

L'éthique de la visibilité des matériaux

The Ethics of Material Visibility

Giovanni Aloï

Number 101, Winter 2021

Nouveaux matérialismes
New Materialisms

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94816ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Aloï, G. (2021). L'éthique de la visibilité des matériaux / The Ethics of Material Visibility. *esse arts + opinions*, (101), 8–17.

L'éthique de la visibilité des matériaux

Giovanni Aloï

L'art classique et ses matériaux étaient liés par

le miraculeux – leur lien étant défini par un processus de transsubstantiation. Pour devenir de l'art, les matériaux comme le marbre, le bronze et la

peinture devaient être transformés afin de représenter au plus près la chair, la peau, la chevelure et le tissu. C'est ce processus de transsubstantiation qui leur conférait le droit d'exprimer l'éthique et la morale humaine. Mais pour ce faire, ils devaient d'abord renoncer à leur expression matérielle. Pendant plus de 2 000 ans, cette condition a défini l'histoire de l'art occidental de telle sorte que le marbre, le bronze et la peinture ne figurent rien d'autre que des valeurs humaines comme la pureté, l'héroïsme, la foi et la fierté – leur histoire matérielle et leur origine devaient être étouffées pour donner toute la place à la grandeur des réalisations humaines. L'art classique a courbé, moulé, ciselé et mélangé les matériaux jusqu'à obtenir des formes propres à faire rayon-

ner avec une puissance inouïe les idéaux qui devaient empreindre la culture. Ce processus a toujours déterminé le sens. Les métaphores, les allégories et les symboles étaient solidement ancrés dans les écrits, et le rôle premier des matériaux artistiques était de traduire, pas de créer.

De nos jours, les artistes sont perçus comme des créateurs profondément ancrés dans l'expérimentation qui proposent de nouveaux langages esthétiques pour exprimer ce qui se trouve aux confins de notre culture. Cette liberté d'expression est relativement récente dans l'histoire de l'art; elle a été conquise quand les artistes ont cherché à donner un sens aux changements culturels tumultueux déclenchés par la révolution industrielle, l'invention de la photographie et du cinéma et les atrocités sans précédent de

deux guerres mondiales presque consécutives. Dans les années 1960 et 1970, alors que le post-modernisme mettait un terme à l'obsession greenbergienne de la pureté matérielle et de la spécificité des techniques, les artistes ont pu redécouvrir les matériaux et leur agentivité biopolitique. L'irrévérence du mouvement Gutai au Japon, de l'Arte Povera en Italie et de l'approche expérimentale d'artistes tels que Joseph Beuys, Judy Chicago, Sun Ra et Carolee Schneemann a redéfini de manière radicale notre conception des matériaux et de leur potentiel d'expression. Pour la première fois, la matière pouvait vraiment parler et les artistes étaient désireux d'entendre ce qu'elle avait à dire.

Au cours des 20 dernières années, ce nouveau dialogue passionnant entre les artistes et les matériaux s'est transformé en conversations philosophiques ouvertes et honnêtes. L'esthétique postmoderne employait surtout des matériaux banals et inusités pour dénoncer le caractère construit de la représentation, rejeter la pureté moderniste et condamner la facticité de la façade institutionnelle. Mais les plus récents courants philosophiques de la nouvelle pensée matérialiste ont amené les artistes à remettre en question leur rapport aux matériaux.

Les ouvrages *Vibrant Matter*¹ (2010), de Jane Bennett, et *Meeting the Universe Halfway*² (2007), de Karen Barad, ont trouvé un écho important dans la pratique des étudiants, des artistes professionnels et des conservateurs. De ces réflexions est ressortie la prise de conscience que les matériaux ne sont jamais inertes et que, lorsqu'on leur en donne la chance, ils peuvent combler de manière productive le fossé ontologique entre le cube blanc de la galerie et le monde extérieur et

entraîner le public dans des discussions politiques urgentes. C'est dans ce contexte que les artistes ont imaginé des formes originales de néoréalisme où les matériaux peuvent être investis d'un pouvoir d'action politique et jouer un rôle déterminant dans la signification des œuvres.

