ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

SORTIR • COME OUT





127 HIVER / WINTER 2021

espace

éditorial/editorial

2
RE-TERRITORIALISER L'ESPACE PUBLIC
RE-TERRITORIALIZING PUBLIC SPACE
André-Louis Paré

SORTIR • COME OUT

10
L'art public à l'épreuve du vivre ensemble
Laurent Vernet

14
Le monument dans un champ élargi : les pratiques performatives de Giorgia Volpe, Claudia Bernal et Constanza Camelo Suarez
Analays Alvarez Hernandez

22
The Hackers of the Streets: Art, Networks and Post-Crisis Urbanity
Bill Balaskas

32
Des praxis *queer* qui décolonisent les espaces publics
Julie Richard

40
Coming out of "the death of the monument"
Martin Zebracki

essai

46
Villes résilientes et *Slow Art* : pratiques spatiales et artistiques au temps de la COVID-19
Annie Gérin

entretiens/interviews

54
***What Are Our Supports?* A Conversation with Joni Low**
Karen Henry

60
Conversation épistolaire : Eunice Bélidor et Camille Larivée

carte blanche

66
Amplifying Presence
Devora Neumark

événement/event

76
Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières : *Croire*
Daniel Fiset

comptes rendus/reviews

86 ***Victor Cicansky: The Gardener's Universe***
Ray Cronin

88 **Bridget Moser: *My Crops are Dying but My Body Persists***
Tak Pham

89 **Andrée-Anne Roussel et Samuel St-Aubin, *Ce qui compte***
Nathalie Bachand

91 **Minia Biabiany, *Musa Nuit***
Antoinette Jattiot

93 ***RELATIONS : la diaspora et la peinture***
Itay Sapir

95 **Clara Cousineau et Marion Paquette, *Demi-mesure***
Alban Loosli

97 **Marie-Claude Lepiez, *Tangerine Dream***
Gabrielle Sarthou

99 **Andréanne Godin, *Réconcilier ton absence m'était impossible***
Élisabeth Recurt

101 **Charlotte Charbonnel, *Geoscopia***
Camille Paulhan

102 **Ingrid Tremblay, *Un raccourci par le désert***
Ariel Rondeau

livres/books

105 ouvrages reçus/selected titles

Couverture/Cover : Kama La Mackerel, *Breaking the Promises of Tropical Emptiness: Trans Subjectivity in the Postcard*, 2019. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist. Photo : Nedine Moonsamy.

Intérieur de couverture/Inside front cover : Melissa Mollen Dupuis, *Artivistic*, 2007. Photo : avec l'aimable permission de l'artiste et DARE-DARE/Courtesy of the artist and DARE-DARE.

RE-TERRITORIALIZING PUBLIC SPACE

●

With the dismantling of monuments of controversial figures, calls to change the names of streets and public places, as well as protests seeking a just recognition of minority groups, the public sphere, associated with the democratization of exchange between citizens, has undergone profound change, even re-territorialization over the last few years. Having taken hold in 18th century Europe, the notion of public space is closely linked to democracy and corresponds—notably through the written press—with the free flow of ideas. In the name of information transparency, the public sphere gives people the possibility of expressing divergent opinions. It promotes the freedom to express oneself and to protest. On the artistic level, notably with sculpture, it has particularly favoured a public art that represents a vision of the dominant history, which is primarily embodied by bourgeois society, the new figure of a henceforth liberal power.[1]

Regardless of the political regime, the public sphere has always been enriched by monuments that celebrate the victorious power. But according to democratic principles, the public sphere allows dissent when it is peacefully expounded. However, this is not always the case. Very recently, the statue of John A. Macdonald, erected in 1895 in the centre of Place du Canada, in Montréal, was targeted by a group of activists who took on the statue of the co-founder of the Canadian Federation. The sculpture of this lawyer, instigator of the residential schools and reserves for Indigenous Peoples and the first Prime Minister of Canada, has often been the focal point of demonstrators for whom Macdonald symbolizes contempt for Indigenous, Metis and French-Canadian communities. Created by the British sculptor George Edward Wade (1853-1933), this statue, which is under the responsibility of Montréal's Public Art Bureau, has now been placed in storage for as long it takes to evaluate the place it will occupy in the future history of the country. But to this end, it is important to reconsider the democratic ideal of public space and, as philosopher Hannah Arendt (1906-1975) reminds us, to focus on the development of a common world that does not exclude the plurality of a people made up of different individuals who are committed to building a more just society.[2]

In telling the story of Montréal's foundation in the film *Hochelaga, Land of Souls* (2017), director François Girard evokes an important aspect of this recomposition of public space. A subsidence at Percival-Molson Stadium provides the opportunity for archaeological digs that will make it possible to confirm the origins of the Québec metropolis to come: that of a city built up on an island inhabited by Indigenous populations. As is the case for several Canadian cities, Montréal was established on an unceded territory. Furthermore, when this reality is transposed to the field of public art, one would be well advised to bear this in mind. In 2017, following a competition, the Calgary public art program jury selected the proposal of artist Del Geist, a well-known US sculptor. Titled *Triassic Towers* and located in front of the Canada Olympic Park, this work was installed on traditional Indigenous territory. Made up of stones and steel, the work recalls—despite the artist's intentions—a funeral rite with which many Indigenous people identify, triggering a feeling of unease for many of them and by the same token, reflecting the importance of including members of their community in the public art selection process. In underlining this controversy in his text, Laurent Vernet, the editor of the thematic essay section, insists on "the necessity of decolonizing this institutional practice," which must integrate more positive efforts to bring about reconciliation and inclusion, and also to involve a re-territorialization of public space and the artworks one encounters there, if not the artistic actions arising within it.

From a perspective of openness and renewal in this field of public art, many artists appeal for greater diversity. A diversity of artists, of their works and the territories they are set up in, but also diversity in the decision-making bodies. This presence of artists from a wide range of origins is a major cultural issue that requires a revision of public space, making it open to the social reality of today. Moreover, this reality is never politically neutral, it consists of multiple perspectives that come up against each other and clash, but which must build bridges to ensure harmonious co-existence. It is due to this plurality of viewpoints that the world to come is forged, and art can contribute to maintaining it by way of its various sensory expressions, consensually or not.

RE-TERRITORIALISER L'ESPACE PUBLIC

●

Avec le déboulonnement de plusieurs monuments de personnalités controversées, les réclamations pour le changement de nom de rues ou de lieux publics ainsi que les protestations pour une juste reconnaissance des groupes minoritaires, l'espace public, associé à la démocratisation des échanges entre les citoyen.ne.s, est en processus de profondes modifications, voire de re-territorialisation, depuis quelques années. Ayant pris racine en Europe au 18e siècle, la notion d'espace public est intimement liée à la démocratie et correspond – notamment, à travers la presse écrite – à la libre circulation des idées. Au nom de la transparence de l'information, l'espace public entretient la possibilité d'émettre des opinions divergentes. Il promeut la liberté de s'exprimer et de manifester. Sur le plan artistique, avec entre autres la sculpture, il a surtout favorisé un art public représentant une vision de l'histoire dominante, laquelle incarne principalement la société bourgeoise, nouvelle figure du pouvoir désormais libéral[1].

Quel que soit le régime politique, la sphère publique a toujours été enrichie de monuments célébrant le pouvoir triomphant. Mais selon les principes démocratiques, l'espace public admet le dissensus lorsqu'il s'expose pacifiquement. Ce n'est toutefois pas toujours le cas. Tout récemment, la statue de John A. Macdonald, érigée en 1895 au cœur de la Place du Canada, à Montréal, fut l'objet d'un groupe d'activistes qui s'en est pris à la statue du cofondateur de la fédération canadienne. La sculpture de cet avocat, instigateur des pensionnats et des réserves pour Autochtones, premier à devenir premier ministre du Canada, a souvent été la cible de protestataires pour qui Macdonald symbolise le mépris pour les communautés autochtones, métisses et canadiennes-françaises. Produite par le sculpteur britannique George Edward Wade (1853-1933), cette statue, maintenant sous la responsabilité du Bureau d'art public de Montréal, se trouve remisée, le temps d'évaluer la place qu'elle occupera dans la future histoire du pays. Mais pour ce faire, il importe de reconsidérer l'idéal démocratique de l'espace public et, comme le rappelait la philosophe Hannah Arendt (1906-1975), de miser sur l'élaboration d'un monde commun qui n'exclut pas la pluralité d'un peuple composé d'individus différents et engagés à construire une société plus juste[2].

En relatant l'histoire de la fondation de Montréal, le réalisateur François Girard évoque, dans le film *Hochelaga, terre des âmes* (2017), un aspect important de cette recomposition de l'espace public. Un affaissement de terrain au Stade Percival-Molson offre l'occasion de fouilles archéologiques permettant de confirmer les origines de la future métropole québécoise : celles d'une ville qui a pris place sur une île habitée par des populations autochtones. Comme cela est le cas pour plusieurs villes canadiennes, Montréal s'est implantée sur un territoire non cédé. Aussi, lorsque cette réalité se transpose dans le domaine de l'art public, il est bien de se le rappeler. En 2017, à la suite d'un concours, le jury du programme d'art public de Calgary a choisi la proposition de l'artiste Del Geist, un sculpteur étatsunien fort connu. Intitulée *Triassic Towers*, et située en face du Parc national olympique du Canada, cette œuvre a été installée sur un territoire traditionnel autochtone. Composée de pierres et d'acier, l'œuvre rappelle – malgré les intentions de l'artiste – un rite funéraire reconnu par de nombreux.ses Autochtones, générant chez plusieurs un sentiment de malaise et reflétant, du même coup, l'importance d'inclure des membres de leur communauté dans les processus de sélection de l'art public. En soulignant, dans son texte, cette controverse, Laurent Vernet, responsable du dossier de ce numéro, insiste sur « la nécessité de décoloniser cette pratique institutionnelle », laquelle doit intégrer plus concrètement des efforts de réconciliation et d'inclusion, efforts qui passent également par une re-territorialisation de l'espace public et des œuvres d'art que l'on y retrouve, sinon des actions artistiques qui en émergent.

C'est dans une perspective d'ouverture et de renouvellement de ce champ de l'art public que plusieurs artistes plaident pour la diversité. Diversité des artistes, de leurs œuvres et des territoires investis, mais aussi des instances décisionnelles. Cette présence d'artistes de tous horizons est un enjeu culturel majeur pour une révision nécessaire de ce que doit être un espace public ouvert à la réalité sociale d'aujourd'hui. Et cette réalité n'est jamais politiquement neutre, elle est composée de multiples visions qui se rencontrent, s'entrechoquent, mais qui doivent construire des ponts afin de mieux vivre ensemble. C'est grâce à cette pluralité de points de vue que se forge le monde en devenir et que l'art, par ses diverses expressions sensibles, dans le consensus ou non, peut contribuer à entretenir.

Expressing this plurality as a new way of experiencing public space is what many artists from various backgrounds are trying to do. In this context, and with a desire for recognition, it is about rethinking the place that monuments occupy in order to enable other histories and other narratives. This can be carried out through expanding the field of monumental representation, as Analays Alvarez Hernandez underlines in her article focusing on the "performative practices" of three Canadian artists of Latin-American origin. It is also from this perspective that Martin Zebracki's text highlights the importance of sculptors and performative interventions linked to the demands of LBGTQ2+ communities that make it possible to counterbalance the "heteropatriarchal" world which is openly displayed in public space. As Julie Richard proposes in her text, this "right to appear" outside of the heteronormative matrix can be carried out with performances that assert bodies and identities in all their plurality. As the mass protests in the US during the summer of 2020 remind us, the calls for a right to exist in public space also speak to racialized communities. Eunice Bélidor and Camille Larivée analyze these issues in particular, addressing various projects that took place in the Petit Bourgogne and Saint-Michel neighbourhoods in Montréal. They join their voices to reflect on new ways to correct and reappropriate an urban space that is all too often marked by colonial history.

In response to these realities that call for a positive transformation of the social links forged in public space, Devora Neumark invited ten artists to speak about the necessity of representativity and the hope for a more equitable public space, particularly in the context of a pandemic that exacerbates differences, most notably racial ones. While the pandemic we are living through brings inequalities to the fore, it has also opened the door for ephemeral artistic actions that have taken place in many cities around the world, including Montréal. In her text, Annie Gérin presents various artistic expressions, whether spontaneous or commissioned, that have demonstrated originality and daring in a time of social distancing. Among these interventions at the heart of city space, the series of projects titled *What Are Our Supports?* gave rise—as curator Joni Low recalls in an interview with Karen Henry—to original artistic explorations in Vancouver's public space. Finally, still in the hope of re-territorializing public space, Bill Balaskas takes a look at the response of some artists following the *Occupy Wall Street* movement and the outcry against outrageous economic inequality. His article also underlines the artistic actions carried out with the support of various museums and institutions to question the consumerist imperative and propose alternatives that are more conducive to collective and community-based values. These demands are not only articulated in physical spaces, but also via the Web, considered as a virtual public space.

To complete this issue, the "Events" section presents a text by Daniel Fiset on the Biennale nationale de sculpture contemporaine in Trois-Rivières that took place in circumstances that were hardly favourable for a gathering. Thirteen artists and collectives applied a variety of approaches to explore the event's thematic *Croire/Believe*. This is followed, as usual, with the "Reviews" section in which ten texts report on recent exhibitions, and which is also where we review publications such as catalogues devoted to the practices of artists from here and elsewhere.

Translated by Bernard Schütze

André-Louis Paré

1.
Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge, Poltity, 1989).
2.
Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago, University of Chicago Press, 1958). Primarily chapter V: "Action."

Exprimer cette pluralité comme étant la nouvelle façon d'expérimenter l'espace public est ce que plusieurs artistes de toutes origines tentent de faire. Dans ce contexte, et au nom du désir de reconnaissance, il est question de repenser la place qu'occupent les monuments en vue de permettre d'autres histoires, d'autres récits. Cela peut se réaliser par un élargissement du champ de la représentation monumentale comme le souligne l'article d'Analays Alvarez Hernandez qui se penche sur des « pratiques performatives » de trois artistes canadiennes d'origine latino-américaine. C'est également dans cette perspective que le texte de Martin Zebracki souligne l'importance de sculptures et d'interventions performatives qui relèvent des revendications des communautés LBGTQ2+ permettant de contrebalancer l'univers « hétéropatriarcal » qui s'affiche librement dans l'espace public. Comme le propose Julie Richard, dans son texte, ce « droit d'apparaître » en dehors de la matrice hétéronormative peut aussi se faire par l'entremise de performances qui revendiquent les corps et les identités dans toute leur pluralité. Comme nous l'ont rappelé les soulèvements collectifs aux États-Unis, à l'été 2020, les appels au droit à l'existence et à l'équité, dans l'espace public, rejoignent également les communautés racisées. Ces enjeux sont notamment abordés par Eunice Bélidor et Camille Larivée qui se sont entretenues sur divers projets, entre autres autour des quartiers Petite-Bourgogne et Saint-Michel à Montréal. Elles unissent leurs voix en vue de réfléchir aux nouvelles façons de corriger et de se réapproprier l'espace urbain trop souvent marqué par l'histoire coloniale.

En écho à ces réalités qui appellent à une transformation positive des liens sociaux qui se tissent dans l'espace public, Devora Neumark a donné la parole à dix artistes sur l'exigence de représentativité et l'espoir d'un espace public plus équitable, en particulier dans un contexte pandémique qui exacerbe les différences, notamment raciales. Or si la pandémie que nous vivons fait surgir des inégalités, elle a aussi permis des actions artistiques éphémères qui se sont produites un peu partout dans plusieurs villes du monde, dont Montréal. Dans son texte, Annie Gérin présente justement diverses expressions artistiques parfois spontanées, parfois commandées et qui ont fait preuve d'originalité et d'audace en temps de distanciation physique. Ces interventions artistiques au cœur de l'espace urbain, Joni Low, à titre de commissaire, en rappelle une version dans un entretien avec Karen Henry autour d'une série de projets intitulée *What Are Our Supports?*, laquelle a permis des explorations artistiques inédites dans l'espace public vancouvérois. Enfin, toujours dans l'espoir de re-territorialiser l'espace public, Bill Balaskas s'intéresse à la réponse de certains artistes à la suite du mouvement Occupy Wall Street et la dénonciation d'une effarante inégalité sur le plan économique. Son article souligne également les actions artistiques menées grâce à l'appui de diverses institutions muséales en vue de s'interroger sur l'impératif consumériste et de proposer des alternatives qui favoriseraient des valeurs plus collectives et communautaires. Ces revendications s'expérimentent non seulement dans des espaces physiques, mais aussi via le Web, entendu comme espace public virtuel.

Pour compléter ce numéro, la section « Événements » propose un texte de Daniel Fiset sur la Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières, qui s'est déroulée dans un contexte peu propice au rassemblement. Treize artistes et collectifs, réunis sous l'événement intitulé *Croire*, ont abordé cette thématique sous une variété d'approches. S'ensuit, comme il se doit, la section « Comptes rendus », dans laquelle dix textes se penchent sur des expositions récentes, sans oublier celle où nous rendons compte d'ouvrages tels des catalogues et des essais à propos de la pratique d'artistes d'ici et d'ailleurs.

André-Louis Paré

1. Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.
2. Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1994. Principalement le chapitre V : « L'action ».

P. 6-7 : **Ludovic Boney**, *Réaction en chaîne*, 2019. École de technologie supérieure, Montréal. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : CFO.
P. 8-9 : **Nadia Myre**, *Dans l'attente…/While Waiting…*, 2019. Collection du Bureau d'art public de Montréal. Photo : David Giral.









L'ART PUBLIC À L'ÉPREUVE DU VIVRE ENSEMBLE

Laurent Vernet



Tiffany Shaw-Collinge, *pehonan*, 2018. Quartzite, bois, acier patiné et acier poli avec un fini miroir, 1,7 x 12 x 5,5 m. Δᑫᐤᐦᑭᐘᐤ (ÎNÎW) River Lot 11 ∞, Indigenous Art Park, Edmonton. Photo : Conor McNally.

« Cette œuvre évoque les morts. Notre peuple n'est pas mort, nos cérémonies ne sont pas mortes. Notre culture, notre langue, nos cérémonies sont bien vivantes et à célébrer. »

Elle-Máijá Tailfeathers, cinéaste membre des communautés Pieds-Noirs et Samis[1]

À Calgary, les automobilistes qui empruntent la route transcanadienne peuvent apercevoir, au pied du Parc national olympique du Canada, l'œuvre *Triassic Towers* de l'Étatsunien Del Geist. Commandée en 2015, dans le cadre de la construction d'un échangeur reliant l'autoroute à la Bowfort Road, l'œuvre marque l'arrivée ou le départ à l'est de la métropole albertaine. S'inscrivant en continuité dans les recherches de l'artiste sur les sciences naturelles, l'œuvre – plus fréquemment appelée « Bowfort Towers » – tend à révéler des couches d'histoire locale. L'œuvre monumentale comprend quatre structures faites chacune de trois poutres d'acier intempérique (dit Corten) s'élançant en hauteur, à travers lesquelles sont disposés, comme s'ils étaient en flottement, des spécimens de Rundle Rocks, cette roche que l'on ne retrouve que sur le territoire provincial. La structure quadripartite découle d'une attention pour le nombre quatre, faisant ici référence à la culture des Nations Kainai, Piikani et Siksikas, qui forment la Confédération des Pieds-Noirs (en anglais : *Blackoot Confederacy*), l'œuvre se trouvant sur leur territoire traditionnel. Ce sont des sages Pieds-Noirs, dont Geist préférera taire les noms[2], qui lui ont présenté l'importance de ce nombre dans leur culture puisqu'il réfère aux quatre éléments, aux quatre saisons et aux quatre étapes de la vie.

La réception de cette œuvre par des membres des communautés autochtones, recensée dans les médias albertains après son installation en août 2017, reflète cette réaction de l'artiste Crie Yvonne Jobin qui y voit une citation des rites funéraires des Nations de la région : « Dans mon esprit, je trouvais que ça ressemblait à une tour d'inhumation[3]. » Faisant le même constat en regard de la composition de *Triassic Towers*, l'artiste de la Nation Sikskia Adrian Stimson détaille les pratiques funéraires qui sont évoquées : « Dans notre réserve ici, nous avons des lieux de sépulture. Traditionnellement, les Pieds-Noirs inhumaient les leurs dans les arbres, soit sur des plateformes, soit attachés aux branches. Tout de suite, la chair de poule monte, et je me dis : c'est un endroit où je ne dois pas être et que je dois respecter. Tout de suite, je me retourne et je quitte cet endroit[4]. » En écoutant ces voix se superposer, on comprend que le groupe sculptural réalisé par un non-autochtone symbolise, pour la communauté, la mort de ses ancêtres, mais aussi de ses membres vivants. C'est ce qu'on peut lire dans une lettre signée par des artistes de la Confédération des Pieds-Noirs : « Non seulement cette installation est un rappel blessant de l'injustice de nos proches disparus, mais elle évoque aussi la dépossession violente de nos modes d'existence culturels et cérémoniels. Il y a une profonde ironie à dévoiler une œuvre qui nous rappelle les politiques gouvernementales génocidaires et assimilatrices, peu après le 150e anniversaire du Canada[5]. »

Alors que l'épisode de *Triassic Towers* a contribué à effriter la confiance des citoyen.ne.s de Calgary envers le programme d'art public de la municipalité, il fait désormais école à titre d'exemple à ne jamais reproduire. Il est par exemple cité dans la section sur l'appropriation culturelle du rapport sur l'iniquité dans le champ de l'art public de l'association *Americans for the Arts*[6]. Cette controverse est surtout une illustration probante de discrimination systémique, comme l'énonce Michelle Robinson, première candidate autochtone à se présenter comme conseillère lors des élections municipales de Calgary en 2017 : « Il y a une raison pour laquelle les Autochtones ne font pas partie des conseils communautaires et ne sont pas inclus dans une vision d'ensemble (…). Nous sommes dans une période de réconciliation. Nous sommes dans une période où nous parlons de l'inclusion des Autochtones et nous ne la voyons toujours pas, même au simple niveau des politiques artistiques[7]. » Robinson note à ce titre qu'il n'y avait pas de représentants des communautés autochtones parmi les membres du comité de sélection de *Triassic Towers*.

Art public et réconciliation

À la lumière du choc qui a été vécu à Calgary, résultat d'un processus qui a manqué de transparence et de concertation, la nécessité de décoloniser cette pratique institutionnelle qu'est l'art public ne fait aucun doute. Cela dit, de tels épisodes de dissension, aussi éloquents soient-ils, ne sont aucunement nécessaires pour prendre la pleine mesure des effets de la discrimination systémique en art public. Jean-Philippe Uzel, dans un rapport publié en 2017, observait la quasi-absence d'œuvres permanentes réalisées par des artistes autochtones parmi le millier que l'on retrouve sur l'île de Montréal, ce qu'il expliquait ainsi : « Cela n'est pas sans rapport avec le fait que les jurys sont très homogènes culturellement et font peu de place aux artistes ou experts autochtones[8]. » Depuis la publication de cette étude, Nadia Myre (Alonquine) et Ludovic Boney (Wendat) ont inauguré des œuvres, grâce aux programmes municipal et provincial d'art public, ce qui contribue à améliorer de manière graduelle la représentation autochtone sur le territoire montréalais. Cela dit, le Service de la culture de la Ville de Montréal a mandaté, en 2020, une firme pour l'accompagner dans le développement d'un programme d'art public dédié aux artistes autochtones[9]. La métropole québécoise suit l'exemple d'autres institutions canadiennes comme le Conseil des arts d'Edmonton, qui ont mis en place des projets d'art public dont l'une des prémisses est la



Rafael Sottolichio, *Intérieurs*, 2014. Parc Bélanger-Chateaubriand, Montréal. Organisme MU. Photo : avec l'aimable permission de l'artiste.

reconnaissance des territoires traditionnels, et qui reposent sur des processus transparents et inclusifs, à l'image des manières de faire de ces communautés[10].

pehonan est l'une des six œuvres que l'on retrouve au Indigenous Art Park d'Edmonton, lequel fut inauguré en 2018. Signifiant « un lieu d'attente » en crie, *pehonan*, de l'artiste et architecte Métis Tiffany Shaw-Collinge, invite au rassemblement, tout en rappelant que le secteur de la rivière Saskatchewan Nord où se trouve le parc est, depuis des milliers d'années, un lieu de rencontre. L'œuvre s'articule autour d'un cercle et prend la forme d'un amphithéâtre à quatre niveaux, dont chacune des contremarches est recouverte d'un matériau qui réfère à une époque différente, soit : la pierre pour évoquer la préhistoire, le bois pour rappeler les forts construits par les Métis, l'acier intempérique pour symboliser le présent et l'effacement culturel (puisqu'il s'oxyde), puis l'acier poli miroir pour réfléchir à l'avenir. Si l'œuvre aborde les questions de la parole et de l'écoute, la démarche qui a soutenu la création des six œuvres témoigne également de préoccupations pour la rencontre et l'échange. Le projet du parc porte le toponyme de ᐃᑉᐣᐤ (ÎNÎW) River Lot 11∞ et signifie en crie « Je suis de la terre», il fait également référence au terrain qui fut la propriété du Métis Joseph McDonald. Ce projet a été porté par un comité formé de membres de la Confédération des Premières Nations du Traité n° 6 et de la Nation Métisse de l'Alberta, ainsi que d'aîné.e.s et d'artistes de la région. Des visites de sites et des ateliers, sous le commissariat de Candice Hopkins, citoyenne de la Première Nation Carcross/Tagish, ont permis aux 16 artistes autochtones de partout au Canada, sélectionné.e.s pour développer une proposition artistique, de prendre part à un partage de connaissances. Finalement, ces manières de faire de l'art public bénéficieront à l'ensemble des citoyen.ne.s, dont les artistes, puisqu'elles reposent sur des modèles de participation plus ouverts et horizontaux.

D'autres manières d'être ensemble

Lors d'une présentation à Montréal, en janvier 2019, la directrice de The Power Plant Contemporary Art Gallery de Toronto, Gaëtane Verna, exprimait que la diversité culturelle est la pierre

angulaire des actions de cette galerie publique[11]. Parlant de sa démarche qui vise à créer des ponts entre l'art contemporain et les publics, Verna soulignait qu'un centre en arts visuels doit être, à travers ses expositions, ses programmes publics et ses employés, le reflet du contexte dans lequel il évolue – ce qui est particulièrement significatif dans cette métropole où la moitié de la population est née à l'étranger. Alors que ces considérations éthiques sont de plus en plus au cœur des pratiques des institutions du monde de l'art, elles doivent aussi guider les actions des responsables de programmes d'art public, car il s'avère primordial que les artistes qui travaillent dans les espaces et bâtiments publics soient plus à l'image des citoyen.ne.s qui les fréquentent. Les espaces publics sont les lieux d'apprentissage du vivre ensemble : ce sont ces endroits où, en cohabitant avec des inconnus, les individus remarquent leurs ressemblances et apprivoisent leurs différences[12]. Installées au cœur de ces dynamiques urbaines, les œuvres d'art public sont autant de gestes politiques de la part des institutions qui les initient; des gestes qui doivent désormais être pensés dans une perspective d'équité et de représentation.

« On remarque que plusieurs artistes montréalais issus de la diversité se sont illustrés dans le domaine de l'art public à Montréal[13]. » Cette analyse d'Uzel, rédigée au passé, l'amène à observer que l'univers du street art et des murales a permis à plusieurs artistes émergent.e.s issu.e.s de la diversité d'être présent.e.s dans les espaces publics de la métropole. Des organismes comme MU ont, entre autres, contribué à ce que des artistes comme Rafael Sottolichio, né au Chili, puissent réaliser des œuvres ambitieuses et donc s'établir sur la scène artistique. *Machine consciente* (2011) ou encore *Intérieurs* (2014), qui s'inscrivent dans une recherche sur l'espace urbain, son histoire et ses résident.e.s, font désormais partie du paysage montréalais. Dans la foulée, plusieurs des pratiques analysées dans ce dossier démontrent que des organismes artistiques dédiés aux formes temporaires ou éphémères qui sont présentées, voire développées, à même le tissu urbain, à l'instar de DARE-DARE, à Montréal, ou du 3e impérial, à Granby, sont des acteurs d'inclusion dans le monde de l'art.

La table est mise pour revoir, pour réinventer les processus institutionnels propres à l'art public de manière à ce qu'ils soient plus transparents et inclusifs à l'égard de tous. Pour y arriver, il faudra cependant avoir le courage politique de sortir des sentiers battus.

1.
Elle-Máijá Tailfeathers, citée dans Brandi Morin, « Blackfoot artists call Calgary art installation 'theft of culture' », *CBC*, 14 août 2017. (Traduction libre de l'auteur). [En ligne] : bit.ly/3mUKrIL.
2.
Voir Anna Junker, « Artist behind controversial artwork says he's 'sorry if anyone feels offended' », *Calgary Herald*, 6 août 2017. [En ligne] : bit.ly/2TVAxKH.
3.
L'artiste Crie Yvonne Jobin citée dans Carolyn Kury de Castillo, « 'It looks like a burial tower': Controversy over Calgary's new public art project », *Global News*, 6 août 2017. (Traduction libre de l'auteur). [En ligne] : bit.ly/2JGurMj.
4.
Adrian Stimson cité dans Jill Croteau, « Rejected Siksika artist weighs in on controversial Bowfort Towers », *Global News*, reportage de 1 min 57 s. (Traduction libre de l'auteur). [En ligne] : bit.ly/2GwKYRN.
5.
Lettre collective citée dans Brandi Morin, *op. cit.* (Traduction libre de l'auteur).
6.
Patricia Walsh, Amina Cooper, Chris Guerra, Susan Lambe, Julia Muney Moore et Ruri Yampolsky, *Cultural Equity in the Public Art Field*, Washington, Americans for the Arts, Public Art Network, 2020, 16 pages. [En ligne] : bit.ly/3mWuIhK.
7.
Michelle Robinson citée dans Carolyn Kury de Castillo, *op. cit.* (Traduction libre de l'auteur).
8.
Jean-Philippe Uzel, *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*, Conseil des arts de Montréal, 2017, p. 46.
9.
Service de la culture, *Budget 2021 et Programme décennal d'immobilisations 2021-2030. Présentation à l'intention des membres de la Commission sur les finances et l'administration*, Ville de Montréal, 24 novembre 2020, p. 15. [En ligne] : bit.ly/3qKGJEf.
10.
Le Conseil des arts de Winnipeg a mis en œuvre un projet d'art public autochtone pour le Air Canada Park, nommé *This Place On Treaty 1 Territory & the Homeland of the Métis Nation*.
11.
Gaëtane Verna, « Diriger un musée tout en étant pressé et inadapté », Conférences ICI, École des arts visuels et médiatiques, Université du Québec à Montréal, 31 janvier 2019, 57 min 42 s. [En ligne] : bit.ly/36mSvLZ.
12.
Je m'appuie sur la définition de Cynthia Ghorra-Gobin, « Réinvestir la dimension symbolique des espaces publics », dans *Réinventer le sens de la ville. Les espaces publics à l'heure globale*, Cynthia Ghorra-Gobin (dir.), Paris, L'Harmattan, p. 5-15.
13.
Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 44.

Historien de l'art et urbanologue, **Laurent Vernet** est titulaire d'un doctorat en études urbaines de l'Institut national de la recherche scientifique. Chercheur invité au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, ses travaux abordent, dans une perspective sociologique, les modes de production et de réception des œuvres d'art dans les espaces publics. De 2009 à 2018, il a travaillé au Bureau d'art public de la Ville de Montréal. Il a animé l'émission *Art massif* (Savoir Média, 2020), une série d'entretiens avec des artistes sur leurs réalisations en art public.

•

LE MONUMENT DANS UN CHAMP ÉLARGI :

LES PRATIQUES PERFORMATIVES DE GIORGIA VOLPE, CLAUDIA BERNAL ET CONSTANZA CAMELO SUAREZ

Analays Alvarez Hernandez





Giorgia Volpe, *La grande manufacture*, 2017-2018. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : R. Philippe.

Figure solidaire d'une temporalité longue[1], de la sédentarité et de la solidité, le monument est au cœur de la tempête. Selon le philosophe français Régis Debray, ce qu'il qualifie de « monument-message » constitue une lettre adressée d'une époque à la suivante[2]. Aujourd'hui, nombreux sont ceux à ne plus vouloir ouvrir cette lettre. En fait, certains souhaitent la déchirer, tandis que d'autres proposent de la réécrire.

Aux allures de plus en plus planétaires, la contestation actuelle du monument reflète un malaise croissant à l'endroit de différents héritages coloniaux, totalitaires ou religieux[3]. Au Canada, plusieurs monuments porteurs d'idéologies racistes, esclavagistes et génocidaires sont aussi sous la loupe médiatique, citoyenne et gouvernementale. Toutefois, bien avant cette crise monumentale, un autre phénomène, relativement méconnu du grand public et peu relaté par les médias, sévissait dans la sphère publique.

Depuis une quarantaine d'années, plusieurs municipalités canadiennes sont confrontées à l'afflux de demandes en provenance de différentes communautés ethnoculturelles pour l'érection de monuments[4]. En dépit de son fort penchant pour les controverses et de son caractère affirmatif, la figure du monument demeure un choix privilégié par plusieurs citoyens, dont ceux et celles issus de l'immigration. La volonté des communautés ethnoculturelles de faire acte officiel de mémoire rejoint un souhait plus large d'émerger sur la scène

Giorgia Volpe, *La grande manufacture*, 2017-2018. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Lise Breton.

publique, de faire valoir leurs droits et d'obtenir diverses formes de reconnaissance. Toutefois, la production d'œuvres commémoratives permanentes par ou pour ces communautés reste strictement régulée par les autorités : seulement un nombre limité de ces demandes voit le jour[5]. Cette régulation semble notamment être un effort afin d'éviter certains épisodes de controverse survenant en lien avec ces artéfacts mémoriels (pour la plupart des bustes et des statues). Ces derniers exacerbent, entre autres, des antagonismes historiques – que l'on pense au débat historique qui oppose la Macédoine et la Grèce autour d'Alexandre le Grand ou au génocide arménien (1915), que le gouvernement turc refuse de reconnaître –, ou dénoncent des régimes totalitaires qui sont toujours au pouvoir[6].

Au fur et à mesure que de nouvelles communautés se constituent, et que les plus anciennes s'élargissent, la gestion de leurs besoins commémoratifs doit s'ajouter à nos multiples urgences

Claudia Bernal, *Une minute de silence*, depuis 2014. Jardin du Carrousel, Paris (autour de l'œuvre *La Rivière*, Aristide Maillol, 1938). Photo : avec l'aimable permission de l'artiste.



contemporaines. Aujourd'hui, une personne sur cinq au Canada est née à l'étranger. En 2036, près d'un Canadien sur deux sera issu de l'immigration[7]. Cette réalité, tout autant que la crise actuelle de nos paysages commémoratifs, impose une reconsidération immédiate de la durée de vie, ainsi que des sujets, des fonctions et des formes du monument, au-delà de l'arbitrage rendu par les instances gouvernementales. Si, depuis une trentaine d'années, la temporalité de l'art public est un enjeu amplement étudié[8], de même que l'inclusion d'autres médiums artistiques[9], la contribution principale de cet article est d'amener ces débats dans le domaine de l'activité commémorative et de les mettre en rapport avec l'immigration au Canada. Nous nous tournons ainsi vers des artistes issus de communautés ethnoculturelles comme un moyen de familiariser ces dernières, tout autant que les autorités, avec des pratiques commémoratives – autres que des bustes et des statues –, mobilisant des temporalités, des géographies, des sensibilités et des matériels (humains) divers.

Ancrées dans les confins de l'art actuel, les œuvres de Giorgia Volpe, de Claudia Bernal et de Constanza Camelo Suarez peuvent tenir lieu de formes élargies de monument. Malgré (et surtout en raison de) leur caractère temporel ou éphémère, les pratiques de ces artistes québécoises d'origine latino-américaine semblent pouvoir se substituer ou du moins être considérées comme une alternative au monument. Leurs pratiques performatives concurrencent le monument à plusieurs niveaux. Ces trois artistes remplacent les corps absents par des corps présents (et non pas par leur représentation ou leur évocation). Leurs œuvres font advenir un espace pour y faire acte de mémoire avec notre prochain afin de stimuler une relation effective et archipélique[10], bien au-delà du type de mise en relation suggérée par le monument, soit une relation imaginée et généralement attachée à une communauté nationale. De plus, elles déclenchent un processus de pensée et de réflexion *hic et nunc*, visant autant le présent que l'avenir – même lorsqu'il s'agit d'un travail silencieux d'archéologie de la mémoire. Qui plus est, les pratiques de ces artistes ont le potentiel d'avoir plus d'impact à long terme, et ce, en dépit de l'apparent paradoxe instauré par leur temporalité. Les stratégies visuelles, discursives et actancielles qu'elles mettent en place peuvent laisser des traces indélébiles chez les individus qui en font l'expérience.

Monument archipélique

Les projets de l'artiste québéco-brésilienne Giorgia Volpe dévoilent des zones de contact entre différentes cultures et traditions, et bâtissent des communautés, aussi temporaires soient-elles. Pour *Le temps donné* (2006), sorte de rituel de fermeture de l'école catholique *Présentation de Marie*, à Gatineau, Volpe a rassemblé une communauté de femmes autour de la confection d'un ouvrage commun afin de rappeler l'histoire du lieu et de rendre hommage à ses étudiantes et à son personnel.

