

esse

Arts +
Opinions

114

Abstractions

Direction
— Editor

Sylvette Babin

Coordination de production
— Production Manager

Anne-Marie Dubois

Administration

Joël Gauthier

Marketing et publicité
— Marketing and Advertising

Alexandra Dumais

Stagiaire

— Intern

Stéphanie Rhéaume

Conception graphique
— Graphic Design

Feed

Révision linguistique
— Copy Editing

Maroussia Beaulieu
Sophie Chisogne
Joanie Demers
Käthe Roth
Jack Stanley

Traduction
— Translation

Louise Ashcroft
Oana Avasilichioaei
Catherine Barnabé
Nathalie de Blois
Luba Markovskaia

Correction d'épreuves
— Proofreading

Julie Brouillard
Jack Stanley

Impression
— Printing

Imprimerie HLN inc.

Comité de rédaction
— Editorial Board

Joëlle Dubé
Anne-Marie Dubois
Gwynne Fulton
Amelia Wong-Mersereau
Sylvette Babin

Conseil d'administration
— Board of Directors

Annie Gérin (prés.)
Simon Beaulieu (v.-p.)
Sylvette Babin (trés.)
Gabrielle Bouchard
Philippe Carmant
Eric Kougni
Bernard Lamarche
Marie-Claude Poulin
Tianmo Zhang

Dépôt légal
— Legal Deposit

Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 0831-859x
(imprimé/print)
ISSN 1929-3577
(numérique/digital)
ISBN 978-2-924345-67-2
(imprimé/print)
ISBN 978-2-924345-68-9
(numérique/digital)

Indexation
— Indexing

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, Scholars Portal

Diffusion numérique
— Digital Diffusion

Érudit, Flipster – Digital Magazines
Ebsco Publishing
esse.ca

Associations

Société de développement des
périodiques culturels québécois
Magazines Canada

Distribution

Disticor Magazine Distribution Services
Magazines Canada
Difpop Pollen
New Export Press

Coordonnées

— Contact Information

Esse arts + opinions
C. P. 47549,
comptoir Plateau Mont-Royal
Montréal (Québec)
Canada H2H 2S8
T. 514 521-8597
Site web : esse.ca

TPS 123931503RT0001
TVQ 1006479029TQ0001

Suivez-nous sur les médias sociaux.
— Follow us on social media.

 revue.esse

esse-arts-opinions

 revueesse

Abonnements
— Subscriptions

abonnement@esse.ca

Esse 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.

Esse offers print and digital
subscriptions, providing access to texts
by accomplished authors and works of
art by internationally renowned artists.
See our subscription plans and discover
the benefits offered to subscribers.



Couverture

— Cover

Librement inspirée d'un détail de l'œuvre
OOPArt 2.2 (2024) de Ianick Raymond |
Liberally inspired by a detail from the work
OOPArt 2.2 (2024) by Ianick Raymond

Esse 114

Abstractions

Édito

6

Ce que nous raconte l'abstraction
— What Abstraction Tells Us
Sylvette Babin

Dossier

— Feature

8

De l'abstraction entre guillemets
— On Abstraction (in Quote Marks)
Patrice Loubier

16

**No Signature: On the Status of Style
in Peter Shear's Painting**
— Sans signature : du statut du style
dans la peinture abstraite
Brian T. Leahy

24

L'attrait de l'ambigüité visuelle
— The Allure of Visual Ambiguity
Lynn Bannon

32

Errant Abstraction
— Abstractions errantes
Adam Lauder

40

Abstraction et décélération
— Abstraction and Deceleration
Thomas Fort

46

**Breathing Underwater:
Charles Campbell's Breath Archives**
— Respirer sous l'eau: les archives
du souffle de Charles Campbell
Jayne Wilkinson

Portfolio

54

Torkwase Dyson
Connor Spencer

58

Hannah Claus
Maude Johnson

62

Élise Lafontaine
Mario Côté

66

My-Van Dam
Daniel Fiset

Article

70

«Bouillie sur mon cœur»
En mémoire de Matthieu Dumont
Carmelle Adam & Marie-Hélène Leblanc

Esse remercie ses partenaires
— Esse thanks its partners



Chroniques

- 72

Dans l'atelier de Alize Zorlutuna
Gabrielle Moser
- 76

Tête à tête avec Françoise Sullivan
Louise Déry

Comptes rendus
— Reviews

Arts visuels
— Visual Arts

- 82

Joyce Wieland
Musée des beaux-arts de Montréal
Marie-Ève Charron
- 84

Kelly Jazvac
Galerie Nicolas Robert, Montréal
Manel Benchabane
- 85

Audrey Gair & Allan Rand
Galerie Eli Kerr, Montréal
Brian Obiri-Asare
- 86

L'éternité si possible
Salle Alfred-Pellan, Laval
Dounia Bouzidi
- 87

Éric Simon
La maison de la littérature,
Québec
Bernard Lamarche
- 88

Moridja Kitenge Banza
Musée d'art de Joliette
Marco Antonio Giovanetti
- 90

Milutin Gubash
Galerie UQO, Gatineau
Jessica Ragazzini
- 91

From Electrical Fire
Spirits May Be Kindled
Two Seven Two, Toronto
Adam Lauder
- 92

Laia Abril
LE BAL, Paris
Camille Paulhan
- 93

Kader Attia
Galerie mor charpentier, Paris
Marie Gayet
- 94

Sonja Ahlers
Deluge Contemporary Art, Victoria
Shauna Jean Doherty

Arts de la scène
— Performing Arts

- 95

Chloë Lum & Yannick Desranleau
La Chapelle Scènes
Contemporaines, Montréal
Dorian Fraser

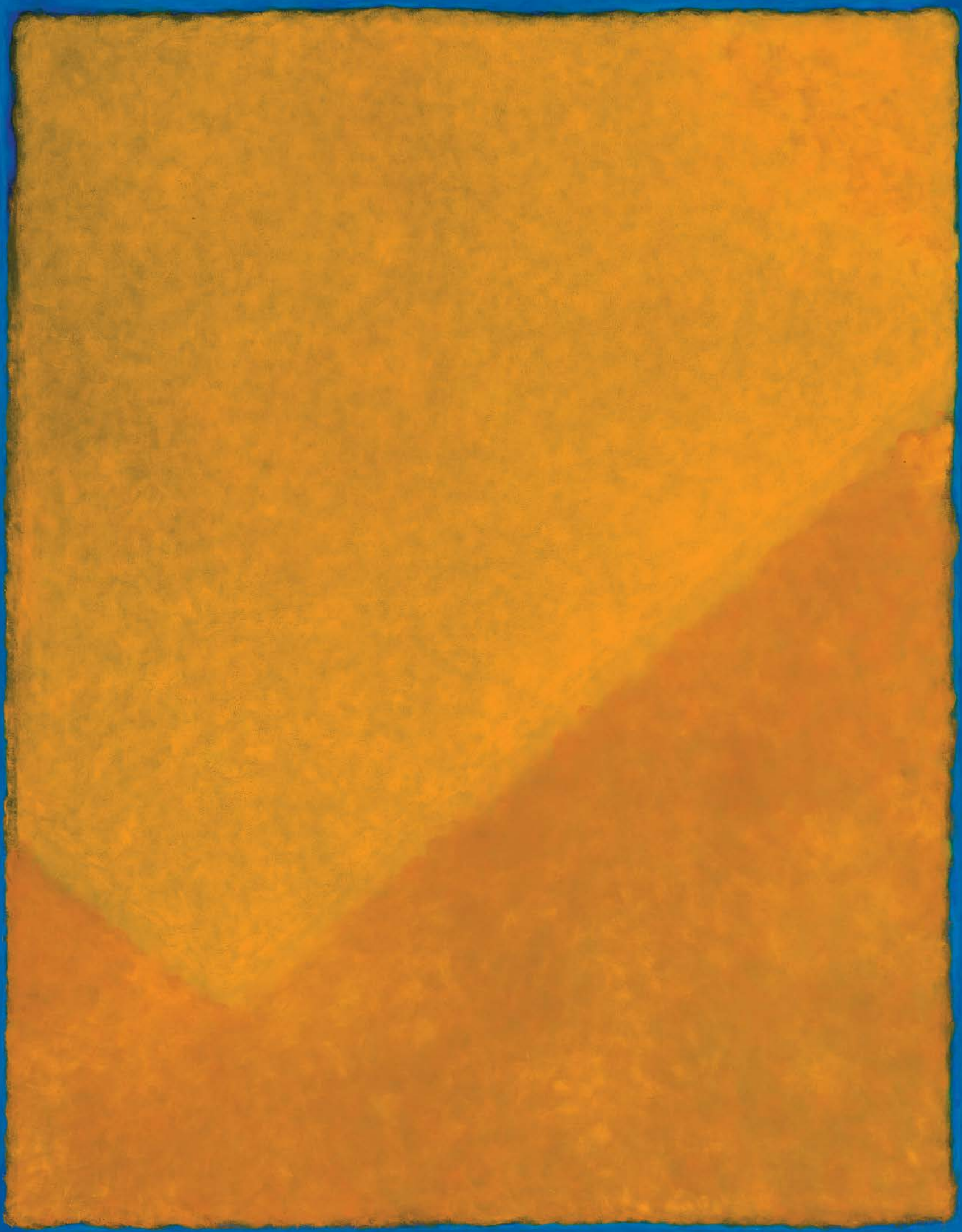
Publications

- 96

Essais d'esthétiques new-yorkaises
Les presses du réel, Dijon
Florence Andoka
- 97

Tracings: Writing Art, 1975–2020
Concordia University Press,
Montréal
Oli Sorenson

Françoise Sullivan
Homage à Ulysse n° 3,
244 x 198 cm, 2003.
Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist



Contributeurs et contributrices

Contributors

Carmelle Adam

Historienne de l’art, Carmelle Adam est directrice administrative et artistique à VOART Centre d’exposition de Val-d’Or. Depuis 2008, elle soutient la diffusion d’une programmation annuelle trans-disciplinaire. Sa pratique commissariale s’appuie sur l’art relationnel et l’interac-tion avec les publics.

Florence Andoka

Autrice et docteure en littérature comparée, Florence Andoka collabore régulièrement avec des artistes visuels. Elle a notamment publié *Perpétuelle félicité* (Vanloo, 2020), *Rendre chair* (Les plis du ciel, 2022) et *Rêve Akerman* (La variation, 2024).

Lynn Bannon

Titulaire d’un doctorat en sémiologie, Lynn Bannon est professeure associée au Département d’histoire de l’art de l’Université du Québec à Montréal, conférencière et commissaire d’ex-position. Ses recherches et ses publi-cations portent majoritairement sur l’activité citationnelle dans l’imagerie contemporaine.

Manel Benchabane

Commissaire en art contemporain et autrice, Manel Benchabane dirige le programme d’expositions à la Galerie d’art Stewart Hall. Elle s’intéresse aux questions de nature et d’environne-ment, ainsi qu’aux enjeux de culture, d’héritage et de féminisme.

Dounia Bouzidi

Titulaire d’une maîtrise en muséologie, Dounia Bouzidi est une travailleuse culturelle, commissaire indépendante et autrice franco-algérienne qui vit à Montréal. Elle est actuellement coor-donnatrice artistique à MOMENTA.

Marie-Ève Charron

Critique d’art et commissaire indé-pendante, l’autrice enseigne l’his-toire de l’art en tant que chargée de cours à l’UQAM ainsi qu’au Cégep de Saint-Hyacinthe où elle coordonne le Département d’arts visuels.

Mario Côté

Artiste peintre et réalisateur de docu-ments sur l’art et de vidéos expérimen-tales, Mario Côté est l’instigateur de plusieurs projets multidisciplinaires et l’auteur de plusieurs textes sur l’art. Il s’intéresse aux rencontres entre les dis-ciplines artistiques, mais aussi entre les personnes qui les pratiquent.

Louise Déry

Docteure en histoire de l’art, commis-saire et auteure, Louise Déry dirige la Galerie de l’UQAM. Parmi ses exposi-tions et publications, notons celles sur Françoise Sullivan, Michael Snow, David Altmejd, Dominique Blain et Nancy Spero.

Shauna Jean Doherty

Victoria-based curator and writer Shauna Jean Doherty is compelled by the social history of technology. Since 2009 her curatorial projects have focused on media art and have been presented in spaces across Canada.

Daniel Fiset

Travailleur culturel établi à Tiohtiá:ke/ Montréal, Daniel Fiset s’intéresse aux rapports entre pratiques artistiques et pratiques pédagogiques. Il est docteur en histoire de l’art et occupe le poste de commissaire à PHL.

Thomas Fort

Curateur, critique d’art et enseignant, Thomas Fort vit et travaille à Paris. Ses recherches actuelles le conduisent à analyser les dynamiques interculturelles et les enjeux de mémoire au sein de la création actuelle.

Dorian Fraser

Montréal resident Dorian Fraser holds a PhD in art history and is interested in Canadian art, the expansion of visual literacy, and the development of robust solidarity among visual arts communities.

Marie Gayet

Commissaire d’exposition indépen-dante, critique d’art et enseignante, Marie Gayet est membre de l’Associa-tion internationale des critiques d’art (AICA) et du conseil d’administration de l’Association française des commis-saires d’exposition (C-E-A). Elle s’inté-resse aux pratiques transdisciplinaires et à l’écrit dans l’art.

Marco Antonio Giovanetti

A Venezuelan-Italian MFA student at Concordia University, Marco Antonio Giovanetti researches the materiality of narcoculture and colonialism in Colombian contemporary society. Giovanetti is interested in Latin American and Canadian art, popular culture, and post-colonial theory.

Maude Johnson

Autrice et commissaire qui réside entre l’océan Pacifique et les montagnes de la Colombie-Britannique, Maude Johnson s’intéresse aux pratiques per-formatives, aux explorations matérielles et aux interrelations entre nature et culture à travers l’écriture et le commis-sariat d’exposition.

Bernard Lamarche

L’historien de l’art Bernard Lamarche est depuis 2012 conservateur de l’art actuel (de 2000 à ce jour) au Musée national des beaux-arts du Québec. Il a auparavant été conservateur de l’art contemporain au Musée régional de Rimouski et critique d’art pour *Le Devoir*.

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 YYZ Artists’ Outlet.

Brian T. Leahy

In his current book project, art historian and writer Brian T. Leahy examines the impact of press releases on the form and content of contemporary art. His writing has appeared in *Artforum*, *The Brooklyn Rail*, and *The Art Newspaper*, among others.

Marie-Hélène Leblanc

Titulaire d’un doctorat en études et pratiques des arts, Marie-Hélène Leblanc est directrice et commissaire de la Galerie UQO. Ayant réalisé près d’une quarantaine de projets d’exposi-tion, elle considère l’exposition comme un médium et se définit comme commissaire-faiseuse d’expositions-autrice-praticienne-chercheuse.

Patrice Loubier

Critique, commissaire indépendant et professeur associé au Département d’histoire de l’art de l’Université du Québec à Montréal, Patrice Loubier s’intéresse aux pratiques furtives, aux mots en art et à l’art dans la vie.

Gabrielle Moser

An associate professor of aesthetics and art education at York University, Gabrielle Moser is a curator, art his-torian, and founding member of the feminist collective EMILIA-AMALIA, founded in Toronto in 2016.

Brian Obiri-Asare

Born in Sydney, Australia, Brian Obiri-Asare is a writer, traveller, and explorer of the human condition. He is former co-owner and co-director of LAILA Gallery and his art writting has appeared in *Runway Journal*, *Artlink Australia*, *Art Monthly Australasia*, and *Memo Review*, among other spaces.

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.

Jessica Ragazzini

Chargée de cours à l’Université du Québec en Outaouais (UQO) et doc-torante en histoire et études des arts (UQO et Université Paris Nanterre), Jessica Ragazzini mène des recherches transdisciplinaires sur la tension qui réside dans la corporéité photogra-phiée des 20^e et 21^e siècles.

Oli Sorenson

Born in Los Angeles and educated in Montréal, Oli Sorenson writes for vari-ous contemporary art magazines in his spare time, when not too busy exhibit-ing his studio work centred on ecologi-cal and geopolitical topics.

Connor Spencer

Based in New York City, Connor Spencer is a PhD candidate at Columbia University. His writing is published or forthcoming in *Esse arts + opinions*, *Post45*, and *College Literature*. He is a Beinecke Research Fellow at Yale University in 2025–26.

Jayne Wilkinson

Art writer, freelance editor, and cura-tor, Jayne Wilkinson’s work blends research into environmental politics and surveillance cultures, with a focus on contemporary art and photo-based practices. She writes for *BlackFlash*, *e-flux Criticism*, *Momus*, and others. She currently serves on the board of direc-tors at *C Magazine*.

Élise Lafontaine

Le grand dôme,
172,7 × 127 × 4,4 cm, 2024.

Photo : Atlas documentation, permission de |
courtesy of the artist & Pangée, Montréal



Ce que nous raconte l’abstraction

What Abstraction Tells Us

Sylvette Babin

Longtemps confinée à des impératifs formalistes et autoréférentiels qui invitaient à voir dans une œuvre uniquement ce qu’elle donne à voir (« … l’œuvre plastique ne peut se réduire à quoi que ce soit d’autre qu’elle-même », affirmait Clement Greenberg), l’abstraction s’est progressivement libérée du joug greenbergien pour retrouver sa puissance évocatrice. Sans refaire en détail le parcours historique de cette émancipation, soulignons seulement que l’abstraction n’est pas apparue avec le modernisme : le motif abstrait présent dans les cultures visuelles prémodernes, notamment dans l’art médiéval ou dans l’art ornemental islamique, celtique et africain, se manifestait déjà comme moyen d’expression de la réalité invisible ou du sacré.

Mais la « récupération » de l’abstraction par le projet moderniste occidental a probablement contribué à façonner une définition radicale et relativement biaisée de l’art abstrait, définition qui a perduré dans le temps, comme le montre une anthologie publiée en 1995 et citée par Georges Roque : « Tandis que le modernisme dans les arts visuels est un mouvement très varié, il y a de bons arguments pour affirmer que c’est l’abstraction qui le représente le mieux. L’éthos de l’abstraction place l’expérience visuelle et esthétique au-dessus de tout le reste (comme la narration, l’illusion ou l’effet moral) et met en évidence l’importance de l’artiste comme créateur individuel ainsi que son indépendance vis-à-vis de la société¹. »

Pour cet historien de l’art, c’est d’abord l’équation « abstraction = modernisme » qui pose un problème, puisque les manifestations de l’art abstrait dépassent largement les dictats formels de ce mouvement. Il est d’ailleurs dorénavant admis que, figuratif ou non, l’art ne peut faire abstraction ni de son contexte, ni de l’expérience de l’artiste, ni même de l’expérience de la personne qui le reçoit. « “[L]’art pur”, non tributaire de l’expérience, n’existe pas² », affirmait déjà le théoricien Meyer Schapiro en 1937, une idée que la critique Rosalind Krauss réaffirme, 35 ans plus tard, en soulignant que « [f]aire l’expérience d’une œuvre d’art renvoie toujours, pour une part, aux pensées et aux sentiments ayant permis ou, mieux encore, ayant provoqué la réalisation de l’œuvre³ ». En effet, si l’art abstrait acquiert une certaine autonomie face à l’impératif de représenter le réel, il n’en reste pas moins intimement lié au monde qui l’entoure.

Mais qu’est-ce qui fait, ou ne fait pas, l’abstraction aujourd’hui ? Plutôt que de chercher, encore, à justifier sa pertinence, nous nous intéresserons aux manières dont elle se manifeste, un siècle après Kandinsky. Parmi les plus perceptibles se trouve la disparition des hiérarchies esthétiques et disciplinaires qui primaient à l’époque moderniste, car elle fait ressurgir les motifs autrefois attribués à l’art ornemental ou les techniques traditionnelles écartées de la conception de « l’art pur », comme le tissage et la broderie. C’est pourquoi nous proposons dans ce dossier de nous détourner du dogme de l’Abstraction en tant que genre historique – duquel les artistes noir-es et autochtones ont par ailleurs souvent été exclu-es – pour considérer ses différentes avenues plastiques et sémantiques, mais également politiques. Ainsi nous faisons appel à la pluralité des formes, qu’elles soient picturales, tridimensionnelles ou performatives, lesquelles redonnent à l’art abstrait tout le pouvoir d’évocation dont il était jusque-là privé. On aura compris qu’il n’est plus question de nos jours de penser l’abstraction comme une pratique dépourvue d’une dimension narrative. Qu’on les qualifie d’abstraites, de non figuratives ou de non objectives, ces œuvres nous racontent bel et bien une histoire.

Nous verrons comment des artistes explorent cette narrativité, tantôt en se positionnant face à l’histoire (masculine) du modernisme, par exemple en la *représentant* par le truchement de la reproduction fidèle d’œuvres de cette période, tantôt en laissant le récit prendre place dans les interstices de l’informe. C’est par l’abstraction que ces récits parfois teintés de douleur ou de traumatisme se parent de multiples voiles, pour s’extraire d’un réel trop révélateur, mais aussi pour élargir l’expérience de l’œuvre en augmentant les possibilités de créer du sens. « Le potentiel inépuisable de l’abstraction réside précisément dans sa capacité à nous rendre intimes avec l’irreconnaissable », souligne Brian T. Leahy. Et en effet, à

l’ère où la surenchère d’images et d’informations inonde nos vies, c’est peut-être dans l’abstraction que nous trouverons refuge. Mais s’abstraire du poids du réel n’est pas pour autant s’y soustraire… Dans cette invitation à entrer dans les *abstractions*, nous proposons simplement de rétablir le dialogue entre le contenu et la forme, entre le politique et le poétique, pour nous entretenir avec des œuvres qui évoquent la réalité autrement. •

1 — Eric Fernie, *Art History and its Methods: A Critical Anthology*, Londres, Phaidon, 1995, p. 349. Cité par Georges Roque, « Abstraction et modernisme. Réévaluer l’art moderne et les avant-gardes », sous la direction d’Esteban Buch et al., Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, 2010, accessible en ligne, par. 56.

2 — Meyer Schapiro, *La Nature de l’art abstrait*, Allia, 2013, p. 14.

3 — Rosalind Krauss, *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993, p. 19.

Long confined to formalist and self-referential imperatives that invited us to see only what a work gives us to see—according to Clement Greenberg, “the work of art cannot be reduced in whole or in part to anything not itself”—abstraction has gradually freed itself from the Greenbergian yolk to recapture its evocative power. On the historical path of this emancipation, it’s important to remember that abstraction did not appear with modernism: abstract motifs were already used to express invisible realities or the sacred in premodern visual cultures, most notably in medieval, ornamental Islamic, Celtic, and African art.

Yet the “recuperation” of abstraction by Western modernism likely played a role in shaping a rather radical and biased definition of abstract art, one that endured over time, as suggested by the following quote by art historian Georges Roque that cites an anthology published in 1995: “While modernism in the visual arts is a very varied movement, there is a case for claiming that it is most fully represented by abstraction. The ethos of abstraction sets visual and aesthetic experience above all else (such as narrative, illusion, or moral effect) and stresses the importance of the individual creative artist and the independence of the artist from society.”¹

For Georges Roque, it is primarily the equation “abstraction = modernism” that is problematic, since manifestations of abstract art go far beyond the formal dictates of this movement. It’s now widely accepted that, figurative or not, art can be divorced neither from its context, nor from the experience of the artist, nor

from that of the recipient. “There is no 'pure art,' unconditioned by experience,”² as theorist Meyer Schapiro already stated in 1937. Rosalind Krauss reaffirmed this idea 35 years later, underlining that “the experience of a work of art is always in part about the thoughts and feelings that have elicited—or more than that, entailed—the making of the work.”³ Indeed, if abstract art acquires a certain autonomy when facing the imperative to represent the real, it remains intimately linked to the world around it.

Yet, what about abstraction today? Rather than seeking to justify its pertinence, we’re interested in how it manifests itself a century after Kandinsky. Most obvious perhaps is the disappearance of the aesthetic and disciplinary hierarchies that dominated the modernist era, for abstract art resurrected motifs once attributed to ornamental art, or to traditional techniques such as weaving and embroidery that were excluded from the concept of “pure art.” Which is why, in this issue, we have chosen to turn away from the dogma of Abstraction as an historical genre—from which Black and Indigenous artists have often been excluded—to turn our attention to its diverse plastic, semantic, and political dimensions. For it is the plurality of forms—be they pictorial, three-dimensional, or performative—that give abstract art its evocative power today. We no longer consider abstraction as a practice devoid of a narrative dimension. Whether they are qualified as abstract, non-figurative, or non-objective, these works certainly tell us stories.

This edition sheds light on how artists are exploring this narrativity. By taking a stand against modernism’s (masculine) history, on the one hand; for example, by *representing* it through the faithful reproduction of works from this era. And by letting the story take place in the interstices of formlessness, on the other. It is abstraction that cloaks these sometimes painful or traumatic stories in various veils, to extract them from an overly revealing reality and to enhance our experience of the work by expanding the possibilities for creating meaning. As Brian T. Leahy underlines, “Abstraction’s unending potential lies precisely in its capacity to insist on our intimacy with the unrecognizable.” Indeed, in an age when image and information overload dominates our lives, it is perhaps in abstraction that we can find refuge. Even though abstracting ourselves from the weight of reality does not mean that we evade it… In this invitation to explore *abstractions*, we wish to re-establish a dialogue between content and form, between the political and the poetic, by engaging with works that evoke reality differently.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**

1 — Eric Fernie, *Art History and its Methods: A Critical Anthology* (London: Phaidon, 1995), 349.

2 — Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art,” *Total Abstraction* 20 (October 2013): 17.

3 — Rosalind Krauss, “A View of Modernism,” *Artforum*, September 26, 2023, accessible online.

Patrice Loubier



Tammi Campbell
Vir Heroicus Sublimis (détail | detail),
2018.
Photo : permission de | courtesy of
the artist & Blouin Division, Montréal & Toronto

« Abstractions » : cette marque du pluriel est significative ; elle neutralise d’emblée la tendance toute moderne à considérer l’abstraction comme la forme d’expression la plus « vraie » et la plus aboutie de la peinture parce que prétendument fidèle à son médium. Une telle conception, héritée d’un modèle d’histoire linéaire orientée vers le progrès, ne prévaut certes plus. Mais le terme « abstraction » la traîne encore dans son sillage, tant les affirmations péremptoires de cette conception ont longtemps ponctué son histoire, des manifestes de ses débuts jusqu’aux années 1960 avec les positions dogmatiques de Clement Greenberg ou d’Ad Reinhardt.

En contrepoint de cette doxa, je m’intéresserai ici à des œuvres et à des pratiques dans lesquelles de l’abstraction se manifeste... sans en être tout à fait. Répliques de tableaux de Frank Stella, d’Agnes Martin ou de Barnett Newman, les peintures d’Elaine Sturtevant, d’Evelyn Taocheng Wang et de Tammi Campbell présentent de facto un aspect non figuratif ; toutefois, ce trait formel ne découle aucunement d’une démarche spécifiquement abstraite, contrairement à celles de leurs prédécesseurs. On découvre plutôt chez elles une forme abstraite qui s’affirme à titre de duplicata d’une œuvre préexistante repeinte par l’artiste, et non à titre de création visuelle originale. Une telle approche de la peinture dite du modernisme tardif ne participe pas tant de l’abstraction à proprement parler que d’un retour sur celle-ci, plus ou moins critique selon les cas et caractérisé par une prise en compte de facteurs sociopolitiques ou culturels antithétique à l’autonomie visée par le modernisme.

Dans ces productions, l’abstraction semble mise entre guillemets, comme quand on prononce le mot « table » pour parler, non pas d’une table quelconque, mais du *mot* lui-même. La distinction linguistique entre « usage » et « mention » permet de différencier les pratiques qui mentionnent l’abstraction (comme contenu) de celles qui l’utilisent (comme forme, « langue » d’un style). Stella peint *abstraitemment* quand il crée *Gran Cairo* (1962), tandis que Sturtevant *peint l’abstraction* lorsqu’elle refait cette toile (*Stella Gran Cairo*, 1988). Leurs deux œuvres, presque identiques¹, peuvent être qualifiées d’abstraites, mais le *Gran Cairo* de Sturtevant se distingue radicalement de son modèle parce

qu’il en est une copie – ou mieux : une appropriation. Stella utilise l’abstraction en tant que langage ; Sturtevant, elle, la mentionne grâce au langage postmoderne de l’appropriation. Œuvre moderniste typique, *Gran Cairo* se veut déterminée par de stricts paramètres picturaux comme la planéité ou le format du support – un carré dont semble « déduite² » la structure peinte, qui en réverbère la forme jusqu’au cœur du tableau. L’œuvre ne référerait qu’à ce qu’elle donne à voir, dans cette tendance à l’autonomie ayant largement animé les abstractions au 20^e siècle. Au contraire, *Stella Gran Cairo* ne signifie qu’en renvoyant à autre chose : l’œuvre d’un peintre vite intronisé au panthéon de l’art moderniste dont elle est la copie, et le canon artistique (presque exclusivement masculin) qu’elle a intégré. Sa signification dépend moins du médium peinture que du phénomène social de la consécration artistique. Dit autrement, le sens de *Stella Gran Cairo* réside davantage dans le statut canonique acquis par l’œuvre de Stella que dans sa configuration géométrique peinte (comme pour *Gran Cairo*).

Stella Gran Cairo n’est donc pas seulement la réplique d’une œuvre, mais une « réplique » qu’adresse Sturtevant à l’institution artistique pour pointer l’arbitraire idéologique de l’écriture de l’histoire de l’art.

LES IMITATIONS D’EVELYN
TAOCHENG WANG

La posture de l’artiste d’origine chinoise Evelyn Taocheng Wang, elle, est plus ambivalente. Dans la série de toiles *Do Not Agree with Agnes Martin All the Time* (2022-2023), l’abstraction des

œuvres de la peintre canado-américaine qu’elle imite semble à la fois avoir fait l’objet d’un rigoureux exercice de copie et avoir été subvertie par une curieuse insertion d’éléments textuels et figuratifs. Ainsi, *Mini Shanghai Pak choi with Toothpick and Imitation of Agnes Martin* (2022) montre une inscription manuscrite surimposée aux bandes horizontales d’*Untitled #15* (1980) : « Je me demandais si Agnes Martin mangeait elle aussi des mini-pak-chois de Shanghai » [trad. libre]. L’image des choux chinois percés d’un cure-dent fait écho à son interrogation au bas de la toile. D’autres œuvres arborent de courts textes : *Sugar Powder Bamboo and Imitation of Agnes Martin* (2023) relate un souvenir de Wang où le thème du bambou lie la figure de sa grand-mère au cours de peinture chinoise traditionnelle qu’elle suivait, enfant ; *Makeup Remover Cotton Pads [...]* (2023) transmet des réflexions mêlant cosmétique et enjeux techniques de peinture, qu’agrémenta la représentation de multiples cotons à démaquiller. Si Wang s’astreint à refaire des toiles de Martin, l’écriture, la narrativité et le réalisme des images qu’elle leur greffe perturbent indéniablement la rigueur ascétique et le silence de leurs trames dépouillées. Le plus étonnant,

¹ — Sturtevant ne réalise pas de véritables copies : des défauts délibérés distinguent subtilement ses œuvres de leur modèle.
² — Michael Fried, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Cambridge, Fogg Art Museum, 1965.



Evelyn Taocheng Wang

← (de gauche à droite | from right to left)
Sugar Powder Bomboo and Imitation of Agnes Martin ; *Makeup Remover Cotton Pads and Imitation of Agnes Martin*, 185 × 185 cm, 2023.

Photos : © Evelyn Taocheng Wang 2025, permission de | courtesy of the artist & Antenna Space, Shanghai ; Carlos/ Ishikawa, Londres ; Galerie Fons Welters, Amsterdam & Kayokoyuki, Tokyo

Tammi Campbell

→ *Homage to the Square with Bubble Wrap and Packing Tape*, 63,5 × 63,5 cm, 2022.

Photo : Paul Litherland, permission de | courtesy of the artist & Blouin Division, Montréal & Toronto



toutefois, est que l’intégrité abstraite des originaux n’en est pas compromise. Peu importe l’écart entre la teneur anecdotique ou le caractère très personnel de ces contenus et les compositions austères de la peintre imitée, Wang ne verse jamais dans l’irrévérence ou la trivialité d’un détournement gratuit. C’est bien plus le sérieux du travail et la candeur d’un souvenir ou d’une pensée impromptue captée au vol qui se dégagent de la facture soignée des tableaux et du réalisme didactique des figures, rappelant la leçon de choses.

De fait, à l’échelle de *Mini Shanghai Pak choi with Toothpick [...]* (qui reprend celle d’*Untitled #15*, soit 1,85 mètre de côté), l’inscription citée précédemment, étant donné la petitesse des caractères, n’est d’abord qu’un détail discret. Même avec le texte plus imposant de *Makeup Remover Cotton Pads [...]*, l’ordonnancement régulier des mots, à la verticale et en colonnes, prévient tout conflit avec la structure géométrique sous-jacente. Tous ces éléments textuels et figuratifs s’insèrent harmonieusement dans l’espace pictural de Martin plus qu’ils ne le déparent.

La présence du texte rappelle la place importante de l’écriture et de la poésie dans la peinture chinoise ancienne, notamment celle des dynasties Song et Ming (du 11^e au 17^e siècle), que connaît manifestement Wang. Ce clin d’œil à une tradition picturale de son pays d’origine, qu’elle décontextualise en l’intégrant à sa pratique d’artiste contemporaine et en la combinant à ses répliques d’œuvres d’une artiste canado-américaine, transforme en retour

celles-ci : la spécificité de l’abstraction moderniste de Martin se voit hybridée avec une pratique artistique où peinture et poésie peuvent coexister. Malgré tout ce que leur présence a de détonnant au premier abord, les pensées et anecdotes transcrites et illustrées par Wang sur ses toiles pourraient être envisagées tels des instantanés témoignant à la fois de son dialogue avec l’œuvre de Martin et de la rencontre des deux traditions artistiques et culturelles que sa démarche d’artiste contemporaine lui permet d’orchestrer au sein de son propre travail.

Notons enfin que Wang qualifie ses tableaux inspirés de la peintre solitaire d’« imitations », terme récurrent dans leurs titres. Une « imitation d’Agnes Martin » suggère que l’intention n’est pas seulement de copier une œuvre, mais aussi le style, l’approche de l’art de cette peintre. Le détournement que Wang opère sur les œuvres de son modèle en leur superposant des contenus narratifs de son cru ne procèderait donc pas d’une visée aussi expressément critique que celle de Sturtevant.

Wang crée un palimpseste plutôt qu’une pure copie ; l’abstraction, chez elle, est mentionnée, mais aussi *pratiquée* et plus pleinement agissante ; son investissement tout personnel dans l’exercice de la copie déroge par ailleurs de la critique de l’originalité, qui, dans la foulée de la « mort de l’auteur » barthésienne, a irrigué l’art conceptuel et la « Picture Generation » à laquelle on a associé Sturtevant. On est ici dans une imitation nostalgique avec décontextualisation assumée.

LES TROMPE-L’ŒIL DE TAMMI CAMPBELL

Le rôle clé du processus même d’exécution d’une copie est souligné aussi par l’artiste canadienne Tammi Campbell, qui a consacré nombre d’œuvres à Martin. Dans un texte éclairant, la critique et commissaire indépendante Nancy Tousley, en se fondant sur les propos de l’artiste, montre comment le travail de récréation a pour celle-ci valeur d’expérience : « “Dans mon travail, l’idée de la reproduction est de comprendre [l’œuvre]”, dit Campbell, dont la posture reflète celle de l’élève qui copie³. » La récréation n’est pas qu’une étape technique qui trouve sa finalité dans la seule production d’un duplicata : elle importe aussi en elle-même pour la connaissance qu’elle apporte à l’artiste.

Si Campbell a fait de Martin une figure tutélaire, ce sont ses répliques en trompe-l’œil de tableaux abstraits emballés qui m’intéressent ici, puisqu’elles montrent une autre forme encore de mention, qui plus est une forme paradoxale : celle, figurative, d’œuvres abstraites. Cette production des dernières années cible des artistes du canon moderniste évoqué plus haut – Morris Louis, Stella et notamment Josef Albers, à partir duquel elle a réalisé plusieurs *Homage to the Square with Bubble Wrap and Packing Tape* (en cours depuis 2017 environ). Or, les répliques de leurs peintures qu’on y reconnait paraissent emballées dans une enveloppe de plastique – qui s’avère plutôt de la peinture acrylique travaillée pour imiter le film à bulles.

Au-delà de l’hom-mage caustique que ces œuvres rendent à leurs modèles et de la relecture critique qu’elles font de l’héritage moderniste, on a souligné justement leur dimension féministe.

Les tableaux ainsi reproduits ne se donnent donc pas à voir *en tant que tels*, comme chez Sturtevant ou Wang, mais sont plutôt mis en scène. En montrant un *Homage to the Square* sous le trompe-l’œil d’une housse protectrice de plastique, l’œuvre de Campbell n’apparaît pas simplement comme la réplique d’une peinture, mais comme la réplique d’une peinture emballée. Alors que les répliques de Wang ou de Sturtevant demeurent largement des *abstractions* pour la perception, celles de Campbell basculent dans la *représentation* : le médium peinture imite autant le tableau en tant qu’objet concret que la configuration peinte dont il est le support. Par ce procédé simultanément technique et rhétorique, Campbell réintroduit la figuration au cœur d’un paradigme défini par le rejet de celle-ci : l’œuvre abstraite est donc rendue étrangère à elle-même.

Au-delà de l’hommage caustique que ces œuvres rendent à leurs modèles et de la relecture critique qu’elles font de l’héritage moderniste, on a souligné justement leur dimension féministe. Leah Ollman écrit qu’elles signalent possiblement « une intention plus révolutionnaire, qu’il est temps de mettre une sourdine à ces chefs-d’œuvre tous faits par des hommes, de les envoyer à la réserve et de céder la place à quelque chose de nouveau – à quelque chose fait par des femmes, qui sait⁴? ».

Mais cette interprétation n’exclut pas d’y voir aussi un constat désenchanté, vu l’espèce de désacralisation qu’entraîne pour ces œuvres leur condition de marchandise et d’objets de musée... Si on peut comprendre que l’artiste et

commissaire Barret Lybbert qualifie cet emballage de « sarcophage⁵ » en raison de la valeur précieuse de l’œuvre à protéger qu’il connote, on peut aussi y reconnaître un dispositif de protection rendu nécessaire par la circulation des œuvres au sein du marché et des expositions. L’enveloppe à bulles évoque ainsi la valeur auratique de l’œuvre tout en mettant paradoxalement en lumière son espèce de compromission dans l’univers matériel et intéressé des transactions marchandes et du capital symbolique.

