

**CAROLINE
MONNET
HEAVY
MATERIAL**

**CAROLINE
MONNET
HEAVY
MATERIAL**



REMERCIEMENTS
Caroline Monnet



ACKNOWLEDGEMENTS
Caroline Monnet



KA APITENTAKWAK KEKON
Djòdjò

AVANT-PROPOS
FOREWORD



DES FISSURES DANS LE FONDEMENT
FISSURES IN THE FOUNDATION
Stefan St-Laurent



À L'OMBRE DE L'ÉVIDENCE
STANDING IN THE SHADOW OF THE OBVIOUS
Guy Sioui Durand



UN MIROIR POUR DEMAIN
MIRROR FOR THE FUTURE
Peta Rake



DÉROUTE DANS LA LUMIÈRE: IMAGES EN MOUVEMENT,
VÉHICULES SCULPTURAUX ET RÉMINISCENCES FÉMINISTES
LOST IN THE LIGHT: MOVING IMAGES, SCULPTURAL VESSELS,
AND FEMINIST REMINISCENCES
Julie Nagam



CRÉDITS
CREDITS



NOTICES BIOGRAPHIQUES
BIOGRAPHIES

REMERCIEMENTS

ACKNOWLEDGEMENTS

«Je remercie tou.te.s ceux.elles qui ont contribué de loin ou de près à valoriser ma démarche artistique jusqu'à ce jour. Particulièrement Stefan St-Laurent et AXENÉO7, Peta Rake, Jacqueline Bell et la Walter Phillips Gallery, Pierre et Anne-Marie Trahan, Julie Nagam, ma mère Anne Brazeau et June Spence».
– Caroline Monnet

"I would like to thank everyone who has, in one way or another, highlighted my artistic practice up to now and contributed to making this publication possible. My heartfelt thanks to Stefan St-Laurent and AXENÉO7, Peta Rake, Jacqueline Bell and the Walter Phillips Gallery, Julie Nagam, Pierre and Anne-Marie Trahan, my mother Anne Brazeau and June Spence."
– Caroline Monnet



KA APITENTAKWAK KEKON

Oowe Caroline omikimowin owapataikon kitci mane kekoni acitc otanimikan ati eani icinakwanik otanicinape pimatisiwin. Owapataikon ati wetcimakanik acitc kewitciikotc nikan omikimowinikak. Wapatcikateni otanicinape pimatisiwin eocitotc masinipiikan eocitcickiwakiniketc acitc nakwani nikan keici ani pimosatamowatc otanicinape pimatisiwiniwa. Wapataiwe iiti kaicitatc ekitci apitentakwanik ii kitciki wapatcikatenik ati kakipi iciwepanik weckatc otakanak, nokom ooma acitc nikan weti kitci mamatawinakwan meka kitanicinape pimatisiwininan. Kawin mane awiak okackitosin kitci atotc masinipiikanikak.

– Djòdjò

Jacqueline Bell
Jean-Michel Ouirion

Caroline Monnet est une artiste multidisciplinaire et cinéaste née d'une mère anishinaabe et d'un père français. Ses deux premières expositions solos d'envergure, *Dans l'ombre de l'évidence*, commissariée par Stefan St-Laurent, présentée au centre d'artistes AXENÉO7, Gatineau, en 2016 ; et *Like ships in the night*, commissariée par Peta Rake à la Walter Phillips Gallery, Banff Centre for Creativity en 2018, ont considérablement marqué sa carrière. Cette monographie, qui découle de ces deux événements majeurs, propose des réflexions sur les expositions ainsi que sur une sélection d'œuvres produites au cours des cinq dernières années de la pratique artistique de Monnet en général.

Depuis, le travail de Monnet a suscité l'intérêt de la critique à l'échelle nationale et internationale. En 2016, elle a été conviée à la très convoitée Résidence de la Cinéfondation du Festival de Cannes, Paris, afin d'y entreprendre son premier long métrage intitulé *Bootlegger*. L'année suivante, Monnet a exposé son corpus *Memories We Shouldn't Speak Of* à Action Art Actuel, Saint-Jean-sur-Richelieu. 2018 a été une année particulièrement significative, avec l'ouverture de l'exposition *Like ships in the night* ; son travail en couverture de *Canadian Art* ; et l'inclusion des photographies faites par l'artiste dans la Biennale d'art contemporain autochtone (BACA), Montréal ; ses œuvres présentées au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ),

†:

Caroline Monnet is a multidisciplinary artist and filmmaker born of an Anishinaabe mother and a French father. Her first two major solo exhibitions, *Standing in the shadow of the obvious* curated by Stefan St-Laurent and presented at AXENÉO7 artist-run centre, Gatineau in 2016; and *Like ships in the night* curated by Peta Rake at Walter Phillips Gallery, Banff Centre for Creativity in 2018, have considerably marked her career. This monograph, which stems from these two major events, offers reflections on the exhibitions as well as on select works produced over the last five years of Monnet's artistic practice.

Since this time, Monnet's work has garnered national and international acclaim. In 2016, she was invited to participate in the much sought-after Résidence de la Cinéfondation at the Cannes Film Festival, Paris, to begin work on her first feature film, *Bootlegger*. The following year, Monnet presented the exhibition, *Memories We Shouldn't Speak Of* at Action Art Actuel, Saint-Jean-sur-Richelieu. 2018 was a particularly significant year, with the opening of the exhibition *Like ships in the night*; her work on the cover of *Canadian Art*; and the artist's photographs included in the Contemporary Native Art Biennial (BACA), Montreal; as well as in exhibitions at the Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), Quebec City; the Musée d'art de Joliette (MAJ); and Arsenal Contemporary Art, Toronto.

Québec, au Musée d'art de Joliette (MAJ); et à l'Arsenal Contemporary Art Toronto. En 2019, le travail de Monnet a été présenté à l'internationale, à la Whitney Biennial, New York, ainsi que dans des expositions canadiennes majeures, dont la Biennale de Toronto et *Ábadakone / Feu continuel / Continuous Fire*, au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), Ottawa. Les œuvres de l'artiste, *Proximal I, II, III, IV, V* (2018) et *Transatlantic* (2018), toutes deux commandées par la Walter Phillips Gallery pour *Like ships in the night*, ont été acquises par le MBAC en 2019 en prévision de leur présentation dans le contexte de *Ábadakone*. Depuis ce moment important dans la reconnaissance de sa pratique tant au niveau national qu'international, l'œuvre de Monnet est entrée dans les collections du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), le MNBAQ et diverses sociétés ont également procédé à l'acquisition de ses œuvres depuis. Plus récemment, l'artiste a présenté *Ninga Minèh*, son exposition individuelle au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) en 2021.

Nous remercions Julie Nagam, Peta Rake, Guy Sioui Durand et Stefan St-Laurent pour leur contribution textuelle à cette publication, dont chacune est le résultat d'une relation de longue date avec l'artiste, par le biais de leurs activités respectives de chercheur.euse.s et de commissaires. À travers «Des fissures dans le fondement», Stefan St-Laurent décrit l'exposition de Monnet *Dans l'ombre de l'évidence*, issue

In 2019, Monnet's work was exhibited internationally at the Whitney Biennial, New York, as well as in major exhibitions within Canada including the Toronto Biennial and *Ábadakone / Continuous Fire / Feu continuel* at the National Gallery of Canada (NGC), Ottawa. The artist's works *Proximal I, II, III, IV, V* (2018) and *Transatlantic* (2018), both commissioned by Walter Phillips Gallery for *Like ships in the night*, were acquired by the NGC prior to the debut of *Ábadakone Continuous Fire*. Since this significant moment in the recognition of her practice both at home and abroad, Monnet's work has entered the collections of the Musée d'art contemporain de Montréal, the MNBAQ, and those of a number of corporations. Most recently, the artist presented the solo exhibition, *Ninga Minèh* at the Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) in 2021.

We are grateful to Julie Nagam, Peta Rake, Guy Sioui Durand and Stefan St-Laurent for their contributed texts for this publication, each of which is the result of a longstanding relationship with the artist through their respective research and curatorial work. In "Fissures in the Foundation", Stefan St-Laurent describes Monnet's exhibition, *Standing in the shadow of the obvious* that resulted from a creative residency at AXENÉO7. St-Laurent speaks to the use of cement and fabric in the works as a materialization of the duality of her cultural identity to

d'une résidence de création à même le centre d'artistes AXENÉO7. St-Laurent parle de l'usage du béton et des textiles dans son travail comme une matérialisation de la dualité de son identité culturelle, afin de développer un cadre critique d'évocation pour les réalités autochtones d'aujourd'hui. « À l'ombre de l'évidence », texte signé par Guy Sioui Durand, aborde aussi cette tension entre l'oppression et l'émancipation des femmes Autochtones dans le dénommé Canada, que représente formellement et matériellement Monnet dans cette exposition.

« Un miroir pour demain » de Peta Rake est un récit mythologique écrit en prose. En réponse à l'exposition *Like ships in the night*, présentée à la Walter Phillips Gallery, Rake narre la transformation territoriale et la transmutation industrielle dont il est question dans les œuvres *Proximal I, II, III, IV, V* et *Transatlantic*. L'essai de Julie Nagam « Déroute dans la lumière : Images en mouvement, véhicules sculpturaux et réminiscences féministes », offre un regard croisé sur les expositions de Monnet à AXENÉO7 et à la Walter Phillips Gallery, mais également sur *Wanderlust*, présentée à la Galerie du Nouvel-Ontario (GNO), Sudbury.

Le visuel de cette publication a été conçu par le designer graphique Sébastien Aubin, en étroite collaboration avec l'artiste. La publication physique est produite

†

†

develop a critical framework for evoking a contemporary Indigenous experience. Guy Sioui Durand's text, "In the Shadow of the Obvious", also addresses this tension between the oppression and emancipation of Indigenous women in so-called Canada that Monnet's work responded to in this exhibition.

"A Mirror for the Future" by Peta Rake is a mythological tale in prose. In response to the exhibition, *Like ships in the night* presented at Walter Phillips Gallery, Rake narrates the territorial change and industrial transformation explored in Monnet's works, *Proximal I, II, III, IV, V* and *Transatlantic*. Julie Nagam's essay, "Lost in the Light: Moving Images, Sculptural Vessels, and Feminist Reminiscences" reflects on Monnet's exhibitions at both AXENÉO7 and Walter Phillips Gallery, as well as on the exhibition, *Wanderlust* at Galerie du Nouvel-Ontario (GNO), Sudbury.

The design of this publication was developed by Sébastien Aubin in close collaboration with the artist. The physical publication will be produced in a limited run of fifty copies and is accompanied by a free, downloadable PDF version available on each institution's website for increased access to the texts. The hardcopy version is also a sculptural object, with the cover itself made of cement; a nod to the frequent use of the material in Monnet's practice and its association with ideas of resistance.

en un tirage limité à cinquante exemplaires et est accompagnée d'une version PDF gratuite et téléchargeable, disponible sur le site Internet de chaque institution, pour une plus grande accessibilité. La version papier est également un objet sculptural, avec la couverture elle-même faite de ciment; un rappel à l'utilisation fréquente de ce matériau dans la pratique de Monnet, et à son association avec l'idée de résistance.

Nous tenons à remercier nos collègues qui, au fil des années, au centre d'artistes AXENÉO7 et à la Walter Phillips Gallery, ont contribué à la réalisation de cette publication, ainsi qu'aux expositions qu'elle documente. Nous remercions tout particulièrement les commissaires Peta Rake et Stefan St-Laurent pour leur implication attentive et soutenue dans cette publication suite à leur important travail de commissariat dans nos institutions respectives. Nos sincères remerciements vont également à Sébastien Aubin, Allen's Cruz, Aziza Nassih et Catherine Sasseville pour leurs efforts inlassables et inégalés dans la conception et la production de cette monographie. Enfin, nous tenons également à remercier chacun.e.s des auteur.ice.s pour leurs contributions réfléchies. Nous partageons votre enthousiasme pour le travail de Caroline Monnet et nous sommes ravi.e.s que notre collaboration permette d'approfondir la connaissance de sa pratique.

We would like to thank our colleagues over the years at AXENÉO7 artist-run centre and at Walter Phillips Gallery who have contributed to the making of this publication, as well as to the exhibitions which it documents. Our deep thanks especially to curators Peta Rake and Stefan St-Laurent for their attentive and sustained involvement in this publication following their important curatorial work at our respective institutions. Our sincere thanks also to Sébastien Aubin, Allen's Cruz, Aziza Nassih and Catherine Sasseville for their tireless and unparalleled efforts in the design and production of this book. Finally, we would like to thank each of the authors for their thoughtful contributions. We share your enthusiasm for Caroline Monnet's work and are delighted that our collaboration will increase the depth of scholarship on her practice.



