

Shannon Garden-Smith
Portfolio par Joëlle Dubé
Esse - 2025

Snail-work, or give the colours what turns you please (dans les cérémonies) (2024) est une grande installation au sol faite de sable saturé de pigments colorés allant du rouge foncé au jaune vif en passant par le vert émeraude. Le sable méticuleusement disposé en longues rayures festonnées légèrement inégales rappelle la tradition turque et perse du papier marbré, que les empires coloniaux européens se sont appropriée, puis qui s'est répandue dans les livres de l'époque victorienne. Les techniques de marbrure consistant à submerger du papier dans un bac de peintures flottantes sont incontrôlables et imprévisibles. Plutôt que d'éradiquer ces caractéristiques, Shannon Garden-Smith les accueille. Dans le contexte de la tradition papetière, le terme snail-work évoque les délicats motifs spiralés semblables aux coquilles d'escargot créés par des mouvements rotatifs. Garden-Smith invite le public à exécuter lui-même ce travail en remuant le sable, ce qui accentue l'indétermination du processus et crée un espace propice à la destruction trouble et lente de l'installation in situ temporaire.

Snail-work (for the lake) (2024) procède des mêmes méthodologie et ambition, mais doit être interprétée et expérimentée en relation avec le secteur riverain en transformation de Tkaronto. Réalisée avec des pigments aux teintes plus froides, cette œuvre agit comme une critique subtile de l'extraction du sable motivée par le capitalisme. L'artiste nous explique que ce minéral, souvent considéré comme une « ressource » inépuisable, est en réalité plutôt limité. Ici aussi, le public est invité à participer à l'installation en accomplissant un travail en lentueur.

Les deux œuvres remettent en question le statisme de l'art en invitant le public à intervenir pour défaire et refaire le motif historique et le travail de l'artiste. Leur « destruction » ou « défiguration » fait partie intégrante de leur devenir. Garden-Smith présente l'acte de défaire comme une invitation à se détacher de la temporalité dictée par le capitalisme du Nord global et à constater l'extraction des ressources qu'elle nécessite. Ses œuvres minutieuses s'appuient sur des temporalités lentes qui rendent le public collectivement plus attentif à la contemplation et aux micromouvements, tout en renonçant au contrôle.

Shannon Garden-Smith

Snail-work, or give the colours what turns you please (dans les cérémonies) (2024) is a large floor installation made of sand saturated with pigments ranging in colour from deep red to bright yellow to emerald green. The sand is meticulously arranged in long, slightly uneven, scalloped stripes that reference the Turkish and Persian tradition of marbled endpaper, which was appropriated by European colonial empires and then became widespread in Victorian-era books. Involving submerging paper in a tray filled with floating paints, marbling techniques are known for their unruliness and unpredictability. Rather than doing away with those characteristics, Shannon Garden-Smith embraces them. In the context of this paper-based tradition, the term "snail-work" refers to the delicate snail-shell-like spiral patterns created by turning motions. Garden-Smith invites viewers to perform snail-work themselves by swirling the sand in the work, which enhances the indeterminateness of the marbling process and carves out space for the murky and slow-paced destruction of the temporary in situ installation.

Snail-work (for the lake) (2024) proceeds from the same methodology and ambition, only this time the work is to be read and experienced in relation to Tkaronto's changing waterfront. Made with cooler-toned pigmented sand, this artwork operates as a subtle criticism of capitalist-driven sand extraction. Often thought to be an infinite "resource," sand, Garden-Smith tells us, is in fact quite limited. Here, too, the audience is invited to participate in the installation by performing snail-work.

Both of these installations challenge the staticity of art by welcoming audience intervention as a way of *undoing* and *redoing* the historical motif and the artist's labour. The "ruining" or "disfiguring" of the works is integral to their ultimate becoming. Garden-Smith positions the act of unraveling as an invitation to step outside of the Global North's capitalist-prescribed temporality and consider the resource extraction that it requires. Her snail-works are underpinned by slow temporalities that render viewers collectively more attuned to contemplation and micro-movements, all the while relinquishing control.

