

PHI



# NICO WILLIAMS

## Bingo

25 AVRIL –  
14 SEPTEMBRE 2025









# NICO WILLIAMS

## Bingo

« Le jeu [est] une reproduction  
en miniature des mystères  
de la conjoncture économique. »

Walter Benjamin, se référant aux propos de Paul Lafargue  
dans « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » (1935)

En 2020, durant la pandémie de la COVID-19, j'ai invité Nico Williams à animer quatre ateliers de perlage en ligne dans le cadre de notre programmation numérique. Quelques participant·e·s non autochtones se sont demandé si l'apprentissage de cette technique pouvait être perçu comme de l'extractivisme ou de l'appropriation, étant donné son importance pour de nombreuses communautés autochtones au sein de ce qu'on appelle le Canada. En réponse, Williams a élargi la réflexion aux différentes formes d'échange, tant génératives que destructrices, qui ont permis à la pratique du perlage de perdurer au fil du temps. Comme de nombreux autres types d'artisanat, le perlage repose sur la transmission du savoir par les aîné·e·s et sur les communautés qui se forment à travers ce partage. Cette pratique s'inscrit dans une longue histoire d'échange entre les colons européens et les peuples autochtones à travers l'île de la Tortue : tandis que les premiers introduisaient une grande quantité de perles de verre vénitiennes comme monnaie d'échange pour asseoir leur emprise sur le territoire, les seconds ont rapidement intégré ce matériau à leurs travaux.

Cette compréhension nuancée du commerce est au cœur de *Bingo*, la première grande exposition de Williams, dans le cadre de laquelle, avec la collaboration de son équipe, il a perlé divers objets du quotidien contemporain : circulaires d'épicerie, sacs de provisions, chaises de camping pliantes, emballages de produits alimentaires, chiffons de nettoyage, jaquettes de VHS et de jeux vidéo.

En recréant minutieusement ces objets ordinaires, perle après perle, aux côtés des membres de son atelier, l'artiste nous invite à voir autrement, à reconsidérer la présence de ce que nous ne remarquons plus ou n'avons jamais perçu. Il interroge également ce que nous considérons comme facilement accessible, mettant en évidence les processus complexes par lesquels les biens transitent entre producteur-trice-s et consommateur-trice-s, de même que leur valeur relative et leur possible rareté dans certaines communautés. Parfois, plutôt que de recréer un objet dans son intégralité, Williams utilise le perlage comme complément ou accessoire. C'est notamment le cas pour la sculpture lustrée qui accueille les visiteur-euse-s dans le hall du 451, rue Saint-Jean. L'œuvre reproduit une pièce de l'artiste Ralph Gallagher, qui est reconnu pour ses sculptures d'« Indiens de magasins de tabac » (ou *cigar store Indians*). Gallagher fait partie d'une lignée d'artistes qui ont participé à la perpétuation de stéréotypes sur l'autochtonie au sein de la culture visuelle américaine. En faisant l'acquisition de l'œuvre originale, puis en commandant une copie la plus fidèle possible à un artisan de l'Île Manitoulin, Williams fait écho à sa propre démarche de reproduction d'objets du quotidien en perles et fil.

La première salle de l'exposition réunit un ensemble d'œuvres, incluant le fruit des ateliers de perlage en ligne mentionnés précédemment, qui traite de l'exploitation et de la fragmentation des territoires autochtones par les pouvoirs coloniaux. Deux broderies trouvées sont complémentées de bannières de texte appelant les gouvernements à restituer les terres, et les musées, à rapatrier les restes de corps de personnes autochtones décédées vers leurs communautés respectives afin que celles-ci puissent faire leur deuil et honorer leurs ancêtres. Des chaises de camping, ornées de drapeaux québécois, canadien et américain, reposent en équilibre précaire sur un cercle de pierres de rivière,

une présence fondamentale usée par le passage du temps.

Dans la salle du deuxième étage, le perlage est abordé sous un angle queer. Les reproductions de vêtements codifiés évoquent tour à tour la construction des identités de genres et l'affichage des préférences sexuelles – pensons aux trois bandanas, qui peuvent être interprétés comme un hommage au fameux code des mouchoirs, ou encore à *Silence No More* (2015) et ses liens avec l'univers du kink. Si la chemise de flanelle rouge et noire rigidifiée d'*Uncle* (2023) incarne à la perfection la masculinité, *Flamer* (2022) raconte une histoire plus nuancée. L'œuvre se compose d'un short perlé arborant un motif de flammes, populaire chez les adolescents américains au début des années 2000, tandis que son titre fait référence à une insulte souvent adressée à un homme au comportement jugé trop féminin. Posée sur un socle carrelé et un banc, l'œuvre évoque subtilement l'atmosphère d'un vestiaire ou d'un bain public, oscillant entre provocation et érotisme latent.

