

Blind Spots, Caesurae and Other Archival Lacunae Points aveugles, césures et autres lacunes des archives

Andria Minicucci

Number 76, Fall 2012

L'idée de la peinture
The Idea of Painting

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67194ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)
1929-3577 (digital)

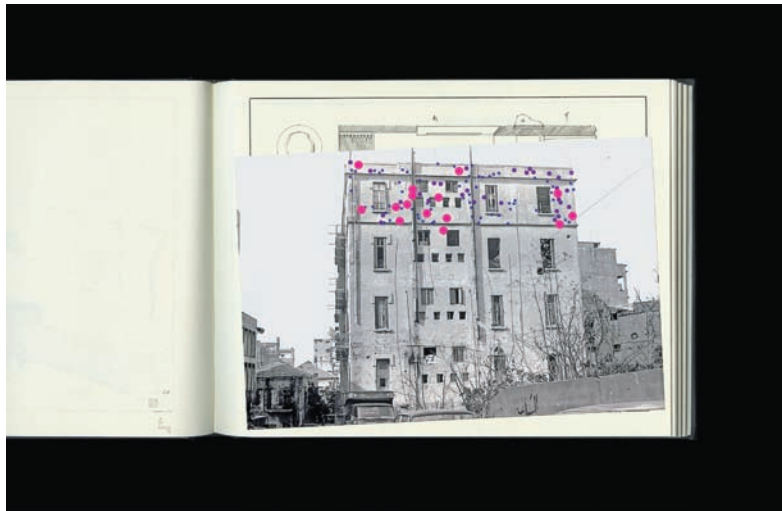
[Explore this journal](#)

Cite this article

Minicucci, A. (2012). Blind Spots, Caesurae and Other Archival Lacunae / Points aveugles, césures et autres lacunes des archives. *esse arts + opinions*, (76), 24-29.

BLIND SPOTS,
CAESURAE AND OTHER ARCHIVAL LACUNAE

MINICUCCI



ANDRIA

Walid Raad / The Atlas Group, *Let's Be Honest, the Weather Helped (Iraq)*, 1998.
photo : © Walid Raad, permission de | courtesy of Paula Cooper Gallery, New York

POINTS AVEUGLES,
CÉSURES ET AUTRES LACUNES DES ARCHIVES

La fiction est traitée comme une réalité et les faits peuvent constituer des fictions crédibles dans les œuvres réunies par l'artiste libanais Walid Raad, qui prétend travailler sous les auspices d'un collectif fictif appelé The Atlas Group. Les frontières entre l'histoire et la fiction ainsi qu'entre la paternité individuelle et collective des œuvres sont non seulement rigoureusement remises en question, mais complètement érodées. En réalité, le collectif est le projet artistique de Raad; il se dit dépositaire d'archives historiques visuelles rassemblées par l'artiste lui-même dans le but de documenter et d'explorer l'histoire contemporaine du Liban, en particulier la guerre civile qui s'est déroulée dans ce pays entre 1975 et 1991.

En s'appuyant sur les conventions esthétiques de la peinture moderniste, Raad s'intéresse aux complexités historiographiques des archives, en particulier lorsqu'elles se proposent de documenter un traumatisme, de scruter l'innommable et l'irreprésentable. Les archives fictives de Raad servent à mettre au jour les césures dans les récits prétendant à la vérité historique. En ayant recours à la fiction et aux mécanismes de l'imaginaire pour explorer les « vérités » du réalisme documentaire, Raad fouille les espaces interstitiels des documents d'archives, qui apparaissent comme des trous, des absences et des lacunes dans le champ historique. Il s'agit des espaces qui sont perdus ou laissés de côté, tels que ceux qui séparent ce qui est arrivé de ce qui est documenté, et ce qui est documenté de ce qui est interprété¹. Ces espaces qui échappent à l'examen constituent ce que l'on pourrait appeler les taches ou points aveugles des archives historiques. Ils sont mis en évidence et explorés non seulement au moyen de documents fictifs minutieusement élaborés, mais aussi par le truchement des saisissants procédés formels de Raad.

