

Labeur Labour

**Natalie Asumeng
La Tanya S. Autry
Tony Cokes
Chantal Gibson
Tanya Lukin Linklater
Kosisochukwu Nnebe
Leanne Betasamosake Simpson
Martine Syms**

**COMMISSARIÉE PAR / CURATED BY
Ingrid Jones**

**SOUS LA DIRECTION DE / EDITED BY
Nicole Burisch**

RECONNAISSANCE TERRITORIALE

Ce livre a été créé en territoire autochtone, lequel n'a jamais été cédé. Nous reconnaissons la nation Kanien'kehá:ka comme gardienne des terres et des eaux sur lesquelles nous nous réunissons aujourd'hui. Tiohtià:ke / Montréal est historiquement connu comme un lieu de rassemblement pour de nombreuses Premières Nations, et aujourd'hui, une population autochtone diversifiée, ainsi que d'autres peuples, y résident. C'est dans le respect des liens avec le passé, le présent et l'avenir que nous reconnaissons les relations continues entre les Peuples Autochtones et autres personnes de la communauté montréalaise.

TERRITORIAL ACKNOWLEDGEMENT

This book was made on unceded Indigenous lands. The Kanien'kehá:ka Nation is recognized as the custodians of the lands and waters on which we gather today. Tiohtià:ke / Montréal is historically known as a gathering place for many First Nations. Today, it is home to a diverse population of Indigenous and other peoples. We respect the continued connections with the past, present and future in our ongoing relationships with Indigenous and other peoples within the Montréal community.

NICOLE BURISCH 6
Préface

INGRID JONES 14
Essai curatorial

GABRIELLE MOSER 76
Lebeur sans fin

Œuvres des artistes 84

Index 116

Biographies 122

NICOLE BURISCH 7
Foreword

INGRID JONES 15
Curatorial Essay

GABRIELLE MOSER 77
Work Unending

Artists' works 84

Index 117

Biographies 123

NICOLE BURISCH

Préface

NICOLE BURISCH

Foreword

L'année dernière, Mindimooyenh travaillait à l'université. Son emploi consistait à conseiller des gens importants pour que ceux-ci aient l'air de changer les choses sans rien changer du tout. Mais bien entendu Mindimooyenh a conseillé un peu trop, sur un ton pas assez réconciliateur, et bien entendu Mindimooyenh s'est fait renvoyer. [...] Cette année, Mindimooyenh travaille à son compte.

(1) — Leanne Betasamosake Simpson,
Noopiming. Remède pour guérir de la blancheur◀

C'est par là que nous commençons [...] Ce n'est pas là où nous terminons — c'est là où nous commençons.

(2) — Angélique Wilkie, professeure associée, sur les mesures décrites dans une pétition de 2020 exigeant que Concordia prenne des mesures contre le racisme systémique anti-Noir·e·s à l'université◀.

Cet ouvrage accompagne l'exposition *Labeur*, commissariée par Ingrid Jones, qui présente les œuvres des artistes Natalie Asumeng, La Tanya S. Autry, Tony Cokes, Chantal Gibson, Tanya Lukin Linklater, Kosisochukwu Nnebe, Leanne Betasamosake Simpson et Martine Syms. Nous sommes heureux·se·s d'accueillir à la Galerie Leonard & Bina Ellen la seconde itération de cette exposition majeure et profondément engagée, initialement présentée au Art Museum de l'Université de Toronto du 4 septembre 2024 au 22 mars 2025. Conçu par House9, l'ouvrage réunit une documentation photographique et textuelle, ainsi qu'un essai curatorial primé, rédigé par Jones, qui contextualise chaque œuvre et propose une analyse détaillée des thèmes abordés dans l'exposition. Il comprend également un texte

1 Leanne Betasamosake Simpson, *Noopiming. Remède pour guérir de la blancheur*, trad. de l'anglais par Arianne Des Rochers, Montréal, Mémoire d'encrier, 2021, p. 65.

2 Angélique Wilkie, citée dans Marcus Bankuti, « Faculty Among Thousands Calling for Action on Anti-Black Racism at Concordia, Change Is Long Overdue at the University, Say Petition Co-Authors », *The Link*, 16 juin 2020; disponible en ligne: <https://thelinknewspaper.ca/article/faculty-among-thousands-calling-for-action-on-anti-black-racism-at-concordia>. Page consultée le 5 novembre 2025.

[Traduction libre]

Last year, Mindimooyenh had a job at the university advising the big shots on how to appear to change things without changing a single thing. But of course Mindimooyenh advised too much, in an un-reconciliatory tone, and of course they got fired. [...] This year, Mindimooyenh is working for themselves.

(1) — Leanne Betasamosake Simpson,
Noopiming: The Cure for White Ladies ◀

This is where we start [...] It's not where we finish—it's where we start.

(2) — Associate Professor Angélique Wilkie, on the measures outlined in a 2020 statement demanding that Concordia take action on systemic anti-Black racism at the university. ◀

This publication accompanies the exhibition *Labour*, curated by Ingrid Jones and featuring the work of artists Natalie Asumeng, La Tanya S. Autry, Tony Cokes, Chantal Gibson, Tanya Lukin Linklater, Kosisochukwu Nnebe, Leanne Betasamosake Simpson and Martine Syms. Originally presented at the Art Museum at the University of Toronto from September 4, 2024 to March 22, 2025, we are pleased to be hosting the second iteration of this important and impactful exhibition at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery. Designed by House9, the publication includes photographic and textual documentation, and an award-winning curatorial essay by Jones that provides context for each artwork and an in-depth discussion of the themes of the exhibition. It also includes a newly commissioned text by art historian Gabrielle Moser, based on her experiences with the exhibition in Toronto.

1 Leanne Betasamosake Simpson, *Noopiming: The Cure for White Ladies* (Toronto: House of Anansi Press), 2020, 54.

2 Angélique Wilkie, quoted in Marcus Bankuti, "Faculty Among Thousands Calling for Action on Anti-Black Racism at Concordia, Change Is Long Overdue at the University, Say Petition Co-Authors," *The Link*, June 16, 2020, accessed online November 5, 2025, <https://thelinknewspaper.ca/article/faculty-among-thousands-calling-for-action-on-anti-black-racism-at-concordia>.

inédit de l'historienne de l'art Gabrielle Moser, inspiré de son expérience de l'exposition à Toronto.

Labeur propose une sélection d'œuvres d'artistes noir-e-s et autochtones de l'Île de la Tortue afin de révéler et de confronter le travail souvent invisible des personnes colonisées, tout en interrogeant de manière critique le paradigme de « l'inclusion » qui a marqué les réponses institutionnelles au racisme systémique et aux initiatives en faveur de l'équité et de la diversité. Ici, le travail ne se limite pas à celui effectué « sur le temps de l'horloge », mais englobe plutôt la multitude de formes, souvent subtiles, d'efforts affectifs nécessaires pour survivre, résister et s'épanouir au sein de systèmes coloniaux et suprémacistes blancs. La chorégraphie curatoriale minutieuse de Jones guide les visiteur-euse-s à travers un ensemble d'œuvres qui abordent tour à tour les thèmes entremêlés du travail, de la rage et du repos.

Il est notable que les deux présentations de l'exposition aient lieu dans des galeries universitaires, elles-mêmes enchâssées dans de vastes structures institutionnelles qui continuent de composer avec leurs propres héritages coloniaux et racistes. Bien que l'Université Concordia ait présenté des excuses publiques pour la gestion de la manifestation de 1969 au centre informatique (l'affaire Sir George Williams), mis sur pied divers groupes de travail, lancé une mineure en études des diasporas noires et africaines en contexte canadien, adopté un plan d'action sur les directions autochtones et retiré certains noms problématiques de ses bâtiments, bon nombre de ces efforts ont mis longtemps à se concrétiser, arrachés à l'administration dans des moments clés de mobilisation et de remise en question publique. Reste à voir si ces initiatives pourront transformer en profondeur les hiérarchies systémiques et enracinées au cœur du fonctionnement des grandes institutions, ou si les leçons tirées du passé seront réellement en mesure d'éclairer les réponses d'aujourd'hui. Jones pose alors la question : « Que signifie l'« inclusion » lorsque ce sont les dominant-e-s qui en dicte les modalités ? »³

Il s'agit d'une exposition qui pourra être vécue de manière très différente selon qu'on appartienne à ce que Jones désigne dans son essai comme « les colonisé-e-s » ou « les dominant-e-s » — et cela, de façon tout à fait intentionnelle. S'inspirant de *Citizen: ballade américaine* de Claudia Rankine (l'ouvrage qui a servi de point de départ à l'exposition), Gabrielle Moser soutient dans son texte que le « tu » auquel s'adresse ce livre nous rappelle que « [...] la distance peut être infranchissable entre des corps différents occupant un même espace institutionnel »⁴. À une époque où les avancées durablement acquises en matière d'équité, de diversité et d'inclusion (EDI) — et ce qu'on appelle « le wokisme » — sont la cible non seulement de responsables politiques aux États-Unis, mais aussi ici même, au Québec, et alors qu'en septembre dernier Nooran Rezayi âgée de

3 Voir l'essai curatorial d'Ingrid Jones dans le présent ouvrage, p. 38.

4 Voir l'essai de Gabrielle Moser, « Labeur sans fin », dans le présent ouvrage, p. 82.

Labour brings together a selection of works by Black and Indigenous artists from across Turtle Island to reveal and confront the often-unseen labour of the colonized, and to critically interrogate the paradigm of ‘inclusion’ that has marked institutional responses to systemic racism, alongside initiatives to support equity and diversity. In this case, labour is not simply work done ‘on the clock,’ but rather includes the myriad and subtle forms of affective effort required to survive, resist, and thrive within white supremacist and colonial systems. Jones’ careful curatorial choreography takes visitors through a suite of works that speak in turns to the intersecting themes of labour, rage, and rest.

It is notable that both presentations of the exhibition are at university art galleries, which are themselves embedded in larger institutional structures that continue to wrangle with their own colonial and racist legacies. While Concordia University has issued public apologies for the handling of the 1969 Computer Centre Protest (The Sir George Williams Affair), struck task forces, launched a minor in Black Studies, committed to an Indigenous Directions Action Plan and removed problematic names from some of its facilities, many of these efforts were a long time coming, wrested from the administration in critical moments of public outcry and scrutiny. It remains to be seen how—or even if—these initiatives might fundamentally alter the systemic and embedded hierarchies that are at the core of how large institutions function, or whether lessons learned from the past are able to shape the responses of today. As Jones asks in her essay: “[...] what does ‘inclusion’ mean when the dominant set the rules of engagement?”◀

(3)

This is an exhibition that may be experienced quite differently by what Jones refers to in her essay as ‘the colonized’ and ‘the dominant,’ and this is very intentional. Referring back to Claudia Rankine’s *Citizen: An American Lyric* (which provided inspiration for the exhibition), Gabrielle Moser argues in her text that the ‘You’ this book addresses reminds us “[...] of the perhaps unbridgeable distance between different bodies occupying the same institutional space.”◀ At a time when hard-fought advances for equity, diversity, and inclusion (EDI) and ‘le wokism’ are being targeted not only by elected officials in the US but right here in Québec, and when unarmed 15-year-old Nooran Rezayi was killed by the police in Longueuil just this September—we cannot ignore the proximity and persistence of systemic racial violence.◀ We also cannot ignore the need to continuously resist and rage against it, and to keep up the vital work of creating and

(4)

(5)

3 See Ingrid Jones’ curatorial essay in this volume, 38.

4 See Gabrielle Moser’s essay, “Work Unending,” in this volume, 82.

5 Since 2000, deaths in “police-involved” incidents have been steadily increasing, disproportionately affecting Indigenous and Black civilians. Seventy-six police killings have taken place in Canada at the time of writing, and Montréal is consistently ranked as one of the most policed cities in Canada. See: Andrew Crosby, Alexander McClelland and Tanya L. Sharpe, “Data shows that police-involved deaths in Canada are on the rise,” *The Conversation*, April 18, 2023, accessed online November 10, 2025, <https://theconversation.com/data-shows-that-police-involved-deaths-in-canada-are-on-the-rise-201443>; and Jeff Shantz, “Canadian Police-Involved Deaths in October 2025,” *The Media Co-op*, November 2, 2025, accessed online November 10, 2025, <https://mediacoop.ca/node/119326>.

(5)

quinze ans et non armée a été tuée par la police à Longueuil, nous ne pouvons ignorer la proximité ni la persistance de la violence raciale systémique⁵. Nous ne pouvons pas non plus ignorer la nécessité de continuer à lui résister, à exprimer notre colère et à poursuivre le travail essentiel de création et de préservation d'espaces de repos et de soin. Les œuvres rassemblées dans *Labeur* font ressortir avec acuité l'urgence de ces enjeux. Je vous invite à parcourir chaque espace de cette exposition avec curiosité et ouverture d'esprit, car il y a ici matière à apprendre, à réfléchir et à s'inspirer.

Je tiens à exprimer ma sincère gratitude à Ingrid, pour son travail dans la mise sur pied de cette exposition et pour l'avoir adaptée avec sensibilité à notre espace ; à Gabrielle, pour sa réponse éclairante ; et à l'ensemble des artistes dont les œuvres font de cette exposition un projet aussi fort que pertinent. Je souhaite également souligner les efforts de l'équipe dévouée de la Galerie : Julia Eilers Smith, Steven Smith Simard, Pierina Corzo-Valero, Larissa Dutil, Hugues Dugas et le reste de l'équipe technique, ainsi que nos préposé-e-s à l'accueil. Un remerciement tout particulier à Prakash Krishnan, qui a découvert *Labeur* à Toronto et a eu l'idée de le présenter à Montréal, ainsi qu'à Yasmine Tremblay, qui a supervisé avec rigueur tous les détails et les échéances de cette publication. Toute ma reconnaissance à Farah, Louis, Miranda, Mark et à la formidable équipe de House9, à Geneviève Wallen pour son aide à la révision linguistique en français, à l'équipe du Art Museum de l'Université de Toronto, ainsi qu'au Conseil des arts du Canada.

5 Depuis 2000, les décès survenus lors d'« interventions policières » sont en constante augmentation, touchant de manière disproportionnée les personnes autochtones et noires. Soixante-seize morts imputables à la police avaient été recensés au Canada au moment de la rédaction, et Montréal figure constamment parmi les villes les plus surveillées du pays. Voir : Andrew Crosby, Alexander McClelland et Tanya L. Sharpe, « Data shows that police-involved deaths in Canada are on the rise », *The Conversation*, 18 avril 2023; disponible en ligne : <https://theconversation.com/data-shows-that-police-involved-deaths-in-canada-are-on-the-rise-201443>. Page consultée le 28 juillet 2024. Voir aussi : Jeff Shantz, « Canadian Police-Involved Deaths in October 2025 », *The Media Co-op*, 2 novembre 2025; disponible en ligne : <https://mediacoop.ca/node/119326>. Page consultée le 10 novembre 2025.

protecting spaces of rest and care. The works in *Labour* bring these urgent stakes to the fore, and I invite you to experience each space in this exhibition with curiosity and an open mind. There is much to learn and take inspiration from here.

I would like to extend my sincere thanks to Ingrid for her work putting this exhibition together and thoughtfully adapting it to our space, to Gabrielle for her insightful response, and to all the artists whose works make this such a powerful and relevant exhibition. I would also like to recognize the efforts of the gallery's dedicated staff: Julia Eilers Smith, Steven Smith Simard, Pierina Corzo-Valero, Larissa Dutil, Hugues Dugas and the rest of the technical team, and our gallery attendants. Special thanks to Prakash Krishnan, who first saw *Labour* in Toronto and suggested bringing it to Montréal, and to Yasmine Tremblay, who oversaw all the details and deadlines of this publication. My gratitude and appreciation to Farah, Louis, Miranda, Mark and the amazing team at House9, to Geneviève Wallen for assistance with French proofreading, to the team at the Art Museum, as well as to the Canada Council of the Arts.

INGRID JONES

Essai curatorial

INGRID JONES

Curatorial Essay

(1) As a collective phenomenon, the industrial exposition celebrated the ascension of civilized power over nature and primitives. Exhibition technologies tended to represent those peoples as raw materials; within the regnant progressivist ideology, they occupied the same category.

— Curtis M. Hinsley ◀

[...] imperialism and colonialism brought complete disorder to colonized peoples, disconnecting them from their histories, their landscapes, their languages, their social relations, and their own ways of thinking, feeling and interacting with the world. It was a process of systematic fragmentation which can still be seen in the disciplinary carve-up of the indigenous world: bones, mummies and skulls to the museums, artwork to private collectors, languages to linguistics, 'customs' to anthropologists, beliefs and behaviours to psychologists. To discover how fragmented this process was, one needs only to stand in a museum, a library, a bookshop and ask where indigenous peoples are located.

(2) — Linda Tuhiwai Smith ◀

(3) La mémoire est un lieu difficile. Tu y étais.

— Claudia Rankine ◀

Lorsque nous évoquons notre labeur, il est essentiel de rappeler comment nous, la majorité mondiale — merveilleusement diverse et non-essentialiste — avons été reconnus, historicisés et catégorisés dans les espaces institutionnels. Autrefois, nous étions l'exposition. Dès le début du XIX^e siècle, nos corps et notre labeur ont été exposés aux yeux de tous dans des zoos humains, des expositions universelles et des foires industrielles. Pour amuser un public majoritairement blanc, nos chants, nos danses et nos traditions ont été

1 « La foire industrielle était un phénomène collectif qui célébrait l'ascension des pouvoirs civilisés au-dessus de la nature et des peuples dits primitifs. Les techniques d'exposition présentaient pour la plupart ces peuples comme des matériaux bruts ; au sein de l'idéologie progressiste dominante, ils occupaient la même catégorie. » Curtis M. Hinsley, « The World as Marketplace: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893 », dans *Exhibiting Cultures : The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington (D.C.), Smithsonian Institution Press, 1991, p. 345. [Traduction libre]

2 « [...] l'impérialisme et le colonialisme ont semé le chaos chez les peuples colonisés, les déconnectant de leur histoire, de leurs territoires, de leurs langues, de leurs systèmes sociaux et de leurs modes de pensée propres, de leurs manières de ressentir le monde et d'interagir avec lui. Ce processus de fragmentation systématique se fait encore sentir dans la répartition disciplinaire de l'univers autochtone : les ossements, les momies et les crânes aux musées ; les œuvres d'art aux collectionneurs privés ; les langues aux départements de linguistique ; les traditions aux anthropologues ; les croyances et les comportements aux psychologues. Pour constater à quel point ce processus a été fragmenté, il suffit d'aller dans un musée, une bibliothèque, une librairie et de demander où se trouvent les peuples autochtones. » Linda Tuhiwai Smith, « Imperialism, History, Writing and Theory », dans *Decolonizing Methodologies : Research and Indigenous Peoples*, 2^e éd., Londres, Zed Books, 2012, p. 71. [Traduction libre]

3 Claudia Rankine, *Citizen : ballade américaine*, traduit de l'anglais par Maïtreyi et Nicolas Pesquès, Paris, Éditions de L'Olivier, 2020 [2014], p. 65.

(1) As a collective phenomenon, the industrial exposition celebrated the ascension of civilized power over nature and primitives. Exhibition technologies tended to represent those peoples as raw materials; within the regnant progressivist ideology, they occupied the same category.
— Curtis M. Hinsley ◀

(2) [...] imperialism and colonialism brought complete disorder to colonized peoples, disconnecting them from their histories, their landscapes, their languages, their social relations, and their own ways of thinking, feeling and interacting with the world. It was a process of systematic fragmentation which can still be seen in the disciplinary carve-up of the indigenous world: bones, mummies and skulls to the museums, artwork to private collectors, languages to linguistics, 'customs' to anthropologists, beliefs and behaviours to psychologists. To discover how fragmented this process was, one needs only to stand in a museum, a library, a bookshop and ask where indigenous peoples are located.
— Linda Tuhiwai Smith ◀

(3) Memory is a tough place. You were there.
— Claudia Rankine ◀

(4) When we speak of our labour, it is essential to remember how we, the global majority—wonderfully diverse and non-essentialist—came to be recognized, historicized and categorized in institutional spaces. We used to be the exhibitions. From the early 1800s, our bodies and our labour were on display in human zoos, world fairs, and industrial exhibitions. For predominantly white audiences, our songs, dances and traditions were the spectacle. An exploitative confirmation of our primitivity and white "imperial superiority" for the amusement of the masses. ◀
(5) Like raw materials, our value was measured in what we produced or how much we entertained, and once depleted, our worth decreased exponentially. Cast as minorities, we were, and still are, bonded through our intersectional ties to colonization and, by extension, dehumanization. Our bodies were stolen, bought and sold, displayed and dissected, ogled, touched and forgotten at the whim of the dominant. ◀ All facets

1 Curtis M. Hinsley, "The World as Marketplace: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893," in *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991), 345.

2 Linda Tuhiwai Smith, "Imperialism, History, Writing and Theory," in *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, 2nd ed. (London: Zed Books, 2012), 71.

3 Claudia Rankine, *Citizen: An American Lyric* (Minneapolis, MN: Graywolf Press, 2014), 64.

4 Referencing Bennett's discussion through examples such as Venus Hottentot and the Pitt Rivers Museum of the use of scientific racism and the mythologizing of the primitive to place colonized peoples in the space of Other, between culture and nature. See Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex," in *Thinking About Exhibitions* (New York: Taylor & Francis, 2005), 71–73, <https://doi.org/10.4324/9780203991534>.

5 Ibid.

(4) donnés en spectacle. Des pratiques d'exploitation qui misaient sur notre caractère « primitif » et sur la supposée « supériorité impériale » des personnes blanches afin d'amuser les foules⁴. Comme pour les matériaux bruts, notre valeur était mesurée en fonction de notre productivité ou de notre potentiel à amuser le public et, une fois nos ressources épuisées, elle s'amenuisait de manière exponentielle. Considéré-e-s comme minoritaires, nous avons été — et sommes toujours — assujetti-e-s par des liens intersectionnels à la colonisation et, par extension, à la déshumanisation. Nos corps ont été dérobés, achetés, vendus, exposés, disséqués, reloués,

(5) touchés et oubliés suivant les lubies des dominant-e-s⁵. Toutes les facettes de ce qui nous distingue des personnes blanches ont posé les balises de notre asservissement, de la torture que nous avons subie et de notre assujettissement aux multiples manifestations du

(6) système de castes⁶.

(7) Notre humanité et la complexité de nos histoires ont été délibérément effacées, jugées indignes d'être reconnues ; nos territoires ont été saisis sous le prétexte que nous, colonisé-e-s, n'avons rien à enseigner aux colonisateur-trice-s — rien, en tout cas, qui en vaille la peine⁷. On a plutôt redéfini nos passés pour en faire des récits colorés où nous n'étions rien de plus que de « véritables barbares »,

(8) parmi les « spectacles les plus curieux jamais observés⁸ ». Comme le souligne Charles Mills dans *The Racial Contract*, les termes mêmes de notre existence ont toujours reposé sur la « supposition que les personnes noires et de couleur ne sont pas suffisamment développées pour s'élever au-dessus de leur état naturel ». En ce qui nous concerne, il n'a jamais été question d'un contrat équitable de personne à personne, mais d'un contrat assurant la domination des personnes blanches sur les non-blanches, dans le cadre duquel on nous a relégué-e-s à un statut primitif s'opposant aux manières

(9) civilisées de l'homme européen⁹. Nous étions à la fois hypervisibles et invisibles, et cette hypervisibilité a constitué le matériau brut qui a façonné pendant des années notre rapport avec les structures institutionnelles et les dispositifs d'exposition. Comme le souligne Mills, les personnes blanches signataires du contrat racial vivent dans un monde imaginaire qui relève du délire :

Il y aura des mythologies blanches, des Orientés,
des Afriques et des Amériques inventés, chacun

4 Voir Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », dans *Thinking About Exhibitions*, New York, Taylor & Francis, 2005, p. 71–73. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.4324/9780203991534>.

5 *Ibid.*

6 Voir Walter D. Mignolo, « Sylvia Wynter: What Does It Mean to Be Human? », dans Katherine McKittrick (dir.), *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, Durham (NC), Duke University Press, 2015, p. 106–123.

7 Ali A. Abdi, « Oral Societies and Colonial Experiences: Sub-Saharan Africa and the De-Facto Power of the Written Word », *International Education*, vol. 37, n° 1, 2007; disponible en ligne : <https://trace.tennessee.edu/internationaleducation/vol37/iss1/3>. Page consultée le 14 juillet 2024.

8 Clifton Bryant, « Pan - American Exposition: Its Purpose and Plan », vidéo, 2015; disponible en ligne : <https://slideplayer.com/slide/7086113/>. Page consultée le 14 juillet 2024. [Lien inactif]

9 Charles W. Mills, « Overview », *The Racial Contract*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1997, p. 12–19.

(6) of our distant proximity to whiteness, which, during the conquests, set the terms of our enslavement, torture and subjugation via the many enunciations of caste.◀

(7) Our humanity and the complexity of our histories were intentionally dismissed as unworthy of acknowledgement, and our lands co-opted, for it was assumed that we, the colonized, had nothing of value to teach the colonizer.◀ Instead, our pasts were reframed as colourful narratives in which we became “genuine barbarians” and “some of

(8) the most curious sites ever to be seen.”◀ As Charles Mills outlines in *The Racial Contract*, the terms of our existence were always predicated on the “assignment of Black and non-Black people of colour as not developed enough to rise out of our state of nature.” Ours was never intended to be a one-to-one agreement of equity, but instead one of “whites over non-whites” in which we remained primitives to the European man’s civilized ways.◀ We were hypervisible, yet invisible all at once, and our hypervisibility as raw materials predetermined our relationship with the institutional and exhibitionary complexes for years to come. As Mills underscores, white signatories of the racial contract live in a fantasyland of delusion:

(10) There will be white mythologies, invented Orient, invented Africa, invented America, with a correspondingly fabricated population, countries that never were, inhabited by people who never were—Calibans and Tontos, Man Fridays and Sambos—but who attain a virtual reality through their existence in travellers’ tales, folk myth, popular and highbrow fiction, colonial reports, scholarly theory, Hollywood cinema, living in the white imagination and determinedly imposed on their alarmed real-life counterparts. One could say then, as a general rule, that white misunderstanding, misrepresentation, evasion, and self-deception on matters related to race are among the most pervasive mental phenomena of the past few hundred years, a cognitive and moral economy psychically required for conquest, colonization, and enslavement.◀

History points us to how these white mythologies came to be. Long after the conquests, the last human zoo was displayed at the 1958 World Fair in Belgium. At the time, Belgium ruled the mineral-rich

6 See Walter D. Mignolo, “Sylvia Wynter: What Does It Mean to Be Human?” in *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, ed. Katherine McKittrick (Durham, NC: Duke University Press, 2015), 106–123.

7 Ali A. Abdi, “Oral Societies and Colonial Experiences: Sub-Saharan Africa and the de-facto Power of the Written Word,” *International Education* 37, no. 1 (2007), accessed 14 July 2024, <https://trace.tennessee.edu/internationaleducation/vol37/iss1/3>.

8 Clifton Bryant, “Pan-American Exposition: Its Purpose and Plan,” PPT video, SlidePlayer, 2015, accessed July 14, 2024, <https://slideplayer.com/slide/7086113/>. [URL no longer active]

9 Charles W. Mills, *The Racial Contract* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997), 12–19.

10 Ibid.

avec une population tout aussi fabriquée — des pays qui n'ont jamais existé, habités par des gens qui n'ont jamais existé — des Calibans et des Tontos, des Vendredis et des Sambos — mais qui acquièrent une réalité virtuelle par leur présence dans les récits de voyage, les mythes populaires, la fiction savante ou grand public, les rapports coloniaux, la théorie universitaire, le cinéma hollywoodien, vivant dans l'imaginaire blanc et imposés avec détermination à leurs équivalents bien réels, alarmés. On pourrait dire, en règle générale, que l'incompréhension, la déformation, l'évitement et l'auto-illusion des personnes blanches sur les questions raciales comptent parmi les phénomènes mentaux les plus omniprésents des derniers siècles — une économie cognitive et morale psychiquement requise pour la conquête, la colonisation et l'asservissement◀.

(10)

L'Histoire nous montre comment ces mythologies blanches ont vu le jour. Longtemps après les conquêtes, le dernier zoo humain a été présenté dans le cadre de l'Exposition universelle de 1958, en Belgique. À l'époque, la Belgique avait la mainmise sur l'État africain du Congo, riche en minerais. Pendant l'Expo 58, « Kongorama » présentait chaque jour des hommes, des femmes et des enfants congolais en costumes « traditionnels », dans un enclos fait de bambou, afin de montrer les « conditions primitives » de leur existence pour divertir les Européen-ne-s blanc-he-s◀. Seulement quelques années auparavant, la Colonial Film Unit avait été démantelée en Afrique de l'Ouest. Sous la direction du Britannique William Sellers, la CFU produisait et diffusait de la propagande colonialiste et employait des techniques expérimentales pour « rééduquer » les populations africaines sous prétexte de les faire entrer dans la modernité. Les archives de l'organisme comptent 200 films qui présentent les Africain-e-s comme des travailleurs et travailleuses exemplaires, tout en les dépeignant comme des êtres primitifs et analphabètes◀. À travers ces films, les pouvoirs coloniaux du Royaume-Uni et de la France ont construit autour de l'Afrique et des Africain-e-s un mythe favorable à l'empire, tout en « criminalisant la production cinématographique autochtone » afin de réprimer toute forme de d'insurrection anticoloniale◀.

