Document généré le 15 juil. 2025 01:26

Esse arts + opinions

The Afterlife's Painting
La peinture d'outre-tombe

Oli Sorenson

Numéro 102, printemps 2021

(Re)voir la peinture
(Re)seeing Painting

URI : https://id.erudit.org/iderudit/96175ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Sorenson, O. (2021). The Afterlife's Painting / La peinture d'outre-tombe. *Esse arts + opinions*, (102), 20–29.

Tous droits réservés © Oli Sorenson, 2021

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

The Afterlife's Painting

In 2012 *Esse* dedicated an entire issue to painting, in which I published my first magazine essay on the cyclical extinction and rebirth of this medium as a relevant artistic form.[1] From this impression of limbo between life and death, my text naturally fashioned the analogy of the undead zombie, in which painters stumbled upon artistic recognition under the spell of greater market influences. Coincidentally, soon after this article came out, new trends started cascading out of New York to shore up young artists making shallow yet commercially successful paintings. First coined as Zombie Formalism, this abstract fad was soon followed by a more illustrative sequel, unearthed as Zombie Figuration.

Joani Tremblay
↗ *Darkness, Silence, and Nature as a Political Plan 2*, 91,4 × 76,2 cm, 2020.
Photo : Jean-Michael Seminaro, permission de | courtesy of the artist & Galleria MLF | Marie-Laure Fleisch, Bruxelles

Oli Sorenson

Artspace Magazine critic Walter Robinson first uttered the catchphrase Zombie Formalism in a 2014 article, to speak of the reductive, quasi-Greenbergian aesthetic of Lucien Smith, Jacob Kassay, Oscar Murillo, and like-minded up-and-coming painters.[2] Robinson remarked that the studio production of such individuals often adopts a "simulacrum of originality" by overlooking the teachings of postmodernity to debase novelty as a bankrupt value. But Zombie Formalists have not quite restored the pursuit of the new in art as much as inducted a need to hold "premieres." Through a sequence of superficial milestones, Smith was the first to use paint-filled fire extinguishers to execute his *Rain Paintings* (2012), and Kassay premiered the electroplating process on canvas to produce his *Silver Monochromes* (2012).

Jerry Saltz more boorishly labels work from this motley crew "Crapstraction," the fast-food equivalent of ready-to-consume art, supported by thin, nondescript statements that provide a brief sense of security for unsophisticated buyers, impatient to incorporate art into their investment portfolios. As this detractor insists, such undead art makers no longer challenge aesthetic canons but merely reawaken abstraction's glory days, in order to flip more works and see them bubble up from one art speculator to the next.[3] Be that as it may, Saltz's brash comments seem overstated, hard to apply as a critic in Canada, especially since so many artists here revisit the accomplishments of formalism without necessarily fitting neatly into the travesties of undead art.

Numerous painters flirt with the act of premiering that Robinson outlined, including painter Tammi Campbell when she focuses on executing "effects" more than outlining forms or ideas. She demonstrates virtuoso trompe l'oeil skills as she mimics all kinds of packaging that usually surround art in transit, such as corrugated cardboard and parcel tape. But her most recent acrylic paintings escape this one-dimensional effect, when seemingly reviving modern masterpieces from their storage spaces. Adding fake bubble wrap over copies of artworks from a bygone era, such as Josef Albers's colour studies, Ellsworth Kelly's shaped canvases, and other twentieth-century classics, Campbell implies an outsider's view of the canons of a male-dominated history as she highlights the external layers of art objects, which are present only between two exhibitions. This tactic brilliantly emphasizes the hidden actions of art labourers and the commodification of collectible paintings; yet the heroic perfectionism that Campbell devotes to rendering these illusions makes us wonder if she is distancing herself from or identifying herself with the

1 — "The Idea of Painting," *Esse* 76 (Fall 2012).

2 — Walter Robinson, "Flipping and the Rise of Zombie Formalism," *Artspace Magazine*, April 3, 2014, accessible online.

3 — Jerry Saltz, "Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same?," *Vulture*, June 17, 2014, accessible online.

LET'S BOTH
GIVE IT
A TRY

I'M
COMPLETELY
EXHAUSTED

Tammi Campbell

← *"Let's Both Give It a Try", Framed with Bubblewrap and Packing Tape*, 73,7 × 90,2 cm, 2021.