Très versé en histoire de la photographie et de l'avant-garde, l'artiste conçoit non seulement la figuration, mais aussi le contenu de son travail en employant des stratégies formalistes qui revisitent les tropes modernistes. Avant l'arrivée de la photographie numérique, Raad était fasciné par la façon dont le papier photographique pouvait produire divers tons et diverses couleurs lorsqu'il était exposé à des produits chimiques. Durant la période où il occupait un emploi de technicien chargé des mélanges chimiques tout en poursuivant ses études collégiales à Rochester, dans l'État de New York (il obtiendra par la suite un doctorat de l'Université de Rochester), Raad a passé des mois à expérimenter les facteurs changeants qui peuvent affecter la reproduction de la couleur : la durée d'exposition, la température et l'utilisation de pellicule périmée. Parallèlement à ces expérimentations, ses visites à la George Eastman House et à la galerie d'art Albright-Knox, qui se trouvaient à proximité, lui ont permis de découvrir, entre autres, les œuvres d'Eugène Atget, Berenice Abbott, Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Arshile Gorky, Morris Louis, Ad Reinhardt et Clyfford Still.

La prédominance de la couleur dans les planches de Raad met en évidence ses connaissances techniques et témoigne de l'influence de l'expressionnisme abstrait et de la peinture par *colour field painting*. La couleur occupe une grande place dans ses œuvres plus récentes, comme *Let's Be Honest, the Weather Helped* (1998/2006-7), une série de 17 planches de couleur où l'on peut voir les carnets de Raad remplis d'étranges notes et calculs manuscrits, sciemment dissimulés par des photographies en noir et blanc collées par-dessus. Ces images montrent des paysages urbains portant les cicatrices de la guerre : « Comme bien des gens autour de moi à Beyrouth à la fin des années 1970, je collectionnais les balles et les éclats d'obus. Je me précipitais dans les rues après une nuit ou une journée de bombardements pour aller les récupérer dans les murs, les voitures et les arbres. Je prenais des notes détaillées sur les endroits

Fiction is treated as reality, and facts can be reliable fictions in the works assembled by Lebanese artist Walid Raad, who claims to be working under the auspices of a fictional collective called The Atlas Group. The boundaries between history and fiction, individual authorship and collective authorship, are not merely rigorously challenged but completely eroded. The collective is, in reality, the artist's own artistic project and functions as a visual historical archive established by Raad himself to document and research the contemporary history of Lebanon, in particular the Lebanese Civil War, which took place between 1975 and 1991.

Drawing on the aesthetic conventions of modernist painting, Raad targets the historiographic complexities of the archive, especially when it is concerned with documenting trauma—the unspeakable and unrepresentable. Raad's fictive archive works to expose the caesurae in history's truth-telling narratives. By utilizing fiction and imaginative devices to investigate the “truths” of documentary realism, Raad delves into the in-between spaces of the archive that appear as gaps, absences, and lacunae within the historical field: the spaces that are lost or omitted—such as those between what happens and what is recorded, between what is recorded and what is interpreted.¹ That which eludes enquiry is what we can refer to as the historical archive's “blind spots.” Such absences are brought forward for investigation not only through elaborately staged and fictitious documents but most strikingly through Raad's formal style.

Intimately versed in the history of photography and the avant-garde, the artist shapes both the figuration and content of his work through formalist strategies, revisiting modernist tropes. Before the onslaught of digital photography, Raad was fascinated by how photographic papers produced various colours and tones when exposed to chemicals. Working as a chemical mixing technician while attending college in Rochester, New York (where he went on to earn his PhD at the University of Rochester), Raad spent months experimenting with the volatile variables that affect colour reproduction: exposure time, temperature, and expired film. Alongside his investigations, trips to nearby George Eastman House and the Albright-Knox Art Gallery exposed him to the works of Eugène Atget, Berenice Abbott, Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Arshile Gorky, Morris Louis, Ad Reinhardt, and Clyfford Still, among others.

The prominence of colour in Raad's plates reflects his technical training and the influence of Abstract Expressionist and Colour Field paintings. Colour has a prominent place in his later works, as in *Let's Be Honest, the Weather Helped* (1998/2006—7), a series of seventeen colour plates of Raad's notebooks filled with odd handwritten notes and calculations obfuscated by black and white photographs pasted on top. These images reveal scarred urban landscapes: “Like many around me in Beirut in the late 1970s, I collected bullets and shrapnel. I would run out to the streets after a night or day of shelling to remove them from walls, cars and trees. I kept detailed notes of where I found every bullet and photographed the sites of my findings.”² Particularly intriguing are the bright, fluorescent, coloured dots saliently scattered over the monochromatic photographs, marking the spots where he covered the holes left by the bullets with coloured stickers that correspond to each bullet's diameter and the mesmerizing hues found on the tips. Raad states it took him over a decade to realize that ammunition manufacturers followed distinct colour codes in order to identify their cartridges and shells. What he had essentially but unknowingly created was a colour-coded document cataloguing all the various countries and organizations that supplied the militias and armies fighting

