



INVITATION

25 ANS
**Art
Mûr**

nov. - déc. 2021 vol. 16 n° 5

MOT DES DIRECTEURS | A WORD FROM THE DIRECTORS

Que la fête continue

Les célébrations de notre 25^{ième} anniversaire se sont terminées sur une très belle note avec la présentation d’Af-flux, la Biennale transnationale noire. C’est avec beaucoup de satisfaction que nous passons à la prochaine étape de notre histoire et comme vous vous en doutez, il n’est pas question de s’asseoir sur nos lauriers. Notre 26^{ième} année débute par cinq expositions, quatre solos avec nuls autres que Nadia Myre, Karine Giboulo, Neil Harrison et Giant Swan, et au troisième étage nous présenterons une exposition de groupe commissariée par Noémie Chevalier. Avec Giant Swan, nous poursuivons nos présentations d’œuvres de réalité virtuelle et augmentée, encore un gros merci à Samuel Arsenault-Brassard pour sa sélection d’artistes prometteurs.

Avec la réouverture des frontières, nous nous préparons à la relance de nos projets internationaux. Parmi les premiers projets que nous réaliserons à l’international, nous avons décidé de présenter une version modifiée de *Terra Nova* à Venise en parallèle à la 59^{ième} édition de la Biennale de Venise. Nous serions très touchés de pouvoir vous accueillir pour la présentation de ce projet à partir du 20 avril à Venise pour la préouverture de la Biennale.

Rhéal Olivier Lanthier
François St-Jacques

Recto : Karine Giboulo, *Ma maison ; caché dans mes tiroirs* (détail), 2021, bois, argile de polymère, tissus, acrylique, miroirs et lumière LED / wood, polymer clay, fabric, acrylic, mirrors and LED light, 110 x 53 x 72 cm (43 x 20 x 28 in). Crédit photo / Photo credit: Robert Skinner
Design graphique / Graphic design : Michael Patten | nov. - déc. 2021 vol. 16 n° 5 | Les Éditions Art Mûr ISSN 1715-8729. Invitation. Impression / Printing : Deschamps

Let the party continue

Our 25th anniversary celebrations ended on a high note with the presentation of Af-Flux – Transnational Black Biennial. It is with great satisfaction that we move on to the next stage of our history and as you can imagine, there is no question of sitting on our laurels. Our 26th year begins with five exhibitions, four solos with none other than Nadia Myre, Karine Giboulo, Neil Harrison, Giant Swan, and on the third floor we will present a group exhibition curated by Noémie Chevalier. With Giant Swan, we continue our presentations of virtual and augmented reality works, again a big thank you to Samuel Arsenault-Brassard for his selection of promising artists.

With the reopening of the borders, we are preparing for the relaunch of our international projects. Among the first projects that we will carry out internationally, we have decided to present a modified version of *Terra Nova* in Venice in parallel to the 59th edition of the Venice Biennale. We would be very pleased to welcome you to the presentation of this project from April 20 in Venice for the pre-opening of the Biennale.

Rhéal Olivier Lanthier
François St-Jacques

TABLE DES MATIÈRES | TABLE OF CONTENTS

Du 11 novembre au 18 décembre 2021. Vernissage : Le jeudi 11 novembre 2021 de 17 h à 19 h
November 11 – December 18, 2021. Opening reception: Thursday, November 11, 2021 from 5:00 to 7:00 pm

Neil Harrison : *Knowns*
Texte de Marie-Pier Bocquet p. 04
Text by Sara England p. 06

Nadia Myre : *Eyes watching and other work*
Texte de Paule Mackrous p. 08
Text by Sevan Injejikian p. 10

Karine Giboulo : *Ma Maison de plain-pied*
Texte de Vincent Arseneau p. 12
Text by Liuba Gonzalez De Armas p. 14

La mémoire et le temps / Memory and Time : Sonny Assu, Lucie Bitunjac, Renato Garza Cervera, Jannick Deslauriers, Louis-Charles Dionne, Jessica Houston, Kando, Laila Mestari, Elycia SFA, Jinny Yu
Commissaire : Noémie Chevalier
Texte de Noémie Chevalier p. 16
Text by Noémie Chevalier p. 18

Giant Swan : *Je ne suis pas le seul nouveau-né / I am not the only hatchling*
Commissaire : Samuel Arsenault-Brassard, artiste et commissaire d’ELLEPHANT VR
Curator: Samuel Arsenault-Brassard, ELLEPHANT VR artist and curator
Texte de Samuel Arsenault-Brassard p.22
Text by Samuel Arsenault-Brassard p. 22

Les artistes et la galerie tiennent à remercier / The artists and the gallery would like to thank :



Art Mûr
5826, rue St-Hubert
Montréal (QC) Canada, H2S 2L7
514 933-0711
www.artmur.com

Lundi : fermé
Mardi et mercredi : 10 h – 18 h
Jeudi et vendredi : 12 h – 19 h
Samedi : 12 h – 17 h
Dimanche : fermé

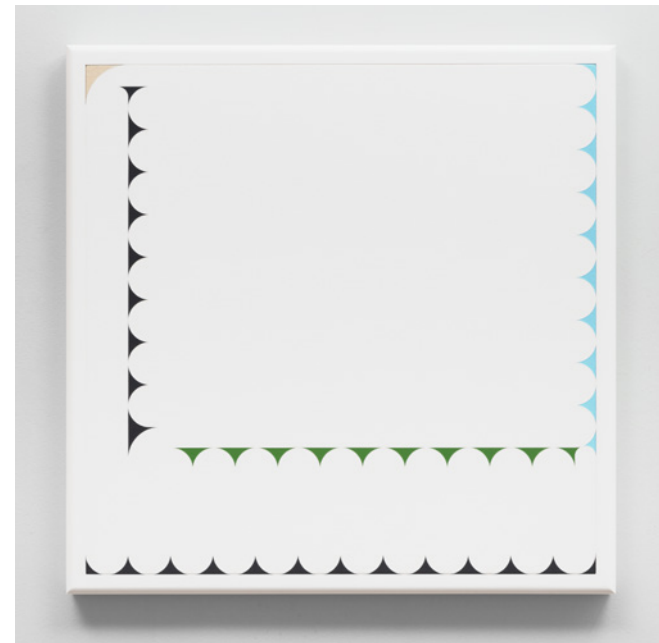
Monday: Closed
Tuesday – Wednesday: 10 a.m. – 6 p.m.
Thursday – Friday: 12 p.m. – 7 p.m.
Saturday: 12 p.m. – 5 p.m.
Sunday: Closed

