

Tracer des lignes Drawing Lines

Emily Falvey

Number 93, Spring 2018

Esquisse
Sketch

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88002ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Falvey, E. (2018). Tracer des lignes / Drawing Lines. *esse arts + opinions*, (93), 8–17.

Tous droits réservés © Emily Falvey, 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

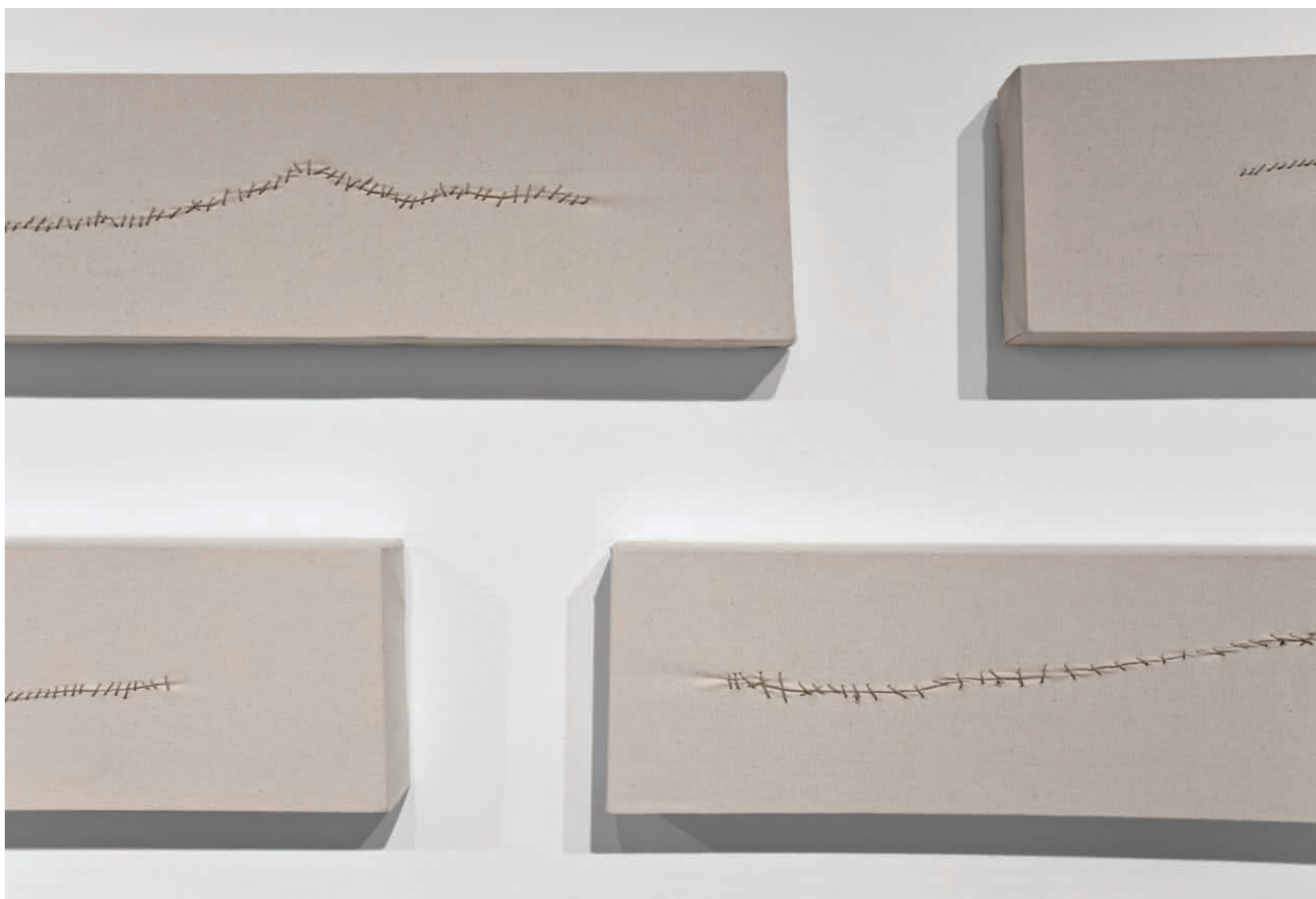
This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Tracer des lignes

Emily Falvey



De 1945 jusqu'à nos jours, les artistes radicalisent à la fois la pratique et la définition de l'inachèvement. Ainsi le *non finito* pourrait tout aussi bien s'appliquer au mode de présentation de l'œuvre, au choix des matériaux dont elle est faite et au rapport qu'elle entretient avec le temps et l'espace qu'à son apparence et à la technique utilisée. Les artistes de cette période invitent souvent le spectateur à participer à l'achèvement d'une œuvre qu'ils ont commencée, mais laissée inachevée délibérément; travaillent avec des matériaux destinés à se désintégrer et à disparaître; fabriquent des objets qui dépassent, littéralement ou métaphoriquement, leurs propres limites spatiales et temporelles¹.

