



**PRAIRIES ENTRELACÉES :
TISSAGE, MODERNISMES ET CADRE
ÉLARGI (1960-2000)**

Sous la direction de Michele Hardy, Timothy Long et
Julia Krueger

ISBN 978-1-77385-552-3

THIS BOOK IS AN OPEN ACCESS E-BOOK. It is an electronic version of a book that can be purchased in physical form through any bookseller or on-line retailer, or from our distributors. Please support this open access publication by requesting that your university purchase a print copy of this book, or by purchasing a copy yourself. If you have any questions, please contact us at ucpress@ucalgary.ca

Cover Art: The artwork on the cover of this book is not open access and falls under traditional copyright provisions; it cannot be reproduced in any way without written permission of the artists and their agents. The cover can be displayed as a complete cover image for the purposes of publicizing this work, but the artwork cannot be extracted from the context of the cover of this specific work without breaching the artist's copyright.

COPYRIGHT NOTICE: This open-access work is published under a Creative Commons licence. This means that you are free to copy, distribute, display or perform the work as long as you clearly attribute the work to its authors and publisher, that you do not use this work for any commercial gain in any form, and that you in no way alter, transform, or build on the work outside of its use in normal academic scholarship without our express permission. If you want to reuse or distribute the work, you must inform its new audience of the licence terms of this work. For more information, see details of the Creative Commons licence at: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

UNDER THE CREATIVE COMMONS LICENCE YOU **MAY**:

- read and store this document free of charge;
- distribute it for personal use free of charge;
- print sections of the work for personal use;
- read or perform parts of the work in a context where no financial transactions take place.

UNDER THE CREATIVE COMMONS LICENCE YOU **MAY NOT**:

- gain financially from the work in any way;
- sell the work or seek monies in relation to the distribution of the work;
- use the work in any commercial activity of any kind;
- profit a third party indirectly via use or distribution of the work;
- distribute in or through a commercial body (with the exception of academic usage within educational institutions such as schools and universities);
- reproduce, distribute, or store the cover image outside of its function as a cover of this work;
- alter or build on the work outside of normal academic scholarship.



Pat Adams, *Prairie Sunset*, 1983 (cat. 1).
Photo de Don Hall.

Exposition *Prairies entrelacées* : Rencontres, désirs et défis

par Julia Krueger et Michele Hardy

Prairies entrelacées nous offre l'occasion de réfléchir non seulement à l'explosion des pratiques novatrices d'entrelacement dans les Prairies canadiennes, mais aussi aux joies et aux difficultés liées à l'organisation d'une exposition sur les textiles. Le fait de travailler virtuellement sur ce projet à multiples facettes pendant la pandémie de COVID-19 a soulevé plusieurs préoccupations et contraintes, souvent impossibles à surmonter, liées à la conservation d'un moyen d'expression essentiellement tactile. La pandémie a également rendu plus précieux les moments de rencontre avec les œuvres tissées, qui ont nourri nos délibérations, tant dans le passé qu'au cours de nos recherches. Des premières rencontres éblouissantes avec des œuvres remarquables sur les plans technique et esthétique, à la difficulté de retracer les artistes et de trouver de l'information les concernant, en passant par les stratégies inédites requises pour installer les textiles, le présent essai expose certaines des embûches auxquelles nous nous sommes heurtées en tant que curatrices lors du montage de l'exposition *Prairies entrelacées*.

Rencontres merveilleuses et désirs vibrants

Au cœur de *Prairies entrelacées* se trouvent soixante objets tissés et entrelacés qui illustrent la richesse des travaux textiles réalisés dans les Prairies au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. Parmi ces objets, certains depuis longtemps font vibrer une corde sensible dans les esprits de notre équipe de curateurs composée de Michele Hardy (curatrice, Nickle Galleries, Université de Calgary), Timothy Long (curateur en chef, Mackenzie Art Gallery) et Julia Krueger (curatrice indépendante et chercheuse)¹. L'historien de la littérature Stephen Greenblatt explique qu'un objet « qui suscite un désir vibrant » est un objet qui a le pouvoir d'éloigner « le spectateur de la contemplation d'objets isolés et de l'orienter vers une série de liens et de questions implicites, qui ne sont qu'à moitié visibles... [et] d'évoquer chez le spectateur les forces culturelles complexes et dynamiques dont [cet objet] est issu² ». Ces « liens qui vibrent³ », comme les décrit Krueger, commencent souvent par une rencontre fabuleuse avec un objet. Greenblatt définit l'émerveillement « comme le pouvoir de l'objet exposé d'arrêter le spectateur dans son élan, de lui transmettre un sentiment saisissant d'unicité, d'évoquer une attention exaltée⁴ ». Le dialogue qui s'instaure entre

l'objet, l'histoire, la communauté et le chercheur a la capacité d'élargir nos horizons.