On trouve un des exemples les plus intéressants de ce changement dans le travail de l'artiste native de la Jamaïque Ebony G. Patterson. Recourant à diverses techniques, Patterson recontextualise les normes de genre et explore la culture jamaïcaine du dancehall à travers des installations colorées et très engageantes qui incorporent de la tapisserie, des perles, des paillettes, du crochet, du papier peint spécialement conçu et des images de meurtres violents trouvées sur Internet. À première vue, ses installations miroitent de couleurs saturées et regorgent de motifs ornementaux qui attirent intentionnellement le regard tout en détournant l'attention du sujet. Lorsqu'on y regarde de plus près, cependant, le contenu réel émerge des couches de tissu et des autres matériaux habilement déployés par l'artiste dans un esprit de commémoration politique des tragédies quotidiennes qui façonnent inlassablement la société.

Patterson exploite délibérément l'attrait esthétique de diverses matières courantes pour

1 — Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.

2 — Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.





Ebony G. Patterson

← *...three kings weep...*, 2018.

Photo : permission de | courtesy of the artist
& Monique Meloche Gallery, Chicago

Ebony G. Patterson

↑ *Golden Rest-Dead Treez*, 2015.

Photo : permission de | courtesy of the artist
& Monique Meloche Gallery, Chicago

Ebony G. Patterson

→ *...buried again to carry on growing...*,
vue d'installation | installation view,
Museum of Arts and Design, New York,
2015.

Photo : Butcher Walsh, permission de | courtesy
of the artist & Monique Meloche Gallery, Chicago

réduire l'écart entre la haute et la basse culture. Il est évident que l'utilisation de textiles bon marché, de décorations en plastique et de surfaces pailletées est une manœuvre pour mettre à l'épreuve nos conceptions de la valeur. Le statut social, ainsi que les injustices engendrées par les structures qu'il implique, a façonné l'histoire de l'art. Les matériaux classiques incarnent cette mentalité; ils étaient utilisés pour réévaluer les conceptions de l'exclusivité qui définissaient les structures sociales et qui les maintenaient en place en empêchant tout accès à la vie intellectuelle, sur le plan financier mais aussi épistémologique. La virtuosité inscrite à la surface des matériaux classiques était une prérogative du connaisseur érudit, riche et raffiné gardien du gout et des valeurs morales.

À l'opposé, les assemblages de Patterson arborent fièrement le kitch de la culture populaire et rejettent l'élitisme qui établit la distinction arbitraire entre l'artisanat et les beaux-arts depuis la Renaissance. Dans cette optique, les textiles jouent un rôle important dans le travail de l'artiste. Le tissu dissimule en même temps qu'il engendre culturellement. Son histoire, ses fonctions essentielles, son importance rituelle et sa capacité à devenir une seconde peau culturelle y sont évoquées afin de représenter les limites de notre perception du monde. Le tissu utilisé par l'artiste est fabriqué à la machine. Il est la matérialisation concrète de notre conscience modelée par le capitalisme et le consumérisme – il s'enroule si étroitement et si parfaitement autour des objets et des corps qu'il rend impossible l'établissement d'une distinction entre notre pensée et la matière du monde.

Les papiers peints créés par Patterson servant d'arrière-plan à ses installations et les tapisseries qu'elle tisse entièrement elle-même traduisent et complexifient cette notion, tout en mettant en avant une conception fondamentale de la visibilité et de l'invisibilité qui est au cœur de son travail. Alors que les tapisseries élaborées de l'époque médiévale pouvaient rappeler la noblesse culturelle de la peinture, le papier peint fabriqué à la machine de l'époque victorienne, éminemment décoratif et plutôt discret, était conçu pour se fondre dans le décor, derrière les meubles et les tableaux. Il faudra attendre que le designer de textile, poète, romancier, traducteur et militant socialiste britannique William Morris canalise l'influence des tapisseries indiennes, des estampes japonaises et des herbiers de la Renaissance dans ses créations de la fin du 19^e siècle pour que le papier peint puisse revendiquer le statut d'art³. Puis dans les années 1960, Yayoi Kusama et Andy Warhol érigeront le papier peint au rang d'œuvre d'art conceptuelle à part entière : occupant à la fois l'arrière-plan et l'avant-plan pour s'afficher sans complexe comme un procédé de la reproduction mécanique.