NEIL HARRISON : KNOWNS

Texte de Marie-Pier Bocquet

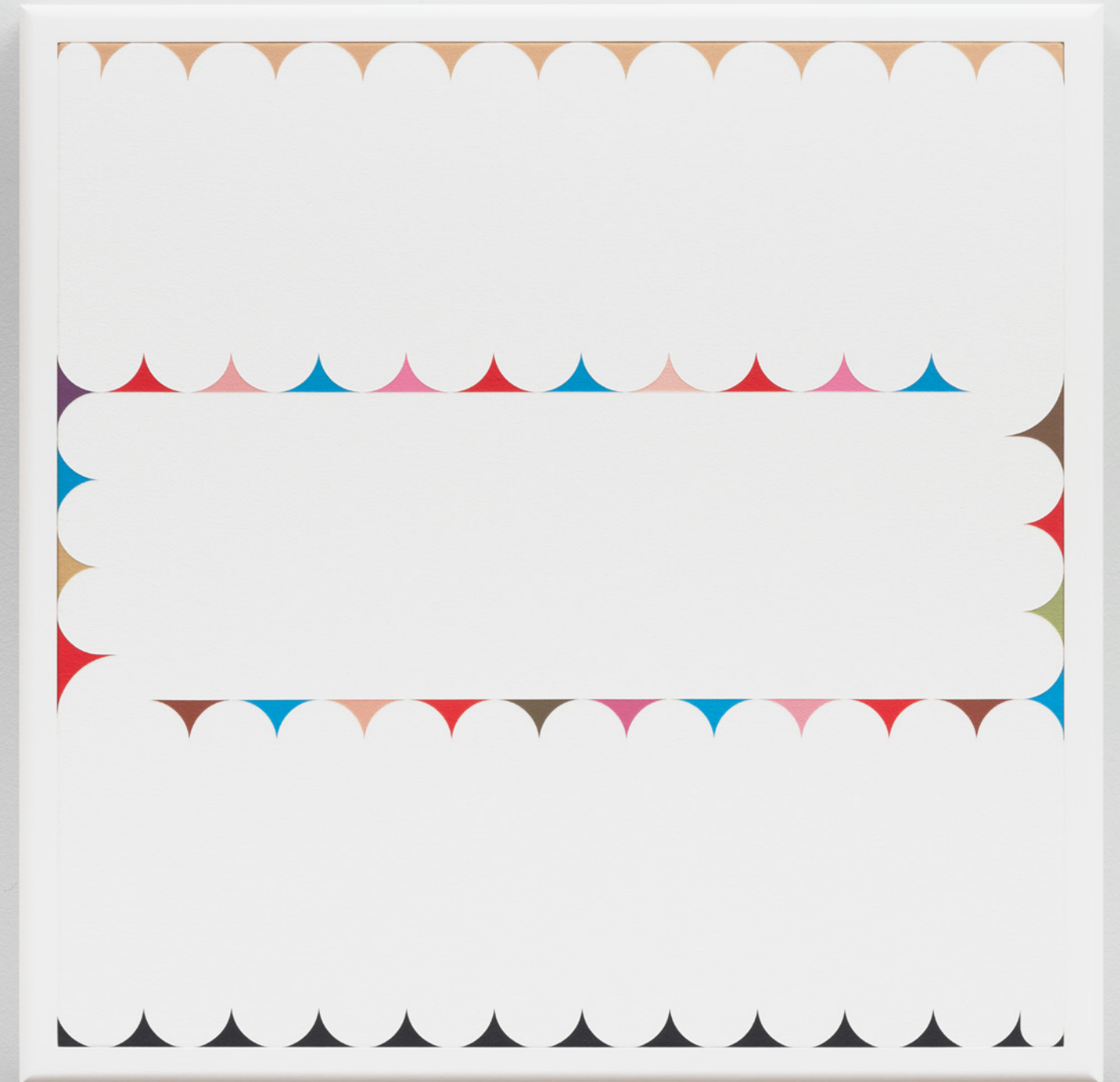
L'œuvre de Neil Harrison se situe dans la lignée de l'abstraction géométrique, une approche de la peinture caractérisée par le travail de la forme joint à celui de la couleur afin d'investiguer ses potentialités comme pur médium plastique. Dans cette récente série, cette posture demeure manifeste bien qu'une réflexion sur la portée ou la signification de ces signes visuels est aussi en jeu. En particulier, l'artiste réfléchit à l'idée de la connaissance, comme le titre l'indique, et interroge l'importance des notions de limite ou de frontière (*boundary*) pour y accéder, ce qui rappelle d'emblée certaines investigations de l'art conceptuel intéressées par les mécanismes qui donnent accès aux idées.

Les œuvres, planifiées à l'avance par un système établi par l'artiste, sont composées de suites de formes colorées, sortes de petits triangles qui révèlent l'espace négatif entre des demi-cercles blancs. Leur positionnement dans la surface de l'image se heurte



aux bords du cadre ou à ceux, prédéterminés, de rectangles ou de carrés qui divisent l'espace du tableau. En colorant ces zones, l'artiste rend visible les demi-cercles, autrement impossible à percevoir dans le blanc sur blanc de l'image. De même, c'est la couleur qui permet de comprendre les délimitations géométriques; il serait impossible de voir une ligne sans le pigment qui la trace. Ce processus de mise en évidence de la structure interne du tableau par la couleur et identifié par Harrison comme le mécanisme par lequel les choses (*things*) adviennent, elles qui ne peuvent exister sans les limites (*boundaries*) qui les révèlent. Les œuvres se veulent donc des explorations de la manière dont toute chose connue est dépendante de sa mise en contexte dans un système objectif qui la classifie et la définit. L'artiste réfère, par exemple, au tableau périodique des éléments dans un entretien avec Noah Gano de la Angell Gallery, une source d'inspiration qui tient peut-être de sa formation scientifique et de son intérêt, notamment, pour les mathématiques et la physique.

Au-delà de la beauté formelle des œuvres, attirantes dans leur simplicité graphique, la série *Knowns* ramène à l'esprit la manière dont l'art conceptuel a utilisé les images bidimensionnelles pour interroger la perception ou la cognition, en bref les mécanismes qui informent la connaissance. En particulier, l'importance des limites dans la définition des choses appelle *A Theory of Boundaries*, œuvre iconique de Mel Bochner où la peinture occupe une place centrale. Dans cette œuvre réalisée *in situ* au Jewish Museum en 1970, le blanc du mur joue le même rôle que le blanc des tableaux d'Harrison en établissant la relation entre la surface colorée, l'arrière-plan et la délimitation entre les deux qui englobent et qui excluent. Plus de cinquante ans plus tard, l'exploration conjointe des langages plastiques et conceptuels donne ainsi toujours lieu à des œuvres qui aiguisent le regard autant que l'esprit.