En relation avec les roches : l'art contemporain et l'intimité de la géologie créative

[extrait]

Clare Sully-Stendahl

Espace art actuel - 2025

Dans le livre *Principes de géologie* (1830-1833), le scientifique écossais Charles Lyell a écrit que la compréhension des événements géologiques « nécessite un effort à la fois de la raison et de l'imagination. » En s'appuyant sur les idées précédemment proposées par James Hutton, « le père de la géologie moderne », les travaux de Lyell ont joué un rôle essentiel dans l'élaboration et la démonstration du point de vue, alors novateur, selon lequel la Terre a été formée par des changements et des processus géologiques lents et graduels qui continuent à agir dans le présent de la même façon qu'auparavant. Cette nouvelle théorie de « l'uniformitarisme » s'opposait radicalement aux croyances antérieures voulant que le monde ait été façonné par des événements soudains, isolés et potentiellement divins, et a utilisé des preuves géologiques afin de démontrer qu'il s'avérait beaucoup plus ancien que ce que l'on avait cru. Les recherches de Hutton et de Lyell ont par conséquent été déterminantes dans le développement d'une compréhension du « temps profond » — et, fait remarquable, se sont révélées un modèle de science empirique directement ancrée dans l'imaginaire visuel.

Au cœur des travaux de Hutton et Lyell se trouvait leur célèbre argument selon lequel « le présent est la clé du passé » : nous pouvons comprendre les phénomènes et les processus du « temps profond » grâce à une observation immédiate du présent. Ils ont démontré que les formations géologiques que nous voyons aujourd'hui constituent les résultats visibles d'événements qui s'opèrent à une échelle temporelle qui s'étend bien au-delà de ce que nous pouvons examiner directement. Par conséquent, comprendre le temps profond et les déroulements géologiques continus nécessite à la fois une scrutation directe du présent et une expansion de nos facultés créatives vers le passé. Lyell a écrit que pour « dépasser la portée limitée de notre vision... nous devons constamment, et autant que possible, déplacer vers notre champ d'observation des choses auxquelles l'œil, sans l'aide de l'art, ne pourrait jamais avoir accès. »

Les progrès réalisés dans les technologies de visualisation ont peut-être modifié la manière dont nos imaginaires scientifiques ont été stimulés au cours des deux siècles qui ont suivi Lyell, mais fondamentalement, les tentatives visant à comprendre les processus géologiques requièrent toujours le même rapprochement entre « raison et imagination ». Les géologues ont longtemps produit du matériel visuel pour documenter et expliquer ces phénomènes, mais, de plus en plus, des artistes visuel·le·s contemporain·e·s travaillent directement à partir de ce croisement entre la « raison et l'imagination » pour réfléchir de façon créative à notre passé, notre présent et notre futur géologiques.

In Relation with Rocks: Contemporary Art and the Intimacy of Imaginative Geology

[excerpt]

Clare Sully-Stendahl

In his *Principles of Geology* (1830–33), Scottish geologist Charles Lyell wrote that understanding geological events “requires an effort both of the reason and the imagination.” Building on ideas previously proposed by James Hutton, “the father of modern geology,” Lyell’s work was instrumental in developing and demonstrating the then-novel view that the Earth was shaped by slow, gradual geological changes and processes that continue to operate the same way in the present as they did in the past. This new theory of “uniformitarianism” stood in radical opposition to previous beliefs that the world was shaped by sudden, one-off and potentially divine events, and used geological evidence to demonstrate that the world was much, much older than previously thought. Hutton’s and Lyell’s work was therefore seminal in developing an understanding of “deep time”—and, strikingly, was a model of empirical science directly rooted in visual imagination.

Central to Hutton’s and Lyell’s geological work was their famous argument that “the present is the key to the past”: that we can understand geological phenomena and processes of “deep time” through direct observations of the present. They demonstrated that the geological formations we see in the present are the visible result of processes operating on a scale of time that extends far beyond what we can observe directly. Understanding deep time and ongoing geological processes, therefore, requires an exercise of both direct observation in the present and an extension of imaginative faculties into the past. Lyell wrote that to “overcom[e] the limited range of our vision... [w]e are perpetually required to bring, as far as possible, within the sphere of observation, things to which the eye, unassisted by art, could never obtain access.”

Advances in visualizing technologies may have changed how our scientific imaginations have been assisted in the two centuries since Lyell, but, at their core, attempts to comprehend geological processes still require the same bridging of “reason and imagination.” Geologists have long produced visual material to record and explain these processes, but, increasingly, contemporary visual artists are also working explicitly from within this intersection of “reason and imagination” to reflect creatively on our geological pasts, presents and futures.