À première vue, l'esquisse peut sembler un thème quelque peu anachronique dans un monde de l'art préoccupé notamment par les pratiques sociales, l'art contestataire, les réseaux, le réalisme spéculatif et l'appropriation culturelle. Pourtant, il ne serait pas exagéré d'affirmer qu'aujourd'hui, l'art contemporain est quasiment synonyme d'une certaine idée de l'inachèvement dont on peut dire qu'elle prend partiellement son origine dans l'esquisse ou, à tout le moins, dans l'élévation de celle-ci au rang d'œuvre autonome. Cela ne signifie pas que les œuvres ne sont plus abouties, mais plutôt que l'inachevé domine le discours sur l'art contemporain à la fois comme catégorie esthétique et comme idéologie. Cet état de choses apparaît comme une évidence à tous les points de vue, depuis le choix des matériaux et des méthodes jusqu'au degré de participation que les artistes exigent des spectateurs. Nous célébrons la juxtaposition ingénieuse d'objets finement exécutés à des objets fragmentaires ou bruts; les pratiques sociales qui font participer le public à des expériences collectives, souvent spontanées, dont l'issue n'est pas fixe; les théories de la réception qui situent la création du sens dans le contexte sociopolitique aléatoire et mouvant où évoluent les spectateurs. De fait, la plupart des définitions de l'art contemporain, pour qui se risquerait à en formuler une, mettent en relief le caractère labile, inachevé et indéfinissable des œuvres. Dans son célèbre questionnaire publié dans la revue *October*, Hal Foster relève l'hétérogénéité de l'art contemporain, faisant observer que ses pratiques semblent « évoluer librement, affranchies de tout déterminisme historique, de toute définition conceptuelle et de tout jugement critique² ». Plus récemment, Terry Smith décrit l'art contemporain comme « pluriel, intradifférencié,

transcatégoriel, protéiforme, imprévisible (c'est-à-dire diversifié) – à l'image même de la contemporanéité³ ».

Le discours sur l'art contemporain se réfugie souvent dans cette idée d'inachèvement, qu'il présente, ainsi qu'il le fait souvent à son propre sujet, comme une notion ouverte, inclusive, subversive et libératrice. Cette posture découle en partie de l'héritage laissé par les avant-gardes successives et de la charge qu'elles ont menée contre l'autonomie de l'œuvre d'art: l'inachevé, le jetable, le choquant et l'éphémère ont servi à défier une institution bourgeoise abrutissante déconnectée de ce que les marxistes nomment parfois la praxis du quotidien. L'inachèvement aura ainsi largement contribué à catapulter l'art occidental au stade de l'autocritique. Or, cette politique de l'inachevé se transformera irrévocablement à partir de 1968, puis de nouveau avec la consolidation de l'économie néolibérale; le climat politique mondial actuel, où prédominent la précarité et une forme de capitalisme plus ouverte, plus souple et plus dynamique que par le passé, et donc plus instable, lui donne une

1 — Kelly Baum, Andrea Bayer et Sheena Wagstaff, « Introduction: An Unfinished History of Art », *Unfinished: Thoughts Left Visible*, New York et New Haven, The Metropolitan Museum of Art et Yale University Press, 2016, p. 15. [Trad. libre]

2 — Hal Foster, « Contemporary Extracts », *e-flux journal*, n° 12 (janvier 2010), <www.e-flux.com/journal/12/61333/contemporary-extracts>. [Trad. libre]

3 — Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 2011, p. 9. [Trad. libre]

Nadia Myre
Landscape of Sorrow,
détail | detail, 2008.

Photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste | courtesy of the artist

nouvelle impulsion. En tant qu'idéal social, il semblerait que l'inachèvement devienne de plus en plus dévoyé.

Si l'on conçoit généralement l'inachevé comme un terme en opposition avec la notion de frontière, rappelons que la critique exige la distance que confère l'autonomie, tout comme la limite exclut ce qui se situe hors d'elle et en dépend tout à la fois. On pourrait illustrer cette dialectique – généralement devenue bancale et encombrante dans le discours sur l'art contemporain – de façon inusitée, mais non moins efficace, en recourant à un élément fondamental de l'esquisse : la ligne. Pas n'importe quelle sorte de ligne, toutefois, mais une ligne qui prend fortement appui sur la dualité de sa fonction en tant que limite et voie de sortie.

Même s'il pourra sembler quelque peu singulier, le choix des œuvres présentées ici offre une illustration assez convaincante de ce rythme dialectique évoqué plus haut. Prenons par exemple la série d'œuvres sans titre que Garry Neill Kennedy a réalisées au milieu des années 1970 en laissant courir méticuleusement son crayon le long des fils d'une toile tendue. Sa démarche est généralement interprétée comme une critique des théories esthétiques formalistes épousées entre autres par les critiques américains Clement Greenberg et Michael Fried. On l'associe souvent à l'art postminimaliste ou conceptuel, la réduisant ainsi à une étroite querelle avec un courant moderniste particulier. Paradoxalement, ce geste simple, imposé a donné lieu à une œuvre remarquablement ouverte. En plus de soulever le problème du modernisme, il subvertit les hiérarchies ségrégatives de la formation et de la connaissance et remet en cause la nature du travail dans les régimes temporels capitalistes. C'est sans compter la dimension métaphysique de la démarche, dont le caractère répétitif permet « à son auteur de faire ou d'être autre chose⁴ », comme l'a un jour fait observer Kennedy.