Le phénomène s’affirme encore plus nettement dans *Vir Heroicus Sublimis* (2018) de Campbell, consacrée à l’œuvre éponyme (1950-1951) de Barnett Newman. Ici, l’icône par excellence d’une abstraction visant l’expression la plus universelle du tragique de l’être au monde disparaît sous un trivial emballage de carton, représenté en trompe-l’oeil lui aussi, puisque fait d’acrylique. Au contraire du plastique translucide, le carton opaque la dérobe au regard tout

³ — Nancy Tousley, « Is What You See Really What You See? Tammi Campbell’s Dialogue with Modernism », *Canadian Art*, 20 mars 2014, accessible en ligne. [Trad. libre]

⁴ — Leah Ollman, « Tammi Campbell Messes with Art’s Canon: Think Baldessari, Albers, Ruscha—subverted », *The Los Angeles Times*, 5 octobre 2019, accessible en ligne. [Trad. libre]

⁵ — Barret Lybbert, « Tammi Campbell: As Long as It Lasts », texte d’exposition, *Anat Ebgi*, accessible en ligne. [Trad. libre]

en indiquant presque dérisoirement la présence de ses zips, comme s’il réduisait au silence le tableau de Newman. L’enveloppe de faux papier kraft thématise en quelque sorte le statut d’*objet* de l’œuvre aux dépens de la dimension symbolique de ce que donne à voir sa configuration peinte. Il suggère une œuvre métaphoriquement descendue de son socle et désacralisée.

Les quelques pratiques que je viens d’examiner montrent des postures variées face à l’abstraction, dialoguant avec elle, réinterprétant son legs ou procédant à sa relecture critique à travers les figures et les œuvres canoniques qui leur servent de modèles ou de cibles. Objet d’une appropriation critique, d’un trope ironique ou d’une recreation à la fois imitative et originale, l’« abstraction » (sinon la pratique, du moins l’idée) se voit déterritorialisée au moyen d’une forme abstraite qui intègre et travaille de facto sa propre histoire, sans la connaissance minimale de laquelle la compréhension de ces œuvres est impossible. Cette « abstraction entre guillemets » n’implique plus de faire table rase du passé, mais prend plutôt la forme d’un retour sur l’histoire. Alors que la conception moderne et téléologique du temps historique conduisait à envisager certaines formes d’abstraction comme point d’arrivée d’une progression inéluctable de la peinture vers sa « vérité », ces œuvres contemporaines nous apparaissent plutôt dotées d’un volume ou d’une profondeur temporelle.

Elles participent d’un régime d’historicité différent, dans lequel leur forme est celle d’avancées locales qui prennent leur élan dans un retour sur le passé. Elles sont moins tendues vers l’avenir qu’elles ne contribuent à une dilatation buissonnante du présent, se déployant tel un rhizome qui croît en étendue.

La peinture abstraite s’oriente ici de façon hétéronome vers des enjeux extrinsèques au médium pictural, par exemple des questions d’ordre identitaire, social ou politique. Comme prolongée ou réinventée hors d’elle-même, l’abstraction semble alors se manifester dans l’épaisseur prismatique d’une expérience incarnée, située et dialogique – avec sa propre histoire et avec le monde. •

Tammi Campbell

Vir Heroicus Sublimis, 241,3 × 541 cm, vue d’installation | installation view, Blouin Division, Toronto, 2018.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Blouin Division, Montréal & Toronto



On Abstraction (in Quote Marks)

Patrice Loubier

The plural form, “abstractions,” is significant; it immediately neutralizes the modern tendency to consider abstraction the “truest” and most accomplished form of expression in painting due to its being supposedly faithful to the medium. Inherited from a linear and progress-oriented model of history, this idea no longer holds sway. Yet the term “abstraction” still drags it in its wake, as peremptory affirmations of this concept long marked its history, from the early manifestos up to the dogmatic positions of Clement Greenberg and Ad Reinhardt in the 1960s.

Counter to this doxa, in this essay, I am interested in works and practices in which some abstraction is manifested ... yet not absolutely. Responding to and replicating works by Frank Stella, Agnes Martin, and Barnett Newman, the paintings of Elaine Sturtevant, Evelyn Taocheng Wang, and Tammi Campbell de facto have a non-figurative appearance; however, this formal attribute is in no way derived from a specifically abstract approach, unlike those of their predecessors. The abstract form in these paintings is asserted as a duplicate of a pre-existing work repainted by the artist and not as an original visual creation. Such an approach to late-modernist painting doesn’t really engage in abstraction per se but in a re-examination of it, in a more or less critical way depending on the case and characterized by a consideration of socio-political or cultural factors that are antithetical to the autonomy sought by modernism.

In these works, abstraction seems to be put in quotes, as when one says “table” in order to refer to the *word* itself rather than to an actual table. The linguistic distinction between “usage” and “reference” allows us to differentiate between practices that refer to abstraction (as content) and those that use it (as stylistic form or “language”). Stella painted *abstractly* when he created *Gran Cairo* (1962), whereas Sturtevant *painted abstraction* when she remade this work (*Stella Gran Cairo*, 1988). Their two almost-identical¹ works can be described as abstract, but Sturtevant’s *Stella Gran Cairo* is radically different from its model because it is a copy—or even better, an appropriation. Stella uses abstraction as a pictorial language; Sturtevant refers to it through the postmodern language of appropriation.

A typical modernist work, *Gran Cairo* is determined by strict pictorial parameters such as flatness and the format of the support—a square from which the painted structure, which reverberates the form to the centre of the painting, seems to be “deduced.”² The work refers only to what it visibly shows, in keeping

with the propensity for autonomy that broadly motivated abstraction in art in the twentieth century. In contrast, *Stella Gran Cairo* signifies only in reference to something else: a painting quickly inducted into the pantheon of modernist art, of which it is a copy, and the artistic (almost exclusively male) canon that assimilated it. Its signification relies more on the social phenomenon of artistic recognition than on the painting medium. In other words, the meaning of *Stella Gran Cairo* resides more in the canonical status achieved by Stella’s work than in its painted geometric configuration (as is the case for *Gran Cairo*). *Stella Gran Cairo* is not only a replica of a work but also Sturtevant’s “response” to the artistic institution, pointing out the ideological biases of art history writing.

EVELYN TAOCHENG WANG’S IMITATIONS

Chinese-born artist Evelyn Taocheng Wang takes a more ambivalent stance. In the painting series *Do Not Agree with Agnes Martin All the Time* (2022–23), the abstraction of the Canadian-American painter Agnes Martin’s works that Wang imitates seems to have been both subjected to a rigorous copying exercise and subverted by a curious insertion of textual and figurative elements.

In *Mini Shanghai Pak choi with Toothpick and Imitation of Agnes Martin* (2022), handwritten text is superimposed on the horizontal strips of Martin’s *Untitled #15* (1980): “I was wondering if Agnes Martin ever had Mini Shanghai Pak choi too?” Near the bottom of the painting, this question is echoed by an image of Chinese cabbages pierced with a toothpick. Other works also feature short texts: *Sugar Powder Bamboo and Imitation of Agnes Martin* (2023) describes Wang’s childhood memory about her grandmother and painting bamboo in a traditional Chinese painting class; *Makeup Remover Cotton Pads and Imitation of Agnes Martin* (2023) transmits reflections on

cosmetics and technical aspects of painting, punctuated by the representation of several cotton makeup-remover pads.

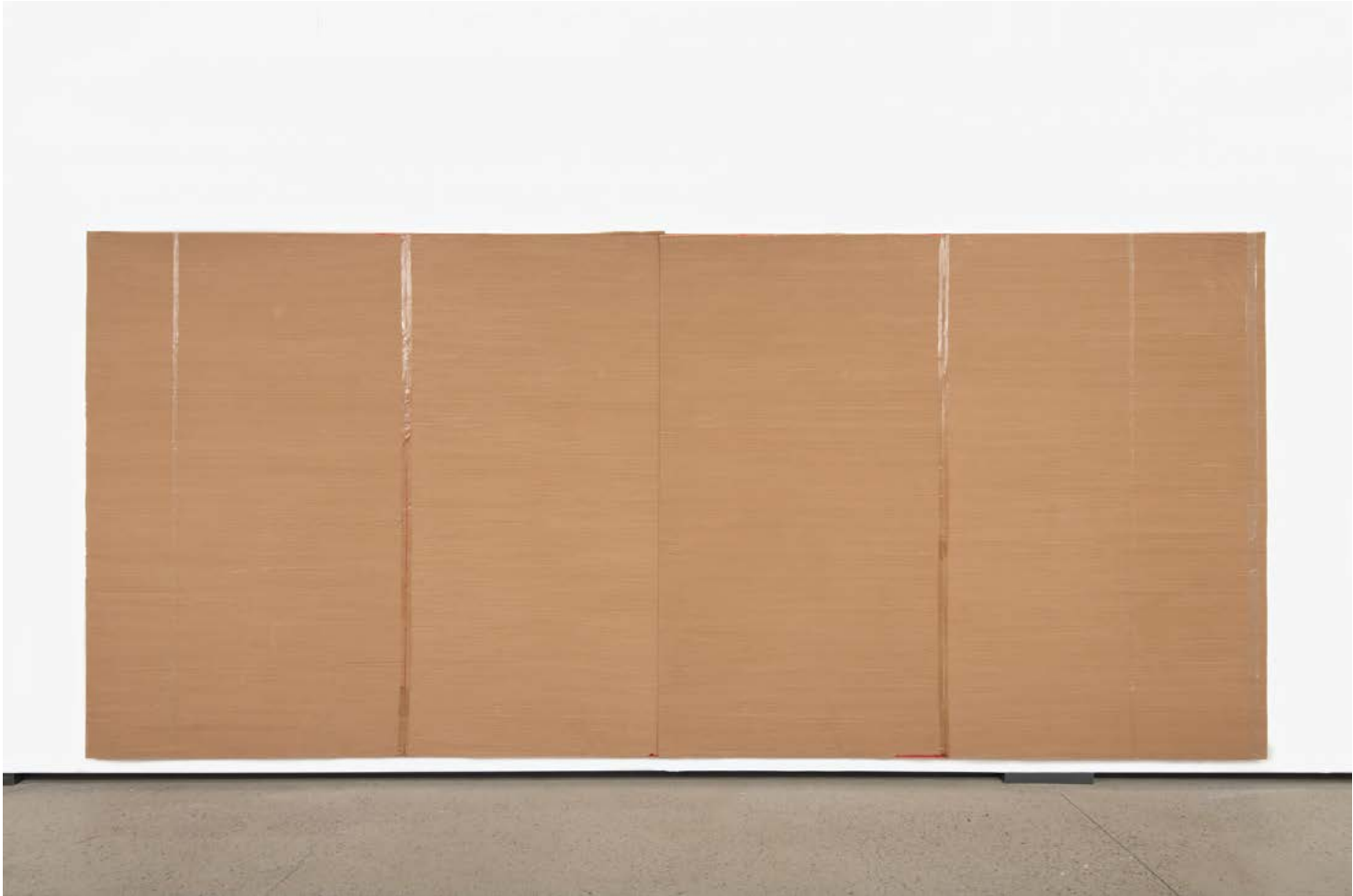
Even as Wang forces herself to remake Martin’s paintings, the writing, narrativity, and realism of the images that she grafts onto them undeniably disrupt the ascetic rigour and silence of their minimalist frameworks. What is truly striking, however, is that the abstract integrity of the originals is not compromised. Regardless of the discrepancy between the anecdotic or highly personal aspect of the content and the austere composition of the imitated painter, Wang never lapses into irreverence or trivial and gratuitous appropriation. Rather, it is the seriousness of the work and the candour of a memory or an impromptu thought caught on the fly that the paintings’ polished style and the figures’ didactic realism bring out, reminiscent of an object lesson.

In fact, compared to the scale of *Mini Shanghai Pak choi with Toothpick* (which reproduces the dimensions of *Untitled #15*: 1.85 metres per side), the text mentioned above, written in small letters, is only a subtle detail at first. Even with the more imposing text in *Makeup Remover Cotton Pads*, the regular sequencing of the words, in vertical columns, eschews any conflict with the underlying geometric structure. All textual and figurative elements are integrated harmoniously into Martin’s pictorial space without marring it.

The presence of the text recalls the important role of writing and poetry in ancient Chinese painting, especially that of the Song and Ming dynasties (between the eleventh

¹ — Sturtevant doesn’t create true copies; intentional flaws subtly distinguish her works from their models.

² — Michael Fried, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* (Cambridge: Fogg Art Museum, 1965).





and seventeenth centuries), with which Wang is clearly familiar. The allusion to a painting tradition from her country of origin, which she decontextualizes by incorporating it into her contemporary art practice and combining it with her replicas of a Canadian-American artist’s works, in turn transforms these works: the specificity of Martin’s modernist abstraction is hybridized with an art practice in which painting and poetry can coexist. Despite first appearing as incongruous presences, the thoughts and anecdotes that Wang transcribes and illustrates on her canvases can be considered snapshots attesting both to her dialogue with Martin’s paintings and to the encounter between two artistic and cultural traditions that her approach as a contemporary artist allows her to orchestrate in her own work.

Lastly, Wang describes her paintings inspired by this reclusive painter as “imitations,” a recurring term in their titles. An “imitation of Agnes Martin” suggests an intention to copy not only the painter’s work but also her style and artistic approach. By superimposing her own narrative content, therefore, Wang’s appropriation of her model’s works does not proceed from as expressly critical an aim as Sturtevant’s.

Wang creates a palimpsest rather than a pure copy; abstraction is referenced but also *practised* and is more fully active in her work; her personal investment in the copy departs from the critique of originality that, in the wake of Roland Barthes’s “death of the author,” fuelled conceptual art and the Picture Generation with which Sturtevant is associated. In Wang’s work, we find a nostalgic imitation and a firm decontextualization.

TAMMI CAMPBELL’S TROMPE-L’OEIL

The crucial role of the actual process of making a copy is also underscored by Tammi Campbell, another artist who has devoted a number of works to Martin. In an illuminating essay, art critic and independent curator Nancy Tousley evokes Campbell’s words to show how the labour of re-creating represents a valuable experience for her: “‘The idea of remaking in my work is to understand [the work],’ Campbell says, mirroring the stance of a student copier.”³ Remaking is not just a technical step for the sole purpose of producing a duplicate, but also important in itself for the knowledge it brings to the artist.

Although Campbell made Martin a guiding figure, here I am interested in Campbell’s trompe-l’oeil replicas of wrapped abstract paintings, which show another referential yet more paradoxical form: a figurative form of abstract works. Created in the past few years, these series of paintings focus on work by artists in the modernist canon mentioned above—Morris Louis, Stella, and especially Josef Albers—based on which Campbell has made several works titled *Homage to the Square with Bubble Wrap and Packing Tape* (ongoing since 2017). However, the replicas of their recognizable paintings appear to be wrapped in plastic—which turns out to be acrylic paint assiduously applied to imitate bubble wrap.

The paintings reproduced in this manner, therefore, are not made visible *in themselves*, like Sturtevant’s and Wang’s, but are instead staged. By showing an *Homage to the Square* painting under the trompe-l’oeil of a protective plastic cover, Campbell’s work appears not simply as the replica of a painting but as the replica of a wrapped painting. Whereas Wang’s and

Sturtevant’s replicas remain mostly *abstractions* to perception, Campbell’s tip into *representation*: the paint medium imitates both the painting as a concrete object and the painted configuration for which it is the support. Through this simultaneously technical and rhetorical method, Campbell reintroduces figuration into a paradigm defined by its very rejection of it: the abstract work is therefore estranged from itself.

In addition to these works’ caustic homage to their models and their critical reconsideration of the modernist heritage, art critics have also emphasized their feminist dimension. Leah Ollman writes that these paintings possibly “signal a more revolutionary intent, that it’s time to mute these masterpieces, all by men, to put them in storage and make room for something new, perhaps something by the hands of women.”⁴

Yet this interpretation does not exclude also seeing in them a disenchanted reflection, given the deconsecration that their condition as commodities and museum objects entails. Although we may understand that artist and curator Barret Lybbert describes the wrapping as a “sarcophagus”⁵ because of the implied high value of the protected work, we can also see the wrapping as a method of protection made necessary by the circulation of works in the art market and exhibitions. Furthermore, the bubble wrap evokes the work’s auratic value while paradoxically revealing its compromising involvement in a material world interested in market transactions and symbolic capital.

This phenomenon is exemplified even more clearly by Campbell’s *Vir Heroicus Sublimis* (2018), dedicated to Barnett Newman’s eponymous work (1950–51). Here, the quintessential icon of an abstraction trying to be the most universal expression of tragic existence disappears

beneath some trivial cardboard wrapping. Unlike the semitransparent plastic, the opaque cardboard conceals it from view while also indicating, almost derisively, the presence of the zips, as though silencing Newman’s painting. The kraft-paper envelope in a way thematizes the work’s status as an *object* at the expense of the symbolic dimension that its painted configuration reveals. It suggests a work that has been metaphorically taken down from its pedestal and deconsecrated.

The various practices that I have examined here indicate different stances on abstraction: existing in dialogue with it, reinterpreting its legacy, or critically reconsidering it through canonical figures and works that serve as models or targets. Subject to a critical appropriation, an ironic trope, or a simultaneously imitative and original re-creation, “abstraction” (if not the practice, at least the idea of it) is deterritorialized by means of an abstract form that incorporates and de facto works on its own history, without minimal knowledge of which it is impossible to understand these works. This “abstraction in quote marks” no longer entails sweeping away the past but instead takes the form of looking back at history. Whereas the modern and teleological conception of historical time led to considering certain forms of abstraction as the endpoint of painting’s unavoidable progression toward its “truth,” these contemporary works instead appear to be endowed with volume or temporal depth. They are part of a different regime of historicity, in which their

form is that of local developments that gain traction by looking back at the past. Rather than turning to the future, they contribute to an arbo-real dilatation of the present, unfolding like an ever-growing rhizome.

Here, abstract painting is heterogeneously reoriented toward issues extrinsic to the painting medium, such as identity or socio-political considerations. As though extended or reinvented beyond itself, abstraction seems to be manifested in the prismatic depth of an embodied, situated, and dialogic experience—with its own history and with the world.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**

3 — Nancy Tousley, “Is What You See Really What You See? Tammi Campbell’s Dialogue with Modernism,” *Canadian Art*, March 20, 2014, accessible online.

4 — Leah Ollman, “Tammi Campbell Messes with Art’s Canon: Think Baldessari, Albers, Ruscha—subverted,” *The Los Angeles Times*, October 5, 2019, accessible online.

5 — Barret Lybbert, “Tammi Campbell: As Long as It Lasts,” exhibition text, Anat Ebgi, accessible online.



Evelyn Taocheng Wang

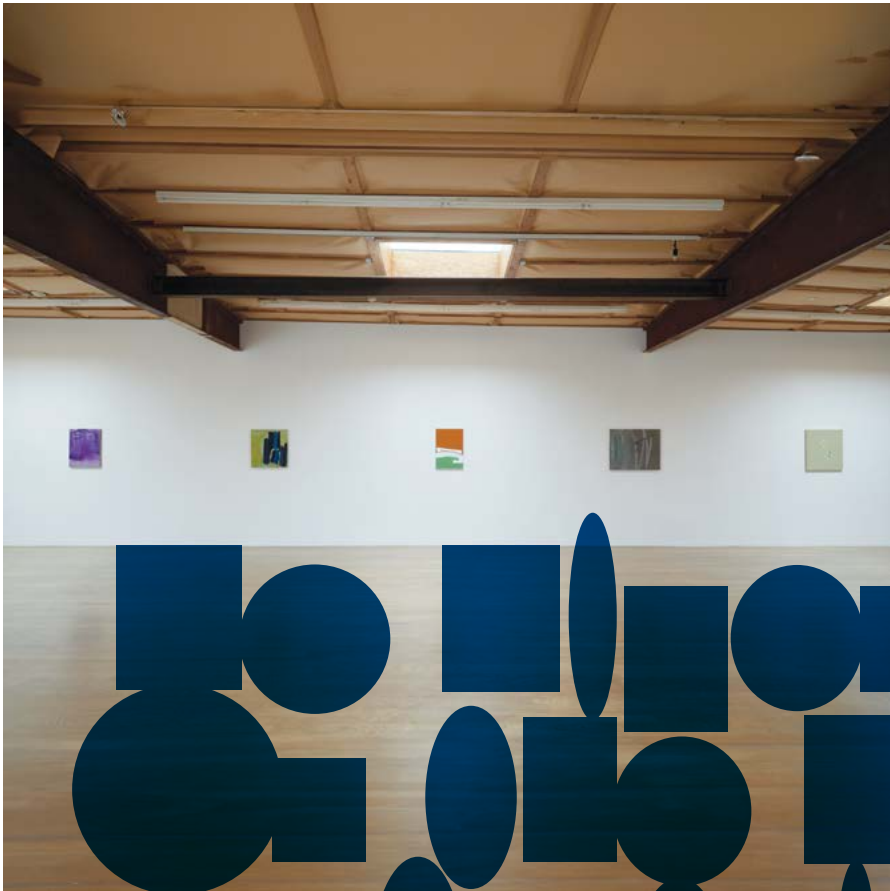
← *Mini Shanghai Pak choi with Toothpick and Imitation of Agnes Martin*, 185 × 185 cm, 2022.

Photo : © Evelyn Taocheng Wang 2025, permission de | courtesy of the artist & Antenna Space, Shanghai ; Carlos/Ishikawa, Londres ; Galerie Fons Welters, Amsterdam & Kayokoyuki, Tokyo

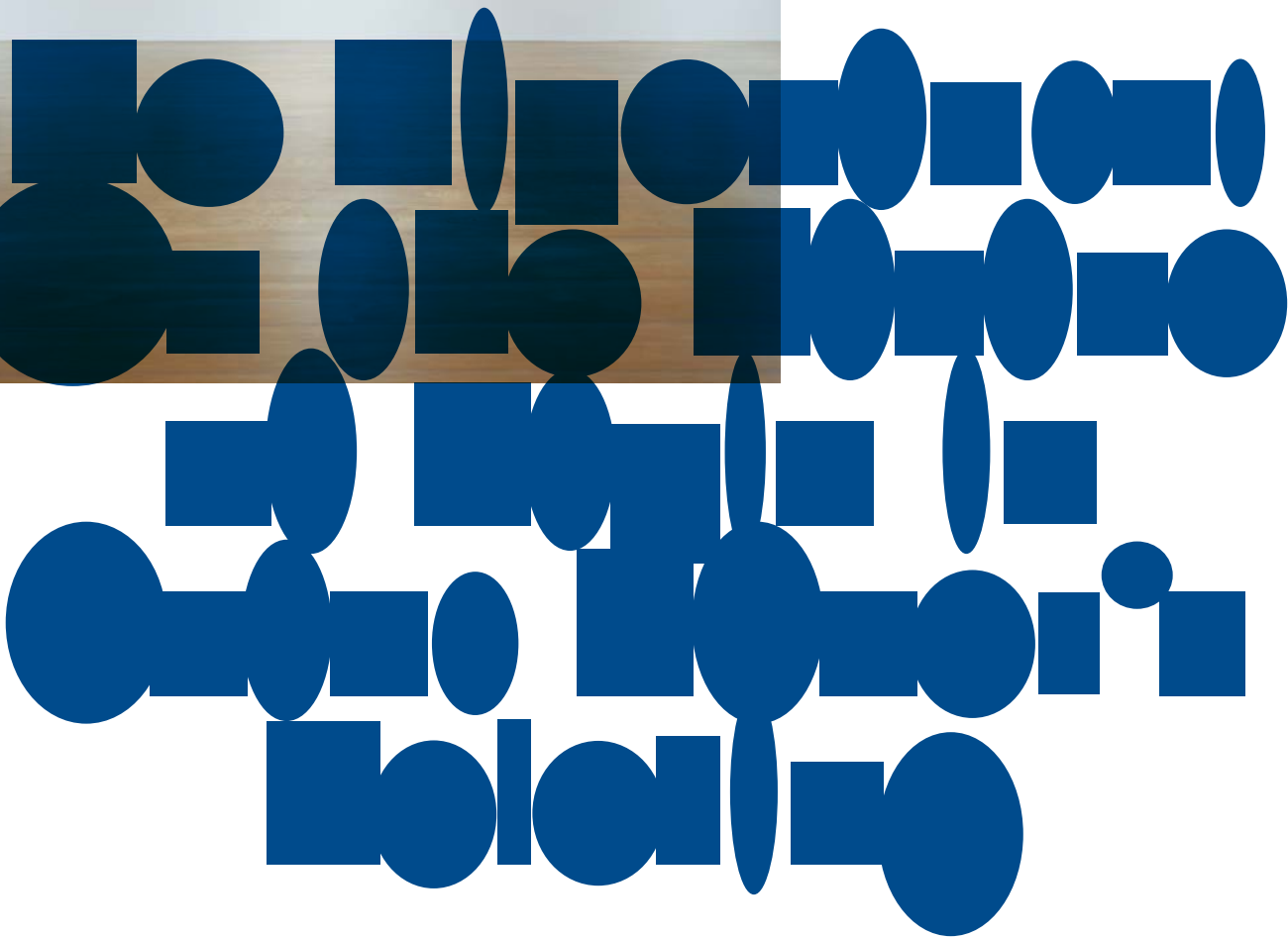
Tammi Campbell

↓ *Homage to the Square with Bubble Wrap and Packing Tape*, 63,5 × 63,5 cm, 2022.

Photos : Paul Litherland, permission de | courtesy of the artist & Blouin Division, Montréal & Toronto



Peter Shear
Reality Show, vue d'exposition |
exhibition view, BLUM, Los Angeles,
2024.
Photo : Evan Walsh, permission de | courtesy
of the artist & BLUM, Los Angeles, Tokyo &
New York



Brian T. Leahy

No Signature: On the Status
of Style in Peter Shear’s
Painting

Few contemporary painters sign their work on the front. One of the first lessons I remember receiving in an undergraduate painting class was that we should never, under any circumstances, sign a painting on the front. A scrawled signature tucked neatly in the lower right-hand corner of the picture plane, the professor implied, was the most obvious marker distinguishing a self-taught painter of kitschy abstractions from the serious efforts of artists who imagined themselves in the lineage of great abstract painting.

Yet, although the artist’s signature has long been relegated to the back of the canvas, the history of abstraction in North America has long been characterized by the search for a “signature style.” Personal marks or motifs served to definitively link non-representational visual expression with an artist’s identity and personhood. Abstract Expressionists such as Jackson Pollock and Robert Motherwell sought a distinct form that would take the place of a scrawled name tucked at the canvas’s edge. Barnett Newman wanted to find a form that would be unique to his work and isolated the “zip” as a compositional device that helped distinguish his abstractions from the work of other painters. Many contemporary painters take a related approach, seeking unique techniques of paint application that are immediately recognizable in a crowded art fair or bustling group show opening.

Peter Shear, by contrast, is an artist who resists the equation of abstraction with a signature style, material, or technique. Typically described as “self-taught” in gallery press materials, Shear has spent innumerable hours looking at works of art. His paintings synthesize the diversity of his aesthetic influences. They are, for lack of a better word, surprising—one painting does not lead logically to the next; rather, they skip and jump, like changing the channel or, in Shear’s telling, like scrolling through disparate image sources in an endless social media feed. Not only do his paintings lack a literal signature, but they also slip away from any easily identifiable stylistic groove.

Take two paintings as an example. In *Duel* (2024), two wide swatches of green sweep from right to left before converging at a small point. Deep teal squiggles evoke shrubbery or distant mountains, and a dashed pair of grey and tan lines imply a bend in the road. *Initiative* (2024) forgoes even a hint of landscape to show two clusters of four small white dabs of paint on an even beige ground. They sit off-kilter like an

abstract motif that has gotten lost in the crowd. The lower cluster sits uncomfortably, skewered by a gauzy black brush stroke. Although both of these paintings are small in scale, perhaps Shear’s most consistent formal choice, their pictorial constructions could not be more distinct.

When walking into one of Shear’s exhibitions, it isn’t clear that one artist made all the works hanging on the walls. Shear shares this quality with a long lineage of artists who have worked against the commercial and historiographic imperatives for recognizability. Rochelle Feinstein, Thomas Nozkowski, and Candida Alvarez, to name only a few, also pursue abstractions that unfix form rather than reifying identity.

There are precedents for these contemporary artists. For example, art historian Anne Wagner has described Lee Krasner’s various techniques of refusing to sign her work, signing it with the androgynous initials “L.K.,” or hiding her signature within the patterns of her all-over paintings: “These stratagems are, on one level, a resistance to her art being identified and thus seen as ‘that of a woman.’”¹ In other words, Krasner’s various refusals to make her work legible as a marker of her identity became, in Wagner’s analysis, a strategy of aesthetic survival. The continual risk for Krasner was that the paintings would not truly be seen behind the social identifications that she carried as a woman and as “Mrs. Jackson Pollock.”

Popular discourse has often equated abstraction with a sense of freedom. The lack of imperative to depict, this theory would seem to say, means that the artist and the visual form of the abstract picture are unmoored from responsibility or constraint. Unlike the limited reception that Krasner received, Pollock’s early “all-over” works were heralded as a newly liberated form of good old American painting in the pages of *Life* and the *Partisan Review*, offering abstraction as a visual representation

of freedom for the American middle class and intelligentsia alike. The gendered dimensions of this freedom were never far afield: as the art critic Lane Relyea points out, a few years after *Life*’s full spread on Pollock, the magazine treated Helen Frankenthaler’s pour paintings as akin to decorative wallpaper and floor coverings.²

Yet the freedom that abstraction seemed to promise was, from the start, not only threatened by the decorative, the queer, and the feminine—a perception most memorably and anxiously rehearsed by Clement Greenberg—but also by the market. For even as Pollock’s canvases were lauded as formal breakthroughs... Well, you can’t sell a new breakthrough every week. Pollock and countless abstract artists afterwards would find that the pressures of the market demanded a recognizable painting. If it wasn’t signed, after all, what was the point in spending good money on a picture that no one would recognize?

I want to make the case here that Shear’s painting—and that of the lineage of artists I identified above—is not about freedom. It turns, instead, on a tactical resistance to the very essence of the signature: its recognizability. A signature, whether on a painting or a marriage license, certifies the presence and approval of a specific individual. To do so, it must be repeatable and recognizable, at least nominally. Signature styles work the same way—they ensure the identity of the maker through a recognizable set of forms, materials, or techniques that are not easily copied by another hand.

¹ — Anne M. Wagner, “Lee Krasner as L.K.,” *Representations* 25 (Winter 1989): 48.

² — Lane B. Relyea, “The Apollonian Domestic,” in “*The heroine Paint*”: *After Frankenthaler*, ed. Katy Siegel (New York: Gagosian/Rizzoli, 2015), 116.

Jacques Derrida points out how the signature both implies the “nonpresence of the signer” and serves as a guarantor of authentic presence.³ In other words, the signer must be both present to sign the work (and therefore to guarantee its authenticity) and, later, absent for the signature to have any meaning or validity. For example, to sign a contract, someone must be there to sign it; but for the signature to have any sense, the signer must depart. If the signatory and the contract were present together forever, there would be no need for the autograph.

It is this impossible tension that haunts the majority of abstraction today: the painting works as a sign of freedom—whether freedom of thought, aesthetic freedom, political freedom, sexual freedom, or any freedom at all—while it is at the same time bound to the imperative to be reproducible, and, above all, recognizable. Pollock’s paintings, for example, need to both ensure Pollock’s physical presence at some point in the past (a Pollock made by someone else would be the collector’s greatest fear: a fake) and take on the role of representing Pollock in his absence. Yet modernism took the signature at face value, in the way a legal contract does today. Derrida points out how the aporia at the heart of the signature—the simultaneous guarantee of physical presence and the requirement of the signer’s absence—makes a coherent identity impossible.

In this sense, Shear’s paintings refuse the qualities of reproducibility and recognizability that the signature demands. Or, more precisely put, Shear’s work takes up the aporia that Derrida details. Identity, as any victim of identity theft knows, is always uncertain. The parade of documents required to “authenticate” a painting by Pollock, for example, or the meticulous bureaucracy necessary to rescue one’s identity from its dispersal into the recesses of the dark web, show this instability. We put so much effort into ensuring the identity of the artist precisely because that identity is so fragile. Take Shear’s *Convenience* (2023), which evokes a range of references from the history of handmade geometric abstraction. A cerulean blue bar hovers within a slightly larger, grey-blue rectangle at the centre of the top edge, all placed atop—or is it under?—a mottled ivory ground. Paintings by Giorgio Morandi and Robert Ryman flash to mind, but so do the vibrant labels of energy drinks and the defunct configurations of floppy disk drives. But the rules of engagement that Shear establishes in *Convenience* hold true

only for a moment. Instead of sedate rectangles, *Verb* (2024) offers a dense thicket of brush strokes in muddy greens and blues that converge on a bright dash of tinted yellow. This painting speaks more to the work of Joan Mitchell. Like many of Shear’s paintings, it also toys with the viewer’s sense of compositional clarity. The picture refuses to resolve easily, and instead keeps us looking.

Shear’s work prompts a set of questions about what, exactly, abstraction’s task is today. If abstraction does not promise freedom, what can it offer? Why, in other words, is it worth pursuing, when so much in the world demands visibility? Abstraction’s unending potential lies precisely in its capacity to insist on our intimacy with the unrecognizable. This is not an evocation of the sublime or a feint toward transcendental escapism; the small scale and straightforward art-store materials of Shear’s work reject these kinds of grand aspirations. In many ways, this phrasing—to be intimate with the unrecognizable—is an echo of old ideas about abstraction’s possibility as an avant-garde form that broke with the strictures of traditional subjects and styles. Yet the impossible tension between recognizability and freedom with which abstract art has struggled under contemporary market conditions have meant that grand claims of freedom were never, could never have been, fulfilled—not for those who lay outside of the ideals of masculine vigour that Pollock and others epitomized.

To be intimate with the unrecognizable is, in many senses, a far humbler task. But today, when every click we make online and every in-person interaction is collected and categorized to make our data and consumer profile quantified, recognizable, and salable, any chance we have to practise being with something we cannot fix down is invaluable. How else would we learn that we, too, can be unknowable? If abstraction’s political possibility lies in its capacity to ask us to be intimate with the unrecognizable, as I maintain, then Shear’s work contributes to a radical and ongoing diasporic community of painters who have attempted to undercut abstract painting’s status as visual brand in favour of the wild openness of the unknown. •

3 — Jacques Derrida, “Signature Event Context,” in *Limited Inc.*, trans. Samuel Weber and Jeffry Mehlman (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988), 20.

Abstraction’s unending potential lies precisely in its capacity to insist on our intimacy with the unrecognizable.

Peter Shear
↗ *Duel*, 27,9 × 35,9 cm, 2024.

→ *Convenience*, 21 × 25,7 cm, 2023.
Photos : Evan Walsh, permission de | courtesy of the artist & BLUM, Los Angeles, Tokyo & New York



Sans signature : du statut du style dans la peinture abstraite

Brian T. Leahy

Peu de peintres contemporain·es signent leurs œuvres à l’avant. Une des premières choses que j’ai apprises dans un cours de peinture de premier cycle était qu’il ne fallait jamais, sous aucun prétexte, signer une œuvre au recto. Selon le professeur, une signature griffonnée discrètement dans le coin inférieur droit du tableau constituait la marque la plus évidente qui distinguait les abstractions kitch d’un·e peintre autodidacte des œuvres sérieuses des artistes qui se réclamaient de la lignée des grands peintres abstraits.

Pourtant, bien que la signature de l’artiste ait longtemps été reléguée au dos de la toile, l’histoire de l’abstraction en Amérique du Nord a toujours été caractérisée par la quête d’un « style signature ». Les marques et motifs personnels servaient à associer de manière irréfutable l’expression visuelle non figurative à l’identité et à la personnalité de l’artiste. Les expressionnistes abstraits tels que Jackson Pollock et Robert Motherwell cherchaient à élaborer une forme distincte qui remplacerait un nom gribouillé au bord de la toile. C’est dans cette optique que Barnett Newman a adopté le « zip » comme dispositif de composition, afin de différencier ses abstractions de celles des autres peintres. De même, bon nombre d’artistes contemporain·es s’efforcent de mettre au point des techniques d’application de la peinture originales, immédiatement reconnaissables dans une foire d’art animée ou une grande exposition collective.

Peter Shear, en revanche, est un artiste qui refuse d’assimiler l’abstraction à un style, à une matière ou à une technique uniques. Généralement décrit comme « autodidacte » dans les documents de presse des galeries, il a passé d’innombrables heures à observer des œuvres d’art. Ses peintures synthétisent la diversité de ses influences esthétiques. Elles sont, faute d’un meilleur terme, déroutantes : aucune progression logique ne les relie entre elles ; elles sautent plutôt du coq à l’âne comme quand on zappe en regardant la télé ou, dans les mots de Shear, comme un défilement sans fin d’images disparates sur les réseaux sociaux. Non seulement ses peintures sont dépourvues de signature au sens propre, mais elles échappent aussi à toute empreinte stylistique immédiatement reconnaissable.

Prenons deux tableaux comme exemple. Dans *Duel* (2024), deux larges touches de vert balaient la toile de droite à gauche avant de converger sur un petit point. Des gribouillis bleu sarcelle profond évoquent des buissons ou des

montagnes lointaines, tandis que deux tiretés, un gris et un beige, suggèrent une courbe sur la route. *Initiative* (2024), composé quant à lui de deux groupes de quatre petites touches de peinture blanche sur un fond beige uniforme, abandonne toute référence au paysage. Les deux groupes sont décalés, motif abstrait désorienté. Celui du bas est transpercé par un trait noir vaporeux. Bien que ces tableaux soient tous deux de petite taille – peut-être le choix formel le plus constant chez Shear –, leurs constructions picturales ne pourraient être plus distinctes.

Lorsqu’on pénètre dans une exposition de Shear, il est difficile de croire que toutes les œuvres accrochées aux murs ont été réalisées par un seul artiste. Shear partage cette caractéristique avec une longue liste d’artistes contemporain·es qui remettent en question les impératifs commerciaux et historiographiques de reconnaissabilité. Rochelle Feinstein, Thomas Nozkowski et Candida Alvarez, pour donner quelques noms, proposent également des abstractions qui jouent avec la forme au lieu de réifier l’identité.

Mais il y en a eu d’autres avant eux et elles. Par exemple, l’historienne de l’art Anne Wagner a décrit les différents moyens par lesquels Lee Krasner se dispensait de signer ses œuvres, notamment l’utilisation des initiales androgynes « L.K. » ou la dissimulation de sa signature dans les motifs de ses peintures all-over : « Ces stratagèmes constituent [...] une résistance à ce que son art soit identifié, et donc assimilé à “une production féminine”¹. » Autrement dit, les moyens divers employés par Krasner pour empêcher que son œuvre soit perçue comme un marqueur de son identité sont

1 — Anne M. Wagner, « Lee Krasner as L.K. », *Representations*, n° 25 (hiver 1989), p. 48, accessible en ligne. [Trad. libre]



Peter Shear
Forced Perspective, 58,4 × 41 cm, 2023.
Photo : Evan Walsh, permission de | courtesy of the artist & BLUM, Los Angeles, Tokyo & New York



devenus, selon Wagner, une stratégie de survie esthétique. Le risque constant pour l’artiste était que ses peintures ne soient pas appréciées pour ce qu’elles étaient réellement, mais filtrées à travers le prisme de son identité sociale, celle d’une femme et de « madame Jackson Pollock ».

