

CONVERSATION
B E T W E E N
S H A A N S Y E D
A N D S T E P H E N
A N D R E W S
O N T H E O C C A S I O N
O F “L E S R A P P O R T S”,
A N E X H I B I T I O N O F
N E W P A I N T I N G S
B Y S H A A N S Y E D A T
B R A D L E Y
E R T A S K I R A N
M O N T R E A L
1 8 T H J A N U A R Y
T O T H E 9 T H O F
M A R C H 2 0 2 4 .

Stephen Andrews: I do have a simple question about your colour blue. Is it lapis lazuli by any chance?

Shaan Syed: Technically the blue is Ultramarine Blue mixed with Titanium White. But yes, I'm going for a kind of indigo or lapis lazuli feel. Apparently ultramarine used to be made from ground lapis lazuli. Because of the paper I'm collaging onto some of the paintings, it sometimes also has a denim washed out feel in parts where I haven't used much oil medium and the paper hasn't been fully saturated with oil.

Stephen: In the higher quality paints lapis probably still is one of the components of Ultramarine Blue. The reason I ask is because it was one of the main commodities traded on the Silk Road, the network of trade routes connecting and integrating cultures between the East and the West. Along that route are some of the places where your roots lay.

There's a wonderful connection in your work to the 17th century abstract painting practices in India. I looked up the etymology of the word, 'Tantra' and it literally means 'weave'. The backgrounds of the new pictures evoke the warp and woof of textiles.

Shaan: I remember you were the one who turned me on to Indian Tantra paintings when you came to my studio years ago. I knew about the figurative erotic Tantra paintings, but I'd not seen these other 'abstract' Tantra paintings. It was a real opening up in how I thought about the binaries of East and West and how we look at art and its trajectory from certain standpoints. Initially I was excited by them because to my eyes they looked like modernist abstractions - paintings that could've been done by any of the Bauhaus artists. But it was my willingness to subsume them into a western art history way of looking that got me thinking about those similarities and differences and overlaps and trajectories. Those Tantra paintings actually go back even further - some of the earliest ones found date back to the 14th century, very likely even much earlier - and they consist of a whole visual lexicon of motifs and symbols that've been passed down over generations. It's interesting you bring up the Silk Road - with this new body of work I've been thinking about the kinds of things that we carry across borders over time and that've taken on new uses or inhabited new contexts. Textiles, but also Chinese blue and white glazed porcelain that was actually a mix of Islamic and Chinese glazing techniques. The English eventually made their own cheaper version from tin in the 1700s - it had the same look as the porcelain but was more affordable and durable.

The warp and woof of textiles is something that has been on my mind in relation to certain ideas around repetition and the structure of painting. Where something like warp and woof points specifically to the structure of textiles through the tradition of weaving, questions around the structure of what makes a painting

eventually lead to the grid. Both are systems that underpin their materials or discipline. I think this is where our work actually might have some overlap - where you've been using what I would describe as a mediated way of painting and drawing - through a kind of painterly pixelation, or drawing through a system of patterning.

Stephen: We navigate the world using pattern recognition. How are you using it to encode or even decode ideas in your work?

Shaan: If pattern recognition is the way we navigate the world, then I would say that painting is a disruption in that navigation. Duchamp used to say that painting was a "delay" and I think this has significance here. It brings to mind painting from life and having to learn to see in planes of colour in order to better translate what's going on in front of you onto the canvas. But it only becomes an interesting painting when there's something more that happens - some sort of disruption or "delay" in that process. Pattern is of course connected to decoration and ornament - something that has traditionally been a big no-no when it comes to high art - and especially painting due to its' flat surface. I understand this idea and it's concerns, but I wonder if the fact that "decorative" being a bad word has anything to do with a kind of gatekeeping - not allowing certain ideas or sensibilities in because they're rooted in traditions which are also rooted in class, race and gender. But it's not so clear as this even. There's a fetishisation that happens with certain objects tied to craft - the stuff we bring back from the kinds of places that have learned to capitalise on that fetishisation for their livelihoods. In using patterns or hinting at them, I'm thinking about all of this.

Stephen: It occurs to me that gaydar is pattern recognition.

Shaan: That's an interesting idea. I would say that maybe it's pattern disruption recognition. Like in certain Muslim weaving traditions, they often create a pattern or system but then deliberately disrupt it or make it imperfect, as to make something perfect is considered almost blasphemous. -So gaydar being the ability to see the disruption...

The dramatic flourish also comes to mind in all its forms and associated 'feyness'. Growing up, there were always bits and pieces of ornamental things that came from Pakistan in my household. Things like engraved and brass filigree table tops and inlaid wood plaques with Quranic verse - at one point my parents had an idea to begin an import business and we had boxes and boxes of brass and copper bowls and plates stored in our basement. These objects seemed out of place to me in their surfaces and ornamentation, and I looked at them with a kind of scrutiny - like what the hell are you doing here? Now when I'm painting, I wonder if I can find a place or a form for that kind of otherness within something more familiar.