1. Je fais ici écho aux propos de Renée Green dans son exploration individuelle des espaces interstitiels. Voir « Survival: Ruminations on Archival Lacunae », dans *Interarchive*, Hans-Peter Feldman (dir.), Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, p. 174.

1. Here, I echo Renée Green's words in her personal investigation of “in-between spaces.” See “Survival: Ruminations on Archival Lacunae” in *Interarchive*, ed. Hans-Peter Feldman et al. (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002), 174.

2. Walid Raad, *Miraculous Beginnings*, ed. Achim Borchardt-Hume (London: Whitechapel Gallery, 2011), 55.

où je trouvais chacune des balles et photographiais ces endroits². » Les points de couleur brillants et fluorescents répartis bien en évidence sur les photographies monochromes sont particulièrement fascinants ; ils marquent les endroits où l'artiste a recouvert les trous laissés par les balles avec des autocollants d'une couleur correspondant au diamètre de chacune des balles et à la teinte hypnotique de leur pointe. Raad affirme qu'il lui a fallu plus d'une décennie pour comprendre que les fabricants de munitions adoptaient tous un code de couleurs distinctif pour identifier leurs cartouches et leurs obus. Il a ainsi créé, sans le savoir, un catalogue des couleurs correspondant à l'ensemble des pays et des organisations qui ravitaillaient les milices et les armées combattantes au Liban. Mais ce qui a initialement attiré l'artiste vers les balles étaient leur pointe colorée : « J'adorais les couleurs de ces balles, ce qui va de soi, non ? »

Les pastilles colorées réparties çà et là sur les photos rappellent le pointillisme, technique de juxtaposition des couleurs mise au point par les néo-impressionnistes. Les points de Raad rappellent aussi les démarches radicales de réinvention de la couleur qui ont eu lieu dans les années 1950 et 1960, où elle a fait l'objet d'une exploration au moyen des échantillons de couleurs, en particulier par des artistes comme Ellsworth Kelly et Gerhard Richter avec leurs nuanciers. De même, Raad utilise des couleurs toutes prêtes, sous la forme d'étiquettes circulaires que l'on trouve dans n'importe quelle papeterie. Le formalisme de ses compositions abstraites – configurées par des cercles aux couleurs vives – contraste avec le mode documentaire des photographies sous-jacentes, qui représentent des lieux inhabités où des tueries ont été perpétrées.

Il y a quelque chose de clinique et de statistique à propos de ces planches, et leurs étiquettes colorées ajoutent une distance et de la froideur à leur formalisme implacablement austère. La nature contradictoire des archives a son pendant dans la singulière histoire de la couleur. L'historienne de l'art Briony Fer fait remarquer qu'« à un extrême, la couleur se veut subjective, intuitive, expressive, traduite dans un langage esthétique fait de sentiments et d'émotions ; à l'autre, elle est objective, scientifique, systématique³ ». Elles aussi en conflit avec leurs intentions ouvertement proclamées, les archives cherchent à réconcilier ce qui est chez elles subjectif, testimonial et émotionnel avec leur côté plus traditionnel, qui met l'accent sur l'aspect objectif, statistique et factuel des choses. L'esthétique séductrice aux couleurs sensuelles de Raad contribue non seulement à légitimer ses documents, mais ajoute à leur capacité de montrer en quoi le contenu des archives est façonné par leur représentation.

Que documentent donc ces planches aux couleurs fantaisistes ? Ce déluge de couleurs ne fait que mettre en relief le degré de dévastation causé par de violentes fusillades. En effet, les trous, les déformations et les atrocités de la guerre ne sont pas entièrement visibles. Les photographies documentaires sont dissimulées par des étiquettes de couleurs vives qui cachent (même si elles sont censées les mettre en évidence) les trous des balles et leurs fabricants correspondants. Raad utilise les procédés formalistes de l'expressionnisme abstrait et les échantillons de couleurs comme une stratégie visuelle ayant délibérément pour but de voiler la vision et l'interprétation. Ses points de couleur tout faits, collés un peu partout sur les photographies, deviennent littéralement (et formellement) des points aveugles, dissimulant les preuves photographiques tout en pointant symboliquement vers les taches aveugles de l'histoire qui portent atteinte au statut de preuve visuelle habituellement conféré aux documents photographiques d'archives.

