

Invisible as One and Many: The Mirror Drawings of Anthea Black and Thea Yabut

Invisibilité individuelle et collective : les dessins-miroirs de Anthea Black et Thea Yabut

Andrea Williamson

Number 91, Fall 2017

LGBT+

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86086ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Williamson, A. (2017). Invisible as One and Many: The Mirror Drawings of Anthea Black and Thea Yabut / Invisibilité individuelle et collective : les dessins-miroirs de Anthea Black et Thea Yabut. *esse arts + opinions*, (91), 34–41.

Andrea Williamson



Invisible as One

and Many:

The Mirror Drawings
of Anthea Black and
Thea Yabut

Anthea Black & Thea Yabut*Two-Fold: Twice as Great or as**Numerous*, détail | detail, 2015–2017.Photo : Anthea Black, permission des artistes
| courtesy of the artists

As a master narrative and historical reality, the crystallization of individuated and caesured human being is responsible for the capturing of bodies as images, because truly separate beings cannot materially exist outside of images. Outside of images, we are always already part of networked being—what Donna Haraway calls “becoming-with”—wherein we are all always dependent on other bodies for life and death.

Here, I consider *Mirror Drawing*, the collaborative drawing project of Anthea Black and Thea Yabut, in which the two artists sit and trace each other’s drawing as it emerges on a single page, against the backdrop of accelerated capturing of real bodies as images. In today’s economies of separation, facial-recognition technologies, and identity-based exclusions and border controls—in degrees that vary drastically according to (images of) race, sex, gender, religion, orientation, and class—we are all pictured as potentially threatening or out-of-place bodies. Black tells me that she sees all art practice as resistance¹. Forms of non-representational and abstract art offer resistance to the clarity and transparency surrounding the fabrication of the quantifiable, categorical individual.

Black and Yabut’s practice of mirror drawing developed as a result of their contemplation of a photograph of Louise Bourgeois in her studio. As Black and Yabut looked back in time through a reverie of mimesis or common experience, what they saw in the photographic mirror could be shared endlessly. Within this imagined connectivity, all three artists approached what Fred Moten, reading and writing through Ralph Ellison’s novel *Invisible Man*, calls immeasurable.² In an experience similar to the artists looking back in time (at themselves), Ellison’s anonymous narrator speaks to an audience about looking “far down the dim corridor of history” in which he “hear[s] the footsteps of militant fraternity!”³ In this moment of addressing and being seen by a crowd of people, he feels home in a collective, shared past and present. This collective embrace, in turn, makes him feel more human. Moten then speculates that this feeling of being “more human” is really an apprehension of being more *than* human, which implies that a singular being detached from its dynamic becoming-with is less than human. To feel more or more-than

human is to escape the narrow confines of a caesured, individual human, of someone who can be represented as a single being in a certain time and space and, hence, is potentially feared, abject, and rendered invisible.

In their writing about their practice, Black and Yabut describe a conscious reaching across time and space to trace non-linear contours around an emergent collective body: “When art historians and critics *become conscious* of the partnerships between women, queer, and racialized artists, collaboration can be reframed as liberation and survival. We can begin to see that collaboration throws us what Sara Ahmed might call a ‘life-line’ across the canon’s straight line of exclusion.”⁴

At the same time that individuals rediscover their collective body across spatial and temporal boundaries, they recognize their immeasurability. This is not to say that they disappear into the group; rather, they add to, and form part of, its immeasurable multitude, becoming immeasurable themselves in the process. I would posit “invisibility” (meaning ungraspability, elusiveness) as a possible recuperation of social invisibility—racism, sexism, and other forms of categorically based exclusion. “Invisibility” can

1 — Anthea Black, “Re: your exhibition,” email to the author, March 20, 2017.

2 — Fred Moten, “To Feel, to Feel More, to Feel More Than,” in *How to Remain Human*, exh. cat. (Cleveland: MOCA, 2015), 59–61. The exhibition took place June 12–September 5, 2015.

3 — Ralph Ellison, *Invisible Man*, 2nd ed. (New York: Vintage International, 1995), 346.