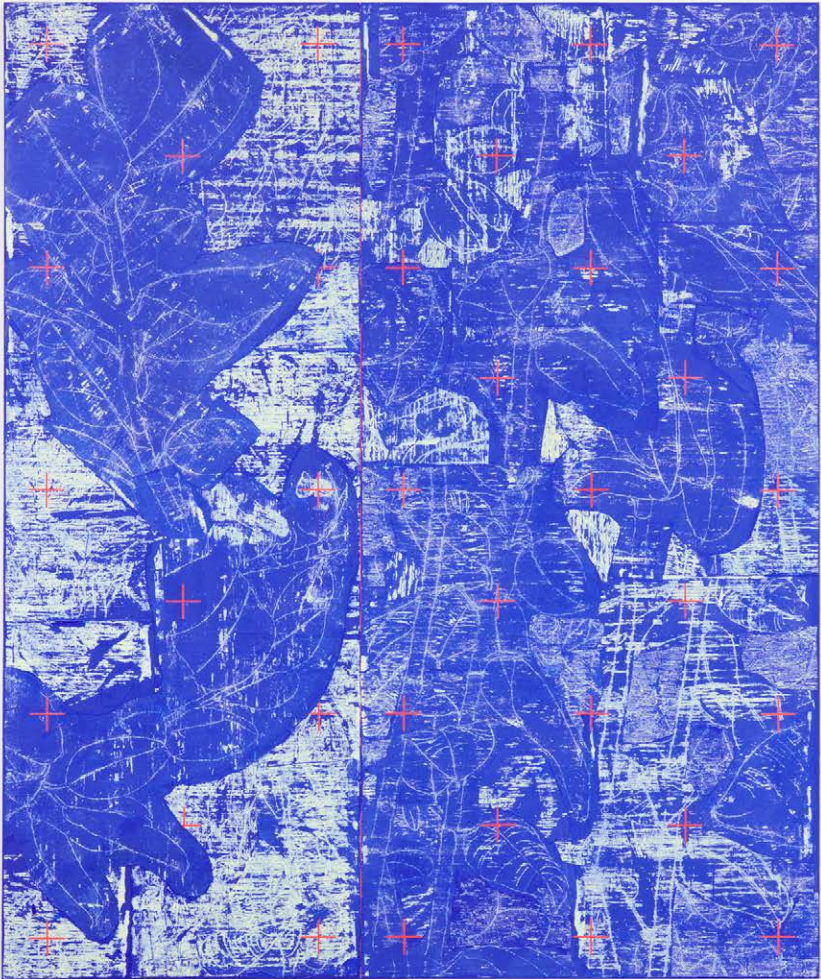
Stephen: Other things that moved across borders were flora and fauna. The collection of plants became part of a larger colonial project. Lucrative plants brought back to Europe were hybridized and harvested to further increase profit from the colonies. Interestingly your 'Foliate' [exhibition at Sundry, London, 2023] foregrounded against what I want to call a tantric/weave, brings ideas of realpolitik into the mix. Suddenly depictions of ornamental plants take on much different meanings than we might have assumed.

What significance do rubber plants have for you?

Shaan: I started drawing my own rubber plant and found that it had an organic architecture that mimicked the block forms I'd been painting - large shapes juxtaposed and overlapping. It was like I'd found something that was the arabesque to my geometry. I got really into it and became more interested in this plant that everyone including myself seems to have in their homes to compliment their mid-century modern furniture. It's a kind of home interiors cliché, in a similar way to how the Barcelona chair is a cliché for office lobbies. Except with the rubber plant, its genome actually lies in South Asia. Learning this was a light bulb moment and it was then that I started looking at it as this living thing with a hidden history, with a trajectory that spans borders, ending up with a new significance and banality. The three double panel paintings in this show [Basel 1, 2 and 3, 2023 oil on linen, 190 x 274cm] are based on photographs I took of the huge rubber plant in the lobby of the new Kunstmuseum Basel in Switzerland.

I keep thinking of Warhol's early flower paintings - the last time I stood in front of one it really hit me. He turned something so benign into not only a symbol of the era, but an emblem of its collapsing. All that naive hope and optimism of the 60's disintegrating into nihilism at the end of the decade. It got turned into a sign, and that was a huge implication for painting too. It's all there in those flowers. In a similar way, I'm asking myself could I make paintings where the rubber plant spoke to a different kind of trajectory and collapsing?

Stephen: So, there are several systems of meaning at play in your work. Another system you mention is the grid. I was just looking at images of Michelangelo's cartoons and his use of the grid to scale up drawings to transfer them to the ceiling of the Sistine Chapel. Some of them appear to be made of many smaller sheets of paper glued together which got me thinking about the application of the lines in your work. Through the process of transferring the image to the canvas there's an intentional misalignment which creates these fissures in the image. Almost as if the image has been deconstructed and puzzled back together...



Four, For oil and paper collage on linen 2023, 71.85" x 60.04" / 182.5 x 152.5cm

Shaan: The “Basel” paintings are made using a technique that I’ve since learned is called ‘tonking’, after Henry Tonks, a tutor at the Slade at the beginning of the 20th century. It was initially used for removing excess oil or for adding texture by laying paper over the wet surface and then pulling it up to remove some of the paint. I use a similar process of drawing and transfer through paper onto wet oil paint, where the paper ends up bearing the imprint of the drawing, and the drawing is left embedded in the wet paint on the canvas. The remaining drawing left on the paper that has been pulled away has its own quality of an imprint. At first I didn’t know what to do with all these sheets of paper with print-like drawings on them but I knew there was something special about them. The question became about how to use them in a way that considered how they came about, that they were both similar but different from their ‘parent’, and that one couldn’t exist without the other. The fact that they are collaged onto stretched linen as opposed to being framed or left as paper is a very deliberate decision.