Au troisième étage, l'élément central est *Pawn Stars* (2024-2025) – ici dans sa troisième version –, une installation qui rappelle un magasin de prêts sur gages, où des objets perlés par Williams sont mis en relation avec des pièces réalisées par des aîné-e-s et d'autres artistes. Ces pièces, amassées par l'artiste au fil des ans lors de ses voyages dans des foires artisanales et des expositions, ouvrent un dialogue entre sa pratique et celle d'autres artisan-e-s du perlage. Si le magasin de prêts sur gages est l'antithèse du musée en matière de stratégies d'exposition, il en partage néanmoins un point commun, celui du contrôle exercé sur les objets qui y transitent. L'artiste cède généralement tous les droits sur son œuvre lorsqu'elle est acquise par un musée; il en va de même pour la personne qui met ses biens en gage: retiré de la circulation quotidienne, l'objet prend une nouvelle valeur potentielle.



1. Le *frybread*, ou pain frit, est un pain qui s'apparente à la banique, mais ce qui les distingue, c'est que le *frybread* est frit dans du saindoux ou de l'huile, tandis que la banique se cuit traditionnellement sur un feu de bois.

La dernière salle met en lumière l'intérêt de Williams pour la manière dont les institutions organisent, légifèrent, commercialisent, voire contrôlent la circulation des objets du quotidien. Des logos représentant les principaux ingrédients du *frybread*<sup>1</sup> – devenus accessibles aux communautés autochtones grâce à l'industrialisation de l'alimentation – sont accompagnés de circulaires d'épicerie perlées, dont la matérialité transforme cette publication autrement éphémère en un témoignage de l'augmentation constante du coût de la vie.

La série *NDN Hustle* (2024-2025), créée pour cette exposition, consiste en la reproduction de cartes collectées par Williams lors de ses visites à la salle de bingo de Kahnawake. En menant mes recherches, j'ai constaté que le bingo présente une étonnante affinité avec le perlage. On pense immédiatement aux gestes répétitifs qui structurent à la fois l'artisanat et le jeu, ainsi qu'à la grille de la carte de bingo, comparable à la couture qui maintient les perles ensemble dans une œuvre. Malgré ses origines européennes, le bingo est souvent perçu comme un phénomène typiquement québécois de la classe ouvrière, pratiqué dans les sous-sols d'église et les salles communautaires à travers la province. Cela fait écho à la manière dont nous percevons le perlage, comme un artisanat « authentique » ou « traditionnel » d'une culture, alors qu'il résulte en réalité d'un processus de circulation et d'échange.

Tandis que les billets de loterie réalisés en 2019 par Williams reproduisaient ceux émis par une société d'État provinciale, les cartes de bingo de la salle de Kahnawake nous rappellent, comme le souligne Kate Bedford, que le jeu peut aussi être perçu comme un espace de « sociabilité et de renforcement des liens communautaires », de « partage des ressources au sein de la communauté », voire comme un moyen de « garantir la survie dans des économies informelles »<sup>2</sup>. Le perlage agit de manière similaire. Forgée

2. Kate Bedford, *Bingo Capitalism: The Law and Political Economy of Everyday Gambling*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 30. [Trad. libre.]

au sein de la communauté, cette pratique offre à l'artiste, comme à bon nombre de ses pairs autochtones, un espace de critique et de résistance face à la violence coloniale. Si la reconnaissance du perlage comme pratique artistique par les musées demeure récente, Williams nous rappelle que cet artisanat a su définir sa propre valeur collective, indépendamment de ces institutions, en répondant avant tout aux nécessités symboliques et économiques de ceux qui le produisent, l'échangent et le portent fièrement.