Le discours populaire associe souvent l’abstraction à un sentiment de liberté. Selon cette théorie, l’absence d’impératif de représentation signifierait que l’artiste et la forme visuelle de l’œuvre abstraite sont détachés de toute responsabilité ou contrainte. À la différence des toiles de Krasner, qui ont reçu un accueil partagé, les premières œuvres all-over de Pollock ont été saluées comme une forme émancipée de la bonne vieille peinture américaine dans les pages de *Life* et de la *Partisan Review*, où l’abstraction était décrite comme une représentation visuelle de la liberté, tant pour la classe moyenne que pour l’intelligentsia américaines. La dimension genrée de cette liberté n’était jamais bien loin. Comme le souligne le critique d’art Lane Relyea, quelques années après avoir publié le reportage sur Pollock, le magazine *Life* comparait les peintures versées de Helen Frankenthaler à des papiers peints et à des revêtements de sol décoratifs².

La liberté que l’abstraction semblait promettre était, dès le départ, menacée non seulement par le décoratif, le queer et le féminin – une inquiétude que Clement Greenberg a ressassée de manière mémorable –, mais aussi par le marché. Car même si les toiles de Pollock étaient considérées comme des percées formelles, on ne peut pas vendre une nouvelle percée chaque semaine. Pollock et nombre d’artistes après lui se sont vite rendu compte que la pression de la demande sur le marché exigeait une peinture reconnaissable. Après tout, quel intérêt y

avait-il à dépenser un gros montant d’argent pour un tableau non signé que personne ne reconnaîtrait?

Je cherche à démontrer ici que la peinture de Shear – ainsi que celle des artistes de la lignée que j’ai mentionnée précédemment – ne relève pas de la liberté. Elle repose, au contraire, sur une résistance stratégique à l’essence même de la signature : sa reconnaissabilité. Qu’elle soit apposée sur une toile ou un acte de mariage, la signature atteste la présence et l’approbation d’un individu en particulier. Pour cela, elle doit être reproductible et identifiable, au moins nominale­ment. Les styles signatures fonctionnent de la même manière : ils garantissent l’identité de l’auteur ou autrice à travers un ensemble de formes, de matières ou de techniques reconnaissables et difficiles à imiter.

Jacques Derrida fait observer qu’une signature implique la « non-présence du signataire » tout en servant de garantie de la présence authentique³. Autrement dit, le ou la signataire doit être présent-e pour apposer sa signature (et ainsi garantir l’authenticité de l’œuvre), mais doit ensuite s’effacer pour que la signature ait un sens ou une validité. Par exemple, pour signer un contrat, une personne doit être présente; cependant, pour que la signature ait une véritable portée, cette personne doit se retirer. Si le ou la signataire et le contrat étaient toujours ensemble, l’autographe perdrait toute raison d’être.

C’est cette tension insoluble qui hante une grande partie de l’abstraction contemporaine : la peinture tient lieu de signe de liberté – qu’elle soit intellectuelle, esthétique, politique, sexuelle ou autre –, tout en étant liée à l’impératif d’être reproductible et, surtout, reconnaissable. Les toiles de Pollock, par exemple, doivent à la fois

garantir que l’artiste était présent physiquement à un moment donné dans le passé (un Pollock réalisé par quelqu’un-e d’autre serait la plus grande crainte de la personne qui les collectionne : une contrefaçon) et représenter Pollock en son absence. Cependant, le modernisme a pris la signature au pied de la lettre, comme un contrat. Derrida souligne que l’aporie inhérente à la signature – à savoir la garantie de la présence physique et l’exigence de l’absence du ou de la signataire – rend toute identité cohérente impossible.

Dans ce sens, les peintures de Shear se dérobent aux qualités de reproductibilité et de reconnaissabilité qu’exige la signature. Ou, pour être plus précis, son œuvre adopte l’aporie décrite par Derrida. L’identité, comme le savent les victimes de vol d’identité, n’est jamais définitivement fixée. La multitude de documents nécessaires pour « authentifier » une peinture de Pollock, par exemple, ou la procédure complexe à suivre pour récupérer son identité après sa dissémination dans les recoins du Web clandestin témoignent de cette instabilité. C’est justement parce que l’identité de l’artiste est si fragile que nous mettons autant d’efforts à la garantir. Prenons *Convenience* (2023) de Shear, tableau comportant plusieurs références à l’histoire de l’abstraction géométrique. Une barre azurée flotte dans un rectangle gris-bleu légèrement plus grand situé au centre du bord supérieur, le tout reposant sur – ou sous ? – un fond ivoire marbré. Les peintures de Giorgio Morandi et de Robert Ryman viennent immédiatement à l’esprit, mais aussi les étiquettes colorées des boissons énergisantes et les configurations désuètes des lecteurs de disquettes. Les règles de composition que Shear instaure dans cette œuvre ne tiennent toutefois que brièvement.

En lieu et place de rectangles sobres, *Verb* (2024) présente un enchevêtrement dense de coups de pinceau aux tons de vert terreux et de bleu qui convergent vers une touche de jaune clair. Cette œuvre fait davantage écho au travail de Joan Mitchell. Comme beaucoup de peintures de Shear, elle joue également avec notre notion de clarté de la composition. Ne se laissant pas résoudre facilement, elle nous incite à la contemplation.

Le travail de Shear soulève un ensemble de questions sur le rôle de l’abstraction aujourd’hui. Si l’abstraction ne promet pas la liberté, que peut-elle offrir? Autrement dit, pourquoi continuer à la pratiquer alors que tant de choses dans le monde réclament d’être vues? Le potentiel inépuisable de l’abstraction réside précisément dans sa capacité à nous rendre intimes avec l’irreconnais­sa­ble. Il ne s’agit ni d’une évocation du sublime ni d’une illusion d’évasion transcendante; la petite échelle et le simple matériel du commerce employés par Shear rejettent de telles aspirations grandioses. À de nombreux égards, cette idée d’intimité avec l’irreconnais­sa­ble fait écho aux anciennes conceptions de l’abstraction comme une forme avant-gardiste, affranchie des contraintes des sujets et des styles traditionnels. Pourtant, la tension insoluble

entre reconnaissabilité et liberté, à laquelle l’art abstrait se heurte dans le contexte du marché contemporain, a toujours empêché ces grandes aspirations de liberté de se réaliser pleinement – et il ne pouvait en être autrement, du moins pour les artistes qui se situaient en dehors des idéaux de vigueur masculine incarnés, entre autres, par Pollock.

Être intime avec l’irreconnais­sa­ble est, à bien des points de vue, une tâche plus modeste. Mais aujourd’hui, alors que chaque clic en ligne et chaque interaction en personne sont enregistrés et catégorisés afin de rendre nos données et nos profils de consommation quantifiables, reconnaissables et monnayables, toute occasion de côtoyer l’insaisissable devient précieuse. Comment, sinon, saurions-nous que nous aussi pouvons être irreconnais­sa­bles? Si, comme je le soutiens, la portée politique de l’abstraction réside dans sa capacité à nous inciter à l’intimité avec l’irreconnais­sa­ble, l’œuvre de Shear s’inscrit alors dans une communauté radicale et durable de peintres qui cherchent à déstabiliser le statut de la peinture abstraite en tant que marque visuelle, au profit de l’ouverture débri­dée de l’inconnu.

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



Peter Shear

↗ *Verb*, 41 × 45,7 cm, 2024.

→ *Continuity*, 30,5 × 30,5 cm, 2023.

Photos : Evan Walsh, permission de | courtesy of the artist & BLUM, Los Angeles, Tokyo & New York

Ianick Raymond
Paint skin (4) (détail | detail), 2023.
Photo : Richard-Max Tremblay, permission de |
courtesy of the artist

Lynn Bannon



L’attrait
de l’ambigüité
visuelle

Dans quelle mesure la pratique formaliste a-t-elle toujours sa place dans l’art actuel? Une telle problématique fera peut-être sourciller les personnes qui voient dans l’abstraction un concept poussiéreux. Or, force est de constater que cette notion, à priori conceptuelle avant d’être associée à une extériorisation matérielle, persiste. À preuve, plusieurs artistes édifient encore à ce jour leur travail sur des considérations plastiques, notamment celles que leur offre la peinture, et cela, pour revendiquer l’expression de pensées, d’idées, de sensations ou d’émotions générées par les données formelles. Ianick Raymond, Jérôme Bouchard et Sabrina Ratté en font partie.

En dépit des spécificités de leurs univers esthétiques respectifs, ces trois artistes s’exercent à mailler le médium pictural et le numérique. Par l’entremise de ce couplage aussi étonnant que porteur, ils et elle se distancient de la pureté de la forme au profit de l’hybridité, réévaluent le fait main, revisitent les techniques de peinture et, obliquement, cogitent plus largement sur les répercussions de la technologie et de l’idéologie du progrès sur les arts visuels et la société.

S’AVENTURER DANS L’UNIVERS
DE LA NON-FIGURATION

Pour revoir au pas de course quelques schèmes spécifiques de l’abstraction en peinture, rappelons d’abord que le signe pictural était traditionnellement conçu en fonction de sa relation de figurabilité avec les choses du réel qu’il représentait. Ce rapport de réciprocité entre le visible et le nommable a eu pour principal effet d’écrémer l’attention portée au plastique. C’est pourquoi, pour le dire prudemment, le qualificatif d’« abstrait » a longtemps posé problème, en ce sens qu’une toile non figurative était envisagée comme un tableau dépourvu de figures identifiables. Cette conception négligeait toutefois un fait patent, à savoir qu’une création abstraite n’est aucunement privée d’éléments visuels. Au contraire, elle est foncièrement constituée de matières concrètes et expressives qui suppléent aux motifs reconnaissables.

Notons en outre que l’unité significative des créations abstraites peut dépendre, pour paraphraser l’historien de l’art Georges Roque, de l’appariement effectué entre certains traits formels associés à un objet, à un concept ou à une impression¹. N’a-t-on pas déjà qualifié une ligne de fluide, de vibrante, de dynamique? dit

d’une teinte qu’elle était délicate, scintillante? ou bien subsumé le clair-obscur sous le ténébrisme? Cette propension découle du fait que la valeur expressive des signifiés matériels est d’office engendrée à partir de nos perceptions antérieures, autrement dit fondée sur des impressions que diverses choses ou formes plastiques ont produites en nous. À ce sujet, le philosophe français Maurice Merleau-Ponty affirme, à juste titre, que « percevoir et imaginer ne sont plus que deux manières de penser² ». Cette conception a toutefois mis du temps à s’enraciner.

Si l’intérêt pour la dimension formelle (configuration, taille, textures, couleurs, etc.) des œuvres s’est fait sentir dès l’aube du 20^e siècle, il a fallu attendre quelques décennies avant que leur *substance* devienne le *sujet* de l’art. Ce changement de paradigme s’est opéré dans le sillage de l’avènement de l’expressionnisme abstrait, courant américain qui s’est développé après la Seconde Guerre mondiale. Selon ce mouvement, le jugement esthétique devait exclure toute élaboration rationnelle à partir de données extérieures à la réalité physique du tableau et l’analyse des arts visuels devait s’articuler exclusivement autour de leur substrat matériel. C’est, du reste, ce que clamait un critique d’art influent de l’époque, Clement Greenberg, pour qui une œuvre ne devait pas signifier, mais être³.

Tout bien considéré, pour être en mesure de nous engager pleinement dans l’univers de la non-figuration, il faut donc accepter de nous dessaisir de notre quête de reconnaissance, de nous décharger d’un savoir réconfortant au profit d’un laisser-aller perceptuel. C’est précisément ce délestage que Raymond, Bouchard et Ratté ont choisi de cultiver en s’aventurant dans les méandres de l’abstraction, là où disparaît la

clarté de la certitude, cette attrayante ambigüité qu’entretient obstinément le premier, pour qui la matérialité et ses effets sur la perception d’une image peinte ne tarissent pas.

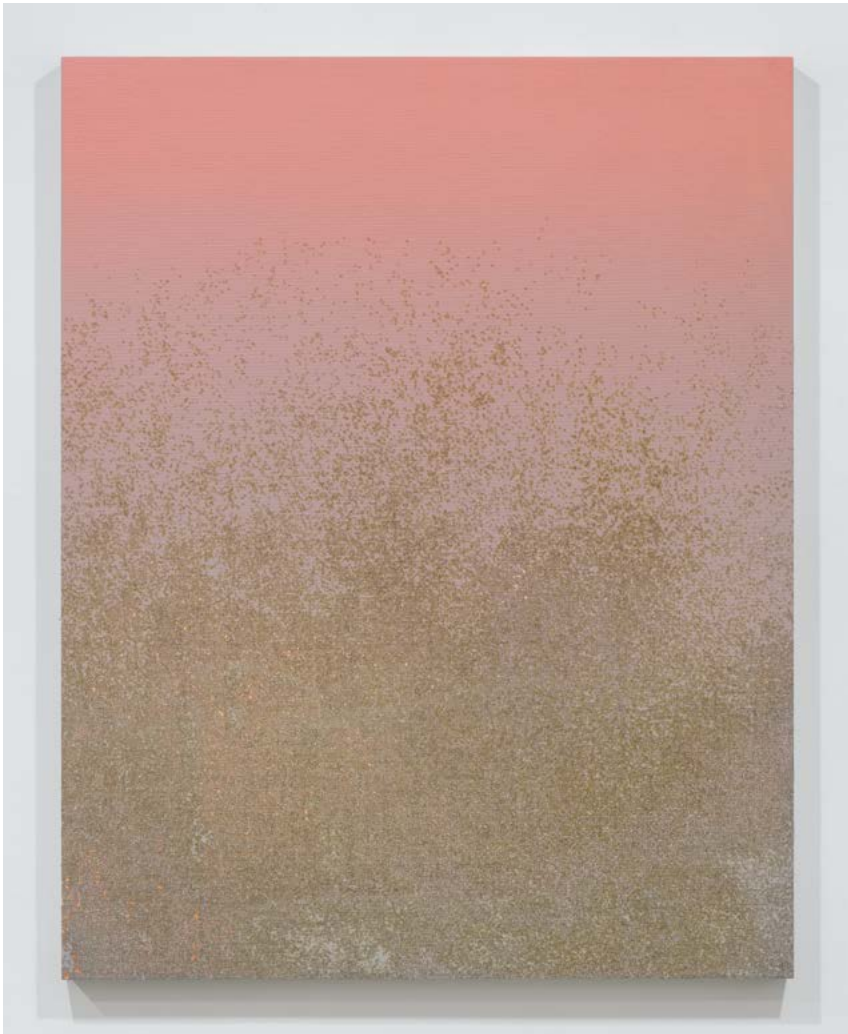
LE FORTUIT ET LE MÉTHODIQUE

Depuis de nombreuses années, Ianick Raymond expérimente les pigments pour faire émerger des formes sous les auspices de l’exploratoire et de l’accidentel. Ces imprévus sont au cœur de sa production picturale visuellement complexe, qui est dominée par les sinuosités graphiques pluridirectionnelles que l’artiste privilégie pour se distancier des gestes mécaniques, programmés, c’est-à-dire des gestes désincarnés de l’intelligence artificielle. Le hasard méthodique sous-jacent de sa démarche est cependant étonnamment réglé par un processus rigoureux se déclinant en plusieurs étapes. Les premières consistent à enduire une toile de pigments de manière aléatoire, puis à la recouvrir d’un réseau de lignes méticuleusement dessinées. La toile est ensuite photographiée et retravaillée numériquement par l’artiste, qui altère les dimensions de l’image et recalibre les couleurs. En dernier lieu, la photographie numérique est

¹ — Georges Roque, *Qu’est-ce que l’art abstrait?*, Paris, Gallimard, 2003, p. 307.

² — Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, Paris, Gallimard, 2009 [1964], p. 48-49.

³ — Clement Greenberg, « La peinture moderniste », traduit de l’anglais par Pascal Krajewski, *Appareil*, n° 17 (2016), p. 1-8, accessible en ligne.



imprimée sur le support d’origine à l’aide d’une imprimante capable d’apposer de l’encre sur la matière picturale.

Dans leur phase ultime, les tableaux de Raymond donnent à voir des superpositions texturales et chromatiques fluctuantes, dont l’enchevêtrement vise à ralentir la durée de leur appréhension. Au moyen de ces entrelacs, l’artiste encourage les spectateurs et spectatrices à laisser leurs yeux s’égarer dans le labyrinthe des pigments amoncelés, et ce, pour les mener tacitement à prendre un temps d’arrêt et à laisser leur regard s’engouffrer dans la texture de leur expérience, dans l’épaisseur de leur être.

L’ALTÉRATION COMME PROCESSUS MÉDITATIF

Alors que Raymond procède par accumulation de matière, Jérôme Bouchard s’emploie à sous-traire la substance picturale appliquée préalablement sur des toiles de lin qu’il s’évertue à altérer (enfumage, brulure, empoussiérage, perforation, découpage, déchirure) pour représenter des géographies aux contours brouillés. En réalité, les soubassements formels visibles à la surface de ses tableaux s’inspirent des données cartographiques captées par un appareillage géomatique connu sous l’acronyme « lidar »

(*Light Detection and Ranging*), qui vise à évaluer avec précision l’impact de l’activité humaine sur le territoire. Ces informations collectées par le scanneur 3D s’apparentent à une nuée de points, que l’artiste traduit en deux dimensions en perforant et découpant soigneusement au laser des toiles recouvertes de couleurs chatoyantes. Il en résulte des paysages d’apparence éthérée qui vacillent entre l’abstraction et la figuration.

Comparables à des réminiscences, ces paysages intentionnellement méconnaissables n’aspirent pas uniquement à contester la netteté des images numériques des sites géologiques et géographiques altérés par le temps ou les changements climatiques. Ils éveillent de surcroît l’imaginaire du public, qui est invité à se déplacer devant les œuvres afin d’y voir plus clair. En témoigne le tableau *31UDQ4997320579* (2024), composé de motifs aux contours évanescents qui deviennent de plus en plus énigmatiques, au fur et à mesure que s’égrènent les minutes passées à les contempler. Cette désillusion, conséquence de la perte de référents, ne matérialise nulle autre que la *désillusion* de l’artiste, inquiet face à la dégradation continue de l’environnement et de l’écologie. Tout compte fait, en déstructurant ses toiles, Bouchard ne se limite pas à évoquer la détérioration des espaces naturels : il nous encourage aussi à méditer plus

avant sur l’ambigüité des rapports qu’entretient l’humanité avec la nature et les machines.

PEINDRE AVEC LE NUMÉRIQUE

Ce sont des écosystèmes d’une autre nature qui mobilisent la pensée créatrice de Sabrina Ratté. En effet, celle-ci explore la convergence de la technologie, de la biologie et de l’évolution spéculative de notre environnement. La pierre angulaire de son travail est, d’une part, la mise au point d’espaces virtuels qui interrogent l’influence exercée par l’architecture et le contexte numérique sur notre perception du monde et, d’autre part, la relation que nous entretenons avec le numérique. Si l’artiste s’intéresse surtout aux diverses manifestations de l’image virtuelle et à l’animation 3D, elle n’hésite pas à explorer une multitude de modes d’expression, en particulier la vidéo, l’impression, la sculpture, la réalité virtuelle, l’installation et la photographie, mais aussi l’idée de la peinture, notamment dans *Nuée* (2020), qui fusionne les esthétiques numérique et picturale.

Pour cette série, l’artiste s’est ingéninée à glaner sur Internet différentes reproductions représentant de larges coups de pinceau, de même que des dessins générés par ordinateur.

Ces données graphiques lui ont par la suite servi à concevoir des œuvres vidéographiques, sculpturales et photographiques figurant des traits picturaux. Comme en fait foi l’image numérique *Nuée*, ces empâtements sont complètement factices, puisqu’ils ne relèvent pas des propriétés matérielles des images. Ils sont plutôt le fruit d’agencements numériques effectués par Ratté. Néanmoins, ces marques colorées sont, à l’instar de celles perceptibles dans les toiles de Raymond et de Bouchard, des phénomènes expressifs qui bousculent les habitudes perceptuelles et mettent en relief les opérations corrélatives à l’élaboration de ses créations.

SONDER L’ACTE ET LE FAIRE FAIRE

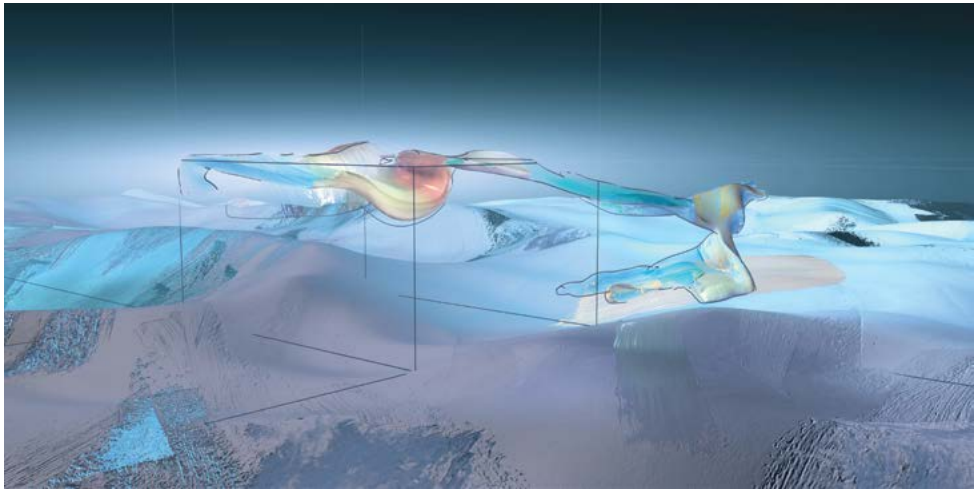
En fait, l’épicentre des productions susmentionnées s’articule autour des conditions matérielles des possibilités des œuvres. Plus encore, il relève des dynamiques fondatrices du faire, du *poïen*,

à savoir l’action qui s’exécute. Chez Raymond, Bouchard et Ratté, chaque création advient dans le sillage d’une succession d’étapes processuelles qui aboutit à une réflexion plus large sur le travail artistique dans son creuset. Cet aspect intéresse tout particulièrement la poïétique. Appréhendée comme une discipline, celle-ci, pour reprendre les mots de la théoricienne de l’art Chloé Persillet, s’emploie « à dévoiler non pas les dynamiques *de* l’œuvre mais bien les dynamiques à l’œuvre⁴ », en d’autres termes l’acte de créer. Elle porte essentiellement sur la façon dont les images sont réalisées et ouvre un passage « à travers » les substances du médium.

Mais la poïétique peut s’avérer tout aussi bavarde lorsqu’on l’aborde sur le plan de la saisie des œuvres. Face à des créations abstraites, ce ne sont pas tant les représentations du réel qu’il nous faut déchiffrer que les sensations vécues après l’expérimentation physique et conceptuelle de la matière à partir de laquelle elles ont été conçues. Certes consécutives à un jumelage

entre la peinture et le numérique, les œuvres de Raymond, de Bouchard et, par extension, de Ratté focalisent avant tout l’attention sur leurs composantes plastiques. En « lisant » les aspects relevant de la matérialité – même virtuelle –, le public anime les images au moyen de sa perception sensible. Ce faisant, il s’adonne à ce que l’on pourrait nommer une poïétique de la réception. Et c’est ainsi que les trois artistes nous invitent à laisser notre regard parcourir les surfaces imagées et observer, en lui-même, les traces picturales ressenties durant l’expérience de la matière première. •

⁴ — Chloé Persillet, « Poïétique, pratique et théorie : méthodologie de la recherche en arts plastiques », *Marges*, vol. 2, n° 39 (2024), p. 23.



Jérôme Bouchard

↗ *31UDQ4997320579*, 98 × 78 cm, 2024.

Photo : Guy L'Heureux, permission de | courtesy of the artist & Galeries Bellemare Lambert, Montréal

Sabrina Ratté

↗ *Nuée*, 50 × 100 cm, 2020.

→ *Radiances VI*, 56 × 100 cm, 2018.

Photos : permission de | courtesy of the artist & ELLEPHANT, Montréal

Ianick Raymond
→ *Paint skin (4)*, 122 × 244 cm, 2023.
Photo : Richard-Max Tremblay, permission de |
courtesy of the artist

↓ *OOPArt 2.2*, 168 × 120 cm, 2024.
Photo : Paul Litherland, permission de |
courtesy of the artist



The Allure of Visual Ambiguity

Lynn Bannon

To what extent does formalism still play a role in contemporary art? This question might raise a few eyebrows, especially for those who see abstraction as an outmoded concept. Yet, it is important to recognize that this notion, a priori conceptual before being associated with a concrete externalization, persists. As evidence of this, many artists today develop their work based on material considerations, in particular those offered by painting, in order to lay claim to an expression of thoughts, ideas, sensations, or emotions produced by formal information. Such artists include Ianick Raymond, Jérôme Bouchard, and Sabrina Ratté.

Notwithstanding the specific characteristics of their respective aesthetic universes, these three artists strive to combine paint and digital media. Through this pairing, as surprising as it is promising, they move away from a purity of form in favour of hybridity, reassessing the handmade, revisiting painting techniques, and, indirectly, more broadly considering the repercussions of technology and the ideology of progress on visual arts and society.

VENTURING INTO A NON-FIGURATIVE UNIVERSE

To quickly review a few specific schemas of abstraction in painting, let us first recall that the pictorial sign was traditionally conceived in terms of its figurative relationship with the real thing it represented. The main effect of this reciprocal relationship between the visible and the nameable has been to dilute the attention given to materiality. For this reason, to put it cautiously, the qualifier of “abstract” has been problematic for a long time, in the sense that a non-figurative painting was seen as devoid of identifiable figures. This conception, however, overlooked an obvious fact—namely, that an abstract work is in no way deprived of visual elements. On the contrary, it is fundamentally composed of concrete and expressive materials that supplant recognizable motifs.

Furthermore, to paraphrase art historian Georges Roque, the unit of meaning in abstract works can depend on the pairing made between certain formal characteristics associated with an object, concept, or impression.¹ Has the line not already been described as fluid, vibrant, or dynamic? Has a hue not been qualified as delicate or glossy? Or chiaroscuro been subsumed under tenebrism? This inclination stems from the fact that the expressive value of a material signified is automatically generated based on prior perceptions; in other words, it is founded on the impressions that various things or forms

in plastic media have made on us. In this regard, French philosopher Maurice Merleau-Ponty rightly asserts that “perceiving and imagining are now only two modes of thinking.”² This conception has nonetheless been slow to take root.

Although interest in the formal dimensions (configuration, size, texture, colour, etc.) of artworks started to develop at the turn of the twentieth century, a few decades had to pass before the works’ *substance* became the *subject* of art. This paradigm shift occurred in the wake of the post-Second World War American art movement of Abstract Expressionism. According to this movement, aesthetic judgment must exclude any rational elaboration based on information external to the painting’s physical reality, and visual arts analyses must draw exclusively on the works’ material substrate. At least, this is what an influential art critic at the time, Clement Greenberg, claimed. In his view, an artwork is not supposed to mean but to be.³

All things considered, in order to fully engage with a non-figurative universe, we must agree to relinquish our quest for recognition, unburden ourselves of a reassuring knowledge for the benefit of a perceptual casualness. It is precisely this unburdening that Raymond, Bouchard, and Ratté have chosen to cultivate by venturing into the meanders of abstraction, where the clarity of certitude vanish—the alluring ambiguity that Raymond, for whom materiality and its effects on the perception of a painted image never run dry, persistently cultivates.

THE FORTUITOUS AND THE SYSTEMATIC

For many years, Ianick Raymond has experimented with pigments in order to draw out forms under the auspices of exploration and accident. Unforeseen occurrences are central to his visually complex pictorial production, which is dominated by multidirectional graphic convolutions

that he exploits in order to move away from programmed, mechanical gestures—that is, the disembodied gestures of artificial intelligence. His systematic use of chance is regulated, however, by a surprisingly rigorous multi-step process. The first steps consist in applying pigments to a canvas in an aleatory manner, then covering it with a web of meticulously drawn lines. He then photographs the painting and digitally edits the image, altering the dimensions and recalibrating the colours. Lastly, the digital photograph is printed on the original canvas with a printer capable of affixing ink to pigment.

In their final phase, Raymond’s paintings depict fluctuating textural and chromatic superpositions, the entanglement of which aims to slow down the time it takes to apprehend them. Through this tracery, he encourages viewers to let their eyes wander in the labyrinth of amassed pigments, tacitly leading them to take a moment and allow their gaze to dive into the texture of their experience, into the depth of their being.

ALTERATION AS MEDITATIVE PROCESS

Whereas Raymond proceeds by accumulating materials, Jérôme Bouchard endeavours to remove the paint applied beforehand to linen canvases, which he alters—by smoking, burning, dirtying, perforating, cutting, tearing—in order to represent geographies with blurred contours. In reality, the formal substructures visible on the surface of his paintings are inspired by

¹ — Georges Roque, *Qu’est-ce que l’art abstrait?* (Paris: Gallimard, 2003), 307.

² — Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, trans. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968), 29.

³ — Clement Greenberg, “Modernist Painting,” *Art and Literature* 4 (Spring 1965): 193–201.

mapping data recorded with geomatics equipment known under the acronym LiDAR (Light Detection and Ranging), which aims to evaluate the precise impact of human activity on the terrain. The data collected by a 3D scanner resemble a point cloud, which Bouchard translates into two dimensions, using a laser to carefully perforate and cut canvases covered with iridescent colours. The resulting ethereal landscapes oscillate between abstraction and figuration.

Comparable to memories, these intentionally unrecognizable landscapes are intended not only to challenge the sharpness of digital images of geological and geographical sites altered by time or climate change but also to spark the imagination of viewers, who are invited to move around in front of the works so as to see them more clearly. For example, the painting *31UDQ4997320579* (2024) is composed of motifs with evanescent contours that become increasingly enigmatic the more time we spend contemplating them. This disillusion, resulting from a loss of referents, materializes none other than the *disillusionment* of the artist, who is concerned about ongoing environmental and ecological degradation. In essence, by deconstructing his canvases, Bouchard evokes the deterioration of natural spaces; he also encourages us to meditate on humanity’s ambiguous relationships with nature and machines.

PAINTING DIGITALLY

A different range of ecosystems drive Sabrina Ratté’s creative considerations, as she explores the convergence of technology, biology, and the speculative evolution of our environment. The cornerstones of her work are, on the one hand,

the development of virtual spaces that question the influence exerted by architecture and digital contexts on our perception of the world and, on the other hand, our relationship with digital technology. Although she is especially interested in diverse manifestations of the virtual image and 3D animation, she also explores myriad modes of expression, including video, printing, sculpture, virtual reality, installation, photography, and the idea of painting, particularly in the *Nuée* series (2020), which merges digital and painting aesthetics.

For this series, Ratté gleaned from the internet different reproductions representing large brushstrokes as well as computer-generated drawings. She then used these graphic data to create video, sculptural, and photographic works that figure paint characteristics. As evidenced in the digital image *Nuée*, the impastos are entirely artificial, as they do not relate to the images’ material properties but are, instead, the result of digital layouts created by Ratté. Nevertheless, like those perceptible in Raymond’s and Bouchard’s paintings, these colourful marks are expressive phenomena that shift perceptual patterns and highlight the operations corresponding to the development of Ratté’s creations.

EXPLORING ACTION
AND GETTING IT DONE

The epicentre of the aforementioned artworks hinges on the material conditions of the work’s potential. Furthermore, it relates to the foundational dynamics of making, of *poiein*—of performing an action. For Raymond, Bouchard, and Ratté, every work arises from a processual series of steps, which leads to a broader reflection on

the crucible of artistic labour. This aspect concerns poiesis in particular. Understood as a discipline, in the words of art theorist Chloé Persillet, poiesis is used “to reveal not the dynamics *of* the work but the dynamics *at work*”⁴—in other words, the act of creating. It essentially concerns the manner in which images are made and opens a way “through” the substances of the medium.

Yet poiesis can prove to be just as loquacious when we approach it in terms of how artworks captivate us. When looking at abstract works, we need to decode not so much representations of reality but the sensations felt when physically and conceptually experiencing the materials used to create them. Resulting from a pairing of painting and digital technology, the works of Raymond, Bouchard, and, by extension, Ratté focus our attention on their material elements above all. By “reading” aspects related to materiality—even a virtual one—we animate the images through our sensorial perceptions. In so doing, we engage in what might be called a poiesis of reception. This is how these three artists invite us to let our eyes wander across the pictorial surfaces and observe the painterly traces felt while experiencing the raw material.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**

4 — Chloé Persillet, “Poiétique, pratique et théorie: méthodologie de la recherche en arts plastiques,” *Marges* 2, no. 39 (2024): 23 (our translation).



Sabrina Ratté

← *Radiances*, vue d’installation | installation view, EP7, Paris, 2018.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Galerie Charlot, Paris

Jérôme Bouchard

↖ *31UDQ4995020583*, 98 × 78 cm, 2024.

Photo : Guy L'Heureux, permission de | courtesy of the artist & Galeries Bellemare Lambert, Montréal

↑ *biais n° 01*, 63 × 79 cm, 2024.

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

Stina Baudin
Data Studies 2.1: We shall thank you to carefully examine and fit, 2023.
Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist



Adam Lauder

Contemporary artists are unravelling the threads that connect abstraction to computation and textiles. Recently on view at the National Gallery of Canada, the travelling exhibition *Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction* proposes an ambitious counter-history of abstraction rooted “in the everyday world” of fibre media and self-fashioning.¹ Long neglected by art historians as the product of “women’s work,” the warp and weft of textiles are finally gaining recognition as a decisive point of origin for that enduring symbol of abstraction, the grid.

In her catalogue essay accompanying *Woven Histories*, the media art historian Michelle Kuo excavates the relationship between the grid structure of woven cloth and the evolving role of computation in textile manufacturing—from the binary punch cards that powered nineteenth-century Jacquard looms to the global circuits of contemporary fast fashion.² Well beyond the roster of *Woven Histories*, contemporary artists are pursuing parallel explorations of abstraction’s kinship with textiles and adjacent algorithmic practices.

Through narratives of migration, the artists Shaheer Zazai, Ella Gonzales, and Stina Baudin vividly materialize abstraction’s entanglements in computational and fibre-based histories. Intervening within global networks of textile production to fashion meditations on diasporic identity, Zazai, Gonzales, and Baudin demonstrate shared affinities with the poetics of Relation articulated by the Martinican poet and philosopher Édouard Glissant. For Glissant, the new forms of belonging forged by migration open up novel possibilities for aesthetic expression. Premised on a decentring of identity, his relational poetics unfolds between self and other, home and elsewhere.

Reminiscent of the intricate patterning of traditional Afghan carpets, the abstract geometries of Shaheer Zazai’s digital art are animated by the serendipity of chance. “I think the key element of abstraction in my work is for the most part not knowing what will happen and what the outcome will be,” he says.³ His digital practice is itself the improbable outcome of a self-prescribed punishment for excessive screen time. As a New Year’s penance, he typed thousands of dots and spaces into a Word document. But the punishment backfired. Instead of returning the then painter to his easel, this exercise became the catalyst for his ongoing production

of works in diverse media—all derived from patterns of improvised keystrokes. Using Word’s highlighter function, Zazai imposes rules for transforming this typographic data into dazzling abstractions evocative of the rich vocabulary of Afghan rugs. Initially working on a small scale, Zazai soon set himself the formidable challenge of completing a life-size carpet design within the time constraint of a 40-hour work week. It was while researching the history of Afghan carpets that he came to the realization that rug designs reference the landscape architecture of what he terms “dream gardens.” Like the pulsing geometries of traditional carpets, his abstractions are woven from a cultural reservoir of imagined green spaces, but the algorithmic patterning of traditional designs is always deformed by a stochastic eruption of chance.

An ethos of cultivation remains generative for Zazai, who has more recently turned to the production of physical carpets. Wanting to “give back” to his embattled homeland, which returned to Taliban rule following the withdrawal of international troops in 2021, he instituted a new constraint: “It has to be made in Afghanistan by Afghan hands.” But remote collaboration with Afghan weavers has proven challenging. Zazai observes that “there is no button to press” when communicating with labourers beyond the reach of contemporary on-demand production networks. Instead, the carpets emerge from a complex “broken telephone” process, in which designs composed in Word undergo multiple format migrations before being sent on to a contact in Afghanistan, where they are ultimately redrawn on graph paper. “Highlighted characters eventually become dyed wool knots,” explains Zazai, who embraces the creative license taken by his collaborators. (For security reasons, these women remain anonymous—for now.)

A striking instance of the serendipity that propels Zazai’s art, the weavers chose to translate some of the diagonals in his patterns into florets recalling the garden origins of Afghan carpet motifs. Emerging through the multiple dislocations wrought by format migration and collaboration at a distance, the formal digressions of Zazai’s weavers are reminiscent of Glissant’s poetics of Relation. In particular, their wandering threads vividly materialize the aesthetics of “errantry” that Glissant associates with the tendency of migration to set stable coordinates of belonging adrift.⁴ This mobile condition is conducive to dialogical modes of relating that celebrate the *in-between*.

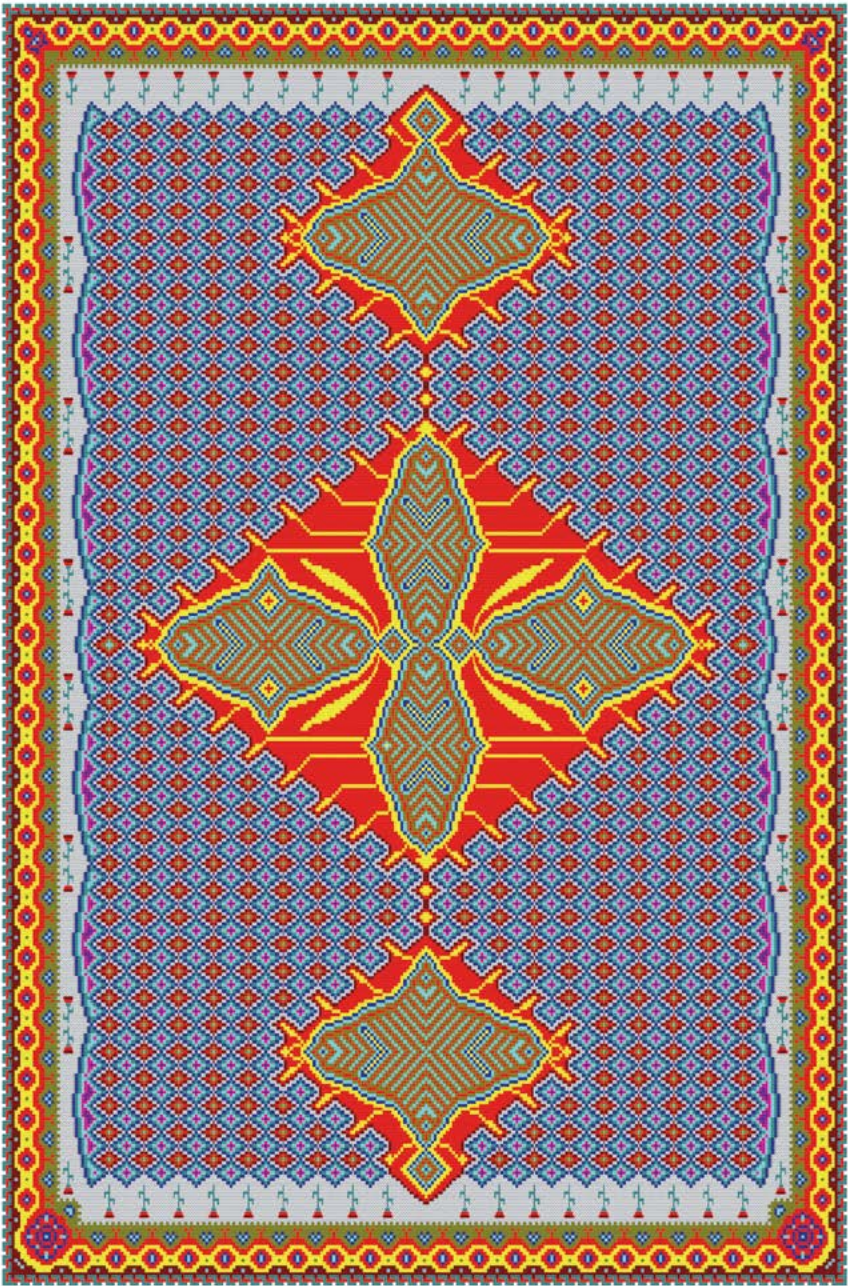
The Filipina Canadian artist Ella Gonzales also harnesses the deep time of fibre media to explore themes of personal and cultural memory in works that synthesize abstraction and computational design. Abstraction is operative in Gonzalez’s practice as a dynamic interplay of

¹ — Lynne Cooke, “Modernist Histories: Braided, Interlaced, and Aligned,” in *Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction*, ed. Lynne Cooke (Washington, DC and Chicago: National Gallery of Art and University of Chicago Press, 2023), 3.