Plus de dix ans après cette intervention, elle fait la lumière, cette fois-ci, dans une manufacture en plein air, sur une nouvelle constellation de femmes issues d'origines culturelles diverses. Présentée une première fois en 2017, puis en 2018, au parc de l'Amérique-Française à Québec, *La grande manufacture* est, dans les mots de l'artiste, un « monument vivant »[11]. Œuvre collaborative et immersive, elle y intégrait le spectacle déambulatoire *Où tu vas quand tu dors en marchant ?*, qui se tenait dans le cadre du Carrefour international de théâtre de Québec. Quinze femmes se dressaient au centre de bobines surdimensionnées, drapées de courtepointes fleurdelisées, tenant lieu à la fois d'espace de travail et d'apprentissage[12]. Des bobines telles des îles d'un même archipel, sans centre ni périphérie, ouvertes au partage de cultures et d'imaginaires. Si le monument a historiquement réaffirmé les frontières nationales, le projet de Volpe invite, au contraire, à les dépasser en provoquant, d'un trait, un entrelacs de temporalités. Œuvre hommage au passé manufacturier du Québec, les visiteurs devenaient membres du personnel de la manufacture en poinçonnant une carte en guise de droit d'entrée. Œuvre hommage au présent du Québec, les femmes, dont plusieurs rencontrées par Volpe dans des ateliers organisés par l'organisme R.I.R.E 2000[13], représentaient une panoplie d'horizons, de savoirs et de façons d'être et d'agir coexistant dans notre quotidien. Œuvre visionnaire, décidément, parce qu'elle devient aussi un hommage par anticipation à un avenir où dominerait un vivre-ensemble archipélique.

Monument portatif

Claudia Bernal est une artiste multidisciplinaire d'origine colombienne. En combinant danse, théâtre, littérature et arts visuels, ses performances rendent souvent hommage aux victimes de violence. *Une minute de silence* (2014 –) est une série de performances-interventions que Bernal a réalisée à Bruxelles, Istanbul, Paris, Prague et Vienne. De passage dans ces métropoles, l'artiste sélectionnait une sculpture ou une statue, généralement un monument, et s'inspirait de sa forme ou de son contenu pour chorégraphier ses mouvements.

À Vienne, en 2014, Bernal a traversé Albertinaplatz très lentement, en mimant la position de la sculpture en bronze du « Juif agenouillé nettoyant la rue », un des éléments composant le *Mémorial contre la guerre et le fascisme* (1988-1991) d'Alfred Hrdlicka. Arrivée devant « La porte de la violence », un autre élément de cet ensemble monumental, l'artiste s'est relevée, a dépassé son seuil, et est ensuite restée immobile, en silence, pendant toute une minute. Munie d'une balle de laine rouge et enveloppée d'un filet de camouflage montrant les visages de victimes de conflits armés contemporains, Bernal a renouvelé l'hommage rendu par le Mémorial de Hrdlicka. Car un monument peut perdre ses significations avec le temps : il devient « désinvesti, muet, devenu énigme, parce que plus personne n'est là pour le faire parler[14] ». De surcroît, la longévité à laquelle il est promis, voire son absence de date d'expiration, le fait se heurter graduellement à un non-public.

Dans le jardin du Carrousel, à Paris, aussi en 2014, le choix de Bernal s'est porté sur *La Rivière* (1938) d'Aristide Maillol, une sculpture en bronze représentant une femme agonisante. Elle a tendu sa balle de laine à cette femme et l'a transformée, l'espace d'une minute, en monument aux femmes emportées par les cours d'eau du monde. Sans doute faut-il remonter les eaux du temps pour comprendre le choix de *La Rivière* de Maillol. Dans son installation performative *Faits du même sang* (2007), Bernal explorait déjà la double nature de l'eau en référence directe au fleuve Magdalena : à la fois source de purification et complice des meurtriers dans la disparation de nombreuses femmes en Colombie.

L'absence – de monument, en l'occurrence – est aussi partie prenante de la série *Une minute de silence* (2014 –). Ne trouvant pas d'œuvre commémorative en hommage aux victimes du génocide arménien à Istanbul, en 2015 – l'année

Constanza Camelo Suarez, *Res Publica*, 2017. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Carlos Monroy et Luz Eugenia Aragon.

Claudia Bernal, *Une minute de silence*, depuis 2014. Albertinaplatz, Vienne (autour du Mémorial contre la guerre et le fascisme, Alfred Hrdlicka, 1988-1991). Photo : avec l'aimable permission de l'artiste.




LE LIBERATEUR
SIMON
BOLIVAR

de son centenaire –, Bernal est restée debout, figée, pendant une longue minute sur l'avenue Istiklal, l'une des artères les plus achalandées de cette ville.

Monument thérapeutique

Res Publica (2017) est une intervention performative aux ingrédients multiples présentée dans le cadre de FIAC Hors les Murs, à Paris. Dans ce projet, Constanza Camelo Suarez combine promenade urbaine, réalité virtuelle et monuments. L'artiste a pris comme point de départ des événements récents en Colombie, son pays natal, soit les accords de paix et le référendum qui s'est tenu en 2016. Celle qui est également professeure à l'Université du Québec à Chicoutimi a lancé un appel auprès de la diaspora colombienne à Paris, mais aussi auprès de Français sans lien direct avec ce pays sud-américain, afin de participer à une action collective se déployant en deux volets. Cette action s'est (physiquement) déroulée dans les environs de l'esplanade où se dresse une statue équestre de Simon Bolivar[15] sur la promenade du Cours-de-la-Reine dans le 8e arrondissement. À cet endroit, des casques de réalité virtuelle mettaient les participants en présence d'une image à 360 degrés d'une place à Bogotá, où est sise une autre effigie de Bolivar. Conviés à partager les souvenirs activés par cette image, les raisons sous-tendant leur choix de vote lors du référendum – consultation qui a grandement divisé les Colombiens aux quatre coins de la planète –, ainsi que leur idéal de république colombienne, ils se sont prononcés sur le passé, sur le présent et sur l'avenir[16]. Lors du deuxième volet, l'un portant le casque, l'autre le guidant, les participants.e.s ont simultanément sillonné en duo les lettres de *RES PUBLICA* inscrites au sol et ont échangé leurs points de vue (opposés) sur le processus de paix en Colombie. En ce dimanche, 22 octobre 2017, une tentative de réconciliation s'opérait à la fois à Paris et dans un espace virtuel, quelque part entre Paris et Bogotá, surlignant, au passage, la correspondance nécessaire entre parole(s) et action(s).

Tout-Monument

Volpe, Bernal et Camelo Suarez connectent des imaginaires par-delà les frontières, se concentrent sur la notion de partage et ouvrent des interstices dans le quotidien pour stimuler le dialogue,



Constanza Camelo Suarez, *Res Publica*, 2017.
Avec l'aimable permission de l'artiste.
Photo : Carlos Monroy et Luz Eugenia Aragon.

malgré (et surtout en raison de) nos différences. Dans *La grande manufacture*, plus que les femmes ou leurs origines, l'objet de l'hommage était leur savoir-faire et leur transmission dans une mise en scène où fiction, réalité et absurde s'entremêlaient pour doter l'ensemble d'un brin d'espièglerie. Monument portatif, modulable et transnational, *Une minute de silence* raccorde, quant à lui, géographies, cultures et temporalités, et nous met en présence des victimes de violence d'hier et d'aujourd'hui. Dans la même veine, *Res publica* mettait en rapport différentes dimensions du temps et de la réalité, de même que des aires géographiques éloignées pour générer un espace (thérapeutique) d'échange entre les performeurs; un espace qui était de surcroît immersif « où l'on pouvait vivre l'utopie autrement[17] ».

Au-delà de leur potentiel commémoratif, les pratiques de ces artistes rappellent que l'art dans les espaces publics doit dialoguer avec nos réalités changeantes, avec l'accélération et la compression du temps, avec l'avènement d'une ère (post) – numérique et, plus essentiel encore, avec la diversification de nos populations, intérêts et états d'âme[18].

1.
Régis Debray, « Trace, forme ou message ? », *Cahiers de médiologie*, n° 7, 1er semestre, 1999, p. 27-44.
2.
Ibid.
3.
Annie Gérin, « Le destin des monuments : réflexions sur la commémoration publique », *ESPACE art actuel*, n° 122, printemps-été 2019, p. 75-79.
4.
Analays Alvarez Hernandez, « Challenging Canada's Politics of Commemoration Through Sites of Contested Transnational Memories », *Cahiers de Mémoire*, n° 6, 2019, p. 61-78.
5.
Ibid.
6.
Des statues de la déesse de la démocratie, à Toronto et à Vancouver, commémorent les victimes du massacre de la place Tiananmen perpétré par les autorités chinoises en 1989.
7.
Statistiques Canada, 2017, « Immigration et diversité : projections de la population du Canada et de ses régions, 2011 à 2036 ». [En ligne] : bit.ly/3n4fgv2.
8.
Patricia C. Philips, « Temporality and Public Art », dans *Critical Issues in Public Art: Content, Context, Controversy*, Harriet F. Senie et Sally Webster (dir.), New York, Harper Collins, 1992, p. 295-304; Fred Evans, « The Dilemma of Public Art's Permanence », *Public Art Dialogue*, vol. 6, n° 1, 2016, p. 58-81.
9.
Voir, par exemple, Susa Pop *et al.* (dir.), *What Urban Media Art Can Do. Why When Where and How?*, Stuttgart, Avedition, 2016.
10.
Je m'inspire de la notion de « pensée archipélique », c'est-à-dire d'une pensée avec le monde et non pas dans le monde, développée par l'écrivain et philosophe martiniquais Édouard Glissant dans plusieurs de ses ouvrages. Voir, par exemple, Édouard Glissant, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.
11.
Giorgia Volpe, communication électronique, 22 juillet 2020.
12.
Chaque bobine accueillait une activité différente : confection de fleurs en tissu et de nœuds, modelage de biscuits en forme de cœur, « mise en boîte » de valeurs, la réalisation de tatouages au henné, tressage de cheveux, etc.
13.
Organisme qui œuvre à l'intégration en emploi des personnes immigrantes.
14.
Régis Debray, *op. cit.*, p. 37.
15.
Il s'agit de la réplique d'une statue d'Emmanuel Frémiet.
16.
Pour écouter leurs récits, visiter : http://constanzacamelosuarez.com/respublica/.
17.
Constanza Camelo Suarez, communication électronique, 6 août, 2020.
18.
Je tiens à remercier Giorgia Volpe, Claudia Bernal et Constanza Camelo Suarez pour leur collaboration à cet article.

●

Analays Alvarez Hernandez est historienne de l'art, commissaire d'exposition indépendante et professeure adjointe au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Alvarez Hernandez s'intéresse aux pratiques artistiques actuelles, principalement à celles qui se déroulent dans l'espace public, qu'elle étudie à la lumière des études postcoloniales, décoloniales et diasporiques, ainsi que du phénomène de la mondialisation. Avec le soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, ses principaux projets de recherche portent sur les « galeries domestiques » dans des sociétés (post)-socialistes, ainsi que sur les artistes de la diaspora latino-américaine au Canada.

THE HACKERS OF THE STREETS:
ART, NETWORKS AND POST-CRISIS URBANITY

Bill Balaskas

The global financial crisis of 2008 gave birth to a new generation of political movements, which grew and flourished in streets and squares around the world. From "Occupy Wall Street" in the USA to "Indignados" in Spain, a range of anti-austerity protests, collaborative actions and participatory initiatives in public spaces reflected large parts of our societies' need to find alternative modes of socioeconomic existence, which would prioritise social demands over economic ones. Notably, such activities were organised and communicated, for the first time, not only in physical spaces, but also online, through a multiverse of networks and social media platforms. Prompted by these very public, physical and online expressions of disenchantment, many socially engaged artists saw the Internet as the new battlefront of creativity for political transformation. The practices of such artists have often been characterised by a strong focus on the notion of the "commons": on the one hand, on their appropriation by neoliberal capital and, on the other hand, on the necessity to reclaim them. This idea of dispossession has been particularly evident in the case of public spaces, as these places have been subject to rapid privatisation and gentrification. This article will attempt to map such efforts by examining a diverse group of online and Web-based artworks. I will begin with a brief analysis of two works that exemplify the use of urban space as a terrain of protest, and then move to another group of works that have used urban space as a key element in the formulation of social, economic and cultural alternatives.



Maurice Benayoun, *Occupy Wall Screens*, 2011.
4th Anniversary of the Streaming Museum,
Big Screen Plaza, New York City.
Photo: Courtesy of the artist.

In early 2012, French multimedia artist Maurice Benayoun exhibited his real-time data-visualisation artwork *Occupy Wall Screens* (2011) in an intervention that exemplifies the spirit of reaction against the neoliberal economic model that led to the crisis of 2008. Benayoun presented this project in the large-scale public screens installed at the Big Screen Plaza of Manhattan, not far from New York's financial centre. *Occupy Wall Screens* belongs to the ongoing series *Mechanics of Emotions*, in which the artist interprets the Internet as the world's "nervous system," producing diverse visualisations of data related to people's emotional states.[1] In the work, real-time stock valuations of major companies were juxtaposed with the "emotional trends" of Occupy sites located around the world, as collected from Web search engines. On the left-hand side of the screen, Benayoun displayed the emotional currents, and on the right-hand side, the stock values. In both cases, he used the familiar stock tickers' template that is widely employed by Bloomberg-style news programs. In addition, for *Occupy Wall Screens* Benayoun only presented the stock values of financial firms; namely, just those making money with money, and that have been the main responsible for the economic crisis of 2008. By showing his works in a prominent public location not far from the Occupy Wall Street movement's actual site, Benayoun was able to "reterritorialise" meaning and the use of public space. His goal was to provide a visual depiction of the clash between the institutional agents of capitalism and the people—the 1% and the 99%.







Conor McGarrigle, *NAMAland*, 2010.
Photos: © Conor MacGarrigle.



Conor McGarrigle, *NAMAland*, 2010.
Photo: © Conor MacGarrigle.

A work that has attempted to connect this class division with urban space on various levels is *NAMAland* (2010) by the Irish new media artist Conor McGarrigle. *NAMAland* is an Augmented Reality smartphone application, which uses open data to visualize the Irish financial crisis after the collapse of the country's property market. The application over-layers Dublin with information about properties in the city reportedly owned by NAMA, the National Asset Management Agency. In late 2009, the Irish government created NAMA to acquire property development loans from the country's banks in return for government bonds, acting as a "bad bank."[2] Quite surprisingly, however, it was not until April 2015 that NAMA became subject to Ireland's Freedom of Information Act. Until then, the organization's dealings and assets remained semi-published, and it was only due to the efforts of political and cultural activists like McGarrigle that some information could be verified. More than 120 properties were listed in *NAMAland*, and they were revealed to its users by a Monopoly Man figure, who appeared over a listed building when users approached it. The application attracted more than 45,000 users, who downloaded it on their smartphones. Interestingly, the poignant title of the project, *NAMAland*, managed to enter into general usage as a signifier for the consequences of the bank bailouts and the post-crisis situation of Ireland at large.

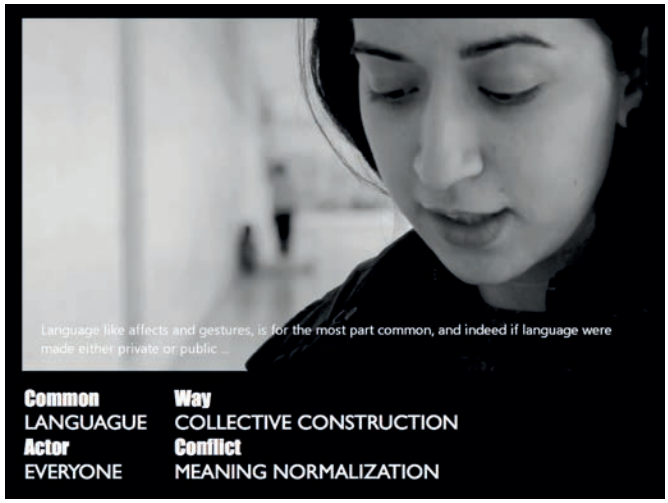
If we consider the practices of Benayoun and MacGarrigle as a means of activating public space, as a platform for protest, then, this was only the "first step" in the effort to nurture political change. The natural "next step" has been a renewed focus on public space as an active producer of socio-economic and cultural alternatives. The notion of the "commons" is a constituent part of this evolution, through its inherent orientation towards redefining what constitutes shared economic value in a society. In this context, contemporary artists should be thought of as a new generation of commoners, combining not only physical resources, but also knowledge, information and affects. As a result of the online collaborations and exchanges between artists, programmers, researchers and hardware engineers over the last decade, many art organisations have gradually adopted this perspective.[3] Not surprisingly, this has been particularly pertinent to the countries that were most severely hit by the Great Recession.

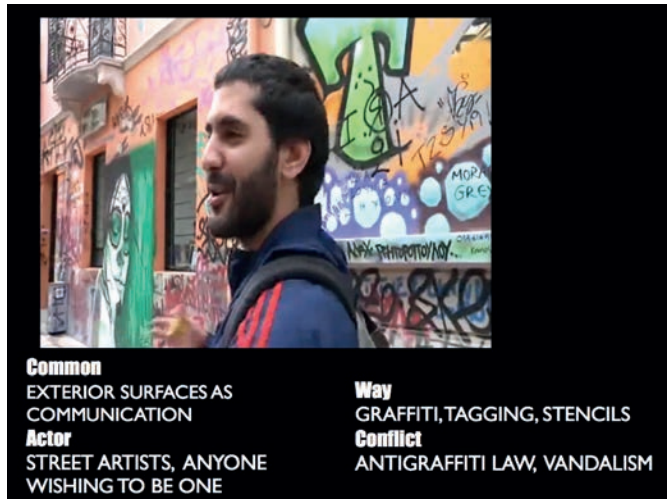
In 2010, the National Museum of Contemporary Art, in Athens (EMST), presented two new Web-based exhibitions that explored the role of the commons as an alternative to the neoliberal economic model. *Esse, Nosse, Posse: Common Wealth for Common People* was the first of the two projects—an online



EMST and Hackitectura, *Mapping the Commons*, 2010. Athens. Photos: Courtesy of Pablo DeSoto.







EMST and Hackitectura, *Mapping the Commons*, 2010. Athens. Photos: Courtesy of Pablo DeSoto.

platform that introduced the museum's audience to the main principles of the commons, through a variety of artistic projects, open software initiatives and texts of critical theory. In December of the same year, EMST launched *Mapping the Commons*, which naturally evolved from *Esse, Nosse, Posse*. The project was a collaborative cartography of Athens that used free participatory software in order to produce an interactive map of the Greek capital based on the commons. Starting as a workshop, *Mapping the Commons* was co-organised by EMST and Hackitectura, a Spanish collective of architects, artists, computer scientists and activists, founded in 1999 in Seville. The participants of the workshop were postgraduate students and researchers in architecture, media studies, and social and political sciences from various Athenian universities.

Building on the team's diverse research interests, the mapping of the Athenian commons aimed to be as comprehensive as possible, covering all types of physical, cultural and digital commons. Entries varied from self-managed parks to free Wi-Fi providers, and from the languages spoken in the different parts of the city centre to the locations of graffiti artworks. Those urban commons were documented over a period of eight days, during which participants registered and updated information on the online interactive map, with selected case studies also being documented in short videos. Furthermore, the project's website featured a blog, where the team members shared their personal experiences and work processes. The online maps as well as other sections of *Mapping the Commons* website remained open to contributions with full functionality until 2016, thus reflecting the dynamic character of the urban environments and the potential to continuously explore new forms of social interaction and organisation.

According to the curator of both projects, Daphne Dragona, we could locate four main characteristics in *Mapping the Commons* and *Esse, Nosse, Posse*: first, the formation of new online and physical spaces that enable social encounter and interaction; second, the provision and empowerment of social and artistic tools that are—quite often—already available; third, the emergence of a new ethos of collectiveness and communality; and, finally, the creation of a new system of values, beyond exclusions and the profit-based understanding of social progress.[4] In combination, the two projects highlighted the creative appropriation of public spaces as a prerequisite for the production of common wealth. This function can be traced back to the simple fact that "there is no commons without commoning"[5]—namely, there is no commons without the people who will reclaim, use and communicate whatever may constitute shared value.

In 2012, Science Gallery in Dublin presented the exhibition *Hack the City*, another example of an institutional response, which investigated ways of rethinking our socio-political relationship with urban environments. Inspired by the fact that cities are rapidly becoming the dominant habitat for the planet's population and, as a result, the main site of civic life, the exhibition invited the audience to adopt a "hacker mindset." The subtitle of the exhibition, *Take Control*, was indicative of this mission of combining elements of connectivity, openness, exchange, public good, autonomy and freedom. Accordingly, *Hack the City* hosted artworks, projects and interventions that engaged a diverse group of artists, programmers, researchers, activists and community leaders, with the aim to bring the practice of hacking into the streets of Dublin.



Exhibition *Hack the City*, 2012.
Photo: Science Gallery at Trinity College Dublin.



Julian Oliver, *The Artvertiser*, Madrid 2008.
Photo: Courtesy of the artist.



Julian Oliver and Damian Stewart, *The Artvertiser*,
Rotterdam 2010. Photo: Courtesy of the artists.

This objective was vividly reflected in many of the presented works, including Julian Oliver, Damian Stewart and Arturo Castro's *The Artvertiser* (2010). The work is a hardware device as well as an AR software through which billboard advertisements are replaced in real time by artists' works. The software is able to recognize the advertisements on buildings, magazines, or vehicles and, then, treat the surfaces as a white 'canvas' that can display different images or videos. For *Hack the City*, the members of the audience were able to see the transformed billboards by wearing Artvertiser's AR goggles, or by simply using any kind of handheld Web-connected device, such as a smartphone. The platform through which the advertisements are replaced featured a variety of artworks chosen from the Web, which attack consumerist culture and the "financialization of the bios."[6] As a result, the work transformed the read-only imagery of our urban spaces into an open platform of communication; an attempt to reclaim the commons of (visual) information.

Finally, an even more direct engagement with the commons is demonstrated in Éilís Murphy's *Uncommon Land* (2011), which used a variety of urban interventions in order to reveal what the artist calls the rise of "pseudo-public space" within our cities. In the context of neoliberal capitalism, ownership and control of urban spaces is increasingly being transferred to private companies and other entities that lack democratic legitimization. Very often, this is not visible, with streets and plazas appearing to be public, whereas—in fact—they are governed by rules set by private bodies. Activities like busking, begging, skateboarding, or photography are restricted or even prohibited in such spaces, with private security ensuring that use of the space remains fully regulated. For *Uncommon Land*, Murphy invited the public to help him "hack" and reveal those invisible borders, by participating in flash mob events, photo-shoots, mapping and video documentation sessions, the results then were uploaded on the project's website. Often moving on the edges of legality, Murphy, by way of his work, asks us to activate public space through the subversive use of already existing technological tools.

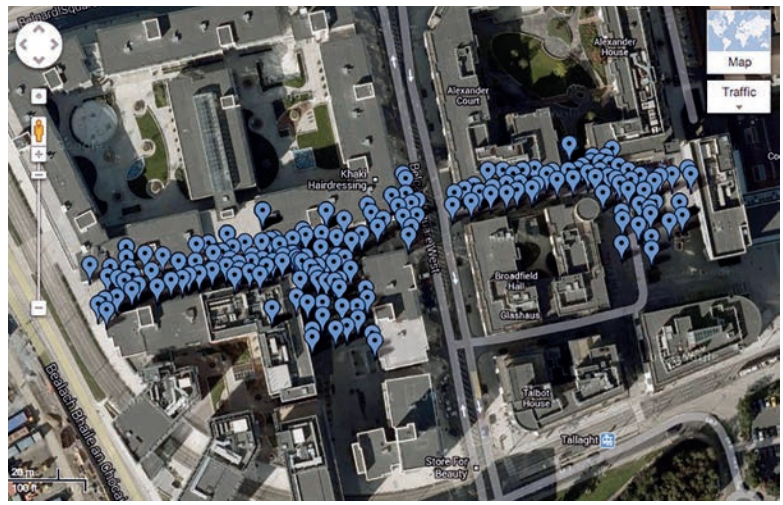
This drive against monetisation, exploitation and exclusion has been a shared characteristic in most of the projects that I have briefly presented in this article. In combination with the proliferation of alternative institutions within the fabric of cities around the world (e.g. hackerspaces), the "hackers of the streets" have aimed at consolidating commons on a regular and sustainable basis, parallel to protest actions and ephemeral cultural interventions. It is through such hybrid strategies, which combine networked media and physical spaces—the temporary and the permanent—that we can hope to challenge the neoliberal definition of urbanity that increasingly dominates our visuality and our everyday lives.



Éilís Murphy, *Uncommon Land*, Still from *Tallaght Cross flash mob*, 2011. Photo: Courtesy of the artist.



Éilís Murphy, *Uncommon Land*, 2011.
Photo : Courtesy of the artist.



Éilís Murphy, *Uncommon Land*, Still from *Tallaght Cross flash mob*, 2011. Google Maps. Photo: Courtesy of the artist.

1.
For instance, in *Emotion Forecast* from *Mechanics of Emotions*, this information originates from websites related to current events in 3,200 cities around the globe, through these posts Benayoun is able to "measure" 48 different emotions. By associating the emotional state of the inhabitants as declared online (e.g. social media statuses) with the proximity of the locations, the work "predicts" the tendencies for the next couple of days. The forecasts are projected on a map that uses a hybrid visual language, combining a stock ticker display with words-emotions such as "happy," "confused," "weak," "afraid," "strong" and "guilty," amongst others. In addition, the maps were available in real time on the project's website. As Benayoun notes, "playing with words is sometimes the best way to connect different layers of information, different territories, different fields." See: Michael Kurcfeld, "'Occupy Wall Screen': A Renowned French Media Artist Takes on Wall Street", *Huffington Post*, January 30, 2012. [Online]: bit.ly/35Vb49C.
2.
A "bad bank" is a corporate structure set up to isolate illiquid and high-risk securities by buying the bad loans of a bank's nonperforming assets at market price. By transferring the bad assets of an institution to the "bad bank," the bank is able to clear its balance sheet of toxic assets, although it is also forced to take write downs. Shareholders lose money from this solution but not the depositors. However, when the state undertakes this role and bails out a bank, the shareholders are—in effect—all the citizens.
3.
Daphne Dragona, "Artists as the New Producers of the Common (?)" in Lanfranco Aceti and others (eds.), *Red Art: New Utopias in Data Capitalism*, *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 20, no. 1 (Leonardo/ISAST, San Francisco, 2014), 165.
4.
Dragona, "Artists as the New Producers of the Common (?)", op. cit., 170-171.
5.
Ibid.
6.
Matteo Pasquinelli, "Communism of Capital and Cannibalism of the Common: Notes on the Art of Over-Identification" in Lanfranco Aceti and others (eds.), *Red Art: New Utopias in Data Capitalism*, *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 20, no. 1 (Leonardo/ISAST, San Francisco, 2014), 75.

●

Bill Balaskas is an artist, theorist and educator. He is an Associate Professor and Director of Research, Business and Innovation at the School of Art and Architecture of Kingston University, London. His works have been widely exhibited internationally, in galleries, museums, festivals and public spaces. His most recent book is *Institution as Praxis: New Curatorial Directions for Collaborative Research* (Sternberg Press, 2020), while his forthcoming publications include *Fabricating Publics: The Dissemination of Culture in the Post-truth Era* (Open Humanities Press). Originally trained as an economist, he holds an MA and a PhD from the Royal College of Art.





DES PRAXIS *QUEER* QUI DÉCOLONISENT LES ESPACES PUBLICS

Julie Richard

C'est ainsi qu'un espace considéré comme neutre peut devenir extrêmement violent dès lors qu'il exclut les sujets « a-normaux ». Cependant, ces sujets possèdent un potentiel de subversion qui peut permettre aussi de transgresser les normes qui régissent les espaces publics[1].

Lieu partagé du commun souvent abordé pour ses propensions unificatrices, l'espace public revêt une prétendue neutralité. Il est d'ailleurs illusoirement perçu comme un espace citoyen accessible et égalitaire pour tous, que l'on habite et parcourt à sa guise selon ses envies. La pluralité des manifestations politiques qui s'y déroulent semble toutefois réfuter de diverses façons cette conception libérale. Des groupes militants et des communautés culturelles l'occupent pour y faire valoir leurs revendications en matière de droits civiques – on n'a qu'à penser ici aux soulèvements engendrés par les mouvements *Occupy* et *Black Lives Matter* – ou encore en ce qui a trait aux droits des femmes et des identités LGBTQIA+. Autant de rassemblements qui appuient l'idée que, dans une société stratifiée[2], l'espace public constitue avant tout un espace dialectique et intersectionnel où les expériences individuelles sont multiples[3]. Pour les identités marginalisées, il est le terrain d'une constante négociation pour le droit d'apparaître[4]. C'est d'ailleurs par le truchement de performances que des artistes et des collectifs *queer* forgent une épistémologie critique de la matrice hétéronormative de





Kama La Mackerel, *Race is a drag!*, 2012.
Avec l'aimable permission de l'artiste.
Photos : Elisha Lim.

l'espace public[5] et rendent compte par l'action de la disparité expérientielle de la spatialité. À cet égard, ces individus semblent s'approprier un territoire ou un lieu donné afin d'affirmer leur subjectivité invisibilisée ou réprimée par un État qui, avec des mécanismes législatifs ciblés, tend graduellement à contrôler les corps et les comportements[6].

Autoreprésentation et déconstruction des récits coloniaux

Artiste originaire de l'Île Maurice, Kama La Mackerel vit et travaille à Montréal depuis 2012. À travers une pratique interdisciplinaire, iel questionne la hiérarchisation des savoirs, depuis une perspective décoloniale, en contribuant, par exemple à l'écriture de récits personnels et alternatifs. En tant que personne trans racisée, ses performances photographiques mobilisent la question de l'agentivité individuelle et collective dans le territoire au moyen de la représentation.

Réalisée entre les mois de juillet et septembre 2012, la performance *Race is a drag!* se compose de différents moments de déambulation dans l'espace urbain montréalais[7]. Chaque instant photographique est axé sur les regards captés sur le vif à la suite du passage de l'artiste, dont certains teintés de jugement, de moquerie ou de racisme. L'accumulation des séquences atteste des microviolences auxquelles sont confrontées les identités LGBTQIA+ et/ou racisées au quotidien. En adoptant une esthétique *drag*[8], La Mackerel se réfère à une conception répandue de la « race » comme mascarade dans un contexte montréalais où iel dénote une tendance à homogénéiser par le discours les expériences des personnes blanches et non blanches. L'artiste semble toutefois vouloir prouver le contraire en axant sa démonstration sur les mécanismes de discrimination visuelle du passant-regardant, révélant la similitude des réactions reproduisant des codes socioculturels hétéronormatifs, voire racistes dans certains cas. À partir de cette performance basée sur un contexte géographique et géopolitique donné, La Mackerel choisit d'agir au lieu de subir. Son agentivité réside ici dans le



Kama La Mackerel, *Breaking the Promises of Tropical Emptiness: Trans Subjectivity in the Postcard*, 2019. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photos : Nedine Moonsamy.



renversement situationnel opéré chaque fois qu'iel rétorque aux gens dont le regard reconduit une logique coloniale « What you looking at? ». Cette phrase rompt avec une loi implicite de l'espace public convenant que la majorité hétérosexuelle blanche puisse départager, inconsciemment ou consciemment, les identités dites « normales » ou « déviantes » d'après une binarité instituée des genres hégémoniques (masculin/féminin) et des codes culturels[9]. L'œuvre performative permet ainsi d'exposer des rapports de pouvoir présents dans l'espace public rarement remis en question.

L'œuvre *Breaking the Promises of Tropical Emptiness: Trans Subjectivity in the Postcard* (2019)[10] découle, pour sa part, d'un processus personnel lors duquel l'artiste effectue un retour en terre natale mauricienne entre 2016 et 2018. Avec son titre et son format à l'appui, la performance photographique interroge l'esthétique orientalisante dominante des cartes postales. Depuis des décennies, ces artefacts d'apparence banale dépeignent des paysages tropicaux dépouillés de la présence humaine locale pour mettre l'accent sur une végétation luxuriante. Les images ainsi composées semblent répondre aux attentes d'une clientèle touristique internationale, qu'elle soit d'ailleurs occidentale ou non, en s'accordant avec des critères relatifs à une conception d'un territoire soi-disant vierge et exotique.

Les portraits de La Mackerel, réalisés en collaboration avec Nedine Moonsamy, ont pour objectif de réinscrire son corps *queer*/trans/mauricien dans la représentation du territoire insulaire. La performance constitue ainsi un geste de réappropriation d'un espace géographique avec lequel l'artiste entretient un rapport d'appartenance. Chaque portrait de la série, composée de quinze photographies, semble effectuer une double décolonisation représentationnelle et discursive. La première action d'incorporation, par l'inclusion de son autoportrait au sein de la représentation de paysages sans cesse appropriés par les Occidentaux, se révèle une forte critique d'une colonisation



Cruising Queer Collective et Marsala Project, *Urban drag*, 2013. Vidéo de 7 min 54 s, avec la participation de Alex Michelidou, Anita Prsa, Bar Tok, Illudshone, Tonci Batalic. Avec l'aimable permission des collectifs Cruising Queer Collective et Marsala Project. Photos : Marsala Project.



territoriale à la fois physique et visuelle. Les mises en scène orientalisantes d'autrefois qui visaient, entre autres, à documenter de manière scientifique la région, les populations et leur milieu de vie ont effectivement longtemps participé à la reproduction de stéréotypes en Occident et à la construction narrative de l'Autre. Aujourd'hui, cette dépossession s'exprime autrement, notamment par la fréquentation exclusivement touristique des plages ainsi que par la marchandisation d'une géolocalité par l'industrie lucrative des images de voyage, comme en fait foi l'abondance des boutiques de cartes postales. La double décolonisation comporte, par ailleurs, une dimension discursive. Celle-ci réside dans la réinscription de sa propre subjectivité *queer*/trans à une narration évacuée des écrits historiques au moyen de mises en scène traduisant en image son rapport intime et spirituel avec l'espace public mauricien. De cette façon, l'artiste rompt, en quelque sorte, avec une histoire des peuples colonisés tributaire de la plume d'autrui, laquelle entraîne à la fois la production et l'effacement des sujets. Avec cette œuvre, La Mackerel affirme sa capacité d'agir sur l'évolution des savoirs concernant les identités trans racisées de même que sur l'écriture de son propre récit, que ce soit en élaborant ses archives visuelles personnelles ou en partageant son expérience du colonialisme[11].

Corps *queer* et réappropriation *post-porn* des espaces publics

Issue des théories féministes pro-sexe et *queer*, la tendance artistique *post-porn*[12], initiée dans les années 1990, vise à déconstruire par la représentation les codes de la pornographie moderne comme « technologie de production de la "vérité du sexe", des corps et des genres » établie pour un regard masculin hétérocentré[13]. Les créations se réclamant de cette mouvance politique de la performance interrogent la dichotomie entre les dimensions publiques/privées du corps ainsi que celle des espaces physiques et sociaux. Au cours des années 2000, divers collectifs *queer* réalisent des actions qui introduisent la sexualité dans les lieux publics, afin de montrer sa teneur politique et réclamer une agentivité corporelle individuelle et collective.

Dans la même veine, le projet *QueerArtLab*, réalisé avec la collaboration des collectifs Queer Cruising Collective et Marsala, donne lieu, parmi d'autres actions produites dans plusieurs grandes villes européennes, à des explorations performatives plurielles dans les rues de Madrid en 2013. L'une d'entre elles, intitulée *Urban drag*, consiste en une action filmée. Le montage croisé présente cinq individus au corps *queer* transitionnel



Cruising Queer Collective et Marsala Project, *Urban drag*, 2013. Vidéo de 7 min 54 s, avec la participation de Alex Michelidou, Anita Prsa, Bar Tok, Illudshone, Tonci Batalic. Avec l'aimable permission des collectifs Cruising Queer Collective et Marsala Project. Photo : Marsala Project.

déambulant dans des lieux connus de la ville, dont la Gran via, principale artère commerçante de Madrid, ainsi que le quartier Chueca. La performance militante remet en question les normes de genre ancrées en ces endroits déterminés. Les deux zones adaptées au tourisme de masse disposent en effet de commerces et de configurations attrayantes (larges bandes trottoir, mobiliers urbains, publicité) où afflue quotidiennement une clientèle ciblée. Cette revitalisation s'avère toutefois propice à la spéculation immobilière et à l'expropriation d'habitants. Elle rend également les milieux de vie homogènes et homonormatifs, calqués sur un modèle hétéronormatif bourgeois (appartements luxueux et gyms privés). On observe, par conséquent, une diminution de leur accessibilité pour les communautés marginalisées.