— Daniel Fiset  
Commissaire

## À propos de Nico Williams

Membre de la Première Nation Aamjiwnaang (Anishinaabe), Nico Williams, ᐃᑦᑦᑦ (né en 1989) vit et travaille actuellement à Tiohtià:ke/ Montréal. Il est titulaire d'une maîtrise en beaux-arts avec spécialisation en sculpture de l'Université Concordia (2021). Sa pratique multidisciplinaire, souvent collaborative, est centrée sur le perlage sculptural. Actif au sein de la communauté artistique autochtone de Montréal, Williams fait également partie de l'équipe de recherche du projet Contemporary Geometric Beadwork. Il a animé des ateliers au Massachusetts Institute of Technology, au Musée McCord Stewart, à l'Université de Toronto et au MoMA x AIC. En 2021, il a reçu la bourse Claudine et Stephen Bronfman en art contemporain, et en 2024, il a été lauréat du prestigieux prix Sobey pour les arts. Son travail a été exposé à l'échelle nationale et internationale, notamment au Musée des beaux-arts du Canada (2024), au Musée des beaux-arts de Hamilton (2023), à la MacKenzie Art Gallery (2022), au Musée d'art contemporain de Montréal (2021) et au Musée des beaux-arts de Montréal (2019). Il a également participé à l'exposition collective *Indian Theater: Native Performance, Art, and Self-Determination* since 1969, au Hessel Museum of Art, dans l'État de New York. Ses œuvres font partie d'importantes collections publiques, dont celles du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée d'art contemporain de Montréal, du Musée des beaux-arts de l'Ontario, des Archives nationales du Québec, de la Fondation culturelle Ojibwe et de la Banque Royale du Canada. Son travail a bénéficié du soutien du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts de Montréal, du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts de l'Ontario et de la bourse Fluevog.

## Miigwechiwendan

Notre atelier opère sur un territoire autochtone qui n'a jamais été cédé. Les instances gouvernantes des Premières Nations n'ont jamais signé quelque traité ou accord qu'il soit qui céderait légalement quelconque partie de l'île de Montréal à une administration coloniale telle que le Québec, le Canada ou la Couronne. En d'autres termes, nous opérons, visitons ou vivons toustes sur un territoire autochtone qui a été volé. #landback

Les œuvres présentées dans l'exposition *Bingo* ont été créées entre 2014 et 2025. Durant toute cette période, plusieurs membres de notre équipe sont passé-e-s par l'atelier et ont rendu cette exposition possible. Merci à Yu Bai, Molly Chamagne, Ioana Dragomir, Virginie Fillion-Fecteau, Felipe González Ávila, Samwell Guertin, Alex Havenne, Elena Imari, Christy Kunitzky, Selina Latour, Yuxin Liu, Emlyne Marchand, Hannah Materne, Caroline Moïny, Sonja Ratkay, Laurel H. Rennie, Lydia Risi, Kuh del Rosario, Aiden Thorne et Patrick Veys pour leur précision, leur dévouement, et pour le temps, l'énergie et l'effort consacrés à la fabrication de chacune des œuvres présentées ici.

Je suis immensément reconnaissant envers toutes les personnes qui ont visité mon atelier. Chi-miigwetch!

Remerciements spéciaux à Daniel Fiset, le commissaire de cette exposition monumentale, et aux équipes administratives, techniques et d'accueil de PHI.

— Nico Williams



## NICO WILLIAMS

### Bingo

**“Gambling [is] a miniature reproduction of the mysteries of the market-situation.”**

Walter Benjamin, referring to the work of Paul Lafargue in “Paris, Capital of the 19th Century” (1935)

In 2020, I invited Nico Williams to facilitate four online beading workshops as part of our virtual programming during the COVID-19 pandemic. A few non-Indigenous participants asked whether learning how to bead was extractive or appropriative, given how central the technique is to many First Nations within so-called Canada. Williams responded by reflecting more broadly on the kinds of exchanges, both generative and destructive, that have allowed the practice of beading to subsist over time. Beadwork, like many other types of craft, relies on the transmission of knowledge from elders and the communities that grow from that sharing. Crucially, it has a history in trade between European settler-colonial forces and Indigenous peoples across Turtle Island: while the former brought a vast quantity of Venetian glass beads to use as a bartering tool and subsequently ensure their growing control over the territory, the latter rapidly integrated the new material into their beading practices.

The artist’s layered understanding of trade is central to *Bingo*, his first major exhibition. The things Williams and his team bead are tied to contemporary everyday experiences: grocery store flyers, shopping bags, foldable camping chairs, packages of food products, J-cloths, VHS and video game covers. By painstakingly and precisely remaking these generic objects, bead by bead, alongside members of his studio, the artist invites us to look again, to reconsider the presence of what we do not see anymore, or what we have never been able

to see. He also questions what we understand to be readily available, highlighting the complex ways in which commodities move from producer to consumer, their relative values, or their potential scarcity in some communities. Occasionally, rather than fully recreating an object, Williams will prefer to use beadwork as a supplement or accessory, such as in the sculpture that welcomes visitors in our lobby. The work is a reproduction of a piece by Ralph Gallagher, an artist renowned for his sculptures of “cigar store Indians.” Gallagher is part of a lineage of artists who have taken part in perpetuating stereotypes about Indigeneity within American visual culture. By acquiring the original work, and asking a craftsman from Manitoulin Island to copy it as faithfully as possible, Williams nods to his own replication of everyday objects in beads and thread.