Les papiers peints de Patterson étendent cette généalogie à un présent politique dans lequel les événements représentés semblent pris dans une dynamique politique similaire. Les couleurs vives, les motifs et les rythmes imprimés sur la surface du tissu attirent le spectateur avec une fausse promesse typiquement

capitaliste de plaisir et de joie, pour aussitôt révéler l'horreur de l'injustice sociale qui le plus souvent échappe au regard de la culture dominante et au cycle des nouvelles en continu. Pour les observateurs lointains, les situations faisant des victimes sont faciles à ignorer – une toile de fond sur laquelle les rêves capitalistes se multiplient par les médias sociaux. Mais pour ceux qui vivent ces réalités, ces événements sont des tragédies réelles et des pertes personnelles irrémédiables causées pas l'injustice systémique.

La visibilité et l'invisibilité jouent donc un rôle éthique déterminant dans la mise en évidence d'un paradoxe culturel dont sont empreints les matériaux de Patterson – elles définissent notre rapport culturel à la violence, au genre et à la race dans le contexte postcolonial de sa Jamaïque natale et, par extension, de la jeunesse noire en général. La superposition des textiles et le jeu de la visibilité et de l'invisibilité semblent indiquer que cet état de fait devient vite naturalisé, partie intégrante d'un terreau culturel dans lequel Patterson puise soigneusement ses sources. Les médias sociaux et Internet sont devenus ses outils de recherche. Elle y glane des reportages mineurs, bien qu'importants, sur des événements qui finissent plus souvent par devenir des statistiques que par faire les gros titres. Elle intègre ensuite des images de mort violente – souvent celle de personnes de couleur condamnées au bas de l'échelle socioéconomique – dans des assemblages complexes réalisés au moyen de plusieurs techniques, conçus pour attirer le regard. C'est ainsi que son esthétique néo-baroque nous appelle à servir de témoins. La capacité de cette dernière à faire foncièrement concurrence aux autres distractions, alors que notre durée d'attention ne cesse de diminuer, en dit long sur le pouvoir des matériaux en art.

De plus, Patterson met en évidence les notions d'invisibilité, de disparition et de négligence par l'utilisation fréquente de motifs naturels. Des fleurs, des feuilles et des papillons brodés, ainsi que des images photographiques de plantes, bordent souvent des jardins enchantés dans lesquels figurent subtilement les contrecoups de morts violentes – des cadavres revêtus de motifs floraux, dissimulés à leur tour par des feuilles découpées. Ce processus de naturalisation est au cœur de la critique que fait Patterson des événements représentés et de leur consommation dans la culture contemporaine.

Dans l'histoire de l'art occidental, les plantes ont surtout tenu un rôle secondaire depuis que les spécialistes du 17^e siècle les ont reléguées aux rangs inférieurs des genres artistiques⁴. Subjuguées par la grandeur de la culture des Blancs exprimée à travers des images glorieuses immortalisant des récits mythologiques et religieux, les plantes servaient essentiellement à remplir l'arrière-plan des peintures. Même avec l'avènement de la nature morte baroque, où les arrangements floraux exubérants étaient à l'honneur, les artistes réprimaient l'altérité des plantes, préférant leur attribuer un symbolisme religieux. C'est ainsi que les plantes sont restées métaphoriquement invisibles alors même qu'elles s'étaient sous nos yeux. Les botanistes James

Wandersee et Elisabeth Schussler soutiennent que l'on peut être aveugle aux plantes – un phénomène qui nous empêche d'apprécier leur valeur et leur rôle essentiel dans les écosystèmes que nous partageons avec elles, écosystèmes qui en fait dépendent d'elles⁵. Cette analogie entre le monde végétal et la vie des Noirs, le silence qui les caractérise tous deux au regard de la culture blanche dominante, résonne avec force à mesure que nous découvrons les images commémoratives dans les installations de Patterson.