NEIL HARRISON : KNOWNS

Text by Sara Nicole England

In a world saturated by images and endless content, Neil Harrison's *Knowns* offers visual relief. Varying compositions of borders intersect and enclose to form structures that feel familiar. They are reminiscent of the platforms through which we deliver and receive information: newspaper layouts, social media platforms, cartoons, periodic tables, photo galleries. Where one would expect to find information within these composed structures, there is none. Instead, Harrison engages with the boundaries that hold and form knowledge by exploring their visual vocabulary.

Knowns is a reference to structures of knowing and the pursuit of knowledge, which begins by defining a boundary. By creating limits, we arrive somewhere, at something. There are few given "knowns" in *Knowns*. The little information that is present provides a palimpsest for multiple associations -- a structure to explore meaning-making and relationships to visual boundaries. In *Blue*, sinking darker hues and a floating line of sky blue might yield a landscape. Weather phenomena and subterranean architecture emerge in other works, such as *Red, Green, and Blue*. While some artists seek control over interpretation, Harrison invites endless interpretation by reducing the visual field (and the works' titles) to essential components. Each work is an unsolvable puzzle to work through, and the longer we look, we arrive at more conclusions.

A frame is another type of boundary. The frames used in this series appear active as though they alone determine the composition of the works. Boundaries meander and ricochet off the ultimate borders of the works' frames until the internal structure of the painting is complete. This sense of movement was not unfelt by Harrison, who describes the process of creating *Knowns* as "taking the boundary for a walk," like a musician would take a bass for a walk or perform a walking bass line.

The longer we look, we arrive at more associations. The rolling repetition of the scalloped borders delivers a rhythmic and moving pulse. If the paintings became audible, how would they sound? I think about Anne Carson's poignant use of brackets and negative space to denote gaps in the translation of Sappho. In the pages of Carson's translation, the absence of knowns is as visually prioritized as what is known. Carson warmly describes these as blank spaces for "imaginal adventure." The minimalism of Harrison's work shares this capacity for imagination. *Knowns* explores the visual vocabulary of the boundary, but that is only the starting point. Each work speaks to the links between form, matter and meaning making. The more we look, the boundaries begin to dance, to sing, and to hold silences on the canvas.

1. Neil Harrison

Black and Blue over Green, 2020

latex sur toile sur panneau de bois avec cadre en bois peint / latex on canvas over panel with painted wood frame

66 x 66 cm (26 x 26 in)

2. Neil Harrison

Pinks, etc., 2020

latex sur toile sur panneau de bois avec cadre en bois peint / latex on canvas over panel with painted wood frame

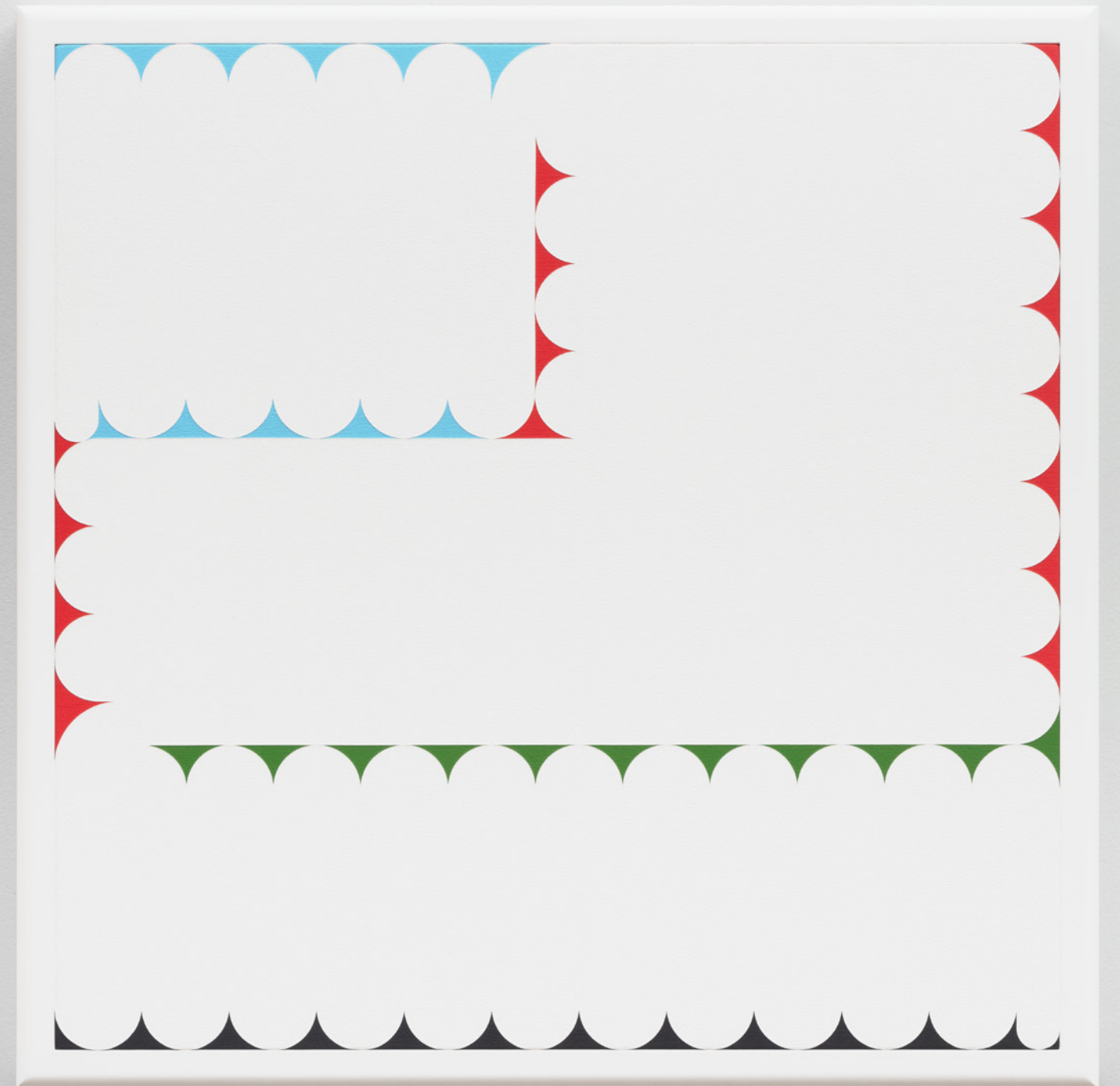
66 x 66 cm (26 x 26 in)