Lorsque l'émerveillement frappe, un conservateur ou un chercheur ne peut pas toujours y donner suite en raison de contraintes de temps, de capacité ou d'autres engagements. Il s'ensuit souvent un désir vibrant qui se loge dans les recoins de la mémoire, où il continue d'exercer une pression sur l'inconscient. Krueger, par exemple, se souvient nettement du moment où elle a vu son premier tissage de Pat Adams. Alors qu'elle participait à l'installation d'une exposition au Moose Jaw Museum & Art Gallery en 2011, elle fut chargée de dérouler le textile en vue de sa suspension. Le lent déroulement du tissage ressemblait au spectacle de la lumière matinale se répandant sur une bande de terre de couleur miel sous un ciel mauve brillant : une rencontre fabuleuse avec la terre et le fil. Elle se souvient d'avoir remarqué des couleurs qui faisaient parfaitement écho aux teintes apparemment irréelles d'un ciel de prairie, comme la vue d'une fenêtre qui a arrêté le temps et ancré en elle les particularités d'un lieu. Elle ne se souvient guère d'autre chose de cette exposition, car elle était totalement captivée. Elle aurait voulu en savoir plus sur Adams et son utilisation habile du fil, mais elle n'a pas pu faire suite, se concentrant à l'époque sur les céramiques des Prairies. C'est tout-à-fait par hasard, quelques années plus tard, en montant les escaliers de la Mackenzie Art Gallery à Regina, que Krueger s'est retrouvée nez à nez avec *Prairie Sunset*, 1983 (cat. 1) d'Adams.

En regardant son ciel d'un rose et d'un violet éclatants, elle s'est émerveillée à nouveau devant les Prairies, devant l'habileté d'Adams, devant le calme et la tranquillité de l'œuvre, et devant l'effet de lumière tissé comme elle n'en avait jamais vu auparavant. Son désir a continué de croître lorsqu'elle a travaillé avec Timothy Long à des expositions qui visaient à élargir l'histoire de l'argile en lien avec le

modernisme tardif et le postmodernisme naissant à Regina. Après avoir participé au montage de l'exposition *Victor Cicansky : The Gardener's Universe* en 2019, une fenêtre s'est ouverte lorsqu'ils se sont interrogés sur la suite des choses. C'est à ce moment-là qu'a émergé, des recoins de leur mémoire, le désir vibrant de créer une histoire de l'art textile qui engloberait l'artisanat, le modernisme et le postmodernisme dans les Prairies. Pour Krueger, son désir était de comprendre le travail des tisserands et des tisserandes des Prairies tels qu'Adams; pour Long, son souhait était d'explorer et d'élargir le contexte du tissage architectural monumental *Sun Ascending*, 1985 (cat. 21) de Kaija Sanelma Harris, ce qu'il lui avait été impossible de faire au moment de l'acquisition de l'œuvre par la Mackenzie Art Gallery en 2014. Long et Krueger ont ensuite sollicité la participation de la curatrice de textiles Michele Hardy, qui s'est joint au projet avec enthousiasme, y apportant une connaissance et une passion qui se sont révélées fondamentales.

Difficultés liées aux textiles

La recherche liée à la réalisation de cette exposition a connu plus que sa part de difficulté. Au début de l'étape de la recherche, la pandémie de COVID-19 a frappé, perturbant nos projets de visites d'archives et de collections privées et minant nos efforts pour voir en présentiel les collections textiles privées. Aussi gênantes qu'elles soient, les restrictions imposées par la pandémie ont fait ressortir les défis liés à l'entreposage, à la documentation et à l'exposition des textiles, défis qui ont eu tendance à entraver et à nuire à la recherche sur les textiles, même en l'absence de pandémie. Hors de nos propres établissements, nous avons constaté que l'accès aux collections des musées était pratiquement impossible en raison des fermetures. Les effectifs réduits dans de nombreuses institutions ont également eu des conséquences sur les

œuvres pouvant être vues et à quel moment. Dans certaines institutions, le personnel des collections ne pouvait avoir accès en personne que sporadiquement à des installations par ailleurs fermées. Par conséquent, la majorité des recherches visant à sélectionner les œuvres d'art pour *Prairies entrelacées* ont été effectuées à l'aide de bases de données en ligne ou par le personnel des collections qui pouvait accéder aux dossiers à distance. Dans les cas où les dossiers étaient limités ou les photographies absentes, nous n'avons pas pu prendre les œuvres en considération. Dans de nombreux cas, des photographies étaient accessibles, mais d'une résolution si faible qu'elle en rendait l'étude difficile. Pour ce qui est de certaines œuvres, nous n'avons compris leur structure qu'au moment où nous les avons déballées aux Nickle Galleries au cours de l'été 2022. Si les choix de textiles que nous avons faits sont représentatifs de l'immense créativité et de l'expérimentation qui ont caractérisé les œuvres textiles des Prairies entre 1960 et 2000, la question de savoir *dans quelle mesure* ces choix sont vraiment représentatifs reviendra aux futurs érudits.