Mais c'est dans *Secrets in the Open Sea* (1994-2004), une série de six monochromes bleus grand format, que la couleur occupe véritablement une place centrale. On peut lire dans le texte accompagnant l'exposition

in Lebanon. But what initially attracted the artist to the bullets were their coloured tips: "I just loved the colours of those bullets, who wouldn't?"³

The sporadic dots of colour are reminiscent of Pointillism, a technique developed by the Neo-Impressionists for mixing colours. Raad's dots also recall the radical re-examinations of colour in the 1950s and 1960s, explored through colour charts, particularly the ready-made colour charts by artists such as Ellsworth Kelly and Gerhard Richter. Similarly, Raad turns to ready-made colour in the form of circular labels obtainable at any stationery shop. The formalism of his abstract compositions—shaped by vivid circles—contrasts with the documentary mode of the underlying photographs of carnage and unpopulated landscapes.

There is something clinical and statistical about these plates, and their colour-coded labels add a note of cool detachment inherent in their unremittingly stark formalism. The contradictory nature of the archive is mirrored in the skewed history of colour. Art historian Briony Fer has noted that "a one pole colour is meant to be subjective, intuitive, expressive, translating into a language of aesthetic feelings and emotions; at the other it is objective, scientific, systematic."⁴ So too is the archive at odds with its overtly proclaimed agenda, struggling to reconcile the subjective, testimonial, and emotional with its more traditional emphasis on the objective, statistical, and factual. Raad's seductive and sensuously coloured aesthetics not only add to the legitimization of his documents but also to their capacity for critiquing how the archive's content is shaped by its representation.

What do these whimsically coloured plates actually document? The barrage of colour only underlines the degree of devastation caused by violent gunfire. Indeed, the holes, disfigurements, and atrocities of war are not entirely visible. The documentary photographs are obfuscated by brightly coloured labels concealing bullet holes (even though they are designed to highlight them) and their corresponding manufacturers. Raad invokes the formalist strategies of Abstract Expressionism and colour charts as a visual strategy in order to deliberately obscure vision and interpretation. His ready-made coloured dots stuck all over the photographs become literal (as well as formal) blind spots, hiding photographic evidence as well as figuratively pointing to the historical blind spots that undercut the evidential status claimed for photographic archival documents.

But it is in *Secrets in the Open Sea* (1994/2004), a series of six large blue monochromes, that colour takes centre stage. According to the statement that formed part of the exhibition, twenty-nine prints were found buried under rubble during the 1993 demolition of Beirut's war-ravaged commercial districts. In 1994, six of these prints were allegedly sent by The Atlas Group for chemical and digital analysis. Extraordinarily enough, in each of the six prints a small black-and-white portrait emerged from a sea of blue: the Atlas Group identified the men and women in the portraits as tragic victims who had drowned in the Mediterranean between 1975 and 1991. In each of Raad's radiant and sizable works, a monochromatic bright blue field—the electric blues reminiscent of the works of the neo-avant-garde, particularly Yves Klein's patented YKB monochromes—floats atop a broad white border while a tiny thumbnail portrait hovers silently in the lower right corner. Beside each image, small numbers and codes such as "Plate 17.AG_FD_Secrets" announces the prints as documents meant for archival purposes.

In Barbara Rose's book on monochromes, she describes the monochrome as mute, as a work of art that resists interpretation. Raad's series is very much evocative of lost or mute testimony. The portraits of the dead in the corners of Raad's monochromes, opaque and faded to a pale gray, appear ghostly and silent. Yet it is the brilliant blue hues, not the miniature, barely visible images of the anonymous dead that impinge on the viewer's space. Raad invokes the monochrome as a device to convey the documents' commitment to mutism. There are no testimonies preserved