Les participant.e.s du projet performent leur propre transition de genre rendue explicite par la pratique du *cross-dressing*[14]. Au fil de la promenade, les vêtements connotés masculins ou féminins sont graduellement retirés, jetés sur les pavés puis récupérés par d'autres. La fluidité transitionnelle des identités s'exprime de manière littérale au moment où deux personnes qui se rencontrent effectuent un échange vestimentaire. Des moments d'assistance sont parfois nécessaires pour les besoins de la transformation. C'est le cas lorsque l'une des protagonistes bande la poitrine d'une autre et lui dessine une moustache au visage pour qu'ensuite celle-ci enfile une chemise. La chaîne d'actions évoque les ateliers *drag king*, mettant à profit les explorations collectives et subjectives de la masculinité. La nudité partielle et transitionnelle sert ici de stratégie de réappropriation, aussi nommée par Bourcier le « *spacing*[15] », ayant pour objectif de créer un espace temporaire, une brèche dans la matrice hétéronormative de l'espace public où les identités *queer* peuvent exister librement. Cette forme de subjectivation spatiale valorise la dimension performative des identités de genre non normatives tout en proposant un mode d'appréhension alternatif de l'espace public, qui introduit des notions de plaisir et de sexualité associées au contexte privé.

Les praxis *queer* traitées précédemment accordent une place prépondérante au corps en tant qu'instrument politique tout en privilégiant une porosité entre l'art et la vie. Elles attestent également de la nature dialectique de l'espace public. Ces

performances montrent, en effet, qu'indépendamment des contextes géographiques et sociopolitiques, c'est notamment par l'action ou l'inscription de leur corps de genre fluide dans un lieu donné que les identités *queer* recouvrent une agentivité dans leur quotidien. Les identités LGBTQIA+ et/ou racisées mentionnées ont d'ailleurs en commun d'offrir une lecture sensible et critique des espaces publics hétéronormés, qui bouscule ses lois implicites. Ainsi, que ce soit par l'adoption de modes de visibilité stratégiques, l'affirmation d'un rapport intime au territoire par l'autoreprésentation ou encore la réappropriation corporelle d'endroits hostiles à la non-normativité, ces gestes performatifs constituent des actions de décolonisation[16] des espaces physiques et discursifs. Enfin, si la dimension utopiste de ces praxis militantes est souvent décriée par la population, elle leur confère cependant la possibilité de complexifier la trame narrative de l'espace public ainsi que celle de susciter une réflexion probante sur son inclusivité relative.

1.
Rachele Borghi, « L'espace à l'époque du queer. Contaminations *queer* dans la géographie française », *Revue PolitiQueer. Réflexions féministes queers francophones*, n° Dimensions francofolles, 2014, p. 22. [En ligne] : http://politiqueer.info/numeros/rpqfrancofolles/espace-queer/.
2.
Cette idée induit une hiérarchie implicite selon le statut des individus, leur position sociale et leur identité. Nancy Fraser convient que les sociétés multiculturelles stratifiées doivent se doter de mécanismes pour s'assurer d'une parité entre « une pluralité de publics concurrents » à l'intérieur d'une même structure au lieu de maintenir l'idée erronée d'un « public unique global ». Nancy Fraser, « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », dans Emmanuel Renault *et al.*, *Où en est la théorie critique ?*, Paris, La Découverte, 2003, p. 118.
3.
Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 [1974], p. 93.
4.
Judith Butler, *Rassemblement : Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, 2016.
5.
L'hétéronormativité (ou régime hétérosexuel normatif) définit la sexualité et le mode de vie hétérosexuel comme étant la norme. Elle agit comme grille de lecture régulatrice des codes sociaux. Michael Warner, "Introduction: Fear of a Queer Planet", *Social Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press, vol. 6, 1991, p. 3.
6.
Sur les concepts de « praxis *queer* », de « déterritorialisation » (Deleuze et Guattari) et de dé-identification stratégique (de Lauretis), lire Paul B. Preciado, « Multitudes *queer* », *Multitudes*, vol. 2, n° 17, 2003.
7.
L'œuvre fut présentée lors de l'exposition *Transactions* à la Carleton University Art Gallery (2017).
8.
José Esteban Muñoz aborde le potentiel de la pratique du drag à mettre en œuvre un processus de désidentification critique des subcultures dans *Disidentifications queers of color and the performance of politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
9.
Judith Butler, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006.
10.
L'œuvre fut présentée au printemps 2019, à la galerie Articule (Montréal), lors de l'exposition *Mémoires et portraits*.
11.
Camille Robert, « Décoloniser le genre : Entretien avec Kama La Mackerel », *HistoireEngagée.ca*, 19 mai 2020. [En ligne] : bit.ly/3462SmH.
12.
Julie Lavigne, « La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Émilie Jouvet », *Recherches féministes*, n° 272, 2014, p. 63–79.
Rachele Borghi, « Post-porn », *Rue Descartes*, vol. 3, n° 79, 2013, p. 29-41.
13.
Sam/M-H. Bourcier, *Queer Zones 2. Sexpolitiques*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 378-379.
14.
Teresa Sala, « Urban drag », QueerArtLab, 3 février 2014. [En ligne] : bit.ly/37izVWR.
15.
Sam Bourcier, « Performeurs post-porn et queer : ils se déshabillent contre la ségrégation urbaine », *Slate.fr*. [En ligne] : bit.ly/3qPzbjN.
16.
Ce terme est employé en référence à la politologue Françoise Vergès dans « Décolonisons les arts ! Un long, difficile et passionnant combat », dans Leïla Cokierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, 2018.

●

Julie Richard est doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Elle est également membre de l'IREF, du CÉLAT-UQAM et du Centre Figura. Ses recherches bénéficient du soutien financier du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC). L'autrice s'intéresse aux démarches interdisciplinaires des femmes et des identités LGBTQIA+ européennes et nord-américaines de l'entre-deux-guerres ainsi qu'en art contemporain. Son projet doctoral porte sur des praxis *queer* mettant en œuvre des actions performatives militantes dans l'espace public, tant chez les avant-gardes historiques que dans les années 2000.

COMING OUT OF "THE DEATH OF THE MONUMENT"

Martin Zebracki



George Segal, *Gay Liberation Monument*, 1992. Christopher Park, New York. Photo: Martin Zebracki.

Lewis Mumford, in his 1937 essay "The Death of the Monument,"[1] wrote that "the notion of a modern monument is a contradiction in terms; if it is a monument, it is not modern, and if it is modern, it cannot be a monument."[2] The statement of this American architectural critic reveals the temporal paradox inherent in monuments. Or rather, this claim may have condemned some of the traditional 'modern' monuments to the dustbin of history. But there is more dusting to do.

What do we need monuments for in the first place? It has been a time-honoured practice to incarnate periods and people, as well as ideologies, philosophies of life, forms of power and so on, deemed important at the time, in the shape of monuments (and thereby as a kind of testament to their historicity). In many cases, monuments have not commemorated invisible lives or ideologies, despite notable examples of monuments honouring victims of war, unknown fighters or abstract systems of belief or faith. Rather, a more apparent mechanism has been to produce stone exoskeletons for those who hold power (such as politicians and influential thinkers), rather than for ordinary citizens or the voiceless.[3] In a civic square, central business district, or places where the then ins and outs of society mattered most, it is no coincidence to stumble across a monumental statue representing a states*man*.[4] And permanence is paramount. It is therefore not accidental either that such a statue needs to remind the generation, and generations to come, of the pecking order that governs life. But whose life? And which lives matter most?

A dominant heteropatriarchal, abled and well-off society has too often reproduced itself on the same lines—in word and in image in the guise of monuments. The imperative of queer theory to question, or 'queery', implies an *activist* stance, in thought and practice, to challenge such normative reproductions.[5] This is one of the places where queer studies and socially engaged art intersect.

Art critic Rosalyn Deutsche placed hegemonic normativity at the heart of the treatise *Evictions: Art and Spatial Politics*.[6] Deutsche critiqued how material culture, including monuments and the norms that take part in it, have paid lip service to creating art that is truly public, that is to say: in the interest and inclusive of all members of society. Deutsche discussed, amongst other



Karin Daan, *Homomonument*, 1987. Opening of Pride Amsterdam, July 28, 2018. Photo: Martin Zebracki.

P. 42-43 : **Julita Wójcik**, *Tęcza*, 2012-2015. Warsaw. Photo: Lukas Plewnia. www.polen-heute.de © Creative Commons. bit.ly/3gvMp0c.

salient examples, Krzysztof Wodiczko's *The Homeless Projection* which was on temporary display in Union Square, New York, in 1986. For Wodiczko, Union Square is an archetype of a neoliberal "journey-in-fiction,"[7] where the homeless, and in a broader sense the marginalised, fall between the cracks. The installation projected homeless imagery on buildings and statues, to disrupt how the permanent urban fabric recalls political hegemony and social hierarchy and inequality.[8]

The condition of the marginalised in the past still applies today. However, there is ample ground to suggest that, following the Great Recession, the gap between the haves and have-nots has only been further widened, both socially and spatially.[9] Paradoxically, this also has been the case in places which are seen as 'developed' and 'progressive.' Populist voices have increasingly marked the new world order, (mis)using creative expression to cause further political and social rifts within and across societies. These divisions are also mediated in, and through, digitally networked spaces. We can see this in the form of proliferating alt-right memes targeted against *the* establishment to fuel social tension and cause political distortion. In a sense, such memes perhaps function as ideological anti-monuments that epitomise the deep-seated discordance of the Twitterverse and, by extension, the online public realm.[10]

Feminist art historian Arlene Raven asserted that public art is no longer "a [male] hero on a horse."[11] Notwithstanding, this still sets the stage for a myriad of places wherein one can find permanent, phallocratic monuments as relics of the traditional, heteropatriarchal society. There are some notable recent exceptions though. Marc Quinn challenged the centralisation of male able-bodiedness by crafting a sculpture in the image of the armless pregnant artist Alison Lapper for Trafalgar Square. Yet this work only made a short-lived appearance there from 2005 to 2007 and as a replica at the 2012 Summer Paralympics opening ceremony.

In most parts of the world, people identified as lesbian, gay, bisexual, transgender and queer+ (LGBTQ+) have traditionally not seen themselves represented as heroes on the street, to say the least. Rather, their closeted psychophysical spaces have historically been made as small and invisible as possible for the public eye. LGBTQ+ people have been living so much on the





margins of society, and still do in the majority world, that they do not even dare to dream of anything like a permanent beacon on the street. A lasting statement, or an outward sign of acceptance of who you are, has seemed to be a distant future. Yet, LGBTQ+ activism since the late 20th century can be seen as a paradigm shift in the way it has facilitated the commissioning of public artwork that allows more visibility of marginalised LGBTQ+ voices and icons.[12]

It is perhaps not much of a surprise that places that have been in the vanguard of battles over equal rights for gender and sexual minorities have become safe harbours for LGBTQ+ people and monuments dedicated to them (although such monuments also manifest gender and sexual exclusions from within LGBTQ+ communities[13]). One can encounter memorial references to same-sex desires and relationships in historical objects of interior art, poetry, personal letters and the like.[14] However, such expressive forms are a long way from permanent stone objects in public space that openly and enduringly give expression to non-heterosexual identities.

The world's first commissioned permanent and public 'gay' monument is the triangle-shaped *Homomonument* designed by Karin Daan, which was unveiled in Amsterdam's city centre in 1987.[15] This shape is a reference to the pink triangle: once known as a Nazi shame badge for homosexuals, it has become an emblem of gay pride. This *homo*monument has, nevertheless, been critiqued by some as having a perceived gay male bias.[16]

George Segal's *Gay Liberation Monument* is another case in point, which appeared right across the Stonewall Inn in New York's Greenwich Village in 1992 (so five years after the *Homomonument*'s inauguration). It represents a tribute to the Stonewall Riots in 1968 and the succeeding gay and lesbian rights movement.[17] The design of the sculpture, more particularly the white casting of the statues of two seated women and two standing men, was not met without controversy. In 2015, activists blackfaced the statues of the two men as a statement against the whitewashing of the queer liberation movement, which in particular embodied Black and Brown people who fought on the movement's front line.[18]

A recent LGBTQ+ monument that has not weathered the ravages of time is the case of *Tęcza*, Polish for rainbow. This benign rainbow-coloured arch that artist Julita Wójcik created was unveiled in Poland's capital Warsaw in 2012. The artist associated the rainbow colour scheme with feelings of joy and values of peace and hope. *Tęcza*, nevertheless, gave rise to contempt among religious, ethno-nationalist and far-right segments of society opposing the perceived LGBTQ+ symbolism, and the very presence of the 'sexual other', as a threat to the nation.[19] Repeated arson attacks resulted in the work's total destruction in 2015, thus becoming what the cultural anthropologist Weronika Plińska called the allegory of a "rainbow in flames."[20] LGBTQ+ activists, for their part, co-opted this structure as a monument to their persistent struggle for equal rights and acceptance. This is an interesting case, as the artist did not initially (or explicitly) conceive of *Tęcza* as an LGBTQ+ monument. And although it no longer exists in a material state in public space, it has become a game changer, 'queering' civic debates about LGBTQ+ rights in the Polish society.

Queering, as a tenet of activism, is not reserved for gender or sexual minorities alone. Queer is a disposition towards activism, something that is 'done' rather than an identity system as such.[21] The spirit of queer activism to fight forms of oppression, discrimination and exclusion based on gender and sexual identity (also within LGBTQ+ communities) resonates, intrinsically and reciprocally, with other elements that co-constitute one's identity—such as ethnicity, class, age, dis/ability, creed and nationality. Intersectionality, a term that Black civil rights activist and legal scholar Kimberlé Crenshaw popularised,[22] has been an influential conceptual lens for gaining complex insights into social difference, and to raise more critical awareness of such difference. Accordingly, queer activism cannot be seen apart from—and should thus precisely be considered at the crossroads of—any other forms of activism with the common cause of the liberation from bigotry (or, if you like, the 'coming out' of normativity and prejudice). Queer activism may, therefore, span struggles against LGBTQ+ phobia, sexism, xenophobia, ageism, sizeism, speciesism, and, highly topical, racism.

Race/racism is the elephant in the room at present. Recent global events of the Black Lives Matter movement have led to an iconoclastic cascade of toppling statues of colonial, white male figureheads. This is not only a due reminder of the power that is (still) bestowed on ostensibly 'dead' matter. It reveals the lived matter of human beings who demonstrate that we are one and should rewrite the wrongs and reclaim the norms for social justice. Regarding the overthrowing of the Edward Colston statue in Bristol in June 2020, David Olusoga, filmmaker and Professor of Public History (University of Manchester), conveyed that this happening was "not an attack on history—this *is* history [emphasis added]."[23] And this history is a shared legacy *per se*. From an intersectional vantage point, the fight against systemic racial injustice has to do with the fight against any other form of social injustice.

Should white, heteronormativity have a form, we could perhaps conjure up a largely invisible monolithic monument that is yet still so palpable at this juncture. Let's rewrite white, heteronormative *his*-story to deconstruct and reclaim that monolithic monument. Let's tweak the closing phrase from Roland Barthes' essay "The death of the author,"[24] so that it reads: "the birth of [memory] must be at the cost of the death of the [Monument]."[25] Or does a monument relay lived matter precisely through memory, a space and time without end?

Acknowledgement: This is a commissioned, expanded version of my earlier incarnation of this text under the briefer title "The Death of the Monument?," which appeared on June 15 2020, as part of the unpublished Viewpoint series circulated amongst colleagues in the School of Geography, University of Leeds, during Covid-19 lockdown.

1.
Lewis Mumford, "The death of the monument" in *Circle: International Survey of Constructive Art*, edited by J. L. Martin, Ben Nicholson, and N. Gabo (London: Farber and Farber, 1937), 263-270.
2.
Ibid., 265.
3.
For a discussion on the historical, transitional state of monuments, see Malcolm Miles, *Art, Space and the City* (London: Routledge, 1997).
4.
The use of italics here lays stress on the figure and presumption of a Eurocentric (white) man, especially in hegemonic, Western political contexts.
5.
See, e.g., Martin Zebracki, "Public artivism: queering geographies of migration and social inclusivity," *Citizenship Studies*, vol. 24, no. 2, 2020: 131-153.
6.
Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1996).
7.
Ibid., 6.
8.
See Fred Evans, "Citizenship, art, and the voices of the city: Wodiczko's *The Homeless Projection*," in *Acts of Citizenship*, edited by Engin F. Isin and Greg M. Nielsen, (London: Zed Books, 2008), 227-246, cited in Zebracki, "Public artivism," op. cit., 137.
9.
See, e.g., Jürgen Essletzbichler, Franziska Disslbacher, and Mathias Moser, "The victims of neoliberal globalisation and the rise of the populist vote: a comparative analysis of three recent electoral decisions," *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, vol. 11, no. 1, 2018: 73-94.
10.
For instance, see the discussion on the alt-right misappropriation of the cartoon figure Pepe the Frog in Martin Zebracki and Jason Luger, "Digital geographies of public art: new global politics," *Progress in Human Geography*, vol. 43, no. 5, 2019: 890-909.
11.
Arlene Raven, ed., *Art in the Public Interest* (New York: Da Capo, 1993), 1.
12.
Examples include the Dublin-based *Oscar Wilde Memorial Sculpture* (1997) and *Alan Turning Memorial* (2001) in Manchester.
13.
Think of the absence and underrepresentation of lesbians in LGBTQ+ monuments, as examined in Thomas R. Dunn, "Whence the lesbian in queer monumentality? Intersections of gender and sexuality in public memory," *Southern Communication Journal*, vol. 82, no. 4, 2017: 203-215.
14.
See, e.g., Alison Oram and Annmarie Turnbull, *The Lesbian History Sourcebook: Love and Sex between Women in Britain from 1780 to 1970* (London: Routledge, 2001).
15.
For an informative overview of such monuments, see Joseph Orangias, Jeannie Simms, and Sloane French, "The cultural functions and social potential of queer monuments: a preliminary inventory and analysis," *Journal of Homosexuality*, vol. 65, no. 6, 2018: 705-726.
16.
See Martin Zebracki, "*Homomonument* as queer micropublic: an emotional geography of sexual citizenship," *Tijdschrift voor economische en sociale geografie (Journal of Economic and Social Geography)*, vol. 108, no. 3, 2017: 345-355.
17.
See my auto-ethnographical response to the *Gay Liberation Monument*, including the use of poetry and photography, in Martin Zebracki, "Queerly feeling art in public: the Gay Liberation Mo(nu)ment," in *Non-Representational Theory and the Creative Arts*, edited by Candice P. Boyd and Christian Edwardes (Singapore: Palgrave Macmillan, 2019), 85-100.
18.
Autostraddle, "Anonymous Activists Just Painted the Stonewall Statues Brown for Miss Major," August, 2015. [Online]: bit.ly/32bxlPw.
19.
See Karol Sienkiewicz/HSz, "Julita Wójcik," 2006/2019. [Online]: bit.ly/2I4OKCt; Hanna Kozlowska, "Rainbow becomes a prism to view gay rights," *The New York Times – The Warsaw Journal*, March 21, 2013. [Online]: nyti.ms/2Jy3MkK.
20.
Weronika Plińska, "Rainbow in flames," *View. Theories and Practices of Visual Culture*, 9, 2015. [Online]: bit.ly/3oS7KVq.
21.
I have also argued this in Zebracki, "Public artivism," op. cit.
22.
See Merrill Perlman, "The origin of the term 'intersectionality,'" *Columbia Journalism Review*, October 23, 2018. [On line]: bit.ly/34VkK4w.
23.
David Olusoga, "The toppling of Edward Colston's statue is not an attack on history. It is history," *The Guardian*, June 8, 2020. [Online]: bit.ly/35ZXMsy.
24.
Roland Barthes, "The death of the author," in *Image, Music, Text*, edited and translated by Stephen Heath (London: Fontana, 1977), 142-148.
25.
Barthes' original phrase reads: "the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author," ibid., 148.

●

Dr Martin Zebracki is an Associate Professor of Critical Human Geography in the School of Geography, University of Leeds, UK. His research straddles the areas of public art, sexuality, digital culture and social inclusivity and has been widely published in journals such as *Progress in Human Geography, Urban Studies, Citizenship Studies* and *Social & Cultural Geography*. Zebracki is joint editor of the Routledge anthologies *Public Art Encounters* (2018; with Joni M. Palmer) and *The Everyday Practice of Public Art* (2016; with Cameron Cartiere) and is an Editorial Board Member of *Public Art Dialogue*. Furthermore, Zebracki is Principal Investigator of Queer Memorials: International Comparative Perspectives on Sexual Diversity and Social Inclusivity, supported by a grant awarded by the Arts and Humanities Research Council (AHRC) http://queermemorials.leeds.ac.uk. Personal profile: https://www.zebracki.org.

VILLES RÉSILIENTES ET *SLOW ART* : PRATIQUES SPATIALES ET ARTISTIQUES AU TEMPS DE LA COVID-19

Annie Gérin

« L'asphalte serait-il le territoire politique ? »
Paul Virilio[1]

« Moi, se dit le petit prince, si j'avais cinquante-trois minutes à dépenser, je marcherais tout doucement vers une fontaine. »
Antoine de Saint-Exupéry[2]

Ce printemps, cet été, j'ai rarement quitté le quartier de Montréal où j'habite. Lorsque le temps s'est réchauffé, les parcs se sont saturés de familles et de promeneurs de chiens. Les trottoirs se sont également remplis, les consommateurs faisant la queue, portant des masques et attendant leur accès aux commerces. Les joggeurs ont alors investi l'asphalte afin de garder leurs distances des piétons sur les trottoirs. Même pendant les manifestations contre le racisme systémique qui ont rassemblé des foules tout au long des mois de juin et juillet 2020, les manifestants ont fait de leur mieux pour s'espacer, même si ce n'était pas toujours avec succès.

Avec le confinement et le travail à domicile qui s'est répandu – et c'est du point de vue privilégié d'une personne en télétravail pendant la crise que j'écris ces remarques –, la géographie et la vitesse de nos villes ont changé. La ville, soudainement détraquée par le virus, a révélé sa matérialité et son organisation spatiale et temporelle[3]. De nombreuses défaillances des espaces publics qui se cachaient en pleine vue se sont dévoilées : le manque d'espaces verts et de zones où les gens peuvent être physiquement actifs; la congestion du système de transit; la surpopulation dans les localités à faible revenu; la nécessité d'environnements plus diversifiés, sains et résilients.

Graduellement, à Montréal comme ailleurs à travers le Canada, un programme de piétonnisation a été mis en place, suivi de l'animation des espaces publics avec des activités artistiques et culturelles. Un rythme beaucoup plus lent, plus organique, s'est installé, comme si la société avait soudainement abandonné le fétiche moderniste de la vitesse et la suprématie de la vélocité, désignés « culture dromocratique » par Paul Virilio[4].

L'art des balcons, des trottoirs et de l'asphalte

Alors que le virus faisait son chemin à travers l'Asie et l'Europe vers le Canada, l'art et la sociabilité trouvaient déjà de nouveaux lieux publics pour s'exprimer. À Milan, en Italie, des accordéonistes partageaient leur musique depuis leur balcon. À Berlin, en Allemagne, une cinquantaine d'artistes transformaient leurs fenêtres et balustrades en lieux d'expositions. Le projet de 48 heures, les 12 et 13 avril 2020, organisé par les commissaires Övül Durmusoglu et Joanna Warsza, proposait une expérience déambulatoire, faisant incidemment remarquer les balcons et façades[5]. Et l'Internationale, un rassemblement de musées européens, commandait et diffusait en ligne les œuvres balconnières de quatorze artistes[6].

Daily tous les jours, *Parade Parasol*, 2020.
Photo : Latrompette Studio.



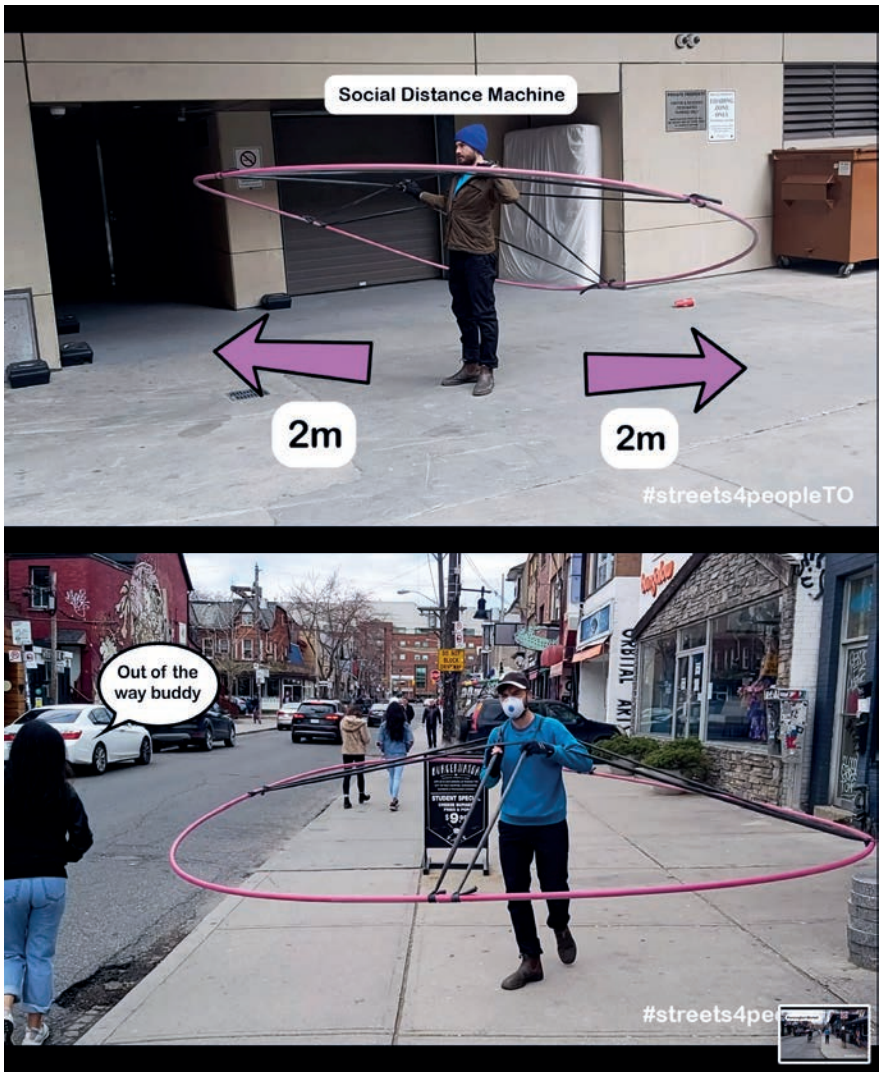
À Montréal, dès les premiers jours de confinement, l'autrice-compositrice-interprète Martha Wainwright mobilisait les artistes locaux, organisant des mini-concerts sur les balcons et les toits[7]. Plusieurs autres créateurs ont rapidement emboité le pas : les Messagers de l'espoir projetaient sur les façades des œuvres graphiques et des messages de remerciement à l'égard des travailleurs de première ligne à partir d'un vélo-projecteur[8], alors que le tricot urbain (*yarn bombing*) aux couleurs arc-en-ciel envahissait les rues désertées, et que l'artiste Patsy Van Roost, aussi connue sous le nom de Fée du Mile-End, confectionnait des banderoles poétiques dans le cadre d'un projet titré *Et si nos balcons parlaient*[9]. Malgré la prolifération rapide d'expositions en ligne, la nécessité d'investir l'espace de la ville, soudainement perçu par plusieurs comme étrange ou inhospitalier, était palpable, de même que la volonté de poser un regard critique sur ses usages habituels, pour l'imaginer autrement.

C'est dans ce contexte que l'artiste torontois Daniel Rotsztain déployait, en avril, dans les rues de Toronto, sa *Social Distance Machine*[10]. Affublé d'un cerceau de deux mètres de rayon, l'artiste a démontré à quel point il est difficile de naviguer sur les trottoirs en préservant deux mètres de distance. L'œuvre et sa documentation vidéo ont servi de plaidoyer à la piétonnisation de certaines artères du centre-ville torontois.

La vélocité et la lenteur de l'art public

À Montréal, c'est au mois de mai que la piétonnisation des rues a été initiée. Puis, subventionnées par des programmes du Conseil des arts de Montréal, du Service de la culture de la Ville de Montréal et du Gouvernement du Québec, de nombreuses œuvres éphémères ont été déployées au fil de l'été. Un constat : la plupart des réalisations invitaient les spectateurs à penser autrement à l'usage des trottoirs et des rues, et au rôle de l'art dans les espaces publics, en misant sur une temporalité lente.

L'installation *(Qu'est-) Ce qui se produit quand une chose est entretenue (?), volet IV*, par Douglas Scholes, installée près du marché Atwater pour la période de septembre à novembre, contestait la conception de l'art public comme étant à la fois statique, pérenne, et fait pour être perçu en vitesse. En effet, sauf quelques exceptions notables[11], l'art public canadien, depuis les années soixante, est soumis à l'impulsion dromocratique.



Daniel Rotsztain et Bobby Gadda, *Social Distance Machine*, 2020. Tuyaux et chambre à air de vélo. Photo : avec l'aimable permission des artistes.

P. 49 : **Douglas Scholes**, *(Qu'est-) Ce qui se produit quand une chose est entretenue (?), volet IV*, 2020. Cire d'abeille, contreplaqué d'épicéa, clôture temporaire modulable, 4,26 x 4,26 x 2,74 cm. Photo : Douglas Scholes.

Une discussion entre urbanistes, architectes et artistes publiée dans les pages de la revue *Canadian Art*, en 1965, expliquait notamment comment l'art devrait s'adapter au modèle de développement des villes hyper modernes : « Nous voyageons à 60 miles à l'heure sur nos autoroutes. Nous avons besoin d'une nouvelle forme d'art pour cela[12]. » Au contraire, l'œuvre de Scholes, composée de briques creuses coulées en cire d'abeille, organisées en trois tours de hauteurs inégales érigées sur une plateforme, se dégradait lentement et naturellement, offrant aux passants attentifs le spectacle de la précarité du paysage bâti et d'une temporalité qui s'épanche[13].

Marie-Andrée Gill, poète innue de Mashteuiatsh, a produit une série d'écritures publiques titrée *Lâche du lousse* lors d'une (auto-)résidence d'artiste en distanciation sociale, conduite dans le cadre de la programmation du centre d'artistes autogéré DARE-DARE[14]. Chaque semaine, de juillet à novembre 2020, l'artiste affichait des fragments poétiques sur le panneau lumineux de DARE-DARE, situé sur un terrain avoisinant le marché Atwater, près de l'abri mobile du centre d'artistes. Cette œuvre, en plus de profiter du ralentissement du rythme urbain nécessaire à son appréhension, posait implicitement des questions politiques et d'organisation sociale, à savoir : à qui appartient la rue ? Quelles pratiques et identités sont libres de s'y manifester ? Et l'asphalte peut-il effectivement être le territoire du politique ?, pour reprendre la phrase de Paul Virilio mise en exergue.

Dans un registre plus ludique, à la frontière de l'art et du mobilier urbain, l'installation *Parade Parasol* du duo Daily tous les jours, est apparue à la mi-août sur l'avenue du Mont-Royal entre les rues Garnier et Fabre. Les parasols rose vif, surdimensionnés, invitaient les passants à les chevaucher et à glisser lentement et bruyamment sur des rails temporairement ancrés dans l'asphalte en se propulsant de leurs pieds[15]. *Le Glitch* de Marie-Claude Marquis (avec l'organisme MURAL)[16], dont l'installation dans le parc Lafontaine prévue pour octobre 2020 a été reportée au printemps 2021, mise aussi sur l'interaction piétonnière. Le projet d'œuvre multicolore peinte au sol, appuyé par le Scientifique en chef du Québec dans le cadre de #COVIDart, évoque d'abord les nombreuses indications de distanciation déployées depuis ce printemps sur les trottoirs et les chaussées. Mais, inspiré par l'esthétique de l'image brisée du *glitch* informatique, il attire surtout l'attention sur le détraquement de nos villes et de nos rues par la COVID-19.





Marie-Andrée Gill, *Lâche du lousse*,
14-20 octobre 2020. Photo : avec l'aimable
permission de DARE-DARE.



Marie-Andrée Gill, *Lâche du lousse*, 7-13 octobre 2020. Photo : avec l'aimable permission de DARE-DARE.

Le concept de *Slow Art*[17] fournit des pistes pour réfléchir à cette adaptation de l'art public au rythme de la pandémie. Notons bien que le *Slow Art* n'est pas un mouvement en soi, mais un « air de famille » ou des affinités entre des œuvres ou des pratiques qui peuvent sembler totalement indépendantes, à l'exception du fait qu'elles défient la culture de la vitesse. Plusieurs des artistes qui ont créé, au cours de l'été 2020, des œuvres pour les artères piétonnisées de Montréal ont ainsi misé sur la décélération urbaine pour imaginer autrement son organisation spatiale et temporelle. Ils ont composé des structures formelles et discursives suggérant un déroulement, un rythme qui provoquent la prise de conscience de la temporalité et enseignent les récompenses de la marche et de la lenteur.

Penser et créer la ville résiliente

Depuis des dizaines d'années, le sociologue Richard Sennett dénonce la rigidité et le rythme effréné des villes de l'hyper modernité, soumises à des impératifs technocratiques, économiques et de surveillance. Comme il l'explique, « les formes actuelles de l'ordre urbain sont imposées par l'industrie immobilière mondialisée. Mais une ville vibrante et ouverte ne se produit pas naturellement; l'interaction improvisée peut être découragée par la rigidité de l'environnement urbain[18]. » Sennett plaide pour le « désordre » ou, plutôt, pour des espaces flexibles pouvant accueillir de multiples usages, qu'ils soient spontanés ou non, adaptables aux transformations démographiques et favorisant une ville plus résiliente.

Pour l'urbaniste Janette Sadik-Khan, commissaire aux transports de la Ville de New York de 2007 à 2013, où elle a créé près de 650 kilomètres de pistes cyclables et plus de 60 places publiques, il ne s'agit cependant pas de tout raser pour repartir à zéro. La ville résiliente se crée en misant sur la valeur du capital urbain qui est déjà en place, et sa transformation passe par la mobilité et l'asphalte, qui devient le territoire stratégique du nouveau. Pour Sadik-Khan, le nerf de la guerre se trouve dans l'échelle à laquelle l'action doit être menée : « L'avenir de nos villes est tombé entre ces fissures, il stagne alors que les gouvernements municipaux planifient gros – parfois trop gros – et les communautés urbaines s'opposent régulièrement aux changements du statu quo en pensant petit – parfois trop petit[19]. »

Marie-Claude Marquis, *Le Glitch*, projet à venir au printemps 2021.
Avec l'aimable permission de l'artiste.



C'est dans cet esprit que, ce printemps, l'urbaniste Jennifer Keesmat rédigeait une *Déclaration 2020 pour la résilience des villes canadiennes*. Avec l'éclosion de la pandémie, écrit-elle, « un élan s'est créé. Il a conduit à un cri de ralliement; un mouvement de Canadiens qui, d'un océan à l'autre, savent que nos villes doivent changer et qui constatent que notre reprise de l'après COVID-19 ouvre une fenêtre pour agir (…) des actions concrètes qui donneront le coup d'envoi de notre parcours vers des villes accessibles, équitables, durables et résilientes[20]. » La déclaration propose vingt recommandations, dont la plupart « nécessitent simplement une réallocation de ressources et un réexamen des priorités pour passer d'approches non durables, inéquitables et coûteuses, qui ne sont pas viables à long terme, à des approches durables, rentables et axées sur l'avenir[21]. »

L'art public a un rôle à jouer dans la critique des espaces urbains et le développement d'approches résilientes. Cet été, avec l'appropriation de la chaussée par les piétons, c'est par un art public éphémère, misant sur les liens avec les communautés et participant activement à la décélération du rythme urbain que plusieurs artistes ont pris part au débat.

1.
Paul Virilio, *Vitesse et politique : Essai de dromologie*, Paris, Éditions Galilée, 1977, p. 30.
2.
Antoine de Saint-Exupéry, *Le petit prince*, New York, Harcourt, 1971 [1943], p. 68.
3.
C'est lorsque les choses sont brisées ou ne fonctionnent pas correctement que nous commençons à les remarquer. Il en va de même pour les villes. Voir Bill Brown, « Thing Theory », dans *Critical Inquiry*, vol. 28, nº 1, 2001, p. 4.
4.
Virilio, *op. cit.* Voir aussi Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse*, Paris, Éditions Syllepse, 1992.
5.
Voir bit.ly/3gxuvu6.
6.
Voir bit.ly/2K9rFPW.
7.
Voir bit.ly/3gwiQLV.
8.
Voir bit.ly/372yjR6.
9.
Voir bit.ly/2lydgfH.
10.
Voir bit.ly/3m2vcwD.
11.
Par exemple, *Comme un poisson dans la ville* (1988) de Gilbert Boyer, une œuvre constituée de fragments poétiques inscrits sur douze plaques de marbre discrètes qu'on découvre en déambulant dans la ville.
12.
L'architecte torontois John C. Parkins en conversation avec Joy Carroll, « Architects, Artists and Engineers – Can They Work Together for Space-Age Cities? », *Canadian Art*, nº 96, mars-avril 1965, p. 19. (Traduction libre de l'autrice). Les espaces publics ne sont pas le seul endroit où la vitesse d'observation de l'art est effrénée. Une étude publiée en 2017 démontre que le visiteur moyen d'un musée passe un peu plus de 27 secondes à regarder une grande œuvre d'art. L. F. Smith, J. K. Smith et P. P. L. Tinio, « Time Spent Viewing Art and Reading Labels », *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, vol. 11, nº 1, 2017, p. 77-85.
13.
Voir bit.ly/3qFFUMZ.
14.
Voir bit.ly/372BGHK.
15.
Voir bit.ly/2VY4ZVn.
16.
Voir bit.ly/2VZLKuE.
17.
Arden Reed, *Slow Art. The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell*, Berkeley, University of California Press, 2019. *Slow Art* s'inscrit dans le corollaire du mouvement « slow » qui nait en Italie dans les années 1980 comme symbole de la contre-culture et qui englobe rapidement toutes les facettes de la vie sociale, culturelle et économique. Au cours des dix dernières années, plus de 1500 événements « slow art » ont été créés à travers le monde.
18.
Pablo Sendra et Richard Sennett, *Designing Disorder. Experiments and Disruptions in the City*, Londres, Verso, 2020, p. 3. (Traduction libre de l'autrice).
19.
Janette Sadik-Khan and Seth Solomon, *Streetfight: Handbook for an Urban Revolution*, New York, Penguin book, 2016, p. xv. (Traduction libre de l'autrice).
20.
Jennifer Keesmaat, *et al.*, *Déclaration 2020 pour la résilience des villes canadiennes*. [En ligne] : bit.ly/3qLKn0W.
21.
Ibid.