Les dossiers physiques des artistes, aujourd'hui de plus en plus rares, se sont révélés difficiles, voire impossibles à consulter; les fonds d'archives relatifs à l'art textile sont plutôt sporadiques. Ironiquement, à l'ère du numérique, les dossiers papier des artistes des Nickle Galleries (des dossiers qui n'ont pas été mis à jour depuis plus de dix ans et qui traînent dans des entrepôts) se sont révélés être une précieuse ressource. Il fut un temps où les bibliothécaires découpaient les articles de journaux et classaient les catalogues d'exposition, et heureusement pour nous, leurs efforts ont coïncidé avec la période étudiée. Krueger a reconnu l'importance des publications des conseils provinciaux de l'artisanat, peu connues et difficiles à consulter, et a coordonné la numérisation des anciens bulletins

d'information des conseils de l'artisanat de l'Alberta et de la Saskatchewan⁵.

Tout au long de l'étape de la recherche, nous avons commencé à postuler que ces défis, révélés par la COVID-19, sont les principaux facteurs qui expliquent pourquoi l'histoire du tissage dans les Prairies canadiennes n'a pas fait l'objet de recherches plus approfondies, ou d'expositions et de publications plus nombreuses. Notre liste de défis, collectivement appelée « Difficultés liées aux textiles », permet de décrire les complications inhérentes à l'étude des textiles, complications qui pèsent sur la manière, le moment et le lieu où les textiles sont consultés, vus, étudiés et finalement compris. Voici une brève synthèse de ces difficultés.

Carence au plan lexical

M. Anna Fariello a soutenu que l'artisanat devait disposer d'un langage propre à sa discipline⁶. Il en va de même pour les domaines de l'artisanat tels que les textiles. Bien qu'il existe de nombreux mots pour les décrire, ceux-ci sont souvent mal compris, utilisés de manière incohérente ou s'avèrent un jargon obscur pour ceux et celles qui n'ont pas de connaissances approfondies des textiles. Par exemple, pour les puristes, la « tapisserie » est un textile pictural à trame discontinue comme *Prairie Carpet*, 1990 (cat. 14) de Murray Gibson. Curieusement, lorsque nous avons mené nos recherches pour *Prairies entrelacées*, nous avons constaté que le tapis fabriqué au crochet à clapet de Marge Yuzicappi, *Tapestry (Ta-hah-sheena)*, vers 1970 (cat. 60) et la tapisserie sans titre fabriquée au poinçon de William Perhudoff, *Untitled Tapestry (Loeb Commission)*, 1976 (cat. 42), comportaient non seulement le mot « tapisserie » dans leur titre, mais ils étaient également classés comme tels dans leurs bases de données respectives. Il ne s'agit pas nécessairement d'erreurs, car le terme « tapisserie » est souvent utilisé pour décrire

des œuvres picturales à base de fibres qui sont accrochées au mur. Pour compliquer les choses, les œuvres de macramé aux formes libres de Jane Sartorelli et les pièces de cuir nouées et assemblées d'Ilse Anysas-Šalkauskas comportaient la mention « tapisserie » dans les champs « matériaux » de leurs banques de données respectives. Il va sans dire que cette incohérence lexicale favorise la confusion et rend difficile la définition des paramètres d'une recherche. Dans certains cas, le terme fourre-tout « techniques mixtes » a complètement occulté l'identité des textiles. La confusion lexicale constitue donc un obstacle à la recherche dans les bases de données et brouille les questions posées au personnel, qui n'a peut-être qu'une connaissance limitée des textiles. Une tâche simple, telle qu'une recherche d'œuvres particulières, peut facilement devenir « trop difficile ».

Bagage intransigeant

Historiquement, et de manière stéréotypée, les textiles ont été associés à la vie domestique, à l'artisanat de loisir et au travail des femmes. Frances Borzello note dans *At Home : The Domestic Interior in Art* que l'intérieur domestique en tant que sujet a été invisible dans l'histoire de l'art et n'a « aucune existence officielle⁷ ». Par conséquent, on peut dire sans risque de se tromper que les objets se trouvant dans ces intérieurs, tels que le tapis *Ten Shades of Sheep*, 1983 (cat. 55) d'Annabel Taylor, sont largement invisibles aux yeux des conservateurs parce qu'ils ne sont pas considérés comme des œuvres d'art. Sauf dans le cas d'une critique des hiérarchies du monde de l'art (par exemple les œuvres de Nancy Crites, cat. 9 et 10, et de Cindy Baker, cat. 4), les textiles sont rarement « chez eux » dans le cube blanc des galeries d'art et des publications sur l'art.