Les artistes contemporains dont le travail s'inscrit dans une veine similaire font souvent l'objet de jugements réducteurs du même genre. C'est le cas de l'œuvre impressionnante amorcée en 2010 par Tammi Campbell sous le titre *Dear Agnes*, qui consiste en une série de dessins quadrillés réalisés quasi quotidiennement en guise de lettres sans mots adressées à la peintre abstraite Agnes Martin. On l'interprète habituellement comme un dialogue avec l'histoire du modernisme américain, dans laquelle les noms de Frank Stella et de Sol LeWitt ont éclipsé celui de Martin. Un commentateur a même qualifié le projet de « lettre d'amour au modernisme⁵ ». Il serait insensé de nier l'existence de ces lignes – de ces liens entre Kennedy et Campbell, d'une part, et entre les deux artistes et le legs du formalisme américain, d'autre part. Et il serait

tout aussi absurde d'ignorer le caractère très personnel d'une démarche entreprise – ce qui est assez ironique, compte tenu des méthodes de Campbell – en opposition à ces liens patrimoniaux. Pour emprunter une expression de Gilles Deleuze et Félix Guattari, les « modèles d'arborescence » de ce type engendrent des lignées patriarcales qui étouffent la libre pensée, qui relèguent dans l'ombre ou l'oubli les femmes ainsi que quiconque se trouve exclu de la position dominante du sujet masculin, blanc et cisgenre. Au lieu de chercher à raccorder ces œuvres à une généalogie consacrée, nous pourrions tenter de les voir comme tissant une toile qui les relie au monde, ce qui n'est pas la même chose que de décider de quel côté de la ligne elles se situent – autrement dit, de déterminer si elles ont une portée limitative ou émancipatrice. Il s'agirait plutôt d'évacuer la tension entre une pratique qui enchaine et une autre qui délivre – de comprendre en quoi l'inachevé peut être restrictif et, inversement, en quoi les limites peuvent être libératrices.

Dans *Landscape of Sorrow* (2008), Nadia Myre a pratiqué une incision dans un morceau de toile brute tendue, incision qu'elle a ensuite refermée à l'aide d'un fil et d'une aiguille. Elle a répété ce geste six fois, comme s'il s'était agi d'un rituel imposé susceptible de se prolonger à l'infini. Même si l'œuvre se distingue en théorie de ses toiles scarifiées et de la série *Scarscapes*, il fait peu de doute que les lignes qu'elle donne à montrer sont une évocation abstraite de cicatrices réelles, quoique indéterminées. Certaines blessures sont accidentelles, mais celles-là ne donnent pas l'impression d'être le fruit du hasard. Malgré le caractère aléatoire des entailles et l'aspect improvisé des sutures, il est difficile d'y voir autre chose que des marques délibérées. En tant que telles, elles matérialisent une dynamique de pouvoir particulière – où la violence est à la fois infligée et surmontée. Myre, qui est d'ascendance algonquienne et québécoise, qualifie ces marques de « blessure langagière⁶ » ; en tant que gestes politiques, elles ne pourraient

4 — Garry Neill Kennedy, cité par Eric Cameron dans « Garry Kennedy: Painting Painting Itself », *Artforum*, vol. 15, n° 9 (mai 1977), p. 50-51. [Trad. libre]