Tout comme les sérigraphies de Warhol, les motifs répétitifs de végétaux, les tissus imprimés et la modularité des papiers peints de Patterson banalisent le sujet de manière à entraîner un effet d'isolement, de distanciation et d'objectivisation. Voilà, en fin de compte, l'objectif premier de l'artiste : ne pas laisser les technologies de reproduction qui régissent l'accès à l'information – ainsi que leur capacité à déshumaniser les événements et les personnes, et à normaliser l'injustice sociale, la discrimination et la mort – banaliser des vies, les reléguer à l'arrière-plan d'images que l'on regarde avec désinvolture.

En réponse à cette menace réelle, les textiles, les napperons crochetés, les strass scintillants et les fleurs en tissu de Patterson sont des objets commémoratifs conçus pour préserver de manière durable et rendre le plus visible possible l'identité de ces êtres qui autrement disparaîtraient entièrement. Ce n'est plus vers le marbre, le bronze ou la peinture qu'il faut se tourner pour rappeler le souvenir de ces morts. Ça n'a jamais été leur affaire. Le rôle des matériaux artistiques classiques a toujours été de se démarquer, avec pureté et fierté, de s'élever au-dessus du désordre du monde des vivants. Comment ces matériaux pourraient-ils exprimer une trahison sociologique et non pas mythologique? Que diraient-ils à propos du silence de ceux qui ne sont pas morts pour gagner une guerre?

Les matériaux de Patterson ne connaissent pas l'affirmation rhétorique, mais ils savent comment affirmer l'importance de la vie et le devoir que nous avons tous de lutter contre l'injustice sociale. Patterson les agence de manière à les faire parler haut et fort de la société occidentale et de l'urgence de prêter attention à ce qui compte vraiment : les morts quotidiennes, la valeur attribuée à la vie des personnes autochtones, noires et de couleur, la façon dont certains événements sont rapportés (ou non) et son influence sur notre compréhension culturelle des questions de race et de genre et, en fin de compte, sur notre conception du monde.

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

3 — Fiona MacCarthy, *William Morris: A Life for Our Time*, New York, Knopf, 1995.

4 — André Félibien (1666), cité dans Steve Edwards (dir.), *Art and Its Histories: A Reader*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999, p. 76.

5 — James H. Wandersee et Elisabeth E. Schussler, «Preventing Plant Blindness», *The American Biology Teacher*, vol. 61, n° 2 (février 1999), p. 82, 84 et 86.





The Ethics of Material Visibility

Giovanni Aloï

Classical art and its materials were bound by the miraculous—their relationship defined by a process of transubstantiation. To become art, materials such as marble, bronze, and paint had to be transformed as closely as possible into flesh, skin, hair, and fabric. It was this process of transubstantiation that granted them the right to speak about human ethics and morals. But to do so, they had to relinquish their material voices first. For over two thousand years, this condition defined the history of Western art so that marble, bronze, and paint could exclusively ventriloquize human values such as purity, heroism, faith, and pride—their material histories and origins had to be forever silenced to amplify the greatness of human accomplishments. Classical art bent, cast, chiselled, and mixed materials into shape until affirmative meaning could radiate from them with overwhelming, culture-defining power. These processes always predetermined meaning. Metaphors, allegories, and symbols had their roots firmly planted in the written word, and the primary duty of art materials was to translate, not create.

Today, we think of artists as deeply experimental creators, busy crafting new aesthetic languages to express what lies at the edges of our cultural domains. But in the history of art, this kind of expressive freedom is relatively new; it was conquered as artists strove to make sense of the tumultuous cultural changes triggered by the industrial revolution, the invention of photography and film, and the unprecedented atrocities of two, almost consecutive, world wars. During the 1960s and 1970s, as postmodernism brought the Greenbergian fixation with material purity and medium-specificity to an end, artists had the opportunity to rediscover materials and their biopolitical agency. The irreverence of the Gutai Group in Japan, Arte Povera in Italy, and the experimental approaches of artists such as Joseph Beuys, Judy Chicago, Sun Ra, and Carolee Schneemann drastically redefined our conception of art materials and their expressive potential. For the first time, matter was truly allowed to speak, and artists were keen to listen to what it had to say.