² — See Michelle Kuo, “Textility and Technology,” in *Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction*, ed. Lynne Cooke (Washington, DC and Chicago: National Gallery of Art and University of Chicago Press, 2023), 225–43.

³ — All Shaheer Zazai quotations are from the artist’s talk at York University, Toronto, on November 5, 2024.

⁴ — Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021), 11.



Shaheer Zazai
← *2PW3PH MSMAX C N1*,
111,8 × 167,6 cm, 2020.
Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Ella Gonzales
↘ *A Room's Proportion*, basement,
vue d'installation | installation view, YYZ
Artists' Outlet, Toronto, 2025.
Photo : LF Documentation, permission de |
courtesy of the artist & Unit 17, Vancouver

Through narratives of migration, the artists Shaheer Zazai, Ella Gonzales, and Stina Baudin vividly materialize abstraction’s entanglements in computational and fibre-based histories.

opacity and transparency. Employing translucent *piña* fabrics woven from pineapple leaves as supports for her expanded painting practice, Gonzales constructs what she terms “furnishings.”⁵ Taking the poet and essayist Lisa Robertson’s writings on “soft architecture” as a point of departure, Gonzales became interested in how spaces register the movements of their occupants, acting as immersive portraits. These reflections on space as an index of bodies in transit inform the overlapping planes of Gonzales’s architectural abstractions, whose layered interiors memorialize homes once occupied by her and her family on their trajectory of migration from Saudi Arabia, where she was born, to their current home in Canada. Using CAD modelling software, she reconstructs these transient spaces from photographs and memory. Her 3D virtual models yield semi-transparent digital layers that she superimposes to produce

geometric abstractions whose overlapping planes evoke architectural depth. Gonzales credits her seamstress grandmother with introducing her to the traditional Filipino fabrics that remain central to her practice today, including *jusi* silks, originally woven from banana leaf fibres. When staying abroad with family, Gonzales’s grandmother was in the habit of repaying her hosts’ hospitality by refreshing their interiors—sewing everything from curtains to tablecloths, all from a single set of fabrics. This resourceful use of textiles infuses Gonzales’s *A Room’s Proportion* (2025), a site-specific installation produced for YYZ Artists’ Outlet, whose curtain format literalizes her paintings’ associations with home décor while serving as a metaphoric screen for the projection of memory. The migratory spaces of Gonzales’s virtual interiors are also shaped by the mobile

topology of the cargo boxes that were used by her family to ship furnishings and textiles from the Philippines. Gonzales is fascinated by the cargo box’s capacity to serve as a carrier for more abstract indications of migration when flattened into a two-dimensional surface. The idiosyncratic wooden supports that she constructs to frame her paintings are informed by this malleable potential. She likens the aptly titled *Furnishing* (2023) to “a coffee table”; other works, wall-mounted on hinges, recall doors that beckon viewers to enter her imaginative worlds. Where Gonzales’s chalky scrims allow light to pass through, they behave like gently glowing screens. Her most recent work develops these allusions into a material theatre of transparency and opacity inspired by the writings of Glissant, who proposed the notion of opacity as a form of respect for the other, one resistant to the Western compulsion to render difference

transparent to the colonial gaze. Reminiscent of the virtual layers of her 3D models, Gonzales’s *Sleeve: which cannot be reduced* (2024) powerfully materializes Glissant’s observation that “opacities can coexist and converge, weaving fabrics” by lining milky polyethylene sheeting with her signature acrylic-painted *piña* and *jusi* silks.⁶ For Gonzales, opacity can operate as a powerful mode of abstraction for negotiating the complexities of identity. “An identity is such an abstract thought,” she observes. Haitian Canadian artist Stina Baudin weaves narratives of Black migration into richly textured data visualizations. Initially studying to be a social worker in Montréal, she had a chance encounter with a women’s weaving collective while bicycling in Cambodia that proved transformative. Although unfamiliar with looms and unable to communicate with her hosts, she was entranced by the complex gestural choreography of their labour. After relocating to Germany in 2014, Baudin became increasingly curious about contemporary textile arts; she later studied at the Royal Academy of Fine Arts of Brussels, where she learned how to build her own upright loom. Speaking to me from her studio at the Cranbrook Academy of Art in suburban Detroit, Baudin shows off her latest custom loom. “I like the idea of building your loom yourself,” she says, “because then you can go anywhere and just build it. It’s cost-efficient and a skill that you can teach others. It’s also accessible.”⁷ The loom emerges from Baudin’s itinerant practice as the nimble motor for an errant aesthetics.

Inspired by the visionary infographics of the sociologist and civil rights activist W.E.B. Du Bois, Baudin ingeniously reimagines the loom’s potential to function as a data processor for weaving historical statistics about Black migration patterns into ravelled abstractions. *Data Studies 1.1 Caribbean-Canadian migrations 1986/96* (2022) translates data harvested from Statistics Canada records into raster-like tiles of cotton and linen. An accompanying key elucidates the graph-like check weave of this work as a cross index of migrants’ Caribbean countries of origin and their settlement patterns in Canada. Reflecting on the role of abstraction in her work, Baudin observes, “I think I’m just really interested in how to tell a story at the end of the day.” Her textiles harness the abstract idioms of data and archival documentation as narrative resources for diasporic storytelling. Her spirit of restless inquiry ultimately led Baudin to question the logic of one-to-one correspondence between data and design that informed *Data Studies 1.1*. The opaque visualization of *Internal Algorithms* (listen to your

5 — All Ella Gonzales quotations from a conversation with the author on November 26, 2024.

6 — Glissant, *Poetics of Relation*, 190.

7 — All Stina Baudin quotations from a conversation with the author on November 28, 2024.





Stina Baudin

← (de gauche à droite | from left to right)
Internal Algorithms (listen to your ancestors, they have all the answers), 2023 ; Data Studies 1.1 Caribbean-Canadian migrations 1986/96, 2022, vues d'installation | installation views, Toronto Biennial of Art, 2024.

Photos : Toni Hafkenscheid, permission de |
courtesy of the artist

Shaheer Zazai

↘ *Zarghoon Carpet, 111,8 × 228,6 cm, 2015.*

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

ancestors, they have all the answers) (2023) was inspired by her navigation of the ambiguities embedded within statistical records that sometimes collapse migrants’ countries of origin into vague labels such as “West Indies.” The more allusive relationship with source data expressed by the rhythmic monochromy of this work recalls the coded messages embedded in historical Black quilts and hair-braiding practices. In particular, Baudin found herself meditating on statisticians’ use of generic placeholders such as “etc.” and “and related.” The latter term led Baudin to recognize that the diasporic narratives she was elaborating are implicated in a multiplicity of interconnected histories, large and small. “I realized this idea ‘and related’ is really powerful because everything is related to something,” she observes. Propelled by this awareness of the inherent relationality of globalization’s wide-reaching effects, her recent

excavations of denim’s material linkages to stories of slavery and environmental degradation unfold a poignant poetics of Relation reminiscent of Glissant’s writings on the errant condition of diasporic identities and their potential to spawn mobile networks of meaning.

In *Data Studies 2.1: We shall thank you to carefully examine and fit* (2023), Baudin visualizes this dense field of material connections through a transformative scrutiny of the visual economies of commercial denim. Thrift-store jeans sourced in suburban Detroit are deconstructed into a broken lattice evocative of that city’s frayed street grid or, perhaps, a data-fied Mondrian. Rather than imposing external statistics onto recycled apparel, however, Baudin allows her materials to speak for themselves in this work by repurposing texts imprinted on brand-name fabrics. Exposing words embedded in interior layers of clothing that are ordinarily

withheld from visibility, she prompts viewers to reflect on the material linkages among denim, racialized blue-collar labour, and the blues.

Leveraging abstraction to materialize social histories of fabric production, Baudin’s work participates in a broader rethinking of abstraction’s potential to visualize the intersections between migration stories and computational design. The textile-based works of Zazai and Gonzales are equally emblematic of the computational resources mobilized by this contemporary aesthetics of errant abstraction, from the pulsing contours of symbolic landscapes composed in Word to virtual memory spaces drafted in CAD. Weaving generative tensions between pattern and chance, as well as between transparency and opacity, all three artists exemplify abstraction’s capacity to manifest personal and collective narratives of dislocation and remembrance. •

Abstractions errantes

Adam Lauder

Les artistes contemporain-es dénouent les fils qui relient l’abstraction à l’informatique et aux textiles. Récemment présentée au Musée des beaux-arts du Canada, l’exposition itinérante *Histoires entrelacées : textiles et abstraction moderne* offrait une ambitieuse contre-histoire de l’abstraction ancrée dans «la réalité de tous les jours¹» des arts de la fibre et du façonnement de soi [*self-fashioning*]. Longtemps négligé par les historien-nes de l’art, car considéré comme le produit d’un travail féminin, le tissu, ou plus précisément la chaine et la trame, commence enfin à être reconnu comme l’origine de ce symbole persistant de l’abstraction qu’est la grille.

Dans l’essai qu’elle signe pour le catalogue de l’exposition *Histoires entrelacées*, l’historienne de l’art médiatique Michelle Kuo met au jour les rapports entre la structure en grille du tissu et le rôle de l’informatique dans l’industrie du textile, passant des cartes perforées qui permettaient de programmer les métiers Jacquard au 19^e siècle aux circuits mondiaux de la mode éphémère contemporaine². Bien au-delà des œuvres en vedette dans *Histoires entrelacées*, les artistes contemporain-es explorent, chacun-e à sa façon, les rapports de proximité entre l’abstraction, les textiles et certaines pratiques algorithmiques connexes. À travers des récits de migration, les artistes Shaheer Zazai, Ella Gonzales et Stina Baudin donnent à voir de manière concrète et vivante l’enchevêtrement de l’abstraction dans l’histoire des fibres comme dans celle de l’informatique. Situant leurs œuvres au sein des réseaux mondiaux de production textile pour élaborer des méditations sur l’identité diasporique, Zazai, Gonzales et Baudin s’inscrivent dans l’esprit de la poétique de la relation définie par le poète et philosophe martiniquais Édouard Glissant. Pour Glissant, les nouvelles formes d’appartenance forgées par la migration ouvrent des potentiels inédits pour l’expression esthétique. Fondée sur un décentrement de l’identité, sa poétique relationnelle évolue entre soi et l’autre, entre le chez-soi et l’ailleurs.

Rappelant les motifs complexes des tapis afghans traditionnels, les géométries abstraites des œuvres numériques de Zazai sont animées par les caprices du hasard. « Je pense que l’élément clé de l’abstraction, dans mon travail, c’est essentiellement le fait que je ne sais pas ce qui va se passer et quel sera le résultat³ », dit-il. Sa pratique numérique est elle-même le fruit improbable d’une punition qu’il s’est imposée pour avoir passé trop de temps devant l’écran. En guise de pénitence, au jour de l’An, il a tapé des milliers de points et d’espaces dans un document Word. Mais le châtiment a eu un effet inverse. Au lieu de

renvoyer l’artiste – qui était peintre, à l’époque – à ses pinceaux, cet exercice s’est avéré le catalyseur d’une série d’œuvres toujours en cours. Réalisées avec différents médiums, celles-ci sont toutes dérivées de motifs obtenus en pianotant de façon improvisée sur le clavier d’ordinateur. En se servant de la fonction surbrillance de Word, Zazai impose des règles pour transformer ces données typographiques en abstractions éclatantes évoquant le riche vocabulaire des tapis afghans. Travaillant d’abord à petite échelle, Zazai s’est rapidement donné l’impressionnant défi de réaliser un motif de tapis grandeur nature en une semaine de travail de 40 heures. C’est en faisant des recherches sur l’histoire des tapis afghans qu’il s’est rendu compte que leurs motifs renvoient à l’architecture des paysages de ce qu’il appelle des « jardins des rêves ». Tout comme les géométries pulsátiles des tapis traditionnels, ses abstractions dérivent d’un réservoir culturel d’espaces verts imaginaires, mais les motifs algorithmiques des dessins traditionnels sont toujours déformés par l’irruption du hasard.

L’éthos de la cultivation demeure fertile pour Zazai, qui s’est récemment tourné vers

la fabrication de véritables tapis. Voulant « redonner » à sa patrie assiégée, qui est retombée sous le joug des talibans après le retrait des troupes internationales en 2021, il s’est imposé une nouvelle contrainte : « [Ses tapis] doivent être fabriqués en Afghanistan par des mains afghanes. » Mais la collaboration à distance avec

1 — Lynne Cooke, «Histoires modernistes : tressées, entrelacées et alignées», dans Lynne Cooke (dir.), *Histoires entrelacées : textiles et abstraction moderne*, traduit de l’anglais par Christine Dufresne, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2024, p. 2.

2 — Michelle Kuo, «Textilité et technologie», dans Lynne Cooke (dir.), *Histoires entrelacées : textiles et abstraction moderne*, traduit de l’anglais par Christine Dufresne, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2024, p. 225-243.

3 — Toutes les citations de Shaheer Zazai sont tirées de la conférence que l’artiste a présentée à l’Université York, à Toronto, le 5 novembre 2024.

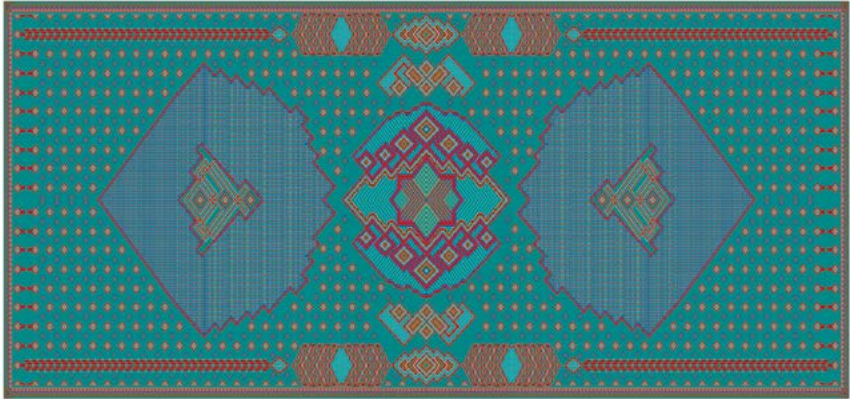




Figure 1. Ella Gonzales, Furnishing [Mobilier] (2023). Photo: permission de | courtesy of the artist & Unit 17, Vancouver

les tisserandes s’avère difficile. Zazai note qu’« il n’y a pas de bouton de commande » lorsque l’on communique avec une main-d’œuvre coupée des réseaux de production sur demande contemporains. Les tapis naissent plutôt au terme d’un complexe « jeu de téléphone » au cours duquel les motifs composés dans Word subissent de nombreuses migrations de format avant d’être envoyés à une personne en Afghanistan qui les redessine, en fin de compte, sur du papier millimétré. « Les caractères surlignés finissent par devenir des nœuds de laine teinte », explique Zazai, qui intègre volontiers dans son œuvre la licence créative de ses collaboratrices. (Pour des raisons de sécurité, ces femmes conservent pour le moment leur anonymat.) Dans un cas qui illustre de façon éloquente le rôle du hasard dans le travail de Zazai, les tisserandes ont choisi de transformer certaines de ses diagonales en fleurons rappelant les origines horticoles des motifs qui ornent les tapis afghans. Fruit des multiples dislocations qu’opèrent les migrations de format et la collaboration à distance, les digressions formelles des tisserandes évoquent la poétique de la relation de Glissant. Les fils mouvants, en particulier, incarnent brillamment l’esthétique de l’errance, que le philosophe associe à cette propension qu’a la migration à faire dériver les coordonnées d’appartenance, autrement stables⁴. Cet état de flottement peut mener à des modes de relation dialogique qui célèbrent l’entredeux.

L’artiste philippino-canadienne Ella Gonzales s’inspire elle aussi de la longue histoire de l’art de la fibre pour explorer des thèmes liés à la mémoire personnelle et culturelle dans des œuvres mêlant abstraction et design informatique. Dans sa pratique, l’abstraction opère telle une interaction dynamique entre opacité et transparence. En peignant sur des étoffes *piña* translucides tissées à partir de feuilles d’ananas, Gonzales bâtit ce qu’elle appelle du « mobilier⁵ ». Prenant pour point de départ les écrits de la poète et essayiste Lisa Robertson sur ce qu’elle

nomme « architecture souple » [*soft architecture*], l’artiste s’est intéressée à la façon dont les espaces, en conservant la marque des gestes des personnes qui les occupent, agissent comme des portraits immersifs. Ces réflexions sur l’espace en tant qu’index de corps en mouvement dictent la forme des abstractions architecturales de Gonzales. Leurs intérieurs aux plans superposés conservent la mémoire des habitations qu’elle a occupées avec sa famille durant sa trajectoire de migration entre l’Arabie saoudite, où elle est née, et son domicile actuel au Canada. En se servant d’un logiciel de CAO, elle reconstruit ces espaces transitoires à partir de photographies et de souvenirs. Ses modèles virtuels 3D donnent lieu à des « couches » numériques semi-transparentes qui produisent des abstractions géométriques et leur confèrent une certaine profondeur architecturale.

C’est grâce à sa grand-mère couturière que Gonzales est entrée en contact avec les tissus traditionnels philippins qui sont au cœur de sa pratique actuelle, notamment les étoffes *jusi*, qui à l’origine étaient fabriquées avec des feuilles de bananier. Lorsqu’elle était reçue à l’étranger par des membres de sa famille, la grand-mère de l’artiste avait l’habitude de les remercier de leur accueil en leur offrant des objets domestiques assortis cousus main – des rideaux, des nappes – à partir d’un même tissu. Cet usage ingénieux des textiles a inspiré à Gonzales l’œuvre *A Room’s Proportion* (2025), installation créée pour le YYZ Artists’ Outlet. Le rideau y explicite l’association entre ses tableaux et la décoration d’intérieur, tout en servant d’écran métaphorique pour la projection des souvenirs.

Les espaces migratoires que met en scène Gonzales dans ses intérieurs virtuels sont également façonnés par la topologie mobile des caisses de chargement qu’employait sa famille pour expédier du mobilier et des tissus à partir des Philippines. Gonzales est fascinée par la manière dont ces caisses véhiculent des signifiants de migration plus abstraits lorsqu’on les

aplatit pour obtenir une surface bidimensionnelle. Les supports en bois singuliers qu’elle construit pour installer ses tableaux s’inspirent de ce potentiel malléable. Elle apparente la bien nommée *Furnishing* [Mobilier] (2023) à une « table basse » ; d’autres œuvres, montées sur le mur à l’aide de charnières, rappellent des portes qui invitent à pénétrer dans des mondes imaginaires. Là où ils laissent entrer la lumière, les tulles crayeux se comportent tels des écrans émettant une faible lueur. Son œuvre la plus récente développe ces allusions dans un théâtre matériel de la transparence et de l’opacité inspiré par les écrits de Glissant. Le philosophe emploie la notion d’opacité pour désigner une forme de respect de l’autre qui résiste à l’habitude occidentale de rendre la différence transparente au regard colonial. Dans *Sleeve: which cannot be reduced* (2024), qui rappelle les couches virtuelles de ses modèles 3D, Gonzales matérialise de façon percutante l’observation de Glissant selon laquelle « des opacités peuvent coexister, confluer, tramant des tissus⁶ » en doublant des feuilles de polyéthylène laiteuses avec ses étoffes emblématiques de type *piña* et *jusi* peintes à l’acrylique. Aux yeux de l’artiste, l’opacité peut opérer comme un puissant mode d’abstraction pour composer avec les complexités identitaires. « L’identité est une idée tellement abstraite », fait-elle remarquer.

L’artiste canadienne d’origine haïtienne Stina Baudin tisse des récits de migration noire dans des visualisations de données richement texturées. Ayant d’abord étudié en travail social à Montréal, elle a séjourné au Cambodge, où, à vélo, elle est tombée sur un collectif de tisserandes. Cette rencontre a été déterminante. Même si elle ne connaissait rien aux métiers à tisser et ne pouvait pas communiquer avec ses hôtes dans leur langue, elle a été envoutée par la fascinante chorégraphie de leur travail. Après avoir déménagé en Allemagne en 2014, Baudin s’est intéressée de plus en plus à l’art textile contemporain. Plus tard, quand elle étudiait à l’Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, elle a appris à fabriquer ses propres métiers à tisser verticaux. Depuis son atelier à la Cranbrook Academy of Art, en banlieue de Detroit, au Michigan, Baudin me montre le dernier métier qu’elle a fabriqué. « J’aime l’idée de faire mes propres métiers. Comme ça, je peux aller n’importe où et m’en construire un. C’est économique et c’est une technique qu’on peut enseigner à d’autres. En plus, c’est démocratique⁷. » Le métier à tisser personnalisé est le fruit de la pratique itinérante de Baudin, et son adaptabilité contribue à son esthétique de l’errance.

S’inspirant des infographies visionnaires de W. E. B. Du Bois, sociologue et militant pour les droits civiques, Baudin fait du métier à tisser un dispositif pour traiter les données statistiques sur les migrations historiques des populations noires et en tirer des abstractions enchevêtrées. *Data Studies 1.1 Caribbean-Canadian migrations 1986/96* (2022) traduit des données recueillies dans les archives de Statistique Canada à l’aide de carreaux de coton et de lin rappelant une

image matricielle. Une légende qui accompagne l’œuvre explique que le tissage en forme de graphique représente un index croisé des pays d’origine des migrant-es caribéen-nes et de leurs lieux d’installation au Canada. En réfléchissant au rôle de l’abstraction dans son œuvre, Baudin résume : « Je pense qu’au bout du compte, je m’intéresse surtout à la manière de raconter une histoire. » Ses textiles emploient le langage abstrait des données et des documents d’archives en tant que ressources narratives pour la mise en récit de la diaspora.

Cet inlassable esprit d’enquête a finalement mené Baudin à interroger la logique de correspondance biunivoque entre données et design sur laquelle repose *Data Studies 1.1*. La visualisation opaque d’*Internal Algorithms* (*listen to your ancestors, they have all the answers*) (2023) a été inspirée par son exploration des ambigüités que renferment les statistiques des archives, où les pays d’origine des migrant-es sont parfois rassemblés dans des catégories vagues comme « Antilles ». Ce rapport plus allusif aux données, qui s’exprime dans la monochromie rythmique de cette œuvre, rappelle les messages codés inscrits dans les pratiques historiques de courtpointe et de tressage propres aux cultures noires. Baudin s’est penchée sur l’usage que font les statisticien-nes de termes génériques comme « etc. » ou « et reliés ». Cette dernière expression a fait prendre conscience à Baudin que les récits diasporiques qu’elle racontait s’inscrivaient dans une multitude d’histoires – certaines avec un grand H, d’autres avec un petit, toutes reliées les unes aux autres. « Je me suis rendu compte que cette idée, “et reliés”, est vraiment puissante parce que tout est relié à quelque chose d’autre », relate-t-elle. Nourrie par cette conscience de la relationnalité inhérente à la mondialisation et à ses effets d’une vaste portée, sa découverte récente des liens matériels entre le denim et les histoires de l’esclavage et de la destruction environnementale déplie une émouvante poétique de la relation qui rejoint les écrits de Glissant sur la condition errante des identités diasporiques et leur capacité à générer des réseaux mobiles de sens.

Dans *Data Studies 2.1: We shall thank you to carefully examine and fit* (2023), Baudin visualise ce dense champ de liens matériels à travers un examen transformateur des économies du denim commercial. Des jeans dénichés dans des friperies en banlieue de Detroit sont déconstruits pour former un treillis brisé évoquant la grille effilochée de ses rues, ou alors un Mondrian à base de données. Mais plutôt que de plaquer des statistiques externes sur des vêtements recyclés, Baudin permet ici à ses matériaux de s’exprimer par eux-mêmes en réutilisant les textes imprimés sur des tissus griffés. En exposant des mots inscrits dans les replis internes des vêtements, généralement dissimulés, elle nous pousse à réfléchir aux liens matériels entre le denim, le travail des cols bleus racisés et la musique blues.

En employant l’abstraction pour matérialiser les histoires sociales de la production de tissu, le travail de Baudin s’inscrit dans une

réflexion plus large sur la capacité de l’abstraction à dévoiler les liens entre récits de migration et design informatique. Les œuvres textiles de Zazai et de Gonzales sont elles aussi emblématiques de ce mouvement consistant à mobiliser des ressources informatiques pour façonner une esthétique contemporaine de l’abstraction errante – des contours pulsatiles de paysages symboliques composés dans Word aux espaces de mémoire virtuels dessinés dans un logiciel de CAO. Tissant des tensions génératrices entre motif et hasard, entre transparence et opacité, les trois artistes illustrent la capacité de l’abstraction à manifester des récits personnels et collectifs de dislocation et de commémoration.

Figure 2. Ella Gonzales, Temporary Lacework, first floor, Unit 17, Vancouver, 2024. Photo: permission de | courtesy of the artist & Unit 17, Vancouver

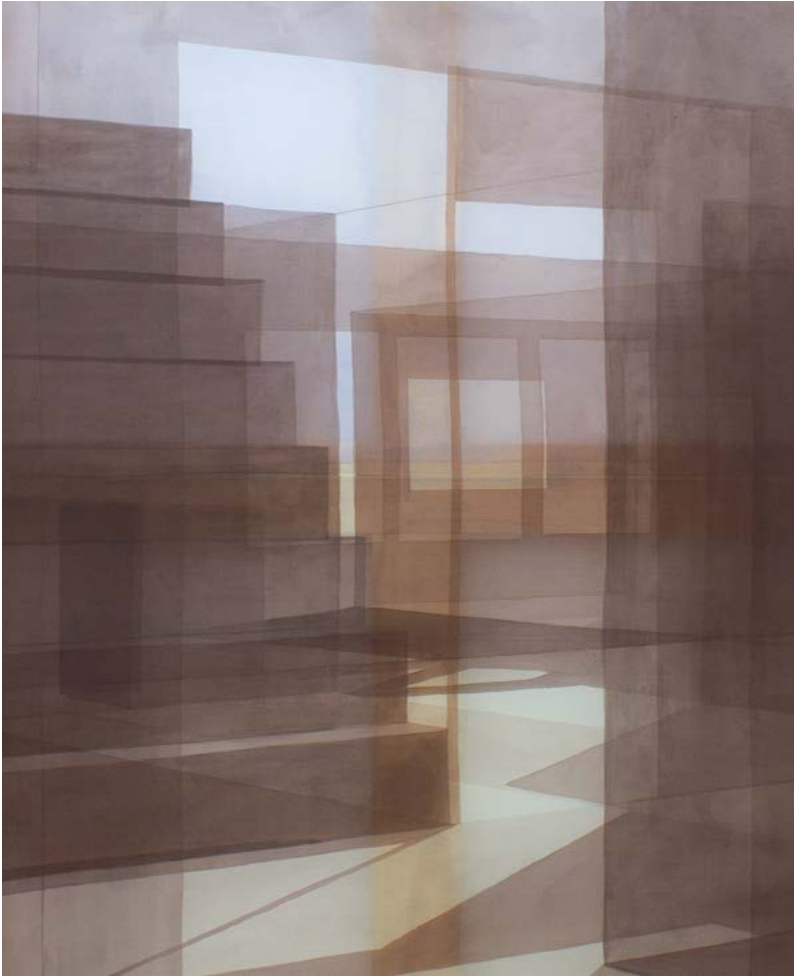
Traduit de l’anglais par **Luba Markovskaia**

4 — Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard (NRF), 1990, p. 23.

5 — Toutes les citations d’Ella Gonzales sont tirées de l’entretien qu’elle a accordé à l’auteur le 26 novembre 2024.

6 — Édouard Glissant, op. cit., p. 204.

7 — Toutes les citations de Stina Baudin sont tirées de l’entretien qu’elle a accordé à l’auteur le 28 novembre 2024.



Ella Gonzales

← *Between Gestures & Gestures Between*, vue d’installation | installation view, Unit 17, Vancouver, 2024.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Unit 17, Vancouver

↓ *Temporary Lacework, first floor*, vue d’installation | installation view, Unit 17, Vancouver, 2024.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Unit 17, Vancouver



Majd Abdel Hamid
Muscle Memory, 2022.
Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist



Thomas Fort

Comment réagir au monde lorsqu’il s’effondre ? Lorsque les traumatismes irriguent les pensées et les corps des personnes forcées de s’exiler, qui ont perdu leurs repères ? Comment pleurer ? Comment raconter les épreuves traversées quand le souffle est coupé ? Comment témoigner de ce qui est perdu ? Comment se souvenir ?

L’œuvre de l’artiste palestinien Majd Abdel Hamid, sans formuler de réponse, exprime ces interrogations à travers des formes humbles et le plus souvent abstraites. Elle ne cherche ni l’accusation, ni le dévoilement d’une culpabilité, ni la réparation collective. Elle n’est pas non plus un dépassement de la douleur infligée aux populations qui traversent des tragédies, mais apparaît plutôt comme un acte qui en prend la mesure tout en conservant une certaine distance. Hamid ne cherche pas à répondre à une histoire ou à une actualité brûlante : son œuvre nous invite à décélérer, à prendre le temps nécessaire à la réflexion critique et à l’éveil d’un imaginaire poétique.

Né en 1988 à Damas, en Syrie, de parents palestiniens exilés, Hamid grandit à Ramallah et à Beyrouth. Citoyen palestinien, il ne restreint pas son identité à cette seule nationalité, considérant plutôt qu’elle se construit et s’actualise au gré des déplacements qui sont les siens, qu’ils soient contraintes ou choisis. Cette mobilité innerve son œuvre. Sa pratique, plurielle, oscille entre productions textiles, sculptures, vidéos, photographies et même peintures. Au cœur de cette multidisciplinarité, la broderie apparaît toutefois comme un de ses médiums les plus récurrents. L’artiste tisse des compositions majoritairement abstraites sur de multiples supports : toiles, fragments de vêtements ou d’étoffes récupérées, mouchoirs, torchons, morceaux de savon, moulages en plâtre ou papier cartonné. Il s’exprime sur des objets anodins de petite dimension, hors du spectaculaire. Ceux-ci entretiennent un rapport direct avec les mains qui les ont manipulés pendant des heures. Généralement exposés épinglés aux murs ou déposés sur des socles sans cadre, ces objets préservent une fragilité et une certaine mobilité. Les œuvres se dévoilent donc avec humilité hors des canons esthétiques et des hiérarchies historiques de l’art classique européen. Elles mettent à mal le caractère immuable de l’œuvre d’art, privilégiant au contraire un caractère expérimental et mouvant. Leurs contours frangés, élimés ou corrodés, tout comme leur surface froissée, pliée ou boursoufflée, témoignent matériellement des vibrations et soubresauts du monde comme des cicatrices léguées aux corps, aux territoires et aux mémoires.

Chez Hamid, la broderie et le choix récurrent de l’abstraction répondent à « un besoin obsessionnel¹ » de s’extraire des flux magmatiques et oppressants des images quotidiennes. Cette pratique lui procure une forme d’évasion, voire de distraction, ce qui ne signifie toutefois pas qu’il cherche à fuir la réalité. Il s’agit plutôt d’en abstraire les codes, d’en brouiller les images pour mieux les mettre en question. Ses tissages abstraits cristallisent des moments et des souvenirs grâce à des motifs géométriques ou organiques. Dans la série *Muscle Memory* (2022), par exemple, des ornements constitués d’une imbrication délicate de triangles, de losanges, de carrés, de croix ou de spirales angulaires flottent sur des pièces de toile aux bords frangés. Ils traduisent, en points de croix colorés, des motifs, des lignes, des pavements ou des grilles observés par l’artiste lors de ses déambulations urbaines, qui imprègnent sa mémoire comme les polaroids qu’il réalise en parallèle.

Les broderies d’Hamid dérivent d’un héritage séculaire et pluriel. Longtemps déconsidérée et exclue du champ des beaux-arts en Europe, la broderie ne suit pas les carcans académiques ; elle offre donc une relative liberté d’expression. Par ailleurs, l’artiste rappelle qu’elle constitue « un des rares moyens d’expression à exister hors de la structure normative du pouvoir patriarcal² ». Occupation jugée sans conséquence, elle échappe à la censure et permet de se jouer habilement des conventions et des interdits. Les techniques du point ou du demi-point de croix, comme les motifs abstraits de la série *Muscle Memory*, faits de formes géométriques parcourues de lignes entrecroisées, s’inscrivent en partie chez Hamid dans un intérêt particulier pour la tradition de la broderie palestinienne, dont l’âge d’or court du milieu du 19^e siècle à 1948, année de la Nakba³. À partir de cette période de guerre, la pratique de la broderie ne s’interrompt pas, mais intervient en marge. Dans les camps de réfugié-es, les tissages réalisés pour tuer le temps favorisent des dialogues interculturels entre des communautés auparavant éloignées géographiquement. En 1988, lors de la première intifada, alors même que les forces d’occupation israéliennes interdisent la diffusion du drapeau palestinien, des femmes entreprennent de broder sur leurs robes des motifs abstraits aux couleurs de celui-ci en

signe de résistance et de contestation⁴. Ces robes exposent une performativité de la broderie qui ne perpétue pas simplement une tradition, mais qui devient un langage aussi poétique que socialement engagé. Cet habit traditionnel, support d’ornements minutieusement brodés, revêt depuis longtemps un caractère symbolique au sein de la société palestinienne. En effet, à la perte d’un proche, les femmes teignent leurs robes en bleu indigo. Au fil des lavages, la couleur issue du pigment naturel se délave et les motifs brodés ressurgissent, telle une métaphore du deuil⁵. Hamid reprend ce geste dans *Muscle Memory*, imprégnant ses broderies abstraites d’indigo avant de les laver et de les relaver, maintes fois, pour en faire jaillir les motifs. L’intention est d’évoquer aussi bien le deuil que le travail parfois harassant nécessaire pour faire ressurgir des mémoires oubliées ou tuées.

En 2015, Hamid demande à une artisane palestinienne de réaliser pour lui une broderie d’un rectangle blanc sur fond blanc. L’artisane refuse : ce serait une perte de temps. Il entreprend alors de se former en autodidacte et entame un cycle d’œuvres abstraites toujours en cours qu’il intitule *Son this is a waste of time*. Ce titre, bien entendu, est un clin d’œil à la brodeuse. Pendant des centaines d’heures échelonnées sur des années, Hamid répètera les points de croix et les demi-points afin de produire des rectangles ou des carrés irréguliers blancs sur fond blanc. Assumant l’aspect amateur du

1 — Majd Abdel Hamid, « “I have an itch, I have a stitch” : quand broder est une nécessité », traduit de l’anglais par Christian-Martin Diebold, *Palm*, n° 1 (de septembre 2021 à avril 2022), accessible en ligne.

2 — Ibid.

3 — La Nakba désigne l’exode forcé de centaines de milliers de Palestinien·nes à la suite de la déclaration d’indépendance de l’État d’Israël en 1948 et de la guerre qu’elle engendre.

4 — Lire à ce sujet Samih K. Farsoun, *Culture and Customs of the Palestinians*, Westport, Greenwood Press, 2004.

5 — Ibid.

résultat, il laisse des pans non finis, d’autres effilochés ou accidentés, et joue également avec les textures et les variations de teintes, ce qui accentue la dimension haptique de ses œuvres. Le motif répété rappelle inévitablement le radical *Carré blanc sur fond blanc* (1918) avec lequel Kasimir Malevitch proposait un nouvel ordre esthétique dépassant les normes artistiques classiques, tout comme le chaos engendré par la Première Guerre mondiale. Cette volonté est aussi présente chez Hamid, qui, laissant tout idéal de côté, travaille à partir d’observations, de souvenirs et de sentiments.

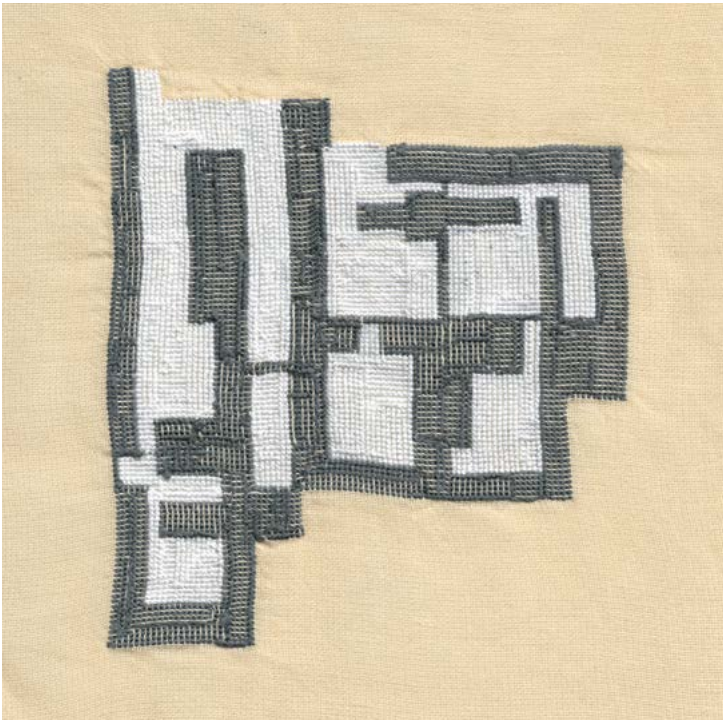
Les lignes entremêlées et le maillage de formes géométriques que l’artiste tisse héritent donc de l’histoire de l’abstraction moderniste, mais aussi des traditions coraniques, où les ornements abstraits découlent de l’interdiction de représenter les figures. *Son this is a waste of time* est une manière de passer le temps, de s’occuper à un travail de Sisyphe. Les différents tissages qui composent ce cycle d’œuvres ont été réalisés en atelier, mais aussi dans des aéroports, des chambres d’hôtel ou les transports empruntés par l’artiste durant ses déplacements. Ils émergent de moments de creux pour donner lieu à des pans d’absence, à des surfaces blanches rendues vibrantes par la texture des nœuds de coton. Hamid ne prémédite pas ses œuvres. Il n’a d’autre programme que la tâche de remplir intuitivement, selon ses sensations, son humeur ou ses souvenirs, de petits morceaux de tissus. Dans ce geste lent, minutieux et répétitif, il perçoit « la possibilité de se soustraire au chantage des images, des informations, des déclarations, de se retirer, mais sans fuir dans le déni⁶ ». Si la tâche apparaît comme une forme d’évasion, elle n’en demeure pas moins une manière de répondre au monde et à ses impératifs de productivité : être partout, tout le temps. Ces trames blanches désignent ainsi quelque chose d’impossible à représenter – une perte, voire l’écueil d’une histoire invisibilisée, celle des exilé·es comme celle des personnes minorisées. Elles demeurent aussi un espace de possibilités, une zone à remplir de ses désirs comme de ses souvenirs. Entre un début et une fin, les œuvres de *Son this is a waste of time* renversent leur titre et proposent de s’arrêter un instant pour réfléchir au temps qui passe, aux histoires qu’il retient et à celles qu’il laisse en marge. Il ne s’agit pas de perdre son temps, ni de verser dans la nostalgie, mais d’éprouver un moment de latence propice à la réflexion et au rêve.