For the parent paintings, I have to work while the paint is freshly wet and so have to section off areas of the image to paint. Coming back the next day to work on another section of the painting, the projector inevitably had shifted or would get knocked accidentally and would have to be realigned, but it’d never line up perfectly. I became more interested in this glitching and so exploited it, exaggerating the piecemeal of the image, and intentionally disrupting the space depicted. I like that the fragmentation makes certain demands of the eyes.

Stephen: It’s very McLuhan-esque. The painting becomes a picture of more than just one thing. It is a picture of a plant but also an image of the process of how that representation was accomplished which is then added to the implications of the socio-political circumstances we have been discussing. The glitches remind us to look beyond the pictorial to the meaning of the means by which the image is being delivered. I guess that is one of the reasons why I find these paintings so satisfying. They are ciphers.

Some of the paintings have registration marks and remind me of NASA photos of the moon. Can you talk a little about them?

Shaan: That idea of the cipher - of reading a painting as a system of codes and signifiers and references is important. To go back to those Indian Tantra paintings, they were also a system or a language, made not for the purpose of “Art” as we know it, but for the purpose of facilitating meditation - they were part of a yogic practice, and so sit somewhere outside the system of language we’ve developed for looking at and reading art, at least in most of the western world. The registration marks have something to do with this. They perform a function of distancing - as in those NASA photos or in other kinds of surveillance images, or certain computer programs - it’s a way of examining and measuring and splicing. They provide an overall structural pattern, much like the warp and

woof does. I see them as stitches you might find on the back of heavy textiles. In that they conjure registration marks, they refer to the process of physically placing and collaging the paper, or the alignment and mis-alignment that begins in the parent paintings.

Stephen: It is interesting that you mention meditation. For the most part we imagine meditation as a way to escape the vicissitudes of life but instead its goal is really self-awareness, a way towards positive engagement. When you speak of looking, it is not a passive activity. By reading a painting we become part of a conversation. The direction of the address needs to be horizontal for any real change to manifest. The public needs to see themselves reflected in the work of art. Your idea of the 'parent paintings' makes me chuckle given the oft-times fraught relationships we have with our families. Especially for queers. Can abstraction be queer?

Shaan: Absolutely. I think it has to do with both hiding and revealing - an aspect of queer life that feels inherent. There was a lecture I saw a while back by David Getsy where he speaks about a Jasper Johns painting that codifies his relationship with Robert Rauschenberg through various hints and clues. One of the codes embedded in the making of the work is that Johns folded the canvas over and onto itself, like you would fold back a bed sheet, and then painted on the reverse and exposed side. It's a direct reference to Rauschenberg's famous "Bed" painting, but done in a way where he's actually talking about the act of hiding, but through revealing. The poetry of it works so well because it's a code - hidden, but in plain sight, as if to avoid scrutiny. Maybe you can speak to this too, but growing up gay or queer, we very early on learn to see the world through a system of codes - a kind of deciphering lens. Learning these unspoken codes through the need to hide or selectively reveal and recognise becomes not just a manner of moving through the world and a matter of survival, but a way to see. Speaking of parents, you're bringing to mind one of my strongest earliest memories of visiting New York with my parents - I must've been 6 - my mother stopped someone on the street to ask which way to Greenwich Village. I remember it so clearly - this woman looked us over and said in a concerned and disapproving voice, 'Why would you want to go there? It's not for families' - or something to that effect. I'm pretty sure she didn't say "gay" but even if she did, I wouldn't have known what that word was, and still I had a pretty good understanding of what she meant by the way she said it and how she looked at us.

Stephen: So you were learning code switching early on at the same time as you were learning to draw. That must have been a moment at the beginning of understanding the different parts of yourself. As you say it is one of your earliest memories do you think that might be where the binary elements in your work come from?

Shaan: To be honest I've never thought of that memory in that way. By binary I'm assuming you mean the divisions that I make on the canvas? The inclination to divide the canvas I think comes from a desire to configure two sides back together – something I found myself doing my whole life as someone raised by a Pakistani Muslim father and an English Protestant mother, in Canada – a country that, to two parents that had lived through a major war and a massive conflict as children, would have been seen as “the new world”. Despite this, there was always a conflict between East and West in our household. Passing as white and having a Muslim name that sounded like a western name are just two things that shaped this split or binary for me personally. You are how people see you, or not... There's a slippage there that has to be negotiated that has some parallels with the queer experience. Initially, dividing the canvas was a flippant response to a friend coming to the studio and saying ‘your paintings are always one colour’. I thought oh yeah? I'll show you, I'll do two colours! It set something off where the split became a way of creating a space where two sides had to be reconfigured back together again. The split eventually became a focus and in a psychoanalytic way it made me think of the circumstances of my own upbringing. To go back to that idea of the cipher, I do see myself as a cipher for what came out of this particular tension in my household. Distance from Canada and living in the UK has made this very apparent for me.