Photo : Matthew Kroening, permission de | courtesy of the artist & Anat Ebgi, Los Angeles

↙ *"I'm Completely Exhausted", Framed with Bubblewrap and Packing Tape*, 73,7 × 90,2 cm, 2021.

Photo : Matthew Kroening, permission de | courtesy of the artist & Anat Ebgi, Los Angeles

→ *Red Curve, wrapped*, 160 × 121,9 cm, 2019.

Photo : Michael Underwood, permission de | courtesy of the artist & Anat Ebgi, Los Angeles

Joani Tremblay

↑ *What Is Real?*, 91,4 × 76,2 cm, 2020.

Photo : Jean-Michael Seminaro, permission de | courtesy of the artist & Galleria MLF | Marie-Laure Fleisch, Bruxelles

cited artworks. The creative appropriation also questions Campbell's adherence to a formalist tradition, as the famed paintings now belong to the realm of recognizable signifiers. The bubble-wrap illusionist comes to terms with some of these conditions by titling her latest solo show, at Anat Ebgi Gallery in Los Angeles, *Boring Art*. Paraphrasing John Baldessari's 1971 piece *I Will Not Make Any More Boring Art*, she acknowledges the ironic twist in which the non-spectacular ennui of packages should no longer be avoided as external constituents of artworks but instead be sought after. This deceptive boredom in zombie aesthetics, after Campbell, effectively reincarnates the features of *banality* previously seen in Pop and Neo-Conceptual art.

Perhaps in resonance with Campbell's slow transition to figuration with her many nods to art history, the representational wing of undead art was officially recognized in 2020 by *ARTnews* commentator Alex Greenberger as Zombie Figuration.[4] This alternative trend is equally charged with flimsy content and a notable stronghold on New York City's art scene. Painters such as William N. Copley, Joan Brown, and Neil Jenney borrow heavily from the deadpan brushstrokes of Giorgio de Chirico, René Magritte's unfamiliar encounters, the mystery but not the Freudian depth of Salvador Dali, and other Surrealist crutches. Other parallels have been noted with Peter Saul's political satires, without his problematic chauvinism. Indeed, in Zombie Figuration we find a refreshingly high proportion of female artists. Issy Wood, who successfully juggles the jobs of painter and pop singer, parodies entertainment figures, including her many portraits of Joan Rivers in various states of disarray. Similar to Campbell with her formalist predecessors, Emily Mae Smith is whipping out a panoply of derivative artworks, making them her own by swapping the human subjects for anthropomorphic broomsticks, as found in Disney's *Fantasia*. In Smith's 2016 oil on linen *Honest Espionage*, such sweepers are standing in the same pose as Mr. Presley once did in Warhol's iconic 1963 *Double Elvis* silkscreen. In Greenberger's estimation, such works lack "any sense of subtlety or nuance." But as sardonic and vapid as her works may appear at first glance, I find that Smith's lowbrow and non-technical aesthetic actually triggers a complex web of commentary—between iconoclasm and institutional critique—that simultaneously demonstrates her breadth of knowledge in the traditions of painting, and demands an equally broad cultural baggage from the viewer, in order for her supposedly trivial punchlines to work. In other words, if viewers don't know the work being satirized, they won't get the joke.

When looking for Zombie Figuration in Canada, one might be tempted to drop names like Montréal-born Mathieu Malouf's large-scale oil paintings that mash up Muppets, Gremlins, MTV, soft porn, and other mass media paraphernalia. But as much as his works fit the overall gist of Zombie Figuration, which has also been subjected to Greenberger's critique, Malouf's long absence from any local scene makes it difficult to include him in my Canada-centric review. Up-and-coming painter Joani Tremblay might soon follow a similar path to Malouf, since setting up her part-time studio in Brooklyn and enjoying a string of shows in Brussels, Stockholm, and Los Angeles. In the meantime, her presence is still strongly felt within Canadian galleries such as Projet Pangée (Montréal), Latitude 53 (Edmonton), and Zalucky Contemporary (Toronto). Through soft gradients and textured lines, Tremblay's awkward renderings echo the skills of an autodidact, without the inherent naiveté. One might be tempted to describe her series *Nature as Political* (2020) as unfinished portrait paintings. The loosely detailed foliage, fruits, and mountainous skylines meander on her tableaux, perceived as decorative backgrounds waiting for important persons to be drawn in. While we wait, in vain, for the materialization of a centrepiece, our eyes slip across patches of shrubberies, slide on the faraway landscapes, as we are culturally trained to not pay attention to such ornaments. With this impression of emptiness, Tremblay raises our awareness of such hierarchies in the pictorial realm, reshuffling the pecking order of signs as we are looking at her work, and the visual experience of this revision is surprisingly agreeable.