(11)

(12)

(13)

Le cas du Pitt Rivers Museum de l'Université d'Oxford et de sa collection de 2 800 restes humains est également digne de mention.

10 *Ibid.* Voir le texte original en anglais dans le présent ouvrage, p. 19.

11 Daniel Boffey, « Belgium Comes to Terms with 'Human Zoos' of Its Colonial Past », *The Guardian*, 16 avril 2018; disponible en ligne : <https://www.theguardian.com/world/2018/apr/16/belgium-comes-to-terms-with-human-zoos-of-its-colonial-past>. Page consultée le 14 juillet 2024.

12 William Sellers, *Films for Primitive Peoples*, University of St. Andrews, 1941.

13 Bartholomew Gerald Aguugo et Kenneth Osunwa, « Stereotypes and the Cinema of Africa », *Journal of American Academic Research*, vol. 11, n° 2, juin 2023, p. 20.

- (11) central African state, Congo. As part of “Kongorama,” Congolese men, women, and children in “traditional” dress were displayed daily behind a bamboo perimeter fence to showcase “native conditions” for the “amusement of white Europeans.”◀ Only a few years prior, the Colonial Film Unit disbanded in West Africa. Headed by British health officer William Sellers, the CFU engaged in the use of propaganda and experimental techniques to “re-educate” African populations under the guise of modernization. The unit produced 200 films, a media archive that presented Africans as exemplary labourers while being cast as primitive and illiterate.◀
- (12) Through these films, both British and French colonial presences crafted a narrative of Africa and Africans that was favourable to the empire as they simultaneously “criminalized Indigenous filmmaking” in an effort to quash anti-colonial uprisings.◀
- (13)

Then there is the case of the Pitt Rivers Museum at the University of Oxford and its collection of 2,800 human remains. These include the Shuar Tsantsas, a display of 120 shrunken heads which are considered sacred to the Indigenous Shuar and Achuar peoples of Ecuador. In September 2020, the museum removed the display, stating:

- (14) Our audience research has shown that visitors often saw the museum’s displays of human remains as a testament to other cultures being ‘savage,’ ‘primitive’ or ‘gruesome.’◀

- (15) The display, titled “Treatment of Dead Enemies,” was known to be both adored and feared by attendees. It was also one of the most sought-after at the museum. The institution even went so far as to deny the printing of the official installation image over concerns of sensationalism.◀ Could it have been that the administration knew something about the display was indelicate from the outset? That it took the museum eighty years—the “unique opportunity” created by a global anti-racist movement,◀ and the heightened scrutiny of museums◀ —to realize that the display confirmed visitor stereotypes of primitivity and savagery speaks volumes about its consideration of cultural sensitivity.
- (16)
- (17)

11 Daniel Boffey, “Belgium Comes to Terms with ‘Human Zoos’ of Its Colonial Past,” *The Guardian*, April 16, 2018, accessed July 14, 2024, <https://www.theguardian.com/world/2018/apr/16/belgium-comes-to-terms-with-human-zoos-of-its-colonial-past>.

12 William Sellers, “Films for Primitive Peoples” (University of St. Andrews, 1941).

13 Barthelomew Gerald Aguugo and Kenneth Osunwa, “Stereotypes and the Cinema of Africa,” *Journal of American Academic Research* 11, no. 2 (June 2023): 20.

14 Geraldine Kendall Adams, “Pitt Rivers Museum Removes Shrunken Heads from Display after Ethical Review,” *Museums Association*, September 18, 2020, accessed July 14, 2024, www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2020/09/pitt-rivers-museum-removes-shrunken-heads-from-display-after-ethical-review/.

15 Ibid.

16 Martin Bailey, “Oxford Museum Rethinks Famed Display of Shrunken Heads,” *The Art Newspaper*, September 28, 2021, accessed July 14, 2024, www.theartnewspaper.com/2019/03/06/oxford-museum-rethinks-famed-display-of-shrunken-heads.

17 Hannah McGivern and Nancy Kenney, “Museums 2020: The Year of Crashing Revenues and Anti-Racism Disputes,” *The Art Newspaper*, September 28, 2021, accessed July 14, 2024, www.theartnewspaper.com/2020/11/27/museums-2020-the-year-of-crashing-revenues-and-anti-racism-disputes.

La collection en question comprenait notamment les Shuar Tsantsas, un ensemble de 120 têtes réduites revêtant un caractère sacré pour les Shuar et les Achuar, peuples autochtones d'Équateur. En septembre 2020, le musée a retiré les têtes réduites de son exposition, déclarant :

(14) Une étude auprès de notre public a révélé que plusieurs visiteur-euse-s du musée percevaient l'exposition de restes humains issus d'autres cultures comme le témoignage d'une pratique « sauvage », « primitive » et « macabre »¹⁴.

(15) Il était de notoriété publique que l'installation intitulée *Traitement des ennemis morts* [Treatment of Dead Enemies], était à la fois adorée et redoutée du public. C'était également l'une des principales attractions du musée. L'institution est allée jusqu'à interdire la reproduction d'images de l'installation par crainte d'un effet de sensationnalisme¹⁵. Se pourrait-il que l'administration du musée sût dès le départ que l'installation avait quelque chose d'indélicat dans son traitement des cultures auxquelles elle prétendait rendre hommage ? Le fait qu'il ait fallu attendre quatre-vingts ans — et l'« occasion unique » présentée par un mouvement antiraciste mondial¹⁶ et le contrôle accru exercé sur les musées¹⁷ — pour que l'institution prenne conscience que cette installation renforçait les stéréotypes quant au caractère primitif et sauvage des peuples autochtones en dit long sur l'attention qu'elle porte à la sensibilité culturelle.

(18) Oui, lorsqu'il est question de notre labeur, il est essentiel de se rappeler que, pour la classe dominante, nous étions les colonisé-e-s, un cabinet de curiosités anthropologique rigide et monolithique. Si les zoos humains, les cirques privés et les installations primitives dans les expositions universelles ont aujourd'hui disparu, ce n'est pas une surprise si des vestiges de cette époque subsistent encore¹⁸. Dans certaines institutions, notre servilité est encore attendue, et l'exploitation de notre labeur invisible se poursuit : les regards insistants et les moqueries ont fait place à l'extraction, à l'effacement, au silence, aux microagressions et, parfois, à une hostilité décomplexée. Plutôt que d'encourager la reconnaissance de notre humanité et de notre

14 Geraldine Kendall Adams, « Pitt Rivers Museum Removes Shrunken Heads from Display after Ethical Review », *Museums Association*, 18 septembre 2020; disponible en ligne : <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2020/09/pitt-rivers-museum-removes-shrunken-heads-from-display-after-ethical-review/>. Page consultée le 14 juillet 2024.

15 *Ibid.*

16 Martin Bailey, « Oxford Museum Rethinks Famed Display of Shrunken Heads », *The Art Newspaper*, 28 septembre 2021; disponible en ligne : <https://www.theartnewspaper.com/2019/03/06/oxford-museum-rethinks-famed-display-of-shrunken-heads>. Page consultée le 14 juillet 2024.

17 Hannah McGivern et Nancy Kenney, « Museums 2020: The Year of Crashing Revenues and Anti-Racism Disputes », *The Art Newspaper*, 28 septembre 2021; disponible en ligne : <https://www.theartnewspaper.com/2020/11/27/museums-2020-the-year-of-crashing-revenues-and-anti-racism-disputes>. Page consultée le 14 juillet 2024.

18 Muhammad A. Abdul-Aliy, « Decades after Philadelphia's MOVE Bombing, Penn Museum Still Keeps Secrets on the Remains of 12-Year-Old Girl », *Hyperallergic*, 20 avril 2022; disponible en ligne : <https://hyperallergic.com/725976/philadelphia-move-bombing-penn-museum-still-keeps-secrets-on-the-remains>. Page consultée le 14 juillet 2024.

(18)

Yes, when we speak of our labour, it is essential to remember that to the dominant, we were the colonized, a rigidly monolithic anthropological cabinet of curiosities. Though the human zoos, private circuses, and primitive displays at world fairs have, in recent years, faded away, it is not surprising that remnants of this time have not.◀ Depending on the institution, our servility is still demanded, and our unseen labour continues with ogling and jeers replaced by extraction, erasure, silencing, microaggressions and, at times, outright hostility. Rather than attempt to encourage the recognition of our humanity and diversity through more extensions of our labour and generosity, perhaps it is time to turn to other means. To engage in the willful attuning of our hypervisibility in these spaces as we see fit or practice the unburdening of our labour onto those who continuously demand it.

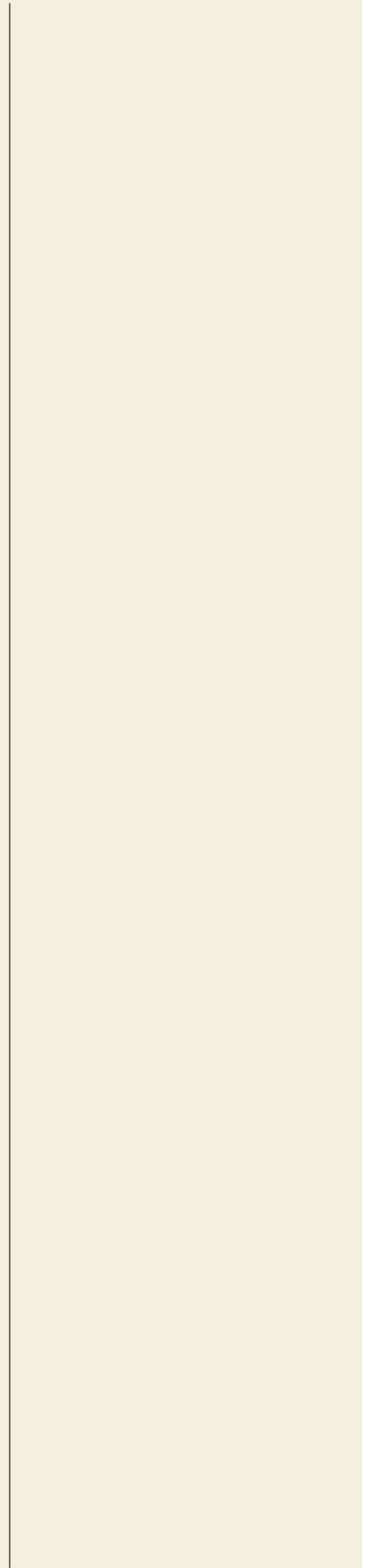
Our humanity and the complexity of our histories were intentionally dismissed as unworthy of acknowledgement, and our lands co-opted for it was assumed that we, the colonized, had nothing of value to teach the colonizer. Instead, our pasts were reframed as colourful narratives in which we became “genuine barbarians” and “some of the most curious sites ever to be seen.”

This interdisciplinary exhibition, inspired by Claudia Rankine’s scholarship on microaggressions in *Citizen: An American Lyric*, and themes of perceptibility, seeks to unveil the invisible labour of the colonized. *Labour* challenges societal racial biases through the lens of Blackness and Indigeneity, exploring, among other concerns, how unseen labour might be unburdened and shifted onto the dominant. The evocative works of Natalie Asumeng, La Tanya S. Autry, Tony Cokes, Chantal Gibson, Tanya Lukin Linklater, Kosisochukwu Nnebe, Leanne Betasamosake Simpson and Martine Syms examine white supremacy’s manifestation in institutional power paradigms and its corrosive effects on Black and Indigenous people and people of colour (BIPOC). In so doing, this exhibition operationalizes and reveals unseen labour while activating alternative teachings from Black and Indigenous perspectives. *Labour* asks, what are the motivations for our inclusion in institutional spaces? Who has the right to tell our stories? What is our right to rage in the face of microaggressions and discriminatory acts? And how can we employ much-needed rest as a form of resistance? By reimagining how the colonized perceive, engage with, and ultimately challenge the forces that shape our world, *Labour* becomes a powerful site of defiance.

diversité en misant sur une extension toujours plus grande de notre labeur et de notre générosité, il est peut-être temps de se tourner vers d'autres voies. De s'engager fermement et délibérément dans celle qui permettra d'atténuer, à nos propres conditions, notre hypervisibilité dans ces espaces et de faire passer le fardeau de notre labeur de nos épaules à celles et ceux qui nous sollicitent sans relâche.

Notre humanité et la complexité de nos histoires ont été délibérément effacées, jugées indignes d'être reconnues ; nos territoires ont été saisis sous le prétexte que nous, colonisé-e-s, n'avions rien à enseigner aux colonisateur-trice-s — rien, en tout cas, qui en vaille la peine. On a plutôt redéfini nos passés pour en faire des récits colorés où nous n'étions rien de plus que de « véritables barbares », parmi les « spectacles les plus curieux jamais observés ».

Cette exposition interdisciplinaire, inspirée à la fois par les réflexions de Claudia Rankine sur les microagressions présentées dans *Citizen: ballade américaine*, et par les thèmes de la perceptibilité, a pour objectif de lever le voile sur le travail invisible des colonisé-e-s. *Labeur* dénonce les préjugés sociaux et raciaux depuis les perspectives de la noirité et de l'autochtonie en explorant, entre autres, comment le travail invisible pourrait être allégé et transféré vers la culture dominante. Les œuvres évocatrices de Natalie Asumeng, La Tanya S. Autry, Tony Cokes, Chantal Gibson, Tanya Lukin Linklater, Kosisochukwu Nnebe, Leanne Betasamosake Simpson et Martine Syms examinent les manifestations de la suprématie blanche au sein des paradigmes de pouvoir institutionnels et leurs effets corrosifs sur les personnes autochtones, noir-e-s et de couleur (PANDC). Ce faisant, cette exposition met en évidence et révèle le labeur invisible tout en valorisant des solutions alternatives issues des communautés noires et autochtones. *Labeur* interroge les motivations derrière notre inclusion dans les espaces institutionnels. À qui revient le droit de raconter nos histoires ? Notre rage face aux microagressions et à la discrimination est-elle légitime ? Et comment faire de notre droit à un repos amplement mérité une forme de résistance ? En repensant les manières dont les colonisé-e-s perçoivent, interagissent avec et, en fin de compte, remettent en question les forces qui façonnent notre monde, *Labeur* devient un puissant espace de contestation.



Labeur

Tu pourrais construire un monde à partir du manque ou bien tu pourrais garder tout ce qui est noir et voir. Tu rends le manque.

(19)

— Claudia Rankine ◀

Don't act like you forgot
I call the shots, shots, shots
Like brap, brap, brap
Pay me what you owe me, don't act like you forgot
Bitch better have my money
Bitch better have my money
Pay me what you owe me
Bitch better have my (bitch better have my)
Bitch better have my (bitch better have my)
Bitch better have my money

(20)

— Rihanna ◀

(21)

Dans *Black Celebration: A Rebellion Against the Commodity* (1988), l'artiste postconceptuel Tony Cokes chamboule notre compréhension du pillage grâce à une recontextualisation des émeutes ayant eu lieu à Los Angeles, Boston, Newark et Detroit au cours des années 1960. Dans chacune de ces villes, les communautés noires, mécontentes de la répartition inégale des ressources pour leur travail et de la discrimination systémique écrasante qui les soumettait à une surveillance et un contrôle policier excessifs, ont pris les rues et incendié certaines parties de leurs villes tout en emportant vêtements, denrées de base et appareils électroniques ◀. Plutôt que de souscrire au mythe capitaliste voulant que leur labeur soit synonyme d'équité, les manifestant-e-s ont risqué leur vie pour renverser la notion de marchandisation. Avec *Black Celebration*, Cokes, dont le travail explore les thèmes de la représentation raciale, de l'invisibilité et de l'hypervisibilité, remet en question la nature criminelle ou irrationnelle de ces émeutes, mettant plutôt en avant les conditions qui ont mené à ces événements.

L'installation de Cokes accueille les visiteur-euse-s dès leur arrivée dans l'exposition. Un mur gris charbon, arborant un texte en lettres blanches, nous convie à une célébration, tandis qu'à droite de cette invitation se trouve un fauteuil club équipé d'un casque d'écoute. Celui-ci fait face à un téléviseur Sony vintage à tube cathodique,

19 Rankine, *Citizen*, op. cit., p. 70.

20 Rihanna, « Bitch Better Have My Money », Roc Nation, 2015.

21 Farrell Evans, « The 1967 Riots: When Outrage over Racial Injustice Boiled Over », *History.com*, 2021; disponible en ligne : <https://www.history.com/news/1967-summer-riots-detroit-newark-kerner-commission>. Page consultée le 17 août 2024.

Labour

(19) You could build a world out of need or you could
hold everything black and see.
You give back the lack.
— Claudia Rankine ◀

Don't act like you forgot
I call the shots, shots, shots
Like brap, brap, brap
Pay me what you owe me, don't act like you forgot
Bitch better have my money
Bitch better have my money
Pay me what you owe me
Bitch better have my (bitch better have my)
Bitch better have my (bitch better have my)
Bitch better have my money
(20) — Rihanna ◀

(21) In *Black Celebration: A Rebellion Against the Commodity* (1988), post-conceptualist artist Tony Cokes troubles our understanding of looting through his reframing of the 1960s riots in Los Angeles, Boston, Newark, and Detroit. In each city, Black communities, dissatisfied with the uneven distribution of resources for their labour and the crushing systemic discrimination that saw them over-policed and over-surveilled, took to the streets and burned parts of their cities to the ground as they walked away with clothing, staples and electronics. ◀ Rather than play into the capitalist myth proclaiming that their labour would afford them equity, protestors risked their lives to turn the concept of commodification on its head. With *Black Celebration*, Cokes, whose works explore themes of racial representation, invisibility and hypervisibility, intentionally challenges the idea that the riots were criminal or irrational by foregrounding the conditions that catalyzed them.

Cokes' installation is the first to greet exhibition viewers. A charcoal wall with white text welcomes us to a celebration, and to the right of that invitation sits a lone club chair fitted with headphones, facing a vintage Sony CRT atop a fire engine red plinth. With *Black Celebration*, Cokes seductively entices us to engage with the piece by interspersing black and white documentary and archival news footage of the riots with searing quotations from Guy Debord, Barbara Kruger,

19 Rankine, *Citizen*, 70.

20 Rihanna, "Bitch Better Have My Money" (Roc Nation, 2015).

21 Farrell Evans, "The 1967 Riots: When Outrage over Racial Injustice Boiled Over," *History.com*, 2021, accessed August 17, 2024, www.history.com/news/1967-summer-riots-detroit-newark-kenner-commission.

Tony Cokes, *Black Celebration*, 1988. Don de Marshall Field's par échange (2020.3). Avec l'aimable concours de l'artiste, du Museum of Contemporary Art Chicago. Vue d'installation de *Labeur* au Art Museum de l'Université de Toronto, 2024.
Photo : Thomas Bollmann/Seed9

(22)

(23)

(24)

(25)

posé sur un socle rouge pompier. Avec la vidéo *Black Celebration*, Cokes nous entraîne de façon captivante en intercalant aux images d'archives et de documentaires en noir et blanc des émeutes, des citations incendiaires de Guy Debord, Barbara Kruger, Martin Gore et Morrissey. Chaque commentaire délivre un message qui résonne autant dans le chaos actuel de notre monde que dans les émeutes des années 1960. La bande audio originale des bulletins de nouvelles de l'époque, qui trahit un biais défavorable aux piller-euse-s, est remplacée par les paroles anti-institutionnelles du groupe rock industriel Skinny Puppy.

Dans son essai *Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande*, dont certaines citations sont reprises dans *Black Celebration*, Guy Debord note que les forces de l'ordre et même l'Église catholique ont dénoncé les manifestant-e-s, les accusant de « ne pas avoir de chefs », d' « être révoltés sans raison apparente » et de ne montrer aucun « respect de la loi et de l'ordre ». L'effacement, par les médias, de la logique derrière les émeutes n'a fait qu'amplifier ce que Debord a appelé « la logique raciste du capital ». Une logique qui, tout en justifiant le pillage et la marchandisation des corps et des artefacts culturels noirs depuis le XVI^e siècle par les puissances coloniales pour bâtir les économies occidentales, a également effacé l'histoire des hommes, des femmes et des enfants ayant servi de main-d'œuvre non rémunérée tout au long de leur esclavage. Même la « liberté » n'a offert aucun répit, puisque l'abolition de l'esclavage n'a fait que mettre en lumière la perte de main-d'œuvre gratuite pour les propriétaires terriens et les hommes d'affaires blancs, menant à l'adoption de lois connues sous le nom de « Black Codes ». Ces codes, parmi d'autres mesures, ont facilité l'arrestation de quiconque refusait de se soumettre aux limites continues de sa liberté et ont contribué à la ghettoïsation des communautés noires. Avec les émeutes des années 1960, le pillage a bouclé la boucle. Les piller-euse-s coloniaux-ales sont devenu-e-s les pillé-e-s, mettant à nu leur faux humanisme et leurs tentatives paternalistes de contrôler celles et ceux qu'ils avaient manipulé-e-s de manière vicieuse et parasitaire pour des gains capitalistes. Debord souligne :

Une révolte contre le spectacle se situe au niveau de la *totalité*, parce que — quand bien même elle ne se produirait que dans le seul district de Watts — elle est une protestation de l'homme contre

22 Guy Debord, « Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande », *Internationale Situationniste*, n° 10, mars 1966; disponible en ligne : https://www.academia.edu/31680301/Compilation_de_quelques_textes_de_Guy_Debord_SOMMAIRE. Page consultée le 10 août 2025.

23 *Ibid.*

24 Le texte aborde les conditions de liberté des populations noires et autochtones aux Antilles après l'émancipation, le mythe de la liberté pour ceux et celles qui sont demeuré-e-s « apprentis » ou « sous contrat », ainsi que l'impact continu sur ces communautés aujourd'hui. Jovan Scott Lewis, « Subject to Labor: Racial Capitalism and Ontology in the Post-Emancipation Caribbean », *Geoforum*, vol. 132, juin 2022, p. 247-251; disponible en ligne : <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2020.06.007>.

25 « Black Codes — Definition, Dates & Jim Crow Laws », *History.com*, 2010; disponible en ligne : <https://www.history.com/topics/black-history/black-codes>. Page consultée le 17 août 2024.

Martin Gore, and Morrissey. Each quote delivers a message that may feel just as fitting in the current chaos of our world as it did when the riots took place. The original audio of the news transmissions, which might infer a bias against the looters, is replaced by the anti-institution soundtrack of the industrial rock band Skinny Puppy.

Tony Cokes, *Black Celebration*, 1988. Gift of Marshall Field's by exchange (2020.3). Courtesy of the artist, the Museum of Contemporary Art Chicago. Installation view of *Labour* at the Art Museum, University of Toronto, 2024. Photo: Thomas Bollmann/Seed9



(22)
(23)
(24)
(25)

In Guy Debord's essay, "The Decline and Fall of the Spectacle-Commodity Economy," from which selected quotes in *Black Celebration* are taken, Debord notes that law enforcement and even the Catholic church denounced the protestors, accusing them of "having no leaders," and stating that they were revolting "for no apparent reason," and without any sense of "respect for law and order."◀ The media's erasure of the rationale behind the riots only served to amplify what Debord termed as "the racist logic of capital."◀ A logic that, while justifying the looting and commodifying of Black bodies and cultural artifacts from the 1500s onward by colonial presences to build Western economies, also suppressed the histories of the men, women and children who served as unpaid labourers throughout their enslavement. Even "freedom"◀ was no respite as slavery's abolishment only highlighted the loss of free labour for white land and business owners, leading to the legislation of "Black Codes."◀ The codes, among other measures, expedited the arrest of anyone who did not submit to continued limits on their freedom and contributed to the ghettoization of Black communities. With the 1960s riots, the looting had come full circle. The original colonial looters became the looted, and their false humanism and paternalistic attempts to control those they viciously and parasitically manipulated for capital gain were laid bare. As Debord notes:

22 Guy Debord, "The Decline and Fall of the Spectacle-Commodity Economy," in *Unmasking L.A.*, ed. D.N. Sawhney (New York: Palgrave Macmillan, 2002), 229–238.

23 Ibid.

24 The text speaks to the conditions of freedom for Black and Indigenous peoples in the West Indies post-emancipation, the myth of freedom for those who remained "apprenticed" or "indentured," and the continuing impact on those communities today. See Jovan Scott Lewis, "Subject to Labor: Racial Capitalism and Ontology in the Post-Emancipation Caribbean," *Geoforum* 132 (June 2022): 247–251, doi:10.1016/j.geoforum.2020.06.007.

25 "Black Codes — Definition, Dates & Jim Crow Laws," *History.com*, 2010, accessed August 17, 2024, www.history.com/topics/black-history/black-codes.

(26) la vie inhumaine ; parce qu'elle commence au niveau du *seul individu réel* et parce que la communauté, dont l'individu révolté est séparé, est la *vraie nature sociale* de l'homme, la nature humaine : le dépassement positif du spectacle◀.

(27) Les émeutes ont non seulement exposé les inégalités qui touchent les communautés noires et l'effacement de leurs histoires au profit d'intérêts capitalistes, elles ont également mis en lumière une rage blanche viscérale qui a contribué à nourrir le mythe médiatique dépeignant de jeunes hommes noirs comme étant les instigateurs de la violence◀. En 1968, un rapport de la Commission Kerner a démenti ce mythe, rejetant le blâme sur le racisme des personnes blanches. Des décennies d'hostilité de la part des services de police, de politiques prédatrices des agences de crédit, de logements inadéquats et de chômage découlant de la discrimination raciale ont créé une cocotte-minute prête à exploser. Plus préoccupante encore est la révélation du rapport selon laquelle les « institutions blanches » ont non seulement créé les conditions propices à la ghettoïsation, mais les ont cautionnées et maintenues en place◀.

(28) Dans *Black Celebration*, une citation apparaît furtivement à l'écran : « *you're not trying to tell me anything I didn't know when I woke up today* » [ce que tu essaies de me dire n'est rien d'autre que ce que je savais déjà en me réveillant ce matin]. Elle est une réponse éloquente aux conclusions de la Commission Kerner. Mais lorsque la vérité n'est pas en phase avec les mythes des colonisateur-trice-s, elle peut être difficile à avaler. Tandis que les peuples opprimés luttent chaque jour avec ce que Fanon appelle la « triple personne◀ », pour les dominant-e-s, il ne semble pas exister d'expérience équivalente à celle de se retrouver mal à l'aise, face à soi-même et à ses propres ressentis, sous le microscope d'une entité scrutatrice. Aucun questionnement apparent sur les raisons de cet inconfort ou de cette colère, ni sur la facilité avec laquelle on en vient à croire que la différence équivaut à une menace.

D'aussi loin qu'on se souvienne, au sein des espaces institutionnels et culturels, une chronologie coloniale martelant que la vie telle qu'on

26 Debord, « Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande », *op. cit.*

27 *Ibid.*

28 Alice George, « The 1968 Kerner Commission Got It Right, But Nobody Listened », *Smithsonian Magazine*, 1^{er} mars 2018 ; disponible en ligne : <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/1968-kerne-commission-got-it-right-nobody-listened-180968318/>. Page consultée le 17 août 2024.

29 Frantz Fanon décrit en ces termes son expérience suite à un épisode de racisme lors d'un voyage en train. Il écrit : « Dans le train, il ne s'agissait plus d'une connaissance de mon corps en troisième personne, mais en triple personne. Dans le train, au lieu d'une, on me laissait deux, trois places. Déjà je ne m'amusais plus. Je ne découvrais point de coordonnées fébriles du monde. J'existais en triple : j'occupais de la place. J'allais à l'autre... et l'autre évanescant, hostile mais non opaque, transparent, absent, disparaissait. La nausée... J'étais tout à la fois responsable de mon corps, responsable de ma race, de mes ancêtres. Je promenai sur moi un regard objectif, découvris ma noirceur, mes caractères ethniques, — et me défoncèrent le tympan l'anthropophagie, l'arriération mentale, le fétichisme, les tares raciales, les négriers, et surtout, et surtout : "Y a bon banania." » Frantz Fanon, « L'expérience vécue du Noir », dans *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2015 [1952], p. 47–59.

A revolt against the spectacle—even if limited to a single district such as Watts—calls everything into question because it is a human protest against a dehumanized life, a protest of real individuals against their separation from a community that would fulfill their true human and social nature and transcend the spectacle. ◀

(26)

The riots not only exposed the inequality of Black communities and the erasure of histories for capital gain, but also brought to light the visceral white rage that fed into the media myths, pegging young Black men as the instigators. ◀ In 1968, a report by the Kerner Commission debunked that notion, concluding that white racism was to blame. Generations of hostile policing, predatory credit policies, inadequate housing and employment as a result of racial discrimination had created a powder keg waiting to explode. Perhaps most damning was the report’s finding that “white institutions” not only created the conditions for ghettoization, they condoned it and maintained it. ◀

(27)

(28)

In *Black Celebration*, a quote flashes across the screen, stating, “you’re not trying to tell me anything I didn’t know when I woke up today.” Such a sentiment would be a fitting response from the colonized to the Kerner Commission’s findings. But, when the truth does not align with the mythmaking of the colonizer, it is a bitter and rage-filled pill to swallow. While the oppressed wrestle daily with Fanon’s triple consciousness, ◀ for the dominant, there seems to be no equal meta experience of being uncomfortably next to oneself and one’s feelings under the microscope of a vigilant entity. No apparent questioning of why the discomfort or anger within them exists or why it is so easy to believe that difference equals threat.