The first gallery presents a body of work that addresses the exploitation and fragmentation of Indigenous territory by settler-colonial powers, including the results from the previously mentioned online beading workshops. Two found needleworks receive banners of text calling on governments to give back the land, and on museums to repatriate Indigenous remains to their respective communities so that they may grieve and honour their dead. A series of camping chairs adorned with the Québec, Canadian, and United States flags rest precariously on top of a circle of river stones, a foundational presence worn over by the passage of time.

In our second-floor gallery, beadwork is presented as a suggestively queer practice. The reproductions of codified items of clothing evoke, in turns, the flagging of sexual preference (one can think of the three bandanas as an homage to the infamous hanky code, or of *Silence No More's*, 2015, ties to kink), or the construction of gender identities. If *Uncle's* (2023) stiffened red-and-black flannel shirt is a cipher of masculinity par excellence, *Flamer* (2022) tells a more layered story. While the pair of beaded shorts reprise the early-aughts flamework motif popular among teenage boys across North

America, the title of the work suggests an insult proffered to a man who acts in an overtly feminine manner. Displayed on a tiled plinth and bench that vaguely recalls a locker room or a bathhouse, the work ambiguously shifts between taunting and erotic potential.

The central element of the third-floor gallery is the third iteration of Williams's *Pawn Stars* (2024-2025), a pawn shop-cum-installation wherein a selection of his own beaded objects are placed in relation with pieces by elders and other artists. Having travelled to craft fairs and art exhibitions for a number of years, Williams has been collecting these pieces, an important gesture that opens up a dialogue between his practice and that of other beaders. The pawn shop, while it is the opposite of a museum in terms of its display strategies, shares a similarity with regards to the control of the objects that pass through its doors. An artist usually concedes all rights over their work when it is collected by a museum, much like a person pawning off their belongings: taken out of everyday circulation, the object takes on another potential value.

The last gallery confirms Williams's interest in how institutions organize, legislate, market, or even police the circulation of everyday objects. Logos from the main ingredients of frybread<sup>1</sup>—which became available to Indigenous communities through the industrialization of food—are joined by a few beaded grocery store flyers, their material crystallizing an otherwise quickly-discarded publication, a testament to the ever-rising cost of living.

*NDN Hustle* (2024-2025), a major series created by Williams for this exhibition, reproduces cards collected by the artist during visits to Kahnawake's bingo hall. In my early research I found that, as a practice, bingo is eerily tied to beadwork. Spontaneously, one thinks of the repetitive gestures that structure both the game and the craft; of the grid that seems to organize the bingo card itself,

1. Frybread is similar to bannock, but the key difference is that frybread is fried in lard or oil, while bannock is cooked over fire.



not unlike the stitch that holds a piece of beadwork together. And, despite its European origins, the game is often understood to be a quintessentially Québécois working-class phenomenon, played in church basements and halls across the province. This recalls the perceptions we have of beadwork as a craft considered “authentic” or “traditional” to a culture, which is actually the result of circulation and exchange.

While Williams’s 2019 lotto tickets are reproductions of those produced by a provincial government-owned corporation, these Kahnawake bingo hall cards remind us, following Kate Bedford’s research, that gambling can also be understood as a place for “sociality and group-bonding,” “sharing resources within the community,” or even “securing survival in informal economies.”<sup>2</sup> Beadwork operates in a similar way: a practice forged by and through community, it has offered a space of critique and resistance to colonial violence for the artist, as it has for many of his Indigenous peers. And, if the legitimization of beading as artistic practice by museums is fairly recent, Williams reminds us that the craft has determined its own collective value independently of those institutions, attending instead to the symbolic and economic needs of those who produce, exchange, and proudly wear beadwork.

—Daniel Fiset  
Curator

2. Kate Bedford, *Bingo Capitalism: The Law and Political Economy of Everyday Gambling* (Oxford: Oxford University Press, 2019), 30.