3. Neil Harrison

Red, Green, and Blue, 2020

latex sur toile sur panneau de bois avec cadre en bois peint / latex on canvas over panel with painted wood frame

66 x 66 cm (26 x 26 in)



NADIA MYRE : EYES WATCHING AND OTHER WORK

Texte de Paule Mackrous

Artiste d’origine algonquine, Nadia Myre s’illustre pour son travail sur l’identité et l’histoire des communautés autochtones. Pratiquant ce que André-Louis Paré appelle si justement une « réparation symbolique »¹, Myre interpelle encore une fois l’histoire, cette fois-ci par le truchement des images de mocassins provenant de la collection du Smithsonian’s National Museum of Natural History. Celles-ci sont recadrées, puis retouchées numériquement. Peut-on parler d’une pratique de l’appropriation comme on le fait depuis les Nouveaux réalistes? Le terme manquerait de justesse et, surtout, de justice. On récupère ici quelque chose qui a été arraché à son sens, à sa culture et qui pointe vers une réalité encore actuelle : soit celle de milliers de vies amoindries, volées, fauchées.

Les mocassins photographiés sont disposés à la verticales, les orteils vers le haut. Impossible de ne pas y apercevoir la présence, par-delà les images, des personnes qui les ont portés. Ces personnes imaginaires, nous les voyons d’emblée couchées, évoquant d’un même souffle les génocides colonisateurs, les nombreuses « sœurs volées »² et, plus récemment, les ossements de centaines d’enfants enfouies près des pensionnats de l’Ouest canadien en 2021.

L’inversion des couleurs opérée par l’artiste révèle un violet propre aux Wampum, ces colliers et ceintures de perles taillées dans le nacre de coquilles de palourdes. Cet objet sacré a joué un rôle crucial lors de la signature des Traités, les accords entre les Premières nations et les blancs quant à la disposition des terres. L’offrande du Wampum y signifiait : « *From the depths of the ocean this agreement abided by* »³ (du fond de l’océan, cette entente est respectée par). La parole qui devait être consolidée par le Wampum a été trahie et les terres promises sont devenues, dans bien des cas, des terres volées. Le Wampum est aussi offert à son prochain pour le consoler (« *to wash away the tears* »⁴) lors de la mort d’un être cher. Or, les mocassins flottant dans un espace neutre et grisâtre, un aspect des images originales que l’artiste a conservé, révèlent des individus qui se mesurent en nombre,

en statistiques, bien plus qu’en vies intimes appartenant à une communauté. Par la collection d’éléments culturels, l’institution contribue inévitablement à la disparation des cultures qu’elle folklorise, reléguant leur souveraineté au passé.

Les images semblent munies de capteurs infrarouges, comme on le fait pour les chef-d’œuvres dans le but d’en révéler les processus, les dégoulinures ayant mené à la version finale. L’archive est ainsi dévoilée comme Foucault la définit : une structure de pouvoir dans lequel les documents sont ordonnés d’une manière particulière limitant les possibilités de ce qu’on peut en dire et, en même temps, les possibilités du « savoir » lui-même⁵. Une photographie d’une balance accompagne la série de photographies et indique la nécessité d’opérer un contrepoids, afin d’ouvrir, au cœur même des images d’archives, un espace générateur d’autres sensibilités et d’autres discours qui portent en eux l’amorce d’une véritable réparation.

1. André-Louis Paré, « Pour une réparation symbolique à travers l’art », *Le Devoir*, 6 mars 2018.
2. L’expression est empruntée au livre portant sur le féminicide autochtone : Emmanuelle Walter, *Sœurs volées*, Lux, Montréal, 2004.
3. Alain Ojig Corbière, *The Underlying Importance of Wampum Belts*, 30 mars 2015 : https://www.youtube.com/watch?v=wb-RftTCQ_8
4. *Idem*
5. Baron, Jamie. (2014). *The Archive Effect. Find Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York : Rootledge, P.13



NADIA MYRE : EYES WATCHING AND OTHER WORK

Text by Sevan Injejikian

Nadia Myre's *[In]tangible Tangles* (2021) presents a new series of photographic prints of moccasins taken from the online collection database of the Smithsonian's National Museum of Natural History. The images in Myre's work are cropped and treated with a colour inversion that covers them in a purple hue evocative of wampum made of quahog clam shells. The X-ray-like quality of her photographs recalls infrared reflectography used to uncover underdrawings or hidden paintings under works of art and begins to reveal how Western institutions naturalize North American foundational myths through historical erasure.

The artist's choice of medium engages with the history of photography and its complicity in the ecology of colonial violence. Emerging alongside the fields of anthropology and ethnography, early photography was used to document, classify, and map Indigenous territories and peoples as part of colonial expansionist projects. Myre intentionally selects images that display moccasins with their toes pointing upward. Framed as objects, the moccasins suggest a missing subject, and evoke the absence of a body or a corpse. An absence that alludes to the countless Indigenous peoples killed since the onset of European expansionism in the 15th century, and the recent discoveries of over 1300 unmarked graves at the site of former residential schools in Canada. The artist's photographs echo the temporary memorials of shoes that honored missing and murdered residential school children.

Myre's artistic intervention in the Smithsonian's database is a decolonial gesture that interrogates Western institutional practices in the collection, conservation, and display of material culture that belongs to Indigenous peoples, and that has yet to be repatriated to their communities.¹ The information included in the Smithsonian's records is left out of Myre's work. Mainly descriptive, the catalogue's indexes are often missing traces of the individuals who made the moccasins. Instead, they create a typology of Otherness by marking the names of Indigenous tribes directly on the moccasins' hide. A branding of sorts; an act that usually claimed ownership of livestock, or of those

who fell outside the category of 'human' as defined by settler-colonial, white supremacist heteronormativity. By freeing the image from the institution's claims to authority, Myre challenges Westerncentric modes of knowledge production, and opens up an alternative, discursive space of encounter between the artist, artwork, and audience.

Nadia Myre is an interdisciplinary artist based in Montreal, Quebec. An Algonquin member of the Kitigan Zibi Anishinabeg First Nation, her work explores the politics of identity within a framework of Indigenous resilience and futurity.