Jacqueline Bell
Commissaire, Banff Centre for Arts and Creativity

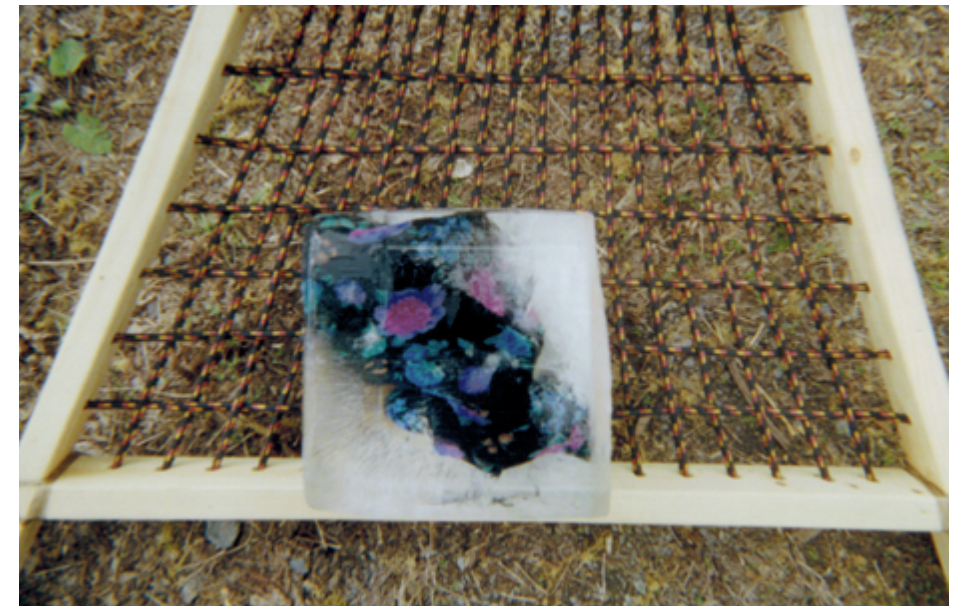
Jean-Michel Quirion
Directeur, AXENÉO7

Jacqueline Bell
Curator, Banff Centre for Arts and Creativity

Jean-Michel Quirion
Director, AXENÉO7







DES FISSURES
DANS LE FONDEMENT

FISSURES IN THE
FOUNDATION

Stefan St-Laurent

17

Pour sa première exposition individuelle d'importance intitulée *Dans l'ombre de l'évidence*, Caroline Monnet a créé l'entièreté de ses nouvelles œuvres à AXENÉO7, processus qui lui a permis de réagir viscéralement à des enjeux concernant le territoire, l'État et la conversation autour des femmes autochtones disparues ou assassinées dans les terres appelées Canada. En ce sens, l'expérience de l'exposition prend également l'allure d'une enquête.

Depuis le début du nouveau millénaire, de nombreuses réactions artistiques et critiques à la disparition et à l'assassinat de femmes autochtones – *REDress Project*¹, *Walking With Our Sisters*² et *Faceless Dolls Project*³ – ont vu le jour, issues de la frustration ressentie devant une enquête qui évolue très lentement et l'absence d'indignation publique. Il est possible de sentir le poids d'un objet sans même le tenir dans nos mains. La lourdeur d'une chose est gravée dans la mémoire; le poids des matériaux, leur force inhérente et leur charge émotionnelle et politique peuvent avoir un sens profond. Quand nous entrons dans l'exposition, trois colonnes de béton en forme de T dominant l'espace, étant stratégiquement positionnées de manière à faire face, à travers la grande fenêtre de la galerie, au bureau chef des Affaires autochtones et du Nord du Canada de l'autre côté du ruisseau. Les colonnes imposantes, affaiblies par des vêtements usagés

For her first major solo exhibition, *Standing in the shadow of the obvious*, Caroline Monnet created all new works at AXENÉO7, a process that allowed her to respond viscerally to issues pertaining to land, government, and the conversation on missing and murdered Indigenous women in so-called Canada. In this sense, the experience of the exhibition also takes on the air of an inquiry.

Since the beginning of the new millennium, there have been many creative and critical responses to the missing and murdered Indigenous women – *REDress Project*¹, *Walking With Our Sisters*² and the *Faceless Dolls Project*³ – certainly born out of frustration with a very slow-moving inquiry and lack of public outcry. One can sense the weight of an object without even having to hold it. The heaviness of a thing is etched in memory; the weight of materials, the inherent power of materials, or the emotional and political charge they carry can have profound meaning. As we enter the exhibition, three T-shaped concrete columns loom heavily in the space, strategically placed so that they face, via the large gallery window, the Indigenous and Northern Affairs Canada head office across the creek. The imposing columns, weakened by the second-hand clothing mixed into the concrete, fray and crumble; representing the imperialistic and colonial foundation of Canada. Titled *Mythologies post-industrielles* (2016), and placed evocatively

mélangés au béton, s'effilent et s'effritent sous nos yeux: elles représentent le fondement impérialiste et colonial du Canada. Intitulée *Mythologies post-industrielles* (2016) et placée éloquentement à côté d'un travois (traîneau traditionnel), l'œuvre suggère que la réconciliation doit passer par un démantèlement des structures et des institutions étatiques qui, depuis trop longtemps, oppriment les Premiers Peuples de l'Île de la Tortue.

Une porte oblongue, qui n'est pas sans rappeler la forme des colonnes, nous mène au deuxième espace de la galerie, au plafond duquel pend précairement, à ras le sol, un cube de plus de 450 kilogrammes. Il interfère brutalement avec la vidéo projetée derrière lui qui montre Monnet tirant un traîneau d'AXENÉO7 jusqu'à la rivière des Outaouais, sur lequel se trouve un cube de glace de quelque 115 kilogrammes où sont enchâssés des vêtements usagés. La chaleur estivale faisant fondre le cube, les vêtements dégelés laissent une traînée, dessinant une trace impermanente.

Des bustes surprenants quoique sereins sont présentés d'un côté de la galerie, délicatement illuminés tels des lampions, intitulés *Amanda, Maisy, Shannon* et *Tina* (toutes de 2016). Ces sculptures sont réalisées à partir de jupes

beside a travois (traditional sledge), the work suggests that reconciliation requires the dismantling of government structures and institutions which have for far too long oppressed First Peoples on Turtle Island.

An oblong doorway, echoing the shape of the columns, leads us to the second gallery space, where a 1,000-pound cube dangles precariously from the ceiling, only inches from the floor in full suspension. It jarringly interferes with the video projected behind it, showing Monnet pulling a sledge from AXENÉO7 to the Outaouais River, bearing a 250-pound cube of ice with used clothing embedded within it. As the summer heat melts the ice away, the cube and thawed garments leave a trail, drawing an impermanent trace.

Surprising yet serene busts are displayed on one side of the gallery, gently lit as if by lanterns, and simply titled *Amanda, Maisy, Shannon* and *Tina* (all 2016). The sculptures are made out of used skirts of various materials such as sequins and golden-threaded rayon, and mixed with concrete. The names are the ones of missing women and girls from the Kitigan Zibi Anishinabeg community not far away, where Monnet's mother is from. This homage can be viewed as the beginning of a much larger-scale body of work to commemorate all of the Indigenous women, missing or murdered in Canada.

usagées, faites de divers matériaux, comme du tissu pailleté et de la rayonne dorée, mélangées à du béton. Les noms sont ceux des femmes et filles disparues de la communauté algonquine de Kitigan Zibi non loin d'ici, d'où vient la mère de Monnet. Cet hommage est peut-être le début d'une œuvre à beaucoup plus grande échelle, visant à commémorer toutes les femmes autochtones disparues ou assassinées au Canada.

Dans la troisième salle, Monnet a collaboré avec Mark Jenkins, *street artist* américain renommé, afin de réaliser une réplique grandeur nature de son corps, en béton et en jeans effilochés, le visage couvert d'un perlage bleu, le ventre déchiré et ouvert comme une plaie, mais toujours debout, dans une position frontale de défi. Le politique et le personnel se heurtent dans les dernières parties de l'exposition, Monnet étant représentée en train de porter littéralement le poids du monde sur ses épaules, le fardeau de centaines d'années d'oppression et d'assujettissement, pesant autant sur l'esprit que sur le corps. Ce qui, d'habitude, est internalisé, est ici externalisé, voire matérialisé: le visage est couvert, mais les entrailles arrachées sont exposées, nous laissant nous interroger sur le destin de tellement de femmes qui sont toujours disparues, inconnues, oubliées, abusées, asservies ou assassinées, alors qu'aucune

In the third gallery, Monnet collaborated with acclaimed American street artist Mark Jenkins to produce a life-size replica of her body, made of concrete and frayed jeans, the face covered in blue beading, and the stomach ripped open like a wound but still upright, defiantly facing forward. The political and the personal collide in the final parts of the exhibition, as Monnet is represented literally carrying the weight of the world on her shoulders, the force of hundreds of years of oppression and subjugation, weighing heavily on the mind and body. What is usually internalized is externalized, even materialized; the face is covered, but the wrenched guts are exposed, leaving us to wonder about the fate of so many women who are still missing, unknown, forgotten, abused, enslaved, or murdered, without significant steps taken to bring justice and safety back to Indigenous peoples. Almost industrial in scale, the number of missing and murdered Indigenous women, estimated by some to be over four thousand over the last fifty years, calls for unflinching political and critical responses. Monnet, for her first major solo exhibition, approaches this reality from a multitude of angles.

Situated in a former industrial factory, AXENÉO7 has regularly encouraged on-site proposals that point to various aspects of its location, building and history. The gallery itself, situated on the traditional and unceded territory of

démarche importante n'est prise pour rendre justice et assurer la sécurité des peuples autochtones. Le nombre presque industriel de femmes autochtones disparues et assassinées, estimé par certains à plus de quatre mille au cours des cinquante dernières années, exige des réactions politiques et critiques fermes. Monnet, pour sa première grande exposition individuelle, traite de cet enjeu en adoptant différents points de vue.

Installé dans une ancienne usine industrielle, AXENÉO7 a régulièrement encouragé les projets *in situ* mettant en lumière divers aspects de son emplacement, de son bâtiment et de son histoire. Située sur un territoire traditionnel et non cédé de la Nation algonquine, la galerie comme telle est ébranlée par la présentation de plus de dix tonnes d'éléments en béton dans ses espaces. Les fondements des institutions finissent par s'éroder, les vêtements par s'user à la corde, mais les récits ne peuvent pas se perdre lorsqu'ils sont racontés. Par les expérimentations menées en résidence, l'artiste a su extirper la charge émotionnelle contenue dans des matériaux bruts et manufacturés. *Dans l'ombre de l'évidence* a été, tout à la fois, une commémoration monumentale, une œuvre de protestation et une performance faisant appel à la durée. Dans cette ère de soi-disant réconciliation, l'exposition a

the Algonquin Nation, is destabilized through the display of over ten tons of concrete objects throughout its spaces. The foundations of institutions eventually erode, garments become threadbare over time, but stories cannot be lost when they are recounted. In the experimental investigations carried out during the residency, the artist was able to draw forth the emotional charge held by raw and manufactured materials. *Standing in the shadow of the obvious* was a monumental commemoration, a protest piece and a durational performance, all at once. In this era of supposed reconciliation, the exhibition revealed the contradictions of government and of its tenacious colonial legacies. After fifty years of systemic inaction, it is obvious the establishment needs to be gutted.

30

31

révélé toutes les contradictions du gouvernement et la ténacité de ses héritages coloniaux. Après cinquante années d'inaction systémique, il est évident que l'*establishment* a besoin d'être éviscéré.



¹ Initié par Jaime Black en 2010, le *REDress Project* est une installation d'art public adressant le génocide des filles et femmes issues des communautés de Premières Nations, Inuit, Métis et autochtones au Canada, et a été présentée à plusieurs endroits à travers de l'Amérique du Nord. L'œuvre consiste en l'accrochage de robes rouges dans l'espace public, montrant ainsi visuellement l'ampleur de leur disparition.

² *Walking With Our Sisters* est une installation collective pour commémorer les filles et les femmes autochtones disparues. Elle consiste en 1871 empeignes de mocassins formant un chemin. Les empeignes symbolisent des souliers en cours de fabrication, comme la vie incomplète de ces filles et de ces femmes.

³ *Faceless Dolls Project* est une collection de poupées sans visage faites de feutre, produite par l'Association des femmes autochtones du Canada, en référence aux filles et les femmes autochtones tuées et disparues au Canada.

¹ Initiated by Jaime Black in 2010, *REDress Project* is a public art installation addressing the genocide of First Nations, Inuit, Metis and Indigenous girls and women in Canada and has been exhibited across North America. The work consists of red dresses hung in public spaces with the aim of visualizing the scope of the losses.

² *Walking with Our Sisters* (2013-2019) is a collective installation that commemorates missing Indigenous girls and women. It consists of 1,871 vamps (moccasin uppers) laid out to form a path. These vamps symbolize unfinished moccasins, incomplete like the lives of these girls and women.

³ *Faceless Dolls Project* is a collection of faceless felt dolls, made by the Native Women's Association of Canada, as a reference to killed and missing girls and women in Canada.