●

Annie Gérin est Doyenne de la Faculté des Beaux-arts de l'Université Concordia. Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art et en études culturelles de l'Université de Leeds, elle s'intéresse aux rôles sociaux et politiques joués par l'art et la culture matérielle dans les espaces publics, dans des contextes contemporains et historiques. Ses publications récentes incluent *Devastation and Laughter: Satire, Power and Culture in the Early Soviet State* (2018), et plusieurs collections d'essais, dont *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public* (2010), *Formes urbaines : Circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal* (2014) et *Sketches from an Unquiet Country. Canadian Graphic Satire 1840-1940* (2018).

WHAT ARE OUR SUPPORTS?
A CONVERSATION WITH JONI LOW

Karen Henry

What Are Our Supports? was a series of artist's projects in public space in Vancouver during 2018, curated by Joni Low and co-presented by Or Gallery and Richmond Art Gallery.[1] Five artist groups addressed this question of supports amidst current conditions of environmental, social, political and economic precarity. Germaine Koh, Aron Louis Cohen and Russell Gordon; Emily Neufeld and Cease Wyss; S F Ho and Elisa Ferrari; DRIL Art Collective with Elisa Ferrari, John Brennan, Justin Patterson, and Michele Helen Mackenzie; and Andrew Lee, Khan Lee and Francis Cruz responded with sensory-rich projects, approaching art in public space as a form of research, experimentation, incidental encounters and collective learning with unexpected publics.

Francis Cruz, Andrew Lee and Khan Lee, *The People's Salon*, 2018. Hairstylist equipment, flag, polaroid camera, light and sound. Photo: Michael Love.

Karen Henry **This project asks a big question. Right now, so much is in flux; there is insecurity at every level. The last few years have been unsettled in relation to power and representation in public space, with growing extremes of wealth and poverty, and now with the COVID-19 pandemic and the twin crises in social and racial justice. This has led to urgent demands for change in policing and to the dismantling of public statues commemorating racist histories. Your project took place before these crises but seems prescient. In Vancouver this past summer, this anger toward what has traditionally been celebrated is focused on a statue of Gassy Jack, a big-talking saloon owner who had two Squamish wives, the second being the 12-year-old niece of his first wife. What prompted you to explore this question of what is supported in public space?**

Joni Low Though we hadn't anticipated the question's resonance today, these conditions were present when the project's idea first began in 2016. The spatial practices of artists in Vancouver, many of whom work collectively, were the inspiration: I admired their tenacity in engaging everyday politics in intimate ways, often outside gallery contexts. How do they interrupt a capitalist culture of individualism, competition, progress, profit, scarcity and (paradoxically) waste—the structures and processes we've inherited that are *not sustainable*? How do they draw attention to support—in a city with rampant urban development, an overheated real estate market, gig economies and affordability crises that displace so many? How do they make perceptible the material, relational, temporary and ongoing supports that are foundational—yet often overlooked? I thought of friendship as an artistic medium, and of the *crucial* yet often invisible supportive labour in contemporary art—those continuously working behind the scenes to make different kinds of representation possible.

The book that jelled these questions for me was Celine Condorelli's *Support Structures*, "a manual for what bears, sustains, and props; for those things that encourage, care for, and assist; for that which advocates, articulates... stands behind, frames, and maintains:... for those things that give support."[2] It immediately resonated with these artists' practices. The book asks to be read as a construction site and a proposition for future action, examining support structures that elude representation: "Can we refocus our attention to thinking through the lens of support?...[F]oregrounding support also proposes to understand production through forms of mediation and interface towards the making of place, which does not produce objects but *relationships to context*."[3]


TRANSFORMATION
&
MAINTENANCE



Germaine Koh and Aron Louis Cohen, with **Russell Gordon**, *Afterlives (currency)*, 2018. Aluminum, copper, smelter, heat. Photo 1: Michael Love; photos 2, 3, 4 : Joni Low.

Why did you choose this park and its particular audiences?

JL We chose Cathedral Square Park—an outdated downtown park built for Expo '86 with a stage and overhang (whose Plexiglas was removed to prevent overnight sleepers underneath). Its fountain is also a support structure: a cooling system for BC Hydro's underground substation. The park hosts a wide intersection of publics, from folx living in tents, students, luncheoners, business professionals, cyclists, and people getting high. Across from the park, luxury condominiums have now been built, an old brick youth hostel closed, and Amazon will move into the old Post Office down the road. I wanted artists to interrogate and experiment within these conditions.

In Vancouver, development has determined the most substantial public art budgets, but the City also commissions artist-initiated projects and supports non-profit art organizations to produce public art projects. Germaine Koh's *Boothy*, the "venue" for your artist projects, received funding from the Public Art Boost, a two-year initiative to fund commissions for artists, increase the impact of art in public space and reach diverse audiences. What were the initial supports and limitations for the project? Did each project operate autonomously or did the artists work together? Did you discover new supports for art in the process—from the public, for example?

JL The funding enabled us to do the project—which we are grateful for. Yet we're also aware that previous City governments are largely responsible for the developer-driven city building that created our affordability crises and the strains on social support systems. *And* that some of this public amenity funding is re-directed towards arts and culture as a form of "rebalancing." So our responses exist within these lived contradictions.

Emily Neufeld with Cease Wyss Huckleberry, *common place*, 2018. Hemlock, salal, licorice fern, oxalis, soil, sound. Photos 1, 3: Michael Love; Photo 2: Joni Low.





S F Ho with Elisa Ferrari, *Outer Plexus*, 2018. Plastic tent, plants, surveillance camera, binaural sound. Photo 1: S F Ho; photo 2: Joni Low; photo 3: Michael Love.

Through this, we commissioned Germaine's *Home Made Home: Boothy*, the projects' "container"—itself a coy commentary on the limitations of affordable space in this city.[4] A small, moveable and convertible aluminum structure designed to create public points for exchange resembling a 1950s telephone booth—*Boothy* is "smart," with solar-powered and flexible interfaces, something an individual could potentially sleep in. Its kit-of-parts approach allows multiple identities and transformations, which the artists emphasized in wonderful ways. Koh's object-based works act as platforms to support incidental social scenarios, connecting the conceptual aspects of her practice to the relational—I see her practice being that *bridge*.

The artists' initial supports included an autonomous production budget, artist fees, and wages for time on-site. As projects launched consecutively in Koh's *Boothy*, there were definitely overlaps between groups through resource sharing and building upon previous expressions, like a musical score. Sonic elements were a constant throughout: Emily Neufeld and T'uy't'tanat Cease Wyss' *common place*—an Indigenous ecosystem installed in the booth with an accompanying soundtrack of forest birds—was followed by S F Ho's *Outer Plexus*—with Elisa Ferrari's binaural recording of EMF frequencies surrounding the substation. Ho transformed the booth into a surveillance portal, alerting us to invisible networks and interconnections in public space. DRIL Art Collective's *Regrounding the Footnotes*—a stained-glass light box of frottage drawings from the surrounding built environment—invited a sonic response from Elisa and John Brennan, Justin Patterson and Michelle Helen Mackenzie, who remixed sonic rubbings of area surfaces with nearby church bells. Andrew Lee, Khan Lee and Francis Cruz' *The People's Salon*, which offered free haircuts to the public as forms of care and trust, closed with a sound and light performance that drew a large crowd, including priests from the adjacent church. We did everything the artists envisioned: for *Afterlives (currency)*, Germaine Koh, Aron Louis Cohen and Russell Gordon set up a smelter to transform the public's electronic aluminum and copper waste into coins, posing questions on value, waste and speculative futures.

The artists supported each other, creating a shared spirit and ongoing conversations. Germaine visited each project and helped with *Boothy*'s tech support; Or Gallery stored it and facilitated outreach and administration; Richmond Art Gallery helped with events and social media. Wider public support arrived in unexpected ways—the most energizing being conversations with passersby and visitors. The projects showed how artists work together, through mutual-aid, improvisation and a critically-engaged "pleasure activism," to imagine different possible futures and ways of being together.

Can you expand on the term "pleasure activism"?

JL Yes! It's from adrienne maree brown's *Pleasure Activism: The Politics of Feeling Good*, which I was reading during the project's run. brown is a social justice facilitator, emergent strategist, doula, healer, and pleasure activist with strong roots in black feminist theory and Octavia Butler's writings. Exploding the myth that changing the world is just another form of work, she says: "Pleasure activism is the work we do to reclaim our whole, happy and satisfiable selves from the impacts, delusions and limitations of oppression and/or supremacy... Ultimately, [it] is us learning to make justice and liberation the most pleasurable experiences we can have on this planet."[5] Her focus on therapeutics, care for self and others, empowerment, and creating positive patterns in our everyday lives in a way that is *at once political*, is compelling. What are our unrealized desires? How might following them take us to new places in our collective consciousness? I feel that the *Supports* projects did this in different ways, subverting dominant everyday patterns even if temporarily.



DRIL Art Collective, with sonic response by **John Brennan**, **Elisa Ferrari**, **Michelle Helen Mackenzie**, **Justin Patterson**, *Re-grounding the Footnotes*, 2018. Oil stick, paper, photographic transparencies, light, sound. Photos: Michael Love.

Vancouver declared itself a City of Reconciliation in 2014 and committed to raising awareness of the First Nations as foundational to this place, and to including the xʷməθkʷəy̓əm (Musqueam), Sḵwx̱wú7mesh (Squamish), and səlilwətaɬ (Tsleil-Waututh) Nations in future city planning. Can you share more about the Indigenous histories and ways of being that were part of your project?

JL Reconciliation was definitely on our minds—something we are now deepening through a compendium publication of artist reflections and scholars, poets and curators' writings. Emily Neufeld and Cease Wyss' *common place*, which formally launched the *Supports* series, began with reimagining these lands *before* colonization and ideas of property ownership, when the local Nations cared for it as shared collective space. The artists' indigenous ecosystem, installed directly in *Boothy*—soil, salal, red huckleberry, licorice fern and oxalis—comprised medicinal plants the First Peoples utilized. So, it began with remembering the foundations of this place, and with healing. As Cease has said, "The land owns us. The answers to our ailments can be found in the plants around us." Holistic sensory engagement—smell, touch, sound and sight—was their way of inviting people to intimately tune into the historic knowledge systems of our life-in-common with the more-than-human. The plants made this present. This grounded the projects in a feeling of shared stewardship. S F Ho's *Outer Plexus* also spoke to settler-immigrant reconciliation, solidarity, and the right to respectfully organize and occupy, referencing tent cities in parks, as well as recent protest imagery from both #NODAPL "Water is Life" and Vancouver Chinatown's community-led resistance to "105 Keefer," a condominium proposed and historically rejected in 2017.

As we are an intercultural group—Indigenous, Asian diasporic and white, from different diasporic generations and circumstances—there are certainly shared sentiments between Indigenous and non-western epistemologies that deeply connect us: the focus on collective over individual well-being, spiritual beliefs linked with nature, and the symbolism of service and reciprocity. These projects emphasized ways of empathically connecting *beyond* the constructs of race, gender or sexual orientation that too often categorize and divide. While I appreciate that identities deeply inform perspectives, as a curator I'm also responsive to artists' wishes as to how much this frames the work. The collective reconciliation feels to be in bringing diverse perspectives together in a way that is respectful of unceded territories, and in restoring gratitude for the under-recognized and foundational supports interwoven in public life.

In 2015, Peter Morin, Tania Willard and Gabrielle Hill created a series of bus shelter posters based on the surrealist technique of exquisite corpse. In a later article, the artists described their approach as "disjunctive collectivity," as a means of affirming difference and "... especially important in the context of talk about reconciliation. Reconciliation as a concept is problematic in many ways, not the least of which are the implied goals of putting our division behind us and working towards closure and a unified nation. Dissent, difference, and contestation drive the constant formation and reformation of our shared existence, our shared space ..."[6] How do you think projects such as yours complicate the experience of the city and contribute to reconciliation?

JL I love this description of a "disjunctive collectivity." It conjures up images of 21st century international pro-democracy protests for social, economic, racial and gender equality, for ethical governments and environmental advocacy: The Arab Spring, Occupy, Hong Kong's Umbrella Movement, Black Lives Matter, Idle No More, Dakota Pipeline Protests, The Women's March, and many more... Occupy was criticized for not having specific demands, yet the beautiful thing about a multi-issue protest is *precisely* its disjunctiveness: revealing how intersectional the issues are and solutions need to be, in solidarity with one another,



Francis Cruz, Andrew Lee and Khan Lee, *The People's Salon*, 2018. Hairstylist equipment, flag, polaroid camera, light and sound. Photo 1: Michael Love; photo 2: Joni Low.

in non-binary ways. It is amazing to see and participate with so many publics out on the streets, coming together to vocalize, visualize and imagine a different world. The *Supports* projects are modest compared with these inspiring movements, yet they respond to these very social conditions, in the spirit of these emergent collectivities.

I see *What Are Our Supports?* as part of an incremental mindfulness: coming to experiences with a "beginner's mind," as Zen philosopher Shunryu Suzuki says.[7] I'm passionate about neurodiversity and neuroplasticity, and the belief that humans can continuously *be and shape anew* if the will is there. Art shifts habitual dynamics and entrenched thoughts, feelings and behaviour—sometimes suddenly, sometimes gradually. Like any practice—artistic, athletic, meditative, social justice—it's something one commits to over time. Temporary public art forms that are experiential, durational and process-based acknowledge how life is perpetually in-motion and disjunctive—in contrast to the static reification of colonial statues that are now being defaced and toppled. I feel that temporary forms allow space for experimentation and failure, for more perspectives all at once—complicating a singular representation of this place and the range of artistic expressions in public memory. These projects emphasized the tenor of support, care and empathy that we need more than ever today.

1.
Project page: www.richmondartgallery.org/what-are-our-supports/.
2.
Céline Condorelli, *Support Structures* (Berlin: Sternberg Press, 2009/2015), 6. [Online]: bit.ly/2JFXiAt.
3.
Ibid., 7.
4.
See www.richmondartgallery.org/home-made-home and http://homemadehome.ca.
5.
adrienne maree brown, *Pleasure Activism: The politics of Feeling Good* (Chico, Edinburgh: AK Press, 2019), 3-18.
6.
The New BC Indian Art and Welfare Society Collective, "unreconciling public art," in *The Land We Are: Artists & Writers Unsettle The Politics of Representation*, Gabrielle L'Hirondelle Hill and Sophie McCall, eds. (Winnipeg: ARP Books, 2015), 55.
7.
Shunryu Suzuki, *Zen Mind, Beginner's Mind* (Boston & London: Weatherhill, 1970/2005).

Karen Henry is an independent curator, writer, art consultant and since 2011, a public art planner with the City of Vancouver, working within the range of policy to project management.

Joni Low is an independent curator and critic whose research explores interconnection, intercultural conversations, sensory experience, public space and their attendant shifts in contemporary life.

CONVERSATION ÉPISTOLAIRE :

EUNICE BÉLIDOR ET CAMILLE LARIVÉE

À la suite de l'invitation de Laurent Vernet pour une collaboration d'entretien pour ce dossier de la revue *ESPACE*, Eunice Bélidor a voulu discuter avec Camille Larivée, commissaire, artiste et directrice de la programmation du Collectif des commissaires autochtones vivant à Montréal/Tiohtià:ke. Après avoir accepté son invitation, et vu les présentes mesures d'isolement dû à la COVID-19, elles ont décidé d'en faire une conversation en format épistolaire. Afin de débuter cet entretien, Camille a envoyé à Eunice ces propositions de lectures : *Take Back the Streets*[1], une entrevue avec Camille dans le magazine *Vie des Arts* en lien avec sa résidence Wikipédia Art+Féminisme à Artexte[2]; le texte de commissariat du projet *Nous ne sommes pas faits de briques et de poussière*[3]; ainsi que des liens vidéo du projet *Unceded Voices/Les Voix insoumises*[4]. Voici donc l'entretien à la suite des lectures.



Eunice J'aimerais beaucoup discuter des enjeux de représentation de l'art autochtone, à savoir qui est sélectionné.e et subventionné.e pour présenter de l'art dans la rue au public et l'apport de l'architecture dans ces pratiques, entre autres. Je pense également à tout l'art de rue noir, notamment à Five Points à New York, situé au sud de Manhattan et considéré comme un *slum*, mais dont les édifices ont plus tard servi comme canevas à de nombreuses murales et graffitis indépendants, qui ont été complètement effacés, ou des films comme *Style Wars* sur le graffiti, qui, à l'époque, étaient considérés comme une nuisance. J'aimerais également spéculer sur ce que pourrait ou aurait pu être le cadre bâti si les personnes noires et autochtones avaient toujours été souveraines. Merci beaucoup d'avoir partagé ces lectures avec moi. Il y a plusieurs points dans ces textes que j'aimerais aborder dans notre échange. D'une part, dans l'article *Take Back the Streets*, tu affirmes : « Les pratiques décoloniales d'art de rue sont une forme d'autonomisation. Puisque l'art de rue opère à l'extérieur des espaces artistiques dominants, il défie la nécessité d'une reconnaissance institutionnelle[5]. » : peux-tu me parler de ce qui t'a amenée vers cette réflexion et si, à la base de la création du projet *Unceded Voices/Les Voix Insoumises*, c'était une affirmation que tu avais déjà en tête ? D'autre part, pour le projet *Nous ne sommes pas faits de briques et de poussière*, tu as été invitée à « sortir l'art dans la rue »; t'es-tu heurtée à des défis institutionnels ?



Lindsay Katsitsakatste Delaronde, *Aiako'nikonhraién:ta'ne*, 2015. Performance dans le cadre du projet *Unceded Voices/Les Voix Insoumises*. Photo : Michael Thessel.

Camille Comme tu l'as déjà bien mentionné, je crois que ce qui unit nos réflexions sur ces enjeux est la souveraineté, l'indépendance et la résilience qui sont au cœur des pratiques artistiques et de commissariats de personnes BIPOC et 2SLGBTQIA+ dans les lieux publics, et comment de nombreuses initiatives s'inscrivent dans une approche qui défient les lieux et les règles coloniales dans les espaces urbains. Ton excellent exemple du secteur Five Points à NYC démontre comment l'architecture et la géographie des quartiers urbains de la plupart des villes nord-américaines sont souvent définies selon des critères ancrés dans le patriarcat, le colonialisme et le racisme. Montréal/Tiohtià:ke ne fait malheureusement pas exception à la règle, et cela m'a fait penser au *Projet Burgundy* de l'artiste Kamissa Ma Koïta, une série de performances ancrée dans une démarche de déambulation urbaine que Kamissa a effectuée en compagnie de jeunes issu.e.s des communautés noires du quartier de la Petite-Bourgogne. Ces performances ont eu lieu dans le cadre du projet *Nous ne sommes pas faits de briques et de poussière*, un projet dit « hors les murs » que j'ai commissarié en réponse à une invitation de la Ville de Montréal et au réseau Accès Culture à l'été 2019. Kamissa et moi avons fait plusieurs recherches d'archives à propos de l'histoire politique et sociale du quartier Petite-Bourgogne. Ce fut des recherches ardues et compliquées, car il est très difficile de trouver des informations sur l'histoire coloniale du quartier, et les archives de la Ville sont quasiment inaccessibles pour le grand public. Lors de nos recherches, nous avons été choqué.e.s, mais pas étonné.e.s, par le projet de revitalisation urbaine de ce quartier, entrepris par la Ville au cours des années 1960, forçant la dispersion et l'isolement de nombreuses familles des communautés noires installées dans le quartier depuis la fin du 19e siècle en raison de la proximité du chantier de construction du *Canadian*

Kamissa Ma Koïta, *Projet Burgundy*, juillet 2020. Performance et installation réalisée dans le cadre du projet *Nous ne sommes pas faits de briques et de poussière*. Photo : Camille Larivée.



Cam, *We are storytellers*, 2020. Peinture acrylique et colle. Photo : Cam.



Cam, *Protect the land*, 2018. Peinture acrylique, peinture en aérosol et colle. Photo : Cam.

Pacific Railway où de nombreux membres des communautés travaillaient. Ce projet d'embourgeoisement est un processus toujours d'actualité dans ce quartier. Kamissa a revisité l'histoire des rues du quartier en discutant avec plusieurs personnes et en effectuant des collages avec les jeunes autour de lieux importants pour les communautés. Ces collages honoraient des aîné.e.s. et des jeunes qui ont bâti et protégé le quartier. Ce sont des histoires que Tiohtià:ke/Montréal souhaite oublier.

Je pense souvent à ce que nous diraient les vieux bâtiments, murs et structures toujours en place s'ils pouvaient nous raconter le passé, et comment il faut prendre le temps de se promener et d'écouter. Est-ce que tu penses aussi, à ce que les espaces urbains tentent d'étouffer, invisibiliser et ignorer ? Je crois que des projets comme celui de Kamissa permettent de corriger et de se réapproprier des moments de l'histoire coloniale. Ces déplacements collectifs créent des opportunités de nouvelles rencontres et une expérience corporelle et affective de l'espace qui permet de s'interroger sur l'urbanisme actuel. Je crois que les défis institutionnels, pour une majorité de projets réalisés en espaces urbains subventionnés par une institution ou par du financement public, sont de l'ordre de la rigidité, du sens de l'urgence et du détachement émotionnel. Par cela, je veux dire qu'il est difficile, particulièrement pour les artistes et commissaires BIPOC 2SLGBTQIA+, de réaliser des projets où il est permis d'imaginer des espaces alternatifs sans s'insérer dans des territoires dits « privés » et dans lesquels il est possible de prendre le temps de discuter d'idées qui sont mises de l'avant par et pour les communautés que de nombreuses personnes en position d'autorité dans ces institutions aiment nommer « multiculturelles ».

Pour moi, bâtir des relations, rêver et construire une multitude d'espaces souverains en compagnie d'artistes qui défient les nécessités des reconnaissances institutionnelles dites obligatoires pour survivre dans ce milieu est un privilège, mais aussi une nécessité. J'aimerais donc aussi te poser la question suivante : quels sont les espaces souverains sur lesquels tu travailles ou dont tu rêves ?

Eunice J'ai beaucoup aimé lire sur le projet de Kamissa dans la Petite-Bourgogne. Ce quartier me fascine, car l'une des seules raisons pour laquelle on en sait « autant » sur son histoire est due aux quelques grandes figures noires qui y ont vécu et qui ont été reconnues à l'international. Évidemment, je parle ici d'Oscar Peterson et d'Oliver Jones. Maintenant que ce



Dolly Deals, *Certains d'entre nous ne sont jamais revenus de ces écoles*, 2017. Murale réalisée dans le cadre du projet *Unceded Voices/Les Voix Insoumises*. Photo : Cecile Lopes.

quartier est à un point critique de son embourgeoisement, c'est certain que de refaire sortir ces hommes de musique dore l'image du quartier et donne du prestige aux nouveaux.elle.s habitant.e.s qui n'en savaient rien d'autre que les faibles prix des loyers (à l'époque), la proximité au centre-ville et la foule de restaurants qui s'y trouvent. Little Burgundy (de son nom anglais), quartier historiquement noir et anglophone, me fait automatiquement penser au quartier d'où je viens, le quartier Saint-Michel. C'est un quartier historiquement noir et francophone, coupé par l'autoroute 40 et coincé entre deux anciennes carrières. Ici, je sens que, non seulement la langue y est pour quelque chose (Saint-Michel est à l'est de Saint-Laurent), mais son éloignement du métro, par exemple, en fait un lieu moins accessible. Les rues et l'architecture du quartier sont très différentes des quartiers centraux et anciens de Montréal, vu le développement rapide dans les années 1960. Toutes les réflexions que j'ai sur le délaissement des quartiers noirs francophones et l'effacement des quartiers noirs anglophones ne prennent évidemment pas en considération l'effacement total et complet des personnes autochtones en milieu urbain : il y en avait quelques-un.e.s qui habitaient à Saint-Michel avant mon départ, mais pour moi, ça m'a pris trente ans avant de les voir. Iels étaient mes voisin.e.s, nous allions dans les mêmes commerces. Comme la plupart des quartiers avec un fort nombre d'ethnicités différentes, nous nous regardions et nous étions les mêmes : malgré tout, la majeure partie de nos vies se passe dans d'autres quartiers.

Pour répondre à ta question, lorsque je fais des marches et que je lève les yeux, que je tourne un coin de rue et que j'arrive dans un espace complètement vide, je me demande toujours : qu'est-ce qu'il y avait avant, ici ? Pourquoi n'est-ce qu'un lot vacant avec quelques blocs de ciment épars ? Pourquoi est-ce qu'on a construit un condo neuf ici au lieu de conserver un édifice qui faisait partie du quotidien des gens à une époque ? Qui est exclu, qui est poussé hors de la ville ? Et surtout, à qui veut-on plaire ? Qui veut-on amener ici, dans ces espaces qui ont appartenu à un voisinage complet ? J'ai grandi à Tiohtià:ke et je me souviendrai toujours du *white flight*, quand tout le monde voulait le gazon le plus vert possible à Laval. Dans les années post-industrielles (à la suite du déclin du *Canadian Pacific Railway*), quand les quartiers perdaient leurs zonages résidentiels, furent bâties par-dessus les décombres de nouvelles maisons plus brillantes et plus grandes; qui y habite maintenant ? Où étaient-iels lorsque les gens appelaient Montréal « la dangereuse », avec ses gangs de rue et sa mafia ? Je regarde la ville se transformer et je me demande si, en fait, mon amertume me fait résister



Cam, *Nous sommes toujours ici*, 2020.
Peinture acrylique et colle. Photo : Cam.

à quelque chose qui se veut positif. Je pense que pour nous deux, travailleuses culturelles montréalaises qui ont à cœur le développement de nos communautés (BIPOC et 2SLGBTQIA+ qui s'entrecroisent), c'est une évidence de regarder Montréal et ses non-lieux, de vouloir redonner la ville aux gens qui la font.

Je pense souvent au fait que le quartier Saint-Michel, avant son annexion à la Ville, en 1912, était surtout une zone agricole avec des fermes laitières. Il y avait même quelques cours d'eau. La rue Jarry et la montée Saint-Michel étaient les artères principales. Une partie du quartier, celle plus près du métro, aussi nommée District François-Perreault, a une œuvre d'art public (*Le mélomane*, Michel Dubreuil, 2011). Ce district est le plus susceptible d'être embourgeoisé pour ces raisons (art, proximité au métro). Je me demande s'il serait possible, pour les potentielles futures œuvres d'art public, de faire un lien avec l'ancienne histoire du quartier ? Ou sinon, de créer un lien réel avec ces citoyen.ne.s actuel.le.s. Cela dit, je sais que c'est souvent par l'art et la présence d'artistes que naît l'embourgeoisement, et loin de moi de vouloir pousser encore plus loin des habitant.e.s qui sont normalement délaissé.e.s par toutes les mesures d'amélioration de la Ville. Je me pose la question : quels espaces souverains pourraient exister dans le quartier Saint-Michel sans que cela signifie détruire son essence ?

D'autres espaces, qui me sont souverains et qui nécessitent une autre discussion, sont les voies ferrées autour de la ville : peu utilisés et souvent laissés dans un état brut, ces espaces sont des tiers lieux où l'on peut faire de la cueillette sauvage, et parfois les gens n'y sont pas du tout attentifs ! Dans mon cas, je suis attentive aux environnements qu'ils séparent, qu'ils transforment : qui s'y retrouve ? Comment ces « non-espaces » sont-ils vécus ?

Je m'arrête ici, mais je te pose cette question : vers où penses-tu que les projets que tu crées avec la rue et l'architecture vont mener Tiohtià:ke/Montréal ?

Camille Comme tu expliques bien la question du pouvoir et de l'accès aux ressources, des inégalités qui ne font que creuser les frontières invisibles entre quartiers.

J'aimerais revenir sur ces « non-espaces » que tu as mentionnés et que je trouve très intéressants. Je perçois ces espaces comme des frontières invisibles et visibles à la fois; ils séparent des communautés et des réalités, mais, par exemple, les voies ferrées peuvent être aussi des lieux de rencontres souverains où des artistes de street art peuvent inscrire leurs messages dans un contexte de réappropriation de l'espace urbain. Ces endroits souvent déserts et considérés comme « laids » sont en fait des lieux de résilience, que ce soit avec la cueillette sauvage que tu as mentionnée ou des actions artistiques réalisées dans un cadre ouvert, sans restriction.

Pour répondre à ta question, je crois que les projets que je crée avec la rue et l'architecture permettent, je l'espère, de prendre le temps d'honorer ceux et celles qui étaient ici avant nous et qui prennent soin de leurs communautés, ainsi que de repenser nos relations avec les quartiers dans lesquels nous habitons.

C'est une grande responsabilité et un privilège de pouvoir peindre, coller, dessiner et performer dans les espaces publics, car un dialogue direct s'établit entre les artistes et les citoyen.ne.s, et les messages ou significations des œuvres peuvent avoir un véritable impact sur les individus ou les communautés. Que ce soit une murale qui honore les relations 2SLGBTQIA+ ou des graffitis qui dénoncent la violence policière et coloniale, ce sont des marqueurs visuels qui donnent une identité politique et sociale à une ville comme Montréal/Tiohtià:ke. Je pense, par exemple, au projet de *street art* collectif *Unceded Voices/Les Voix Insoumises* qui a réuni une dizaine d'artistes BIPOC et 2SLGBTQIA+ du Canada et des États-Unis, qui ont réalisé des murales, collages et performances dans trois quartiers de la ville autour des thématiques de la décolonisation, de la résilience et de la protection des savoirs ancestraux.

Ce qui m'intéresse, ce ne sont pas les œuvres d'art public qui représentent un statu quo, mais celles qui offrent une plateforme historique, sociale ou spirituelle à ceux et celles qui ne font pas partie du *mainstream*. Je crois que nous n'avons plus le choix, dans le contexte politique et social actuel, de créer des visuels en espaces urbains qui prennent de fortes positions antiracistes, anti-sexistes et décoloniales. Il y a une nouvelle génération d'artistes, commissaires et travailleur.euse.s culturel.le.s qui est prêt.e et qui continue à faire ce travail et j'espère que les personnes qui possèdent le pouvoir les écouteront en faisant les concessions demandées.

Comme toi, je tente de rester positive malgré cette amertume que je ressens souvent. Vivre en contexte urbain peut être une expérience difficile, mais rien ne me fait plus plaisir que les gens qui me disent s'être senti.e.s touché.e.s par les œuvres qui ont été réalisées dans le cadre des projets que j'ai organisés. J'espère continuer de voir et de faire naître d'autres initiatives dans cette direction. Le futur du *street art* est dans le mentorat et le partage des connaissances !

1.
Laurence Desmarais et Camille Larivée, « Take Back the Streets », *Canadian Art*, 30 octobre 2017. [En ligne] : bit.ly/34Vd4zi.
2.
Jade Boivin, « Les rouages de Wikipédia : une encyclopédie libre représentative ? », *Vie des Arts*, n° 257, Hiver 2020.
3.
Camille Larivée, *Nous ne sommes pas faits de briques et de poussière*, projet hors-les-murs réalisé pour le Réseau Accès Culture, 29 juin au 10 août 2019. [En ligne] : bit.ly/3kZzbKz.
4.
Unceded Voices/Les Voix insoumises, série documentaire, 2017. [En ligne] : bit.ly/3kZG12S.
5.
Ibid. 1. (Traduction libre de l'autrice).

●

Basée à Montréal/Tiohtià:ke/Mooniyaang, **Camille Larivée** est directrice de la programmation pour l'Aboriginal Curatorial Collective/Collectif des Commissaires Autochtones (ACC/CCA), un organisme sans but lucratif qui vise à soutenir les créateur.trice.s autochtones du Canada, et elle travaille à construire des relations saines entre les commissaires, les artistes, les communautés autochtones et les institutions avec lesquels l'organisation travaille. Sa démarche de commissaire, d'artiste de rue et d'autrice s'inscrit autour de l'invisibilité des artistes et muralistes autochtones, personnes de couleur et 2ELGBTQQIA dans l'espace urbain montréalais.

●

Née à Montréal/Tiohtià:ke, **Eunice Bélidor** est commissaire, épistolière, autrice et chercheure. Elle est la récipiendaire du prix de commissaire émergente de la Fondation Hnatsyshyn (2018). Sa pratique porte sur l'art contemporain haïtien, la mode, le design et la correspondance. Elle détient un baccalauréat en histoire de l'art (Université Concordia), une maîtrise en histoire de l'art et diplôme de 2e cycle en études commissariales (Université York). Elle est actuellement Directrice de la Galerie FOFA de l'Université Concordia.

AMPLIFYING PRESENCE

Devora Neumark

The COVID-19 pandemic and surge of protests, vigils and healing walks demanding systematic—anti-racist and decolonial—change in the wake police killings of BIPOC has lent an urgency to the question of whose voices are amplified in public art. In a recent keynote address during a public art summit, acclaimed Chinese-Canadian artist and educator Ken Lum expressed how COVID-19 has brought to the surface the racism, injustice, and profound inequity that is currently endemic to our society.

Taking a page from Jan Cohen-Cruz's introduction to her edited volume *Radical Street Performance*—in which Cohen-Cruz identifies a "pervasive pattern [in] the persistence of street performance in periods of social flux—either leading up to, during or just after a shift in the status quo",[1] Stimsom and Sholette declare:

> If we look back historically, collectives tend to emerge during periods of crisis, in moments of social upheaval and political uncertainty. Such crises often force reappraisals of conditions of production, re-evaluation of the nature of artistic work, and a reconfiguration of the position of the artist in relation to economic, social and political institutions.[2]

Such a crisis-invoked reappraisal and reconfiguration are both currently underway; and Cohen-Cruz's contention that: "When one needs most to disturb the peace, street performance creates visions of what society might be, and arguments against what it is" (1998: 6) is an appropriate introduction to the conversations I had with Kim Anderson, Melissa Mollen Dupuis, Erik Escobar, Kamissa Ma Koïta, Leslie Komori, Parris Lane, Adriana Miranda and Rodrigo Gontijo, Nadia Myre, and Tiffany Shaw-Collinge between 28 June and 25 July 2020. Given the ways that public space is being reconsidered on account of the COVID-19-related restrictions and the ongoing efforts of thousands upon thousands of people taking to the streets to demand systematic—anti-racist and decolonial—change, what these artists, curators and cultural workers have to say is both timely and cogent. Each conversation began with the following prompt: "How might public art look, sound, and feel like if BIPOC and other racialized artists, curators and cultural workers were equitably represented in public art; and how might this amplification of presence contribute to social justice and an equity-based social transformation?" Several thematic threads emerged including land, symbolism and materiality, the tension between history and innovation, the role of social media, and the importance of non-transactional relationships and collaboration. What follows are very short excerpts from these conversations.

Currently living in Iqaluit, **Devora Neumark**, PhD is an interdisciplinary artist-researcher and educator. She is also a Yale School of Public Health-certified Climate Change Adaptation Practitioner and a founding member of the Nunavut Black History Society's Black Lives Matter Organizing Committee. Neumark is developing two new bodies of related artwork: one engages wellness and the cultivation of joy as radical practice; the other is focused on environmental trauma and mainstreaming climate justice.

1. Jan Cohen-Cruz (ed.), *Radical Street Performance: An International Anthology* (New York: Routledge, 1998), 6.
2. Blake Stimson and Gregory Sholette (eds.), *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination after 1945* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2007), 13.



Kim Anderson & Lianne Leddy, Brittany Luby, *Kika'ige Historical Society, "Tabling 150,"* 2017.
Photo: Tenille Campbell/Sweetmoon Photography.

KIM

– I try and create spaces of radical relationality wherever I am, to give hope and spark to young people. Art is a big part of that process, as are social relations, rematriation, and land-based learning. Kika'ige Historical Society has created three performance pieces to date responding to the Indigenous/settler space issue. So much of colonization is the erasure of indigeneity; with these live events we got to dress up and put ourselves out there, so everyone sees that we are here. As historians, the three of us in the Society are engaging with history and the future through a presencing on the land.