(29)

For as long as we can remember, in institutional and cultural settings, the supremacy of a colonial chronology insisting that all meaningful life begins with the conquests has set an uncompromising standard by which all are expected to follow. This framework centres whiteness and all of its trappings as the prescriptive the colonized should

26 Debord, “The Decline and Fall of the Spectacle-Commodity Economy,” 229–238.

27 Ibid.

28 Alice George, “The 1968 Kerner Commission Got It Right, But Nobody Listened,” *Smithsonian Magazine*, March 1, 2018, accessed August 17, 2024, <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/1968-kerner-commission-got-it-right-nobody-listened-180968318/>.

29 Referencing here Frantz Fanon’s description of the triple consciousness he experiences during an encounter with racism on a train. He describes the realization stating: “In the train, it was a question of being aware of my body, no longer in the third person but in triple. In the train, instead of one seat, they left me two or three. I was no longer enjoying myself. I was unable to discover the feverish coordinates of the world. I existed in triple: I was taking up room. I approached the Other ... and the Other, evasive, hostile, but not opaque, transparent and absent, vanished. Nausea. I was responsible not only for my body but also for my race and my ancestors. I cast an objective gaze over myself, discovered my blackness, my ethnic features; deafened by cannibalism, backwardness, fetishism, racial stigmas, slave traders, and above all, yes, above all, the grinning *Y a bon Banania*.” See Frantz Fanon, “The Lived Experience of the Black Man,” in *Black Skin, White Masks*, trans. Richard Philcox (New York: Grove Press, 2008), 47–59.

Kosisochukwu Nnebe,
an inheritance / a threat / a haunting, 2022. Avec l'aimable concours de l'artiste. Vue d'installation de *Labeur* au Art Museum de l'Université de Toronto, 2024. Photo : Thomas Bollmann/Seed9

(30)

la connaît débute avec les conquêtes est prédominante. Cette convention est si solidement ancrée qu'on s'attend à ce que personne ne la conteste. Selon ce cadre de référence, la réalité blanche est centrale, le point focal auquel toute communauté colonisée devrait aspirer³⁰. Par conséquent, est-il raisonnable d'envisager que lorsque nous, colonisé-e-s, décidons de remettre en question ou d'ignorer cette convention, de nous rebeller contre elle, nous créons une perturbation qui, pour plusieurs, est inconfortable, inédite, étrangère ? Quand nous posons la question à savoir à qui revient le droit de raconter nos histoires, particulièrement lorsque les mythes qui ont cours ont coûté la vie de tant d'entre nous, nous manifestons notre mécontentement devant le fait que, pendant des générations, nos récits ont été transformés à travers le prisme colonial afin de les rendre digestes, afin que notre visibilité ne heurte pas le confort de la classe dominante.

Mais nous sommes là, parmi vous.

(31)

Comme l'observe l'artiste conceptuelle Kosisochukwu Nnebe, l'exploration et l'incarnation de points de vue divergents est cruciales afin de valider les connaissances émanant de circonstances spécifiques. Pour Nnebe, il ne suffit pas de qualifier ces points de vue comme étant ceux de victimes. Apprendre à reconnaître nos histoires communes est un mécanisme de survie qui a permis aux personnes qui, historiquement, ont subi l'altérité et ont été tenues à l'écart de « surmonter des situations insurmontables³¹ ». Dans son installation *an inheritance / a threat / a haunting* (2022), Nnebe joue avec la notion d'inconfort en employant une juxtaposition ingénieuse du visible et de l'invisible. Sur huit écrans disposés en U, un agencement qui enveloppe le public à mesure qu'il y pénètre, on assiste à une scène à première vue anodine où l'artiste apprête le manioc. Ce tubercule, également connu sous les noms de *cassava* ou *yuca*, a d'abord été utilisé par les populations autochtones de l'Amérique du Sud il y a de cela dix mille ans. Il était également cultivé dans les Antilles par le peuple Arawak à l'époque de l'expédition de Christophe Colomb. Avec les déplacements intenses des explorateurs, des marchands et des personnes soumises à l'esclavage, le transport de manioc vers les Antilles et vers l'Afrique s'est accru, et les manières dont les Autochtones l'apprêtaient se sont diversifiées³².

(32)

Le manioc est bien sûr connu comme aliment de subsistance pour ses qualités nutritives, mais c'est également un poison notoire. La plante contient une quantité élevée de cyanide et a été utilisée par les personnes soumises à l'esclavage comme ultimes représailles

30 Sylvia Wynter, « Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation — An Argument », *CR: The New Centennial Review*, vol. 3, n° 3, 2003, p. 257–337; disponible en ligne : <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>.

31 Tamunoibifiri Fombo, « Kosisochukwu Nnebe: Exploring Ancestral Connections », *Contemporary And (C&)*, Institut Für Auslandsbeziehungen, 15 septembre 2023; disponible en ligne : contemporaryand.com/magazines/kosisochukwu-nnebe-exploring-ancestral-connections/. Page consultée le 28 juillet 2024.

32 Christina Emery et al., « Cassava: From Toxic Tuber to Food Staple », *Plant Humanities Lab*, Dumbarton Oaks and JSTOR Labs, 21 janvier 2022; disponible en ligne : <https://lab.plant-humanities.org/cassava>. Page consultée le 28 juillet 2024.

(30) aspire to.◀ As such, could it be that when we, the colonized, decide to question/revolt/ignore this standard, the unsettling is too uncomfortable/unfamiliar/foreign/alien? When we ask who has the right to tell our stories, especially when mythical narratives have cost us our very lives, we are signalling our displeasure that, for generations, our histories have been delivered through a palatable and colonial lens so as not to disturb the comfort of the dominant with our visibility.

Kosisochukwu Nnebe,
*an inheritance / a threat /
a haunting*, 2022. Courtesy of
the artist. Installation view of
Labour at the Art Museum,
University of Toronto, 2024.
Photo: Thomas Bollmann/Seed9



But we are among you.

(31) As conceptual artist Kosisochukwu Nnebe observes, exploring and embodying alternative standpoints is crucial to validating knowledge emanating from specific circumstances. For Nnebe, this goes beyond casting these viewpoints as akin to victimhood. Recognizing shared histories indicates how those who have been historically othered have “subverted insurmountable situations.”◀ In *an inheritance / a threat / a haunting* (2022), Nnebe plays with notions of discomfort by employing a cunning juxtaposition of the visible and invisible. On eight screens, installed in a U formation that increasingly envelops the viewer as they step toward them, we watch the artist’s seemingly innocuous preparation of cassava. The root vegetable, also known as manioc or yuca, was first used by the Indigenous in South America as early as 10,000 years ago. It was also cultivated in the Greater Antilles by the Arawak at the time of Columbus’ arrival. With the violent movement of explorers, traders, and the enslaved, cassava’s transport to the Caribbean and Africa increased, as well as Indigenous ways of processing.◀

(32)

As much as cassava is known for providing sustenance, it is also known for its poison. The plant contains high levels of cyanide used by the

30 Sylvia Wynter, “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument,” *CR: The New Centennial Review* 3, no. 3 (2003): 257–337, <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>.

31 Tamunoibifiri Fombo, “Kosisochukwu Nnebe: Exploring Ancestral Connections,” *Contemporary And (C&)*, Institut Für Auslandsbeziehungen, September 15, 2023, accessed July 28, 2024, <https://contemporaryand.com/magazines/kosisochukwu-nnebe-exploring-ancestral-connections/>.

32 Christina Emery et al., “Cassava: From Toxic Tuber to Food Staple,” *Plant Humanities Lab*, Dumbarton Oaks and JSTOR Labs, January 21, 2022, accessed July 28, 2024, <https://lab.plant-humanities.org/cassava>.

(33) (34)

à l'agression coloniale. On appelait cette méthode fatale la méthode de l'ongle (*Thumbnail Method*)³³. Dans les haut-parleurs qui encerclent les écrans, on entend la trame sonore du labeur de Nnebe alors qu'elle reproduit chaque étape de la préparation du poison de manière à montrer les coulisses de sa concoction sans jamais en révéler la recette. *Couper, peler, râper, essorer, putréfier, récolter, sécher, moudre et emballer*³⁴. Dissimulée derrière l'ongle du pouce, la poudre ainsi préparée pouvait subrepticement être ajoutée à un breuvage ou un repas. Ainsi, ce qui ressemble à première vue à la préparation d'une recette familiale chérie, transmise de génération en génération, prend soudainement un sens tout différent.

(35)

[...] l'œuvre de Nnebe met en lumière la puissance potentielle de notre hypervisibilité en exploitant notre capacité à invoquer l'inconnaissable, l'incontrôlable.

(36)

L'œuvre *an inheritance* porte notre attention non seulement sur le caractère invivable de la vie des Noir·e·s et sur le contrôle exercé sur nos communautés à travers la surveillance et la marchandisation de l'identité noire, mais aussi sur la puissance transformatrice que peut avoir une rage maîtrisée. Consciente de ce pouvoir corrosif, capable de cannibaliser son hôte, Nnebe voit la recette du poison de manioc comme un héritage imaginaire, transmis de génération en génération, celui d'une arme qui se trouve sous le nez de l'opresseur³⁵. Comme le souligne Nnebe, le deuil vécu par les communautés noires devant la déshumanisation est perçu comme une émotion acceptable et ne présentant aucune menace ; la rage, toutefois, par son caractère incontrôlable, suscite une peur qui se doit d'être délégitimisée puisqu'elle sous-tend l'éventualité d'une vengeance³⁶. Mais l'intention de l'artiste n'est pas d'inciter à la violence. Nnebe offre plutôt un chemin vers la résistance — résister à la déshumanisation en reconnaissant notre colère et en l'honorant. Ce faisant, elle encourage les personnes opprimées à agir, à rêver à un avenir « fondamentalement ancré dans notre humanité plutôt que dans la négation de nos droits fondamentaux³⁷ ».

(37)

(38)

L'installation *an inheritance* évoque de manière magistrale une forme hantologique de libération qui affranchit les colonisé·e·s de cette hypervigilance épuisante dont ils doivent se parer pour répondre à la menace constante de la violence. De la même manière que les dominant·e·s peuvent se sentir inconfortablement surveillé·e·s

33 *Ibid.*

34 Nya Lewis et Kosisochukwu Nnebe, « Kosisochukwu Nnebe in Conversation with Nya Lewis », YouTube, *C Magazine*, 27 février 2023 ; disponible en ligne : https://youtu.be/G7wcPzW_RcU?si=90w2rgk0PNYQ0-_7. Page consultée le 28 juillet 2024.

35 Kosisochukwu Nnebe, « an inheritance », *Coloured Conversations*, 2022 ; disponible en ligne : <https://www.colouredconversations.com/an-inheritance>. Page consultée le 28 juillet 2024. [Lien inactif]

36 Kosisochukwu Nnebe, « an inheritance / a threat / a haunting », *Coloured Conversations*, 2022 ; disponible en ligne : <https://www.colouredconversations.com/an-inheritance-a-threat-a-haunting>. Page consultée le 28 juillet 2024. [Lien inactif]

37 Nya Lewis et Kosisochukwu Nnebe, « Kosisochukwu Nnebe in Conversation with Nya Lewis », *op. cit.*

38 *Ibid.*

(33) (34)

enslaved in the “Thumbnail Method,” a deadly retaliation to colonial aggression.◀ Through speakers bracketing the monitors, we listen only to the sounds of Nnebe’s labour as she reproduces the steps of the poison’s preparation in a manner that both displays and preserves the recipe’s secret. *Cut, peel, grate, wring, putrefy, harvest, dry, powder, and load.*◀ Packed under a thumbnail; the powder could be covertly added to a drink or a meal. What might easily be mistaken for the loving preparation of a cherished family recipe now takes on new meaning.

(35)

(36)

(37)

(38)

an inheritance not only attends to the unlivability of Black life and the surveillance and consumption of Blackness as a means of control, but also to the transformative power of harnessed rage. Acknowledging that the corrosive nature of hidden rage can cannibalize its host, Nnebe envisions the recipe as an imagined inheritance passed down through generations that embraces “a weapon that is hidden in plain sight.”◀ As Nnebe notes, Black grief in response to dehumanization is an acceptable emotion as it poses no threat, while the uncontrollability of Black rage elicits a fear that must be delegitimized as it foregrounds the potentiality for revenge.◀ But the artist’s intention is not to incite violence. Instead, Nnebe offers a pathway to resist dehumanization by acknowledging and honouring our anger. In so doing, she encourages the oppressed to act and dream of a future “fundamentally rooted in our humanity rather than one rooted in the disbelief of our basic human rights.”◀

[...] Nnebe’s work foregrounds a formidably potent side to our hypervisibility by tapping into our capacity to invoke the unknowable and uncontrollable.

(39)

an inheritance invokes a masterfully hauntological form of liberation that disencumbers the colonized from the exhausting hypervigilance required to respond to the constant threat of violence. Just as the dominant may feel uncomfortably surveilled in the work’s presence, the surveillance of our bodies continues to this day, as exemplified by the relentless scrutiny contributing to public spaces becoming sites of heightened stress and anxiety for BIPOC during the pandemic.◀ Our unease was substantiated by a 2022 Canadian Human Rights

33 Ibid.

34 Nya Lewis and Kosisochukwu Nnebe, “Kosisochukwu Nnebe in Conversation with Nya Lewis,” YouTube, *C Magazine*, February 27, 2023, accessed July 28, 2024, https://youtu.be/G7wcPzW_RcU?si=90w2rgk0PNYQ0-_7.

35 Kosisochukwu Nnebe, “an inheritance,” *Coloured Conversations*, 2022, accessed July 28, 2024, <https://www.colouredconversations.com/an-inheritance>. [URL no longer active]

36 Kosisochukwu Nnebe, “an inheritance / a threat / a haunting,” *Coloured Conversations*, 2022, accessed July 28, 2024, <https://www.colouredconversations.com/an-inheritance-a-threat-a-haunting>. [URL no longer active]

37 Lewis and Nnebe, “Kosisochukwu Nnebe in Conversation with Nya Lewis.”

38 Ibid.

39 A 2021 Canadian City Parks Report revealed that in 2020, as we were all encouraged to use public spaces, particularly parks, Canadians who identified as Black, Indigenous or a person of colour experienced higher likelihoods of barriers to entry, with 24% reporting fears of ticketing and 22% reporting outright harassment. Park People, “Lessons from a Pandemic Year,” *Canadian City Parks Report 2021*, TD Bank Group, 2021, accessed July 28, 2024, <https://ccpr.parkpeople.ca/2021/overview/lessons>.

- (39) en présence de cette œuvre, la surveillance de nos corps se poursuit encore aujourd’hui, comme en témoigne l’examen incessant qui a transformé les espaces publics en lieux de stress et d’anxiété accrus pour les PANDC durant la pandémie³⁹. Notre malaise a été corroboré en 2022 par un rapport de la Commission canadienne des droits de la personne sur l’utilisation des technologies de reconnaissance faciale dans le cadre d’interventions policières. Le rapport a révélé que des préjugés racistes implicites et explicites « sont ancrés dans les systèmes historiques et actuels de la police et de la justice pénale », engendrant des conséquences dévastatrices pour les communautés noires et autochtones⁴⁰. Le rapport conclut que
- (40) « les personnes noires et autochtones au Canada font l’objet d’une surveillance policière omniprésente qui limite leur capacité à exister dans l’espace public », confirmant ainsi que la vie des personnes colonisées est un labeur en soi⁴¹. Malgré cela, l’œuvre de Nnebe met en lumière la puissance potentielle de notre hypervisibilité en exploitant notre capacité à invoquer l’inconnaissable, l’incontrôlable. Ce faisant, elle nous invite à flotter entre « les identités définies et les réalités en apparence paradoxales » et à bouleverser le *statu quo*⁴².

39 En 2021, un rapport sur les parcs urbains du Canada révélait qu’en 2020, alors qu’on encourageait la population à utiliser les espaces publics, les personnes s’identifiant comme Noir·e·s, Autochtones ou de couleur étaient davantage sujettes à rencontrer des interdictions, 24 % d’entre elles disaient avoir peur de recevoir une contravention et 22 % rapportaient des cas de harcèlement. Amis des parcs, « Leçons d’une année de pandémie », *Rapport 2021*; disponible en ligne : ccpr.parkpeople.ca/2021/fr/apercu/lecons. Page consultée le 3 août 2025.

40 Commission canadienne des droits de la personne, *Utilisation de la technologie de reconnaissance faciale par les services de police*, 15 avril 2022; disponible en ligne : www.ccdp-chrc.gc.ca/droits-de-la-personne/publications/utilisation-de-la-technologie-de-reconnaissance-faciale-par-les. Page consultée le 28 juillet 2024.

41 *Ibid.*

42 Chloë Lalonde, « Kosisochukwu Nnebe — I Want You to Know That I Am Hiding Something from You / Since What I Might Be Is Uncontainable », *Articule*, 2023; disponible en ligne : www.articule.org/en/events/kosisochukwu-nnebe-i-want-you-to-know. Page consultée le 28 juillet 2024.

- (40) Commission report on the use of facial recognition technology in policing. Its findings revealed that implicit and explicit racial biases embedded within “historic and current police and criminal justice systems” contributed to devastating consequences for Black and Indigenous communities.◀ The report’s conclusion that “Black and Indigenous people in Canada are subject to invasive police surveillance that makes it difficult to exist in public space,” confirms that,
- (41) for the colonized, to live and breathe is to labour.◀ Yet, Nnebe’s work foregrounds a formidably potent side to our hypervisibility by tapping into our capacity to invoke the unknowable and uncontrollable. In so doing, we are encouraged to embrace the artist’s invitation to float between “fixed identities and seemingly paradoxical realities”
- (42) as we disquiet the status quo.◀

40 Canadian Human Rights Commission, *Facial Recognition Technology Use in Policing*, April 15, 2022, accessed July 28, 2024, <https://www.chrc-ccdp.gc.ca/en/about-human-rights/publications/facial-recognition-technology-use-policing>.

41 Ibid.

42 Chloë Lalonde, “Kosisochukwu Nnebe — I Want You to Know That I Am Hiding Something from You / Since What I Might Be Is Uncontainable,” *Articule*, 2023, accessed July 28, 2024, <https://www.articule.org/en/events/kosisochukwu-nnebe-i-want-you-to-know>.

Rage

Un ami te dit qu'il a vu une photo de toi sur Internet et veut savoir pourquoi tu as l'air si fâché. Le photographe et toi aviez choisi la photo dont il parle parce que vous trouviez que tu y semblais plus décontractée. Tu as l'air fâché ? Tu n'aurais pas dit ça. À l'évidence, cette image de toi peu souriante le met mal à l'aise et il a besoin que tu t'en expliques.

(43) — Claudia Rankine ◀

[...] — to my sisters of Color who like me still tremble their rage under harness, or who sometimes question the expression of our rage as useless and disruptive (the two most popular accusations), I want to speak about anger, my anger, and what I have learned from my travels through its dominions.

Everything can be used, except what is wasteful. You will need to remember this when you are accused of destruction.

(44) — Audre Lorde ◀

(45) Les meurtres de George Floyd et Breonna Taylor aux mains de policiers, respectivement à Minneapolis au Minnesota et à Louisville au Kentucky, ont provoqué en 2020 l'éruption d'un mouvement mondial contre la brutalité policière ◀ et toute forme de haine xénophobe. Les institutions, voyant peut-être là une occasion de prouver leur pertinence ou de générer des revenus, se sont dépêchées d'émettre des messages de solidarité et de faire des promesses d'inclusivité accrue ◀◀. Mais que veut dire l'« inclusivité » quand c'est la classe

(46) (47)

43 Rankine, *Citizen*, op. cit., p. 56.

44 « [...] — à mes sœurs de couleur qui, comme moi, tremblent encore de rage sous leurs harnais, celles qui, parfois, se disent que l'expression de notre rage est inutile et dérangeante (les deux accusations les plus fréquentes), je veux parler de colère, de ma colère, et de ce que j'ai appris de mes voyages jusque dans ses moindres recoins. Tout peut être utile, sauf ce qui est perdu. Vous devrez vous en rappeler lorsqu'on vous accusera de vouloir tout détruire. » Audre Lorde, « The Uses of Anger », *CUNY Academic Works*, City University of New York, 1981; disponible en ligne : academicworks.cuny.edu/wsqr/509/. Page consultée le 17 août 2024. [Traduction libre]

45 Laurin-Whitney Gottbrath, « In 2020, the Black Lives Matter Movement Shook the World », *Al Jazeera*, 31 décembre 2020; disponible en ligne : www.aljazeera.com/features/2020/12/31/2020-the-year-black-lives-matter-shook-the-world. Page consultée le 17 août 2024.

46 Amy McCaig, « Businesses Backing #BlackLivesMatter Are More Attractive to Workers, Have Better Bottom Lines », Rice University, 2022; disponible en ligne : news.rice.edu/news/2022/businesses-backing-blacklivesmatter-are-more-attractive-workers-have-better-bottom-lines. Page consultée le 18 août 2024.

47 Abby Corrington et al., « The Impact of Organizational Statements of Support for the Black Community in the Wake of a Racial Mega-threat on Organizational Attraction and Revenue », *Human Resource Management*, vol. 61, n° 6, mai 2022, p. 699–722; disponible en ligne : doi:10.1002/hrm.22119.

Rage

(43) A friend tells you he has seen a photograph of you on the internet and he wants to know why you look so angry. You and the photographer chose the photograph he refers to because you both decided it looked the most relaxed. Do you look angry? You wouldn't have said so. Obviously this unsmiling image of you makes him uncomfortable, and he needs you to account for that.
— Claudia Rankine◀

(44) [...] — to my sisters of Color who like me still tremble their rage under harness, or who sometimes question the expression of our rage as useless and disruptive (the two most popular accusations), I want to speak about anger, my anger, and what I have learned from my travels through its dominions.
Everything can be used, except what is wasteful. You will need to remember this when you are accused of destruction.
— Audre Lorde◀

(45) With the murders of George Floyd and Breonna Taylor at the hands of police in Minneapolis, Minnesota and Louisville, Kentucky, respectively in 2020, the world erupted in opposition to police brutality◀ and all matters of xenophobic hate. Institutions, perhaps seizing the opportunity for relevance or revenue, made quick work of releasing statements of solidarity and promises of inclusivity.◀◀ But what does “inclusion” mean when the dominant set the rules of engagement? (46) (47) With mandates of ushering in meaningful change within spaces previously thought to be inhospitable to BIPOC voices, these hastily crafted missives were followed by a noticeable shuffling in the (48) racial makeup of arts and culture workers.◀ Overall, Diversity, Equity

43 Rankine, *Citizen*, 46.

44 Audre Lorde, “The Uses of Anger,” *CUNY Academic Works*, City University of New York, 1981, accessed August 17, 2024, <https://academicworks.cuny.edu/wsq/509/>.

45 Laurin-Whitney Gottbrath, “In 2020, the Black Lives Matter Movement Shook the World,” *Al Jazeera*, December 31, 2020, accessed August 17, 2024, <https://www.aljazeera.com/features/2020/12/31/2020-the-year-black-lives-matter-shook-the-world>.

46 Amy McCaig, “Businesses Backing #BlackLivesMatter Are More Attractive to Workers, Have Better Bottom Lines,” *Rice News*, Rice University, 2022, accessed August 18, 2024, <https://news.rice.edu/news/2022/businesses-backing-blacklivesmatter-are-more-attractive-workers-have-better-bottom-lines>.

47 Abby Corrington et al., “The Impact of Organizational Statements of Support for the Black Community in the Wake of a Racial Mega-threat on Organizational Attraction and Revenue,” *Human Resource Management* 61, no. 6 (May 2022): 699–722, <https://doi.org/10.1002/hrm.22119>.

(48) dominante qui en dicte les modalités ? Ces communications composées à la hâte, dont l'objectif avoué était d'entamer une transformation des espaces autrefois considérés comme hostiles aux voix des PANDC, ont été suivies de mouvements de personnel importants au sein du domaine des arts et de la culture afin d'y inclure des travailleur-euse-s issu-e-s de communautés raciales diverses◀.

(49) Globalement, les embauches motivées par la diversité, l'équité et l'inclusion (DEI) ont bondi de 168,9 % entre 2020 et 2021◀. Mais à quelle fin ? Quatre ans plus tard, nous avons tout le loisir d'observer les répercussions réelles de telles mesures. Les incitatifs à l'embauche des DEI ont connu un essoufflement◀, accompagné de témoignages frustrants concernant ce qui s'est réellement passé après l'intégration des PANDC aux équipes de direction◀. De départs soudains◀ à des promesses rompues◀, des communiqués au ton condescendant ont été publiés puis retirés en raison de leur manque de sensibilité et de leur apparente incompréhension de ce que signifie décoloniser une institution◀.

(50) L'effet de ces mesures aussi soudaines que performatives, et qui se sont si rapidement mutées en condescendance et en mépris, est certes décevant, mais aussi terriblement familier. En 2013, D^{re} Kecia Thomas identifiait déjà cette tendance comme étant une menace pour la trajectoire professionnelle des PANDC, et particulièrement des femmes noires. Elle a appelé ce phénomène « *Pet to Threat* » [De docile à menaçante]◀.

(51) Dans chacun des cas étudiés, les personnes candidates étaient embauchées avec la promesse de recevoir du soutien d'une personne mentore blanche. La personne embauchée était vue comme « aimable et malléable », « et pourtant on lui refusait le pouvoir et l'autorité » associés à son poste, de même que les « avantages offerts aux autres membres

48 Torey Akers, « Are US Museums Becoming More Inclusive? New Surveys of Workers and Trustees Provide Modest Hope », *The Art Newspaper*, 17 novembre 2022; disponible en ligne : www.theartnewspaper.com/2022/11/16/mellon-foundation-black-trustee-alliance-art-museums-surveys-diversity. Page consultée le 18 août 2024.

49 Marina Perla, « Corporate DEI: An Update and Guide to Move Forward », *LinkedIn*, 8 novembre 2023; disponible en ligne : www.linkedin.com/pulse/corporate-dei-update-guide-move-forward-marina-perla--qaxne. Page consultée le 18 août 2024.

50 *Ibid.*

51 Lise Ragbir et Eunice Bélidor, « I Was a Museum's Black Lives Matter Hire », *Hyperallergic*, 2 mars 2023; disponible en ligne : <https://hyperallergic.com/804872/i-was-a-museums-black-lives-matter-hire-eunice-belidor/>. Page consultée le 18 août 2024.

52 Alex Greenberger, « Second Indigenous Art Curator Leaves Art Gallery of Ontario as Scrutiny Continues », *ARTnews*, 26 janvier 2024; disponible en ligne : www.artnews.com/art-news/news/second-indigenous-art-curator-leaves-art-gallery-of-ontario-1234694269/. Page consultée le 18 août 2024.

53 Anam Khan, « Accusations of Racism Shutter Groundbreaking Halifax Institute Studying Canadian Slavery », *CBC News*, CBC/Radio-Canada, 20 octobre 2022; disponible en ligne : www.cbc.ca/news/canada/nova-scotia/institute-study-canadian-slavery-discrimination-1.6621985. Page consultée le 18 août 2024.

54 « National Gallery Director Not Interested in Decolonization », *Galleries West*, 8 novembre 2023; disponible en ligne : www.gallerieswest.ca/news/national-gallery-director-not-interested-in-decolonization/. Page consultée le 18 août 2024.

55 Kecia M Thomas, « The Persistence of Pet to Threat », *Forbes*, 24 janvier 2024; disponible en ligne : www.forbes.com/sites/keciathomas/2024/01/13/the-persistence-of-pet-to-threat/. Page consulté le 18 août 2024; Kevin Donahue, Tina Gilbert, Melinda Halpert et Portia Robertson Migas, « The Infuriating Journey from Pet to Threat: How Bias Undermines Black Women at Work », *Forbes*, 3 mars 2022; disponible en ligne : <https://www.forbes.com/sites/forbeseq/2021/06/29/the-infuriating-journey-from-pet-to-threat-how-bias-undermines-black-women-at-work/>. Page consultée le 18 août 2024.

