

esse

109

Eau
Water

Arts +
Opinions



Eau

Water

Édito

- 6 **Transformer nos corps d'eau en mouvements de résistance fluides**
 — Transforming Our Bodies of Water into Fluid Resistance Movements
 Sylvette Babin

Dossier

— Feature

- 10 **Nos hydrocommuns violents**
 — Our Violent Hydrocommons
 Gwynne Fulton
- 20 **Recipes for a Liveable Future**
 — Recettes pour un avenir vivable
 Magdalena Olszanowski
- 28 **From Water**
 — De l'eau
 Ileana L. Selejan
- 38 **Vertigo Sea et Typhoon Coming On, récits obliques d'un sublime aquatique**
 — Vertigo Sea and Typhoon Coming On, Oblique Tales of an Aquatic Sublime
 Chélanie Beaudin-Quintin & Joëlle Dubé
- 46 **Listening at Depth**
 — L'écoute en profondeurs
 Marie-Charlotte Carrier

Portfolio

- 54 **Isabelle Hayeur**
 Noémie Fortin
- 58 **Hannah Rowan**
 Maude Johnson
- 62 **Ana Rewakowicz**
 Anne-Marie Dubois
- 66 **Capucine Vever**
 Bénédicte Ramade
- 70 **Ari Bayuaji**
 Valentin Bec

Articles

- 74 **Wangechi Mutu, *Intertwined***
 Giovanni Aloisio
- 80 **Shift, une rétrospective critique**
 Ariane De Blois

Concours Jeunes critiques — Young Critics Competition

84 **Habiter l'extraordinaire**
Béatrice Larochelle

Chroniques

- 88 **Dans l'atelier de karen elaine spencer**
Daniel Fiset
- 92 **Tête à tête avec Claire Savoie**
Steve Giasson

Comptes rendus — Reviews

Arts visuels — Visual Arts

- 98 **Nelson Henricks**
Musée d'art contemporain
de Montréal
Dominique Sirois-Rouleau
- 99 **Anne-Marie Proulx**
VOX, centre de l'image
contemporaine, Montréal
Valentin Bec
- 100 **Nouveaux environnements :
approcher l'intouchable**
Livart, Montréal
Christelle Proulx
- 102 **Andrée-Anne Dupuis Bourret**
Centre d'art Jacques
et Michel Auger, Victoriaville
Alexandra Tourigny Fleury
- 103 **Wendt+Dufaux**
L'Écart, Rouyn-Noranda
Sandra Huber
- 104 **Vida Simon & Jack Stanley**
Cinémathèque québécoise,
Montréal
Nikki Middlemiss
- 106 **Anne-Renée Hotte**
Dazibao, Montréal
Jean-Michel Quirion
- 107 **Conceptions of White**
Art Museum at the University
of Toronto
Adam Lauder

- 108 **Le septième pétille d'une tulipe-monstre**
Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen, Moncton
Guillaume Adjutor Provost
- 109 **Sung Tieu**
Amant, New York
Tak Pham
- 110 **Hokusai**
Museum of Fine Arts, Boston
- 113 **Betye Saar**
Isabella Stewart Gardner Museum,
Boston
Marie-Ève Charron
- 113 **Gego**
Museo Jumex, Mexico City
Yam Lau

Publications

- 114 **Art Writing in Crisis**
Sternberg Press, Londres
Kaysie Hawke
- 115 **Crisis Vision: Race and the Cultural Production of Surveillance**
Duke University Press, Durham
Tracy Valcourt

Taloi Havini

Answer to the Call, vue d'exposition |
exhibition view, *The Soul Expanding*
Ocean #1, Ocean Space, Venise, 2021.
Photo : gerdastudio, permission de |
courtesy of the artist



Contributeurs et contributrices

Contributors

Guillaume Adjutor Provost

L'artiste et chercheur Guillaume Adjutor Provost enseigne à l'Université de Moncton, au Nouveau-Brunswick. Il s'intéresse aux stratégies commissariales comme actes de création. Son travail a fait l'objet d'expositions individuelles et collectives au Québec, en Ontario, aux États-Unis et en Europe.

Giovanni Aloi

An author and curator specializing in the history and theory of photography, representations of nature, and materiality in art, Giovanni Aloi has edited and authored more than ten books. He is the editor of *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture* and the University of Minnesota Press series *Art after Nature*.

Chélanie Beaudin-Quintin

Doctorante en recherche-création à l'Université Concordia, Chélanie Beaudin-Quintin crée des films qui croisent danse, cinéma et anthropologie pour explorer le corps individuel et collectif. Elle réalise actuellement *Underwater*, une cinédanse subaquatique en réalité virtuelle.

Valentin Bec

Candidat au doctorat en histoire de l'art à l'UQAM et à l'Université de Grenoble (France), Valentin Bec prépare une thèse sur les enjeux historiques, anthropologiques et théoriques de l'attrait pour l'indifférent qui traverse la peinture néerlandaise du 17e siècle.

Marie-Charlotte Carrier

London-based curator Marie-Charlotte Carrier's research focuses on art practices that deconstruct networks and ecosystems in which individuals, groups, and machines cohabit. She has worked at the Barbican Centre, the Art Gallery of Ontario, and Arsenal Contemporary Art. She is currently Assistant Curator at Hayward Gallery.

Marie-Ève Charron

Active sur la scène des arts visuels du Québec depuis près de 25 ans, Marie-Ève Charron est critique d'art et commissaire indépendante. Elle enseigne aussi l'histoire de l'art au programme d'arts visuels et médiatiques du Cégep de Saint-Hyacinthe et est chargée de cours à l'UQAM.

Ariane De Blois

Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art, Ariane De Blois œuvre dans le milieu des arts en tant qu'autrice, chercheuse et commissaire. Elle est directrice artistique de Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil, depuis trois ans.

Joëlle Dubé

Membre du comité de rédaction d'*Esse*, Joëlle Dubé poursuit un doctorat interdisciplinaire en *Humanities* à l'Université Concordia. Elle étudie l'art contemporain autochtone et ses travaux cherchent à réarticuler la relation entre le vivant actuel et la vie à venir.

Anne-Marie Dubois

Titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art avec concentration en études féministes, Anne-Marie Dubois emprunte aux théories féministes et queers leur potentiel critique afin de déboulonner la prétention d'ontologie des différents discours de vérité.

Daniel Fiset

Travailleur culturel établi à Tiohtiá:ke/Montréal, Daniel Fiset s'intéresse aux rapports entre pratiques artistiques et pratiques pédagogiques. Il est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal et occupe actuellement le poste de commissaire adjoint à l'engagement à la Fondation PHI.

Noémie Fortin

Commissaire indépendante, autrice et travailleuse culturelle établie dans les Cantons-de-l'Est, Noémie Fortin est sensible aux formes et pratiques enracinées dans la pensée écoféministe. Elle concentre ses recherches sur l'art écologique qui sort des institutions pour aller à la rencontre des territoires et des communautés, en particulier dans les milieux ruraux.

Gwynne Fulton

An image theorist and independent curator, Gwynne Fulton holds a PhD in philosophy and art history from Concordia University. She is a contributor at Slought Foundation in Philadelphia. Her writing has appeared in *Esse arts + opinions*, *Mosaic*, *In/Visible Culture*, *Dazibao editions*, and *ARP Books*.

Steve Giasson

Artiste conceptuel et docteur en Études et pratiques des arts, Steve Giasson met de l'avant une pratique s'appuyant sur des œuvres préexistantes qu'il s'approche de différentes façons (performance, photographie, peinture, écriture, etc.). Il vit et travaille à Montréal.

Kaysie Hawke

Titulaire d'une maîtrise en esthétique et philosophie de l'art de l'Université Paris-Sorbonne, Kaysie Hawke est une travailleuse culturelle basée à Montréal. Elle s'intéresse aux rencontres entre l'environnement, la philosophie et l'art actuel.

Sandra Huber

Writer, researcher, and educator Sandra Huber holds a PhD in interdisciplinary humanities and currently teaches at Concordia University. She is the author of *Assembling the Morrow: A Poetics of Sleep* (Talonbooks, 2014).

Maude Johnson

Autrice, commissaire et consultante en art contemporain, Maude Johnson détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Concordia. Dans le cadre de ses projets, elle s'intéresse aux pratiques performatives, critiques et commissariales en explorant les méthodologies, les procédés et les langages au sein de démarches multidisciplinaires.

Béatrice Laroche

Candidate à la maîtrise en muséologie à l'Université du Québec à Montréal, Béatrice Laroche agit à titre de coordonnatrice aux expositions et aux communications pour la galerie Art Mûr et de coéditrice et rédactrice pour la revue *Ex_situ*.

Yam Lau

Born in British Hong Kong, Yam Lau is an artist and writer based in Toronto. His work explores expressions of space, time, and the image. Lau is a professor of visual arts at York University, Toronto. His work is represented by Christie Contemporary.

Adam Lauder

With a PhD from the University of Toronto earned in 2016, Adam Lauder has taught courses on Canadian art at OCAD University and the University of Toronto. In 2018, he organized an exhibition of Rita Letendre's public art at YYZ Artists' Outlet.

Nikki Middlemiss

A visual artist living in Montréal, Nikki Middlemiss works with the repetition of the drawn line to explore themes of transformation and time. Recent exhibitions include the McClure Gallery (Montréal) in 2021 and the Art Gallery of Regina in 2022.

Magdalena Olszanowski

A Polish writer, artist, and professor living in Montréal, Magdalena Olszanowski received her PhD in Communication Studies from Concordia University, where she is now part-time faculty. She also teaches at Dawson College. Her work is concerned with censorship, the maternal, feminist art, and the early web.

Tak Pham

Associate curator at the MacKenzie Art Gallery in Regina, Treaty 4 Territory, Tak Pham holds a BA (Hons.) in history and theory of architecture from Carleton University and an MFA in criticism and curatorial practices from OCAD University.

Christelle Proulx

Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal, où elle est chargée de cours, Christelle Proulx s'intéresse à la photographie, à la culture numérique et à l'étude féministe et queer des sciences et des techniques.

Jean-Michel Quirion

Codirecteur général à la programmation au Centre d'art et de diffusion Clark, Jean-Michel Quirion est actuellement candidat au doctorat en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais. En tant qu'auteur, il publie dans des revues spécialisées comme *Ciel variable*, *Espace art actuel* et *Vie des arts*.

Bénédicte Ramade

Historienne de l'art, Bénédicte Ramade est chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université de Montréal, où elle a effectué son postdoctorat. Spécialisée dans les approches et pratiques écologiques et anthropocènes, elle exerce le commissariat d'exposition et la critique.

Ileana L. Selejan

Writer, researcher, and curator Ileana L. Selejan is currently a lecturer in art history, culture, and society at the Edinburgh College of Art, University of Edinburgh. She is a member of the research collective PhotoDemos and of the experimental art and technology group kinema ikon.

Dominique Sirois-Rouleau

Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art, Dominique Sirois-Rouleau est commissaire d'exposition, critique d'art et chargée de cours. Elle est aussi directrice générale du centre d'artistes Vidéographe. Ses recherches portent sur l'activité spectatorielle et la notion d'objet dans les pratiques artistiques actuelles.

Alexandra Tourigny Fleury

Commissaire, chercheuse et autrice en art actuel, Alexandra Tourigny Fleury concentre ses travaux de recherche sur la participation citoyenne par l'art et sur les pratiques de commissariat engagé. Elle est directrice artistique chez Atoll art actuel, à Victoriaville, et membre collaboratrice de l'Observatoire des médiations culturelles.

Tracy Valcourt

Writing on art, architecture, and technology for a variety of publications for nearly twenty years, Tracy Valcourt is a recent graduate of Concordia University's humanities PhD program. Her research focuses on aerial perspectives of landscape.

Isabelle Hayeur

Wind Shift, 2014, de la série | from the series *Underworlds*, 2008-en cours | ongoing.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Transformer nos corps d'eau en mouvements de résistance fluides

Sylvette Babin

En mouvement perpétuel, l'eau est aussi une archive planétaire de sens et de matière. Boire un verre d'eau, c'est ingérer les fantômes des corps qui la hantent. Quand nous soulageons nos vessies, nous rendons à la mer nos antidépresseurs, nos estrogènes de synthèse et nos excréments. Mais ce que nous rendons également à la mer, c'est le sens qui infiltre ces matérialités : la culture du jetable, la médicalisation, la déconnexion écologique.

— Astrida Neimanis, *Hydroféminisme. Devenir un corps d'eau*

La soif nous solidarise avec le monde et les autres, dramatisant vivalement ce qui s'y engage. Elle donne d'éprouver charnellement ce que vivent les victimes de la désertification ou du changement climatique. Elle permet de comprendre comment cette solidarité de fait pourrait se déployer en solidarité de projet.

— Jean-Philippe Pierron, *La poétique de l'eau. Pour une nouvelle écologie*

Pour atteindre une véritable cosmopolitanisation de l'eau, il faut d'abord constater que nous avons peut-être moins besoin de nouveaux concepts que d'un renouvellement de nos rapports éthiques à l'environnement.

— Sylvie Paquerot, Frédéric Julien et Gabriel Blouin Genest, *L'eau en commun. De ressource naturelle à chose cosmopolitique*

Nous sommes entré·es dans une crise planétaire de l'eau. Partout des avertissements sont martelés à propos de la désertification accélérée de la Terre, de la pollution industrielle de ses ressources hydriques, de la surexploitation de ses aquifères. D'ici 2025, près des deux tiers de la population mondiale feront face à des pénuries d'eau, lisait-on dans un rapport de l'ONU en 2021. Pourtant au Canada, l'eau coule encore à flots dans les robinets et les boyaux d'arrosage sans qu'on réalise pleinement sa rareté. Nous ne connaissons pas la soif¹.

« La soif nous solidarise avec le monde et les autres² », écrit le philosophe Jean-Philippe Pierron. Ironiquement, au sens figuré, la soif est aussi la convoitise qui a conduit les humains vers des dérives extractivistes. À l'heure où la notion de durabilité est mise en avant par l'ONU et où le gouvernement du Québec incite les entreprises à se munir d'une politique de développement durable, l'écoblanchiment par les multinationales est omniprésent et rend difficile la distinction entre les actions mercantiles et celles qui se soucient réellement du bien-être collectif. À titre d'exemple, le Conseil mondial de l'eau, qui organise le Forum mondial sur l'eau, affirme se concentrer « sur les dimensions politiques de la sécurité, de l'adaptation et de la durabilité de l'eau », guidé par le superbe slogan « Ensemble, faisons de l'eau une priorité mondiale³ ». Or, ce que nous apprend la militante Maude Barlow dans l'ouvrage *À qui appartient l'eau*⁴, c'est que le Conseil mondial de l'eau a été formé afin de promouvoir les intérêts des entreprises privées offrant des services en gestion de l'eau. Le 2030 Water Resources Group, nous dit encore Barlow, créé par la Banque mondiale avec pour mission de mettre en place le programme de développement durable de l'ONU, est composé, entre autres, de grandes entreprises embouteilleuses d'eau telles Nestlé, Coca-Cola et PepsiCo. Sachant par ailleurs que l'eau a fait son entrée à la bourse de Chicago en décembre 2020, il y a de quoi être perplexe (et s'inquiéter) quant aux intentions réelles qui se cachent derrière la notion de gestion durable des ressources hydriques.

Déjà, considérer l'eau comme une ressource la soumet à une logique économique et à une vision essentiellement anthropocentrique. Du côté des sciences sociales et politiques, des chercheurs et des chercheuses engagé·es dans des réflexions écologiques développent de nouvelles manières de penser l'eau en marge de l'utilitarisme, en la reconnaissant d'abord pour son rôle vital dans l'écosystème. Dans le livre *L'eau en commun*⁵, les auteur·es Sylvie Paquerot, Frédéric Julien et Gabriel Blouin Genest proposent un renouvellement de notre conception de l'objet « eau » qui tiendrait compte de sa nature plurielle. Sans nier l'existence de l'eau-ressource, elle et ils suggèrent qu'il importe de la remettre à sa juste place dans nos modes de gouvernance, soit après la reconnaissance du caractère vital de l'eau et de son usage citoyen. Dans leur typologie, l'eau comme source de vie répond à une nécessité (préserver le droit à la vie et à la survie des écosystèmes), l'eau citoyenne subvient à des besoins (accès raisonnable à l'eau) et l'eau-ressource assouvit des désirs (usages économiques).

La crise hydrique ne se limite pas à la question de l'eau potable. L'écosystème des océans, dont les eaux contribuent à l'absorption d'environ 30 % du CO₂ issu de l'activité humaine, est aussi mis en péril par le réchauffement climatique et la fonte des glaciers. La mer est devenue par ailleurs le réceptacle de nos matières résiduelles, de nos plastiques en décomposition et de nos déversements de pétrole. Elle est la mémoire de notre culture du jetable, affirme l'écoféministe Astrida Neimanis : « Les profondeurs des océans portent l'archive moléculaire des ères géologiques les plus anciennes : l'eau retient nos secrets, même quand nous préfèrerieons les oublier⁶ ». À cette mémoire déjà trop lourde s'ajoute celle,

violente, de l'histoire coloniale, intimement liée à la circulation maritime. Encore aujourd'hui, les mers et les océans sont le lieu de terribles drames migratoires.

Face à un portrait aussi sombre et au fait que les défis écologiques et humanitaires sont tributaires d'enjeux économiques et politiques intriqués, eux-mêmes encadrés par des lois complexes, le poids de l'art est relativement modeste. Ce que peuvent les artistes, toutefois, en parallèle aux actions citoyennes que nous devons mener activement, c'est redonner à l'eau sa valeur symbolique et sacrée, valeur que lui conservent de nombreux peuples à travers le monde, pour qui l'eau n'est pas seulement une ressource vitale, mais aussi une figure spirituelle.

Les artistes et les théoriciennes de notre dossier naviguent ainsi dans une approche poétique de l'eau, tantôt entre les formes esthétiques et les actions militantes, tantôt dans une pensée analytique imprégnée de métaphore. Adoptant un regard indéniablement critique, ce dossier fait état d'œuvres qui tentent à la fois de sensibiliser à la pollution de l'eau et aux enjeux climatiques, d'envisager une justice réparatrice et d'ouvrir des horizons porteurs d'espoir. On y retrouve une volonté de « réfléchir en commun » ou encore « de mettre à l'avant-plan notre relation protéiforme avec l'eau », dans la perspective hydroféministe développée par Neimanis, selon qui « [n]os corps sont des étendues d'eau ». De ces rencontres avec les écosystèmes aquatiques, nous comprenons que l'eau possède une agentivité et qu'elle active « sa propre résistance magique ». Dès lors, pour renouveler notre rapport éthique à l'environnement et redonner à l'eau son rôle primordial au sein d'un monde non anthropocentrique, envisager de transformer nos corps d'eau en mouvements de résistance fluides est une idée prometteuse. ●

1 — La plupart d'entre nous, devrais-je dire, compte tenu du fait qu'au Canada, plusieurs communautés autochtones n'ont toujours pas accès à l'eau courante.

2 — Jean-Philippe Pierron, *La poétique de l'eau. Pour une nouvelle écologie*, Paris, Éditions François Bourin, 2018, p. 83.

3 — Conseil mondial de l'eau, consulté le 14 juillet 2023, accessible en ligne.

4 — Maude Barlow, *À qui appartient l'eau ? Faire barrage à la privatisation d'une ressource vitale*, Montréal, Écosociété, 2021.

5 — Sylvie Paquerot, Frédéric Julien et Gabriel Blouin Genest, *L'eau en commun. De ressource naturelle à chose cosmopolitique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 116-121.

6 — Astrida Neimanis, *Hydroféminisme. Devenir un corps d'eau*, 2021, p. 3, accessible en ligne.

Transforming Our Bodies of Water into Fluid Resistance Movements

Sylvette Babin

Even while in constant motion, water is also a planetary archive of meaning and matter. To drink a glass of water is to ingest the ghosts of bodies that haunt that water. When “nature calls” some time later, we return to the cistern and the sea not only our anti-depressants, our chemical estrogens, or our more commonplace excretions, but also the meanings that permeate those materialities: disposable culture, medicalized problem-solving, ecological disconnect.

— Astrida Neimanis, “Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water”

Thirst unites us with the world and with others, vitally dramatizing all involved. It makes us physically experience what the victims of desertification and climate change feel. It makes us understand how this actual solidarity could extend into a solidarity initiative.

— Jean-Philippe Pierron, *La poétique de l'eau. Pour une nouvelle écologie*

To achieve a true cosmopolitanism of water, we must first realize that rather than needing new concepts, we have a greater need to reimagine our ethical relationships to the environment.

— Sylvie Paquerot, Frédéric Julien, and Gabriel Blouin Genest, *L'eau en commun. De ressource naturelle à chose cosmopolitique*

We now face a global water crisis. Warning signs are flashing everywhere about the increased desertification of the Earth, the industrial pollution of water resources, and the over-exploitation of aquifers. A UN report from 2021 indicates that by 2025 almost two thirds of the world's population will face water shortages. Yet in Canada, water still flows freely down faucets and hoses without our fully realizing its scarcity. We don't know what thirst is.¹

The philosopher Jean-Philippe Pierron writes that "thirst unites us with the world and with others."² Ironically, and figuratively speaking, thirst is also the desire that has driven humans to extractive excesses. At a time when the UN is putting forward the notion of sustainability and the Québec government is encouraging businesses to develop sustainable development policies, multinational corporations everywhere are greenwashing and making the distinction between commercial transactions and actions that actually care about collective well-being particularly blurry. For example, the World Water Council, which organizes the World Water Forum, claims to focus "on the political dimensions of water security, adaptation and sustainability," guided by the wonderful slogan "Together We Make Water a Global Priority."³ Yet the activist Maude Barlow tells us in her book *Whose Water Is It, Anyway?*⁴ that the World Water Council was formed in order to advance the interests of private companies offering services in water management. She also adds that the 2030 Water Resources Group, created by the World Bank Group to implement the UN's sustainable development program, is composed of large bottler corporations such as Nestlé, Coca-Cola, and PepsiCo. Given that water started being traded on the Chicago Mercantile Exchange in December 2020, we have ample reason to be confused (and concerned) about the real intentions concealed behind the notion of sustainable water resources management.

Thinking of water as a resource already subjects it to an economic rationale and an essentially anthropocentric vision. In the social and political sciences, researchers focusing on ecological considerations are developing new ways of thinking about water outside the purview of utilitarianism by first recognizing its vital role in the ecosystem. In *L'eau en commun*,⁵ the authors Sylvie Paquerot, Frédéric Julien, and Gabriel Blouin Genest offer a reconceptualization of "water" that takes into account its plural nature. Without denying the existence of water as resource, they suggest that it is important to restore it to its rightful place in our modes of governance, once we've recognized the vital aspect of water and its civic use. According to their typology, water as life source fulfills a necessity (protect the right to life and the survival of ecosystems), civic water meets needs (reasonable access to water), and water as resource satisfies desires (economic uses).

The water crisis is not limited to drinking water. The ecosystem of oceans, whose water contributes to the absorption of approximately 30 percent of CO₂ emissions produced by human activities, is also jeopardized by global warming and melting glaciers. The seas and oceans have become the receptacles of our waste materials, decaying plastics, and oil spills. The eco-feminist Astrida Neimanis writes that they are the memory of our disposable culture: "Just as the deep oceans harbour particulate records of former geological eras, water retains our more anthropomorphic secrets, even when we would rather forget."⁶ Added to this memory that is already too heavy is the violent one of colonial history, closely linked to maritime traffic. The seas and oceans today continue to be sites of migration tragedies.

Faced with such a bleak portrait and the fact that environmental and humanitarian challenges are dependent on economic issues and interlinked policies, which are framed

by complex laws, the influence of art is relatively modest. Nevertheless, alongside civic actions that we should actively do, artists can give back to water its symbolic and sacred value, preserved by many peoples around the world for whom water is not just a vital resource but also a spiritual figure.

Taking a poetical approach to water, the artists and theorists in this issue navigate between aesthetic forms, activist actions, and metaphor-rich analytical thinking. Adopting a resolutely critical perspective, the issue refers to artworks that try to raise awareness about water pollution and climate issues, envisage a restorative justice, and offer new horizons of hope. There is a willingness to think "in common" and "foreground our polymorphous connection with water" through the hydrofeminist perspective developed by Neimanis, according to whom "we are all bodies of water." From encounters with aquatic ecosystems, we understand that water has agency and activates "its own magical resistance." Therefore, to reimagine our ethical relationship to the environment and give back to water its fundamental role in a non-anthropocentric world, envisaging how we might transform our bodies of water into fluid resistance movements is a promising idea.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**

1 — Most of us, I should say, since many Indigenous communities in Canada don't always have access to running water.

2 — Jean-Philippe Pierron, *La poétique de l'eau. Pour une nouvelle écologie* (Paris: Éditions François Bourin, 2018), 83 (our translation).

3 — World Water Council, accessed July 14, 2023, accessible online.

4 — Maude Barlow, *Whose Water Is It, Anyway? Taking Water Protection into Public Hands* (Toronto: ECW Press, 2019).

5 — Sylvie Paquerot, Frédéric Julien and Gabriel Blouin Genest, *L'eau en commun. De la ressource naturelle à chose cosmopolitique* (Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2012), 116–121 (our translation).

6 — Astrida Neimanis, "Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water," in *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, eds. Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianis, and Fanny Söderbäck (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 98.

Pablo Alvarez-Mesa

La laguna del soldado, capture vidéo |
video still, à venir | forthcoming 2024.

Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Gwynne

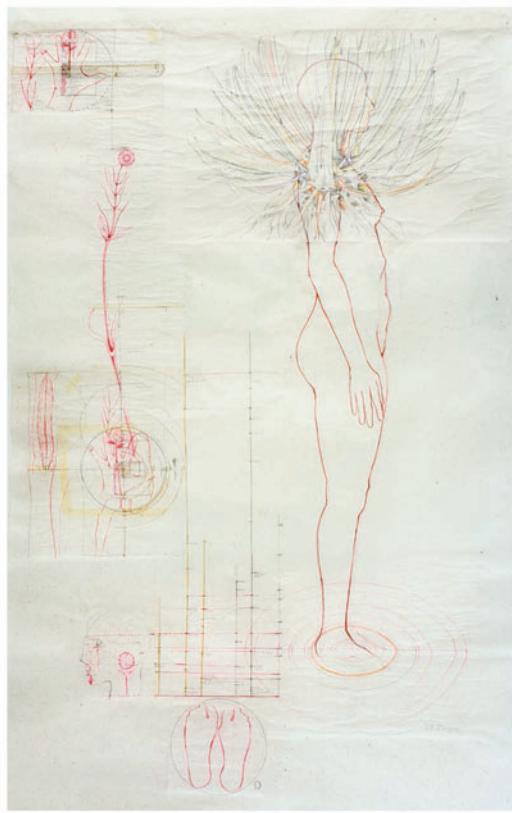
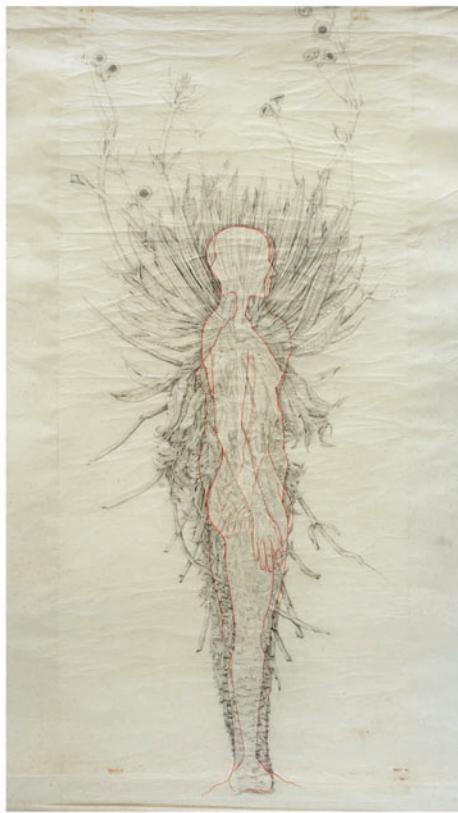
**Mod Hydro-
communes
violents**

Fulton



Le monde n'est pas un. Comme l'onde elle-même, les mondes sont irréductiblement pluriels. L'idée qu'une réalité unique existe devant nous – un monde à-un-seul-monde – n'est ni universelle ni naturelle ; elle est née, comme le soutient l'anthropologue colombien Arturo Escobar, d'une histoire particulière, dont la conquête de l'Amérique est un jalon révélateur¹.

¹ – Arturo Escobar, «Thinking-feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South», *Revista de Antropología Iberoamericana* 11, n° 1 (janvier-avril 2016), p. 11-32, accessible en ligne.



L'extractivisme de l'eau, sous toutes ses formes, est la suite de cette occupation des territoires par un monde qui s'arroge le droit d'assimiler les réalités locales au nom du « bien commun » que représenterait le progrès. La privatisation de l'eau, les pipelines et les infrastructures gigantesques qui ensevelissent et contaminent les cours d'eau sont le legs toujours vivant de la doctrine coloniale de la *terra nullius*, qui produit activement de l'espace pour l'expansion d'un monde-à-un-monde *en fabriquant l'absence* des autres mondes, en les rendant absents.

Partout sur l'île de la Tortue/Abya Yala – des territoires mapuches du Wallmapu, au Chili, aux territoires des Wet'suwet'en, au Canada –, les luttes actuelles pour l'eau sont luttes également pour *des mondes*, ou ce que la chercheuse hydroféministe Astrida Neimanis appelle les «*hydrocommuns*»² – les ressources hydriques en tant que biens communs de l'humanité. Les artistes de Colombie prennent part à ces luttes en invitant à des «*recreations de mondes*», c'est-à-dire au rétablissement de rapports différents avec l'eau, les poissons, les aliments et le reste, à travers la différence, en aval des violences intersectionnelles qui forcent des mondes à disparaître. *La laguna del soldado* (*La lagune du soldat*, à venir en 2024), documentaire expérimental du réalisateur Pablo Alvarez-Mesa, de Tiohtiá:ke/Montréal, et *Cuerpo permeable IX: Laguna* (*Corps perméable IX : Lagune*, 2021), performance vidéo de l'artiste multidisciplinaire Eulalia De Valdenebro, basée à Bogotá, mobilisent l'hydrologie des *páramos* andins, écosystèmes de

prairies en haute altitude qui sont les sources de nombreuses rivières colombiennes alimentant la consommation domestique, agricole et industrielle.

Ces œuvres, suivant les cours d'eau depuis leur source, le long des rivières et des canaux urbains, déclenchent un processus double qu'Escobar appelle une «*politique ontologique*». En attirant notre attention sur l'ontologie du projet néolibéral mondialisant de marchés planétaires, producteur actif de mondes disparus, elles incarnent dans une performance l'endurance des mondes hydriques ancestraux de l'*Altiplano cundiboyacense*, sur les terres ancestrales des Muiscas dont le territoire a été modelé par le circuit qu'emprunte l'eau à travers le ciel, la surface de la terre, le monde souterrain et les créatures humaines et non humaines, du *páramo* à la savane de Bogotá. Les ontologies politiques de l'eau qui émergent de ces œuvres s'inscrivent dans un processus de justice réparatrice, qui reconnaît les territoires aquatiques comme des victimes d'un conflit armé vieux de dizaines d'années.

Depuis dix ans, De Valdenebro déchiffre les ontologies relationnelles du *páramo*. Son œuvre *Cuerpos permeables* (*Corps perméables*, 2011-2021) consiste en une série d'actions performatives qui régénèrent une connexion intime avec le *páramo*, au moyen d'une exploration des continuités entre le corps de l'artiste et l'écosystème hydraulique qui absorbe l'eau de pluie dans ses riches sols andins tropicaux. Dans cette suite de signes expérimentaux, De Valdenebro décentre son agentivité et son autorité, et met

en évidence ses relations avec les pierres, le vent et la lagune. Son œuvre, en intervenant dans les tropes visuels du paysage cartographique et de l'illustration botanique introduits par les expéditions coloniales, désorganise les traditions esthétiques qui, en représentant les territoires, cherchent à mieux les occuper et les exploiter. L'artiste, avec *Cuerpos permeables* dessine plutôt la perméabilité des mondes humains et non-humains, laissant les êtres élémentaires qu'elle croise dans l'écosystème hydraulique – où les *frailejones*, espèce végétale endémique, canalisent l'eau qui vient du ciel vers les veines de la terre – traverser son corps. Tout, ici, existe dans un réseau de forces vives. Ses actions performatives ne sont pas des représentations du territoire, selon la commissaire Lisa Blackmore, mais des immersions en lui – une pratique hydrique du « faire commun ».

Le site consacré à l'activité de commissaire de Blackmore, *entre-rios* (entre-rivières), est une confluence de projets, dont *Cuerpos permeables*, qui cultivent la durabilité par des collaborations avec les cours d'eau de Colombie. Traitant les rivières comme des agents esthétiques et politiques capables de transformer les paysages et de modeler la mémoire historique, Blackmore adapte le concept de Neimanis, celui qui pense le commun hydrique comme une structure d'exposition. Mobilisant la matérialité de l'eau, Neimanis dépeint une transition entre les conceptions individualistes de l'identité et une approche plus relationnelle, sorte d'*« ontologie mouillée »* ancrée dans les fluides que partagent

– même asymétriquement – les corps composés d'eau. Nous avons dans nos débuts liquides la même histoire, soutient-elle, même si « tout le monde n'est pas à la dérive de la même façon³ ». Afin de s'orienter dans ces relations, elle propose une pratique, une éthique et une poétique de l'hydrocommun incarné radicalement. Réfléchir « en commun » aux corps d'eau qui s'écoulent : voilà qui offre à Neimanis une solution de rechange écopolitique aux économies mondialisées et aux cultures de l'eau dominantes. Quand elle rend hommage à l'eau en tant qu'hydrocommun – « ce qui traverse et rend possible toute vie » –, De Valdenebro se trouve à remonter vers les sources de la rivière et à rendre claire l'ontologie mouillée du monde-*páramo*⁴.

Mais l'hydrocommun n'est pas sans présenter des sous-courants tumultueux. Son but de reconnaître une continuité liquide entre les corps d'eau est bien proche du projet homogénéisateur du monde-à-un-monde, qui s'accomplice par effacement des ontologies ou des mondes qui ne sont pas lui. C'est le côté obscur des communs, qui ne le deviennent que par l'expulsion des expériences non conformes à la vision eurocentrique dominante. Des artistes de Colombie ont étudié la violence des communs hydriques dans des œuvres filmiques et médiatiques qui s'intéressent aux relations entre les rivières, la violence politique et la mémoire

historique. Dans une vidéo datant de 2005, *Río/River*, l'artiste conceptuel Alberto Baraya rompt la surface opaque de la rivière Putumayo par l'éclat d'un coup de feu qui évoque le rôle de cette voie navigable dans le narcotrafic, l'abandon par l'État et les luttes territoriales entre milices paramilitaires et groupes guérilleros. Dans son installation vidéo à grande échelle *Treno (canto funèbre/chant funèbre)* (2007), Clemencia Echeverri s'intéresse à l'implication des rivières dans les disparitions forcées. Depuis des dizaines d'années, elles servent de fosses communes à une campagne nécropolitique qui instaure la loi de la terreur et rend le deuil impossible. En quête de traces des disparus, l'artiste drague la rivière Cauca et met en scène, sur des écrans gigantesques, un dialogue entre ses deux rives. Celui-ci submerge le public d'un chant funèbre pour catastrophe politique.

Dans *La laguna del soldado*, Pablo Alvarez-Mesa remonte ces courants de violence politique jusqu'à l'endroit où naissent les rivières. Le film est la deuxième partie d'une trilogie sur le legs de la campagne de libération de Simón Bolívar, en 1819. Il suit le parcours des troupes de Bolívar depuis les plaines du *páramo* de Pisba, dans la cordillère orientale des Andes, où les forces révolutionnaires ont dû affronter des pluies glaciales et un brouillard dense en essayant de rejoindre Santafé de Bogotá – exploit militaire

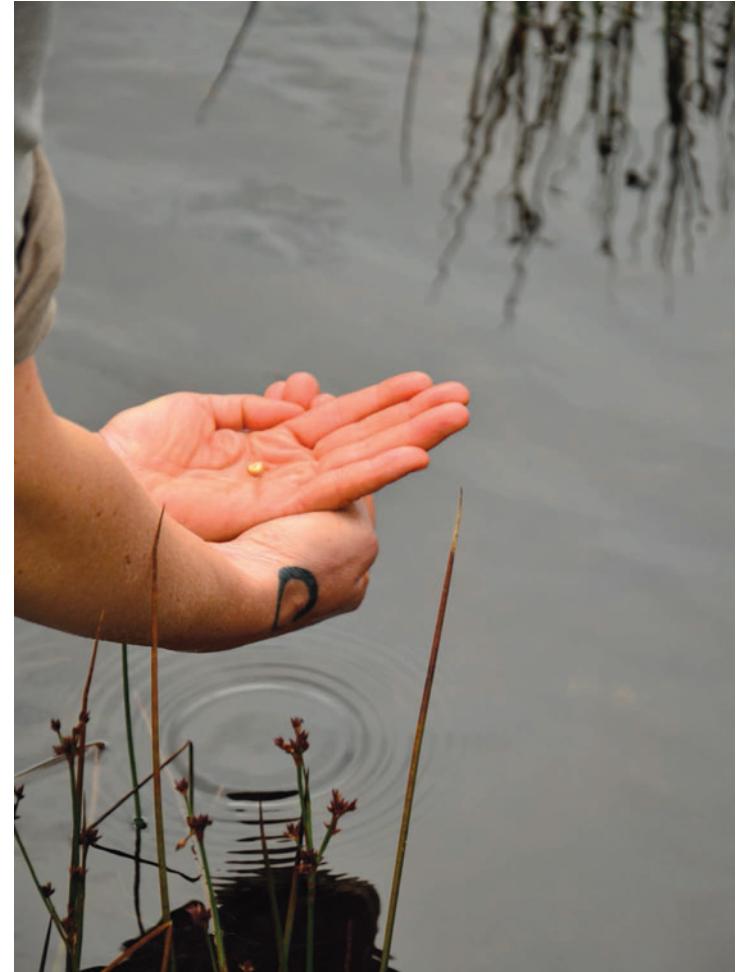
d'une grande audace, qui scella l'indépendance de la Colombie par rapport à la Couronne espagnole. Le film montre les rivières de brouillard flottant qui se condensent, puis irriguent les sols et s'accumulent dans les lagunes que le peuple muisca considère de tout temps comme sacrées, avant de s'écouler dans les rivières Arzobispo et Cravo Sur, qui, à leur tour, alimentent le bassin de l'Orénoque.

« On les a dompés ici, dit la voix. Il y a beaucoup de souffrance dans ces montagnes. » Le film est une étude de lieu : ancré très haut dans

² – Astrida Neimanis, « Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons », *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 21 (printemps. 2009), p. 161-82, accessible en ligne.

³ – Astrida Neimanis, « We Are All at Sea: Practice, Ethics, and Poetic of "Hydrocommons" », *RIBOCA2–2nd Riga International Biennial of Contemporary Art 2020*, Mousse, 17 novembre 2020, accessible en ligne.

⁴ – Lisa Blackmore, *Cuerpos Permeables: Páramos, Arte y Ciencia en Diálogo con las Obras de Eulalia De Valdenebro*, Bogotá : Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt et entre-ríos, 2021, p. 5.



Eulalia De Valdenebro

↖ Études pour frailejónmétrie comparative sc 1:1 | studies for frailejónmetric comparative sc 1:1, 2020.

Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Eulalia De Valdenebro

→ *Cuerpo permeable IX: Laguna*, capture vidéo | video still, 2021.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Capture vidéo issue du projet | video still from the project *Live Streams*, commisionné par | curated by Lisa Blackmore, Emilio Chapela & Diego Chocano, Art Exchange, Colchester & entre-rios.net, 2021.

Photo : permission de | courtesy of Lisa Blackmore

les marais andins, un monument indique, dans les nuages, la fosse commune où l'armée révolutionnaire a disposé les corps de centaines de soldats ayant succombé au froid et à la faim pendant la traversée. Le monument s'efforce de retenir les mort·es à leur place. Mais l'eau glisse, intrinsèquement imprévisible, elle méprise les frontières. Alors que l'ontologie mouillée de Neimanis nous relie matériellement dans un hydrocommun aqueux, la « hantologie » d'Alvarez-Mesa puise dans la matérialité spectrale de l'eau pour s'occuper des mort·es qui hantent les cours d'eau de Colombie – où, encore aujourd'hui, les rivières servent de cimetières à d'innombrables victimes. Qu'arrive-t-il à nos corps d'eau quand les rivières servent à déverser la violence ?

Le portrait de ce territoire hydraulique par Alvarez-Mesa vient troubler l'hydrocommun – il nous en fait voir le courant sous-jacent. Le film, en quête de traces fantomatiques dans l'eau, invoque de nombreuses temporalités de la violence. Il fait apparaître le fantôme de Bolívar pour l'inculper du legs de violence déchainé par sa campagne de libération, qu'il rattache à l'état actuel de violence écologique et politique. Il fait remarquer que cette violence, quand on la laisse en friche, se mêle intimement à nos corps d'eau et circule entre les générations et les espaces géographiques. Si Christina Sharpe, spécialiste des études sur les Noir·es, décrit l'océan

comme une archive toujours animée par l'esclavage et le sentiment antinoir qui persiste dans son sillage⁵, Alvarez-Mesa trouve que les cours d'eau de Colombie regorgent de ces morts qui s'écoulent de la fosse commune : les corps en décomposition des soldats trépassés deviennent les nutriments qui suivent le cycle de l'eau, des étangs aux rivières. Nous les buvons. L'artiste développe la pellicule de son film analogique dedans. C'est ainsi que les actes violents qui sont au fondement de la nation sont incorporés, dans les corps comme dans le corps politique. Et c'est aussi une sorte d'hydrocommun : « Quand la violence est la forme sous laquelle les gens partagent leur monde, écrit Ariella Aisha Azoulay dans *Potential History*, la violence est la forme que prennent les communs⁶. » Si Neimanis a raison de dire que les communs « ne s'arrêtent pas à la lisière de la peau⁷ », l'ontologie spectrale de *La laguna del soldado* va encore plus loin : dans les territoires encore marqués par la colonialité, la violence est en gestation dans l'hydrocommun.

La laguna del soldado rappelle la temporalité étrange du *páramo*. L'œuvre entrelace des couches d'histoire, distinctes, mais qui se chevauchent, depuis l'arrivée en 1538 des conquistadors espagnols en territoire muisca, à la recherche de l'El Dorado mythique, jusqu'à l'indépendance vis-à-vis de l'Espagne, en 1819, quand les élites créoles qui s'étaient emparées du pouvoir proclamèrent l'universalité des droits

de l'Homme, au moment même où elles réinstauraient les distinctions de caste du modèle colonial qui placent la blanchité tout en haut de l'échelle du pouvoir, du statut social et de la richesse. Les rivières étant peu à peu enfouies sous la ville, les créatures aquatiques disparaissent. Ces temporalités distinctes de la violence convergent et se condensent. En revisitant ces conjonctures brutales, le film, tranquillement, mais sans équivoque, s'affaire à désapprendre la violence de nos hydrocommuns. Il trace un territoire psychogéographique de résistance, à la fois intime et profondément politique, pour ce que Sharpe appelle le « travail d'aval » – une façon d'habiter et de réimaginer la vie en aval de la violence.

Le film d'Alvarez-Mesa fait de l'eau un « incommun ». Il ouvre un espace critique où se négocient des alliances stratégiques entre les acteurs et actrices hétérogènes d'un monde où beaucoup de mondes ont leur place : les environnementalistes, les anciens combattants, les campesinos et campesinas, les descendant·es des Muiscas, sans oublier les mort·es, recyclé·es dans le flot des infrastructures hydrauliques. Un groupe d'écologistes qui baguettent des oiseaux et enregistrent les infrasons des chauvesouris forment avec les communautés des alliances stratégiques pour défendre l'eau. Des paysans-mineurs décrivent leurs procédés fort anciens, qui se font à petite échelle, comme une forme de résistance à l'extraction réglementée pratiquée par les

En traitant concrètement de l'absence présente des mort·es, Alvarez-Mesa et De Valdenebro nous donnent l'occasion de sentir les autres mondes qui sont submergés dans les cours d'eau de la Colombie.

entreprises. Un ex-soldat cherche à se réconcilier avec lui-même et avec la terre en replançant les *frailejones*, plante cueillie autrefois par les troupes pour ses feuilles duveteuses qui tiennent chaud. Ce que le film donne à voir, ce n'est pas «une pluralité de vues sur un monde unique, mais une vue unique sur une pluralité de mondes⁸». Collectivement, ces acteurs divergents cultivent une relation intime avec le *páramo* en l'étudiant et en en prenant soin, exemplifiant par leur action ce que l'anthropologue péruvienne Marisol de la Cadena appelle le «faire incommun» – une façon de produire les biens communs dans la divergence⁹.