We hope that our new reconciliation project will be more permanent: we have a site in the university's arboretum, where we intend to build a granny's cabin. In addition to that, we'll be putting up a sacred fire. The performances were a way of breaking out of the silo effect that is all too frequent with Indigenous spaces. Sometimes the only place we have on campuses are the Native Students' Centres; we need to have more. This granny's cabin is part of the effort to grow these spaces like an underground vine that engages people in social and environmental justice; a place to honour social relations and the natural world. If we want to actually do decolonizing and transforming, beyond paying lip service to the recommendations from the Truth and Reconciliation Commission of Canada, it has to involve land somehow and also native self-determined land use. The attitude all too often is that it's too threatening to let Indians be in control of land. So, what would happen if you gave a bunch of Indians some land on the campus, really gave it to them, and let them go about their own healing journey? We have to be allowed to be left alone to do the work; others may not always be invited. With this project we can create a home space for native students, researchers and artists: a place to really nurture them.

DR. KIM ANDERSON IS METIS PUBLIC ARTIST, WRITER AND SCHOLAR. SHE HOLDS A CANADA RESEARCH CHAIR IN INDIGENOUS RELATIONSHIPS AND IS AN ASSOCIATE PROFESSOR IN THE DEPARTMENT OF FAMILY RELATIONS AND APPLIED NUTRITION AT THE UNIVERSITY OF GUELPH.



Melissa Mollen Dupuis, *Artivistic*, 2007. Montréal, QC. Photo: Courtesy of the artist and DARE-DARE.

MELISSA

– It's only since social media has exploded that Indigenous, Black and other racialized art projects are more widely known. We can now bypass institutions through Pinterest, FB, YouTube and especially Instagram, where there's a new conversation happening. Institutions don't like to be upstaged, but the social media boom has opened new spaces and so BIPOC public art is alive now in innovative and powerful pathways. I would like to see more of this diversity in museums and schools; this all takes money and it's all about power. There's a big problem when the institutions point to Indigenous and BIPOC artwork and say, "Oh, that's already been done." But, that's never said about Eurocentric art. I want to see variety! I want to see whales represented in different ways and not be constrained by the Indigenous label.

The invisibility of Indigenous cultural history means that we don't have the same historical paradigms; art is a way to heal that gap. We can now begin to create common threads as we move forward, but this is not without its challenge. It can be very stressful and frightening for some artists, because by creating a common thread, we risk being absorbed into this commonality. For 500 years, attempts have been made to absorb us; so, we have to avoid even this "friendly" common thread. We can't lose sight of individuality and we need to stay aware of the reparation process that this work entails. This is an exciting time to think about what public art might look like in 20 years: what's coming may be a lot of hybrid projects that could be seen as increasing the fragility of Indigenous history and art or, alternately, as expanding what's possible.

●

AS AN INNU FROM EKUANITSHIT, MELISSA MOLLEN DUPUIS HAS CREATED PUBLIC PERFORMANCES ABOUT INDIGENOUS IDENTITY AND LAND. SHE IS THE CO-ORGANIZER FOR QUÉBEC'S IDLE NO MORE MOVEMENT, A CHRONICLER WITH RADIO-CANADA, AND RESPONSIBLE FOR THE DAVID SUZUKI FOUNDATION'S BOREAL CAMPAIGN.



Erik Escobar, March, 2020. Helena, MT.
Photo: Stephen Seder.

ERIK

– I think the publicness of comedy is changing. Before, with cable TV and a major comedy club in every town, there was only one type of comedy out there: white, male, and middle class. Now you watch online specials from the Philippines, Mexico, Canada, South Africa, wherever; and the comic may be trans, queer, Black, or all of the above. This is exciting for comics and audiences. We're no longer limited to the same 40-something, white dudes, with the same haircut. The more you diversify the performers, the more you end up diversifying the audience, and that creates a ripple effect. When audiences see people who they identify with, it gives them confidence and a sense of empowerment to speak openly about their experiences; and, when audiences diversify, it challenges comics to develop material that speaks to wider audiences.

There are two sides to the question about how comedy is functioning during the pandemic. When things are going wrong and injustices are happening, stand-up can address these really big issues and has the potential to open minds. Comedy, however, is also about total distraction: you can watch a show and temporarily forget about the fact that the person you are living with is high risk, street protests, or your job loss. With COVID-19, it's easy to think that there's no public comedy happening when cafes and bars are all shut down, but that's only because we think of public as a physical space. I'm curious about the virtual space that comedy is now taking up, like the open Zoom events with upwards of 100 and 200 people. This new virtual public is becoming the norm and this norm is offering a way more diverse performance line up than in the physical-realm public.

STAND-UP COMEDIAN ERIK ESCOBAR CAN BE SEEN ON NBC'S LAST COMIC STANDING AND BUZZFEED. HE RECENTLY RELEASED A TEDTALK ON "HOW TO LIVE A MORE FULFILLING LIFE THROUGH HUMOR." ERIK HOLDS AN MFA IN INTERDISCIPLINARY ARTS FROM GODDARD COLLEGE AND LIVES IN LOS ANGELES, CA.



Kamissa Ma Koïta, *Dissonance cognitive/Cognitive Dissonance*, 2018. Photo: Courtesy of the artist and DARE-DARE.

KAMISSA

– The representation of more racialized artists would highlight the importance of people who are currently marginalized and would provide new perspectives. In representing a wider array of people, individuals become more human; they get to be seen outside of the tiny boxes that society has put them in. While there are more marginalized people showing in big museums, the institutions are still pretty white and colonial. So, it's not just about continuing to add more diverse artists; the structures have to change as well. What's happening now feels like a new wave of activism, a political movement moving at hyper-speed, through social media and even on the dark net. There's a lot of potential for decolonization in these channels; there's an increased real-time access to information. This can act as a security that we so desperately need, especially if we think about all the recent murders of Black people by people in authority. Access to cameras and uploading the digital files is really important now; it's our protection, at least to some extent.

I get the impression that, as Black and racialized artists, we are confined by the need to constantly denounce racism and systems of oppression: I often feel like a slave to this process. Thinking about what public art would be like if we really achieved equity: it's a fantasy for the end of my career perhaps. I would like to design a park in Montréal North, for all the children, including our inner children as adults; a reprieve—through playfulness—from the experience of daily violence, particularly living in a brown, Black and/or trans body. Playfulness can provide the opportunity to gain more agency and power. It can also help create the conditions for those who have been living with privilege to move beyond guilt and take up social justice and equity action without the inhibition and restraint that usually goes along with that type of change.

KAMISSA MA KOÏTA A.K.A. LADX IS A TRANS-ACTIVIST AND AN AFRO-DESCENDANT OF MALIAN ORIGIN. HE GREW UP IN MONTRÉAL AND HOLDS A BA IN VISUAL AND MEDIA ARTS FROM UQAM (2015). IN 2018-2019, HIS PERFORMATIVE WORK WAS PRESENTED AT DARE-DARE, GALERIE DE L'UQAM, AND VIVA! ART ACTION.



Leslie Komori, *Shot of Scotch Ceilidh*, Russian Hall, Vancouver, March 4, 2018. Photo: Manto Artworks.

LESLIE

– A big part of my art is to process the intergenerational stuff that I inherited from my family's camp experience. We were essentially put into jail for our ethnicity. I grew up sensing that I had to be very careful and obedient because camp could happen again. Taiko changed my self-silencing: I heal when I play loudly and take up space with my drumming and overcome my fear of being careful when I play. That energy seems to resonate with lots of people.

I've performed in well-known venues like the Roy Thomson Hall and the Orpheum Theatre; I've toured in Europe and the States, but now it's the genuine connection to people that I find most important. The other day, I was performing for elders in a long-term care home. With COVID-19, so many elders in long-term care have been trapped and have died. This performance was so powerful and, I think, mutually beneficial. We played loud drums on the lawn and they stood up on their balconies and danced. At around the same time, my Taiko group took part in the Powell Street Festival telethon event to raise money in support of a community care initiative in Downtown Eastside (DTES). The festival simultaneously recognizes the historical significance for the Japanese settler community and the realities of the current residents. Some members of the Japanese community allow their class privilege and internalized colonialism to blind them to these current realities. The Powell Street Festival tries to mitigate that tension in conjunction with front-line organizations in the neighbourhood.

I've performed background music for rich white people while they eat dinner at conferences and conventions: being the ethnic fodder for rich white people is not something I want to do anymore. Performing for the seniors during the pandemic and supporting residents of the DTES is a triumph over COVID-19; a genuine and honest connection through music.

LESLIE KOMORI IS A SANSEI DYKE TAIKO PLAYER WHO HAS PLAYED THE BIG JAPANESE DRUMS SINCE 1982. SHE IS CURRENTLY WITH ONIBANA TAIKO, A TRIO OF VETERAN HAGS WHO PLAY KICK ASS DRUMS EMPLOYING A FEMINIST PUNK AESTHETIC.



Parris Lane, *Backyard Party Kings*, 2019.
San Francisco, CA.
Photo: Ethan C. Anderson.

PARRIS

– The streets are raw; anything and everything goes. Although I've worked in television, radio and stage, going to the streets leaves me wide open; the vulnerability is real and often overwhelming. At the same time, due to the homeless people I meet, it has given me some of my greatest life experiences.

The wealthy see our colour first; then the music wins them over. At first, they question what they're seeing and hearing. They need to find a reason why we are out on the streets performing, especially when we sound better than the $400/ticket show they just saw. They often ask: "What are you doing out here?" Sometimes I answer, "because they still won't hire us" but most of the time I say that we don't play in bars because children wouldn't be allowed to hear us. Other than the streets, there are few places where children can hear a live band for free and get to play with great instruments. The assumption that I must not be educated, articulate, or intelligent, or that I haven't accomplished anything in life, just because of the colour of my skin is sickening. Unfortunately, I don't believe it will ever change in the States.

I know professionals that wouldn't be "caught dead" performing on the streets, but singing on the streets paid for my studio time and allowed me to explore my voice without limits in ways that I couldn't do on stage. The freedom to create originals in the spur of the moment is something that most musicians only dream about. It's also me exercising my First Amendment right. Performing with the Backyard Party Kings has given me courage and confidence; it's part of healing and giving back. The early Black musicians took to the streets in New Orleans because white clubs wouldn't let them play inside. I'm so proud to be part of a tradition of Black performers that has the resilience to survive and continues to manifest resistance to oppression.

●

PBS EMMY-NOMINATED ACTRESS AND SINGER, PARRIS LANE HOLDS AN MFA IN INTERDISCIPLINARY ARTS FROM GODDARD COLLEGE AND IS THE LEAD FEMALE VOCALIST AND ARCHIVIST FOR THE BACKYARD PARTY KINGS. SHE CREATED AND PRODUCED THE MUSICAL AUDIOBOOK *ABELLA*, ABOUT AN ENSLAVED GIRL/WOMAN EMBRACING HER UNIQUE VOICE.



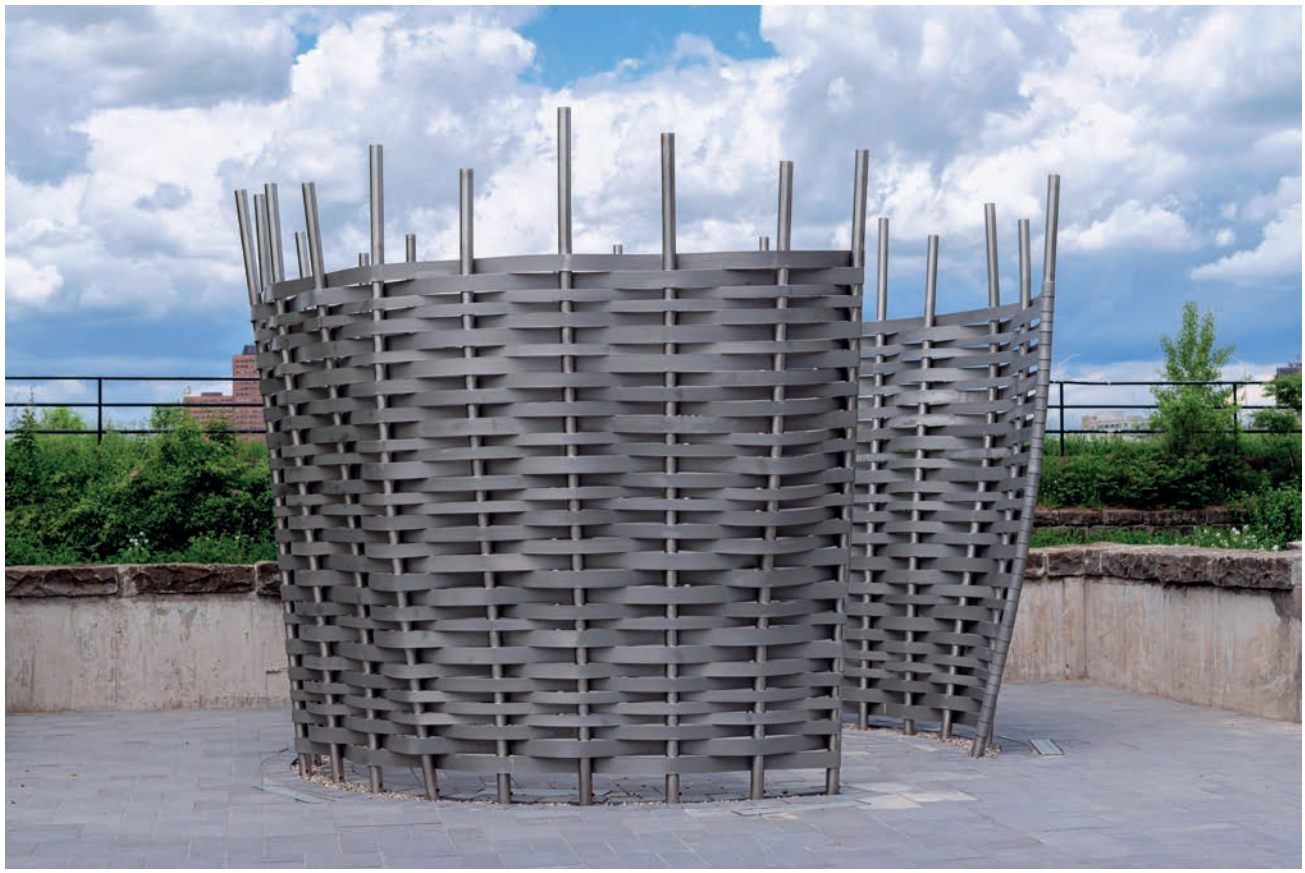
Raul Zito, *NO SE VENDE*, 2018. Hybrid of photographic collage and acrylic painting. Central Wall Project, endorsed by UN MX. Central de Abastos - Mexico city. Photo: Raul Zito.

ADRIANA AND RODRIGO

– The worst thing that can happen in Brazil right now is silence. We live in a time of great social inequality, and with COVID-19 hitting so hard the social inequality has become even more evident. So, how can we think about and discuss this within the public art space and what exactly is "public" art given the increasing institutionalization of public space? We've invited 21 artists with different backgrounds to take part in the exhibition so that they can contribute different visions of future possibilities based on their understandings and lived experience of how we got here. Their work offers the possibility for the public to see the initiatives of the current right-wing government more clearly. With everyone attentive to COVID-19, Bolsonaro is approving measures to exploit the land at all cost; profiting just a select few. Indigenous peoples and others who live from the land, such as quilombolas and rural landless workers are once again those who suffer the most.

For some participants, such as Walimnai artist Denilson Baniwa, the emphasis is on systemic change: "As long as we occupy spaces that are based on Western thought, there will be no representation of our Indigenous bodies and what we could call our art. Equity in public art is not BIPOC artists performing to the same extent as non-BIPOC artists, but rather a question of power." Biniwa and the other project participants are part of a Brazil-wide network of artists with whom we've worked before. Each part of Brazil has its own social issues; so, this is a chance to see how all these social issues are connected and to strengthen that network.

ADRIANA MIRANDA IS A VERSATILE ARTIST WHO'S WORKED WITH MANY MEDIUMS OVER THE YEARS. TOGETHER WITH INTERDISCIPLINARY ARTIST AND EDUCATOR RODRIGO GONTIJO, SHE IS CURATING A GROUP EXHIBITION MOTIVATED BY THE BRAZILIAN SOCIAL ISOLATION AND INJUSTICES IN THE TIME OF COVID-19.



Nadia Myre, *untitled (basket)*, 2019.
Photo: City of Ottawa/Ville d'Ottawa.

NADIA

– Reading public policy and action plans is both exhilarating and deeply unnerving. Montréal's 2005–2015 cultural policy brands the city as a cultural metropolis, with the focus on art, tourism, technology, and innovation. There are some inspiring passages about recognizing the value of cultural diversity; perhaps wrongly, I assume diversity to mean BIPOC. This is the tricky thing about policy language. What is apparent is that none of the calls to promote diversity, or make aboriginal presence more visible in the urban landscape, become pledges in Montréal's 2007–2017 Cultural Action Plan, or appear in the 2010 Public Art Policy Framework guide.

According to a September 1, 2020 article published in the *Journal de Montréal*, the Mayor estimated restoring the recently toppled Sir John A. MacDonald statue would cost around $400,000, and that she's working on establishing a committee to analyze where to relocate, and how to properly contextualize, this controversial monument. In lieu of restoration, the Plante administration could create a temporary public art program that offers living wages for artists to "activate" the now empty space where the effigy stood. The city is missing an opportunity for bold and timely action to address real issues and give money to living artists, especially during the pandemic when projects are scarce and people are hurting for work. If, like me, you wonder why restoration is favoured, the answer lies in the Public Art Policy Framework.

At this time, at least to my knowledge, there are only a few public artworks made by Indigenous artists in the city, and a less-than-representational number of works made by artists of colour, begging several questions about access to and equity in the public commissioning process. Although living artists are highly valued; preserving, restoring, and promoting the existing collection is paramount. Reflecting on the 2019 forum hosted by Culture Montréal, Laurent Vernet poignantly writes about how institutions determine what will be celebrated. More than ever, it is crucial we work to shift the institutional plan.

●

INTERDISCIPLINARY ARTIST NADIA MYRE EXPLORES THE POLITICS OF BELONGING WITHIN A FRAMEWORK OF INDIGENOUS RESISTANCE AND RESILIENCE. RECIPIENT OF THE 2014 SOBEY ART AWARD AND THE 2019 COMPAGNE DE L'ORDRE DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC; HER WORK IS FOUND IN MANY PROMINENT COLLECTIONS.



Tiffany Shaw-Collinge, *kinistinâw looking South West*, 2020. Aluminum and trespa, variable dimensions. kinistinâw Park, Edmonton, AB. Photo: Courtesy of the artist.

TIFFANY

– I saw that people were trying to bolster Indigenous representation since the TRC, either because it's there on their "to do list" or because they really want to have a more nuanced conversation about land. Personally, I feel privileged, especially when I think about Black and Asian artists who are so rarely given opportunities. This is one of the reasons why I so loved Salvadorian artist Michelle Campos Castillo's work in which she hung plantains in the Belvedere Transit Station; it was such a contrast of colour within in a Scandinavian-looking structure. I believe people can see themselves in that artwork, which is what it is all about for me: art mirroring the public in all its diversity. I sometimes use Métis beaded work patterns as a way to remind people that they are valued and that this space is also for them. I think this reminder is important to celebrate de-prioritized voices. I also believe that youth don't see themselves in public art and end up thinking that their voices don't matter; but they matter a great deal!

Often, I think about my older brother when creating public artwork. We typically do not know where he is, so if I can create beautiful spaces where he can find rest, I'm hoping they will restore him and give him power and endurance to continue. I want these spaces to give him back his greater sense of purpose.

People are starting to listen to my voice more as a Métis architect and an artist, but truly I think the changes we need are much bigger than one voice, any one person: the spirit of the collective is much stronger. Within the Ociciwan Contemporary Art Collective we focus on building capacity for Indigenous artists in the city. I realize that my voice adds something to the continuum. That's why it matters; if representation is not there, then the collective lift is not there.

●

TIFFANY SHAW-COLLINGE IS A MÉTIS ARTIST, CURATOR AND ARCHITECT BASED IN EDMONTON, ALBERTA. AMONG HER PUBLIC ART PROJECTS TIFFANY HAS PRODUCED SEVERAL TRANSITORY ARTWORKS AND IS A CORE MEMBER OF OCICIWAN CONTEMPORARY ART COLLECTIVE.

Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières : *Croire*

Daniel Fiset

GALERIE D'ART DU PARC ET AUTRES LIEUX
TROIS-RIVIÈRES
1er AOÛT –
11 SEPTEMBRE 2020





ATSA, *Le Temps d'une Soupe*, 2020.
Photo : Étienne Boisvert.

Le choix d'un thème pour une biennale d'art contemporain est un exercice relativement périlleux. Certaines sont affligées d'un sujet trop flou, laissant supposer que la sélection d'œuvres est guidée par un effet de mode plutôt que par une véritable réflexion de la part des commissaires; d'autres rendent les œuvres présentées trop illustratives, l'argument muséal ayant déjà tout dit à la place des artistes. Il en est tout autre de *Croire*, la neuvième édition de la Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières présentée en août et septembre 2020. Évitant le piège de la naïveté que pourrait laisser supposer son titre, l'exposition remporte le pari d'être à la fois lucide et optimiste, utopique sans être innocente. Sa grande force réside dans la variété d'approches avec laquelle les treize artistes et collectifs sélectionnés abordent la thématique.

Dans leur texte d'introduction, les commissaires Julie Alary Lavallée et Dominique Laquerre remarquent, en réaction à la précarité du moment présent, un renouvèlement des croyances individuelles et collectives. Les artistes choisis abordent ces dernières en jouant avec la matérialité sculpturale ou en faisant écho tour à tour à l'histoire, à la géographie, à la religion ou à l'économie. L'esprit de certaines de ces propositions est résolument critique, reconnaissant les violences du néolibéralisme, du capitalisme sauvage et du colonialisme. Les commissaires comme les artistes cherchent activement des « solutions de rechange[1] » à ces systèmes : les œuvres les plus marquantes de cette neuvième édition rappellent que l'art peut être un lieu d'engagement où les croyances peuvent se former et se diffuser.

Croire occupe principalement la Galerie d'art du Parc, ainsi que d'autres sites dispersés à travers la ville (Atelier Silex, Musée POP, Galerie d'art R3, Centre d'exposition Raymond-Lasnier, Centre d'innovation agroalimentaire), mais aussi à Victoriaville (Centre d'art Jacques-et-Michel-Auger) et à Montréal (CIRCA art actuel). Les visiteurs de la Galerie d'art du Parc, qui agit comme le lieu central de la Biennale, sont d'abord accueillis par *Union des États* de Moridja Kitenge Banza. Présentée en divers lieux, depuis 2008, l'installation reprend les codes

Moridja Kitenge Banza, *Union des États*, 2020. Matériaux variables.
Photo : Jean-Michael Seminaro.

diplomatiques modernes pour mieux les détourner, faisant croire à l'ambassade d'un pays (ré)inventé par l'artiste. La première pièce évoque la grisaille d'une salle d'attente; on y trouve, entre autres, une grande carte affichée montrant un territoire canadien aux divisions complètement revues, avec de nouvelles régions et capitales – Trois-Rivières maintenant placé au centre du pays. Pour l'artiste, le remaniement topographique reflète le morcèlement du continent africain par les puissances coloniales européennes au 19e siècle. La proposition de Kitenge Banza est fondée sur une attention fine aux détails insipides de l'environnement bureaucratique ainsi qu'à la collection de signes qu'elle emploie pour former un imaginaire national. Le sceau, le passeport, le drapeau, mais aussi l'affiche au slogan *kitsch*, voire l'œuvre d'art : nichées parmi les photographies et documents protocolaires se retrouvent certaines œuvres originales de l'artiste – ou sont-elles des reproductions ? L'ajout rappelle le rôle que peut jouer l'art dans l'établissement du pouvoir diplomatique – même lorsque celui-ci est fictif.

Toujours à la Galerie d'art du Parc, Janet Macpherson expose *Migration*, une procession de petits animaux de porcelaine atrophiés et pansés, dont on ne sait où ils aboutiront : image puissante pour réfléchir à l'exode de migrants. En présentation de l'œuvre de Macpherson, Alary Lavallée et Laquerre citent la *Parabole des aveugles* de Brueghel. La référence serait tout aussi pertinente pour *Measures of Inequity* de Richard Ibghy et Marilou Lemmens. La série de petites maquettes, disposées dans quelques salles du lieu amiral de Biennale, cite des graphiques issus de différentes disciplines cherchant à mesurer les inégalités inhérentes à la société contemporaine. Les artistes ont toutefois retiré les référents textuels des œuvres,



Janet Macpherson, *Migration*, 2016-2020. Porcelaine, dimensions variables. Photo : Jean-Michael Seminaro.



Marilou Lemmens et Richard Ibghy, *Measures of Inequity*, 2016-2020. Bois, fil, métal, encre, gel coloré, plastique et papier, dimensions variables. Photo : Jean-Michael Seminaro.

évitant toute lecture didactique de celles-ci. Les ensembles de formes évoquent l'abstraction moderniste, mais aussi les jeux spéculatifs – et eux aussi abstraits – de l'économie : la lumière qui les traverse rappelle les vitraux d'église, clin d'œil à une foi aveugle envers le progrès.

Imaginée comme un parcours à sens unique, COVID-19 oblige, la mise en espace du pavillon central de la Biennale est généralement efficace, jouant habilement avec l'architecture du lieu. Si la grande partie de l'exposition ne laisse pas paraître les modifications de dernière minute imposées par les mesures sanitaires, on devine que la nature relationnelle du *Temps d'une Soupe*, l'œuvre de l'ATSA prévue pour la Biennale, a dû être repensée pour l'occasion. À défaut de discuter avec un.e inconnu.e, le temps d'un repas, le public pouvait donc découvrir l'archive les archives du projet qui a été présenté, un peu partout à travers le monde, depuis 2015. Une série de documents photographiques, textuels et vidéos permet de prendre la mesure de sa circulation internationale, tandis qu'un dispositif, dans la salle d'exposition, permet de recréer un petit espace de médiation avec le public. L'ATSA n'est d'ailleurs pas la seule à avoir eu recours à la vidéo : les visiteurs de la Galerie d'art du Parc ont également pu y voir *Creatura Dada*, de Caroline Monnet, ainsi qu'un court documentaire présentant le projet *Femme Héros* de l'artiste français JR.

Dans les salles d'exposition de l'atelier Silex, l'équipe muséale a eu la brillante idée de jumeler les propositions de Joanne Poitras et de Charlene Vickers. Les deux artistes récupèrent et retravaillent des matériaux abandonnés qui témoignent de l'occupation du territoire, de l'extraction de ses ressources et de la précarité de ses communautés. Vickers y présente *Sleepwalking*, moment fort de la Biennale. Dans une pièce assombrie, un cercle de chaises de bois est éclairé dramatiquement. En s'en approchant, on découvre une série de couvertures pliées sur l'assise de chacune des chaises, sur lesquelles sont déposées des paires de mocassins perlés,



Charlene Vickers, *Sleepwalking*, 2016. Douze chaises de bois des années 1920, caisse de bière en carton, denim, coton, couvertures, perles de verre, perles lettrées, fil et photographies, dimensions variables. Photo : Jean-Michael Seminaro.

Caroline Monnet, *Creatura Dada*, 2016. Vue de la projection vidéo. Photo : Jean-Michael Seminaro.



dont certains sont confectionnés à partir de cartons de caisses de bière. Le dispositif évoque le recueillement du cercle de parole, et l'artiste utilise le perlage pour commenter à la fois la discrimination systémique vécue par les communautés autochtones et la précarité du statut d'artiste. Le projet laisse présager un espace d'échange où les douleurs personnelles et collectives peuvent être partagées. *Ce que le feu m'a donné* rassemble deux œuvres de Poitras, artiste basée à Rouyn-Noranda, qui montrent l'importance de certaines institutions qui ont forgé l'imaginaire de l'Abitibi-Témiscamingue. Une sculpture minimaliste constituée de deux piles de scories, dont une dorée, rappelle l'importance économique de l'activité minière pour la région, ainsi que les ravages environnementaux qu'elle cause; un monticule rassemble une quantité de matériaux tirés d'un incendie qui a détruit l'église de Saint-Eugène-de-Guigues en 2014, laissant entrevoir les traces d'un passé collectif dans les restes.

D'autres projets satellites investiguent les tensions entre l'artisanat et les arts visuels, en examinant, cette fois-ci, l'imaginaire populaire québécois. Le projet *Filent dessus, filent dessous*, de La Famille Plouffe, puise son inspiration d'une tapisserie d'abord vue dans l'émission pour enfants Passe-Partout. Réalisée par le Fil d'Ariane, atelier de développement social basé à Montréal, la tapisserie fait maintenant partie de la collection du Musée POP. Les artistes en font la pièce centrale d'une installation mêlant autres œuvres textiles et poupées, également puisées dans la collection du musée, ainsi qu'objets sculpturaux fabriqués par



Joanne Poitras, *Ce que le feu m'a donné*, 2020. Matériaux mixtes, dimensions variables. Photo : Jean-Michael Seminaro.



Patrick Bérubé, *Entropé*, 2020. Matériaux mixtes, dimensions variables. Photo : Jean-Michael Seminaro.

La Famille Plouffe. Y est également présentée une série de témoignages, enregistrés ou retranscrits, avec des membres passés et présents du Fil d'Ariane. L'idée de ce mélange, au sein d'un même dispositif d'exposition, n'est certainement pas nouvelle : l'intervention célèbre néanmoins la force des collectivités qui se mobilisent pour un monde plus bienveillant. Elle nous invite à reconsidérer des objets qui ont été généralement ignorés par le discours critique, et dont la création rappelle certaines stratégies de prédilection de l'art contemporain, telles que les démarches relationnelles et participatives.

Au Centre d'exposition Raymond-Lasnier, c'est plutôt l'écart entre le « bricolé » et les arts visuels qui est au cœur du *Panorama d'un cycle pop* du trio québécois BGL. Des sculptures, à première vue constituées de bâtons de *popsicle*, prennent la forme d'objets vernaculaires ou de danseurs. À regarder de plus près, on réalise que les œuvres sont faites de bronze reproduisant à merveille la texture des bâtons de bois, mais permettant toutes sortes de configurations inédites. Le projet joue sur la capacité des matériaux et du dispositif à faire croire : une partie de l'exposition présente une série de tables de pique-nique sur lesquelles sont déposés divers matériaux, comme si on se retrouvait en plein centre d'une création interrompue.

Entropé, de l'artiste montréalais Patrick Bérubé, est une autre installation phare de la Biennale. Présenté à la Galerie R3, le projet allie son, vidéo et sculpture, et propose une réflexion sur une série de mythes fondateurs. Les références sont foisonnantes, et les œuvres sont truffées de juxtapositions incongrues : une copie d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, placée sous la sculpture d'un petit chou, croise une photocopieuse transformée en ruche, disposée tout juste à l'entrée. Au fond de la pièce, trois grands monolithes grillagés truffés d'objets rappellent à la fois les serveurs informatiques et les rangements d'une collection muséale : on y découvre une quantité de ready-mades transformés, à la fois drôles et déroutants. L'inventivité dans le dispositif d'exposition est devenue une signature de Bérubé, et la proposition rappelle la rétrospective dédaléenne qui avait été vue à la Maison des arts de Laval en 2016.

La dimension sociale des pratiques de l'espace, évoquée dans les projets de La Famille Plouffe ou de l'ATSA, est au cœur d'*Inside Out*, projet mural de l'artiste JR présenté simultanément à Trois-Rivières et à Victoriaville. Une séance de portraits réalisée tout juste avant le confinement a permis de documenter plus de 200 habitant.e.s de la région. Les murales présentent ces portraits surdimensionnés, collés sur les murs de deux édifices publics. L'invitation à JR, qui a généré une série d'activités ayant cours dans les prochains mois, offre surtout une visibilité enviable à la Biennale, autant dans la trame urbaine de Trois-Rivières que dans la couverture médiatique de l'événement. On pourrait reprocher à cette neuvième édition de la BNSC d'avoir privilégié les expositions en galerie à un moment où le public, encore frileux quant aux sorties culturelles à l'intérieur, tente surtout de se réapproprier la ville par ses lieux extérieurs. Mis à part *Inside Out*, il semble que les arts visuels y ont pris moins de place alors que les designers et les architectes ont été rapidement mandatés pour animer Trois-Rivières pendant l'été. En choisissant de déployer des projets en résonance avec ses divers publics, et en délaissant la présentation en extérieur, l'équipe de la Biennale fait pourtant un choix éclairé : c'est par la force de leurs convictions que les artistes invités entrent en rapport avec la ville.

1. Julie Alary Lavallée et Dominique Laquerre dans *Croire*, « Mot des commissaires », 2020. [En ligne] : http://www.bnsc.ca/7065-mot_des_commissaires.

Daniel Fiset est historien de l'art et travailleur culturel basé à Tiohtià:ke/Montréal. Il est détenteur d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Ses recherches actuelles portent sur les liens entre les pratiques pédagogiques et artistiques, les tensions entre les pratiques traditionnelles et l'art contemporain ainsi que la préservation de l'art public au Québec. Il est actuellement commissaire adjoint à l'engagement à la Fondation PHI pour l'art contemporain.

BGL, *Panorama d'un cycle pop*, 2020. Matériaux mixtes, dimensions variables. Photo : Jean-Michael Seminaro.

P. 84-85 : **JR**, *InsideOut/Sculpter le social*, 2020. Impression sur papier craft, 250 portraits de 91 x 122 cm. Photo : Étienne Boisvert.




PAYEZ ICI
PAY HERE
RANGE ROVER



Victor Cicansky: The Gardener's Universe

Ray Cronin

CONFEDERATION CENTRE OF THE ARTS
CHARLOTTETOWN
JANUARY 25 –
SEPTEMBER 6, 2020



Victor Cicansky, *The Gardener's Universe* (detail), 2020. Photo: Courtesy of Confederation Centre of the Arts.

Clay has always been an important medium for sculptors, both as an intermediary stage in the casting processes, and as the finished object itself. Despite the category of 'ceramics' often being relegated to the fine crafts, and thus seemingly outside of a fine art discourse, many senior Canadian artists have consistently used clay as a sculptural medium, including Joe Fafard and Gathie Falk. Even more younger artists, such as Colleen Wolstenholme, Brendan Tang, Mark Courtemanche, David R. Harper and Shary Boyle use ceramics as part of their contemporary sculptural practices. One is not meant to sit on one of Mark Courtemanche's ceramic chairs, nor to pound nails with his earthenware hammers. Brandan Tang's 'vases' contain nothing but their conceptual content. The absence of function seems to firmly place his work, and that of his peers, in the fine arts.

The work of Regina-based sculptor Victor Cicansky has been challenging critics and institutions throughout his career, because he pushes the boundaries between art, craft and design. In so doing, he has carved out his own niche, one that conflates rather than transcends boundaries. Function is often the fault line he explores.

His retrospective exhibition, *Victor Cicansky: The Gardener's Universe*, organized by the Makenzie Art Gallery, includes work from over fifty years of art practice, and strives to make the case for Cicansky as an artist whose categorization is irrelevant. Comprised of freestanding pieces, wall works and objects on plinths and in vitrines, the exhibition design evoked the garden of the title, with viewers threading their way through brightly coloured and exuberant displays, presented thematically rather than chronologically.

A craft historian will approach Cicansky's work from one perspective, a design historian from another and an art historian from yet another. In the book that accompanies this exhibition, they do just that. Cicansky's aesthetic is more important than any label, and it is in conveying this aesthetic, with its wit, generosity, and depth of feeling, that this exhibition most satisfies. The bulk of Cicansky's work is in brightly glazed terra-cotta, and his subject matter is solidly rooted in his personal history in Regina's immigrant community. His parents immigrated to Canada from Rumania, and Cicansky was raised in a neighbourhood where houses often lacked running water and electricity. His father built their house, and Cicansky who left school at sixteen, built his own house that same year. Before returning to formal education he made his living building outhouses. When his neighbourhood, Garlic Flats, was finally connected to municipal water and sewage, the loss of his outhouse business prompted him to return to school. He earned a teacher's certificate and, eventually, a Master of Fine Arts degree from UC Davis in California.

Steeped in the California "funk" ceramics tradition, Cicansky returned to Regina where he began teaching at the University of Regina in 1970. He remained on faculty until his retirement in 1993. From the earliest works on view in *Victor Cicansky: The Gardener's Universe*, it is apparent that function rarely followed form in this artist's work. He went to graduate school as a potter, but returned to Regina as a sculptor. In graduate school he made ceramic clothing, luggage, furniture and footwear, objects that could be described as containers, if not exactly vessels. They all also implied function, but were representations of objects, rather than actual devices. More traditional works such as 1967's *Lidded Jar*, yielded to a work such as *Untitled (zippered vase)* from the next year. This work combines the look of a vase with that of a bag or satchel. The lip is rendered as an open, zippered, mouth, rigid despite its apparent softness. Function remained possible in *Untitled (zippered vase)*, as flowers could still be put in the object, but the obvious disconnect of the non-functional zipper created a disjunction between the expectations of what a ceramic vessel could, or should be. Expectations of both vases and zippers were confounded.

In the early 1970s, Cicansky began a series of sculptural works that harked back to his days building outhouses. Works such as *Singing the Joys of an Agrarian Society* (1972), *Mixed Farming* (1973) and *Cabbage Man with Fading Dream* (1974) used figures in architectural settings, often based on outhouses, to create narrative sculptures with folk art overtones. Cicansky's use of vernacular imagery reflected a current trend in the 1970s and 1980s. Prairie artists such as William Kurelek, David Thauberger and Joe Fafard were working in folk-art inspired styles, and in Nova Scotia, artists as diverse as Gerald Ferguson, Nancy Edell and Eric Fischl were making works inspired, in part, by folk art.