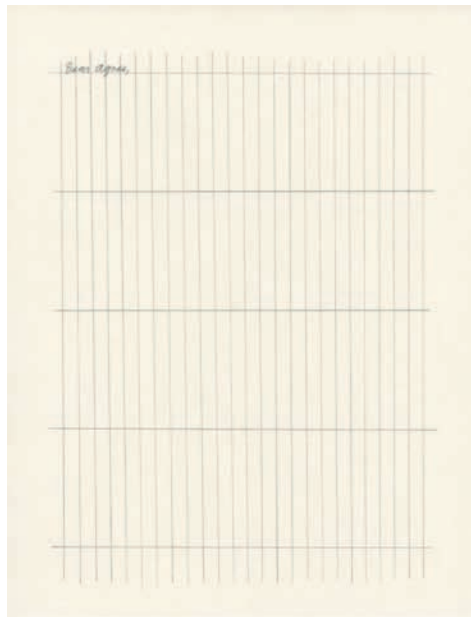
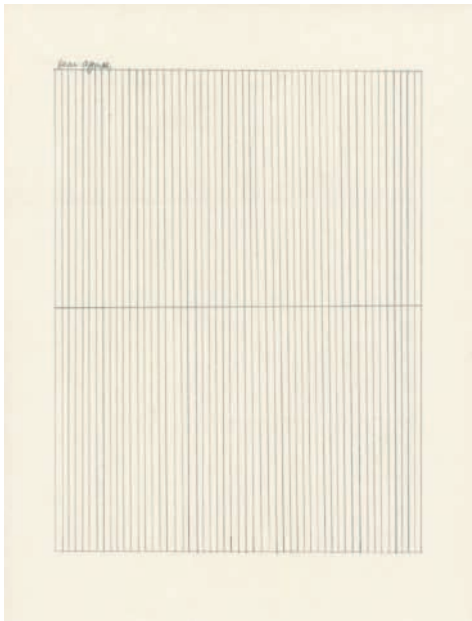
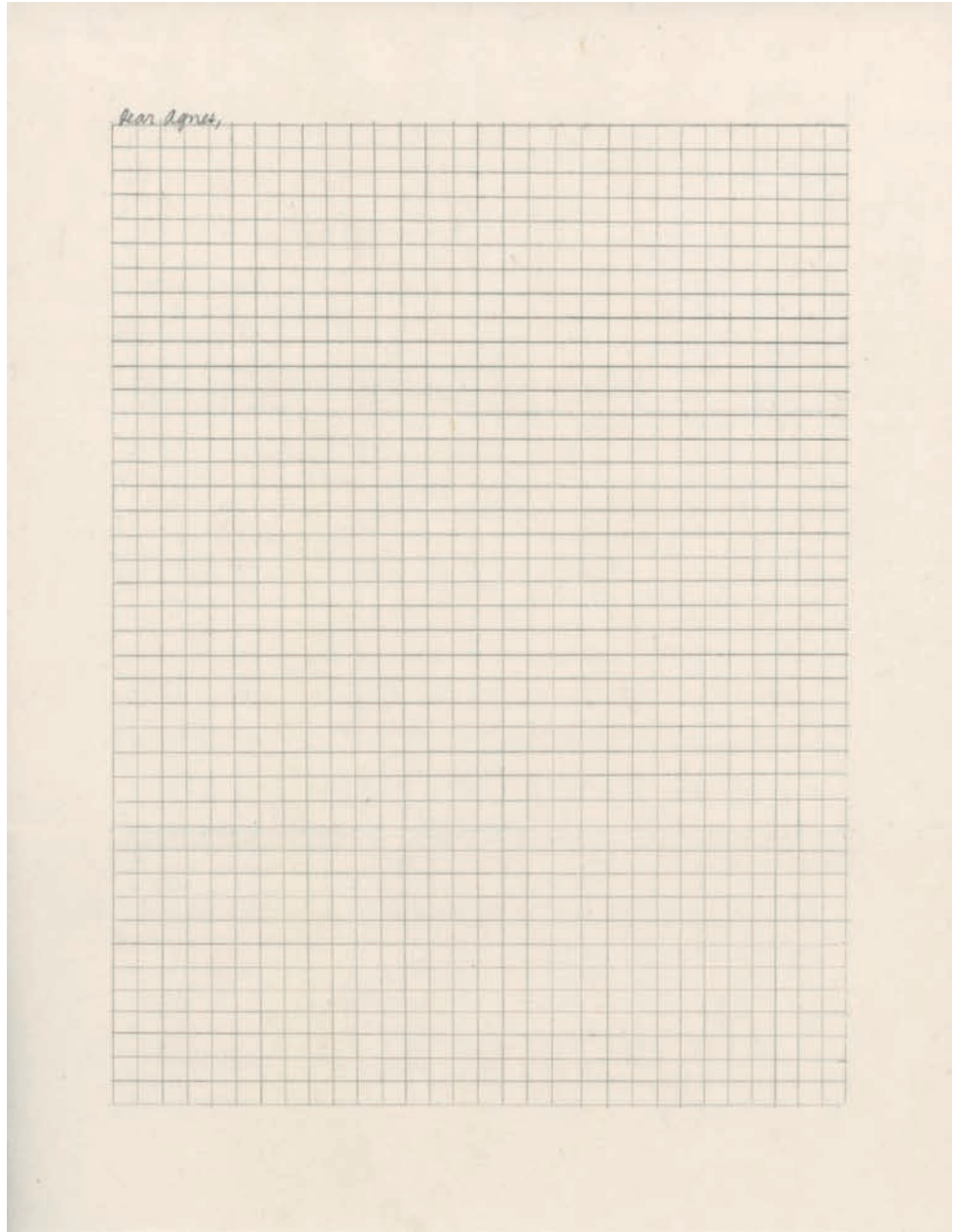
5 — John Shelling, « Dedication to the Grid: Tammi Campbell's Love Letter to Modernism », *Saskatoon StarPhoenix*, 29 août 2016, <bit.ly/2FlsoHm>.

6 — Nadia Myre, citée par Cynthia Fowler dans « Materiality and Collective Experience: Sewing as Artistic Practice in Works by Marie Watt, Nadia Myre, and Bonnie Devine », *American Indian Quarterly*, vol. 34, n° 3 (été 2010), p. 344-364. [Trad. libre]

Garry Neill Kennedy
Untitled, 1974-1975.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Diaz Contemporary, Toronto





Tammi Campbell

Dear Agnes series, July 29, 2016;

Dear Agnes series, July 27, 2016;

Dear Agnes series, July 4, 2016;

Dear Agnes series, July 1, 2016;

Dear Agnes series, July 5, 2016, 2016.

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

être moins didactiques en effet. Même si elles évoquent une foule de maux (physiques, psychologiques, intergénérationnels, coloniaux, environnementaux, spirituels), elles restent muettes, paradoxalement. Par le fait même, elles supposent une égalité entre ceux qui parlent et ceux qui se taisent, approche conforme aux conceptions du monde des Anishnaabeg exprimées dans les enseignements traditionnels tels que la philosophie de la roue médicinale. Les liens entre les choses n'y sont pas expliqués de manière linéaire, mais en fonction de directions qui abolissent la distinction établie en Occident entre le conscient et l'inanimé, la nature et la culture, l'esprit et le corps. En ce sens, les œuvres de Myre divergent en grande partie de l'art critique occidental, lequel s'appuie, comme l'argumente Jacques Rancière de manière convaincante, sur une distinction hiérarchique entre savants et ignorants.