Over the past twenty years, this exciting new dialogue between artists and materials has developed into open and honest philosophical conversations. Postmodern aesthetics mainly employed awkward and everyday materials to denounce the constructedness of representation, reject the purity of modernism, and condemn the fictitiousness of the institutional facade. But more recent philosophical waves of new materialist thinking have brought artists to reconsider their engagement with matter afresh.

Jane Bennett's book *Vibrant Matter* (2010)¹ and Karen Barad's *Meeting the Universe Halfway* (2007)² powerfully have resonated through the practices of students, professional artists,

and curators alike. From these reflections has emerged the awareness that materials are never inert but that, if allowed, they can enter the gallery space to productively bridge the ontological separation between the white cube and the world outside, and engage audiences in urgent political conversations. It is in this context that artists have devised original forms of neo-realism in which materials can be charged with political agency to become essential participants in the meaning of works of art.

One of the most interesting examples of this shift is found in the work of Jamaica-born mixed-media artist Ebony G. Patterson. The artist recontextualizes gender norms and explores Jamaican dancehall culture through highly engaging, colourful installations that incorporate tapestry, beading, sequins, crochet, specially designed wallpaper, and internet-sourced images of violent murders. At first glance, Patterson's installations shimmer with saturated colours and brim with patterned motifs that intentionally attract the viewer while distracting from the subject matter. Only upon close inspection does the real content emerge from the layers of fabric and other materials that she expertly deploys to produce a political memorialization of the everyday tragedies that relentlessly shape society.

Patterson deliberately leverages the aesthetic appeal of different everyday materialities to collapse the distance between high and low culture. The use of cheap textiles, plastic ornaments, and glittery surfaces is a clear manoeuvre designed to challenge our conceptions of value. Social status, and the injustices generated by the structures that it implies, has defined the history of art. Classical materials

embody this mindset and were used to reassess conceptions of exclusivity that defined social structures and kept them in place by preventing access to intellectual pursuits, financially as well as epistemologically. The virtuosity inscribed upon the surface of classical materials was a matter for the erudite connoisseur, a wealthy and sophisticated gatekeeper of taste and moral values.

In contrast, Patterson's assemblages proudly own the kitsch of popular culture and reject the elitism that has defined the arbitrary distinction between craft and fine art since the Renaissance. It is in this context that textiles come to play an important role in the artist's work. Fabric simultaneously conceals and culturally engenders. Its history, essential functionality, ritualistic significance, and ability to become a cultural second skin are conjured in her work to represent the limitations of our perception of the world. Patterson's fabric is machine made. It is the tangible materialization of our consciousness defined by capitalism and consumerism—it wraps around objects and bodies so tightly and seamlessly that we can no longer distinguish our thinking from the matter of the world.

The artist-designed wallpapers against which Patterson's installations unravel and the tapestries that she weaves entirely capture and further complicate this notion while foregrounding a fundamental conception of visibility and invisibility that is central to her work. Whereas elaborate medieval tapestries could command the cultural gravitas of painting, the machine-produced wallpaper of Victorian times, prominently decorative and contextually muted, was designed to recede into the background,

behind the furniture and the paintings. It wasn't until British textile designer, poet, novelist, translator, and socialist activist William Morris channelled influences from Indian tapestries, Japanese prints, and Renaissance herbals into his late-nineteenth-century designs that the expressive potential of wallpaper could claim art status.³ Fast-forward to the 1960s to find Yayoi Kusama and Andy Warhol weaponizing wallpapers as wholly self-aware, conceptual artworks in their own right: simultaneously background and foreground, loud, and shamelessly flaunting their origin in mechanical reproduction.

Patterson's wallpapers extend this genealogy into a political present in which the events that she represents appear caught in similar political dynamics. The bright colours, patterns, and rhythms printed upon the surface of the fabric entice the viewer with a false capitalist promise of pleasure and joy, to reveal the horror of social injustice that regularly unfolds away from the sight of mainstream culture and the twenty-four-hour news cycle. To distant observers, these deaths are easy to overlook—a background against which capitalist fantasies are multiplied by social media. But to those living these realities first-hand, the events are real tragedies and irremediable personal losses caused by systemic injustice.