The divide is also a ‘partition’. And Partition is something that is lodged in my family history even as it's shrouded in a kind of mystery or silence - which is so common for families who experienced it. My father would've been about 14 when India was partitioned, and as Muslims, the family had to flee, or be killed. As the oldest male in a large family, he was responsible for leading his brothers and sisters out of India into the newly formed Pakistan. For some reason, we don't know why, the parents sent the children ahead. Partition was an unbelievably violent and complex event, and they would've seen or experienced gruesome violence leading up to their fleeing and on their journey out of India and into Pakistan. I've been understanding how this event has been passed down and how it's shaped my own life and perspective. Now, tracing a journey that starts in British India, moves to Pakistan through displacement and violence, then over to England to the heart of Empire where my parents met, then on to Canada away from old worlds towards hope and the naive optimism of newness, then back to England where I've lived for 20 years now - inside that dying Empire (and the country that was arguably responsible for Partition and its violence) - has led me to start thinking about multiplicity and permeability in how I'm making paintings.

Opposite: *Ficus Elastica 12*, oil on linen 2023, 19.69” x 15.75” / 50 x 40cm

Middle spread: *Basel 3*, oil on linen on two panels



STEPHEN ANDREWS was born in 1956 in Sarnia, Ontario, Canada. His work deals with memory, identity, and technology, and their representations in various media including photography, drawing, animation, painting and ceramics. Over the last forty years he has exhibited his work across Canada, the U.S., Brazil, Scotland, France, Italy and Japan. Andrews is represented in collections including the National Gallery of Canada, the Art Gallery of Ontario, the Montreal Museum of Fine Arts, the Belkin Art Gallery (Vancouver, BC), the Schwartz Collection, Harvard University, and corporate art collections including the Royal Bank of Canada, National Bank of Canada, TD Canada Trust and the Bank of Montreal. Andrews is a recipient of the Governor General's Award in Visual and Media Arts (2019). He is represented by Paul Petro Contemporary Art.

SHAAN SYED was born in Toronto, Canada and lives in London, UK. He has presented solo shows at Bradley Ertaskiran (Montreal), Vardaxoglou (London), Sundy (London), Galeria Nuno Centeno (Porto), Kunsthalle Winterthur (Winterthur), among others. Syed has participated in group exhibitions at The Power Plant (Toronto), Aga Khan Museum (Toronto), Nicodim Gallery (Los Angeles), and the Roberts Institute of Art (London). He is the recipient of the Pollock-Krasner Foundation Award (2013), and Arts Council of England and Canada Council for the Arts Grants. His work is part of the collections of the National Gallery of Canada (Ottawa), Modern Forms (London), Goldsmiths College (London), Collection Majudia (Montreal), the Royal Bank of Canada, TD Canada Trust, BMO Bank of Montreal, Bank of America and UBS Union Bank of Switzerland. He is represented by Bradley Ertaskiran in Canada and Vardaxoglou in London.





idée de cryptogramme, je me considère comme un cryptogramme, en lien avec cette tension particulière dans mon foyer. Éloignement du Canada et le fait de vivre au Royaume-Uni ont rendu cela très évident pour moi.

La division est aussi une « partition ». Et la partition fait partie de l'histoire de ma famille, même si elle est entourée d'une sorte de mystère ou de silence – ce qui est très fréquent pour les familles qui l'ont vécue. Mon père avait environ 14 ans lorsque l'Inde a été divisée et, qu'en tant que famille musulmane, sa famille devait fuir pour ne pas être tuée. Aîné d'une famille nombreuse, il était chargé de conduire ses frères et sœurs hors de l'Inde, vers le Pakistan nouvellement formé. Pour une raison que nous ignorons, les parents ont envoyé les enfants d'abord. La partition des Indes a été un événement incroyablement violent et complexe, et ils ont vu et subi des violences horribles avant de s'enfuir et pendant leur périple de l'Inde vers le Pakistan. J'ai compris comment cet événement a été transmis et comment il a façonné ma propre vie et ma perspective. Tracer un parcours qui commence dans l'Inde britannique, se poursuit au Pakistan à travers les déplacements et la violence, puis en Angleterre au cœur de l'Empire où mes parents se sont rencontrés, puis au Canada vers l'espoir et l'optimisme naît de la nouveauté, puis de nouveau en Angleterre où je vis depuis 20 ans maintenant – à l'intérieur de cet Empire mourant (et le pays qui est sans doute responsable de la partition et de sa violence) – ma amène à réfléchir à la multiplicité et à la perméabilité dans la façon dont je peins.

STEPHEN ANDREWS est né en 1956 à Sarnia, Canada. Son travail traite de la mémoire, de l'identité et de la technologie, ainsi que de leurs représentations dans divers médias, notamment la photographie, le dessin, l'animation, la peinture et la céramique. Au cours des quarante dernières années, il a exposé ses œuvres au Canada, aux États-Unis, au Brésil, en France, en Italie et au Japon. Le travail d'Andrews est présent dans les collections du Musée des beaux-arts de Montréal, de la Belkin Art Gallery (Vancouver, BC), de la Schwartz Collection, de l'Université Harvard, et des collections d'art d'entreprises telles que la Banque Royale du Canada, la Banque Nationale du Canada, TD Canada Trust et la Banque de Montréal. Andrews était lauréat du Prix du Gouverneur général en arts visuels et médiatiques en 2019. Il est représenté par Paul Petro Contemporary Art.