La ligne en tant que tatouage, comparable à une cicatrice, évoque tout particulièrement la dialectique entre liberté et oppression qui se trouve au cœur de la question de l'inachevé en art contemporain. Autrefois pratiqué par une frange de la population pour signifier son appartenance à un groupe particulier, le tatouage s'est largement répandu en Amérique du Nord comme moyen d'exprimer son individualité. Bien qu'il continue d'incarner superficiellement un idéal de rébellion sociale et d'anticonformisme associé au « milieu » des artistes ou des criminels, le tatouage a fini par devenir, à l'ère du néolibéralisme, une expression de la diversité sanctionnée par le marché. Cette ironie est soulignée de manière assez éloquente dans *Black and Blue* de John Murchie (œuvre en cours depuis 1996). Celui-ci a demandé à un tatoueur de tracer deux lignes (l'une bleue et l'autre noire) sur la face interne de chacun de ses avant-bras, et de les faire aussi droites que possible sans se servir d'une règle. À cause de leur candide imperfection – une simplicité rigide déformée par les nuances du hasard –, les lignes qui en résultent marquent un moment où il est possible de dépasser les attentes et de les décevoir tout à la fois. Elles ont beau avoir été dessinées avec la plus grande précision atteignable à la main, elles finissent inévitablement par osciller doucement hors de leur trajectoire. Ce qui semblait a priori une tâche simple et bien définie devient par le fait même perméable à l'incertitude complexe inhérente à l'agentivité d'un tiers. Murchie, qui décrit *Black and Blue* comme « une performance qui se prolongera jusqu'à [son] dernier souffle », a l'intention de léguer son œuvre au Musée des beaux-arts du Canada après sa mort. Les commissaires

se verraient alors obligés de choisir entre exposer l'œuvre comme dessin, ce qui voudrait dire écorcher l'artiste, ou comme sculpture, ce qui signifierait le faire empailler⁷. Ou ils pourraient refuser le legs. Là encore, la question de l'individualité se présente comme un paradoxe : voici une œuvre de l'artiste John Murchie ; or, Murchie n'est rien de plus qu'un objet parmi d'autres, attendant d'être exposé ou rejeté.

Les lignes tracées sur l'avant-bras de l'artiste mi'kmaq Jordan Bennett ont une visée bien différente. Membre de l'Earthline Tattoo Collective⁸, collectif autochtone voué au soutien et à la préservation des pratiques traditionnelles du tatouage, Bennett a obtenu le sien à l'époque où il s'échinait à créer une série de sculptures inspirées des dessins de Shanawdithit, Béothuk largement considérée comme l'ultime survivante de son peuple⁹. Pendant les derniers mois de sa vie, Shanawdithit avait dessiné des cartes et des images dans l'intention, croit Bennett, de « préserver quelques traces visuelles du savoir et de la mémoire¹⁰ » de sa culture. Incapable de se résigner à l'idée d'exposer, dans l'espace colonisé et eurocentrique d'une galerie d'art, les dessins de Shanawdithit ou les œuvres qu'il avait créées en s'inspirant de ceux-ci, Bennett a plutôt décidé de s'en faire tatouer deux sur l'avant-bras. Rappel constant des générations passées, mais aussi des liens entre Mi'kmaq et Béothuks, ces lignes tatouées témoignent d'un genre particulier de liberté : celle du groupe plutôt que de l'individu. Elles n'appartiennent pas à Bennett, même s'il les portera sur son bras jusqu'à la fin de sa vie. Elles relèvent de ce qu'il appelle « l'ensemble des manières d'être [autochtones] ». Elles continuent d'exister, malgré des cassures répétées, face au génocide culturel¹¹. L'idéal d'inachèvement qui domine aujourd'hui en art contemporain reçoit ici un désaveu des plus cinglants : comment en effet porter aux nues la liberté des lignes si celles-ci ne servent qu'à détruire des communautés ? Est-ce que ces « lignes fuyantes », auxquelles nous restons attachés même si nous avons en principe dépassé le postmodernisme, conduisent à de nouvelles harmonies ou tout simplement à une suite de points isolés s'agitant dans l'obscurité ? Ce sont là des questions que nous devons continuer de nous poser tandis que nous cherchons des moyens de sortir de ces ténèbres. Pour que l'art contemporain joue un rôle utile dans ce projet, il importe de rester conscient de ses limites, mais peut-être, par-dessus tout, des limites de son obsession pour l'inachevé.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

7 — John Murchie, dans un entretien avec Keeley Haftner, «Thinks: John Murchie», *Bad at Sports*, 19 décembre 2017, <badatsports.com/2017/thinks-john-murchie>.

8 — Les autres membres du collectif sont Dion Kaszas (Nlaka'pamux) et Amy Malbeuf (Métisse). Voir Earthline Tattoo Collective, «About», <www.earthlinetattoo.com/about>.