Even though critics struggle with the somewhat petty claims of Zombie Figuration, and its detached attitude, the departure from ponderous and scholarly art statements does feel invigorating. The unpretentious approach of New York's rising blue-chip painters, like that of Canada's pigment and brush jockeys, seems consistent with their push to dismantle, or at least gaslight, the authority of established art canons. This posture is also found in other established artists in Canada, such as Toronto's Shary Boyle. Her drawings in particular partake in citing pop culture, and their deliberately casual execution negates the usually assertive, technically savvy, and labour-intensive approaches of macho art forms. Also, when performing non-productive deeds like slumber, masturbation, and masquerade, the figures in Boyle's works on paper—like Tremblay's backgrounds—draw us into a process of relearning what to label as shallow and what to throw in the deep end.

At the end of the day, the decision to dismiss zombie aesthetics, or not, will stay subjective. Personally, I prefer to delay my condemnation of this emergent movement as a whole, finding more pleasure in discovering diamonds in the rough and actually hopeful that this genre will grow into a legitimate alternative to research-based academic art. Especially in Canada, where so many peer-reviewed grants and committee-juried exhibition opportunities are forcing artists to overthink their practice, the philistine allure of zombie art might balance out the universe. However, if I were to draw connections between Campbell's boredom, Tremblay's emptiness, and Boyle's idleness, their common aim to revitalize sidelined visual tropes, in sync with a revitalizing of sidelined gender roles, is palpable. Soon enough, the derogatory connotations of zombie painters could also flip into a positive, empowering term, just like Minimalism has now shed its deprecating critique of "minimal art content."[5] In all fairness, *ArtReview* placed Black Lives Matter at the top of their list of cultural influencers of 2020 to show that art is not all cosmetics, and most institutions, if slow to tackle it, are ready for systemic change and social justice.[6] Rough around the edges, zombie artists might look like court jesters in comparison, but their tacit critique of the status quo from a more convoluted, less frontal encounter remains not negligible. ●

---

4 — Alex Greenberger, "First There Was Zombie Formalism—Now There's Zombie Figuration," *ARTnews*, July 9, 2020, accessible online.

5 — Richard Wollheim, "Minimal Art," *Arts Magazine* 39, no. 4 (January 1965): 26—32.

6 — See "Power 100," *ArtReview*, December 2020, accessible online; Indigenous art curator Candice Hopkins is the only Canadian to make this list.

La peinture d'outre-tombe

Oli Sorenson

En 2012, à l'occasion de la publication par la revue *Esse* d'un numéro entièrement consacré à la peinture, paraissait mon premier article sur la disparition et la renaissance cycliques de cet art parmi les formes expressives qui comptent[1]. À partir de cette impression qu'une technique peut se retrouver dans les limbes – entre la vie et la mort, pour ainsi dire –, j'en venais naturellement à considérer dans mon texte l'analogie du mort-vivant, du zombie, pour traduire l'idée que les peintres avancent à tâtons vers la reconnaissance artistique et la trouvent par hasard, au gré d'un sort jeté par les forces dominantes du marché. Incidemment, peu de temps après la parution de cet article, de nouvelles tendances ont commencé à se répandre depuis New York en appui à de jeunes artistes dont les œuvres, bien cotées sur le plan commercial, demeurent pourtant superficielles. Les premières apparitions de ce courant, abstraites, ont reçu l'étiquette de « formalisme zombie » et les suivantes, plus illustratives, celle de « figuration zombie ».