Myre's work has been exhibited extensively. In 2017—2018, the Montreal Museum of Fine Arts held Myre's first survey exhibition *Tout ce qui rest / Scattered Remains*. Her recent exhibitions include *Volume 0* (Zucca Project, Venice, 2019), *Balancing Acts* (Textile Museum, Toronto, 2019), and *Code Switching and Other Work* (The Briggait, Glasgow International, 2018), among others. Myre is the recipient of numerous awards, including the 2014 Sobey Art Award.

1. For a discussion on material and immaterial cultural belongings and Indigenous heritage, see Jordan Wilson, "'Belongings' in 'ċasna?əm: the City before the City,'" *IPinCH (Intellectual Property Issues in Cultural Heritage: Theory, Practice, Policy, Ethics)*, Simon Fraser University, 27 Jan. 2016, <https://www.sfu.ca/ipinch/outputs/blog/citybeforecitybelongings>. Accessed 13 Oct. 2021.

1-2. Nadia Myre
[in]tangible tangles, 2021
impression numérique sur papier métallique /
digital print on metallic paper
8.5 x 8.5 in ch. /ea.
édition de 7 / edition of 7



KARINE GIBOULO : MA MAISON DE PLAIN-PIED

Texte de Vincent Arseneau

Karine Giboulo utilise depuis quelques années déjà les techniques du diorama, un dispositif propre au processus cinématographique de la fin du XIX^{ième} siècle et adapté à la miniature. Elle y exprime les grandes préoccupations actuelles et pose les questions essentielles de notre temps à travers la lunette du petit, du micro et du modeste. Le macrocosme fixé dans le microcosme.

La miniature et le diorama animent tout un courant de l'art contemporain. Se limiter au dispositif cependant consisterait à passer à côté des questions que l'artiste pose. Car le travail de Giboulo ne se réduit pas à sa matérialité ni à ses qualités esthétiques.

Procès d'une société consommatrice des énergies de la planète et dévoreuse d'humains, *Ma Maison de plain-pied* est le lieu d'un manifeste sociologique et politique, tout en douceur. En temps de pandémie, avons-nous modifié notre consommation? Giboulo ouvre les portes de sa maison en ce temps sur « pause » et met en scène les différents symboles liés à l'adaptation, à la maladie et aux actions, telles que désinfecter les oranges, les bananes, le pot de beurre d'arachide. Alors qu'on voit un nombre effarant de couturières qui sont enfermées dans la commode de l'artiste, à concevoir les masques sur des machines à coudre, avec un effet-miroir où elles sont démultipliées; des consommateurs s'attardent à choisir leurs fruits et légumes à l'épicerie. Tous masqués.

Le récit de l'installation emporte le visiteur dans les différentes facettes de ses incertitudes, de sa soumission, de ses micro-révoltes. Croire ou ne pas croire en la maladie, porter le masque ou pas, maintenir la distanciation et autres consignes sanitaires enclavant, enfermant l'individu de plus en plus, dans sa maison ou pire au fond de lui-même coupé d'autrui, « obéissant et docile ».

Un élément phare de l'exposition présente des personnes âgées, enfermées dans des pots « *Mason* », articles essentiels à la conservation des aliments, aussi rares durant le confinement que la farine, la levure et le papier hygiénique. Les pots sont placés,

superposés, simulant les chambres d'un CHSLD où l'horreur se prépare.

Présence discrète, le personnage de la grand-mère accompagne les installations de Karine Giboulo depuis plus de 20 ans. L'artiste raconte que sa grand-mère maternelle a été la première à soutenir son travail en lui offrant un espace d'atelier dans sa maison. Dans *Ma Maison de plain-pied* un statut particulier lui est offert : elle veille sur tous et toutes. Elle se hisse au sommet de la vie durement éprouvée des personnes âgées dans les CHSLD, terminant son tricot, symbole de réconfort.

Sans trop savoir si nous sommes regardeurs ou regardés, *Ma Maison de plain-pied* joue sur les deux facettes, dans un regard croisé. C'est nous dans ces espaces, sans artifice. Ce microcosme reflète la réification du monde dans ce néo-capitalisme désolant.



I. Karine Giboulo
Ma maison ; Conserve I, 2021
argile polymère, pot en verre /
polymer clay, glass jar
25,5 x 16,5 cm (10 x 6.5 in)

KARINE GIBOULO : MA MAISON DE PLAIN-PIED

Text by Liuba Gonzalez De Armas

Karine Giboulo's *Ma Maison de plain-pied* (Eng. My Bungalow Home) connects individual lived experiences of the COVID-19 pandemic to far-reaching but often invisibilized systems of care and production. Giboulo reimagines mundane objects from her home as vessels for pandemic stories that unfold through exquisitely detailed miniature dioramas.

Each item offers a momentary glimpse into another space. A dresser drawer lined with mirrors becomes a miniature factory floor, where endless lines of uniformed masked workers toil away at industrial sewing machines. Repeating reflections render this otherwise small confined space virtually infinite, alluding to the ubiquity of the sweatshop as a contemporary site of labour extraction. Giboulo similarly transforms an Amazon delivery box, also lined with mirrors, into a vast warehouse teeming with frantic activity. Cold fluorescent lights shine down on the anonymous figures of workers hunched over miniature versions of the very package gallery visitors now see before them. Because there are no markers to situate these two sites in concrete geographical space, they come to stand for warehouse and precarious labour broadly. As self-referential containers for stories of their production and distribution, these object-dioramas connect consumers to the global systems of capital and labour extraction in which they are complicit.

Though objects from a middle-class North American home provide the framing structure for this series, the artist strategically crafts stories that draw viewers beyond the confines of home and invite them to situate themselves in direct connection with others. The exhibition's title plays on the dual meaning of *de plain-pied* as both "bungalow" – in reference to the artist's home – and "direct or straightforward".

Other works in this exhibition address crises in long-term and elder care. Giboulo presents a series of elderly figures, each individually confined within a life-size clear glass jar. Each clear glass jar recreates the clinical sterility of a medical space by visibly

isolating the figure it contains. Though their features are generic, each figure is intimately rendered with disarming detail down to the pattern on their slippers. Clad in cozy sleepwear or hospital gowns, they all wear the now iconic light blue medical-grade face masks that have come to symbolize community care in the COVID-19 pandemic era. The figures appear to wait, with certain dignified frailty, for an undisclosed outcome.