Un bien commun atmosphérique

Rafael Lozano-Hemmer en conversation avec Michael Nardone

[extrait]

Espace art actuel - 2025

Michael Nardone : L'un des éléments essentiels de *Obra Sonora* est la manière dont les œuvres, à travers le son et l'écoute, font appel à la mémoire. Chaque pièce immortalise un souvenir et le retransmet d'une manière singulière et fascinante ; chaque instantiation oblige également les adeptes du musée à négocier avec la politique culturelle de la captation et sa transmission. Je ne peux m'empêcher de réfléchir aux œuvres à travers la perspective de Charles Babbage, un personnage que j'ai découvert grâce à votre intérêt pour son travail. Pouvez-vous nous présenter Babbage et nous dire de quelle manière ses écrits ont influencé votre pensée ?

Rafael Lozano-Hemmer : Charles Babbage est un érudit britannique du 19^e siècle reconnu comme le pionnier du calcul automatisé. Dans les années 1820, il a inventé une calculatrice mécanique, la « machine à différences », et une décennie plus tard, il a conçu un ordinateur programmable, la « machine analytique » qui n'a jamais été construite. Ada Lovelace est considérée comme la première programmeuse de logiciel puisqu'elle a proposé que la machine analytique de Babbage soit utilisée pour créer de la musique. Dès la naissance de l'informatique, les inventeurs et inventrices associaient ces machines aux possibilités de la création sonore.

Le *Ninth Bridgewater Treatise* de Babbage, un livre publié en 1837, a inspiré plusieurs œuvres de *Obra Sonora* ainsi que ma plus grande exposition immersive *Atmospheric Memory*. Dans son livre, l'auteur explique que lorsque nous parlons, notre respiration crée une turbulence dans l'air. Il poursuit en formulant la théorie selon laquelle l'atmosphère serait une réserve de souffles qui détient l'enregistrement de tous les sons jamais émis — une « vaste bibliothèque ». Babbage avait imaginé qu'un jour, les ordinateurs seraient si puissants qu'ils seraient capables de calculer la trajectoire de toutes les molécules d'air pour ensuite « rembobiner » leur mouvement de sorte que nous puissions recréer toutes les voix du passé. Nous serions alors en mesure d'extraire les voix de nos proches disparus depuis longtemps, les promesses non tenues et même des preuves d'actes répréhensibles. Par exemple, dans le cas d'un propriétaire d'esclave qui aurait commis un meurtre sans se faire prendre, il serait possible d'extraire ses méfaits, lesquels auraient été enregistrés, et de réclamer justice longtemps après les faits.

An Atmospheric Commons

Rafael Lozano-Hemmer in dialogue with Michael Nardone

[excerpt]

Michael Nardone: One critical element of *Obra Sonora* is how the works, through sound and listening, engage with memory. Each piece captures memory and re-transmits it in distinct and fascinating ways; each instantiation also forces museum-goers to negotiate with the cultural politics of that capture and transmission. I can't help but think of the works through the lens of Charles Babbage, a figure I've learned about through your interest in his work. Will you introduce Babbage, and discuss how his writings have impacted your thinking?

Rafael Lozano-Hemmer: Charles Babbage was a nineteenth-century British polymath known as the pioneer of automated computation. In the 1820s he invented a mechanical calculator, the "Difference Engine," and a decade later designed a programmable computer, the "Analytical Engine," although this was never built. Famously, Ada Lovelace is considered the first software programmer because she proposed how Babbage's Analytical Engine could be used to create music. So already, at the birth of computing, the inventors were associating these machines with the potential for sonic creation.

Babbage's *Ninth Bridgewater Treatise*, a book published in 1837, is the inspiration for many of the works in *Obra Sonora*, and of my largest immersive show called *Atmospheric Memory*. In the book, he wrote that when we speak, our breath creates a turbulence in midair. He goes on to theorize about the atmosphere as a repository of breath, which holds the record of every sound ever uttered—a "vast library." Babbage imagined that one day computers would be so powerful that they would be able to calculate the trajectory of all air molecules and then "rewind" their movement so that we might be able to recreate all the voices from the past. We would then be able to extract the voices of our long-lost loved ones, promises unfulfilled, and even evidence of wrongdoing, such as slave owners getting away with murder—but their deeds being constantly recorded for us to extract them and seek justice in the future.

Publication *Think system*

[extrait]

Carmen Salas – Molior -2024

Thème 1 : Nouveaux modes de connaissance

Le premier thème qui a émergé de cet atelier a été celui des expériences de savoir incarnées ou des nouveaux modes de connaissance. Amhara Spence a parlé de la « mémoire corporelle » ou de la notion voulant que tous les corps possèdent une mémoire qu'il vaut la peine d'écouter. Cet outil puissant nous aide à nous souvenir de nos expériences, à interpréter et à comprendre la réalité d'une façon moins rationnelle, excessivement structurée ou rigide. Paola Palavidi a ajouté que la mémoire corporelle est non seulement importante pour évaluer les connaissances et la sagesse au-delà des mots et de la « logique du marché » pour les cultures non occidentales (Spence), mais que les expériences incarnées peuvent également encourager le public à embrasser et à accepter de nouvelles idées. D'autres personnes ont souligné le rôle des arts comme point d'entrée pour apprendre de ces sagesse ancestrales.