4 — Anthea Black and Thea Yabut, “Re: your exhibition,” email to the author, March 30, 2017.

[...] the queer spaces created by Black and Yabut offer more of a “women’s mode of communication [that] is about creating openings, questioning, and conversations.”

here be sensed in two related parts: no longer seen as less-than, and yet ungraspable in its complexity; a refusal to be seen as one, and yet the impossibility of being seen as many. As Moten says, “The human is only ever visible as the more than complete incompleteness from which it cannot quite be seen.”⁵

Today, this dual sense of invisibility—as non-figuration of both singular and plural self—must be paired with a more literal sense of invisibility in order not to be seen as anything at all. This requirement stems from the need to evade the hyper-imaging technologies of global capitalism. Protesters do not just become invisible in numbers; they must wear masks as well. For people struggling against oppressive power today, as for Ellison’s “invisible man,” group camouflage is a matter of both psychological and more immediate, physical survival. Artist and writer Zach Blas cites a cultural turn to forms of the “non-visible” in queer and identity-related art and theory, in the Occupy movement, and in the speculative realism of contemporary Western philosophy, associating these various forms of negation and withdrawal with the emergence of information capture, locative technologies, and the policing of life under cybernetic capitalism. In Blas’s view, “This varied political stance, if it is united at all, demonstrates a withdrawal from forms of recognition control as well as a refusal or antagonism toward becoming perceptible and intelligible to powers of domination.”⁶ This is invisibility as shield.

Yabut and Black are attentive to these forms of domination and image capture in their own lives and, consequently, gravitate

in their collaborative and individual practices toward non-representation, formalism, and abstraction. Yabut talks of feeling hindered by the current forms of representation of Asian women available to her and voices a concern that representation in her own work might “allow room for racism/exoticism to be placed upon [it].”⁷ Recognizing the restriction of the figural or representational, she says, “I’ve always felt opposed to drawing my body in my work because my identity is always changing.”⁸ As a queer, gender-flexible artist, Black also finds abstraction a useful vehicle for expressing pre-linguistic and non-binary states of embodiment. Resisting the use of figurative, recognizable forms that cut off the individual from its full becoming-with-others, Black and Yabut choose a language of abstraction and non-representation, thereby surpassing imprisonment within forms that are too limited.

But their collaborative work does not rest within the rhetoric and practice of negation, withdrawal or antagonism, or refusal to be seen as singular. Unlike queer artists who use darkness, illegibility, and opacity as modes of expression (which Blas aligns with failure, isolation, pain, and refusal), the queer spaces created by Black and Yabut offer more of a “women’s mode of communication [that] is about creating openings, questioning, and conversations.”⁹ Non-representation in their practice is aligned with the notion of the immeasurable and a refusal to be seen as both one and many.

The process begins with the creation of a space large enough for this opening to occur within. Two equal sides of a folded sheet of paper demarcate a space for exploration, away



Anthea Black & Thea Yabut

Maman and me, capture vidéo | video still, 2012–2015.

Photo : Anthea Black, permission des artistes
| courtesy of the artists

from and toward the central meeting axis. Black and Yabut describe how, in this way, “the sustained space of complete balance and negotiation during mirror drawing offers a constraint: the line demands that no one person takes up too much space, and the centre is only possible through meeting—neither can establish the centre alone, and neither is centred.”¹⁰ Although the central axis represents most clearly the conscious points of convergence, in practice, the artists’ bodies and minds are constantly in contact during the whole process via this collective body (artists, pencil, paper) and their decision to work in this way.

Within the polyvocal space that they have created, they are able to let a collective language pour forth. Watching them engage in the mirror drawings makes me aware of how generous the process is, as the lines seem to flow out of their pencils in fluid swirls, tentative starts and stops, and bridges to carry on. It is almost as if, instead of choosing non-representation, they are representing too many things at once: forms that resemble insects, horned dragons, or orchids emerge, like chimeras or gestalts that surpass the singular form. Linda Besemer reads her own abstract painting and its queer language through Deleuze and Guattari, who describe “a line that delimits nothing, that describes no contour, that no longer goes from one point to another but instead passes between points, that is always declining from the horizontal and the vertical and deviating from the diagonal, that is constantly changing directions, a mutant line of this kind that is without outside or inside, form or background.”¹¹ Similarly, Black and Yabut’s abstract, mutable forms speak to the constantly evolving nature of identity not only *within* a subject but also *through* other subjects.