Dans sa réflexion sur le caché, qui lui confère autant de réalité qu'au visible, Alvarez-Mesa déploie le son, puis l'image, afin de nous immerger dans l'étang. Sous l'eau, il invente une autre issue pour les englouti·es. Alliant les techniques structuralistes ou matérialistes à une sensibilité au paysage, une séquence de permutations de couleur propose une bifurcation du temps visuelle et sonore qui revient nourrir mon corps d'eau, me rappeler que je suis, moi aussi, porteuse de ces cycles de violence nourris par la demande insatiable du Nord mondialisé pour des «ressources» – visuelles, intellectuelles et spirituelles, dans ce cas-ci. Bien qu'il traite de la violence, *La laguna del soldado* est un film poétique et lent, un film d'observation. Sa substance, fluide, se dissout et ses lueurs bougent avec la brume, construisant des surfaces et des opacités stratégiques qui obstruent ma vision. L'eau met en place sa propre résistance magique : pas même des images, dit-elle, peuvent être extraites de ces terres sacrées où les Muiscas enterraient leurs mort·es : «Parce qu'ici se situe l'origine de tout – l'origine de l'eau.» Sa poétique audiovisuelle de la liquidité sonde les courants sous-marins de la violence, mais elle est tournée vers l'avenir, en définitive, vers l'exigence des mondes hydriques emmêlés pour une justice temporelle, écologique et raciale à venir nécessairement plus vaste que le présent.

Dans un mouvement parallèle, l'œuvre *Cuerpo permeable IX : Laguna* de De Valdenebro interprète un acte performatif en expiation de la violence de notre hydrocommun. Une vidéo documente la déconstruction méticuleuse des boutons de manchette en or de son grand-père, ornés des armoiries colombiennes – symboles de la *patria*, à la fois pays du père et nation. Les boutons appartenaient au général Carlos Albán, figure éminente du Parti conservateur, mort au combat au cours de l'une des nombreuses guerres civiles qu'a connues la Colombie. Après avoir retiré les boutons de leur boîtier de velours bleu, De Valdenebro les écarte délicatement. Elle fond les boucliers patriotiques jumeaux dans une flamme bleue irradiante, jusqu'à ce qu'ils soient réduits à une petite boule d'or, qu'elle rend aux eaux d'une lagune du *páramo* de Guasca, dans un geste de dépatriation. Renversant la logique de l'extractivisme, son action performative rend l'or pillé, en un geste de reconnaissance de la responsabilité intergénérationnelle pour la violence coloniale qui cherche à régénérer la relation à l'eau.

Alvarez-Mesa et De Valdenebro déploient les stratégies jumelles de l'ontologie politique : leurs hantologies mouillées viennent troubler l'hydrocommun, éclairant les cycles de violence qui, dans un effort pour faire d'une république un bien commun (*res publica*), ont rendu non existant le monde des Muiscas. Les deux artistes réfléchissent aux forces coloniales qui circulent dans l'image que la Colombie a d'elle-même en tant que nation, de l'indépendance menée par l'élite créole à la période de bouleversements des guerres civiles sous la férule du général Albán, jusqu'au conflit actuel qui s'abreuve à même les eaux qui lui servent de tombeau. En même temps, il et elle rétablissent les mondes relationnels du *páramo*. En traitant concrètement de l'absence présente des mort·es, Alvarez-Mesa et De Valdenebro nous donnent l'occasion de sentir les autres mondes qui sont submergés dans les cours d'eau de la Colombie. Ces petits gestes politiques consistant à faire incommun commencent à régénérer la relation à l'eau, en accueillant les étangs et le brouillard dans la caméra, avec les souffrances qu'ils contiennent, suivant un processus de marche, d'observation et d'écoute qui s'inscrit dans la durée.

Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne

5 — Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham, Duke University Press, 2016.

6 — Ariella Aisha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, New York : Verso, 2019, p. 143.

7 — Neimanis, «Bodies of Water», p. 178.

8 — Voir Eduardo Viveiros de Castro, «Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation», *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 2, n° 1 (1^{er} juin 2004), p. 6.

9 — Marisol de la Cadena, «Uncommoning Nature», *e-flux* 65, mai 2015, accessible en ligne.

Our Violent Hydrocommons

Gwynne Fulton

The world is not one. Like water itself, worlds are irreducibly plural. The understanding that there is a single reality in front of us—a “one-world world”—is neither universal nor natural; as Colombian anthropologist Arturo Escobar argues, it is the result of a particular history for which the Conquest of America serves as a pivotal index.¹

Water extractivism, in all its varied forms, continues this occupation of territories by a world that gives itself the right to assimilate local realities in the name of the “common good” of progress. Water privatization, pipelines, and large-scale infrastructures that bury and contaminate bodies of water are the ongoing legacy of the colonial doctrine of *terra nullius*, which actively produces space for the expansion of a one-world world, by *making absent* other worlds.

Contemporary struggles to defend water across Turtle Island/Abya Yala—from Mapuche territories of Wallmapu (Chile) through Wet’suwet’en territory (Canada)—are also struggles for *worlds*, or what hydrofeminist scholar Astrida Neimanis calls the “hydrocommons.”² Colombian artists participate in these struggles by inviting *reworldings*—the recovery of alternate ways of relating to water, fish, food, and others across difference, in the wake of intersecting forms of violence that forcefully disappear worlds. *La laguna del soldado/Soldier’s Lagoon* (forthcoming 2024), an experimental nonfiction film by Tiohtiá:ke/Montréal-based filmmaker Pablo Alvarez-Mesa, and *Cuerpo permeable IX: Laguna/Permeable Body IX: Lagoon* (2021), a performance video by Bogotá-based multidisciplinary artist Eulalia De Valdenebro, engage the hydrology of the Andean *páramos*—high-altitude grassland ecosystems that are the headwaters of many of Colombia’s rivers, providing a major water source for domestic, agricultural, and industrial consumption.

Tracing waterways from their headwaters through rivers and urban channels, these works engage a double process that Escobar calls “ontological politics.” Calling our attention to the ontology of the neoliberal globalizing project of world markets that actively produces the disappearance of worlds, they performatively enact the endurances of ancestral waterworlds across the *Altiplano Cundiboyacense* in the ancient lands of the Muisca people, whose territory was traced by the system of paths that water took across the sky, the earth’s surface, the infraworld, and within human and non-human beings, from the *páramo* to the Bogotá savanna. The political ontologies of water that emerge from these works are part of a reparative

justice process that recognizes watery territories as victims of the decades-long armed conflict.

Over the last decade, artist Eulalia De Valdenebro has elucidated the relational ontologies of the *páramo*. *Cuerpos permeables/Permeable Bodies* (2011–21) includes a series of performative actions that regenerate an intimate connection with the *páramo* by exploring continuities between her body and the hydraulic ecosystem that absorbs rainwater into its rich Andean tropical soils. In her series of experimental gestures, De Valdenebro decentres her own agency and authority, emphasizing her permeable relations with the rocks, the winds, and the lagoon. Intervening in the visual tropes of landscape cartography and botanical illustration introduced through colonial expeditions, her work disrupts aesthetic traditions that represent territories in order to occupy and profit from them. Instead, in *Cuerpos permeables*, she traces the permeability of human and nonhuman worlds as her body is traversed by the elemental beings that she encounters in the hydraulic ecosystem where *frailejones*—a plant species endemic to the region—channel water from the sky into the veins of the earth. Here, everything is revealed as a web of living forces. Her performative actions are not representations of territory, curator Lisa Blackmore argues, but immersions within it—a practice of “hydrocommoning.”

Blackmore’s online curatorial platform *entre-rios/between-rivers* gathers a confluence of projects, including *Cuerpos permeables*, that foster sustainability through collaborations with bodies of water in Colombia. Treating rivers as aesthetic and political agents that transform landscapes and shape historical memory, Blackmore adapts Neimanis’s concept of the hydrocommons as a curatorial frame. Mobilizing water’s materiality, Neimanis describes a shift from individualistic ways of conceiving identity toward a more relational approach; a “wet ontology” grounded in the fluids that are shared—however asymmetrically—between our watery bodies. We share a common history in our watery beginnings, she argues, even though “we are not all equally adrift.”³ To negotiate these relations, she proposes a practice, an ethics, and a poetics of a radically embodied

The political ontologies of water that emerge from these works are part of a reparative justice process that recognizes watery territories as victims of the decades-long armed conflict.

Pablo Alvarez-Mesa

La laguna del soldado, captures vidéos | video stills, à venir | forthcoming 2024.

Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist



hydrocommons. Thinking about leaky bodies of water “in common” offers Neimanis an ecopolitical alternative to dominant globalized economies and cultures of water. Honouring water as the hydrocommons—“that which traverses and enables all life”—De Valdenebro returns to the river’s headwaters to elucidate a wet ontology of the *páramo*-world.⁴

The hydrocommons, however, is not without its turbulent undercurrents. Its aim of recognizing fluid continuities across watery bodies sits close to the homogenizing project of the one-world world that produces itself by erasing alternative ontologies or worlds. This is the darker side of the commons, which becomes common only by expelling experiences that do not conform to a dominant Eurocentric worldview. Colombian artists have examined the violence of the hydrocommons in film and media works that examine the relations among rivers, political violence, and historical memory. In his 2005 video *Rio/River*, conceptual artist Alberto Baraya interrupts the opaque surface of the Putumayo River with a burst of gunfire that evokes the waterway’s role in narcotrafficking, state abandonment, and territorial struggles

between paramilitary and guerrilla groups. In her large-scale video installation *Treno (canto fúnebre/funeral song)* (2007), Clemencia Echeverri examines how rivers have been implicated in forced disappearances. For decades, they have been made into mass graves in a necropolitical campaign to promulgate terror and render mourning impossible. Dredging the Cauca River for the traces of the disappeared, she stages a dialogue between its two banks on monumental screens, submerging the spectator in a funeral dirge for a political catastrophe.

In *La laguna del soldado*, Pablo Alvarez-Mesa traces these currents of political violence back to the place where rivers are born. The film is the second part of a trilogy about the legacies of Simón Bolívar’s 1819 liberation campaign. It retraces the path of Bolívar’s troops from the plains to the Páramo de Pisba in the Eastern Cordillera of the Andes, where the revolutionary forces encountered freezing rains and dense fog as they tried to reach Santafé de Bogotá, in a daring military feat that sealed the independence of Colombia from the Spanish Crown. *La laguna del soldado* registers floating rivers of mist as they condense into waters, irrigating the soils

1 — Arturo Escobar, “Thinking-feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South,” *Revista de Antropología Iberoamericana* 11, no. 1 (January–April 2016): 11–32, accessible online.

2 — Astrida Neimanis, “Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons,” *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 21 (Spring 2009): 161–82, accessible online.

3 — Astrida Neimanis, “We Are All at Sea: Practice, Ethics, and Poetics of ‘Hydrocommons,’” *RIBOCA2—2nd Riga International Biennial of Contemporary Art 2020*, Mousse, November 17, 2020, accessible online.

4 — Lisa Blackmore, *Cuerpos Permeables: Páramos, Arte y Ciencia en Diálogo con las Obras de Eulalia De Valdenebro* (Bogotá: Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt and entre–rios, 2021), 5.



Eulalia De Valdenebro

← Test de couleurs pour frailejónmétrie comparative | color testing for frailejónmetric comparative & étude pour frailejónmétrie comparative sc 1:1 | study for frailejónmetric comparative sc 1:1, 2020.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Eulalia De Valdenebro

↳ Cuerpo permeable VIII (niebla), Cuerpo permeable V (liqueñ) & Cuerpo permeable II (roca), vue d'installation | installation view, Museo de artes visuales, Bogotá, 2021.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

and accumulating in lagoons long considered sacred by the Muisca people, before spilling down into the Arzobispo and Cravo Sur rivers that provide water to the Orinoco River basin.

“They were dumped here,” the voice tells us. “There is a lot of pain in these mountains.” The film is a study of place: anchored high in the Andean marshlands, a monument marks a mass grave in the clouds where the revolutionary army disposed of hundreds of troops who succumbed to cold and hunger during the crossing. The monument tries to hold the dead to their place. But water is slippery, intrinsically unpredictable, irreverent of boundaries. Whereas Neimanis’s wet ontology connects us materially in an aqueous hydrocommons, Alvarez-Mesa’s wet hauntology draws on water’s spectral materiality to attend to the dead that haunt waterways of Colombia—a country where, to this day, rivers are the cemeteries for countless victims. What happens to our watery bodies when rivers are made to circulate violence?

Alvarez-Mesa’s portrait of this hydraulic territory unsettles the hydrocommons—showing us its underflow. The film goes searching for spectral traces in water, invoking multiple temporalities of violence. It conjures Bolívar’s ghost to hold him accountable for the patrimony of violence he unleashed in his liberation campaign, linking it to the present state of ecological and political violence. It observes the ways that violence, when left unintended, is encrypted within our watery bodies and diffused across generations and geographies. Black studies scholar Christina

Sharpe describes the ocean as an archive that is still animated by slavery and the antiblackness that persists in its wake, but Alvarez-Mesa finds the waterways of Colombia teeming with the dead that leak out of this mass grave: the decomposing bodies of these dead soldiers become the nutrients that cycle through the lagoons into rivers.⁵ We are drinking them. Alvarez-Mesa develops his analogue film in them. In this way, the violent acts at the foundation of the nation get incorporated into bodies and into the body politic. This, too, is a form of the hydrocommons: “When violence is the form under which people share their world,” writes Ariella Aisha Azoulay in *Potential History*, “violence is the form the commons take.”⁶ Neimanis is right that the commons “does not stop at our skin.”⁷ *La laguna del soldado*’s spectral ontology shows this to be truer still. In territories still marked by coloniality, the hydrocommons gestates violence.

La laguna del soldado evokes the strange temporality of the *páramo*. It interweaves discrete yet overlapping layers of history, spanning the 1538 arrival of Spanish conquistadors in Muisca territories in search of the mythical El Dorado and the 1819 independence from Spain, when Criollo elites that assumed power proclaimed the universal rights of man while reinstating the same caste distinctions of the colonial model in which whiteness sits at the apex of power, status, and wealth. As rivers are buried below the city, the water beings disappear. These discrete temporalities of violence converge and condense. In revisiting

these violent conjunctures, the film quietly but unequivocally goes about unlearning our violent hydrocommons. It traces an intimate but deeply political psycho-geographic territory of resistance for what Sharpe calls “wake work”—a mode of inhabiting and reimagining life in the wake of violence.

Alvarez-Mesa’s film “uncommons” water. It opens a critical space for negotiating strategic alliances between heterogenous actors in a world where many worlds fit: environmentalists, ex-combatants, campesinos, Muisca descendants, and the dead, who are being recycled through water infrastructures. A group of ecologists marking birds and archiving the infrasounds of bats work with communities to form strategic alliances to defend water. Peasant coal miners describe their small-scale, heirloom operations as a form of resistance against regulated, corporate extraction. An ex-soldier seeks reconciliation with himself and with the earth by replanting the *frailejones* that were once harvested by troops for their warm, furry leaves. What the film makes present is “not a plurality of views of a single world, but a single view of different worlds.”⁸ Collectively these divergent actors cultivate intimate relationships with the *páramo* by studying and caring for it, exemplifying what Peruvian anthropologist Marisol de la Cadena calls “uncommoning”—a mode of producing the commons in divergence.⁹

Reflecting on the hidden, which is given as much reality as the visible, Alvarez-Mesa deploys sound and then image to submerge us

into the lagoon. Underwater, he invents another outcome for the sunken. Combining structuralist/materialist techniques with a sensitivity to landscape, a sequence of colour permutations opens a visual and sonorous bifurcation of time that feeds back through my watery body, reminding me that I too am gestating these cycles of violence fed by the Global North's insatiable demand for "resources"—in this case visual, intellectual, spiritual. For a film that deals with violence, *La laguna del soldado* is poetic, slow, and observational. Its fluid dissolves and flares move with the mists to build surfaces and strategic opacities that obstruct my vision. The water enacts its own magical resistance: not even images, it says, can be extracted from these sacred lands where the Muisca buried their dead, "*Because here is the origin of everything—the origin of water.*" Its audiovisual poetics of liquidity plumbs the undertows of violence, but it is ultimately turned to the future, to the demand of entangled water-worlds for a temporal, ecological, and racial justice *to come* that necessarily exceeds the present.

In a parallel gesture, De Valdenebro's *Cuerpo permeable IX: Laguna* performs an action to atone for our violent hydrocommons. A video documents the meticulous deconstruction of her grandfather's gold cufflinks bearing the Colombian coat of arms—a symbol of *patria*, fatherland and nation. The cufflinks belonged

to General Carlos Albán, a prominent leader in the Conservative Party, who died in combat during one of Colombia's many civil wars. Removing the cufflinks from their blue-velvet case, De Valdenebro carefully pries them open. She smelts the twin patriotic shields in a searing blue flame until they are reduced to a small gold ball, which she returns to the waters of a lagoon in Páramo de Guasca in a gesture of de-patriation. Reversing the logic of extractivism, her performative action returns plundered gold in an act of intergenerational responsibility for colonial violence that seeks to regenerate a relation with waters.

Alvarez-Mesa and De Valdenebro deploy the twin strategies of political ontology: their wet hauntologies unsettle the hydrocommons, elucidating the cycles of violence that have produced the Muisca world as nonexistent in the effort to make a republic a commons (*res publica*). They reflect on the colonial forces that flow through Colombia's image of itself as a nation, from the independence led by elite Criollos, through the turbulent period of the civil wars that General Albán commanded, to the present conflict that drinks from the very waters it uses as its grave. At the same time, they recover the relational worlds of the *páramo*. Engaging the present absence of the dead, they give us an opportunity to feel other worlds submerged in the open waterways of Colombia. These small political

acts of uncommoning begin to regenerate a relationship with water, with the lagoons and the fog that they invite into the camera, and the pains they hold, through a durational process of walking, observing, and listening. •

5 — Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being* (Durham, NC: Duke University Press, 2016).

6 — Ariella Aisha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (New York: Verso, 2019), 143.

7 — Neimanis, "Bodies of Water," 178.

8 — See Eduardo Viveiros de Castro, "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation," *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 2, no. 1 (June 1, 2004): 6.

9 — Marisol de la Cadena, "Uncommoning Nature," *e-flux* 65, May 2015, accessible online.



Bonita Ely

Murray River Punch, vue de la performance | performance view, Melbourne University Student Union Building, Melbourne, 1980.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Milani Gallery, Brisbane

Magdalena

Recipes
for a Livable
Future

Olszanowski



“What we do to water, we do to
every body, including ourselves.”¹
—Astrida Neimanis

¹ — Astrida Neimanis, “Bodies of Water,” interview with Richard Bright, *Interalia Magazine*, September 2018, accessible online.

**Nina Vroemen**

← *MICRO-WAVE*, de la série |
from the series *IN-VEST*, 2022.

✓ *IN-VEST* (détail | detail), 2022.

Photos : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Emily Rose Michaud

✓ *Taste the \$ource (while supplies last)*,
2006-2014, vue de la performance |
performance view, Ottawa, 2014.

Photo : Laura Margita, permission de |
courtesy of the artist



The performance makes visible hydro-logics, a hydrofeminist argument asserting that by drinking water, we connect with species we may never want to, as well as all the components that scaffold and contain water and make it drinkable.

As our lives are continually upended by a pernicious network of persistent organic pollutants (POPs), artists are exploring how to repurpose them while drawing attention to their contamination of our waterways. Performances by feminist settler artists Nina Vroemen (Tiohtiá:ke/Montréal, Canada), Emily Rose Michaud (Gatineau, Canada), and Bonita Ely (Sydney, Australia) make this urgency visible in direct conjunction with and as a result of the places they inhabit. Each collaborates with a different kind of waterway: Vroemen with the network of urban supply lines that carry and contaminate water in Montréal; Michaud, with freshwater rivers and lakes in Québec and Ontario; and Ely, with the branching systems of the Murray (Millewa/Dhungala/Tongala) River and its watershed in Australia.

Australia's longest river, The Murray, and its watershed, have been degrading since the 1970s due to over-irrigation and deforestation. Although piecemeal mitigation measures have been attempted, the damage has marred this essential and complex ecosystem. In Montréal, dangerous levels of lead in drinking water have been an ongoing problem. Though the

implications of a toxic water supply are serious and immediate, the current mayor, Valérie Plante, has made a promise that all lead pipes will be replaced only by 2032.² As politicians make unrealistic promises and private lobbyists keep governments invested in ecologically destructive practices, these artists ask: what can we do in the meantime?

“We must critically harness the toxicity and encourage the disobedience of water,” Vroemen tells me as they dip a paintbrush into iodine.³ Vroemen’s answer irrigates toward speculative ends from theorists Donna Haraway and Astrida Neimanis and their feminist strategies for living with environmental catastrophe—a way of staying with the trouble. Both the title and the thesis of Haraway’s book, “staying with the trouble” is a material practice of and commitment to being attuned to the present moment, recognizing that we are entangled in a messy multitude with every organism and thing on earth. We are all in it together—though never in the same waters—shit and all.

While on one hand, Vroemen, Michaud, and Ely all engage in a kind of ecofeminist art, a critical response to how our relationship with

the environment has been co-opted by neoliberal capitalism. It is their desire “to make trouble, to stir up potent response[s] to devastating events, as well as to settle troubled waters and rebuild quiet places”⁴ that situates them within Neimanis’s hydrofeminism, a critical materialist theory rooted in ecofeminism and social justice, that foregrounds our polymorphous connection with water.⁵ Similarly, Haraway proposes “making oddkin”: a feminist framework that upends the promise of health and what we may consider possible in our contaminated present. As a reframing of anthropocentric and nuclear family structures, making oddkin signals that we (human and non-human entities) “require each other in unexpected collaborations and combinations, in hot compost piles. We become—with each other or not at all.”⁶ Our world is made through this generative kinship—not just through human relations but through the messy and contradictory ways we are in contact with other materials and entities that make us who we are. These two feminist lineages—hydrofeminism and making oddkin—are evoked in Vroemen, Michaud, and Ely’s work conceptually, politically, and

aesthetically, as they dress up and play different characters.

In Ely’s *Murray River Punch* (1980–2014), collaborations with the river are conceptually and literally a hot compost pile of making generative oddkin. Lampooning a supermarket cooking demo, replete with a maidenly outfit and a beaming smile to the hum of Muzak, Ely prepares an elaborate drink in front of an audience, in a feminist critique of industrial and capitalist environmental degradation. Recognizing her own inadvertent complicity as a white settler, she combines a story of racist erasure of the Murray River’s extensive Indigenous history, the ecological devastation of colonization, and subsequent industrial farming and over-irrigation⁷ with stirring and naming the drink’s potent ingredients—materials found in and around the river (agricultural chemicals, phosphate compound fertilizer, feces, and so on)—and then pouring the brown sludge into clear cups to serve to the audience. The performance makes visible hydro-logics, a hydrofeminist argument asserting that by drinking water, we connect with species we may never want to, as well as all the components that

2 — Global News, “Montréal Mayor Valérie Plante will require households to replace lead water pipes,” posted October 22, 2019, updated October 31, 2019, accessible online; Daniel Boily and Mathieu Prost, « Entrées d'eau en plomb : Montréal reporte son objectif de quelques années, » ICI Radio-Canada, October 19, 2022, accessible online.

3 — Nina Vroemen, interview with author, 27 March 2023.

4 — Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Cthulucene* (Durham, NC: Duke University Press, 2016), 1.

5 — Astrida Neimanis, “Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water,” in *Undutiful Daughters: New Directions in Feminist Thought and Practice*, eds. Henriette Gunkel, Chrystanthi Niglianni, and Fanny Söderbäck (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 85–99.

6 — Haraway, *Staying with the Trouble*, 4.

7 — Jessica K. Weir, *Murray River Country: An Ecological Dialogue with Traditional Owners* (Acton, Australian Capital Territory: Aboriginal Studies Press, 2009).



scaffold and contain water and make it drinkable.⁸ Each subsequent iteration of *Murray River Punch* involves an updating of the number of POPs and toxins found in the watershed. Everything that goes into our water eventually goes into us. By polluting our waters, we pollute every body.

Murray River Punch was first performed in 1980. In 1981, it was re-performed at a local mall. When it was reprised in 2010, it was renamed *Murray River Punch: The C2oth*. This time, the “recipe” was served as a sticky paste to showcase the withering of the river after a ten-year drought. In 2014, it became *Murray River Punch: The Soup*, with fourteen ingredients and several garnishes, performed with Emma Price at Brunswick Street Gallery in Melbourne. In this iteration, Ely’s sartorial choice was less that of a stereotypical housewife and more that of a wild scientist: white apron, oversized pink glasses, and opulent jewelry. During each performance, recipes were handed out which have been archived on Ely’s website for anyone to re-create by making oddkin with trash. As was evident in Ely’s reliance on consumption to track and reflect on the changing status of a river, the drinking of water is highlighted as a political act.

In Vroemen’s speculative soft-sculpture project *IN-VEST* (2022-ongoing), a series of garments filled with lead-contaminated water become shields against the threat of radiation. As a response to the undrinkable contaminated water in their studio building, Vroemen extends previous strategies and interests by presenting these wearables in a series of short videos that mimic commercials with hyperbolic and dubious scientific-sounding claims. The tagline, “Prepare to be safe with *IN-VEST*. There’s no investment too great for peace of mind,” like the work, playfully repurposes and makes visible the toxic threats to our lives—in this case, consumer culture. *IN-VEST* is a play on “invest,” a fundamental term for capitalism, which is dependent on the very markets that thrive on catastrophe. *IN-VEST* is also the inversion of *vest in*, which means to come into possession of, especially, power or property. Vroemen’s clever intertwining of the idea of contamination with capitalism and how different interests are tied up in this collective project of destroying the habitable earth demonstrates its absurdity.

The lead-water wearables presented in *IN-VEST* are made with plastic recycled from old shower curtains, furniture covers, plastic bags, and other materials. Vroemen uses an impulse sealer that melts the plastic into watertight pouches that are fashioned into different garments. *IN-VEST*’s *Water-Wallet* has flecks of gold in its lead-water, so it can hold its value in case of any market crashes. *IN-VEST*’s *MICROWAVE*, a bonnet that protects the brain against radiation and any toxic high-speed collision, looks like it could be in Juliusz Machulski’s *Sexmission* (1984), a Polish science fiction comedy that is a scathing political satire in which two scientists wake up in a future in which they are the only two males left. Evoking a future reality, the lead-water garments are then activated in

water% holding (2022), a fourteen-minute video that Vroemen choreographed with music composed by Ro(b)/ert Lundberg, an environmental lawyer, artist, and scholar.

The economic exchange of power and property underpins concrete commercial centres, which were the sites where Michaud intentionally offered free locally sourced water to the public across Québec and Ontario in her hydrofeminist performance *Taste the \$ource* (2006-ongoing). Michaud, appearing costumed as a freshwater mermaid, illuminated by a long celestial-blue wig and a matching iridescent body, stands at a long table decorated with bones, rocks, and burlap, set up like a sample demo booth in downtown Montréal. Her “samples” are examples of freshwater borrowed from a series of Canadian rivers and waterways. Using all aspects of the “packaging,” Michaud conveys the characteristics of the water and its sources: place names, rocks, or plant matter she harvested. It is vital for Michaud that these samples carry enough of themselves to share their respective stories and enable thinking, caring, movement, and growth between us and the water systems. For her, water becomes an intimate point of connection, and explicitly acts as a communicator between bodies.⁹ To complete the performance of the salesperson is a handmade bilingual sign proclaiming “While supplies last.” Like Vroemen and Ely, Michaud repurposes the vocabulary and spectacle of consumer culture. “While supplies last” is a play on advertising parlance as well as an acknowledgement that clean water is a scarce and unevenly distributed resource, which Neimanis argues is because of the knotty way we live as bodies of water with other watery bodies.¹⁰

Michaud laughs at how easily commodification and privilege can play out. She tells me her water stand became a gelato shop for some people; they wanted to try a bit of this or that water.¹¹ But some did not trust the water’s drinkability, precisely because toxicity in water is often invisible and because, in consumer culture, packaging is everything. Who brings us (to) water in these troubling times? A mermaid, a speculative feminist, an ontological oddkin, as part-human part-mythical creature, that takes on a sundry of meanings contingent upon geographic location. In this case, Michaud’s transmutation into a fabled water spirit is a conduit for the scarcity and commodification of clean water.

Vroemen’s work, by making oddkin with uranium, lead, iodine, and water, irrigates what they call “a potential antidote for a livable future.”¹² A livable future, supported by hydrofeminism and new kinship structures, like the works considered in this essay, does not take an antithetical stance to the system it critiques. Being “anti” something, Haraway argues, often means being complicit in the system you oppose.¹³ When an oppositional stand is taken, the immutable authority and power of the system being contested is reinforced. In this respect, feminist practice plays a crucial role in the argument that systems of power are more fluid and permeable than they purport to be. Ely,

Michaud, and Vroemen do not deny the power of capitalism and consumer culture under the Anthropocene but engage with-in them in relational and playful ways to reconfigure how to live. They do so by making claims that counter anthropocentrism, highlighting how humans and waterways are inseparable, and asking us to consider the intimacy of that relationship. Ely and Michaud beckon the audience to physically ingest water, whereas Vroemen wants us to adorn our bodies with water before eventually ingesting it.

The extent of water pollution is often misunderstood. It is a slow violence that is usually comprehensible only once it is too late. By collaborating with waterways, these three artists not only “stay with the trouble” but also make us a witness to its tributaries. They remind us that we are not superior to other species. In tasting water, that becomes clear. ●

⁸ — Neimanis, “Hydrofeminism,” 98.

⁹ — Ibid., 87.

¹⁰ — Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* (London: Bloomsbury Academic, 2017), 170.

¹¹ — Emily Rose Michaud, interview with author, 23 April 2023.

¹² — Nina Vroemen, interview with author, 27 March 2023.

¹³ — Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), 176.

Bonita Ely

Murray River Punch: The Soup, vue de la performance | performance view, Brunswick Street Gallery, Melbourne, 2014.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Milani Gallery, Brisbane

Recettes pour un avenir vivable

Magdalena Olszanowski

«Ce que nous faisons à l'eau, nous le faisons à tous les corps, y compris au nôtre¹.»
– Astrida Neimanis



Constatant que nos vies sont sans cesse bouleversées par un réseau pernicieux de polluants organiques persistants (POP), plusieurs artistes explorent des manières de réutiliser ceux-ci tout en attirant l'attention sur la contamination de nos cours d'eau. Cet enjeu pressant est au cœur des performances des artistes féministes allochtones Nina Vroemen (Tiohtiá:ke/Montréal, Canada), Emily Rose Michaud (Gatineau, Canada) et Bonita Ely (Sydney, Australie), qui l'abordent directement en lien avec les lieux qu'elles et iel habitent. Chacun·e collabore avec un cours d'eau différent : Vroemen s'intéresse au réseau de conduites urbaines qui transporte et contamine l'eau à Montréal ; Michaud, aux lacs et aux rivières du Québec et de l'Ontario ; et Ely, aux affluents du fleuve Murray (Millewa/Dhungala/Tongala) et à son bassin versant en Australie.

L'état du fleuve Murray, le plus long cours d'eau d'Australie, et de son bassin versant ne cesse de se dégrader depuis les années 1970 en raison d'un excès d'irrigation et de la déforestation. Des mesures d'atténuation ont beau avoir été sporadiquement entreprises, cet écosystème essentiel et complexe a malgré tout été perturbé. À Montréal, des concentrations nocives de plomb

dans l'eau potable posent un problème persistant. Si les effets néfastes d'un système d'approvisionnement en eau contaminé sont sérieux et immédiats, la mairesse Valérie Plante a promis que toutes les conduites de plomb seraient remplacées, mais seulement d'ici 2032². Alors que les politicien·nes font des promesses lointaines et que les lobbys privés veillent au maintien de pratiques destructrices pour l'environnement, ces artistes posent la question suivante : entre-temps, que pouvons-nous faire ?

«Nous devons exploiter la toxicité de façon critique et encourager la désobéissance de l'eau», me dit Vroemen tout en trempant son pinceau dans l'iode³. Sa réponse, qui coule vers la spéculation, puise aux sources de théoriciennes comme Donna Haraway et Astrida Neimanis et de leurs stratégies féministes pour composer avec les catastrophes environnementales, ou «vivre avec le trouble», pour reprendre le titre du livre de Haraway. Ce livre, tout comme sa thèse centrale, incarne une pratique matérielle, un engagement à s'accorder au moment présent, à reconnaître que nous sommes enchevêtré·es avec tous les autres organismes et toutes les choses de la terre en une multitude grouillante.

Nous ne sommes pas dans le même bateau, mais nous naviguons tous et toutes sur les mêmes eaux – y compris les eaux usées.

Si Vroemen, Michaud et Ely pratiquent une forme d'art écoféministe pour réagir à la récupération, par le capitalisme néolibéral, de notre rapport à l'environnement, c'est leur désir de «semer le trouble, susciter une réponse puissante à des événements dévastateurs [mais] aussi calmer la tempête et reconstruire des lieux paisibles⁴», qui situe ces artistes dans la lignée de l'hydroféminisme de Neimanis, une théorie critique matérialiste enracinée dans l'écoféminisme et la justice sociale qui met à l'avant-plan notre relation protéiforme avec l'eau⁵. D'une façon similaire, Haraway propose de créer des «parentés dépareillées» : un cadre d'analyse féministe qui bouleverse la promesse de santé tout comme notre perception des possibles au sein de notre présent contaminé. En envisageant sous une forme nouvelle les structures familiales anthropocentriques et nucléaires, «créer des parentés dépareillées» est une façon d'indiquer que nous, entités humaines comme non humaines, «avons besoin les unes des autres. Nous avons besoin de collaborations et de combinaisons inattendues prenant forme dans des tas de compost chaud. On devient-avec, mutuellement, ou on ne devient pas⁶». Notre monde se crée à travers ces parentés

1 – Astrida Neimanis, «*Bodies of Water*», entretien avec Richard Bright, *Interalia Magazine*, septembre 2018, accessible en ligne.

2 – «Montréal Mayor Valérie Plante Will Require Households to Replace Lead Water Pipes», *Global News*, 22 octobre 2019, accessible en ligne.

3 – Entretien avec l'artiste, 27 mars 2023.

4 – Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit de l'anglais par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Mondes à faire, 2020, p. 7.

5 – Astrida Neimanis, «*Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water*», dans Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni et Fanny Söderbäck (dir.), *Undutiful Daughters: New Directions in Feminist Thought and Practice*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 85-99.

6 – Donna J. Haraway, op. cit., p. 12.

génératrices – non seulement grâce aux relations humaines, mais suivant les façons complexes et contradictoires dont nous interagissons avec d'autres matières et entités qui font de nous ce que nous sommes. Ces deux lignées féministes – l'hydroféminisme et les « parentés dépareillées » – sont évoquées de façon conceptuelle, politique et esthétique dans le travail de Vroemen, de Michaud et d'Ely lorsqu'elles et iel se déguisent et incarnent différents personnages.

Dans l'œuvre *Murray River Punch* (1980-2014), créée par Ely, les collaborations avec le fleuve sont un tas de compost fumant de « parentés dépareillées » génératrices, tant sur le plan conceptuel que littéral. Parodiant une démonstration culinaire à l'épicerie, affublée d'un costume d'ingénue et affichant un sourire éclatant, Ely prépare un cocktail compliqué devant public, au son d'une musique d'ascenseur. Dans cette critique féministe de la destruction de l'environnement par l'industrie et le capitalisme, elle reconnaît sa propre participation involontaire à ce désastre en tant que personne blanche issue de la colonisation. Elle raconte l'effacement raciste de la longue histoire autochtone du fleuve Murray, la catastrophe écologique engendrée par la colonisation, ainsi que l'agriculture industrielle et l'excès d'irrigation qui ont suivi⁷. Simultanément, elle mélange les ingrédients du cocktail, des matières que l'on trouve dans le fleuve et sur ses rives – produits agrochimiques, engrais phosphaté, matières fécales, etc. –, tout en les nommant. Puis, elle verse le liquide brun et boueux dans des verres translucides qu'elle distribue aux membres du public. La performance rend visible « l'hydro-logique », une thèse hydroféministe voulant qu'en buvant de l'eau, on entre à son insu en relation avec des espèces, de même qu'avec tous les éléments du système qui contient et conduit l'eau et la rend potable⁸. Chacune des prestations subséquentes de *Murray River Punch* s'augmente d'une mise à jour du nombre de POP et de toxines que l'on trouve dans le bassin versant. Tout ce qui se déverse dans notre eau finit par pénétrer en nous. En polluant nos eaux, nous polluons nos corps.

Murray River Punch a d'abord été présentée en 1980. En 1981, la performance a été interprétée à nouveau dans un centre commercial. En 2010, elle a été reprise sous le nom de *Murray River Punch: The C20th*. Cette fois-ci, la « recette » était servie sous forme de pâte collante pour illustrer le tarissement de la rivière après une sécheresse qui s'est prolongée sur une décennie. En 2014, la performance a été renommée *Murray River Punch: The Soup*. Avec 14 ingrédients et plusieurs assaisonnements, elle a été interprétée avec Emma Price à la Brunswick Street Gallery, à Melbourne. Dans cette version, Ely a troqué son costume de femme au foyer typique pour celui d'une scientifique déjantée : sarrau blanc, immenses lunettes roses et bijoux extravagants. À chacune des performances, des recettes étaient distribuées. Celles-ci sont désormais archivées sur le site web de l'artiste, de sorte que n'importe qui peut les recréer et tisser des « parentés dépareillées » avec des ordures. Tandis qu'Ely s'appuie sur la

consommation pour mesurer l'état changeant d'une rivière et réfléchir à celui-ci, il devient apparent que boire de l'eau est un acte politique.

Dans *IN-VEST* (en cours depuis 2022), un projet de sculpture souple réalisé par Vroemen, des vêtements remplis d'eau contaminée au plomb deviennent des boucliers contre la menace de radiations. En réaction à l'eau contaminée et non potable de son atelier, Vroemen prolonge ses intérêts et stratégies existantes en présentant ces œuvres à porter dans une série de courtes vidéos qui imitent les publicités avançant des affirmations scientifiques douceuses et hyperboliques. Le slogan, « *Prepare to be safe with IN-VEST. There's no investment too great for peace of mind* » (Protégez-vous avec *IN-VEST*. On n'investit jamais trop dans sa paix d'esprit), tout comme l'œuvre, est un recyclage ludique qui rend visibles les substances toxiques qui nous guettent – dans ce cas-ci, la culture de consommation. *IN-VEST* est un jeu de mots autour du terme « investir », notion essentielle du capitalisme, lequel dépend de ces marchés qui s'enrichissent grâce aux catastrophes. *IN-VEST* est aussi une inversion de *vest in*, verbe anglais qui signifie « doter » ou « investir », en parlant d'un pouvoir ou d'un titre. En associant brillamment l'idée de la contamination par le capitalisme et le lien étroit entre les différents intérêts dans l'entreprise collective de destruction de la planète habitable, Vroemen en dévoile l'absurdité même.

Les habits remplis d'eau contaminée au plomb présentés dans *IN-VEST* sont faits de plastique recyclé à partir de vieux rideaux de douche, de revêtements de meuble, de sacs d'épicerie et d'autres matériaux. Vroemen emploie une soudeuse à impulsion qui fait fondre le plastique pour former des poches imperméables à partir desquelles elle façonne les différents vêtements. L'eau au plomb que contient le *Water-Wallet* (portefeuille d'eau) d'*IN-VEST* comporte également des particules d'or : il conserve ainsi sa valeur en cas d'effondrement des marchés financiers. Le *MICRO-WAVE* (microonde) d'*IN-VEST*, un bonnet qui protège le cerveau en cas de radiations ou de collision à haute vitesse de matières toxiques, paraît tout droit sorti du film *Sexmission* (1984) de Juliusz Machulski, une comédie de science-fiction polonaise qui est aussi une satire politique féroce, où deux scientifiques se réveillent dans un avenir où ils sont les seuls hommes restés vivants. Dans *water % holding* (2022), une vidéo futuriste de 14 minutes, les vêtements en eau contaminée au plomb s'activent dans une chorégraphie signée Vroemen, au son d'une musique de l'artiste, chercheur·e et avocat·e en droit de l'environnement Ro(b) // ert Lundberg.

L'échange économique de pouvoir et de propriété règne aussi dans les centres commerciaux, ces lieux de béton du Québec et de l'Ontario où Michaud a distribué de l'eau locale gratuitement au public, dans le cadre de sa performance hydroféministe *Taste the Source* (en cours depuis 2006). Michaud, costumée en sirène d'eau douce et arborant une perruque bleu ciel assortie au tissu irisé qui lui

moule le corps, est debout à une longue table décorée d'os, de roches et de toiles de jute, installée comme un comptoir de dégustation en plein centre-ville de Montréal. Elle distribue des échantillons d'eau douce recueillis dans un certain nombre de rivières et de cours d'eau canadiens. Reprenant les pratiques habituelles en matière d'étiquetage, Michaud énumère les propriétés de l'eau et des sources dont elle provient : toponymes, renseignements géologiques et botaniques... Il est essentiel pour l'artiste que ces échantillons communiquent suffisamment d'eux-mêmes pour transmettre leur histoire respective et nous pousser à réfléchir aux réseaux hydrographiques, à en prendre soin et à tendre de plus en plus vers eux. Pour elle, l'eau devient le point de jonction d'un lien intime et agit explicitement comme un transmetteur entre les corps⁹. Un écritau bilingue fait à la main annonce : « Jusqu'à épuisement des stocks. » Tout comme Vroemen et Ely, Michaud reprend le vocabulaire et l'aspect théâtral de la culture de consommation. L'expression « jusqu'à épuisement des stocks » joue sur le jargon publicitaire tout en reconnaissant que l'eau est une ressource limitée et distribuée de façon inéquitable, ce qui, selon Neimanis, relève de notre cohabitation difficile, en tant que corps d'eau, avec les autres entités qui en sont composées¹⁰.

Michaud constate avec amusement la facilité avec laquelle se manifestent la marchandisation et les priviléges. Elle me raconte que son comptoir est devenu une sorte de crèmerie aux yeux certaines personnes, qui désiraient déguster telle et telle eau¹¹. Mais d'autres n'avaient pas confiance en sa potabilité, précisément parce que la toxicité est souvent invisible dans l'eau, et aussi parce que, dans la culture de consommation, c'est l'emballage qui compte. Qui nous apporte de l'eau (ou nous y mène) en ces temps difficiles ? Une sirène, une féministe donnant dans l'art spéculatif, un membre ontologique de notre « parenté dépareillée », une créature mi-humaine, mi-mythologique qui revêt une multitude de sens selon son lieu géographique. Dans ce cas-ci, la métamorphose de Michaud en esprit mythique de l'eau nous sensibilise à la rareté et à la marchandisation de la ressource.

Le travail de Vroemen, en nouant des liens de « parenté dépareillée » avec l'uranium, le plomb, l'iode et l'eau, irrigue ce qu'iel appelle un « antidote potentiel pour un avenir vivable¹² ». Envisager un avenir vivable – soutenu par l'hydroféminisme et de nouvelles structures de parenté, tout comme les œuvres abordées dans le présent essai –, ce n'est pas s'opposer au système que l'on critique. Être « anti » quelque chose, avance Haraway, est souvent une forme de complicité avec le système auquel on s'oppose¹³. Quand on adopte une posture d'opposition, l'autorité et le pouvoir immuables du système que l'on conteste sont renforcés. En ce sens, la pratique féministe joue un rôle crucial dans l'argument voulant que les systèmes de pouvoir soient plus fluides et plus perméables qu'ils ne le prétendent. Ely, Michaud et Vroemen ne nient pas la force du capitalisme et de la culture de consommation

à l'ère de l'Anthropocène, mais créent des liens ludiques avec eux pour configurer de nouvelles façons de vivre. Elles et iel s'y prennent en formulant des thèses contre l'anthropocentrisme, en soulignant le caractère inséparable des êtres humains et des cours d'eau et en nous demandant d'envisager le lien intime qui est au cœur de cette relation. Ely et Michaud invitent le public à physiquement avaler de l'eau, tandis que Vroemen veut en habiller nos corps avant que nous ne l'ingérons.

L'ampleur de la pollution de l'eau est souvent méconnue. Il s'agit d'une violence à lent déploiement dont on ne saisit la portée qu'une fois qu'il est trop tard. En collaborant avec des cours d'eau, ces trois artistes ne font pas que « vivre avec le trouble », mais nous prennent aussi à témoin de ses tributaires. Elles et iel nous rappellent que nous ne sommes pas supérieur·es aux autres espèces. Cela devient clair lorsque nous goutons à l'eau.

Traduit de l'anglais par **Luba Markovskaia**

7 — Jessica K. Weir, *Murray River Country: An Ecological Dialogue with Traditional Owners*, Acton, Aboriginal Studies Press, 2009.

8 — Astrida Neimanis, loc. cit., p. 98.

9 — Ibid., p. 87.

10 — Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Londres, Bloomsbury Academic, 2017, p. 170.

11 — Entretien avec l'artiste, 23 avril 2023.

12 — Entretien avec l'artiste, 27 mars 2023.

13 — Donna J. Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes : La réinvention de la nature*, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, Jacqueline Chambon (Rayon Philo), 2009, p. 312.

Nina Vroemen

↗ (En collaboration avec | in collaboration with Robert Lundberg & Alexandra Lakind), *water%holding*, capture vidéo | video still, 2022.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Emily Rose Michaud

→ *Taste the \$ource (while supplies last)*, 2006-2014, vue de la performance | performance view, Ottawa, 2014.

Photo : Laura Margita, permission de | courtesy of the artist



**Régina José Galindo &
Abelino Chub Caal**

Ríos de gente, vue de la performance |
performance view, festival *Libertad*
para el Agua, Guatemala, 2021.
Produit par | produced by Maíz de Vida.
Photo : Juan Esteban Calderón, permission
de | courtesy of the artist

Ileana L.