Thème 2 : Collaborations interdisciplinaires

Les participant-e-s ont mis l'accent sur l'importance de la flexibilité, du temps, des ressources et de la volonté d'apprendre les un-e-s des autres afin que des éléments significatifs émergent dans le contexte des collaborations transdisciplinaires. Alors qu'Alice Jarry a insisté sur la nécessité de « déprogrammer » les façons habituelles de travailler en science et dans le monde universitaire, Noémie Fortin a souligné le potentiel de réenchantement de sa pratique et du territoire dans le cadre d'une collaboration étroite avec des agriculteur-ric-e-s. Paola Palavidi a mis de l'avant le besoin de réapprendre à collaborer, de « réexaminer nos égos » et de comprendre que la collaboration est une affaire de prise de risque et de confiance. Elle a également parlé du besoin de créer un espace pour comprendre et partager qui soit « sans jugement » et « non-critique ».

Thème 3 : Au-delà des êtres humains

Avec ce thème, les participant-e-s ont souligné le besoin de repenser nos relations avec la nature et de renouer avec celle-ci d'une manière non dominante et non hiérarchique. Miguel Braceli a évoqué l'idée d'« apprendre de la nature » et d'« être en conversation avec la nature » comme une manière de remettre en question les récits biaisés qui existent dans cette relation. D'autres personnes ont parlé de la nécessité de s'intéresser à la nature avec humilité et d'une manière plus durable, attentionnée et respectueuse. Ranimer le savoir ancien et autochtone comme moyen de restaurer notre équilibre et celui de l'environnement a été une autre idée fondamentale explorée dans le cadre de ce thème.

Think system

[excerpt]

Theme 1: New Ways of Knowing

The first theme to emerge from this workshop was that of embodied experiences of knowledge or new ways of knowing. Amhara Spence discussed "body memory," or the notion that all bodies have memories worth listening to. This powerful tool helps us remember our experiences and interpret and understand reality in a less rational, overly structured, or rigid way. Not only is body memory important in assessing knowledge and wisdom beyond words and "market logic" for non-Western cultures (Spence), Paola Palavidi shared that embodied experiences can encourage audiences to embrace and acknowledge new ideas. Other participants highlighted the role of the arts as an entry point for learning from those ancient wisdoms.

Theme 2: Interdisciplinary collaborations

Participants emphasised the importance of flexibility, time, resources, and the willingness to learn from one another in order to generate meaningful emergence in the context of cross-disciplinary collaborations. While Alice Jarry stressed the need to "deprogramme" the usual ways of working in science and academia, Noémie Fortin highlighted the potential of re-enchantment with one's practice and the land when working closely with farmers. Paola Palavidi highlighted the need to re-learn how to collaborate and to "re-examine our egos", and to understand that collaboration is about risk-taking and trust. She also spoke about the need to create a space for understanding and sharing that is "non-judgmental" and "non-critical".

Theme 3: Beyond Humans

Throughout this theme, participants underlined the need to rethink our relationship with nature and to reconnect with it in a non-dominant and non-hierarchical way. Miguel Braceli spoke about "learning from nature" and "being in conversation with nature" as a way to challenge the biased narrative that exists in this relationship. Other participants talked about the need to engage with nature with humility and in a more sustainable, caring, and thoughtful way. Reviving elder and native knowledge as a means of restoring equilibrium to both the environment and ourselves was another key idea explored during this theme.

Mystérieuses efflorescences [extrait]

Amin Alsaden

OBORO - 2022

Avec une pratique multidisciplinaire qui s’ancre à même ses propres expériences, Anahita Norouzi observe le déplacement, la nostalgie du pays laissé derrière et l’isolement vécu dans un nouvel environnement souvent hostile. Elle le fait par le biais d’une intermédiaire – la migration des espèces végétales –, en révélant de quelle façon les explorations botaniques et la recherche scientifique ont été impliquées dans l’exploitation des géographies non occidentales. En examinant minutieusement l’héritage désastreux du colonialisme au niveau mondial, particulièrement en Asie du Sud-Ouest (ou le « Moyen-Orient »), l’artiste met en lumière les façons dont les pouvoirs hégémoniques ont eu des impacts sur les êtres humains, et aussi sur les autres espèces, en modifiant des traditions culturelles, des démographies et des écologies entières.