Le 4 aout 2020, un entrepôt abritant des tonnes de nitrate d’ammonium explose au cœur du port de Beyrouth ; il s’agit d’une des déflagrations non nucléaires les plus intenses de l’histoire. Hamid, qui se trouve là-bas, fait partie des quelque 6 500 personnes blessées par la catastrophe. À la suite de ce traumatisme, il se sent temporairement incapable de produire des broderies blanches, car le havre de paix que cette pratique représente pour lui éclate soudain, à l’image de la capitale libanaise. Auparavant un espace de calme, le blanc devient une source d’angoisse qu’il ne saurait utiliser dans ses créations. L’artiste donne alors dans la couleur

et crée cinq broderies intitulées *Compositions* (2020), qui traduisent, par des motifs abstraits et une palette chatoyante, les témoignages de ses proches, à qui il a demandé de décrire leurs refuges. Il en résulte une imbrication de formes géométriques, de coins et de recoins, qui, paradoxalement, symbolisent autant des lieux sûrs, fermés sur eux-mêmes, qu’une ville brisée en 1 000 morceaux. L’impossibilité de représenter le traumatisme de l’explosion et de ses victimes par des images explique sans doute le choix de compositions abstraites libres et volontairement chaotiques. Dans le contexte qui lui est propre, Hamid choisit l’abstraction pour prendre ses distances avec les conflits. Il s’exprime à travers d’humbles petits formats, lambeaux de mémoires individuelles témoignant en creux d’une des tragédies récentes de notre histoire collective.

Finalement, la mémoire constitue un enjeu central des recherches d’Hamid. Par l’abstraction et l’intérêt accordé à la matérialité, il cherche à en traduire métaphoriquement la texture, comme dans l’installation *Texture of Memory*, produite pour la Biennale de Lyon en 2024. Ici, un leporello de papier est couvert de pois de couleurs brodés en imitant les métiers à tisser Jacquard qu’utilisaient les canuts de Lyon au 19^e siècle ; il explore un souvenir de l’artiste, qui, enfant, rêvait de compositions musicales sans jamais les jouer. Cette broderie est donc en quelque sorte une partition silencieuse. Il nous appartient de donner libre cours à cette trame afin de faire bruire le monde, ses instants de beauté et ses drames, ses mémoires plurielles. •

6 — Majd Abdel Hamid, loc. cit.



Majd Abdel Hamid

✓ *Son this is a waste of time*, 2015–en cours | ongoing.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

← *Compositions*, 2020.
Photo : Aurélien Mole, permission de | courtesy of the artist

↓ *Muscle Memory*, 2022.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Abstraction and Deceleration

Thomas Fort

How do we react to the world when it is collapsing? When trauma permeates the thoughts and bodies of people forced into exile, people who have lost their bearings? How do we cry? How do we talk about the hardships we’ve experienced when we can’t catch our breath? How do we bear witness to what has been lost? How do we remember?

Without formulating answers, Palestinian artist Majd Abdel Hamid expresses these questions in humble and most often abstract forms. He does not seek to accuse, disclose guilt, or ask for collective reparations. He also does not gloss over the pain inflicted on people by tragedy; instead, he seems to take action while also keeping a certain distance. He is not trying to respond to history or topical issues. In his work, he asks us to slow down, to take the time required to think critically and awaken a poetic imagination.

Born in 1988 in Damascus, Syria, to Palestinian parents living in exile, Hamid grew up in Ramallah and Beirut. A Palestinian citizen, he does not limit his identity to this nationality alone, but instead believes that it is constructed and actualized according to his movements, whether they are forced or chosen. This mobility galvanizes his work. His multi-form practice encompasses textiles, sculptures, videos, photographs, and even paintings. At the core of this multidisciplinary, however, embroidery seems to be the medium that recurs most often. Hamid embroiders predominantly abstract compositions on multiple supports: canvases, pieces of clothing or recycled fabrics, handkerchiefs, dishcloths, soap fragments, plaster casts, cardstock. He expresses himself through small-scale, mundane objects that are not intended to be spectacular. These objects have a direct relationship with the hands that have spent hours embroidering them. Typically exhibited unframed, pinned to the walls or placed on plinths, the objects retain a fragility and a certain degree of mobility. The works stand with humility outside the aesthetic canons and historical hierarchies of European classical art. They put strain on the immutable nature of the artwork, encouraging instead an experimental and touching aspect. Their frayed, threadbare, or corroded edges, along with their wrinkled, folded, or bulging surfaces, materially

attest to the vibrations and convulsions of the world like the scars left on bodies, territories, and memories.

In Hamid’s work, embroidery and the recurring choice of abstraction satisfy “an obsessive urge”¹ to remove himself from the daily magmatic and oppressive influx of images. This practice offers him a form of escape, even distraction, although this does not mean that he seeks to run away from reality. It is more a question of abstracting codes and blurring images in order to challenge them better. His abstract embroideries crystallize moments and memories into geometric and organic motifs. In the series *Muscle Memory* (2022), for example, designs consisting of delicately overlapping triangles, diamonds, squares, crosses, and angular spirals float on pieces of fabric with frayed edges. They translate into colourful cross-stitches the motifs, lines, pavements, or grids that he observes while walking in the city, which flood his memories like the Polaroids he takes as he goes.

Hamid’s embroideries stem from an ancient and pluralistic heritage. Long discredited and excluded from the field of fine arts in Europe, embroidery is not bound by academic strait-jackets; it therefore offers a certain freedom of expression. Furthermore, Hamid reminds us that “it is one of the few mediums that exist, relatively speaking, outside the normative patriarchal power structure.”² Deemed inconsequential as an occupation, it eludes censorship and enables a skilful transcending of conventions and prohibitions. In Hamid’s work, the cross-stitch and half-cross-stitch techniques, such as the abstract motifs of geometric shapes and intersecting lines in *Muscle Memory*, in part demonstrate a particular interest in the tradition of Palestinian embroidery, which had its golden age from the mid-nineteenth century to 1948, the year of the Nakba.³ Starting from

this period of war, people didn’t stop making embroideries, but they made them on the fringes of society. In refugee camps, the embroideries sewn to pass the time fostered intercultural dialogue among communities that previously had been geographically distant from each other. In 1988, during the First Intifada, when the Israeli occupying forces banned the circulation of the Palestinian flag, women started embroidering abstract motifs in the flag’s colours on their dresses as a gesture of resistance and protest.⁴ These dresses show a performativity of embroidery that not only preserves a tradition but also becomes a poetic and socially engaged language. Traditional clothing, a support for elaborately embroidered ornamentation, has had a symbolic function in Palestinian society for a long time. After the loss of a loved one, women dye their dresses indigo blue. As the dress is washed, the natural indigo pigment fades and the embroidered motifs resurface, like a metaphor for grief.⁵ Hamid takes up this gesture in *Muscle Memory*, saturating his abstract embroideries with indigo before washing and rewashing them repeatedly to make the motifs visible. The intention is to evoke mourning as well as the sometimes exhausting labour required to make forgotten or suppressed memories resurface.

In 2015, Hamid asked a Palestinian artisan to create an embroidery for him of a white rectangle on a white background. She refused, telling him that it was a waste of time. He then started teaching himself how to embroider and began an ongoing series of abstract works called *Son this is a waste of time*. The title, of course, is a nod to the embroiderer. For hundreds of hours over the years, Hamid has sewn cross-stitches and half cross-stitches repeatedly to produce uneven white rectangles or squares on white backgrounds. Accepting the amateur aspect of the result, he leaves parts unfinished, ragged, or showing mistakes and plays with textures and

Majd Abdel Hamid

Muscle Memory, 2022.

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

tone variations, which emphasizes the haptic dimension of his works. The repeated motif inevitably evokes the radical *White on White* (1918) with which Kazimir Malevich proposed a new aesthetic order surpassing classical art norms, just like the chaos caused by the First World War. Hamid likewise demonstrates this resolve as he sets ideals aside in order to work from observations, memories, and feelings.

The interwoven lines and mesh of the geometric forms he sews inherit aspects from the history of modernist abstraction, but also from Quranic traditions, in which abstract ornamentation resulted from the interdiction of representing figures. *Son this is a waste of time* is a way of passing the time, of undertaking a Sisyphean labour. The different embroideries composing the series of works were made in the studio, as well as in airports, hotel rooms, or on the various modes of transportation that Hamid has taken in his travels. They emerge out of empty moments and give rise to periods of absence and to white surfaces made vibrant through textured cotton stitches. Hamid does not plan his works in advance. He has no agenda other than the task of intuitively filling in, according to his feelings, moods, and memories, small pieces of fabric. Through this slow, meticulous, and repetitive action, he “can withdraw from the blackmail of images, news, statements, withdraw but without retreating to a sense of denial.”⁶ Although the task might seem like a form of escape, it is nonetheless a way of responding to the world and its imperative to be productive: be everywhere, all the time. These white embroideries designate something that is impossible to represent—loss, or even the pitfalls of history made invisible, the history of exiled and minoritized people. They are also spaces of possibility, areas to fill with desires and memories. Between a beginning and an end, the works in *Son this is a waste of time* invert their title, encouraging us to take a moment and reflect on the passing of time, the histories it retains and those it excludes. This does not mean wasting one’s time or wallowing in nostalgia but, instead, experiencing a suspended moment conducive to thinking and dreaming.

On August 4, 2020, a warehouse storing many tons of ammonium nitrate exploded in the port of Beirut, in one of the most intense non-nuclear blasts in history. Hamid was in Beirut at the time and was among the approximately 6,500 people injured in the disaster. After this trauma, he felt temporarily unable to work on the white embroideries, since the safe haven that this practice represented for him had suddenly shattered, just like Lebanon’s capital. Previously a calm space, white became a source of anxiety that he could not use for creation. He then took up colour and stitched five embroideries called *Compositions* (2020), which translate his loved ones’ descriptions of their places of refuge into abstract motifs and a lustrous palette. The result is an overlapping of geometric shapes, corners, and recesses, which, paradoxically, symbolize both safe, enclosed spaces and a city broken into a thousand pieces. The impossibility of

representing the trauma of the explosion and its victims through images no doubt explains the choice of free and intentionally chaotic abstract compositions. In his own context, Hamid chooses abstraction to distance himself from conflict. He expresses himself through small, humble formats, fragments of individual memories attesting to a recent tragedy in our collective history.

Ultimately, memory is a key issue in Hamid’s research. Through abstraction and a focus on materiality, he seeks to translate texture metaphorically, as in the installation *Texture of Memory*, created for the Biennale de Lyon in 2024. In the installation, a paper leporello is covered with embroidered dots of colour, imitating the Jacquard looms used by *canuts*—silk weavers—in nineteenth-century Lyon. The work explores Hamid’s childhood memory of day-dreaming musical compositions without ever playing them. This embroidery, therefore, is a kind of silent score. It is up to us to let the thread run loose and make the world hum its moments of beauty and its tragedies, its myriad memories.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**



1 — Majd Abdel Hamid, “I Have an Itch, I Have a Stitch, Embroidery Is a Necessity,” *Palm 1*, September 2021–April 2022, accessible online.

2 — Hamid, “I Have an Itch.”

3 — The Nakba was the forced displacement of hundreds of thousands of Palestinians after the State of Israel declared independence in 1948, and the resulting war.

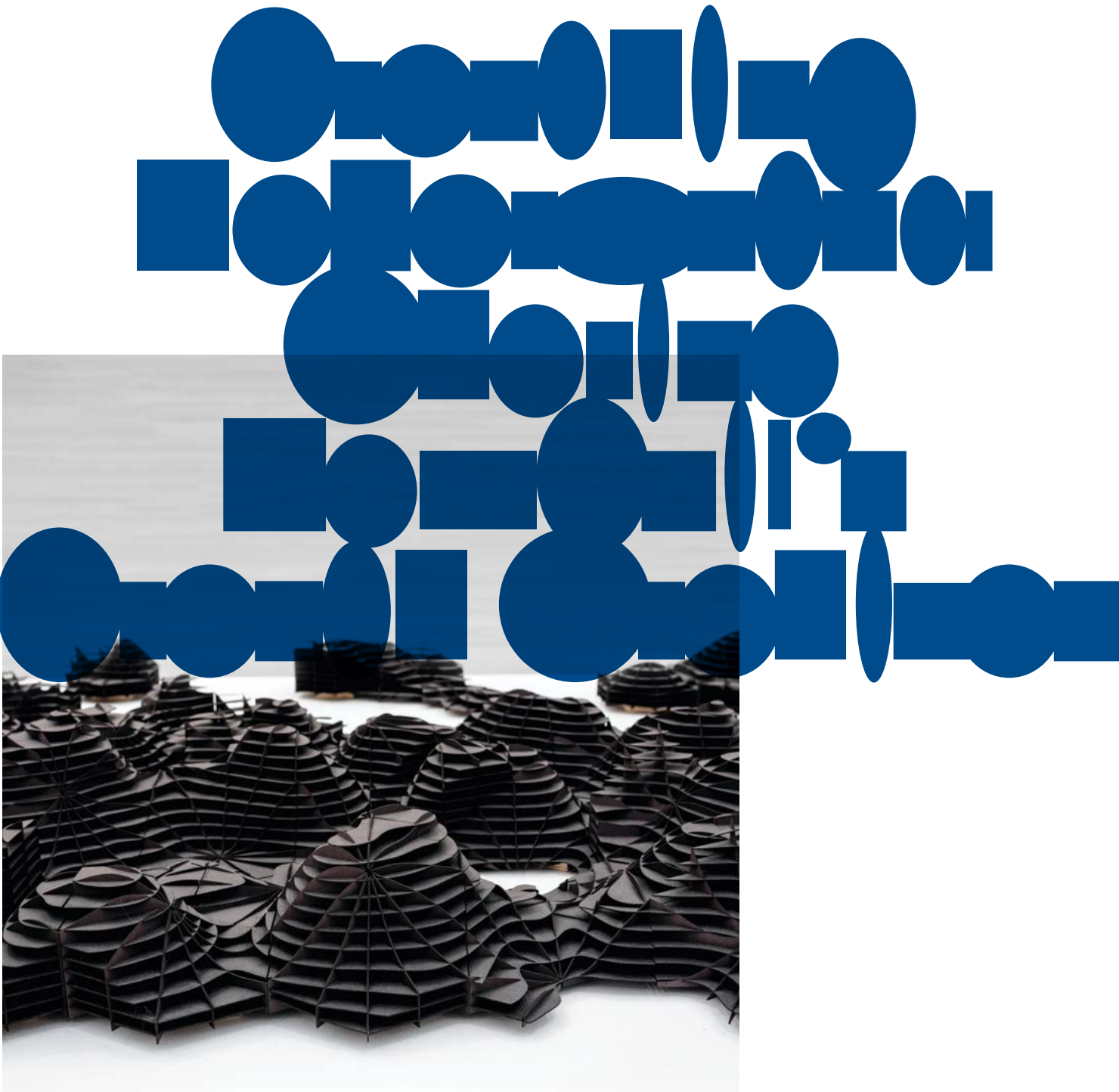
4 — On this topic, see Samih K. Farsoun, *Culture and Customs of the Palestinians* (Westport, CN: Greenwood Press, 2004).

5 — Farsoun, *Culture and Customs*.

6 — Hamid, “I Have an Itch.”

Charles Campbell
Maroonscape 1: Cockpit Archipelago,
vue d’installation | installation view,
Pérez Art Museum Miami, 2019.
Photo : Mateo Serna Zapata, permission de |
courtesy of the artist

Jayne Wilkinson



Breathing Underwater:
Charles Campbell’s
Breath Archives

The ocean depths are, famously, the least-known places on Earth: devoid of light, without colour, still largely unmapped, and where all perception must occur through technological distance. Multidisciplinary artist Charles Campbell takes up this speculative space, both imagined and actual, in his recent installation *How many colours has the sea* (2024). Nine large, luminous aluminum panels, tall and narrow with patterns of vibrant pink, orange, yellow, and blue, punctuate a darkened gallery like thin slices of rainbow cut from indigo walls. A reticulated metal sculpture occupies the airspace; its undulating, angular geometries unfold with a floating rhythm suggesting corals, clouds, or seaweeds. A resonant soundtrack composed of recordings produced by oceanic hydrophones evokes the hypnotic aural effects of moving water, interrupted by the occasional, unsettling sound of a large splash. These immersive contrasts create a feeling of deep reverence, calling to mind the sea as both a metaphorical figure of spirit and renewal and a specific place of mourning.

All this is aesthetically stunning, though somewhat intangible, initially, and it could remain so without recourse to specifics: the linear forms of the hanging sculpture, for example, correspond to bathymetric readings of the Atlantic’s seafloor at the precise point where the African and North American tectonic plates meet. The coloured aluminum panels are audio spectrograms rendered from sound recordings of the breath of Campbell’s friends, colleagues, and community. Through a sophisticated blend of sound, light, form, and colour, the installation conjures two commensurately unrepresentable subjects: the abyssal depths of the ocean floor as a space both imagined and specific, and the unfathomable losses of life that occurred during the Middle Passage. Carefully working through difficult topics involving grief, mourning, colonization, and emancipation, Campbell avoids the pitfalls of aestheticizing trauma, or of evoking painful histories directly, by finding conceptual ground from which to produce works that do not deny somatic or bodily experiences. Rather, what is held or felt in the body is realized through abstraction. The apparent simplicity of his geometric constructions paradoxically permits an unravelling of meaning through personal, historical, social, or embodied readings. He frequently calls upon viewers to respond to the past through the present and to consider their own positionality to Blackness vis-à-vis the histories he raises and

the narratives that unfold. To elicit such a range of subjective responses—accountability, connection, love, mourning, responsibility, grief, awareness, and many more—requires careful attention to process, which also raises the question of form. If abstraction can be understood as a strategy for expressing political meaning in art, how does that meaning register for audiences? By beginning from specific sources—data sets, metrics, audio recordings, GPS maps—Campbell develops and expands a work’s interpretive possibilities, even as he reduces its visual components. Through a practice of removal, by withholding a certain amount of information about process or detail, Campbell achieves a tension between the actual and the abstract, mediated between data (or concept) and aesthetics (or experience) such that the political stance of the work can be produced through perception. Abstract art has long been concerned with the tension between perception and its effect on the viewer, but as a historical genre, it is one from which Black artists have often been excluded, despite generations of artists’ work. In Canada, this marginalization is clear in art-historical legacies that trace abstraction through largely white communities of painters, whereas important Black artists such as Tim Whiten, June Clark, Jan Wade, Denyse Thomasos, and many others working in abstraction through form and content, have only recently been recognized with museum

retrospectives and exhibitions. Outside of its periodization in Western modern art, abstraction has a longer and more varied history. Campbell calls his practice “a liberty to own my own history,” recalling the deep roots of abstraction in African art and how its appearance through the canonization of modern artists in Europe is directly tied to the period of colonization in Africa. In Campbell’s oeuvre, geometric abstraction is a defining vocabulary of expression. Jamaican-born and living and working on lə k’wəŋən territory (Victoria, British Columbia), Campbell has a wide-ranging practice that encompasses sculpture, performance, painting, and installation, as well as writing, curation, and public art. From the 2000s into the 2010s, he frequently used tessellated, symmetrical, or repeating patterns to produce paintings and prints that incorporated visual motifs related to the Jonkonnu carnival and Jamaican folk cultures of the early nineteenth century. In recent work, he has intentionally moved away from representations of the body almost entirely, to address Black diasporic histories without being tied to figural representations as expressions of identity. In works from the *Maroonscape* series (2019–22), for example, he uses mapping and GPS data to reproduce the topographical forms of Jamaica’s mountainous Cockpit Country, where the Maroons achieved freedom from the British through a series of wars and uprisings in the

centuries prior to emancipation. It’s a landscape with deep historical specificity, but in the gallery that terrain is transformed into sculptures that can be read in multiple ways: the birds-eye-view of aerial surveillance, but also childhood games of assembly and world-building; industrialization and containerization, but also the spore-like formations of non-human forest life. The sounds of bird calls juxtaposed with Morse-code interpretations of Octavia E. Butler’s *Parable of the Sower* (1993) add another evocative layer, unsettling the coded relationships between beauty and ecological and social violence. “My sculptural work is often quite opaque,” Campbell writes. “It doesn’t ‘give’ everything. There’s a little bit of barrenness, it pulls itself away from people. I found that by using sound elements, I can spatialize this tension.”¹

It is this point of spatialized tension, the shift from an indexical to an interpretive object, that imbues the work with its political dimension. Although Campbell draws upon specific sources, his works are not historical narratives, nor are they didactic: abstraction invites multiplicity. The various affective or aesthetic entry points presume different forms of encounter, rejecting the idea of a “universal” art audience and acknowledging that each viewer brings different histories and subjectivities to their encounter with the work. It’s this combination of the representational and the abstract, information and opacity, that produces an engaged experience; it addresses the past somatically rather than visually and transforms what is carried in the body, for both artist and audience members.



“the visual structures that discipline sight”) into complex installations in which the resolution of the work is not disconnected from its sources but departs from them, producing spaces that sit alongside, or become entangled with, the histories addressed. In contemporary art, one finds parallels in the practices of artists such as Mark Bradford, whose conceptual paintings incorporate maps, posters, timetables, or other materials that aggregate data into what he calls “social abstractions,” or Julie Mehretu, whose approach to painting includes layering architectural plans, schematic renderings, and cartographic references to create works that produce a “time-based experiential dynamic, a visceral experience.”⁴

1 — Charles Campbell quoted in “Solace * Polyphony,” *Precarious Joys*, ed. Dominique Fontaine and Miguel A. López (Toronto: Toronto Biennial of Art and Art Metropole, 2024), 41.

2 — Leigh Raiford, “Burning All Illusion: Abstraction, Black Life, and the Unmaking of White Supremacy,” *Art Journal* 79, no. 4 (2020): 77–91.

3 — Sylvia Wynter, “‘No Humans Involved’: An Open Letter to My Colleagues,” *Forum NHI: Knowledge for the 21st Century* 1, no. 1 (Fall 1994): 44; quoted in Raiford, “Burning All Illusion.”

4 — JaBrea Patterson-West, “Julie Mehretu: On Black Abstraction, Futurity and Opacity as a Space of Liberation” *Flash Art*, May 17, 2021, accessible online.

Charles Campbell

← *Jamaican Icarus*, 91,4 × 91,4 cm, 2005.

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

➤ *An Ocean to Livity*, vues d'exposition | exhibition views, Surrey Art Gallery, 2023.

Photos : Denis Ha, permission de | courtesy of the artist





Charles Campbell

Maroon Mandala,
121,9 × 121,9 cm, 2005.

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

This method—thinking through withdrawal as a counter to technologies that have conditioned life—is operative in what feminist theorist Tina M. Campt terms a practice of refusal, a practice that refuses to embrace a diminished subjecthood and uses “negation as a generative and creative source of disorderly power.”⁵ She recognizes this in an emergent Black visibility enacted by artists “who create radical modalities of witnessing that refuse authoritative forms of visibility which function to refuse blackness itself.”⁶ Such generative acts of refusal in the service of witnessing could well describe Campbell’s ongoing work reclaiming the power of breath as a collective force. The works in his ongoing series of breath portraits may read as colour-field abstractions, but they are produced from the individual breathing patterns of Black community members, offering a non-figurative and non-monumental form of community portraiture and recognition. They are part of a larger project of ancestral narration, *Black Breath Archive* (2022–ongoing), in which Campbell leads participants through a guided meditation connecting them to known or imagined ancestors, recording their breathing during two-minute pauses between the prompts. He has conducted these sessions with friends, collaborators, and colleagues in Victoria, Vancouver, Surrey, Nanaimo, Toronto, and Montréal, and has also had others lead the sessions, including with a Black youth group in Vancouver and with spoken word poets, Joshua (Scribe) Watkis and David Delisca, in Toronto. In reckoning with both grief and solace, the

practice offers participants a connection to one’s lineage, a call to the immediacy of the present moment, and a meaningful symbol of Black collective resistance. It might also be understood as a practice of withdrawal, in which a person’s representational form (their voice and speech) is removed, such that a less legible form of identity (their breath) is surfaced and made public. It offers a powerful humanization of Black ancestry and legacy, in opposition to the anonymized traumas of the Middle Passage and the systemic anti-Black violence of the present day.

The experience of abstraction can also be deeply poetic. In the fall of 2024, curator Sarah Edo organized a live stage adaptation of Dionne Brand’s *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging* (2002), held within Campbell’s installation at The Power Plant, producing a remarkable exchange between the two through performance.⁷ In Brand’s groundbreaking work, she writes of the door of no return as both a specific place—the physical site of violent departure through which enslaved Africans were forced—and an unlocatable place, a simultaneous presence and absence: “Cartography is description, not journey. The door, of course, is not on the continent but in the mind; not a physical place—though it is—but a space in the imagination.”⁸ As is the ocean: a site of both metaphor and violent rupture, actual and speculative. Beneath a geometric seafloor, across the breath portraits and audience members, the performers spoke as though they were characters or friends, relatives or ancestors, reaching across time and space to recount feelings of distance, longing,

or diasporas. Campbell’s artworks function like this too, in the service of an experience that interrupts received ideas and narratives, particularly by developing practices, in public, for Black communities to share stories and to claim and preserve space through acts of generative refusal. Within a sophisticated form of aesthetic restraint, Campbell’s work makes a demand that is somatic and experiential, allowing viewers to transform what is carried in their own bodies through multiple, undirected interpretations or critiques, while avoiding the assumption that all audiences will engage the terms of the works’ sources in the same way—that is the provocation of his work. •

⁵ — Tina M. Campt, “Black Visibility and the Practice of Refusal,” *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 29, no. 1 (2019): 80.

⁶ — Campt, “Black Visibility and the Practice of Refusal,” 79.

⁷ — Adapted by Jaye Austin Williams, it was performed by Amaka Umeh, Courtney McFarlane, and Patrick Teed, reciting excerpts of Brand’s text as they moved within the installation.

⁸ — Dionne Brand, *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging* (Toronto: Vintage Canada, 2011), 97.

Respirer sous l’eau : les archives du souffle de Charles Campbell

Jayne Wilkinson

Les profondeurs océaniques sont réputées être les lieux les moins connus de la Terre: elles sont dépourvues de lumière et de couleurs, elles sont peu cartographiées et toute perception doit s’y faire par le biais d’une distance technologique. Dans une installation récente intitulée *How many colours has the sea* (2024), l’artiste multidisciplinaire Charles Campbell s’empare de cet espace spéculatif à la fois imaginé et réel. Neuf grands panneaux d’aluminium lumineux, longs et étroits aux motifs rose, orange, jaune et bleu vifs ponctuent une salle assombrie telles de minces tranches d’arc-en-ciel découpées dans des murs indigo. Une sculpture de métal réticulée occupe l’espace aérien; ses géométries angulaires se déplient dans un rythme ondoyant, rappelant des coraux, des nuages ou des algues. Une trame sonore composée d’enregistrements réalisés par des hydrophones océaniques évoque les effets acoustiques hypnotisants de l’eau en mouvement, interrompus ponctuellement par le bruit déstabilisant d’un gros bouillon. Ces contrastes immersifs créent un sentiment de profond recueillement; ils font penser à la mer à la fois comme une figure métaphorique de l’esprit et du nouveau et comme un lieu propice au deuil.

Tout en étant d’une grande beauté, ce concept demeurerait un peu intangible si ce n’était du recours à certains détails : les formes linéaires de la sculpture suspendue, par exemple, correspondent aux relevés bathymétriques du fond de l’Atlantique au point précis où les plaques tectoniques africaine et nord-américaine se rencontrent. Les panneaux d’aluminium colorés sont des spectrogrammes sonores obtenus à partir de l’enregistrements du souffle des ami-es et des collègues de Campbell ainsi que des personnes de sa communauté. Grâce à un mélange élaboré de son, de lumière, de formes et de couleurs, l’installation évoque deux sujets aussi difficiles à représenter l’un que l’autre : les profondeurs abyssales du fond océanique en tant qu’espace imaginé et concret, d’une part, et les insondables pertes de vies humaines survenues lors du Passage du milieu.

En travaillant soigneusement sur des sujets délicats tels que le chagrin, le deuil, la colonisation et l’émancipation, Campbell évite les pièges de l’esthétisation du traumatisme ou celui de l’évocation directe de récits douloureux en trouvant des assises conceptuelles à partir desquelles produire des œuvres qui ne nient pas les expériences somatiques ou corporelles. Au contraire, ce qui est contenu ou ressenti dans le corps se réalise au moyen de l’abstraction. L’apparente simplicité de ses constructions géométriques

permet paradoxalement de déchiffrer le sens à travers des interprétations personnelles, historiques, sociales ou incarnées. Il invite fréquemment le public à réagir au passé dans le présent et à considérer sa propre positionnalité envers l’identité noire relativement aux histoires qu’il évoque et aux récits qui se déploient. Provoquer autant de réactions subjectives – par exemple la responsabilité, la connexion, l’amour, le deuil, le chagrin ou la conscience – exige de porter une attention particulière au processus, qui soulève également la question de la forme. Si l’abstraction peut être perçue comme une stratégie visant à exprimer un sens politique en art, de quelle manière ce sens se manifeste-t-il pour les publics? En partant de sources précises – ensembles de données, indicateurs, enregistrements sonores, cartes GPS –, Campbell développe et multiplie les possibilités d’interprétations d’une œuvre, tout en en réduisant les éléments visuels. À travers une pratique du retrait, en retenant une partie de l’information concernant un processus ou un détail, l’artiste parvient à créer une tension entre le réel et l’abs-trait, qui sert d’intermédiaire entre les données (ou le concept) et l’esthétique (ou l’expérience) de manière à ce que la posture politique de l’œuvre puisse être produite par la perception.

L’art abstrait s’intéresse depuis longtemps à la tension entre la perception et ses effets sur le

public, mais les artistes noir-es ont souvent été exclu-es de ce genre historique, et ce malgré le travail de leurs pairs sur plusieurs générations. Au Canada, cette marginalisation est évidente dans une tradition d’histoire de l’art surtout axée sur une communauté de peintres blancs, tandis que d’important-es artistes noir-es travaillant l’abstraction dans le fond et la forme – par exemple Tim Whiten, June Clark, Jan Wade et Denyse Thomasos – n’ont que récemment eu droit à des rétrospectives et à des expositions muséales. Outre sa périodisation dans l’art moderne occidental, l’abstraction possède une histoire plus longue et plus variée. Campbell, qui décrit sa pratique comme «la liberté de posséder [sa] propre histoire», rappelle les racines profondes de l’abstraction dans l’art africain et la manière dont son apparition dans la canonisation des artistes modernes en Europe est directement liée à l’époque de la colonisation en Afrique.

Dans l’œuvre de Campbell, l’abstraction géométrique est un vocabulaire d’expression déterminant. Né en Jamaïque, l’artiste, qui vit et travaille sur le territoire ləkʷəŋən (Victoria, Colombie-Britannique), possède une vaste pratique qui comprend la sculpture, la performance, la peinture, l’installation, l’écriture, le commissariat et l’art public. Des années 2000 aux années 2010, il utilisait souvent des motifs tessellés, symétriques ou répétés afin



Charles Campbell
How many colours has the sea, vue d'exposition | exhibition view, The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto, 2024.
 Photo : Laura Findlay, permission de |
 courtesy of the artist

de produire des peintures et des estampes auxquelles il incorporait des thèmes visuels en relation avec le carnaval Jonkonnu et les cultures populaires jamaïcaines du début du 19^e siècle. Dans son travail récent, il s'est volontairement et presque entièrement éloigné des représentations du corps afin d'aborder les récits diasporiques noirs sans que la figuration ne soit associée à l'expression de l'identité. Par exemple, dans des œuvres de la série *Maroonscape* (2019-2022), il recourt à la cartographie et à des données GPS pour reproduire les formes topographiques de la région de Cockpit Country, située dans les montagnes de la Jamaïque, là où les Marrons ont réussi à s'affranchir des Britanniques à l'issue d'une série de guerres et de soulèvements au cours des siècles ayant précédé l'émancipation. Il s'agit d'un paysage qui possède d'importantes particularités historiques, mais dans l'espace d'exposition, ce terrain est transformé en sculptures qui peuvent être interprétées de différentes manières : des vues de surveillance aérienne, mais également des jeux d'assemblage et de construction d'univers pour enfants ; l'industrialisation et la conteneurisation, mais également des formations sporifères propres à la vie sylvestre non humaine. Les cris d'oiseaux juxtaposés aux interprétations en code morse du roman *Parable of the Sower* (1993, paru en français sous le titre *La parabole du semeur*) d'Octavia E. Butler ajoutent une couche évocatrice supplémentaire qui bouleverse les relations codées entre la beauté et la violence écologique et sociale. « Mon travail sculptural est souvent assez opaque, écrit Campbell. Il ne "donne" pas tout. Il est un peu aride, il s'éloigne lui-même des gens. J'ai découvert qu'avance des éléments sonores, je peux spatialiser cette tension¹. »

C'est ce point de tension spatialisée, le déplacement d'un objet indiciel à un objet interprétatif, qui imprègne le travail de sa dimension politique. Bien que Campbell s'inspire de sources précises, ses œuvres ne sont pas des récits historiques, pas plus qu'elles ne sont didactiques : l'abstraction invite à la multiplicité. Comme les différents points d'entrée affectifs ou esthétiques présumant diverses formes de rencontres, elles rejettent l'idée d'un public « universel » et reconnaissent que chaque personne porte un récit et une subjectivité différents lors de son contact avec une œuvre. C'est cette combinaison de la figuration et de l'abstraction, de l'information et de l'opacité, qui produit une expérience enrichissante ; elle aborde le passé de manière somatique plutôt que visuelle tout en transformant ce qui est transporté par le corps, à la fois pour l'artiste et pour les membres du public.

La chercheuse en études noires Leigh Raiford lie spécifiquement les procédés de l'abstraction matérielle au travail d'artistes noir-es contemporain-es, en mettant l'accent sur la non-figuration en tant que lieu de contestation et de résistance : « Afin de rééduquer notre regard intérieur, nous devons revisiter les structures visuelles qui forment initialement notre perception. Peut-être que la manière de commémorer les personnes décédées et de se diriger vers une vision plus juste passe par le genre de l'abstraction. "L'abstraction", dans sa définition la plus fondamentale, signifie un état de *retrain* par rapport à un point d'origine². » Raiford s'inspire de la pensée de la théoricienne et philosophe jamaïcaine Sylvia Wynter, qui écrit que la survie de l'humanité dépend de notre capacité à reconsidérer les récits de l'origine, à « déconstruire les

systèmes de violence raciale et les connaissances qui y sont associées » et à rééduquer le « regard intérieur³ » – terme que Wynter utilise pour faire référence aux préjugés qui à la fois façonnent les perceptions et déshumanisent les autres. Raiford propose une telle rééducation de la perception à travers des œuvres qui abandonnent la figuration et analyse la manière dont l'abstraction peut offrir des moyens de remettre en cause la suprématie blanche. Elle conceptualise le « retrait » à la fois dans son sens visuel – réduire ou retirer des éléments d'un sujet afin de révéler une expression essentielle de la forme – et, plus radicalement, comme un lieu de pouvoir qui conteste la suprématie blanche surtout en s'éloignant des représentations du corps. Ainsi, la technologie – en tant que système de commandement qui maîtrise, fait bouger, contrôle ou discipline le corps – est une source importante de critique, implicite dans le choix de Campbell d'utiliser la cartographie, la schématisation et les systèmes de visualisation afin de transcender les limites du savoir en une forme expérientielle. L'artiste transforme les données et les indicateurs technologiques (ce que l'on pourrait appeler « les structures visuelles qui pourrissent la perception ») en installations complexes dans lesquelles la résolution de l'œuvre n'est pas déconnectée de ses sources mais provient de celles-ci. Les espaces ainsi produits se situent à côté des récits abordés ou s'y entremêlent. En art contemporain, on peut voir des parallèles dans les pratiques d'artistes comme Mark Bradford, dont les peintures conceptuelles comprennent des cartes, des affiches, des calendriers ou d'autres documents qui regroupent des données dans ce qu'il appelle des « abstractions sociales », ou de Julie Mehretu, dont l'approche de la peinture

est de superposer des plans architecturaux, des représentations schématiques et des références cartographiques afin de créer des œuvres qui produisent une « dynamique expérientielle temporelle, une expérience viscérale⁴ ».

Cette méthode, qui consiste à penser le retrait comme une riposte aux technologies qui conditionnent nos vies, fonctionne dans ce que la théoricienne féministe Tina M. Campy appelle une « pratique du refus » : une pratique qui rejette l'adoption d'un statut de sujet diminué et utilise « la négation comme une source productive et créative de pouvoir désordonné⁵ ». Elle reconnaît cela dans une visibilité noire émergente mise en œuvre par des artistes « qui créent des modalités radicales de témoignage qui refusent les formes autoritaires de visibilité dont le fonctionnement refuse la condition noire elle-même⁶ ». De tels actes de refus productifs au service du témoignage pourraient bien décrire le travail actuel de Campbell, qui récupère le pouvoir de la respiration comme une force collective. Les œuvres de sa série en cours, des portraits de souffle, peuvent ressembler à des abstractions *color field*, mais elles sont réalisées à partir de motifs de respiration de membres de la communauté noire ; elles constituent donc une forme non figurative et non monumentale de portrait et de reconnaissance. Ces œuvres font partie d'un plus grand projet sur le récit ancestral, *Black Breath Archive* (en cours depuis 2022), dans lequel Campbell dirige les participant-es à travers une méditation guidée qui les connecte à des ancêtres connus ou imaginés. L'artiste enregistre leur respiration durant les pauses de deux minutes entre les instructions. Il a mené ces séances avec des proches, des collaborateurs, des collaboratrices et des collègues à Victoria, Vancouver, Surrey, Nanaimo, Toronto et Montréal. D'autres personnes ont également dirigé des séances, notamment avec un groupe de jeunes Noir-es, à Vancouver, et avec les poètes de *spoken word* Joshua Watkis (alias Scribe) et David Delisca, à Toronto. En tenant compte à la fois du chagrin et du réconfort, la pratique offre aux participant-es une connexion avec leur lignée, une invitation à vivre le moment présent et un symbole significatif de la résistance collective noire. Elle pourrait aussi être perçue comme une pratique du retrait, dans laquelle des éléments qui représentent une personne (sa voix et son discours) sont retirés afin qu'une forme d'identité moins lisible (sa respiration) apparaisse et soit rendue publique. Elle constitue une puissante humanisation de l'ascendance et du patrimoine noirs, en opposition aux traumatismes anonymisés du Passage du milieu et à la violence systémique actuelle contre les Noir-es.