9 — Les Béothuks étaient un peuple autochtone établi sur l'île de Terre-Neuve. Même si l'histoire le considère comme disparu, les récits oraux des Mi'kmaq racontent que ses membres ont fui vers l'est du continent et se sont mariés avec ceux des nations voisines.

10 — Jordan Bennett, dans un entretien avec Mireille Bourgeois, «Six Questions with Jordan Bennett», *IOTA Institute*, <www.iotainstitute.com/jordan-bennett>. [Trad. libre]

11 — Jordan Bennett, cité par Michelle LaVallee dans «Remembering the Remembered: In Conversation with Jordan Bennett», *BlackFlash*, vol. 34, n° 2 (13 octobre 2017), <blackflash.ca/rememberingremembered>.

Drawing Lines

Emily Falvey

From 1945 to the present day, artists have radicalized both the practice and definition of unfinishedness. Here *non finito* might apply as much to a work's mode of address, its choice of materials, and its relationship to time and space as it does to its technique and appearance. In this period, artists have often entreated viewers to participate in finishing objects that they began but deliberately left incomplete; they have worked with materials destined to decay and disappear; they have fabricated objects that exceed, either literally or metaphorically, their own spatial and temporal boundaries.¹

At first glance, the sketch may seem a somewhat anachronistic theme in an art world preoccupied with, among other things, social practice, protest art, networks, speculative realism, and cultural appropriation. And yet, it would not be extraordinary to claim that contemporary art is now almost synonymous with an idea of unfinishedness that, to a certain degree, may be said to originate in the sketch, or, at the very least, its elevation to the level of an autonomous work of art. This is not to say that works of art are no longer completed, but rather that the unfinished now dominates contemporary art discourse as both an aesthetic category and an ideology. Such a state of affairs is evident in everything from artists' choice of materials and methods to the level of participation that they require from their audiences. We celebrate the clever juxtaposition of highly polished and fragmentary or rough objects; social practices that engage the public in shared, often-spontaneous experiences with unfixed outcomes; and reception theories that situate the creation of meaning in the contingent and ever-changing socio-political contexts of viewers. Indeed, most definitions of contemporary art, when they are even hazarded, emphasize the category's shifting, unfinished, and indefinable qualities. In his famous *October* questionnaire, Hal Foster remarked upon the heterogeneity of contemporary art, in which art practices seem "to float free from historical determination, conceptual definition, and critical judgment."² More recently, Terry Smith has described contemporary art as "multiple, internally differentiating, category-shifting, shape-changing, unpredictable (that is, diverse)—like contemporaneity itself."³

Contemporary art discourse often seeks salvation in this idea of unfinishedness, which it positions, much as it positions itself, as open, inclusive, subversive, and liberatory. This is part of the legacy of the historical avant-gardes and their assault on the autonomy of the work of art, in which the unfinished, discarded, shocking, and ephemeral defied a stultifying, bourgeois institution divorced from what Marxists sometimes call the praxis of everyday life. Unfinishedness thus played an important part in

catapulting Western art into a stage of self-critique. But the politics of the unfinished shifted irrevocably after 1968, and then again with the cementing of the neoliberal economy, and this change has been further galvanized in a global political climate in which precarity and an open, flexible, more dynamic, and, consequently, more volatile species of capitalism prevails. As a social ideal, it would seem that unfinishedness has become increasingly sketchy.

While unfinishedness is generally understood to be opposed to boundaries, it is important to remember that criticism requires the distance afforded by autonomy, just as a limit at once excludes and relies upon the outside. An odd, but nonetheless compelling way into a better understanding of this dialectic—which, in contemporary art discourse, has generally become lopsided and unwieldy—may be found in one of the most basic components of the sketch: the line. This is not any kind of line, however, but one that turns rather tightly on the hesitation between its role as a limit and an egress.