Dans sa nouvelle exposition, *Systema Naturae*, Norouzi s’intéresse aux iris. Pourvue d’une fleur caractéristique à six lobes qui s’élève généralement au bout d’une longue tige, l’iris est une plante vivace qui se retrouve dans toutes les zones tempérées du monde. Certaines variétés proviennent de la Perse, une source de fierté nationale en Iran, la patrie ancestrale de Norouzi – des timbres officiels célébrant quatre variétés d’iris sont à l’origine de ce projet. Largement cultivées dans les jardins domestiques et botaniques, les espèces pures et hybrides sont mondialement prisées par les horticulteur·rice·s et évoquent diverses associations symboliques. Mais ce qui intéresse avant tout Norouzi est la géopolitique contenue dans les représentations des espèces, ou peut-être éludée par celles-ci.

L’œuvre *Palimpsest of Unseen Pasts* (2022) est composée de six impressions sur tissu dont la taille crée une relation anthropomorphique avec le corps des visiteur·euse·s. En utilisant des images de spécimens d’iris perses pressés et conservés dans des herbiers occidentaux, Norouzi intervient numériquement afin de retirer toutes les informations qui y ont été superposées, telles que les mentions de classifications taxinomiques, ne laissant que les contours anatomiques de la plante. Afin d’écarter davantage l’iris d’évaluations et d’intentions qui sont extérieures à elle, l’artiste crée, à partir des images modifiées, des anthotypes avec une teinte naturelle de safran – une plante que l’on associe à l’Iran et qui provient de la même famille des *Iridaceae*. En brodant des échantillons colorés dans chacune des feuilles, elle réintroduit également la palette polychromatique originale des différentes espèces. Mais générer une forme de l’image de la plante qui est non contaminée afin de reprendre possession de ses représentations n’est pas le seul geste de résistance qu’elle pose : sur les impressions jaunes spectrales, Norouzi a remplacé les projections scientifiques par certaines découvertes trouvées dans des archives, ce qui ajoute une couche de tissu translucide qui porte la preuve des interventions occidentales dans chacune des provinces d’où sont originaires ces espèces – une ingérence qui a à jamais changé le cours de l’histoire de l’Iran, et de plusieurs autres pays.

Uncanny Blooms

[excerpt]

With a multidisciplinary practice anchored in her lived experience, Anahita Norouzi examines displacement, longing to homelands left behind, and alienation within new, often hostile, environments. But she does so through a proxy—the migrations of plant species—revealing how botanical explorations and scientific research have been entangled in the exploitation of non-Western geographies. By scrutinizing the disastrous legacies of colonialism globally, and especially in Southwest Asia (or the “Middle East”), the artist sheds light on the ways in which hegemonic powers have impacted humans and other species alike, altering entire cultural traditions, demographics, and ecologies.

In her new exhibition *Systema Naturae*, Norouzi focuses on irises. With a distinctive six-lobed flower, typically rising on long stems, the perennial iris plant is familiar throughout the world’s temperate zones. Some varieties are native to Persia, a source of national pride in Iran, Norouzi’s ancestral homeland—her project was instigated by official stamps celebrating four iris species. Widely cultivated in domestic and botanical gardens, both pure and hybrid breeds are prized by horticulturalists worldwide, where the flower evokes a variety of symbolic associations. But Norouzi is primarily interested in the geopolitics encapsulated in, or perhaps eluded by, depictions of this species.

The work *Palimpsest of Unseen Pasts* (2022) consists of six prints on fabric, the size of which creates an anthropomorphic connection to the viewer’s body. Using images of pressed Persian iris specimens held at Western herbariums, Norouzi digitally intervened to remove all the superimposed information, such as labels with taxonomic classifications, leaving only the anatomical contours of the plant. To further distance the iris from external assessments and motives, she created anthotypes of the modified images, with a natural dye made from saffron—a plant synonymous with Iran, and from the same *Iridaceae* family. By embroidering colour swatches into each sheet, she also reintroduced the original polychromatic palette of the different species. But generating an uncontaminated form of the plant’s image, in order to reclaim its representations, was not the only act of resistance: on top of the ghostly yellow prints, Norouzi replaced scientific projections with archival findings, adding a translucent fabric layer that carries evidence of Western interventions in each province where these species originated—a meddling that has forever changed the course of history in Iran, and many other countries.