L'expérience de l'abstraction peut aussi être profondément poétique. À l'automne 2024, la commissaire Sarah Edo a organisé une adaptation scénique de *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging* (2002) de Dionne Brand dans l'installation de Campbell à la Power Plant, performance qui a donné lieu à un échange remarquable entre les deux œuvres⁷. Dans son ouvrage innovant, Brand parle de la Porte du non-retour à la fois comme un lieu précis – l'emplacement physique d'un départ violent auquel les Africain-es

réduit-es à l'esclavage ont été contraint-es – et comme un lieu qu'on ne peut localiser, une présence et une absence simultanées : « La cartographie est une description et non un chemin. La porte, bien entendu, n'est pas sur le continent, mais dans l'esprit ; ce n'est pas un lieu physique bien qu'elle le soit –, mais un espace qui se situe dans l'imagination⁸. » Tout comme l'océan : un site de métaphore et de rupture violente, réel et spéculatif. Sous un fond marin géométrique, à travers les portraits de souffle et les membres du public, les performeurs et performeuses parlent comme des personnages ou des ami-es, des parent-es ou des ancêtres, qui traversent le temps et l'espace pour raconter le sentiment d'éloignement, la nostalgie ou les diasporas. Les œuvres de Campbell fonctionnent de la même manière : elles sont au service d'une expérience qui interromp les idées reçues et les récits, particulièrement en élaborant des pratiques, en public, pour que les communautés noires puissent transmettre leurs histoires et revendiquer et préserver l'espace par des actes de refus productifs. Dans une forme élaborée de retenue esthétique, le travail de Campbell pose une exigence somatique et expérimentelle qui permet aux gens de transformer ce qu'ils portent en eux grâce à de multiples interprétations ou critiques indirectes, tout en évitant de présumer que tous les publics aborderont les paramètres des sources des œuvres de la même manière – c'est ce qui relève de la provocation dans son travail.

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

- 1 — Dominique Fontaine et Miguel A. López (dir.), *Precarious Joys*, Toronto, Toronto Biennial of Art and Art Metropole, 2024, p. 41. [Trad. libre]
- 2 — Leigh Raiford, «*Burning All Illusion: Abstraction, Black Life, and the Unmaking of White Supremacy*», *Art Journal*, vol. 79, n° 4 (hiver 2020), p. 77-91, accessible en ligne. C'est Raiford qui souligne. [Trad. libre]
- 3 — Sylvia Wynter citée dans *ibid.*
- 4 — JaBrea Patterson-West, «Julie Mehretu: On Black Abstraction, Futurity and Opacity as a Space of Liberation», *Flash Art*, 17 mai 2021, accessible en ligne. [Trad. libre]
- 5 — Tina Marie Campt, «Black Visibility and the Practice of Refusal», *Women & Performance*, vol. 29, n° 1 (2019), p. 80, accessible en ligne. [Trad. libre]
- 6 — *Ibid.*, p. 79. [Trad. libre]
- 7 — Adaptée par Jaye Austin Williams et interprétée par Amaka Umeh, Courtney McFarlane et Patrick Teed, qui récitait des extraits du texte de Brand tout en se déplaçant dans l'installation de Campbell.
- 8 — Dionne Brand, *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging*, Toronto, Vintage Canada, 2011, p. 97. [Trad. libre]

Torkwase Dyson

Torkwase Dyson’s art practice could be viewed as a form of critical theory. Take her major theoretical concept, “Black Compositional Thought.” With this term, Dyson refers to spatial strategies that respond to the phenomenological condition of Black unfreedom. She is interested not only in the “overt” appearances of structural racism but also in the *infrastructure* produced by anti-Black expropriation. Waterways, roads, buildings, trade routes—Dyson foregrounds how the expropriated labour of Black people has terraformed the landscape and constructed the built environment. In such a condition of total subjugation, she asks, what kinds of alternate perceptual maps of the world have Black people devised to steal freedom?

Dyson seeks to shift from the pictorial plane to that of the sensorial or spatial in order to address this question. In doing so, her work eludes another form of subjugation: the “regime of representation,” as scholar David Lloyd would put it. Whether presented as a series or as singular, monumental works, Dyson’s paintings tend to restrict themselves to her signature colour palette—blacks, greys, some moody blues—and call attention to the mark-making practices of the medium. Diagrams suggesting an engineer’s plans impose structure, however provisional, across lagoons of paint. These are works that cite the history of painterly abstraction—even the bold white lines of the diagrams evoke Barnett Newman’s zips—yet are not beholden to it.

Although abstraction is the subject of her practice, Dyson has recently said that she is not an abstract artist. After all, the history of “abstraction” is vexed: the slave trade abstracted human beings into parcels of economic value—commodities to be bartered at auction. Still, abstraction can also permit a perceptual reboot. Her “hyper-shapes,” true to the large-scale sculpture format, force us to consider our embodied relationship with the object before us. Neither optimistic nor cynical, Dyson’s ambivalent attachment to abstraction is also dialectical: her works lay bare abstraction’s force, yet employ it toward fugitive ends.

Connor Spencer

La pratique artistique de Torkwase Dyson peut être considérée comme une forme de théorie critique. Prenons son concept central, la « pensée compositionnelle noire » [Black compositional thought], terme désignant des stratégies spatiales qui répondent à la condition phénoménologique de non-liberté des Noir-es. Elle s’intéresse non seulement aux manifestations « visibles » du racisme structurel, mais aussi à l’*infrastructure* issue de l’expropriation antinoire. L’artiste met en avant la manière dont le travail exproprié des Noir-es a terraformé le paysage et structuré l’environnement bâti, des voies de navigation et de circulation aux bâtiments en passant par les routes commerciales. Dans cette condition de soumission totale, quels types de cartes du monde perceptuelles alternatives les personnes noires ont-elles imaginés pour conquérir leur liberté ? se demande-t-elle.

Pour aborder cette question, Dyson se déplace du plan pictural vers les dimensions sensorielle et spatiale. Son travail échappe à une autre forme de soumission : celle du « régime de la représentation », comme le dirait le chercheur David Lloyd. Qu’elles soient présentées sous forme de séries ou d’œuvres singulières et monumentales, les peintures de Dyson tendent à se limiter à une palette caractéristique – noirs, gris et quelques bleus profonds – et à attirer l’attention sur les techniques de marquage propres à cette discipline. Des schémas évoquant des plans d’ingénieur imposent une structure, aussi précaire soit-elle, au milieu des étendues de peinture. Ces œuvres renvoient à l’histoire de l’abstraction picturale – leurs grandes lignes blanches rappelant les « zips » de Barnett Newman –, mais ne s’y soumettent pas.

Bien que l’abstraction soit au cœur de sa pratique, Dyson a récemment déclaré qu’elle n’était pas une artiste abstraite. Après tout, l’histoire de l’« abstraction » est dérangeante : la traite des esclaves a abstrait des êtres humains, les a réduits à des objets de valeur économique – à des marchandises pouvant être vendues aux enchères. Cependant, l’abstraction peut aussi renouveler notre perception. Les « hyperformes » de Dyson, comme la sculpture monumentale, nous incitent à réfléchir au rapport corporel que nous entretenons avec l’objet devant nous. Ni optimiste ni cynique, l’attachement de l’artiste à l’abstraction est également dialectique : ses œuvres révèlent la puissance de l’abstraction tout en l’utilisant à des fins fugitives.

Traduit de l’anglais par Nathalie de Blois



Torkwase Dyson

Way Over There Inside Me (A Festival of Inches),
vue d’installation | installation view,
Baltimore Museum of Art, 2022.

Photo : Mitro Hood, permission de | courtesy of the artist &
Baltimore Museum of Art



Torkwase Dyson
(de gauche à droite | from left to right),
Indeterminacy #2 (Black Compositional Thought) ;
Indeterminacy #1 (Black Compositional Thought),
243,8 × 167,6 × 15,2 cm, 2022.
Photos : permission de | courtesy of the artist & Pace Gallery, New York



Torkwase Dyson
Ocular Brutality (Bird and Lava),
53,3 × 40,6 × 10,7 cm, 2023-2024.
Photo : permission de | courtesy of the artist & Pace Gallery, New York

Hannah Claus

Membre de la communauté mohawk de Tyendinaga, l’artiste Hannah Claus emploie une épistémologie Onkwehón:we (autochtone) dans la création d’œuvres où la récurrence des motifs reflète la multiplicité des relations au cœur de la cosmovision kanien’kehá:ka. Elle génère des univers sensoriels inspirés de l’interrelation entre l’humain et la nature à travers des installations qui incorporent souvent une dimension photographique. Employant divers procédés dérivés du perlage, Claus assemble les images de façon à créer des formes évocatrices délestées du poids de la représentation figurative.

Sa série de mobiles réalisés à partir d’images suspendues emprunte à l’ontologie de la ceinture de wampum, symbole culturel et politique autochtone dont l’appellation en langue kanien’kéha, *kahion:ni*, signifie « rivière faite à la main ». La ceinture de wampum est un objet mnémonique qui représente les alliances durables et vivantes entre les nations, incarnées par l’idée d’une rivière qui coule indéfiniment. S’inscrivant dans un répertoire d’installations dédiées à différent cours d’eau, l’œuvre *chant pour l’eau [Kahrhionhwa’kó:wa]* (2024) reproduit visuellement l’onde sonore d’une chanson sur le fleuve Saint-Laurent composée spécialement par Ionhiaroròks McComber. Les disques d’acétate, disposés sur de longs fils qui ruissèlent du plafond au plancher, traduisent les fluctuations de la chanson à travers leur positionnement et arborent les eaux du fleuve, chatoyantes sous l’effet de la lumière.

Avec *le langage du territoire* (2024), Claus s’inspire de motifs propres aux œuvres perlées haudenosaunee, reconnues pour leur fonction narrative, afin d’envisager l’image en tant que langage. La composition regroupe des photographies du Saint-Laurent prises à Kahnawà:ke, organisées de manière géométrique et répétitive. Renvoyant au codage caractéristique de la culture visuelle et matérielle haudenosaunee, leur structure met en scène la cosmogonie et les rapports au territoire qui y sont attachés. L’œuvre *le langage du territoire* convertit ainsi le paysage fluvial en différents motifs qui symbolisent les mondes du dessous, de la surface et du ciel décrits dans la conception haudenosaunee. À travers cette œuvre, Claus fait appel à la capacité du perlage traditionnel à lier les existences autochtones d’hier, d’aujourd’hui et de demain et à déployer un récit au seuil des temporalités, des réalités diverses et de la représentation.

Maude Johnson

A member of the Tyendinaga Mohawk community, artist Hannah Claus employs an Onkwehón:we (Indigenous) epistemology in the creation of works in which the recurrence of motifs reflects the multiplicity of relationships at the heart of Kanien’kehá:ka cosmovision. She creates sensory universes inspired by the connections between humans and nature through installations that often incorporate a photographic dimension. Using diverse processes derived from beading, she assembles images to create evocative forms unburdened by the limitations of figurative representation.

Her series of mobiles composed of suspended images borrows from the ontology of the wampum belt, an Indigenous cultural and political symbol whose name, in Kanien’kéha (the Mohawk language), means “river made by hand.” The wampum belt is a mnemonic object that represents lasting and living alliances between nations, embodied by the idea of an indefinitely flowing river. Part of a repertoire of installations dedicated to different watercourses, *water song [Kahrhionhwa’kó:wa]* (2024) visually reproduces the sound wave of a song for the St. Lawrence River, specially composed by Ionhiaroròks McComber. Acetate discs floating on long threads streaming from ceiling to floor convey the song’s fluctuations through their positioning and display the waters of the river shimmering in the light.

Inspired by motifs found in Haudenosaunee beadwork, which traditionally has a narrative function, Claus uses the image as a language in *the language of the land* (2024). The composition includes photographs of the St. Lawrence River taken in Kahnawà:ke, organized in repetitive geometric patterns. Referring to the coding of Haudenosaunee visual and material culture, their structure refers to cosmogony and its relationship with the land. *the language of the land* converts the river landscape into various motifs symbolizing the lower, surface, and celestial worlds, as reflected in the Haudenosaunee worldview. Through this work, Claus draws on the ability of traditional beadwork to link Indigenous existences of the past, present, and future and to relate a narrative on the threshold of temporalities, diverse realities, and representation.

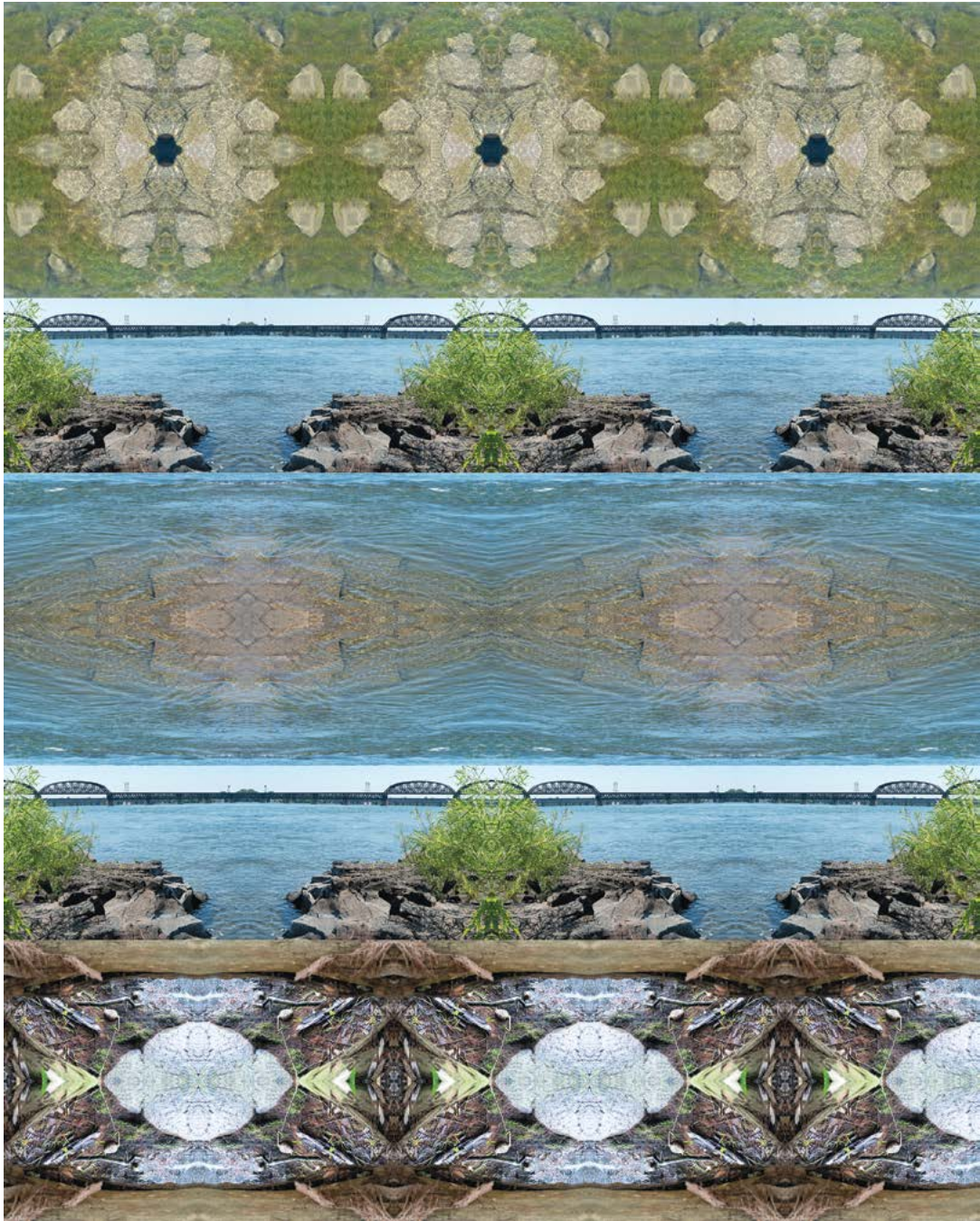
Translated from the French by Louise Ashcroft



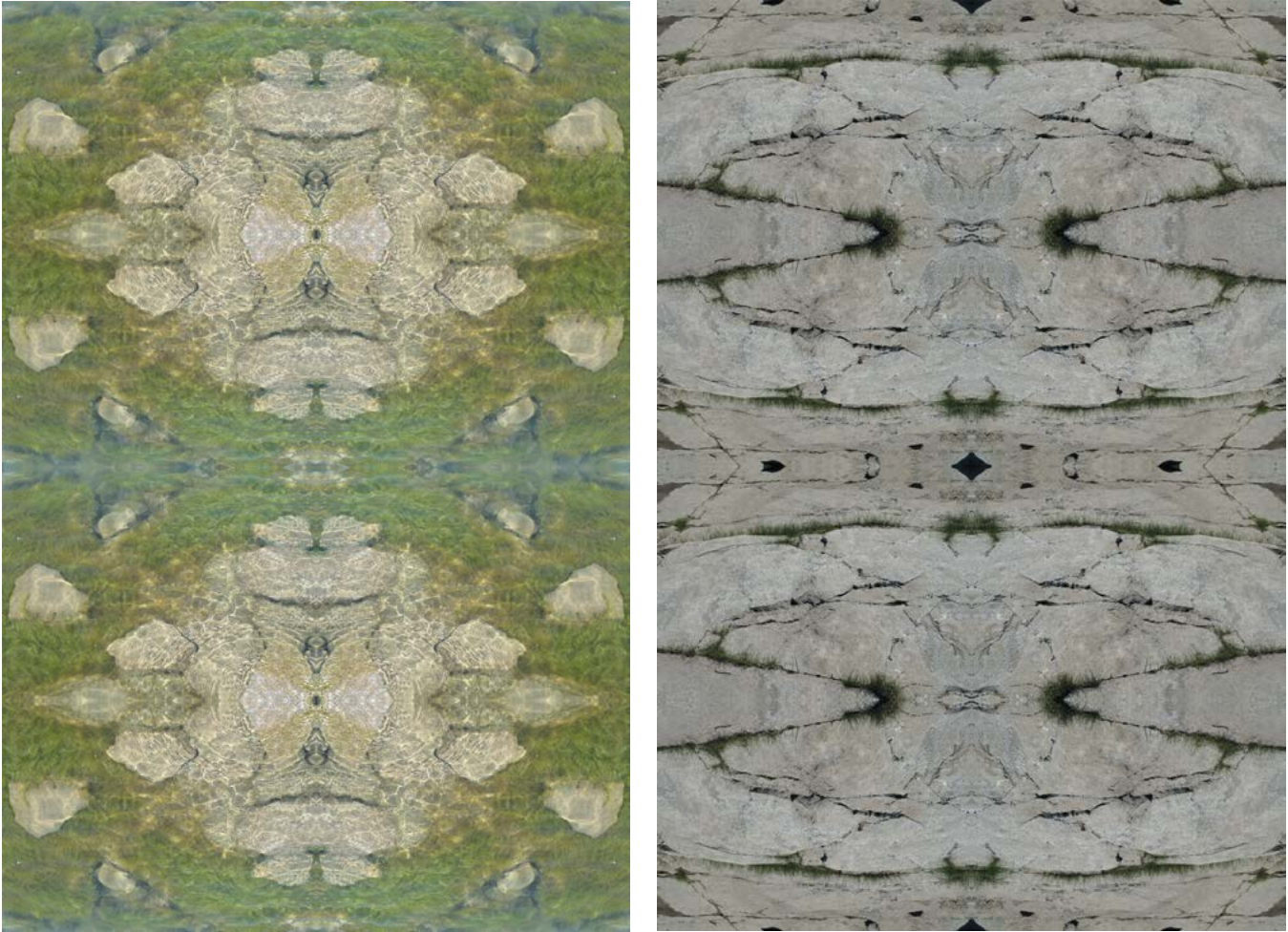
Hannah Claus

chant pour l'eau | water song [Kahrhionhwa'kó:wa],
vue d'installation | installation view, Centre culturel
Yvonne L. Bombardier, Valcourt, 2024.

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



Hannah Claus
le langage du territoire | the language of the land (détail | detail),
152,4 × 264,2 cm, 2024.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Hannah Claus
(de gauche à droite | from left to right)
flatrocks 1 ; flatrocks 2, 137 × 91,5 cm, 2024.
Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Élise Lafontaine

Les tableaux d'Élise Lafontaine alimentent un dialogue fertile entre le caractère organique des corps et l'étrangeté des lieux de cloisonnement que la peintre a fréquentés dans le cadre de résidences d'artiste : l'hôpital psychiatrique de Malévoz, en Suisse, les grottes préhistoriques des Pyrénées ariégeoises, en France, le monastère des Carmélites, à Montréal. Dans ce contexte exploratoire, l'œuvre picturale témoigne d'une capacité à donner forme à l'expérience du corps, constitué de plusieurs systèmes d'organes.

En fait, l'artiste affirme la réalité organique des choses et établit dans le processus de création une relation de distension et de contraction entre ses affects et son environnement. Elle transpose ses propres expériences affectives autant au contact de la paroi accidentée d'une grotte paléolithique qu'à la froide verticalité du pilier d'un édifice religieux. Prenant de réelles libertés dans l'investigation de ces lieux, la peintre s'engouffre avec audace dans d'envoutantes modulations de couleurs. Des dégradés de tons soyeux glissent sur la surface et emprisonnent le regard. L'emploi récurrent de la symétrie dans ses tableaux opère comme un rappel de l'implacable équilibre axial du corps humain. La présence de cet axe central oriente le point de vue, qui s'abîme dans un mouvement en vrille et creuse visuellement le subjectile.

Depuis 2022, Lafontaine ose métamorphoser ces plans picturaux en introduisant des volumes ondoyants, presque en haut-relief. Ainsi, l'œuvre *Les flûtes III* (2024) montre une image volumétrique et sonore qui s'accorde parfaitement avec ces structures verticales et répétitives. La relation conflictuelle entre l'actualisation d'une image fixe du corps et celle vécue, mouvante, non définitive et en constante transformation, entraîne l'artiste dans des paradoxes en tout point « sensoriels ». Ses œuvres trouvent certainement une généreuse résonance dans celles de ses consœurs peintres Hilma af Klint et Georgia O'Keeffe. S'y rencontre le désir d'une abstraction qui ne s'avère qu'une question d'indistinction des formes figuratives.

Mario Côté

Élise Lafontaine's paintings foster a fertile dialogue between the organic dimension of the body and the strangeness of the compartmentalized living spaces that she visited within the context of artist residencies: a psychiatric hospital in Malévoz, Switzerland; caves of prehistoric art in the Ariège Pyrenees, France; and the Carmelite monastery in Montréal. Within this exploratory context, Lafontaine's pictorial work gives form to the experience of the body, made up of several organ systems.

Indeed, Lafontaine affirms the organic reality of things and establishes in her creative process a relationship of distension and contraction between the body's affects and its environment. She transposes her own emotional experiences as much to the rough walls of a Paleolithic cave as to the cold verticality of the pillars in a religious building. Taking full liberty in her investigation of these places, the painter expresses herself boldly through enchanting modulations of colour. Gradients of silky tones glide over the surface, capturing the gaze. Her recurrent use of symmetry in her paintings acts as a reminder of the unyielding axial balance of the human body. The presence of this central axis orients the perspective, which spirals downward, visually hollowing out the surface.

Since 2022, Lafontaine has dared to metamorphose these pictorial planes by introducing undulating volumes, almost in high relief. The work *Les flûtes III* (2024), for example, is a volumetric, sonorous image that dovetails perfectly with these vertical, repetitive structures. The conflicting relationship between the actualization of a fixed image of the body and the one experienced, which is shifting, non-definitive, and in constant transformation, has led her into paradoxes that are in every way "sensory." Her works strongly recall those of her fellow painters Hilma af Klint and Georgia O'Keeffe. Here, we encounter the desire for an abstraction that turns out to be nothing more than a question of the indistinction between figurative forms.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**



Élise Lafontaine

Les flûtes III, 68,6 × 76,2 × 6,4 cm, 2024.

Photo : Atlas documentation, permission de | courtesy of the artist & Jack Barrett Gallery, New York



Élise Lafontaine
(de gauche à droite | from left to right)
Where fire divides, 43 x 35 x 2,5 cm, 2025 ;
Sovereignty, 152,4 x 121,9 x 5,1 cm, 2024.
Photos : Atlas documentation, permission de | courtesy of the
artist & Pangée, Montréal ; document original, permission de |
courtesy of the artist & Jack Barrett Gallery, New York



Élise Lafontaine
La Cathédrale, 177,8 x 127 x 4,4 cm, 2024.
Photo : Atlas documentation, permission de | courtesy of the
artist & Pangée, Montréal

My-Van Dam

Dans ses projets récents, l’artiste My-Van Dam a mobilisé tour à tour le dessin, la vidéo, le son, la sculpture, l’assemblage et le mouvement, guidée par son intérêt pour le somatique. Cette dernière approche lui permet de sonder son vécu comme celui de ses collaborateurs et collaboratrices et d’examiner, par la création et le maintien d’un espace de confiance et d’échange, la persistance des traumatismes intergénérationnels portés par les mémoires. Les œuvres de l’artiste prêtent une vive attention à ce qui se loge au creux des corps, cherchant non pas à révéler avec précision les douleurs passées qui s’y terrent, mais plutôt à les apprivoiser, à les faire coexister avec le monde, à activer leur réparation.

L’usage continu que fait Dam de l’abstraction l’empêche pourtant de verser dans l’illustration ou l’art-thérapie stricto sensu. Si des émotions ou des expériences sont évoquées, l’intention n’est jamais de les rendre complètement lisibles ou intelligibles, car elle refuse un impératif de la communicabilité de la blessure. De facture sobre et minimale, les œuvres accordent une place importante à l’ambigüité, à la lenteur, à l’indéterminé, au non-dit : elles déploient ainsi en dehors du langage un espace qui se veut accueillant et dans lequel tous et toutes peuvent coexister avec le poids des mémoires, voire les libérer.

Plutôt que d’exposer platement les vécus, de faire place à un seul témoignage ou de centrer le récit sur une seule personne, l’artiste insiste pour que chaque contribution s’imbrique dans un corps collectif, mobilisé durant la création et la présentation des projets. La nature collaborative de sa démarche s’étend jusqu’au public, qui perd son rôle passif, notamment par sa participation à des ateliers ou à des activités publiques, renversant la posture spectatorielle traditionnelle.

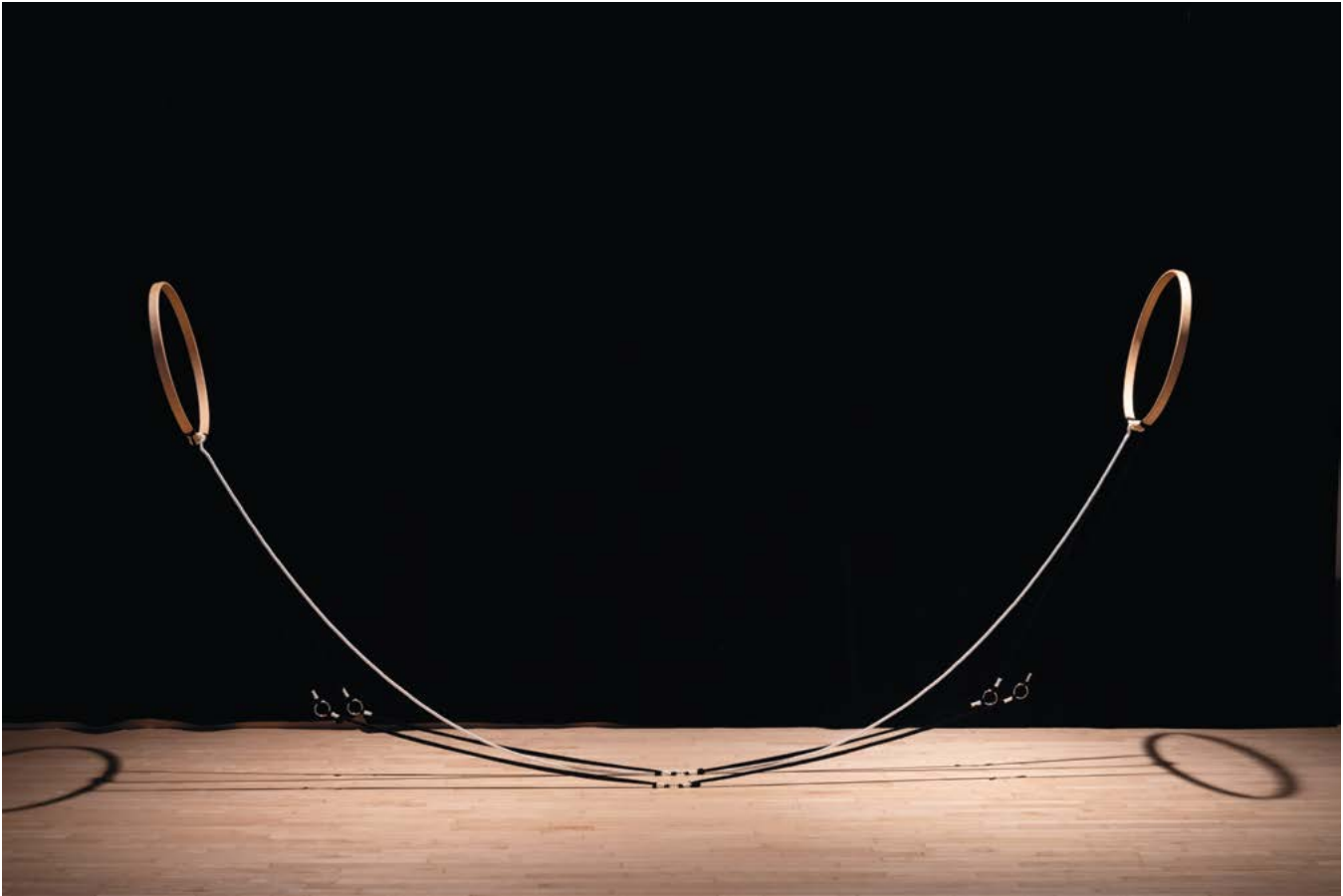
Daniel Fiset

In recent projects, guided by her interest in the somatic, artist My-Van Dam has, in turn, mobilized drawing, video, sound, sculpture, assemblage, and movement. By creating and maintaining a space of trust and exchange, this approach allows her to probe her own experience, as well as that of her collaborators, and to examine persistent intergenerational trauma and memory. Her works pay close attention to what lies deep inside the body, seeking not to reveal with precision the past pains that lurk there, but rather to tame them, to make them coexist with the world, and to activate their healing.

Dam’s continuous use of abstraction prevents her, however, from lapsing into illustration or art therapy in the strict sense. If painful emotions and experiences are evoked, the intention is never to render them completely explicit or intelligible, for she rejects the imperative of communicability. Sober and minimal, her works give prominence to ambiguity, slowness, the indeterminate, and the unspoken. Beyond language, they create a welcoming space in which everyone can coexist with, or even liberate themselves from, the weight of memories.

Rather than flatly exposing experiences, making space for a specific testimony, or centring the story around a single person, Dam insists that each contribution is interwoven into a collective body that emerges during the creation and presentation of her projects. The collaborative nature of her approach extends to the public, who give up their passive role, notably through their participation in workshops or community activities, thus reversing the traditional posture of the spectator.

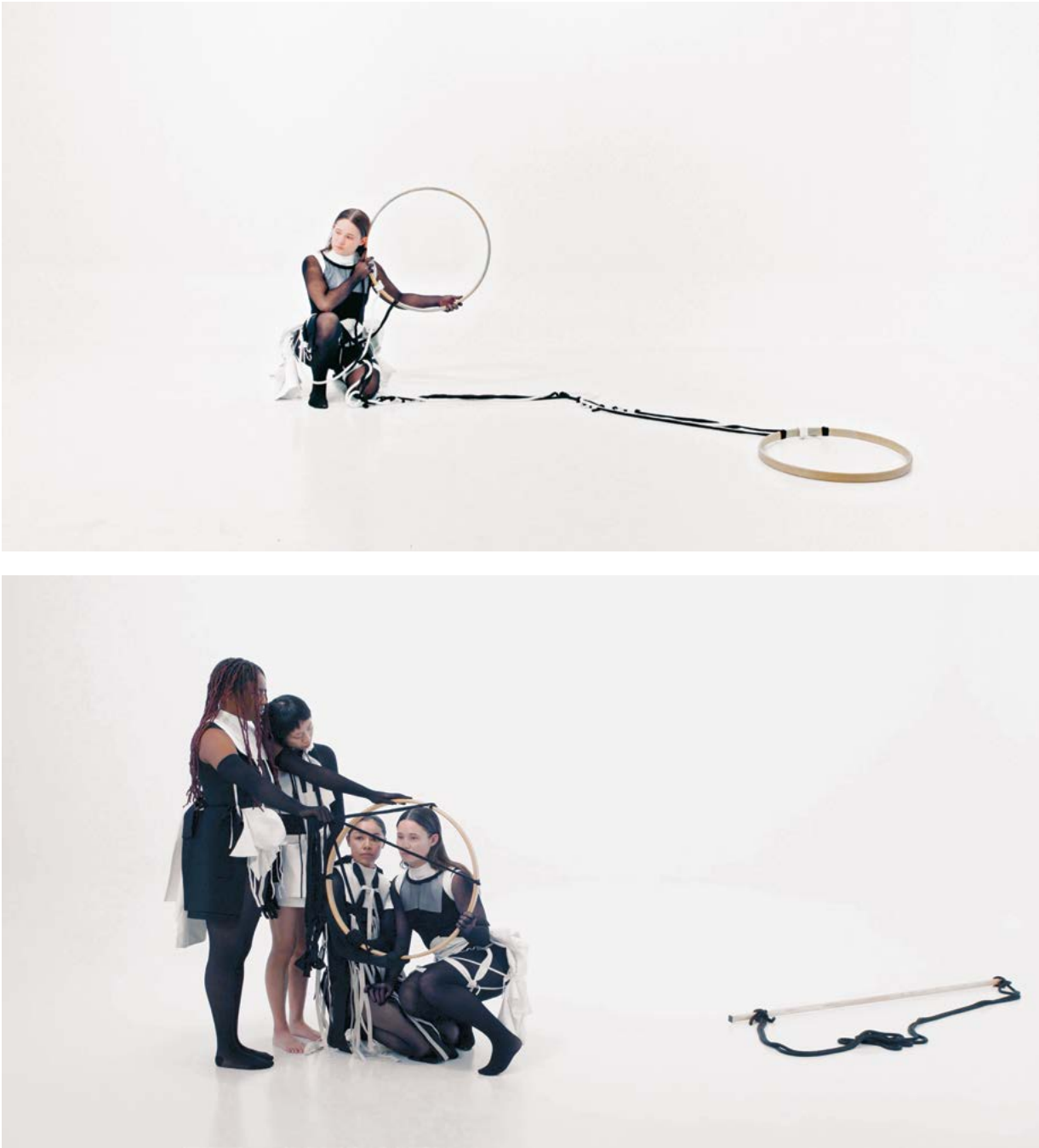
Translated from the French by **Louise Ashcroft**



My-Van Dam

Object for Solidarity (2), vue d’installation | installation view, Montréal, arts interculturels, 2023.

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



My-Van Dam
Connecting from the Inside Out, captures vidéos |
video stills, 2024. Interprètes | performers :
Nicole Jacobs, Aurélie Ann Figaro,
Jeimy Oviedo Quesada, Miranda Chan.
Costumes : Rad Hourani. Direction photo | director
of photography : Nadia Louis-Desmarchais.
Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist



My-Van Dam
(de gauche à droite | from left to right)
Object for Solidarity (4) ; *Object for Solidarity (5)*,
vue d'installation | installation view, Fondation PHI,
Montréal, 2024.
Photo : document original, permission de |
courtesy of the artist

« Bouillie sur mon cœur¹ »

En mémoire de Matthieu Dumont

Carmelle Adam & Marie-Hélène Leblanc

Afin d’écrire ce texte, nous avons fouillé dans les archives accumulées et sommes passées à travers la documentation photographique d’un projet récent réalisé avec Geneviève Matthieu. Nous avons écouté les albums du duo pour entendre encore une fois la voix de Matthieu Dumont, nous rappeler ses harmonies et guider notre écriture avec quelques fragments de paroles et de citations. Son départ prématuré laisse sans contredit une «bouillie sur nos cœurs».



« Quand l’ordinaire échoue
Comment ne pas songer à la magie² »

L’ordinaire a échoué terriblement quand nous avons appris que Matthieu Dumont était très malade. À peine quelques semaines plus tard, la moitié de Geneviève Matthieu n’était plus. Il avait 47 ans. Difficile, alors, de songer à la magie. Au-delà de son immense talent, Matthieu était un être intègre et généreux. Beaucoup peuvent témoigner de sa capacité à établir des relations, de sa détermination, de son éthique de travail, de son esprit vif, de son implication entière et constante dans une pratique artistique engagée et engageante, mais aussi de son influence majeure sur l’art de la performance au Canada.

Geneviève Matthieu

✓ La fin de l’esperluette. Cérémonie d’abandon. Devenir famille. Elle, vue de performance, VOART – Centre d’exposition de Val-d’Or, 2022.

Photo : Marie-Claude Robert, permission de VOART – Centre d’exposition de Val-d’Or

→ Vue de performance dans le cadre du colloque *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*, Galerie UQO, Gatineau, 2023.

Photo : House of Common Studio, permission de la Galerie UQO, Gatineau

« Si on était trop pointus, avec la discipline “performance”, par exemple, on passait à côté de quelque chose. Donc tranquillement pas vite, on a essayé de trouver où est la performance dans la littérature, où est la performance dans la musique, qui sont les artistes qui travaillent vraiment d’une façon croisée, et c’est comme ça qu’on a réussi à constituer cet événement-là [...]³. »

L’apport inestimable de Matthieu à la pratique de la performance au Canada, au-delà de sa propre pratique artistique, a été la création, avec Geneviève Crépeau, sa compagne et complice depuis 1999, de la Biennale d’art performatif de Rouyn-Noranda. Cet événement distinctif devenu un incontournable a permis de mettre en valeur l’acte de la performance, et, à travers différentes démarches artistiques, ce qui a contribué à l’avancement de la discipline.