Julia Bryan-Wilson note dans *Fray : Art and Textile Politics* que la production textile à travers les cultures, bien qu'elle ne soit pas « uniformément considérée comme un travail

féminisé », conserve une association féminisée qui colle aux « textiles dans les domaines des arts appliqués, de la conception de vêtements de tous les jours et de l'industrie⁸ ». Au cours des années 1970, soit une partie de la période couverte par *Prairies entrelacées*, les artistes féministes se sont appropriées les textiles et le travail associé aux arts à base de fibres afin de repositionner le « travail des femmes » effectué dans le cadre de la vie domestique et d'en faire un art noble⁹. Depuis les années 1970, ce recadrage est devenu *la* référence en matière de textiles et a eu tendance à renforcer les associations féminisées intransigeantes (pour reprendre les termes de Bryan-Wilson) qui collent aux textiles, ce qui signifie que si l'on ne souhaite pas s'engager dans des politiques féministes de genre et de sexualité, l'objet n'a pas d'intérêt. En d'autres termes, les projets textiles comportent un bagage d'attentes que les chercheurs pourraient ne pas vouloir prendre en compte ou qui pourraient ne pas fournir un cadre approprié pour les objets concernés.

Servitude architecturale

Elissa Auther explique que le ou la tisserande-designer des années 1950 adhère « à la notion de textiles tissés en tant que produits utilitaires subordonnés à la décoration intérieure ou à l'architecture¹⁰ ». Dans les années 1960 et 1970, les architectes et les décorateurs d'intérieur ont commencé à commander des œuvres textiles plus grandes et plus expressives, et qui n'avaient rien à voir avec les draperies telles qu'on se l'imaginait. L'idée que les textiles sont au service de l'architecture a toutefois perduré, ce qui a nui à leur appréciation en tant qu'objets d'art. Comme Surette l'indique dans son essai faisant référence aux tapisseries monumentales présentées aux biennales de Lausanne, Le Corbusier les a qualifiées de « murales nomades », reconnaissant la possibilité qu'elles puissent être retirées des murs, un geste qui a affaibli, mais pas

complètement effacé, l'association persistante avec l'architecture. Outre les défis physiques, logistiques et esthétiques liés à la création de textiles adaptés aux contextes architecturaux (et jamais l'inverse), leur servitude ne s'arrête pas à leur retrait des espaces architecturaux. Contrairement à un meuble ou à un tableau, les textiles ne peuvent pas être simplement déplacés, surtout s'ils ont été créés pour s'intégrer dans un espace dimensionnel complexe. Par exemple, Sun Ascending, 1985 de Kaija Sanelma Harris a été spécialement conçue pour réchauffer l'intérieur moderniste austère du TD Centre de Mies van der Rohe à Toronto (p. 82). Chacun de ses vingt-quatre panneaux mesure près de quatre mètres de haut, ce qui rend pratiquement impossible leur installation ailleurs que dans le hall d'entrée du TD Centre; seule la moitié des panneaux a pu être exposée aux Nickle Galleries et leur hauteur n'a pas permis leur inclusion dans deux salles d'exposition de *Prairies entrelacées*! Les textiles architecturaux sont généralement créés pour agrémenter un espace intérieur particulier et ils tendent à suivre les tendances du moment en matière de décoration intérieure. Les goûts et les styles évoluent, les intérieurs des bâtiments sont renouvelés et rénovés; ce qui paraissait moderne autrefois peut sembler terriblement démodé des années plus tard.

Lorsque la décision est prise de retirer des textiles architecturaux, la question de leur devenir se pose. De nombreuses œuvres dont l'existence est parvenue à la connaissance des curateurs ont disparu dans des entrepôts éloignés ou des collections privées, voire même des sites d'enfouissement. Les personnes chargées de se débarrasser des textiles de grande taille ne pensent pas toujours à communiquer avec une institution qui collectionne les œuvres d'art pour sonder leur intérêt. Cette difficulté est d'autant plus grande que toutes les institutions ne collectionnent pas les textiles ou n'ont pas la possibilité d'accueillir des œuvres

de grande taille. Le transfert de propriété peut s'avérer si long et fastidieux, qu'il représente souvent un poids pour les parties en présence, à l'exception des plus dévoués. Un autre facteur critique est la durée de l'installation : plus un textile est installé sur une longue période, plus il est susceptible d'avoir été endommagé par la lumière, la poussière, les parasites et l'usure. Alors que les musées recommandent d'exposer les textiles pendant quelques mois seulement¹¹, les textiles architecturaux restent généralement exposés pendant des années. En d'autres termes, les conditions relatives à ces textiles architecturaux sont si complexes qu'il devient extrêmement difficile de leur trouver un autre domicile.

Évitement motivé par la peur

Les dix « agents de détérioration » de l'Institut canadien de conservation, suivant une liste établie dans les années 1980, suscitent l'effroi chez tous les professionnels des musées qui travaillent avec les textiles. Cette liste répertorie les dix principales menaces pesant sur la préservation des objets historiques et propose des moyens d'atténuer ces risques¹². Les textiles étant vulnérables à ces dix agents, leur conservation est particulièrement délicate. Les soins particuliers qu'ils exigent et leur manutention peuvent représenter un défi important pour les institutions et entraîner un évitement motivé par la peur. Les legs de textiles, y compris les legs architecturaux, peuvent être refusés pour de nombreuses raisons : absence de rangement approprié, coûts de conservation jugés trop élevés, manque d'expertise du personnel. Dans de nombreux cas, il est plus facile d'éviter ces objets que de relever le défi de les intégrer dans une collection. En conséquence, cela signifie que les textiles ne sont pas collectionnés sur une aussi grande échelle que d'autres formes de métiers d'art.