Walter Robinson, critique à l'*Artspace Magazine*, a été le premier à parler de formalisme zombie, dans un article de 2014. Il faisait référence à l'esthétique réductrice, quasi greenbergienne, des Lucien Smith, Jacob Kassay, Oscar Murillo et autres peintres de même inspiration alors en plein essor[2]. Robinson observait que la production d'atelier de ces artistes adopte souvent un « simulacre d'originalité » consistant à ignorer les leçons du postmodernisme sur la dépréciation de la nouveauté, dont la valeur, aujourd'hui, est considérée comme quasiment nulle. Mais les formalistes zombies n'ont pas tant relancé la quête de l'originalité en art que réagi au besoin de réaliser des « premières ». Ainsi, dans une suite de jalons superficiels, Smith a été le premier à se servir d'extincteurs emplis de peinture pour exécuter ses *Rain Paintings* (2012) et Kassay a inauguré l'usage de l'électroplastie sur toile avec sa série *Silver Monochromes* (2012).

Plus cavalièrement, Jerry Saltz qualifie les œuvres de ce groupe hétéroclite de « cacabstraction » – équivalent *fastfood* de l'art authentique, prêt-à-manger enveloppé de déclarations insignifiantes, quelconques, faites pour rassurer brièvement des acquéreurs et acquéreuses frustes dont le but est d'intégrer rapidement de l'art à leur portefeuille d'investissement. Selon ce détracteur du mouvement, les artistes morts-vivants de cet acabit ne remettent pas en question les canons esthétiques ; ils se contentent de ranimer le passé glorieux des courants abstraits afin de remettre en marché un nombre d'œuvres toujours plus grand, et de voir leur valeur grimper entre deux épisodes de spéculation[3]. Quoi qu'il en soit, les commentaires irrévérencieux de Saltz semblent exagérés et peu propices à la critique d'art en contexte canadien, surtout que nombre d'artistes, ici, réinvestissent les réalisations du formalisme sans qu'on y reconnaisse nécessairement les travestissements de l'art mort-vivant.

Bien des peintres semblent manifester ce besoin de « premières » mis en évidence par Robinson, notamment Tammi Campbell quand elle s'efforce de créer des « effets » au lieu de cerner des formes ou des idées. Sa virtuosité à produire des trompe-l'œil s'exprime dans l'imitation de tous les éléments d'emballage qui vont de pair avec les œuvres d'art en déplacement, tels le carton ondulé et le ruban adhésif employé pour les colis. Ses acryliques les plus récents échappent pourtant à cet effet d'aplatissement : il semble plutôt qu'ils cherchent à réactualiser des œuvres maitresses de la modernité en les sortant de l'entrepôt. En enveloppant de faux papier bulle des copies d'œuvres d'une époque révolue, comme les études de couleurs de Josef Albers, les toiles découpées d'Ellsworth Kelly et d'autres classiques du 20e siècle, Campbell propose un point de vue extérieur sur les œuvres marquantes d'une histoire dominée par les hommes, montrant les couches externes des objets d'art, celles qui n'existent qu'entre deux expositions. C'est une tactique qui met en valeur avec brio les gestes cachés des travailleurs et travailleuses de l'art et la marchandisation des peintures de collection ; mais le perfectionnisme héroïque avec lequel l'artiste nous donne à voir ces illusions nous incite à nous demander si elle cherche à se distancier de ces œuvres ou à s'y identifier. Cette appropriation créative remet en question également l'adhésion de l'artiste à la tradition formaliste, dans la mesure où ces peintures célèbres appartiennent aujourd'hui au domaine des signifiants reconnaissables. L'illusionniste du papier bulle aborde de front certaines de ces questions en intitulant sa dernière exposition solo, à la Galerie Anat Ebgi de Los Angeles, *Boring Art* (« Art ennuyeux »). Paraphrasant l'œuvre de John Baldessari *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971), elle salue le revirement ironique selon lequel on ne devrait plus éviter la

1 — Oli Sorenson, « Frôler la mort : Tombeaux ouverts sur le parcours de la peinture du 19e au 21e siècle, *Esse*, n° 76 (automne 2012), accessible en ligne.

2 — Walter Robinson, « Flipping and the Rise of Zombie Formalism », *Artspace Magazine*, 3 avril 2014, accessible en ligne.

3 — Jerry Saltz, « Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same? », *Vulture*, 17 juin 2014, accessible en ligne.

Joani Tremblay

↖ *Paper folds around your view*, 121,9 × 101,6 cm, 2021.

Photo : Jean-Michael Seminaro, permission de | courtesy of the artist & Harper's Gallery, New York

↑ *Enter the valley*, 91,4 × 76,2 cm, 2021.