Black and Yabut cite Homi Bhabha, who understands identification as “a process of identifying with and through another object, an object of otherness, at which point the agency of identification—the subject—is itself always ambivalent, because of the intervention of that otherness.”¹² By using drawing as a tool of orientation (Ahmed), they bring many other bodies into the negotiation of a collective, such as materials, other artists’ speculations and memories, and each other’s embodied histories, current states, and desires. Drawing records the becoming-with of these material and psychological “others” as they are incorporated into the “complete incompleteness” of each person. The pencil drawings are also retraced with paper knives, adding a dimension of negative space, and then chained together through accordion folds, which seem to stretch on forever, like an infinite hall of mirrors. The serial folds evoke the ongoing nature of the work as a negotiation of collective identity, as a process that is a continuation of the past and will stretch indefinitely into the future.

Concomitant with Black and Yabut’s refusal to be seen as bounded individuals who are detached from larger, immeasurable processes of collective becoming-with is the appreciation that each artist cannot be fully seen in her

complexity either. This relates to how I’m using invisibility in two senses: while there is a desire to hold the space of collective becoming-with, it is reliant on the invisibility or non-appearance of both the singular *and* the more-than-singular subject. Yabut elucidates this barrier as one of respect: “One thing we always stress to each other is that we don’t want to say our identities are interchangeable. We have a deep respect for not fully understanding each other’s position.”¹³ Built into their mirror-drawing process is the limitation that each person can only go where the collective body goes, and this is determined by each other’s respective experiences and what they allow out or in. In this way, their process respects the immeasurability/invisibility of the collective body, as well as of each other’s individual bodies.

As I move along the sequential pages of Black and Yabut’s open book of cut-out mirror drawings, the light plays with the sculptural forms against the wall. The effect of the elaborate alternating shadow-and-light forms reminds me of the scene in Herzog’s *Cave of Forgotten Dreams* in which he supposes that the creators of the Chauvet cave paintings would have animated their painted animals with flickering firelight. In the flashes of motion between distinct perceptions, the shadows come alive; in a dance of transience are immeasurable beings that you won’t ever see clearly. Hannah Black writes that art, like life, does not yet know how to go deeper into the collective head that Moten, via Ellison, describes.¹⁴ But for now, the collaborative, abstract drawings of Black and Yabut, which elicit total responsiveness to the collective body, begin to record the invisible, immeasurable process of becoming-with others. ●

5 — Moten, “To Feel,” 60.

6 — Zach Blas, “Queer Darkness,” in *Depletion Design: A Glossary of Network Ecologies*, ed. Carolin Wiedemann and Soenke Zehle, n.p. (Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2012).

7 — Thea Yabut, “Re: your exhibition,” email to the author, March 21, 2017.

8 — Ibid.

9 — Black, “Re: your exhibition.”

10 — Ibid.

11 — Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 498–99.

12 — Homi Bhabha, “The Third Space —Interview With Homi Bhabha,” in *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford (London: Lawrence and Wishart, 1990), 211.

13 — Yabut, “Re: your exhibition.”

14 — Hannah Black, “This Is Crap,” *Frieze*, no. 23 (Spring 2016), <frieze.com/article/crap>.

Invisibilité individuelle et collective : les dessins-miroirs de Anthea Black et Thea Yabut

Andrea Williamson

En tant que récit dominant et réalité historique, la cristallisation de l'être humain individualisé et déconnecté a mené à l'appréhension des corps en tant qu'images, des êtres véritablement séparés ne pouvant exister matériellement en dehors des images. En dehors des images, nous faisons d'emblée et toujours partie d'un réseau d'organismes – ce que Donna Haraway appelle le « devenir ensemble » – au sein duquel nous sommes invariablement dépendants d'autres organismes pour vivre comme pour mourir.