**From
Water**

Selejan



There is not yet one person, one animal, bird, fish, crab, tree, rock, hollow, canyon, meadow, or forest. All alone the sky exists. The face of the earth has not yet appeared. Alone lies the expanse of the sea, along with the womb of all the sky.
—Popol Vuh¹

¹ — Allen J. Christenson, trans., *Popol Vuh: The Sacred Book of the Maya People* (Norman, OK: University of Oklahoma Press, 2007).



A view of Lake Atitlán flanked by volcanoes. In the foreground, submerged tree trunks, bleached by the sun, jut out of the water. The artist enters the frame, carrying bright-yellow textiles stacked upon his shoulders. He begins carefully interweaving the fabric among the tree trunks, turning them into a type of support. For the next five minutes or so, we watch a series of repetitive actions and movements as layers of red, white, and black fabric are added, or woven, into the scenery, as the title of the work, *Tejiendo el paisaje* (Weaving the Landscape) (2020), indicates. The gestures evoke those of weavers laying out their threads, outlining their patterns, as they prepare to work. The sculptural presence of the piece, the materiality of the textiles and wood, is further emphasized—monumentalized, even—by the vastness of the surrounding landscape. Indeed, it is not just these immediately intervened-upon elements that constitute the installation. Water—through its reflective, fluid surface—amplifies it.

Antonio Pichillá Quiacaín is a prolific artist, working primarily with painting, sculpture, and textiles, sometimes in the studio but often creating large-scale installations that reach out, protrude, and intersect with the surface of the lake. Taught to weave and create his own textiles by his mother, he has built upon that craft to develop abstract compositions that dialogue with modern and contemporary art while

remaining anchored within Maya *cosmovisión*. His actions take place almost exclusively around Lake Atitlán in the Guatemalan highlands, a space for healing, where symbolic gestures such as knotting and enveloping unfold. Water occupies a central position within Maya culture, as an element necessary to the perpetuation of life, and also as a space for transition, a locus where the contemporary and the ancestral are intertwined. The Popol Vuh, the foundational Maya K'iche' text, begins by majestically narrating the creation of the world from the primordial waters: "Alone lies the expanse of the sea, along with the womb of all the sky..." Lake Atitlán is considered sacred, an animated, maternal presence, that is endowed with personhood. It has soul. It is therefore no coincidence that its waters have nourished art practices such as Pichillá's.

In July 2018, I was invited by Pichillá and fellow artist Benvenuto Chavajay Ixtetelá to participate in the Vienal del Lago in the town of San Pedro La Laguna, on the shores of Lake Atitlán. The two artists organized studio visits and took me on short trips to explore the region. Perhaps the most unexpected, and humbling, experience came when I was granted permission to visit Maximón (San Simón) in Santiago Atitlán, a sacred figure commonly referred to as the *abuelo* (grandfather), deeply revered by the communities living around the lake. The Vienal del Lago takes the B from *bienal* (biennial) and

Antonio Pichillá Quiacaín

← *Tejiendo el paisaje*, documentation photographique | photographic documentation, 2020.

Photo : Josué Samol, permission de | courtesy of the artist

Benvenuto Chavajay Ixtetelá

→ *El retorno de las almas*, vue de la performance | performance view, Lac Atitlán Lake, 2022.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



and inanimate matter, things and people, ancestral cultural practices and mundane, everyday activities. The Vienal is embedded within this context, and therefore isn't contingent upon the curating of exhibitions or the planning of special events. Rather, it unfolds alongside the participants' engagements and exchanges with the community; it ebbs and flows. Indeed, "flow" is probably the word that would best capture the feeling of my experience there, since the greatest presence in the Vienal is the lake.

Chavajay's practice is deeply rooted within the life of his community, his ancestral culture, yet it projects outward, seeking points of contact and connection beyond, including with the fractured entity that we call the "art world"—the world as art, art by relation to the world. The work entails what might be called a social mission. It seeks to uncover zones of friction, and also overlap, between ancestral culture and modernity. For several years, Chavajay has been involved in an ongoing project titled *El retorno de las almas* (The Return of the Souls), which deals with repatriating artefacts removed from indigenous communities by force, challenging institutions that continue to perpetuate colonialist attitudes, and calling out the art world for its complacency (if not outright hypocrisy). In 2021, working with local leaders and community groups, he managed to persuade governmental authorities to return the seat of Atanasio Tzul from

the Museo Nacional de Historia in Guatemala City to its rightful place in Totonicapán. Tzul, a Maya K'iche' leader, had organized a major indigenous uprising against the Spanish Crown in 1820, declaring independence, which led to his governance over the region for a period of twenty-nine days.³ Previously, in 2013, Chavajay had initiated a campaign to rename Guatemala's national stadium in honour of an indigenous athlete whose name was altered from Doroteo Guamuch Flores to Mateo Flores to hide that very identity. Tzul's seat and Doroteo Guamuch's legacy—as Chavajay sees it—were not in their place. Returning their souls therefore became a necessary act. One might consider these actions through the lens of reparative justice: in identifying objects and symbols that have been usurped or displaced, he seeks to heal the wounds of history, to recuperate from loss. The significance of water, its physical and conceptual proximity—the stream, the lake, the ocean—might be interpreted in a symbolic sense here, as a conduit, an intermediary presence. Read in this vein, *El retorno de las almas* performs a symbolic undoing of Columbus's voyage, reversing the centuries of plunder and devastation that ensued. Indeed, healing is central to the practices of both Chavajay and Pichillá, as they attempt to deal with—as Chavajay would say—the chasm between worlds, the colonial wound.

Many of the artists who live and work on the shores of Lake Atitlán have explored the meaning of water—as medium, as theme—in their work. Manuel Chavajay, for instance, has developed a series of works in various media, including watercolour, acrylic, photography, and video, depicting uncanny encounters in aquatic settings. Here, water becomes a vehicle, a means of transiting between worlds, playing with appearance; in addition to fulfilling its function as a primary means of subsistence, necessary to life. In *Jikonriil'/Tensión* (2017), we watch two men paddling to move their canoes in opposite directions. The boats are tied to each other, however, so each rower only manages to advance slightly, while the other takes a brief respite. The men are bound together, literally and figuratively, their equivalent yet oppositional efforts striking some sort of balance by keeping them in place. The piece speaks to Guatemala's decades-long armed conflict and its consequences, pointing to the

2 — Interview with the artist, July 2021.

3 — Notably, this was the first successful independence movement in the region. The Central American Federation, of which Guatemala was a member at the time, declared independence from Spain only in 1821.



Manuel Chavajay

↑ *Jikonriil' Tensión*, documentation photographique | photographic documentation, 2017.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Régina José Galindo & Abelino Chub Caal

→ *Ríos de gente*, vue de la performance | performance view, festival *Libertad para el Agua*, Guatemala, 2021. Produit par | produced by Maíz de Vida.

Photo : Juan Esteban Calderón, permission de | courtesy of the artist

ongoing violations of indigenous citizens' rights, the persecution of community leaders, and the depredation of natural resources, especially of *nuestra madre agua* (our mother water).

Other artists from the region have used materials carried and shaped by water. Master sculptor Feliciano Pop has carved countless pieces over the course of his life, with tremendous wit and great tenderness, out of fragments of pumice stone that have washed up on the shores of the lake. One of my most memorable visits was with the *hermanos* (brothers) Emilio, Juan Fermín, and Lorenzo González Morales, painters who have trained in the local tradition, developing compositionally complex and instantly recognizable styles. Their work is concerned with the life of the community *around* the shores of the lake. One might say that their paintings have a memorial function as well in depicting important rites and festivities alongside aspects of everyday life.⁴ The celebration of life as seen in these colourful canvases is nevertheless contingent upon immediate circumstances. The Tz'utujil are among the twenty-one Maya indigenous groups in Guatemala, which represent the majority of the population, despite having been considered a subaltern class since the colonial period. These strong, self-determined communities have survived and resisted colonialism and neo-colonialism for centuries. Yet, the question of indigenous sovereignty and autonomy continues to haunt the country. In recent decades, the incursion of multinational corporations—the push to expand mining and construct hydroelectric dams—has led to aggravated disputes over land ownership and water rights.

Lake Atitlán has been at the centre of these struggles. Given its importance as a source of freshwater and as one of Guatemala's most sought-after tourism areas, governmental plans and private-public proposals for development have led to clashes with local communities. By far, the most fiercely contested project has been a *megacolector* wastewater decontamination project, spearheaded by Asociación Amigos del Lago de Atitlán, an NGO with problematic links to the country's oligarchic elites and the

agro-industrial sector. Locals throughout the Sololá region have viewed the project with suspicion, and the citizens of San Pedro La Laguna have led protests against it, arguing that it is a covert means to gain access to and privatize the water from the lake. There are further immediate concerns about the lake's future and the stability of its ecosystem due to environmental changes. Since 2009, it has been invaded by cyanobacteria numerous times. Perhaps even more concerningly, the water level is rising and there are no clear explanations for what might be causing this. The submerged ancient Maya city of Samabaj stands as an ominous reminder of a similar past. Archaeologists believe that it was originally built on an island in the lake, was inhabited between circa 400 BCE and 250 CE, and was then abandoned due to rising water levels as a consequence of seismic events.

The struggle for land and water rights in Guatemala has become increasingly urgent. Across Central America, indigenous communities have been waging fierce long-term battles against incursions into their territories by states and corporations, extractivism, and environmental destruction. Activists, community leaders, and their allies are exposed to tremendous risk in seeking to defend these rights. There's no more tragic example than that of Berta Cáceres, of Lenca descent in Honduras, who made international headlines only when she was brutally murdered, in spite of her tireless activism over many decades as leader of the Council of Popular and Indigenous Organizations of Honduras (COPINH) and a prominent campaign against the building of a dam on the Rio Gualcarque river.

In Guatemala, indigenous community leaders and activists have been aggressively persecuted, unlawfully imprisoned, and killed in recent years. As "development" projects multiply, the force of repression increases. But so does resistance against it. Activist Bernardo Caal Xol spent four years in prison for defending the rights of the Maya Q'eqchi' communities negatively impacted by the construction of a hydroelectric dam on the Cahabón River in the

Alta Verapaz region of northern Guatemala.⁵ *Ríos de gente* (Rivers of People) (2021) was an action organized by artist Regina José Galindo and activist Abelino Chub Caal involving over a thousand individuals from indigenous communities throughout Guatemala, as part of the *Libertad Para el Agua* (Freedom for Water) festival run by the association Maíz de Vida in April 2021. It was dedicated to Bernardo Caal Xol, who was imprisoned at the time. As part of this action, women, children, and teenagers carried long stretches of blue canvas in a procession. The movement of the people across the landscape animated the canvas, re-creating the flow of water in a collective action meant to denounce the contamination and diversion of rivers due to industry. "Freedom to water!" they chanted in unison. Symbolically, in March 2022, the piece was remade, held and carried throughout the centre of Guatemala City as part of an action that ended in front of the National Palace. One wonders how often this performance will need to be repeated until these voices are heard.

Reflecting upon these high stakes, I return to Pichillá's piece. Confronted with the majestic presence of the lake, we are summoned to observe the powerful, lasting effect that such quiet motions can set into play, rippling through the air. Unperturbed, a fisherman passes by, seemingly interrupting the scene. Yet his presence is likewise one with the water, in flow, another element. We might remember that our presence too is ephemeral, as we eventually return to the land, and the water, that gave us life. ●

4 — See the exhibition and documentary *Miradas biónicas* (2017) produced by Benvenuto Chavajay and Antonio Pichillá. On the most important Tz'utujil painters from the region, see [Arte Maya Tz'utuhil, artemaya.org/index.html](http://artemaya.org/index.html).

5 — Amnesty International, "Guatemala: Bernardo Caal Xol should never have spent a day in prison," March 25, 2022, accessible online.





Antonio Pichillá Quiacaín

Tejiendo el paisaje, documentation photographique | photographic documentation, 2020.

Photos : Josué Samol, permission de | courtesy of the artist

De l'eau

Ileana L. Selejan

Il n'y avait encore ni homme, ni animal, ni oiseau, ni poisson, ni crustacé, ni arbre, ni grotte, ni ravin, ni buisson, ni forêt; seulement le Ciel. La face de la Terre ne se manifestait pas encore. Il y avait seulement l'océan, étendue d'eau prisonnière, tout entière immobile¹. — Anonyme

Vue du lac Atitlán flanqué de volcans. Au premier plan, des troncs d'arbres submergés, blanchis par le soleil, font saillie. L'artiste entre dans le cadre, les épaules chargées de rouleaux de tissu jaune vif. Il se met à dérouler soigneusement le tissu entre les troncs d'arbres, faisant de ces derniers une sorte de support. Pendant les cinq minutes qui suivent, nous assistons à une série d'actions et de mouvements répétitifs au cours desquels des couches de tissu rouge, blanc et noir sont ajoutées, ou « tissées » dans le décor, comme le suggère le titre de l'œuvre, *Tejiendo el paisaje* (Tisser le paysage, 2020). Les gestes évoquent ceux des tisserand·es qui étendent leurs fils et tracent leurs motifs avant de se mettre à l'ouvrage. La présence sculpturale de l'œuvre, la matérialité des tissus et du bois, est accentuée – voire monumentalisée – par l'immensité du paysage environnant. En effet, ce ne sont pas seulement les éléments sur lesquels l'artiste intervient directement qui constituent l'installation, car l'eau, grâce à sa surface fluide et réfléchissante, l'amplifie.

Antonio Pichillá Quiacaín est un artiste prolifique dont la pratique repose principalement sur la peinture, la sculpture et l'art textile. S'il travaille parfois en atelier, le plus souvent, il crée des installations à grande échelle qui s'étendent vers le lac, jouent avec sa surface ou en émergent. Sa mère lui a appris à tisser et à créer ses propres pièces. Il s'appuie sur ce savoir-faire pour élaborer des compositions abstraites qui établissent un dialogue avec l'art moderne et contemporain, tout en restant ancrées dans la cosmovision maya. Ses actions ont lieu presque exclusivement autour du lac Atitlán, sur les hauts plateaux guatémaltèques, un lieu de guérison où l'on pratique des gestes symboliques comme ceux de nouer et d'envelopper. Dans la culture maya, l'eau occupe une place centrale en tant qu'élément nécessaire à la perpétuation de la vie, mais aussi en tant que lieu de transition, où le contemporain et l'ancestral sont intimement liés. Le *Pop Wuh* (ou *Popol Vuh*, selon une autre transcription), texte fondateur des Mayas

K'iche', commence majestueusement par la description de la création du monde à partir des eaux primordiales : « Il y avait seulement l'océan, étendue d'eau prisonnière, tout entière immobile. » Le lac Atitlán est considéré comme sacré, comme une présence maternelle animée dotée d'une personnalité. Il a une âme. Ce n'est donc pas un hasard si ses eaux nourrissent des pratiques artistiques telles que celle de Pichillá.

En juillet 2018, j'ai été invitée par Pichillá et son confrère, Benvenuto Chavajay Ixtetelá, à participer à la Vienal del Lago dans la ville de San Pedro La Laguna, sur les rives du lac Atitlán. Les deux artistes ont organisé des visites d'ateliers et m'ont emmenée découvrir la région. L'expérience sans doute la plus inattendue, et la plus enrichissante, a été d'avoir pu voir, à Santiago Atitlán, Maximón, ou San Simón, une figure sacrée communément appelée *abuelo* (grand-père) qui est profondément vénérée par les communautés vivant autour du lac. Dans le nom « Vienal del Lago », le B de *bienal* (biennale) est remplacé par le V de *vida* (vie), car, comme l'explique Chavajay, « *es más importante la vida así, que el arte en sí* » (la vie ainsi est plus importante que l'art en soi). Le V sert également de symbole, puisqu'il rappelle la forme inversée des trois volcans qui bordent le lac et se reflètent à sa surface. Chavajay m'a dit que, pour lui, l'art était un moyen d'entrer en dialogue avec l'« Occident ». À la différence de la plupart des biennales internationales, la Vienal est un événement permanent qui se développe sur la base d'un rapport d'équivalence entre l'art et la vie.

Au cours de ma résidence de six semaines, j'ai fait la connaissance d'un grand nombre d'artistes et d'artisan·es de la région et j'ai pu observer l'étendue, la diversité et l'efflorescence de l'art et de la culture locaux. Il est vite devenu évident que certaines des notions héritées quant à l'autonomie de l'art, en particulier de l'art « occidental », comme dirait Chavajay, étaient non seulement dénuées de pertinence dans ce contexte, mais obsolètes. Chavajay se souvient que, lorsqu'il avait interrogé son père

pour la première fois sur le sens de l'art, il avait été surpris par son silence : le terme n'existant pas en tz'utujil. Pourtant, Chavajay savait dès son plus jeune âge qu'au sein de sa communauté, l'art était omniprésent, ancré dans les choses comme dans les gestes. Depuis, sa pratique – ses « gestes artistiques contemporains » – s'appuie sur le silence de son père². La vision du monde des Mayas comprend des définitions ouvertes, où les distinctions strictes entre l'animé et l'inanimé, les choses et les gens, les pratiques culturelles ancestrales et les tâches quotidiennes banales sont atténuées. La Vienal s'inscrit dans ce contexte et ne dépend donc pas de projets de commissariat ou de la mise sur pied d'événements spéciaux. Au contraire, elle se déploie parallèlement à l'implication et aux échanges des artistes invitée·es avec la communauté ; elle est flux et reflux. D'ailleurs, « flux » est probablement le mot qui rendrait le mieux compte de mon expérience sur place, car la plus grande présence, dans la Vienal, est le lac.

La pratique de Chavajay est profondément enracinée dans la vie de sa communauté, sa culture ancestrale, mais elle se projette vers l'extérieur, cherchant des points de contact et des connexions au-delà de celles-ci, notamment avec l'entité fracturée que nous appelons « monde de l'art » – le monde en tant qu'art, l'art en relation avec le monde. Ce travail est investi de ce qu'on pourrait qualifier de mission sociale. Il cherche à mettre au jour des zones de friction, mais aussi de chevauchement, entre la culture ancestrale et la modernité. Chavajay mène depuis plusieurs années un projet intitulé *El retorno de las almas* (Le retour des âmes), qui porte sur le rapatriement d'objets enlevés de force à des

¹ – *Pop Wuh : Le livre des événements* (version d'Adrián I. Chávez), traduit de l'espagnol par Anny Amberg, Paris, Gallimard (L'aube des peuples), 1990, p. 46-47.

² – Entretien avec l'artiste, juillet 2021.

communautés autochtones, à travers lequel il remet en question les institutions qui perpétuent des attitudes colonialistes et interpelle le monde de l'art pour sa complaisance (voire son hypocrisie pure et simple). En 2021, en collaboration avec des dirigeant·es et des groupes communautaires de la région, il a réussi à convaincre les autorités gouvernementales de restituer la chaise d'Atanasio Tzul, conservée au Museo Nacional de Historia, dans la capitale, à sa place légitime à Totonicapán. En 1820, Tzul, chef maya k'iche', avait organisé un grand soulèvement autochtone contre la couronne d'Espagne et déclaré l'indépendance, ce qui lui avait permis de gouverner la région pendant 29 jours³. Chavajay a également lancé, en 2013, une campagne visant à renommer le stade national du Guatemala en l'honneur d'un athlète dont le nom avait été modifié – passant de Doroteo Guamuch Flores à Mateo Flores – pour cacher ses origines autochtones. La chaise de Tzul et le legs de Guamuch, aux yeux de Chavajay, n'étaient pas à leur place. Le retour de leurs âmes était donc nécessaire. On peut considérer ces actions sous l'angle de la justice réparatrice : en identifiant les objets et les symboles qui ont été usurpés ou déplacés, l'artiste cherche à guérir les blessures de l'histoire, à se remettre de la perte. L'eau, sa proximité physique et conceptuelle – le ruisseau, le lac, l'océan –, peut être interprétée ici de manière symbolique comme un conduit, une présence intermédiaire. Dans cet esprit, *El retorno de las almas* annule symboliquement le voyage de Christophe Colomb et renverse les siècles de pillage et de dévastation qui s'en sont suivis. En effet, la guérison est au cœur des pratiques de Chavajay et de Pichillá, qui s'efforcent tous deux de faire face, comme dirait Chavajay, à l'abîme entre les mondes, à la blessure coloniale.

Un grand nombre d'artistes qui vivent et travaillent sur les rives du lac Atitlán se sont intéressé·es à la signification de l'eau en tant que support et en tant que thème dans leur travail. Manuel Chavajay, par exemple, a réalisé, à l'aide de techniques variées, notamment l'aquarelle, l'acrylique, la photographie et la vidéo, une série d'œuvres qui représentent des rencontres étranges dans des milieux aquatiques. L'eau y est un véhicule, un moyen de passer d'un monde à l'autre et de jouer avec les apparences, tout en remplissant sa fonction de principale source de subsistance, essentielle à la vie. Dans *Jikonriil'/Tensión* (2017), deux hommes pagaient pour faire avancer leurs canots dans des directions opposées. Cependant, les embarcations sont attachées l'une à l'autre, si bien que chaque pagayeur ne parvient qu'à avancer légèrement pendant que l'autre prend un court répit. Les hommes sont liés l'un à l'autre, au sens propre comme au sens figuré, leurs efforts équivalents mais opposés créant une sorte d'équilibre qui les maintient en place. L'œuvre renvoie au conflit armé qui sévit au Guatemala depuis des décennies et à ses conséquences, en soulignant la violation constante des droits des citoyen·es autochtones, la persécution des dirigeant·es des communautés et la dépréciation sur les ressources naturelles, en particulier *nuestra madre agua* (notre mère l'eau).

D'autres artistes de la région utilisent des matériaux transportés et façonnés par l'eau. Le maître sculpteur Feliciano Pop a réalisé d'innombrables pièces au cours de sa vie, avec beaucoup d'esprit et de tendresse, à partir de fragments de pierreponce échoués sur les rives du lac. L'une de mes visites les plus mémorables a été celle des *hermanos* (frères) Emilio, Juan Fermín et Lorenzo González Morales, des peintres formés dans la tradition locale qui élaborent des compositions complexes aux styles immédiatement reconnaissables. Dans leurs œuvres, ils s'intéressent à la vie de la communauté établie *autour* des rives du lac. On pourrait dire que leurs tableaux ont également une fonction commémorative en ce qu'ils dépeignent aussi bien des festivités et des rituels importants que divers aspects de la vie quotidienne⁴. La célébration de la vie telle qu'elle apparaît dans ces toiles colorées dépend néanmoins des circonstances immédiates. Les Tz'utujil font partie des 21 groupes autochtones mayas du Guatemala, lesquels représentent la majorité de la population, bien qu'ils soient considérés comme une classe subalterne depuis la période coloniale. Ces communautés fortes et autodéterminées ont survécu et résisté au colonialisme et au néocolonialisme pendant des siècles. Pourtant, la question de la souveraineté et de l'autonomie autochtones continue de hanter le pays. Au cours des dernières décennies, l'invasion des sociétés multinationales, qui poussent à l'expansion de l'exploitation minière et à la construction de barrages hydroélectriques, a entraîné une aggravation des conflits sur la propriété des terres et les droits relatifs à l'eau.

Le lac Atitlán est au centre de ces luttes. Compte tenu de son importance en tant que source d'eau douce et région touristique prisée du Guatemala, les plans gouvernementaux et les propositions de partenariat public-privé ont donné lieu à des affrontements avec les communautés locales. Le projet de décontamination des eaux usées connu sous le nom de *megacolector*, mené par l'association Amigos del Lago de Atitlán, une ONG ayant des liens problématiques avec les élites oligarchiques du pays et le secteur agro-industriel, est de loin le plus farouchement contesté. Les habitant·es du département de Sololá ont accueilli le projet avec méfiance et les citoyen·nes de San Pedro La Laguna s'y sont opposé·es, soutenant qu'il s'agit d'un moyen détourné d'accéder à l'eau du lac et de la privatiser. Il y a d'autres préoccupations immédiates concernant l'avenir du lac et la stabilité de son écosystème, menacé par les changements environnementaux. Depuis 2009, le lac a été envahi à plusieurs reprises par des cyanobactéries. Plus inquiétant encore, le niveau de l'eau monte sans que l'on sache exactement pourquoi. L'ancienne cité maya de Samabaj, submergée, est un rappel inquiétant d'un passé similaire. Les archéologues pensent qu'elle a été construite à l'origine sur une île dans le lac, qu'elle a été habitée entre environ 400 avant notre ère et 250 de notre ère et qu'elle a été abandonnée en raison de la montée du niveau de l'eau à la suite d'événements sismiques.

L'eau, sa proximité physique et conceptuelle – le ruisseau, le lac, l'océan –, peut être interprétée ici de manière symbolique comme un conduit, une présence intermédiaire.

La défense du droit à la terre et à l'eau au Guatemala est de plus en plus pressante. Dans toute l'Amérique centrale, les communautés autochtones mènent une lutte acharnée et de longue haleine contre les incursions des États et des entreprises sur leurs territoires, l'extractivisme et la destruction de l'environnement. Les militant·es, les dirigeant·es des communautés et leurs allié·es s'exposent à des risques considérables lorsqu'ils et elles cherchent à défendre ce droit. Il n'y a pas d'exemple plus tragique que celui, au Honduras, de Berta Cáceres, d'origine lenca, qui n'a fait la une des journaux internationaux que lorsqu'elle a été brutalement assassinée, malgré le militantisme inlassable qu'elle a exercé pendant plusieurs décennies en tant que dirigeante du Conseil citoyen des organisations populaires et autochtones du Honduras (COPINH) et une importante campagne contre la construction d'un barrage sur la rivière Gualcarque.

Au Guatemala, nombre de dirigeant·es de communautés autochtones et de militant·es ont été violemment persécuté·es, illégalement emprisonné·es, voire tué·es au cours des dernières années. Plus les projets de « développement » se multiplient, plus la répression augmente. Mais la résistance à cette répression croît elle aussi. Le militant Bernardo Caal Xol a passé quatre ans en prison pour avoir défendu les droits des communautés mayas q'eqchi' touchées par un projet de construction de barrage hydroélectrique sur la rivière Cahabón, dans le département d'Alta Verapaz, au nord du Guatemala⁵. *Ríos de gente* (Rivières de monde, 2021) est une action organisée par l'artiste Regina José Galindo et le militant Abelino Chub

Caal à laquelle ont participé plus d'un millier de personnes issues de communautés autochtones de tout le Guatemala dans le cadre du festival Libertad Para el Agua (Liberté pour l'eau), mis sur pied par l'association Maíz de Vida en avril 2021. L'action était dédiée à Bernardo Caal Xol, qui était emprisonné à l'époque. Pour l'occasion, des femmes, des enfants et des adolescent·es ont transporté en procession de longues bandes de toile bleue. Le mouvement de tous ces gens à travers le paysage animait la toile, recréait l'écoulement de l'eau dans une action collective destinée à dénoncer la contamination et le détournement des rivières par le secteur industriel. « Liberté à l'eau ! » scandaient-ils à l'unisson. En mars 2022, l'œuvre a été refaite et transportée symboliquement dans le centre de la ville de Guatemala dans le cadre d'une action qui s'est terminée devant le Palacio Nacional de la Cultura. On se demande combien de fois cette performance devra être répétée pour que ces voix soient entendues.

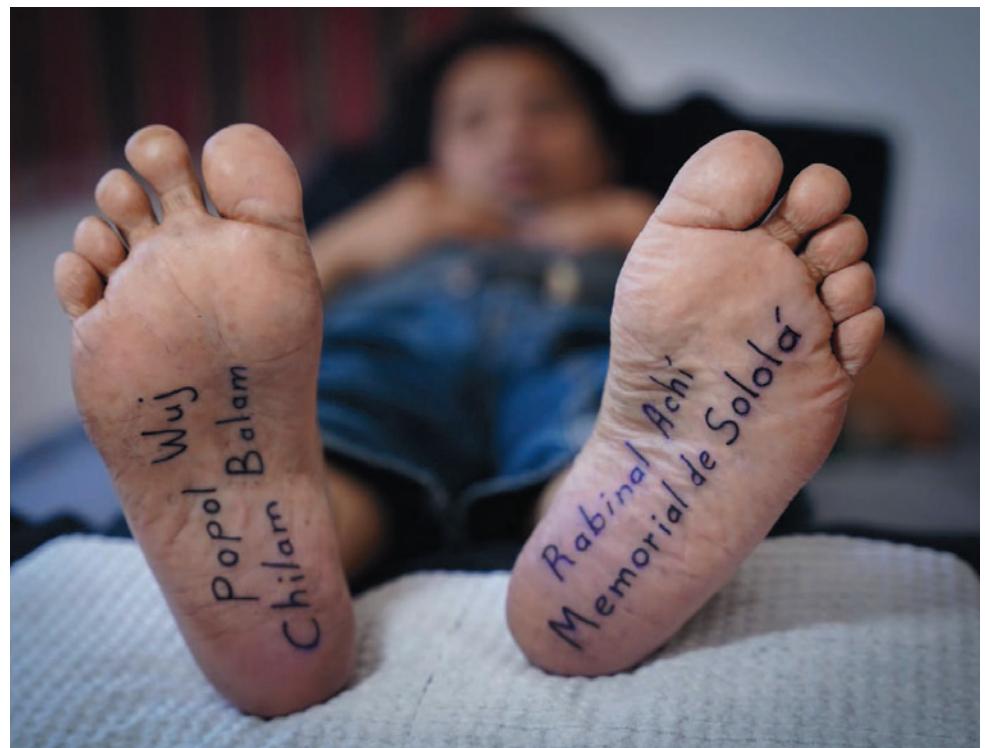
Tandis que je réfléchis à ces enjeux importants, l'œuvre de Pichillá me revient à l'esprit. Devant la présence majestueuse du lac, nous sommes appelé·es à contempler l'effet puissant et durable que de tels déplacements en silence peuvent produire, propager dans l'air. Imperturbable, un pêcheur passe, interrompant en apparence la scène. Cependant, sa présence ne fait qu'un avec l'eau, dans le flux, un autre élément. N'oublions pas que notre présence est elle aussi éphémère, puisque nous finissons par retourner à la terre et à l'eau qui nous ont donné la vie.

Traduit de l'anglais par **Nathalie de Blois**

3 — Il s'agit notamment du premier mouvement d'indépendance qui ait connu du succès dans la région. Les provinces qui formeront la république fédérale d'Amérique centrale, dont le Guatemala faisait partie à l'époque, n'ont déclaré leur indépendance vis-à-vis de l'Espagne qu'en 1821.

4 — Voir l'exposition et le documentaire *Miradas biónicas* (2017) réalisés par Chavajay et Pichillá. Pour en savoir plus sur les peintres tz'utujil les plus important·es de la région, voir le site Arte Maya Tz'utuhil : artemaya.org/index.html.

5 — « Guatemala. Bernardo Caal Xol n'aurait pas dû passer un seul jour en prison », *Amnesty International*, 25 mars 2022, accessible en ligne.



Benvenuto Chavajay Ixtetelá

El retorno de las almas,
vue de la performance |
performance view, Museo Nacional
Reina Sofía, Madrid, 2022.

Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Chélanie Beaudin-Quintin

John Akomfrah

Vertigo Sea, capture vidéo | video still,

2015.

© Smoking Dogs Films, DACS /

Artimage (2023)

Photo : permission de | courtesy of Smoking
Dogs Films & Lisson Gallery, Los Angeles

*Vertigo Sea
et Typhoon
Coming On
récits oblique
d'un sublime
aquatique*

Joëlle Dubé



Un banc de méduses en suspens, des migrant·es entassé·es sur un radeau de fortune en mer tourmentée, les passagers et passagères d'un voilier solitaire qui profitent du spectacle du coucher de soleil, ce sont là trois scènes qui se juxtaposent dans *Vertigo Sea* (2015), une installation vidéo de l'artiste britanno-ghanéen John Akomfrah.



L'œuvre de 48 minutes se déploie sur trois écrans imposants qui enveloppent la pièce ; une ambiance sonore complète cette immersion. Les vidéos, ponctuées de références aux canons de l'histoire de l'art, comme *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) du peintre romantique prussien Caspar David Friedrich, sont accompagnées de citations de Herman Melville, de Virginia Woolf, de Heathcote Williams et de Ralph Waldo Emerson qui rappellent que l'eau regorge de merveilles sous-marines, mais qu'elle a également volé de nombreuses vies, notamment celles de personnes asservies et de migrant·es. Elle est un lieu de mystères, d'émerveillement et de conquêtes. L'installation *Typhoon Coming On* (2018), de l'artiste afro-étatsunienne Sondra Perry, joue sur une ambiguïté similaire. Référence explicite à la peinture *The Slave Ship*¹ (1840) du peintre britannique William Turner, *Typhoon Coming On* revisite le massacre du Zong (1781) en projetant la vidéo monumentale d'une eau huileuse. À l'aide de l'outil « Ocean Modifier » de Blender, un logiciel à code source ouvert, l'artiste échantillonne, manipule et transforme l'eau déchainée puisée dans la peinture de Turner. Périodiquement, l'animation de la mer prend des teintes violacées et perd sa texture.

Vertigo Sea et *Typhoon Coming On* procèdent d'une relecture critique du « sublime colonial ». Mis en exergue dans les œuvres de Friedrich et de Turner, le sublime colonial présente une eau qui peut exprimer à la fois une méditation spirituelle ouverte sur l'immensité d'un espace perçu comme vide et l'évènement exceptionnel isolé, tout en participant à la réification des idéaux coloniaux. Les œuvres d'Akomfrah et de Perry mettent en porte-à-faux cette

représentation de l'eau et proposent plutôt un « sublime aquatique », c'est-à-dire un paysage aqueux complexe, plein de contradictions, où s'entremêlent violence coloniale, migration forcée et noyade, de même qu'extinction d'espèces non-humaines.

FRIEDRICH ET TURNER : MOBILISATION D'UN SUBLIME COLONIAL

Dans *Critique de la faculté de juger*, Emmanuel Kant, penseur phare du siècle des Lumières, décrit le sublime comme un sentiment d'émerveillement, d'impuissance et d'admiration semblable au vertige qu'on peut éprouver devant un paysage grandiose². Selon Laure Cahen-Maurel, spécialiste du romantisme allemand, le sujet par excellence des artistes voulant représenter visuellement le sublime kantien est « une mer sans limites, sans frontières³ », comme celle du Voyageur contemplant une mer de nuages de Friedrich. Juché sur un monticule rocheux, vu de dos, le protagoniste de l'œuvre médite sur l'immensité, voire l'infini et le vide de la mer de nuages qui s'offrent à lui. Cette mer atmosphérique est calme, passive, ouverte à la conquête et dépourvue d'agentivité ; qui plus est, elle est réduite à sa qualité de miroir, simple reflet de l'intériorité spirituelle du voyageur.

Par contraste, le sublime du penseur romantique irlandais Edmund Burke évoque la notion de terreur viscérale, et c'est de ce sublime dont s'inspire toute l'œuvre picturale de Turner⁴. Dans *The Slave Ship*, l'eau représentée est tumultueuse, indistincte du ciel. On aperçoit çà et là des mains et des pieds menottés qui émergent de la mer déchainée. La scène représentée est celle

Sondra Perry

Typhoon Coming On, vue d'installation | installation view, Institute of Contemporary Art Miami, 2018.

Photo : Fredrik Nilsen Studio, permission de | courtesy of the artist & Bridget Donahue, New York

du massacre du Zong, navire britannique duquel plus de 130 Africain·es en situation de traite ont été jeté·es par-dessus bord parce que les propriétaires du bateau caressaient l'espérance de toucher l'assurance pour « marchandise » endommagée⁵. Comme le souligne la spécialiste de la littérature romantique Michelle Faubert, ces « Africain·es avaient plus de valeur mort·es qu'en vie⁶ ». Dans sa mise en scène, Turner prend la liberté de dramatiser les circonstances de l'évènement en le situant au cœur d'une tempête ; ce faisant, il instrumentalise de suite le massacre et objectifie dans la même foulée les corps représentés. Mais le massacre du Zong est plus qu'une tragédie isolée : il nous parle de déshumanisation des Africain·es esclavagisé·es et condamné·es à une migration forcée. En matérialisant le sublime de Burke, Turner offre une relecture dramatique des évènements qui détourne le véritable drame qui se joue dans cette scène : la colonisation dans toute sa violence.

Cette tendance à idéaliser un paysage invite d'une part à la conquête et d'autre part à dramatiser des tragédies qui témoignent de la violence systémique et du succès de l'entreprise coloniale. Il s'avère que le paysage aquatique, ou l'allusion à celui-ci, sert de véhicule pictural tout désigné aux idéologies impérialistes. Tant chez Friedrich que chez Turner, l'eau est la matière d'une exploration formelle des sublimes de Kant et de Burke.

AKOMFRAH ET PERRY : RÉCITS OBLIQUES D'UN SUBLIME AQUATIQUE

Dans *Vertigo Sea*, le clin d'œil à Friedrich est évident. Akomfrah reprend la composition formelle du *Voyageur contemplant une mer de nuages* et

met en scène un homme noir vêtu de la tunique rouge portée par l'armée britannique pendant la période coloniale. Son protagoniste se tient devant une eau calme, au milieu de montagnes aux sommets nuageux, et nous fait face, plutôt que de nous tourner le dos comme c'est le cas du voyageur de Friedrich. Il apparaît solennel et pensif; le regard posé au sol, les mains jointes, il adopte une posture de recueillement. L'homme représenté est Olaudah Equiano (v. 1745-1797), un affranchi qui s'est fait connaître en luttant pour l'abolition de l'asservissement et la dénonciation de la traite des Noir·es et en attirant notamment l'attention sur le procès du massacre du Zong⁷. En tournant le dos au paysage grandiose qui se dessine derrière lui, l'Equiano d'Akomfrah refuse le sublime kantien, refuse le paysage colonisé de l'imaginaire impérial.

Plus qu'une simple négation du sublime colonial, ce plan d'Akomfrah pointe vers une lecture de l'eau comme ruine, voire comme requiem. L'auteur Jakob Nilsson décrit *Vertigo Sea* comme « une opération de sauvetage où les victimes [...] sont tirées d'un "espace d'amnésie" vers un espace artistique⁸ ». Cette opération s'organise à partir de ce qu'Akomfrah nomme des « récits obliques sur le sublime aquatique ». Son exploration d'un tel sublime prend sa source dans les paroles du philosophe transcendentaliste étatsunien Ralph Waldo Emerson. Celui-ci écrit : « Ne sois pas l'esclave de ton passé – plonge dans les mers sublimes, en profondeur, et nage loin, afin de revenir avec un nouveau respect de toi, un nouveau pouvoir et une expérience approfondie propre à éclairer le passé⁹ ». L'œuvre d'Akomfrah nous plonge au cœur d'une eau trouble et profonde. L'artiste assemble des mises en scène, comme celle d'Equiano, des images de la BBC et des vidéos d'archives où se côtoient la traite des personnes esclavagisées, la chasse à la baleine effrénée, les radeaux de fortune des migrant·es à la recherche d'une vie meilleure et la pêche industrielle excessive. Le montage des images permet un rapprochement symbolique et rend possible une lecture stratifiée de l'histoire à travers le motif de l'eau; penser l'eau, c'est alors penser sans distinction les violences coloniales passées, présentes et futures. Akomfrah nous montre que la logique mercantile qui sous-tend la traite des personnes asservies est celle-là même qui permet l'exploitation du monde marin : dans les deux cas, l'Autre est réduit au statut de marchandise. *Vertigo Sea* soumet ainsi à notre regard l'enchevêtrement quasi intolérable de récits obliques qui coexistent au-delà de la temporalité partagée de l'œuvre d'art.

Perry aussi prend part à ce sauvetage hors de l'espace d'amnésie en proposant un sublime aquatique. L'artiste est soucieuse de retirer ces fragments de corps émergeant que l'on observe dans *The Slave Ship* de Turner et opte pour la représentation d'une mer calme plutôt que déchainée. Ces deux manipulations permettent entre autres de recentrer notre attention sur la longue histoire des violences coloniales et postcoloniales dans laquelle s'inscrit le massacre du Zong. Perry réactualise avec soin et tendresse cet évènement et l'inscrit dans notre

histoire contemporaine. En détournant la représentation graphique de Turner, elle s'éloigne consciemment d'un sensationalisme qui pourrait réveiller les traumatismes issus de la violence infligée aux corps noirs chez les descendant·es des personnes esclavagisées et, plus généralement, chez les personnes noires. Dans la même foulée, elle redonne de l'agentivité à celles et ceux qui ont péri aux mains de l'équipage du Zong. Bien que la plupart des Africain·es esclavagisé·es aient été jeté·es à l'eau par l'équipage, certain·es ont plongé de leur plein gré et Perry veille à nous le rappeler. La précision permet de percevoir ces personnes en situation de traite non pas comme des victimes, mais bien comme des personnes à part entière. Dans *Le contrat racial*, le philosophe Charles Mills nous rappelle que Kant est d'abord et avant tout « *le théoricien fondateur de la division moderne entre Herrenvolk et Untermenschen, personnes et sous-personnes*¹⁰ ». En offrant au public un récit revisité du massacre du Zong par le biais d'un sublime aquatique, Perry génère un espace de respect qui rend leur dignité aux personnes esclavagisées. Ce renversement est déployé en toute subtilité par l'artiste. Dans Blender, le logiciel qu'elle utilise pour transformer l'eau de Turner, la couleur violette signale qu'une texture est manquante. L'artiste exploite cette caractéristique et fait la part belle à ces messages d'erreur pour évoquer la perte et l'invisibilisation. L'omniprésence du violet dans *Typhoon Coming On* a pour effet de souligner l'évacuation des corps noirs du grand récit occidental. Leur absence est criante et l'insistance de l'artiste sur cette omission, cette lacune, s'inscrit dans un acte de résistance et de libération qui, comme chez Akomfrah, nous invite à revisiter notre histoire d'un œil critique.

Bien que Perry prenne soin d'effacer les corps de l'œuvre de Turner, l'installation entière respire leur présence, qui échappe toutefois à une identification en tant que marchandise ou victime. Les corps ne sont plus déplacés par l'eau, mais bougent avec elle. La surface de l'eau et de la peau s'entremêle et s'étend dans l'espace de la galerie pour engloutir le corps du public. L'eau ne se dresse plus comme une masse immatérielle et infinie à conquérir, elle n'est plus vide et sans agentivité, mais agit comme gardienne des mémoires qui recèle les présences et les secrets bien gardés de l'histoire coloniale.

La plupart du temps, on voit l'eau comme une frontière naturelle et géopolitique séparant les continents les uns des autres. Cependant, l'océan comme agent de liaison ne pourrait-il pas mener à une reformulation de notre rapport à l'eau qui serait davantage ancrée dans la réparation, la prise de responsabilité et le soin? Une telle attention serait à déployer envers celles et ceux qui entreprennent des traversées périlleuses, forcées ou non, mais aussi envers les mondes plus qu'humains qu'abritent ces eaux. C'est avec un soin similaire à celui qu'adopte Perry dans sa relecture du massacre du Zong qu'Akomfrah réorganise les vidéos de la BBC pour créer une narration qui maintient un degré de complexité toujours inhérent à l'eau et

à la violence qu'elle englobe, mais qui évite les raccourcis réducteurs qui, eux, peuvent activer des traumatismes. Ironiquement, le mot néerlandais « *zorg* », devenu « *zong* » lors de la prise de possession du bateau par les Anglais, signifie « *soin* »¹¹. *Vertigo Sea* et *Typhoon Coming On* répondent à cet impératif de refuser le romantisme de notre rapport à l'eau; le renversement du sublime colonial au profit d'un sublime aquatique est un premier pas dans cette direction. ●

1 — L'œuvre était à l'origine intitulée *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying—Typhoon Coming On* (ou *Typhon* avec l'orthographe de l'époque).

2 — Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand et présenté par Alain Renaut, Paris, Flammarion (Aubier), 1995, p. 253-254.

3 — Laure Cahen-Maurel, « The Simplicity of the Sublime: A New Picturing of Nature in Caspar David Friedrich », dans Dalia Nassar (dir.), *The Relevance of Romanticism: Essays on German Romantic Philosophy*, New York, Oxford University Press, p. 194. [Trad. libre]

4 — Andrew Wilton, *Turner and the Sublime*, Londres, British Museum Publications, 1980, p. 65.

5 — Il est important de noter que le nombre de personnes ayant péri est encore contesté aujourd'hui. Ce nombre varie de 123 à 150, selon les sources. Michelle Faubert, *Granville Sharp's Uncovered Letter and the Zong Massacre*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, p. 18-19.

6 — Ibid., p. 20. [Trad. libre]

7 — Le premier procès débute en mars 1783, à la suite du refus des assureurs de payer une compensation au propriétaire du Zong pour la perte des Africain·es asservi·es. Le procès ira en appel, mais aucun membre de l'équipage ne sera poursuivi, malgré le retentissement du procès dans l'opinion publique.

8 — Jakob Nilsson, « Capitalocene, Clichés, and Critical Re-Enchantment: What Akomfrah's *Vertigo Sea* Does through BBC Nature », *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 10, n° 1 (2018), p. 1, accessible en ligne. [Trad. libre]

9 — Citation de Ralph Waldo Emerson dans l'œuvre *Vertigo Sea*. [Trad. libre]

10 — Charles W. Mills, *Le contrat racial*, traduit de l'anglais par Aly Ndiaye alias Webster, Montréal, Mémoire d'encrier, 2023, p. 122. C'est l'auteur qui souligne.