À L'OMBRE
DE L'ÉVIDENCE

STANDING IN THE
SHADOW OF THE
OBVIOUS

Guy Sioui Durand

Présentée en 2016 au centre d'artistes AXENÉO7, l'exposition de Caroline Monnet *Dans l'ombre de l'évidence* aborde la tension entre l'oppression et l'émancipation des femmes autochtones en *Kanata'* (Canada). Elle y fait s'entrechoquer dialectiquement la lourde matérialité du béton à la souplesse du tissu, donnant aux vêtements exposés le statut de sculptures. Ajouté à cela, la vidéo d'une performance réalisée par l'artiste en extérieur est projetée au mur. À l'évidente fixité de la majorité des œuvres à l'intérieur, un nomadisme émancipateur s'en échappe. Le titre de l'exposition, en soi, intrigue, comme une invitation à prendre ombrage de la certitude absolue et de ce qui se présente de façon à être vu immédiatement. Il nous invite à nous rapprocher de tout ce qui a trait au doute, à l'improbable, à l'incertain.

DU CUBE SCULPTÉ ET PERFORMÉ

Dès l'entrée de l'exposition, on se rend compte « à l'évidence » que le cube est la forme utilisée par Caroline Monnet pour introduire sculpturalement la matière qu'est le béton. Notre monde s'est donné une série internationale d'unités de mesure par appropriation scientifique, rationnelle et instrumentale. Parmi elles, il y a celle du mètre cube. Elle mesure notamment les pressions.¹



Presented in 2016 at the artist-run centre AXENÉO7, Caroline Monnet's exhibition *Standing in the shadow of the obvious* explores the tension between the oppression and emancipation of Indigenous women in *Kanata* (Canada). In the exhibition, Monnet dialectically juxtaposes the heavy materiality of concrete with the suppleness of clothing, thus endowing the exhibited clothing with a sculptural status. In addition to this, a video of an outdoor performance is projected on the wall. A liberating nomadism here sets itself apart from the manifest immobility of the majority of the indoor works. The exhibition title is one of intrigue, and is an invitation to draw closer to all that is linked to doubt, improbability and uncertainty.

THE SCULPTED AND PERFORMED CUBE

Upon entering the exhibition, one immediately realizes “the obvious” that the cube is Monnet's chosen form to sculpturally introduce concrete as a material. Our world has adopted a series of international units for scientific, rational and instrumental ends. Among them is the cubic meter that, notably, measures air pressure.¹ Concrete has the ability to solidify, retain, enclose and compress; a property that is made apparent in the material's use in the works in the exhibition, though it is not restricted to these associations. Is the artist's intention not

Le béton a la propriété de solidifier, de retenir, de refermer, de comprimer. C'est en tout cas ce qui se dégage de l'exposition dans sa généralité, sans toutefois s'y limiter. L'intention de l'artiste n'est-elle pas de transformer l'état et l'apparence d'un matériau figé pour donner l'impression d'une mobilité ambivalente ? Voilà un angle de vue par lequel nous pouvons suivre le passage entre *Kwazigwan* (2016), fait de béton concret en salle, vers le bloc de glace que l'artiste va charrier dehors sur son *Travois* (2016), afin de le dissoudre dans l'eau.² En mettant en relation sculptures et performance, installation et projection vidéo et en passant du dedans au dehors, Caroline Monnet se joue des états de la matière – et ainsi de sa fonction comme de visibilité. Ce cube se métamorphose de l'état matériel à celui immatériel, de la masse solide au liquide informe (le béton fissuré, la glace qui fond, dissolvant par ce fait même la forme).

Ce faisant, *Dans l'ombre de l'évidence* s'arrime au contexte sociétal et plus précisément à deux trames historiques: sculpturale et autochtone. D'une part, son usage du cube poursuit une lignée s'inscrivant dans l'histoire de la sculpture et de l'art-performance.³ D'autre part, l'artiste ignore volontairement cette dialectique formelle contenant/contenu. Une contextualisation sociétale

primarily to transform the state and appearance of this typically-fixed material with the quality of ambivalent mobility? This opens a perspective that allows us to trace the passage between the work, *Kwazigwan* (2016), made out of solid concrete in the gallery, and the block of ice that the artist pulled outside on her *Travois* (2016), or sled, in order to let the ice dissolve into water.² In bringing together sculpture and performance, installation and video, and in passing from indoors to outdoors, Monnet plays with different states of matter, and thus with its function and appearance. The various cubes in the exhibition metamorphose from a material to an immaterial state; from a solid mass to a formless liquid or to crumbled concrete.

In the process, *Standing in the shadow of the obvious* takes root in a social context and, more specifically, in two historical narratives: sculptural and Indigenous. On the one hand, the use of the cube follows in the tradition of the history of sculpture and performance art.³ On the other hand, the artist intentionally defies this formal container/content dialectic. In Monnet's work, the cube is in reference to the experience of many Indigenous women in Canada, which pits oppression against emancipation, with the form of the cube deliberately used to speak to this problematic.

concernant le sort de bien des femmes autochtones, opposant oppression et émancipation. Le cube nous introduit délibérément à cette problématique.

PRENDRE CONSCIENCE DE L'OPPRESSION

Le regard anishnabe de Caroline Monnet est altermondialiste. Nous subissons une certaine histoire officielle dont les monuments, les gratte-ciels de béton et de verre et les tours électrifiées sont des signaux d'industrialisation-urbanisation qui célèbrent l'ordre régnant. Cette « mesure » du monde fait ombrage à la Nature, à ses boisés, ses pâturages, ses cours d'eau, flore et faune, et encore davantage à nos peuplades dites « sauvages ». Cette évidence (le pouvoir sur le monde) fait pression, oppresse et étouffe l'écosystème et les entités pouvant être qualifiées de « démesurées » (nos imaginaires qui tentent une alternative, une évasion). Il y a eu la réduction en terres de réserves et le quasi-génocide que les statistiques des commissions d'enquête sur l'état social et de santé misérables de bien des Autochtones confirment. Au bas de l'échelle, nous retrouvons le double sort de bien des femmes autochtones : la dépossession des attributs du matriarcat et la soumission à trop de conditions d'anonymat, d'enfermement, de pressurisation, des violences domestiques ou externes et de disparitions. Ce sentiment sainte de



BECOMING AWARE OF OPPRESSION

Caroline Monnet's Anishinaabe viewpoint is alterglobalist. We are immersed in a certain official history whose monuments, the concrete and glass skyscrapers as well as the electrified towers, are the signals of an industrialization-urbanization that celebrate the ruling order. This "measure" of the world overshadows Nature, its woods, pastures, waterways, flora and fauna, and to an even greater extent our so-called "savage" peoples. This obviousness (the power over the world) puts a weight on, oppresses and suffocates the ecosystems and the entities that can be qualified as "excessive" – our imaginations that attempt an alternative, an escape. We have witnessed the reduction of reserve lands and the quasi-genocide that the statistics of the commissions of inquiry into the miserable social and health conditions of Indigenous peoples confirm. At the bottom of the ladder, visitors encounter the double fate of many Indigenous women; the dispossession of the attributes of matriarchy and the submission to far too many conditions of anonymity, confinement, coercion, domestic or external violence and disappearances. Through her art, Monnet makes this state of things visible in a minimalist way. Slimness is subjected to heaviness, free existence to oppressions. Yet an alternative in favour of emancipation also emerges.

partout dans les salles de l'exposition. Avec son art, Monnet rend visible cet état de façon minimaliste. Pression. La sveltesse est soumise à la lourdeur, l'existence libre aux oppressions. Mais il se profile aussi une alternative du côté de l'émancipation.

DÉLIVRER L'ÉMANCIPATION

À l'expansion, attitude propre au capitalisme, représentée ici par le béton, l'artiste oppose l'émancipation, à l'oppression, une libération. Faite de béton, l'enveloppe qui enserrait ne demande qu'à craquer. Les fissures et les béances laissent poindre une résistance aux enfermements. Des forces qui, bien que fragilisées, ne demandent qu'à s'extraire, à retourner à l'air libre, à respirer de nouveau, à s'exhiber. En bref, elles cherchent à sortir de l'ombre des récits, tant collectifs que personnels.

Cette quête d'émancipation passera avec plus de vélocité par l'usage du *Travois* qui nouera art performance et contexte sociétal autochtone en une envolée immatérielle conyant le bois (l'objet autochtone) et la technologie électrique (la projection vidéo). Déjà, le travois, comme objet sculpté, tranche avec les objets en béton. Or, celui-ci est d'abord et avant tout un instrument de transport. La vidéo-performance dans laquelle Caroline Monnet transporte un bloc de glace

DELIVERING EMANCIPATION

The artist sets development, a quintessential capitalist attitude represented here by concrete, in opposition to emancipation, and oppression in opposition to freedom. The rupturing of the confining concrete casing was inevitable. The cracks and openings foretold a resistance to imprisonments; forces that, although weakened, sought only to extricate themselves and to return out into the open, to breathe again, to make themselves seen. In short, to move out of the shadow of narratives, both personal and collective.

This quest for emancipation will come about more speedily thanks to the use of the *Travois*, which connects performance art and the Indigenous social context as well as bringing together wood (the Indigenous object), and electric technology (the video projection). From the outset, the travois, as a sculptural object, contrasts with those in the exhibition made of concrete. Yet, the *Travois* is first and foremost an instrument of transportation. The video-performance in which Monnet transports a block of ice on her traditional sled represents a migration outside, a symbolic liberation. In the process of melting, the ice returns to the waters of Mother Earth.

sur son traîneau traditionnel réalise une migration extérieure, une délivrance symbolique. Dans sa dissolution, la glace retourne à l'eau de la Mère-Terre.



¹ On mesure la pression de l'air en mètres cubes. De fait, le béton est la concrétude matérielle de la civilisation des conquérants capitalistes. La construction des villes qui engloutissent le quotidien de 9 humains sur 10, au même titre que les barrages qui harnachent ici les grands cours d'eau au profit de l'électricité, fondent désormais grandement le mode de vie économique, politique, culturel et historique du Québec et du Canada. La propriété foncière et immobilière d'une part, et l'exploitation des ressources des territoires d'autre part, y sont mesurables.

² Référence aux œuvres *Kwazigwan* (2016) qui signifie en langue algonquine « étant d'un grand poids » et *Travois* (2016) (genre de traîneau sans roue utilisé par les peuples autochtones). Cette dernière est présentée dans l'exposition par le biais d'une vidéo à la grandeur d'un mur qui déroute l'attention. Projetée en boucle, elle donne à voir Monnet qui transporte en marchant un bloc de glace avec le *Travois*. L'artiste est partie de La Filature et a emprunté le chemin et le pont menant à l'île Victoria, territoire des rassemblements algonquins, sur la rivière des Outaouais. Ce sera un trajet

éprouvant de près de cinq heures. En route, le cube de glace fond, se casse. À son arrivée, l'artiste jette les morceaux restants dans le cours d'eau, achevant sa dissolution, changeant ainsi l'état solide de la molécule d'H₂O à son état liquide.

³ Le Troisième Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue vingt mille lieu(x)es sur l'esker, commissarié par Alain-Martin Richard à Amos (1997), a accueilli d'étonnantes sculptures environnementales dont *Asphalt Cube* de Michael Lundberg (1997) et *La première corde de la harpe keplerienne* (1997) de Nicolas Reeves. Utilisant une formule produisant de l'asphalte ayant comme propriété de fondre, Michael Lundberg le moule en un gros cube qu'il installe dans un espace de stationnement sur la rue principale d'Amos. Au fil des jours, la forme de cube s'affaisse pour ne devenir qu'une flaque de bitume rejoignant celle de la rue. Nicolas Reeves, quant à lui, mixe les technologies scientifiques aux possibilités de transformation par ordinateur. Il reproduit au sol la forme d'un nuage fait d'un amas de cubes dans lequel il a installé un laser capable de « lire » la structure des nuages qui passent dans le ciel afin d'en extraire la musique.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

pieces into the waterway, completing the dissolution process and thus changing the solid state of the H₂O molecule into its liquid form.