Il sera ici question de *Mirror Drawing*, le projet collaboratif d'Anthea Black et de Thea Yabut dans le cadre duquel une des artistes reproduit le dessin que l'autre trace sur la même page à mesure que celui-ci émerge tandis qu'en arrière-plan sont projetées en accéléré des images de corps. Dans des économies où règne la division aux côtés des technologies de reconnaissance faciale, de l'exclusion fondée sur l'identité et du contrôle frontalier – à des degrés qui varient radicalement selon (l'image projetée par) la race, le sexe, le genre, la religion, l'orientation et la classe sociale –, nous sommes tous représentés comme des corps potentiellement menaçants ou indésirables. Selon Black¹, toute pratique artistique est un acte de résistance, et les formes d'art non représentatif et abstrait opposent une résistance à la clarté et à la transparence qui connotent la fabrication de l'individu quantifiable et classifié.

Black et Yabut ont commencé leurs dessins-miroirs après avoir contemplé une photographie de Louise Bourgeois dans son studio. Scrutant le passé dans une rêverie empreinte de mimétisme, teintée par l'impression d'une communauté d'expérience, les deux artistes ont vu dans le reflet photographique quelque chose qui pouvait être partagé à l'infini. À partir de cette filiation imaginée, les trois artistes ont touché à l'incommensurable, pour reprendre le concept de Fred Moten, élaboré après avoir lu *Invisible Man* et écrit sur ce roman de Ralph Ellison². À l'instar des artistes qui acceptent de se tourner vers le passé (vers eux-mêmes), le narrateur anonyme d'Ellison invite son public à regarder « loin dans le sombre couloir de l'histoire », là où on entend « le martèlement des pas de la fraternité militante³ » ! Alors qu'il s'adresse à un groupe de personnes, il se sent chez lui dans un passé et un présent collectifs et communs – et cette étreinte collective, en retour, le fait se sentir plus humain. Moten réfléchit à ce que signifie se sentir « plus humain » et avance qu'en réalité, il s'agit de l'impression d'être « plus qu'humain », ce qui voudrait alors dire qu'un être singulier

détaché du devenir ensemble dynamique serait moins qu'humain. Se sentir plus humain ou plus qu'humain, c'est échapper au confinement étroit de l'humanité rompue, individualisée de celui que l'on représente comme un être unique à un point donné de l'espace-temps et qui, conséquemment, risque d'être craint, d'inspirer le mépris, de plonger dans l'invisibilité.

À propos de leur pratique, Black et Yabut décrivent le geste conscient de franchir le temps et l'espace pour tracer les contours non linéaires d'un corps collectif en émergence : « Quand les historiens de l'art et les critiques prennent conscience de partenariats entre les artistes femmes, queers et racisés, la collaboration peut être recadrée autour de la libération et de la survie. On commence alors à voir la collaboration comme une bouée de sauvetage (Sarah Ahmed parle de *life line*) pour ceux qui étouffent dans l'étroit chemin de l'exclusion normalisée⁴. »