11 — Michelle Faubert, op. cit., p. 14.



Sondra Perry

Typhoon Coming On, vues d'installation | installation views, Serpentine North Gallery, Londres & Institute of Contemporary Art Miami, 2018.

Photos : Mike Din & Fredrik Nilsen Studio, permission de | courtesy of the artist & Bridget Donahue, New York

Vertigo Sea and Typhoon Coming On, Oblique Tales of an Aquatic Sublime

Chélanie Beaudin-Quintin & Joëlle Dubé

A swarm of floating jellyfish, migrants crammed into a makeshift raft on a rough sea, people on a lone sailboat enjoying the sunset: these three scenes are juxtaposed in *Vertigo Sea* (2015), a video installation by British-Ghanaian artist John Akomfrah.

The forty-eight-minute work is presented on three large screens that wrap around the room, and a soundscape completes the immersive experience. Full of canonical art-history references such as *Wanderer Above the Sea of Fog* (1818) by the German Romantic artist Caspar David Friedrich, the videos include excerpts from Herman Melville, Virginia Woolf, Heathcote Williams, and Ralph Waldo Emerson, reminding us that the sea holds an abundance of submarine marvels yet has also taken many lives, particularly those of enslaved people and migrants. It is a place of mystery, wonder, and conquest. The installation *Typhoon Coming On* (2018) by the African American artist Sondra Perry plays on a similar ambiguity. Referring explicitly to the painting *The Slave Ship*¹ (1840) by the British painter William Turner, *Typhoon Coming On* revisits the massacre of the *Zong* (1781) by projecting a monumental video of an oily sea. Using the “Ocean Modifier” tool of the open-source software Blender, Perry samples, manipulates, and transforms the stormy waters taken from Turner’s painting. Periodically, the animation of the sea takes on violet hues and loses its texture.

Vertigo Sea and *Typhoon Coming On* proceed from a critical rereading of the “colonial sublime.” Highlighted in the works of Friedrich and Turner, the colonial sublime presents a sea that can express both the spiritual contemplation of an immense space perceived to be empty and the exceptional isolated event, while supporting the reification of colonial ideals. Akomfrah’s and Perry’s works are at odds

with this representation of water, proposing instead an “aquatic sublime”: a complex, aqueous landscape full of contradictions where colonial violence, forced and drowning migration, and the extinction of non-human species are intertwined.

FRIEDRICH AND TURNER: MOBILIZING A COLONIAL SUBLIME

In *Critique of Judgement*, Immanuel Kant, a beacon of the Enlightenment, describes the sublime as a sense of wonder, powerlessness, and admiration similar to the vertigo that one might feel when standing before a majestic landscape.² According to the German Romanticism scholar Laure Cahen-Maurel, the quintessential subject of artists wishing to visually represent the Kantian sublime is “the unlimited and unbounded sea,”³ such as in Friedrich’s *Wanderer Above the Sea of Fog*. Perched on a rocky outcrop and viewed from the back, the painting’s protagonist contemplates the immensity and infinite emptiness of the sea of clouds before him. This atmospheric sea is calm, passive, open to conquest, and devoid of agency; in addition, it is reduced to its quality as mirror, a simple reflection of the traveller’s spiritual interiority.

In contrast, the sublime of the Irish Romantic philosopher Edmund Burke evokes the notion of visceral terror, and this is the sublime that inspired all of Turner’s paintings.⁴ In *The Slave Ship*, the water is tumultuous and indistinguishable from the sky. Here and there,

we can glimpse shackled hands and feet emerging from the stormy sea. The represented scene is of the massacre of the British ship the *Zong*, from which more than 130 enslaved Africans were thrown overboard because the ship owners hoped to claim insurance for damaged “cargo.”⁵ As the Romantic literature scholar Michelle Faubert emphasizes, “the Africans

1 — The work was originally called *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying—Typhoon Coming On* (or *Typhon*, using the spelling of the period).

2 — Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans. James Creed Meredith, ed. Nicholas Walker (Oxford: Oxford University Press, 2009), 100.

3 — Laure Cahen-Maurel, “The Simplicity of the Sublime: A New Picturing of Nature in Caspar David Friedrich,” in *The Relevance of Romanticism: Essays on German Romantic Philosophy*, ed. Dalia Nassar (New York: Oxford University Press), 194.

4 — Andrew Wilton, *Turner and the Sublime* (London: British Museum Publications, 1980), 65.

5 — It is important to note that the exact number of people who died is still debated today. The number varies between 123 and 150, depending on the source. Michelle Faubert, *Granville Sharp’s Uncovered Letter and the Zong Massacre* (Cham: Palgrave Macmillan, 2018), 18–19.

were literally worth more dead than alive.”⁶ In his depiction, Turner takes the liberty of dramatizing the circumstances of the event by situating it in a storm; in so doing, he exploits the massacre and at the same time objectifies the represented bodies. Yet the *Zong* massacre is more than just an isolated tragedy: it speaks to the dehumanization of enslaved Africans condemned to forced migration. By embodying Burke’s sublime, Turner offers a dramatic rereading of the events that diverts from the actual drama being played out in the scene: colonialism in all its violence.

This tendency to idealize a landscape encourages both conquest and the dramatization of tragedies that attest to the systemic violence and success of the colonial enterprise. It turns out that the aquatic scape or the allusion to it serves as a pictorial vehicle for imperialist ideologies. For Friedrich and Turner, water is the material used to formally explore Kant’s and Burke’s sublimes.

AKOMFRAH AND PERRY: OBLIQUE TALES OF AN AQUATIC SUBLIME

In *Vertigo Sea*, the allusion to Friedrich is obvious. Akomfrah takes up the formal composition of *Wanderer Above the Sea of Fog* and represents a Black man dressed in the red coat worn by the British army in colonial times. His protagonist stands in front of calm waters, surrounded by mountains with cloud-covered peaks, and he faces us rather than turning his back to us, as Friedrich’s traveller does. He seems solemn and thoughtful; he is looking at the ground, hands joined, in a posture of contemplation. The man being represented is Olaudah Equiano (c. 1745–1797), a formerly enslaved person who fought for the abolition of slavery and became known for denouncing the treatment of Black people, particularly by drawing attention to the *Zong* massacre trial.⁷ By turning his back on the majestic landscape behind him, Akomfrah’s Equiano rejects the Kantian sublime, rejects the colonized landscape of the imperialist imagination.

More than a simple negation of the colonial sublime, Akomfrah’s framing points to a reading of water as ruin, as requiem. The author Jakob Nilsson describes *Vertigo Sea* as “rescuing from a ‘space of amnesia’ the victims of this crisis into an artistic space.”⁸ This operation is done through what Akomfrah calls “oblique tales on the aquatic sublime.” His exploration of the sublime draws its source from the words of the American transcendentalist philosopher Ralph Waldo Emerson, who wrote, “Be not the slave of your own past ... plunge into the sublime seas, dive deep, and swim far, so you shall come back with new self-respect, with new power, and with an advanced experience that shall explain and overlook the old.”⁹ Akomfrah’s work plunges us into deep and troubled waters. He assembles staged scenes—like the one of Equiano—BBC images, and archival footage that mix trafficking of enslaved persons, whale hunts, makeshift rafts of migrants seeking a better life, and

excessive industrial fishing. The montage of images allows a symbolic connection and makes possible a layered reading of history through the motif of water; thinking through water means thinking without distinction of past, present, and future colonial violence. Akomfrah shows us that the mercantile logic underlying the trafficking of enslaved people is the same as the one enabling the exploitation of the marine environment: in both cases, the Other is reduced to the status of commodity. *Vertigo Sea* exposes the almost intolerable entanglement of oblique tales that coexist beyond the shared temporality of an artwork.

Perry also takes part in this “rescuing from a space of amnesia” by offering an aquatic sublime. She is mindful to remove the fragments of bodies that can be seen in Turner’s *Slave Ship* and chooses to represent a calm rather than a stormy sea. Among other things, these two manipulations refocus our attention on the long history of colonial and post-colonial violence, such as the *Zong* massacre. With care and tenderness, Perry reactivates this event and integrates it into our contemporary history. By subverting Turner’s graphic representation, she consciously distances herself from a sensationalism that could reawaken the trauma caused by the violence inflicted on Black bodies for the descendants of enslaved people and, more generally, for Black people. At the same time, she returns agency to those who perished at the hands of the *Zong*’s crew. Although most of the enslaved Africans were thrown in the water by the crew, some jumped in willingly, and Perry makes sure to remind us of this. The clarification enables us to perceive these trafficked people not as victims but as persons in their own right. In *The Racial Contract*, the philosopher Charles W. Mills reminds us that Kant is first and foremost “the foundational theorist in the modern period of the division between Herrenvolk and Untermenschen, persons and subpersons.”¹⁰ By offering the public a new take on the *Zong* massacre through an aquatic sublime, Perry creates a space of respect that gives dignity to enslaved persons. She makes this reversal with subtlety.

In Blender, the software she uses to transform Turner’s water, the violet colour indicates that a texture is missing. She makes use of this feature, emphasizing the error messages to evoke loss and invisibilization. The effect of the violet’s omnipresence in *Typhoon Coming On* highlights the removal of Black bodies from the Western grand narrative. Their absence is striking, and Perry’s insistence on this omission, this lacuna, is an act of resistance and liberation, which, as with Akomfrah, encourages us to relook at our history with a critical eye.

Although Perry is careful to erase the bodies from Turner’s work, the entire installation breathes their presence while eschewing their identification as commodity or victim. The bodies are no longer transferred by water but move with it. The surface of water and skin merges and extends into the gallery space to engulf the visitors’ bodies. Water no longer stands as an immaterial and infinite mass to be conquered;

it is no longer empty and without agency but instead acts as a guardian of the memories held in the presences and well-kept secrets of colonial history.

Most of the time, we see water as a natural and geopolitical border between continents. However, as a binding agent, could the ocean lead to a reformulation of our relationship to water that would be based more in redress, the assumption of responsibility, and care? Such attention could be paid to those who undertake perilous crossings, whether forced or not, but also to the more-than-human worlds that inhabit these waters. With a care similar to Perry’s in her rereading of the *Zong* massacre, Akomfrah reorganizes the BBC footage to create a narrative that maintains the degree of complexity inherent in water and the violence it encompasses, yet also avoids reductive shortcuts that could arouse trauma. Ironically, the Dutch word *zorg*, which became *zong* when the British took possession of the ship, means “care.”¹¹ *Vertigo Sea* and *Typhoon Coming On* answer the imperative to reject our romanticized relationship with water; the overturn of the colonial sublime in favour of an aquatic sublime is a first step in this direction.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**

6 — Faubert, *Granville Sharp’s Uncovered Letter*, 20.

7 — The trial began in March 1783, after the insurers refused to pay compensation to the owners of the *Zong* for the loss of the enslaved Africans. There was a subsequent appeal, but no crew member was ever charged despite the trial’s effect on public opinion.

8 — Jakob Nilsson, “Capitalocene, Clichés, and Critical Re-Enchantment: What Akomfrah’s *Vertigo Sea* Does through BBC Nature,” *Journal of Aesthetics & Culture* 10, no. 1 (2018): 1, accessible online.

9 — Excerpt by Ralph Waldo Emerson quoted in *Vertigo Sea*.

10 — Charles W. Mills, *The Racial Contract* (Ithaca: Cornell University Press, 1999), 72 (emphasis in original).

11 — Faubert, *Granville Sharp’s Uncovered Letter*, 14.



John Akomfrah

Vertigo Sea, capture vidéo |
video still, 2015.

© Smoking Dogs Films, DACS /
Artimage (2023)

Photo : permission de | courtesy of Smoking
Dogs Films & Lisson Gallery, Los Angeles

Taloi Havini

Answer to the Call, vue d'exposition |
exhibition view, *The Soul Expanding*
Ocean #1, Ocean Space, Venise, 2021.

Photo : gerda studio, permission de |
courtesy of the artist

Marie-Charlotte

**Listening
at Depth**

Carrier



When the composer and music theorist Pauline Oliveros wrote her book *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (2005), she sought to bring to our attention the symbiotic relationship between sound and its surroundings. “As you listen, the particles of sound decide to be heard,”¹ as she poetically put it. She defined “deep listening” as the heightened state of awareness that connects to all there is—the act of listening to more than one reality simultaneously.²

1 — Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2005), 40.

2 — Oliveros, *Deep Listening*, 30.



Jana Winderen

Energy Field, image documentaire | documentary picture, Groenland, 2007.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

In 2021, the Brisbane-based artist Taloi Havini (Nakas Tribe, Hakö people) was commissioned by the TBA 21—Academy, a contemporary art organization and ocean-focused research centre, to create an installation based on her experience aboard a research vessel called *RV Falkor*, as part of the Schmidt Ocean Institute's Artist-at-Sea program. Havini joined this scientific expedition, which was mapping the Great Barrier Reef off the Australian coast with state-of-the-art sonar technology. The resulting artwork, *Answer to the Call* (2021), was part of Havini's exhibition *The Soul Expanding Ocean #1* at Open Space, TBA 21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary's venue in Venice.

Attuned to Oliveros's notion of deep listening, Havini's twenty-two-channel sonic installation juxtaposes the varied temporalities and scales of the seas. Like much of her practice, *Answer to the Call* is deeply informed by the traditional knowledges of her birthplace, Buka Island, part of the Autonomous Region of Bougainville in Papua New Guinea. For the Indigenous peoples of the Pacific Islands, the ocean is a fact of life. As I-Kiribati and American poet Teresia Teaiwa points out, "We sweat and cry salt water, so we know that the ocean is really in our blood."³ Yet, for many from a younger generation, the "ability to read, connect, and treat the *Moana* (Ocean) are now minimally understood and mostly mediated through the use of modern instruments and western science."⁴ Reflecting this intergenerational loss of knowledge about the ocean, Havini's *Answer to the Call* draws parallels between the use of sound to disseminate scientific information and the role of oral tradition, storytelling, and music in creating, sharing, and mapping Indigenous knowledges.

Hydrophone recordings collected aboard *RV Falkor*, traditional marine chants, words spoken in Havini's first language, Hakö, and an original score by the Bougainville composer Ben Hakalitz are collaged through an enveloping acoustic landscape. Envisaged as "a dialogue between these different ways of knowing,"⁵ Havini's work moves beyond Western empirical cartographic projects to delve into the layers of Indigenous traditions that intimately populate the seas with memory, tradition, and songlines. Her sonic environment submerged visitors in a constellation of pan flute, drums, and the humming sound of sea, wind, and waves. At Ocean Space, the soundscape was presented in a room filled with all-encompassing hues of indigo and cobalt, with a central aquamarine platform that mirrored the geological shape of Havini's native Buka Island.

"Within the sonic installation are textures of all kinds of sounds that relate to activities that take you on a journey across the oceans and below sea-level, right down to the twilight zone, and then back up into the atmosphere," Havini explains, "it's all about the interconnectedness of ocean/life systems."⁶ In *Answer to the Call*, she invokes forms of knowledge that inform our understanding of the world ocean and its ecosystems. In the spirit of Oliveros's endeavours, the work is a call to pay attention and listen to

the harmonies and dissonance, and at times to the disorienting stories and histories that are intrinsically connected to the seas.

Seeing Havini's installation in Venice, I am reminded of my own experiences with the ocean. I have been scuba diving recreationally for a number of years, and it is a passion that always seems to hover between fear and fascination. I am equally mesmerized by the eeriness of underwater creatures and by the loss of control and enhanced awareness of my own body in water. Immersed in the three-dimensional liquidity of space, my body seems free from gravity, experiencing sometimes sensory overload and at other times a form of sensory deprivation. These experiences have not only been profoundly enriching, helping me reach a more nuanced and empathetic relationship with the ocean; they have also had a tremendous impact on the ways I engage with artists' practices. The profoundly disorienting effect of diving has also been a productive point of departure for the Santa Barbara-based English professor Melody Jue. In *Wild Blue Media: Thinking Through Seawater* (2020), Jue posits that diving has the potential to help us emancipate ourselves from what she calls "terrestrial bias,"⁷ which she describes as a tendency to prioritize a land-based perspective, often at the expense of a more nuanced and "liquid" understanding of the world. In this sense, "liquidity" is understood as an immersive experience of being-in-the-world; a horizontal way of knowing, in opposition to a vertical (or hierarchical) way of encountering our surroundings.⁸

This immersive and transformative potential of water has been of interest for many artists, notably Oliveros's work as a composer. Throughout her career, she developed a musical vocabulary rooted in the liquid qualities of sound. Water was not only an inspiration, but also became one of her mediums. Her 20-minute-long composition, *Time Perspectives* (1961), is one of her most important pieces from the 1960s and an early example of her acute interest in the sonic properties of water. Sporadically dispersed throughout the piece are the sounds of single droplets of water, sped up and slowed down. The presence of water, bubbles, droplets, and steam is palpable throughout the composition, for which Oliveros used a bathtub as a resonant recording device.⁹

Most famously, in 1988, Oliveros travelled to a disused water cistern north of Seattle, along with trombonist Stuart Dempster and singer Panaiotis (Peter Ward). The trio recorded music in the two-million gallon water tank employing trombone, didgeridoo, accordion, conch shells, voice, and pieces of metal. The watery echo of the cistern became the medium of their improvisation, whose resonant tones seem to slowly surface like waves. Oliveros titled the track "Deep Listening," a term that ended up becoming central to her practice for the following decades. She was passionate about the relationship between sound and space, and how sound travels through different mediums. In her own words, "we locate ourselves through

detecting echoes and reflections, but we don't have it at a very conscious level ... like a dolphin or a whale sounding in the ocean, sounding the spaces."¹⁰ From the early 90s, she started organizing her "Deep Listening Retreats" in New Mexico. Participants were invited to immerse themselves in the sounds of ecosystems through meditation, tai chi, and sonic collaboration.¹¹ She later went on to collaborate with the nature-inspired musician, composer, and philosopher David Rothenberg. In August 2013, Oliveros, Rothenberg, and the singer Timothy Hill formed the Cicada Dream Band to record tracks that combined the vocalizations of a humpback whale, frogs, and birds, alongside Oliveros's live improvisation on accordion, Rothenberg's on clarinet, and chants by Hill.¹²

Reflecting on Oliveros's and Havini's practices, I am compelled to engage with underwater sonic landscapes that I encounter while scuba diving. To my human ears, the underwater soundscape feels blurry, or even womb-like. It is clear that the bodily disorientation that Jue reflected upon is also rooted in a potent sonic disorientation. What feels particularly poignant is the blasting sound of bubbles bursting and the mechanical frequencies of my regulator

3 — Teresia Teaiwa, quoted in Eepeli Hau'ofa, "The Ocean in Us," *The Contemporary Pacific* 10, no. 2 (Fall 1998): 392.

4 — Cresantia Frances Koya Vaka'uta, Lingikoni Vaka'uta and Rosiana Lagi, "Reflections from Oceania on Indigenous Epistemology, the Ocean and Sustainability," in *Tidalectics: Imagining an Oceanic Worldview through Art and Science*, ed. Stefanie Hessler (Cambridge, MA: MIT Press, 2018), 128.

5 — Taloi Havini, "Answer to the Call," Taloi Havini, accessed May 12, 2023, accessible online.

6 — Taloi Havini, quoted in Amah-Rose Abrams, "Taloi Havini's First Sonic Work Dunks the Listener in an Ocean of Sound," *Wallpaper**, last updated October 12, 2022, accessible online.

7 — Melody Jue, *Wild Blue Media: Thinking Through Seawater* (Durham, NC: Duke University Press, 2020), 8-9.

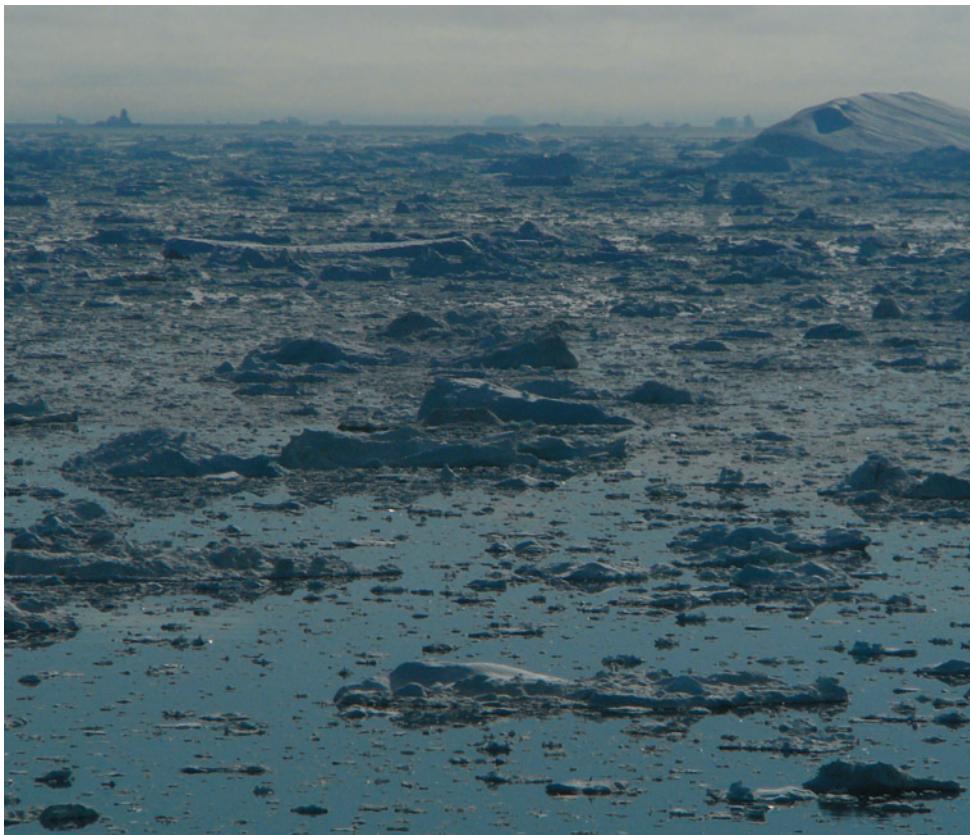
8 — Bridget Crone, "Liquifying Selves: Toxicity, Tales and Transindividuation," a lecture presented as part of The Liquidity Cohort at Goldsmiths University, London, United Kingdom, December 9, 2020.

9 — Martha Mockus, *Sounding Out: Pauline Oliveros and Lesbian Musicality* (New York: Routledge, 2008).

10 — Mockus, *Sounding Out*, 169.

11 — Helen Bullard, "Interview with Pauline Oliveros: Listening to Cicadas (2013)" in *Posthumanism in Art and Science: A Reader*, eds. Giovanni Alois and Susan McHugh (New York: Columbia University Press, 2021), 218-24.

12 — David Rothenberg, "How to Make Music With a Whale," *Opinionator—The New York Times*, October 5, 2014, accessible online.

**Jana Winderen**

Energy Field, image documentaire | documentary picture, Groenland, 2007.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

expelling air. The loudness of such sounds feels at odds with the subdued nature of movement underwater. A diving instructor once told me that my air bubbles are so loud as they burst at the surface that it disturbs sea creatures, leading many of them to avoid scuba divers. Perhaps surprisingly to our human ears, sound travels almost five times faster underwater than through the atmosphere. Many aquatic species rely on sound to find prey, avoid predators, guide their navigation, locate mates and offspring, and socialize with each other.¹³ However, ocean noise, or underwater noise pollution, derived from human activities, hinders the ability of marine animals to hear natural sounds in the ocean.

The complexity of underwater soundscapes has been the focus of the Norwegian sound artist Jana Winderen's practice. In February 2022, she presented her exhibition *The Art of Listening: Under Water* at the Lenfest Center for the Arts at Columbia University, New York. Conceived as a site-specific 360-degree spatial audio installation, the composition underscores how the vulnerabilities of ecosystems are compounded by the constant invasion of human-generated sounds in the underwater environment. A juxtaposition of recordings from various locations around the world, (including the Arctic Ocean, the Caribbean Sea, and the Indian Ocean), the sound piece was edited to highlight anthropogenic sounds. With a background in mathematics, chemistry, and fish ecology, Winderen is concerned with the constant disturbance of oceans and bodies of water by human activities—from industrial undertakings to military sonar, cargo and cruise ships, seismic air guns,

personal watercraft, tankers, and fishing vessels—which cause underwater noise pollution that negatively impacts aquatic life.¹⁴

In an earlier work titled *Energy Field* (2010), Winderen's focuses on the Barents Sea, in a composition that incorporates the sounds of glaciers, crustaceans and fish. The Barents Sea, which is part of the Arctic Ocean, holds some of the world's largest populations of cod, herring and sea birds, but because of climate change, the region is opening itself up for further petroleum production. In the last decades, the oceans have become increasingly noisy due to human activities such as shipping, oil and gas exploration, and military sonar.¹⁵ This sound pollution affects the behaviour and communication of marine mammals and fish, and may cause long-term damage to their hearing.¹⁶ Yet, most of it remains largely unregulated. The anthropogenic sonic saturation of oceans was also a concern for Oliveros, whose foundation, the Deep Listening Institute, hoped to foreground Occupy Oceans, “a movement to demand protection for all ocean creatures, especially whales and dolphins, from man-made ocean roar.”¹⁷ Attuned with the spiritual thinking underpinning her practice, she called for a “heightened awareness of the interconnectedness and respect for all things, from boson to black hole, from microbe to macrobe.”¹⁸

Although Winderen's practice is more didactic than Havini's, they share an undeniable love for the bodies of water that are intrinsically part of human life, and a desire to draw attention to sonic landscapes that are inaudible to human ears. They both use sound, and field recordings, to conjure different modes of

knowledge-making and to address the different scales of human impact on ocean worlds. By foregrounding the practice of deep listening, their acoustic compositions follow the pioneering path laid by Oliveros, as they attend to the entanglements of ecologies, stories, and histories that are essential for a nuanced understanding of the world's marine ecosystems. ●

13 — “What Is Ocean Noise?,” National Ocean Service (NOS) and National Oceanic and Atmospheric Administration (NOAA) (website), 2019, accessible online.

14 — “The Art of Listening: Under Water,” Columbia University School of the Arts (website), accessed April 1, 2023, accessible online.

15 — Emily Heaslip, “What's the Deal with Ocean Noise?,” SOFAR, accessible online.

16 — Emma McCormick-Goodhart, “Underwater (Un)Sound,” e-flux Architecture (website), August 2020, accessible online.

17 — Anne Lebaron and Pauline Oliveros, “A Conversation Between Musicians,” accessed May 12, 2023, accessible online.

18 — Lebaron and Oliveros, “A Conversation Between Musicians.”

L'écoute en profondeurs

Marie-Charlotte Carrier

En écrivant le livre *Deep Listening : A Composer's Sound Practice* (2005), la compositrice et théoricienne de la musique Pauline Oliveros cherchait à attirer notre attention sur la relation symbiotique entre le son et son environnement. Elle l'a poétiquement énoncé ainsi : « Lorsque vous écoutez, les particules de son décident d'être entendues¹. » Elle a défini l'« écoute profonde » comme un état de conscience accrue qui nous connecte à tout ce qui existe – l'écoute simultanée de plus d'une réalité².

En 2021, l'artiste Taloi Havini (tribu Nakas, peuple hakö), basée à Brisbane, en Australie, a été mandatée par la TBA21-Academy, organisme d'art contemporain et centre de recherche sur les océans, pour créer une installation reposant sur son expérience à bord du navire de recherche océanographique Falkor dans le cadre du programme Artist-at-Sea du Schmidt Ocean Institute. Havini s'est jointe à l'expédition scientifique, qui cartographiait la Grande Barrière de corail au large de la côte australienne à l'aide d'un sonar à la fine pointe de la technologie. L'œuvre qui en a résulté, *Answer to the Call* (2021), a fait partie de son exposition *The Soul Expanding Ocean #1*, présentée à Ocean Space, lieu de diffusion de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, à Venise.

En harmonie avec la notion d'écoute profonde d'Oliveros, l'installation sonore à 22 canaux de Havini juxtapose les différentes temporalités et échelles des mers. Tout comme dans la majorité de ses œuvres, *Answer to the Call* est profondément influencée par les savoirs traditionnels de son lieu de naissance, l'île Buka, située dans la région autonome de Bougainville, en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Pour les peuples autochtones des îles du Pacifique, l'océan fait partie de la vie. Comme la poète kiribato-américaine Teresia Teaiwa le fait remarquer, « nous transpirons et pleurons de l'eau salée, nous savons donc que nous avons réellement l'océan dans le sang³ ». Pourtant, pour de nombreuses personnes issues d'une génération plus jeune, « la capacité à lire *Moana* (l'océan), à entrer en relation avec lui et à le soigner est désormais très peu comprise et passe presque toujours par les instruments modernes et la science occidentale⁴ ». L'œuvre de Havini reflète cette perte intergénérationnelle des savoirs à propos de l'océan en dressant des parallèles entre l'usage du son dans la diffusion d'informations scientifiques et le rôle de la tradition orale, des récits et de la musique dans la création, la transmission et la cartographie des savoirs autochtones.

Des enregistrements réalisés à l'aide d'un hydrophone à bord du Falkor, des chants de

marins traditionnels, des paroles prononcées en hakö (langue maternelle de Havini) et une partition originale créée par le compositeur bougainvillais Ben Hakalitz sont assemblés dans un paysage acoustique enveloppant. Imaginée comme « un dialogue entre ces différents modes de connaissance⁵ », l'œuvre de Havini va au-delà des projets cartographiques empiriques occidentaux pour plonger dans les strates de traditions autochtones qui habitent intimement les mers avec la mémoire, la tradition et les lignes de chanson. Son environnement sonore submerge les visiteurs et visiteuses dans une constellation de flûte de pan, de tambours et de fredonnements de la mer, du vent et des vagues. À Ocean Space, le paysage sonore était présenté dans une pièce baignée par différentes teintes d'indigo et de cobalt. Disposée en plein centre, une plateforme bleu vert reprenait la forme géologique de l'île Buka, d'où Havini est originaire.

« Dans l'installation, il y a toutes sortes de textures sonores qui se rapportent à des activités qui vous font voyager à travers les océans et sous le niveau de la mer, directement dans la zone crépusculaire, puis de nouveau dans l'atmosphère, explique Havini. C'est une question d'interrelation entre les systèmes océanique et vivant⁶. » Dans *Answer to the call*, elle évoque des formes de connaissance qui éclairent notre compréhension du monde océanique et de ses écosystèmes. Dans l'esprit des efforts menés par Oliveros, l'œuvre est une invitation à prêter attention, à écouter les harmonies, les dissonances et, par moments, les histoires et les récits désorientants qui sont intrinsèquement liés aux mers.

En voyant l'installation de Havini à Venise, je me suis souvenue de mes propres expériences avec l'océan. Depuis plusieurs années, je fais de la plongée sous-marine de manière récréative ; c'est une passion qui semble toujours osciller entre peur et fascination. Je suis tout autant envoutée par l'étrangeté des créatures sous-marines que par la perte de contrôle et la conscience amplifiée de mon corps dans l'eau. Immergé dans la fluidité tridimensionnelle de l'espace, mon corps, qui semble libéré de la gravité, expérimente

parfois une surcharge de sensations et à d'autres moments une forme de privation sensorielle. Ces expériences sont non seulement enrichissantes en m'a aidant à développer une relation plus nuancée et empathique avec l'océan, elles ont également un impact considérable sur la façon dont j'aborde les pratiques artistiques. L'effet profondément désorientant de la plongée a aussi été un point de départ fécond pour Melody Jue, professeure d'anglais basée à Santa Barbara, aux États-Unis. Dans *Wild Blue Media : Thinking Through Seawater* (2020), Jue postule que la plongée a le potentiel de nous aider à nous émanciper de ce qu'elle nomme le « biais terrestre⁷ », qu'elle décrit comme une tendance à prioriser une perspective terrestre, souvent au détriment d'une compréhension plus nuancée et plus « liquide » du monde. En ce sens, la « fluidité » se comprend comme

1 — Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2005, p. 40. [Trad. libre]

2 — Ibid., p. 30.

3 — Teresia Teaiwa dans Epeli Hau'ofa, « The Ocean in Us », *The Contemporary Pacific* vol. 10, n° 2 (automne 1998), p. 392. [Trad. libre]

4 — Cresantia Frances Koya Vaka'uta, Lingikoni Vaka'uta et Rosiana Lagi, « Reflections from Oceania on Indigenous Epistemology, the Ocean and Sustainability », dans Stefanie Hessler (dir.), *Tidalectics: Imagining an Oceanic Worldview through Art and Science*, Cambridge, MIT Press, 2018, p. 128. [Trad. libre]

5 — « *Answer to the Call*, 2021 », Taloi Havini, accessible en ligne. [Trad. libre]

6 — Taloi Havini dans Amah-Rose Abrams, « Taloi Havini's First Sonic Work Dunks the Listener in an Ocean of Sound », *Wallpaper**, 12 octobre 2022, accessible en ligne. [Trad. libre]

7 — Melody Jue, *Wild Blue Media: Thinking Through Seawater*, Durham, Duke University Press, 2020, p. 8-9. [Trad. libre]

une expérience immersive d'être au monde ; une forme d'apprentissage horizontal, en opposition à une manière verticale (ou hiérarchique) d'aller à la rencontre de notre environnement⁸.

Ce potentiel d'immersion et de transformation de l'eau revêt un intérêt pour un grand nombre d'artistes, particulièrement Oliveros dans son travail de composition. Tout au long de sa carrière, elle a élaboré un vocabulaire musical ancré dans les caractéristiques liquides du son. L'eau n'a pas été qu'une inspiration, elle est aussi devenue un matériau. *Time Perspective* (1961), une composition de 20 minutes, est une de ses pièces les plus importantes des années 1960 et un des premiers exemples de son intérêt marqué pour les propriétés sonores de l'eau. Des sons de gouttelettes, accélérés et ralentis, sont dispersés sporadiquement tout au long du morceau. La présence de l'eau, des bulles, des gouttelettes et de la vapeur est palpable dans l'ensemble de la composition, pour laquelle Oliveros a utilisé une baignoire comme dispositif d'enregistrement résonant⁹.

En 1988, Oliveros s'est rendue au nord de Seattle avec le tromboniste Stuart Dempster et le chanteur Panaiotis (Peter Ward) afin de réaliser un enregistrement dans une citerne désaffectée. Le trio a joué de la musique dans la cuve d'une capacité de 7,5 millions de litres d'eau en utilisant un trombone, un didgéridou, un accordéon, des conques, leurs voix et des pièces de métal. L'écho aqueux de la citerne est devenu la matière de leur célèbre improvisation, dont les tonalités résonantes semblent faire doucement surface telles des vagues. Oliveros a intitulé la pièce « Deep Listening », un terme qui s'est retrouvé au cœur de sa pratique durant les décennies suivantes. Elle était passionnée par la relation entre le son et l'espace et par la façon dont le son se propage à travers différents matériaux. Elle l'évoque ainsi : « Nous nous situons en détectant des échos et des réflexions, mais nous ne le faisons pas avec un très grand niveau de conscience [...] comme un dauphin ou une baleine qui sonde l'océan, qui sonde les espaces¹⁰. » À partir du début des années 1990, Oliveros a commencé à organiser des « retraites d'écoute profonde » au Nouveau-Mexique. Les participant-es étaient invité-es à s'immerger dans les sons des écosystèmes grâce à la méditation, au taïchi et à la collaboration sonore¹¹. Elle s'est plus tard associée au musicien, compositeur et philosophe inspiré par la nature David Rothenberg. En aout 2013, Oliveros, Rothenberg et le chanteur Timothy Hill ont formé le Cicada Dream Band pour enregistrer des pistes qui combinent des vocalises de baleines à bosse, de grenouilles et d'oiseaux à une improvisation en direct d'Oliveros à l'accordéon, de Rothenberg à la clarinette et de Hill au chant¹².

En réfléchissant aux pratiques d'Oliveros et de Havini, je me vois obligée d'entrer en relation avec les paysages sonores sous-marins que je rencontre quand je fais de la plongée. Pour mes oreilles humaines, ceux-ci semblent flous, voire intra-utérins. Il est évident que la désorientation corporelle à laquelle Jue réfléchit est également ancrée dans une désorientation sonore puissante. Le bruit des bulles qui éclatent et les fréquences

mécaniques de mon régulateur qui expulse l'air sont particulièrement poignants. L'intensité de ces sons semble contraire à la nature ténue du mouvement sous l'eau. Un instructeur de plongée m'a un jour dit que mes bulles d'air étaient si bruyantes, lorsqu'elles atteignaient la surface, qu'elles perturbaient les créatures marines, ce qui incitait nombre d'entre elles à éviter les plongeurs et les plongeuses. Pour nos oreilles humaines, il peut être surprenant d'apprendre que le son voyage presque cinq fois plus rapidement sous l'eau que dans l'atmosphère. De nombreuses espèces aquatiques s'appuient sur les sons afin de trouver des proies, d'échapper aux prédateurs, de s'orienter, de localiser des partenaires ou leur progéniture et de socialiser entre elles. Cependant, le bruit dans l'océan, ou la pollution sonore sous-marine qui découle de l'activité humaine, entrave la capacité des animaux marins à entendre les sons naturels de l'océan¹³.

La complexité des paysages sonores sous-marins est au cœur de la pratique de l'artiste du son norvégienne Jana Winderen. En février 2022, elle a présenté l'exposition *The Art of Listening: Under Water* au Lenfest Center for the Art de la Columbia University, à New York. Conçue comme une installation sonore spatiale 360 degrés réalisée in situ, la composition souligne la façon dont la vulnérabilité des écosystèmes est aggravée par l'invasion constante des sons générés par les êtres humains dans l'environnement sous-marin. Juxtaposition d'enregistrements réalisés à différents endroits dans le monde (notamment l'océan Arctique, la mer des Caraïbes et l'océan Indien), la pièce a été montée afin de mettre de l'avant les sons anthropiques. Avec une formation en mathématiques, en chimie et en écologie des poissons, Winderen est préoccupée par le dérangement constant des océans et des étendues d'eau par l'activité humaine – des entreprises industrielles aux sonars militaires en passant par la marine marchande, les navires de croisière, les canons à air servant aux levés sismiques, les motomarines, les pétroliers et les bateaux de pêche –, source de pollution sonore sous-marine ayant des répercussions négatives sur la vie aquatique¹⁴.

Dans une composition antérieure intitulée *Energy Field* (2010), Winderen se concentre sur la mer de Barents, dans l'océan Arctique. Elle y incorpore des sons de glaciers, de crustacés et de poissons. La mer de Barents abrite certaines des plus grandes populations de morues, de harengs et d'oiseaux marins au monde. Cependant, les changements climatiques aidant, la région s'ouvre encore plus à l'exploitation pétrolière. Dans les dernières décennies, les océans sont devenus de plus en plus bruyants en raison des activités humaines telles que le transport, l'exploration pétrolière et gazière et les sonars militaires¹⁵. Cette pollution sonore affecte les comportements et la communication des mammifères marins et des poissons et peut causer des dommages à long terme à leur ouïe¹⁶. Pourtant, elle demeure en grande partie non réglementée. La saturation des océans en bruit d'origine anthropique était aussi une préoccupation pour Oliveros, qui, avec la fondation du Deep Listening

Institute, souhaitait mettre à l'avant-plan Occupy Oceans, « un mouvement visant à exiger la protection de toutes les créatures océaniques, particulièrement les baleines et les dauphins, contre le grondement anthropique dans l'océan¹⁷ ». En accord avec la pensée spirituelle qui sous-tend sa pratique, elle appelait à une « conscience accrue de l'interrelation entre toutes les choses et à leur respect : du boson au trou noir, du microbe au macrobe¹⁸ ».

Bien que la pratique de Winderen soit plus didactique que celle de Havini, les deux artistes partagent un amour indéniable pour les étendues d'eau qui font partie intégrante de la vie humaine, ainsi qu'un désir d'attirer l'attention sur les paysages sonores inaudibles à l'oreille humaine. Elles utilisent le son et des enregistrements réalisés sur le terrain afin d'évoquer différents modes d'acquisition de connaissances et de prendre en compte, à diverses échelles, l'impact humain sur les mondes océaniques. En mettant de l'avant la pratique de l'écoute profonde, leurs compositions acoustiques suivent la voie pionnière d'Oliveros en ce qu'elles traitent des enchevêtrements des écologies, des récits et des histoires qui sont essentiels pour une compréhension nuancée des écosystèmes marins de la planète.

Traduit de l'anglais par **Catherine Barnabé**

8 – Bridget Crone, «Liquifying Selves: Toxicity, Tales and Transindividuation», conférence présentée dans le cadre du groupe de recherche The Liquidity Cohort à la Goldsmiths University, Londres (Royaume-Uni), 9 décembre 2020.

9 – Martha Mockus, *Sounding Out: Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*, New York, Routledge, 2008.

10 – Ibid., p. 169. [Trad. libre]

11 – Helen Bullard, «Interview with Pauline Oliveros: Listening to Cicadas (2013)» dans Giovanni Aloisio et Susan McHugh (dir.), *Posthumanism in Art and Science: A Reader*, New York, Columbia University Press, 2021, p. 218-224.

12 – David Rothenberg, «How to Make Music with a Whale», *The New York Times*, 5 octobre 2014, accessible en ligne.

13 – «What Is Ocean Noise?», National Ocean Service, accessible en ligne.

14 – «The Art of Listening: Under Water», Columbia University School of the Arts, accessible en ligne.

15 – Emily Heaslip, «What's the Deal with Ocean Noise?», SOFAR, accessible en ligne.

16 – Emma McCormick-Goodhart, «Underwater (Un)Sound», e-flux Architecture, aout 2020, accessible en ligne.

17 – Pauline Oliveros dans Anne Lebaron, «A Conversation Between Musicians», *Pauline Oliveros*, accessible en ligne. [Trad. libre]

18 – Ibid. [Trad. libre]



Taloi Havini

Answer to the Call, vue d'exposition | exhibition view, *The Soul Expanding Ocean #1*, Ocean Space, Venise, 2021.

Photo : gerdastudio, permission de | courtesy of the artist

Jana Winderen

The Art of Listening: Under Water, 2022.

Photo : TBA-21 Academy & José Alejandro Alvarez, permission de | courtesy of the artist

Isabelle Hayeur

Ayant grandi aux abords d'une rivière polluée, Isabelle Hayeur a développé un rapport personnel avec l'eau. Sa préoccupation pour la santé des cours d'eau l'a amenée à y consacrer plusieurs séries photographiques et vidéographiques. Naviguant entre le politique et le poétique, sa pratique de l'image documentaire offre un portrait des relations humaines avec les milieux aquatiques qui témoigne de différents états de dégradation et efforts de préservation.

Entamée en 2008, la série *Underworlds* compte plus d'une centaine d'images grand format pour lesquelles Hayeur continue de plonger sa caméra en eaux troubles. Depuis une perspective partiellement submergée, ces clichés révèlent simultanément ce qui se trouve en dessous et au-dessus du niveau de l'eau, dont des bâtiments, des déchets et des embarcations abandonnées dans un cimetière de bateaux. La juxtaposition des basfonds et des traces de présence humaine qui les surplombent souligne l'origine des bouleversements anthropiques à l'œuvre sous la surface. En contrepoids de ces scènes de désolation, l'artiste documente le cycle de reproduction des tritons en Oregon, l'enracinement des mangroves le long du littoral du golfe du Mexique et la nature paisible des jeunes lamantins, espèce qui fait partie d'un écosystème côte à l'équilibre précaire. Oscillant entre désillusion et enchantement, ce corpus présente des paysages aquatiques contrastés, tantôt brunâtres et manifestement pollués, tantôt empreints des signes d'une vie végétale et animale porteuse d'espoir.

Après avoir documenté des mondes sous-marins qui se déploient sous des horizons incertains, Hayeur s'est récemment intéressée aux conséquences de la crise de l'eau qui sévit dans l'Ouest américain. Feux de forêt, épisodes de sécheresse, tarissement de rivières et réservoirs à sec jalonnent une exploration photographique où l'importance vitale de l'eau se fait sentir par son absence. Son omniprésence imprègne l'ensemble du travail d'Hayeur, y compris les œuvres qu'elle dédie à la résistance citoyenne face aux projets hydroélectriques et pétroliers qui menacent la préservation des paysages et des ressources hydriques du Québec. Une fois de plus en immersion dans son sujet, l'artiste documente non seulement la cause de ces soulèvements, mais aussi le point de vue de celles et ceux qui tentent de protéger les écosystèmes altérés sur lesquels son regard se pose.

Noémie Fortin

Having grown up along the shores of a polluted river, Isabelle Hayeur has a deeply personal relationship with water. Several photographic and videographic series bear testament to her concern for the health of water systems. Navigating between the political and the poetic, Hayeur's lens-based practice offers a portrait of the relationships between humans and aquatic environments, documenting various states of degradation and efforts at conservation.

Begun in 2008, the *Underworlds* series comprises over a hundred large-format photographs, captured by immersing her camera in murky waters. From a partially submerged perspective, the photographs reveal simultaneously what is below and above the waterline—buildings, garbage, abandoned skiffs in a boat cemetery. The juxtaposition of the shallows and the signs of human presence looming over them emphasizes the causes of the anthropogenic catastrophe unfurling below the surface. Counterbalancing these scenes of desolation are images documenting the reproductive cycle of newts in Oregon, mangroves taking root along the coast of the Gulf of Mexico, and gentle-natured young manatees, marine mammals that inhabit an equally fragile coastal ecosystem. Oscillating between disillusionment and enchantment, this corpus reveals contrasting aquatic landscapes, some brownish and obviously polluted, others manifesting hopeful signs of aquatic life.