(49) and Inclusion hires between 2020 and 2021, jumped a staggering 168.9%.◀ But to what end? Four years on, we are faced with the reality of those reflexive actions. DEI hiring bonanzas soon became a downward trend,◀ accompanied by frustrating accounts of what actually happened after the placement of BIPOC in leadership positions.◀ (50) (51) Then there were the sudden departures◀ and broken promises,◀ (52) (53) alongside dismissive public statements soon retracted due to their insensitivity and misrepresentation of what attempting to decolonize a colonial institution entails.◀ (54)

(55) The whiplash effect of these sudden and performative gestures that turned on a dime to contempt and condescension was disappointing but also familiar. In 2013, Dr. Kecia Thomas identified the tendency as a phenomenon negatively impacting the career trajectories of BIPOC, particularly Black women. She called it “Pet to Threat.”◀ (56) In each case, a candidate was hired with promises of support by a white mentor and seen as “likeable and moldable,” “yet denied access to the power and authority” the role required as well as “the rewards typically offered to others.”◀ The more confident and competent the candidate became in their role, the less support and the more hostility they received. In short, these promising hires came to be perceived as threats, or, much like Lorde describes in “The Uses of Anger,” harbingers of destruction.◀ (57) The reward for their competence, proven accomplishments, and labour was to reckon with microaggressions, such as gaslighting, exclusion, and sabotage. In follow-up studies, Thomas later identified “Pet to Threat” as affecting BIPOC (58) across all employment industries.◀

48 Torey Akers, “Are US Museums Becoming More Inclusive? New Surveys of Workers and Trustees Provide Modest Hope,” *The Art Newspaper*, November 17, 2022, accessed August 18, 2024, <https://www.theartnewspaper.com/2022/11/16/mellon-foundation-black-trustee-alliance-art-museums-surveys-diversity>.

49 Marina Perla, “Corporate DEI: An Update and Guide to Move Forward,” *LinkedIn*, November 8, 2023, accessed August 18, 2024, <https://www.linkedin.com/pulse/corporate-dei-update-guide-move-forward-marina-perla--qaxne>.

50 Ibid.

51 Lise Ragbir & Eunice Béliidor, “I Was a Museum’s Black Lives Matter Hire,” *Hyperallergic*, March 2, 2023, accessed August 18, 2024, <https://hyperallergic.com/804872/i-was-a-museums-black-lives-matter-hire-eunice-belidor/>.

52 Alex Greenberger, “Second Indigenous Art Curator Leaves Art Gallery of Ontario as Scrutiny Continues,” *ARTnews*, January 26, 2024, accessed August 18, 2024, <https://www.artnews.com/art-news/news/second-indigenous-art-curator-leaves-art-gallery-of-ontario-1234694269/>.

53 Anam Khan, “Accusations of Racism Shutter Groundbreaking Halifax Institute Studying Canadian Slavery,” *CBC News*, October 20, 2022, accessed August 18, 2024, <https://www.cbc.ca/news/canada/nova-scotia/institute-study-canadian-slavery-discrimination-1.6621985>.

54 “National Gallery Director Not Interested in Decolonization,” *Galleries West*, November 8, 2023, accessed August 18, 2024, <https://www.gallerieswest.ca/news/national-gallery-director-not-interested-in-decolonization/>.

55 Kecia M. Thomas, “The Persistence of Pet to Threat,” *Forbes*, January 24, 2024, accessed August 18, 2024, <https://www.forbes.com/sites/keciathomas/2024/01/13/the-persistence-of-pet-to-threat/>; Donahue, Kevin, Tina Gilbert, Melinda Halpert, and Portia Robertson Migas, “The Infuriating Journey from Pet to Threat: How Bias Undermines Black Women at Work,” *Forbes*, Forbes Media LLC, March 3, 2022, accessed August 18, 2024, <https://www.forbes.com/sites/forbeseq/2021/06/29/the-infuriating-journey-from-pet-to-threat-how-bias-undermines-black-women-at-work/>.

56 Ibid.

57 Lorde, “The Uses of Anger.”

58 Donahue et al., “The Infuriating Journey from Pet to Threat.”

(56) du personnel⁵⁶. Plus la personne employée gagnait en confiance et en compétence dans son rôle, plus elle se voyait privée de soutien, et plus l'environnement de travail devenait hostile. En somme, ces embauches, d'abord perçues comme prometteuses, furent rapidement considérées comme des menaces ou, comme le décrit Lorde dans son article « The Uses of Anger », comme des signes avant-coureurs de destruction⁵⁷. Ces personnes employées voyaient leur compétence, leurs accomplissements et leur labeur récompensés par une pléthore de microagressions, allant de la manipulation mentale à l'exclusion, en passant par le sabotage. Des études subséquentes ont permis à Thomas de conclure que le phénomène du « *Pet to Threat* » touchait les PANDC dans tous les secteurs d'emploi⁵⁸.

(59) La commissaire, conférencière et médiatrice culturelle La Tanya S. Autry remarque que, dans sa pratique, il n'est pas rare que des institutions majoritairement blanches entretiennent un climat hostile sur le plan racial tout en mettant en place des mesures d'inclusion symboliques et temporaires afin de « pacifier » la situation, tout en s'assurant que le contrôle structurel de l'institution reste entre les mains des personnes blanches⁵⁹. Autry, qui travaille entre autres au développement de projets collaboratifs comme #MuseumsAreNotNeutral réfutant le mythe de la neutralité des espaces muséaux, utilise des méthodologies contre-hégémoniques afin d'étudier et d'enrayer la violence institutionnelle. Celles-ci impliquent un intérêt sincère pour les expériences vécues et pour les témoignages des personnes opprimées afin de découvrir les liens qui les unissent, les points de rupture et les possibilités d'implication future. Cette démarche a mené Autry à remettre en question une grande partie de l'éducation formelle et de la formation muséale qu'elle a reçues, et à travers lesquelles on lui a transmis une « pensée colonisée-chaotique⁶⁰ ».

(61) Dans son manifeste *Inclusion Ruse* (2024), la praticienne propose des conseils éclairés en réponse aux pratiques d'exposition et de collection qui « agressent, défigurent, volent, discréditent et incarcèrent notre patrimoine » ainsi que « nos peuples⁶¹ ». L'œuvre sonore est présentée parmi une sélection générative de textes disposés sur six étagères en bois, formant une bibliothèque annexe pour celles et ceux qui souhaitent dépasser le performatif et entrer en communion avec les voix et les histoires des personnes colonisées. Au centre, des casques d'écoute sont posés aux quatre coins d'une table de bois, où l'on trouve également des tournesols, des instruments pour la préparation du thé au citron et au gingembre ainsi que des images encadrées de chercheur·euse·s noir·e·s estimé·e·s. Autour

La Tanya S. Autry, *Inclusion Ruse*, 2024. Avec l'aimable concours de l'artiste. Vue d'installation de *Labeur* au Art Museum de l'Université de Toronto, 2024.
Photo : Thomas Bollmann/Seed9

56 *Ibid.*

57 Audre Lorde, « The Uses of Anger », *op. cit.*

58 Donahue *et al.*, « The Infuriating Journey from Pet to Threat », *op. cit.*

59 La Tanya S. Autry, « A Black Curator Imagines Otherwise », *Hyperallergic*, Veken Gueyikian, 22 avril 2021; disponible en ligne : hyperallergic.com/639570/a-black-curator-imagines-otherwise-latanya-autry. Page consultée le 18 août 2024.

60 La Tanya S. Autry, « Autry — Cultural Worker Statement », 2024.

61 La Tanya S. Autry, « A Black Curator Imagines Otherwise », *op. cit.*

(59) As curator, educator, and cultural worker, La Tanya S. Autry notes, it is not unusual for predominantly white institutions to sustain racially hostile environments while employing tokenism and temporary measures of inclusion as a pacifier while “hoarding structural power.”◀ Autry, whose practice includes the development of collaborative freedom projects such as #MuseumsAreNotNeutral that refute the myth of neutrality within museum spaces, employs counterhegemonic cultural methodologies to examine and expel institutional violence. These include profoundly engaging with the lived experiences and testimonies of oppressed peoples to uncover connections, ruptures and possibilities for future navigation. A process that has led Autry to question much of the formal education and museum training that embedded her within “mess-colonized thinking.”◀

(60) In her manifesto, *Inclusion Ruse* (2024), the practitioner offers sage advice in response to exhibition and collection practices that “molest, disfigure, steal, discredit, and incarcerate our heritage” and “our people.”◀ The audio work sits amidst a generative selection of texts placed on six wooden shelves. An adjunct library for those desiring to push beyond the performative and sit in communion with the voices and histories of the colonized. The central wooden table with headphones placed at its four corners alongside sunflowers, tools for lemon-ginger tea making and framed images of cherished Black scholars invites us to spend time with Autry’s recipe of care.



La Tanya S. Autry, *Inclusion Ruse*, 2024. Courtesy of the artist.
Installation view of *Labour* at the Art Museum, University of Toronto, 2024. Photo: Thomas Bollmann/Seed9

(62) The curator and cultural worker begins by sharing how her hopes for progress during the surge of inclusion mandates were quickly quashed, resulting in her mindful practice of steeping lemon-ginger tea and the realization that self-protective measures must be put in place. Autry asks us of our institutional interactions, “Is your participation being used to legitimize something or someone? Are you being tokenized?”◀ Though care is a word at times devoid of

59 La Tanya S. Autry, “A Black Curator Imagines Otherwise,” *Hyperallergic*, April 22, 2021, accessed August 18, 2024, <https://hyperallergic.com/639570/a-black-curator-imagines-otherwise-latanya-autry>.

60 La Tanya S. Autry, “Autry—Cultural Worker Statement,” 2024.

61 La Tanya S. Autry, “A Black Curator Imagines Otherwise.”

62 La Tanya S. Autry, *Inclusion Ruse Manifesto*, 2024.

de cette table, nous sommes invité-e-s à prendre soin de nous selon la recette d'Autry.

(62)

La commissaire et travailleuse culturelle amorce son œuvre audio en confiant que les espoirs qu'a nourris chez elle l'accroissement des mesures d'inclusion dans le secteur culturel ont été amèrement déçus, ce qui l'a menée à adopter une pratique méditative d'infusion de thé citron-gingembre et à réaliser que des mesures d'autoprotection s'imposaient. En ce qui concerne nos interactions avec les institutions, Autry demande : « Votre participation sert-elle à légitimer quelque chose ou quelqu'un ? Êtes-vous utilisée à des fins de tokenisation ? » Même si la notion de *prendre soin* est parfois dénuée de sens au sein des institutions, les questions d'Autry engendrent une *connaissance*. Elle nous parle comme le ferait une mentore estimée ou une amie précieuse qui marcherait sur un sentier mille fois parcouru à nos côtés. Nous comprenons ce dont elle nous parle, car nous aussi, nous avons marché sur ce même sentier. Sa recette, cette offrande d'une immuabilité apaisante pour les personnes colonisées, offre un répit bien mérité des mythes de l'équité qui, au sein de ces espaces, ne font qu'exacerber le sentiment d'isolement des personnes racisées.

Autry réfute la mythologie blanche qui prédomine dans les espaces institutionnels en mettant en lumière d'autres mythes issus de son enfance, transmis par sa grand-mère et, plus tard, par les œuvres de l'autrice Toni Morrison. Une telle pratique libère du besoin de s'ancrer dans la croyance que la représentation de faits empiriques et la documentation sont les seules voies possibles pour rejoindre un public blanc. Un public qui, note Autry, est peut-être de toute façon trop occupé à songer à notre déshumanisation, à la négation pure et simple de notre humanité, pour maintenir les structures de pouvoir existantes. Autry se consacre plutôt à semer les graines de sa pensée dans le terrain des espaces institutionnels, convaincue que plus elles seront nombreuses, plus grandes seront les chances de les voir germer et engendrer une véritable évolution, ne serait-ce que chez une seule personne. Les semences d'Autry vont bien au-delà de mesures d'inclusion superficielles qui ne font qu'exacerber notre effacement. Sa pratique s'inscrit dans le tangible, dans le visible : elle met en lumière des traces historiques et des récits que celles et ceux qui entrent en contact avec son œuvre peuvent collectionner et chérir.

En étendant le soin aux colonisé-e-s, qui en sont souvent privé-e-s, et en augmentant la charge de travail de celles et ceux qui le réclament, *Inclusion Ruse* fait ressortir une erreur commune de perception en matière de discrimination systémique : celle selon laquelle il incomberait aux personnes qui en sont victimes d'y remédier. Mais nous n'avons pas créé le problème — le réseau de castes, les hiérarchies raciales, les définitions et stéréotypes, ni les exigences de transparence. Dans un tel contexte, nous demander d'effectuer

meaning in institutional environments, Autry's questions prompt a *knowing*. She speaks to us like a valued mentor or cherished friend who treads the well-worn path alongside us. We recognize her sighs because we too have done the same. Her recipe, in its offering of a calming relatability for the colonized, provides a welcome respite from the myths of equity within such settings that exacerbate feelings of isolation.

Autry refutes white mythology within the institution by engaging with alternative interpretations of myth first introduced to her in childhood by her grandmother and later in the works of Toni Morrison. This engagement releases the need to ground oneself in the belief that factual representation and documentation are the only pathways to reaching a white audience. An audience, Autry notes, that may be more invested in the dehumanization and disavowing of our humanity in order to maintain existing power structures. Instead, Autry focuses on planting seeds within institutional soil, believing that if seeds are left everywhere, there is an opportunity for growth, even if it is through one person. Autry's seed-planting moves beyond superficial forms of inclusion that beget erasure. Instead, her practice offers us the tangible and visible in the form of historical traces and storytelling that others can collect and carry forward.

By extending care to the colonized who are often denied it, and increasing the labour of those who demand it, *Inclusion Ruse* illuminates a common error in perception when it comes to the problem of systemic discrimination—namely, that it is the work of those experiencing it to solve it. But we did not create the problem—the web of castes, the hierarchies of race, the definitions and stereotypes or the demands for transparency. As such, the expectation that we extend our labour to fix the problem on behalf of the institution is unrealistic. If systemic change beyond the performative is truly desired, then the work of fixing must be undertaken by the dominant—those who the imbalance has privileged. Let us readjust our focus away from the distractions of the institution to more generative pursuits.

(63) Michi Saagiig Nishnaabeg storyteller, scholar, activist, and musician Leanne Betasamosake Simpson offers such generativity through her advocacy for disengagement. She explains: "I am not particularly interested in holding states accountable because the structure, history, and nature of states is exploitative by nature. I'm interested in alternatives; I'm interested in building new worlds."◀ For Simpson, this means focusing on grounded normativity—a way of living in relation to other people and nonhuman lifeforms that is "nonauthoritarian, nonexploitative" and "nondominating."◀ This sentiment is reflected in her piece *Dreaming Beyond the Nation-State* (2016)—a large wall installation, sitting opposite Autry's library, of white text knocked out

63 Leanne Betasamosake Simpson, "Indigenous Resurgence and Co-Resistance," *Critical Ethnic Studies* 2, no. 2 (2016): 19–34, <https://doi.org/10.5749/jcritethnstud.2.2.0019>.

64 Glen Coulthard and Leanne Betasamosake Simpson, "Grounded Normativity / Place-Based Solidarity," *American Quarterly* 68, no. 2 (2016): 249–255, <https://doi.org/10.1353/aq.2016.0038>.

le travail nécessaire pour remédier à ce problème au sein de l'institution est tout simplement irréaliste. Si une transformation systémique véritable, et non simplement performative, est réellement souhaitée, le labeur doit venir de la classe dominante, celle qui a récolté les privilèges de ce déséquilibre. Nous devons désormais détourner notre attention des distractions du cadre institutionnel pour la diriger vers la poursuite d'objectifs plus proactifs et pérennes.

(63) Leanne Betasamosake Simpson est conteuse, conférencière, militante et musicienne de la Nation Anishinaabe des Michi Saagiig Nishnaabeg. À travers sa pratique, elle adopte une approche axée sur la pérennité à travers la promotion du désengagement. Elle explique : « Je ne suis pas particulièrement intéressée à rejeter le blâme sur les États sous prétexte que leur structure, leur histoire et leur nature même sont ancrées dans une logique d'exploitation. Ce qui m'intéresse, ce sont les solutions alternatives, la création de nouveaux mondes. » Pour Simpson, cela signifie de se concentrer sur une normativité ancrée dans le réel, une manière de vivre en relation avec les autres formes de vie — humaine ou non humaine — qui ne soit « ni autoritaire, ni basée sur l'exploitation ». Cette intention se reflète dans son œuvre intitulée *Dreaming Beyond the Nation-State* (2016), une installation murale à grande échelle occupant l'espace face à la bibliothèque d'Autry. On y voit du texte blanc sur une éclaboussure d'un noir profond. Le texte, tiré d'une conversation entre Simpson et l'universitaire aléoute Eve Tuck, promeut le désengagement des espaces institutionnels où la discrimination systémique est enracinée. Elle encourage les personnes racisées à « cesser de danser pour amuser les personnes blanches » et à recentrer leur attention sur elles-mêmes, à prendre conscience qu'elles n'ont à obtenir aucune validation extérieure pour leur ambition de trouver d'autres manières d'être et de faire.

Leanne Betasamosake Simpson, *Dreaming Beyond the Nation-State*, 2016. Avec l'aimable concours de l'artiste. Vue d'installation de *Labeur* au Art Museum de l'Université de Toronto, 2024. Photo : Thomas Bollmann/Seed9

(66) Pour Simpson, dont le désir est de démanteler l'édifice de la suprématie blanche, la reconnaissance des différentes formes qu'a prises historiquement l'injustice, notamment l'utilisation des lois pour anéantir les communautés autochtones, est fondamentale. Ce démantèlement implique la formation d'alliances entre des individus et des communautés partageant les mêmes valeurs, ainsi que par le souci de ne pas reproduire les mécanismes de la suprématie blanche à travers « le racisme anti-Noir-e-s, l'hétéropatriarcat et le capitalisme. » La normativité telle que la conçoit Simpson, ancrée dans le réel, permet une résurgence des pratiques autochtones au sein de systèmes spirituels, émotionnels et sociaux qui encouragent

63 « I am not particularly interested in holding states accountable because the structure, history, and nature of states is exploitative by nature. I'm interested in alternatives; I'm interested in building new worlds. » Leanne Betasamosake Simpson, « Indigenous Resurgence and Co-Resistance », *Critical Ethnic Studies*, vol. 2, n° 2, 2016, p. 19–34; disponible en ligne : doi.org/10.5749/jcritethnstud.2.2.0019. [Traduction libre]

64 Glen Coulthard et Leanne Betasamosake Simpson, « Grounded Normativity / Place-Based Solidarity », *American Quarterly*, vol. 68, n° 2, 2016, p. 249–255, disponible en ligne : doi.org/10.1353/aq.2016.0038.

65 Leanne Betasamosake Simpson, « Indigenous Resurgence and Co-Resistance », *op. cit.*

66 *Ibid.* [Traduction libre]

(65) of a vivid black spatter. The text, taken from a conversation between Simpson and Unanga scholar Eve Tuck, advocates for disengaging from institutions steeped in systemic discrimination.◀ Instead, we are encouraged to “stop dancing for whiteness” and centre ourselves, understanding that we need no outside validation to dream of other ways of doing and being.

(66) Acknowledging historical forms of injustice, “such as the use of legislation to devastate Indigenous communities, is foundational to Simpson’s desire to see the dismantling of white supremacy. That dismantling includes forming alliances with like-minded individuals and communities and a mindfulness of not replicating white supremacy through “antiblackness, heteropatriarchy and capitalisms.”◀ For Simpson, implementing grounded normativity allows for a resurgence of Indigenous practices embedded with spiritual, emotional and social systems that encourage independence, community and self-determination. In this way, when imbalances occur, the community can respond in support to assess the impact and initiate a way forward that does not exacerbate harm. Turning inward for support and solutions responds to the fact that, for generations, Indigenous calls for restitution have been met with placating gestures to neutralize their voices. As Simpson emphasizes, the key to stopping this lies in closely examining how change is implemented. This requires actively engaging in struggle, organizing, and building viable alternatives, rather than depending on institutions to drive change for us.

Leanne Betasamosake Simpson,
Dreaming Beyond the Nation-State, 2016. Courtesy of the artist.
Installation view of *Labour* at the
Art Museum, University of Toronto,
2024. Photo: Thomas Bollmann/
Seed9



(67) Simpson’s frankness is a welcome shift from the opaque nature of institutional transactions. Her call for coalition with the like-minded provides a viable pathway to changing the terms of our engagement as it illuminates that there is strength in our numbers. For BIPOC practitioners, particularly Black and Indigenous, the cycle of institutional imbalance extends to demands of time that are accompanied by multiple and unreasonable requests for unpaid work.◀ There is

65 Simpson, “Indigenous Resurgence and Co-Resistance.”

66 Ibid.

67 Ossie Michelin, “The Hard Truth About Reconciliation,” *Canadian Art*, 2017, accessed August 18, 2024, <https://canadianart.ca/features/the-hard-truth-about-reconciliation/>.

l'indépendance, la vie en communauté et l'autodétermination. Dans un tel contexte, lorsque des déséquilibres surviennent, la communauté peut y répondre en offrant son soutien pour en délimiter les dommages et pour tracer une voie de sortie de crise qui n'exacerbe pas les préjudices encourus. Se tourner vers soi pour obtenir du soutien et trouver des solutions est un réflexe explicable par le fait que, pendant des générations, les appels des communautés autochtones pour la réparation et la réconciliation se sont butés à des solutions d'apaisement visant à neutraliser la menace et à faire taire leurs voix. Comme le souligne Simpson, pour mettre fin à de telles dynamiques, il faut examiner avec attention la manière dont les transformations se mettent en branle. Pour ce faire, il est nécessaire de s'engager activement dans la lutte, dans l'organisation et la création de solutions alternatives, plutôt que d'attendre que les institutions elles-mêmes amorcent un changement à notre place.

Dans un tel contexte, nous demander d'effectuer le travail nécessaire pour remédier à ce problème au sein de l'institution est tout simplement irréaliste. Si une transformation systémique véritable, et non simplement performative, est réellement souhaitée, le labour doit venir de la classe dominante, celle qui a récolté les privilèges de ce déséquilibre.

(67) La parole franche de Simpson est comme une bouffée d'air frais au milieu des transactions institutionnelles de nature généralement plutôt opaque. Son invitation à former une coalition basée sur des valeurs communes constitue une voie prolifique vers la transformation des modalités de notre engagement et confirme l'intuition qu'ensemble, nous sommes plus fort-e-s. Pour les praticien-ne-s PANDC, particulièrement les personnes noires et autochtones, le cycle de déséquilibre institutionnel s'étend aux exigences de temps accompagnées de demandes multiples et déraisonnables de travail non rémunéré⁶⁷. Il y a aussi la question du rapport hégémonique à nos traditions et de savoir à qui revient le droit de raconter nos histoires. Lorsque l'autonomie des praticien-ne-s autochtones demeure entre les mains de personnes blanches qui se font les gardien-ne-s de ces espaces, les tentatives d'inclusion visent, le plus souvent, les symptômes plutôt que les véritables problèmes à l'origine de l'exclusion des Autochtones du cadre institutionnel⁶⁸. De nombreuses questions demeurent : la réconciliation, sans la vérité, accomplit-elle vraiment ce qu'elle doit accomplir ? Qui tient les cordons de la bourse de ces initiatives de réconciliation et quelles sont leurs motivations ?

Le désintérêt de Simpson pour une réforme de l'État et son choix de se concentrer plutôt sur des solutions alternatives peut lui attirer

67 Ossie Michelin, « The Hard Truth About Reconciliation », *Canadian Art*, 2017; disponible en ligne : canadianart.ca/features/the-hard-truth-about-reconciliation/. Page consultée le 18 août 2024.

68 *Ibid.*

(68) also the matter of hegemony and the question of who has the right to tell our stories. When the amount of agency given to Indigenous practitioners remains in the hands of white gatekeepers, attempts at inclusion tend to address symptoms rather than the root issues blocking Indigenous practitioners from the field.◀ Questions remain, such as, what does reconciliation without truth accomplish? Who controls the funding of such initiatives, and for what purpose?

[...] the expectation that we extend our labour to fix the problem on behalf of the institution is unrealistic. If systemic change beyond the performative is truly desired, then the work of fixing must be undertaken by the dominant—those who the imbalance has privileged.

(69) Simpson's disinterest in reforming the state by choosing to create alternative solutions may draw the ire of the dominant. Yet, for the colonized, it is a means to redirect our energies for the betterment of our communities. It is an invitation to step away from what Claudia Rankine terms the "racial imaginary" in which we are "governed" by a "collapsed relationship and a promise to play by the rules."◀ Rankine posits that perhaps this imaginary is what racism feels like, noting that at any time, the rules as laid out by the dominant can change or no longer apply to you. To call this out "is to be called insane, crass, crazy," or to be guilty of exhibiting "bad sportsmanship."◀

(70) That said, the stakes of responding in kind to the violence of institutions are high. When we speak of not bending to demands and calling out the inequities of institutions regarding the terms of our inclusion, we recognize the threat to ourselves in so doing. Here, the question becomes, how should we respond to a threat, either real or implied? Perhaps the answer can be found in Martine Syms' practice. The Los Angeles-based artist, whose works employ grit, social commentary and humour to explore representations of Blackness, frequently incorporates theoretical models as they relate to imposed identities and racial inequalities. Her short film *Intro to Threat Modeling* (2017) takes its name from a method of assessment usually applied to software systems. Threat modeling involves identifying, communicating, and understanding potential threats to something valuable and determining appropriate corrective actions to protect it.◀

(71) A lone plinth painted safety-orange sits in the centre of a room, washed in the same tone. The embedded monitor plays Syms' vertically oriented film on a loop. Syms, in the form of an avatar, begins by making a passing reference to Bernice Johnson Reagon's "Coalition Politics: Turning the Century," in which the scholar and social activist

68 Ibid.

69 Rankine, *Citizen*, 30.

70 Ibid.

71 "What Is Threat Modeling? How Does It Work?," *Fortinet*, 2023, accessed August 18, 2024, <https://www.fortinet.com/resources/cyberglossary/threatmodeling>.

Martine Syms, *Intro to Threat Modeling*, 2017. Avec l'aimable concours de l'artiste et de Hoffman Donahue, New York / Los Angeles. Vue d'installation de *Labeur* au Art Museum de l'Université de Toronto, 2024.
Photo : Thomas Bollmann/Seed9

(69)

les foudres de la classe dominante. Mais pour les personnes colonisées, il s'agit de rediriger nos énergies vers le mieux-être de nos communautés. C'est une invitation à s'éloigner de ce que Claudia Rankine appelle « l'imaginaire racial », selon lequel nous sommes « gouverné-e-s » au sein d'une « relation effondrée dont nous devons respecter les règles⁶⁹ ». Rankine avance l'idée que, peut-être, cet imaginaire n'est rien de moins que du racisme, un système dans lequel les règles ont été décidées par la classe dominante et peuvent changer à tout moment. On nous fait croire que de nommer cette réalité est « insensé, grossier, fou », que nous sommes « de mauvaise foi⁷⁰ ».

(70)

Cela dit, les enjeux liés au fait de répondre à la violence des institutions sur le même registre sont élevés. Lorsque nous parlons de ne pas céder aux exigences et de dénoncer les iniquités des institutions concernant les conditions de notre inclusion, nous reconnaissons le risque que cela représente pour nous-mêmes. Alors, il convient de se poser la question suivante : comment répondre à cette menace, qu'elle soit explicite ou implicite? La réponse réside peut-être dans la pratique de Martine Syms, une artiste de Los Angeles qui allie avec cran le commentaire social et l'humour afin d'explorer différentes facettes de l'identité noire. Ses œuvres emploient fréquemment des modèles théoriques afin d'aborder les notions d'identités imposées et d'inégalités raciales. Sa vidéo *Intro to Threat Modeling* (2017) emprunte son titre à un processus propre au domaine de la sécurité informatique. La « modélisation des menaces » consiste à identifier, communiquer et comprendre les menaces potentielles pesant sur un élément sensible, puis à déterminer les actions correctives appropriées pour protéger ces actifs⁷¹.

(71)

Un socle isolé, peint en orange de sécurité, se dresse au centre d'une pièce aux murs de couleur identique. Un écran encastré dans le socle diffuse en boucle la vidéo de Syms. L'artiste, sous forme d'avatar, commence par une brève référence à l'article « Coalition Politics: Turning the Century » de Bernice Johnson Reagon, dans lequel l'autrice, universitaire et militante, aborde la création de coalitions et le caractère factice des espaces qualifiés de « sûrs » (*safe spaces*). Selon Reagon :

(72)

On n'intègre pas une coalition parce qu'on en a envie. La seule raison de former une alliance avec quelqu'un qui pourrait possiblement nous anéantir, c'est que c'est le seul moyen de rester en vie⁷².

69 Rankine, *Citizen*, op. cit., p. 38.

70 *Ibid.*

71 « What Is Threat Modeling? How Does It Work? », *Fortinet*, 2023; disponible en ligne : <https://www.fortinet.com/resources/cyberglossary/threatmodeling>. Page consultée le 18 août 2024.