## About Nico Williams

Nico Williams, ᐃᑦᑦᑦ (b. 1989) is a member of Aamjiwnaang First Nation (Anishinaabe) and is currently living and working in Tiohtià:ke/Montréal. In 2021, he graduated with a Master of Fine Arts in Sculpture from Concordia University. He has a multidisciplinary and, often collaborative, practice that is centred around sculptural beadwork. Williams is active within the urban Indigenous Montréal arts community and is a member of the Contemporary Geometric Beadwork research team. He has led workshops at The Massachusetts Institute of Technology, the McCord Stewart Museum, MoMA x AIC, and the University of Toronto. In 2021, he was awarded the Claudine and Stephen Bronfman Fellowship in Contemporary Art, and in 2024, he was the laureate of the prestigious Sobey Art Award, for which he was longlisted in 2022. His work has been shown internationally and across Canada, including at the National Gallery of Canada (2024), the Art Gallery of Hamilton (2023), the MacKenzie Art Gallery (2022), the Musée d’art contemporain de Montréal (2021), and the Musée des beaux-arts de Montréal (2019). He was part of the critically-lauded group exhibition *Indian Theater: Native Performance, Art, and Self-Determination since 1969* at the Hessel Museum of Art. Williams’s works are housed in prominent public collections, including the Musée des beaux-arts de Montréal, the Musée d’art contemporain de Montréal, the Art Gallery of Ontario, Archives Nationales du Québec, the Ojibwe Cultural Foundation, and the Royal Bank of Canada Art Collection. His work has been supported by the Canada Council, Conseil des arts de Montréal, Conseil des arts et des lettres du Québec, The Ontario Arts Council, and The Fluevog Artist Grant.

## Miigwechiwendan

Our studio is operating on unceded Indigenous territory. First Nations governing bodies never legally ceded or signed away, through treaty or any other agreement, any part of the island of Montréal to any colonial administration such as Québec, Canada, or the Crown. In other words, we are all operating, visiting, and living on Indigenous stolen land.  
#landback

The works presented in the show *Bingo* were created between 2014 and 2025. Throughout this period, many talented team members have passed through our studio doors, and have made this exhibition possible. Thank you to Yu Bai, Molly Chamagne, Ioana Dragomir, Virginie Fillion-Fecteau, Felipe González Ávila, Samwell Guertin, Alex Havenne, Elena Imari, Christy Kunitzky, Selina Latour, Yuxin Liu, Emlyne Marchand, Hannah Materne, Caroline Moiny, Sonja Ratkay, Laurel H. Rennie, Lydia Risi, Kuh del Rosario, Aiden Thorne, and Patrick Veys for the precision, dedication, time, energy, and effort that they have put into the fabrication of each piece.

For each individual who has come to the studio, I am immensely grateful. Chi-miigwetch!

Special thanks to Daniel Fiset, the curator of this monumental exhibition, and to PHI's administrative, technical, and gallery staff.

—Nico Williams



PHI remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec et Hydro-Québec pour leur soutien financier à l'exposition *Nico Williams: Bingo*.  
PHI thanks the Conseil des arts et des lettres du Québec and Hydro-Québec for their financial support of the exhibition *Nico Williams: Bingo*.

Nico Williams. *Flamer* (détail / detail), 2022. Perles de verre 11/0 sur fil de polyéthylène tressé / thermosoudé, bois d'érable et de peuplier, métal. 101,6 × 55,9 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Blouin Division. / 11/0 seed beads on thermally-fused/braided polyethylene thread, maple wood, cottonwood, and metal. 101.6 × 55.9 cm. Courtesy of the artist and Blouin Division. Photo: Paul Litherland.

Nico Williams. *Barrier* (détail / detail), 2023. Perles de verre tubulaires japonaises #3 sur fil de polyéthylène tressé/thermosoudé, armature de métal non galvanisé. 238,8 × 101,6 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Blouin Division / #3 Japanese glass bugle beads on thermally-fused/braided polyethylene thread, degalvanized metal armature. 238.8 × 101.6 cm. Courtesy of the artist and Blouin Division. Photo: Paul Litherland.