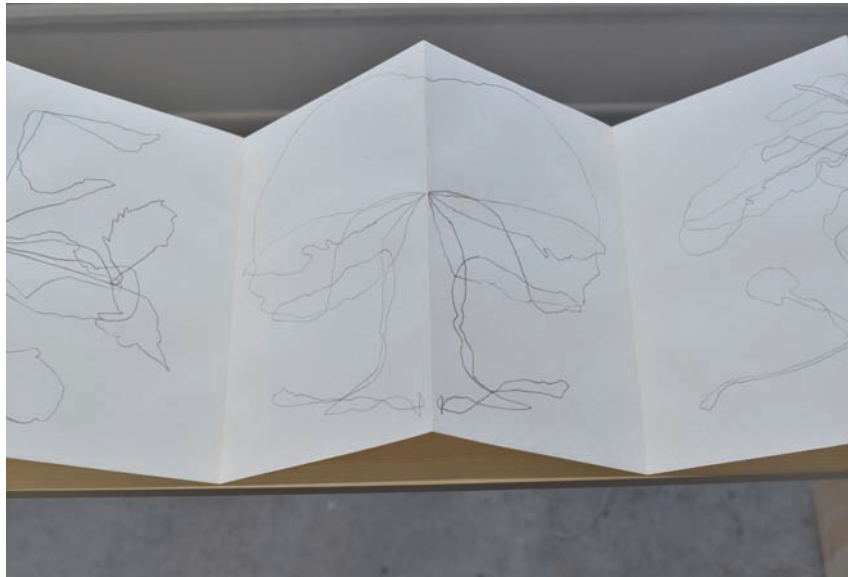
En redécouvrant son appartenance au corps collectif par-delà les limites spatiales et temporelles, l'individu reconnaît son incommensurabilité. Cela ne signifie pas qu'il se dissout dans le groupe, mais plutôt qu'il y contribue et constitue lui-même une partie de son incommensurable multitude, devenant du même fait incommensurable. Je dirais de l'« invisibilité » (de l'insaisissabilité, de la fugacité) qu'elle offre la possibilité d'échapper à l'invisibilité sociale – au racisme, au sexisme et à diverses formes d'exclusion fondées sur les classifications. Ici, l'invisibilité peut être abordée de deux façons liées : elle n'est plus perçue comme étant « moins que », mais demeure insaisissable dans sa complexité ; et elle ne peut se laisser percevoir ni comme unique, ni comme multiple. Pour reprendre les mots de Moten, « l'être humain n'est visible que dans sa plus que complète incomplétude, à partir de laquelle il ne peut pas tout à fait être vu⁵ ».

Aujourd'hui, pour éviter qu'elle devienne une notion fourretout, il faut coupler cette acception de l'invisibilité – soit la non-figuration de l'être tant singulier que pluriel – à une interprétation plus littérale de l'invisibilité. Il le

Anthea Black & Thea Yabut

Mirror Drawing Book, détail | detail,
2016.

Photo : Anthea Black, permission des artistes
| courtesy of the artists



faut pour se soustraire aux technologies hyper-visuelles du capitalisme mondial. Les contestataires ne deviennent pas seulement invisibles dans la masse : ils n'ont d'autre choix que de porter des masques. Et pour ceux qui peinent contre les forces de l'oppression, comme l'homme invisible d'Ellison, le camouflage collectif est une affaire de survie psychologique et, de façon plus directe, de survie physique. Zach Blas, artiste et auteur, parle d'un virage culturel touchant les formes « non visibles » dans l'art et la théorie queers et identitaires, au sein du mouvement Occupy et dans le réalisme spéculatif de la philosophie contemporaine occidentale. Il associe ces diverses formes de négation et de repli à l'émergence, sous le capitalisme cybernétique, du traitement de l'information, des technologies géolocalisées et de la régulation de l'existence. Selon Blas, « cette posture politique diversifiée, pour unifiée qu'elle soit, traduit un retrait des systèmes de reconnaissance de même que le refus, sorte d'antagonisation, de devenir perceptible et intelligible auprès des forces de domination⁶ ». L'invisibilité comme bouclier.

Yabut et Black sont sensibles à ces forces de domination et de cristallisation visuelle dans leur propre vie. Par conséquent, dans leurs pratiques individuelles et collaboratives, elles tendent vers la non-représentation, le formalisme et l'abstraction. Yabut dit se sentir lésée par la représentation des femmes asiatiques dans la société actuelle et s'inquiète que, dans son travail, cette représentation risque « de laisser au racisme / à l'exotisme un espace à occuper⁷ ». Sensible aux limites du figuratif et du représentatif, elle ajoute : « Je n'ai jamais été encline à dessiner mon corps parce que mon identité est toujours changeante⁸. » En tant qu'artiste queer et non genrée, Black voit elle aussi dans l'abstraction un instrument utile pour exprimer des états de corporéité prélinguistiques et non binaires. En refusant de recourir à des formes figuratives, identifiables qui éloignent l'individu du plein devenir ensemble, Black et Yabut

choisissent donc un langage qui les libère des cadres trop restrictifs, celui de l'abstraction et de la non-représentation.