72 « *You don't go into coalition because you like it. The only reason you would consider trying to team up with somebody who could possibly kill you, is because that's the only way you can figure you can stay alive.* » Bernice Johnson Reagon, « Coalition Politics: Turning the Century », *Feministische Studien*, vol. 33, n° 1, mai 2015, p. 115–123; disponible en ligne : doi.org/10.1515/fs-2015-0115. [Texte original]

speaks to the building of coalitions and the fallacy of safe spaces. As Reagon states:

(72) You don't go into coalition because you like it. The only reason you would consider trying to team up with somebody who could possibly kill you, is because that's the only way you can figure you can stay alive.◀

Martine Syms, *Intro to Threat Modeling*, 2017. Courtesy of the artist and Hoffman Donahue, New York / Los Angeles. Installation view of *Labour* at the Art Museum, University of Toronto, 2024.
Photo: Thomas Bollmann/Seed9



(73) After debating the worth of coalition building, Syms questions if art is genuinely her safe space or home. As if experiencing a glitch, the artist presents us with a heady mix of screengrabs and email exchanges combined with stock-like, aspirational images of what appears to be a well-travelled artworld life. But looks can be deceiving. Is she elated or exhausted in the frames? Syms' digital incarnation, dressed in a monochrome gray long-sleeve tee emblazoned with "TO HELL WITH MY SUFFERING" on the back, begins the work of threat modeling. Repeatedly asking herself, *Who am I?*, the artist notes that threat modeling requires strength. But, as she self-surveils, we watch her laboriously dance between modes of doubt, self-destruction and the struggle to maintain that strength. The route to empowerment, Syms tells us, is to understand our threat model. Empowerment includes knowing what we want to keep private and protect in order to make decisions about how to live our lives. Yet the work of withholding is exhausting, and much like Rankine's accounts of simmering rage in response to microaggressions in *Citizen*, in *Intro to Threat Modeling*, there is a breaking point. A moment in which Syms asks, "Who's trying to fuck me over right now?"◀ Asserting her right to control the conditions of labour, the artist advises us to stay vigilant.

Both Rankine and Syms highlight that the issue is not whether one expresses anger in retaliation to systemic discrimination but how that anger is received. As Audre Lorde notes, the hatred of those who seek to "destroy us all if we truly work for change" is not the

72 Bernice Johnson Reagon, "Coalition Politics: Turning the Century," *Feministische Studien* 33, no. 1 (May 2015): 115–123, <https://doi.org/10.1515/fs-2015-0115>.

73 Martine Syms, *Intro to Threat Modeling*, 2017.

Après avoir questionné la valeur de la création de coalitions, Syms se demande si l'art constitue véritablement un espace sûr ou un foyer pour elle. Tel un dysfonctionnement numérique, l'artiste nous présente un mélange vertigineux de captures d'écran et d'échanges de courriels, mêlés à des images idéalisées façon stock photo, évoquant ce qui semble être une vie cosmopolite dans le monde de l'art. Mais les apparences sont parfois trompeuses. L'artiste est-elle exaltée ou épuisée dans ces images ? L'incarnation numérique de Syms, portant un t-shirt à manches longues gris monochrome arborant au dos l'inscription « TO HELL WITH MY SUFFERING », entame le travail de modélisation des menaces. Se demandant sans cesse « Who am I », l'artiste note que la modélisation des menaces exige de la force. Pourtant, tandis qu'elle s'auto-surveille, nous l'observons osciller péniblement entre le doute, l'autodestruction et l'effort pour préserver cette force. La voie vers l'émancipation, nous dit Syms, réside dans la compréhension des menaces qui pèsent sur nous. Nous devons savoir exactement ce que nous voulons garder secret, ce que nous voulons protéger, ce qui pour nous a de la valeur, afin de prendre les décisions qui s'imposent dans notre vie. Mais la dissimulation est une pratique épuisante et, tout comme Rankine qui, dans *Citizen*, répond par la rage aux microagressions subies, Syms arrive, dans *Intro to Threat Modeling*, à un point de rupture. Elle demande : « *Who's trying to fuck me over right now?* ». Tout en faisant valoir son droit de contrôler les modalités de son propre labeur, l'artiste nous invite à faire preuve de vigilance.

(73)

Rankine et Syms soulignent toutes deux que le problème ne réside pas dans le fait qu'une personne exprime sa rage en réponse à la discrimination systémique, mais plutôt dans la manière dont cette rage est perçue. Comme le constate Audre Lorde, la haine de ceux et celles qui « tentent de nous détruire lorsque nous travaillons à véritablement changer les choses » n'est pas assimilable à notre colère face à la discrimination systémique et à l'injustice. Cependant, si notre rage est perçue comme le reflet de celle de l'institution, la menace se transforme rapidement en perte d'opportunités, de réputation ou de la possibilité d'obtenir un emploi rémunérateur à l'avenir — autant d'éléments qui dissuadent de rendre visible notre détresse. Comme l'observe Soraya Chemaly dans *Rage Becomes Her: The Power of Women's Anger* :

(74)

Depuis 2000, plus de 700 études ont confirmé l'existence de liens entre la discrimination et les problèmes de santé. Les personnes ciblées par la discrimination et les préjugés sont les plus susceptibles de pratiquer l'autocensure et de réprimer leur colère, et présentent souvent des symptômes de trouble du stress post-traumatique.

(75)

73 Martine Syms, *Intro to Threat Modeling*, 2017.

74 Audre Lorde, « The Uses of Anger », *op. cit.*

75 « Since 2000, more than 700 studies have confirmed links between discrimination and poor health. People who experience discrimination and prejudice score high in measures of self-silencing, have high levels of anger inhibition and often exhibit symptoms of post-traumatic stress disorder. » Soraya Chemaly, *Rage Becomes Her: The Power of Women's Anger*, London, Simon and Schuster UK, 2018, p. 61. [Texte original]

(74) same as our anger toward systemic discrimination and injustice.◀ Yet, if our rage is perceived as a mirror to that of the institution, the threat quickly becomes the loss of an opportunity, a reputation, or the ability to secure gainful employment in the future, all of which act as deterrents to making visible our distress. As Soraya Chemaly observes in *Rage Becomes Her: The Power of Women's Anger*:

(75) Since 2000, more than 700 studies have confirmed links between discrimination and poor health. People who experience discrimination and prejudice score high in measures of self-silencing, have high levels of anger inhibition and often exhibit symptoms of post-traumatic stress disorder.◀

(76) If the invisibilizing of our rage when faced with systemic discrimination leads to disease, what shall we do with our anger? If it is at this point that the blood pressure rises, the mouth dries, and the lungs clog, as Rankine describes, repressing all gestures intensifies the body's labour all the more.◀ The fight in one's mind of processing, flinching, and questioning extends to the limbs, becoming the desire to defend, thrash about and take space previously denied. And though the aggressor may not perceive a single gesture of our rage, the colonized body, in its hypervigilant state, quietly records the machinations of its core in the form of hypertension, heart and autoimmune diseases, anxiety, depression and more.◀◀ Perhaps, as Lorde suggests, when it comes to our rage, we must remember what can be used and what is wasteful. Whether employing measures of self-protection, choosing disengagement or rending back control of the terms of our inclusion, the works of Autry, Simpson and Syms demonstrate that our anger can be fruitful and productive rather than rooted in violence like that of the dominant.

(77) (78)

74 Audre Lorde, "The Uses of Anger."

75 Soraya Chemaly, *Rage Becomes Her* (London: Simon & Schuster UK, 2018), 61.

76 Rankine, *Citizen*, 7.

77 Lillian Comas-Díaz et al. "Racial Trauma: Theory, Research, and Healing: Introduction to the Special Issue," *American Psychologist* 74, no. 1, Jan. 2019, 1–5, doi:10.1037/amp0000442.

78 Monnica T. Williams et al. "The Traumatizing Impact of Racism in Canadians of Colour," *Trauma Reports* 8, no. 2, 24 Mar. 2022, 17–34, doi:10.1007/s40719-022-00225-5.

(76)

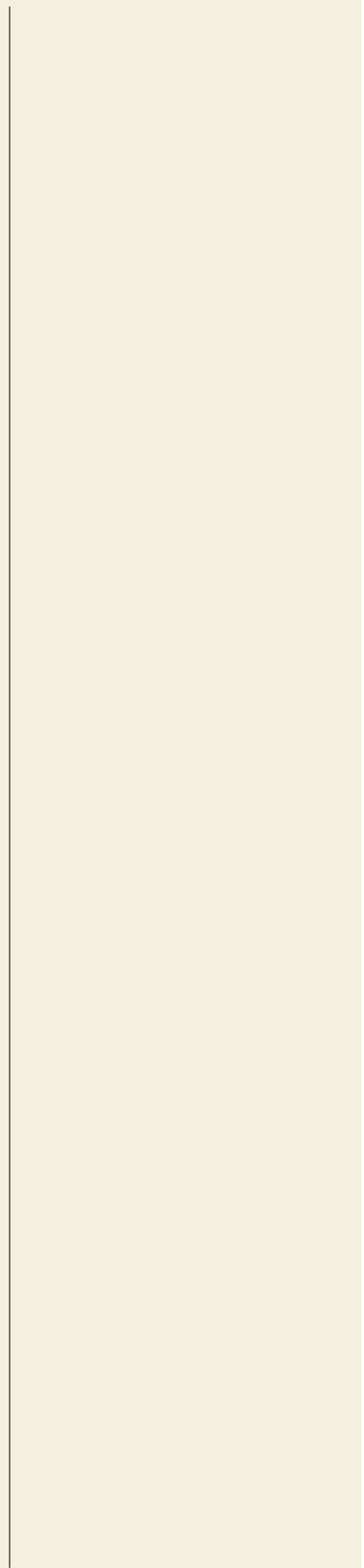
(77) (78)

Si l'invisibilisation de notre rage face à la discrimination systémique nous rend malades, que faire de notre colère ? Si la rage est telle que notre pression augmente, que notre bouche s'assèche et que nos poumons s'obstruent, la répression, telle que le décrit Rankine, ne fait qu'intensifier le labeur de notre corps⁷⁶. La lutte qui se joue dans notre esprit, pour analyser et remettre en question l'ordre établi, se propage jusque dans nos membres et se transforme en désir de défendre, de ruer dans les brancards, de prendre la place qu'on nous refuse. Et bien que la personne qui agresse puisse ne pas percevoir les manifestations de notre rage, le corps de la personne colonisée, lui, est dans un état d'hypervigilance. Il enregistre en silence les machinations qui l'agitent et les transforme en hypertension, en maladies cardiaques ou auto-immunes, en anxiété, en dépression⁷⁷. Peut-être vaut-il mieux, comme Lorde le suggère, apprendre à départager ce qui, dans la rage, peut nous servir de ce qui peut nous nuire. Que ce soit en employant des mesures d'autoprotection, en choisissant le désengagement ou en reprenant le contrôle des modalités de notre inclusion, les œuvres d'Autry, de Simpson et de Syms démontrent que notre colère peut être féconde et productive plutôt qu'ancrée dans la violence comme celle des dominant-e-s.

76 Rankine, *Citizen*, *op. cit.*, p. 15.

77 Lillian Comas-Díaz *et al.*, « Racial Trauma: Theory, Research, and Healing: Introduction to the Special Issue », *American Psychologist*, vol. 74, n° 1, janvier 2019, p. 1–5; disponible en ligne : doi.org/10.1037/amp0000442.

78 Monnica T. Williams *et al.*, « The Traumatizing Impact of Racism in Canadians of Colour », *Current Trauma Reports*, vol. 8, n° 2, 24 mars 2022, p. 17–34; disponible en ligne : doi.org/10.1007/s40719-022-00225-5.



Repos

[...] il existe un terme médical — le John Henryisme — pour désigner les personnes sujettes au stress dû aux agressions racistes. Elles se tuent à vouloir exceller en tout dans l'espoir d'échapper à l'effacement progressif. Sherman James, le chercheur qui a inventé ce terme, a souligné les graves dégâts physiologiques. Tu espères qu'en restant assise en silence tu vas inverser la tendance.

(79) — Claudia Rankine ◀

INHALE:

I don't have to wait to be restored.

EXHALE:

I enter rest without apology.

INHALE:

There is beauty in the stillness.

EXHALE:

I am free to rest.

(80) — Cole Arthur Riley ◀

Pour les corps qui se tiennent perpétuellement dans la tension entre le combat et la fuite (*fight or flight*), le repos est vital. Reconnaître ce fait, c'est faire du repos un acte de résistance devant la tendance des personnes colonisées à toujours en faire plus au bénéfice de la classe dominante. À quoi pourraient ressembler nos vies si nous prenions le parti du repos et laissons le labeur aux dynamiques dysfonctionnelles des pouvoirs en place ? Que se passerait-il si nos voix se taisaient dans les espaces institutionnels problématiques, si elles cessaient de répondre à la violence, laissant la classe dominante répéter inlassablement les mêmes histoires régressives qu'elle a instaurées dans sa propre chambre d'écho ? Sans nous, qu'ont à offrir les institutions à la majorité mondiale ?

Si, à ce point-ci du texte, vous avez envie d'intervenir pour dire que toutes les institutions n'ont pas d'intentions violentes, vous avez raison. Pas toutes. Et il convient de reconnaître que ces espaces de non-violence, aussi rares soient-ils, sont de grande valeur pour l'attention qu'ils portent au labeur nécessaire à la construction de mondes nouveaux. Mais il convient tout de même de rappeler que

79 Rankine, *Citizen*, op. cit., p. 19.

80 « INSPIRE : Je n'ai pas à attendre pour entamer ma restauration. / EXPIRE : J'amorce mon repos sans m'excuser. / INSPIRE : Il y a de la beauté dans l'immobilité. / EXPIRE : Je suis libre de me reposer. » Cole Arthur Riley, « Black Liturgies on Instagram: 'Don't Pay for Rest with Your Body. You Don't Have to Wait for Rest Until It Hurts. #blackliturgies.' », Instagram, Meta Platforms, Inc., 2022; disponible en ligne : www.instagram.com/blackliturgies/p/Ck3bxF90loK/?img_index=3. Page consultée le 21 août 2024. [Traduction libre]

Rest

[...] there exists the medical term—John Henryism—for people exposed to stresses stemming from racism. They achieve themselves to death trying to dodge the buildup of erasure. Sherman James, the researcher who came up with the term, claimed the physiological costs were high. You hope by sitting in silence you are bucking the trend.

(79) — Claudia Rankine ◀

INHALE:

I don't have to wait to be restored.

EXHALE:

I enter rest without apology.

INHALE:

There is beauty in the stillness.

EXHALE:

I am free to rest.

(80) — Cole Arthur Riley ◀

For bodies consistently in fight or flight, rest is vital. To acknowledge this is to look to rest as a resistive act in opposition to the tendency of the colonized to do more and more in service to the dominant. What would it mean to take our rest and leave the labour of dysfunction to the powers that be? What would happen if our voices fell silent in problematic institutional spaces and ceased responding to the violence, leaving only the dominant to repeat the regressive histories of their own making to themselves? What does an institution without us have to offer the global majority?

If it is here that you interject to note that not all institutions function with violent intentions, you are correct. Not all do. And it must be acknowledged that these rarified spaces of nonviolence are valued for their attention to the labour of providing conditions conducive to world-building. But, here, we must also respond with a reminder that seeing us in a space does not make that space nonthreatening or nonviolent. We ask that you consider what we have shown you, the overt and covert backlash to our voices, the ruses of inclusion and the assumptions that our bodies equate to currency. These are not easily seen under the veneer of us being *present* and our *representation does not equal the mitigation of a threat*. Unlike so many

79 Rankine, *Citizen*, 11.

80 Cole Arthur Riley, "Black Liturgies on Instagram: 'Don't Pay for Rest with Your Body. You Don't Have to Wait for Rest Until It Hurts. #blackliturgies,'" Instagram, Meta Platforms, Inc., 2022, accessed August 18, 2024, <https://www.instagram.com/blackliturgies/p/Ck3bxF9OIoK/>.

le simple fait de nous voir dans un espace ne veut pas dire qu'il est dénué de toute menace, de toute violence. Rappelez-vous ce que nous vous avons donné à voir, les réactions hostiles, implicites et explicites, à nos prises de parole; les ruses pour faire croire à notre inclusion; la présomption que nos corps constituent une forme de monnaie d'échange. Toutes ces choses se cachent derrière notre *présence*, et notre *représentation ne signifie pas que la menace est moins grande*. Notre besoin de *prendre soin* et de nous reposer est substantiel. Il ne s'agit pas d'une performance, contrairement aux espaces que nous habitons. En outre, notre conception du repos implique une reconnexion du corps, de l'âme et de l'esprit dans une forme qui reflète notre diversité. Une réactivation incarnée de notre mémoire qui nous rappelle ce que nous étions, ce que nous appelions chez-nous avant la colonisation, avant la violence, avant d'être transformé-e-s en bêtes de foire et avant, pour emprunter les mots de Linda Tuhwai Smith, le chaos et le désordre◀.

(81)

Chantal Gibson, avec son installation intitulée *Appliqué: The Work is Labour / The Labour is Rest* (2023–24), utilise la poésie haptique pour nous mener vers cet espace mémoriel. Dans un corridor sombre où les bruits sont assourdis, elle nous accueille avec une série d'œuvres. *Epigraph: Still Life with Black Girl, Theory, White Folks and Fruit* (2024), une version modifiée de l'*Histoire de l'art* de Janson, présente un trou de serrure révélant un personnage noir solitaire tiré du *Jardin des délices* de Hieronymus Bosch (1515). Le texte altéré accompagne le journal de bord de l'artiste, *Swatch Book with Self-Regulation and Pinking Shears* (2024), qui fait référence à la palette de couleurs du tableau de Bosch et contient ses propres notes sur le processus d'apprentissage et de désapprentissage. On nous invite à poser le pied sur un sol recouvert de tapis et à engager notre sens du toucher, entourés de *Pink Noise: Sonic Tapestry* (2024), où résonnent les sons ambiants de Gibson travaillant assidûment à l'élaboration de l'œuvre, accompagnés de la bande sonore d'un orage estival et de chants d'oiseaux intermittents.

(82)

La modification que fait Gibson de ce manuel d'histoire de l'art, un incontournable dans les collèges et universités du monde entier, nous rappelle la nature insidieuse de la violence institutionnelle lorsque l'histoire est racontée de la perspective de ceux qui dominent. Dans cet ouvrage, Janson isole les « soit-disant sociétés primitives de l'Afrique, des îles du Sud-Pacifique et des Amériques », comme des groupes humains demeurés à l'Âge de pierre◀. L'auteur nous informe que, bien que le qualificatif *primitif* ne soit pas idéal pour parler de ces peuples accablés par « toutes sortes d'émotions conflictuelles », il n'en trouve pas de meilleur pour les décrire◀. Ce faisant, Janson institue un traumatisme, un effacement que les personnes

(83)

Chantal Gibson, *Appliqué: The Work is Labour / The Labour is Rest*, 2023–24. Avec l'aimable concours de l'artiste. Vue d'installation de *Lebeur* au Art Museum de l'Université de Toronto, 2024. Photo : Thomas Bollmann/Seed9

81 Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies*, op. cit., p. 57–91.

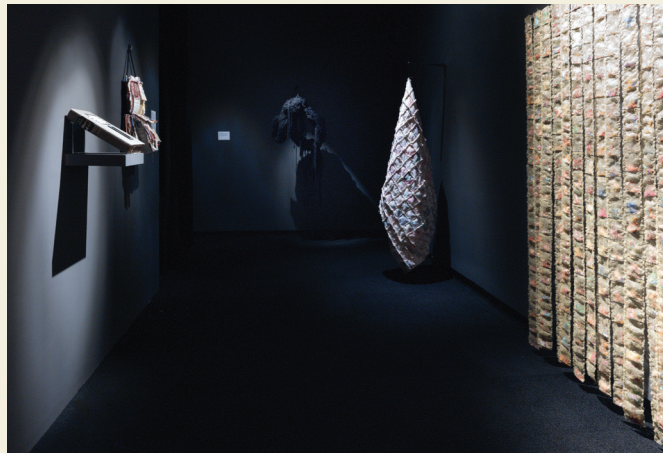
82 Anthony F. Janson et Horst Woldemar Janson, « Primitive Art », *History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, vol. 1, New York, Prentice-Hall, 1986, p. 35–36; disponible en ligne : archive.org/details/historyofart01hwja/page/34/mode/2up. Page consultée en 2024.

83 *Ibid.*

(81)

of the spaces we inhabit, our need for care and rest is substantive, not performative. And, when we speak of rest, we speak of reconnection to body, mind and soul in forms reflective of our diversity. An embodied remembering of who we are as connected to heritage, home and land before the colonizer, before the violence, before we were the exhibitions, and before, as Linda Tuhiwai Smith observes, the chaos and disorder. ◀

Chantal Gibson's *Appliqué: The Work is Labour / The Labour is Rest* (2023–24), a haptic-poetry installation, leads us to this place of remembrance. In a darkened corridor that mutes sound the deeper we step into it—she welcomes us with a series of works. *Epigraph: Still Life with Black Girl, Theory, White Folks and Fruit* (2024), an altered version of Janson's *History of Art*, features an illuminated keyhole revealing a single Black figure from Hieronymus Bosch's *The Garden of Earthly Delights* (1515). The altered text sits beside the artist's process journal, *Swatch Book with Self-Regulation and Pinking Shears* (2024) that references the colour palette of Bosch's painting and contains notes of the artist's learning and unlearning. We are invited to step onto the carpeted floor and engage our sense of touch, surrounded by *Pink Noise: Sonic Tapestry* (2024), the ambient sounds of Gibson diligently working on the piece, accompanied by the soundtrack of a summer rainstorm and intermittent birdsong.



Chantal Gibson, *Appliqué: The Work is Labour / The Labour is Rest*, 2023–24. Courtesy of the artist. Installation view of *Labour* at the Art Museum, University of Toronto, 2024. Photo: Thomas Bollmann/Seed9

(82)

Gibson's altering of this particular textbook, a staple of colleges and universities worldwide, is a reminder of the casual nature of institutional violence when history is told from the view of the dominant. In the reader, Janson isolates the "so-called primitive societies of Africa, the islands of the South Pacific, and the Americas" as human groups still languishing in the Old Stone Age. ◀ The author informs us that, though primitive is an unfortunate characterization of these peoples burdened with "all sorts of conflicting emotional overtones,"

81 Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies*, 57–91.

82 Anthony F. Janson and Horst Woldemar Janson, "Primitive Art," in *History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, vol. 1 (New York: Prentice-Hall, 1986), 35–36, accessed 2024, <https://archive.org/details/historyofart01hwja/page/34/mode/2up>.

(84) colonisées connaissent bien pour l'avoir ressenti dans les salles de classe, de l'enfance à l'âge adulte, lorsqu'il soutient que ces peuples *primitifs* ne maîtrisent pas le langage écrit et, par conséquent, n'ont pas vraiment conscience de leur propre histoire. De ce point de vue, nous sommes des êtres dénués d'ambition, bienheureux dans des vies stationnaires, ne possédant pas la volonté nécessaire au changement et à la croissance — des caractéristiques que, soutient l'auteur, les peuples dominants possèdent en abondance◀. Malgré tout, il nous trouve quelques mérites, ajoutant que nos traditions et notre patrimoine culturel ajoutent de la valeur aux vies des dominant-e-s grâce à des collections « admirées dans tout l'Occident◀. »

(85) Gibson réfléchit au texte de Janson en nous invitant à considérer ce que cela implique de faire le travail qui s'impose. Non seulement celui de confronter les pouvoirs coloniaux, de dénoncer les inégalités institutionnelles et de s'engager dans une pratique artistique, mais aussi celui de prendre soin de notre corps, de notre âme, de notre esprit, de nos communautés et de nos sociétés. Pour Gibson, le travail commence en se libérant de la violence des institutions et en se réconciliant avec l'idée que « ce processus continu de reconnaissance, de négociation et de résistance » est devenu un matériau nécessaire (un pan de tissu supplémentaire) à la solidification de ses liens avec le labeur d'autres femmes noires◀. Le labeur de l'artiste prend la forme d'une poursuite du repos, une œuvre à la fois exhaustive et réparatrice qui inclut :

(87) [...] the quiet and quieting hours spent alone thinking, writing, making (grinding, crying, sketching, swearing, laughing, plotting, replaying, hating, (not) forgiving, aching... hugging my dog) processing the chaos of my thoughts, slowly releasing the rage from cells, tuning down the tinnitus in my ears, breathing, drinking a glass of water, breathing, translating that tight mass in my chest into some other material, transforming what's been suppressed into something tangible, readable, something that contains evidence of the evil I see so I can contain it◀.

Le déracinement du mal auquel se voue Gibson à travers le démantèlement systématique et la recomposition du texte de Janson constitue un passage approprié de la rage au repos. Une transition qui lui permet de réfléchir à son « expérience vécue en tant que

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*

86 Chantal Gibson, *Appliqué: The Work is Labour/The Labour is Rest*, juin 2024.

87 *Ibid.* « [...] les heures calmes et calmantes passées seule à penser, écrire, créer (plancher, pleurer, esquisser, jurer, rire, planifier, rejouer, haïr, [ne pas] pardonner, avoir mal... serrer mon chien contre moi), mettre de l'ordre dans le chaos de mes pensées, libérer lentement la rage de mes cellules, syntoniser l'acouphène dans mes oreilles, respirer, boire un verre d'eau, respirer, traduire cette masse compacte dans ma poitrine dans un autre matériau, transformer ce qui a été réprimé en quelque chose de tangible, de lisible, quelque chose qui contient la preuve du mal que je vois pour mieux le contenir. » [Traduction libre]

- (83) he feels that as a descriptive, no better word will do.◀ With this, Janson enacts the traumatic erasure the colonized have come to know well in classrooms from childhood to adulthood as he asserts that primitives have no understanding of the written word and thus little awareness of their history. We are, in his view, unambitious and content with static lives that lack “an inner drive for change and expansion”—all characteristics in opposition to those the author feels the dominant have in abundance.◀
- (84) Nonetheless, he graces us with some credit, adding that our traditions and heritage do add value to the lives of the dominant as part of collections that are “admired throughout the Western world.”◀
- (85)

Gibson considers Janson’s text by asking us what it means to do the work. Not only that of confronting colonial power, addressing institutional inequality, and engaging in artistic labour, but also tending to our bodies, minds, spirits, communities, and societies. For Gibson, the work begins with disentangling herself from the violence of the institution and the reconciling of how that “unrelenting process of recognition, navigation and resistance” has become a necessary material (another layer of fabric) that anchors her connection to the labour of other Black women.◀ The artist’s labour of rest takes the form of exhaustive and restorative work, including:

(86)

[...] the quiet and quieting hours spent alone thinking, writing, making (grinding, crying, sketching, swearing, laughing, plotting, replaying, hating, (not) forgiving, aching... hugging my dog) processing the chaos of my thoughts, slowly releasing the rage from cells, tuning down the tinnitus in my ears, breathing, drinking a glass of water, breathing, translating that tight mass in my chest into some other material, transforming what’s been suppressed into something tangible, readable, some thing that contains evidence

(87) of the evil I see so I can contain it.◀

(88)

Gibson’s rooting out of evil through a systematic dismantling and recomposition of Janson’s text is a fitting transition from rage to rest. One that reflects on her “lived experience as a Black woman on stolen land” wrangling with the systemic racism and misogyny woven into academic and cultural institutions.◀ Repurposed shreds, excerpts from journals, notes to self, poems, and ephemera become a pair of rag quilts containing over 700 stitched squares. The first, “*I said I’m sorry I didn’t mean it*”: *Quilted Lyric* (2024) hangs open, shimmering in the light and the second, *The Golden Nope: The Gri(n)d of Everyday*

83 Ibid.

84 Ibid.

85 Ibid.

86 Chantal Gibson, *Appliqué: The Work Is Labour / The Labour Is Rest*, June 2024.

87 Ibid.

88 Ibid.

(88)

femme noire habitant une terre volée », luttant avec le racisme systémique et la misogynie qui imprègnent les institutions universitaires et culturelles⁸⁸. Des fragments réemployés, extraits de journaux, notes à soi-même, poèmes et autres documents éphémères composent un diptyque formé de deux courtes-pointes contenant plus de 700 carrés cousus. La première courte-pointe, *“I said I’m sorry I didn’t mean it”: Quilted Lyric* (2024) est déployée et chatoie dans la lumière, tandis que la seconde, *The Golden Nope: The Gri(n)d of Everyday Discourse OR The Gilt of Emancipatory Dissent* (2024) est suspendue, repliée sur elle-même, laissant aux visiteur·euse·s le soin d’en explorer les replis. Avant de quitter l’espace transitoire créé par Gibson, nous rencontrons *This body (w)rests: Aubade* (2024), une œuvre composée de délicates tresses, certaines enduites d’un caoutchouc liquide et brillant, qui représentent ce qu’il reste de nos moments de quiétude après le chaos. La douceur qui émane d’*Appliqué* est illusoire, bien sûr, et ses lambeaux évoquent la destruction que demande inévitablement le démantèlement des institutions. Grâce à ce labeur, Gibson nous offre de faire le premier pas vers le désapprentissage des modes coloniaux de compréhension du monde.

Nous arrivons ensuite dans une zone de repos profond grâce au travail de l’artiste et chorégraphe Alutiiq/Sugpiaq Tanya Lukin Linklater et de l’artiste contemporaine et travailleuse culturelle Natalie Asumeng. Deux plateformes sculpturales en bois, évoquant des chaises longues, nous invitent à nous allonger et à enfiler l’un des casques d’écoute reliés à un socle central. Chaque dispositif offre à entendre la méditation d’une des deux artistes. Sur le mur faisant face aux plateformes, une projection de grande ampleur présente des images de fleurs oscillant entre le net et le flou. Un sentiment de paix émane de cet espace de contemplation et de guérison, rappelant que les personnes noires, autochtones et racisées doivent pouvoir en jouir en priorité.