SHAAN SYED né à Toronto, Canada vit et travaille à Londres, Royaume-Uni. Il a exposé son travail à l'occasion de nombreuses expositions individuelles, notamment à Bradley Ertaskiran (Montréal), Vardaxoglou (Londres), Galeria Nuno Cenko (Porto), et Kunsthal Wintertuur (Wintertuur), entre autres. Il a participé à de nombreuses expositions collectives, notamment à The Power Plant (Toronto), Aga Khan Museum (Toronto), Nicodim Gallery (Los Angeles), et le Roberts Institute of Art (Londres). Syed est lauréat du Pollock-Krasner Foundation Award (2013), ainsi que du Arts Council of England Project Grant (2013). Son travail fait partie des collections permanentes du Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), de Modern Forms (Londres), de la Saatchi Collection (Londres), du SoHo House Group (Barcelone), de la MoMa Library (New York), du Goldsmiths College (Londres), de la collection RBC Art, de TD Canada Trust, de la Banque de Montréal, de la Bank of America and de UBS Union Bank of Switzerland.

peut-être en témoigner aussi, mais en grandissant en tant que personne gay ou queer, nous apprenons très tôt à voir le monde à travers un système de codes – une sorte de lentille de décriptage. L'apprentissage par nécessité de ces codes tactiques, de cacher ou de révéler de manière sélective et de reconnaître, devient non seulement une manière dévouer dans le monde et une question de survie, mais aussi une manière de voir. En parlant de parents, tu me rappelles l'un de mes plus anciens et vifs souvenirs : une visite à New York avec mes parents, je devais avoir 6 ans. Ma mère a arrêté quelqu'un dans la rue pour lui demander quel était le chemin pour aller à Greenwich Village. Je me souviens très bien que cette femme nous a dit d'une voix inquiète et désapprobatrice : « Pourquoi voudriez-vous aller là-bas? Ce n'est pas pour les familles... », ou quelque chose comme ça. Je suis presque certain qu'elle n'a pas mentionné le mot « gay », mais même si elle l'avait fait, je n'aurais pas su ce que ce mot signifiait, et pourtant j'ai assez bien compris ce qu'elle voulait dire, par la façon dont elle l'a dit et par la façon dont elle nous a regardés.

Stephen : Tu as donc appris à alterner entre les codes très tôt. Cela a dû coïncider avec le moment où tu as commencé à comprendre les différentes parties de toi-même. Comme tu dis que c'est l'un de tes premiers souvenirs, crois-tu que c'est peut-être de là que viennent les éléments binaires dans ton travail?

Shaan : Pour être honnête, je n'avais jamais réfléchi à ce souvenir de cette manière. Par « binaires », je suppose que tu veux dire les divisions que je fais sur la toile? Ma tendance à diviser la toile vient, je pense, d'un désir de réconcilier deux éléments – ce que je me suis retrouvé à faire toute ma vie en tant que personne élevée par un père pakistanais musulman et une mère Anglaise protestante, au Canada, un pays qui, pour deux parents ayant vécu une guerre majeure et un grand conflit en tant qu'enfants, peut être perçu comme « le nouveau monde ». Malgré cela, il y a toujours eu un conflit entre l'Orient et l'Occident dans notre foyer. Le fait de passer pour un blanc et d'avoir un nom musulman à consonance occidentale ne sont que deux des éléments qui ont façonné cette fracture, ou ce binaire, pour moi. Vous êtes comme les gens vous voyiez, ou pas... Il y a là un glissement qui doit être négocié et qui a des parallèles avec l'expérience queer. Au départ, diviser la toile était une réponse désinvolte à un ami qui venait à l'atelier et disait « Tes peintures sont toujours d'une seule couleur. » Je me suis dit : « Ah oui? Je vais te montrer : je vais faire deux couleurs! » Cela a déclenché quelque chose et la division est devenue un moyen de créer un espace où les deux côtés devaient être reconnus ensemble à nouveau. La division est finalement devenue un élément central et, d'une manière psychanalytique, elle m'a fait penser aux circonstances de ma propre éducation. Pour revenir à cette

rappellent qu'il faut voir au-delà de l'image, pour comprendre la signification des moyens par lesquels l'image est transmise. Je pense que c'est l'une des raisons pour lesquelles je trouve ces peintures si satisfaisantes. Ce sont des cryptogrammes. Certaines peintures portent des marques d'enregistrement et me rappellent les photos de la lune prises par la NASA. Peux-tu me parler de ces dernières?

Shaan : L'idée du cryptogramme, de lire une peinture comme un système de codes, de signifiants et de références, est importante. Revenons aux peintures tantriques indiennes, il s'agissait également d'un système ou d'un langage, conçu non pas pour l'art « tel que nous le connaissons, mais pour faciliter la méditation – elles faisaient partie d'une pratique yogique, et se situent donc quelque part en dehors du système de langage que nous avons développé pour regarder et interpréter l'art, du moins dans la plus grande partie du monde occidental. Les marques de repérage ont quelque chose à voir avec cela. Elles remplissent une fonction de distanciation, comme dans les photos de la NASA ou d'autres types d'images de surveillance, ou encore dans certains programmes informatiques, c'est une façon d'examiner, de mesurer et d'assembler. Elles fournissent un schéma structurel global, comme le font la chaîne et la trame. Je les vois comme des points que l'on peut trouver au dos de textiles lourds. L'évocation des marques de repérage fait référence au processus de mise en place physique et au collage du papier ou à l'alignement et au désalignement qui débute dans les peintures « parents ».