³ The Troisième Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue, *Vingt mille lieu(x)es sur l'esker*, curated by Alain-Martin Richard, included surprising environmental sculptures such as *Asphalt Cube* by Mikael Lundberg in Amos (1997) and *La première corde de la harpe keplerienne* (1997) by Nicolas Reeves. Lundberg molded asphalt into a large cube, which he then installed in a parking space on the main street of Amos. Over the course of the exhibition, the cube began to sink, eventually becoming nothing more than a pool of asphalt melding with the street. For his part, Reeves reproduced a cloud formation on the ground; that is to say, a cluster of cubes in which he installed a laser capable of “reading” the structure of clouds that passed by in the sky in order to convert them into music. In both cases, the works speak to movement from a solid to a liquid state, from the visible to the invisible. Also in 1997, in a performance entitled *Paradox to Praxis*, internationally renowned artist Francis Alÿs pushed

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Dans les deux cas ici, on tangué du solide au fluide, du visible à l'invisible. La même année en 1997, l'artiste de renommée internationale Francis Alÿs sort dans les rues de Mexico City en poussant un bloc de glace qui fond progressivement et laisse sur son passage une éphémère trace mouillée jusqu'à sa disparition comme art performance, qu'il appelle *Paradox to Praxis*. Deux ans plus tard, en 1999, un nouvel événement sculptural en lien avec la nature et la cité a lieu, cette fois à Moncton. À nouveau invité, Nicolas Reeves produit le *Mascarillon*, un cube gonflé à l'hélium, équipé de capteurs et de logiciels, qu'il installe au-dessus de la rivière Petitcodiac comme alarme du possible retour du mascaret, cette vague à rebours issue des courants dans l'océan Atlantique et qui se fait de plus en plus rare. Ici, l'œuvre en appelle à une apparition improbable. En 2001, l'artiste Jana Sterback crée l'« installaction » *Dissolution*, une œuvre dynamique entre performance sans corps et sculpture sonore. L'artiste conçoit une structure pyramidale faite de chaises tenues ensemble par des blocs de glace qui, en fondant, provoquent la lente chute des chaises avec fracas. Acquisée par le Musée National des beaux-arts du Québec, la sculpture

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

évolutive sera présentée dans le monte-charge en métal du Musée, en 2008, par la conservatrice de l'époque Nathalie De Blois. Au début des années 1970, le sculpteur Pierre Bourgault crée la maison/ sculpture qui fusionne sculpture et architecture. L'œuvre est faite d'un cube de béton à échelle humaine, habitable de manière autonome, qui tourne sur lui-même. Il en recrée une version en 2014, avant de mener la fronde contre sa destruction. Ici, c'est tout le contraire de l'enfermement : l'espace intérieur est accueillant et convivial.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

¹ Air pressure is measured in cubic meters. In fact, concrete is the material concretization of the conquering capitalists' civilization. The city buildings that swamp the daily life of nine out of ten people, like the dams that harness the great waterways for electricity, are now largely the basis of economic, political and cultural life in Quebec and in Canada. Land and property ownership, as well as the exploitation of the territories' resources, are measurable.

² A reference to Monnet's works *Kwazigwan* (2016), which means “to be of great weight” in the Algonquin language; and *Travois* (2016), a type of sled with wheels that Indigenous peoples use. The latter is presented in the exhibition by way of a wall-sized video that diverts one's attention. Projected as a loop, it shows Monnet walking as she uses the travois to transport a block of ice. The artist left from La Filature and took the path leading to Victoria Island, an Algonquin gathering place on the shores of the Outaouais River. This turned out to be an excruciating five-hour journey. On the way there, the block of ice melted and cracked. Upon arriving at the destination, the artist threw the remaining

Le cube de glace d'Amos, en 1997, au moment où il est en train de fondre. Le cube est en fait un bloc d'asphalte moulu, qui se fond dans le cours d'eau.

a block of ice through the streets of Mexico City, leaving a fleeting trail of water behind, until the ice eventually disappeared. Two years later in 1999, a new sculptural event took place relating to nature and the city, this time in Moncton. For this exhibition, Reeves produced *Mascarillon*, a cube inflated with helium and equipped with sensors and software which he installed above the Petitcodiac River to detect the possible return of the “tidal bore”, an increasingly rare wave that travels against the tides from the Atlantic Ocean. Here, the work calls for an improbable apparition. In 2001, artist Jana Sterback created the “installaction” *Dissolution*, a dynamic work somewhere between performance (without a body) and sound sculpture. The artist built a pyramid structure with chairs held together with blocks of ice; as the ice melted, the chairs came crashing down. Acquired by the Musée National des Beaux-Arts du Québec, the evolving sculpture would be brilliantly presented in the museum's metal elevator in 2008 by then-curator Nathalie De Blois. Combining sculpture and architecture, sculptor Pierre Bourgault created *maison/sculpture* in 1970, a rotating, human-scale concrete cube in

which one could live independently. He recreated the work in 2014, before leading the revolt against its destruction. The work indicates the opposite of imprisonment, with the interior space being both welcoming and pleasant.

UN MIROIR POUR
DEMAIN

MIRROR FOR THE
FUTURE

Peta Rake

Aphrodite, née de l'écume,
Protectrice des marins,
Marche seule sur la plage.
Elle trouve un miroir en cuivre
Déjà ouvragé par la terre
Son rebord et son manche, tressés et tissés.
Elle et son seul témoin, l'océan tourmaline à ses côtés,
Pensant que c'est un présent d'Héra.
Elle cache son trophée parmi les roches
Puis, au marché, entend des rumeurs à son sujet
Il est vieux, plus vieux qu'elle.
Donc, elle le cloître, ne le visite qu'à la nuit tombée,
Se languissant de sa brillance sous le soleil.

Aphrodite, born of seafoam
Protectress of sailors
Walks alone, along shores of sand
When she finds a copper mirror
Already hewn from the earth
Its edge and handle, braided and woven
Its only witness, her and the tourmaline ocean
Telling herself that it was a gift of Hera
She hides her prize, among the grottoes
And hears whispers of it, in the market
That it is old, older than her
So she cloisters it
Visiting it only at night
Longing for its glint in the sun

Tranquille pendant des lustres
Mais jamais touchée par la maladie
Elle visite son présent séquestré
Sous le ciel hostile
Surprise par un oiseau malin, elle échappe le miroir
La mer lui dérobant son bien le plus précieux
Aphrodite plonge dans la gueule de l'océan émeraude
Où le miroir rapidement sombre
S'enfonçant devant elle, hors de portée
Son amulette métallique devenant verte comme la mer
Ne brillant plus
À jamais dissimulée
Quelque part dans les profondeurs
Patinée par le sel

—

Quiet for an age
But never riddled with illness
She visits her sequestered bounty
Under the hostile sky
Startled by a cunning bird, she drops the mirror
The sea stealing her most prized possession
Aphrodite dives into the jaws of the emerald ocean
Where the mirror is sinking quickly
Plunging down before her, out of reach
Her metal amulet turning as green as the sea
No longer glinting
Camouflaged forever
Somewhere in the deep
Patinated by salt

—

∴

∴

À l'époque des voiliers,
Les héliographes cristallins dirigeaient et communiquaient entre eux.
Leur cousin terrestre, le phare, avait pied sur terre.
Les bateaux étaient tourmentés, arrachés, pillés.
Gravement délestés, perdant leur or.
Des masses d'eau.
Dans un monde sans vent, immobile, pas de navigation
Pas de mouvement sans peur

Sous la surface
En dessous
Ce qui était dessous
Est devenu l'endroit
L'horizon secrètement inversé
Un voyageur sans papier accroché
Secrètement dissident
Salissant¹ l'eau
Érodant tranquillement
Ces embrasseurs de ballast

In the age of the sail
Crystalline heliographs directed and signaled one another
Their terrestrial cousin, the lighthouse, stands on land
Ships were ailed, dragged, held up
Severely weighed down, losing gold
Bodies of water
In a world without wind, no sailing in stillness
No movement without fear

Below the surface
On the underside
The right side up
The horizon secretly flipped
An undocumented voyager hung on
Dissenting secretly
Fouling¹ the water
Corroding quietly

Immondes délices
S'assemblent rapidement
En couches épaisses
Tels des rangs d'infanterie
Coupants comme le verre, cimentés
Ils se serrent et pèsent de tout leur poids

Bernacles et heurts
Rendant leurs hôtes ivres de retard
Emportée et déchirée à chaque traversée
La flotte mondiale maintenant trop nombreuse pour être comptée

Les océans montent-ils, comme les baignoires,
Quand trop de coques s'y trouvent ?

Un jour, plongeant à la recherche de perles
Les hommes virent un éclat
Et lancèrent leurs filets
Draguant tellement d'autres mondes et corps

These ballast huggers
These foul sweeties
Assemble quickly
Layering thickly
Like rows of infantry
Cutting like glass, rendered like cement
They tighten and weigh down

Acorn barnacles and bumps
Making their hosts drunk with delay
Ripped and scoured, every few voyages
The world fleet now too many to count

Do oceans grow, like bathtubs,
when too many bodies are in them?

Diving one day for pearls
The men saw a glint and threw nets down
Dredging up so many other worlds and bodies

Ils trouvèrent un miroir
Ce secret matriarcal
Pris entre raies et marlins
Et n'y virent aucun écueil
Aucune vie marine attachée
Ils l'amènèrent à la carrière
Le pulvérisant en fine poussière
Et l'appliquèrent au fond de leur coque
Pour accélérer la vitesse, prendre de l'expansion, galoper sur l'eau

–

*Elle fait une recherche sur « les bernacles contre l'invasion européenne »
Et découvre qu'on en documente une grande diversité à travers le monde après
la Seconde Guerre mondiale
Et de plus en plus, depuis l'arrivée des Européens dans ce qu'on connaît
aujourd'hui sous le nom d'Amérique du Nord
L'industrie très consciente de la dispersion transocéanique et intercontinentale²
Les prochaines invasions seront causées par le réchauffement*

They found a mirror
That matriarchal secret
Caught between rays and marlin
Noticing no reef upon it
No sea life attached
They took it to the quarry
Grinding it down, to a fine dust
Painting it on the bottom on their hulls
Expanding rapidly, to go faster, galloping on water

–

*She searches “barnacles against European expansion”
Discovering that they are documented in notable diversity globally after World War II
Increasingly so, since Europeans arrived in what is now known as North America
The industry well aware of transoceanic and intercontinental dispersal²
Future invasions will be due to warming
With the imminent arrival of a small stowaway³
Up through the Panama Canal*

*Avec l'arrivée imminente d'un petit passager clandestin³
À travers le canal de Panama
Gagnant déjà du terrain dans les Grands Lacs
Pénétrant de manière inoffensive
Elle se rappelle quelque chose d'autre qu'elle avait écrit sur les canaux
qui ne sont en fait que des tranchées :*

*Ils ont écrit « asile avant demandeur⁴ »
Ils n'avaient jamais été dans une zone de combat
Ni l'une des nôtres
Ni celle de quelqu'un d'autre
Donc, plutôt que des murs
Ils ont construit des tranchées*

Qu'en est-il de notre univers terrestre ?

*Sais-tu qu'il y a des chaînes de
Montagnes plus élevées que celles au-dessus du bord
Sous la surface*

*Already encroaching the Great Lakes
Innocuously entering*

*She's reminded of something else she wrote about canals
which are really just trenches;*

*They wrote asylum before seeker⁴
they had never been in a combat zone
one of ours
or anybody else's
so instead of walls
they built trenches*

What about our terrestrial universe?

*Do you know that there are mountain
ranges taller than those above the lip
under the surface?*

*Il y a quelque chose de caverneux à propos de ceci
À propos des femmes*

*Ces tranchées ont été construites
Là où le sang et l'eau peuvent couler, ensemble
Certaines plus profondes que les Mariannes
Avec des murs
Plus minces qu'une peau de saucisson
D'autres plus vastes qu'un océan
Tellement au fil du temps
Que les murs minces ont éclaté
Et que le monde est devenu îles.*

—



*There is something cavernous about this
about women*

*These trenches were built
where blood and water can flow, together
some deeper than the Mariana
with walls
thinner than sausage casing
others wider than an ocean
so many over time
that the thin walls burst
and the world became islands.*

—

Plus tard, une traversée de l'Atlantique est faite
Traçant une histoire d'amour
Jusqu'en Bretagne
Rejoignant le territoire de sa mère
Un tricot de langues
Un tissu de précieuses alchimies
Connu bien avant les pillards de miroir
Avant les rumeurs au marché
Exploités pour des qualités dépassant leurs oreilles accueillantes
Pour la santé et la conduction
Pour le feu, et se réchauffer
Tressé et taillé à même la terre
Probablement sur un cargo au fond de cuivre
Le territoire s'ouvrant à elle à son entrée

Elle a tissé un miroir pour demain
Entrelacé
Un transmetteur interstellaire
Pour les cœurs de demain

Later, a journey is taken across the Atlantic
charting a love story
Bridging Brittany
Connecting her mother's territory
A knitting together of languages
A weaving of precious alchemy
Known long before the mirror plunderers
Before the marketplace whispers
Mined for qualities beyond their willing ears
For health and conduction
For fire and warming
Braided and hewn from the earth
Likely upon a copper-bottomed cargo ship
The land opening up to her upon entry

She wove a mirror for the future
Intertwined
An interstellar transmitter
For future hearts and past hearts



Et les cœurs d'hier
Son milieu, comme des canaux et des affluents
Était infini
Et sauvage
Des récits enchâssés les uns aux autres
Une tempête pleine d'intrigues
De guerre, d'échange, d'espoir,
D'avidité, de migration,
De désir et de pillage.
Des histoires sans fond
Mais toutes avec un point de réfraction
Une zone centrale
Où une quiétude naît de la confusion
Et l'on ne se voit pas seulement soi-même dans le reflet
Mais un million d'autres, qui ne vous sont pas tous semblables
Devant vous, à l'infini, dans toutes les directions

Écrit sur les territoires non cédés et souverains de Bundjalung Country, juillet 2018.