Gail Niinimaa, conservatrice de textiles et Doug McColl, préparateur à Nickle Galleries, examinent le support en bois contre-plaqué de *Prairie Barnacles* (cat. 32) fait par Crafts Guilds of Manitoba. Avec la permission de Nickle Galleries.

Dissimulés à la vue de tous

Comme ils sont particulièrement sensibles aux dommages causés par la lumière, la température, l'humidité et les parasites, les textiles sont en général entreposés dans des pièces sécurisées, sombres et aux conditions ambiantes contrôlées. Les réserves visitables dans les musées, une tendance depuis les années 1970, ont exclu les textiles¹³. Les textiles plats sont souvent rangés dans des tiroirs à cartes; les textiles plats de plus grande taille sont roulés, suspendus et recouverts d'un drap de coton; les textiles tridimensionnels sont suspendus ou rangés sur des étagères, généralement enveloppés ou emballés pour les protéger de la poussière ou de la lumière. Cela signifie qu'ils ont tendance à être dissimulés et inaccessibles, sauf pour quelques privilégiés¹⁴. Cela revient

aussi à dire que les textiles ont tendance à être « loin des yeux, loin du cœur ». Le curateur et spécialiste des textiles John Vollmer a déjà remarqué que « contrairement à une peinture, il est facile d'enrouler une tapisserie et de l'oublier¹⁵ ».

Si l'on demande au personnel des collections : « avez-vous des tapis avec des rayures vertes »? il peut se révéler difficile de savoir ce que contiennent ces rouleaux enveloppés, surtout si les œuvres n'ont pas été photographiées. Alors que les bibliothèques étaient autrefois principalement constituées de livres que l'on pouvait feuilleter sur des étagères, les bibliothèques numériques et les systèmes de gestion des collections des musées rationalisent et orientent les demandes de renseignements, freinant les recherches empiriques et la sérendipité. Cela s'est révélé un enjeu important pour *Prairies entrelacées*, car nous ne savions pas toujours ce que nous recherchions avec précision.

Demandes imposées aux ressources humaines

Les musées et les galeries d'art sont souvent débordés et manquent de personnel. Les restrictions imposées par la pandémie, eu égard au nombre d'individus pouvant occuper un espace fermé, ont mis en évidence le nombre de personnes nécessaires pour prendre soin des artefacts textiles et en permettre l'accès. Dans le cas de *Prairies entrelacées*, s'il fallait plus d'une personne pour inspecter une œuvre, ou trouver un substitut aux chercheurs qui ne pouvaient se rendre sur place pour la repérer, ou encore prendre une photographie, la demande était souvent refusée. Au-delà des restrictions liées à la pandémie, il est important de noter le travail supplémentaire imposé par la taille et le poids de nombreuses œuvres, en particulier les textiles architecturaux. À la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, il a fallu plusieurs préparateurs pour

soulever *West Coast Tree Stump*, 1972 (cat. 11) de Katharine Dickerson, qui reposait aplati dans une caisse. Tant pour les collections publiques que pour les collections privées, de grandes tables ou des espaces dégagés au sol étaient nécessaires pour voir les textiles. Par exemple, *Prairie Carpet*, 1990 (cat. 14) de Murray Gibson, spécialement conçue pour le centre de recherche Esso installé sur le campus de l'Université de Calgary et qui a depuis été retiré (p. 114), a dû être déroulée dans une salle de conférence des bureaux de Quarry Park de l'Imperial Oil dans le sud-est de Calgary, alors que *Untitled Tapestry (Loeb Commission)*, 1976 (cat. 42) de William Pehudoff fut posée sur un sol recouvert de plastique dans le hall principal de la galerie d'art du Centre de la confédération à Charlottetown. Le fait qu'un chercheur doive faire appel à plusieurs personnes pour accéder à un textile roulé ou le photographe représente un coût pour l'institution. Comme on peut s'y attendre, lorsque les budgets sont serrés ou les capacités limitées, l'accès peut en être conséquemment restreint.