After documenting underwater worlds unfolding beneath bleak horizons, Hayeur has recently turned her lens to the consequences of the burgeoning water crisis in North America. Forest fires, drought, and dried-up rivers and reservoirs punctuate a photographic landscape in which the vital importance of water is conveyed through its absence. Omnipresent throughout Hayeur's body of work, the importance of water also permeates projects devoted to citizen resistance against hydroelectric and natural gas projects that threaten the preservation of Québec's landscapes and water resources. Once again immersed in her subject, Hayeur observes and documents not only the causes of these protests but also the viewpoints of those attempting to protect these endangered ecosystems.

Translated from the French by Louise Ashcroft



Isabelle Hayeur

L'anémone (Oregon), 2019-2020,
de la série | from the series *Underworlds*,
2008-en cours | ongoing.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Isabelle Hayeur

Racines de mangroves (Floride), 2018,
de la série | from the series *Underworlds*,
2008-en cours | ongoing.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Isabelle Hayeur

Owens Lake 02 (Californie), Elephant Butte Lake 01
(Nouveau-Mexique), Lake Isabelle 04 (Californie),
de la série | from the series Désérence,
2022-2023.

Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Hannah Rowan

Hannah Rowan ancre sa pratique dans une vaste recherche sur les *corps* d'eau, où elle examine les connexions liquides entre les corps (naturels et physiologiques) et les systèmes géologiques et écologiques avec lesquels ils interagissent. À travers des œuvres sculpturales et performatives qui allient divers gestes de création, elle cherche à représenter les procédés éphémères de transformation et à retracer les mouvements aqueux. Elle envisage le corps, humain ou non humain, comme un réceptacle perméable à partir duquel elle explore les notions d'intimité, de perte et de mémoire. Ses œuvres découlent souvent de résidences artistiques, menées notamment au Groenland, au Svalbard, au bord du Saint-Laurent et dans l'Atacama. Plusieurs d'entre elles sont rassemblées dans le projet *Tides in the Body* (2023), où Rowan se penche sur les glissements et les changements propres à la matière. Les idées de transmutation s'articulent à travers des sculptures et des performances vidéos qui mettent en tension les états solides, liquides et gazeux.

Moulées en bronze, les mains de l'artiste se font l'écrin de la transformation. Dans *Vessels of Touch* (2021), un bloc de glace se liquéfie, ruisselant entre les doigts stoïques, tandis qu'en vis-à-vis, une main isolée accueille un récipient de verre rempli d'une eau qui s'évapore lentement. De façon similaire, *Prima Materia* (2019) présente une main tenant une boule de verre – verre fondu à même le moulage de telle sorte qu'il retient les empreintes digitales de l'artiste – dans laquelle sont encapsulés des fragments de lave du volcan islandais Fagradalsfjall. *Tentacular* (2022), sculpture faite à partir de céramiques réalisées par Rowan lors d'une résidence à Est-Nord-Est, au Québec, réorganise des fragments qu'on pourrait imaginer comme ayant appartenu à des pieuvres. Le corps animal est ainsi interprété à travers l'usage de la porcelaine, dont les effets de glaçure en rappellent la viscosité. De son côté, la vidéo *Tides in the Body* (2023) montre l'artiste performant sur les côtes groenlandaises. On l'y voit enlacer des blocs de glace de sa peau dénudée. Rowan ondoie au gré des vagues chargées de glace, partageant intimement l'espace avec d'autres corps. En embrassant de tout son être un iceberg à la dérive, elle ne fait plus qu'un avec ces corps d'eau.

Maude Johnson

Hannah Rowan's practice is informed by her extensive research on bodies of water, exploring the liquid relationships between *bodies* (natural and physiological) and the geological and ecological systems with which they interact. Through sculptural and performative works that combine installation, sound, and video, Rowan seeks to represent the ephemeral processes of water's transformation and to chart its aqueous movements. She envisages the body, human or non-human, as a permeable vessel through which she explores notions of intimacy, loss, and memory. Her works often evolve from artistic residencies, notably in Greenland, Svalbard, along the St. Lawrence River, and in the Atacama Desert. Several of these works are brought together in *Tides in the Body* (2023), a project reflecting on the shifting and transformative nature of materials. Notions of transmutation traverse the sculptures and performance films, articulating the animacy, transience, and flux of solids, liquids, and gases.

In *Vessels of Touch* (2021), the artist's hands, cast in bronze, become vessels for transformation: a block of ice melts, dripping through the fingers of the cupped hands; perched opposite, a single hand holds a water-filled glass basin, its contents slowly evaporating. The hand figures again in *Prima Materia* (2019), this time holding a glass ball—cast in its molten state to bear the artist's fingerprints—in which fragments of lava from the Fagradalsfjall volcano in Iceland are suspended. *Tentacular* (2022) is a sculpture comprising eight ceramic tentacles, realized by Rowan during a residency at Est-Nord-Est, in Québec, and arranged to suggest the fragmentary form of an octopus. The animal body is interpreted in porcelain, its glaze evocative of the cephalopod's viscosity. For its part, the performance film *Tides in the Body* (2023), shot along Greenland's coastline, shows the artist embracing blocks of ice in the folds of her naked body, wading through waves of ice close to the shoreline, intimately sharing the space with other bodies. Lying adrift on an iceberg in a full-bodied embrace, Rowan becomes one with these bodies of water.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**



Hannah Rowan

Vessels of Touch, 2021.

Photo : permission de | courtesy of the artist &
C+N Gallery CANEPANERI, Milan



Hannah Rowan

Tentacular, 2022.

Photo : permission de | courtesy of the artist &
C+N Gallery CANEPANERI, Milan



Hannah Rowan

Tides in the Body,
captures vidéos | video stills, 2023.

Photos : permission de | courtesy of the artist &
C+N Gallery CANEPANERI, Milan

Ana Rewakowicz

Reconnue par les communautés scientifique et artistique pour la qualité de ses projets interactifs où architecture, environnement et humain font corps, Ana Rewakowicz jette un pont entre la science, la création et l'écologie sociale en vue de mieux répondre aux crises humanitaire et climatique mondiales. Les dimensions multidisciplinaire et collaborative irriguent ainsi l'ensemble de sa démarche, l'artiste employant des technologies et des matériaux de pointe afin de créer des expériences holistiques où l'imagination frôle le militantisme écologique. Sa pratique, loin d'être purement esthétique ou théorique, tend vers une sorte d'osmose des genres, conjuguant poésie, sculpture, physique quantique et écosophie. Empruntant aux théoricien·nes Richard Buckminster Fuller et Karen Barad leurs concepts respectifs de synergétique et de réalisme agentiel, Rewakowicz se penche depuis quelques années sur l'eau en tant que véhicule de relationnalités.

Collecteur de brouillard (2015-2020) réitère cet engagement de l'artiste pour une éthique environnementale portée par les arts. À travers une série d'installations réalisée en étroite collaboration avec les physicien·nes du Laboratoire d'hydrodynamique de l'École polytechnique de Paris, Rewakowicz s'attarde à l'aménagement des sources d'eau potable dans le monde et à une solution durable et éthique au problème : la collecte de brouillard. Les installations *Misty Way* (2016-2019), *Prototype de voile poreuse* (2015) ou *Néphélographie (Impressions de brouillard)* (2018) misent ainsi sur le potentiel hydrophile de certaines fibres textiles afin de récolter les microscopiques gouttelettes d'eau contenues dans les nuages de brouillard. *Misty Way* magnifie de manière minimalist et sensible cette cueillette de l'infini en projetant sur 120 kilomètres de fils suspendus transformés en écran des images d'eau et de lumière, lesquelles se reflètent à leur tour sur le sol et la peau du public et exacerbent un sentiment de petitesse et d'étrangeté face à cette matière à la fois mystérieuse et vitale qui nous traverse. *Through the Looking Mist* (2014-2016) table aussi sur cette relationnalité invisible. L'œuvre vidéo nous montre la nucléarisation de l'eau sur des fibres. Agrandie grâce à une lentille grossissante, chaque goutte perle sur un fil, croulant ici sous son propre poids, s'unissant là à une autre fibre. Chez Rewakowicz, cette cohabitation de l'intime et du politique par le truchement de la technologie ouvre la porte à une nouvelle conscience de l'eau hors des considérations anthropocentriques.

Anne-Marie Dubois

Recognized by the scientific and artistic communities for the quality of her interactive projects that fuse architecture, the environment, and the body, Ana Rewakowicz builds bridges among science, art, and social ecology to better respond to global humanitarian and climate crises. Multidisciplinary and collaborative in her approach, Rewakowicz uses advanced technology and materials to create holistic experiences that blend imaginative sensibility with environmental militancy. Her practice, far from pure aesthetics and theory, is permeated by an osmosis of genres: poetry, sculpture, quantum physics, and ecosophy. Inspired by Buckminster Fuller's concept of synergetics and Karen Barad's theory of agential realism, Rewakowicz has focused in recent years on water as a vehicle of relationalities.

The *Mist Collector* (2015-20) project reiterates Rewakowicz's commitment to an environmental ethics driven by the arts. Through a series of installations created in close collaboration with physicists from the LadHyX lab at École Polytechnique de Paris, she reflects on Earth's dwindling fresh water sources and proposes a sustainable and ethical solution: the collection of fog. The installations *Misty Way* (2016-19), *Porous Sail Prototype* (2015), and *Nephelograph (Mist Impressions)* (2018) thus explore the hydrophilic potential of certain textile fibres to capture the microscopic droplets of water contained in fog. *Misty Way* magnifies this harvesting of the infinitesimal with minimalist sensibility, projecting on suspended screens made of 120 kilometres of parallel threads sweeping images of water droplets and beams of light, which, reflected on the floor and the skin of the public, exacerbate the alienating smallness we may feel in the face of this vital yet mysterious element that traverses us all. The video *Through the Looking Mist* (2014-16) also contemplates this invisible relationality, visualizing the nucleation of water on fibres. Magnified and in slow motion, water droplets appear, grow on, and fall from parallel threads. For Rewakowicz, this coexistence of the intimate and the political, viewed at a different scale, opens the door to a new awareness of water, one that transcends anthropocentric considerations.

Translated from the French by Louise Ashcroft



Ana Rewakowicz

Prototype de voile poreuse |
Porous Sail Prototype,
vue d'installation | installation view,
Les Récollets, Paris, 2015.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

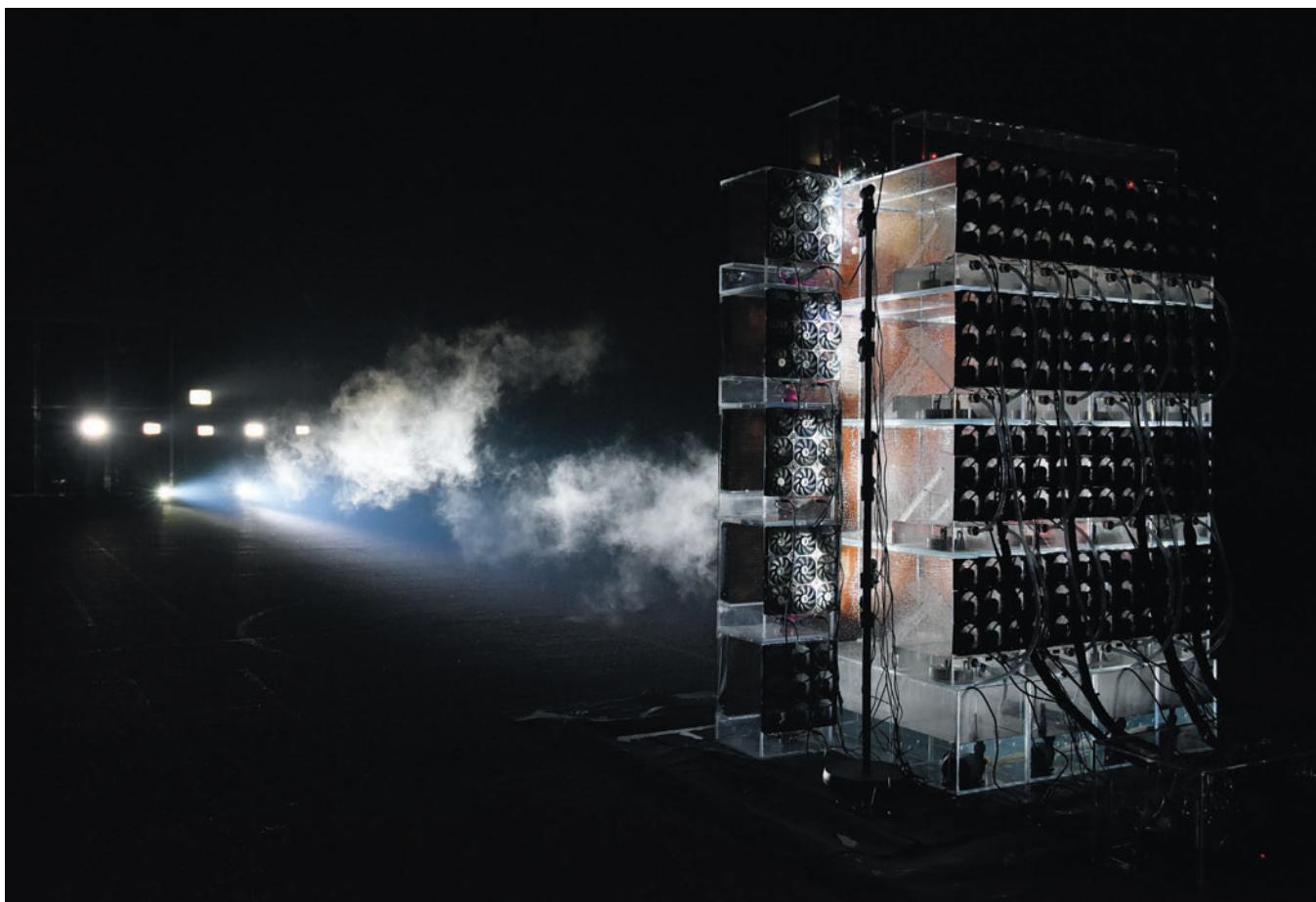


Ana Rewakowicz

(En collaboration avec | in collaboration with
Jean-Marc Chomaz, Camille Duprat & Daniel Schorno)

Misty Way, 2016–2019,
vue d'installation | installation view,
Centre Intermondes, La Rochelle, 2016.

Photo : permission des artistes | courtesy of the artists



Ana Rewakowicz

(En collaboration avec | in collaboration with
Jean-Marc Chomaz, Camille Duprat & Daniel Schorno)

Néphélograph (*Impressions de brouillard*) |
Nephelograph (*Mist Impressions*), vue d'installation |
installation view, Cité internationale des arts,
Paris, 2018.

Photo : permission des artistes | courtesy of the artists

Capucine Vever

Du phare planté dans la mer d'Iroise, au bout de l'île d'Ouessant, on ne voit rien d'autre que l'horizon, vide. Pourtant, les lieux ont vu des dizaines de naufrages, des marées noires aussi. *La Relève* (2019) scrute des eaux et des côtes déchiquetées qui ne se laissent pas facilement décrypter et surtout dissimulent un trafic maritime inouï, hors de portée de vue. C'est la voix féminine hors champ qui décrit les identités, les pavillons, les trajets insensés parcourus par des navires du monde entier et révèle, sans jamais cesser sa surveillance du large, l'intense activité commerciale, le vertige que provoque le récit de ces routes de l'économie mondialisée.

Cette emprise humaine sur la mer se fait plus visible encore dans l'installation multiécran *Dunking Island* (2022), qui déploie *Ô Diryanké* (2022), film aquatique réalisé par Capucine Vever dans la rade du port de Dakar, aux abords de l'île de Gorée. Occupée par les Lébous, peuple wolof vivant de la pêche, elle a tour à tour été colonisée par les Portugais, les Néerlandais, les Français et les Anglais à partir de 1444. Le territoire a joué un rôle fondamental dans la traite et le commerce triangulaire. Mais ce n'est pas la seule histoire du film porté par la voix du chanteur Wasis Diop, auteur des mots qui hantent les images. La montée des eaux qui rongent les côtes, les déchets qui flottent tels des spectres élégants et terribles disent la consommation globalisée et les changements climatiques qui altèrent la mer au point où l'on s'étonne que ses eaux turbides voient frayer autant de poissons.

Deux mondes s'entrechoquent, ici : les bateaux-usines et les pêcheurs locaux. Leur existence est filmée avec une caméra ballotée par la houle, instable, l'œil à ras de crête. Cette mer n'est pas celle des épopeïes documentaires, la lumière naturelle ne l'enjolive pas, ses bleus sont salis de particules. Ses paysages sous-marins sont partout marqués par la civilisation humaine envahissante, sale, extractive, ingrate. La voix de Diop qui s'adresse à la mer – l'incarne, aussi – entrelace à merveille ces histoires de colonisation et d'exploitation des ressources. Vever, avec ces deux expériences de l'espace océanique, porte à réaliser avec subtilité la portée du naufrage de l'ère moderne.

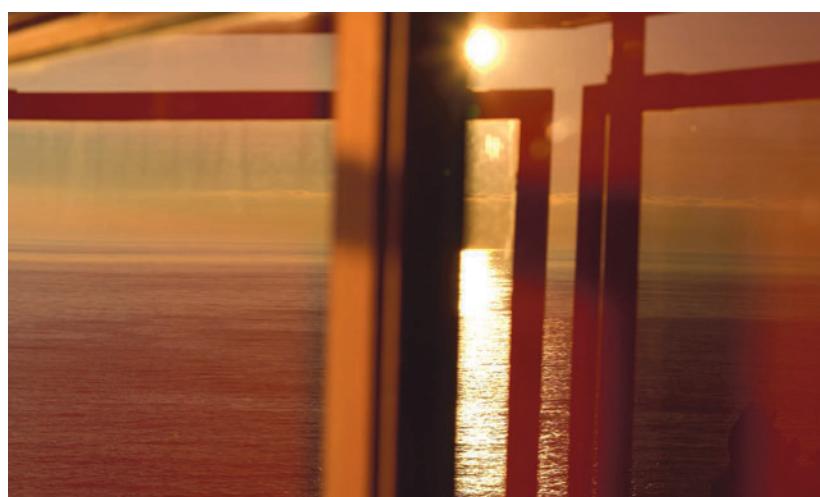
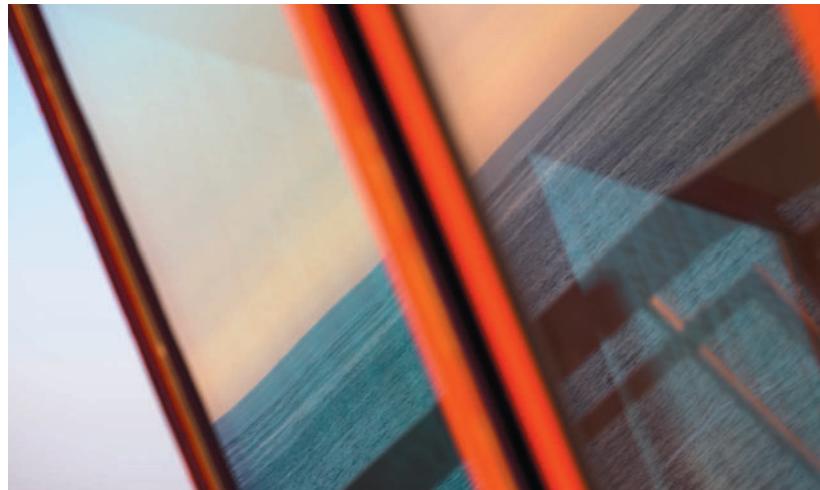
Bénédicte Ramade

From the lighthouse in the Iroise Sea close to Ushant, an island off the coast of Brittany, there is nothing to see but the empty horizon. Yet these waters have witnessed dozens of shipwrecks and black tides. *La Relève* (2019) scans inscrutable waters and a rugged coastline that belie an unprecedented volume of maritime traffic, invisible beyond the closely surveyed horizon. Off-camera, a woman's voice describes identities, flags, and senseless routes travelled by ships from around the world, revealing the vertiginous degree of commercial activity involved in global trade.

Humans' impact on the ocean is made more visible in Capucine Vever's multi-screen installation *Dunking Island* (2022) and underwater film *Ô Diryanké* (2022), shot in Dakar's harbour near the island of Gorée. Inhabited by the Lebu, a Wolof people who make their living from fishing, the island had been colonized in turn by the Portuguese, the Dutch, the French, and the British dating back to 1444. Gorée and its surrounding waters have also played a fundamental role in trafficking and the triangular trade. Yet this is not the only story narrated in the film by singer Wasis Diop, whose own words and voice haunt the images. Rising sea levels devouring the coastline, garbage dancing like ghosts in the ocean: elegant yet terrifying reminders of how global consumerism and climate change are altering the ocean to the point that it is surprising how many fish still spawn in its turbid waters.

Two worlds collide here: factory ships and the local fishing community. Their existence is filmed by a camera jostled, destabilized, by the swell of the waves, their crests visible in the shots. This sea is not the one of epic nature documentaries: the light does not sparkle on its surface; its blues are sullied by particles. These underwater landscapes all bear the marks of a human civilization that is invasive, dirty, extractive, and uncaring. Diop's voice addresses—and incarnates—the sea, masterfully interweaving stories of colonization and exploitation. Through these two explorations of oceanic space, Vever offers a subtle yet acute perspective on the sinking of the modern era.

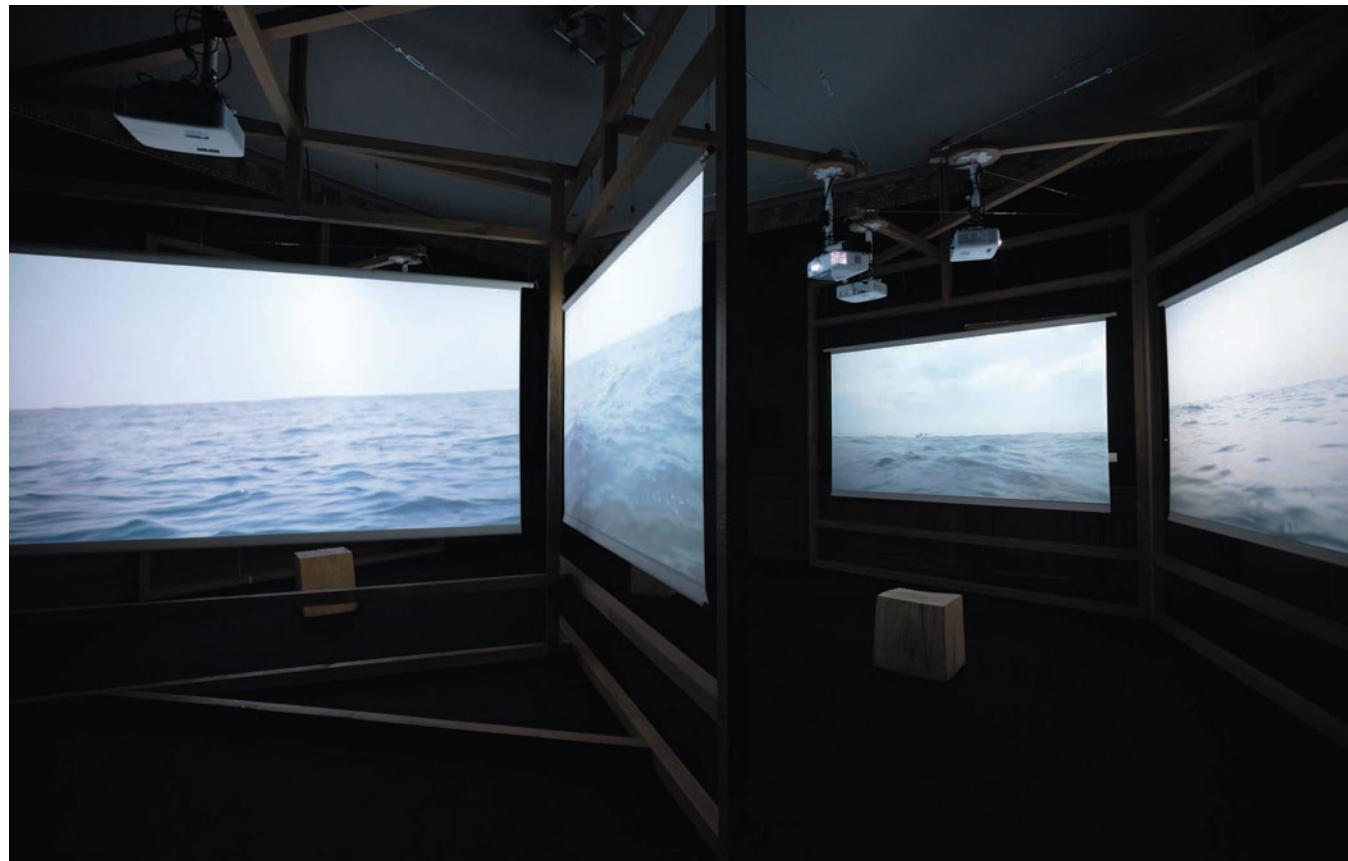
Translated from the French by Louise Ashcroft



Capucine Vever

La Relève,
captures vidéos | video stills, 2019.
© ADAGP, Paris / COVA-DAAV,
Ottawa (2023)

Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Capucine Vever

Dunking Island, 2022,
vue d'installation | installation view,
Domaine départemental de Chamarande, 2023.
© ADAGP, Paris / COVA-DAAV,
Ottawa (2023)

Photo : François Lauginie, permission de | courtesy of the artist



Capucine Vever

Ô Diryanké,
captures vidéos | video stills, 2022.
© ADAGP, Paris / COVA-DAAV,
Ottawa (2023)

Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Ari Bayuaji

Par une revalorisation plastique, esthétique et théorique d'objets négligés ou de déchets qu'il glane dans les pays qu'il sillonne et dont il fait le matériau premier de son travail sculptural, l'artiste Ari Bayuaji mène une réflexion sur l'envers de nos pratiques quotidiennes. Par exemple, dans l'exposition *No Place Like Home* (2017), il met en exergue la disparité, selon les cultures, des rapports économique, écologique et poétique entretenus avec les choses qui nous environnent.

Toujours attaché à son Indonésie natale, où il exerçait le métier d'ingénieur avant d'arriver à Montréal en 2005, Bayuaji a lancé, à Bali, en 2020, un projet artistique communautaire intitulé *Weaving the Ocean*. Face au désastre économique qui sévit sur l'île du fait de la pandémie, il entreprend d'y créer une microéconomie locale en mobilisant de nombreuses personnes ayant perdu leur emploi. Celles-ci l'assistent dans les différentes étapes de son processus de création, de la collecte de fragments de corde en plastique charriés par l'océan dans la mangrove de Sanur jusqu'à l'effilage de ces cordes pour obtenir du fil, qui sera finalement embobiné, puis tissé manuellement selon les méthodes traditionnelles balinaises. L'exposition *The Ocean Called Home* (2023) présentait récemment le fruit de ce travail collaboratif avec des pièces de tissu plastique dont les compositions abstraites évoquent les lumières et les phénomènes du paysage océanique, ou des pièces plus sculpturales associant ces résidus de plastique à des composantes naturelles.

Le travail de Bayuaji repense la notion de « maison » à la croisée des concepts de nature et de culture. À l'heure où cette opposition se fait de plus en plus poreuse et obsolète, à fortiori en Indonésie, où la montée des eaux menace particulièrement l'habitat humain, *Weaving the Ocean* résonne à la fois comme une mise en lumière critique des causes emblématiques de ces drames naturels (la pollution des eaux par le plastique) et comme un effort de réparation, de réappropriation et de sublimation de cette nature inéluctablement devenue hostile par l'effet du réchauffement climatique.

Valentin Bec

Through a plastic, aesthetic, and theoretical revaluation of the found objects and litter that he collects on his global travels, which form the primary material for his sculptural works, artist Ari Bayuaji reflects on the downsides of our daily practices. In the exhibition *No Place Like Home* (2017), for example, he highlights the disparities, depending on the culture, among our economic, ecological, and poetic relationships with the objects that surround us.

Deeply attached to his homeland of Indonesia, where he was an engineer before moving to Montréal in 2005, Bayuaji launched an art community project in Bali in 2020 called *Weaving the Ocean*. In the face of the economic crisis that hit the island due to the pandemic, he initiated the creation of a local microeconomy by mobilizing people who had lost their livelihoods. These people assisted him in various stages of his creative process, from collecting plastic rope fragments caught in the mangroves of Sanur to unravelling them to make new thread that would be wound and handwoven using traditional Balinese methods. The exhibition *The Ocean Called Home* (2023) recently presented the fruits of this collective labour in the form of plastic fabrics, whose abstract compositions evoke the light and other phenomena associated with the ocean landscape, and sculptural pieces that combine plastic waste with natural components.

In his practice, Bayuaji rethinks the notion of “home” at the intersection of nature and culture. At a time when this stance seems more porous and obsolete, especially in Indonesia, where rising sea levels threaten human habitats, *Weaving the Ocean* resonates by critically highlighting the emblematic causes of these natural tragedies (water pollution by plastic) and the efforts made to restore, reappropriate, and sublimate this part of nature, rendered inexorably hostile through the effects of climate change.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**



Ari Bayuaji

The Treasures, 2022,
de la série | from the series *Weaving the Ocean*,
2020-en cours | ongoing.

Photo : permission de | courtesy of the artist &
Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal



Ari Bayuaji
Coral's Life, 2022,
de la série | from the series *Weaving the Ocean*,
2020-en cours | ongoing.

Photo : permission de | courtesy of the artist &
Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal



Ari Bayuaji

Deep Blue Wild, 2023,
de la série | from the series *Weaving the Ocean*,
2020-en cours | ongoing.

Photo : permission de | courtesy of the artist &
Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal

Wangechi Mutu

Intertwined

Giovanni Aloi

It's visceral. Wangechi Mutu's exhibition *Intertwined*, at the New Museum in New York, oozes with resolutely post-human, Afrofuturistic fabulations: alien-cyborgs, animal-vegetal-poly-gender-iconic beings whose bodily boundaries by far exceed classical anatomical conceptions, and fragmented identities brimming with otherworldly vibrancy. From the colourful multilayered collages on Mylar and evocative video installations to the hunting sculptures, Mutu's body of work is as brilliantly original as it is thought-provoking.

Featuring over a hundred pieces spanning a twenty-five-year career—the first time all seven floors of the New Museum were dedicated to one artist—*Intertwined* will be remembered as an epoch-defining exhibition. Other commentators have already remarked on the importance of the exhibition as a confirmation of Mutu's prominent role in the contemporary art scene. Her audacious competence and relentless determination to craft a new aesthetic language are key to her aesthetic and conceptual success. Floor after floor, *Intertwined* unfolds in a skilful conceptual crescendo. It never gets tired or dull. The experience is breathtaking; both enlightening and intense. Shows like this are truly rare.

Mutu, an artist of the globalized twenty-first-century world—born in Kenya, raised in England, trained and for some time living in the US, and now based in both New York and Nairobi—is extremely well versed in the history of modern art. This became obvious in the early 2000s, as her striking collages caught the attention of influential collectors. Her irreverent, distorted, and dislocated mythological polygender characters incessantly gesture toward a breakdown of the humanist binary system that has defined Western culture, and with that most of the planet, for the past four hundred years.

Early modern art, from Monet and Duchamp to Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven and Picasso, had already identified realism as its number one enemy, charging that it was a draconian tool that could shackle the imagination and limit the bandwidth of thinking and expression. Stripping away the veneer of bourgeois normalcy became one of the most

important drives behind Dada and Surrealism—movements that Mutu's work is deeply indebted to.

The irreverent artistic voice of Hannah Höch echoes through Mutu's early collages. A queer and marginalized voice of the Dada movement, Höch had bravely pioneered new conceptions of race and gender in the 1920s and 1930s. In Mutu's work, this desire to disrupt societal conventions, something she also admired in the work of American artist Romare Bearden, is further complicated by the acknowledgement that in the art world, Blackness is almost always inescapably prone to objectification and fetishization.

Another modernist reference dear to Mutu is the sculptural stylization of Constantin Brâncuși, the Romanian artist who, in the same era as Höch, reinvented Western sculpture. Mutu's "decapitated heads" gain contextual strength as they weaponize Brâncuși's own fascination with primitive modernist visions against the highly fetishizing discourses that racialized African aesthetics at the beginning of the last century. Unlike other artists, however, Mutu does not seem to seek revenge—her approach is discursive and indexical, nuanced and grounded. Her will to decolonize is based on integration rather than rejection.

In conversation with Isaac Julien and Claudia Schmuckli, Mutu said, "I realized that material has its impact, its energy, its life cycle, its desire to be alive, its wish not to be dead." The violence that marred the past should be neither forgotten nor condoned. But Mutu is well aware that in its material essence,

Wangechi Mutu

↓ *Yo Mama*, 2003.

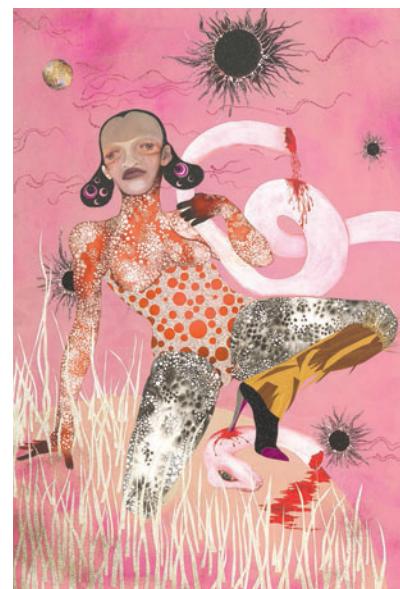
Photo : Robert Edemeyer, courtesy of the artist & Vielmetter, Los Angeles

→ *In Two Canoe*, 2022.

Photo : courtesy of the artist & Gladstone Gallery, New York, Brussels, Los Angeles & Seoul

↗ *Intertwined*, exhibition view, New Museum, New York, 2023.

Photo : Dario Lasagni, courtesy of the New Museum, New York





it still constitutes the cultural foundation of what can be seen and said today.

Curiously, much of what has been said about Mutu's art, this recent show included, insists on locking her work in the binary of humanist thinking. Oftentimes, the cultural references that critics deploy are anchored in dated dichotomous conceptions of natural and artificial or gesture vaguely to non-political, decontextualized, and pacified forms of hybridization. Bizarre, grotesque, freaky, and dreamlike are among the most frequent adjectives used to describe Mutu's mythological characters. In these instances, too, terms that imply a pejorative connotation only reinforce the binaries of a humanist thinking system that Mutu is keen to evade. These semantic impositions take place even when she eloquently expresses her wish "to pay homage to the notion of the sublime and the abject together, and using the aesthetic of rejection, or poverty, or wretchedness as a tool to talk about things that are transcendent and hopeful... we really do have to pick up pieces and remake and rework things and translate them into something new and hopeful."

Work after work, these processes of recuperation and reconfiguration emerge into Afrofuturist assemblages that encompass posthuman ecologies of the kind that can truly foreground new conceptions of emancipated blackness. This colossal task entails renegotiating a generative fluidity of African diasporic identities through the emerging intersection between technology and nature.

It is in this context that Mutu's collages engage with pornographic imagery as a form of decolonization of the

sexualization and objectification of the (Black) female body. Photography's indexical root anchors her mythology to the unstable truth of mediatic evidence. A similar positioning informs the use of wood and soil that Mutu collects from the surroundings of her studio in Nairobi. These become the flesh and bones of many of her sculptural pieces, including her *Sentinels*—human/natural guardians of the soil and history. Their silent solemnity conjures traditions of both Western and African sculpture in the acknowledgment of their shared and fraught historical development.

Emblematic of the overwhelmingly visionary exhibition are Mutu's gigantic kikapus—baskets woven, often by women, in different parts of the world—which might be seen to allude to the speculative fiction author Ursula K. Le Guin's "carrier bag theory of fiction" in which she retells the story of human civilization by reconfiguring the history of technology starting from a carrier bag rather than a weapon of domination. The carrier bag, the basket, the sling—life-giving containers and community-forming primordial technologies—like the New Museum containing Mutu's work, they hold narratives that can make space for the emergence of speculative fictions: visions of alternate worlds that can help us better live in this one. ●

New Museum, New York

March 2–June 4, 2023



Wangechi Mutu

Intertwined

Giovanni Aloi



Wangechi Mutu

← *People in Glass Towers Should Not Imagine Us*, 2003.

Photo : permission de l'artiste

↑ *Intertwined*, vue d'exposition, New Museum, New York, 2023.

Photo : Dario Lasagni, permission du New Museum, New York

C'est viscéral. L'exposition *Intertwined* de Wangechi Mutu, présentée au New Museum, à New York, déborde de fabulations résolument posthumaines et afrofuturistes : des cyborgs extraterrestres, des êtres iconiques polygenres à la fois animaux et végétaux dont les frontières corporelles dépassent de loin les conceptions anatomiques classiques, et des identités fragmentées regorgeant de vibrations mystiques. Des collages multicouches colorés sur Mylar aux sculptures de chasse en passant par des installations vidéos évocatrices, le corpus de Mutu est aussi brillamment original qu'il suscite la réflexion.

Présentant plus de 100 œuvres couvrant une carrière de 25 ans – c'était la première fois que les sept étages du New Museum étaient consacrés à un·e seul·e artiste –, *Intertwined* passera à l'histoire comme une exposition qui définit une époque. D'autres critiques ont déjà souligné l'importance de l'exposition, qui confirme le rôle prépondérant que joue Mutu sur la scène de l'art contemporain. Son savoir-faire audacieux et sa détermination inébranlable à façonner un nouveau langage esthétique sont la clé de son succès sur le plan esthétique et théorique. D'un étage à l'autre, *Intertwined* se déploie dans un habile crescendo conceptuel. Sans jamais s'épuiser ni devenir ennuyeux. L'expérience est à couper le souffle, à la fois enrichissante et intense. Des expositions comme celle-ci sont une vraie rareté.

Mutu, une artiste issue du 21^e siècle mondialisé – née au Kenya, élevée en Angleterre, formée aux États-Unis, où elle a vécu un certain temps, et maintenant basée à New York et à Nairobi – connaît très bien l'histoire de l'art moderne. Cela est devenu évident au début des années 2000, lorsque ses collages saisissants ont capté l'attention de collectionneurs et collectionneuses influent·es. Ses personnages mythologiques polygenres irrévérencieux, déformés et disloqués s'affairent sans relâche à démanteler le système binaire humaniste qui a défini la culture occidentale, et par le fait même la majeure partie de la planète, au cours des 400 dernières années.

Les artistes du début du modernisme, de Claude Monet et Marcel Duchamp jusqu'à la baronne Elsa von Freytag-Loringhoven et à Pablo Picasso, avaient déjà identifié le réalisme comme leur ennemi numéro un, l'accusant d'être un outil draconien pouvant enchaîner l'imagination et limiter le flot de la pensée et de l'expression. Dépouiller la normalité bourgeoise de son vernis était devenu l'une des plus importantes motivations derrière le dadaïsme et le surréalisme – mouvements auxquels l'œuvre de Mutu est profondément redevable.

La voix artistique irrévérenceuse de Hannah Höch résonne dans les premiers collages de Mutu. Figure queer et marginalisée du mouvement dada, Höch avait courageusement ouvert la voie à de nouvelles conceptions de la race et du genre dans les années 1920 et 1930. Dans le travail de Mutu, ce désir de perturber les conventions sociétales, chose qu'elle admire également dans l'œuvre de l'artiste éthiopien Romare Bearden, est encore plus difficile à réaliser parce que dans le monde de l'art, la personne noire est presque toujours sujette à l'objectification et à la fétichisation.

Une autre référence moderniste chère à Mutu est la stylisation sculpturale de Constantin Brâncuși, l'artiste roumain qui, à la même époque que Höch, a réinventé la sculpture occidentale. Les « têtes décapitées » de Mutu acquièrent une force contextuelle en utilisant la propre fascination de Brâncuși pour les visions modernistes primitives contre les discours hautement fétichistes qui ont racialisé l'esthétique africaine au début du siècle dernier. Cependant, contrairement à d'autres artistes, Mutu ne semble pas chercher à se venger : son approche est discursive et indicielle, nuancée et ancrée. Sa volonté de décoloniser est basée sur l'intégration plutôt que le rejet.

En conversation avec Isaac Julien et Claudia Schmuckli, Mutu disait : « J'ai réalisé que la matière avait un impact, une énergie, un cycle de vie, un désir d'être en vie, un souhait de ne pas être morte. » La violence qui a entaché le passé ne doit être ni oubliée ni cautionnée. Mais Mutu est bien consciente que, dans son essence matérielle, celle-ci constitue toujours le fondement culturel de ce qui peut être vu et dit aujourd'hui.

Curieusement, la plupart des propos tenus sur la pratique de Mutu, y compris sur cette exposition récente, insistent pour enfermer son travail dans la binarité de la pensée humaniste. Maintes fois, les références culturelles que les critiques déploient sont ancrées dans des conceptions dichotomiques datées du naturel et de l'artificiel ou font vaguement allusion à des formes d'hybridation apolitiques, décontextualisées et pacifiées. « Bizarres », « grotesques », « effrayants » et « oniriques » font partie des adjectifs les plus fréquemment utilisés pour décrire les personnages mythologiques de Mutu. Dans ces exemples également, les termes qui introduisent une connotation péjorative ne font

que renforcer les binarités d'un système de pensée humaniste auquel Mutu est désireuse de se soustraire. Ces impositions sémantiques ont lieu même lorsqu'elle exprime avec éloquence son désir « de rendre simultanément hommage aux notions de sublime et d'abject et d'utiliser l'esthétique du rejet, de la pauvreté ou de la misère comme outil pour parler de choses transcendantes et porteuses d'espoir [...] nous devons vraiment ramasser les morceaux, refaire et retravailler les éléments afin de les traduire en quelque chose de nouveau et d'optimiste ».

D'une œuvre à l'autre, ces processus de récupération et de reconfiguration émergent dans des assemblages afrofuturistes qui englobent des types d'écologie posthumaine qui peuvent réellement mettre de l'avant de nouvelles conceptions de l'émancipation noire. Cette tâche colossale demande la renégociation d'une fluidité génératrice d'identités diasporiques africaines à travers le croisement qui s'effectue entre technologie et nature.

C'est dans ce contexte que les collages de Mutu utilisent l'imagerie pornographique comme une forme de décolonisation de la sexualisation et de l'objectification du corps féminin (noir). La racine indielle de la photographie ancre sa mythologie dans la vérité instable de la preuve médiatique. L'utilisation du bois et de la terre que Mutu récolte dans l'environnement de son atelier de Nairobi procède d'un positionnement similaire. Ces matériaux deviennent la chair et les os d'un grand nombre d'œuvres sculpturales, notamment ses *Sentinels* – gardiennes humaines et naturelles de la terre et de l'histoire. Leur solennité silencieuse évoque à la fois les traditions occidentale et africaine de la sculpture dans la reconnaissance de leur développement historique partagé et tendu.

Les kikapus géants – paniers tressés, souvent par des femmes, dans diverses parties du monde –, emblématiques de cette exposition extrêmement visionnaire, font peut-être référence à la « théorie de la fiction-panier » de l'autrice de fiction spéculative Ursula K. Le Guin, dans laquelle celle-ci raconte à nouveau l'histoire de la civilisation humaine en reconfigurant l'histoire de la technologie à partir d'un panier plutôt que d'une arme de domination. Tout comme le New Museum contient le travail de Mutu, le sac de transport, le panier, l'écharpe – technologies primitives qui sont à la base des communautés et essentielles à la vie – contiennent des récits susceptibles de créer de l'espace pour l'émergence de fictions spéculatives : des visions de mondes alternatifs qui peuvent nous aider à mieux vivre dans le nôtre.

Traduit de l'anglais par **Catherine Barnabé**

New Museum, New York
du 2 mars au 4 juin 2023

Wangechi Mutu

Intertwined, vues d'exposition, New Museum, New York, 2023.