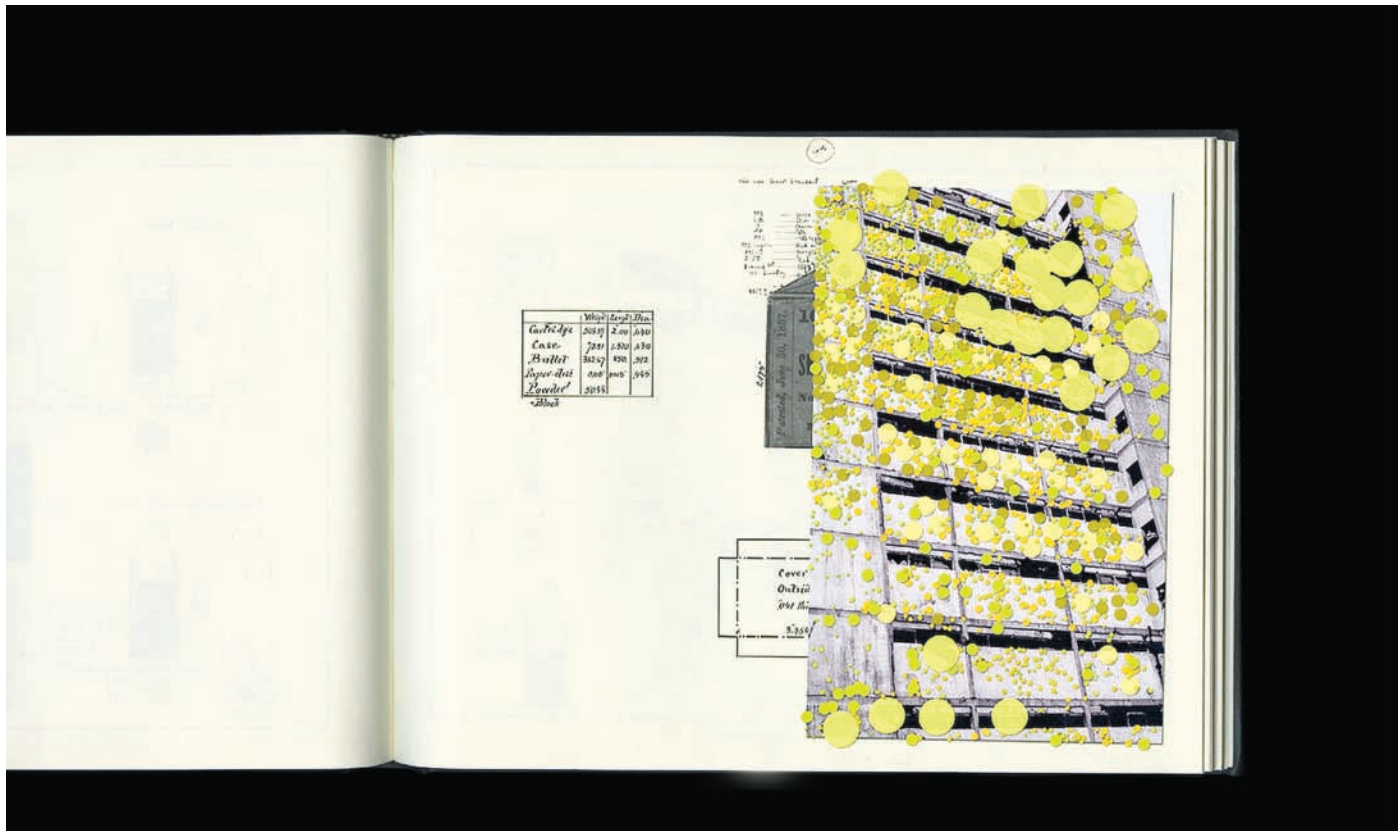
2. Walid Raad, *Miraculous Beginnings*, Achim Borchardt-Hume (dir.), Londres, Whitechapel Gallery, 2011, p. 55. [Trad. libre]

3. Cité dans Ann Temkin, Briony Fer et coll., *Colour Chart: Reinventing Colour, 1950 to Today*, New York, Museum of Modern Art, 2008, p. 216.

4. Ibid., p. 28. [Trad. d'A. Minicucci]

3. As quoted in Ann Temkin, Briony Fer, et al., ed., *Colour Chart: Reinventing Colour, 1950 to Today* (New York: Museum of Modern Art, 2008), 216.