« T’es un bon jeune
T’as de la créativité⁴ »

Durant 20 ans, Matthieu s’est investi à titre de codirecteur général de l’Écart, lieu d’art actuel de Rouyn-Noranda au sein duquel il a contribué à la vitalité culturelle de la communauté entière. Il a été à la fois un modèle et un mentor pour toute une génération d’artistes de la relève, incarnant la réussite d’une pratique artistique en région. Matthieu et Geneviève, pendant leurs années à l’Écart, ont accueilli un nombre incalculable d’artistes et de commissaires et donné un sens bien concret aux mots « accueil », « hospitalité » et « générosité ».

« Mais nous croyons
Qu’il n’y a rien de mieux
Qu’un bon synthé
Pour nous rallier⁵ »

La complicité entière qu’il entretenait avec Geneviève, en formant le duo Geneviève Matthieu, a permis à Matthieu d’ancrer une démarche unique dans les arts visuels, la performance, la musique et la vie quotidienne tout à la fois. Le duo a offert un regard critique – et parfois cinglant – sur l’art, son écosystème, et ses mouvements, autant passés qu’actuels. S’étant démarqué sur plusieurs scènes, Geneviève Matthieu a innové dans son approche, son savoir-faire, sa capacité à expérimenter avec les matériaux, les sons et les disciplines. Sa démarche de conception évolutive pouvait mener à 17 itérations d’un même projet, selon les lieux et les contextes de diffusion.



« Cher Journal,
Je suis seul dans l’atelier
Nu évangéliste romantique
Cher Journal,
Si les choses étaient différentes,
nous ferions autrement⁶ »

Nous avons eu le privilège de travailler avec Geneviève Matthieu au cours des dernières années, notamment dans le cadre du projet *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement⁷*, présenté par VOART, à Val-d’Or, et la Galerie UQO, à Gatineau, en 2022 et 2023. En amorçant les discussions pour élaborer le projet, la notion de rétrospective a été longuement réfléchie. Comment proposer une rétrospective d’une carrière aussi multiforme, en collaboration avec des artistes habituées de penser les expositions du début à la fin? C’est en leur proposant de répondre à la rétrospective par la prospective que la forme du projet s’est accordée à leur approche, et quelle épopée ce fut! Nous saisissons maintenant la force d’une telle collaboration, mais surtout, l’importance d’avoir mis en place une structure de projet qui réponde à la spécificité de leur pratique tout en respectant leur démarche. Nous avons tenté, avec le duo, de « faire autrement ».

« Faut pas déconner
Lorsqu’on voit Geneviève vêtue de rouge
Qui illumine dans le noir⁸ »

Geneviève, elle, est encore bien vivante, les pieds résolument ancrés dans le présent. Artiste absolument incontournable, elle prend des risques assumés et sa démarche unique lui permettra de poursuivre chacun de ses projets novateurs avec son assurance et sa force si admirables. Nous souhaitons exprimer à Geneviève tout notre soutien et notre amour. Nous voulons crier haut et fort à quel point Matthieu a été une personne et un artiste lumineux, visionnaire et libre. Nous prenons la mesure de sa perte pour tout le milieu artistique. Nous nous trouvons privilégiées d’avoir partagé avec lui des idées, des critiques, des repas, des montages d’expo, des vernissages et, surtout, des moments magiques. Nous garderons toujours en mémoire que si les choses étaient différentes, nous pourrions faire autrement. •

1 — Geneviève et Matthieu, « Son sur le lac », *Rouge-Gorge*, album musical, 2008.

2 — Geneviève et Matthieu, « Magie érotique », *La Jamésie ostie/Les enfants du plomb*, album musical, 2014.

3 — Matthieu Dumont, cité dans Carmelle Adam et Jessica Ragazzini (dir.), *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*, actes de colloque, Galerie UQO, 2024, p. 110.

4 — Geneviève et Matthieu, « Ta vidéo expérimentale », *La Jamésie ostie/Les enfants du plomb*, album musical, 2014.

5 — Geneviève et Matthieu, « Je te donne », *Crions notre joie*, album musical, 2004.

6 — Geneviève et Matthieu, « Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement », *La Jamésie ostie/Les enfants du plomb*, album musical, 2014.

7 — Le projet était composé d’une exposition rétrospective, d’une résidence de création, d’une exposition prospective, d’un colloque et d’une publication.

8 — Geneviève et Matthieu, « Ou-ou-oui-ou », *Crions notre joie*, album musical, 2004.

Dans l’atelier de

Alize Zorlutuna

Gabrielle Moser



Photos :
Tom Stephens & Farnoosh Talaei

When I visit Alize Zorlutuna in their home studio, located on a tree-lined street near High Park in Toronto’s west end, it is one of the coldest days of the year so far. I am welcomed into a warm, light-filled room on the second floor with the offer of freshly made tea and a seat on a low comfortable couch, surrounded by tufted carpets. Much like their multimodal practice, Zorlutuna’s studio is full of places for contemplation, hospitality, and rest, nestled among research materials and treasured objects, shelves containing books and pottery, and corkboards displaying screenprints and found photographs. These textured layers provide the containing environment for the sites of production that underpin Zorlutuna’s current practice: a loom supports a large carpet work in progress, and on a desk nearby wait a stack of silver trays for creating Ebru, the elaborate marbled patterns typically found in the end papers of antique books. These materials are evidence of the ongoing, recursive work that Zorlutuna undertakes as they teach themselves forgotten, time-honoured techniques from their ancestral homelands in Anatolia (present-day Türkiye), adapting these methods to engage audiences in timely, and funny, reflections on the need for collective acts of grief, communal organizing, and stretching as an act of solidarity.

GM

Your work is founded, above all else, in material experimentation. Your recent solo exhibition at the Art Gallery of Burlington (AGB), *We Who Have Known Many Shores* (2024), included among its list of materials, for instance, ancestral lace work, magazine pages, dried okra, eggplant, and peppers, cotton string, and rose water, but also ceramics, glass and wooden beads, hand-marbled fabric, and video. You are probably best known for your works with Ebru and for learning to tuft your own carpet designs, but more recently you have expanded into messier experiments with pottery, fountains, and large-scale textiles. Has this changed your working methods as an artist to involve more collaborations with institutions?

AZ

That’s a good question. I think certain elements of my work, which require specialized techniques and specific contexts, have been facilitated by those institutional connections. Some of my recent work emerged out of invitations to respond to institutional collections, such as at the Agnes Etherington Art Centre, Kingston, where I created an installation in 2022 that included a series of carpets incorporating abstract motifs and symbols from carpets in the permanent collection (said to be from Egypt) and from Anatolian carpets, and also referencing local waterways and Ontario flora and fauna. That project led to a whole set of experiments and directions in my practice that had not had the opportunity to bloom before. So, I was offered the chance to enter into the museum’s collection, and what I found there produced the work.

GM

This theme of resuscitating and relearning technologies that are ancient but have gone out of everyday practice is key to your work. It seems tied to the experience of diaspora: you have to return to your cultural homeland and work intensively, and then come home to Toronto and try to piece together the materials that you need to be able to continue to practice.

AZ

I think when you’re in diaspora, you are always searching for belonging, searching for reflections of where you come from and how to carry that to where you are. I have always been interested in traditional material practices. As I learn them, I’m drawn to consider what kinds of knowledge and wisdom are embedded in the gestures required to activate these practices.





GM I remember you once telling me that you took up *el işi* [Turkish crocheting] in part because you were trying to memorize and re-perform the gesture that your grandmother made with her hands when she was crocheting.

AZ Yes, for me it is about gesture and also about materiality. For example, it is a very specific alchemy that produces the effect of Ebru and allows you to manipulate it and have agency over the design. I learned from Kubilay Eralp Dinçer, one of my teachers in Istanbul, for instance, that with certain colours, you need to mix them and stir them every day for a minimum of a month before using them. And certain colours behave differently with the ox gall [a bile, collected from cows, used as a wetting agent in paper marbling]. After experimenting for ten years on my own, I had so many questions about why the paint behaved the way it did, which no one in Canada could answer. So, returning to apprenticeship, spending time practising different gestures and techniques with my teacher and refining my understanding of the material alchemy, has been crucial. And then, the papers I produce become lesson plans set by the teacher that I can follow and try to replicate at home.

It’s been interesting for me practising Ebru and trying to apply it to ceramics, which I did with my teacher at the AGB guild, Heather Kuzyk, as a process of building a relationship with failure—with experimenting and not knowing what the outcome will be. That is a gift that I’m carrying into all of my practice, and into my life as a whole. The preciousness of the material is such that it can take me months to build up to doing it, to have the paint ready, and then I’ll just make as many as I can. And not very many of them end up being for someone else’s eyes.

It’s very humbling. And I think it also invited a reframing of the unexpected. Not as failure, but as a driving force in how I produce work.

GM I want to ask a different question, which is about the role of humour in your work. In the show at the AGB, which included colonial images from *National Geographic* alongside family photographs, there was this aspect of play happening by obscuring faces with different dried herbs and flowers: a refusal to give in to the viewer’s desire to see. Or the word-sculpture, *Belooooooooooooooooooooong* (2024), made of hand-made doilies, where the stretched-out “oh” is very funny to imagine: the need to awkwardly purse your lips for so long to say the word.

AZ Playfulness is there for me, for sure. I like the idea of stretching the syllable to invite the idea of stretching in other ways. It was inspired partly by M. NourbeSe Philip’s writing of the word as “be/longing” but also by Rinaldo Walcott’s work on long emancipation. It’s a question of how long it takes for belonging to be granted or given or felt, in Canada especially. What might it be like for us, as settlers here, to be in the long game, but also to physically stretch back through space and time: to learn this stuff, bring it back, carry it, and stretch it across continents into our present lived realities. I think about solidarity work as a kind of stretching, too. Because for those of us who have more proximity to power and privilege, we have to stretch into empathy and humanity in a way that pushes against all the training that we internalize about how to occupy space and be in relation with each other. I think about somatic stretching as a way to be in solidarity with others.

These fragments of embroidery that I have gathered from women in my lineage over my lifetime, which would, in another time, have become other things, attached to domestic spaces, are displaced. Here, they’re out of place. And it’s felt like such a diasporic gesture to string them all together to make some kind of utterance from that collection of fragments that will never become what they were meant to be.

GM Has there been anything in audience responses to your work that has surprised you?

AZ Many people have shared with me how moved they are by the work, emotionally, or how beautiful it is. I’m always trying to find a way I can use poetry, to come sideways to questions of history and politics: to use feeling. In the AGB show, there’s a suite of prints on Ebru that incorporate designs from kilim rugs, and the text reads, “The inconceivability / of a border / to a river / to a seed.” When you read that, or hear that, it provokes a feeling. Because the border is an abstraction that is imposed on the land. We know it is arbitrary, but we may not *feel* it. That is part of the problem with the perpetuation of colonialism and the undoing that we need to do: learning how to feel. Poetry is useful for feeling things in the body that we know in our minds. Beauty can be useful in this way, too, by offering enough safety to feel something difficult in the body.

It makes me think, “What’s the affect that everyone’s been holding and carrying?” And I think the answer is that it is the affect of white supremacy, the genocide in Palestine, and the fallout of the pandemic. And so, my work, especially the silk works with Ebru patterning that hung from the ceiling of the gallery and moved with the wind in that space, are very much an affective response to our moment.

For me, living in diaspora is about contending with a collective grief project: one that we have to undertake, being on colonized Indigenous land. •



Alize Zorlutuna

↖ (left page) *Bodies of water*, installation view, Art Gallery of Burlington, 2024.
Photo : Roya DelSol, courtesy of the artist

↑ *Becoming Disloyal*, 2023.
Photo : courtesy of the artist

Tête à tête avec

Françoise Sullivan

Louise Déry



Photos :
Alain Beauchesne

Cela fait des années que Françoise Sullivan et moi-même sommes en conversation. J’ai dû, depuis notre première rencontre en 1988, lui poser des milliers de questions dont les réponses ont façonné une relation plus riche d’année en année. Pour cet « énième » tête à tête entre nous s’est imposée l’idée de mettre de l’avant ce rapport si fort qui existe chez elle entre la vie et la peinture. Je l’ai retrouvée non pas dans l’atelier – justement dans l’idée de tenir à distance les réalités matérielle, chromatique et sensuelle du fait de peindre, la « faktura » –, mais plutôt chez elle, afin d’évoquer la dimension vitale de la peinture dans ce qui l’entoure au quotidien et dans ce qui vibre au cœur de sa vie. Le plus grand tête à tête de Françoise avec l’art, c’est avec la peinture. Allons voir.

LD

Te souviens-tu, Françoise, de tes premiers contacts avec la peinture ?

FS

J’ai d’abord eu la chance de découvrir la peinture dans des livres. Un des plus beaux cadeaux que j’aie reçu dans mon enfance venait de mes tantes : une histoire de l’art complète qui débutait avec les grottes de Lascaux jusqu’au 20^e siècle. Un peu plus tard, j’ai commencé à aller au musée, qui n’était pas très loin d’où j’habitais. Et alors que j’étudiais au Couvent du Sacré-Cœur, vers l’âge de 12 ou 13 ans, je me rendais les mercredis après l’école et les samedis matin au Couvent d’Hochelaga pour suivre des cours d’art. Ma tante Marguerite, religieuse, y enseignait la peinture. Elle nous faisait dessiner, projetait sur un écran les reproductions d’œuvres impressionnistes ; elle était enjouée, avait un esprit jeune, et puis elle avait un grand atelier. Cela m’impressionnait. Parallèlement à cela, j’avais des cours de danse que j’adorais aussi. Plus tard, j’ai décidé d’entrer à l’École des beaux-arts.

LD

Tes professeurs ont tôt fait de montrer leur appréciation, car lors de l’exposition de fin d’année, en 1941, tu as remporté le prix Maurice-Cullen. Ce début prometteur t’a-t-il encouragée à devenir peintre ?

FS

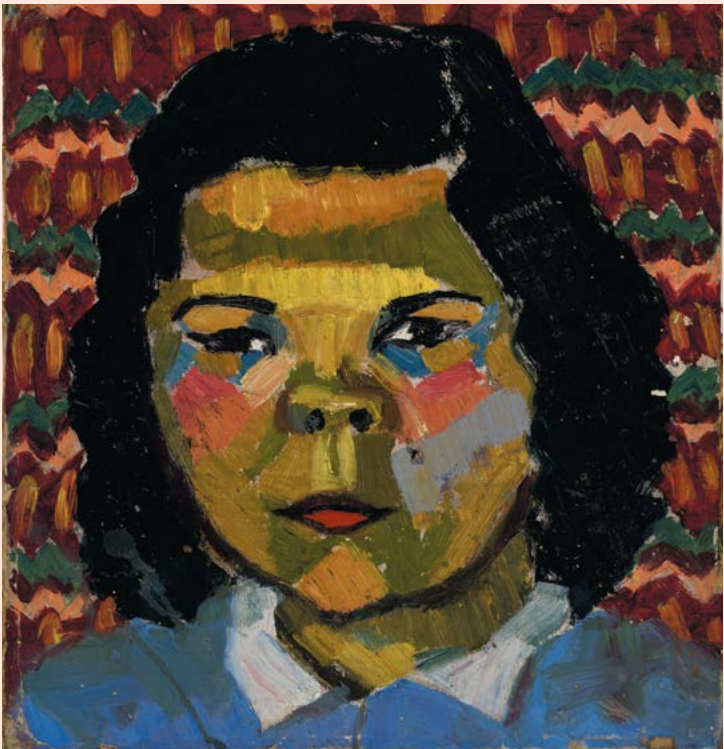
Cela m’a incitée à réaliser plusieurs peintures pendant l’été. J’ai notamment passé quelques jours avec mon amie Louise Renaud au chalet de sa famille et je suis rentrée chez moi avec neuf tableaux ! C’est là que, lors d’une promenade en chaloupe, nous avons aperçu deux petites filles autochtones et j’ai voulu immédiatement en faire le portrait. Après avoir obtenu la permission de leur mère, je me suis mise au travail, en faisant l’effort de peindre par aplats de couleur, sans modelé – une règle que je me donnais et que je suivais rigoureusement.

LD

Ces deux portraits sur carton, très colorés, sont pleins de caractère et de fraîcheur à la fois, tout comme le portrait ayant pour titre *Le New-Yorkais, M. Hewitt*, aussi de cette période.

FS

Oui, et dans le même style, j’ai réalisé le même été mon *Autoportrait au visage barbouillé*, et puis le *Portrait de Madeleine Marois* et d’autres encore.



Françoise Sullivan

Portrait d'une enfant autochtone au lac Ouimet, n° 1, 30 x 28,5 cm, 1941.

Photo : permission de l'artiste



LD Ces œuvres s'apparentent au fauvisme, avec des traits-contours larges, des couleurs affirmées... Et plus tard, en mai 1943, tu participais à l'exposition *Les Sagittaires*, à la Galerie Dominion, une initiative de Guy Viau et de Paul-Émile Borduas, qui désiraient faire connaître les jeunes membres de la Société d'art contemporain.

FS C'était une époque vraiment stimulante. J'avais rencontré Borduas à son atelier l'année précédente par l'intermédiaire de Pierre Gauvreau. Il nous avait montré les fameuses gouaches sur lesquelles il travaillait pour sa prochaine exposition à l'Ermitage en 1942, de même que plusieurs portraits. Ce sont des moments marquants pour moi.

LD Tu as été très active au sein de la jeune génération qui fréquentait l'École des beaux-arts, où tu obtiens ton diplôme en 1945. Et puis tu as cessé de peindre durant au moins 30 ans. Pourquoi?

FS Comme tu le sais, la danse faisait aussi partie de mes grandes passions. J'ai quitté Montréal pour New York afin d'y expérimenter les tendances en train d'éclorre autour de Martha Graham, de Franziska Boas et du New Dance Group. Toutefois, je demeurais intéressée par la peinture. C'est ainsi que j'ai organisé, dans le studio de Boas, la première exposition new-yorkaise des automatistes, sous le titre *The Borduas Group* (janvier 1946). Je tenais à faire connaître le travail de mes amis de Montréal et j'ai réuni des peintures de Pierre Gauvreau, de Marcel Barbeau, de Jean-Paul Mousseau, de Jean Paul Riopelle, de Fernand Leduc...

LD Il n'y avait aucun tableau de toi?

FS Non. J'étais alors exclusivement engagée dans la danse. Je demeurais proche de la peinture des automatistes et je découvrais d'autres peintres. Mon amie Louise Renaud, installée à New York avant moi, était fille au pair dans la famille du galeriste Pierre Matisse; c'est là que j'ai notamment pu voir des œuvres des peintres surréalistes réfugiés aux États-Unis en raison de la guerre.

LD Tu reviens à Montréal en 1947. Qu'est-ce qui t'a motivée?

FS Une grande intensité régnait au sein du groupe autour de Borduas et j'ai pris part à plusieurs activités. J'ai créé des chorégraphies et réalisé en février 1948 *Danse dans la neige*. La parution imminente du manifeste *Refus global* nous mobilisait. Après sa parution en aout 1948, ce fut une période très difficile, en particulier pour Borduas. L'année suivante, je me suis mariée avec Paterson Ewen, peintre dont les œuvres continuent de m'émerveiller, puis j'ai eu mes quatre fils. J'ai énormément travaillé à créer d'importants spectacles de danse pour la télévision pendant les années 1950 et j'ai fait de la sculpture pendant les années 1960. Ensuite, j'ai expérimenté plusieurs nouvelles tendances : l'art conceptuel, la photographie, la performance... Dans plusieurs milieux, on reconsidérait la validité des disciplines traditionnelles, on évoquait même la disparition de la peinture, on clamait sa mort. Cela m'ébranlait.

LD Il faut donc faire un saut dans le temps pour reprendre le fil de ta peinture vers 1980, avec des séries telles que *Tondos*, *Divins serpents*, *Cycles crétois* et *Prométhée*. C'est autour de ces œuvres qu'a eu lieu notre rencontre en 1988, après quoi j'ai été commissaire d'une exposition les réunissant, présentée au Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec) en 1993. Ces corpus présentaient des contenus à consonance mythologique très révélateurs, selon moi, de ton intérêt pour l'histoire des civilisations.

FS Il faut dire que ce sont les années où je voyageais en Grèce. J'y partageais une maison où j'allais régulièrement. J'étais très éprise de ce pays, de ses paysages, des gens, de leur imaginaire... La peinture était un moyen d'évoquer tout cela. Elle vivait dans mes rêves. Une fois rentrée à Montréal, je ne pouvais plus continuer de la même manière.

LD Cela survient vers 1995 avec une impressionnante production de monochromes, *Éclats de rouge*, exposés à la Galerie de l'UQAM en 1998, et ensuite la magnifique série des *Hommages*, exposés au Musée des beaux-arts de Montréal en 2023. Cela me fait penser à la vidéo d'une performance filmée extrêmement étonnante que j'ai découverte dans tes archives en 2015 et qui préfigure, il me semble, l'émergence de l'abstraction dans ta peinture.



Françoise Sullivan
Rouge-terre, 183 x 183 cm, 2004.
Photo : permission de l'artiste, Collection d'œuvres d'art de l'UQAM

FS

Tu parles de la vidéo où, assise au sol et entourée de pages de journaux, je les recouvre d’aplats rouges, jaunes, bleus et finalement je peins directement sur mon bras et ma main. Je ne me souviens pas avec précision de ce travail, mais je crois que c’est Madeleine Dubuc, une journaliste et amie, qui m’avait filmée.

LD

Selon ce que tu m’as dit, cette performance n’a jamais été exécutée en public. J’ai fait beaucoup de recherches pour la dater et identifier le lieu du tournage, en partant de l’hypothèse que la caméra appartenait à Véhicule Art, dont tu étais membre fondatrice. Et quand j’en parlais avec toi, j’exprimais l’idée que c’était la couleur qui t’appelait, qui voulait trouver sa place, entre la performance et la peinture.

FS

Oui, et cela m’a inspiré le titre : *Et la couleur revient* (v. 1978). C’est la période où j’essayais toutes sortes de choses. Je n’ai jamais rien fait d’autre du genre.

LD

Cette œuvre combine deux axes de ton travail: celui du rapport au corps, quand tu peins sur ta peau dans un geste proche de l’art corporel, et celui de la communication, bloquée par la couleur. Il y a un lien avec les fenêtres et les portes bloquées que tu as réalisées pendant les années 1970 et j’y vois aussi un rapport à la censure. Rappelons-nous *Corridart* (1976), ce moment de notre histoire où la liberté d’expression a été mise en péril, lorsque le maire de l’époque a ordonné la destruction des œuvres réalisées pour cette grande exposition extérieure dans le cadre des Jeux olympiques.

FS

Il y a encore aujourd’hui des malentendus sur le travail des artistes et de tels gestes de censure demeurent toujours un risque...

LD

Depuis une trentaine d’années, ta peinture demeure résolument non figurative, abstraite, souvent monochrome.

FS

Oui. J’ai réalisé de grands tableaux aux couleurs vibrantes, en introduisant des formes le plus souvent géométriques qui glissent dans le champ coloré. C’est un travail difficile, il faut laisser la peinture décider. C’est un engagement total du corps et de l’esprit. La toile devient un espace de liberté, mais aussi d’exigence. Le regard est en tension; le corps, en action.

LD

Ta peinture a fait l’objet d’une grande attention au sein de nombreuses expositions pendant que ton œuvre la plus connue, *Danse dans la neige* (1948), continue d’être célébrée. Je sais que tu souhaites profiter de cet entretien pour réaffirmer l’appui que tu avais reçu de Riopelle au moment de la créer.



Françoise Sullivan

✓ *Et la couleur revient*, captures vidéos, 1978.
Montage : Wayne Cullen
Photos : permission de l'artiste



FS

Oui, en effet. Lors d’une soirée chez la mère de Pierre et Claude Gauvreau, le 26 février 1948, j’ai croisé Riopelle, qui revenait de Paris. Il s’est informé de ce que je faisais et je lui ai parlé d’une expérimentation chorégraphique que j’avais réalisée sur le bord du Saint-Laurent (Les Escoumins, 1947) et de mon désir d’en créer une autre dans la neige. Il louait alors une petite maison à la campagne, près du mont Saint-Hilaire. Il m’a lancé spontanément : « Viens demain ! » Au matin, j’ai rassemblé des bottes et des vêtements chauds et suis partie chez lui en autobus. En soirée, nous avons parlé du projet, et le lendemain, Riopelle est venu sur la montagne avec moi, muni de ma caméra. Il m’a filmée tandis que son ami Maurice Perron nous suivait en prenant des photos. Si le film a été perdu, les images de Perron ont survécu et sont surtout célèbres parce que je les ai reproduites en 1977 dans un album à tirage limité que j’ai édité et diffusé. Je peux affirmer que la confiance de Riopelle dans mon projet m’a intensément stimulée. Sa spontanéité a été une source de motivation importante et ce que nous avons vécu ce jour-là tenait de la magie.

LD

C’est fascinant de t’entendre parler de ce moment de création qui a marqué ton rapport à l’art en relation avec cette disponibilité au présent, aux vertus de l’exploration spontanée et à l’instant décisif. J’y vois des liens intéressants avec la peinture que tu réalises depuis 40 ans. Elle se fait dans le moment présent, elle part d’une sorte de degré zéro et elle est ouverte à l’inconscient. Tu m’as dit que tu rêvais souvent tes tableaux. Alors, à quoi rêves-tu, Françoise ? Quels sont tes prochains projets ?

FS

J’exposerai plusieurs aquarelles à la Galerie Simon Blais dans quelques mois et je participerai à la Manif d’art au printemps 2026, sous le commissariat de Didier Morelli. Dans l’atelier, j’ai des toiles tendues qui m’attendent, les idées sont en train de germer. C’est toujours à la fois angoissant et exaltant. •



Joyce Wieland

À cœur battant

Cette rétrospective sur le travail de Joyce Wieland (1930-1998) était attendue. Souvent limité à des œuvres iconiques, comme *La raison avant la passion* (1968), et son pendant en anglais *Reason over Passion* (1968), l’apport fécond de l’artiste à l’art contemporain est révélé par l’exercice rétrospectif, dont le dernier remonte à 1987. En effet, le parcours élaboré par les commissaires, Anne Grace pour le MBAM et Georgiana Uhlyarik pour le Musée des beaux-arts de l’Ontario, où l’exposition fera escale, mise sur une approche chronologique et thématique qui couvre cinq décennies de création artistique. Cette exposition met en évidence les préoccupations écoféministes et territoriales du Nord du Canada de l’artiste, perspective qui favorise une relecture de son œuvre posée ainsi en phase avec l’actualité.

Innovante, Wieland se taille une place à partir des années 1960 parmi les avant-gardes de l’époque par un décloisonnement des disciplines avec, notamment, des abstractions intégrant du textile, un matériau évocateur d’une intimité corporelle. Les référents féministes se confirment ensuite dans ses « tableaux filmiques », puis dans ses assemblages néodadaïstes qui critiquent avec humour des stéréotypes sexuels puisés dans la culture populaire. L’exposition pose des liens avec la scène new-yorkaise, milieu qu’elle a fréquenté avec son conjoint, l’artiste Michael Snow, durant cette décennie où ils ont vécu à New York. Les « films rembourrés » constituent un corpus encore plus étonnant, et peu exposé en raison de sa fragilité.

La courtepointe, la broderie et la gravure s’imposent dans des œuvres abondant des sujets politiques qui lient l’identité nationale et les revendications féministes. Selon des protocoles qui font la dimension conceptuelle de plusieurs de ses œuvres notables, Wieland explore, à répétition, le chant national et le motif de l’unifolié. Quant aux mots scandés par le militant indépendantiste Pierre Vallières dans le film éponyme de 1972, ils percutent dans la salle d’exposition. Leur gravité détonne par rapport aux autres œuvres, positionnées malheureusement trop

à l’étroit dans cet espace, où, avec amusement, Wieland fabrique le mythe de la nation canadienne, tout en critiquant l’impérialisme états-unien ambiant.

Wieland observe cette construction nationale dans l’œuvre du peintre canadien Tom Thomson. Elle en a abondamment revisité les paysages, notamment dans son exposition de 1971, *True Patriot Love/Véritable amour patriotique* – présentée à la Galerie nationale (aujourd’hui le Musée des beaux-arts du Canada), un événement majeur dans la carrière de Wieland. Pour elle, le paysage canadien est plutôt un territoire reconnu dans la complexité de ses enjeux économiques et environnementaux, comme dans *La courtepointe d’eau* (1970-1971) qui célèbre la flore nordique. Ce n’est, toutefois, qu’en 1977 que l’artiste ira au Nunavut.

La rétrospective fait, en conclusion, la part belle aux œuvres méconnues de la fin de la carrière de Wieland. Le dessin et la peinture sur toile sont de retour, des œuvres en décalage marqué avec le reste de la production. Les couleurs de la nation canadienne laissent leur place à une mythologie plus personnelle dans des paysages vibrants et lubriques où la figure de l’artiste, récurrente, apparaît. Comme le démontre l’historienne de l’art Sarah Parsons dans le catalogue de l’exposition, Wieland aura aussi pleinement participé durant sa vie, en marge de son œuvre, à la construction de son image. En tant que femme artiste, elle a fait de sa propre image un lieu d’invention de soi, déstabilisant avec érudition et avec un rare sens du comique les attentes canoniques.

Marie-Ève Charron

Musée des beaux-arts de Montréal
du 8 février au 4 mai 2025



Joyce Wieland

(de gauche à droite et de haut en bas)
À cœur battant, vue d’exposition, 2025.

Photo : Denis Farley, permission du Musée des beaux-arts de Montréal

Young Woman's Blues, 1964.

Photo : Collection d’œuvres d’art de l’Université de Lethbridge, permission du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

The Arctic Belongs to Itself, 1973.

Photo : Jean-François Brière, legs de Pierre Thériège, permission du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Betsy Ross, Look What They've Done with the Flag that You Made with Such Care, 1966.

Photo : Craig Boyko, Collection de Morden & Edie Yolles, permission du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa





Kelly Jazvac

Le désir et le matriarcat

Dans *Le désir et le matriarcat*, Kelly Jazvac poursuit son exploration de la récupération de matières plastiques et du détournement de substances toxiques, notamment de matériaux provenant de l’industrie publicitaire. Cette exposition, qui résulte d’une année de recherches intensives, présente une vision du monde où le matriarcat unifie les différentes notions abordées par l’artiste.

Le lien maternel est, entre autres, matérialisé par l’œuvre *Cuirass* (2025), dans laquelle les portraits photographiques de deux célébrités, une mère et sa fille, sont formés par des vestiges de bannières publicitaires en plastique trouvées dans les poubelles du quartier SoHo à New York. En plus d’incarner un rapport familial, ces portraits personnifient l’objectification du corps et l’influence toujours grandissante du consumérisme. *Cuirass* établit un lien à la fois direct et contradictoire avec *Modern Additives* (2025), une œuvre dans laquelle des fragments de photographies de bras dans différentes positions ont été intégrés à des caissons lumineux. Les bras, initialement issus de postures passives et soumises, sont ici dynamisés. Réorientés, ils esquissent des mouvements rappelant ceux de nageuses énergiques et déterminées. Le positionnement des caissons, à travers la salle d’exposition, force une relecture de l’action et redonne un pouvoir aux images de ces corps originellement instrumentalisés par l’industrie de la mode.

Pour Jazvac, le matriarcat est synonyme de bienveillance, de réciprocité et de responsabilité collective; synonyme d’une attention que l’on devrait porter autant à l’environnement et à l’écosystème qu’à nos proches et à notre communauté. Le matriarcat se rapporte à une transformation radicale, à une remise en question de nos structures sociales et économiques qui ont, depuis longtemps, été régies par un système patriarcal dans lequel l’homme est un héros qui nous oriente vers un progrès illimité et violent. À travers cette notion de

matriarcat, Jazvac appelle à réinvestir le concept de soin, à appliquer une manière de vivre et de travailler qui est collaborative plutôt qu’individuelle, afin de réunir les forces communes.

Au centre de l’espace, la série *An Maman* (2025) résonne avec le souci du soin que réclame l’artiste. Les sculptures, disposées comme des objets précieux sur des présentoirs de frêne, adoptent des formes à la fois familières et insolites. Elles se présentent comme des contenants, renfermant un amalgame de matériaux, tels que de la terre, de la pâte de nori et de la mousse de tournesol. Des portions de bannières de plastique récupérées sont intégrées à chacune des sculptures et sont présentées sous forme de tressage ou de pliage élaboré, encourageant un dialogue hétérogène entre les matières toxiques et non toxiques.

En somme, l’installation de Jazvac pousse à réfléchir tant aux structures de pouvoir qui nous entourent qu’à nos gestes de consommation quotidiens, et à entrevoir des possibilités de développement réellement durable. Fruit de collaborations avec des scientifiques, son travail souligne les avantages de la recherche interdisciplinaire et nous rappelle que la manière dont nous abordons la matérialité dans ses diverses formes est une question éminemment culturelle.

Manel Benchabane

Galerie Nicolas Robert, Montréal,
du 27 février au 5 avril 2025

Kelly Jazvac

Le désir et le matriarcat,
vue d'exposition, 2025.

An Maman 7, vue
d'installation, 2025.

Photos : Jean-Michael
Seminaro, permission de
l'artiste & de la Galerie
Nicolas Robert, Montréal



Audrey Gair & Allan Rand

When I can’t get to sleep, I dismantle my world

There are days when the concrete, that which is near at hand, familiar, close, is easier to deal with than any abstraction the world has to offer. There’s comfort here, far away from structures that stir up crisis, catastrophe, and despair. But there are also days when mysteries, misgivings, and the digital cacophony of the virtual overwhelm the concrete. Relief is sought. The real world of practical socio-political concerns and the wild, free-flowing whirl of mediated events can get to be a bit much. Daydreaming offers an antidote. Devoid of purpose, this simple act constitutes part of the spiritual sustenance of life, affording the possibility of opening up a world of abstracted play.

When I can’t get to sleep, I dismantle my world, Audrey Gair and Allan Rand’s two-person exhibition at Galerie Eli Kerr, offers another antidote, this time with paintings that subtly hover around the schism between our yearning for both the abstract and the concrete. Curated with a discerning eye by the artists, the show offers allowance for the flowering of imagination. As such, there’s no need to bleat about what the works on display mean, or what *au courant* topics they’re exploring. It’s the specificity of the artworks and the sharpness of their effects that matter here.

Gair’s paintings, self-consciously abstract, delight the eye through an admixture of form, colour, and texture. Her brushstrokes leave crumbs, traces of the viscosity of oil paint that sinks and spreads and hardens on linen and canvas. Books, acting as physical prompts, layered and angled, sometimes vibrant, sometimes muted in shades of grey and white, give the works a sense of seriality, of a cohering rhythm. And inside this arrangement, there’s room for surprises. In *T-Shirt Collage* (2024), for example, a stripped blue-and-gold t-shirt is threaded onto a painted backdrop that hints at the crumpled and blank pages of a book. Here the proportionality, the considered use of negative space, and the variations on a visual

theme suspend the viewer in a delicate balance between familiar and unfamiliar.

Rand’s work—more contained, with hints of figuration, and also showing a distinct preoccupation with texture, form, and colour—offers an interesting counterpoint to Gair’s. His brush isn’t as abstracting. Instead, it bristles with a poetic touch to reach out and caress the viewer’s sensibilities. *Yuendumu (Villa, Trapdoor to Underground Bacchanalian Fresco Cycle, Rome)* (2023–24) exemplifies the possibilities inherent in such a painterly approach. The disruptions and rifts in the perceptual field, accentuated through the studied use of blurring reds, and greens, and blues, turns the painting into a puzzle, a mystery to be solved or maybe simply appreciated.

The curatorial approach that situates the artists’ works side by side, from wall to wall, in conversation with one another, encourages viewers to stretch their minds, to wonder or contemplate, to observe similarities and differences. We’re reminded to get comfortable with our imaginations again, maybe even daydream, with two painters who are more than happy to prod us in this direction.

Brian Obiri-Asare

Galerie Eli Kerr, Montréal
January 23–March 1, 2025

Allan Rand

Yuendumu (Villa,
Trapdoor to Underground
Bacchanalian Fresco
Cycle, Rome),
20,3 × 25,4 cm,
2023-2024.

Tombolo,
29,7 × 40,1 cm, 2024.

Audrey Gair

T-Shirt Collage 2,
76,2 × 101,6 cm, 2024.

Photos : Atlas documentation,
courtesy of the artists &
Galerie Eli Kerr, Montréal



Tom Barbagli

Le temps des pierres, vue d'installation, 2021-2024.

Chloé Beaulac

Portrait – Être de feu, 2024.

Photos : Guy L'Heureux, permission de la Salle Alfred-Pellan, Laval

Commissariée par Jasmine Colizza et Hélène Fincker, *L'éternité si possible* ouvre un espace de réflexion poétique et politique pour le public. Cette exposition collaborative entre la Salle Alfred-Pellan, à Laval, et la Maison abandonnée [Villa Cameline], à Nice, présente des œuvres qui soulèvent l'épineuse question de l'effondrement. Les huit artistes se positionnent sur une sorte de ligne du temps : l'avant, le pendant et l'après de la fin du monde. Ce fil rouge temporel nous plonge dans une déambulation onirique sur fond d'apocalypse. Porte d'entrée de l'exposition, l'horloge de Tom Barbagli nous confronte à l'idée de temporalité et d'équilibre précaire. Le mécanisme constitué de roches suspendues, d'engrenages et de poulies agit à la fois comme un avertissement et un appel à préserver un ordre naturel menacé. Cette installation ne mesure pas le temps, mais souligne l'urgence d'agir. Peut-être qu'il faut voir dans les autres œuvres une forme d'oracle, de prévision du futur ? *Le temps des pierres* (2021-2024) est ainsi un lent rappel de la catastrophe à venir tout en préservant un fragile équilibre naturel.

Les œuvres suivantes continuent de nous alerter. Parmi elles, *Hello World* (2024) d'Églé Vismanté, imprimée à l'aide d'une substance photosensible issue de plantes, dont la particularité réside dans sa dégradabilité. Chloé Beaulac nous invite quant à elle à réfléchir à notre responsabilité individuelle dans la destruction du monde à travers des photographies où apparaît un être humain en feu. Créée à partir de photos d'un voyageur ou une voyageuse anonyme, cette série présente des décors de désert aride avec un personnage en combustion. Inquiétante par son immobilité, la figure enflammée nous fait face et nous défie. La question des crises humanitaires fait aussi subtilement surface dans *Vestiges* (2024), qui montre le personnage en feu posant devant des restes humains.

Pourtant, la responsabilité qui nous incombe est éminemment politique. L'exposition met en lumière l'impact

sociopolitique et systémique néfaste de l'être humain. C'est ce que rappellent avec beaucoup de justesse *Les éternelles* (2024) d'Aurélien Mauplot, installation documentaire autour des essais nucléaires dans le monde entre 1945 et 2017. L'œuvre souligne la destruction, par les grandes puissances occidentales, d'habitats longtemps épargnés par l'activité humaine. Dans cette œuvre, les différentes histoires se mêlent avec nuance à l'Histoire du monde.