Its middle, like canals and tributaries
Was infinite and wild
Stories twisted into one another
A storied storm
Of war, exchange, hope
Greed, migration
Longing and plunder
Stories with no bottom

But all with a refracting point
A middle zone
Where a quietude is found in the tangle
And you don't only see yourself in the reflection
But a million others, not only in your likeness
Before you, infinite, in all directions

Written on the unceded and sovereign lands of Bundjalung Country, July 2018.

¹ Le terme « salissant » renvoi aux « salissures » marines qui décrivent l'accumulation d'algues, de bernacles, de mollusques et d'autres organismes à la coque des bateaux.

² James T Carlton, William Anderson Newman, Fabio Bettini Pitombo. *Barnacle Invasions: Introduced, Cryptogenic, and Range Expanding Cirripedia of North and South America* (2011). Repéré à : https://researchgate.net/publication/226553242_Barnacle_Invasions_Introduced_Cryptogenic_and_Range_Expanding_Cirripedia_of_North_and_South_America [Consulté le 2 juillet 2018].

³ Aussi connu sous le nom de balane.

⁴ En référence à une phrase dans Lorenzo Fusi, «Disappearing Human Beings, Not Problems», Preface, *The Unexpected Guest: Art, Writing and Thinking on Hospitality*, (Liverpool: Liverpool Biennial, 2012), p.13.

¹ Referring to marine 'foulings', which describes the buildup of algae, barnacles, mollusks and other organisms on the hull of ships.

² James Carlton, William Newman and Fabio Pitombo, *Barnacle Invasions: Introduced, Cryptogenic, and Range Expanding Cirripedia of North and South America*, 2011, 10.1007/978-94-007-0591-3_5. Read at: https://researchgate.net/publication/226553242_Barnacle_Invasions_Introduced_Cryptogenic_and_Range_Expanding_Cirripedia_of_North_and_South_America [Consulted on July 2, 2018].

³ Otherwise known as the acorn barnacle.

⁴ In reference to a phrase in Lorenzo Fusi, "Disappearing Humans, Not Problems," Preface, *The Unexpected Guest: Art, Writing and Thinking on Hospitality*, (Liverpool: Liverpool Biennial, 2012): 13.



DÉROUTE DANS LA
LUMIÈRE : IMAGES EN
MOUVEMENT, VÉHICULES
SCULPTURAUX ET
RÉMINISCENCES
FÉMINISTES

LOST IN THE LIGHT:
MOVING IMAGES,
SCULPTURAL VESSELS,
AND FEMINIST
REMINISCENCES

Julie Nagam



La vie humaine est fragile, et la poursuite de cette vie regorge de processus complexes : ces transitions font partie du cycle de l'existence. Notre temps sur terre est compté et chaque expérience varie. Les émotions associées à ces expériences ne peuvent être recréées ou répétées, chacune étant unique. Le monde est rempli d'êtres animés et d'objets prenant diverses formes dans notre société actuelle, laquelle est déséquilibrée et se détruit elle-même lentement, fondant à un rythme très rapide. Les œuvres d'art se livrent à des réflexions métaphysiques et philosophiques très nobles, qu'elles traduisent en récits visuels. Nos corps, nos os et nos souvenirs sont liés au cosmos, et les formes humaines se transforment dans chaque entité vivante. Caroline Monnet crée des œuvres qui questionnent l'essence même de notre création et de notre relation au monde naturel. Bien que ses œuvres soient faites de béton, de bois, de tissu, de cuivre et de lumière, elles changent notre expérience du monde complexe dans lequel nous vivons.

Chacune des installations de Monnet est comme viscérale, engendrant par exemple un mal des transports associé à la géphyrophobie, soit la peur d'être sur un pont. L'œuvre *Gephyrophobia* (2012) reproduit les conditions qui créent cette peur et cette anxiété, exposées dans un film en noir et blanc inspiré des années 1930, qui

Human life is fragile, and the continuation of that life is rife with processes that are challenging, these difficult transitions are part of the cycle of existence. Our time on the planet is limited and each experience is varied. Emotions associated with these experiences cannot be recreated or replicated, as each one is unique. The world is filled with animate beings and objects that take various forms in our current society, which is unhinged and slowly self-destructing; melting at a rapid rate. Artistic works wrestle with such lofty metaphysical and philosophical contemplations and translate them into visual narratives. Our bodies, bones, and memories are tied to the cosmos and our human forms are transforming with each living entity. Caroline Monnet creates works that question the very core of our creation and our relationship to the natural world. Although her artworks and films are constructed of concrete, wood, fabric, copper, and light, they alter our experience of the intricate world we live in.

Each of Monnet's installations can be perceived as visceral, causing the viewer, for example, to experience the motion sickness associated with geophyrophobia, the fear of being on a bridge over water. The work *Gephyrophobia* (2012) generates the conditions that recreate this fear and anxiety, displayed in a beautiful 1930s-inspired black and white film that tricks the viewer into believing our world is

nous fait croire que notre monde est tranquille et étonnant. Monnet nous entraîne sur un pont ferroviaire, donnant l'impression que nous pourrions sombrer à tout moment dans la voie maritime, rapide et turbulente, de la rivière des Outaouais. Le film illustre le rôle important que jouent les phobies dans notre société anxieuse, et l'espoir que l'artiste et d'autres qui partagent ces peurs arriveront à s'émanciper de l'emprise de celles-ci sur la psyché.

De la même façon, l'exposition individuelle de Monnet à la Walter Phillips Gallery, Banff Centre for Arts and Creativity intitulée *Like Ships in the Night* (2018), nous transporte dans un paysage fabriqué qui s'avère désorientant dans le concept statique du cube blanc standard habituel de la galerie. Des sphères en béton de quatre-vingt-dix centimètres reposent sur le bord des plaques tectoniques du monde, déplaçant constamment les continents et le fond océanique. Une œuvre vidéo à grande échelle à deux canaux nous emmène sur des voies navigables et des chantiers navals, dans une réflexion en miroir provoquant la nausée à certains moments et créant en même temps un mouvement hypnotisant dans chaque scène où il y a de l'eau. Les paysages industriels illustrés dans l'œuvre nous rappellent les impacts que les humains ont sur l'eau et sur la terre. Le paysage déroutant, montré dans deux œuvres bidimensionnelles inclinées sur le

tranquil and stunning. Monnet takes us down a short-railed or railway bridge, generating a feeling that we could fall into the rapidly moving and turbulent Outaouais river below at any moment. The film demonstrates the large part that phobias play in our over-anxious society, and the hope that she and others who share these fears will figure out how to emancipate themselves from the stranglehold they place on their psyches.

Similarly, Monnet's solo exhibition at the Walter Phillips Gallery, Banff Centre for Arts and Creativity entitled *Like ships in the night* (2018) transports the viewer into a manufactured landscape that is disorienting in the static concept of the white cube of the standard gallery setting. Three-foot concrete spheres sit on the edge of the world's tectonic plates, which constantly move the planet's continents and ocean floor. A large-scale, two-channel video work moves through waterways and shipyards in a mirrored reflection of itself causing nausea at particular moments, and at the same time creating relaxed and hypnotic movement with each water scene. The industrial landscapes depicted in the work reminds us of the impact humans have on water and the land. The disorientated landscape shown in tilted two-dimensional works on the wall remind the viewer of the fluctuation of light and movement while travelling on water. Monnet shot the initial video



mur, rappelle la fluctuation de la lumière et du mouvement lors de voyages sur l'eau. Monnet a réalisé cette œuvre à l'été 2012, à bord d'un navire sur lequel elle s'est embarquée dans le port néerlandais d'Ijmuiden, sur la côte à l'ouest d'Amsterdam. Comme indiqué dans le texte d'exposition «Il en résulte un voyage de vingt-deux jours sur l'océan Atlantique, documenté par l'artiste avec une caméra MiniDV.»¹ Monnet est intéressée à explorer ses liens avec les deux côtés de l'océan, ayant vécu à la fois en Outaouais, Québec, et en Bretagne, France. L'installation donne l'impression d'être transportés dans une eau tumultueuse, dans le monde industriel, d'être désorientés.

L'exposition *Dans l'ombre de l'évidence* (2016) présentée à AXENÉO7, Gatineau, se compose de sculptures de béton et de tissu. Dans la galerie, chaque forme verticale se tient debout. Un immense bloc est suspendu à l'aide de bandes fluorescentes qui flottent devant l'image projetée de Monnet transportant de l'eau gelée de Kitigan Zibi jusqu'à l'île Victoria à Ottawa. Nous sentons la lutte et la détermination requise pour ce périple. Les œuvres en béton évoquent un corps féminin souffrant, partagé entre des sentiments complexes de force et d'angoisse. Les femmes sont les porteuses d'eau, et l'eau est la force vitale de toutes les nations. Une forte subjectivité féministe est aussi suggérée par une

footage in the summer of 2012 on a ship she boarded in the Dutch port of Ijmuiden on the coast west of Amsterdam; as noted in the exhibition text, "[w]hat ensued was a twenty-two-day voyage across the Atlantic Ocean, documented by the artist via handheld Mini DV."¹ Monnet is interested in exploring her connections to both sides of the oceans because she lived in both Outaouais, Quebec, and in Brittany, France. The installation gives the impression of being transported into moving water, of industry, and of disorientation.

Monnet's exhibition *Standing in the shadow of the obvious* (2016) at AXENÉO7, Gatineau consists of concrete sculptures embedded with fabric. In the gallery each vertical cube stands towering in height, softened by tulle fabric peeking out of the cement. A large, suspended block hangs with fluorescent straps that float in front of a projected image of Monnet carrying frozen water from Kitigan Zibi back to Victoria Island in Ottawa. The viewer feels the struggle and determination of this journey. The concrete creations evoke complex feelings of strength and anguish experienced by the suffering female body. Women are the water carriers, and water is the life force of all nations. A strong feminist subjectivity is further incited by a larger-than-life female figure cast in concrete with chunks of cloth wrapped into the work. Monnet's practice communicates

figure féminine plus grande que nature, moulée dans le béton et comportant des bouts de tissus enroulés à même l'œuvre. Dans sa pratique, Monnet communique une notion féministe ancrée dans la force matrilineaire et dans un savoir issu de sa famille et de sa communauté. Composée d'une œuvre sculpturale et d'une installation vidéo, cette exposition individuelle redonne vie à plus de deux mille femmes et personnes bi-spirituelles autochtones disparues ou assassinées au Canada, activant ainsi des souvenirs enfouis. En même temps, elle puise dans les mémoires de familles et des communautés autochtones pour rendre visibles des corps que la société canadienne en général considère invisibles. Par le passé, j'ai indiqué que ce sujet était invoqué dans l'exposition itinérante *Walking With Our Sisters* (2013-2019) et dans le travail de performance de Rebecca Belmore. Dans le travail de Monnet, cela correspond à l'argument selon lequel « les conditions spatiales du colonialisme sont intensifiées par le genre. Le corps genré et colonisé est doublement en danger : il est assujéti à la fois au regard colonial et au regard masculin [...]. Les corps féminins ont été historiquement attachés au territoire au sein des constructions coloniales et patriarcales de l'espace. C'est ce qui a répandu la croyance que les corps des femmes autochtones sont à prendre ; ce sont des objets ou des paysages qu'on peut posséder et contrôler. »²

an underlying feminist schema grounded in matrilineal strength and knowledge gained from her family and larger community. This solo exhibition breathes life into the over two thousand missing and murdered Indigenous women, girls, and two-spirited people in Canada, activating embodied memories through sculptural work and video installation. At the same time, it draws out the memories of Indigenous families and communities to render visible bodies that the larger Canadian society deems invisible. In the past I have stated that it is invoked in the touring exhibition *Walking With Our Sisters* (2013-2019) and the performance work of Rebecca Belmore. In Monnet's work which fits into the argument that "the spatial conditions of colonialism are intensified by gender. The colonized gendered body is doubly at risk – subjected both to the colonial gaze and male gaze [...] Female bodies have historically been tied to the land within colonial and patriarchal constructions of space. This promoted the belief that Indigenous women's bodies are for the taking; they are objects or landscapes to be possessed and controlled."² Each work that Monnet creates resists the colonial hold that our current society has on Indigenous people, in particular women. It brings to light the importance of these bodies and maps them back onto our cities, our lives, and our families.



Chaque œuvre créée par Monnet résiste à l'emprise coloniale qu'exerce notre société actuelle sur les peuples autochtones, en particulier sur les femmes. Elle met en lumière l'importance de ces corps et ramène ceux-ci, en les cartographiant, dans nos villes, nos vies et nos familles.