What these stories of pandemic labour and isolation share is the characteristic of being hidden from public sight. Reports of collapsing supply chains and mounting case numbers at long-term care facilities and unsafe workplaces, though pervasive, have the tendency to abstract human experience and fail to communicate the stakes and depth of emotion at the heart of these crises.

On the subject of isolation Giboulo notes that the fact of being confined in her house allowed her time to reflect on her own experience in the world. More than ever, even in isolation, she asserts, we are connected. Our existence depends on others. In holding this truth at its core, *Ma Maison de plain-pied* (My Bungalow Home) serves to facilitate human connection with the empathy and care for detail that characterizes Giboulo's work.

This project is a work in progress and will continue to grow as the artist collects and transforms additional objects. An expanded form of the project will be exhibited at the Gardiner Museum in Toronto in Fall 2022. Tracing throughlines from the intimate to the social, Giboulo's *Ma Maison de plain-pied* (My Bungalow Home), in all its forms, mobilizes the domestic as a vehicle to prompt dialogue about the state of the world.



2

2. Karine Giboulo
Ma maison ; Conserve 2, 2021
argile polymère, pot en verre /
polymer clay, glass jar
25,5 x 16,5 cm (10 x 6.5 in)

LA MÉMOIRE ET LE TEMPS

Sonny Assu, Lucie Bitunjac, Renato Garza Cervera, Jannick Deslauriers, Louis-Charles Dionne, Jessica Houston, Kando, Laïla Mestari, Elycia SFA, Jinny Yu
Commissaire : Noémie Chevalier

Texte de Noémie Chevalier

Un.e artiste représente et revisite le souvenir sur différents supports. Dès lors, chaque œuvre sélectionnée pour cette exposition est garante de traces, soit une survivance dans la mémoire d'une sensation, d'une impression, d'une idée et d'un événement vécu. Cela introduit aussi des questions relatives au temps, à la temporalité et à l'organisation du visible.

Tout particulièrement, la structure architecturale grandeur réelle de Jannick Deslauriers intitulée *Fantôme de l'Hôtel Queen* est la reproduction à partir d'images d'archives, de la façade d'un édifice historique de Montréal détruit au moment de la modernisation des infrastructures du centre-ville. Selon Deslauriers, la représentation évanescence d'édifices permet d'évoquer l'Histoire, mais aussi la survivance. L'architecture reflète ici l'existence, elle est une trace tangible du passé. Également, l'artiste Elycia SFA a réalisé des images de son quotidien lors du confinement lié à la pandémie de Covid-19. Grâce à son métier à tisser, elle a produit la série intitulée *Home Life / Still Life*. Tout comme Jannick Deslauriers, le textile d'Elycia SFA devient une archive matérielle de représentation de la mémoire. Pareillement, Louis-Charles Dionne avec sa Chemise manille de format légal apparaît comme un hybride entre la chemise légale et la tablette de pierre, combinant ainsi une forme ancienne et contemporaine d'un document officiel. Cette installation questionne ainsi ce qui est archivé, donc laissé derrière nous.

Sonny Assu dans sa série *Landlines* témoigne d'une nostalgie personnelle à travers des cartographies maritimes qu'il a conservées de son grand-père. En faisant ainsi toute la place à l'eau et en déconstruisant le territoire, l'artiste questionne l'invasion sur les terres autochtones et le déplacement de plusieurs générations sur le territoire canadien. Que ce soit à

travers les dessins ou les tambours peints, il est engagé à restituer le récit qu'il reste de ses ancêtres, afin de conserver la mémoire de sa communauté Ligwilda'xw / Kwakwaka'wakw de la nation We Wai Kai, en Colombie-Britannique. Dans *Mareas Humanas*, Renato Garza Cervera explore l'idée du « moi » et des « autres » par la seule représentation de l'élément: i. Ces compositions ne sont pas sans rappeler la géopolitique des migrations, nous plongeant encore et toujours dans cette perpétuelle crise des frontières.

Jessica Houston, dans sa toute récente production, a demandé la contribution de plusieurs auteurs à adresser des lettres au futur. Ces dernières ont été enterrées dans un glacier de l'Antarctique pour provoquer une réflexion sur notre présent et les possibilités de notre avenir. La photographie *Letters to the Future - Antarctica, 3019*, anticipe les circonstances de cette découverte dans 1000 ans. De même que la mémoire est un socle de construction, le passé tient aussi de l'ordre du fantasme. Avec son *Codex*, Lucie Bitunjac réinvente à la manière des grands maîtres de l'histoire de l'art, ce recueil de dessins et de notes. Dans ses œuvres, l'artiste développe une forme d'utopie tout en tendant aussi à nous plonger dans un univers dystopique.

Enfin, les œuvres des trois artistes Kando, Laïla Mestari et Jinny Yu proposent un dialogue constant sur l'exploration de l'hybridité identitaire et l'examen d'être divisé.e entre deux mondes. Dans *Monama*, Kando réinterprète l'iconographie chrétienne brossant ainsi le portrait en pied d'une femme noire, accompagnée de plusieurs enfants. Kando a été élevé en République démocratique du Congo, en grandissant dans une famille patriarcale polygame. C'est pourquoi, il interroge à travers ses œuvres la corrélation entre les rapports maternels, le rôle déterminant de la transmission et les inégalités de genre. Laïla Mestari, quant à elle, a quitté le Maroc dès l'enfance et dans sa vidéo *Comet Families*, elle représente la notion de mémoire intergénérationnelle à l'intérieur de son processus d'immigration familiale. Pour sa part, Jinny Yu est née en Corée du Sud et vit au Canada. Elle considère l'acte de peindre comme un moyen de comprendre sa position dans le monde. Ses recherches l'ont amenée à essayer de réfléchir à ce

que signifie pour elle le fait de vivre en tant que colon récent sur une terre terre autochtone et à s'interroger sur le sentiment d'appartenance.

La mémoire est une notion fondamentale dans le champ des arts visuels. Situation d'un événement mis en scène par l'artiste ou une reconstitution d'un souvenir, l'œuvre devient alors un nouveau sujet d'investigation.

I. Louis-Charles Dionne
Manila Legal File Folders, 2020
Marbre espagnol Crema Marfil /
Spanish Crema Marfil marble
24.5 x 37.5 x .6 cm (10 x 14.75 x .25 in)
Série de 13 / Series of 13

MEMORY AND TIME

Sonny Assu, Lucie Bitunjac, Renato Garza Cervera, Jannick Deslauriers, Louis-Charles Dionne, Jessica Houston, Kando, Laïla Mestari, Elycia SFA, Jinny Yu
Curator : Noémie Chevalier

Text by Noémie Chevalier

An artist represents and revisits the memory on different supports. Therefore, each work selected for this exhibition is a guarantee of traces, that is to say a survival in the memory of a sensation, an impression, an idea and an experienced event. It also introduces questions about time, temporality and the organization of the visible.