Mais leur travail ne repose ni sur la rhétorique et la pratique de la négation, du repli ou de l'antagonisation, ni sur un refus d'être perçues comme des êtres singuliers. Contrairement aux artistes queers qui utilisent l'obscur, l'illisible et l'opaque comme modes d'expression (ce que Blas associe à l'échec, à l'isolement, à la souffrance et à la négation), les espaces marginaux créés par Black et Yabut favorisent plutôt un « mode de communication associé à la femme, qui cherche à créer des ouvertures, des interrogations et des conversations⁹ ». La non-représentation dans leur pratique rejoint la notion de l'incommensurable et le refus d'être perçu comme unique autant que comme multiple.

1 — Anthea Black, *Re: your exhibition*, courriel à l'auteure, le 20 mars 2017.

2 — Fred Moten, « To Feel, to Feel More, to Feel More Than », *How to Remain Human* (catalogue d'exposition), Cleveland, MOCA, 2015, p. 59-61. L'exposition a eu lieu du 12 juin au 5 septembre 2015.

3 — Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, Paris, Grasset, 2003, p. 376.

4 — Anthea Black et Thea Yabut, *Re: your exhibition*, courriel à l'auteure, le 30 mars 2017. [Trad. libre]

5 — Fred Moten, op. cit., p. 60. [Trad. libre]

6 — Zach Blas, « Queer Darkness », dans Carolin Wiedemann et Soenke Zehle (dir.), *Depletion Design: A Glossary of Network Ecologies*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2012. [Trad. libre]

7 — Thea Yabut, *Re: your exhibition*, courriel à l'auteure, le 21 mars 2017. [Trad. libre]

8 — Ibid. [Trad. libre]

9 — Anthea Black, op. cit. [Trad. libre]

Anthea Black & Thea Yabut

*Two-Fold: Twice as Great or
as Numerous, 2015-2017.*

Photo : Anthea Black, permission des artistes
| courtesy of the artists



Dans l'espace pluri-voque ainsi créé, les artistes parviennent à laisser libre cours à un langage commun. En les observant à l'œuvre, à mesure que des volutes jaillissent librement des crayons, que des élans se font et se défont, que des liens incitent à aller plus loin, je me rends compte à quel point ce processus est généreux.

La démarche commence par l'ouverture d'un espace intérieur suffisamment ample. Une feuille est pliée en deux, la ligne de pli déterminant un point central de partage à partir duquel et vers lequel a lieu l'exploration. Black et Yabut décrivent comment, de cette manière, « l'espace d'équilibre complet et de négociation, pendant le dessin-miroir, fournit la contrainte : la ligne médiane exige que personne ne prenne trop de place et le centre n'est accessible que dans la rencontre – on ne peut pas accéder au centre seul, et personne ne peut être isolément centré¹⁰ ». Bien que l'axe central représente très clairement le point conscient de convergence, en pratique, le corps et l'esprit des deux artistes sont constamment en contact durant tout le processus via cet organisme collectif (artistes, crayon, papier) et par l'adoption de cette méthode de travail.

Dans l'espace polyphonique ainsi créé, les artistes parviennent à laisser libre cours à un langage commun. En les observant à l'œuvre, à mesure que des volutes jaillissent librement des crayons, que des élans se font et se défont, que des liens incitent à aller plus loin, je me rends compte à quel point ce processus est généreux. C'est pratiquement comme si, au lieu de choisir de ne rien représenter, elles avaient entrepris de représenter une multitude de choses à la fois : des silhouettes évoquant des insectes, des dragons à cornes, des orchidées se font jour, comme des chimères ou des formes qui transcendent le singulier. Linda Besemer décode son propre travail d'abstraction et son langage queer à travers la vision de Deleuze et de Guattari, qui décrivent « une ligne qui ne délimite rien, qui ne cerne plus aucun contour, qui ne va plus d'un point à un autre, mais passe entre les points, qui ne cesse pas de décliner de l'horizontale et de la verticale, de dévier de la diagonale en changeant constamment de direction, – cette ligne mutante sans dehors ni dedans, sans forme ni fond¹¹ ». Semblablement, les motifs abstraits et métamorphiques de Black et Yabut traitent de la nature en constante évolution de l'identité, non seulement dans le sujet mais aussi à travers les autres.