Des gravures sur bois au laser, des peintures et une œuvre vidéo remarquable composent l'exposition individuelle *Wanderlust* (2018) présentée à la Galerie du Nouvel-Ontario, Sudbury. Des motifs abstraits représentant le mode de vie nomade des peuples autochtones sont traduits en formes géométriques. Celles-ci symbolisent le mouvement de géographies imaginaires du passé, du présent et du futur. Chaque ligne raconte un récit sociopolitique autochtone en relation à l'espace et au lieu. Monnet refait d'anciens parcours pour créer une présence autochtone forte et, en même temps, elle suggère un nouveau chemin reliant le passé au présent. La narration qui en découle répond aux idéologies d'occupation coloniales en mettant en avant nos récits de lieux autochtones. Chaque marque innove en insérant, dans la galerie, des connaissances autochtones liées à la conception du lieu. Les tableaux et les gravures sur bois représentent d'importantes contributions aux cartographies des territoires, redonnant vie aux peuples autochtones dans le présent,

Stunning laser woodcuts, paintings, and a video work comprise the solo exhibition *Wanderlust* (2018) at Galerie du Nouvel-Ontario, Sudbury. Abstracted patterns representing the nomadic lifestyles of Indigenous peoples are translated into geometric patterns. These forms represent the movement of imagined geographies of the past, present, and into the future. Each line tells a story of Indigenous political and social history related to space and place. Monnet retraces ancient paths to create a strong Indigenous presence, and at the same time creates a new path by connecting the past to the present. The resulting narrative responds to settler ideologies of occupation by foregrounding our Indigenous stories of place. Each mark breaks new ground by inserting Indigenous knowledges of place into the gallery. The paintings and woodworks represent important contributions to mappings of place and space, bringing to life Indigenous people in the present instead of working from archaic notions of Indigenous people as only of the past with no connection to the future. All of these artworks explore different methodologies in cartography and geography to bring forth diverse epistemological views. *Wanderlust* is rooted in "a strong desire to travel"; the resulting installation "draws from various political and social histories, showing us how delineations, real or imagined, shape our cultures and communities."³ Thus, they encompass Indigenous living histories linked to the land, water, and people.

plutôt que de travailler à partir de notions archaïques sur les peuples autochtones sans lien avec l'avenir. Toutes ces œuvres explorent différentes méthodologies cartographiques et géographiques pour faire apparaître divers points de vue épistémologiques. *Wanderlust* est ancrée dans « un fort désir de voyager [...] ». L'installation qui en résulte puise dans diverses histoires politiques et sociales, nous montrant comment les représentations, réelles ou imaginées, façonnent nos cultures et nos communautés ».³ Ainsi, ils englobent des récits autochtones vivants liés au territoire, à l'eau et aux personnes. Chaque gravure sur bois et chaque peinture offrent une disposition visuelle dans laquelle s'alternent des motifs géographiques et géométriques. L'œuvre de Monnet met en lumière des manières autres de voir les géographies cachées qui se trouvent sous la grille construite de la ville. Cette exposition reflète comment les connaissances autochtones concernant l'espace interviennent dans le récit géographique pour mettre à mal les idéologies coloniales dominantes autour de l'occupation de l'espace.

Les créations intuitives de Monnet sont complexes, mais aussi ancrées dans sa pratique culturelle et artistique, proposant de nouvelles configurations en ayant recours au cinéma, à la projection, à la sculpture, à la peinture et à

Each woodcut and painting provides a visual layout of the land in alternating geographic and geometric patterns. Monnet's work illuminates alternative ways of seeing the concealed geographies that lay beneath the city's constructed grid. This exhibition reflects how Indigenous knowledge of space intervenes into the master narrative of geography to critically challenge dominant settler ideologies of the occupation of space.

Monnet's intuitive creations are complex but also grounded in her cultural and artistic practice, insisting on new configurations through film, projection, sculpture, painting, and installation. She brings to light issues of space, place, missing and murdered women, phobias, struggles, and interconnection with our natural world. She creates new states of space that challenge the mind to reorient and ground itself in the world we live in. The feelings invoked by each installation remind us of the finite and complex relationships between the natural world and humanity and of the chaos of human relationships with and among ourselves. Monnet's abstracted sculptural work combined with projection, light and film demonstrates the possibility of transformation through intergenerational strength, resilience, and the empowerment of memories of the past. Her practice brings us into the future of installation-based work that can move our soul and heal our anxieties, even in our current over-stimulated society.

l'installation. Elle met en lumière des enjeux liés à l'espace, au lieu, aux femmes disparues et assassinées, aux phobies, aux combats et aux liens avec notre monde naturel. L'artiste crée de nouveaux états spatiaux qui défient l'esprit afin de nous réorienter et de nous ancrer dans le monde dans lequel nous vivons. Les sentiments évoqués par chaque installation nous rappellent les relations finies et complexes qui existent entre le monde naturel et l'humanité, et le chaos des relations humaines avec et parmi nous. Se combinant à la projection, à la lumière et au cinéma, l'œuvre sculpturale abstraite de Monnet démontre la possibilité d'une transformation passant par une force et une résilience intergénérationnelle, et la réactivation de souvenirs issus du passé. Sa pratique nous propulse dans l'avenir d'un travail basé sur l'installation, pouvant toucher notre âme et guérir nos angoisses, même dans notre société actuelle excessivement stimulée.



¹ Banff Centre for Arts and Creativity, *Like ships in the night* (2018). Repéré à <https://banffcentre.ca/ships-night>. Consulté le 25 novembre 2019.

² Julie Nagam, "Traveling soles: Tracing the Footprints of Our Stolen Sisters," in *Canadian Voices on Performance Studies/Theory*, edited by Laura Levin and Marlis Schweitzer (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2017), 120. See also Julie Nagam, "(Re)Mapping the Colonized Body: The Creative Interventions of Rebecca Belmore in the Cityscape," *American Indian Culture and Research Journal* 35, no. 4 (2011): 155.

³ Caroline Monnet, *Wanderlust* (2016). Repéré à : <http://carolinemonnet.ca/Wanderlust>. Consulté le 25 novembre 2019.

¹ Banff Centre for Arts and Creativity, *Like ships in the night* (2018). Read at <https://www.banffcentre.ca/ships-night>. Consulted on November 25, 2019.

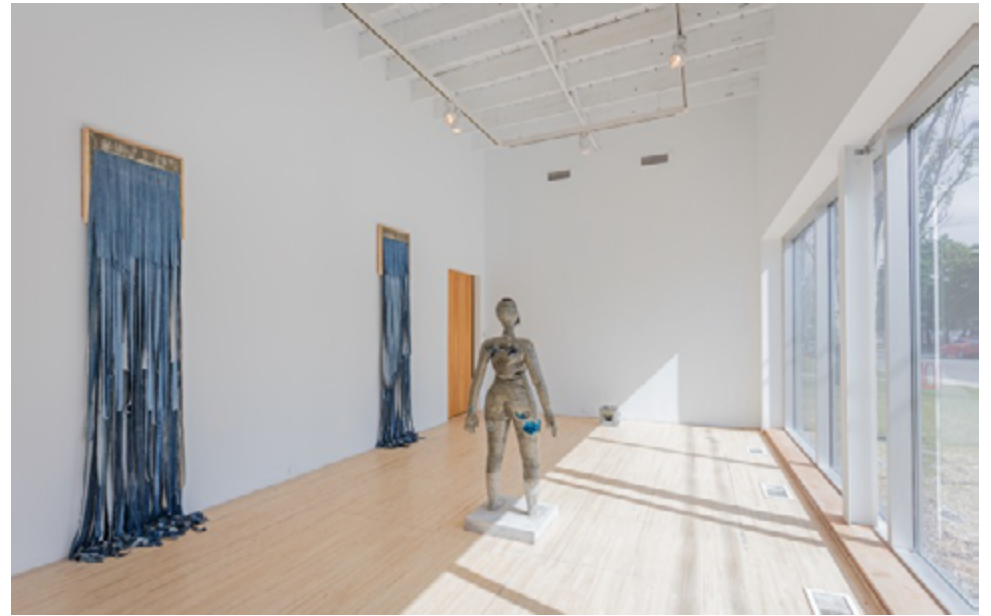
² Julie Nagam, "Traveling soles: Tracing the Footprints of Our Stolen Sisters," in *Canadian Voices on Performance Studies/Theory*, edited by Laura Levin and Marlis Schweitzer (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2017), 120. See also Julie Nagam, "(Re)Mapping the Colonized Body: The Creative Interventions of Rebecca Belmore in the Cityscape," *American Indian Culture and Research Journal* 35, no. 4 (2011): 155.

³ Caroline Monnet, *Wanderlust* (2016). Read at: <http://carolinemonnet.ca/Wanderlust>. Consulted on November 25, 2019.







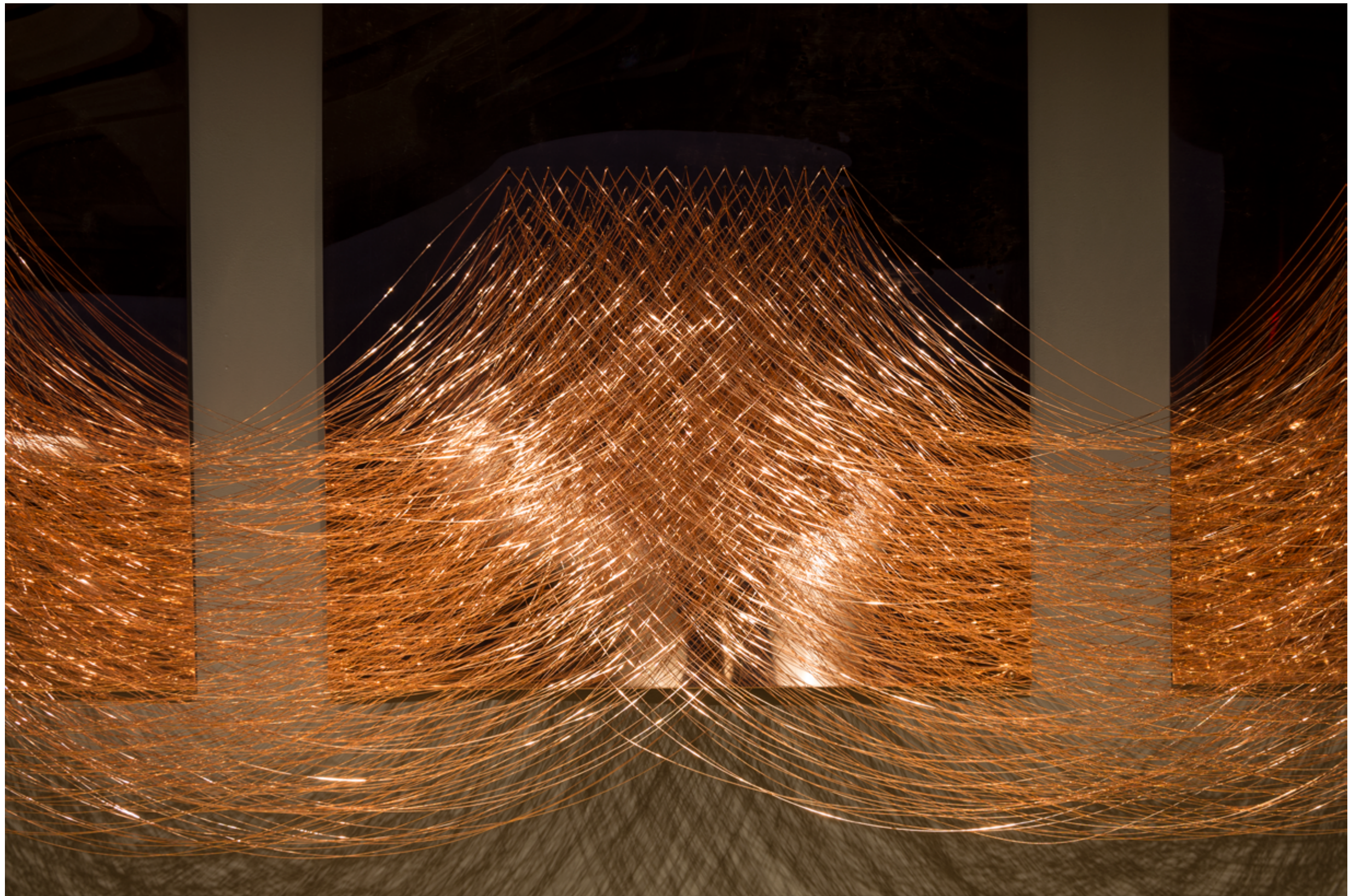


1911年12月1日









Caroline Monnet
Documentation photographique de
la résidence de Caroline Monnet
au centre d'artistes AXENÉ07
pour l'exposition *Dans l'ombre de
l'évidence*, 2016.
Collection personnelle de l'artiste.