In particular, Jannick Deslauriers' life-size architectural structure *Fantôme de l'Hôtel Queen* is a reproduction from archival images of the façade of a historic Montreal building destroyed during the modernization of the downtown infrastructure. According to Deslauriers, the evanescent representation of buildings evokes history, but also survival. Architecture here reflects existence, it is a tangible trace of the past. Also, the artist Elycia SFA realized images of her daily life during the lockdown linked to the Covid-19 pandemic. With her loom she produced the series entitled *Home Life / Still Life*. Like Jannick Deslauriers, Elycia SFA's textile becomes a material archive of memory representation. Similarly, Louis-Charles Dionne's Manila Legal File Folders appears as a hybrid between the legal folder and the stone tablet, combining an ancient and contemporary form of an official document. This installation questions what is archived, thus left behind.

Sonny Assu in his *Landlines* series expresses a personal nostalgia through the maritime maps he kept from his grandfather. By making room for water and deconstructing the territory, the artist questions the invasion of indigenous lands and the displacement of several generations on Canadian territory. Whether through drawings or painted drums, he is committed to restoring the narrative that remains of his ancestors, in order to preserve the memory of his Ligwilda'xw / Kwakwaka'wakw community of the We Wai Kai Nation in British Columbia.

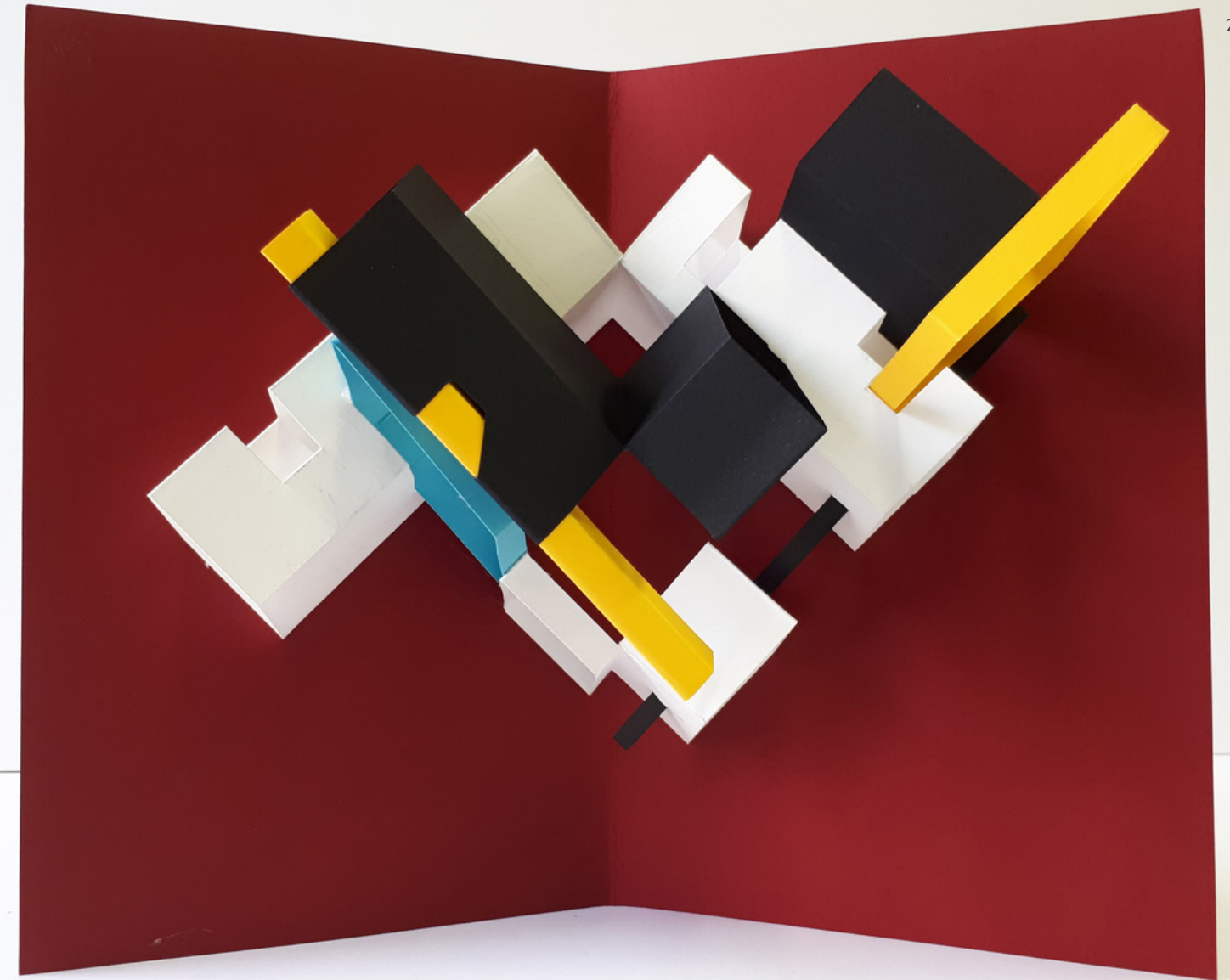
In *Mareas Humanas*, Renato Garza Cervera explores the idea of “me” and “others” through the sole representation of the element: i. These compositions are reminiscent of the geopolitics of migration, plunging us again and again into this perpetual crisis of borders.

Jessica Houston, in her most recent production, asked the contribution of several authors to address letters to the future. These letters were buried in an Antarctic glacier to provoke a reflection on our present and the possibilities of our future. The photograph *Letters to the Future - Antarctica, 3019*, anticipates the circumstances of this discovery in 1000 years. Just as memory is a building block, the past is also a fantasy. With her *Codex*, Lucie Bitunjac reinvents this collection of drawings and notes in the manner of the great masters of art history. In her works, the artist develops a form of utopia while also tending to immerse us in a dystopian universe.