Black et Yabut citent Homi Bhabha, pour qui l'identification est « un processus qui consiste à s'identifier à un objet et par un objet, un objet d'altérité ; l'agent de l'identification – le sujet – est alors lui-même ambivalent, à cause de l'intervention de cette altérité¹² ». En utilisant le dessin comme outil d'orientation, les artistes convient différentes entités dans la création d'un collectif : des matières, les hypothèses et les souvenirs d'autres artistes et leur propre histoire incarnée, leur état actuel, leurs désirs. Le dessin consigne le devenir ensemble de ces « altérités » matérielles et psychologiques à mesure qu'elles sont incorporées dans la « complète incomplétude » de chacune. Les œuvres au crayon sont ensuite retracées au couteau de précision, ce qui leur confère par la négative une dimension spatiale supplémentaire, puis elles sont liées les unes aux autres en plis accordéon qui paraissent s'étirer sans fin, comme le jeu infini des reflets dans une galerie de miroirs. L'itération des plis évoque le caractère ininterrompu du travail de création

d'une identité collective, un processus qui agit comme un prolongement du passé et se projette indéfiniment dans l'avenir.

Parallèlement au refus de Black et Yabut d'être perçues dans une individualité limitée, détachée des processus collectifs étendus, incommensurables du devenir ensemble, il y a la conscience que chacune des artistes ne peut pas non plus être pleinement perçue dans son entière complexité. Voilà qui rejoint la façon dont j'entends l'invisibilité, en deux sens : dans le désir d'occuper l'espace du devenir ensemble collectif, nous dépendons toutefois de l'invisibilité ou de la non-représentation du sujet singulier et plus-que-singulier. Yabut aborde cette frontière avec respect : « Un des points sur lesquels nous insistons toujours toutes les deux, c'est que nous ne voulons pas dire que nos identités sont interchangeable. Nous respectons profondément le fait de ne pas entièrement comprendre nos positions personnelles¹³. » Le processus du dessin-miroir prend intrinsèquement en compte la limite selon laquelle l'individu ne peut aller que là où le corps collectif va, ce qui est déterminé par les expériences de chaque artiste et ce que chacune accepte de laisser sortir ou entrer. Il en résulte une démarche qui respecte l'incommensurabilité/l'invisibilité du corps collectif tout autant que le corps individuel.

Tandis que je parcours l'enchaînement séquentiel des dessins-miroirs de Black et Yabut, sorte de livre ouvert, la lumière joue avec les formes sculpturales disposées contre le mur. L'alternance de l'ombre et de la lumière me rappelle une scène de *La grotte des rêves perdus*, de Herzog, où le réalisateur imagine que, en faisant bouger une flamme devant les murs, les peintres de la grotte Chauvet ont pu « animer » les animaux sur la pierre. Entre les moments clairs de perception, dans une mouvance à peine saisissable, les ombres s'animent en une danse fugace qui rassemble des êtres immenses impossibles à capter distinctement. Hannah Black écrit que l'art, comme la vie, n'a pas encore compris comment aller plus loin dans les profondeurs de l'esprit collectif que décrit Moten, par le truchement d'Ellison¹⁴. Mais pour l'heure, les dessins abstraits et collaboratifs de Black et Yabut, qui suscitent une réceptivité absolue au corps collectif, commencent à consigner le processus invisible et incommensurable du devenir ensemble.

Traduit de l'anglais par Isabelle Lamarre

¹⁰ — Ibid. [Trad. libre]

¹¹ — Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, p. 621.

¹² — Homi Bhabha, « The Third Space — Interview With Homi Bhabha », dans J. Rutherford (dir.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence and Wishart, 1990, p. 211. [Trad. libre]

¹³ — Thea Yabut, op. cit. [Trad. libre]

¹⁴ — Hannah Black, « This Is Crap », *Frieze*, n° 23, (printemps 2016), <frieze.com/article/crap>.