4. Ibid., 28.



Walid Raad / The Atlas Group, *Let's Be Honest, the Weather Helped (Egypt)*, 1998.
photo : © Walid Raad, permission de | courtesy of Paula Cooper Gallery, New York

que 29 épreuves ont été trouvées sous les décombres lors de la démolition, en 1993, des districts commerciaux de Beyrouth ravagés par la guerre. En 1994, l'Atlas Group aurait fait faire des analyses chimiques et numériques de six de ces épreuves. Fait extraordinaire, dans chacune des six épreuves, un minuscule portrait en noir et blanc a émergé d'une mer de bleu. L'Atlas Group a identifié les hommes et les femmes figurant sur les portraits comme étant des victimes de noyade dans la Méditerranée entre 1975 et 1991. Dans chacune de ces œuvres rayonnantes et volumineuses, une surface monochrome d'un bleu éclatant – un bleu électrique rappelant les œuvres de la néoavant-garde, en particulier le bleu profond d'Yves Klein breveté sous le nom d'IKB – s'étend à l'intérieur d'une large bordure blanche tandis qu'un minuscule portrait flotte silencieusement dans le coin inférieur droit de l'espace. À côté de chaque image, des chiffres ainsi que des codes inscrits en petits caractères comme « Plate 17.AG_FD_Secrets » indiquent que les épreuves constituent des documents d'archives.

Dans son ouvrage sur les monochromes, Barbara Rose décrit le monochrome comme une œuvre d'art muette, qui résiste à toute interprétation. La série de Raad évoque avec force des témoignages perdus ou muets. Opaques et d'un gris pâle délavé, les portraits des morts qui apparaissent dans le coin inférieur des monochromes semblent immergés dans un silence spectral. Mais ce sont les éclatantes teintes de bleu qui envahissent le champ visuel du regardeur, et non les images miniatures et à peine visibles des défunts. Raad utilise le monochrome comme un mécanisme servant à exprimer le mutisme assumé des documents. Aucun témoignage n'a été préservé ici, et même si l'Atlas Group a réussi à déterminer qui étaient ces personnes, leur identité n'est pas révélée. Les images sont reproduites à une si petite échelle que les portraits sont à peine visibles. Or sans les témoignages des morts, ces monochromes risquent de devenir des surfaces pures.

here, and although The Atlas Group managed to identify the individuals, their identities are not revealed here. The images are reproduced on such a small scale that even the likenesses are barely perceptible. Lacking the testimonies of the dead, these monochromes risk becoming pure surfaces.

What is preserved and expressed in these pure surfaces is as paradoxical as the nature of the monochrome itself. The monochrome always exists on a threshold: Rose traces the two polar sources of the monochrome in the transcendental (mystical) and the concrete (material).⁵ Raad's formal strategies, rooted in modernist abstraction, expose the caesurae and aporias of the archive—that which cannot be documented. Just like the monochrome, all things exist in a non-place or liminal state, oscillating between two polarities. Giorgio Agamben has ruminated on the "impossibility of language" and states that all testimony necessarily contains certain lacunae: "Yet here the value of testimony lies essentially in what it lacks; at its centre it contains something that cannot be borne witness to and that discharges the survivors of authority. The 'true' witnesses, the 'complete' witnesses, are those who did not bear witness and could not bear witness. They are those who 'touched bottom' ... the drowned. The survivors speak in their stead, by proxy, as pseudo-witnesses; they bear witness to a missing testimony."⁶

The lacunae are the pseudo testimonies, the holes created by missing testimonies that have been unwittingly replaced by proxies because the true testimonies are irretrievable; they exist in the non-place of mute articulation. In *Secrets in the Open Sea*, Raad's series of glossy blue monochromatic surfaces are impenetrable and uncommunicative like a vast ocean, and sitting at the bottom right corner are the miniature fading faces of those who have "touched the bottom," who have become mute, whose

5. See Barbara Rose, *Monochromes: From Malevich to Present*, (Berkeley: University of California Press, 2006), 21.

6. Giorgio Agamben quoting Primo Levi in his *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, trans. Daniel Heller-Roazen (New York: Zone Books, 1999), 34.