Victor Cicansky, *The Gardener's Universe* (detail), 2020. Photo: Courtesy of Confederation Centre of the Arts.

Cicansky's vernacular idiom, narrative strategies and his celebration of his roots in both the craft tradition and as a working-class 'jack-of-all-trades,' kept him out of critical favour. It wasn't until the 2000s that any of his work was acquired by the National Gallery of Canada (NGC), for instance, which until that point considered his work to be fine craft and thus outside its collecting mandate. Perhaps his decision in the 1980s to begin working in bronze helped change some perceptions of his work. Ironically, perhaps, because so much of his bronze production, such as *Dining on Peaches and Pears* (2000), acquired by the NGC, and *Low Table with Lemons* (2007), is functional furniture.

Throughout his career, gardening and farming have been central to Cicansky's visual and object-making language. Whether depicting trees or food plants, canned vegetables or farming implements, Cicansky revels in the cycle of food production, from planting, to gardening, to preserving, to consuming. His farm-to-gallery aesthetic is remarkably timely today, and its leaven of good humour only makes the work more fitting for our fraught times.

Containers are at the core of functional ceramics, and Cicansky, despite his only sporadic forays into function, makes containers one of his major themes. The canning jar, that near-ubiquitous kitchen tool for preserving fruits and vegetables, is perhaps the most recognizable subject of Cicansky's sculpture. As individual objects, or collected together on 'pantry' shelves, these small sculptures depict the contents of the jars with the jar itself stripped away. If one was to hold one of these 'jars' it would be the modelled textures of beans, asparagus, or corn that fingers would find, topped by a gold-glazed lid.

Cicansky also works figuratively, combining portraits with objects to create hybrid busts. In his series of chairs, the subjects seem to be absorbed into over-stuffed chairs that hold fruit and vegetables. In *Another Bumper Crop* (1987), for example, a couple sits in a love seat, their laps filled with vegetables. The couple's torsos seamlessly blend into the chair, one hardly notices that they have merged with the furniture.

The tour of *Victor Cicansky: The Gardener's Universe* was truncated by the Covid-19 pandemic, which is unfortunate, because this exhibition was both timely and challenging—though of fine art orthodoxy rather than the viewer. Once one stopped wondering, vainly, which label to view the work under, it was a remarkably satisfying experience.

Ray Cronin is a Nova Scotia-based writer and editor. He is the founding curator of the Sobey Art Award, and former Director and CEO of the Art Gallery of Nova Scotia. He is the author of numerous catalogue essays, articles for Canadian and American art magazines, and is editor-in-chief of *Billie: Visual Culture Atlantic*. Cronin is the author of nine books, including: *Alex Colville: A Rebellious Mind* (2018), *John Greer: Hard Thought* (2019) and *Mary Pratt: Life & Work* (2020).

Bridget Moser: *My Crops are Dying but My Body Persists*

Tak Pham

REMAI MODERN
SASKATOON
MARCH 17 –
OCTOBER 12, 2020

- Wash hands and face.
- Dry with a clean towel.
- Squeeze a pea-sized amount of product into palms.
- Warm the product for a few seconds between palms or fingers, before gently applying to cheeks in circular motions.
- Gently apply to forehead and rest of face.
- Apply on the neck with upward strokes.
- Use the product twice a day or as needed.

The instructions above might not be foreign to most contemporary eyes. We see them everywhere: on packages of skincare products, in our drug cabinets, on our sinks, in our tubs, or on shelves at drug stores, health shops and spas. There is an old saying, "you are what you eat," but for our today society, the following update might be more apt, "you are how you desire."

Toronto-based artist Bridget Moser explores this relationship between our body and our design-for-desire in a dream-like performance for camera, which is the main feature in the exhibition *My Crops Are Dying but My Body Persists* at Remai Modern in Saskatoon. In the artist's first solo museum exhibition in Canada, visitors watch Moser for 21:57 minutes as she interacts with a selection of objects while contemplating topics of futility and failure, of confusion and loneliness.

Installed at the end of a custom-built ramp, positioned in the middle of the gallery, the video opens with the camera panning over a melange of pink earplugs and acrylic nails scattered on a pink-carpeted floor. As a monophonic sound resembling meditation music is fading in, two hands appear holding a plastic mouth. The hands open and close the mouth, lip-syncing it to a robotic voice-over that confesses a desire to get intimate with furniture whenever the narrator gets lonely.

Right in the opening, Moser sets a surrealist tone for what is to come later. In the very next scene, we see Moser, in pink pyjamas, reclining on a sorbet-pink velvet flared arm sofa. She moves her body around trying to find a comfortable position, swinging her legs over the backrest and pressing her arms hard against the fabric. Subsequent scenes show a montage of Moser's performance and object installations that get progressively stranger while an Enya-inspired track plays in the background: noodles braided into strands, a plastic glove filled with pinto beans and sauce, sausages with fake fingernails or bread with spreads of La Mer face moisturiser, which Moser eventually consumes.



Bridget Moser, *My Crops Are Dying but My Body Persists*, 2020. Partial view of the exhibition. Photo: Blaine Campbell.

There is a sense of familiarity in Moser's anxious presentation of absurdity. In their 2016 book *Are we human?*, published on the occasion of the 3rd Istanbul Design Biennial, the authors and Biennial curators Beatriz Colomina and Mark Wigley suggest an idea of "the plastic human"—by which they mean how the modern body, the modern human, is conditioned with and by the very artifacts that we design.[1] They highlight an ideological shift that occurred with the popularity of modern industrial and architectural design in the first half of the 20th century. Good modern design, they say, is a matter of ethics;[2] it should provide a respite from the shock of World War II.

Characterizing a modern room, Colomina and Wigley remark "the interior becomes a showroom full of objects. Shock is absorbed through the consumption of design."[3] Moser seems to have considered this guideline in staging her scenes. She tries to make her sets appear relaxing with comfortable furniture and "shock-absorbing" objects such as a body pillow shaped like a baguette or slippers covered in fur.

Contradicting her serene set-up, Moser's narration, expressions and actions on screen evoke anxiety and self-doubt, an incomprehensibility in how to make sense of one's own body. In one scene, Moser dressed in an all-white suit side-steps across a white wall before she anxiously crawls underneath a fireplace. Is it possible all the modern products that are supposed to free us from anxiety—such as cosmetics, genetically modified food and soft furniture—are making us more anxious? Are we becoming plastic humans through our consumption? And are we fractured under the pressure to be "more chill"?

In the last scene of the video, Moser rage dances to a slowed and reverbed remix of *We Are Young*, a song by the American alternative rock band Fun. As she dances through the chorus, Moser removes her white suit and reveals a human flesh bodysuit underneath. The video ends with Moser siting on the floor. With one leg square on the ground and the other knee up right, Moser looks toward the floor before her eyes turn back up and stare emotionlessly at something beyond the camera.

As viewers finish watching the video and turn to exit, they notice the human flesh bodysuit that Moser wears in the video. The bodysuit lies on the floor to the right of the doors, awaiting the viewers. White Styrofoam peanuts spill out onto the floor from openings at the neck, wrists and ankles; the bodysuit is overstuffed.

Modern anxiety comes from constant pressure to maintain one's viability. Moser uses the Styrofoam peanuts to represent the amount of plastic that we over supply our bodies everyday. The more we do it, the more restless we become like Moser in this exhibition. Perhaps, good modern design does not promote good ethics like the modernists intended; instead, it creates an overwhelming selection of products for us that demand we over consume, stay perpetually happy and be anxiety-free.

1. Beatriz Colomina and Mark Wigley, *Are we human?* (Zürich: Lars Müller Publisher, 2016), 23.
2. Ibid., 90.
3. Ibid., 23.

Tak Pham is a Vietnamese art curator and critic. He is a graduate of Carleton University and OCAD University. His critical writings and reviews have appeared in *ESPACE art actuel*, *esse arts + opinions*, *Canadian Art*, *The Senses and Society Journa*l, and *The Dance Current* among others. Pham is currently Assistant Curator at the Mackenzie Art Gallery in Regina, Saskatchewan, Treaty 4 territory, the original lands of the Cree, Ojibwe, Saulteaux, Dakota, Nakota, Lakota, and on the homeland of the Métis Nation.

Andrée-Anne Roussel et Samuel St-Aubin, *Ce qui compte*

Nathalie Bachand

MAISON DES ARTS DE LAVAL
20 JUIN –
22 AOÛT 2020*

Avec l'exposition *Ce qui compte*, d'Andrée-Anne Roussel et Samuel St-Aubin – sous le commissariat d'Ariane Plante –, on nous parle avant tout de valeurs affectives et subjectives. Ce qui compte y est variable, souvent diffus et informe, potentiellement invisible et parfois même carrément inconnu ou, simplement, quelque part dans les limbes du pressenti. Ici, cela se compte d'abord en dix œuvres – vidéos et installations cinétiques ou génératives – qui se répondent les unes les autres à travers certains motifs récurrents ou mécaniques similaires. Certaines des œuvres ont par ailleurs été créées à deux têtes et quatre mains, et sont « signées » Roussel et St-Aubin.

Dès l'entrée, la vidéo *Capacité d'attention* (2020), d'Andrée-Anne Roussel, se présente comme une œuvre-clé de l'exposition : on y voit une jeune fille assise sur son lit, dans sa chambre, qui observe sa main comme si celle-ci lui était étrangère. Comme le suggère son titre, la séquence force l'attention : pendant 5 minutes, durée de la vidéo, une sensation d'inertie donne l'impression que rien n'advient. Pourtant un événement crucial a lieu : la lumière se tamise graduellement jusqu'à s'éteindre et faire disparaître l'image. Condition de visibilité ultime, le regard est donné par la source lumineuse, puis soustrait par son absence. La main, faisant l'objet d'une attention flottante, rencontre alors ce moment où elle échappe à tout regardeur : la jeune fille à l'écran et nous, visiteurs.

Cependant qu'ailleurs réapparaît le motif de la main, notamment dans *Distance critique* (2020), créée en duo, et *Doigts compteurs* (2020), signée Andrée-Anne Roussel, des œuvres vidéo sur des écrans reliés à des cadrans numériques, où l'on peut voir la rencontre de deux mains qui semblent interagir. Leur relation, qui paraît évidente au premier coup d'œil, ne l'est pourtant pas : dans *Distance critique*, les cadrans comptabilisent vraisemblablement la valeur de proximité entre les deux mains filmées oscillant à quelques millimètres l'une de l'autre, alors qu'il s'agit, en fait, d'aléas algorithmiques; puis sur un registre plus



Andrée-Anne Roussel et Samuel St-Aubin, *Ce qui compte*, 2020. Vue partielle de l'exposition. Photo : Guy L'Heureux.

cérébral, les mains de *Doigts compteurs*, chacune dans son écran, semblent se faire compétition en comptant chaque seconde d'un pincement des doigts jusqu'à atteindre 60, chiffre-clé où les compteurs numériques sont alors remis à zéro. Les secondes sont comptées, mais la perception du temps diffère au point d'en être aléatoire. Puis un doute subsiste : les mains sont-elles sous un contrôle algorithmique ou expriment-elles une quelconque volonté qui leur serait propre ? Que savons-nous de notre libre arbitre finalement, de notre conditionnement ? Et de quelle valeur – quantité comme qualité – nos gestes sont-ils porteurs ?

Appartenant généralement au vivant, ce que nous associons à des gestes est le plus souvent empreint d'une intention. Une caresse, par exemple, le contact de deux mains, deux bras qui se touchent ne sont-ils pas les signes infaillibles d'un lien, du fil conducteur d'un affect, d'une réciprocité ? Avec l'œuvre *Étreintes robotisées* (2020) de Roussel et St-Aubin, l'intention et l'affect sont remis en question. Deux bras robotiques se rejoignent en un geste programmé, mimant une forme d'humanité, et au creux du vide qu'est cette mimèsis peut s'inscrire notre propre projection désirante. Ce qui compte, l'œuvre nous le retourne comme le ferait un miroir, nous n'avons qu'à bien regarder.

Deux autres œuvres, également créées en duo, fonctionnent aussi sur le registre de la chorégraphie et de l'interrelation. *Face à face* (2020) – deux ventilateurs sur pied aux mouvements programmés et dont le sens habituel de rotation, momentanément, s'inverse – et *Cordes entrelacées* (2020) – deux cordes suspendues à partir de systèmes robotisés, encastrés, et dont le déroulement-enroulement est également contrôlé par programmation – participent véritablement d'un corpus où prime le principe de dualité. Ces œuvres activent des dynamiques de coexistence où deux éléments similaires se rencontrent et se répondent. Comme deux êtres sensibles le feraient, des objets du monde communiquent, miment une concordance qui ne nous est pas inconnue.

Le travail de St-Aubin tend à reconduire une certaine mécanique, marquée d'une signature reconnaissable d'une œuvre à l'autre : nous faisons face à des machines qui accomplissent d'étranges tâches, souvent le résultat d'un subtil calibrage, leur permettant de maintenir un équilibre précaire ou d'activer des mécaniques demandant une précision hors du commun. *Numériser le plancher* (2019) et *Prospérité* (2017) sont deux propositions où les machines sont maîtres de micro-événements qui nous sont donnés à observer : d'une part, la machine motorisée numérise les aspérités du sol et en retransmet une modélisation 3D; d'autre part, elle déplace des grains de riz d'un certain désordre vers une grille ordonnée où les grains conservent néanmoins leur orientation initiale. Dans un monde où le chaos prédomine, l'exactitude de ces « comportements » nous retourne une image compromettante : de quoi la capacité ou l'incapacité humaine sont-elles l'écho ?

Se situant à part, *Ligne d'horizon* (2019), de Samuel St-Aubin, s'avère une incursion cryptique du côté de la vidéo. L'œuvre consiste en une colonne d'ampoules DEL, qui donne à voir une unique ligne de pixels provenant d'un enregistrement vidéo. Cette dernière – séquence d'un souvenir, captation d'un paysage qui « traverse » en boucle cette « ligne » – est à l'image de la mémoire qui ne peut qu'être partielle et atomisée tout comme le processus de numérisation qui, fondamentalement, en est un d'échantillonnage, de division.

La suite de séquences vidéo intitulée *{null}* (2020) d'Andrée-Anne Roussel – qui clôt le parcours de l'exposition – semble s'enrouler autour de tout ce contenu technologique. Mettant au premier plan des considérations fondamentalement humaines – ou du moins liée au vivant –, portées par des protagonistes plus ou moins improvisés, les dix scènes qui composent l'œuvre sont comme autant d'incarnations de ce qui constitue l'existence, lui donne sens ou la façonne. Qu'il s'agisse d'un geste artistique, d'un exercice de méditation, d'une lecture de tarot, d'un extrait de documentaire sur les lemmings plongeant dans le vide, d'un baiser ou d'une dispute sur Skype, ces « moments » de vie, ainsi compilés, forment un panorama de possibilités parmi plusieurs, parmi toutes, pourrait-on dire. Wittgenstein, dans *Tractatus logico-philosophicus* (1918), écrivait « le monde est tout ce qui a lieu », et il semble bien que ce soit le cas – même un arbre tombant sans témoin dans la forêt, dernière séquence de *{null}*, participe de la trame du monde.

*Initialement programmée du 23 février au 19 avril 2020.

Nathalie Bachand est autrice et commissaire indépendante. Elle s'intéresse aux problématiques du numérique et à ses conditions d'émergence dans l'art contemporain. Récemment, son exposition *The Dead Web – La fin* a été produite par Molior, en Europe : au Mirage Festival, à Lyon, au Mapping Festival, à Genève, et au Ludwig Museum à Budapest. Elle est également chargée de projets pour le Centre en art actuel Sporobole.

Minia Biabiany, *Musa Nuit*

Antoinette Jattiot

LA VERRIÈRE, FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS BRUXELLES
27 JUIN –
5 SEPTEMBRE 2020

« En réalité, le passé nous accompagne vers le futur. C'est dans cette tension que le travail de la mémoire s'accomplit; fil conducteur d'une conscience qui, à mesure qu'elle progresse, se souvient aussi du chemin. C'est en retraçant les lignes des vies passées que nous trouvons notre chemin[1]. »

Dans l'espace diaphane de la Verrière, l'exposition *Musa Nuit* est scindée délicatement par de nombreux fils de coton étirés du sol au plafond. Presque imperceptibles, ces brins de matière ainsi disposés par l'artiste Minia Biabiany nous convient à la rencontre d'une histoire de filiation, par le biais d'une réflexion sur l'identité et la sexualité de la femme guadeloupéenne. Dans l'installation, mêlant vidéos et sculptures, l'enjeu de cette investigation sur l'histoire du colonialisme à travers l'objet du corps ne réside pas dans la dénonciation, mais « dans une reconnaissance face à soi-même », permettant « de comprendre son identité à la fois comme une condition non figée et un sujet du travail artistique », explique l'artiste[2].

Fils d'Ariane dans un labyrinthe de mémoire en cours d'écriture, les lignes conduisent d'un groupe à l'autre d'œuvres, dont certaines tenues à distances. Figés par le sel et disposés au sol comme tombés du ciel, les objets d'archives de l'œuvre *Hommage* (2015), rappelant l'écrasement du Boeing d'Air France de 1962 à bord duquel se trouvait, notamment, l'indépendantiste guadeloupéen Paul Niger, suggèrent le face-à-face avec le récit d'une disparition encore trouble. À rebours de ces intouchables vestiges, remémorant l'horizon d'un territoire insulaire meurtri par l'esclavagisme et le colonialisme, l'artiste dresse un contexte lui permettant de redonner voix aux corps par le langage et l'imaginaire. Ainsi, la comptine de la vidéo-poème *Toli Toli* (2018), signifiant « chrysalide », est une tentative pour combler le silence du passé. Le montage qui alterne les images de mains dans la nature, le son de la voix et la poésie d'une écriture, illustre la métaphore d'une renaissance dont la fragilité devient la force d'un récit de résistance. De cette rencontre avec l'ensemble d'un écosystème s'ouvre alors la réflexion centrale de l'exposition sur le genre féminin et son rapport au passé : de quoi hérite une femme guadeloupéenne et comment lève-t-on les tabous ?

En disposant des sculptures en bois représentant des organes sexuels féminins comme des objets de monstration dénués d'érotisme, Biabiany s'engage dans cette réflexion avec une distance attentive et bienveillante. Exposés sur des socles-objets en vannerie, au cœur de la structure centrale, les organes sont protégés, mais rendus visibles par les cadres ouverts de la forme architecturale légère et aérienne. Les courbes et



Minia Biabiany, *Musa nuit*, 2020. Vue partielle de l'exposition. Photo : Isabelle Arthuis/Fondation d'entreprise Hermès.

les formes délicates de ces parties du corps suggérées par les pleins et les vides convoquent à une (ré)articulation des objets entre eux, mais plus encore à un repositionnement de la femme au sein de la société matrifocale guadeloupéenne. Initialement conçues pour être manipulées par le visiteur, avant les restrictions induites par le virus, les surfaces lisses des sculptures, toutes en sensualité et en préciosité, abrogent la distance que pourrait induire leur apparence sexuelle et leur nature d'œuvre d'art. Le visiteur n'est pas seulement convié à observer, mais il est invité à se positionner et à devenir l'acteur d'une nouvelle relation avec ces formes et les marques de leur histoire. Ce mouvement de conscientisation redonne place aux organes et à la féminité traités non pas comme des objets de désir, mais comme les clefs de voûte d'un lieu que l'on occupe. Biabiany articule le corps qu'elle honore et le dispositif architectural comme des structures similaires au sein desquelles peut prendre place la définition d'une identité féministe, écologique et décoloniale.

De ces structures se dégage un inexorable sentiment de vulnérabilité que le dénuement et la simplicité des matériaux visent aussi à souligner. Les lieux (corps et architecture) encore fragiles portent les traces d'un poison qui s'est durablement infiltré en chaque individu. C'est le message de *Blue Spelling, A change of perspective is a change of temporality* (2017), la vidéo en « stop motion » qui pointe du doigt l'usage massif du chlordécone, produit chimique autorisé par la France, entre 1970 et 1990, dans les bananeraies. Les images se composent de dessins à la craie qui s'accumulent sur le tableau noir, esquissant des motifs presque naïfs, énergiques, tels des paysages souvenirs et des strates géologiques. Leurs traits semblent pénétrer l'image du corps qui émerge de la scène, rappelant la brutalité insidieuse du colonialisme et de ses relations d'exploitation, pénétrant l'organisme et faisant fi des ressources et des traditions. En traçant la cartographie d'une infiltration toxique et dont les conséquences (perturbateurs endocriniens, cancers, etc.) ont toujours été tues, l'écriture de la mémoire proposée par Biabiany remet en cause les stigmates tacites mais pérennes des corps.

De l'arbre à la fleur, louée pour ses propriétés curatives pour l'utérus, le bananier est, dans l'exposition, au cœur de la problématique articulant colonialisme, écologie, genre et identité. À travers les images de la préparation minutieuse des fleurs de bananier – « Musa Nuit », de leur nom latin –, la vidéo *Musa* (2020), abritée dans la structure installative couverte et plus intime, repositionne la femme comme garante d'un savoir-faire au sein d'une nature bienfaitrice à préserver. Elle suggère

son pouvoir émancipateur permettant le soin et la guérison en marge des rapports sociaux de domestication, de domination ou de victimisation. Le cadrage des plans sur les mains et la précision avec laquelle elles manipulent les pétales offrent une reconnaissance à la technique ancestrale dont l'œuvre permet la réminiscence et la pérennité. Grâce au mouvement des images, le message comble des écarts jusque là indicibles, redonne vie aux traces latentes et imperceptibles des conséquences intimes du colonialisme. Outre la dimension écologique de la pensée décoloniale ici présentée, l'état des lieux poétiquement formulé par Biabiany invite à poursuivre l'écriture d'une histoire féministe caribéenne et de la valorisation de ses autrices et actrices encore peu ou proues mises en lumière.

1. Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2019 [2007].
2. « Énoncer, incarner, soigner », entretien avec Minia Biabiany et Stéphanie Melyon-Reinette par Guillaume Désanges, *Le Journal de La Verrière*, nº 23, juin 2020.

Autrice, commissaire et historienne de l'art de formation (École du Louvre de Paris/Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), Antoinette Jattiot contribue à des revues spécialisées *comme 02*, *l'art même* et *Facettes*. Depuis septembre 2020, elle travaille à La Loge, un espace bruxellois dédié à l'art contemporain, l'architecture et la théorie. Auparavant chargée de recherche et d'édition pour la galerie Almine Rech (2016-2019), elle a aussi contribué à la réalisation d'expositions dans plusieurs institutions telles que le Museum M de Louvain (2019), le Pavillon belge de la Biennale de Venise (2019) et le WIELS de Bruxelles (2015).

RELATIONS : la diaspora et la peinture

Itay Sapir

FONDATION PHI POUR L'ART CONTEMPORAIN
MONTRÉAL
8 JUILLET –
29 NOVEMBRE 2020



Jessica Sabogal et Shanna Strauss, *We are the Bridges*, 2020. Avec l'aimable permission de l'artiste. © Fondation PHI pour l'art contemporain. Photo : Richard-Max Tremblay.

Les expositions de groupe sous-entendent nécessairement des critères d'inclusion : pourquoi cet artiste et pas un autre, pourquoi ce corpus en particulier ? Quelles œuvres sont indispensables et desquelles peut-on se passer ? La définition et l'application de ces critères sont au cœur du travail commisarial. Parfois, les critères sont vagues et généraux, parfois hautement spécifiques; les expositions les plus exigeantes du point de vue de la théorie sont souvent celles qui sont structurées autour d'un concept. C'est le cas de *RELATIONS : la diaspora et la peinture*, commissariée par Cheryl Sim. Contrairement aux apparences, ce n'est pas la notion fort vague des « relations » qui est au centre de l'exposition, mais celle, bien plus précise, théoriquement développée et historiquement située de la diaspora. Hélas, le concept organisateur de l'exposition, élaboré à travers les œuvres, mais aussi par le discours critique qui les accompagne et lors des événements collatéraux (les tables rondes virtuelles avec les artistes, notamment), s'avère peu opératoire comme critère d'inclusion dans l'ensemble présenté.

La diaspora, comme nous l'explique Sim, « désigne les populations dispersées depuis un lieu géographique d'origine ». Le phénomène d'interaction productive entre existence diasporique et création artistique n'est guère nouveau; que l'on pense aux peintres néerlandais dans la Rome baroque ou aux émigrés russes à Paris et à Berlin de l'entre-deux-guerres. Mais ici, le terme semble presque un euphémisme pour un autre thème, plus circonscrit, que la commissaire, fort pertinemment, semble avoir initialement imaginé : la peinture créée par des artistes racialisé.es/ethnicisé.es, des artistes du Sud global installé.es dans le Nord (en l'occurrence, au Canada, aux États-Unis ou au Royaume-Uni) ou, autrement dit, les artistes du monde autrefois colonisé et toujours dominé (de première ou deuxième génération) vivant dans des pays colonisateurs. Or, le mot « diaspora » indique un phénomène bien plus large : si l'on considère, par exemple, Montréal, la diaspora artistique la plus présente serait probablement celle des Français, mais ce groupe n'a pas sa place dans l'exposition. À juste titre : les enjeux auxquels est confrontée une Française à Montréal et les contours de son « existence diasporique » ne sont pas les mêmes que ceux, sans aucun doute plus complexes, qui se manifestent dans la vie des artistes de l'exposition et, plus intéressant encore, dans leur art, leur esthétique, leur pensée-en-image. Le problème, donc, n'est pas le thème réel de l'exposition, mais le concept choisi pour l'« incarner », et qui induit en erreur. Tout se passe comme si Sim voulait approfondir un sujet omniprésent sur la scène artistique actuelle – et pour cause ! – et l'éclairer sous un autre angle, mais que, pour ce faire, par souci d'originalité peut-être, elle a



Curtis Talwst Santiago, *Ooo Deg Ooo Deg*, 2020. Avec l'aimable permission de l'artiste. © Fondation PHI pour l'art contemporain. Photo : Richard-Max Tremblay.



Manuel Mathieu, *St-Jack 3*, 2020. Avec l'aimable permission de l'artiste. © Fondation PHI pour l'art contemporain. Photo : Richard-Max Tremblay.

fini par nommer ce sujet par un terme trop général, et par là-même moins productif, pour décortiquer un ensemble de questions très réelles et très urgentes qu'elle et les artistes se posent.

Heureusement, le thème est bien approfondi et les questions superbement abordées, malgré ce contretemps terminologique, dans une exposition qui est en elle-même exceptionnelle de beauté, de pertinence politique (à ne pas confondre avec le « politiquement correct ») et de juxtapositions savoureuses. C'est un mélange réussi de vedettes de l'art contemporain (Julie Mehretu, Yinka Shonibare CBE, Mickalene Thomas ou même Yoko Ono avec des œuvres recyclées de son exposition solo récemment présentée à la Fondation) et d'artistes en début de carrière; elles et ils impressionnent presque tou.te.s par l'originalité, l'esthétique audacieuse et la rigueur intellectuelle de leurs œuvres. Les salles de l'ancien DHC leur offrent un cadre magnifique, agréablement (mais un peu tristement) vide en ces temps de post-confinement.

L'autre décision commissariale fondamentale de Cheryl Sim était de consacrer l'exposition à la quintessence de « l'Art » avec un grand « A » dont la mort annoncée d'innombrables fois, depuis au moins un siècle, a été suivie logiquement par une vague tout aussi omniprésente de prophéties de résurrection imminente. La peinture comprise au sens large – incluant des collages, des petites installations avec composantes peintes ou même une sculpture ou deux qui se sont faufilées – donne à l'ensemble une cohérence, mais aussi une profondeur historique. Cet art, pratiqué à la fois dans toutes les cultures d'origine des diasporas à laquelle appartiennent les participant.es (Inde, Chine, le monde arabe, Afrique subsaharienne, Haïti et d'autres encore) et dans la culture que l'on appelle parfois (maladroitement) « occidentale », permet aux artistes de multiplier les références et de convoquer brillamment tout l'arsenal que leur multiculturalisme revendiqué met à leur disposition.

Ainsi, Barkley L. Hendricks (un pionnier de l'art contemporain décédé en 2017) s'approprie certains codes du portrait européen baroque – les personnages « flottants » de Velázquez, par exemple – pour représenter des membres « ordinaires » de la communauté noire états-unienne; Hurvin Anderson se trouve quelque part entre Peter Doig et un David Hockney des Caraïbes, mais avec une complexité compositionnelle propre à lui; et Shanna Strauss joue allègrement avec les supports et les matériaux expérimentaux de l'avant-garde, surtout de l'après-guerre américain (Rauschenberg vient à l'esprit), tout en représentant et en héroïsant des personnages noirs, et en maniant des objets et des motifs spécifiquement associés à la culture africaine – de l'Afrique de l'Est, dans son cas.

Une démarche particulièrement intrigante est celle des artistes travaillant à la lisière de l'abstraction et de la figuration, comme Manuel Mathieu et Moridja Kitenge Banza. L'inclusion d'éléments mimétiques identifiables dans une composition non figurative est courante dans le travail de tous les inventaires célèbres de la peinture abstraite, de Kandinsky à Pollock, mais les deux jeunes artistes montréalais, loin de simplement poursuivre cette lignée patriarcale, donnent à leurs œuvres une pertinence contemporaine étonnante en optant pour des matériaux inhabituels, des clins d'œil à une spiritualité autre que judéo-chrétienne et des compositions d'une énergie jubilatoire. L'installation *Blue Background for Minor Arts* de Kamrooz Aram aborde plus explicitement, mais pas

moins astucieusement, le lien intime, souvent refoulé, entre abstraction « occidentale » et ornementation « orientale », alors que Jordan Nassar interroge subtilement le dialogue entre paysage, appartenance nationale, abstraction et artisanat dans le contexte de la Palestine. Bharti Kher, avec son abondance de *bindis*, les points colorés portés sur le front par de nombreuses femmes en Inde, ajoute à l'équation une espèce de transe mystique obsédante; et Julie Mehretu, dans l'échelle monumentale qu'on lui connait, présente ici une œuvre d'un chaos fascinant derrière lequel se cache un ordre rigoureux.

D'autres artistes (Rick Leong, Ed Pien ou Rajni Perera) semblent faire le chemin inverse, partant de l'esthétique traditionnelle de leur culture ancestrale pour la faire dialoguer avec les attentes de leur cadre de vie actuel. Ailleurs, l'identité trouble et instable qui résulte trop souvent du (post)colonialisme et du racisme est figurée littéralement, comme dans les personnages désintégrés de Marigold Santos et de Firelei Báez, ou dans le rouge ensorcelant, mémoire d'enfance d'un festival de Trinidad, qui donne aux visages peints par Curtis Talwst Santiago une présence hantée et hypnotique. Une vie mouvementée et multifocale devient un art élégiaque mais titillant : voilà un dénominateur commun de cette exposition qui, tour à tour, nous bouleverse, nous ravit et nous fait réfléchir.

Itay Sapir est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), spécialiste de l'art européen du 15e au 17e siècle. Ses nombreuses publications portent sur des artistes tels que Caravage, Claude Lorrain et Jusepe de Ribera, ainsi que sur les liens entre la peinture, d'un côté, et la philosophie et la science de l'autre. Docteur de l'Université d'Amsterdam et de l'EHESS de Paris, Itay Sapir a été chercheur invité à la Freie Universität de Berlin durant l'année 2018-2019.

Clara Cousineau et Marion Paquette, *Demi-mesure*

Alban Loosli

ESPACE TRANSMISSION
MONTRÉAL
10 SEPTEMBRE –
27 SEPTEMBRE 2020

L'Espace Transmission a été lancé le 10 septembre 2020 avec l'exposition *Demi-Mesure* du duo d'artistes Clara Cousineau et Marion Paquette. Ancien garage dénommé Transmission A-1 (2000) Inc., le lieu se caractérise par sa facture industrielle, brute et spacieuse, en s'inspirant visiblement des espaces alternatifs qui occupent une place de plus en plus considérable dans le monde de l'art. Dans un futur proche, les nouveaux propriétaires de cet espace – à savoir la famille Cousineau – entendent l'utiliser afin de créer des ateliers d'artistes, des expositions et des évènements, mais aussi pour y tenir des lancements, le tout dans une atmosphère résolument informelle, décontractée et expérimentale, puisqu'aucun mandat n'a été préalablement fixé.

L'exposition comprend sept œuvres réparties sur deux étages. Au rez-de-chaussée, on retrouve six installations réalisées à partir d'objets en tout genre : des chaises, des cordes, des craies, des échelles, des bouteilles d'eau, et ainsi de suite. Les visiteurs peuvent notamment y observer l'installation *commun extensible* (2020). Cette dernière inclut une chaise noire et une chaise blanche, lesquelles sont disposées l'une en face de l'autre sur un socle noir et blanc. Celui-ci est volumineux et légèrement surélevé. À première vue, la composition d'ensemble repose sur l'opposition du noir et du blanc : la chaise blanche étant placée sur la partie noire du socle, et inversement. De plus, les deux chaises sont reliées entre elles par des cordes qui sont, elles aussi, noires et blanches. La symétrie de la composition vient accentuer cette dichotomie. Toutefois, en observant attentivement, on s'aperçoit que le contraste du noir et du blanc est systématiquement déjoué par l'inclusion d'un élément tiers bleu. Par exemple, des craies bleues ont été fixées aux pattes des chaises. En outre, deux serviettes ont été placées sur leurs dossiers respectifs : la première serviette est noir et bleu, tandis que la seconde est blanc et bleu. En somme, la composition s'appuie sur l'opposition du noir et du blanc, mais de petits éléments bleus s'y intègrent avec parcimonie, ce qui vient briser la logique dualiste de l'ensemble.

Cette façon de procéder – qui consiste à instituer un antagonisme entre le noir et le blanc, puis à incorporer quelques éléments d'une autre couleur – constitue l'un des fils conducteurs de l'exposition. Pour cause, la majorité des œuvres présentées sont tricolores : elles comportent du noir, du blanc et une autre couleur. Ces autres couleurs n'ont pas été sélectionnées au hasard, puisqu'il s'agit du bleu, du jaune, du vert et du rouge. À dessein, on pourrait établir un parallèle entre cette organisation des couleurs et la théorie des processus antagonistes – une théorie qui classifie les couleurs selon trois axes : l'axe noir-blanc, l'axe bleu-jaune et l'axe vert-rouge[1]. D'une manière plus générale, cette



Clara Cousineau et Marion Paquette, *de nature intérieur*, 2020. Vue de l'installation. Peinture, outils de peintre, ruban de masquage, bois, coton, dimensions variables. Photo : Clara Cousineau.

stratégie visuelle s'avère être d'une grande efficacité, puisqu'elle est susceptible d'engager les visiteurs dans un raisonnement analogique, c'est-à-dire dans un processus de pensée par lequel ils seront amenés à remarquer une similitude de forme entre deux choses qui peuvent, par ailleurs, être de natures différentes. La cohérence de l'exposition semble, pour une large part, reposer sur ces analogies. À l'inverse, si l'on cesse d'appréhender ces objets à partir de leurs formes ou de leurs couleurs, et que l'on s'intéresse davantage à leurs fonctions, on peine à en saisir le dénominateur commun. En effet, si certains objets sont clairement identifiables, d'autres sont beaucoup plus ambiguës. Par exemple, l'œuvre *collision souple* (2020) s'apparente à une table souple, trouée et usinée qui s'étend sur des dalles en mousse synthétique.

Ces installations qui découlent du glanage d'objets trouvés et de la fabrication d'objets inusités échappent ainsi à toute interprétation définitive. Deux photographies du duo, vêtu de casques et de combinaisons énigmatiques, renforcent également cette sensation. Ce n'est qu'en accédant au premier étage que l'articulation de l'exposition apparaît de manière plus claire, en particulier à travers la projection vidéo qui donne son titre de l'exposition. Effectivement, tous les objets qui figurent au rez-de-chaussée sont représentés dans cette vidéo dans laquelle le duo accomplit un ensemble d'actions en se munissant de ces mêmes objets : dessiner des cercles qui s'entrecroisent sur l'asphalte avec les deux chaises, faire passer les balles dans les trous de l'installation qui s'apparente à une table, accrocher leurs corps à des cordes noires et blanches qui sont fixées à une structure en métal jaune, et ainsi de suite. On constate alors que la performativité des objets était jusqu'alors inactivée puisqu'ils étaient observés d'un point de vue statique. En ce sens, le travail de Clara Cousineau et Marion Paquette peut être rattaché à la lignée de l'art post-conceptuel, c'est-à-dire d'un « art qui active une dimension conceptuelle, sans se réduire à un résultat conceptuel[2] ». Dans un même ordre d'idées, l'art post-conceptuel étend « le pouvoir énonciatif du readymade à ses qualités affectives[3] ». Une telle description s'applique également aux installations et photographies du duo puisque la signification des œuvres n'émerge qu'à partir d'une action corporelle qui s'accompagne d'une réaction affective. Or, la portée symbolique de ce processus, qui s'apparente fortement à une fétichisation des objets, s'élucide *a posteriori* grâce au visionnage de la vidéo.