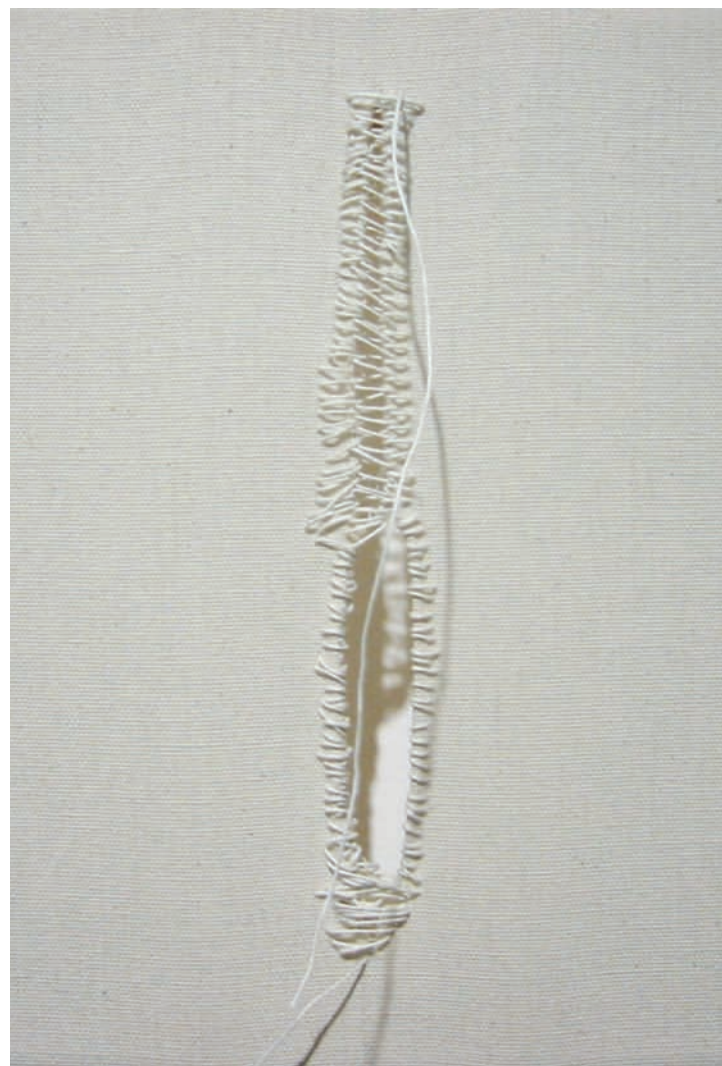
Although the following selection of works may, in some ways, seem slightly peculiar, together they provide a rather compelling illustration of this particular dialectical rhythm. Take, for example, a series of untitled works that Garry Neill Kennedy made in the mid-1970s by meticulously running a pencil along the threads of a stretched canvas. This work is generally understood as a critique of formalist aesthetic theories espoused by American critics such as Clement Greenberg and Michael Fried. It is often defined as post-minimal or conceptual art and thereby reduced to a rather narrow argument with a certain kind of modernism. And yet, this simple, prescribed gesture is paradoxically the source of a remarkably open work of art. In addition to engaging with the problematic of modernism, it subverts class hierarchies of training and knowledge and questions the nature of labour under capitalist temporal regimes. And this is to say nothing of the metaphysical aspect of the work, whose repetitive nature allows, as Kennedy once remarked, "the maker to do something else or to be something else."⁴

Nadia Myre

Scar project, détail | detail,
2005-2013.

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

The point is, rather, to draw out the tension between a practice that fixes you and one that lets you go—to understand how the unfinished can be limiting and, conversely, how limits may set you free.



Contemporary artists working in a similar vein are often subject to comparable reductions. Tammi Campbell's impressive work *Dear Agnes* (ongoing since 2010), a series of grid drawings produced almost daily as wordless letters to the abstract painter Agnes Martin, is usually understood as an engagement with the history of American modernism, in which the names Frank Stella and Sol LeWitt eclipse Martin's. Indeed, one commentator even described Campbell's project as "a love letter to modernism."⁵ It would be foolish to deny that these lines exist—that they connect Kennedy to Campbell, and both of them back to the legacy of North American formalism. At the same time, it seems equally nonsensical to ignore Campbell's work as a highly personal endeavour undertaken—ironically enough, given her methods—in opposition to these patrimonial links. Such "models of arborescent descent," to borrow a phrase from Deleuze and Guattari, create patriarchal lineages that choke freethinking, and obscure or eliminate women and anyone outside the dominant cis-gendered, white, male subject position. Instead of simply plugging these works of art into a sanctioned genealogy, we might try to see them as weaving a web with the world. This is not the same as deciding which side

of the line they are on—in other words, whether they limit or liberate. The point is, rather, to draw out the tension between a practice that fixes you and one that lets you go—to understand how the unfinished can be limiting and, conversely, how limits may set you free.

1 — Kelly Baum, Andrea Bayer, and Sheena Wagstaff, "Introduction: An Unfinished History of Art," in *Unfinished: Thoughts Left Visible* (New York and New Haven, CT: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2016), 15.

2 — Hal Foster, "Contemporary Extracts," *e-flux journal*, no. 12 (January 2010), <<http://bit.ly/2EVHQfn>>.

3 — Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents* (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2011), 9.

4 — Garry Neill Kennedy, quoted by Eric Cameron in "Garry Kennedy: Painting Painting Itself," *Artforum* 15 (May 1977): 50–51.

5 — John Shelling, "Dedication to the Grid: Tammi Campbell's Love Letter to Modernism," *Saskatoon StarPhoenix*, August 29, 2016, <<http://bit.ly/2FisoHm>>.

In Nadia Myre's *Landscape of Sorrow* (2008), a line is cut into a piece of raw, stretched canvas and then sewn shut with thread. The gesture is repeated six times, as though it were at once a prescribed ritual and a potentially endless process. Although technically separate from her series of scar paintings and *Scarscapes*, there can be little doubt that these lines are abstracted from real, if unnamed, injuries. And while some wounds are the results of accidents, these do not feel random. However haphazard the gashes, however improvised their sutures, it is difficult to see these marks as anything but intentional. As such, they materialize a particular power dynamic—one in which violence is both inflicted and overcome. Myre, who is of mixed Algonquin and French Canadian heritage, refers to these marks as a "language wound,"⁶ and indeed, as political gestures go, they couldn't be less didactic. Although they speak of a variety of ills—physical, psychological, intergenerational, colonial, environmental, spiritual—they remain paradoxically mute. In this way, they presume equality between the speaking and the silent. This is in keeping with traditional Anishnaabeg worldviews as expressed in such sacred teachings as the philosophy of the Medicine Wheel, in which connections are made, not by lines, but by directions that collapse Western distinctions between consciousness and insentience, nature and culture, mind and body. In this sense, Myre's works are at odds with much Western critical art, which, as Jacques Rancière has convincingly argued, relies on a hierarchical distinction between the knowing and the ignorant.