Récupérer ou conserver

Le fait que la plupart des œuvres d'art présentées dans *Prairies entrelacées* aient été prêtées par des collections gouvernementales n'est pas accidentel, ni entièrement causé par la COVID-19. Ces collections constituent le principal dépôt d'archivage de ces types de textiles, une réalité qui soulève des questions quant à leur rôle dans la composition du patrimoine historique. Comme nous l'avons mentionné plus haut, les textiles des années 1960, 1970 et 1980 ont été utilisés pour embellir les bureaux des gouvernements et des sociétés. Lorsque ces établissements ont fermé leurs portes, leur contenu a souvent été sauvegardé pour la postérité. C'est le cas de la Maison de l'Alberta à Londres, en Angleterre, qui a été décorée par la décoratrice d'intérieur Carolyn Tavender¹⁶ avec des œuvres de commande, dont *Hanging*,



Le mur de textiles du SK Arts Permanent Collection à Regina, en Saskatchewan. Avec la permission de SK Arts.

1974 (cat. 59) de Whynona Yates et *Lava*, 1974 (p. 115) de Brenda Campbell. Lors de la fermeture définitive de l'établissement en 1995, ces œuvres ont été transférées à la collection de l'Alberta Foundation for the Arts¹⁷. Si toute tentative de préservation des textiles est saluée, le corpus d'œuvres d'art qui en résulte s'apparente plutôt à une collection historique ou ethnographique; il reflète un paradigme de récupération plutôt qu'une volonté de



Le personnel de la préparation de Nickle Galleries et de Public Art Collection de la Ville de Calgary commence l'installation de *This Bright Land* (cat. 36) de F. Douglas Motter. Avec la permission de Nickle Galleries.



Prairie Carpet, 1990 (cat. 14) de Murray Gibson. Œuvre commandée par Esso Resources pour son centre de recherche à l'Université de Calgary, en Alberta. Photo de John Dean. Avec la permission de Murray Gibson.

conservation qui tient compte du domaine de la production contemporaine ou de la carrière d'un artiste. Ce manque de volonté de conservation est observable parmi les collections textiles de nombreux gouvernements – et même celles de certaines galeries d'art – et témoigne d'une dévalorisation persistante des textiles. À quelques exceptions près (par exemple Aganetha Dyck et Ann Newdigate), les textiles sont acquis à la pièce et de manière opportuniste. Toute notion de progression de l'œuvre d'un artiste du textile se perd dans les vestiges épars se trouvant dans les collections publiques. À cela il faut ajouter les renseignements souvent insuffisants sur les artistes et leurs commandes. Le cas de *This Bright Land*, 1976 (cat. 36), de Motter and Associates, en est un bon exemple. Cette œuvre a été commandée pour le hall d'entrée du Centre des congrès de Calgary, mais, en 1983, elle a été intégrée dans la collection de la Ville de Calgary, où elle est entreposée depuis lors. On ne peut trouver de photographies ou d'instructions d'installation, et ce n'est que récemment que l'on a découvert que l'œuvre, bien que conçue par F. Douglas Motter, a été tissée par Carol Little. Il est à peu près impossible de parvenir à une compréhension globale de l'œuvre d'artistes tels que Little, Campbell et Yates à partir de leurs pièces récupérées par les collections publiques.



Les textiles sont éphémères. Souvent fabriqués pour un usage domestique, ils sont fréquemment jetés ou recyclés lorsqu'ils ne sont plus utiles; c'est pourquoi les vieux textiles sont rares. Les exemples de textiles anciens sont encore plus rares; leur existence dépend de leur préservation accidentelle dans des tourbières, le pergélisol ou à la faveur de conditions extrêmement sèches. Cependant, l'absence chronique de textiles modernes n'est pas le

résultat d'une mise au rebut après usage ou d'une insuffisance de conditions d'entreposage adéquates, mais plutôt de l'effet cumulatif et continu des sept points susmentionnés. Ce que nous savons des textiles récents des Prairies est lié à ce qui a pu être collectionné, enregistré et accessible à un certain moment. L'absence chronique des textiles n'est pas seulement le résultat d'une série de « difficultés » gênantes ou fâcheuses, mais aussi de modèles et de priorités incompatibles avec les textiles, qui ont réduit, voire carrément omis leur présence dans l'histoire et le discours sur l'art et l'artisanat dans les Prairies.

Le but de la présente réflexion sur les vicissitudes de la conservation des textiles n'est pas de récriminer contre les institutions qui collectionnent les textiles, les curateurs leur étant d'ailleurs redevables, mais de souligner les difficultés de leur conservation, en tentant d'expliquer pourquoi ces œuvres font rarement l'objet d'études et d'expositions. Une exposition de peintures à l'huile, de céramiques ou de pièces de monnaie anciennes possède ses propres défis, mais jamais de manière aussi contraignante ou occultée que dans le cas des textiles. Nous espérons qu'en révélant ces difficultés, d'autres curateurs, chercheurs, artistes et professionnels des collections seront incités à répondre aux besoins particuliers que présentent les œuvres textiles et à ne plus les considérer uniquement comme source d'ennuis.