1. John A. Boeglin, « La vison des couleurs » dans *Perception et réalité – Une introduction à la psychologie des perceptions*, Paris, De Boeck Supérieur, Coll. Neurosciences et cognition, 2003, p. 112-113.
2. Peter Osborne, *Anywhere Or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, London, Verso Books, 2013, p. 115. (Traduction libre de l'auteur).
3. John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London, Verso Books, 2007, p. 172. (Traduction libre de l'auteur).

Alban Loosli est un artiste-chercheur et doctorant en sémiotique à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur la transition entre l'art moderne et l'art contemporain, et plus particulièrement sur les théories et les pratiques de l'art des systèmes (Systems art). Sa pratique artistique est axée sur le dessin et le livre d'artiste. Par ailleurs, il a publié des comptes rendus pour les revues *Critique d'art*, *Captures* et *ESPACE art actuel*.

Marie-Claude Lepiez, *Tangerine Dream*

Gabrielle Sarthou

CENTRE D'ARTISTE CARAVANSÉRAIL
RIMOUSKI
10 SEPTEMBRE –
17 OCTOBRE 2020

Présentée au centre d'artiste Caravansérail, l'exposition solo de l'artiste Marie-Claude Lepiez, *Tangerine Dream*, nous fait voyager dans le passé à travers une esthétique grunge, brûlante, subversive, ludique, qui rappelle certainement la vibrance de la sorte de cannabis homonyme. Comme dans un cagibi, la juxtaposition de divers bibelots, textures et matériaux suggère diverses temporalités et participe d'une recontextualisation des objets, leur conférant un sens nouveau.

En présentant un corpus hybride d'œuvres cinétiques, sculpturales, installatives et vidéographiques, Marie-Claude Lepiez fait un clin d'œil aux années 1990, ses années d'adolescence. Le passé, lieu de germination du futur, devient alors objet de fabulation, mais aussi d'affirmation et de construction identitaire. La voix de Lepiez, peut-être étouffée depuis trop longtemps, s'affirme, maintenant qu'elle est adulte, à travers les fragments de phrases – poésie slang entrelaçant le français et l'anglais – écrites à la peinture aérosol et déchiffrables sur plusieurs de ses œuvres : « tu te fucking calme (sic) », « You told me to scream a bit it makes me nervous I order a pizza instead (in bed) », « DEBOUTE », ou simplement « NON ».

Nous sommes accueilli.e.s par un couple de statuettes altérées, hautes d'une trentaine de centimètres, en porcelaine, de style baroque. La première représente une bourgeoise affublée d'un sac de toile de coton sur lequel il est possible de lire l'inscription *stoner*. Ce personnage a le pouce, l'index et l'auriculaire de la main droite tendus; on reconnaît le geste de corne associé populairement à la culture rock. Ce signe de complicité entre *fans* est d'autant plus animé par un mécanisme motorisé : une manivelle en rotation confère à la main une légère oscillation. Son compagnon bibelot est un violoniste



Marie-Claude Lepiez, *Tangerine Dream*, 2020. Vue partielle de l'exposition. Photo : Nathalie Dion.

aux yeux levés vers le ciel. Il tient dans ses mains des fils électriques, comme si le violon était équipé d'une sortie de son. Les genoux pliés, les pieds dans de la vraie paille, il semble sur le point de jouer une note incendiaire : son archet est une allumette.

Au côté de cette œuvre se trouve un autre duo de statuettes de porcelaine rapiécées : deux femmes aux robes bouffantes assises sur un banc. On peut observer que celle de droite a déjà été acéphale, puis rafistolée, de manière à ne présenter qu'une longue chevelure noire en place de son visage, lequel s'agite dans un *headbang* (hochement brusque de la tête) infini. L'accent est mis ici sur le mécanisme. Ce dernier, agencement de morceaux de bois et d'un système de poulie précaire, semble vouloir s'écrouler à tout moment. Éloge à l'instabilité, l'aspect cinétique conduit vers une démarche expérimentale et présente un aspect fragile et spectaculaire qui permet de restituer le caractère changeant du monde.

Au fond de la salle, perché sur un monticule de morceaux de bois, un canard de caoutchouc jaune, la clope au bec, fait une référence ludique et tordue à l'enfance, au divertissement, à la désinvolture. Par la réappropriation des lieux communs de l'enfance et de leur pervertissement, une esthétique *grunge* est mise en valeur; elle exprime un refus du fait de devenir adulte, de l'acceptation des règles, de sa place dans la société et du matérialisme.

Cette manière de faire, au carrefour entre la cinétique et le bricolage, s'inscrit dans la lignée bricoleuse des années 1990, au Québec, qui s'inspirait du mouvement du nouveau réalisme étasunien des années 1960. Les idées amenées dans la célèbre exposition *Les Bricolos* (Centre CLARK, 1998)[1] s'avèrent être convoquées de nouveau : *Tangerine Dream* fait appel au « fait maison » en se positionnant contre le trop grand sérieux du milieu des arts et de sa tendance vers un art conceptuel hautain et froid. On retrouve aussi cette même façon de négocier avec les objets du quotidien, d'esthétiser l'ordinaire, d'organiser le pêle-mêle, de mettre en valeur le sans-valeur, le bidule, le défaut – ce qui détonne par rapport à la majorité du travail des artistes actuel.le.s.

C'est sans gêne que Lepiez affirme que la plupart des matériaux utilisés dans cette exposition ont été trouvés dans les ruelles et les poubelles toujours trop pleines de Montréal. Raccommodés, réparés, animés, ces objets pourraient faire écho à des réminiscences dans l'âme des spectateurs et spectatrices.

On reconnaît, de plus, certains éléments auparavant exposés qui ont été réutilisés et complétés. Pièce maitresse de l'exposition, la cabane : une courtepointe de bois contreplaqué, réalisée à échelle humaine et couverte de graffitis, se présente comme un curieux espace intime entre maison, cabanon et *safe space*. Cette œuvre, qui avait été présentée en septembre 2019, à la galerie L'Écart, à Rouyn-Noranda, lors de la première exposition solo de l'artiste, lui fit office de véritable chambre : elle y a passé quelques nuits lors du montage de *Tangerine Dream*. Elle y a également réalisé une performance, lors du vernissage, créant des sons distordus sur une guitare électrique, couchée au cœur de la cabane. À la limite entre la mise en scène et le décor, c'est peut-être son emploi dans le milieu du cinéma à titre de décoratrice qui amène Lepiez à réaliser une telle œuvre, plus proche du décor que de l'objet. À l'intérieur de cet abri, on trouve une collection de retailles de bois géométriques et colorées. Ces éléments, aux côtés d'un cierge fondu, confèrent à la cabane une ambiance de chapelle; les vitraux ne sont pas transparents, mais faits de bois, ils nous rappellent que tout a été utilisé jusqu'à la dernière miette.

Dans l'univers de *Tangerine Dream*, la subversion est un doux langage qui porte le quotidien à l'effervescence. Nous avons l'impression d'être dans un monde à la limite de l'embrasement, d'être face au moment juste avant l'étincelle, juste avant le rire. Au fond de la salle d'exposition, on retrouve une œuvre vidéographique, un GIF qui présente Lepiez sortant sa tête de derrière un drap où on peut lire : « Heille !!! Check donc ski stram à soére ». *Tangerine Dream*, c'est un cagibi plein de surprises, c'est le reflet tordu et anachronique d'un rêve d'adolescente.

1. *Les Bricolos* (26 mars au 26 avril 1998) fut commissariée par Nicolas Baier et Emmanuel Galland (qui se présentaient comme « commis ») et montrait le travail d'une vingtaine d'artistes émergents et établis.

Gabrielle Sarthou est historienne de l'art en formation, commissaire et critique d'art. Elle est co-directrice générale et artistique du Festival ETC. Ses intérêts et recherches portent sur les couleurs, les mots et leurs affects. Elle travaille actuellement comme auxiliaire de recherche sur un projet qui aborde l'historiographie et la place des femmes en architecture au 19e siècle, sous la direction de Christina Contandriopoulos, à l'Université du Québec à Montréal.

.

Andréanne Godin, *Réconcilier ton absence m'était impossible*

Élisabeth Recurt

GALERIE NICOLAS ROBERT
MONTRÉAL
11 SEPTEMBRE –
17 OCTOBRE 2020



Andréanne Godin, *Barely Above Water*, 2020. Bouleau et roche, 260 x 140 x 50 cm. Photo : Jean-Michael Seminaro.

Arpenter la galerie Nicolas Robert, lors de la dernière exposition d'Andréanne Godin, nous invite à sonder un état de deuil se référant directement à la nature. Tel que le poète et philosophe Henry David Thoreau, lui-même arpenteur à ses heures, n'en aurait pas renié le lien puisque, pour lui, la terre se définit comme une doublure de l'homme et par là même sa perte mène à une dénaturation humaine. Si Godin a passé sa jeunesse à marcher au cœur des boisés abitibiens, suivant un appel de la nature qui rappelle celui de Thoreau, c'est-à-dire de l'ordre de la nécessité, nous conviendrons que la perte, qu'elle soit d'une terre ou d'une relation humaine, est difficilement réparable. Par la présentation et la représentation d'éléments de notre patrimoine naturel, l'artiste creuse, analyse, dissèque ces états de deuil.

Les œuvres souvent composites révèlent une volonté d'économie de moyens se concrétisant par des interventions minimales et une quasi-monochromie. Lits de branches, troncs d'arbre, roches (prélevés en Abitibi) et gouaches de petit format configurent une topographie qui, à mi-chemin entre peinture, assemblage et sculpture, instaure un dialogue entre minéraux, végétaux bruts et lieux peints.

Longtemps, Godin a exploité avec finesse et hardiesse le médium du graphite, rappelant une Vija Celmins qui, dans une rigueur absolue, a donné vie aux plus subtils dégradés et aux noirs les plus denses. Dans une similaire adresse, l'usage de la gouache permet ici une grande variété de tons, du plus transparent au plus opaque, ce qui sert ses propos : échos de l'apprivoisement ou, au contraire, de la contrainte du deuil. On sent, dans ce travail minutieux, un désir de sublimation quant à la disparition des terrains d'attachement : lieux ou personnes…

Les œuvres, presque toutes installatives, jouent avec subtilité la gamme dichotomique propre à l'état de deuil : nous voici habités par une absence dont le poids peut être ressenti plus intensément que la présence même de l'objet disparu. À l'exemple de la déforestation sauvage de nos territoires, le manque met à vif la nécessité de protéger le peu qu'il nous reste. L'artiste nous entretient ici du deuil physique, matériel, mental, sentimental, mettant en jeu la perte de territoire autant spatial qu'émotionnel. Et c'est donc par la nature, et sa re/présentation, que prend naissance la réflexion sur la dénaturation, la cassure d'une complicité, qu'elle soit avec une terre ou un être cher. Jeune, Godin n'avait qu'à se rendre au bout de sa rue pour pénétrer dans une forêt boréale dévastée ensuite par l'implantation de quartiers essentiels au travail d'exploitation minière. L'installation *Barely above water (2020)* y fait référence et se dresse tel un constat : Godin a planté la cime de ce bouleau en une roche forée, récupérée sur le chantier, cette excavation permettant le futur éclatement du minerai favorisant alors le dynamitage. Dans une parfaite verticalité, cette cime illustre une survivance en période de deuil : se tenir debout. Une ligne de flottaison aux trois quarts de sa hauteur fait référence à l'équivalence de submersion entre le deuil et l'ampleur du désastre naturel qu'est une inondation. Ce marquage a été pratiqué en amputant l'écorce au couteau jusqu'à ce niveau.

D'autre part, la dichotomie entre présence et absence se lit dans la figuration d'espaces intérieurs/extérieurs et la création de paires dévoilant unicité ou rupture. Ainsi, dans les gouaches, la présence répétée de puits de lumière insiste sur l'ouverture, matérialisant simultanément l'impression d'enfermement d'un espace clos et sa respiration par l'ouverture pratiquée en hauteur, donnant accès à l'infini par la représentation du ciel. *In trying to mimic you* (2020), deux

roches noires ont été disposées l'une à côté de l'autre alors qu'elles sont toutes deux traversées d'une nervure blanche. Selon notre point de vue, le tracé apparaît soit interrompu, soit continu. L'angle de vue crée donc le trait d'union, le lien, une unicité ou, à l'opposé, met en évidence l'indépendance d'un élément par rapport à l'autre malgré sa proximité. Parmi les oppositions figurées qui favorisent un dialogue portant sur la soif de complémentarité et sur la résistance au deuil, nous distinguons la tension entre précarité/solidité. La notion de fragilité, d'instabilité s'insinue dans un jeu de dissimulation/révélation. *Standing in the Darkness* (2020) présente, élevée sur un socle, une gouache dépassant du socle sur lequel elle est posée en un équilibre précaire, flottant avec le vide. Son pourtour est peint du même noir mat que la roche disposée à ses côtés. Selon notre propre position dans l'espace, la roche cache entièrement la gouache ou en dissimule une grande partie, donnant l'illusion d'une excroissance de la roche, mettant en évidence l'artifice d'une unité. Ce système d'équilibre précaire de présentation de la gouache se conjugue d'une œuvre à l'autre : ainsi, la gouache constituante de l'œuvre *Décider d'être ici* (2020), toujours de petite dimension, se retrouve insérée par un seul de ses angles dans la mince fissure d'une roche de granit. Alors que, pour *Étreinte* (2020), un seul côté de la gouache s'insère à peine entre deux roches. Aucune de ces gouaches n'est protégée, encadrée. Cette fragilité d'exposition révèle une potentielle évanescence de représentations qui ne semblent exister que pour combler l'absence.



Andréanne Godin, *In Trying to Mimic You*, 2020. Roches, 20 x 37 x 46 cm. Photo : Jean-Michael Seminaro.

Dans la tentative de traduire l'éphémère de la nature et de nos relations humaines, Godin écrit le passage du temps, met l'accent sur le vide, que ce soit dans l'aménagement de l'espace de la galerie ou dans l'élaboration des œuvres. Ainsi, l'installation *The stages of our love* (2020) esquisse les différents états/étapes dans la transformation d'une relation et ses silences : quatre branches de bouleau installées en diagonale du mur, y prenant appui, forment une proposition se lisant de gauche à droite telle une narration : un tronc nature, un tronc pelé, puis un autre entaillé et un dernier calciné. L'espace entre chaque tronc marque le temps écoulé entre chaque stade de la relation et la distanciation entre chacun mime les silences qui rythment la transformation. Depuis ses débuts, Godin réfléchit sur la fugacité des empreintes; ainsi on se souviendra des œuvres dessinées pendant des semaines représentant l'environnement naturel de sa jeunesse, paysage à jamais disparu[1]. Reproduisant la décomposition du paysage, l'artiste en début de carrière effaçait peu à peu les dessins jusqu'à leur complète disparition.

Aujourd'hui, l'artiste porte encore en elle les indices d'une perte qui forgent son identité. Ces traces permettent à ses œuvres de témoigner de la fugacité de nos attaches, de la distanciation progressive envers la terre, dont nous sommes issus, et de celle, brutale, inhérente au deuil de nos proches. Ultimement, l'artiste interroge notre nécessité d'ancrage, de permanence.

1. Pensons à *Montagnes affectives* présentée lors de l'exposition collective *Nostalgie du présent* au CIRCA art actuel en 2010; sinon à l'exposition *Memorial for a stranger* présentée à la Galerie FOFA de l'Université Concordia en 2011.

Élisabeth Recurt est historienne de l'art, critique d'art et professeure en histoire de l'art/arts visuels au Collège de Maisonneuve à Montréal. Longtemps collaboratrice pour la revue *ETC.*, publiant des textes pour opuscules et catalogues, participant à des jurys, elle a renoué avec l'écriture fictive qui était à la base de ses performances alors qu'elle avait une pratique artistique. La littérature a donc pris en partie le relais sans restreindre son vif intérêt pour l'art public, le mode installatif et la multidisciplinarité.

Charlotte Charbonnel, *Geoscopia*

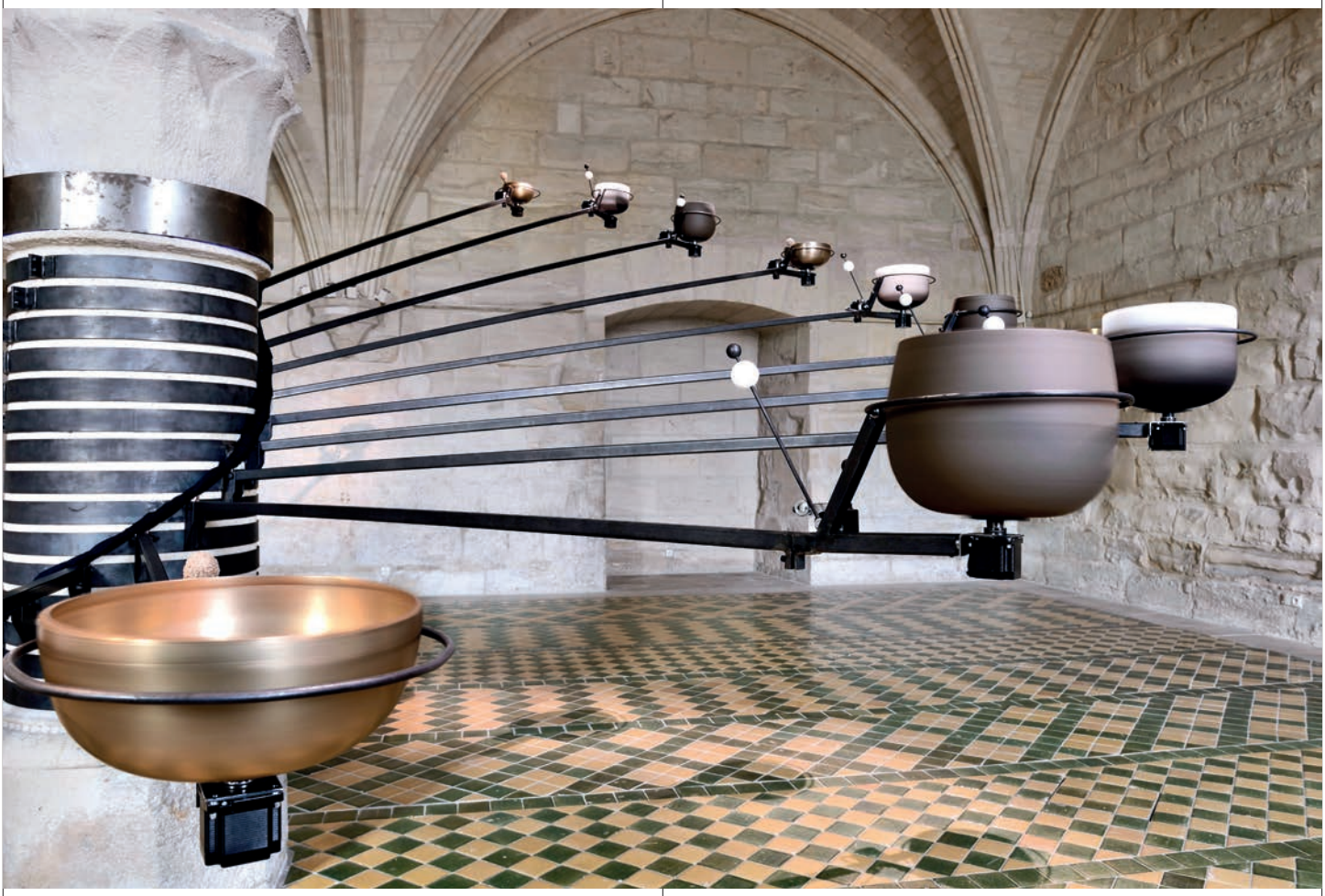
Camille Paulhan

ABBAYE DE MAUBUISSON
SAINT-OUEN-L'AUMÔNE
13 SEPTEMBRE 2020 –
21 FÉVRIER 2021

Le travail que Charlotte Charbonnel présente actuellement à l'Abbaye de Maubuisson a été pensé bien avant la période dont nous faisons collectivement l'expérience. Mais il est singulier, alors qu'une potentielle menace parfaitement invisible nous entoure, de voir une artiste développer ses recherches sur ce qui nous traverse et que l'on ne voit pas. Ses œuvres sont à voir, mais aussi – et surtout – à entendre, à écouter, à guetter.

La visite ne commence pas dans les salles, mais à l'extérieur où une sobre colonne de béton, fermement ancrée au centre d'un tas de pouzzolane noire, apparaît comme l'indice paradoxalement hermétique de ce qui va suivre. C'est que ce cylindre austère se trouve à l'emplacement précis de l'ancienne fontaine de l'Abbaye, richesse des sœurs cisterciennes qui possédaient leur propre aqueduc, et dont les vestiges ont disparu depuis longtemps. Des liens qui unissaient le lieu aux sources d'eau à l'ère médiévale, il ne reste, aujourd'hui, rien ou si peu : quelques traces archéologiques, mémorielles, historiques. Et c'est justement par ce point de départ aujourd'hui évaporé que Charlotte Charbonnel a investi une architecture où il y a plus à voir que ce que nous avons sous les yeux. La colonne abrite cinq capteurs, mesurant différentes énergies (sismique, thermique, rayonnements ultraviolet et infrarouge, radioactivité), qui déterminent à eux cinq les comportements des œuvres qui se déploient au fil des déambulations intérieures parmi les salles de l'Abbaye. J'utilise à dessein le terme de comportement plutôt que de mouvement, dans la mesure où il est bien question d'une forme d'autonomie des œuvres mises en action par des algorithmes pouvant potentiellement faire basculer leurs agissements.

Charbonnel manie l'art monumental et elle n'a d'ailleurs guère le choix dans ces lieux démesurés, mais ce recours n'est pas pure affèterie. D'ailleurs, ce n'est pas tant leurs dimensions qui frappent que leur présence sonore. La première installation, *Les chants de Malodunum* (2020), est présentée au milieu de l'imposant Parloir et prend la forme d'un tourbillon métallique prenant place autour du pilier central. Des bols chantants en terre, en quartz et en laiton, sont frappés par



Charlotte Charbonnel, *Les chants de Malodunum*, 2020. Vue partielle de l'exposition. Photo : C. Brossais – CDVO.

intermittence par des mailloches, selon une partition mystérieuse générée par les capteurs extérieurs. Les sons des différents matériaux emplissent la salle parfois avec une certaine légèreté, parfois avec une gravité sourde. Une fois la lourde porte de la salle du Parloir fermée, nous avons tout loisir d'écouter la plus discrète *Rémanences* (2020), une installation qui se joue ici plus au sol du Passage aux champs. Des milliers d'épingles métalliques, certaines courtes, d'autres plus longues qu'un doigt, dessinent sur un drap de lin des sinuosités rappelant le tracé des ruisseaux ou des rivières. Au-dessus d'elles rôde un étrange objet, reproduction démesurée d'un pendule architecte, de ceux utilisés en radiesthésie pour détecter justement les cours d'eau souterrains. Mené par un rail qui se déplace au-dessus des épingles selon les données invisibles capturées à l'extérieur, il fait se hérisser le réseau métallique. Comme une peau gagnée par une chair de poule violente, le lin se soulève parfois brutalement, à la façon d'un hérisson furieux qui viendrait se défendre avec ses piquants. À chaque frémissement, à chaque cliquetis, il semble difficile de ne pas se demander s'il n'y a pas, ici, quelque activité sismique, radioactive ou tout simplement magique qui viendrait faire se mouvoir l'ensemble. Mais bien vite, l'obscurité se fait, et l'impressionnante Salle des Religieuses révèle un crépuscule plus inquiet, par le biais de *Pneumaphonie* (2020). Au centre de la pièce, une vaste étendue de sable blanc est parcourue par trois sculptures en laiton ressemblant à des cuivres d'orchestre dépliés, comme autant de petites trombes prêtes à danser. Animées par des moteurs, elles tracent, en soufflant à la surface de la pâle étendue poudreuse, des dessins plus ou moins géométriques. On croirait voir le déplacement de petites tornades qui viendraient chuchoter entre deux silences d'incompréhensibles séquences. Les tourbillons sont légers, mais les souffles puissants, et les dessins se forment et se déforment constamment. Toutefois, la torpeur est de courte durée : au milieu de l'Antichambre qui mène aux latrines basses, dans un silence de cathédrale, des éclairs générés par des lampes à décharge imprègnent nos rétines de zébrures bleutées. Enfin, c'est précisément au cœur du lieu dévolu aux fonctions dites honteuses (en l'occurrence les latrines) que l'on retrouve un rappel à la fontaine du début, dans un mouvement subtil d'aller-retour entre l'extérieur et l'intérieur, le sacré et le vulgaire, le caché et le visible. Le jour s'est enfui, la pièce entièrement plongée dans le noir restitue l'eau dans toute sa fluidité, son énergie : la voilà qui se faufile en profondeur, à plusieurs mètres sous nos pieds, puis recommence éternellement sa chute après avoir circulé dans une boucle, sa vigueur restituée par des haut-parleurs venant l'amplifier.

D'une certaine manière, l'exposition *Geoscopia*, de Charlotte Charbonnel, a tout l'air d'une hallucination. Mais de ces hallucinations qui vous font palpiter les paupières, qui vous encouragent à refaire le chemin à l'envers, persuadé que quelque chose vous manque. Les œuvres ne se dérobent pas, elles affirment leur puissance équivoque. Et c'est bien là la qualité de Charbonnel : chez elle, les installations, pour massives qu'elles soient, ne font pas immédiatement image. Il faut, au contraire, les arpenter, leur parler comme les écouter, tâcher de se demander à quoi, elles aussi, rêvent la nuit.

Camille Paulhan est historienne de l'art, critique d'art et enseignante. Elle est l'autrice d'une thèse de doctorat portant sur le périssable dans l'art des années 1960-1970. Membre de l'AICA-France, elle a développé une activité de critique d'art en revues et pour des monographies et catalogues d'exposition, et enseigne à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon. Ses recherches récentes portent sur la scène artistique castelroussine, les livres d'or d'expositions, les boulettes, l'âge chez les artistes femmes ou encore la transmission en écoles d'art.

Ingrid Tremblay, *Un raccourci par le désert*

Ariel Rondeau

MAISON DE LA CULTURE ROSEMONT–LA PETITE-PATRIE MONTRÉAL
17 SEPTEMBRE – 30 SEPTEMBRE 2020*

Bien que malheureusement écourtée en raison des mesures sanitaires du mois d'octobre 2020, l'exposition *Un raccourci par le désert*, d'Ingrid Tremblay, se présentait comme une oasis bienvenue en ces temps incertains. En montre à la Maison de la culture de Rosemont-La Petite-Patrie, l'exposition individuelle rassemblait un corpus de sept œuvres sculpturales réalisées au cours des quatre dernières années.

D'emblée, un court texte au mur révélait les mots-clés qui sont au cœur de la pratique de l'artiste québéco-syrienne : « affects », « histoires », « perception », « mémoire ». De fait, Tremblay explore ces notions et les façons dont elles se rapportent à la trace : celle laissée plus concrètement par l'humain ou par la nature, mais aussi celle que lèguent les expériences passées vécues individuellement ou collectivement. Ce sont des intérêts que l'on retrouve notamment dans *Salty Feel* (2018), première œuvre que nous rencontrons dans l'aire d'exposition.

Salty Feel est une masse d'un rose éclatant, conçue en pâte à modeler faite maison, qui nous arrive environ aux genoux. L'artiste s'est laissée inspirer d'un souvenir d'enfance de ses deux ans, lointain mais toujours vif, où sa mère cuisinait devant elle cette même pâte présente en salle. En dépit des avertissements, elle avait insisté pour en prendre une grande bouchée, convaincue que la pâte devait avoir bon goût vu son apparence séduisante. Quelle ne fut pas sa surprise lorsqu'un goût prononcé de sel a empli sa bouche ! L'artiste raconte, dans une courte vidéo accompagnant l'œuvre, avoir été marquée par cette leçon qui illustre bien l'écart subsistant entre perception et réalité. De ce souvenir, elle



Ingrid Tremblay, *Un raccourci par le désert*, 2020. Vue partielle de l'exposition. Photo : Ingrid Tremblay.

a voulu créer une montagne et a instinctivement gravité vers la forme du Mont-Blanc, plus haute formation rocheuse des Alpes. Ayant habité, en 2005, dans la région Rhône-Alpes, en France, à 300 kilomètres du célèbre mont, Tremblay avait une vue quotidienne sur ce dernier, mais ne pouvait apercevoir qu'une seule de ses multiples faces. Reprenant la forme exacte du Mont-Blanc, l'œuvre reflète l'idée d'un accès réduit à la réalité alors que celle-ci est souvent bien plus complexe qu'elle ne le parait.

L'œuvre *Salty Feel* est également le résultat d'un jeu d'échelle, tout comme le sont les deux sculptures exposées quelques pas plus loin. *No Regrets* (2019), réalisée lors d'une résidence d'artiste au Vermont, est une côte humaine, taillée dans le marbre, agrandie huit fois. Ici, l'artiste joue avec la dichotomie fragilité-durabilité. Bien que les os – composés de calcium, tout comme le marbre – soient la partie la plus résistante du corps humain, les côtes en sont les plus faibles. De façon similaire, alors que le marbre est une matière fort durable, courbée comme elle l'est dans *No Regrets*, son risque de bris s'accroit. *Ripple (Being Lost with You)* (2019), œuvre de petite taille en contreplaqué de bouleau, a été réalisée par l'artiste à la suite d'une escapade en compagnie d'un ami dans le désert White Sands au Nouveau-Mexique. Sculptée au ciseau à bois, la pièce reprend ces formes sinueuses laissées à la surface du sable par le passage du vent, et que l'artiste encadre et présente au mur. Lors de son périple, elle s'était vite rendu compte que ce vaste paysage provoquait un drôle d'effet quant à la perception des distances, l'espace paraissant à la fois aplati et étendu; impossible de faire usage du référent le plus commun, c'est-à-dire son propre corps, pour mesurer son environnement immédiat par voie de comparaison. Au loin, son ami qui marchait dans le désert de sable blanc semblait être de la même grandeur que les arbres. L'œuvre témoigne de cette expérience où le corps humain est devenu un élément du paysage comme un autre, sans y être central.

Ces idées de jeu d'échelle et de rapport inattendu au corps sont d'ailleurs parfaitement conjuguées dans l'œuvre *A Big Squish* (2017), pour laquelle l'artiste a reproduit, à très grande échelle et en contre-plaqué de bouleau, un morceau d'argile fraiche qu'elle a écrasée avec ses doigts à l'aide, notamment, d'un numériseur 3D et d'un routeur à

commande numérique par ordinateur (CNC). On se retrouve alors devant une forme en apparence organique, voire topographique. Composée d'érable massif, l'œuvre *Around The Corner* (2018) découle, cette fois, d'un désir de créer un objet qui ne peut être compris à partir d'un seul point de vue, nous obligeant à le contourner pour bien le saisir, tout comme lorsque l'on tourne le coin sans savoir ce qui nous attend. Adoptant la forme d'un paravent mince et onduleux, l'œuvre est environ de la hauteur de l'artiste. Cette dernière était à la recherche de la taille idéale en vue de provoquer le désir de se mettre sur la pointe des pieds pour épier de l'autre côté. Un anneau de bois, en apparence une branche se poursuivant à l'infini, s'accroche à l'une des extrémités de la structure. L'artiste fait référence à ses propres récits familiaux qu'elle ignore encore en grande partie, puisque peu partagés par sa mère, immigrante de première génération d'origine syrienne, qui a rarement abordé son passé dans son pays d'origine; de temps à autre, des bribes de son vécu lui parviennent de façon inattendue et fragmentaire, l'empêchant de dresser un portrait complet.

Bluebeard (2018), petite sculpture délicate, déposée sur un socle bleu élancé, combine à la fois histoires personnelles, contes et mythologies populaires. Le point de départ du projet est un texte traitant de violence conjugale écrit par Tremblay qui emploie l'image de la clé pour représenter la frontière entre le public et le privé. Plus tard, l'artiste a pu matérialiser *Bluebeard* après avoir trouvé un morceau de corail en forme de clé et en le reproduisant en pierre stéatite. En résulte une œuvre faisant référence à la fois au fameux conte *Barbe bleu* et à la figure mythologique de Méduse. Rappelons que la tête de celle-ci, une fois décapitée par Persée, a transformé en corail les algues sur lesquelles elle reposait. Même dans cet état, Méduse conserve tous ses pouvoirs et sa puissance. Le concept de résilience est ainsi véhiculé à travers l'œuvre. Enfin, l'exposition comprend également *Trace iteration 2* (2019), frottis au graphite sur papier vélin. Tremblay s'est servi d'un morceau d'écorce pétrifiée récupérée qu'elle a frotté à répétition sur le papier. Cette action donne, par le mouvement suggéré, une dimension sculpturale à cette œuvre qui, d'emblée, se distingue des autres en étant la seule proposition bidimensionnelle. Ceci faisant, l'artiste réactive en quelque sorte la forme végétale originelle de l'objet jadis vivant.

Ingrid Tremblay crée de la même manière que le paysage se forme : par un travail de longue durée, cumulant des couches de petits gestes répétés, telles la sédimentation ou la formation de coraux. Quoique l'exposition ne contienne aucun élément strictement organique, la présence du vivant se fait fortement ressentir. Composé à la fois d'éléments – formes, matières et même odeurs – qui nous sont familiers et d'autres qui le sont moins, ce corpus de l'artiste, inspirée des théories de l'affect, éveille nos sens et nous plonge, plus aisément qu'à l'habitude, dans une posture d'observation attentive. Alors que chacune a ses propres origines et références, les œuvres présentées dans *Un raccourci par le désert* forment, ensemble, de nouveaux dialogues. Des histoires collectives se mêlent au récit personnel, notamment celui de l'artiste, ces traces laissées par le passé qui se manifestent dans notre présent.

*Initialement programmée du 14 mai au 15 août 2020 et du 17 septembre au 29 octobre 2020.

Travailleuse culturelle, Ariel Rondeau est titulaire d'une maitrise en muséologie de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches ont porté sur la présence et la mise en valeur d'art contemporain dans les jardins du Québec. Elle vit et travaille à Montréal.

La Fatigue Culturelle
Alma, Centre SAGAMIE, 2020, 90 p.
Ill. noir et blanc et couleur. Fra.



La *Fatigue culturelle* est un projet d'entreprise fictive de détournement culturel, créé en 2014, qui compte à son actif cinq œuvres-intervention. Le livre éponyme fait état du milieu des arts visuels québécois à travers différents projets réalisés par l'artiste Nicolas Rivard; il soutient l'idée que le milieu artistique culturel québécois est « fatigué ». Ce terme fait référence au fait que les salaires sont bas, les artistes et travailleurs.euses culturels.les doivent jongler avec de nombreux emplois et projets, les organismes sont dans une situation précaire, ils doivent gérer un roulement excessif du personnel et des subventions mal adaptées. Ce premier livre issu de ce projet critique, entre autres, les mesures gouvernementales en matière de financement des arts visuels au Canada, pointant notamment la vague néolibérale de coupures dans le réseau public sous le gouvernement fédéral de Stephen Harper (de 2006 à 2015). L'ouvrage ne prétend pas offrir une analyse sociologique ni une recherche exhaustive; c'est la suite d'une réflexion qui s'est déployée sous plusieurs volets ayant pour but la cueillette de l'information et sa présentation dans une optique artistique. Entre 2017 et 2018, l'instigateur de l'ensemble du projet *La Fatigue culturelle*, Nicolas Rivard, s'est inséré au sein de situations de travail suggérées par des centres d'artistes afin de questionner leurs conditions d'existence, une infiltration qu'il qualifie de « service-performance ». Un total de 38 organismes artistiques et centres d'artistes à travers le Québec ont accueilli ses services; en ressortent 24 témoignages issus d'organismes où la précarité est exprimée de différentes manières. Anithe de Carvalho, quant à elle, signe un texte qui présente les différentes manières dont l'œuvre de Rivard se matérialise et ce que ces différents supports apportent comme éclairage à l'œuvre. On retrouve finalement un texte de Sonia Pelletier qui fait le lien entre la notion de fatigue culturelle chez Hubert Aquin (*La fatigue culturelle du Canada français*, 1962) et celle de Nicolas Rivard, présentant leurs écarts et leurs ressemblances. Comprenant de nombreuses reproductions photographiques, ce livre illustre adéquatement les nombreuses interventions de Nicolas Rivard. (Gabrielle Sarthou)

Geneviève Cadieux
Montréal, Les Éditions de Mévius, 2020,
160 p. Ill. noir et blanc et couleur. Fra./Eng.