Photo : Jean-Michael Seminaro, permission de | courtesy of the artist & Harper's Gallery, New York

non-spectacularité ennuyeuse de l'empaquetage, sous prétexte qu'il constitue une composante externe des œuvres d'art, mais bien la rechercher. Après Campbell, cet ennui trompeur de l'esthétique zombie apparait soudain comme la réincarnation des traits de la *banalité* associée jusque-là au pop art et à l'art néoconceptuel.

En écho peut-être à la lente transition vers la figuration opérée par Campbell via ses nombreux hommages à l'histoire de l'art, le volet représentationnel de l'art mort-vivant a été formellement nommé « figuration zombie[4] » par Alex Greenberger, critique à *ARTnews*, en 2020. Cette vogue alternative, bastion important de la scène artistique new-yorkaise, demeure tout aussi chargée de contenu médiocre que la précédente. Des peintres comme William N. Copley, Joan Brown et Neil Jenney empruntent massivement la touche impassible de Giorgio de Chirico, les associations incongrues de René Magritte, le mystère de Salvador Dalí (sans la profondeur freudienne), ainsi que diverses autres béquilles surréalistes. Des parallèles ont été observés également avec les satires politiques de Peter Saul, mais dénuées de leur chauvinisme problématique. Fait rafraichissant, on trouve dans la figuration zombie une proportion élevée d'artistes femmes. Issy Wood, qui jongle habilement avec ses emplois de peintre et de chanteuse pop, parodie les grands noms du monde du spectacle, entre autres par de nombreux portraits de Joan Rivers dans différents états d'anxiété. Un peu comme Campbell et ses prédécesseurs formalistes, Emily Mae Smith déploie une panoplie d'œuvres dérivées dans lesquelles elle remplace les sujets humains par des balais anthropomorphes, façon Disney dans *Fantasia*. Dans une huile sur lin de 2016 intitulée *Honest Espionage*, des balais adoptent ainsi la pose exacte de monsieur Presley dans la sérigraphie iconique de Warhol *Double Elvis* (1963). Du point de vue de Greenberger, de telles œuvres n'ont « aucune subtilité ni nuance ». Mais, aussi narquoises et insipides qu'elles puissent paraitre au premier regard, je trouve que l'esthétique sans ambition et non technique de Smith suscite en fait un réseau de commentaires complexe – à cheval entre l'iconoclasme et la critique institutionnelle – qui illustre à la fois sa vaste connaissance des courants historiques de la peinture et le bagage culturel tout aussi vaste qu'elle exige du public pour comprendre ses chutes supposément banales. Autrement dit, si le public ne connait pas l'œuvre parodiée, il ne saisira pas la blague.

Quand on s'intéresse au courant figuratif zombie au Canada, il est tentant d'y rattacher des noms comme Mathieu Malouf, artiste d'origine montréalaise dont les huiles grand format brassent allègrement Muppets, Gremlins, MTV, porno douce et autres standards médiatiques. Pourtant, même si les œuvres de Malouf cadrent dans les grandes lignes avec la figuration zombie (soumise, elle aussi, aux foudres critiques de Greenberger), l'absence prolongée de cet artiste des scènes locales me fait hésiter à l'inclure dans mon tour d'horizon canadocentrique. Quant à Joani Tremblay, jeune peintre prometteuse installée à temps partiel dans son atelier de Brooklyn,

L'approche sans prétention des nouvelles valeurs sures de la peinture actuelle, à New York comme au Canada, est en accord avec leur volonté de démanteler l'autorité des modèles artistiques établis, ou du moins de ruser avec elle.

Tammi Campbell
↙ *Boring Art*, vue d'installation | installation view, Anat Ebgi, Los Angeles, 2019.
Photo : Michael Underwood, permission de | courtesy of the artist & Anat Ebgi, Los Angeles