Caroline Monnet
Kwazigwan, 2016
Béton, mini jupe
60,96 × 60,96 × 60,96 cm

Caroline Monnet
Mythologies post-industrielles, 2016
Béton, textile
Dimensions variables

Caroline Monnet
Travois, 2016
Bois, cordes
Dimensions variables

Vue d'installation: *Dans l'ombre de
l'évidence*, centre d'artistes AXENÉ07,
25 mai - 3 août 2016
Avec l'autorisation de l'artiste
Photos par: Justin Wonnacott

Caroline Monnet
Photographic documentation of
Caroline Monnet's residency at
AXENÉ07 artist-run centre for the
exhibition *Standing in the shadow of the
obvious*, 2016.
Personal collection of the artist.

Caroline Monnet
Kwazigwan, 2016
Concrete, mini skirt
60.96 × 60.96 × 60.96 cm

Caroline Monnet
Mythologies post-industrielles, 2016
Concrete, textile
Variable dimensions

Caroline Monnet
Travois, 2016
Wood, ropes
Variable dimensions

Installation view: *Standing in the
shadow of the obvious*, AXENÉ07 artist-
run centre, May 25 - August 3, 2016
Courtesy of the artist
Photos by: Justin Wonnacott



Caroline Monnet
*Le Buste de Maisy, Le buste Shannon,
Le buste de Tina*, 2016
Mini jupe, plaque en acier
45,72 × 30,48 × 30,48 cm chacune

Caroline Monnet
Kwazigwan, 2016
Béton, mini jupe
60,96 × 60,96 × 60,96 cm

Caroline Monnet
Projection vidéo de la performance
extra-muros de Monnet et *Kwazigwan*,
2016

Caroline Monnet
La guerrière, 2016
Béton, denim, billes de verres
152,4 × 6,96 × 60,96 cm

Vue d'installation: *Dans l'ombre
de l'évidence*, centre d'artistes
AXENÉ07, 25 mai - 3 août 2016
Avec l'autorisation de l'artiste
Photos par: Justin Wonnacott

Caroline Monnet
*Le Buste de Maisy, Le buste Shannon,
Le buste de Tina*, 2016
Mini skirt, steel plate
45.72 × 30.48 × 30.48 cm each

Caroline Monnet
Kwazigwan, 2016
Concrete, mini skirt
60.96 × 60.96 × 60.96 cm

Caroline Monnet
Video projection of Monnet's extra-
muros performance and *Kwazigwan*, 2016

Caroline Monnet
Warrior, 2016
Concrete, denim, glass beads
52.4 × 60.96 × 60.96 cm

Installation view: *Standing in the
shadow of the obvious*, AXENÉ07 artist-
run centre, May 25 - August 3, 2016
Courtesy of the artist
Photos by: Justin Wonnacott

Caroline Monnet
Bridging Distance, 2018
Vinyl, arrêt sur image depuis
cassette Mini DV
1281 cm × 360 cm

Caroline Monnet
Proximal I, II, III, IV, V, 2018 et
Transatlantic, 2018
Cinq sphères de béton vide et une
projections vidéo HD à deux canaux,
15 min 10 s
Dimensions variables
Collection du Musée des beaux-arts
du Canada, achetée en 2019 (Numéro
d'acquisition 48740.1-5, 48741)

Caroline Monnet
Semaphore I, II, III, 2018
Impression digitale sur papier,
Triptyque
Édition 1 sur 3
92 × 92 cm chacune
Collection de la Walter Phillips
Gallery, Banff Centre for Arts and
Creativity, Numéro d'acquisition
#P18 0002

Vue d'installation: *Like ships in the
night*, Walter Phillips Gallery, Banff
Centre for Arts and Creativity, 26
janvier - 6 mai 2018
Avec l'autorisation de l'artiste
Photos par: Rita Taylor

Caroline Monnet
Proximal I, II, III, IV, V, 2018
Cinq sphères de béton vide
Dimensions variables
Collection du Musée des beaux-arts
du Canada, achetée en 2019 (Numéro
d'acquisition 48740.1-5, 48741)

Caroline Monnet
The Future Itself Has A Future, 2018
Cuivre, câble en cuivre
310 cm × 107 cm

Vue d'installation: *Like ships in
the night*, Walter Phillips Gallery,
Banff Centre for Arts and
Creativity, 26 janvier - 6 mai 2018
Avec l'autorisation de l'artiste
Photos par: Rita Taylor

Caroline Monnet
Bridging Distance, 2018
Vinyl, still image from Mini DV
1281 cm × 360 cm

Caroline Monnet
Proximal I, II, III, IV, V, 2018 and
Transatlantic, 2018
Five hollow concrete spheres and
2-channel HD video, 15 min 10 s
Variable dimensions
Collection of National Gallery
of Canada, purchased 2019
(nos. 48740.1-5, 48741)

Caroline Monnet
Semaphore I, II, III, 2018
Digital print on paper, Triptych
Edition 1 of 3
92 cm × 92 cm each
Collection of Walter Phillips
Gallery, Banff Centre for Arts and
Creativity, Accession #P18 0002

Installation view: *Like ships in the
night*, Walter Phillips Gallery, Banff
Centre for Arts and Creativity,
January 26 - May 6, 2018
Courtesy of the artist
Photos by: Rita Taylor



Caroline Monnet
Proximal I, II, III, IV, V, 2018
5 hollow concrete spheres
Variable dimensions
Collection of National Gallery
of Canada, purchased 2019 (nos.
48740.1-5, 48741)

Caroline Monnet
The Future Itself Has A Future, 2018
Copper, copper wire
310 cm × 107 cm

Installation view: *Like ships in the
night*, Walter Phillips Gallery, Banff
Centre for Arts and Creativity,
January 26 - May 6, 2018
Courtesy of the artist
Photos by: Rita Taylor

Caroline Monnet
Stefan St-Laurent
Guy Sioui Durand
Peta Rake
Julie Nagam



Caroline Monnet (Anishinaabe / Française) est une artiste multidisciplinaire de Gatineau basée à Montréal. Après des études en sociologie et en communication à l'Université d'Ottawa et à l'Université de Grenade, elle poursuit une carrière en arts visuels et cinéma. Son travail se démarque par l'usage de matériaux industriels, combinant le vocabulaire visuel des cultures traditionnelles à l'imagerie populaire contemporaine pour créer des formes hybrides à l'esthétique unique, non loin du modernisme abstrait. Ses œuvres ont été présentées à la Whitney Biennial, New York; à la Toronto Biennial of Art; à la Walter Phillips Gallery, Banff Centre for Arts and Creativity; au centre d'artistes AXENÉO7, Gatineau; à la Winnipeg Art Gallery; au Musée National des Beaux Arts du Québec, Québec; à Arsenal Contemporary Art, New York; à KADIST, San-Francisco; au Sundance Film Festival, Park City; au Festival de Cannes; au Toronto International Film Festival (TIFF); au Palais de Tokyo, Paris; à la Haus der Kulturen Der Welt, Berlin; au Schirn Kunsthalle Frankfurt; au musée d'art Contemporain de Montréal; ainsi qu'au Musée des beaux-arts de Montréal. Elle est récipiendaire du Hopper Prize (2020), du prix Pierre-Ayot (2020) et du prix Sobey pour les arts (2020). Ses œuvres figurent dans la collection du Musée national des beaux-arts du Québec; du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa; et du Musée d'art contemporain de Montréal. Elle est représentée par la galerie Blouin Division, Montréal.

Caroline Monnet (Anishinaabe / French) is a multidisciplinary artist from Gatineau based in Montreal. After studying sociology and communications at Ottawa University and Grenade University, she pursues a career in visual arts and cinema. Her work makes use of industrial materials, mixing visual vocabulary of traditional cultures with popular contemporary imagery to create hybrid forms with a unique aesthetic, close to abstract modernism. Her work has been presented at the Whitney Biennial, New York; Toronto Biennial of Art; Walter Phillips Gallery, Banff Centre for Arts and Creativity; AXENÉO7 artist-run centre, Gatineau; the Winnipeg Art Gallery; the Musée National des Beaux Arts de Québec; Arsenal Contemporary Art, New York; KADIST, San Francisco; Sundance Film Festival; the Festival de Cannes; the Toronto International Film Festival (TIFF); Palais de Tokyo, Paris; the Haus der Kulturen Der Welt, Berlin; the Schirn Kunsthalle Frankfurt; the Musée d'art Contemporain de Montréal and the Montreal Museum of Fine Arts. She is a recipient of the Hopper Prize (2020), the Prix Pierre-Ayot (2020) and Sobey Art Award (2020). Her work is in the collection of the Musée national des beaux-arts du Québec; the National Gallery of Canada, Ottawa; and the Musée d'art contemporain de Montréal. She is represented by Blouin Division, Montréal.

Artiste multidisciplinaire et commissaire indépendant, Stefan St-Laurent est né à Moncton en 1974 et vit et travaille à Gatineau. Il est détenteur d'un baccalauréat en arts médiatiques de la Ryerson University de Toronto. Son travail performatif et vidéographique a été présenté dans de nombreuses galeries et institutions muséales au Canada, incluant le Centre national de la photographie, Paris; l'Edsvik Konst och Kultur, Sollentuna; le YYYZ, Toronto; la Galerie d'art d'Ottawa; le Western Front, Vancouver; la Art Gallery of Nova Scotia, Halifax et le Centre National des Arts, Ottawa. Il a été commissaire, directeur artistique et directeur de la programmation pour plusieurs organismes artistiques et festivals dont l'Images Festival of Independent Film and Video, Toronto; le Lux Centre, Londres; la Cinémathèque québécoise, Montréal; le Festival international du cinéma francophone en Acadie, Moncton; Canada House, Londres; Pleasure Dome, Toronto; et Vtape, Toronto. En 2008, il était le commissaire invité de la Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda, et en 2010 et 2011, il était commissaire des 27^e et 28^e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul. Il a agi à titre de commissaire de la Galerie SAW Gallery à Ottawa de 2002 à 2012, et était directeur d'AXENÉO7 à Gatineau de 2014 à 2019. Il est professeur auxiliaire au Département des arts visuels de l'Université d'Ottawa depuis 2011.

Stefan St-Laurent, multidisciplinary artist and independent curator, was born in Moncton and lives and works in Gatineau. He holds a Bachelor of Media Arts from Ryerson University, Toronto. His performance and video work has been presented in numerous galleries and institutions, including the Centre national de la photographie, Paris; Edsvik Konst och Kultur, Sollentuna; YYYZ, Toronto; Ottawa Art Gallery; Western Front, Vancouver; the Art Gallery of Nova Scotia, Halifax and the National Arts Centre, Ottawa. He has been a curator and programmer for a number of artistic organisations and festivals, including the Images Festival of Independent Film and Video, Toronto; Lux Centre, London; the Cinémathèque Québécoise, Montréal; Festival international du cinéma francophone en Acadie, Moncton; and Pleasure Dome, Toronto. He was the guest curator for the Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda in 2008, and for the 28th and 29th Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul in 2010 and 2011. From 2002 to 2011, he was Curator of Galerie SAW Gallery, Ottawa and from 2014 to 2019, Director of AXENÉO7, Gatineau. He has been an Adjunct Professor in the Department of Visual Arts at Ottawa University since 2011.



Guy Sioui Durand (Ph.D) est un sociologue et critique d'art, commissaire indépendant et conférencier-performeur. Il porte son regard sur l'art autochtone et l'art actuel. D'un côté, il met l'accent sur la décolonisation des esprits par le ré-ensauvagement de nos imaginaires et le renouvellement des relations. De l'autre, il se dit qu'il faut changer le monde par l'art action, et l'art action par l'art autochtone vivant, pour peu que le spectaculaire s'oppose au spectacle. Enseignant l'initiation à l'art autochtone au Kiuna-College et à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), Sioui Durand est l'auteur des ouvrages *l'Art comme alternative* (1997); de *Riopelle. Indianité* (2002); de *l'Esprit des objets* (2013) et de nombreux articles dont *Décolonisation de l'art par l'art autochtone* (Liberté, 2018). Il a été commissaire de la résidence de création *Toronto'. Trialogue* au Labo à Toronto; du *Rassemblement Internations d'Art Performance Autochtone* (RIAPA) à Wendake; de l'exposition *De Tabac et de Foin d'odeur. Là où sont nos rêves* au Musée d'art de Joliette; et de l'événement *in situ* La Tente parlante dans le cadre de la *Manif d'art 9* à Québec.

Guy Sioui Durand (Ph.D) is a sociologist, art critic, independent curator, speaker and performer. His focus is on Indigenous art and contemporary art. On the one hand, he emphasized the decolonization of spirits by the "ré-ensauvagement" of our imaginations and the renewal of relations. On the other hand, his thought process led him to the conclusion that the world must change through art action, and art action through living/performative Indigenous art, so long as the spectacular opposes the spectacle. Teaching Indigenous art at Kiuna and Université du Québec à Montréal, Sioui Durand is the author of *L'Art comme alternative* (1997); *Riopelle. Indianité* (2002); *l'Esprit des objets* (2013) as well as many articles including *Décolonisation de l'art par l'art autochtone* (Liberté, 2018). He was the curator of the creative residency, *Toronto'. Trialogue*. at Le Labo, Toronto; *Rassemblement Internations d'Art Performance Autochtone* (RIAPA), Wendake; the exhibition, *De Tabac et de Foin d'odeur. Là où sont nos rêves* at the Musée d'art de Joliette; and the in-situ event, *La Tente parlante* as part of *Manif d'art 9*, Quebec City.