Photos : Dario Lasagni, permission du New Museum, New York



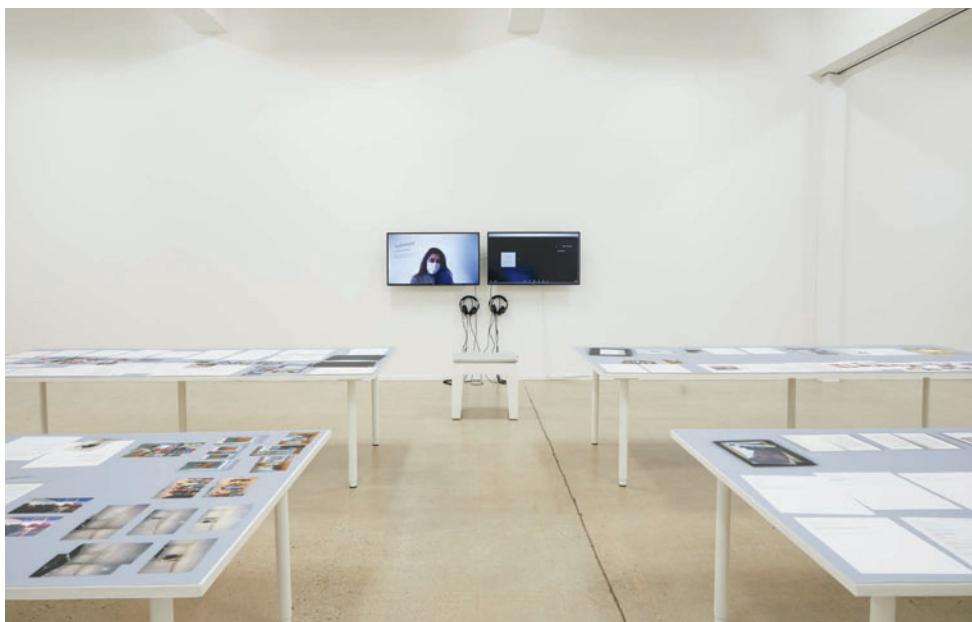
Shift, une rétrospective critique

Ariane De Blois

Ne rien produire – sinon le trouble. Ne rien exposer. Voilà ce sur quoi s'échine l'artiste conceptuel Joshua Schwebel depuis plus d'une dizaine d'années. Sa démarche contextuelle, qui s'inscrit dans le sillage de la critique institutionnelle, met en lumière les modes opératoires du milieu artistique, dont les cadres et les critères de performance sont largement inféodés à la logique néolibérale. Hiérarchisation du travail, exploitation des travailleurs et travailleuses culturel·les, sous-financement, recherche perpétuelle de fonds, fétichisation de l'objet d'art et quête de visibilité et de notoriété sont autant de thèmes que de « matériaux » autour desquels Schwebel fonde sa pratique. Plus spécifiquement, c'est la nature performative des institutions artistiques et de ses acteurs et actrices qui intéresse Schwebel, et ses investigations artistiques, motivées par son intention de rendre visibles les processus de légitimation de l'art, ne se déploient généralement pas sans générer grands malaises et frictions.

Proposant un survol de huit projets réalisés par Schwebel entre 2008 et 2021, la rétrospective *Shift*, commissariée par Dominique Sirois-Rouleau et présentée à la Galerie UQO à l'été 2022, offrait une rare occasion d'entrer dans l'univers de la pratique non productiviste de Schwebel et d'en saisir autant l'audace et la cohérence que le caractère acharné. Étant donné la nature intangible de la démarche processuelle et parasitaire de Schwebel, dont l'existence repose sur celle des institutions et leur fonctionnement, monter une rétrospective impliquait forcément de s'éloigner de la formule classique pour jouer avec le genre et proposer des ouvertures. L'exposition étant dénuée d'œuvres et d'archives matérielles propices à la fétichisation, c'est par l'intermédiaire d'un appareillage énonciatif finement élaboré que le public pouvait « rencontrer » le travail de l'artiste. Tout en participant à magnifier la pratique de Schwebel, *Shift*, par sa forme et son contenu, avait pour effet de brouiller les frontières entre les propositions artistiques et l'exposition, de rendre particulièrement visible le dispositif de monstration et son cadre et, de surcroit, d'exposer explicitement les postures discursives de l'artiste, de la commissaire et de l'institution hôte et souligner dans la même foulée leurs recoulements, échos et superpositions.

Malgré l'absence d'œuvres, loin d'être vide – comme l'exposition *Popularity* (2015) –, *Shift* offrait un parcours chargé dont l'expérience s'inscrivait dans la durée (avec notamment plus de quatre heures de vidéo). Minimaliste et épurée, la mise en espace empruntait le traditionnel axe horizontal propre aux expositions à portée théorique, documentaire ou critique. Sur les deux murs longitudinaux de la galerie, huit écrans plats placés par paires faisaient face à huit grandes tables, également jumelées. Destiné à présenter les projets rassemblés au sein de la rétrospective, chaque écran diffusait l'enregistrement d'une longue conversation virtuelle entre la commissaire et une personne, différente à chaque fois, personnifiant Schwebel. Guidée par les questions de la commissaire, la discussion permettait à « Schwebel » d'expliquer de manière détaillée la démarche de chacun de ses projets, d'en exposer les questionnements et les limites. Sous différents traits, « l'artiste » partageait à partir de son écran d'ordinateur des images documentaires de ses projets et des documents d'archives en format numérique (courriels, lettres, contrats, etc.) témoignant des démarches spécifiques entreprises pour chacun d'entre eux. Les textes étaient préalablement scriptés par l'artiste, mais les performeurs et performeuses devaient également répondre à une question surprise de la commissaire. Sans point d'entrée précis ni de chute clairement identifiée, la trame narrative de l'exposition se dépliait néanmoins en suivant une logique sérielle, d'une intrigue à l'autre, avec la présentation des différents projets. Sur les tables, il y avait de grandes impressions en couleur de la plupart des documents d'archives montrés dans chacun des écrans. La reproduction



Joshua Schwebel

Shift — Une rétrospective critique de Joshua Schwebel, vue d'exposition, Galerie UQO, Gatineau, 2022.

Photos : Rémi Thériault/House of Common Studio, permission de Galerie UQO, Gatineau

**Joshua Schwebel**

Shift – Une rétrospective critique de Joshua Schwebel, vue d'exposition, Galerie UQO, Gatineau, 2022.

Photos : Rémi Thériault/House of Common Studio, permission de Galerie UQO, Gatineau

photographique de ces documents entraînait une forme de mise à distance, dans la mesure où l'investissement charnel que peut susciter l'aura de la matérialité archivistique s'en trouvait de facto balayé.

Le rôle déictique de l'exposition, à savoir celui de pointer l'œuvre aux spectateurs et spectatrices – « ceci est une œuvre » – pour les inviter à la contempler ou à en faire l'expérience, était supplanté dans *Shift* par le programme énonciatif, qui servait à présenter, à médier, voire à rendre perceptibles et intelligibles les projets artistiques de Schwebel. Si toute rétrospective implique nécessairement la production d'un discours sur une pratique, l'absence d'œuvres physiques, visuelles ou sonores – qui empêche toute rencontre « directe » et « autonome » entre le public et les œuvres – rend le processus narratif autour de la création autrement plus visible. Le discours de *Shift*, clairement central et assumé du fait de sa performativité, faisait donc œuvre.

Dans le balado réalisé par la Galerie UQO dans le cadre de l'exposition, Schwebel, en conversation avec Sirois-Rouleau, évoquait son désintérêt initial et sa résistance face au projet de la commissaire de monter une rétrospective sur son œuvre. Il disait préférer demeurer invisible et craindre qu'une confusion entre sa personne et son travail ne s'installe, comme c'est souvent le cas, selon lui, dans le cadre d'une rétrospective. Le recours à la personnification, courante dans la pratique de Schwebel, a certainement été envisagée dans le but d'éviter cet amalgame. Ostensiblement mis de l'avant, le récit intentionnel de l'artiste donnait corps à sa démarche, dont les clés d'interprétation semblaient suspendues à celui-ci. Au-delà de l'aspect badin et du trouble d'identification qu'instauraient les diverses personnifications de l'artiste, les longues entrevues permettaient de se centrer sur les préoccupations qui habitent Schwebel et animent sa pratique. Elles faisaient émerger sa signature. Mais plutôt que d'effacer sa présence, le retrait de Schwebel de l'écran ne faisait qu'amplifier l'indissociabilité de la dyade « auteur-œuvre », en évitant toutefois, faut-il préciser, toute spectacularisation du soi rattachée à l'image de l'artiste.

La narration de Schwebel prenait une telle place dans l'expérience de l'exposition qu'on pouvait, une fois pris-e dans ses récits, s'y abandonner et oublier la posture d'énonciation de la commissaire et celle de l'institution. Pourtant, celles-ci s'exposaient autant dans leur mode opératoire pour faire exister et positionner le travail de Schwebel dans le monde de l'art actuel que dans celui d'inscrire leur propre discours au sein de ce monde.

Orientant ses recherches autour de la notion d'objet en art actuel, Sirois-Rouleau s'exprime couramment sur les conditions socioéconomiques très précaires des chercheuses,

chargées de cours, commissaires et historiennes de l'art, soulignant entre autres la difficile conciliation travail-famille et le peu de considération des travailleuses culturelles, qualifiées de « non essentielles » pendant le confinement. Comme elle l'a d'ailleurs souligné dans sa présentation coup de poing dans le cadre de la série *Les femmes et la recherche en temps de pandémie*, cette désignation reçue du gouvernement du Québec durant les mesures sanitaires n'a qu'officialisé un ressenti déjà bien palpable avant l'arrivée de la COVID : « Je ne suis pas essentielle. Ce n'est pas une surprise, mais ce n'est plus une intuition ni même une blague entre amies; c'est rendu un fait¹. »

Contrairement à Schwebel, Sirois-Rouleau était physiquement présente à l'écran dans l'ensemble des entrevues qu'elle menait. Elle insistait ainsi, par sa grande visibilité, sur son rôle prépondérant dans la conception et l'orientation de la rétrospective. En posant des questions savantes et informées sur la pratique de l'artiste, elle mettait en lumière son expertise, son savoir et sa posture théorique. Sa démarche prouvait son labeur et faisait parallèlement sortir de l'ombre le travail commissarial, souvent invisible et incompris. En outre, *Shift* était l'occasion pour Sirois-Rouleau d'assumer une vision auctoriale unique en tant que commissaire en renouvelant le genre de la rétrospective et en proposant un nouveau modèle, celui de la rétrospective critique.

Ce modèle, dont elle a fait état dans la conférence *Refaire le monde – le modèle de la rétrospective critique*², se distinguerait essentiellement de la rétrospective classique par le dessin poursuivi : si elle n'échappe pas à la sculpture de soi, la rétrospective critique vise à s'éloigner de la logique du bilan pour mieux s'ancrer dans le présent et se tourner vers l'avenir. Elle se veut un espace de dialogue où l'« œuvre » entre dans un mouvement dialectique et devient un élément d'échange, en dehors de toute dimension marchande. La rétrospective critique vise donc à dépasser la réification et le culte de l'œuvre, à repolitiser les contenus et à favoriser une relecture de l'histoire.

Le modèle proposé par Sirois-Rouleau, par sa teneur programmatique, est conceptuellement ambitieux et sa transposition concrète demeure un défi. Néanmoins, moult points de sa proposition théorique, laquelle est mue par un enthousiasme utopique complètement assumé, se sont parfaitement incarnés dans *Shift*, la première expérimentation de son concept. Parmi ces points, notons la « préférence pour la polyphonie, l'enchevêtrement et le contrepoint », le « gout pour l'intersubjectivité » et le désir de « décontenancer » l'auditoire.

S'il va de soi que la présentation d'une exposition reflète toujours les valeurs et les orientations artistiques et

idéologiques du lieu de diffusion, celle de *Shift* avait également pour effet d'exalter cette réalité. Présenter une rétrospective dénuée d'œuvres, et qui de surcroit jetait un regard critique sur les dynamiques structurelles du monde de l'art, était certainement une manière pour la Galerie UQO d'attirer l'attention sur elle-même, sur ses valeurs et ses priorités. Le cadre expositionnel, loin de s'effacer, s'exposait, et la rétrospective prenait une couleur autoréflexive. Dès ses débuts en tant que première directrice de la Galerie UQO, Marie-Hélène Leblanc avait fait le choix de positionner l'institution sous sa gouverne à partir d'une posture critique. L'exposition inaugurale de la galerie, en 2015, était consacrée au thème de la contrainte, en référence aux restrictions budgétaires auxquelles elle était soumise³. Depuis lors, le mandat et la programmation de la Galerie s'articulent autour de quatre axes de recherche et de création en relation avec les pratiques artistiques contemporaines. Ceux-ci englobent : le rôle et le statut du dispositif au sein de ces pratiques, la présence de composantes littéraires (dont la narration, le dialogue et le récit) au sein des expositions, le rôle de l'artiste en tant que critique, analyste et interprète de l'actualité, de l'institution et du lien social, ainsi que l'usage de l'exposition en tant que médium ou langage.

La rétrospective de Schwebel, présentée comme un moyen d'expression, participait non seulement d'une mise en évidence du rôle et du pouvoir décisionnel de l'institution (sans laquelle l'exposition ne serait pas possible), mais révélait aussi sa créativité et son audace iconoclaste tout en réaffirmant sa posture idéologique. Le positionnement de la Galerie UQO était mis en valeur et se manifestait à travers l'intention artistique de Schwebel et du projet commissarial de Sirois-Rouleau, voire au-delà. Une forme de renversement semblait toutefois s'opérer. Comme le contenu de l'exposition ne scrutait pas les rouages internes de la Galerie UQO, celle-ci se voyait épargnée par l'entreprise critique de Schwebel. La pratique parasitaire de l'artiste semblait ainsi, pour une première fois, contrôlée par son hôte.

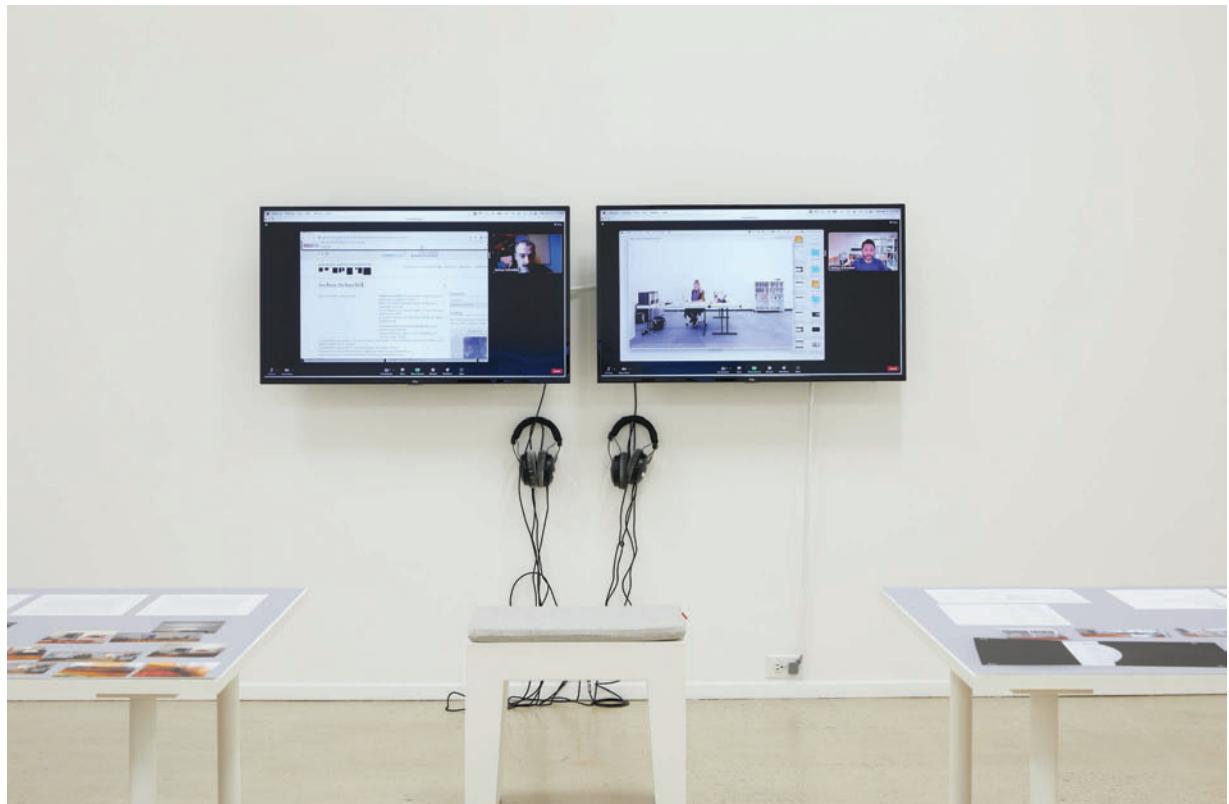
POSTFACE

En rédigeant ce texte dans lequel je tente de mettre en lumière les paradoxes du monde de l'art – qui manque cruellement de moyens, mais qui est soumis aux exigences productivistes –, je ne pouvais pas faire abstraction des incohérences inhérentes à ma propre posture en tant que critique et théoricienne. Tandis que je m'efforce de faire résonner les voix d'un artiste, d'une commissaire et d'une directrice de galerie universitaire, qui toutes dénoncent le sous-financement systémique du milieu de l'art, et que je m'élève moi-même contre la précarisation des travailleurs et travailleuses culturel·les, force est d'admettre que l'acte même d'écriture n'échappe en rien aux impératifs néolibéraux. Écrire nécessite temps et moyens, deux ressources rares sur lesquelles s'édifie pourtant toute forme de pensée critique. Loin d'être nouveau ou unique à ma réalité, cet état de fait m'a semblé d'autant plus frappant étant donné le sujet à l'étude dans ce texte et le fait que ma réalité professionnelle et familiale me permettait difficilement de bénéficier d'une « chambre à moi » propice à l'écriture, sans rogner mes heures de sommeil, déjà trop courtes. Or, dans cet écosystème artistique précaire auquel appartiennent les revues d'art, et quand on sait que la littérature est le parent pauvre d'un secteur déjà sous-financé, la question se pose : qui a le luxe d'écrire ? •

1 — Galerie UQO, « Dominique Sirois Rouleau – femmes et recherche en temps de pandémie », YouTube, 12 mars 2021, 5 min 28 s, accessible en ligne.

2 — La conférence de Dominique Sirois-Rouleau a été présentée le 31 mars 2023 dans le cadre du colloque *Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement*, organisé par la Galerie UQO, accessible en ligne.

3 — Marie-Hélène Leblanc, « Préface », dans Mirna Boyadjian, Marie-Hélène Leblanc et Jessica Ragazzini (dir.), *Entretiens #5 : No Future*, Gatineau, Galerie UQO, 2020, p. 9-10, accessible en ligne.



Béatrice Larochelle

Habiter l'extraordinaire

À l'automne 2022, le Musée Gardiner de Toronto accueillait l'exposition *Ma maison de plain-pied* de Karine Giboulo, reprenant à l'identique l'appartement de l'artiste. Sur le pas de la porte, une boîte de carton Amazon nous attend, son sourire bien reconnaissable. La pandémie aura certainement rendu chose du quotidien le fait de recevoir tous nos biens sur notre paillasson. Pourtant, si l'on s'attarde aux deux trous stratégiquement découpés dans le carton d'expédition, une surprise nous attend : à l'intérieur, un monde infini prend vie dans lequel de minuscules travailleurs et travailleuses vêtus·es de bleu et de masques assortis s'affairent à fermer des millions de boîtes-sourires. Une multitude de personnes à l'identité confondue.

Cette version du logement de Giboulo échappe complètement au banal : elle pointe plutôt du doigt l'extraordinaire dans le familier. Surtout, elle se présente comme une fenêtre sur des réalités trop souvent invisibilisées. Projet de longue haleine, *Ma maison de plain-pied* est l'expression de l'imagination et des réflexions de l'artiste, qu'elle aura intimement portées pendant son confinement. Reprenant la configuration de son appartement montréalais, elle nous invite dans son univers et celui des 500 figurines qui l'habitent.

La pratique de Giboulo a commencé par la peinture, mais l'artiste s'est vite attachée à la discipline de la sculpture et au matériau de l'argile polymère, qui confère une facture naïve à ses personnages. Elle a choisi le diorama miniature comme stratégie visuelle pour raconter la majorité de ses histoires, fantaisistes ou réelles.

Celui-ci lui permet de situer des injustices sociales et des crises environnementales dans des lieux et objets qui nous sont familiers, tels un garde-manger ou une planche à repasser. Pour mettre en scène ses dioramas, l'artiste a longtemps privilégié la forme même de la bulle et avec cette exposition, elle ne fait pas exception, ouvrant cette fois-ci la sienne au visiteurs et visiteuses du Musée.

C'est par la cuisine de l'artiste que nous nous introduisons dans cet univers. Sur la table, un ordinateur portable et un déjeuner nous attendent. Pendant qu'une version miniature en pyjama de Giboulo se fait aspirer dans le métavers, un groupe de scientifiques en combinaisons de protection asperge les fruits et la tartine d'un antivirus. Sur le comptoir, d'autres individus masqués font la queue pour recevoir leur ration de la banque alimentaire, logée dans un sac d'épicerie. Dans le réfrigérateur, un ours polaire lutte pour la préservation de son iceberg couvert de *popsicles* bleus tandis que des champs de laitues poussent dans le tiroir à légumes. Plusieurs idées dialoguent dans cette pièce aux multiples histoires : la précarité alimentaire, la surconsommation, la fonte des glaces... Surtout, l'artiste évoque son propre état de quasidormance durant ces deux années où elle tentait le mieux possible d'occuper son temps à sculpter de petits personnages colorés. Une situation qui s'est répétée dans plusieurs ménages : un monde entier d'êtres humains en pyjama, isolés physiquement, mais soudés par une crise commune.

Ces scènes insolites, qui se révèlent petit à petit, jouent de leur aspect ludique pour

aborder des problématiques graves. L'esthétique enfantine des œuvres de Giboulo et sa matérialité fascinante, en s'arrimant presque à la maison de poupée, permet une vulgarisation efficace d'enjeux difficiles pour un public de tous âges.

Une des singularités de l'exposition est la manière dont l'artiste et la commissaire, Karine Tsoumis, font intervenir le corps du public dans l'espace. Les gens sont invités à s'approcher, à contourner et à s'accroupir pour mieux observer les dioramas d'argile. En entrant dans la salle de bain, on constate un dégât d'eau et de la lessive au pied de la machine à laver. Mais en se penchant pour y voir de plus près, on remarque, enfouie à travers les serviettes, une famille dans un canot de fortune qui tente de fuir une inondation gigantesque. Giboulo parvient ici à transformer une irritation du quotidien – un dégât d'eau – en constat d'une véritable catastrophe naturelle et humanitaire. Elle crée un jeu d'échelles, autant dans la taille physique des figures réduites au pied de ce grand électroménager que dans la gravité de ces inondations. Ce rapport d'opposition ingénieux permet de remettre en perspective notre routine ménagère face aux problématiques vécues dans d'autres régions du monde. « N'est-ce pas absurde de continuer machinalement cette routine quotidienne de lavage, ménage, lessive... alors que la planète brûle¹? » demande l'artiste.

1 – Karine Tsoumis (dir.), Karine Giboulo : *Housewarming / Karine Giboulo : Ma maison de plain-pied*, catalogue d'exposition, Toronto, George R. Gardiner Museum of Ceramic Art, 2022, p. 55.



Karine Giboulo

↑ *Ma maison de plain-pied*, vue d'exposition, Musée Gardiner, Toronto, 2022.

→ *Banque alimentaire*, 2021, vue d'installation, Musée Gardiner, Toronto, 2022.

Photos : Toni Hafkenscheid





Méthodologiquement et à des fins de recherche documentaire, Giboulo va à la rencontre de différentes communautés dans le monde pour mieux raconter leurs histoires. Par cette immersion et cette proximité, elle a toujours su véhiculer des messages humanitaires porteurs. Dans cette exposition, elle traite également d'enjeux plus intimes quand on franchit le seuil de sa chambre. Un lit couvert de petites fleurs roses en papier supporte le poids plume des figurines dormant en son centre. Sur l'étagère trône une bouteille d'Advil. Un autoportrait de l'artiste est placé à côté, mais son reflet dans le miroir est celui d'une vieille dame. Un mot signé de la main de Giboulo accompagne la scène : elle y raconte le diagnostic de sa maladie arthritique, la douleur constante et les limites de son corps vieillissant trop rapidement. Dans les tiroirs de sa commode, une infinité d'ouvrières – qui doivent aussi vieillir trop vite dans les conditions difficiles de l'industrie du textile – produisent des vêtements en série tandis que la grand-mère de l'artiste s'affaire au lent tricot d'une écharpe dans sa chaise berçante. Berthe-Aline est une figure récurrente dans la production de Giboulo ; qu'elle soit cachée dans un vieux téléviseur noir et blanc ou un garde-robe, elle semble toujours veiller sur les autres figurines de la maison.

C'est sur une note onirique que l'artiste conclut notre visite. Dans la chambre de son fils, des hockeyeurs sur table affrontent différents monstres cauchemardesques tandis qu'un

jeune garçon rêve de visiter la Lune. On le retrouvera plus tard au bout du télescope dans la cour arrière, réalisant son rêve.

Juste à côté, une tente familiale Coleman fait office de campement pour des dizaines de familles et individus en situation d'itinérance, assoupi·es. La scène touchante de ces groupes disparates emmitouflés dans le même sac de couchage laisse poindre un avenir meilleur où l'accès au logement sera un droit plutôt qu'un privilège. En effet, si le travail de Giboulo se pose avant tout comme critique, une aura de bienveillance et des percées de douceur ponctuent l'exposition. C'est le cas de l'œuvre *Mon monde parfait*, nichée dans le lit superposé de son fils, où les gens vivent en harmonie au sommet de pommiers luxuriants. Ou alors du potager-oasis qui pousse au fond du lavabo de l'artiste, qui y récolte ses tomates.

En somme, dans le contexte actuel de surexposition médiatique, Giboulo parvient à créer une connexion forte entre le public et les problèmes graves qu'elle aborde. En utilisant l'univers domestique et des objets familiers – on reconnaît rapidement le luminaire et le mobilier de chambre IKEA, par exemple –, elle permet aux visiteurs et visiteuses de se projeter dans des conditions difficiles qui leur paraissent habituellement lointaines. De surcroit, en insérant ces crises mondiales au sein d'une maison de classe moyenne occidentale, elle impose au public une certaine prise de responsabilité. ●

Karine Giboulo

← *Dégât d'eau*, vue d'installation, Musée Gardiner, Toronto, 2022.

↓ *Nuit d'été*, vue d'installation, Musée Gardiner, Toronto, 2022.

Photos : Toni Hafkenscheid



Dans l'atelier de

karen elaine spencer

Daniel Fiset



Je peux témoigner avec grande affection des différents ateliers montréalais qui ont accueilli la pratique de karen elaine spencer au cours des 15 dernières années. Je pense à un premier local de l'édifice RCA, dans le quartier Saint-Henri, débordant d'œuvres et d'archives, puis à un deuxième un peu plus exigu où, au fil des visites, j'ai vu s'accumuler sur une longue colonne de papier une séquence de minuscules carrés coloriés un à un pour former une mosaïque abstraite sur laquelle l'artiste a travaillé minutieusement pendant des années. Forcée de déménager en raison de la flambée du prix des loyers, l'artiste occupe maintenant un espace lumineux au Chat des artistes, sur la rue Parthenais. Récemment, j'y ai constaté tout le soin avec lequel elle conçoit la vie de ses projets en la voyant discuter de l'acquisition d'une œuvre à caractère performatif par une collection institutionnelle. Avoir été témoin de ces chaleureuses et importantes discussions m'indique que la démarche de karen se fonde d'abord sur des transactions, des contrats, des protocoles, des manières d'être-avec. Ses œuvres existent à travers nous, sont informées par nos échanges et nos manières de les raconter.

Ces ateliers, espaces pour être avec karen et sa pratique, ont été centraux dans ma formation d'historien de l'art et de travailleur culturel. J'y ai essentiellement appris comment se faisait l'art. Mes souvenirs de l'un se fondent dans ceux de l'autre, encouragés par l'impressionnante constance de sa démarche à travers le temps. Ils m'apparaissent comme autant de *studios* : ce sont des lieux d'étude, d'examen, d'exercice, d'essai, d'expérimentation, de discipline. Mais j'ai l'intuition que c'est plutôt la ville qui est son premier lieu d'ouvrage – son véritable *atelier*. Si un sens similaire peut se dégager de l'usage des termes « *studio* » et « *atelier* », l'étymologie de ce dernier ajoute un degré de complexité sémantique qui sied bien à la pratique de karen. Contrairement au *studio*, qui évoque directement la pièce de l'étude, comme le *study room* ou le *studio*, l'*atelier* désignait d'abord un « *tas de bois* » laissé à proximité d'un lieu de travail, en attente d'une intervention potentielle¹. Ce n'est que quelques décennies plus tard que le mot en est venu à signifier aussi l'endroit où l'on œuvre. Suivant cette indétermination entre la matière elle-même et le lieu de sa transformation, la ville-atelier est donc, pour karen,

à la fois l'objet du travail et son contexte de présentation, le contenant et le contenu.

Cette ville que travaille l'œuvre de karen n'est pas exactement la métropole cosmopolite, le territoire où s'accumulent des couches d'histoire, ni même le lieu où se spéculé et se cristallise un capitalisme tardif. La ville apparaît plutôt comme une constellation de félures et de cassures, ces fractures reflétant les personnes qui y circulent, elles aussi fragiles, brisées. Une autre belle résonance étymologique avec l'atelier, qui s'épelait à l'origine « astelier » : l'endroit où on fabriquait des attelles servant à supporter un membre fracturé ou fêlé en vue d'une éventuelle guérison. L'artiste s'attèle à la ville, attèle la ville par ses gestes ou ses paroles – en s'attardant à des lieux de rupture, de discontinuité ou de passage et en y proposant une sorte de rapiéçage, de raccommodement.

« quoi dire ? que peut-on dire ? les mots ne font pas. ceci est sans mot. et pourtant, sachant bien qu'aucune oreille n'entendra, qu'aucune langue ne caressera, qu'aucune gorge ne vibrera, je persiste à lancer ces mots vers vous, vous qui avez été amenés de l'autre côté, par-dessus l'abîme, au-delà de la rivière où il est interdit d'avancer. les vivants ne peuvent entrer. les morts ne peuvent s'échapper. la rivière au milieu, qu'on appelle l'affluent du chagrin (achéron) ou l'affluent de la haine (styx). deux noms différents, même destination. et toujours dans l'arrière-plan le refrain joue, *“that's how it goes – everybody knows.”* cette résignation amère sur le bout de la langue. l'amertume là où une telle douceur résidait². »

Je dois avouer que mon expérience de *walkin' with cohen/walkin' with robinson*, l'œuvre la plus récente de karen, a, pendant un moment, fermement résisté à toute description textuelle. Aussitôt qu'on tente de le circonscrire, ce genre d'objet artistique fuit, se cache ailleurs, nous glisse entre les doigts. Les mots nous semblent trop maladroits, trop simples. Ils ne rendent pas justice à la qualité de l'échange; ou encore, ils ont cet effet pervers de rendre tangible une chose que l'on aimerait garder diffuse. J'ai d'ailleurs l'intuition que nombre de créateur et de créatrices ont choisi de se réfugier dans la matérialité ou l'abstraction de leur pratique pour éviter les pièges et les

pressions de la communication claire, comme si l'œuvre était un des seuls lieux où les idées et les sentiments peuvent exister de manière complexe et sans entrave, en dehors du langage. Bel écho à ce que l'artiste exprime dans le passage cité plus haut, qui présente la première phase du projet : comme si on n'arrivait plus à les porter, les mots ne (nous) font plus. Ils portent eux-mêmes atteinte. J'ajoute d'ailleurs que je rédige le présent article dans mon bureau, devant un diptyque de l'artiste, cadeau précieux, sur lequel il est minutieusement écrit, dans la typographie singulière de ses impressions sur papier : *“word word word word word word [...] after fucking word word word [...] word word word word.”* Difficile de trouver plus juste évocation des frustrations du processus d'écriture.

Pourtant, ce projet de karen se fonde sur la capacité qu'ont les mots qu'elle choisit d'exprimer la complexité et la spécificité d'un deuil vécu – au même titre que plusieurs de ses projets, qui font un usage éclairant de sa propre écriture et de celle des autres. Mené en étroite collaboration avec l'équipe du centre d'artistes lavallois Verticale, le projet *walkin' with cohen/walkin' with robinson* existe discrètement depuis l'été 2022. Il a débuté par une série de marches solitaires à Laval, pendant lesquelles l'artiste réalisait quelques gestes furtifs et prenait quelques photographies, diffusées ensuite sur un compte Instagram lié au projet. Il a donné lieu à une série de disséminations épistolaires, autre stratégie de prédilection de l'artiste. En premier lieu, des cartes postales envoyées à des proches et à des abonné·es, puis un feuillet imprimé et plié sur lequel on peut la voir en femme-sandwich porter les mots rédigés par Sharon Robinson et Leonard Cohen : *“That's how it goes, everybody knows.”*

À la toute fin de l'hiver, juste au moment où le soleil se réchauffe, karen m'invite à prendre part à une des marches participatives qui doit clore *walkin' with cohen/walkin' with robinson*. Elle me donne rendez-vous juste à moi, tôt un lundi matin, aux abords du pont Viau, du côté montréalais. À l'accueil, la mise en contexte est simple. Par une phrase ou deux de l'artiste, le mythique et le quotidien s'entremêlent. Le temps de la marche, Laval devient le royaume des mort·es, et la rivière des Prairies, le légendaire Styx. L'artiste me raconte avoir trouvé le moyen de

karen elaine spencer

→ fallen leaves (wanting to), 2022.

Photo : permission de l'artiste, avec l'appui de Verticale – centre d'artistes, Laval

→ *walkin' with cohen*, “everybody knows,” (pont viau) ; *walkin' with cohen*, “everybody knows,” (twirl), vues de la performance, Laval, 2022. Lyric on cardboard from Sharon Robinson and Leonard Cohen's song *Everybody Knows*.

Photos : Nathaniel Spencer-Cross, permission de l'artiste



traverser cette rivière momentanément et de rendre visite aux mort·es – à condition de franchir le pont à reculons, tranquillement, guidé·e par sa voix.

Une fois le dos tourné, Laval devient une étrange ville-chimère que l'on voit pour la première fois : les terrains et les commerces désertés, les bouts de ruisseau qui se frayent un chemin à travers un quartier à demi abandonné semblent surnaturels. La ville au complet est un espace en attente, fragile. Ponctuellement, karen y dépose des mots : ceux de Robinson et Cohen, transcrits sur un grand carton que l'on porte sur soi pendant une partie de la marche, mais aussi ceux d'auteurs et autrices choisi·es par elle. Dans ce Laval-Ville-des-Mort·es, on a conscience d'être de passage, on se fait discret ou discrète, on prend soin de ne pas laisser de traces. Les objets trouvés semblent

n'appartenir à personne, leurs contours s'estompent. L'air est épais. Le temps s'étire. La marche dure environ 2 heures, mais j'ai l'impression d'y passer 15 minutes et une journée au complet. Les lieux d'attente se muent en lieux de représentation, un passage à la station de métro Cartier révélant une sorte de ballet quotidien qui n'existe que pour nous et qui cessera au moment même où nous repartirons. La marche de *walkin' with cohen/walkin' with robinson* est empreinte d'un deuil en chantier : l'artiste relate une perte, prend conscience de la douleur occasionnée, mais imagine aussi un retour. Après tout, nous retraverserons le pont Viau avec elle ; comme si les deux villes de Montréal et Laval s'étaient retrouvées attelées par ses mots et ses gestes et qu'il serait possible, par ce geste de réparation, de revenir à l'ouvrage du deuil, lorsque le besoin se ferait sentir. ●



1 — Centre national de ressources textuelles et lexicales, «ATELIER», CNRTL, accessible en ligne.

2 — «Errances, actions performatives et Instagram — crossing with words and images while the refrain plays», Verticale, accessible en ligne.



karen elaine spencer

✓ postcards from laval, set of four (*in situ*), 2023.

Photo : Maude Hénaire, permission de l'artiste, avec l'appui de Verticale - centre d'artistes, Laval

→ postcards from laval, unfolding words, east of skateparc, parc rosaire-gauthier, laval, 2022.

Photo : permission de l'artiste, avec l'appui de Verticale — centre d'artistes, Laval

Tête à tête avec

Claire Savoie

Steve Giasson

Raconter le temps



Une sirène. Un tramway passe dans une ville grise. Quelques cartons.

Une voix hors champ s'élève sur un paysage brumeux :

*peut-on raconter le temps
le temps en lui-même
comme tel
et en soi
non, en vérité
ce serait une folle entreprise¹*

Cette séquence ne provient pas de l'une des « dates-vidéos » de Claire Savoie. Ses œuvres témoignent pourtant d'une conscience aigüe du moment, affairée, chaque jour, à cette « folle entreprise » de « raconter le temps ». *Esse* m'a invité à plonger dans son travail conceptuel et à poursuivre le dialogue amical que nous avons entamé il y a 20 ans, tandis que je commençais mon baccalauréat en arts visuels et médiatiques et Claire, je crois, sa première charge de cours...

↑ Claire Savoie & Steve Giasson, VOX, centre de l'image contemporaine, Montréal, 2023.

Photo : permission de Claire Savoie & Steve Giasson, avec la collaboration de Doriane Biot

Claire Savoie

↗ *Aujourd'hui (dates-vidéos)*, vue d'installation, SBC galerie d'art contemporain, Montréal, 2011.

Photo : Martin Côté, permission de l'artiste

→ *Aujourd'hui (07.08.2022)*, 2022, capture vidéo issue de la série *Aujourd'hui (dates-vidéos)*, 2006-en cours.

Photo : permission de l'artiste



sg

Chère Claire, il y a 17 ans, tu as entrepris un vaste et magnifique projet intitulé *Aujourd'hui (dates-vidéos)*. Tu le définis ainsi sur la page qui lui est consacrée sur la plateforme Vimeo : « Ce projet en continu depuis 2006 consiste à tenter de réaliser une vidéo par jour (le titre fait référence à l'œuvre de l'artiste conceptuel On Kawara : *Date Paintings*). La présentation de ce corpus varie selon les contextes de diffusion, que ce soit en galerie ou en salle [de projection]. Mon protocole de travail s'emploie à utiliser seulement ce que chaque journée (date de la vidéo) m'apporte en termes de matériel visuel, sonore et textuel². »

Or, dans un entretien avec Marie-Ève Charron intitulé « Je te dis que je suis incapable de clore l'exercice », paru dans le catalogue du même titre (2007), tu décris l'évolution de ton protocole initial : « L'objectif de départ – qui me mettait constamment en faillite – était ambitieux : recueillir les données (vidéo, audio, texte) et faire le montage de la pièce dans la même journée. (La nouvelle règle du jeu permet que le montage soit fait à une date ultérieure, mais en utilisant uniquement les données captées ou écrites correspondant à la date de l'image. L'image seule détermine la date et l'heure de la date-vidéo.)³ »

Depuis ce temps, as-tu pris d'autres libertés par rapport à la règle que tu t'étais imposée ?

cs

Je n'ai rien changé en ces termes. Le protocole de base est resté le même. Cela dit, mes façons d'aborder la prise de vue et le montage se sont transformées au fil du temps. Il en va de même pour les nécessités qui conduisent le projet. Il faut dire que l'évolution technologique depuis le début a fait en sorte que le statut des images a aussi entraîné des considérations quant aux choix à faire dans le montage, autant du côté de l'usage du son que du texte, que de l'image même. En ce sens, plus les appareils de captation sont devenus sophistiqués, plus il m'a semblé nécessaire de diminuer les couches d'information, ce qui fait en sorte que les vidéos plus récentes sont nettement plus dépouillées que celles des premières années.

À cela s'ajoute le fait que le projet, au-delà de l'idée d'un protocole à observer, se veut aussi un processus constant d'apprentissage – dans ce cas une mise à l'étude de la vidéo en ce qu'elle comprend de prises (de vue, de son, de notes) et de façons de penser le montage (choix, rythme, climat). S'opère alors la prise de décisions d'après une panoplie de choix qui se sont faits selon les périodes et les dispositions du moment face aux exercices à mener pour continuer d'apprendre.



sg

Comme tu le soulignes toi-même, au fil des ans, tes dates-vidéos ont changé sur le plan esthétique : les textes se sont épurés, les bandes sonores également, la nature semble occuper une plus grande place. Par exemple, la date-vidéo du 6 mai 2006 montre, en plongée, sur un fond herbeux, une main jouant avec deux balles miroirs sur les- quelles on distingue la caméra. Le plan a une teinte lilas. Des phrases défilent de droite à gauche : « 6 MAI 2006 14:18 »; « Je garde la robe de mariée de ma mère dans un carton au fond du placard »; « Notes sur Limonade, tout était si infini d'Hélène Cixous, la cravate de Sophie Calle, le filmeur d'Alain Cavalier et sur les cartes postales d'On Kawara »; « Répéter cette phrase d'Héraclite qui dit qu'on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve ».

La trame sonore est constituée d'un bruit de percussion, de balles qui s'entrechoquent et d'une voix féminine hors champ : « Je te dis : j'essaie de capter la quatrième dimension de l'instant-déjà qui d'être si fugitif, n'est plus, car maintenant est devenu un nouvel instant-déjà qui à son tour n'est plus. » Contredisant peut-être la phrase d'Héraclite, le plan se répète deux fois. Beaucoup plus sobre, la vidéo *Aujourd'hui* (07.08.2022), filmée à la verticale, montre un plan d'eau pilonné par une pluie intense et bruissante. La date, puis une courte phrase sont données à lire : « Il y avait beaucoup de colère dans ton rêve. » Peux-tu m'en dire plus à ce sujet ?

cs

Ton sentiment est juste. Cette épuration pourrait avoir plusieurs raisons et serait advenue selon moi à la suite de gestes répétés dans le temps et la durée. Peut-être aussi d'une confiance gagnée au fil des exercices... ou d'une volonté de laisser respirer les éléments davantage pour ce qu'ils sont. Il faut dire aussi que quand on s'applique à une telle tentative quotidienne, on se constraint d'une certaine façon à ne faire que cela, ou plutôt à « ne vouloir » faire que cela. Tu en sais quelque chose, je crois. La vie se voit ainsi prise en otage par le projet artistique et vice versa. Ça devient une façon d'habiter le monde, une manière d'être où vigilance et sensibilité s'affinent. Mais voilà, côté pratique, comment faire pour maintenir le rythme, garder la constance, alors que tant d'autres tâches, devoirs et responsabilités requièrent temps et attention. Je ne dis pas que l'épuration aurait été voulue pour pallier le manque de temps, mais qu'elle aurait pu être due à l'évolution organique du projet dans ses faits concrets et ses nécessités, et ce, dans la durée. En cela, s'appliquer à une activité hautement chronophage (et parfois « procrastinatoire » ou encore « procrastinative »?) durant un an ne sera pas tout à fait la même chose que sur 15 ans, et le fait de répéter les mêmes gestes non plus. Et chaque considération qu'apportent ces gestes s'inscrit en moi de façon profonde, justement parce qu'enrichie de cette durée.

Bref, je crois que l'économie de moyens s'est faite de façon progressive sans que je l'aie décidé comme tel à un moment précis. Un exercice parmi d'autres, pour voir ce qui s'en dégagerait. Puis, après un temps, constatant qu'il y avait là quelque chose de fécond, j'ai poursuivi dans cette voie sans en faire une règle à observer. Est-ce à dire que c'est le projet qui mène ?





Claire Savoie

✓ *Sans titre*, 2019, vues d'installation vidéo, Château Dufresne, Montréal, 2019.

Photos : Richard-Max Tremblay

← *Sans titre*, 2019, vue d'installation sonore, Château Dufresne, Montréal, 2019.

Photo : Richard-Max Tremblay

sg

À la mort d'On Kawara, son ami Bernar Venet a mentionné qu'après les parties de pingpong passionnées qu'ils disputaient des après-midis entières, il invitait souvent Kawara et sa femme à manger avec des amis : « "Pas question!" me disait-il, horrifié. Il se devait de noter dans un carnet toute sa journée, l'heure de son réveil, les lieux où il s'était rendu, qui il avait rencontré⁴. »

Tu as souvent parlé de la nature « compulsive » de ta pratique, qu'on pourrait rapprocher de celle de Kawara, et tu affirmes aujourd'hui qu'en raison de l'incroyable défi que tu t'étais lancé, ta « vie se voit [...] prise en otage par le projet artistique et vice versa ». Tes dates-vidéos saisissent-elles encore des fragments de ta vie ou en sont-elles devenues une partie intégrante (ou dévorante), en prenant parfois le pas sur elle, en lui imposant sa loi ? Quel impact ont-elles sur le reste de ta pratique ? Je pense par exemple à l'intervention, belle et spectrale, que tu as réalisée au Château Dufresne en 2019...

cs

Excellent question. Je traîne ma caméra partout où je vais, toujours en mode d'observation d'un possible récit, mais celui-ci se fait dans la suite que constitue un plus grand récit, qui s'est construit de lui-même à coups d'énoncés. Autrement dit, le montage fixe des énoncés qui se bâissent sur les précédents, en élagueant parfois certains pour tester de nouvelles idées. Je me surprends souvent à penser comme dans mes vidéos, avec de courtes phrases en forme de haïku, les phrases se déployant avec les divers éléments du montage. En ce sens, le projet *Aujourd'hui (dates-vidéos)*, en même temps qu'il opère une constitution personnelle chez moi, opère aussi la possibilité de fictionnalisation d'un moment réellement vécu. Cela reste constamment à mon esprit à même les heures de la journée. J'ai emprunté à ce projet des façons de penser qui, à leur tour, se déclinent à nouveau dans les vidéos. *Aujourd'hui* aura donc révélé davantage un mode d'appréhension qui était déjà présent dans une série d'œuvres *in situ* réalisée entre 2000 et 2007 dont le nom générique est *Fiction* et dont l'intervention au Château Dufresne reprend certains codes – quoique ceux-ci aient beaucoup évolué depuis. D'ailleurs, ayant de vastes archives d'images vidéographiques qui n'ont jamais servi pour les dates-vidéos, je peux m'en servir pour d'autres réalisations. C'était le cas en partie pour certains plans utilisés dans l'installation vidéo *Sans titre (Château Dufresne)*, auxquels s'ajoutaient d'autres expressément tournés sur les lieux, de même que pour l'installation sonore déployée dans les diverses pièces de la maison. Ce qu'il y avait de particulièrement intéressant, dans ce dernier projet, c'était que le support de la fiction, cette fois, était un lieu historique, une histoire de famille et les composantes biographiques des vies qu'il abritait. J'ai fait quelque chose de semblable aussi en 2014 au musée des Ursulines de Québec, cherchant à évoquer la vie de Marie de l'Incarnation sans toutefois l'illustrer ou la documenter.