Stephen : C'est intéressant que tu mentionnes la méditation. La plupart du temps, nous imaginons la méditation comme un moyen d'échapper aux vicissitudes de la vie, mais son objectif est en fait la conscience de soi, un moyen de s'engager positivement. Lorsqu'on parle de regarder, il ne s'agit pas d'une activité passive. En interprétant une peinture, on prend part à une conversation. La direction de la conversation doit être horizontale pour qu'un véritable changement puisse se manifester. Le public doit se voir dans l'œuvre. Ton idée de « peintures parents » me fait sourire, étant donné les relations souvent tendues que nous entretenons avec nos familles, surtout les personnes queers. L'abstraction est-elle queer?

Shaan : Absolument. Je pense qu'il s'agit à la fois de cacher et de révéler – un aspect qui semble inhérent à la vie queer. J'ai vu il y a quelque temps une conférence de David Getsy dans laquelle il parle d'un tableau de Jasper Johns, qui codifie sa relation avec Robert Rauschenberg par le biais de divers indices et allusions. L'un des codes intégrés dans la création de l'œuvre est que Johns a plié la toile sur elle-même, comme on plierait un drap, et il a ensuite peint sur l'envers et le côté exposé. Il s'agit d'une référence directe au célèbre tableau de Rauschenberg, il parle en fait de l'acte de cacher, mais en le révélant. La poésie qui s'en dégage fonctionne à ce point parce qu'il s'agit d'un code – caché, mais à la face du monde, comme pour éviter les regards inquisiteurs. Tu peux

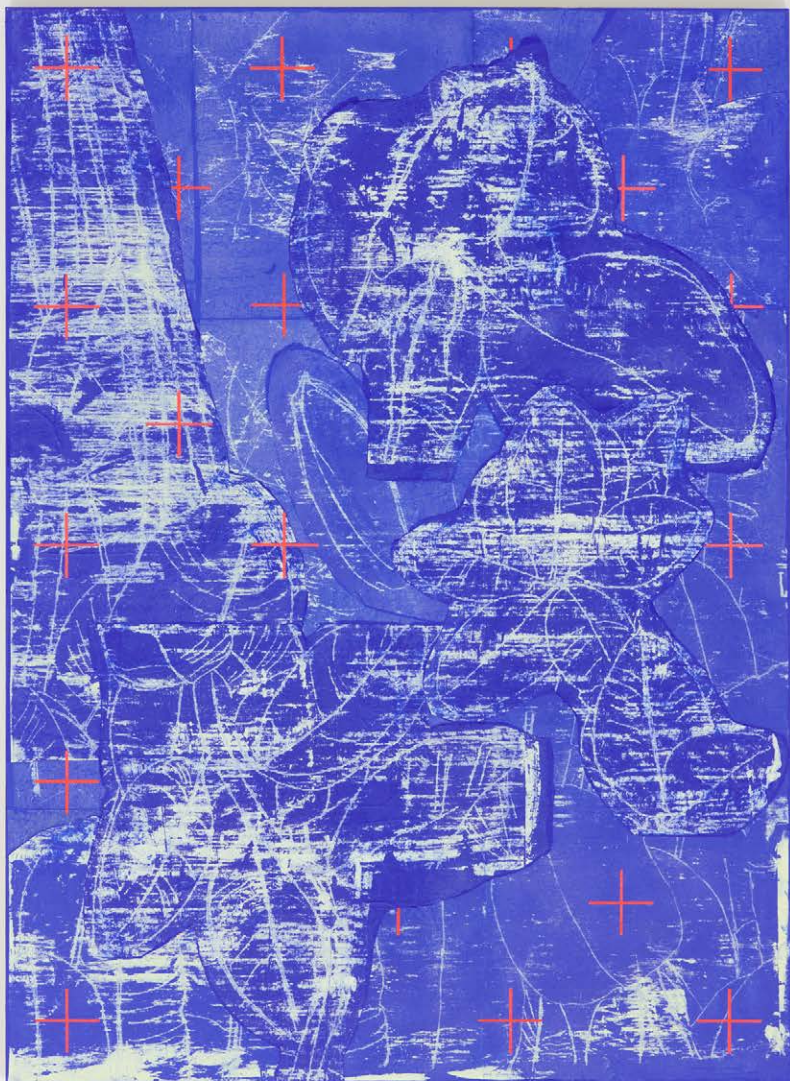
est également transformé en signe, ce qui a eu énormes discussions sur la peinture. Tout est là, dans ces fleurs. De la même manière, je me demande si je pourrais peindre des tableaux où la plante caoutchouc évoquerait un autre type de trajectoire et deffondrement.

Stephen : Il y a donc plusieurs systèmes de signification dans ton travail. Un autre système que tu mentionnes est la grille. Je regardais des images des croquis de Michel-Ange et son utilisation de la grille pour mettre à l'échelle des dessins afin de les transférer sur le plafond de la chapelle Sixtine. Certains dentre eux semblent être faits de plusieurs petites feuilles de papier collées ensemble, ce qui m'a fait penser aux lignes dans ton travail. Dans le processus pour le transfert de l'image sur la toile, il y a un désalignement intentionnel qui crée ces fissures dans l'image. Un peu comme si l'image avait été déconstruite et reconstruite...