(89)

Dans son œuvre audio intitulée *Scores for Deep, Tender Rest* (2022–24), Linklater entrelace des éléments de cérémonial autochtone à des enseignements sur la colonisation. L’installation s’inspire des travaux de la poète et artiste Tricia Hersey et du Dr Michael Yellow Bird, qui conçoivent le repos comme une forme de résistance. Pour Hersey, le repos est une pratique libératrice qui permet de lier l’énergie spirituelle, le féminisme, l’éducation somatique et l’afrofuturisme afin de remettre en cause la suprématie blanche et l’exploitation du labeur qui y est associée⁸⁹. De la même manière, Yellow Bird fait la promotion de la « décolonisation neurologique » en mélangeant, pratiques cérémonielles autochtones, pleine conscience et pratiques séculaires et sacrées, afin de guérir les traumatismes du passé et contrer les effets néfastes du colonialisme⁹⁰.

(90)

Tanya Lukin Linklater, *Scores for Deep, Tender Rest*, 2022–24.

Avec l’aimable concours de l’artiste et Catriona Jeffries, Vancouver; Natalie Asumeng, *Eban et Pressed Garden*, 2024. Avec l’aimable concours de l’artiste. Vue d’installation de *Labeur* au Art Museum de l’Université de Toronto, 2024.

Photo : Thomas Bollmann/Seed9

88 Chantal Gibson, *Appliqué: The Work is Labour/The Labour is Rest*, juin 2024.

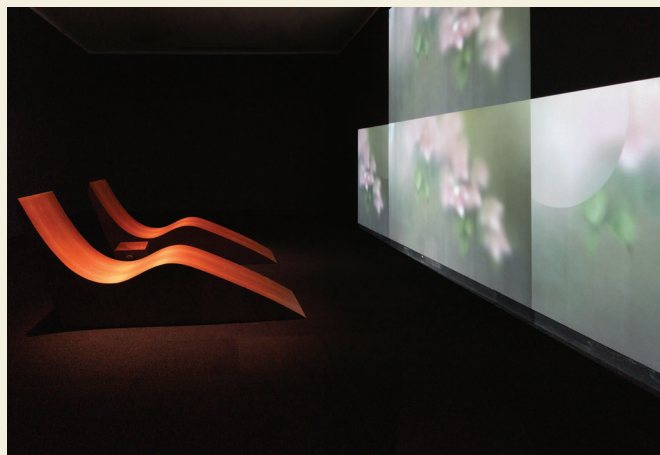
89 Tricia Hersey, « About », *Tricia Hersey*, July 2019; disponible en ligne : www.triciahersey.com/about.html. Page consultée le 7 septembre 2024.

90 Michael Yellow Bird, « Neurodecolonization and Indigenous Mindfulness », *Neurodecolonization and Indigenous Mindfulness*, mars 2019; disponible en ligne : www.indigenousmindfulness.com/about. Page consultée le 7 septembre 2024.

Discourse OR The Gilt of Emancipatory Dissent (2024), sits closed for viewers to unravel and explore. Before we exit Gibson's transitional space, we encounter *This body (w)rests: Aubade* (2024), a piece made of delicately woven braids, some coated with a glossy liquid rubber, representing what remains in the quiet moments after the chaos. *Appliqué's* softness is purposefully deceptive as its shreds invoke the destruction required to dismantle the institution. It is through this labour that Gibson provides us with a first step to unlearning colonial ways of understanding.

We arrive at deep rest with the works of Alutiiq/Sugpiaq artist-choreographer Tanya Lukin Linklater and contemporary artist and cultural worker Natalie Asumeng. Two sculptural wooden platforms resembling loungers beckon us to lie back and slip on headphones attached to a matching wooden centre panel. Each offers us one artist's meditation. On the wall facing the platforms is a large-scale projection with undulating visuals of florals moving in and out of focus. There is a peacefulness in this space of contemplation and healing, which is predicated by a reminder that the rest of BIPOC guests should be prioritized.

Tanya Lukin Linklater, *Scores for Deep, Tender Rest*, 2022–24. Courtesy of the artist and Catriona Jeffries, Vancouver; Natalie Asumeng, *Eban* and *Pressed Garden*, 2024. Courtesy of the artist. Installation view of *Labour* at the Art Museum, University of Toronto, 2024. Photo: Thomas Bollmann/Seed9



(89)

(90)

In Linklater's audio installation, *Scores for Deep, Tender Rest* (2022–24), the artist weaves together elements of Indigenous ceremony with lessons on colonization. The piece draws on the scholarship of poet and performance artist Tricia Hersey and Dr. Michael Yellow Bird, both of whom view rest as a form of resistance. For Hersey, rest is a liberatory practice, connecting spiritual energy, womanism, somatics, and Afrofuturism to challenge white supremacy and its exploitation of labour.◀ Similarly, Yellow Bird promotes “neurodecolonization,” blending Indigenous ceremony and mindfulness with both secular and sacred practices as a way to heal past trauma and counter colonialism's damaging effects.◀

Linklater's choice to highlight practitioners emphasizing rest as a

89 Tricia Hersey, “About,” July 2019, accessed September 7, 2024, <https://www.triciahersey.com/about.html>.

90 Michael Yellow Bird, “Neurodecolonization and Indigenous Mindfulness,” *Neurodecolonization and Indigenous Mindfulness*, March 2019, accessed September 7, 2024, <https://www.indigenoumindfulness.com/about>.

Le choix de Linklater de mettre de l'avant des praticien-ne-s qui entrevoient le repos comme une manière de réparer les blessures historiques, témoigne d'une conception du repos qui ne relève pas simplement de la logique du *prendre soin*. L'expression *prendre soin de soi*, cooptée et vidée de son sens par les cultures occidentales, se limite souvent dans les esprits à un verre de Chardonnay ou à un bain moussant. Cependant, selon la lecture qu'en fait Linklater, prendre soin de soi signifie aussi rassembler ses forces pour affronter les luttes à venir. Comprendre ceci nécessite de désapprendre les mensonges qu'on nous a enseignés à propos de nous-mêmes, notamment notre relation trouble à la notion même de repos, héritage de plusieurs siècles de colonisation et de capitalisme. La marchandisation extractive de nos corps et de nos cultures nous a inculqué la fausse — et néfaste — croyance que notre valeur dépend de notre labeur⁹¹.

[...] prendre soin de soi signifie aussi rassembler ses forces pour affronter les luttes à venir. Comprendre ceci nécessite de désapprendre les mensonges qu'on nous a enseignés à propos de nous-mêmes, notamment notre relation trouble à la notion même de repos, héritage de plusieurs siècles de colonisation et de capitalisme. La marchandisation extractive de nos corps et de nos cultures nous a inculqué la fausse — et néfaste — croyance que notre valeur dépend de notre labeur.

- (92) Linklater nous guide à travers les chemins de ce désapprentissage, un pas à la fois : « En buvant votre café du matin, observez le ciel. » L'artiste, dont la pratique est guidée par l'éphémère, s'intéresse aux expériences affectives qui se mémorisent, se ressentent et disparaissent ou laissent peu de traces, et son attention à l'usure de nos corps ancre ce travail dans le domaine de notre relation les uns avec les autres, ainsi qu'avec ce qui est non-humain et plus-que-humain. Ainsi, elle examine les connexions au sein desquelles il est possible de trouver de la force. Ces liens, l'artiste les partage selon ses propres termes. À travers cette pratique méditative, elle ne révèle pas les pratiques cérémonielles sacrées, puisque certains pans en demeurent secrets. Ce qui fait l'objet d'un partage, c'est ce que Linklater nous offre à voir, avec sa permission — une posture qu'elle adopte non pas par orgueil, mais par respect pour les traditions autochtones. « Ponctuels notre temps de repos, tant philosophique qu'incarné », nous dit-elle avant d'entamer une série de gestes visant à libérer les tensions accumulées dans le corps⁹².
- (93) Pendant que notre corps se détend, nous sommes bercé-e-s par le bruit de la pluie qui tombe doucement et par le timbre apaisant de la voix de Linklater.

91 Shereen Marisol Meraji et Tricia Hersey, « Why Rest Is an Act of Resistance », *NPR*, 13 octobre 2022 ; disponible en ligne : www.npr.org/transcripts/1127470930. Page consultée le 7 septembre 2024.

92 Tanya Lukin Linklater, *Scores for Deep, Tender Rest*, juillet 2024.

93 *Ibid.*

means of repairing historical wounds points to an understanding that rest is not solely about self-care. The term, co-opted and desaturated by the West, is often mistaken for nights of chardonnay and bubble baths. However, in Linklater's reading, self-care also signifies a gathering of strength for the struggles to come. This requires an unlearning of the lies we have been taught to believe about ourselves, including our troubled relationship with rest that is rooted in generations of colonization for capitalist gain. The extractive commodification of our bodies and cultures has instilled the harmful belief that our worth is tied to our labour.◀

Linklater guides our unlearning by leading us through gentle steps such as "while drinking your morning coffee, watch the morning sky."◀ The artist, whose practice is compelled by the ephemeral, looks to affective experiences that are remembered, felt, and disappear or have little trace, and her attention to the weathering of our bodies grounds this work in the realm of our relation to each other and to that which is other-than-human and more-than-human. In this way, the focus centres on connections through which our strength can be found. Linklater shares this connection on her terms. This meditative practice is not a revelation of sacred ways of ceremony as not all is revealed. What is shared is what the artist permits us to receive, not out of pride but out of reverence for Indigenous traditions. "Let us punctuate our time with philosophical and embodied rest," she tells us before beginning a series of steps to release the tension held in our bodies.◀ As we settle in, the sounds of gentle rain offer a calming backdrop to the soothing timbre of Linklater's voice.

[...] self-care also signifies a gathering of strength for the struggles to come. This requires an unlearning of the lies we have been taught to believe about ourselves, including our troubled relationship with rest that is rooted in generations of colonization for capitalist gain. The extractive commodification of our bodies and cultures has instilled the harmful belief that our worth is tied to our labour.

Natalie Asumeng's soundscape *Eban* (2024), and short film *Pressed Garden* (2024), bring our meditative journey to a close. Through an immersive installation that merges environmental soundscapes, photography, and video, Asumeng pushes the boundaries of auditory perception while revealing the hidden harmonies in our lives. *Eban* explores four stages of healing, beginning with *The Storm*, which symbolizes the ensuing chaos and despair after trauma, self-doubt, and isolation. It is followed by *The Flood*, a purifying force that

91 Shereen Marisol Meraji and Tricia Hersey, "Why Rest Is an Act of Resistance," *NPR*, October 13, 2022, accessed September 7, 2024, www.npr.org/transcripts/1127470930.

92 Tanya Lukin Linklater, *Scores for Deep, Tender Rest*, July 2024.

93 Ibid.

L'œuvre sonore *Eban* (2024) et la vidéo *Pressed Garden* (2024) de Natalie Asumeng concluent notre voyage méditatif. Grâce à une installation immersive qui allie paysages sonores, photographie et vidéo, Asumeng repousse les limites de la perception auditive tout en révélant les harmonies cachées que recèlent nos existences. *Eban* explore les quatre étapes de la guérison, et s'ouvre avec *The Storm* [la tempête], qui symbolise le chaos et la détresse engendrés par les traumatismes, les insécurités et l'isolement. Vient ensuite *The Flood* [le déluge], dont la puissance purificatrice lave l'esprit des émotions toxiques. Asumeng nous guide ensuite vers le repos avec *The Calm* [le calme] et *The Depth* [la profondeur], étapes finales de cette purification spirituelle, dont le public ressort dans un état serein, propice à l'introspection. Tout en traversant chacune des étapes, nous sommes invité-e-s à fermer les yeux ou à nous laisser captiver par la vidéo de l'artiste, où des fleurs séchées légèrement hors de focus oscillent doucement au vent, offrant à l'esprit un moment de pause.

- (94) C'est la curiosité d'Asumeng pour la puissance incarnée du son et de la lumière qui sert d'inspiration à ses collages, qui allient poésie, son et nature. Ses œuvres, à la fois cérébrales et savamment dosées, sont un véritable festin pour les sens. L'artiste nous explique que lorsque nous subissons des microagressions, nous cherchons naturellement à en tirer sens, sans nécessairement avoir conscience que, ce faisant, nous « affaiblissons notre état mental⁹⁴ ». En guise de baume, Asumeng nous offre un espace de guérison encourageant « un dialogue ouvert et honnête, le bien-être émotionnel, et un sentiment d'appartenance pour ceux qui, dans leur vie, subissent des préjugés et de l'hostilité⁹⁵. » Un refuge qui nous permet de plonger à l'intérieur de nous-mêmes pour y examiner nos ressentis sans peur du jugement. Ce faisant, Asumeng crée non seulement un espace propice à la contemplation, mais également un sanctuaire. Une invitation à user de nos sens, à ouvrir « nos oreilles, nos cœurs et nos esprits⁹⁶. »

94 Natalie Asumeng, déclaration de l'artiste concernant l'installation sonore *Eban*, 2024.

95 *Ibid.*

96 *Ibid.*

cleanses the mind of toxic emotions. Asumeng then guides us to rest with *The Calm* and *The Depth*, stages that unfold as a spiritual cleanse, easing the listener into a state of serenity and reflection. As we progress through each phase, we are invited to either close our eyes or become mesmerized by the artist's looped video of pressed flowers, gently swaying in the wind and slightly out of focus, offering the mind a moment of pause.

- (94) It is Asumeng's interest in the embodied power of sound and light that inspires her collages of poetry, audio and nature. Her works are cerebral yet measured, a welcome feast for the senses. The artist tells us that as we encounter microaggressions, we seek a greater understanding and might not realize "the weakening of our mental state."◀
- (95) As a balm, Asumeng provides us with a healing space fostering "open and honest dialogue, emotional well-being, and a sense of belonging for those who may experience prejudice or hostility."◀
- (96) A refuge for us to dig deeper into our feelings without judgment. In this way, Asumeng not only offers us space for contemplation but also sanctuary as a sensual invitation to open "our ears, our hearts, and our minds."◀

94 Natalie Asumeng, artist statement regarding the sound installation *Eban*, 2024.

95 Ibid.

96 Ibid.

Libération

Sometimes you don't survive whole, you just survive in part. But the grandeur of life is that attempt. It's not about that solution. It is about, you know, being as fearless as one can and behaving as beautifully as one can under completely impossible circumstances. It's that that makes it elegant. Good is just more interesting. More complex, more demanded. Evil is silly. It may be horrible but at the same time it's not a compelling idea. It's predictable. It needs a tuxedo. It needs a headline. It needs blood. It needs fingernails. It needs all that costume in order to get anybody's attention. But the opposite, which is survival, blossoming, endurance—those things are just more compelling intellectually, if not spiritually and they certainly are spiritually.

(97) — Toni Morrison ◀

Prescription of the correct cure is dependent on a rigorous analysis of the reality.

(98) — Ngũgĩ wa Thiong'o ◀

Alors la voix dans ta tête te dit tout bas de desserrer le nœud qui t'étrangle, parce que faire avec ne saurait être une ambition dans la vie.

(99) — Claudia Rankine ◀

(100) Il existe une fable, « The Story of the Great Emperor Moth » [l'histoire du grand paon de nuit], le plus souvent attribuée au naturaliste et biologiste Alfred Russel Wallace ◀. Elle raconte l'histoire d'un jardinier

97 « Parfois on ne survit pas entier, mais en partie seulement. Mais la grandeur de la vie réside dans cette tentative. Il ne s'agit pas de trouver une solution. Il s'agit, vous savez, d'être sans peur autant qu'il est possible de l'être et de se comporter aussi admirablement que possible dans des circonstances impossibles. C'est ce qui fait que c'est élégant. Le bien est tout simplement plus intéressant que le mal. Plus complexe, plus exigeant. Le mal est ridicule. Il est horrible mais, en même temps, il n'a rien de séduisant. Il est prévisible. Il a besoin d'un tuxedo. D'un gros titre. De sang. D'ongles. Il a besoin d'un tel costume pour attirer l'attention. Mais à l'opposé, il y a la survie, l'épanouissement, l'endurance — des choses beaucoup plus captivantes intellectuellement si ce n'est spirituellement, car elles le sont spirituellement aussi. » Toni Morrison et Juan Williams, « Toni Morrison on Trauma, Survival, and Finding Meaning », YouTube, 2020; disponible en ligne : www.youtube.com/watch?v=5xvJrSsXPA. Page consultée le 8 septembre 2024. [Traduction libre]

98 « Pour prescrire le bon remède, une analyse rigoureuse de la réalité est nécessaire. » Ngũgĩ Wa Thiong'o, « Preface », *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Boydell & Brewer, Limited, Martlesham (UK), 1986, pp. ix–xiv; disponible en ligne : ebookcentral.proquest.com/lib/utoronto/detail.action?docID=6311142. [Traduction libre]

99 Rankine, *Citizen*, *op cit.*, p. 65.

100 MistressoftheInk, « A Story of Struggle », *InkBlots and IceBergs*, mai 2018; disponible en ligne : inkblotsandicebergs.wordpress.com/2018/05/06/a-story-of-struggle/. Page consultée le 8 septembre 2024.

Release

Sometimes you don't survive whole, you just survive in part. But the grandeur of life is that attempt. It's not about that solution. It is about, you know, being as fearless as one can and behaving as beautifully as one can under completely impossible circumstances. It's that that makes it elegant. Good is just more interesting. More complex, more demanded. Evil is silly. It may be horrible but at the same time it's not a compelling idea. It's predictable. It needs a tuxedo. It needs a headline. It needs blood. It needs fingernails. It needs all that costume in order to get anybody's attention. But the opposite, which is survival, blossoming, endurance—those things are just more compelling intellectually, if not spiritually and they certainly are spiritually.

(97)

— Toni Morrison ◀

Prescription of the correct cure is dependent on a rigorous analysis of the reality.

(98)

— Ngũgĩ wa Thiong'o ◀

Then the voice in your head silently tells you to take your foot off your throat because just getting along shouldn't be an ambition.

(99)

— Claudia Rankine ◀

(100)

There is a fable, "The Story of the Great Emperor Moth," that is most attributed to British naturalist and biologist Alfred Russel Wallace. ◀

It tells of a gardener who happens upon the cocoon of a great emperor moth and impatiently watches as it struggles to be free. The gardener, assuming his help is required, cuts a hole in the cocoon, granting the moth's autonomy, and expectantly waits for it to fly. But without completing its struggle against the walls of the cocoon, the moth emerges with a swollen body and weakened wings. It needed to do the work of fighting for liberation and, as such, soon perished, never experiencing the glory of flight. ◀

(101)

It is somewhat ironic that

97 Toni Morrison and Juan Williams, "Toni Morrison on Trauma, Survival, and Finding Meaning," YouTube, 2020, accessed September 8, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=5xvJYrSsXPA>.

98 Ngũgĩ wa Thiong'o, "Preface," in *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature* (Martlesham, UK: Boydell & Brewer, 1986), ix–xiv, accessed 2024, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/utoronto/detail.action?docID=6311142>.

99 Rankine, *Citizen*, 55.

100 MistressoftheInk, "A Story of Struggle | Inkblots and Icebergs," *Inkblots and Icebergs*, May 2018, accessed September 8, 2024, <https://inkblotsandicebergs.wordpress.com/2018/05/06/a-story-of-struggle/>.

qui trouve un jour le cocon d'un grand paon de nuit et qui assiste, impatient, à la lutte du papillon pour se libérer de son enveloppe. Le jardinier, présumant que le paon a besoin de son aide, perce un trou dans la paroi du cocon libérant ainsi le papillon, puis attend, rempli d'espoir, que celui-ci s'envole. Mais comme il n'a pas achevé lui-même la lutte pour se libérer, le paon émerge de son cocon le corps enflé et les ailes affaiblies. Privé de ce labeur, de cette lutte pour sa libération, il périt bientôt, sans jamais avoir pu prendre son envol¹⁰¹. Il est pour le moins ironique que Wallace — à la fois auteur de la fable et double du jardinier qu'elle met en scène — ait estimé que son intervention était nécessaire pour accélérer le labeur du papillon. Wallace, un bon ami et proche collaborateur de Charles Darwin, croyait que les peuples noirs et autochtones étaient inférieurs aux Européen·ne·s, soulignant que, selon ses observations, les Noir·e·s avaient tendance à éviter le travail et à ne se démener que sous la pression de la nécessité¹⁰².

Certaines institutions ont beaucoup en commun avec le jardinier de la fable. Plutôt que de cultiver de manière réfléchie un espace de collégialité et de générativité, elles outrepassent les limites, présumant, exigent et affaiblissent celles et ceux qu'elles prétendent aider. Comme Wallace, une institution peut être un vestige d'un passé colonial refusant avec obstination de s'accorder avec l'époque dans laquelle elle vit. Dans de tels espaces, notre labeur se trouve déformé. Plutôt que de se métamorphoser en joie — la joie de croître, de guérir, de créer, d'innover — notre labeur devient le fardeau de devoir s'occuper de problèmes créés par des conditions inhospitalières et par les manifestations de notre épuisement — maladie, autocensure, autosurveillance et autres. En somme, nos corps sont enflés, nos ailes sont affaiblies, résultat d'un envol sans cesse interrompu ou empêché.

Comme le remarque Ngũgĩ wa Thiong'o dans *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, le langage universel de la libération, le « véritable langage du genre humain », est celui de la lutte¹⁰³. Afin de tracer une voie pour l'avenir, nous devons examiner à la fois froidement et sciemment « ce que l'impérialisme nous a fait subir et comment il a façonné notre vision de nous-même et l'idée que nous nous faisons de notre place dans l'univers¹⁰⁴ ». C'est à ce stade-ci que nous nous posons les questions les plus difficiles. À quoi avons-nous renoncé pour former une coalition avec celles et ceux qui nous ont opprimé·e·s ? Comment la vision que nous avons les uns des autres a-t-elle été déformée par l'entente institutionnelle de la rareté ? Ce processus d'autoexamen est la première étape vers une décentralisation et un bouleversement des paradigmes

101 *Ibid.*

102 Henry F. J. Guppy, « Notes on the Capabilities of the Negro for Civilisation », *Journal of the Anthropological Society of London*, 1^{er} janvier 1864, p. 6; disponible en ligne : archive.org/details/jstor-3025215. Page consultée le 8 septembre 2024. Tiré de la page 6, le récit de Henry Guppy des observations faites par Alfred Russell Wallace concernant les capacités intellectuelles des peuples noirs.

103 Ngũgĩ Wa Thiong'o, « The Quest for Relevance », *Decolonizing the Mind, op.cit.*, p. 88.

104 *Ibid.* [Traduction libre]

(102)

Wallace—said to be both the gardener and the fable’s author—felt his intervention was necessary to hasten the moth’s labour. Wallace, a good friend and collaborator to Charles Darwin, believed Black and Indigenous peoples to be inferior to Europeans, noting that, in his estimation, Black people tended not to work and exert themselves except under the pressure of necessity.◀

Sometimes, an institution functions much like the emperor moth’s gardener. Rather than thoughtfully cultivate a space of generativity and collegiality, it oversteps, assumes, demands and weakens those it professes to help. Like Wallace, an institution can be a remnant of a colonial past that stubbornly refuses to keep pace with the times. It is in such spaces that our labour is distorted. Rather than metamorphose into the joy of doing the expansive work of growing, healing, making and innovating, our labour becomes the grimace of attending to problems borne of out inhospitable conditions and the manifestation of exhaustion, disease, self-silencing and self-surveillance. In short, our bodies bloat, and wings shrivel as flight is continuously interrupted or denied.

(103)

As Ngũgĩ wa Thiong’o notes in *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, the universal language of liberation, the “real language of humankind,” is the language of struggle.◀

(104)

In order to plot our course forward, we must examine both coldly and consciously “what imperialism has been doing to us and to our view of ourselves in the universe.”◀ Here, we ask ourselves the most challenging questions. What have we forfeited to be in coalition with those who diminish us? How has our view of each other been tainted through the institutional lens of scarcity? This process of self-examination is the first step in decentring and unsettling the institutional paradigms that we have been taught to accept from childhood to adulthood, including those that have wrongly led us to believe that obedience to imperialism defines us as strong, intelligent and beautiful, while in contrast, resistance defines us ugly, dishonest and weak.

If the narrative thus far has been one of Eurocentricity with colonialism at its centre, what does a reimagining look like with our stories and histories at its core rather than on the periphery? To do this work of deep introspection is not to centre the institution but to consider the possibility of centring ourselves. If, as Toni Morrison states, good is more interesting, complex and demanded, then let us be good and resist all that is boring and performatively trying to get our attention. For so long, we have done the work. We have taken on the labour

101 Ibid.

102 Henry F.J. Guppy, “Notes on the Capabilities of the Negro for Civilisation,” *Journal of the Anthropological Society of London* (January 1, 1864), accessed September 8, 2024, <https://archive.org/details/jstor-3025215>. Taken from page 6, Henry Guppy’s recounting of observations made by Alfred Russell Wallace concerning the intellectual capabilities of the Black people.

103 Ngũgĩ wa Thiong’o, “The Quest for Relevance,” in *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature* (Martlesham, UK: Boydell & Brewer, 1986), 88, accessed 2024, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/utoronto/detail.action?docID=6311142>.

104 Ibid.

institutionnels qu'on nous a appris à accepter depuis l'enfance, incluant ceux qui nous ont faussement poussé à croire que notre obéissance devant les préceptes impérialistes fait de nous des personnes fortes, intelligentes et belles, tandis que la résistance, elle, est laide, malhonnête et faible.

Si jusqu'à maintenant, l'histoire a été racontée à travers un prisme eurocentrique avec le colonialisme comme valeur cardinale, à quoi peut ressembler sa reconstruction si l'on place nos récits et nos traditions au cœur de l'histoire plutôt qu'en périphérie ? Ce travail de profonde introspection n'est pas centré sur l'institution, mais sur nous-mêmes. Si, comme l'avance Toni Morrison, le bien est plus intéressant, complexe et nécessaire que le mal, alors faisons le bien et résistons à l'ennui et à tout ce qui, de manière performative, tente de nous distraire. Pendant si longtemps, nous nous sommes démené-e-s. Nous avons accepté le fardeau du labeur, visible et invisible. Les œuvres de Tony Cokes, Kosisochukwu Nnebe, La Tanya S. Autry, Leanne Betasamosake Simpson, Martine Syms, Chantal Gibson, Tanya Lukin Linklater et Natalie Asumeng nous prouvent que nous pouvons laisser notre imagination aller au-delà des confins de l'institution, que ce que nous percevons comme des faiblesses sont en fait nos forces. À présent, il est temps de réclamer, résolument et sans réserve, notre droit à un repos réparateur afin de survivre, en tout ou en partie, à la lutte que nous menons. Il est temps de décider de tourner nos visages vers le soleil et d'absorber ce qui nous inspire, nous redonne vie, nous restaure. Alors, soyons en communion avec celles et ceux qui nous consultent plutôt que d'exiger, qui nous font une place plutôt que de la soutirer, et qui offrent leur labeur en solidarité plutôt que de l'attendre de nous.

Soyons sans peur.

both seen and unseen. The works of Tony Cokes, Kosisochukwu Nnebe, La Tanya S. Autry, Leanne Betasamosake Simpson, Martine Syms, Chantal Gibson, Tanya Lukin Linklater and Natalie Asumeng have shown us that we can dream beyond the confines of the institution and that our perceived weaknesses are actually our strengths. Now, it is time to unapologetically take our restorative rest to survive the struggle in whole or in part. To assess how we wish to turn our faces to the sun and seek out what inspires, rejuvenates and restores us. And so, let us be in communion with those who ask rather than demand, who make space rather than extract it and who labour in solidarity rather than expect it of us.

Let us be fearless.

REMERCIEMENTS

Labeur, en tant que projet curatorial, est une réflexion sur l'amour, la détermination et la lutte, qui rend hommage aux efforts invisibilisés de la majorité mondiale pour démanteler la discrimination systémique. Je remercie les artistes Natalie Asumeng, La Tanya S. Autry, Tony Cokes, Chantal Gibson, Tanya Lukin Linklater, Kosisochukwu Nnebe, Leanne Betasamosake Simpson et Martine Syms, ainsi que Juliet Vincente et Greene Naftali, Jamillah James et le Museum of Contemporary Art Chicago, Bridget Donahue et Hoffmann Donahue/Sadie Coles HQ, Londres, pour m'avoir accordé l'honneur de présenter leurs œuvres.

À toute l'équipe de la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia — en particulier Nicole Burisch, Yasmine Tremblay, Prakash Krishnan, Larissa Dutil et Hugues Dugas — merci pour votre souci du détail, votre rigueur et votre bienveillance, et pour avoir porté cette publication, cette exposition et sa programmation. À Farah Khan, Mark Ambrose Harris, Louis Dollé et Miranda Bambace, l'incroyable équipe de House9, merci d'avoir fait du processus de design un véritable rêve. Un grand merci à Gabrielle Moser pour sa réflexion généreuse autour de l'exposition, et à Geneviève Wallen pour son aide à la révision française. J'exprime également ma gratitude au Art Museum de l'Université de Toronto, à la Toronto Biennial of Art, au Cinema Studies Institute, au Conseil des arts du Canada, ainsi qu'à la réviseuse initiale, Debbie Innis, pour leur collaboration et leur soutien lors de la première itération de ce projet.