SG

Exposées à VOX et au Musée régional de Rimouski en 2007, tes dates-vidéos étaient diffusées sur de petits écrans munis de casques d'écoute, dans des isoloirs blancs⁵. Ce dispositif minimaliste invitait à une lecture intime de tes travaux et le format des écrans, comparable à celui d'une carte postale, rappelait leur origine épistolaire, tes dates-vidéos ayant été, au départ, destinées à tes proches. Or, tu les diffuses désormais en ligne, sur Facebook notamment, souvent plusieurs à la fois, logiquement le même jour que leur date d'enregistrement. Je trouve ce choix particulièrement judicieux, puisque les réseaux sociaux (que l'on consulte souvent sur le petit écran de son téléphone cellulaire) nous invitent à nous relier et à dévoiler, en même temps, des pans de notre vie privée. Quel impact les réseaux sociaux ont-ils eu sur tes dates-vidéos et ta pratique en général?

cs

Dans la même visée d'apprentissage, j'ai voulu mettre à l'épreuve ces modes de diffusion pour saisir en quoi cela pourrait s'avérer pertinent sur le plan conceptuel et ce que ce contexte pouvait entraîner comme nouvelles considérations. Il y a deux temps à observer quant à cette intention : faire les capsules vidéos en vue de leur publication pour une communauté élargie sur les réseaux sociaux, puis, tout au long de l'année, mettre en ligne les capsules réalisées à la même date au fil des ans. Ainsi, j'ai constaté qu'à partir du moment où j'ai su que ce que je faisais s'adressait à cette communauté, je me suis surprise à user d'énoncés plus génériques, comme si leur ancrage était dépossédé de subjectivité. L'adresse à l'autre changeait de nature, passait d'intimiste avec les proches à indifférenciée avec les « ami·es » sur Facebook et les abonné·es sur Instagram.

L'idée de rassembler les capsules existantes pour les divulgues selon la date du jour m'est apparue viable pour un temps puisqu'elle me permettait de jauger ce qu'elle avait en commun ou non avec les pratiques autobiographiques, excessives, compulsives, extimistes de soi, de la représentation de soi. Elle me permettait aussi d'évaluer le projet pour sa part exhaustive, et pour ses possibilités éditoriales de présentation.

Claire Savoie

↑ *Aujourd'hui (dates-vidéos)*, vue d'installation, VOX, centre de l'image contemporaine, Montréal, 2007.

Photo : Michel Brunelle

↗ *Aujourd'hui (06.05.2006)*, 2006, capture vidéo issue de la série *Aujourd'hui (dates-vidéos)*, 2006-en cours.

→ *Aujourd'hui (01.01.2023)*, 2023, capture vidéo issue de la série *Aujourd'hui (dates-vidéos)*, 2006-en cours.

Photos : permission de l'artiste



sg

Dans l'entretien que tu as accordé à Marie-Ève Charron en 2007, tu disais vouloir te déprendre du filet des « belles images », propos que tu as alors laissé en suspens. Or, dans une date-vidéo très récente, *Aujourd'hui* (01.01.2023), qui montre divers oiseaux dans une mangeoire en hiver, un questionnement analogue ressurgit et vient assombrir le joyeux manège des mésanges : « Déjà 2023, te dis-tu. Que comptes-tu faire ? Je ne sais pas. Ne plus faire d'images ? Bonne année. » Te sens-tu capable de « clore l'exercice », à présent ? L'envisages-tu vraiment ? Et si tel est le cas, pourquoi ?

cs

Oui, avec des mots, assombrir l'image qui recèle ses propres promesses. C'est pour moi une façon de faire parler le contexte, soit le hors-champ de l'image, et de déjouer le beau, ou de le faire mentir, ou de montrer ses failles, et, du même coup, créer une forme ouverte de type haïku image-son-mots selon un principe d'incongruité ou d'ambigüité. Permet-moi d'enchaîner avec une autre question qui ne se posait certes pas en 2007 – du moins pas de cette façon avant l'avènement de Facebook –, mais dont on peut reconnaître les prémisses en rapport avec l'esthétisation de l'image (et mon problème devant les « belles images ») : nos images sont-elles toutes devenues « instagrammables » ? Autrement dit, quelle est leur nécessité aujourd'hui ? Quel est le mode d'appréhension qui rend compte de leur nécessité ?

Clore l'exercice ? Oh ! la grande question... qui habite mes pensées depuis le début du projet. Bien que je me sois récemment permis un temps d'arrêt pour tâter d'un quotidien en dehors de cet exercice, je reste perplexe quant à sa suspension dans le temps. ●

1 — Jean-Luc Godard, *JLG/JLG et autres textes*, Paris, P. O. L, 2022, p. 149. Notons que Claire Savoie a quelquefois cité Jean-Luc Godard dans ses œuvres, sans toujours le nommer... Cet extrait provient du film *Allemagne année 90 neuf zéro* (1991).

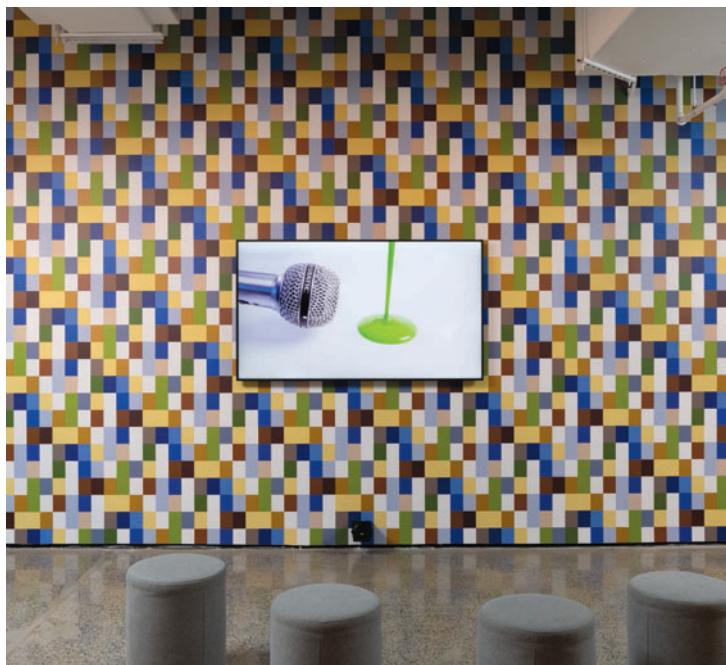
2 — « Aujourd'hui (dates-vidéos) – 2006 », Vimeo, <vimeo.com/clairesavoie/aujourd'hui-dates-videos>. Un site Internet sera dédié au projet, <aujourd'hui.clairesavoie.com>.

3 — Marie-Ève Charron, « Je te dis que je suis incapable de clore l'exercice », dans Marie-Josée Jean et Bernard Lamarche (dir.), *Je te dis que je suis incapable de clore l'exercice – Claire Savoie / I Am Telling You That I Am Incapable of Ending This Activity*, Montréal, VOX, centre de l'image contemporaine, et Rimouski, Musée régional de Rimouski, 2008, p. 58. Cet entretien a aussi été publié sur le site web de VOX, accessible en ligne.

4 — Valérie Duponchelle, « Mort de l'artiste conceptuel On Kawara : L'éternité et un jour », *Le Figaro*, 14 juillet 2014, accessible en ligne.

5 — Soulignons que les dates-vidéos ont également été exposées à la Galerie SBC dans le cadre du Mois de la photo. Le dispositif, fort différent, comprenait des images calendriers, présentées dans la grande salle, qui rendaient compte des vidéos réalisées de 2006 à 2011. Les vidéos, quant à elles, étaient projetées dans la petite salle, dans un montage chronologique, une à la suite de l'autre.





Nelson Henricks

Nelson Henricks présente, au Musée d'art contemporain de Montréal, deux nouvelles installations vidéos, dont *Don't You Like the Green of A?* (2022), qui s'inspire de projets précédents sur le thème de la synesthésie. Ce phénomène neurologique entraîne, chez les synesthètes, une sensation supplémentaire dans un autre sens que celui par lequel elle est normalement perçue – par exemple, comme l'examine l'artiste, la perception d'un son à la vue d'une couleur. Avec une série de tableaux monochromes face à un mur peint en damier dans les mêmes teintes, la première salle s'apparente à un véritable foisonnement sensoriel. La matière des toiles est diaphane comme des bas nylon et évoque dans ce contexte la membrane vibratoire d'un tympan. Disposés en rang ordonné jusqu'à leur dispersion finale vers la projection lumineuse du mur adjacent, les tableaux empruntent des couleurs plutôt naturelles. En effet, loin des sonorités des couleurs primaires et secondaires explorées par Vassily Kandinsky, Henricks propose un champ lexical complexe et nuancé. Pas de bleu orgue, de jaune trompette ni de rouge violon, mais des tons que l'artiste associe aussi à des lettres. Le motif du damier épelle donc le titre de l'œuvre, une réflexion qui est notamment au cœur de la vidéo. On y voit Henricks, stoïque, s'approcher d'un micro de différentes couleurs, se balader, parader ou poser sur une musique rythmée. Portant la chemise et la veste exposées au centre de l'installation – dont le motif imprimé est identique au damier sur le mur –, il devient lui-même un agent perturbateur sensoriel. Entre les lettres, les couleurs et les sons, la vidéo constitue un savoureux buffet synesthésique. Le calme composé et narquois de l'artiste fait par ailleurs planer la possibilité d'un message codé et augmente l'humour fantaisiste de la proposition.

Telle une haie d'honneur, les *Drumhead I et II* (2022) introduisent la seconde installation, *Heads Will Roll* (2022). Le dispositif à quatre canaux montre ces têtes de tambour

portées parfois par les performeurs et performeuses qui défilent en jouant de ces tambours ou en faisant tournoyer des drapeaux. Ce ballet aux consonances militaires est entrecoupé de prises de différentes explorations sonores aussi savamment chorégraphiées. Des gouttes d'eau au poids de livres qu'on laisse s'écouler ou tomber lourdement sur la peau de l'instrument en passant par le claquement d'un tissu que l'on tend abruptement, l'esthétique épurée de la vidéo exalte cette radicalité du son pur. Les bruits ne sont pas implicitement musicaux : leur rythme hypnotisant fait plutôt appel à l'ensemble des sens. Les gestes calculés des acteurs et actrices souvent anonymisé·es par le cadrage ou le port des *Drumhead* se répètent et se répondent d'un écran à l'autre et permettent aussi aux sons de s'emparer de l'espace de la représentation.

Henricks a sélectionné, pour la salle de projection, des *Screen Tests* d'Andy Warhol, qui filmait des personnes immobiles jusqu'à l'épuisement de la pellicule de sorte que le support qui défilait devenait le sujet. Cette finale minimaliste et autoréférentielle offre enfin une perspective nouvelle sur le travail d'Henricks, tandis que s'amalgament le support et sa représentation dans le silence du noir et blanc.

Dominique Sirois-Rouleau

Nelson Henricks

Nelson Henricks, vues d'exposition, 2023.

Photos : Paul Litherland
© Nelson Henricks

Musée d'art contemporain de Montréal

du 17 novembre 2022 au 10 avril 2023



Anne-Marie Proulx

Être jardin

Être jardin est le fruit d'une étroite collaboration entre la photographe Anne-Marie Proulx et la commissaire Marie J. Jean. Entre photographie et installation, cette exposition a nourri de son intermédialité une puissante réflexion, théorique autant que sensible, sur les espaces d'indétermination occupant l'infinie interstice entre les médiums du texte et de l'image.

Au commencement de tout, il y avait *Le jardin d'après*, ensemble photographique exposé à Matane en 2020. L'œuvre était un hommage au *Premier jardin* d'Anne Hébert (1988), roman relatant la quête existentielle de Flora Fontanges, comédienne vieillissante qui, à mesure qu'elle retrouve son Québec natal, duquel les mouvements de la vie l'ont éloignée, réinvestit son moi intime profondément enfoui. Reprenant dans ce récit l'univers végétal qui sert de matrice métaphorique du jardin des origines, Proulx avait constitué un ensemble d'images atmosphériques aux cadrages serrés qui montrait la présence insistante de la nature dans l'espace urbain. Ces images, entre lesquelles s'intercalait des pages extraites, voire arrachées de l'ouvrage d'Hébert et des répliques de personnages féminins célèbres du théâtre, faisaient écho à la quête identitaire de l'héroïne du *Premier jardin*. Proulx pénétrait et ouvrait alors l'« espace littéraire » théorisé par le critique et romancier Maurice Blanchot, cet espace découlant de la déchirure de l'œuvre littéraire en son point le plus intime et originel, à l'endroit même du nœud de sa création, d'où émane un lieu de dilatation poïétique dans le périmètre duquel se mettent en branle les liens indiscernables qui relient l'auteur ou l'autrice et son lecteur ou sa lectrice. De cette première exposition, l'artiste avait tiré un livre photographique qui lui a servi de matériau pour cette nouvelle proposition.

En accord avec l'entreprise théorique menée à VOX sur « ce que l'exposition fait aux livres », *Être jardin* découle d'un processus de remédiation de cet ouvrage photographique.

Dans cette installation, le livre, objet synthèse de l'exposition première, est rééclaté : photographies aux multiples formats, suspendues, placardées en hauteur ou au ras du sol ou encore imprimées sur des rideaux de tissu qui assouplissent l'image, projections, immenses pages de texte imprimées et adossées au mur... On navigue littéralement dans le livre photographique devenu espace, ce qui ajoute un deuxième degré à l'expérience poétique de l'« espace littéraire » antérieurement décortiqué. Ici, on assiste à une présentation de l'interstice entre texte et image à l'origine de la création. C'est la limite (au sens du mot latin *limes*) devenue chemin et intervalle qui se déploie et nous accueille alors dans un endroit où l'on assiste à l'émergence de l'image au sein du langage, et réciproquement. Voici le tour de force de cette proposition expographique : d'avoir fait un *lieu* de ce moment imperceptible d'inchoativité de la création et, plus largement, de la pensée qui ne se résout alors ni totalement dans le visuel ni encore dans le verbal. C'est en somme la mise en scène réussie d'un phénomène aussi abstrait et ineffable que cet état de suspens propre à la pensivité, selon la définition qu'en donnent Roland Barthes et, à sa suite, le philosophe Jacques Rancière – un mode évanescence de la création comme du retour introspectif sur soi, situé entre l'expérience d'être et l'activité réflexive.

Valentin Bec

Anne-Marie Proulx
Être jardin, vues d'exposition, 2023.
 Photos : Michel Brunelle

VOX, centre de l'image contemporaine,
 Montréal
 du 14 janvier au 4 mars 2023



Nouveaux environnements : approcher l'intouchable

Les environnements technologique et naturel ont plus en commun qu'il n'y paraît et l'un a certainement le potentiel de nourrir notre conception de l'autre. L'exposition *Nouveaux environnements : approcher l'intouchable* propose précisément de faire dialoguer le numérique et le naturel. La modélisation 3D et la réalité virtuelle sont les médias par lesquels les artistes rendent sensible « l'intouchable » dans l'espace du Livart. Il convient d'emblée de saluer le caractère collaboratif du projet piloté par la commissaire Nathalie Bachand et produit par Molior, de même que le travail indispensable des médiateurs et médiatrices afin que nous puissions expérimenter adéquatement les œuvres de réalité virtuelle qui sont au cœur de l'exposition. Une fois installé·es avec casque et manettes, nous avons accès à un hall virtuel où se trouvent six portails menant à chacune des œuvres.

Flottement, flux et reflux marquent les œuvres de Baron Lanteigne et d'Olivia McGilchrist, celles qui font ressentir le plus ce vertige auquel on associe souvent les expériences de réalité virtuelle. Suspendu·es dans *Ascension* (2022) de Lanteigne, nous sommes inondé·es, dans la matière numérique, par une substance liquide miroitante qui monte du sol, nous traverse et nous déséquilibre. Des mains se déploient sous nos pieds comme pour nous supporter dans cet environnement, rappelant au passage le rôle central du toucher dans nos interactions numériques. L'œuvre autorise d'ailleurs peu d'interactivité pour nous laisser l'éprouver. La submersion dans l'environnement tridimensionnel est plus littérale encore dans *Virtual ISLANDS* (2022) de McGilchrist. Un corps fait de particules reproduisant des gestes issus d'une chorégraphie aérienne habite un vaste univers sous-marin ouvert. En jouant avec la désorientation que permet la réalité virtuelle, on peut explorer librement les particularités de cet espace aquatique où la fluidité de la modélisation 3D est mise en relation avec celle des identités culturelles.

Le soin que nécessite la flore est porté à notre attention dans les œuvres de Sabrina Ratté et de Laurent Lévesque et Olivier Henley. *Le Conservatoire : autre horizon* (2017-2022) nous invite dans un jardin botanique : Lévesque et Henley ont collectionné des plantes tirées de jeux vidéos de type « tir à la première personne » datant de 1998 à 2017. Ce souci de préservation des parcelles de décor est rendu dans l'œuvre par l'accumulation de plantes générées automatiquement dans l'espace, de manière à nous faire expérimenter une végétation numérique vouée à disparaître en raison de l'obsolescence technologique.

Les fleurs que met en scène Ratté dans l'espace résolument architectural et muséal de *Floralia* (2021) sont également présentées tels des spécimens à préserver qui se morcèlent doucement devant nos yeux. En pressant un bouton de la manette, on immobilise le mouvement et on cerne le besoin de suspendre l'accélération de la détérioration environnementale. L'espoir d'une régénération se manifeste par le rassemblement des fragments, qui évoque les temporalités enchevêtrées qu'on retrouve à la fois dans le numérique et la nature.

Caroline Gagné et François Quévillon nous font expérimenter le paysage en tant qu'espace vivant. Le paysage, dans *Autofading_Se disparaître* (2020) de Gagné, est si agité qu'il est impossible à distinguer dans la tempête. L'œuvre nous oblige à ralentir notre activité, à observer sans intervenir – un exercice contraintif dans un dispositif qui nous a habitué·es à l'intense interactivité des jeux vidéos, mais qui, ici, nous encourage plutôt à réduire notre impact sur la nature, si numérique soit-elle, afin de l'apaiser. En nous installant sur la pente diagonale des rives du fleuve Saint-Laurent, *Érosions 2* (2022) de Quévillon provoque une sensation de basculement imminent. Le paysage familier est transformé en une infinité de points minuscules et animés de tremblements et de

*Nouveaux environnements :
approcher l'intouchable*,
vue d'exposition, 2023.

Photo : Rémi Hermoso,
permission de Molior

Baron Lanteigne
Cinématographie de la matière virtuelle, vue d'installation, 2023.

Photo : Rémi Hermoso,
permission de Molior



vagues. Ainsi posé·es sur la côte escarpée, nous ressentons véritablement l'instabilité et la vitalité des espaces sujets à la désintégration progressive.

Après le vertige de la réalité virtuelle, un parcours d'installations nous permet de retrouver notre contenance dans l'espace physique de la galerie. S'ensuit un éventail de dispositifs et d'images qui agissent comme autant de prises renouvelées sur ce qui a été exploré en réalité virtuelle. La série de « météores » de Quévillon réitère les attachements entre lieux tangibles et lieux numériques en s'arrimant cette fois aux rochers numérisés des Tablelands de Terre-Neuve. Aussi intimement liées à une situation géographique spécifique, les deux œuvres de McGilchrist, *from many sides* (2016) et *MYRa : a gift for Rym* (2019), évoquent les Caraïbes et affirment à nouveau l'importance de l'eau dans les écosystèmes fragiles par le biais des motifs de la vague et du raz-de-marée.

Avec un téléphone intelligent branché et placé sur une tablette près du sol pour *Sans titre (artefacts)* (2020-2023), Gagné renouvelle l'appel à une expérience incarnée du numérique. À ce titre, le miroir de *Self 1* (2023) de Lévesque trouve tout son sens : notre reflet, brouillé par la gravure d'un damier à même la surface, évoque l'ambiguité de notre subjectivité individuelle dans notre relation aux environnements qui nous dépassent, qu'ils soient numériques ou naturels.

Les petits écrans posés sur une perche et encadrés de projections murales par Ratté font de *Lieux de mémoire* (2023) une installation qui reprend de manière plus tangible le fractionnement et les temporalités de *Floralia*. L'exposition se termine avec *Cinématographie de la matière virtuelle* (2023) de Lanteigne, un assemblage d'écrans surplombant des souris d'ordinateur qui habitent l'herbe synthétique installée au sol. Les textures de l'œuvre produisent un fort « effet d'interface », une *friction génératrice* entre les couches médiatiques¹.

Quintessence de la génération et de la régénération, la nature et ses processus n'apparaissent ainsi pas si éloignés des technologies numériques. Par un savant alliage de dispositifs, de motifs tirés de la nature et de sensations qui nous font expérimenter la précarité de l'environnement, l'exposition parvient à miner une part des dichotomies désuètes entre l'artificiel et l'organique, de même qu'entre le tangible et le numérique, mais aussi à exprimer des tensions génératrices entre action et inaction. En multipliant les modalités d'attention aux matérialités numériques, on nous permet de nous *approcher* pour apprécier, ne serait-ce que partiellement, l'incommensurabilité des espaces virtuels et de la crise écologique.

Christelle Proulx

Livart, Montréal
du 24 mars au 30 avril 2023

¹ — Alexander R. Galloway, *The interface effect*, Cambridge et Malden, Polity, 2012, p. 749.



Andrée-Anne Dupuis Bourret

L'espace que nous habitons

S'intéressant d'abord aux arts imprimés, au travail de l'image et au livre d'artiste, Andrée-Anne Dupuis Bourret a toujours placé le papier au cœur de ses créations. C'est d'ailleurs le foisonnement de cette matière qui saute aux yeux à l'entrée de l'exposition *L'espace que nous habitons*, créée *in situ* pour la galerie du Centre d'art Jacques et Michel Auger, à Victoriaville. Loin de n'être qu'un simple support pour l'image, le papier se révèle dans un travail sculptural qui reflète les recherches récentes de l'artiste autour des potentiels performatifs et expressifs de la matière. Plié, froissé, imprimé, tissé, sérigraphié ou déchiré, le papier s'accumule et se décline en diverses formes, couleurs et textures qui suggèrent un univers à la fois ludique et onirique. L'installation qui en résulte présente des récits narratifs poétiques qui invitent à la déambulation et à l'observation du détail.

L'accumulation fait partie intégrante du processus de création de Dupuis Bourret. En atelier, l'artiste amasse de grandes collections d'images et d'objets issus de la récupération de biens familiaux, de la collecte de résidus et de la réutilisation de prototypes ratés ou d'œuvres antérieures. Les objets légués par ses parents ou ses grands-parents – panier de tricot, outils, escabeau, mobilier – côtoient des retailles d'œuvres, de vieux journaux sérigraphiés, des photographies d'enfance et des contenants alimentaires recyclés et repeints. L'artiste les choisit pour leur taille, leur forme et leur texture, qu'elle réinterprète dans une poésie visuelle qui évoque le quotidien et la domesticité. Dans la multiplication et la surcharge, l'œil se laisse guider par la configuration des couleurs généralement douces et désaturées, parfois ponctuées d'attraits plus vifs et éclatants.

Les éléments interagissent également en fonction de leur valeur sentimentale et des gestes qu'ils inspirent : lecture matinale, entretien ménager, rénovation, artisanat, etc. Leur mise en scène suscite des réflexions sur la manière dont nous organisons et habitons nos espaces domestiques, ainsi que sur

la gestion de nos matières résiduelles. Que choisissons-nous de garder, léguer, réparer ou jeter? Comment ces habitudes nous informent-elles sur nos croyances, notre histoire et nos comportements quotidiens?

Parmi les éléments accumulés, la collection de plants aromatiques de romarin ne passe pas inaperçue. Au nombre de 50, ils sont issus de la multiplication d'un seul plant offert en cadeau par la fille de l'artiste. Au fil des années, ils sont devenus des compagnons d'atelier, une présence vivante nécessitant des soins et ayant une charge affective. En plus d'agrémenter la déambulation d'une surprenante composante olfactive, le romarin soulève des questions sur l'agentivité des êtres qui nous entourent et notre cohabitation avec les choses qui partagent notre environnement. L'installation est également ponctuée d'une série de photographies de végétaux, réalisées lors d'une résidence de création à Adélard, à Frelingsburg, au cours de laquelle Dupuis Bourret est allée à la rencontre de maraîchers et de maraîchères de la région. Ces éléments botaniques, qui incarnent l'idée du potager, complètent les réflexions sur l'aménagement de nos espaces de vie pour y inclure les aires extérieures et la gestion des plantes vivrières.

Alexandra Tourigny Fleury

Andrée-Anne Dupuis Bourret

L'espace que nous habitons, vues d'exposition, 2023.

Photos : Dominique Laquerre

Centre d'art Jacques et Michel Auger,

Victoriaville

du 25 février au 25 mars 2023



Wendt+Dufaux *Ectoplasmic Studies*

What happens when an excess of joy mixes with an excess of grief? We might get ectoplasm, itself an excessive substance wavering between fluid and material, death and life, traditionally secreted from the orifices of mediums during nineteenth-century spiritualism in North America and Europe. The artist duo Wendt+Dufaux (Sarah Wendt and Pascal Dufaux) has been exploring this ephemeral substance since 2021, most recently in the show *Ectoplasmic Studies* at Écart in Rouyn-Noranda. The term *ectoplasm* was coined in 1894, as medical science was exploring the uterus and the concept of “germs” in relation to the female body, contagion, and death—feared territories to be sure. Traditionally, it took myriad forms, such as clothing, larva, foam, goo, fully formed bodies, and collage-like emanations. *Ectoplasmic Studies* offers a similarly diverse material universe: broken glass, fabric swatches, daguerreotypes, video, circles and rings, hair, drawings, seeds, beads, bulbous forms, and leaky shadows.

An overarching theme of the exhibition is excess. This makes sense considering that Wendt+Dufaux’s practice as a duo overflows from their practices as discrete artists (Sarah, performance and dance; Pascal, sculpture) and creates a surfeit in the interstice where they come together—dancing sculpture. The artists have been working together since 2016 and are symbiotic in the way that only both partners-in-work and partners-in-life can be—each facet of their existence spills into the other. Similarly, ectoplasm is a substance that blurs the line between non-matter and matter—not only blurs, but spills past it altogether.

Spillage and excess are present in the joy that *Ectoplasmic Studies* invokes, but also in the considerable grief, encapsulated in the way that Wendt+Dufaux work with grotesque synthetic substances that signal a Western neoliberal obsession with overproduction and the over-exploitation of the

Earth. The exhibition, however, is not didactic in its critique but induces the contradiction of enjoyment, a pleasure bound up with the neutral pseudoscientific gaze that ectoplasm in general flouts and takes on—this is a *study*, after all, and *Ectoplasmic Studies* frolics in classification and declassification, taking apart binaries such as fluid/substance, organic/inorganic, containment/bloom, delight/grief, here/there.

One of the freshest ways that Wendt+Dufaux reinvent ectoplasm is in their focus on the body as an extrasensory field. A hairy geodesic tapestry lies on the floor in the centre of the room, a creature that breathes and voices the work into the gallery space. In this direction, Écart invited visually impaired art-goers to experience the work; the show therefore not only summons *viewers*, but also *touchers*, *sensors*. From its roots as the uncanny goo of the afterlife, extruded through the orifices of (mostly women) mediums, ectoplasm is the ultimate anti-ableist material; historically, it could be produced only in the dark, making it an ideal guide for those who long to explore the senses in unconventional ways and open into the flows of what it means to exist in contradiction, to spill into the pleasures of all that can and cannot be felt.

Sandra Huber

Wendt+Dufaux
Ectoplasmic Studies,
exhibition views, 2023.

Photos : © Wendt+Dufaux & Donald Trépanier

L’Écart, Rouyn-Noranda
April 13—May 28, 2013



Vida Simon & Jack Stanley

Carried Away: The Fruit Outside of the Frame

Carried Away: The Fruit Outside of the Frame, at the Cinémathèque québécoise, is part of an ongoing series of installations and live drawing performances by Vida Simon and Jack Stanley. In residency at the Cinémathèque for much of 2022, Simon and Stanley presented an introductory performance on June 10 of that year, followed by an exhibition and a series of five performances in January 2023.

Together since their studies at NSCAD University, Simon and Stanley have consistently maintained a goal of intermingling their lives with art. In the past this resolve has included opening their Montréal home to artists to use as a gallery and site of research (*a room under the stairs*, 1996–2000). This experience led to *Souffles* (2002–08), an exhibition and event space in a former sewing factory where the couple also lived. When they returned to Montréal after several years in Newfoundland, Simon invited Stanley to integrate his burgeoning interests in theory and practice into a new idea she had for a performance. Together they decided that Simon would draw and Stanley would bear witness to this activity, intervening physically or through writing.

I first experienced *Carried Away* in one of its earliest iterations, at Galerie B-312 in Montréal, in 2018. I was immediately intrigued by the dynamics at play in these durational performances. Simon sat on the floor surrounded by paper and charcoal dust. Stanley hovered around her performative aura, ready to literally carry her away when she was at risk of overworking a drawing.

My interest in Simon's art has deepened over the years in the context of conversation and friendship with her and Stanley. Simon has a unique and established practice in which she reincarnates her fetishized repertoire of tools and objects. There are always charcoal and paper, as well as fruit or vegetables (or their peels, skins, or shells), and often piles of something relatively small and worn. There is nostalgia

in these cast-away and reclaimed objects that to me often feels vaguely European. Wartime thriftiness comes to mind, and there's a sense that everything could be quickly swept into a suitcase. With many of these elements in play at B-312, I perhaps naturally credited Simon as the primary author of *Carried Away*.

Since then, Simon and Stanley have produced versions of *Carried Away* at six additional venues in Canada and abroad, usually in the context of a residency. I next encountered the project at the Cinémathèque, where it was immediately clear that it had evolved considerably. The artists had included a third performer, violinist Malcolm Goldstein, and sound was the dominant component of this theatrical, more than cinematic, encounter—sound that was not exclusively melodic or instrumental, but also bumping, scraping, and scratching as handmade charcoal was pushed across the paper and a table was dragged over the floor.

At the opening of *Carried Away* in January 2023, the familiar objects of Simon's practice again seemed at first to preside. There were piles of folded blankets, some tiny scissors. A pewter platter on the floor was heaped with limes. The bright-green skins struck me as a bit flashy, not Simon's typical palette.

The room was partitioned off at the back by a floor-to-ceiling black curtain, behind which were four spot-lit piles of large, square drawings, executed in charcoal on a white ground. Looking at those drawings gave me significant pause. I knew that they were the artefacts of recent *Carried Away* exhibitions, but there were *so many* of them. Most were hidden, and I didn't feel invited to start flipping through the stacks. The expanse of the *Carried Away* project was so simply and elegantly stated here. One of the drawings was more densely worked and complex than the others: a single sheet of paper was transformed through cycles of layering and

Vida Simon & Jack Stanley

Carried Away: The Fruit Outside of the Frame, installation views, 2023.

Photos : Andrée Lanthier & Jack Stanley, courtesy of the artists



erasing charcoal. I later learned that it had developed during a two-week residency at La Chambre Blanche in Québec City in 2021. Typically, Simon's style tends towards the expressionistic; here, however, was a pair of rendered eyes that I thought I recognized as Stanley's.

Coming out from behind the curtain I looked again at the installation that had been set in advance of the planned performances. Everything was clustered and low-lying, except for a bleacher-like bench made from blond wood that rose up to human height, providing a bird's-eye view onto a large, square platform of the same material that was laid with paper and carbonized twigs. There was a new, geometric aesthetic at play in this infrastructure that I couldn't attribute to Simon.

In the lobby of the Cinémathèque, just outside of the gallery, a large projection screen was suspended from the ceiling. A fifty-five-minute video loop was shown here that I'll describe as a mix between visual journal and fragmented archive. This is an incredibly intimate work. In the filmed segments the artists appear individually, rarely together, never with anyone else. Often Simon is drawing during a performance, and it's a pleasure to watch her assured executions. Other passages of the video are less formal. Simon responds bodily to the play of light on a worn plaster wall. Stanley sits at the foot of a tree, talking. His mouth and hands move, but there's no sound. Who is he speaking to? Simon? Himself? The camera often follows Simon's movements in a documentary manner, but it's always fixed in place when Stanley appears.

I have a picture in my mind of the artists working on *Carried Away*, talking and talking, always taking the long way round to determine not necessarily what is right to include or exclude, to elaborate on, but what feels significant to them. There are so many dimensions to *Carried Away*: light,

sound, gesture, video. The project plateaus when each exhibition or residency concludes, then takes off again several months later, following a surprising new tangent, as Simon and Stanley continue to develop the work. This ambitious collaboration represents the endeavours of two individuals who are always finding ways to renew their commitment to merging life and art.

Following the Cinémathèque opening, I attended a *Carried Away* performance. The pewter dish was still there, with gold foil covering something lumpy. Not limes. Stanley knelt on the floor beside the spot-lit platform and drew with charcoal sticks on the paper. Then he carefully cleaned the surface of the drawing with a brush and dustpan, smudging it. This was I think the first time I saw Stanley draw. Simon stood for a couple of minutes off to the side, in the dark, watching him. Tucked under the bleachers were three tripods set with cameras, ready for Simon to take her turn.

Nikki Middlemiss

Cinémathèque québécoise, Montréal
December 5, 2022–January 29, 2023



Anne-Renée Hotte *Song Circle*

La vidéo *Song Circle* (2023) de l'exposition éponyme d'Anne-Renée Hotte, présentée dans la salle de projection de Dazibao, est un orchestre de vignettes visuelles rythmé par les sons d'instruments de musique. L'artiste montréalaise, qui a obtenu une résidence de production-diffusion PRIM-Dazibao pour la réalisation de ce projet, invite des personnes afin de capter avec attention des moments relationnels tirés de leur quotidien. Elle rassemble ensuite ces fragments de vie dans une composition polyphonique et, de surcroit, euphonique : l'enfilade des images est cadencée par une chanson improvisée. Le titre, *Song Circle*, réfère à une pratique musicale intuitive. Des choristes sont disposé·es en cercle et chantent en boucle différentes mélodies inventées. Une à une, les voix du collectif se superposent et se répondent spontanément. À cette technique de chant évolutive et itérative du « cercle de chant » s'ajoutent aussi des percussions corporelles et des variations harmoniques.

Un métronome écranique positionné à l'entrée de la salle annonce le rythme de l'œuvre vidéographique. Cet appareil émet un signal audible de 103 battements par minute qui indique la cadence, vitesse à laquelle les musicien·nes doivent jouer de leur instrument dans les scènes. Sans dialogue et sans voix, si ce n'est des silences, des murmures dissipés et des sons ambients parfois prégnants, les images de réciprocité sont animées par divers tempos. Deux pianistes, une flutiste, un contrebassiste et un batteur improvisent librement sur une pièce composée par le musicien interdisciplinaire Drew Barnet.

Les sons associés aux images effectuent la liaison entre les scènes. Ils s'entrecroisent et se délaissent progressivement. Les variations sonores marquent le niveau d'intimité entre les participant·es devenu·es à tour de rôle les protagonistes de la vidéo de Hotte. En ce sens, la trame sonore s'appréhende comme le crescendo d'une recherche de

proximité : des instants furtifs de rencontre, des interactions immédiates, des rapprochements cycliques, des relations immuables ou changeantes. Les images de musicien·nes qui étreignent leur instrument se mêlent à celles d'un duo de nageuses lié par les mouvements de l'eau; d'une équipe de joueuses de soccer, véritables consœurs cadencées par l'entraînement; d'une spécialiste de l'équitation avec son palefroi de compétition; d'un apiculteur uni à ses innombrables pollinisatrices; d'un modèle nu immobile, prêt à se faire esquisser dans une classe de dessin; d'un adolescent, cigarette à la bouche, assis à l'arrière d'une voiture; et d'un couple âgé enlacé.

Le rapport à l'autre va par-delà l'objectif de la caméra de Hotte, jusqu'à nous, spectateurs et spectatrices. À travers la subtilité et l'intensité des sons, entre la dissimulation et la révélation de traces de vie, nous sommes convié·es à une séquence d'empreintes affectives. Enfin, pour reprendre les mots de la directrice artistique et générale de Dazibao, France Choinière, dans le texte d'exposition, les « circonvolutions » de *Song Circle* « se répercutent sans jamais se toucher, s'écoulent pour mieux se voir et se regardent sans s'entendre », en continu. D'une scène à une autre, nous faisons face à l'immédiateté des émotions. Dans cette symphonie de correspondances, il semble difficile, voire impossible, de ne pas ressentir une envie de rencontre, cette nécessité de se retrouver et de se synchroniser avec autrui.

Jean-Michel Quirion

Anne-Renée Hotte
Song Circle, vue d'exposition, 2023.
Photo : Document original

Song Circle, captures d'écran, 2023.
Photos : permission de l'artiste



Conceptions of White

Too often, whiteness is just thought of as four walls enclosing the space in which art is presented and received, and as a result it stealthily evades viewers' active awareness. Curated by John G. Hampton and Lillian O'Brien Davis, *Conceptions of White* cut against this grain by putting the contemporary politics of whiteness under a critical lens.

The Art Museum's glassy entrance amplified the faux-corporate address of new media artist Jeremy Bailey's initiatory *Whitesimple* (2022), whose wall-mounted tablets enjoined visitors to check their privilege at the door as part of a tongue-in-cheek exercise in pay-per-view race relations. Having undergone this ritual of purification, visitors were confronted with the symbolic threshold of Robert Morris's *Portal* (1964), its white-latex-coated aluminum frame reflexively foregrounding their embodied relationship with the gallery space. In Hampton and O'Brien Davis's incisive recontextualization, Morris's minimalist architectonics also drew attention to the freighted meanings of the putatively neutral "white cube." Extending this interrogation of art's socio-cultural contexts, Deanna Bowen's *White Man's Burden* (2022) immersed viewers in a disquieting montage of archival materials constellating the founding figures of Canadian cultural identity, the institutions hosting *Conceptions of White*, and a network of white supremacist and anti-Indigenous ideologies and organizations. Anti-foundationalist grace notes such as Michèle Lalonde's *Speak White* (1968), a powerful rebuttal to Anglo-Canadian nationalists' habitual conflation of whiteness and the English language, deftly undercut the essentializing logic of racial taxonomies. Jennifer Chan's *Aryan Recognition Tool* (2022) carried this anti-categorical impetus to an absurd extreme by employing facial recognition and machine learning to facetiously quantify viewers' "Aryanness" relative to a databank of historical Nazi portraits. Chan's mock-scientism served a serious purpose by exploding the racial classifications embedded in contemporary algorithmic

vision systems and exposing their dark origins. A more oblique satire of classification and control, Ryan Kuo's *File: A Primer* (2018) gestures toward similar concerns through a parody of digital file-management protocols. Although contemporary formations of white identity occupied the foreground of Hampton and O'Brien Davis's investigations, the longevity of Classical archetypes defined a charged historical horizon. An important fulcrum of the exhibition was the curators' pointed juxtaposition of a 3D-printed replica of Hiram Powers's *Model of the Greek Slave* (1843)—an improbable icon of abolitionist politics depicting a white woman in chains—with Ken Gonzales-Day's *The Wonder Gaze (St. James Park, CA. 1935)* (2006–22), an altered photograph of a lynching whose atypically white victims have been digitally edited out. In a room adjoining this provocative historical-contemporary pairing, Fred Wilson's *Love and Loss in the Milky Way* (2005) placed Greco-Roman statuary in anxious proximity with representations of African Americans, including a found "Mammy" cookie jar. A microcosm of the exhibition's challenge to racialized genealogies, Nell Painter's *Ancient Hair* (2019) scrutinized the Greco-Roman pedigrees invoked by white supremacists through a ludicrous art-historical survey of—notably frizzy—"Classical" locks, from the *Apollo Belvedere* through portraits of Goethe and the founding father of art history itself, Johann Joachim Winckelmann. Hampton and O'Brien Davis succeeded in bringing moments of levity to some of the most troubling subject matter of our time.

Adam Lauder

Deanna Bowen

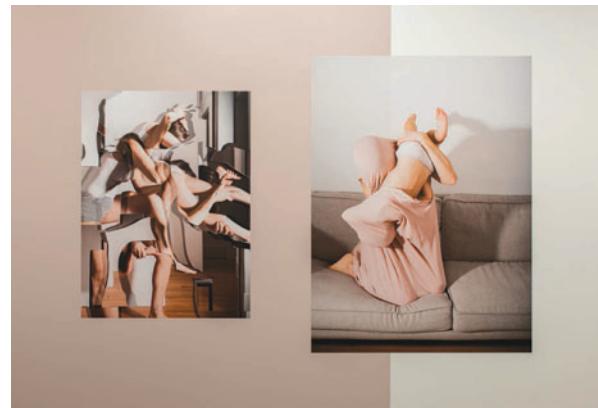
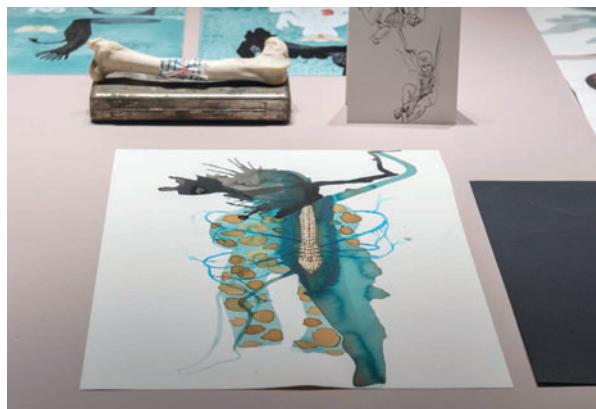
White Man's Burden,
installation view, 2023.

Conceptions of White,
exhibition view, 2023.

Photos : Toni Hafkenscheid,
courtesy of the Art Museum
at the University of Toronto

Art Museum at the University of Toronto

January 11–March 25, 2023



Le septième pétale d'une tulipe-monstre

Dans son livre *Un appartement sur Uranus*, le philosophe Paul B. Preciado définit le corps comme un théâtre de luttes constantes contre les normes sociales, les stéréotypes, les préjugés, les discriminations. Comment, alors, repenser la corporalité, quand tant de forces extérieures cherchent à contraindre, influencer et rendre invisible? Initiative de la commissaire acadienne Elise Anne LaPlante, l'exposition *Le septième pétale d'une tulipe-monstre* met en dialogue des œuvres de Caroline Boileau, de Mimi Haddam, d'Helena Martin Franco, de Dominique Rey, de Winnie Truong, ainsi que du collectif Ikumagialiiit (composé de Laakkuluk Williamson Bathory, de Cris Derksen, de Jamie Griffiths et de Christine Tootoo). Par le biais d'une multidisciplinarité assumée, l'exposition collective dresse le portrait de pratiques contemporaines qui examinent et mettent à mal l'idée d'une normativité corporelle. Des œuvres qui touchent à l'hybridité, à l'indécision, voire à la transformation des corps. Ces modulations – et c'est ici le point de résonance de la proposition – sont le résultat volontaire et incorporé (*embodied*) des artistes elles-mêmes. Les aquarelles de Caroline Boileau illustrent des sortes de chimères où toutes les textures du vivant semblent couvrir des vaisseaux translucides d'organes. En extension aux corps représentés, l'application hasardeuse de l'encre révèle l'importance constitutive du souffle de l'artiste dans la réalisation de ses dessins. Une respiration qui prend forme ailleurs dans les textes poétiques de Mimi Haddam. Les poèmes sont reproduits à même les murs, où ils s'enroulent souvent d'un espace à l'autre, comme celui-ci, qui apparaît également dans le catalogue de l'exposition : « Elles sont pleines de cocons, d'archives, mais aussi d'imaginaires / Ce n'est plus dans le ventre des femmes avortées que le texte gigote. C'est la pensée qui les ovule et les accouche. » On retrouve quelque chose de gestatif dans les œuvres vidéos et les performances d'Helena Martin Franco. Dans celles-ci, nous sommes en

présence de son alter ego, une femme éléphant, qui se couvre de mots ou de matières, comme pour se fondre dans l'informe. Similairement, les photographies de Dominique Rey – par le truchement d'impressions manipulées – mettent en scène des corps camouflés dans leur propre image. Elles sont particulièrement touchantes en ce qu'elles peuvent exprimer la relation d'interdépendance entre un parent et son enfant autant que la fluctuation des individualités. Dans le dessin *Feelers* (2015-2016) de Winnie Truong, une abondance de cheveux cobalt jaillit du pubis, du nombril, des aisselles ou de la tête, jusqu'à occulter entièrement l'identité du sujet plongé dans une rivière ondulante de poils. Au bas des murs, l'intervention in situ de Truong est constituée de découpes de papier épinglees évoquant des brins d'herbe. Au détour d'un des espaces de projection vidéo, l'œuvre *AATOOQ (Full of Blood)* (2021) du collectif Ikumagialiiit captive par ses contrastes entre la lumière crue du nord et la récurrence de la couleur rouge, couleur qui marque les lèvres, les accessoires, les mains couvertes de sang menstruel. Les séquences où l'on voit Laakkuluk Williamson Bathory danser sont entrecoupées de panoramas minéraux peuplés de chiens de traîneau. En faisant l'expérience de l'exposition, les œuvres réunies traduisent bien le désir d'expérimentation corporelle des artistes. Habillement, celles-ci, en amenant les frontières entre attirance et répulsion, rappellent la faillibilité des normes sociales.