Finally, the works of the three artists Kando, Laïla Mestari and Jinny Yu propose a constant dialogue on the exploration of identity hybridity and the examination of being divided between two worlds. In *Monama*, Kando reinterprets Christian iconography, painting a full-length portrait of a black woman, accompanied by several children. Kando was raised in the Democratic Republic of Congo, growing up in a patriarchal polygamous family. This is why he questions through his works the correlation between maternal relationships, the determining role of transmission and gender inequalities. As for Laïla Mestari, she left Morocco as a child and in her video *Comet Families*, she represents the notion of intergenerational memory within her family immigration process. Jinny Yu was born in South Korea and lives in Canada. She considers the act of painting as a way to understand her position in the world. Her research has led her to try to think through what it means for her to be living as a recent settler on Indigenous land and question the sense of belonging.

Memory is a fundamental notion in the field of visual arts. Situation of an event staged by the artist or a reconstitution of a memory, the artwork then becomes a new subject of investigation.

2. Lucie Bitunjac
Construction, 2019
papier couleurs 250g
25 x 16,5 cm (10 x 6.5 in)





3

3. Kando
Monama, 2021
acrylique, spray et collage sur toile /
acrylic, spray paint and collage on canvas
183 x 152,4 cm (72 x 60 in)



4

4. Elycia SFA
home life / still life #3, 2021
lin en soie tissé à la main avec
incrustation de fil à coudre / handwoven
silk linen with sewing thread inlay
32 x 43 cm (12.5 x 17 in)

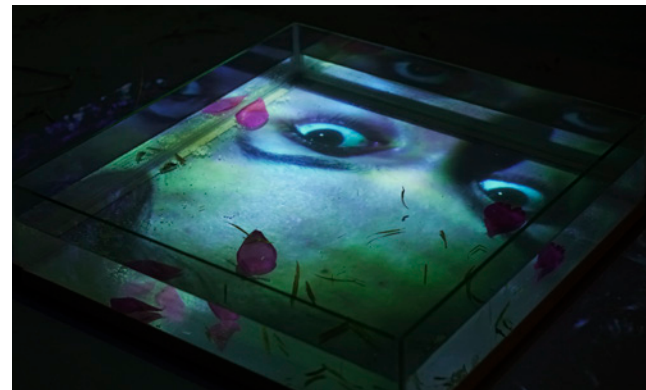


5

9. Jinny Yu
Banal Conformity, 2017
huile sur aluminium / oil on aluminum
37,5 x 49 cm (14.75 x 19.25 in)



6



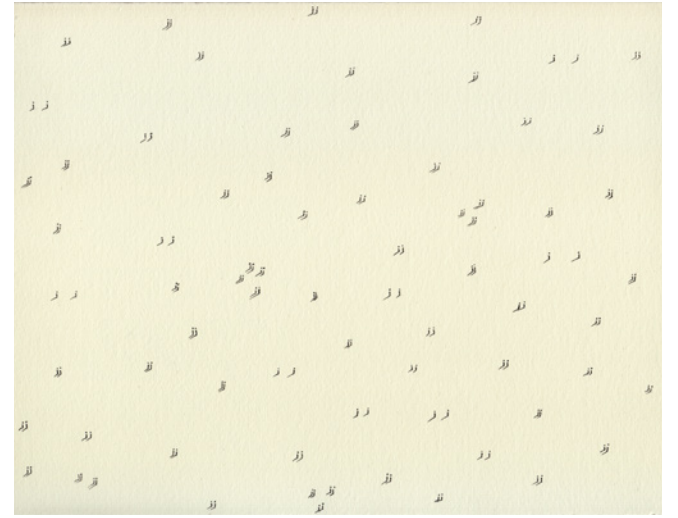
7

5. Sonny Assu
Landline #1, 2020
encre acrylique sur papier stonehenge /
acrylic ink on stonehenge paper
76 x 56.5 cm (30 x 22.25 in)

6. Jessica Houston
Letters to the Future - Antarctica, 3019,
2020
impression numérique /
archival digital print
122 x 183 cm (48 x 72 in)
édition de 5 / edition of 5

7. Laïla Mestari
fiile-de-foin (regard), 2020
aquarium, projection vidéo, foin et
pétales de roses / aquarium, video
projection, hay and rose petals
15 x 63 x 63 cm (6 x 25 x 25 in)
édition de 2 / edition of 2

8. Renato Garza Cervera
*Marées humaines (Conflits II) / Human
Tides (Conflicts II) #15*, 2017
encre sur papier / ink on paper
13 x 20 cm (5 x 8 in)



8



9

GIANT SWAN

Texte par Giant Swan, Traduit par Samuel Arsenault-Brassard

“Je ne suis pas le seul nouveau-né” révèle une sculpture digitale à travers le vide d’un nid. La pièce utilise le médium de la réalité virtuelle pour placer les visiteurs à l’intérieur de la sculpture et les amener à regarder les limites de leur environnement, ainsi que les créatures qui en composent ses limites.

Au centre du nid, une créature humanoïde nous invite à les rejoindre en hauteur. Leur regard suit nos explorations. Elle nous invite à les joindre, mais la main qu’elle nous tend est éternellement inatteignable.

La sculpture évoque la création lyrique, un espace psychologique qui explore une santé mentale en pleine fluctuation. La créature tente de dominer les visiteurs, malgré qu’ils aient l’opportunité de s’enfuir.

La vidéo accompagnatrice explore la même structure, mais du point de vue extérieur. Ce regard contrastant révèle une nouvelle liberté, ainsi que le confort des créatures qui sont dans le nid.



Text by Giant Swan

I am not the only hatchling reveals a digital sculpture within the void of a nest, it uses its medium of VR to place audience members within a sculpture looking out, peering at their nest and the beings that make up the walls of their enclosure.

The main focus of the piece rests with a being much like our own, reaching out as if to invite us up. Their gaze follows the audience as they explore the tight boundaries of the nest and their hand remains on offer at all times, though it remains out of reach.

The piece looks to invoke the collective nature of building a place from different facets of mental health, and then aims to tempt the feeling of dominance over the audience regardless of their opportunity to leave.

The matching video work for this piece also explores this structure but from the outside, looking to contrast the experience of being on the other side of the fence where its supports and freedoms are now revealed.



A close-up photograph of several metal bellows, likely part of a traditional Indigenous instrument, resting on a fabric with a black and white geometric pattern. The bellows are made of polished metal and show signs of use. A red fabric is visible in the top left corner.

Frédérique Gros-Louis

REGALIA

11/11/2021 - 18/12/2021

CALQ

Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

She:kon - espace projet pour artistes émergents coordonné par
la Biennale d'art contemporain autochtone (BACA)
5826, rue Saint-Hubert, Montréal (QC) H2S 2L7