À ma famille et à mes ami-e-s qui m'ont soutenue avec tant de soin tout au long du chemin, de l'idée à la réalisation, je suis infiniment reconnaissante pour votre amour et votre appui, particulièrement durant les moments les plus éprouvants de ce projet. À Emelie Chhangur et Chantal Gibson, vos perspectives ont été inestimables lorsque j'ai tracé les grandes lignes de cette exposition en 2021. Et à Claudia Rankine, merci pour *Citizen: ballade américaine* et pour votre travail intellectuel qui exprime avec tant de justesse le travail invisible engendré par les microagressions.

Au travail. À la lutte. Au triomphe.

ACKNOWLEDGMENTS

Labour as a curatorial project is a reflection of love, determination and struggle that honours the unseen efforts of the global majority to dismantle systemic discrimination. I give thanks to the artists Natalie Asumeng, La Tanya S. Autry, Tony Cokes, Chantal Gibson, Tanya Lukin Linklater, Kosisochukwu Nnebe, Leanne Betasamosake Simpson and Martine Syms, as well as Juliet Vincente and Greene Naftali, Jamillah James and the Museum of Contemporary Art Chicago, Bridget Donahue and Hoffmann Donahue/Sadie Coles HQ, London for the honour of presenting their works. To the entire team at Concordia's Leonard & Bina Ellen Art Gallery, especially Nicole Burisch, Yasmine Tremblay, Prakash Krishnan, Larissa Dutil and Hugues Dugas, thank you for your attention to detail, diligence and kindness, and for championing this publication, exhibition and accompanying programming. To Farah Khan, Mark Ambrose Harris, Louis Dollé and Miranda Bambace, the incredible team at House9, thank you for making the design process an absolute dream. Many thanks to Gabrielle Moser for her generative reflection on the exhibition, and to Geneviève Wallen for her assistance with French proofreading. I also extend my gratitude to the Art Museum at the University of Toronto, the Toronto Biennial of Art, the Cinema Studies Institute, the Canada Council for the Arts, and initial editor, Debbie Innis, for their partnership and support of the first iteration of this presentation.

To my family and friends who held me up with care as I made the journey from concept to completion, I am eternally grateful for your love and support, especially during the most laborious moments of this project. To Emelie Chhangur and Chantal Gibson, your insight was invaluable as I charted the course of this exhibition in 2021. And to Claudia Rankine, thank you for *Citizen: An American Lyric* and your scholarship that so aptly expressed the unseen labour engendered by microaggressions.

To the work. To the struggle. To the triumph.

GABRIELLE MOSER

Lebeur sans fin

GABRIELLE MOSER

Work Unending

(1) Lorsqu'en 2024 l'exposition *Labeur* d'Ingrid Jones a été présentée pour la première fois au Art Museum de l'Université de Toronto, elle se déployait dans une série de petites enclaves soigneusement construites et disposées dans l'ensemble de la galerie. Ces espaces évoquent des « pods » — un terme qui renvoie à un contenant protecteur d'origine naturelle ou à un compartiment conçu par l'humain au sein d'un espace plus vaste — destinés à offrir aux visiteur-euse-s des moments de contemplation, de repos et de ressourcement. Organisée en trois parties autour des thèmes du travail, de la rage et du repos, l'exposition met en lumière des œuvres récentes et des productions inédites d'artistes autochtones et noir-e-s qui examinent, ou perturbent, le travail émotionnel incessant accompli par les personnes racisées incluses (aussi brièvement ou précairement que ce soit) dans les espaces institutionnels. Cet effort est la plupart du temps imperceptible aux yeux des personnes blanches et ses effets, intangibles. Pourtant, il y a un coût matériel bien réel pour celles et ceux qui accomplissent ce travail¹. Cette incommensurabilité se reflète dans les stratégies curatoriales de Jones, où la tension entre le thème de l'exposition et les espaces contemplatifs de sa présentation crée une atmosphère dans laquelle le repos et l'inaction sont chargés de potentialité.

1 Pour une étude des coûts psychiques et physiques de l'« inclusion » des personnes noires au sein des institutions artistiques, voir l'article de Lise Ragbir et Eunice Béliador, « I Was a Museum's Black Lives Matter Hire », *Hyperallergic*, 2 mars 2023: disponible en ligne : <https://hyperallergic.com/804872/i-was-a-museums-black-lives-matter-hire-eunice-belidor/>.

(1)

When it was first shown at the Art Museum at the University of Toronto in 2024, Ingrid Jones' exhibition *Labour* unfolded across a series of small, carefully constructed enclaves, placed throughout the gallery. These spaces evoke pods—a word that suggests a naturally formed protective container, or a human-designed compartment within a larger space—designed to provide visitors with opportunities for contemplation, rest, and recuperation. Organized in three parts around the themes of labour, rage and rest, the exhibition focuses on recent and newly commissioned artworks by Indigenous and Black artists that investigate, or interrupt, the un-ending emotional work discharged by racialized subjects who are (however briefly or precariously) included in institutional spaces. This exertion is often imperceptible to the white gaze, its outputs seemingly intangible, but it has very real material costs for those undertaking the labour.◀ This incommensurability is mirrored in Jones' curatorial strategies, in which the tension between the theme of the exhibition and the contemplative spaces of its display creates an atmosphere where rest and inaction are loaded with potentiality.

To walk through *Labour* is to feel that you are entering a living room just as someone else is leaving. The easy chair set in front of Tony Cokes' landmark video, *Black Celebration* (1988), which creates a

1 For an assessment of the psychic and physical costs of Black arts workers who have been “included” in public arts institutions, see Lise Ragbir & eunice béliidor, “I Was a Museum’s Black Lives Matter Hire,” *Hyperallergic*, March 2, 2023: <https://hyperallergic.com/804872/i-was-a-museums-black-lives-matter-hire-eunice-belidor/>.

Déambuler dans *Labeur* donne l'impression d'entrer dans un salon, un espace de vie, au moment précis où une autre personne le quitte. Le fauteuil placé devant la vidéo emblématique de Tony Cokes, *Black Celebration* (1988), qui représente le refus sous la forme d'un enchaînement d'images montrant des émeutes ; les sons rythmés de la préparation du manioc — à la fois aliment de subsistance et poison mortel — dans *an inheritance / a threat / a haunting* (2022) de Kosisochukwu Nnebe ; la table de cuisine qui sert d'ancrage à la bibliothèque de textes de chercheur·euse·s noir·e·s réunis par La Tanya S. Autry, lesquels mettent en garde contre les dangers de l'acceptation institutionnelle dans *Inclusion Ruse* (2024) ; l'éclairage tamisé, mais chaleureux qui enveloppe les cascades de textiles de Chantal Gibson alors qu'elle retravaille l'imagerie issue de textes canoniques de l'histoire de l'art dans *Appliqué: The Work is Labour / The Labour is Rest* (2023–24) — tout cela évoque un espace domestique propice à l'hospitalité et à la conversation, mais qui recèle néanmoins un fort potentiel explosif. Hospitalité partage d'ailleurs la même racine étymologique qu'*hostilité* — le terme latin *hostis*, qui signifie « étranger » —, et les œuvres exposées ici nous rappellent habilement cette double signification. Faire preuve d'hospitalité, c'est faire une place dans notre espace à quelqu'un qui vient de l'extérieur. Cela implique une redistribution des ressources, souvent selon des priorités qui diffèrent de celles considérées comme naturelles par la société dominante. C'est pour cette raison, explique la commissaire Beatrice von Bismarck, que les demandes de redistribution des ressources essentielles à l'hospitalité se heurtent si souvent à la résistance, voire à l'hostilité des institutions — musées, universités ou, plus largement, le domaine de l'art². La récente recrudescence des discours populistes de droite dans les sphères politiques, tant au Canada qu'aux États-Unis, qui survient en réponse à des initiatives publiques tentant de créer de l'espace pour l'expérience vécue des peuples colonisés — dans les collections des musées nationaux, dans les plans de cours des universités, dans les pratiques d'embauche — est un exemple éloquent de ce phénomène. L'avertissement qu'énoncent ces artistes est clair : l'inclusion est souvent un piège. Et la pression qu'une telle inclusion exerce sur les personnes racisées est, et devrait être, palpable.

Pourtant, bien qu'elle n'esquive pas les antinomies de la lutte portant sur notre mémoire publique du passé, *Labeur* parvient habilement à ne pas reproduire les rapports antagonistes qu'elle cherche à mettre en lumière. Pour les personnes blanches issues de la colonisation, comme moi, le fait de déambuler parmi ces œuvres donne l'impression de se faire interpeler à la deuxième personne du singulier : le mode d'adresse qui imprègne le long poème *Citizen: ballade américaine* (2014) de l'autrice américaine Claudia Rankine, et qui constitue l'une des sources d'inspiration de l'exposition de Jones. « Tu », écrit Rankine, encore et encore, dans une prose au présent qui raconte les événements et non-événements violents et incessants — ce que les théoricien·ne·s critiques de la race décrivent comme des

montage of scenes of urban rioting as refusal; the rhythmic sounds of chopping, grating, and peeling cassava—both a sustenance food and deadly poison—in Kosisochukwu Nnebe’s *an inheritance / a threat / a haunting* (2022); the kitchen table that anchors La Tanya S. Autry’s library of texts by Black scholars warning of the dangers of institutional acceptance in *Inclusion Ruse* (2024); the low but warm lighting that suffuses Chantal Gibson’s cascading textiles that rework imagery from canonical art history texts in *Appliqué: The Work is Labour / The Labour is Rest* (2023–24): all suggest a domestic space for hospitality and conversation that is nonetheless laced with explosive possibility. Hospitality shares an etymological root with hostility, after all—both words emerging from the Latin term for stranger, *hostis*—and the works on display remind us of this double-edged meaning. To host is to make space for someone outside of our domestic unit, and requires a redistribution of resources, often using different priorities than those that are marked as natural in dominant society. It is for this reason, the curator Beatrice von Bismarck argues, that demands for the redistribution of resources, necessary for hosting, are so often met with resistance and hostility by institutions, in the art museum, the university or the wider discipline of art history.◀ The recent rise of right-wing, populist rhetoric in Canadian and American politics, particularly in response to public efforts—whether these appear in national museum collections, on course syllabi, or in hiring practices—that seek to make a place for the experiences of colonized peoples, is an all-too-obvious example of this phenomenon. Inclusion, these artists warn us, is often a trap. The stress it places on racialized bodies is, and should be, palpable.

(2)

Yet, for an exhibition that does not shy away from the antinomies of the struggle over how we publicly remember the past, *Labour* does not reproduce the relations of antagonism it seeks to address. For a white settler viewer, such as myself, the effect of moving among these artworks is of being hailed in the second person singular: the mode of address that permeates American author Claudia Rankine’s book-length poem, *Citizen: An American Lyric* (2014), and which is one point of inspiration for Jones’ exhibition. “You,” Rankine writes again and again, in a present tense prose that narrates the relentless, violent events and non-events—what critical race theorists describe as microaggressions—that mark everyday life for Black women living in the wake of slavery.◀ This hailing is careful not to suggest an equivalency between the narrator and the addressee, however. Instead, we are constantly reminded of the perhaps unbridgeable distance between different bodies occupying the same institutional space. “The distance between you and him is thrown into relief,” Rankine writes: “bodies moving through the same life differently.”◀

(3)

(4)

2 Beatrice von Bismarck, *The Curatorial Condition* (Berlin: Sternberg Press, 2022).

3 Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being* (Durham, NC: Duke University Press, 2017). Though Rankine and Sharpe both take the experience of Blackness in the United States as their object of study, Jones’ exhibition is careful to remind us of a shared history of transatlantic slavery across the Americas, including, importantly, the history of enslavement in Canada and the Caribbean.

4 Claudia Rankine, *Citizen: An American Lyric* (Minneapolis, MN: Gray Wolf Press, 2014), 177.

- (3) microagressions — qui marquent le quotidien des femmes noires vivant dans le sillage de l’esclavage³. Cette interpellation prend toutefois soin de ne pas suggérer une équivalence entre la narratrice et la destinataire. Au contraire, nous sommes constamment rappellé-e à la distance sans doute infranchissable, celle qui sépare des corps différents occupant pourtant le même espace institutionnel. « La distance entre vous deux est mise en relief », écrit Rankine « corps traversant la même vie différemment⁴. »
- (4)

Le désapprentissage apparaît comme un outil permettant de mieux appréhender cette distance entre les corps dans deux œuvres aux couleurs saturées de Leanne Betasamosake Simpson et Martine Syms. En texte blanc, densément disposé sur de la peinture noire élaboussée, *Dreaming Beyond the Nation-State* (2016) de Simpson reproduit un entretien avec la théoricienne de l’éducation Eve Tuck, qui appelle les peuples autochtones à se désengager des conditions mêmes de l’inclusion coloniale, nous invitant à imaginer une forme d’inclusion qui outrepassé les frontières nationales. Tout près, dans une salle lumineuse peinte en orange de sécurité éclatant, la vidéo de Martine Syms, *Intro to Threat Modeling* (2017), montre un avatar numérique de l’artiste flottant dans un espace négatif indiscernable tandis qu’une voix hors champ dresse la liste des faiblesses systémiques et des menaces potentielles, internes et externes, pouvant mettre en péril sa sécurité. Dans l’une comme dans l’autre de ces œuvres, le chemin vers la solidarité et la sécurité pour les artistes racialisé-e-s implique de quitter les environnements marqués par le colonialisme et la blancheur.

Il est donc approprié que l’espace offrant une sortie littérale de *Labeur* soit consacré au repos profond et à la pause, créé par le dispositif sonore conçu par Tanya Lukin Linklater dans *Scores for Deep, Tender Rest* (2022–24), par le paysage sonore de Natalie Asumeng dans *Eban* (2024), ainsi que par la vidéo *Pressed Garden* (2024). Les œuvres sonores et visuelles des deux artistes donnent au public une série de consignes, sorte de méditation guidée l’invitant à imaginer des manières d’intégrer le repos comme forme de résistance dans la vie quotidienne et au-delà des murs de la galerie. Offrant un moment de réflexion aux visiteur-euse-s confortablement installé-e-s dans de magnifiques chaises longues en bois, ces installations multisensorielles révèlent que la décolonisation de nos mondes intérieurs est sans doute le plus difficile et le plus épuisant des labeurs. En quittant l’espace créé par Jones, espace où l’on est invité-e à côtoyer la rage, le refus, le désengagement et le repos statique, une réalité apparaît clairement : le travail ne fait que commencer.

3 Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham (Caroline du Nord), Duke University Press, 2017. Bien que Rankine et Sharpe aient tout deux l’expérience de la noirité aux États-Unis comme objet d’étude, l’exposition de Jones prend bien soin de rappeler que l’histoire transatlantique de l’esclavage est commune à l’ensemble des Amériques, notamment au Canada et dans les Caraïbes.

4 Claudia Rankine, *Citizen: ballade américaine*, traduit de l’anglais par Maïtreyi et Nicolas Pesquès, Paris, Éditions de L’Olivier, 2020 [2014], p. 126.

Un-learning emerges as the tool for better apprehending this distance between bodies in a pair of colour-saturated works by Leanne Betasamosake Simpson and Martine Syms. In white text densely laid out across splattered black paint, Simpson's *Dreaming Beyond the Nation-State* (2016) reproduces a conversation with education theorist Eve Tuck that calls on Indigenous peoples to disengage with the very terms of colonial inclusion, inviting us to imagine inclusion beyond the strictures of national borders. Nearby, in a room glowing with the hue of safety-orange coloured paint, Martine Syms' video, *Intro to Threat Modeling* (2017), depicts a digital avatar of the artist floating in an indiscernible negative space as a voiceover itemizes systemic weaknesses and potential threats, from within and without, to her own safety. In these works, exiting environments of colonialism and whiteness becomes a path to solidarity and safety for racialized artists.

It is fitting then, that the space that provides a literal exit from *Labour* is focussed on deep rest and pause, produced through the sonic environment constructed by Tanya Lukin Linklater in *Scores for Deep, Tender Rest* (2022–24), and by Natalie Asumeng's soundscape, *Eban* (2024), and related short film, *Pressed Garden* (2024). The artists' sound and moving image works offer the visitor a series of prompts, akin to a guided meditation, inviting them to imagine ways to bring rest as resistance into their everyday routines and lives beyond the gallery walls. Providing a moment of reflection for the visitor, while at rest in beautifully elongated wooden lounge chairs, these multi-sensory installations make clear that the work of decolonizing one's interior world is perhaps the most difficult, and exhausting, labour of all. As we prepare to step out of the ambulatory world of rage, refusal, disengagement and now static rest that Jones has created, and back into our daily realities, it is clear the work is only just beginning.

TONY COKES

Black Celebration



**LETS HAVE A BLACK
CELEBRATION**

**BLACK CELEBRATION
TONIGHT**



KOSISOCHUKWU NNEBE

**an inheritance /
a threat /
a haunting**





LA TANYA S. AUTRY

Inclusion Ruse





LEANNE BETASAMOSAKE SIMPSON

Dreaming Beyond the Nation-State

DREAMING BEYOND THE NATION-STATE

We have to create material bases for the nationhoods we want. We can't rely on the culture that capitalism creates. We just can't. We can't achieve indigenous nationhoods while replicating anti-Indians. We can't have resurgence without centering gender and queerness, and creating alternative systems of accountability for sexual and gender violence. Therefore, we need to create constellations of connections with other radical thinkers and doers and makers. We need to build cross movements with radical labor, with Black communities, with radical communities of color. We need to stop providing space for the "What can white allies do?" questions and set up spaces where we can connect with other social movements and create constellations of mutual support and co-resistance. My experience as an Indigenous woman is with colonization, settler colonialism, occupation and gender violence, and connecting with radical Black feminists, for instance, is rich ground for me because we have different but intimately related experiences with white supremacy. I watched the recent Black Radical Tradition conference online and I thought, wow, these comrades are thinking and writing similar things to me and my Indigenous comrades and maybe there is something in that. Not that I want to take and exploit their intellectual work, but more of a, hey—they have their shit together, they have public intellectuals, they have movements on the ground. They aren't afraid to talk about the root of things.

That's why resurgence is so important. I am not particularly interested in holding states accountable because the structure, history, and nature of states is exploitative by nature. I'm interested in alternatives, I'm interested in building new worlds. That's not to say that movements that are working to hold states accountable should do something differently—only they would know that. It's not my place to critique that I'm saying as a very personal level, this is not where my skills and thinking lie. I work exclusively with Indigenous peoples and theoretically my thinking and work is based in Indigenous resurgence.

Indigenous peoples standing up to our lands in a principled, strategic, and articulate way, embodying change, is a fundamentally different approach than begging the colonizer for their pity or centering whiteness in solidarity or in allyship. We are not relying on victim narratives. We need to come at this from a place of principled strength having done the work, and we need to have the backs of other communities and movements, instead of continuing to dance for whiteness. There are other movements doing a better job of this right now than we are. Grounded normativity has no space for suppression, heteropatriarchy, white supremacy, or anti-Indians.

—Leanne Betasamosake Simpson

We have to create material bases for the nationhoods we want. We can't rely on the culture that capitalism creates.

I am not particularly interested in holding states accountable because the structure, history, and nature of states is exploitative by nature. I'm interested in alternatives, I'm interested in building new worlds.

We need to have the backs of other communities and movements, instead of continuing to dance for whiteness.

Nous devons créer les bases matérielles nécessaires à la construction des nations que nous souhaitons. Nous ne pouvons pas nous appuyer sur la culture créée par le capitalisme.

Je ne suis pas particulièrement intéressé par la responsabilisation des États, car leur structure, leur histoire et leur nature reposent intrinsèquement sur l'exploitation. Je m'intéresse aux alternatives, je m'intéresse à la construction de nouveaux mondes.

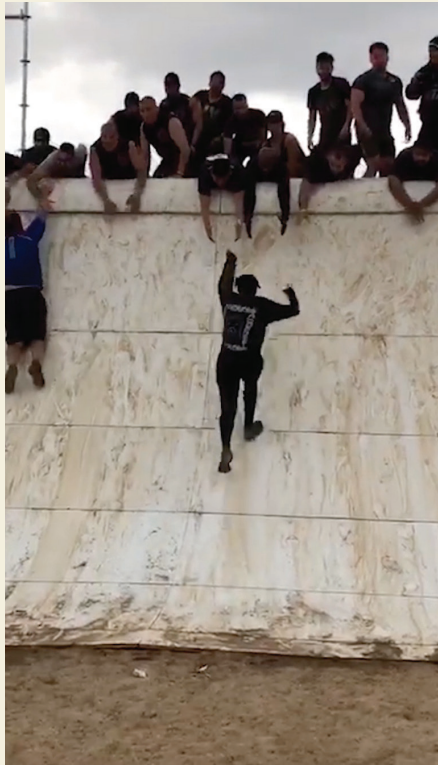
Nous devons soutenir les autres communautés et mouvements, au lieu de continuer à danser pour la blancheur.

[Traduction libre]

MARTINE SYMS

Intro to Threat Modeling

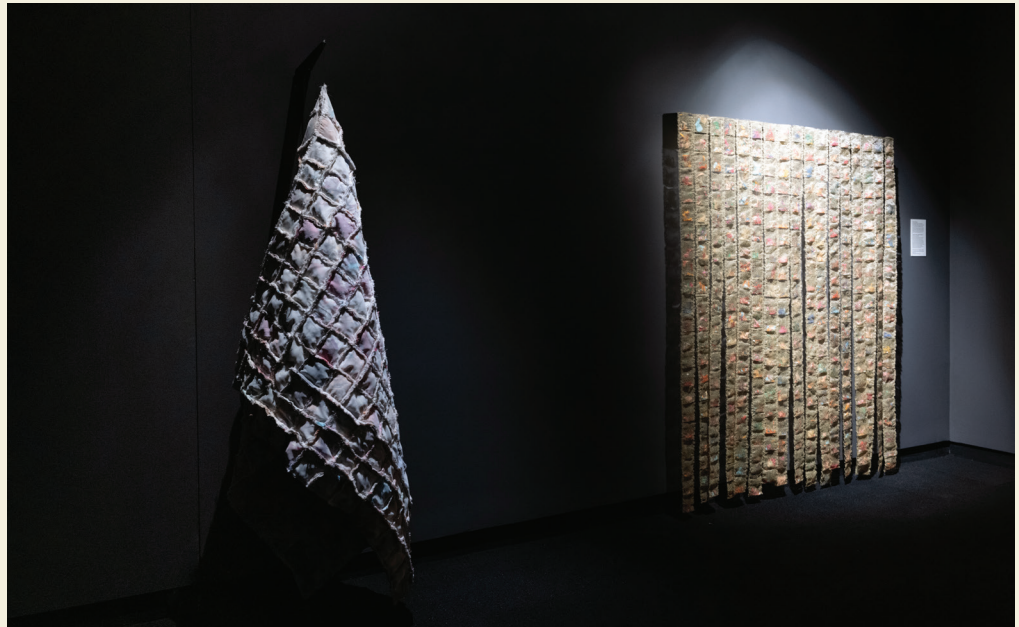




CHANTAL GIBSON

**Appliqué:
The Work is Labour /
The Labour is Rest**



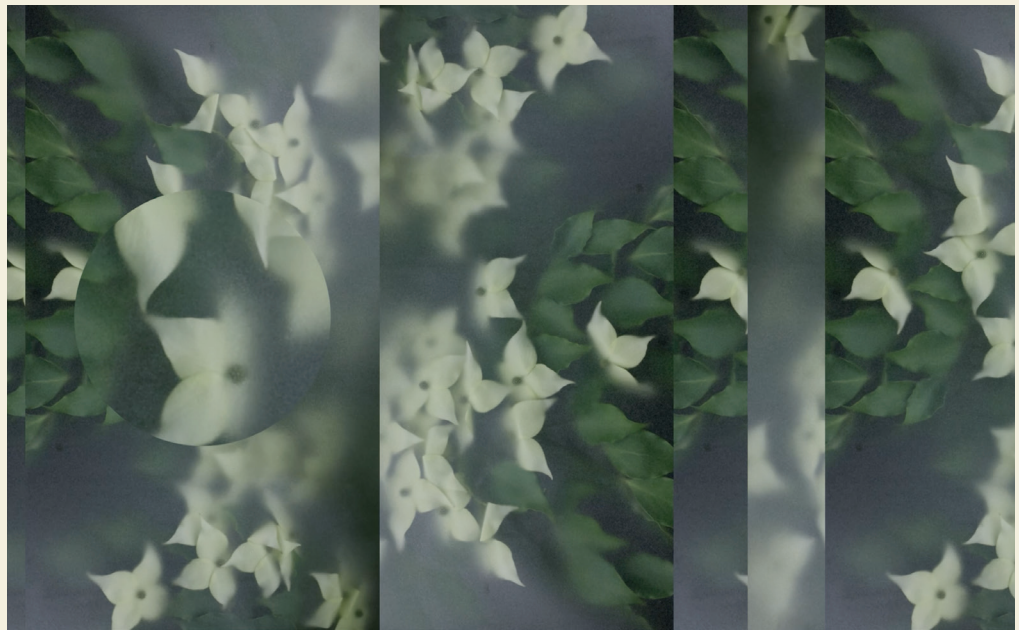


NATALIE ASUMENG

Pressed Garden

Eban





TANYA LUKIN LINKLATER

Scores for Deep, Tender Rest



(Interlude)

Tricia Hersey, founder of The Nap Ministry, undertakes rest as a liberatory practice that disrupts white supremacy and capitalism.

Let us punctuate our time with philosophical and embodied rest.

(Part 3)

Play a record, lie down, let your mind idle. Let the sun lull you. Feel drowsy sound and sunlight. Move shoulder, neck or knee adjusting for comfort. Rest.

If you happen to be on the west coast, find your way to the water. Bring a blanket, pillow, and warm socks. Lie on the beach, feeling sand beneath you. Let the swell of wavesong bring you to a deep place within yourself.

While drinking your coffee, watch the morning sky.

(Interlude)

Tricia Hersey, fondatrice du Nap Ministry [Ministère de la Sieste], considère le repos comme une pratique libératrice qui perturbe la suprématie blanche et le capitalisme.

Laissez-nous rythmer notre temps avec du repos philosophique et incarné.

(Partie 3)

Écoutez un disque, allongez-vous, laissez votre esprit vagabonder. Laissez le soleil vous bercer. Laissez-vous envahir par la douceur du son et de la lumière du soleil. Bougez vos épaules, votre nuque ou vos genoux pour trouver la position la plus confortable. Reposez-vous.

Si vous vous trouvez sur la côte ouest, rendez-vous au bord de l'eau. Apportez une couverture, un oreiller et des chaussettes chaudes. Allongez-vous sur la plage, sentez le sable sous votre corps. Laissez le chant des vagues vous transporter au plus profond de vous-même.

Tout en buvant votre café, observez le ciel du matin.

[Traduction libre]

Index

Index



TONY COKES

Black Celebration: A Rebellion Against the Commodity, 1988

(images tirées de la vidéo)

[Célébration noire : une rébellion contre la marchandisation]

Vidéo monobande, noir et blanc, son, 17 min 17 s

Don de Marshall Field's par échange (2020.3)

Avec l'aimable concours de l'artiste, du Museum of

Contemporary Art Chicago et de Greene Naftali, New York

TONY COKES

Black Celebration: A Rebellion Against the Commodity, 1988

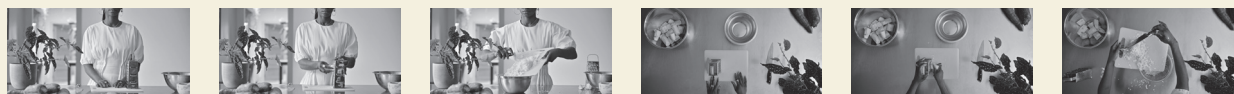
(video stills)

Single-channel video, black and white, sound, 17 min. 17 sec.