ISBN: 978-2-923803-36-4

Dépôt légal—Bibliothèque  
et Archives nationales  
du Québec, 2025  
Bibliothèque  
et Archives Canada

Fondatrice et cheffe de la création  
Founder and Chief Creative Officer  
Phoebe Greenberg

Commissaire  
Curator  
Daniel Fiset

Direction artistique  
Art Direction  
Michel Ouellette

Infographie  
Graphic Design  
Juliette Duhé

Coordination  
Amelia Wong-Mersereau

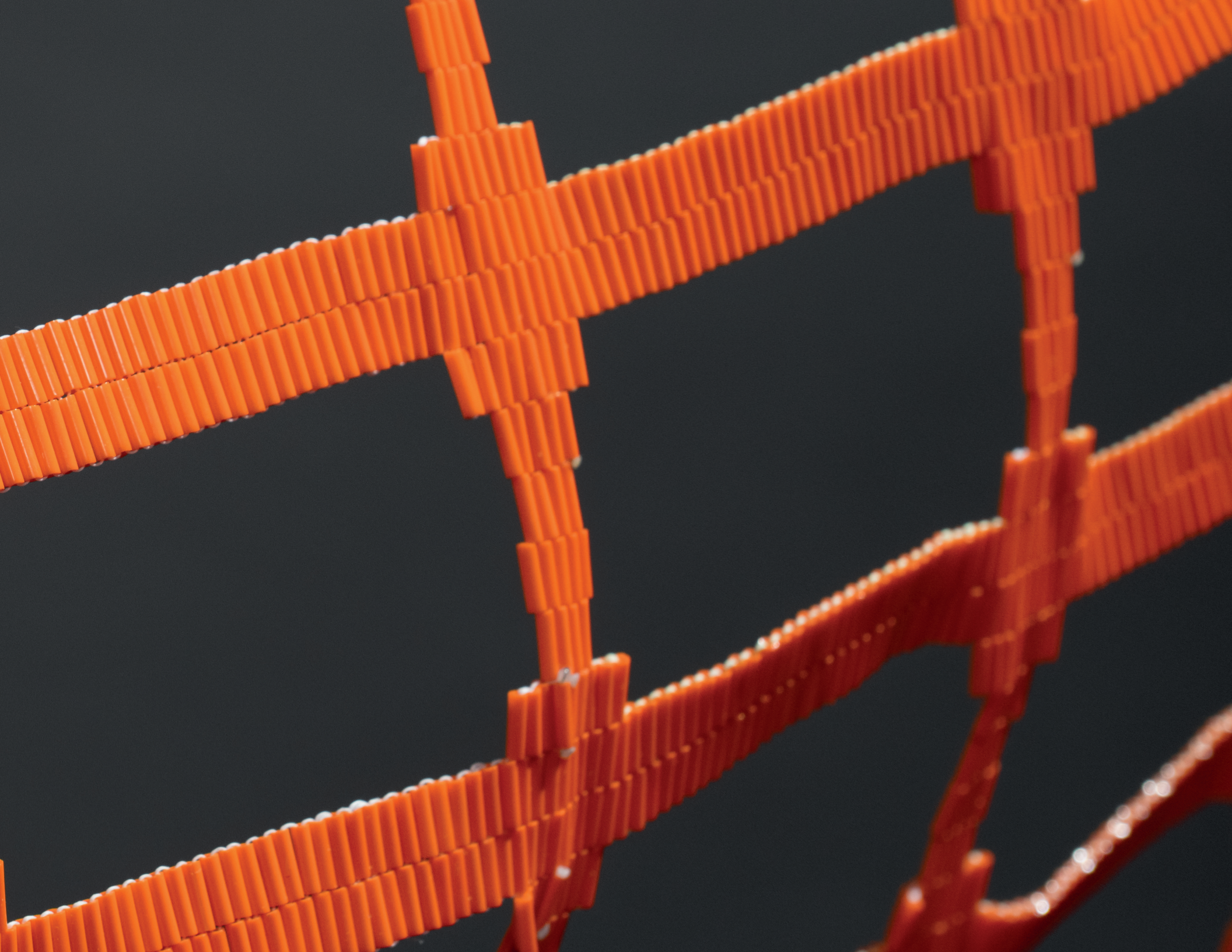
Révision  
Copy Editing  
Dahlia Cheng  
Pierre-Olivier Marinier Leseize  
Amelia Wong-Mersereau

Traduction  
Translation  
Nathalie de Blois

Correction d'épreuves  
Proofreading  
Jack Stanley  
Colette Tougas

Impression  
Printing  
L'Empreinte









## AUDIOGUIDE

Pour en savoir davantage sur les œuvres présentées

To learn more about the artworks presented



Français



English

PHI

451, rue Saint-Jean  
Montréal (Québec)  
H2Y 2R5

514 225-0525  
1 855 526-8888  
[info@phi.ca](mailto:info@phi.ca)  
[phi.ca](http://phi.ca)