Stratégies d'installation centrées sur les textiles

Michele Hardy a pris la direction de l'installation *Prairies entrelacées* aux Nickle Galleries, la toute première galerie et institution chargée d'administrer la subvention de ce grand projet itinérant octroyée par le Programme d'aide aux musées du ministère du Patrimoine canadien. Son approche centrée sur le textile a



Lava, 1974, de Brenda Campbell, tapisserie en laine de 365 cm x 145 cm x 13 cm. Œuvre autrefois installée sur le palier de l'escalier supérieur de Alberta House à Londres, en Angleterre; elle fait maintenant partie de la collection de Alberta Foundation for the Arts, 1997.013.001. Photo d'Andrea Lang « Artistic Interiors : Fine Arts and Interior Design », *Artswest* 6, n° 6, juin 1981, p. 20.

porté sur la sélection de méta-textiles et le déploiement de stratégies d'installation propres aux textiles. Un méta-textile est un objet doté de qualités auto-référentielles qui mettent en évidence les caractéristiques uniques du support. Par exemple, le choix d'une œuvre comme *Close Knit*, 1976 (cat. 13) d'Aganetha Dyck illustre les qualités manipulables du tissu, car l'emplacement et le pliage des bras de chaque chandail rétréci varient selon l'installation. D'autres œuvres incarnent la riche histoire et la portée mondiale des textiles : *Prairie Carpet*, 1990 (cat. 14) de Murray Gibson intègre consciemment des références transculturelles au tissage, tant dans son procédé que dans ses motifs. D'autres artistes évoquent les fondations matérielles du tissage dans leur travail. Le tapis *Ten Shades of Sheep*



Annabel Taylor, *Ten Shades of Sheep* (détail), 1983 (cat. 55).



Annabel Taylor, *Ten Shades of Sheep*, 1983 (cat. 55).



Whytona Yates, *Hanging*
1974 (cat. 59).



Vue de l'installation de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

À gauche : Charlotte Lindgreen, *Winter Tree*, 1965 (cat. 28)

À droite : Whytona Yates, *Hanging*, 1974 (cat. 59).



Aganetha Dyck, *Close Knit*, 1976 (cat. 13).



Charlotte Lindgreen, *Winter Tree*, 1965 (cat. 28).

(cat. 55) d'Annabel Taylor tire à la fois son motif et sa palette de couleurs des variations de la laine prélevée sur certains moutons. De même, les archives d'échantillons de peinture de Kate Waterhouse, fruit d'années d'expérimentation avec différentes plantes des Prairies (cat. 58), constituent une clé maîtresse pour la connaissance fondamentale des textiles. Des stratégies d'installation précises ont également contribué à la conception de conservation de Hardy centrée sur le textile. Son plan d'installation était fondé sur des œuvres suspendues qui rappelaient le mouvement décisif, au cours des années 1960 et 1970, de l'art textile vers l'espace tridimensionnel. Charlotte Lindgren a joué un rôle de premier plan historiquement : le matériau et la structure même de *Winter Tree*, 1965 (cat. 28), un tube suspendu en forme de dentelle de fils sombres tissés, se prolonge dans l'espace à travers la danse des ombres sur les murs. Dans un clin d'œil à l'effet de la gravité sur les textiles, Caroll Little transforme dans *Furrow*, 1976 (cat. 29) un morceau de tissu plutôt banal en un ballet aérien, en le drapant sur des goujons suspendus au plafond. L'une des décisions les plus importantes prises par Hardy a été de suspendre à une certaine distance du mur les œuvres normalement accrochées sur la surface même de celui-ci. Cette stratégie a permis de mettre en évidence les qualités essentielles des textiles, telles que l'indépendance des pièces murales tissées par rapport au cadre d'une peinture, un sujet abordé par Long dans son essai. Contrairement à une peinture, l'envers d'un textile renferme les secrets de sa fabrication; la construction complexe d'œuvres telles que *Hanging*, 1974 (cat. 59) de Whyona Yates ne peut être comprise qu'à travers l'inspection de son envers. Le fait qu'elles soient détachées du mur attire également l'attention sur la vie antérieure de certaines œuvres réalisées dans le contexte de commandes architecturales. Ainsi, les murs en béton brut de la salle d'exposition des Nickle

Galleries, autrefois l'extérieur brutaliste du théâtre de l'Université, ont fourni une toile de fond impressionnante et appropriée aux œuvres conçues pour des espaces architecturaux, tels que *Sun Ascending* (cat. 21) de Harris. Dans un autre cas, les dimensions de l'espace des Nickle Galleries ont permis d'élever les petits tapis domestiques de la Sioux Handcraft Cooperative à un niveau monumental, puisqu'ils ont été installés dans un salon d'accrochage à côté de la colossale *Tapestry (Ta-hah-sheena)*, vers 1970 (cat. 60) de Marge Yuzicappi. Ces relations entre l'espace et l'échelle ont constitué un contrepoint aux qualités texturales intimes qui invitaient à une longue observation de plus près.