Conceptualisée pendant la pandémie de COVID-19, l'exposition nous renvoie au moment où le monde découvrait les images glaçantes des milliers de personnes mortes de cette maladie – où le sentiment d'écoanxiété apparaissait inévitable et insurmontable. L'exposition réussit à éviter l'écueil d'un alarmisme paralysant tout en envoyant un message écologique clair. Le travail commissarial fait preuve de pédagogie grâce aux cartels longs qui présentent le contexte de chaque œuvre, ce qui rend accessible le discours écologiste.

Une chose devient alors évidente : l'art peut constater, doit avertir le public et stimuler son agentivité. *L'éternité si possible* n'offre pas de réponses faciles, mais un espace pour envisager des solutions collectives réalistes. C'est un appel à résister, à réinventer et, surtout, à agir avant que l'irréversible ne s'installe comme une évidence.

Dounia Bouzidi

Salle Alfred-Pellan, Laval

du 15 septembre au 10 novembre 2024



Éric Simon

Le temps de mes parents

Certaines manifestations, même humbles, donnent simplement envie d'écrire. La récente exposition d'Éric Simon, à Québec, est de celles-là. Sa production n'est modeste qu'en apparence, le fruit de nombreuses années d'une patiente collecte de mots découpés dans des livres : une appropriation relativement courante, dont la singularité chez cet artiste fait ressortir le plaisir du texte. Depuis 2009, Simon colle ces boutures sur des objets géométriques, dans certains cas, curieux. Celui qui, en 2016, publiait *Les mille et une phrases*, un livre composé de 1001 phrases tirées de 1001 livres différents, crée des objets-livres qui stimulent l'écriture et, de ce fait, la lecture. En plus d'une vidéo et de quelques pièces suspendues, semblables à du parchemin, sur lesquelles le texte numérisé de certains rouleaux de bois est déroulé et agrandi, Simon présente une quarantaine de ces objets à la volumétrie tantôt simple, tantôt intriquée.

La sélection montre que les formes se sont complexifiées au fur et à mesure que Simon a développé sa technique, allant du cylindre au tore, un solide de révolution de l'espace qui découle du cercle, utilisé en géométrie élémentaire et en ingénierie. Comme le laisse deviner son titre, l'exposition est à lire comme un hommage à la mère de l'artiste, bibliothécaire, et à son père, aujourd'hui décédé, un ingénieur devenu professeur de mathématiques. Ces figures parentales s'incarnent symboliquement dans les écrits et les configurations de l'artiste, placés à l'enseigne de la transmission générationnelle. Le mode reduplicatif de ces derniers, apprend-on dans le texte introductif de l'exposition, résonne du déclin de la santé de ses proches qui ont été « atteints de démence à des stades différents ».

« Pendant quelques années, dévoile Simon, la communication avec eux a revêtu la forme d'incessantes répétitions, mais, avec patience, amour et compréhension, nous avons su profiter pleinement de ces moments de plus en plus

précieux. » La valeur des discussions qu'évoque l'artiste se mesure à même la méticulosité de la fabrication des phrases qui, parfois, semblent répondre du processus même de leur création : « Il se redressa sur sa chaise / pour fouiller sa mémoire / cela paraissant presque d'une complexité infinie ». Ailleurs, il nous parle de « l'angoisse qui vous prend / lorsque / la conscience / se déchire par lambeaux ».

Outre la dimension méta de cette entreprise littéraire, Simon donne du fil à retordre à quiconque cherche, c'est mon cas, à embrasser les pratiques contemporaines par les mots, à les résoudre dans la prose comme on le ferait pour un problème mathématique. Dans l'écriture, la complexité se compose et les supports de Simon l'empêchent de se reposer. La circularité et le pouvoir des interstices se laissent entendre ici dans *le Prolongement* (2025), une vidéo réalisée par Jacinthe Robillard, plan séquence dans lequel des élèves entrent successivement dans une pièce pour y lire à haute voix les objets créés par l'artiste. La bande permet d'apprécier la fragilité du décryptage qu'induit l'irrationalité passagère des collages étalés sur ces volumes. Et l'on y mesure à quel point ce travail peut donner gout à la lecture par sa manière de transformer des comportements répétitifs, associés à la pathologie, en un moment fécond, même une envie d'écrire.

Bernard Lamarche

Maison de la littérature, Québec

du 1^{er} avril au 11 mai 2025

Éric Simon

Le temps de mes parents, vues d'exposition, Maison de la littérature, Québec, 2025.

Photos : permission de l'artiste

Jacinthe Robillard

le Prolongement, capture vidéo, 2025.

Photo : permission de l'artiste



Moridja Kitenge Banza

Exiled in Eden

In *The Colonizer and the Colonized* (1957), the French-Tunisian writer Albert Memmi argued that colonization’s most profound harm lies in its erasure of the colonized from their own history and community.¹ It systematically strips them of the agency to shape their own destiny, in times of both war and peace. Moridja Kitenge Banza’s exhibition *Exiled in Eden* brought the haunting of colonialism to our attention. Kitenge Banza blends reality and fiction in his work to challenge mainstream stories and give a platform to less-heard voices. He explores history, memory, and identity, often reflecting the specific places where he has lived.

The exhibition provoked reflection about the legacy of colonialism in Kitenge Banza’s native Democratic Republic of Congo, where Catholicism is still practised by half of the population and also signifies the erasure of local traditions. In collaboration with the exhibition curator, Julie Alary Lavallée, Kitenge Banza strategically positioned religious artefacts from the Musée d’art de Joliette’s Wilfrid Corbeil collection to question the paradoxical relationship between Catholic religious conversion and devastating colonialism in the Congo. Under King Leopold II, Belgian colonial expansion was propelled by the widespread harvesting of ivory and rubber, accompanied by the fierce mistreatment of the colonized population. Women were routinely taken hostage to force men to collect rubber. Amputation of a hand was a frequent punishment for those who failed to meet their quota. In the exhibition, Kitenge Banza employed conceptual strategies with versatile materials and techniques, such as video and printing on plexiglass and vinyl, to create immersive environments that highlighted the violence of Belgian colonialism and challenged Christian iconography.

Kitenge Banza’s exhibition, inspired by Giotto’s Scrovegni Chapel, aimed to challenge the hypocrisy of Christian missionization in Congo. As visitors entered the

exhibition hall of the MAJ, they encountered Jacopo da Valenza’s *Madonna and Child with Adorer* (between 1485 and 1509), which established a sacred atmosphere that set the stage for the critical engagement to follow. The painting depicts a young Virgin Mary, adorned in a regal black-and-gold mantle over a crimson dress, cradling the infant Jesus dressed in black-and-gold bracciae. Valenza’s artwork is set against a blue background with a pattern of golden fleurs-de-lys, creating unity with the golden garments of the figures; the gold colour hints at the kingdom of God but also at secular power framed as luxury. This initial encounter set a contemplative tone, inviting viewers to consider the ambiguous relationship between Christian iconology and colonialism and spreading the faith and indoctrinating Congolese people.

At the heart of the exhibition, Kitenge Banza reinterpreted Giotto’s *Virtues and Vices* (1306) to explore the complex power dynamics between colonizer and colonized. Inkjet prints on vinyl juxtaposing Belgian colonial administrators with Congolese subjects functioned as icons of postcolonial trauma, evoking violent confrontations. This narrative culminated with the inclusion of an image of Tippo Tip, a prominent Afro-Arab merchant who played a significant role in the ivory and slave trades. Tippo Tip’s involvement in the 1877 expedition of Henry Morton Stanley, a Welsh-American explorer associated with the brutal exploitation of the Congo, exemplifies the intricate and often contradictory relationships within the colonial system. This aspect of the exhibition offered a powerful reminder of Memmi’s observation that the colonized often strive to emulate their colonizers, a desire that can be both empowering and disempowering.² Further along, an image of a woman with mutilated hands recalled the rubber industry in nineteenth-century Congo. The juxtaposition of Valenza’s artwork with the set of prints sardonically pointed to the uncomfortable truth of

Moridja Kitenge Banza

Exiled in Eden, exhibition views, 2024.

Photos : Paul Litherland, courtesy of the artist & Musée d’art de Joliette



the Catholic Church turning a blind eye to the forced labour and torture condoned by Leopold II.

Yoka (2024) presented a powerful reimagining of stained-glass windows in Gothic churches. Kitenge Banza printed on plexiglass to evoke the luminous quality of Gothic church windows, but instead of depicting religious narratives, he introduced a haunting figure: a Congolese plant-person. This hybrid creature, with a head of dark rubber bush and a leaf replacing a hand, bears witness to the horrors of colonial exploitation in the Congo. Leopold II assigned large parts of the Congo Free State (CFS) to private companies, in which they enforced extraction quotas with violence. Kitenge Banza appropriates the traditional red of Christian iconography to symbolize the blood of martyred rubber workers in the CFS, transforming the sacred into a potent symbol of suffering. Bathed in the cold, artificial light of the plexiglass, the figure transcends the historical, bringing the trauma of colonialism powerfully into the present.

Yoka entered into a poignant dialogue with Juan Rexach’s *Christ of the Sorrows* (c. 1450), positioned strategically nearby. With its depiction of hermit saints cautioning against worldly desires, Rexach’s painting seemed to offer a religious counterpoint to the colonial exploitation depicted in Kitenge Banza’s work. The opulent imagery of Christ, adorned with a royal purple mantle and a gold-leaf background, reflects the ambitions of the Belgian colonial project. However, *Yoka*, with its poignant portrayal of the suffering inflicted upon the Congolese people, challenged this idealized vision of Christian authority, forcing viewers to confront the hypocrisy of a faith that often served to justify colonial oppression.

Kitenge Banza and Lavallée’s incorporation of an empty frame, made in the sixteenth or seventeenth century, from the MAJ’s collection introduced a striking layer of meaning. This frame, originally intended to house an ivory crucifix,



became a poignant symbol of the cultural displacement experienced by the Congolese people. Like religion, art can be a powerful tool, but it can also be weaponized. In this instance, the frame, a relic of European artistic and religious traditions, highlighted how colonial powers plundered not just resources but also the cultural heritage of colonized nations. By repurposing this historical object, Kitenge Banza forced viewers to confront the enduring legacy of cultural theft and the enduring sense of exile in Eden that continues to haunt the Congolese people.

Exiled in Eden is not just a lament about the devastating impact of colonialism. It is also a testament to the resilience of the human spirit. Through his powerful works, Kitenge Banza gives voice to the silenced, reclaims history, and offers a glimmer of hope for a future when the wounds of the past can begin to heal. The exhibition served as a powerful reminder that the legacy of colonialism continues to shape our world today, and that it is crucial to confront these difficult truths in order to build a more just and equitable future.

Marco Antonio Giovanetti

Musée d’art de Joliette

October 5, 2024–January 12, 2025

¹ — Albert Memmi, *The Colonizer and the Colonized* (London: Souvenir Press, 1974), 121–23.

² — Memmi, *The Colonizer and the Colonized*.



Milutin Gubash

L’usure du milieu de l’art : zone sinistrée dans un décor de théâtre abandonné

Dans *L’usure du milieu de l’art : zone sinistrée dans un décor de théâtre abandonné*, Milutin Gubash et la commissaire Marie-Hélène Leblanc explorent les tensions entre production artistique, marchandisation et obsolescence.

Dès l’entrée de la galerie, des objets anodins assemblés envahissent l’espace comme des vestiges d’une ère passée qui auraient été entassés sur des rayons de magasins de seconde main. Ces articles récupérés reflètent le processus de déclassement que subissent les artefacts culturels et sociaux dans une société dominée par la surconsommation et le caractère anecdotique des objets renvoie les visiteurs et visiteuses à leurs propres expériences émotionnelles et réflexives. L’installation centrale est une machine bricolée et démesurée qui fabrique des répliques absurdes d’objets obsolètes en faux chocolat emballé dans de l’aluminium. L’éclairage dramatique et les sons ambiants renforcent la sensation de désolation et nous plongent dans une atmosphère intemporelle. En parallèle avec cette exposition, Gubash s’est entretenu avec le sociologue Nikolaj Schultz dans un balado où ils interprètent ensemble ces objets exposés comme des témoins d’un monde dans lequel les pratiques humaines en matière de pénurie et de réemploi suscitent des questions sur notre mode de vie à l’époque de l’Anthropocène. L’art devient alors une archive de l’impact humain sur la planète. Dans un second balado, Gubash discute avec le professeur de philosophie Jérémie McEwen des histoires de transition douloureuses que racontent ces produits, notamment celle des communautés ayant vécu le renversement du socialisme. La dépréciation, ici, est le miroir de cette douleur collective : les produits désuets sont autant de témoignages de l’échec d’un système et de la résilience nécessaire pour survivre dans un nouvel environnement. En détournant des artefacts récupérés dans des marchés aux puces, Gubash met en lumière la manière dont les biens de consommation, une

fois hors du circuit marchand, perdent leur statut symbolique et transforme ces objets en agents narratifs d’un cycle de production et de consommation en constante mutation. Sa démarche s’apparente d’ailleurs aux réflexions développées dans *Extinct: A Compendium of Obsolete Objects* (University of Chicago Press, 2021), selon lesquelles les objets obsolètes, loin de disparaître, deviennent des vestiges porteurs de nouvelles interprétations. La vidéo *Chocolats yougoslaves à prix réduit* (2022-2024) approfondit cette critique en mettant en scène des discussions fictives entre les employé·es immigré·es d’une friperie qui transforment clandestinement des objets démodés pour les remettre en circulation. Cette fabulation est teintée d’un humour noir qui illustre les stratégies de survie dans un monde régi par le capitalisme mondialisé.

L’exposition met également en tension l’idée du travail et de l’invisibilité. En confrontant le public à un monde en ruine, Gubash et Leblanc s’interrogent sur la durabilité de nos systèmes, la fragilité de notre rapport aux objets et la beauté éphémère du quotidien, que l’on peut réinventer à l’infini. Cette exposition n’est pas seulement une critique du milieu artistique : elle est aussi une réflexion sur la marchandisation de tous les aspects de la vie et les possibilités de résistance symbolique face à un système qui transforme même les restes en produits, ainsi qu’un exemple de la créativité qui peut en résulter.

Jessica Ragazzini

Galerie UQO, Gatineau
du 20 novembre 2024 au 18 janvier 2025

Milutin Gubash

L’usure du milieu de l’art : zone sinistrée dans un décor de théâtre abandonné, vues d’exposition, 2024.

Photos : Maryn Devine / House of Common Studio, permission de l’artiste & de la Galerie UQO, Gatineau



From Electrical Fire Spirits May Be Kindled

Warming the white walls of Two Seven Two gallery from its sunken main space, an amethyst glow beckoned viewers to explore a captivating ensemble of neon and LED art. An oasis of colour during an extended polar vortex, *From Electrical Fire Spirits May Be Kindled* nimbly sidestepped the formalist pitfalls of its medium-specific premise through an engaging materialist excavation of inter-generational artistic experimentation. This archaeology of light-based practices took inspiration from the *genius loci* of the gallery’s eponymous address, which was once home to the fabled Electric Gallery, Canada’s premier venue for kinetic and new media art in the 1970s.

Curator Emma Bain deftly nodded to this place-based history through her inclusion of Electric Gallery co-founder Sam Markle’s *Neon Flower* (1971), a luminous bricolage of sinuous neon tubing and an empty Coke bottle that has been continuously “on” for more than five decades. Markle originally opened the Electric Gallery in partnership with his brother Jack on a six-month lease in the Flatiron Building, with an inaugural exhibition by the late New Zealand conceptualist Billy Apple, before relocating to 272 Avenue Road later in 1970. In addition to jump-starting the careers of visionary artists such as Norman White and Michael Hayden, the Markle brothers’ enduring legacy includes the iconic Sam the Record Man sign that has been integrated into Toronto’s Sankofa Square, an area once synonymous with neon signage and its illicit connotations.

Several of Bain’s artists alluded to the seductive lure of illuminated script. Julia Rose Sutherland’s *Flesh Economics* (2018) confronted viewers with the jarringly tender phrase “Deeply Loved Flesh” in glowing scarlet letters. Sutherland’s recontextualization of this quotation from Toni Morrison’s novel *Beloved* (1987) drew attention to the overrepresentation of Indigenous women in the sex trade, while simultaneously honouring those who perform this denigrated labour. The

Riot-Grrrl chorus of Pamela Matharu’s adjacent *Invited To The Party, But Never Asked To Dance* (*GRRRLS, GRRRLS, GRRRLS*) (2019–20) cannily harnessed the eye-catching power of neon to interrupt the masculinist gaze addressed by strip-club aesthetics. Steven Beckly’s *forever and ever* (2019) offered a more buoyant vision of intersubjectivity. Its dazzling white lettering and pendant colour transparency of a disco ball inscribed a yearning to prolong the joys of queer clubbing. Katie Bethune-Leamen’s *Composition for looking and being looked at...* (2017) conjured the queer play of gazes in Luchino Visconti’s *Death in Venice* (1971) through the frisson generated by unlikely juxtapositions of neon, porcelain, and ersatz bars of soap.

Toronto’s shifting identity was the subject of two poignant neon works by Shellie Zhang. Replicating vintage logos of the Danforth greengrocer’s where they were originally exhibited, Zhang’s bittersweet cornucopias referenced a 1934 protest targeting immigrant street vendors that backfired. Roda Medhat’s entrancing LED carpets extended her ongoing project of adapting and preserving Kurdish design traditions. Her works’ floral and geometric patterns bathed surrounding walls in ambient shades of rose and violet. Medhat’s (and Matharu’s) use of LED as an energy-efficient alternative to neon indexed a broader turn away from the obsolescing medium, whose artisanal manufacture is quickly becoming a lost art.

Adam Lauder

Two Seven Two, Toronto
January 17–February 15, 2025

Pamila Matharu

Invited To The Party, But Never Asked To Dance (*GRRRLS, GRRRLS, GRRRLS*), installation view, 2019-2020.

Steven Beckly

forever and ever, installation view, 2019.

Roda Medhat

Blue Totem on Red ; Hanging Kilim, installations view, 2024.

Photos : Toni Hafkenscheid, courtesy of Two Seven Two, Toronto



Laia Abril

On Mass Hysteria : une histoire de la misogynie

La photographe espagnole Laia Abril présente au BAL le troisième volet de l'imposant projet *Une histoire de la misogynie*, dans lequel elle donne forme à une généalogie du contrôle coercitif des corps féminins. Après s'être penchée sur le viol et l'avortement, elle s'intéresse à une notion dont l'appellation est désormais sujette à caution, l'« hystérie de masse » (maintenant nommée « psychose collective »). Observé et étudié depuis au moins le 15^e siècle, ce phénomène toucherait majoritairement les femmes – qui succombent alors les unes après les autres à des symptômes variés : transe, tics, miaulements, glossolalie, hallucinations, hoquets, raidissements, syncopes, rires incontrôlés, etc. – et se produirait surtout dans les espaces collectifs féminins (couvents, écoles, usines...).

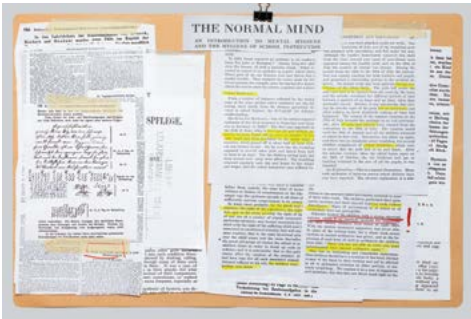
Le projet d'Abril, qui s'organise à partir d'une quête méticuleuse d'archives témoignant de ces manifestations transhistoriques et transculturelles, n'épargne aucune aire géographique. Sont ainsi présentés plus de 60 dossiers, consultables sur place, mais aussi 3 installations photographiques et audiovisuelles prenant appui sur des cas récents. Dans chacune d'entre elles, des photographies en noir et blanc prennent de biais les événements – la paralysie collective des élèves d'un pensionnat mexicain, l'évanouissement en série des ouvrières d'usines textiles au Cambodge et la vague de tics et de convulsions dans un lycée aux États-Unis. Abril produit des images incarnant une histoire sans vouloir l'illustrer ; le mystère demeure palpable devant ce qu'on devine à peine – un gâteau d'anniversaire, un caméléon séché, des pattes de poulet, une statue de Vierge consolatrice... Les témoignages, enregistrés ou diffusés sur des écrans, offrent par bribes des récits concordants ou discordants qui suggèrent des explications, plus ou moins convaincantes : l'exposition à des produits chimiques, des troubles mentaux, la violation d'interdits ancestraux, la possession par des esprits, des émotions typiquement féminines, le mimétisme, la simulation...

Le sociologue Robert Bartholomew donne quelques éclairages à ces événements dans un entretien accordé à l'artiste pour l'imposante monographie éditée chez delpire & co, parue à l'occasion de l'exposition : « [Les maladies psychogènes] sont des réponses à un stress collectif déclenchées par une croyance. Nous avons tous des croyances. » Car derrière le phénomène médiatique de l'« hystérie de masse » se cache l'absence de prise en compte d'un traumatisme collectif face à la violence – traumatisme exprimé par des symptômes réels – au profit d'une analyse psychopathologique des femmes, encore une fois essentialisées.

Abril présente également un film constitué d'extraits de temps de révolte communautaires qui montre que ces épisodes de psychose collective ont tout à voir avec un soulèvement politique : des *cholas* boliviennes, des religieuses ou des mères de famille au sein des mouvements Say Her Name aux États-Unis ou Bring Back Our Girls au Nigéria face à des policiers, des Iraniennes se coupant les cheveux à la suite de l'assassinat de Mahsa Amini, des prostituées manifestant leur colère après le meurtre de Vanesa Campos, des Chiliennes entonnant « *Un violador en tu camino* » [un violeur sur ton chemin]... Des femmes en deuil, des femmes emmenées de force, des femmes violentées et d'autres violentes, des femmes de tous âges et de toutes les origines, réunies pour réclamer leur droit de s'affranchir de l'oppression patriarcale : décidément, parfois, la contagion a du bon.

Camille Paulhan

LE BAL, Paris
du 17 janvier au 18 mai 2025



Laia Abril

FEELINGS, News Series
(Case 2, Cambodia, On Mass Hysteria), 2023.

Mass Hysteria Folder
#8: Germany, Prussia & Austria, 1892-1906 |
Hundreds of Schoolgirls |
Writing Tremor, Epidemic,
2023.

Mass Hysteria Folder
#65: 2023, Kenya | At
least 108 Schoolgirls |
Walking Disorder and
Shaking, 2023.

Photos : permission de la
galerie Les filles du calvaire,
Paris



Kader Attia

Pluvialité

Kader Attia sera bientôt au Louvre pour « Leçons d'artiste ». L'occasion est donc excellente pour revenir sur *Pluvialité*, son exposition personnelle, présentée à l'automne à la galerie mor charpentier à Paris. Cette dernière faisait suite à la rétrospective *Descente au Paradis* que le MO.CO. a consacré à l'artiste, à Montpellier, à l'été 2024.

Si le titre de l'exposition du MO.CO. souligne un paradoxe – on monte généralement au paradis ou on descend en enfer –, ce paradoxe est moins évident à repérer dans *Pluvialité*, même si l'exposition présentait, à côté du film diptyque éponyme, un ensemble de pièces caractéristiques du travail de l'artiste français d'origine algérienne. Entre radicalité formelle, symbolisme des objets et engagement politique fort, sa démarche à la fois interculturelle et interdisciplinaire articule des concepts de colonisation, d'oppression, de blessures et de réparation. Ainsi, le public peut interpréter le sens des calebasses marquées de cicatrices qui rappellent la méthode du kintsugi japonais ; l'installation des flaques rouges au sol évoquant du sang ; des coutures sur une toile se donnant à voir pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des réparations. En revanche, les interventions de l'artiste peuvent aussi être interprétées comme un geste de réappropriation, notamment dans *Reenactment* (2024), qui montre deux masques l'un sur l'autre. *Sans titre* (2024), composée de vingt-et-un bâtons de pluie reliés à des pieds en métal et actionnés par un moteur pour qu'ils se balancent dans un mouvement continu, est une œuvre qui dégageait une indéniable tension. À la fixité du support répondait une puissante cascade sonore et l'on ne savait plus ce qui était le plus hypnotique des deux. Était-ce la « chorégraphie » pensée avec un vrai sens de la dramaturgie, ou l'imprégnation par l'ouïe de ce son si particulier, en écho à la « pluvialité » du titre et du film ?

Tourné à Chiang Saen lors de la 3^e Biennale de Thaïlande en 2024, dans cette ville aux 72 temples, le film aborde de

nombreux sujets, sur la pluie, les peuples opprimés, la résistance, l'obsolescence symptomatique du capitalisme, sur les arbres, vénérés par les Thaïlandais-es, et sur les fantômes. Il y pleut beaucoup, l'eau traverse les images, ruissèle sur les temples en bois, les villes sont des espaces liquides, la pensée elle-même semble se diluer dans la torpeur. Malgré son aspect méditatif, quelque chose résiste dans le film. Qu'est-ce qu'au fond la « pluvialité » ? Tout ce qui est lié à la pluie ? Un état permanent de transformation ? On imagine qu'Attia abordera la dualité du mot lors de sa leçon « Caresses et violences dans la société du regard », en montrant comment, pour lui, la persistance d'un souvenir d'enfance, celui « d'écouter le bruit de la pluie en s'endormant... », continue à agir sur sa psyché. Lorsqu'il n'arrive pas à dormir, il imagine écouter la pluie, faisant de la métaphore de l'évaporation un moyen d'élever son âme comme de la vapeur d'eau qui quitterait son corps. Un parallèle inattendu qui invite à penser la transformation d'une manière plus intime et poétique, le paradoxe étant d'inciter à écouter la pluie monter.

Marie Gayet

Galerie mor charpentier, Paris
du 5 octobre au 16 novembre 2024

Kader Attia

Pluvialité, vues
d'exposition, 2024.

Photos : François Doury,
permission de l'artiste &
Galerie mor charpentier, Paris



Sonja Ahlers

Make Art Like Me

A carefully arranged chaos of shells, cassette tapes, collages, gemstones, ribbons, zines, and one framed decades-old heart-shaped ketchup chip: the exhibition *Make Art Like Me* at Deluge Contemporary Art featured thirty years of girl-ish artefacts that comprise Sonja Ahlers’s oeuvre. Despite its maximalism, the exhibition was an intimate display positioned as a compass for navigating a world of objects and images that conspires to perpetuate an absurd notion of woman-ness. Ahlers asserts that women are various and welcomes you into her universe of multitudes. Her practice is defined by a relentless form of autobiography through self-chronicling. She collects the ephemera of everyday life, including handwritten letters, magazine cut-outs, and spent lipstick tubes. This perennial impulse to preserve what is both infinite and quotidian was evidenced in the exhibition most vividly by a giant ball of aluminum foil placed lovingly on a plinth.

Overstuffed binders were set out in the centre of the gallery. Visitors found the excesses of Ahlers’s personal archive by thumbing through their plastic-sheet-protected pages. As Ahlers once explained, “The archive is proof that I exist.” This cyclical and reifying conversation between her and her audience gives her practice an ouroboros quality. Her selves are positioned within a complex matrix of girlhood, womanhood, sisterhood, and motherhood. While it’s possible to read Ahlers, now fifty-four, as someone overly occupied with her youth, it is rather that her work is a meditation on the stages of selfhood, suggesting that they’re always unfolding and refolding concurrently.

Resplendent with artefacts of girlishness, the exhibition featured Ahlers’s oft-visited pink palette and femme signifiers such as bows, sparkly stickers, and satin pointe shoes. These bastions of feminine juvenalia were displayed alongside unsettling visuals, including *The Exorcist* (2023), a

monochrome image of Regan MacNeil hovering mid-air in her nightgown, and the vaguely grotesque *Teen Rescue with Kangaroo* (2014), a scan from *National Geographic* that features a young woman cradling a joey in a plastic bag.

Cut-up pictures of iconic women appeared on every wall: Princess Diana, Virginia Woolf, Barbara Streisand, Brigitte Bardot. A painting reproducing the cover of *Lives of Girls and Women* by the disgraced Canadian feminist fiction writer Alice Munro hung high in the gallery. Looming over the exhibition, it seemed to say that the realities of girls and women are not sweetness and light—that in fact there is a darkness and violence that brews within these socially assigned roles.

Make Art Like Me marked a decade since Ahlers returned to Victoria to move into her childhood home and care for her ailing mother. Over time, she has revisited her own archive, which includes an as-yet-unopened cardboard box labelled “To Mother.” The archive, itself live, will continue to accrue, shift, and wane. Having been moved in sections from Victoria, to Vancouver, to Whitehorse, Ahlers’s archive, the lifeblood of her practice, has returned once again to Vancouver Island, marking just another point on the ouroboros’s infinite body.

Shauna Jean Doherty

Deluge Contemporary Art, Victoria
September 6–October 5, 2024

Sonja Ahlers

Pink Vanity, installation view, 2024.

The Fridge, installation view, 2024.

Photos : courtesy of the artist & Deluge Contemporary Art, Victoria



Chloë Lum & Yannick Desranleau

For Everyone Stuck Chasing the Clock

Chloë Lum and Yannick Desranleau *used to be*: bandmates, musicians, graphic artists, *healthy*. In their joint practice, they often rely on a balance of capacity. Their new work is built on exploring Lum’s progressive, debilitating chronic illness set against the ever-present pressure of constant attempts to maintain a productive life when living with chronic disease—a pressure always exacerbated by expectation and the unrelenting work of the clock. Lum and Desranleau have taken residues of each previous iteration of self and practice forward into new realms. Their most recent work, *For Everyone Stuck Chasing the Clock*, focused on performance, theatre, and a philosophical choreography of self.

The non-linear narrative of chronic illness and choreography that drove the work was resolutely successful in what seemed to be a kind of sculptural performance. Bodies and narrative, along with objects and interaction, formed a moving, continual performance of self. Lum’s personal writing deftly avoided the obsessive virtue-signalling of identitarian cultural overdrive, and the four performers on the stage moved with dance-inspired deference to chronic pain and limited mobility. The characters that they enacted represented aspects of selfhood and produced a laconic, multi-dimensional vision of chronic illness. Playfully dressed in diaphanous garments that belied their frustration and agitation, they pushed against forces both internal and external, cloistered together as moving walls pushed in against their struggle. Lum and Desranleau created bulky, cane-like aids that hung on the otherwise bare walls for use during the performance to emphasize the necessity of physical support. These objects conveyed a continual becoming of the artists’ practice, as many of them were transmutations of leftover materials.

Crip theory considers art and forms of activism that don’t require free mobility to be primary modes of intervention in

an inaccessible world. *For Everyone Stuck Chasing the Clock* pushed at the limits of the status quo in the art world and challenged the audience to think about often-invisible barriers. The performers’ actions confounded the perception of both *being able* and *being*. The work was an abstracted demonstration of discomfort, pain, and declining mental acuity. The characters pried modes of difference apart from bodily experience and seamlessly rearranged movement and extemporaneous narrative into a paradoxically multi-role soliloquy about the pressures of time itself: the ongoing devastation of a lost sense of self, mediated only by attempts to appease the monstrous yaw of the clock.

Despite the overwhelming feelings of isolation and depression, the work also inspired laughter. “But have you tried yoga?” the performers cried in unison, drawing out the long vowel ō sound, each of them bending in willowy shapes, pulling out the hilarity of the constant, unsolicited advice of those others, “the well.”

For Everyone Stuck Chasing the Clock channelled the crip gaze to make ingress on a hostile, time-obsessed world.

Dorian Fraser

La Chapelle Scènes Contemporaines, Montréal
March 3–7, 2025

Chloë Lum & Yannick Desranleau

For Every One Stuck Chasing the Clock, performance views, 2025.

Photos : Guy L'Heureux, courtesy of the artists & La Chapelle Scènes Contemporaines, Montréal



Louis Ucciani

Essais d'esthétiques new-yorkaises

Chute du mur de Berlin, chute des tours jumelles. Comment cerner le réel après la chute ? Comment se constituer d’après la perte, dans un monde saturé où les puissances dites fallacieuses de la représentation dominant ? La vie des artistes devenu-es mythiques nourrit les créations contemporaines. Pourtant, philosophe, n’est-ce pas toujours vivre en fonction de l’inéluctable, soit-il collectif ? Le philosophe Louis Ucciani est à New York au tournant des années 2000, puis revient sur son expérience des années suivantes jusqu’à aujourd’hui. Cela pourrait être le début d’une réécriture d’*À rebours*, de Joris-Karl Huysmans, mais le philosophe n’est pas romancier : il trouve sa forme propre, tisse sa toile à mesure qu’il s’en dégage, nous sème, nous embarque.

Chaque chapitre s’ouvre sur la rencontre d’un artiste. Le cadre physique est posé en quelques phrases narratives qui nous plongent presque en douceur dans la radicalité de l’exercice de la pensée. La mise en mouvement des idées a donc un décor, ici : des ateliers, des appartements, des galeries, des fondations, la rue. L’ouvrage trace une constellation composée de figures new-yorkaises : Louise Bourgeois, Yoko Ono, Greg Stone, Mark Lombardi et enfin Pierre Soulages, astre noir auquel est consacré la seconde partie du livre. Outre cet ensemble visible, d’autres artistes – notamment Patrick-Earl Barnes, Ben, Pierrette Bloch, Gérard Collin-Thiébaud, John Giorno, Aurelie Nemours, Dominique Papety, Barbara Puthomme et Richard Serra – apparaissent au fil du texte et complètent sur un mode plus discret, presque à voix basse, le réseau donné de prime abord. Plus que des listes de référence vouées à la vanité ou à la vacuité, ces artistes sont la matière même du livre, matière à partir de laquelle Ucciani se met en mouvement, reliant ces êtres et leurs univers comme autant de personnages avec lesquels il tisse une histoire.

Les époques s’entrechoquent – 2004, 2005, 2023 –, l’étai se serre et se desserre, l’écrivain-araignée tisse sa toile, la

défait, la reprend. Il y a un mimétisme de la méthode et du style avec le sujet abordé, puisqu’on se débat à partir de sa situation et de son vécu entre l’art et le réel, sur fond de pouvoir, de trame, de réseau, de relation, de schéma, de représentation, de visibilité. Il n’y a pas de conclusion, pas de thèse susceptible d’être résumée en une phrase, si ce n’est la crainte d’une époque qui deviendrait idiote à force d’arpenter toujours le même patrimoine ou matrimoine dans une perspective nécrophage. La toile d’Ucciani ne devient jamais un système clos, une machine bien huilée : elle est davantage le miroir d’un chercheur qui interagit avec son environnement. Nous ne refermons pas le livre avec une solution, mais avec la certitude qu’il faut utiliser le temps qu’il nous reste pour construire notre propre toile. Celle d’Ucciani se décale sans relâche, les variations s’enchainent, la plume cherche son sujet, *quaerens quem devoret* [cherchant quelque chose à dévorer], si bien qu’on assiste d’une certaine manière à ce que l’art fait à la philosophie, comme à ce que la philosophie peut faire à l’art, et enfin, selon ses mots, « comment, dans ces rencontres des différences, c’est le même qui jaillit ».

Florence Andoka

Les presses du réel

Dijon, 2024, 152 pages

Louis Ucciani

Essais d'esthétiques new-yorkaises, couverture, 2024.

Photo : permission des Presses du réel, Dijon



Ian Carr-Harris

Tracings: Writing Art, 1975–2020

As Canada’s representative at the 1984 Venice Biennale and having taught for many years at OCAD University in Toronto, Ian Carr-Harris is widely acknowledged as a leading artist and scholar. And now, with the launch of *Tracings*, a collection of over fifty essays and articles written over forty-five years, he is also celebrated as a seasoned writer. This compilation includes an extraordinary output of texts originally published in *Vanguard*, *Artviews*, *Canadian Art*, *Parachute*, and other art magazines; contributions to exhibition catalogues for Harbourfront Centre, The Power Plant, and the Art Gallery of Ontario; monographs published by YYY Books; transcripts of lectures delivered at various conferences and forums; and a previously self-published collection of artist interviews produced in collaboration with his partner, Yvonne Lammerich.

Unlike the formidable task of ploughing through an encyclopedia of art history, reading Carr-Harris’s book is an uncommonly fresh and pleasurable experience. The accessibility of this impressive anthology of contemporary-art criticism, with pieces dating as far back as the mid-1970s, is enhanced by the preface; Dan Adler does a brilliant job of outlining the volume’s insights. The texts are categorized as debates, discussions about specific artists, self-curated projects, and general notes, all of which can be read as stand-alone essays and in no particular order.

Yet as we meander through Carr-Harris’s articles and essays, patterns emerge to reveal the tracings suggested in the book’s title. An obvious feature is his use of the first-person, which points out his personal engagement with the topics at hand. Nor does he mince his words when stating his position(s) on conceptual art, feminism, postmodernism, and other movements in vogue over the past four-plus decades; his incisive remarks cut through the decorum we expect of polite Canadian society. Indeed, he does not shy away from

terms such as “platitude,” “Wagnerian banality,” and “narcissistic nihilism,” along with generous touches of panache and erudition, to differentiate himself from his rhetorical adversaries. This approach appears justified in a comprehensive read, as he repeatedly notes that a shared cultural identity must be developed from situations of debate and pondering, and that occasional negative critiques among peers remain constructive.

Notable throughout the book is Carr-Harris’s consistent chronicling of Canadian art produced and exhibited in Toronto. Referring to his native country as “an odd amalgam of local interests within a national debate,” he uses his adopted city (he was born in Victoria) as the backdrop for many stories but refuses to pigeonhole it. Until he figures out another approach, he accurately depicts Toronto’s art scene, and perhaps even its school of thought, through asymptotic means: over time and with much deliberation, he edges ever closer to drawing conclusions without quite disturbing the scene’s delicate balance. In his 1984 review of *New City Sculpture*, originally published in *Parachute*, he likens Toronto to other art hubs that are ever-evolving attractors of talented creators recruited from their respective home bases. But true to form, he deliberately stops short of any compromising description of young Toronto sculptors, portraying them simply as “varied.”

Oli Sorenson

Concordia University Press

Montréal, 2024, 424 pages

Ian Carr-Harris

Tracings: Writing Art, 1975-2020, cover, 2024.

Photo : courtesy of Concordia University Press, Montréal

Laia Abril
Sonja Ahlers
Kader Attia
Tom Barbagli
Stina Baudin
Chloé Beaulac
Steven Beckly
Jérôme Bouchard
Charles Campbell
Tammi Campbell
Ian Carr-Harris
Hannah Claus
My-Van Dam
Yannick Desranleau
Matthieu Dumont
Torkwase Dyson

Audrey Gair
Ella Gonzales
Milutin Gubash
Majd Abdel Hamid
Kelly Jazvac
Moridja Kitenge Banza
Élise Lafontaine
Chloë Lum
Pamila Matharu
Roda Medhat
Allan Rand
Sabrina Ratté
Ianick Raymond
Jacinthe Robillard
Peter Shear
Éric Simon

Elaine Sturtevant
Françoise Sullivan
Louis Ucciani
Evelyn Taocheng Wang
Joyce Wieland
Shaheer Zazai
Alize Zorlutuna

15.50\$CA — 15€ — 15.50\$US
FR/BE/IT/GR/ESP/Port: 15€
UK: 14£ — Suisse: 18 CHF