Shaan : Les tableaux Basel ont été réalisés à l'aide d'une technique qui, j'ai appris depuis, se nomme le « tonking », d'après Henry Tonks, enseignant à la Slade au début du 20^e siècle. À l'origine, cette technique était utilisée pour retirer l'excès d'huile ou pour ajouter de la texture en posant du papier sur la surface humide, pour ensuite le tirer et ainsi enlever une partie de la peinture. J'utilise un processus similaire de dessin et de transfert à travers le papier sur la peinture à l'huile humide, où le papier finit par porter l'impression du dessin, et le dessin se retrouve incrusté dans la peinture humide sur la toile. Au début, je ne savais pas quoi faire de toutes ces feuilles de papier sur lesquelles figuraient des dessins ressemblant à des gravures, mais je savais qu'elles avaient quelque chose de spécial. La question était de trouver comment les utiliser en tenant compte de leur origine, du fait qu'elles étaient à la fois similaires et différentes de leur parent » et que l'une ne pouvait exister sans l'autre. Le fait qu'elles soient collées sur du lin tendu, au lieu d'être encadrées ou simplement laissées comme des feuilles, est une décision très réfléchie.

Pour les peintures « parents », je dois travailler pendant que la peinture est encore fraîche et je dois donc délimiter des sections de l'image pour les peindre. Le lendemain, alors que je reprends le travail sur une autre section, le projecteur est inévitablement déplacé ou a été heurté accidentellement et il faut le réaligner, mais il ne s'aligne jamais parfaitement. J'ai commencé à m'intéresser à ce décalage et je l'ai exploité, en exagérant le morcellement de l'image et en perturbant intentionnellement l'espace représenté. J'aime le fait que la fragmentation impose certaines exigences aux yeux.

Stephen : C'est très McLuhan-isque. Le tableau devient l'image de plus d'une chose. C'est l'image d'une plante, mais c'est également l'image du processus par lequel cette représentation a été créée, à laquelle s'ajoutent les implications des circonstances sociopolitiques dont nous avons discuté. Les anomalies nous



On peut également penser à l'ornementation sous toutes ses formes et dans toute la « préciosité » qui lui est associée. En grandissant, il y a toujours eu dans ma maison des objets décoratifs du Pakistan. Tels que des dessus de table gravés en filigrane de laiton, ou des plaques de bois incrustées de versets coraniques. À un certain moment, mes parents ont eu l'idée de lancer un commerce d'importation et nous avions des boîtes et des boîtes de bois et d'assiettes en laiton et en cuivre entreposées dans notre sous-sol. Avec leur ornementation, ces objets me semblaient détonnés – et je les scrutais, comme si je me demandais ce qu'ils pouvaient bien faire là. Aujourd'hui, lorsque je peins, je me demande si je peux trouver une place ou un motif pour cette espèce d'allégerie au sein de quelque chose de plus familier.

Stephen : La flore et la faune ont également franchi les frontières. La collecte de plantes s'est inscrite dans le vaste projet colonial. Les plantes lucratives raménées en Europe étaient hybridées et récoltées pour accroître les profits des colonies. Il est intéressant de noter que ton exposition Foliates [galerie Sundry, Londres, 2023], ayant pour toile de fond ce que j'ai envie d'appeler une « trame tantrique », introduit des idées de réalpolitik. Soudain, les représentations de plantes ornementales prennent des significations bien différentes de ce que nous aurions pu supposer.

Shaan : J'ai commencé à dessiner une plante caoutchouc et j'ai remarqué qu'il avait une architecture organique qui imitait les formes de blocs que je peignais – de larges formes juxtaposées et superposées. C'était comme si j'avais trouvé quelque chose qui était l'arabesque de ma géométrie. Je me suis alors mis à beaucoup m'intéresser à cette plante que tout le monde, y compris moi-même, semble avoir dans sa maison pour agréablement son mobilier Mid-Century Modern. C'est une sorte de cliché de la déco intérieure, un peu comme la chaise Barcelona est un cliché pour les halls de bureaux. Sauf que le géométre du fucus elastica se trouve en Asie du Sud. J'ai eu un déclin en l'apprenant, et c'est à ce moment que j'ai commencé à regarder la plante comme cette chose vivante avec une histoire cachée, avec une trajectoire qui traverse les frontières, finissant par avoir une nouvelle signification et une nouvelle banalité. Les trois peintures à double panneau de cette exposition [Basel 1, 2 et 3, 2023, huile sur lin, 190 x 274 cm] sont basées sur des photos que j'ai prises de l'enorme plante caoutchouc qui se trouve dans le hall du nouveau Kunstnuseum Basel en Suisse.

Je pense souvent aux premières fleurs peintes par Warhol – et la dernière fois que je me trouvais devant l'une de ces peintures, j'ai vraiment été saisi. Il a fait de quelque chose d'aussi anodin non seulement le symbole d'une époque, mais aussi un emblème de son effondrement. Tout cet espoir et cet optimisme naités des années 60 se sont désintégrés en nihilisme à la fin de la décennie. Cela

La relation entre la chaîne et la trame des textiles et les notions de répétition et de structure en peinture est quelque chose à laquelle je réfléchis. Alors que la chaîne et la trame renvoient spécifiquement à la structure des textiles à travers la tradition du tissage, les questions relatives à la structure d'une peinture renvoient à la grille. Dans les deux cas, il s'agit de systèmes qui sont à la base de leur matériau ou de leur discipline. Je pense que c'est là que nos pratiques se recoupent peut-être : tu as utilisé ce que je décrirais comme une manière médiatisée de peindre et de dessiner – par une sorte de pixelisation picturale, ou en dessinant à travers un système de motifs.

Stephen : Nous naviguons dans le monde en utilisant la reconnaissance de motifs. Comment l'utilises-tu pour encoder ou même décoder les idées dans ton travail?