Ce catalogue accompagnait l'exposition *Geneviève Cadieux* présentée au 1700 La Poste, à Montréal, en 2020. Commissariée par Isabelle de Mévius, l'exposition, qui n'était pas une rétrospective, mais plutôt un nouveau regard, donnait à voir un mélange d'œuvres anciennes et nouvelles de l'artiste montréalaise. Bilingue, la publication débute par une préface de la commissaire sur, entre autres, l'influence du cinéma – et plus particulièrement du gros plan – dans l'œuvre photographique de Cadieux, mais aussi les réflexions récentes de l'artiste sur la représentation de l'Autre et du paysage en tant que portrait d'une rencontre. On comprend que, pour Cadieux, la photographie est une expérience artistique encore plus large : elle engage à la fois la peinture dans le traitement des surfaces et la sculpture via la grande échelle de la présentation. S'ensuit un texte de Ji-Yoon Han qui, par le biais de la posture du regardeur, tente de retracer ce qui anime la quête de l'artiste. En analysant la série photographique *Ghost Ranch* (2017-2018), elle se demande sous quelle impulsion opère l'artiste tout en décrivant l'expérience que ses œuvres sollicitent. Vincent Bonin signe un texte rétrospectif du corpus de Cadieux depuis 1988. À travers cette présentation de l'évolution de la démarche de l'artiste, l'auteur introduit des notions théoriques, référant entre autres à Gilles Deleuze, Roland Barthes et Jacques Lacan. Ce texte convie, en finale, à une compréhension plus fine de la pratique de l'artiste, de ses inspirations, de ses modes et de ses moyens de création. Le catalogue se clôt par une biographie et un curriculum vitae de l'artiste ainsi qu'une courte présentation des autrices et auteurs. Entrecoupé de nombreuses reproductions photographiques en couleur et pleine page des œuvres de l'artiste, cet ouvrage se trouve à être un excellent document de référence sur la vie et le travail de Geneviève Cadieux. (Gabrielle Sarthou)

Monique Régimbald-Zeiber : les ouvrages et les heures… et les restes
Montréal, Éditions les petits carnets/Musée d'art de Joliette/MA Musée, 2020, 132 p.
Ill. noir et blanc et couleur. Fra.

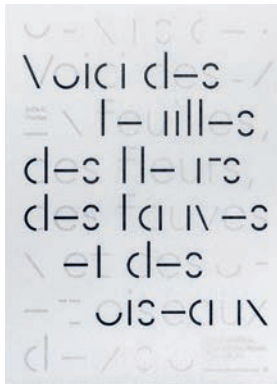


Situé entre le catalogue d'exposition et le livre d'artiste, cette publication a été produite dans le contexte de l'exposition *Les ouvrages et les heures*, rétrospective de l'artiste Monique Régimbald-Zeiber présentée au Musée d'art de

Joliette, du 1er février au 6 septembre 2020, ainsi qu'au Musée d'art de Rouyn-Noranda du 26 mars au 16 mai 2020. Mis à part le liminaire et le post-scriptum, le livre est divisé en cinq sections : « l'artiste », « la commissaire », « l'exposition », « les écrivantes » et « les restes ». Les deux premières sections contiennent des textes qui prennent la forme d'un dialogue expérimental entre l'artiste et la commissaire Anne-Marie St-Jean Aubre : nous sommes invités à découvrir l'histoire de leur rencontre, de la formation de l'exposition, du mélange de leurs visions et de leur collaboration. Ce dialogue invite à une meilleure connaissance du langage visuel de Monique Régimbald-Zeiber et permet d'établir des liens avec l'histoire de l'art. La section « l'exposition » présente de nombreuses vues des mises en espace des œuvres à travers des photographies en couleurs et pleine page. La section suivante, « les écrivantes », comprend dix textes de dix femmes[1] invitées par l'artiste et la commissaire à prendre part à l'ouvrage. On retrouve ainsi dix visions de l'exposition, à la fois poétiques, descriptives et revendicatives. « Les restes », qui compose la dernière section, donne accès au plan de salle, à la liste des œuvres, aux biographies et aux crédits. Puis, soudain : le texte d'une onzième « écrivante », Céline Surprenant, vient tisser un lien entre l'exposition et la situation actuelle de pandémie mondiale. L'exposition est présentée dans ce livre comme une expérience, comme un lieu de rencontre, d'*empowerment* et de rassemblement. On entend, à travers cet ouvrage inspirant, la parole des femmes qui s'élève, défendant une « révolution des femmes », une vision poétique de la création et de la mise en exposition. (Gabrielle Sarthou)

1. André-Line Beauparlant, Francine Paul, Johanne Jarry, Cynthia Girard-Renard, Martine Delvaux, Nicole Jolicoeur, Louise Déry, Anne-Marie Ninacs, Gisèle Trudel, Sophie Jodoin.

Julie C. Fortier, Voici des feuilles, des fleurs, des fauves et des oiseaux
Paris, Nez éditions, 2020, 160 p.
Ill. noir et blanc. Fra.



Un livre sur l'art olfactif est-il condamné à réduire son objet à sa dimension visuelle ? Pour la première monographie consacrée à l'artiste québécoise Julie C. Fortier, Nez éditions a relevé ce défi en créant un volume polysensoriel composé de photographies et de textes baignés dans un parfum créé par l'artiste. Destiné à rester, l'objet-livre devient en partie éphémère : le parfum préservé dans le pli central de l'ouvrage se diffuse et se disperse irrémédiablement au fil des lectures. De façon paradoxale, ce parfum à la fois entêtant et fugitif, selon l'échelle temporelle, est inspiré d'un graffiti gravé dans la pierre (le mot « tubéreuse » accompagné d'un dessin de flacon). Les textes réunis dans cet ouvrage présentent différentes facettes de la démarche de Julie C. Fortier, que Caro Verbeek resitue tout d'abord dans l'actualité artistique de l'art olfactif, mais aussi dans l'histoire de l'art moderne. Si la légitimation historique constitue un passage obligé des ouvrages sur l'art olfactif, le texte du chimiste Olivier David engage des perspectives inédites sur la matérialité des œuvres en classant les senteurs, en les dotant de noms, de structures, de poids et de températures pour rendre compte de la poésie des œuvres olfactives de Julie C. Fortier. Ce faisant, il poursuit la tâche de donner une forme aux parfums, une vocation qui habite ses collaborations avec l'artiste dont il cristallise les fragrances comme pour *Le jour où les fleurs ont gelé*… Dans son essai philosophique, Fabien Vallos envisage le travail de l'artiste au prisme de la notion de « halo », puis Vanessa Theodoropoulou souligne les enjeux corporels et les implications affectives des œuvres olfactives, mais aussi, souvent, polysensorielles de Julie C. Fortier. Enfin, dans un entretien très complet, Clara Muller donne la parole à l'artiste qui dévoile généreusement les secrets de ses créations. S'il contribue à la réflexion sur l'art olfactif, ce livre rend avant tout compte de la singularité de l'artiste. Les photographies en noir et blanc qui ponctuent l'ouvrage restituent la dimension visuelle et haptique des œuvres. Celles-ci sont accompagnées de descriptions adroites qui décrivent les odeurs et racontent les processus, achevant d'inscrire dans la durée le travail fascinant de Julie C. Fortier. (Érika Wicky)

Emmanuelle Léonard. Le déploiement
Montréal, Galerie de l'UQAM, 2020, 184 p.
Ill. couleur. Fra/Eng.



L'exposition *Le déploiement*, de l'artiste Emmanuelle Léonard, a été présentée à la Galerie de l'UQAM, avec le concours de la commissaire Louise Déry, du 1er novembre 2019 au 25 janvier 2020. Le catalogue de l'exposition regroupe de nombreuses reproductions qui montrent le travail photographique de l'artiste, près de celui du documentaire. L'essai de Louise Déry, *Déployer l'image*, et celui de Stephanie Hessler, *De glace et de sel*, approfondissent l'esthétique et la démarche de l'artiste. Liés à l'exposition, les deux essais décrivent *Le déploiement* qu'Emmanuelle Léonard documente – celui

de soldats canadiens dans le Grand Nord et celui de soldats colombiens – que le parallèle entre les deux armées fait dialoguer l'une avec l'autre. Le travail d'archives mis de l'avant, allant de l'image récupérée à l'image produite « dans des plans fixes ou en mouvement, renvoie à l'espace intime et humain autant qu'à la sphère collective et institutionnelle ». C'est ce partage entre ces deux sphères, celles de l'intime et de l'institution qu'est l'armée, qui sont présentées dans les essais. Dans *De glace et de sel*, l'autrice Stephanie Hessler – qui sera la commissaire de MOMENTA 2021 – contextualise les œuvres dans leur géographie aux paysages arides et difficiles ainsi que dans leur temporalité : celle de l'attente que quelque chose se produise. Cette publication décrit d'une façon éclairante la démarche artistique de Léonard. Dans la seconde section de la publication, *Portfolio*, sont présentées des œuvres antérieures à 2019 qui s'attardent avec une minutie du détail à des institutions sociales. Parmi celles-ci, notons celles des forces policières (*Guardia, Resguardeme*, 2005, *Une sale affaire*, 2007), du travail (*Statistical Landscape*, 2004), de l'Église (*La Providence*, 2014) ou de l'école (*Le beau, le laid et la photographie*, 2011) qui s'inscrivent dans une forme de relation au pouvoir. Éminemment politique, *Le déploiement* se situe dans cette suite de structures qui disciplinent, chacune à sa façon, ceux et celles qui en font partie et qui, comme le travail d'Emmanuelle Léonard le montre, sont constamment sur la frontière entre les statuts d'individu et celui de fonction. Design graphique : Marc-André Roy. (Mathieu Teasdale)

Carl Trahan, Das Gleitende – 1, 2, 3
Montréal, CT Éditions, 2020, 136 p.
Ill. couleur. Fra/Eng.

Cette publication suit une série de trois expositions, *Das Gleitende – 1, 2, 3*, présentées de 2017 à 2019 au Musée d'art contemporain des Laurentides (1 et 3) et à la Galerie Nicolas Robert (2). Les essais de Roger Griffin et de Marie Lavorel se lient au travail de Trahan comme autant de recherches pour approfondir avec perspicacité la thèse selon laquelle le langage a perdu, depuis l'ère moderne, son pouvoir d'enchantement sur les choses.



Le texte *In Media Res*, de Griffin, met en avant une histoire de la perte du sens des mots et de leur capacité à aborder la réalité dans sa totalité, dans ce qu'elle avait d'unifié et directement vécu. Il rappelle la montée de l'anomie moderne, où « la langue ne signifie plus ce qu'elle dit et ne dit plus ce qu'elle signifie ». De là, le glissement (*Das Gleitende*) de sens des mots qui conduit à l'ambivalence. « Les choses glissent et s'échappent à travers les brèches des mots ». Aussi, au dire de Griffin, Trahan « travaille dans la pénombre de la modernité ». Son langage visuel permet « de réaliser que le trou noir du nihilisme s'avère n'être rien de plus qu'une éclipse du Soleil ». À l'instar du philosophe Friedrich Nietzsche, il faut malgré tout aimer la vie. Intitulé *De l'effondrement à une métamorphose*, le texte de Lavorel s'accorde surtout dans une mise en récit de la plupart des œuvres présentées lors de ces trois expositions. Il est notamment question du rapport qu'elles entretiennent vis-à-vis de la grande littérature allemande, française ou anglaise. C'est dans cet esprit que le travail de recherche et de création de l'artiste explore « différents rapports plastiques entre les mots et le support, le sens et la sensation ». En référence à Jacques Rancière, elle inscrit sa pratique dans un nouveau « partage du sensible » compris comme « une occasion de métamorphoses ». Dès lors, si les œuvres de Trahan sont habitées par le déchirement et la perte de sens, elles visent aussi « un espace poétique » susceptible d'ouvrir à de nouveaux possibles, à « des modes d'existence différents ». La publication, dans sa forme et sa présentation, reflète admirablement le travail textuel et plastique qui y est exposé. Design graphique : Dominique Mousseau. (André-Louis Paré)

ESPACE art actuel est publiée par / is published by
le Centre de diffusion 3D

Conseil d'administration / Board of Directors
Denis Rousseau, président du conseil / Chairman
Mona Hakim, vice-présidente / Vice-president
Pierre Chevalier, trésorier / Treasurer
André-Louis Paré, secrétaire / Secretary
Amélie Durivage, administratrice / Administrator

Membres fondateurs / Founding Members
Serge Fisette, Édouard Lachapelle, Joëlle Morosoli

Directeur et rédacteur en chef / Editor
André-Louis Paré

Comité de rédaction / Editorial Committee
Mélanie Boucher, Peter Dubé, André-Louis Paré, Bénédicte Ramade, Aseman Sabet, Bernard Schütze, Mathieu Teasdale

Rédactrice adjointe / Associate Editor
Aseman Sabet

Adjoint à l'administration - abonnements et site Web / Administrative Assistant - Subscriptions and Website
Agnese Cazzavillan

Assistante à la production / Production Assistant
Gabrielle Sarthou

Design graphique / Graphic Design
Dominique Mousseau

Rédacteurs / Contributors
Analays Alvarez Hernandez, Nathalie Bachand, Bill Balaskas, Eunice Bélidor, Ray Cronin, Daniel Fiset, Annie Gérin, Karen Henry, Antoinette Jattiot, Camille Larivée, Alban Loosli, Joni Low, Devora Neumark, André-Louis Paré, Camille Paulhan, Tak Pham, Élisabeth Recurt, Julie Richard, Ariel Rondeau, Itay Sapir, Gabrielle Sarthou, Mathieu Teasdale, Laurent Vernet, Érika Wicky, Martin Zebracki

Traduction / Translation
Bernard Schütze

Révision française / French Copy Editor
Patricia Robin

Révision anglaise / English Copy Editor
Janet Logan

Marketing et publicité / Marketing and Advertising
Agnese Cazzavillan

Imprimeur / Printer
Marquis Imprimeur

Distribution
Magazines Canada
Les presses du réel (Europe)

La revue ESPACE art actuel présente et analyse les pratiques artistiques du domaine de la sculpture, de l'installation ou de toute autre forme d'art associée à la spatialité. Ses dossiers thématiques soulèvent divers enjeux esthétiques, politiques ou philosophiques. ESPACE s'avère un outil de réflexion et de compréhension indispensable pour qui veut se familiariser avec la situation de l'art au sein d'un univers culturel en pleine mutation. Majoritairement bilingues, ses chroniques, entretiens, comptes rendus d'exposition et de livres offrent aux lecteurs de multiples perspectives sur la spécificité de l'art actuel. / ESPACE art actuel magazine delves into the artistic practices related to sculpture, installation and all other forms of spatial art. Its themes revolve around various aesthetic, political or philosophical concerns. For those interested in familiarizing themselves with the current state of art rooted in a rapidly transforming cultural universe, ESPACE is an invaluable tool for reflection and comprehension. Predominantly bilingual, its reports, interviews, and reviews of exhibitions and books offer readers multiple perspectives on the unique nature of contemporary art.

Les opinions exprimées dans les textes publiés sont celles de leurs auteurs. Nous nous réservons le droit de retarder ou d'annuler la parution d'un article selon l'avis du comité de rédaction. / The opinions expressed in published articles are the sole responsibility of the author. ESPACE reserves the right to delay or to cancel the publication of any article, depending upon the decision of the editorial advisory committee.

ESPACE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) et de Magazines Canada. Les archives d'ESPACE sont diffusées en version électronique sur le portail Érudit (www.erudit.org) / ESPACE is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) and of Magazines Canada. An electronic version of ESPACE's archives are available at the Érudit website (www.erudit.org).

ESPACE est indexée dans Repère, ARTbibliographies Modern (ABM), Index de périodiques canadiens (CPI.Q) / ESPACE is indexed in Repère, ARTbibliographies Modern (ABM), Canadian Periodical Index (CPI.Q).

ESPACE art actuel est publiée avec l'appui du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de Montréal. /ESPACE is published with the support of The Canada Council for the Arts, Conseil des arts et des lettres du Québec and the Conseil des arts de Montréal.

Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts

CALQ | Conseil des arts et des lettres du Québec | Québec

Conseil des arts de Montréal

Parution / Publication
N° 127 (Hiver 2021)
No. 127 (Winter 2021)

Imprimé au Canada / Printed in Canada

Envoi de publication - Enregistrement no. 40009185

Dépôts légaux / Legal deposits :
Bibliothèque et Archives nationales du Québec;
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN : 0821-9222 (imprimé/print)
ISSN : 1923-2551 (PDF)
ISBN : 978-923434-57-5 (imprimé/print)
ISBN : 978-923434-58-2 (PDF)

ESPACE art actuel a déployé les meilleurs efforts pour retrouver tous les titulaires des droits des photographies et des œuvres reproduites dans ses pages. Si certains n'avaient pas été contactés, qu'ils veuillent bien se faire connaître auprès de l'éditeur. / ESPACE art actuel has made every efforts to find all persons who hold the rights to photographs and works published in its pages. Any such rights holder who has not been contacted is asked to get in touch with the publisher.

Abonnement individuel / Individual subscription

1 an/year (3 numéros/issues) :
Canada 30 $ (étudiant/student 26 $), US 61 $, International 92 $

2 ans/years (6 numéros/issues) :
Canada 50 $ (étudiant/student 40 $), US 112 $, International 174 $

Abonnement institutionnel / Institutional subscription

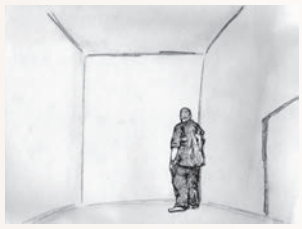
1 an/year (3 numéros/issues) :
Canada 45 $, US 76 $, International 107 $

2 ans/years (6 numéros/issues) :
Canada 60 $, US 122 $, International 185 $

espace
319-5445, avenue de Gaspé
Montréal (Québec) H2T 3B2
Canada
Tél. : 514 907-6147
info@espaceartactuel.com
www.espaceartactuel.com

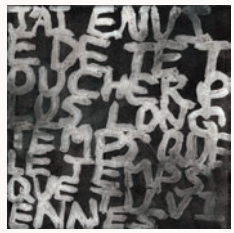
BIOGAZ ÉNERGIE | ECF | PERMANENT

Collectionner
Encourager
Appuyer

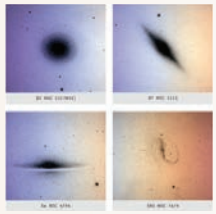


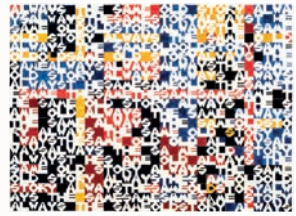


Steve GIASSON, *Performance invisible n° 20 (Imaginer une pièce vide)*, 2015
Michael A. ROBINSON, *Corporate Logos*, 2017
Dominique SIROIS, *Deux cannibales*, 2015


Massimo GUERRERA, *Domus (Se rencontrer vraiment)*, 2017
Guillaume Adjutor PROVOST, *Page 51 (Maude Veilleux)*, 2018
Simon BILODEAU, *Ce que l'on ne voit pas qui nous touche, dessin #5*, 2014





Julie TREMBLE, *Les nébuleuses ne sont plus ce qu'elles étaient*, 2018
Adam BASANTA, *Collaged 19th century photographic landscapes with trees, palms, and observers*, 2019
karen elaine SPENCER, *always the same*, 2013

espace

Chaque exemplaire, signé et numéroté par l'artiste, vous sera expédié par la poste dans un emballage sécuritaire contenant également un numéro de la revue correspondant à l'œuvre choisie.

—

100 $ CAD
+ taxes et frais de poste

Pour les détails :
espaceartactuel.com/oeuvres/
info@espaceartactuel.com 514 907-6147

Dans un musée près de chez vous...

Joseph Tisiga
Somebody Nobody Was...

Commissaire:
Curtis Collins, Audain Art Museum

Prolongée jusqu'au 23 mai 2021

—

Musée d'art de Joliette

Surveillez notre vaste offre d'activités culturelles en ligne ou à distance



Joseph Tisiga, *Somebody Nobody Was...*, vue de l'exposition au Musée d'art de Joliette (2020)
Photo : Paul Litherland

Culture et Communications Québec · Canada · Joliette · Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts · Fondation J.A. DeSève · Desjardins Caisse de Joliette et du Centre de Lanaudière · AUDAIN ART MUSEUM · PRAKASH FOUNDATION · MUSÉE D'ART DE JOLIETTE



DEVENIR L'ŒUVRE

pratiques de chosification des corps dans les expositions et les musées

Colloque en ligne
les 21 et 22 mai prochains

Pour plus d'informations visitez le site de la Galerie UQO ou d'ESPACE art actuel
espaceartactuel.com
galerie.uqo.ca

Deborah de Robertis
Miroir de l'origine (2014)
46 x 55 cm

Conseil de recherches en sciences humaines du Canada · Social Sciences and Humanities Research Council of Canada

ÉCOLE MULTIDISCIPLINAIRE DE L'IMAGE UQO · galerie uqo · espace



Chuck Samuels, *After Fontcuberta* de la série *After*, 2020, impression au jet d'encre sur papier archivé, 43 x 30,5 cm

Pour une année pas comme les autres

CHUCK SAMUELS
Devenir la photographie
Becoming Photography
2015 – 2020

Du 23 janvier au 25 avril 2021

Exposition double également présentée à
Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil
à compter du 27 février 2021.

expression.qc.ca

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

ORANGE 2021 — *Cultiver l'humilité*

Du 5 juin au 12 septembre 2021

Commissaires invitées · Elise Anne LaPlante et Véronique Leblanc

expression.qc.ca/orange

L'ÉVÉNEMENT D'ART ACTUEL DE SAINT-HYACINTHE
orange

En raison de la crise sanitaire actuelle, veuillez vous assurer que les centres sont ouverts avant de vous déplacer.

QUAD RATURE

GALERIE DE L'UQAM SAISON 2020–2021

4 écrans virtuels successifs
4 commissaires
16 artistes du Québec

Commissaire générale :
Louise Déry, en collaboration avec
Anne Philippon et Philippe Dumaine

→ QUADRATURE-GALERIEUQAM.ART

LA GALERIE UQÀM

Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec

ÉCRAN 1
Respiration
Dès le 10 sept. 2020
Commissaire :
Diane Gistal

ÉCRAN 2
Quelque part, autrement
Dès le 22 oct. 2020
Commissaire :
Ariane De Blois

ÉCRAN 3
Sak vid pa kanpe!
Dès le 14 janv. 2021
Commissaire :
Musée d'art actuel / Département des invisibles

Marie La Vierge et Yonel Charles
Eliza Olkinitskaya
Francisco Gonzalez-Rosas
Anahita Norouzi

ÉCRAN 4
Dès le 11 mars 2021
Commissaire :
Bénédicte Ramade



revues culturelles québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE INTER - LE SABORD - PLANCHES - PHOTO SOLUTION VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE **CINÉMA** 24 IMAGES CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES **CRÉATION LITTÉRAIRE** ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT LES ÉCRITS - MŒBIUS - XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ** À BÂBORD ! - CAMINANDO - L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ - L'INCONVÉNIENT - NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES - RELATIONS **HISTOIRE ET PATRIMOINE** CAP-AUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ - HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE** LES CAHIERS DE LECTURE - LETTRES QUÉBÉCOISES - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE **THÉÂTRE ET MUSIQUE** CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SQRM **THÉORIES ET ANALYSES** ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES - TANGENCE - VOIX ET IMAGES

Graphisme : grisgrisdesign.com

SODEP.QC.CA

sodep revues culturelles québécoises

Céline Huyghebaert



Un cas particulier /
A specific woman

Guillaume Adjutor-Provost



Belles eaux

occurrence

espace d'art et d'essai contemporains
Montréal, Québec

28/01/21 — 13/03/21

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

Conseil des arts et des lettres du Québec

CALQ

PHI

LEE BAE
UNION

Première canadienne

Exposition
Hiver-Printemps 2021

Entrée gratuite
Vieux-Montréal

fondation-phi.org

■
FONDATION PHI



© Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Perrotin.
Photo : Guillaume Ziccarelli

DU 30 JANVIER AU 2 MAI 2021





COZIC
BRAS DESSUS, BRAS DESSOUS
COULEUR ET FORME EN ACCORD

Catherine BOLDUC
COSMÉTIQUE DE LA FIN

Samedi 30 janvier à partir de 14 h – Ouverture des expositions
en présence de Catherine BOLDUC et Fenêtre sur l'atelier des COZIC *via* ZOOM

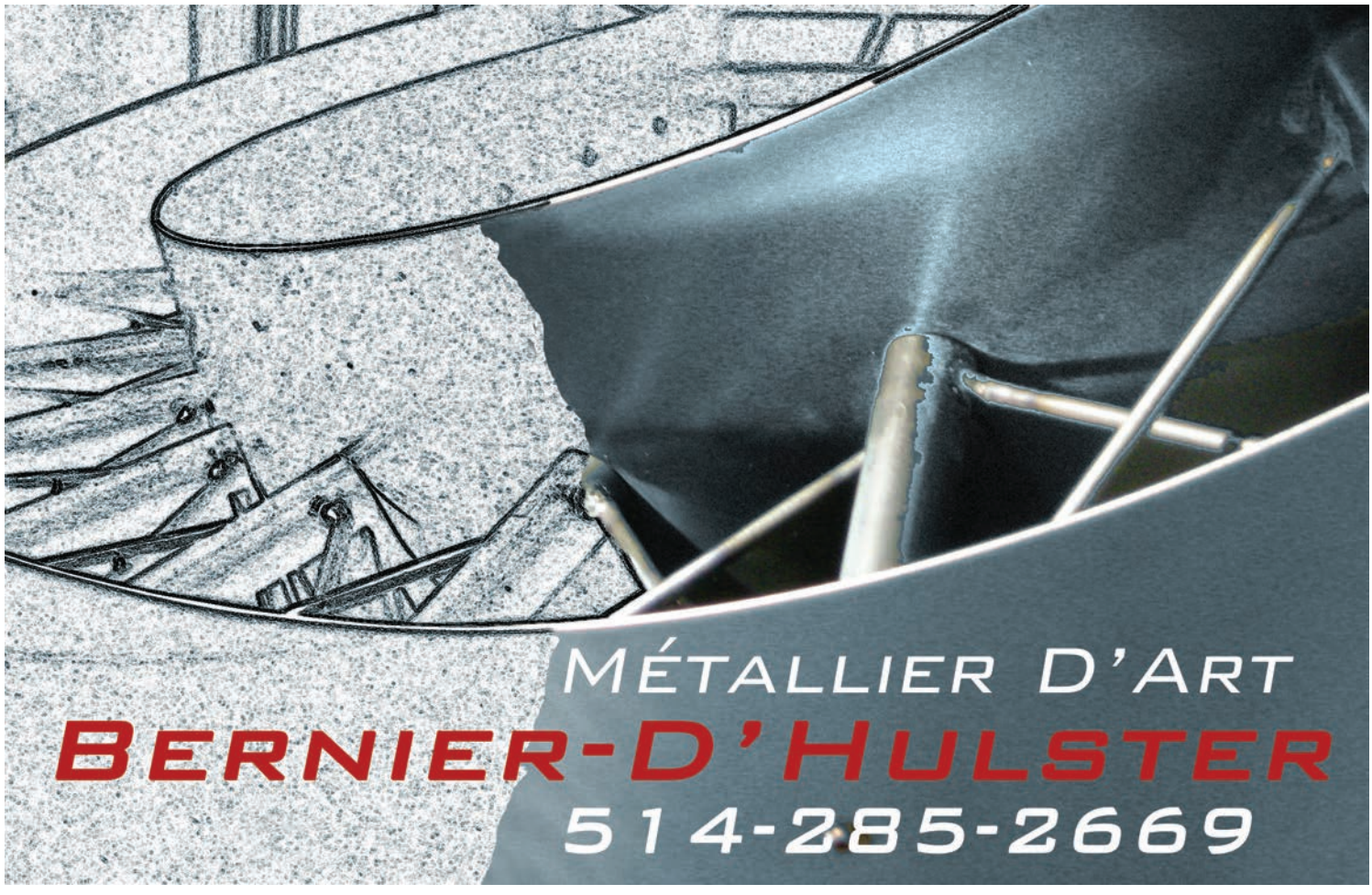
Rencontre avec les COZIC et Catherine BOLDUC *via* ZOOM
Samedi le 27 mars à 15 h

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec

Centre d'exposition de VAL-DAVID

ENTRÉE LIBRE 11 h à 17 h
du mercredi au dimanche
2495, rue de l'Église, Val-David
www.culture.val-david.qc.ca

Le Centre remercie la municipalité de Val-David pour son soutien financier.





Anne-Renée Hotte, *Sylvestre 2 (Toutes mes histoires de forêt mènent à un cours d'eau)*, 2018

PAR LA FORÊT

Domingo Cisneros
David Lafrance
Jean-Pierre Aubé
Anne-Renée Hotte
Frances Adair McKenzie

Commissaire : Aseman Sabet

23 janvier au 7 mars 2021

GALERIE D'ART STEWART HALL
176, chemin du Bord-du-Lac – Lakeshore
Pointe-Claire, Québec • pointe-claire.ca

GALERIE D'ART Stewart Hall ART GALLERY

Pointe Claire

M L A U C



FOU DE CULTURE?

LE D MAGAZINE

Chaque samedi, dans l'édition papier.

LE DEVOIR



SPENCER IMBROCK / UNSPLASH

CHRONOMĒTRIE



FESTIVAL ART SOUTERRAIN

EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN
RĒSEAU SOUTERRAIN MONTRĒAL

20 FĒVRIER AU 14 MARS 2021

Ville-Marie Montréal
Montréal
Conseil des arts de Montréal
CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec
Québec
Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts
Patrimoine canadien Canadian Heritage
Montréal Centre-Ville
Nuit Blanche à Montréal
Tourisme Montréal
Big Bang
Turgeon Lettrage
Le Comité
CHOQ.ca
L'In Cubateur
Paprika
Arsenal



Juan Ortiz-Apuy, *Tropicana*, image fixe, 2020. Avec l'aimable permission de l'artiste.

Juan Ortiz-Apuy . Tropicana

Approche novatrice en art actuel
Nouvelle production destinée aux enfants
Activités de médiation conçues sur mesure

Hiver 2021

Disponible pour la circulation

EXPOSITION JEUNESSE

VOX

Centre de l'image contemporaine

2, rue Sainte-Catherine Est, 4e étage
Montréal centrevox.ca

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL | Montréal

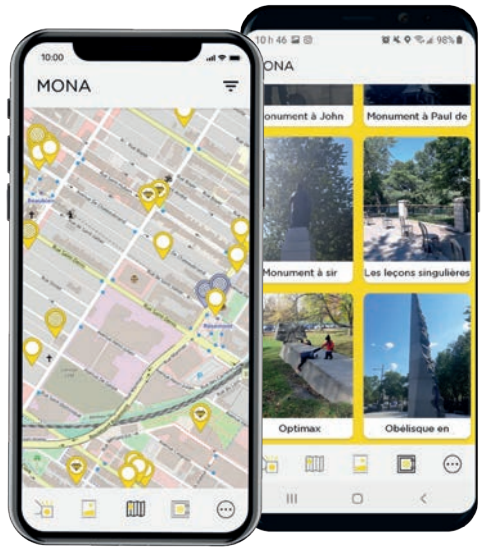
MONA

Découvrez l'art public qui vous entoure

Photographiez, documentez et partagez les œuvres collectionnées au fil de vos excursions.

DISPONIBLE SUR Google Play

Télécharger dans l'App Store



artetsite.org/mona @mona.artpublic

#MonaMTL

REPENSER LA FAMILLE :
DE L'UTOPIE AUX NOUVELLES STRATÉGIES

Camila Vasquez

GYRES
ET AUTRES DÉRIVES

Ellie Ga

JUSQU'AU 20 MARS 2021

FOREMAN

foreman.ubishops.ca

reseauartactuel.org

RÉSEAU ART ACTUEL



Expositions

3 octobre 2020 -
13 février 2021

Sandra Brewster
Works from series:
Smith
Blur

Video:
Walk on by

27 février -
17 avril 2021

Laura Acosta,
Santiago Tavera
The Novels of Elsgüer
(Episode 4):
Camouflaged Screams

Charlotte Clermont
microsleeps

Programme
éducatif public

24 novembre 2020 -
13 février 2021

Sandra Brewster :
Art pour emporter!
kit créatif gratuit
à réaliser directement
de la maison.

Image : Laura Acosta,Santiago Tavera,
The Novels of Elsgüer (Episode 4)
Camouflaged Screams, 2020

Installation multimédia et performance,
Dimensions variables.
Avec l'aimable permission des artistes.

© Cedric Laurenty.

5445, avenue de Gaspé #106
Montréal (Québec) H2T 3B2

tél. 514 874 1666
optica.ca

Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts

À l'écoute
du milieu
des ARTS

PETRIE RAYMOND

SOCIÉTÉ DE COMPTABLES PROFESSIONNELS AGRÉÉS
- S.E.N.C.R.L.

255, BOUL. CRÉMAZIE EST, BUREAU 1000
MONTRÉAL (QUÉBEC) H2M 1L5
T 514 342-4740 F 514 737-4049
PETRIERAYMOND.QC.CA

MOIS MULTI .ORG

Résistances &
ravissements 2

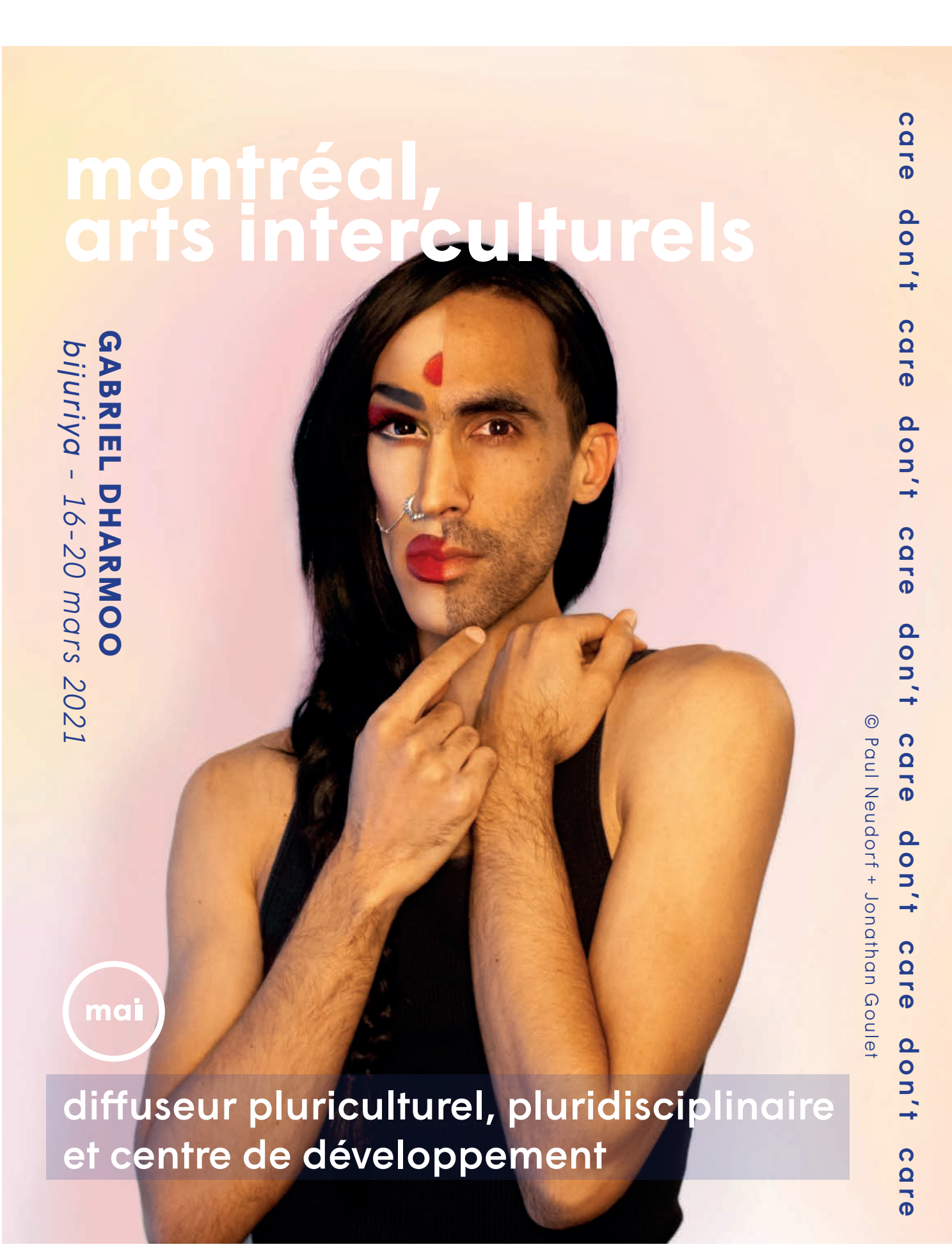


festival
international d'arts
multidisciplinaires
et électroniques

**4 au
14 février
2021**


39TH FIFA / 39e FIFA
39e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART
39TH INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART
16.03.21 — 28.03.21
MTL + QC + LEFIFA.COM
LE FIFA
Canada
Montréal
TELEFILM CANADA
Québec
TOURISME / MONTRÉAL

montréal, arts interculturels



GABRIEL DHARMOO

bijuriya - 16-20 mars 2021

care don't care don't care don't care don't care don't care

© Paul Neudorf + Jonathan Goulet

mai

diffuseur pluriculturel, pluridisciplinaire et centre de développement

m-a-i.qc.ca

Canada Montréal Québec

AXENÉO7

axeneo7.qc.ca



Andréanne Godin

SI BLEU QU'EST NOTRE TEMPS

Du 10 mars au 24 avril 2021

Commissaire : Marie-Ève Charron

Ville de Gatineau
Conseil des arts du Canada
Canada Council for the Arts
Conseil des arts et des lettres du Québec
CALQ

En kiosque jusqu'au /
On newsstands until 08/05/2021
01
7 72006 86368 1
12 $ CA 10 €