Similar to a scar, the line as a tattoo is also particularly evocative of the dialectic of freedom and oppression at the heart of the question of the unfinished in contemporary art. Once considered a marginal means of signifying membership in a particular community, in contemporary North American society tattoos have evolved into a mass expression of individuality. While on the surface they may continue to embody an ideal of social rebellion and non-conformity associated with "the underworld" of artists and criminals, under neoliberalism they have also become a market-sanctioned expression of diversity. This irony is captured rather eloquently in John Murchie's *Black and Blue* (ongoing since 1996). To create this work,

Murchie instructed a tattoo artist to draw two lines down each of his inner forearms—one blue, the other black—with the proviso that they be made as straight as possible without using a ruler. In their wavering frankness—a rigid simplicity deformed by undertones of chance—the resultant lines mark a moment in which it is possible to both exceed and fail a program. Though drawn with the greatest precision a free hand can afford, the lines naturally tremor subtly off course. A simple, closed procedure is thus opened to the complex uncertainty of another's agency. Describing the work as "an ongoing performance, until my last breath," Murchie plans to bequeath these lines to the National Gallery of Canada upon his death. Curators will then be forced to decide if they want to exhibit the work as a drawing, which would entail skinning him, or as a sculpture, which would require him to be taxidermied.⁷ Alternatively, they could refuse the gift. Here, again, the question of individuality is presented as a paradox: this is a work by the artist John Murchie, but it also turns out that Murchie is nothing more than one object among many, waiting to be displayed or rejected.

Mi'kmaq artist Jordan Bennett has a very different set of lines on his forearm. A member of the Earthline Tattoo Collective,⁸ an Indigenous organization devoted to the support and preservation of traditional Indigenous tattoo practices, Bennett received his tattoo while struggling to create a series of sculptures inspired by the drawings of Shanawdithit, a Beothuk woman widely considered to be the last of her people.⁹ In the final months of her life, Shanawdithit drew maps and other images that Bennett believes were intended to "preserve some visual knowledge and memory" of her culture.¹⁰ Unable to reconcile his conscience with the idea of exhibiting her drawings, or the works he created from them, in the colonized, Eurocentric space of a gallery, he decided instead to have two of them tattooed on his forearm. Serving as constant reminders of previous Indigenous generations, but also of the ties between the Mi'kmaq and Beothuk peoples, these lines bear witness to a particular kind of freedom: the freedom of the collective rather than the individual. The lines of these drawings do not belong to Jordan Bennett, even though he will carry them to the end of his life. They belong to what he calls "the entirety of

[Indigenous] ways of being." Such lines continue, despite being repeatedly broken, in the face of cultural genocide.¹¹ In this gesture, the ideal of unfinishedness ruling over contemporary art receives one of its sternest rebukes, for how can we celebrate the freedom of individual lines if they serve only to destroy communities? Do the "lines of flight" we still cherish, despite being nominally on the other side of the postmodern, lead to new unities or merely to a series of disconnected points flailing in the darkness? These are questions that we must continue to ask ourselves, particularly as we search for ways out of this darkness. If contemporary art is to play a meaningful role in this project, we need to be aware of its limitations, but perhaps most especially of the limits of its obsession with the unfinished. ●

6 — Nadia Myre, quoted by Cynthia Fowler in "Materiality and Collective Experience: Sewing as Artistic Practice in Works by Marie Watt, Nadia Myre, and Bonnie Devine," *American Indian Quarterly* 34, no. 3 (Summer 2010): 344–64.

7 — John Murchie, interviewed by Keeley Haftner, "Thinks: John Murchie," *Bad at Sports*, December 19, 2017, <<http://badatsports.com/2017/thinks-john-murchie>>.

8 — Other members of the collective include Dion Kaszas (Nlaka'pamux) and Amy Malbeuf (Métis). See "About," *Earthline Tattoo Collective*, <<https://www.earthlinetattoo.com/about>>.

9 — The Beothuk were a nation of Indigenous people based on the island of Newfoundland. Although history records them as extinct, Mi'kmaq oral histories say they fled to the Atlantic mainland and intermarried with neighbouring nations.

10 — Jordan Bennett, interviewed by Mireille Bourgeois, "Six Questions with Jordan Bennett," IOTA: Gallery, <<https://www.iota.institute.com/jordan-bennett>>.

11 — Jordan Bennett, quoted by Michelle LaVallee in "Remembering the Remembered: In Conversation with Jordan Bennett," *BackFlash* 34, no. 2 (October 13, 2017), <<http://blackflash.ca/rememberingremembered>>.



John Murchie

† *Black and Blue*, depuis | since 1996.

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

Jordan Bennett

↗ Tatouage inspiré des dessins
de Shanawdithit | tattoo inspired
by the drawings of Shanawdithit,
tatoueur | tattoo artist: Ryan Coombs.

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