Au-delà de l'exposition

La nature vibrante, fabuleuse et gênante de l'art textile explique son attrait généralisé et son invisibilité générale. L'exposition, le site Web et le présent essai tentent d'aborder les deux côtés de l'équation, en amplifiant l'attrait viscéral et conceptuel pour les textiles, tout en atténuant les facteurs qui conduisent souvent à leur omission dans les expositions et les écrits. La réflexion sur la conservation des textiles est partie prenante de notre stratégie et nous souhaitons qu'elle soit à l'origine de projets à venir. Nous espérons que les collectionneurs, les professionnels des musées, les archivistes, les gestionnaires de bâtiments et autres seront attentifs aux besoins particuliers de l'art textile et qu'ils collectionneront, conserveront et documenteront ces œuvres remarquables intentionnellement et avec soin. Enfin, nous espérons que le présent essai arrive à traduire les rencontres fabuleuses que nous avons faites au cours de nos recherches et de la réalisation de *Prairies entrelacées*, et qu'il stimulera les désirs portant à la création, à l'étude, à l'appréciation et à la compréhension des œuvres textiles à venir.



NOTES

- 1 Pour Julia Krueger, outre l'œuvre de Pat Adams, c'est *West Coast Tree Stump*, 1972, de Katharine Dickerson et l'œuvre de Margreet van Walsem qui ont suscité son intérêt depuis près de vingt ans. Pour Timothy Long, l'acquisition par la Mackenzie Art Gallery de *Sun Ascending*, 1985, de Kaija Sanelma Harris a été à l'origine d'un désir vibrant.
- 2 Stephen Greenblatt, « Resonance and Wonder », *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 43, no 4, janvier 1990, p. 19-20 et p. 23.
- 3 Julia Krueger, « Indisciplined Ceramic Outhouses and Blob-like Glass Bunnies : Four Case Studies on Canadian Prairie Ceramics and Glass », thèse de doctorat, Université Western Ontario, 2020, p. 2-3.
- 4 Greenblatt, « Resonance and Wonder », p. 19-20.
- 5 Pour le conseil de l'artisanat de la Saskatchewan *The Craft Factor*, consulter : <https://saskcraftcouncil.org/the-craft-factorarchive/>; pour le conseil de l'artisanat de l'Alberta, consulter : <https://issuu.com/albertacraft>.
- 6 M. Anna Fariello, « Making and Naming : The Lexicon of Studio Craft », dans Maria Elena Buszek (dir.), *Extra/Ordinary : Craft and Contemporary Art*, Durham Duke University Press, 2011, p. 23.
- 7 Frances Borzello, *At Home : The Domestic Interior in Art*, London, Thames & Hudson, 2006, p. 26.
- 8 Julia Bryan-Wilson, *Fray : Art and Textile Politics*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017, p. 10 et p. 12.
- 9 Glenn Adamson, « The Fiber Game », *The Journal of Cloth and Culture* 5, no 2, 2015, p. 169.
- 10 Elissa Auther, « From Design for Production to Off-Loom Sculpture », dans Jeannine Falino (dir.), *Crafting Modernism : Midcentury American Art and Design*, New-York, Abrams, 2012, p. 145.
- 11 Renée Dancause, Janet Wagner et Jan Vuori, « Caring for textiles and costumes », *Preventive Conservation Guidelines for Collections* (Institut canadien de conservation), <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/textiles-costumes.html#a34>, consulté le 27 décembre 2022.
- 12 Institut canadien de conservation, « Agents of deterioration » <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html>, consulté le 13 décembre 2022.
- 13 Les collections textiles de l'Université de la Colombie-Britannique n'ont pas été régulièrement présentées dans des réserves visitables avant l'achèvement d'un important projet de rénovation en 2010, https://www.wikiwand.com/en/Museum_of_Anthropology_at_UBC, consulté le 18 décembre 2022.
- 14 Michele Hardy et Joanne Schmidt, « Radical Access : Textiles and Museums », 2018, Actes du symposium de la Textile Society of America, <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/1089/>, consulté le 17 mars 2023; Fiona Candlin, « Don't Touch! Hands Off! Art, Blindness and the Conservation of Expertise », *Body and Society* Sage Publications 10, no 1, 2004, p. 71-90.
- 15 John Vollmer, « Tamara Jaworska : Tapestry weaver was a Canadian cultural treasure », *The Globe and Mail*, 22 novembre 2015, <https://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/tamara-jaworska-tapestry-weaver-was-a-canadian-cultural-treasure/article27434364/> consulté le 18 mars 2023.
- 16 Andrea Lang, « Artistic Interiors : Fine Art and Interior Design », *Artswest* 6, no 6, juin 1981, p. 18-27.
- 17 Les textiles transférés de l'Alberta House à la collection de AFA après sa fermeture comprennent 1997.013.00 et 1997.051.001 de Brenda Campbell; 1997.116.001 et 1997.116.002 de Lavoine McCullagh; 1997.085.001 et 1997.118.001 de Whynoma Yates et 1997.117.001 de Elisabeth Vander He. Gail Lint à Julia Krueger, courriel « Textiles de Alberta House London », du 14 octobre 2021.