Shaan : Si la reconnaissance de motifs est la façon dont nous naviguons dans le monde, alors je dirais que la peinture est une perturbation de cette navigation. Duchamp disait que la peinture est un « décalage », et je pense que cela a une portée ici. Cela fait penser à la peinture d'après nature et à la nécessité d'apprendre à voir en pans de couleurs afin de mieux traduire sur la toile ce qui se passe devant soi. Mais une peinture ne devient intéressante que lorsqu'il se passe quelque chose de plus – une sorte de perturbation ou de « décalage » dans ce processus. Le motif est bien sûr lié à la décoration et à l'ornement, ce qui est traditionnellement banni lorsqu'il s'agit de grand art, et plus particulièrement dans celui de la peinture, en raison de la surface plane. Je comprends cette idée et ces préoccupations, mais je me demande si le fait que le mot « décoratif » ait une connotation négative n'a pas quelque chose à voir avec une sorte de volonté de contrôle – ne pas accueillir certaines idées ou sensibilités parce qu'elles sont enracinées dans des traditions qui sont également enracinées dans la classe, la race et le genre. Mais ce n'est pas si clair que cela... Certains objets liés à l'artisanat font l'objet d'une fétichisation – les objets que nous ramenons des lieux qui ont appris à tirer parti de cette fétichisation pour en faire un moyen de subsistance. En utilisant des motifs ou en les évoquant, je réfléchis à tout cela.

Stephen : Le gaydar [détecteur intuitif d'orientation sexuelle] me semble être un système de reconnaissance de motifs.

Shaan : C'est une idée intéressante. Je dirais qu'il s'agit peut-être de la reconnaissance de la perturbation des motifs. Comme dans certaines traditions de tissage musulmanes : on crée un motif ou un système, qu'on perturbe délibérément ou qu'on rend imparfait, car rendre une chose parfaite est considéré comme presque blasphématoire. Le gaydar est donc la capacité de voir la perturbation...

Stephen Andrews : J'ai une question toute simple à propos de la couleur bleu. S'agit-il de lapis-lazuli?

Shaan Syed : Techniquement, le bleu est du bleu outremer mélangé à du blanc de titane. Mais oui, je cherche à obtenir une sorte d'indigo ou de lapis-lazuli. Apparemment, le bleu outremer était autrefois fabriqué à partir de lapis-lazuli broyé. À cause du papier que je colle sur certaines peintures, celles-ci ont parfois un aspect de denim délavé dans les parties où je n'ai pas utilisé beaucoup de peinture à l'huile et où le papier n'a pas été complètement saturé d'huile.

Stephen : Dans les peintures de qualité supérieure, le lapis est probablement encore l'un des composants du bleu outremer. Si je pose cette question, c'est parce qu'il était l'une des principales marchandises échangées sur la route de la soie, ce réseau de routes commerciales reliant et intégrant les cultures de l'Orient et l'Occident. Et il y a le long de cette route certains des lieux où se trouvent tes racines.

Il y a dans ton travail un lien magnifiquement abstrait avec les pratiques de peinture abstraites du 17^e siècle en Inde. J'ai cherché l'étymologie du mot « tantra », et il signifie littéralement « tissage ». Les arrière-plans des nouvelles peintures évoquent la chaîne et la trame des textiles.

Shaan : Je me souviens que c'est toi qui m'a fait découvrir les peintures tantriques indiennes lorsque tu es venu dans mon atelier il y a plusieurs années. Je connaissais les peintures tantriques érotiques figuratives, mais je n'avais jamais vu ces autres peintures tantriques « abstraites ». Ce fut un véritable tournant dans ma façon de penser les binaires de l'Est et de l'Ouest et la façon dont on envisage l'art et sa trajectoire à partir de certains points de vue. Au départ, j'étais enthousiaste parce qu'à mes yeux ces peintures ressemblaient à des abstractions modernistes – des peintures qui auraient pu être réalisées par n'importe quel artiste du Bauhaus. Mais c'est ma volonté de les inscrire dans une vision occidentale de l'histoire de l'art qui m'a fait réfléchir à ces similitudes et à ces différences, à ces recoupements et à ces trajectoires. Ces peintures tantriques remontent en fait à très longtemps – certaines des plus anciennes ayant été découvertes remontent au 14^e siècle, fort probablement même considérablement avant – et elles consistent en un lexique visuel de motifs et de symboles qui ont été transmis de génération en génération. Il est intéressant que tu mentionnes la route de la soie – avec ce nouveau corpus, j'ai réfléchi aux différents types d'objets transportés à travers les frontières, au fil du temps, qui remplissent de nouveaux usages ou investissent de nouveaux contextes. Des textiles, mais aussi de la porcelaine chinoise émaillée bleu et blanc, qui était en fait un mélange de techniques d'émaillage islamiques et chinoises. Les Anglais ont fini par fabriquer leur propre version en étain dans les années 1700, elle avait le même aspect que la porcelaine, mais était plus abordable et plus durable.

UNE DISCUSSION
ENTRE
SHAN SYED
ET STEPHEN
À NDRWS
À L'OCCASION
DE « LES RAP-
PORTS », UNE
EXPOSITION DE
NOUVELLES
ŒUVRES DE
SHAN SYED
À BRADLEY
ERSTAS KIRAN,
MONTREAL, DU
18 JANVIER
AU 9 MARS 2024.