Shary Boyle
→ *Troll*, 74 × 95 cm, 2019.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

entre divers engagements à Bruxelles, Stockholm et Los Angeles, on ne s'étonnera pas trop si elle suit un chemin semblable à celui de Malouf. Entretemps, sa présence se fait encore bien sentir dans les galeries canadiennes, notamment Projet Pangée (Montréal), Latitude 53 (Edmonton) et Zalucky Contemporary (Toronto). Par ses dégradés subtils et ses lignes texturées, son rendu maladroit évoque l'autodidactisme, sans la naïveté caractéristique. On serait presque tenté de décrire la série *Nature as Political* (2020) comme des portraits inachevés… Le feuillage plus ou moins détaillé, les fruits et les silhouettes de montagnes tracent des méandres dans ses tableaux, qui donnent l'impression d'être des arrière-plans décoratifs en attente de personnages. Tandis que nous attendons, en vain, la matérialisation d'un élément central, nos yeux glissent d'un bosquet à un autre, effleurent des paysages lointains, fidèles à cette habitude bien ancrée dans notre culture de ne pas prêter attention à ce type d'ornementation. Par cette impression de vide, Tremblay nous fait prendre conscience des hiérarchies du domaine pictural en redistribuant l'ordre de préséance des signes qui s'étalent sous nos yeux – et l'expérience visuelle de cette révision, contre toute attente, nous est fort agréable.

Même si les critiques résistent aux déclarations sans envergure de la figuration zombie et à sa nonchalance, le rejet des déclarations d'artistes pontifiantes et érudites a quelque chose de tonique. L'approche sans prétention des nouvelles valeurs sures de la peinture actuelle, à New York comme au Canada, est en accord avec leur volonté de démanteler l'autorité des modèles artistiques établis, ou du moins de ruser avec elle. C'est une posture qui s'observe chez d'autres artistes bien établi.e.s au Canada, comme Shary Boyle, de Toronto. Ses dessins, en particulier, participent au jeu des références populaires, et leur exécution délibérément désinvolte s'oppose aux approches plus affirmatives, techniquement expertes et exigeantes des formes artistiques machistes. De plus, quand les personnages des œuvres sur papier de Boyle s'adonnent à des activités non productives – sommeil, masturbation, mascarade –, ils nous entrainent, comme les arrière-plans de Tremblay, dans un processus de réapprentissage de ce qui relève du superficiel et de ce qui demande réflexion.

Au bout du compte, la décision de congédier ou non l'esthétique zombie demeure subjective. Personnellement, je préfère retarder la condamnation en bloc de ce mouvement émergent, trouvant plus de plaisir à y déceler des diamants bruts et espérant, en fait, que le genre se transforme un jour en concurrent légitime de l'art intellectuel fondé sur la recherche. Au Canada, en particulier, où la prédominance des subventions et des expositions qui dépendent de comités d'évaluation et d'autres instances force les artistes à rationaliser leur pratique à l'excès, l'inculture séduisante de l'art zombie pourrait bien ramener l'univers créatif au point d'équilibre. Toutefois, si je devais établir des liens entre l'ennui chez Campbell, le vide chez Tremblay et l'oisiveté chez Boyle, je dirais que c'est leur objectif commun de revitaliser des tropes visuels négligés qui ressort, en phase avec la revitalisation des rôles de genre. Avant longtemps, les connotations péjoratives de l'expression « peinture zombie » pourraient bien devenir positives et libératrices, de la même manière que le minimalisme s'est affranchi aujourd'hui des critiques qui ne lui accordaient qu'un « minimum de contenu artistique[5] ». Il serait injuste de ne pas souligner qu'*ArtReview* a mis le mouvement Black Lives Matter au sommet de sa liste des influences culturelles pour 2020, montrant ainsi que l'art n'est pas uniquement esthétique, ou que la plupart des institutions, malgré leur lenteur pour y arriver, sont prêtes désormais à instaurer des changements systémiques et une véritable justice sociale[6]. Les artistes du zombie, mal dégrossis, ont sans doute l'air de bouffons du roi en comparaison, mais nous aurions tort de négliger, parce qu'elle est plus alambiquée et moins frontale, leur critique implicite du statuquo.

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

4 — Alex Greenberger, « First There Was Zombie Formalism—Now There's Zombie Figuration », *ARTnews*, 9 juillet 2020, accessible en ligne.

5 — Richard Wollheim, « Minimal Art », *Arts Magazine*, vol. 39, n° 4 (janvier 1965), p. 26–32.

6 — Voir « Power 100 », *ArtReview*, décembre 2020, accessible en ligne. La commissaire d'exposition autochtone Candice Hopkins est la seule Canadienne à figurer dans cette liste.