Peta Rake est la conservatrice sénior de l'University of Queensland Art Museum, à Meanjin, Brisbane, et a précédemment occupé plusieurs rôles au sein du California College of the Arts, San Francisco, et du Banff Centre for Arts and Creativity, notamment celui de codirectrice des résidences de création du Département des arts visuels et numériques ainsi celui de conservatrice à la Walter Phillips Gallery et au Banff International Curatorial Institute (BICI). Elle a été commissaire d'expositions indépendante au ISCP, New York ; au Oakland Museum of California ; au CCA Wattis Institute for Contemporary Art, San Francisco ; à la Art Gallery of Alberta, Edmonton ; et à l'Escher Foundation, Calgary. Elle a étroitement collaboré avec des artistes telles que Elisheva Biernoff, Caroline Monnet, Charlotte Moth et Celia Perrin Sidarous pour la production de leur première exposition solo en Amérique du Nord. Ses écrits ont été publiés dans *C Magazine*, *Canadian Art*, *Fillip*, *San Francisco Arts Quarterly*, *Rearviews*, *Institutions by Artists*, *On Apology*, ainsi que le recueil littéraire *She would roll petite cigarettes, petite like her* avec l'artiste jordanienne Ola El Khalidi. Rake est titulaire d'une maîtrise en pratique de la conservation du California College of the Arts, d'un baccalauréat spécialisé en Creative Industries de la Queensland University of Technology et a été récipiendaire du Curator Award 2014 de l'International Studio & Curatorial Program, New York.

Peta Rake is the Senior Curator at the University of Queensland Art Museum, in Meanjin, Brisbane and previously has held various roles at the California College of the Arts, San Francisco; and at Banff Centre for Arts and Creativity, where she served as Co-Director of Creative Residencies, Visual + Digital Art and Curator of Walter Phillips Gallery and the Banff International Curatorial Institute. Independently she has curated exhibitions at ISCP, New York; Oakland Museum of California; CCA Wattis Institute for Contemporary Art, San Francisco; Art Gallery of Alberta, Edmonton; and the Escher Foundation, Calgary. She has worked closely with artists to produce solo exhibitions of their work for the first time in North America, such as Elisheva Biernoff, Caroline Monnet, Charlotte Moth and Celia Perrin Sidarous. Her writing has appeared in *C Magazine*, *Canadian Art*, *Fillip*, *San Francisco Arts Quarterly*, *Rearviews*, *Institutions by Artists*, *On Apology* and the literary compendium, *She would roll petite cigarettes, petite like her* with Jordanian-artist Ola El Khalidi. Rake holds a Masters in Curatorial Practice from California College of the Arts, a Bachelor's (Hons) in Creative Industries from Queensland University of Technology and was the recipient of the 2014 Curator Award from ISCP, New York.



Dr. Julie Nagam est professeure agrégée au Département d'histoire de l'art de l'Université de Winnipeg. Elle est la directrice artistique inaugurale de *Nuit Blanche*, Toronto, pour 2020-2022, la plus grande exposition publique en Amérique du Nord. Les travaux de recherche de Dr. Nagam, menés par le CRSH, portent notamment sur les espaces de fabrication et les incubateurs numériques, le mentorat, les médias et le design numériques, les collaborations internationales et les connaissances locales. Dr. Nagam est actuellement directrice principale de la subvention de partenariat et de développement de plusieurs millions de dollars intitulée *The Space Between Us: Co(lab)orations within Indigenous, Circumpolar and Pacific Places Through Digital Media and Design (2021-2028)*. Elle est membre du collectif GLAM, qui travaille sur l'activisme curatorial, les méthodologies autochtones, l'art public, les technologies numériques et l'engagement avec le lieu. En tant qu'universitaire et artiste, elle s'intéresse à la révélation de l'ontologie de la terre, qui contient la mémoire, le savoir et les histoires vivantes. Son travail artistique a été exposé à l'échelle internationale, notamment au Brésil, en France, en Nouvelle-Zélande et en Angleterre, dans le cadre d'expositions individuelles et collectives. Les bourses d'études, les méthodes de conservation et la pratique artistique de Dr. Nagam ont été présentées à l'échelle nationale et internationale. Elle était la boursière en résidence de l'Université Concordia et de l'Université

Dr. Julie Nagam is an Associate Professor in the Department of Art History at the University of Winnipeg. She is the inaugural Artistic Director for 2020-2022 for *Nuit Blanche*, Toronto, the largest public exhibition in North America. Dr. Nagam's SSHRC research includes digital makerspaces + incubators, mentorship, digital media + design, international collaborations and place-based knowledge. Dr. Nagam is currently the Principal Director of the multi-million dollar Partnership and Development Grant *The Space Between Us: Co(lab)orations within Indigenous, Circumpolar and Pacific Places Through Digital Media and Design (2021-2028)*. She is a collective member of GLAM, which works on curatorial activism, Indigenous methodologies, public art, digital technologies, and engagement with place. As a scholar and artist she is interested in revealing the ontology of land, which contains memory, knowledge and living histories. Her artistic work has been exhibited internationally, including in Brazil, France, New Zealand, and England, which includes solo and group exhibitions. Nagam's scholarship, curatorial and artistic practice has been featured nationally and internationally. She was the Concordia University and Massey University Scholar in Residence for 2018-2019, and will be the Terra Foundation Visiting Scholar at the University of Sydney for 2021-2022. Dr. Nagam is the Director of Aabijjiwan New Media Lab and Co-Director of Kishaadigeh Collaborative Research Centre in Winnipeg.

Massey pour 2018-2019, et sera la boursière invitée de la Terra Foundation à l'Université de Sydney pour 2021-2022. Mme Nagam est directrice du Aabijjiwan New Media Lab et codirectrice du Kishaadigeh Collaborative Research Centre à Winnipeg.



Caroline Monnet – *Heavy Material*

AUTEUR.ICE.S

Julie Nagam –
Langue originale: anglais
Peta Rake –
Langue originale: anglais
Guy Sioui Durand –
Langue originale: français
Stefan St-Laurent –
Langue originale: anglais

AVANT-PROPOS

Jacqueline Bell
Jean-Michel Quirion

DIRECTION

Stefan St-Laurent,
AXENÉ07 (2014-2019)
Brandy Dahrouge,
Directrice of Visual Arts,
Banff Centre for Arts and
Creativity (2018-2021)
Jean-Michel Quirion,
AXENÉ07 (2020-)
Jacqueline Bell,
Commissaire, Banff Centre for
Arts and Creativity (2018-)

TRADUCTION

Lucile Godet
M.A. Marleau
Bernard Schutze
Colette Tougas

RÉVISION

Jacqueline Bell
Lucile Godet
M.A. Marleau
Jean-Michel Quirion

DESIGN

OTAMI-

PHOTOGRAPHES

Justin Wonnacott, avec la permission
du centre d'artistes AXENÉ07
Rita Taylor, avec la permission de
la Walter Phillips Gallery, Banff
Centre for Arts and Creativity

REMERCIEMENTS

Nous remercions tout
particulièrement les membres actuels
et passés des équipes d'AXENÉ07 et
du Banff Centre qui ont contribué à
la réalisation de cette publication
au fil des années: Brandy Dahrouge,
Léa A. Gendreau, Lucile Godet, M.A.
Marleau, Stefan St-Laurent et
Eric Trottier.

Une version de l'essai "Des fissures
dans le fondement" de Stefan St-
Laurent a été précédemment publiée
par AXENÉ07 à l'occasion de
l'exposition *Standing in the shadow of
the obvious* (2016).

COPYRIGHT © 2022 l'artiste, les
auteur.ice.s, les photographes,
AXENÉ07 et la Walter Phillips
Gallery, Banff Centre for Arts and
Creativity.

Tous droits réservés. Aucune partie
de cette publication ne peut être
reproduite, stockée dans un système
d'extraction ou transmise, sous
quelque forme ou par quelque moyen
que ce soit, sans l'autorisation
préalable de l'éditeur.

ISBN 978-2-922794-35-9
Mars 2022

Edition de 50 exemplaires et
version PDF téléchargeable de
façon illimitée.

ÉDITEUR

AXENÉ07
80, rue Hanson
Gatineau, Québec
J8Y 3M5, Canada

COÉDITEUR

Banff Centre for Arts and Creativity
107 Tunnel Mountain Drive
Banff, Alberta
T1L 1H5, Canada

IMPRESSION

Type A print

À l'ombre de l'évidence

AXENÉ07

Commissaire: Stefan St-Laurent
25 mai - 3 août 2016

Like ships in the night

Banff Centre for Arts and Creativity



Commissaire: Peta Rake
26 janvier - 6 mai 2018

Tous les efforts raisonnables
ont été faits pour obtenir
l'autorisation des documents
protégés par le droit d'aut.eur.
rice utilisés dans ce texte.
Toute erreur ou omission portée
à l'attention des éditeurs sera
corrigée dans les prochaines
impressions.

L'édition de cette publication est
rendue possible grâce au soutien
financier du Conseil des arts du
Canada (CAC), du Conseil des arts et
des lettres du Québec (CALQ), et de
l'Alberta Foundation for the Arts.

La version PDF de cette publication
comporte des différences mineures de
formatage et d'édition par rapport
à la version papier.

AXENÉ07 BANFF
CENTRE FOR ARTS AND CREATIVITY

 Conseil des arts
du Canada  Canada Council
for the Arts

 CALQ  Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

 Gatineau

 Alberta
Foundation
for the Arts

la filature^{inc}

Caroline Monnet – *Heavy Material*

AUTHORS

Julie Nagam –
Original language: English
Peta Rake –
Original language: English
Guy Sioui Durand –
Original language: French
Stefan St-Laurent –
Original language: English

FOREWORD

Jacqueline Bell
Jean-Michel Quirion

DIRECTORS

Stefan St-Laurent,
AXENÉ07 (2014-2019)
Brandy Dahrouge,
Director, Visual Arts,
Banff Centre for Arts and
Creativity (2018-2021)
Jean-Michel Quirion,
AXENÉ07 (2020-)
Jacqueline Bell,
Curator, Banff Centre for Arts
and Creativity (2018-)

TRANSLATION

Lucile Godet
M.A. Marleau
Bernard Schutze
Colette Tougas

COPY EDITORS

Jacqueline Bell
Lucile Godet
M.A. Marleau
Jean-Michel Quirion

DESIGN

OTAMI-

PHOTOGRAPHERS

Justin Wonnacott, courtesy of
artist-run centre AXENÉ07
Rita Taylor, courtesy of
Walter Phillips Gallery,
Banff Centre for Arts and
Creativity.

ACKNOWLEDGMENTS

Special thanks to current and
past members of the AXENÉ07
and Banff Centre teams who
contributed to the realization of
this publication over the years:
Brandy Dahrouge, Léa A. Gendreau,
Lucile Godet, M.A. Marleau, Stefan
St-Laurent and Eric Trottier.

A version of the essay,
“Fissures in the Foundation”
by Stefan St-Laurent was previously
published by AXENÉ07 on the
occasion of the exhibition, *Standing
in the shadow of the obvious* (2016).

COPYRIGHT © 2022 the artist,
authors, photographers, AXENÉ07
and Walter Phillips Gallery,
Banff Centre for Arts and
Creativity

All rights reserved. No part of
this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system or
transmitted, in any form or by any
means, without prior permission of
the publisher.

ISBN 978-2-922794-35-9
March 2022

Edition of 50 copies and unlimited
downloadable PDF version.

EDITOR

AXENÉ07
80 Hanson Street
Gatineau, Québec
J8Y 3M5, Canada

CO-EDITOR

Banff Centre for Arts and Creativity
107 Tunnel Mountain Drive
PO Box 1020 Banff, Alberta
T1L 1H5, Canada

PRINTING

Type A print

Standing in the shadow of the obvious
AXENÉ07

Curator: Stefan St-Laurent
May 25 - August 3, 2016

Like ships in the night

Walter Phillips Gallery
Banff Centre for Arts and Creativity
Curator: Peta Rake
January 26 - May 6, 2018

Every reasonable effort has
been made to acquire permission
for copyright material used in
this publication. Any errors
and omissions called to the
publishers' attention will be
corrected in future printings.

This publication is made possible
through the financial support of
the Canada Council for the Arts
(CCA), the Conseil des arts et des
lettres du Québec (CALQ), and the
Alberta Foundation for the Arts.

The PDF version of this
publication includes minor
formatting and editorial
differences from the hard copy.

AXENÉ07 BANFF
CENTRE FOR ARTS AND CREATIVITY



la filature inc