Walid Raad, *Secrets in the Open Sea* (détails | details),
1994-2004.
photos : © Walid Raad, permission de | courtesy of Paula Cooper
Gallery, New York

Ce qui est préservé et exprimé dans ces surfaces pures est aussi paradoxal que la nature du monochrome lui-même. Le monochrome existe toujours sur un seuil : Rose fait remonter ses sources aux deux pôles opposés que sont le transcendantal (mystique) et le concret (matériel)⁵. Les stratégies formelles de Raad, enracinées dans l'abstraction moderniste, exposent les césures et les apories des archives, c'est-à-dire ce qui ne peut être documenté. À l'instar du monochrome, toute chose existe dans un non-lieu ou dans un espace liminal, oscillant entre deux polarités. Dans ses réflexions sur « l'impossibilité du langage », Giorgio Agamben soutient que tout témoignage comporte nécessairement certaines lacunes : « Or le témoignage vaut ici essentiellement pour ce qui lui manque ; il porte en son cœur cet "intémoignable" qui prive les rescapés de toute autorité. Les "vrais" témoins, les "témoins intégraux", sont ceux qui n'ont pas témoigné, et n'auraient pu le faire. Ce sont ceux qui ont "touché le fond",... les engloutis. Les rescapés, pseudo témoins, parlent à leur place, par délégation – témoignent d'un témoignage manquant⁶. »

Les lacunes sont les pseudotémoignages, les trous créés par les témoignages manquants qui ont été remplacés à contrecœur par des substituts parce que les vrais témoignages sont irrécupérables ; ils existent dans le non-lieu de l'articulation muette. Dans *Secrets in the Open Sea*, les surfaces monochromes d'un bleu lustré créées par Raad sont impénétrables et secrètes comme un vaste océan, et dans le coin inférieur droit se trouvent les visages miniatures décolorés de ceux qui ont « touché le fond », ceux qui sont devenus muets, et dont les témoignages ont disparu avec eux. Paradoxalement, Raad préserve la mémoire de ces victimes noyées, de ces vies perdues, en exposant la perte de leurs témoignages.

La collection de documents de l'Atlas Group n'arrive pas à satisfaire son auditoire, car elle n'élucide ni ne raconte les événements survenus lors de la guerre civile au Liban. Raad avait le sentiment qu'il serait futile, voire impossible, de documenter cette guerre. La collection répond plutôt à un désir amnésique en mettant l'accent sur les oublis, les lacunes et les absences des archives. Ces points aveugles nous rappellent la relation inéluctable qu'entretient la mémoire avec l'oubli. Au fil du temps, les choses se perdent ou changent de place et deviennent irrécupérables. Au lieu de créer des délégations, l'artiste incorpore des personnages et des testaments inventés, qui demeurent vrais malgré leur caractère fictif. Le sens et l'affect, et même la vérité, résonnent avec force dans les archives de Raad, et parviennent jusqu'à nous non pas à travers les faits et les chiffres cryptiques du documentaire, mais à travers l'esthétique et les audacieuses envolées de l'imagination de l'artiste.

[Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon]

testimonies have been lost alongside them. Raad paradoxically preserves the memory of these drowned victims, these lost lives, by presenting the loss of their testimony.

The Atlas Group's collection of documentation fails to satisfy its audience in that it does not elucidate or remember the actual events of the Lebanese Civil War. Raad felt it would be futile, even impossible, to document the war in Lebanon. Instead, the collection satisfies an amnesiac desire, one that highlights the forgetfulness, gaps, and absences of the archive. Its blind spots remind us of the ineluctable relationship memory shares with forgetting. Over time, things get lost or displaced and become irretrievable. Rather than creating proxies, the artist incorporates fictive characters and testaments, and though fictional, they remain original. Meaning and affect, even truth, resound in Raad's archive—speaking not through the cryptic facts or numbers of the documentary record, but through aesthetics and the bold flights of the artist's imagination.

5. Voir Barbara Rose, *Monochromes: From Malevich to Present*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 21.

6. Giorgio Agamben citant Primo Levi, dans *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, trad. de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages, 1999, p. 41.

Andria Minicucci est née à Montréal, où elle a grandi. Elle est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université d'Édimbourg (2011). Son mémoire portait sur l'émergence des pratiques d'archivage à l'ère de l'après-média, et se concentrait sur trois artistes contemporains, notamment Walid Raad. Elle vient de terminer un essai pour un catalogue sur la sculptrice Vanessa Paschakarnis.

Andria Minicucci was born and raised in Montréal. She holds a Master's degree in Art History from the University of Edinburgh (2011). Her thesis research examined the emergence of archival practices in the post-media age with a focus on three contemporary artists, including Walid Raad. She has recently completed a catalogue essay for sculptor Vanessa Paschakarnis.