Gift of Marshall Field's by exchange (2020.3)

Courtesy of the artist, the Museum of Contemporary Art

Chicago and Greene Naftali, New York



KOSISOCHUKWU NNEBE

an inheritance / a threat / a haunting, 2022

(images tirées de la vidéo)

[un héritage / une menace / un spectre]

Installation vidéo à huit canaux, noir et blanc, son

Avec l'aimable concours de l'artiste

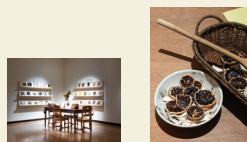
KOSISOCHUKWU NNEBE

an inheritance / a threat / a haunting, 2022

(video stills)

Eight-channel video installation, black and white, sound

Courtesy of the artist



LA TANYA S. AUTRY

Inclusion Ruse, 2023-24

[Ruse d'inclusion]

Manifeste audio, 5 min 36 s ; étagères en bois, livres, table et chaises, lecteurs multimédias avec casques audio, plante, vase, panier, casseroles et poêles, tranches de citron et de gingembre déshydratées, râpe, cuillère en bois, images encadrées de June Jordan, Toni Morrison et d'Ida B. Wells. Avec l'aimable concours de l'artiste. Vue d'installation de *Labour* au Art Museum de l'Université de Toronto, 2024. Photo : Thomas Bollmann/Seed9

LA TANYA S. AUTRY

Inclusion Ruse, 2023-24

Audio manifesto, 5 min. 36 sec.; wooden shelves, books, table and chairs, media players with headphones, plant, vase, basket, pots and pans, dehydrated lemon and ginger slices, grater, wooden spoon, framed images of June Jordan, Toni Morrison, and Ida B. Wells. Courtesy of the artist. Installation view of *Labour* at the Art Museum, University of Toronto, 2024. Photo: Thomas Bollmann/Seed9



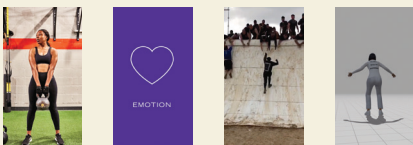
LEANNE BETASAMOSAKE SIMPSON
Dreaming Beyond the Nation-State, 2016
[Rêver au-delà de l'État-nation]
Impression numérique, 411,5 cm × 299,7 cm. Avec l'aimable concours de l'artiste. Vue d'installation de *Labeur* au Art Museum de l'Université de Toronto, 2024. Photo : Thomas Bollmann/Seed9

LEANNE BETASAMOSAKE SIMPSON
Dreaming Beyond the Nation-State, 2016
Digital print on vinyl, 411.5 cm × 299.7 cm. Courtesy of the artist. Installation view of *Labour* at the Art Museum, University of Toronto, 2024. Photo: Thomas Bollmann/Seed9



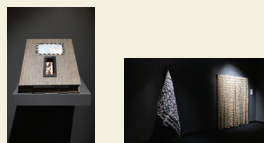
MARTINE SYMS
Intro to Threat Modeling, 2017
[Introduction à la modélisation des menaces]
Vidéo numérique, couleur, son, socle, 4 min 32 s
Avec l'aimable concours de l'artiste et de Hoffman Donahue, New York / Los Angeles. Vue d'installation de *Labeur* au Art Museum de l'Université de Toronto, 2024. Photo : Thomas Bollmann/Seed9

MARTINE SYMS
Intro to Threat Modeling, 2017
Digital video, colour, sound, plinth, 4 min. 32 sec.
Courtesy of the artist and Hoffman Donahue, New York / Los Angeles. Installation view of *Labour* at the Art Museum, University of Toronto, 2024. Photo: Thomas Bollmann/Seed9



MARTINE SYMS
Intro to Threat Modeling, 2017 (images tirées de la vidéo)
[Introduction à la modélisation des menaces]
Vidéo numérique, couleur, son, socle, 4 min 32 s
Avec l'aimable concours de l'artiste et de Hoffman Donahue, New York / Los Angeles

MARTINE SYMS
Intro to Threat Modeling, 2017 (video stills)
Digital video, colour, sound, plinth, 4 min. 32 sec.
Courtesy of the artist and Hoffman Donahue, New York / Los Angeles



CHANTAL GIBSON

Epigraph: Still Life with Black Girl, Theory, White Folks and Fruit, 2024

[Épigraphie : nature morte avec jeune fille noire, théorie, personnes blanches et fruits]

Livre altéré de *L'Histoire de l'art* de W. H. Janson, 1969 (14^e impression), fil de coton noir, carton de livre, tissu, peinture acrylique et colle, 22,9 × 30,5 cm × 5,1 cm (fermé)

Avec l'aimable concours de l'artiste. Vue d'installation de *Labeur* au Art Museum de l'Université de Toronto, 2024.

Photo : Thomas Bollmann/Seed9

(De gauche à droite)

"I said I'm sorry I didn't mean it": Quilted Lyric, 2024

[« J'ai dit désolé, je ne le pensais pas » : paroles quiltées]

Texte de Janson déchiré, rideaux en nylon, textiles mixtes, objets éphémères (instructions d'entretien, emballages de Band-Aid et d'Advil, étiquettes de prix, codes QR, notes de journal, croquis de projet, notes personnelles, Post-its, notes de formation en leadership somatique, notes de réunions sur l'EDI); texte caviardé, poésie trouvée, fils tressés en coton noir, polyester et fil de pêche, 127 cm × 203,2 cm

The Golden Nope: The Gri(n)d of Everyday Discourse OR the Gilt of Emancipatory Dissent, 2024

[Le Non doré : la mécanique grinçante du discours quotidien OU la fausse dorure de la dissidence émancipatrice]

Textiles mixtes, texte manuscrit sur les pages de Janson, fil doré en polyester, 182,9 × 152,4 cm

De la série *Appliqué: The Work is Labour / The Labour is Rest, 2023–24* [Appliqué : le travail est labeur / Le labeur est repos]

Avec l'aimable concours de l'artiste. Vue d'installation de *Labeur* au Art Museum de l'Université de Toronto, 2024. Photo : Thomas Bollmann/Seed9

CHANTAL GIBSON

Epigraph: Still Life with Black Girl, Theory, White Folks and Fruit, 2024

Altered book of *History of Art* by W.H. Janson 1969 (14th printing), black cotton thread, book board, fabric, acrylic paint, glue, 22.9 × 30.5 cm × 5.1 cm (closed). Courtesy of the artist.

Installation view of *Labour* at the Art Museum, University of Toronto, 2024. Photo: Thomas Bollmann/Seed9

(From left to right)

"I said I'm sorry I didn't mean it": Quilted Lyric, 2024

Shredded Janson text, nylon curtains, mixed fabrics, ephemera (care instructions, Band-Aid and Advil wrappers, price tags, QR codes, journal notes, project sketches, notes to self, Post-its, somatic leadership training notes, EDI meeting notes) redacted text, found poetry, braided black cotton, poly thread and fishing line, 127 cm × 203.2 cm

The Golden Nope: The Gri(n)d of Everyday Discourse OR the Gilt of Emancipatory Dissent, 2024

Mixed fabrics, hand-written text over on Janson pages, gold poly thread, 182.9 × 152.4 cm

From the series *Appliqué: The Work is Labour / The Labour is Rest, 2023–24*. Courtesy of the artist. Installation view of *Labour* at the Art Museum, University of Toronto, 2024. Photo: Thomas Bollmann/Seed9



NATALIE ASUMENG

Eban, 2024

Méditation audio, chaise et console en bois

10 min 6 s

Avec l'aimable concours de l'artiste

Pressed Garden, 2024

[Jardin pressé]

Vidéo monobande, 10 min 2 s

Avec l'aimable concours de l'artiste

TANYA LUKIN LINKLATER

Scores for Deep, Tender Rest, 2022–2024

[Partitions pour un repos profond et tendre]

Audio, chaise et console en bois, 8 min 17 s. Avec l'aimable

concours de l'artiste et de Catriona Jeffries, Vancouver

Vues d'installation de *Labeur* au Art Museum de l'Université
de Toronto, 2024. Photos : Thomas Bollmann/Seed9

NATALIE ASUMENG

Eban, 2024

Audio meditation, wooden chair and console

10 min. 6 sec.

Courtesy of the artist

Pressed Garden, 2024

Single-channel video, colour, 10 min. 2 sec.

Courtesy of the artist

TANYA LUKIN LINKLATER

Scores for Deep, Tender Rest, 2022–2024

Audio, wooden chair and console, 8 min. 17 sec.

Courtesy of the artist and Catriona Jeffries, Vancouver

Installation views of *Labeur* at the Art Museum, University
of Toronto, 2024. Photos: Thomas Bollmann/Seed9

Biographies

ARTISTES

Natalie Asumeng

La Tanya S. Autry

Tony Cokes

Chantal Gibson

Tanya Lukin Linklater

Kosisochukwu Nnebe

Leanne Betasamosake Simpson

Martine Syms

AUTRICES

Nicole Burisch

Ingrid Jones

Gabrielle Moser

Biographies

ARTISTS

Natalie Asumeng

La Tanya S. Autry

Tony Cokes

Chantal Gibson

Tanya Lukin Linklater

Kosisochukwu Nnebe

Leanne Betasamosake Simpson

Martine Syms

AUTHORS

Nicole Burisch

Ingrid Jones

Gabrielle Moser

NATALIE ASUMENG

Natalie Asumeng est une travailleuse culturelle et une artiste contemporaine qui vit et travaille dans la région du Grand Toronto. Spécialisée dans les paysages sonores environnementaux, la photographie et la vidéo, elle crée des installations immersives qui explorent le minimalisme et les thématiques liées à la nature. Inspirée par le *kankyō ongaku*, un genre de musique environnementale japonaise, Asumeng intègre des paysages sonores dans tous les aspects de sa pratique, ajoutant des strates de profondeur auditive et façonnant des espaces qui suscitent des émotions profondes. Son art explore la mémoire, la perception et la relation entre l'humanité et son environnement. En fusionnant art et design, elle enrichit les espaces de sens et de complexité.

LA TANYA S. AUTRY

La Tanya S. Autry est une historienne de l'art, éducatrice, commissaire et autrice qui croit en la transformation du travail culturel en praxis libératrice. Elle a initié et coproduit le mouvement international #MuseumsAreNotNeutral (Les musées ne sont pas neutres) et a conçu des expositions ainsi que des programmes développés au sein d'institutions et de projets indépendants.

TONY COKES

Tony Cokes (né en 1956) vit et travaille à Providence, Rhode Island, où il occupe le poste de professeur au Département de culture et médias modernes à la Brown University. Cokes est récipiendaire du prix Carla Fendi de Rome en art et technologie (2022–2023). Il a fait l'objet d'une importante rétrospective organisée conjointement par la Haus der Kunst et le Kunstverein de Munich (2022). Son parcours comprend des expositions solos dans de nombreuses institutions : Dia Bridgehampton, The Dan Flavin Art Institute, Bridgehampton, New York (2023–2024); Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson, New York (2024); De Balie, Amsterdam, Pays-Bas (2022); Greene Naftali, New York (2022); Memorial Art Gallery, Rochester University, New York (2021); MACRO Contemporary Art Museum, Rome (2021); CIRCA, Londres (2021); Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2020); ARGOS centre for audiovisual arts, Bruxelles (2020); Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (2020); BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht (2020); Luma Westbau, Zurich (2019); Goldsmiths Centre for Contemporary Art, Londres (2019); The Shed, New York (2019); Kunsthall Bergen (2018) et REDCAT, Los Angeles (2012).

CHANTAL GIBSON

Chantal Gibson est une autrice, artiste et éducatrice, récipiendaire de plusieurs prix, qui vit sur les terres ancestrales des peuples Coast Salish. Travaillant à l'intersection de l'art littéraire et visuel, son œuvre confronte directement le colonialisme, réimaginant les voix PANDC réduites au silence dans les espaces et les omissions laissés par l'effacement culturel et institutionnel. Ses textes altérés, ses installations et ses recueils de poésie graphique offrent un regard critique sur la représentation et la déformation

historique de la féminité noire à travers les médias culturels. Elle est l'autrice de *How She Read* (2019) et *with/holding* (2021).

TANYA LUKIN LINKLATER

La pratique artistique de Tanya Lukin Linklater englobe la vidéo, la sculpture et la danse performée dans des espaces muséaux. Ses œuvres explorent les sensations, la recherche incarnée, les partitions, les répétitions et l'être en relation avec les objets ancestraux, les communautés et les conditions environnementales. En s'inspirant des expériences vécues et du travail culturel des Peuples Autochtones, elle rend hommage à des pratiques et des filiations qui dépassent les idées dominantes sur notre identité. Ses expositions récentes incluent la Biennale de Gwangju, Corée du Sud (2023), la Triennale d'Aichi, Japon (2022), la Toronto Biennial of Art (2022), la New Museum Triennial, New York (2021) et le San Francisco Museum of Modern Art (2019). Son exposition solo, *Inner blades of grass (soft) (cured) (bruised by weather)*, incluant des œuvres des dix dernières années et de nouvelles commandes, a été présentée par le Wexner Center for the Arts, Ohio (2024). Elle a récemment présenté de nouvelles performances au Camden Arts Centre, Londres, et au Dia Chelsea, New York (2025). Elle est titulaire d'un doctorat en études culturelles de l'Université Queen's (2023). Ses terres natales Sugpiaq se trouvent dans l'archipel de Kodiak, en Alaska.

KOSISOCHUKWU NNEBE

Kosisochukwu Nnebe (elle, née en 1993 au Nigeria) est une artiste conceptuelle et chercheuse nigériane neurodivergente. À travers l'installation, les médias photographiques et la sculpture, elle explore des thèmes tels que la politique de la visibilité noire, l'incarnation, la spatialité, ainsi que l'usage des rituels alimentaires et du langage comme contre-archives aux récits coloniaux. Le travail de Nnebe a été présenté dans des expositions à travers le Canada et à l'international, notamment au Art Museum de l'Université de Toronto, à article (Montréal), à Artspeak (Vancouver), au Plug In Institute of Contemporary Art (Winnipeg) et au Agnes Etherington Art Centre (Kingston), ainsi qu'à NADA New York, à la Bowling Green State University Gallery (Bowling Green, Ohio), à Framer Framed (Amsterdam), à Unfair Amsterdam et à la biennale Photo Hanoi (Vietnam). Elle a effectué une résidence au Women Photographers International Archive (WOPHA) à El Espacio 23 (2024), un espace d'art contemporain fondé par Jorge M. Perez à Miami. Elle a été récipiendaire de la bourse Guest Artist Space (2023), initiée par Yinka Shonibare à Lagos, au Nigeria ainsi que l'une des deux artistes inaugurales de la Sustainable Sculpture Residency de NLS Kingston à Maroon Town, en Jamaïque (2023). En 2025, elle a effectué une résidence d'un an à la Jan van Eyck Academie aux Pays-Bas.

LEANNE BETASAMOSAKE SIMPSON

Leanne Betasamosake Simpson est chercheuse, autrice et musicienne michi saagiig nishnaabeg. Elle est l'autrice de huit

NATALIE ASUMENG

Natalie Asumeng is a cultural worker and contemporary artist based in the Greater Toronto Area. Specializing in environmental soundscapes, photography, and video, she creates immersive installations that explore minimalism and themes of nature. Inspired by *kankyō ongaku*, a genre of Japanese environmental music, Asumeng integrates soundscapes into all aspects of her work, adding layers of auditory depth and crafting spaces that evoke deep emotions. Her art delves into memory, perception, and humanity's relationship with its surroundings. By merging art with design, she enriches spaces with meaning and complexity.

LA TANYA S. AUTRY

La Tanya S. Autry is an art historian, educator, curator, and writer who believes in making cultural work liberatory praxis. She co-produced the global movement #MuseumsAreNotNeutral and has created exhibitions and programming via institutions and independent projects.

TONY COKES

Tony Cokes (b. 1956) lives and works in Providence, Rhode Island, where he serves as Professor in the Department of Modern Culture and Media at Brown University. Cokes was awarded the 2022–2023 Carla Fendi Rome Prize in Art and Technology. In 2022, he was the subject of a major survey jointly organized by the Haus der Kunst and Kunstverein in Munich. Other recent solo exhibitions include Dia Bridgehampton, The Dan Flavin Art Institute, Bridgehampton, New York (2023–2024); Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson, New York (2024); De Balie, Amsterdam (2022); Greene Naftali, New York (2022); Memorial Art Gallery, University of Rochester, Rochester (2021); MACRO Contemporary Art Museum, Rome (2021); CIRCA, London (2021); Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2020); ARGOS centre for audiovisual arts, Brussels (2020); Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (2020); BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, Netherlands (2020); Luma Westbau, Zurich (2019); Goldsmiths Centre for Contemporary Art, London (2019); The Shed, New York (2019); Kunsthall Bergen (2018); and REDCAT, Los Angeles (2012).

CHANTAL GIBSON

Chantal Gibson is an award-winning writer-artist-educator living on the ancestral lands of the Coast Salish Peoples. Working in the overlap between literary and visual art, her work confronts colonialism head-on, reimagining the BIPOC voices silenced in the spaces and omissions left by cultural and institutional erasure. Her altered texts, installations and graphic poetry collections bring a critical lens to the historical mis/representation of Black womanhood across cultural media. She is the author of *How She Read* (2019) and *with/holding* (2021).

TANYA LUKIN LINKLATER

Tanya Lukin Linklater's artistic practice spans video, sculpture, and dance in museums. Sensation, embodied inquiry, scores, rehearsal, and being in relation (to ancestral belongings, communities, and weather) structure her work. Through citation of Indigenous peoples' lived experience and cultural work, she honours practices and lineages that exceed dominant ideas of who we are. Her recent exhibitions include Gwangju Biennale, South Korea (2023); Aichi Triennale, Japan (2022); Toronto Biennial of Art (2022); New Museum Triennial, New York (2021); and San Francisco Museum of Modern Art (2019). Her solo exhibition, *Inner blades of grass (soft) (cured) (bruised by weather)*, including works from the last ten years and new commissions, was presented by the Wexner Center for the Arts, Ohio (2024). She recently presented new performances at Camden Arts Centre, London, and Dia Chelsea, New York (2025). She holds a PhD in Cultural Studies from Queen's University (2023). Her Sugpiaq homelands are in the Kodiak archipelago of Alaska.

KOSISOCHUKWU NNEBE

Kosisochukwu Nnebe (she/her, b. 1993, Nigeria) is a neurodivergent Nigerian conceptual artist and researcher. Working across installation, lens-based media, and sculpture, Nnebe explores themes such as the politics of Black visibility, embodiment, and spatiality, as well as the use of foodways and language as counter-archives to colonial histories. Her work has been exhibited across Canada and internationally, including Art Museum at the University of Toronto, articule (Montreal), Artspeak (Vancouver), Plug In Institute of Contemporary Art (Winnipeg), and the Agnes Etherington Art Centre (Kingston), as well as NADA New York, the Bowling Green State University Gallery (Bowling Green, Ohio), Framer Framed (Amsterdam), Unfair Amsterdam, and the Photo Hanoi biennial (Vietnam). She participated in a residency with the Women Photographers International Archive (WOPHA) at El Espacio 23 (2024), a contemporary art space founded by Jorge M. Pérez in Miami. She was the recipient of the Guest Artist Space Fellowship (2023), initiated by Yinka Shonibare in Lagos, Nigeria, and was one of the two inaugural artists for NLS Kingston's Sustainable Sculpture Residency (2023) in Maroon Town, Jamaica. In 2025, she undertook a year-long residency at the Jan van Eyck Academie in the Netherlands.

LEANNE BETASAMOSAKE SIMPSON

Leanne Betasamosake Simpson is a Michi Saagiig Nishnaabeg scholar, writer, and musician. She is the author of eight books, including the novel *Noopiming: A Cure for White Ladies* (2020), which was shortlisted for both the Dublin Literary Prize and the Governor General's Award for Fiction. Her album *Theory of Ice* (2021), released by You've Changed Records, was shortlisted for the Polaris Prize, and she received the Willie Dunn Award at

ouvrages, dont le roman *Noopiming. Remède pour guérir de la blancheur* (2021), finaliste aux prix littéraires de Dublin et du Gouverneur général. Son album *Theory of Ice* (2021), paru chez You've Changed Records, a été finaliste pour le prix Polaris, et elle a reçu la même année le prix Willie Dunn du Prism Prize. Son plus récent projet, *Theory of Water* (2025), a été publié au printemps 2025 par Knopf Canada et Haymarket Books. Leanne est membre de la Première Nation d'Alderville.

MARTINE SYMS

Martine Syms (née en 1988 à Los Angeles) utilise la vidéo et la performance pour examiner les représentations de la noirité. Ses œuvres ont été largement exposées et présentées dans de nombreuses institutions, notamment à la Secession (Vienne), à l'Institute for Contemporary Art (Virginia), au Serralves Museum (Porto), au Museum of Modern Art (New York), au Hammer Museum (Los Angeles), à l'Institute of Contemporary Arts (Londres), au New Museum (New York), au Museum of Contemporary Art (Los Angeles) et au Studio Museum (Harlem, New York). Elle a donné des conférences à la Yale University, à la Chicago University, à la Johns Hopkins University ainsi qu'au MoMA PS1. Les expositions récentes de Syms incluent, entre autres, *Loser Back Home*, Sprüth Magers (2023); *Grio College*, Hessel Museum of Art (2022); et *Neural Swamp*, Philadelphia Museum of Art et Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin (2021–2022). De 2007 à 2011, elle a été co-directrice de l'espace de création artistique autogéré Golden Age à Chicago. Elle dirige actuellement Dominica Publishing, une maison d'édition consacrée à l'exploration de la question de l'identité noire dans la culture visuelle. Elle est l'auteur de *Implications and Distinctions: Format, Content and Context in Contemporary Race Film* (2011) et est membre du corps enseignant à la California Institute of the Arts.

NICOLE BURISCH

Nicole Burisch est commissaire, critique et travailleuse culturelle. Elle a abondamment écrits sur l'art contemporain, l'artisanat et la performance avec plus d'une quarantaine de textes publiés dans des catalogues, des revues et des magazines. Ses recherches (menées avec Anthea Black) sur les stratégies curatoriales liées aux pratiques artisanales politiquement engagées ont été publiées dans *The Craft Reader* (Berg) et *Extra/ordinary: Craft and Contemporary Art* (Duke University Press), et elles ont co-édité ensemble *The New Politics of the Handmade: Craft, Art, and Design* (Berg). Elle a organisé des dizaines d'expositions et collaboré avec la Galerie FOFA, le Musée des beaux-arts du Canada, le Centre [3] for Artistic + Social Practice, Optica, le Museum of Fine Arts de Houston, She Works Flexible, Mentoring Artists for Women's Art, Arttexte, la Walter Phillips Gallery, The New Gallery, le Centre des arts actuels Skol et le Mountain Standard Time Performative Art Festival. Elle est actuellement directrice de la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia.

INGRID JONES

Commissaire et directrice artistique établie à Toronto, Ingrid Jones explore les intersections entre les pratiques curatoriales décoloniales, les solidarités transnationales et les politiques de représentation muséale. Ses recherches abordent les thèmes de la marginalisation et du refus à travers les installations, les médias et les projets collaboratifs. Ses récentes initiatives portent sur les pratiques libératrices de la diaspora africaine (*Liberation in Four Movements*, 2024), sur le labeur invisible des travailleur·euse·s racisé·e·s des milieux artistiques et culturels (*Labour*, 2024–2025), ainsi que la nostalgie à l'égard des communautés racialisées, telle que façonnée par la suprématie blanche (*Nostalgia Interrupted*, 2022). Jones a cofondé *Poor But Sexy* (2009–2012), un magazine d'art indépendant reconnu à l'international pour son approche collaborative, ainsi que *Mutti* (2018–2022), un espace artistique favorisant les projets interdisciplinaires ancrés dans la communauté. Elle a organisé des expositions et des programmes publics pour la Doris McCarthy Gallery (Toronto), le SAVVY Contemporary (Berlin) et au Art Museum de l'Université de Toronto. Elle a également offert des conférences et animé des classes de maître sur les meilleures pratiques en photographie et en design à la Toronto Metropolitan University et au Sheridan Institute (Toronto), respectivement. Son travail a été soutenu par le Conseil des arts de l'Ontario, le Conseil des arts du Canada et le Reesa Greenberg Fund, et publié notamment dans *Vice Berlin et Art, Design & Communication in Higher Education*.

GABRIELLE MOSER

Gabrielle Moser est historienne de l'art, écrivaine et commissaire indépendante. Elle est l'auteur de *Projecting Citizenship: Photography and Belonging in the British Empire* (Penn State University Press, 2019) et, avec Adrienne Huard, codirectrice d'un numéro spécial de la revue *Journal of Visual Culture* consacré à la réparation (2022). Moser travaille actuellement à la rédaction de son deuxième ouvrage, *Citizen Subjects: Photography and Sovereignty in Post-War Canada* (sous contrat avec McGill-Queen's University Press). Membre fondatrice du collectif EMILIA-AMALIA, elle est titulaire de la Chaire de recherche et directrice de l'Institut Gail et Stephen A. Jarislowsky pour les études sur l'art canadien, ainsi que professeure agrégée d'histoire de l'art à l'Université Concordia à Montréal.

the 2021 Prism Prize. Her most recent project, *Theory of Water* (2025), was published by Knopf Canada and Haymarket Books in the spring of 2025. Leanne is a member of Alderville First Nation.

MARTINE SYMS

Martine Syms (b. 1988, Los Angeles) uses video and performance to examine representations of Blackness. Her work has been widely exhibited and presented in numerous institutions, including: Secession (Vienna), Institute for Contemporary Art (Virginia), Serralves Museum (Porto), Museum of Modern Art (New York), Hammer Museum (Los Angeles), Institute of Contemporary Arts (London), New Museum (New York), Museum of Contemporary Art (Los Angeles), and Studio Museum (Harlem, New York). She has lectured at Yale University, the University of Chicago, Johns Hopkins University, and MoMA PS1. Syms' recent exhibitions include *Loser Back Home*, Sprüth Magers (2023); *Grio College*, Hessel Museum of Art (2022); and *Neural Swamp*, Philadelphia Museum of Art and Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin (2021–2022), among others. From 2007 to 2011, she was the co-director of the Chicago artist-run project space Golden Age, and she currently runs Dominica Publishing, an imprint dedicated to exploring Blackness in visual culture. She is the author of *Implications and Distinctions: Format, Content and Context in Contemporary Race Film* (2011). She is a faculty member in the School of Art at the California Institute of the Arts.

NICOLE BURISCH

Nicole Burisch is a curator, critic, and cultural worker. She has written extensively on contemporary art, craft, and performance art with over forty published texts in catalogues, magazines, and journals. Her research (with Anthea Black) into curatorial strategies for politically engaged craft practices is included in *The Craft Reader* (Berg) and *Extra/ordinary: Craft and Contemporary Art* (Duke University Press) and together they co-edited *The New Politics of the Handmade: Craft, Art, and Design* (Berg). She has organized dozens of exhibitions and has worked with the FOFA Gallery, the National Gallery of Canada, Centre [3] for Artistic + Social Practice, Optica, the Museum of Fine Arts, Houston, She Works Flexible, Mentoring Artists for Women's Art, Artex, Walter Phillips Gallery, The New Gallery, Centre des arts actuels Skol, and the Mountain Standard Time Performative Art Festival. She is the Director of the Leonard & Bina Ellen Art Gallery at Concordia University.

INGRID JONES

Toronto-based curator and creative director, Ingrid Jones examines the intersections of decolonial curatorial practice, transnational solidarities, and the politics of museum representation. Her research engages themes of marginalization and refusal through installation, media, and collaborative projects. Recent initiatives address liberatory practices of the African diaspora (*Liberation in Four Movements*, 2024), the unseen labour of BIPOC artists and

cultural workers (*Labour*, 2024–2025), and nostalgia for racialized communities framed through white supremacy (*Nostalgia Interrupted*, 2022). Jones co-founded *Poor But Sexy* (2009–2012), an independent art magazine recognized internationally for its collaborative approach, and *Mutti* (2018–2022), an artist space fostering community-based interdisciplinary projects. She has curated exhibitions and programs for the Doris McCarthy Gallery (Toronto), SAVVY Contemporary (Berlin), and the Art Museum at the University of Toronto. She has also lectured and created masterclasses on photographic best practices and design for Toronto Metropolitan University and Sheridan Institute, respectively. Her work has been supported by the Ontario Arts Council, the Canada Council for the Arts, and the Reesa Greenberg Fund, and featured in *Vice Berlin* and *Art, Design & Communication in Higher Education*, among others.

GABRIELLE MOSER

Gabrielle Moser is an art historian, writer, and independent curator. She is the author of *Projecting Citizenship: Photography and Belonging in the British Empire* (Penn State University Press, 2019) and, with Adrienne Huard, co-editor of a special issue of *Journal of Visual Culture on reparation* (2022). Moser is currently at work on her second book, *Citizen Subjects: Photography and Sovereignty in Post-War Canada* (under contract with McGill-Queen's University Press). A founding member of EMILIA-AMALIA, Moser is Research Chair and Director of the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art, and Associate Professor in Art History at Concordia University in Montréal.

Ouvrage produit par la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, avec l'appui du Conseil des Arts du Canada dans le cadre de l'exposition *Labour*, commissariée par Ingrid Jones et présentée à l'hiver 2026.

SOUS LA DIRECTION DE
Nicole Burisch

TEXTES
Nicole Burisch, Ingrid Jones, Gabrielle Moser

TRADUCTION
Français : Catherine Côté Ostiguy,
Yasmine Tremblay

RÉVISION ET CORRECTION D'ÉPREUVES
Nicole Burisch
Yasmine Tremblay
Geneviève Wallen

DESIGN
House9

IMPRESSION
Graphiscan

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

DÉPÔT LÉGAL
ISBN – 978-2-924316-75-7
(Imprimé)
ISBN – 978-2-924316-76-4
(PDF)

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada, 2026

DISTRIBUTION
Canada : Diffusion Dimedia Inc.
Europe : Les presses du réel

Publication produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University with the support of the Canada Council for the Arts in conjunction with the exhibition *Labour*, curated by Ingrid Jones and presented in the winter of 2026.

EDITED BY
Nicole Burisch

TEXTS
Nicole Burisch, Ingrid Jones, Gabrielle Moser

TRANSLATION
French : Catherine Côté Ostiguy,
Yasmine Tremblay

COPYEDITING AND PROOFREADING
Nicole Burisch
Yasmine Tremblay
Geneviève Wallen

DESIGN
House9

PRINTING
Graphiscan

All Rights Reserved. Printed in Canada

LEGAL DEPOSIT
ISBN – 978-2-924316-75-7
(Printed)
ISBN – 978-2-924316-76-4
(PDF)

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Library and Archives Canada, 2026

DISTRIBUTION
Canada: Diffusion Dimedia Inc.
Europe: Les presses du réel