Thus, visibility and invisibility play essential ethical roles in evidencing a cultural paradox that pervades Patterson's materials—they define our cultural relationship with violence, gender, and race in the post-colonial context of her native Jamaica and, by extension, within Black youth culture globally. The layering of textiles and the play of visibility/invisibility suggest that this state of affairs quickly becomes naturalized, part of a cultural undergrowth from which Patterson carefully extracts her sources. Social media and the internet have become her source of research, from which she gleans minor, yet all-important, news stories about events that often end up becoming statistics rather than grabbing headlines. Images of violent deaths—often those of people of colour whose lives are pegged to lower rungs of the socio-economic ladder—are then woven into complex multimedia assemblages designed to attract viewers. It is thus that her neo-baroque aesthetic invites us to bear witness. Its ability to fundamentally compete with other distractions, as our attention span relentlessly diminishes, says much about the power of materials in art.

Furthermore, notions of invisibility, disappearance, and neglect are underlined in Patterson's frequent use of natural motifs. Embroidered flowers and butterflies, leaf patterns, and photographic images of plants often outline the borders of enchanted gardens in which the aftermath of violent deaths appears mostly concealed—discarded bodies dressed in floral patterns mimetically disguised among the cut-out leaves. This process of naturalization is central to her critique of the events that she represents and their consumption in contemporary culture.

In the history of Western art, plants have often played a marginal role since the scholars of the seventeenth century relegated them to the lower ranks of artistic genres.⁴ Subjugated by the greatness of White culture as expressed through glorious images immortalizing mythological and religious narratives, plants have often filled in the background of paintings. Even during the rise of the Baroque still-life, when the exuberant composition of flowers took centre stage, artists repressed the alterity of plants and preferred to smother them with religious symbolism. It is so that plants remained metaphorically invisible even when laid bare right in front of our eyes. Botanists James Wandersee and Elisabeth Schussler argue that we can be blind to plants—a contingency that prevents us from appreciating their worth and essential role in the ecosystems that we share with them—and that in truth, they support.⁵ This analogy between the vegetal world and Black lives, the silence that characterizes both in the eyes of mainstream White culture, resonates loudly as we wander through the memorialized deaths in Patterson's installations.

Similar to Warhol's screen prints, Patterson's repetition of vegetal motifs, her patterned fabrics, and the modularity of her wallpapers flatten the subject to ultimately produce a sense of alienation, distancing, and objectification. This, in the end, is Patterson's primary concern: not to let the technologies of reproduction that govern our access to information—along with their ability to dehumanize events and individuals, and normalize social injustice, discrimination, and death—flatten lives into background images to be casually glanced at.

In response to this real threat, Patterson's textiles, crocheted doilies, sparkling rhinestones, and fabric flowers stand as memorials designed to permanently preserve and make glaringly visible the identities of those who would otherwise disappear entirely. It is no longer marble, bronze, or paint that can be trusted to narrate the memories of these deaths. This has never been their domain. The role of classical art materials has always been to stand out, pure and proud, to rise above the messiness of the living world. How could they speak of betrayal that is sociological and not mythological? What could they say about the silence of those who have not died to win a war?

Patterson's materials know no rhetorical affirmation. But they know how to affirm the importance of life and the duty that we all have to fight social injustice. She arranges them so that they can speak volumes about Western society and the urgency with which we need to pay attention to what is truly important: the daily loss of lives, the value attributed to BIPOC lives, how certain events are reported (or not), and the ways in which they impact our cultural understanding of race and gender and, ultimately, define our world. ●

1 — Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010).

2 — Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham, NC: Duke University Press, 2007).

3 — Fiona MacCarthy, *William Morris: A Life for Our Time* (New York City, NY: Knopf, 1995).

4 — André Félibien (1666) cited in Steve Edwards, ed., *Art and its Histories: A Reader* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), 76.

5 — James H. Wandersee and Elisabeth E. Schussler, "Preventing Plant Blindness," *The American Biology Teacher* 61, no. 2 (February 1999): 82+84+86.

Ebony G. Patterson

→ ...while the dew is still on the roses...,
vue d'installation | installation view,
Pérez Art Museum Miami, 2018–2019.
Photo : Oriol Tarridas, permission de |
courtesy of the artist & Monique Meloche
Gallery, Chicago