Guillaume Adjutor Provost

Caroline Boileau

Je suis déjà ailleurs, vue d'installation, 2023.

Photo : permission de l'artiste et de la Galerie d'art Louise- et Reuben Cohen, Moncton

Helena Martin Franco

Étude pour habiller une femme éléphant, vue de la performance, 2023.

Photo : Annie France Noël, permission de l'artiste et de la Galerie d'art Louise- et Reuben Cohen, Moncton

Dominique Rey

Relief domestique, 2022, & *Habitat*, 2021, vue d'installations, 2023.

Photo : Mathieu Léger, permission de l'artiste et de la Galerie d'art Louise- et Reuben Cohen, Moncton

Galerie d'art Louise- et Reuben-Cohen, Moncton

du 25 janvier au 26 mars 2023



Sung Tieu *Infra-Specter*

As they enter the German-Vietnamese artist Sung Tieu's inaugural solo exhibition in the United States, *Infra-Specter* at Amant, a multi-site art space in Brooklyn, visitors find themselves unwittingly immersed in an experience that challenges their perception of reality. Beginning in the reception area, Tieu has covertly installed artworks that expose the artificiality of time, sound, and energy, provoking contemplation on the hidden threats stemming from infrastructure and political policies, and on their socio-psychological ramifications.

Infra-Specter unfolds in two parts. The first, titled *Liability Infrastructure*, showcases Tieu's commissions for Amant, that shed light on hydraulic fracking sites in Pennsylvania and West Virginia. Dominating the gallery is the striking installation *Mural for America* (2023), a wall full of rows of stainless steel plaques resembling war memorials. Instead of commemorating fallen soldiers, each plaque bears the name of a chemical component involved in hydraulic fracking, illuminating its environmental and societal consequences. Facing the plaques stand three colossal steel pipes titled *Reverberations (Marshall County, WV)* (2023), *Reverberations (Greene County, PA)* (2023), and *Reverberations (Ryerson Station State Park, PA)* (2023), referencing specific fracking sites. Speakers and amplifiers in the pipes emit vibrations that reverberate through the gallery's floor, viscerally highlighting the hidden tremors of infrastructural violence and immersing visitors in the unsettling reality of fracking's environmental impact. The exhibition's second part continues exploring unseen effects; *In Cold Print* unveils Tieu's film installation *Moving Target Shadow Detection* (2022), which delves into the geopolitical relationship between the United States and Cuba. Referencing the enigmatic "Havana Syndrome," alleged targeted sonic attacks experienced by American and Canadian embassy staff in Havana, Tieu presents brain scans laser-engraved on stainless steel mirrors. Each mirror captures the eerie essence of the syndrome, inviting viewers to reflect on the intangible consequences of covert operations. A narrow-fenced hallway guides visitors to a smaller

room featuring monitors that display looping information slides from Tieu's research exposing problematic chapters in US history, such as *An American Story—From Japanese Internment to Mexican Border Wall* (2020) and *Sonic Weapon or Mass Hysteria* (2020). The juxtaposition of historical events with contemporary issues of nation-building and the military-industrial complex raises questions about the manipulative power of information and its lasting impact on collective memory. A common thread weaves through both parts of the exhibition, revealing the intricate web of information constructed by governments, special interest groups, and bureaucratic machinery. This infrastructure of secrecy obscures, perpetuates, and conceals the profound psychological, emotional, and physical impacts that their projects and policies impose on people. As visitors traverse the exhibition, the boundaries between fact and fiction blur, challenging their ability to discern truth from falsehood. Tieu's masterful integration of video, sound, texts, and architectural interventions invites inquiries into the recurrent ghostly phenomena that shape our history.

Infra-Specter prompts contemplation on the malleability of information and its profound influence on perception. Through the intricate interplay of visual, auditory, and immersive elements, Tieu creates an environment in which visitors are encouraged to critically examine the systems of power and control that shape their lives and reflect upon the phantom experiences that permeate our shared history, underscoring the fragility of our understanding and the complex interplay between visibility and concealment.

Tak Pham

Sung Tieu
Anti-Vandal Clock (Havana), 2022, installation view, 2023.

Reverberations, installation view, 2023.
Photos : New Document, courtesy of Amant

Amant, Brooklyn
March 30—September 24, 2023



Hokusai *Inspiration and Influence*

Betye Saar *Heart of a Wanderer*

Avec *Hokusai: Inspiration and Influence*, le MFA Boston donne l'occasion d'aller au-delà de l'iconique *Grande vague* à laquelle le célèbre maître de l'ukiyo-e, ces estampes japonaises gravées sur bois de l'époque Edo (1603-1868), est en général réduit. L'exposition explique la genèse de la production de Katsushika Hokusai (1760-1849), un phénomène manifestement plus obscur que son apport à l'art occidental, histoire déjà familière.

Les images du prolifique dessinateur, illustrateur et peintre, en particulier ses carnets de croquis édités en volumes de son vivant, circulent en Europe dès les années 1850, favorisant l'émergence du japonisme dans les arts décoratifs et la peinture moderne, laquelle, selon le récit dominant, retient la planéité des compositions. Or, corrige l'exposition, Hokusai s'est entre autres particulisé en intégrant parfois des vues en perspective avec point de fuite, un emprunt typiquement occidental. Le fond rabattu des compositions, les couleurs brillantes et les lignes sinuées, conjugués aux paysages et aux scènes de genre, constituent néanmoins l'empreinte de l'influence nippone sur la peinture française de la fin du 19^e siècle, comme en témoignent quelques exemples dont une variante du *Giverny* de Claude Monet. Pour faciliter la compréhension et renforcer la démonstration, l'exposition aurait pu commencer avec ce thème. Au lieu de cela, le parcours s'ouvre avec la formation de l'artiste, son enseignement et les nombreuses commandes privées, les *surimono*. Ainsi, une enfilade serrée d'estampes accueille le public néophyte et force une plongée aride dans une culture au demeurant riche pour ses codes et ses pratiques étonnantes, en grande partie attribuables à la production de nature collaborative qui caractérise cette discipline.

Apprenti, Hokusai, qui était connu sous d'autres noms venant du maître qu'il a eu ou de la famille pour qui il a travaillé, puisait par ailleurs son inspiration auprès des écoles

Kano et Rimpa. La formation artistique reposait alors sur la structure du clan et se transmettait principalement en copiant les modèles. Pour l'enseignant expansif qu'il a été ensuite – il aurait eu autour de 180 élèves –, il semblait toutefois plus important d'encourager le style individuel que de faire école. Hokusai a aussi transmis ses savoirs à ses trois filles, dont une est devenue une artiste notoire, même si les spécialistes ne sont pas en mesure de faire des attributions claires, entre autres en raison des multiples noms d'artistes adoptés pour signer.

Les figures féminines sont plus nombreuses dans les œuvres, sous les traits de courtisanes, suivies de près par les portraits d'acteur kabuki, des sujets avec lesquels Hokusai a fait sa marque, mais pas autant qu'avec la nature et ses motifs de chutes d'eau ou de fleurs, les vues de ces dernières, cadrées serrées, ayant été inspirées des illustrations de botanique importées d'Occident, apprend-on aussi. Par sa pratique, l'artiste impose le paysage là où, comme en Europe, le genre est jugé mineur, ainsi que les estampes en comparaison de la peinture. La série *Trente-six vues du mont Fuji* (vers 1830-1831) en est l'expression célèbrée, pour le symbole dont la force s'intensifie avec les variations et pour la palette de couleurs dominée par le bleu de Prusse. *Kanagawa-oki nami-ura*, rebaptisée *La grande vague* par Edmond de Goncourt en 1896, et *Gaifū kaisei* ou *Le Fuji rouge*, les deux extraits de la série les plus connus, s'offrent enfin au public à mi-parcours avec les œuvres d'art contemporaines qui en font la citation, telle *Drowning Girl* (1963) de Roy Lichtenstein ainsi que d'autres créations qui peinent toutefois à ressortir tant elles sont entassées. Ce sont pourtant certaines de ces œuvres qui, avec le plus d'acuité, persuadent de la pertinence de s'intéresser aujourd'hui aux travaux d'Hokusai. Dans une gravure sur bois imprimée sur papier intitulée *The Wave* (2017), l'Allemande Christiane Baumgartner évoque les troubles actuels,

Hokusai
Gaifū kaisei, c. 1830-31.

Kanagawa-oki nami-ura,
c. 1830-31.

Hokusai: Inspiration and Influence, vue d'exposition, 2023.

Photos : permission du Museum of Fine Arts, Boston

Betye Saar
Globe Trotter, 2007.

Photo : Brian Forrest,
permission de l'artiste & Roberts Projects,
Los Angeles



dont ceux liés aux changements climatiques ou aux périlleux voyages des migrant·es. L'océan se fait moins rassurant et, au loin, nul signe d'espoir.

La structure du parcours est la principale faiblesse de cette exposition pilotée par la conservatrice de l'art japonais, Sarah E. Thompson, qui réussit néanmoins à mettre en valeur les estampes ukiyo-e de la collection du MFA Boston, un des plus importants corpus au monde, dont certains dessins jamais montrés. Ils ont été acquis auprès du dernier élève vivant d'Hokusai par le collectionneur fortuné William Sturgis Bigelow, diplômé en médecine de Harvard et principal donateur de l'art japonais. À partir de 1892, le Musée se fait ainsi le pionnier de l'étude d'Hokusai aux États-Unis. Cette culture du mécénat artistique, amorcée au 19^e siècle dans un pays en quête de ses origines vis-à-vis de l'Europe, est toujours bien prégnante à Boston, la ville des intellectuel·les et des puritain·es, pour reprendre les mots de l'écrivaine Annie Cohen-Solal¹. Avec l'artiste Nan Goldin, il y a toutefois plusieurs raisons de s'insurger contre le nom Sackler qui orne encore la façade du Harvard Art Museums, un des trop nombreux musées dans le monde à ne pas avoir renoncé à son association avec cette famille impliquée dans l'épidémie des opiacés².

Figure féministe avant l'heure, Isabella Stewart Gardner (1840-1924) est une autre mécène qui fait le paysage culturel bostonais et rallie davantage avec son fascinant musée inspiré des palais vénitiens dont la cour intérieure charme avec ses végétaux en fleurs. En globetrotteuse privilégiée, elle a constitué une collection hétéroclite qu'elle a elle-même mise en scène pour le public, à qui elle a ouvert son singulier espace en 1903. L'impérialisme et la domination sous-jacents à ce modèle caractéristique des cabinets de curiosités occidentaux, en vogue depuis le 17^e siècle, sont heureusement remis en perspective par les expositions d'art contemporain





temporaires, dont celle de Betye Saar (1926-) le printemps dernier, qui enrichissent la vocation du musée dans sa nouvelle section.

Plusieurs parallèles sont faits entre la donatrice et l'Afro-Américaine du sud de la Californie, qui a aussi beaucoup voyagé, bien que plus modestement, et fait des assemblages d'objets et de matières puisés dans les cultures qu'elle a rencontrées. Une carte du monde représente les pays visités par l'une et par l'autre, ainsi que plusieurs par les deux, par exemple l'Égypte, le Mexique et le Japon. Différentes de par leur statut, ces femmes, aussi éloignées dans le temps (par un siècle), n'ont sans doute pas abordé les cultures étrangères avec les mêmes objectifs, ce que soulève d'entrée de jeu un texte mural invitant le public à réagir par des commentaires écrits.

Tels des autels de fortune, les œuvres de Saar honorent les fruits de la dissidence et de la résistance en intrégrant des motifs qui témoignent d'unions mixtes, entre des Autochtones du nord de l'Amérique et des Noir·es, ou qui réfèrent à des croyances afrodescendantes repérées dans le vaudou haïtien et la santéria cubaine. L'artiste critique aussi avec sobriété le racisme et le colonialisme, comme dans *Occidental Tourist* (1989), un montage qui enserre la photo d'un touriste européen du 19^e siècle posant pompeusement dans un décor asiatique avec une ombrelle de papier. Les minutieux collages de l'artiste opèrent des rapprochements entre des expériences culturelles disjointes et revisitent les rapports de domination et la hiérarchie établie des symboles.

Son élan admiratif pour les cultures élues transparaît quant à lui dans ses aquarelles, qui ont d'ailleurs inspiré la palette de couleurs, vibrante, qui habille les murs de la salle d'exposition et découpe l'espace en quatre continents. Cette scénographie ne fait pas pour autant de Saar une conquérante. L'appel du voyage, selon l'observation de Stephanie

Sparling Williams développée dans le catalogue, a été nécessaire pour les communautés intellectuelles et artistiques noires des États-Unis, qui ont vu dans des lieux comme le Ghana, l'Égypte et Haïti autant un refuge contre les oppressions vécues qu'un moyen pour exister en renouant avec leur héritage culturel³. Pour leurs prises de position dans le monde à la fois toutes personnelles et ouvertes sur l'autre, les œuvres de Saar, au sein du Musée Isabella Stewart Gardner, prennent ainsi tout leur sens.

Marie-Ève Charron

Betye Saar
Legends in Blue, 2020.

Haiti Sketchbook, 1974.

Malaysia Sketchbook, 1988.

Photos : Robert Wedemeyer,
permission de l'artiste &
Roberts Projects,
Los Angeles

Museum of Fine Arts, Boston
du 26 mars au 16 juillet 2023

Isabella Stewart Gardner Museum, Boston
du 16 février au 21 mai 2023

1 — Annie Cohen-Solal, «*Un jour, ils auront des peintres*» : *L'avènement des peintres américains* (Paris 1867-New York 1948), Paris, Gallimard, 2000, p. 49.

2 — La cinéaste Laura Poitras met brillamment en images les démarches de Nan Goldin et de son groupe militant PAIN (Prescription Addiction Intervention Now) contre la famille Sackler et leurs compagnies pharmaceutiques dans son documentaire biographique, *Toute la beauté et le sang versé* (2022).

3 — Stephanie Sparling Williams, «*Orienting Acts: Toward Beauty & Mystery*», dans Diana Seave Greenwald (dir.), *Betye Saar: Heart of a Wanderer*, Princeton University Press, 2023, p. 35 et 51.



Gego *Midiendo el infinito*

Gego (Gertrud Louise Goldschmidt's childhood nickname, later adopted professionally) is virtually unknown in the narrative of North American modern art. In 1939, Gego, a German Jew trained as an architect, fled fascism to settle in Caracas, Venezuela. She began to make art in her adopted country in the 1950s, when post-war modernism reigned. *Midiendo el infinito* (Measuring Infinity) chronicles her practice from her earliest representational watercolours to the last body of small figurative works, titled *Bichos* (Creatures). Gego's practice included drawings, two- and three-dimensional structures, prints, books, installations, and large-scale architectural commissions. She wrote, "I discovered the charm of the line, in and of itself," and at the heart of her career was playing with the line and its manifold potential.

Deployed as an active agent that generates space—unlike the line of the architect (Gego's former trade), which serves as partition or enclosure, or the line of the sculptor, which serves to circumscribe form and mass—Gego's line "passes through," intersecting and gathering according to a nascent logic that hinges on the improvisational. The line's actions create structures that are neither real nor symbolic; the open, loosely held together gestural schemas are rendered by its essential mobility. This mobility, this trait of nimbleness, commits the line to infinite variation and deviation. I regard Gego's works as spatial propositions, a little like virtual wire-frame models, pledged not to the real but to what she termed the "transparent"—the "reserve" from which still more propositions are engendered and enabled.

Could the subtle power exuded by the line be defined as charm? For her structures, Gego favoured 1 mm wire, as it bears on the world with remarkable ease and lightness. She spoke of "art" in quotation marks, as if skeptical about its aesthetic pretension. And she categorically rejected the identification of her work as sculpture in the conventional sense

of a definite mass occupying space. Indeed, the transparent is not a space that can be filled or occupied, or a form that can be defined and circumscribed. Gego's lines (and their shadows) are minimal material remnants, incarnations of another, less tangible, yet-to-be-seen line—the virtual line that exercises its nimbleness, travels in transparency, and is forever lively.

Art as an occasion is often linked to place. I discovered Gego's work in the continent that nurtured her practice. *Midiendo el infinito* is the result of years of research with the support of Fundación Gego, which is administered by her family. Most of her structures are fragile, and their transportation requires delicate handling. Gego's granddaughter, after painstaking studies of each individual work, created custom containers for them. The designs of these containers are ingenious. They share the same nimble character as the delicate structures that they protect. They tell a story not only about Gego's work but about her family's love.

Yam Lau

Gego

Midiendo el infinito,
exhibition view, 2022.

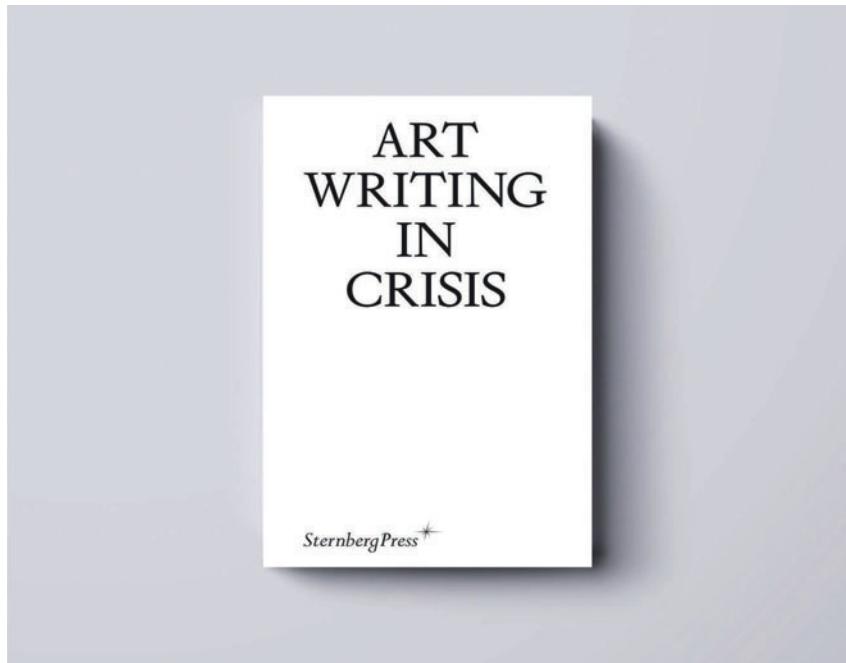
Photo : Ramiro Chaves,
courtesy of Museo Jumex,
Mexico City

*Sin título (Tamarind
1843/V)*, 1966.

Photo : courtesy of Colección
Fundación Gego, Caracas
© Fundación Gego

Museo Jumex, Mexico City

October 19, 2022—February 5, 2023



Brad Haylock & Megan Patty

Art Writing in Crisis

Dirigé par Brad Haylock et Megan Patty, l'ouvrage *Art Writing in Crisis* propose un aperçu de l'état actuel de la critique d'art (ou, plus justement, de l'écriture sur l'art) et, par extension, des sphères éditoriale et artistique. Comme l'évoque le titre du livre, l'interrogation y est double : quel est le rôle pour la critique d'art en temps de crise(s) et comment résoudre les crises qui lui sont propres ? Indissociables, ces réflexions sont reprises par 28 collaborateurs et collaboratrices qui défrichent de multiples avenues à partir desquelles ausculter le milieu, ses conditions de production et ses enjeux socioculturels, et ce, en parallèle avec les crises sociales et environnementales provoquées par les changements climatiques autant que par la pandémie.

S'ouvrant sur un article de l'écrivain et professeur Justin Clemens quant à la nature tautologique de l'écriture sur l'art et à la difficulté d'en cerner les contours, l'ouvrage évoque d'emblée l'immense variété des textes, des registres et des expériences qui se subsument sous l'appellation « *art writing* », laquelle pratique relèverait autant de la réécriture que de la relecture. Cette incursion épistémologique se réverbère dans les essais proposés, où il est toujours question de circularité et de dialogue entre artiste, autorat et lectorat. Qu'il s'agisse d'exposer la précarité financière des auteurs et autrices dans un contexte où les opportunités de publication s'amenuisent ou la difficulté, pour les maisons d'édition indépendantes, d'assurer une distribution adéquate – comme le soulignent adroitement le critique d'art Barry Schwabsky ainsi que l'éditrice Anna-Sophie Springer (K. Verlag) et l'éditeur Caleb Waldorf (Triple Canopy) –, on y dépeint l'acte de publication comme un geste politique essentiel. Springer précise l'impératif éthique auquel répond cet acte, lequel requiert l'adoption d'une posture d'écoute et d'apprentissage où se rencontrent de multiples intervenant·es dans le but de contribuer aux débats sociaux comme artistiques. Cet impératif qui imprègne l'ensemble des textes exige la responsabilisation de l'autorat comme des maisons d'édition. Dans le prolongement des mouvements

antiracistes et environnementaux récents, la commissaire Kalia Brooks Nelson insiste sur le rôle qu'exerce la critique, tout autant que les pratiques artistiques, dans la déconstruction des récits coloniaux et extractivistes qui ont été et continuent d'être renforcés par les discours sur l'art. L'essai de Nelson trouve également un écho dans les textes de l'éditrice et commissaire Megan Patty et de l'éditeur, commissaire et auteur Maddee Clark. Alors que Patty insiste sur le manque de diversité dans la sélection des personnes qui contribuent aux publications muséales et la responsabilité qui incombe aux musées de confronter et réformer leurs pratiques, Clark s'attarde aux initiatives de décolonisation inachevées et souvent superficielles du monde de l'art auquel participe la critique.

Si l'ouvrage demeure parcellaire, tant par la nature du recueil que son approche ambitieuse, il permet néanmoins d'élaborer de nouvelles perspectives quant aux possibles futurs de la critique et d'établir sa pertinence en rapport avec les enjeux sociétaux actuels. Que ce soit de renforcer les pratiques artistiques qui s'attaquent aux défis exponentiels et difficilement représentables de l'anthropocène (Paul James et Brad Haylock) ou d'élaborer de nouveaux registres d'écriture comme outils pour envisager des formes de savoir et d'échange alternatives – telles la « *fictocritique* » (Sarah Gory) ou l'écriture collaborative (*Girls Like Us*) –, le rôle de la critique d'art serait ainsi toujours à redéfinir et à recontextualiser.

Kaysie Hawke

Sternberg Press
Londres, 2021, 288 pages.

Brad Haylock & Megan Patty

Art Writing in Crisis, page couverture, 2021.

Photo : permission de Sternberg Press, Londres



Torin Monahan

Crisis Vision: Race and the Cultural Production of Surveillance

In *Crisis Vision: Race and the Cultural Production of Surveillance*, Torin Monahan uses a cultural-studies approach to examine the work of select contemporary visual artists who critique surveillance. Monahan, a scholar who specializes in the social and cultural dimensions of surveillance systems, dedicates the book's introduction to the definition of "crisis vision," which, in conceptual terms, describes "a cultural formation that positions people in the world and structures their relationships." He also differentiates "surveillance art" from "critical surveillance art," with the focus of the latter going beyond surveillance problematics to address "issues of domination, oppression and inequality." Then, the interrogations unfold across five chapters, whose single-word titles provide the investigative framework: "Avoidance," "Transparency," "Complicity," "Violence," and "Disruption"; works by artists such as Trevor Paglen, Danielle Baskin, and Santiago Sierra provide relevant case studies.

In response to the growing ubiquity of—and ever-expanding market for—tracking and control technologies, surveillance is an increasingly popular topic of exploration among artists. However, Monahan notes that there is a dearth of artworks on the subject that adequately confront issues such as injustice, complicity, racism, and sexism, which structure the practices of othering and targeting. Likewise, I offer that there is a shortage of critical writing on surveillance art that pushes beyond the surface to consider, for example, how artists who claim to critique the hierarchies of privilege that enable surveillance culture may be simultaneously participating in and profiting from them. What distinguishes *Crisis Vision* from other publications focusing on the topic is Monahan's attentive consideration of the concepts that articulate surveillance systems and by extension inform critical surveillance art, such as opacity, transparency, participation, transiency, invisibility, and identity. Rather than accepting these terms as formulaic elements of argument or assigning them binary values, Monahan reveals how they are

often used in the service of privilege and are socially, culturally, and contextually flexible.

Monahan is adept at identifying the subtle transgressions that occur when the operation of an artwork is at odds with its argument, such as when projects depend on empirical social or cultural differences that dictate what nature of performance is acceptable and by whom. In the "Avoidance" chapter, for example, he questions the aims and mechanics of the URME (pronounced "you are me") Surveillance project by artist Leo Selvaggio, which featured resin masks of the artist's own face to be worn by others with the intention of fooling facial recognition systems. Selvaggio acknowledged that part of the project depended on his white male privilege, though he argued that he was advancing a "utopian ideal" under which everyone should be granted this level of privilege. Monahan problematizes these aspirations by noting the racialized distinctions that tolerate the performance of privileged white males wearing such masks while criminalizing people of colour for wearing hoodies or making eye contact with police in urban settings.

The strength of *Crisis Vision* is found in Monahan's astute analyses, which consider the contours of artistic argument firmly located within the active environment of surveillance that informs the work. Other attributes of *Crisis Vision* are its relative brevity (232 pages) and the conclusions in each chapter, which summarize their respective themes, making the book both an excellent resource in classrooms and a concise read for artists, art enthusiasts, academics, and activists alike.

Tracy Valcourt

Torin Monahan

Crisis Vision: Race and the Cultural Production of Surveillance, cover, 2022.

Photo : courtesy of Duke University Press, Durham

Duke University Press

Durham, 2022, 232 pages.

AAW

Art on Paper

Sep
7–10

New
York

thepaperfair.com

PARIS PHOTO

**9-12 NOV 2023
GRAND PALAIS
ÉPHÉMÈRE**



Organisé par



@PARISPHOTOFAIR

Partenaires officiels



J.P.Morgan
PRIVATE BANK

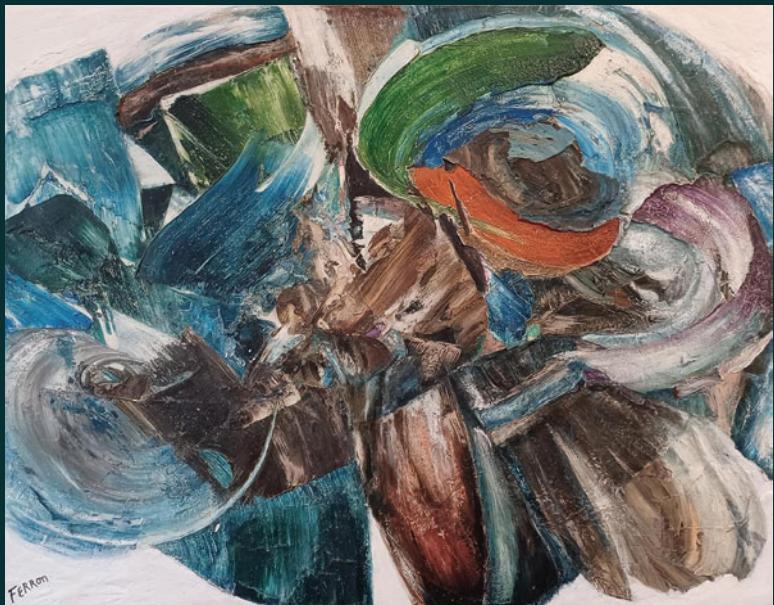
PARIS+ par Art Basel

October 20 - 22, 2023
Grand Palais Éphémère



Art Toronto

Principal
Sponsor
 RBC®



Marcelle Ferron (Galerie Simon Blais)

Canada's
Art Fair

100+ Galleries
500+ Artists

October
26 — 29

Tickets:



Metro Toronto
Convention Centre

More Info:
ArtToronto.ca

Rencontres internationales du documentaire de Montréal

15 — 26
nov. 2023

Montreal International
Documentary Festival

édition **26**



LÀ OÙ TOUTES LES HISTOIRES SE RENCONTRENT WHERE ALL STORIES MEET

MOMENTA BIENNALE

Tiohtià:ke
Mooniyang
Montréal

7 sept-22 oct
23 expositions,
19 gratuites

© siren eun young jung, Deferal Theater, 2018

Artexte / Centre CLARK / daphne / Dazibao / Diagonale / FOFA / Fonderie Darling / Galerie B-312
Galerie de l'UQAM / Galerie Leonard & Bina Ellen / MAC / MBAM / Musée McCord / Occurrence / OPTICA / vox

MASCARADES

L'attrait de la métamorphose



Mur Mitoyen

vernissage
27.09.23 17h

exposition
27.09 — 01.10.23

commissaires
Clara et Alexis Cousineau

artistes
Gabriel Asselin
Juliette Blouin
Frea Buckler
Renée Forest
Pascale LeBlanc Lavigne
Marion Paquette
Pénélope et Chloë
Julie Roch-Cuerrier
Studio Rat

espace transmission
5435 Av. des Érables
Montréal, QC

heures d'ouverture
12h00 - 17h00



**ESPACE
TRANSMISSION**

Canada

Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance
pour le monde des Arts.

Collections
Galleries d'art
Ateliers d'artistes
Œuvres de commande (1%)
Restaurateurs et évaluateurs d'objets d'art
Centres d'artistes autogérés

1 855 382-6677

www.assurart.com

MAPP

8^e Édition

27 – 30 sept.
2023



Festival international
de projection mapping
de Montréal



12^e FESTIVAL

PHÉNOMENA

INTERDISCIPLINAIRE ET INDISCIPLINÉ

3 AU 21
OCTOBRE
2023



festivalphenomena.com

FOREMAN

07.09.2023 – 07.10.2023

BILL BURNS

THE MILK, THE GOATS,
THE COSTUME MAKER,
THE BEES, THE HONEY,
THE BRASS BAND.

Commissaire : Gentiane Bélanger, Noémie Fortin,
Camila Vásquez

27.10.2023 – 09.12.2023

CELIA PERRIN

SIDAROUS
MARGINALIA

Commissaire : Gentiane Bélanger

foreman.ubishops.ca



ART APPRECIATION COURSE

Study online

Become art savvy

Study when it suits

24/7 student support

Flexible payment options

Guided by experienced tutors

Written by leading art experts

Enrol Now!

THE ART INSTITUTE

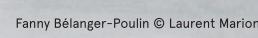
www.theart.institute

info@theart.institute

LA DANSE

LÀ OÙ ON NE L'ATTEND PAS

tangentedanse.ca



Fanny Bélanger-Poulin © Laurent Marion



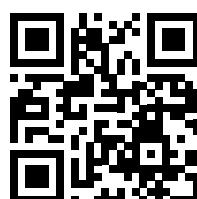
Contemplate. Create. Develop your art.
Contemplez. Créez. Développez votre art.

Doris McCarthy Artist-in-Residence Program

Programme des artistes en résidence Doris McCarthy

Apply by October 10 / Présentez votre demande avant le 10 octobre

**heritagetrust.on.ca/dmair
heritagetrust.on.ca/pardm**



ONTARIO HERITAGE TRUST

FIDUCIE DU PATRIMOINE ONTARIEN

**CHIH-CHIEN WANG: LAC BLEU, TERRE ROSE,
SPHÈRE RAPIÉCÉE, PLAIE FRAÎCHE**

9 SEPTEMBRE - 21 OCTOBRE 2023



**LEILA ZELLI: UN CHANT PEUT
TRAVERSER L'OCÉAN**

9 NOVEMBRE - 16 DÉCEMBRE 2023



PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN

963 Rachel est, Montréal

www.pfoac.com

@galeriepfoac



MUSÉE D'ART
DE JOLIETTE

Une saison
sur les écologies

30 sept. 2023 -
14 janv. 2024

Culture
et Communications
Québec

Canada



Fondation J.A. DeSeve

Desjardins
Caisse de Joliette et
du Centre de Lennoxville

Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

FONDATION DU
MUSÉE D'ART
DE JOLIETTE

JOLIETTE
HAUTE CULTURE

© Julie Favreau, *Our Collection*, 2020
Impression jet d'encre, 60 x 70 cm

Déferlements

Andréanne
Abbondanza-Bergeron

9 septembre au 22 octobre 2023

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



Andréanne Abbondanza-Bergeron, *Breakaways / Déferlements no 2*, 2023. Détail.



Manuel Mathieu, *La danse autour du feu*, 2018, aquarelle, encre, acrylique, fusain sur papier, avec la permission de l'artiste et la Galerie Hugues Charbonneau | watercolour, pen, pencil, acrylic, charcoal on paper, courtesy of the artist and Galerie Hugues Charbonneau

Manuel Mathieu

Le monde découvert sous d'autres cieux

World Discovered Under Other Skies

05.10.2023 – 10.12.2023

Amin Alsaden
Curator | commissaire

OwensArtGallery
MountAllisonUniversity

Sackville, NB
www.owensartgallery.com

Cette exposition est initiée, organisée et mise en circulation par The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto ; commanditée par le TD Ready Commitment ; et soutenue par les principaux-elles donateurs-trices Steven et Lynda Latner et les grand-es donateurs-trices Fonds Hamelys, Pamela J. Joyner et Jay Smith et Laura Rapp.

This exhibition is initiated, organized, and circulated by The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto; sponsored by the TD Ready Commitment; and supported by Lead Donors Steven and Lynda Latner and Major Donors Fonds Hamelys, Pamela J. Joyner, and Jay Smith and Laura Rapp.



Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada



12 octobre 2023 — 21 janvier 2024

Du mercredi au dimanche, de 11 h à 18 h

www.1700laposte.com

1700
LA
POSTE

Carol Wainio

Réenchantement





65 ANS

Bang

www.centrebang.ca

2024 – 2025

APPEL
DE DOSSIERS
RÉSIDENCE
D'ARTISTES



Jusqu' au
12 novembre
2023

APPEL
DE DOSSIERS
RÉSIDENCE
D'AUTEUR·E·S

EST
NORD
EST



**EXPOSITIONS
ATELIER DE BOIS**

**RÉSIDENCES
LIBRAIRIE**

**MÉDIATION
POSTE AUDIO**

LE CENTRE D'ART ET DE DIFFUSION
CLARK EST UN CENTRE D'ARTISTES
AUTOGÉRÉ VOUÉ À LA DIFFUSION ET
À LA PRODUCTION DE L'ART ACTUEL

CENTRECLARK.COM



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Conseil
des arts
de Montréal

Montréal | Québec
Entente de développement culturel



RCBAAQ



MOMENTA
BIENNALE DE L'IMAGE

ViVA !



Luther Konadu

No Further

23 SEPTEMBER 2023 –
14 JANUARY 2024

M MACKENZIE ART GALLERY
MUSÉE D'ART MACKENZIE



Emerging
Artists



Canada Council
for the Arts
Conseil des Arts
du Canada

MANITOBA
ARTS COUNCIL CONSEIL DES ARTS
DU MANITOBA

CURATED BY TAK PHAM.
ORGANIZED BY THE
MACKENZIE ART GALLERY.

REGINA SASKATCHEWAN CANADA

Image: Luther Konadu,
Figure as Index,
2015-ongoing.

mackenzie.art

L'ŒIL ATTENTIF [2023]

Fondation Guido Molinari /

La muséologie d'enquête —

THE RESPONSIVE EYE

[1965] MoMA — Une

exposition de Marie Fraser

avec Johanna Barron,

Tammi Campbell, Pascal

Grandmaison, Ellsworth Kelly,

Guido Molinari, Barnett

Newman, Claude Tousignant

14 septembre -

17 décembre 2023

curated by
Analays Álvarez Hernández
& Colette Laliberté

on Americanity & Other Experiences of Belonging

Patricio Dávila + Immony Mèn | Estey Ducuara
Eddy Firmin | Fredy Forero | Alexandra Gelis
Caroline Monnet | Ximena Velásquez



Patricio Dávila + Immony Mèn, *Passing Through the Heart*, 2021-2023 (Digital Illustration), Image courtesy of the artists.

through to
December 9, 2023

free admission:

Wed: 12 to 7 p.m. / Thurs - Sat: 12 to 5 p.m.



**ONSITE
GALLERY**



Canada Council
for the Arts



ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
an Ontario government agency
un organisme du gouvernement de l'Ontario



FUNDED BY
THE CITY OF
TORONTO



**GUILLAUME
ADJUTOR
PROVOST**

9 septembre —
22 octobre 2023



©Jean Lauzon

Rendez-vous des disparitions
en conversation avec Jean Lauzon

DRAC

ART ACTUEL
DRUMMONDVILLE

drac.ca

DRUMMONDVILLE
Capitale du développement

CALQ
Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

**CUT FLOWERS /
DE LA TERRE
SOUS LES
ONGLES**

Anne-Marie Proulx
Sara A.Tremblay

Musée Colby-Curtis



Culture
et Communications
Québec

CALQ

Secrétariat aux relations
avec les Québécois
d'expression anglaise

Québec

20 ans
In QAHN
RPAO

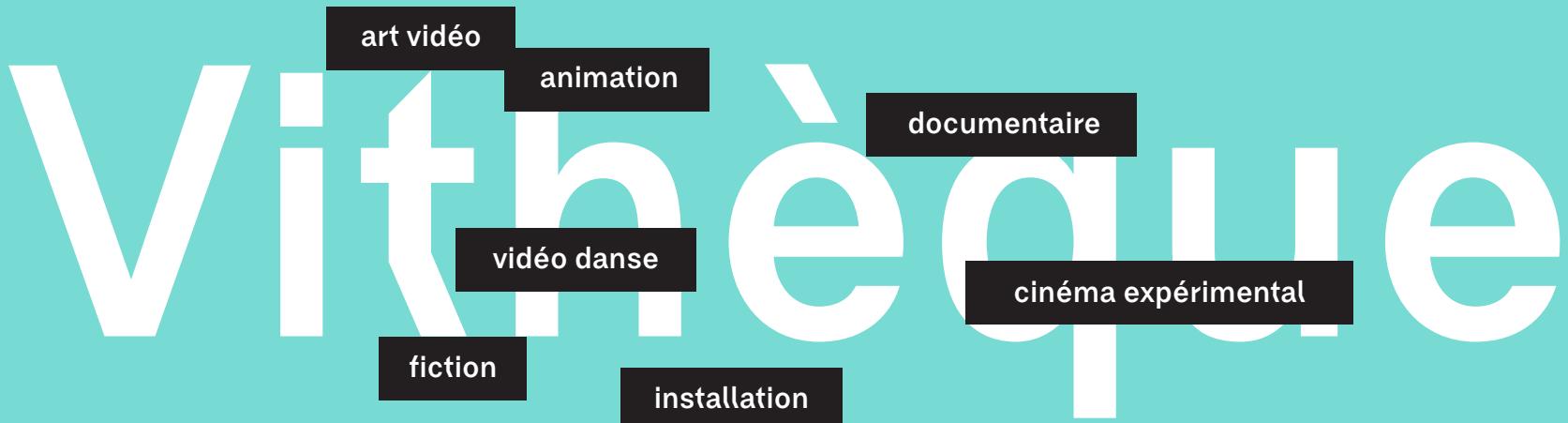
Stanstead

**PROGRAMMATION
2023-2024
PROGRAMMING
DEVENIRS
MUTUEL·LE·S
MUTUAL
FUTURES**

ANNABELLE BRAZEAU
DANIEL FISET
DEVORA NEUMARK &
JENNIFER VAN DE POL
FERNANDO BELOTE
JENNY CARTWRIGHT
LAURENCE BEAUDOIN MORIN
LINA CHOI
MARTHA LUISA HERNANDEZ CADENAS
SARAH JOHNSON
SARAH ZAKAIB
VIRGINIE FAUVE

DARE-
DARE

Découvrez
votre nouvelle
plateforme préférée
vitheque.com



La collection de Vidéographe
L'une des plus importantes collections de vidéos au Canada!

Vithèque c'est:

Près de **2 250** titres de plus de **1 200** artistes, activistes et citoyen.ne.s engagé.e.s;
32 essais, **3** publications numériques et des programmes gratuits voués à la recherche
et à l'éducation aux arts médiatiques.

Accessibles en tout temps!

Financé par le
gouvernement
du Canada

Canada



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec





Fabriquer quatre décennies

L'Atelier Circulaire
40 ans d'arts imprimés

19 octobre au 25 novembre 2023

ateliercirculaire.org

De la vie au lit



Cindy Baker, *Crash Pad*, 2016, sculpture et performance. Photo : Stephanie Patsula

Commissaire : Sarah Heussaff

Artistes : Cindy Baker, Tamyka Bullen, Liz Crow, Octavia Rose Hingle, Salima Punjani, Rea Sweets

16 février — 6 avril 2024

Exposition produite par la Galerie de l'UQAM

galerie.uqam.ca



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

CALQ Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

art press

MAI 2023 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

THOMAS DEMAND GRANDE INTERVIEW
LIV SCHULMAN SAODAT ISMAILOVA
L'ARCHITECTURE APRÈS DISNEY
PLUS QUE GÉO : BLAIR THURMAN,
PETER HALLEY, JOHN PHILLIP ABBOTT...
TACITA DEAN ARTISTES EN EXIL
FOREST, HISTOIRE DE LA MODERNITÉ
KÉCHICHIAN ARNAUD PEYRADE PECK

510

DOM 9,70€ - PORT.
BEL 9,30€ - CAN 12,50€
JAPON 1730 JPY - CH 120
MAROC 9,00€

1 AN
100%
NUMÉRIQUE

55€

ABONNEZ-VOUS
sur artpress.com !



40 Sabord

revue de création littéraire et visuelle

rhizomes

(n° 123)

carrefours

(n° 124)

post-

(n° 125)

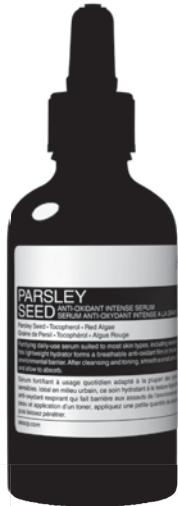
Une exposition

(automne 2023)



Suivez les festivités !

facebook.com/lesabord

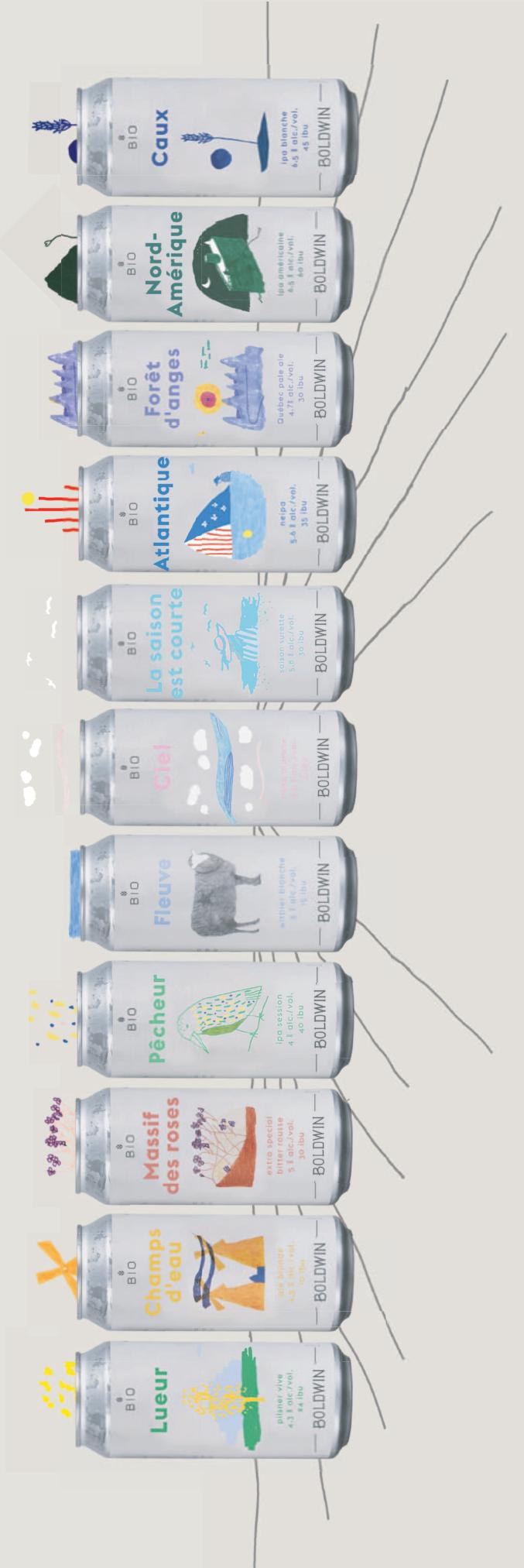


Depuis sa création à Melbourne en 1987, l'objectif d'Aesop a toujours été de concevoir des soins pour le visage, les cheveux et le corps de la plus grande qualité, ainsi que des parfums et des accessoires pour la personne et la maison. Nous effectuons de longues recherches pour trouver les meilleurs ingrédients mis à notre disposition par les plantes et les sciences, et n'utilisons que ceux dont l'innocuité et l'efficacité sont aussi bien établies que le plaisir qu'ils procurent.

Aesop was established in Melbourne in 1987. Our objective has always been to formulate products of the finest quality. This includes skin, body, and hair care, as well as fragrance and accessories for self and space. We explore widely to source plant-based and laboratory-made ingredients, using only those with a proven record of safety, efficacy and pleasure.

bières biologiques **BOLDWIN**

Nous sommes ravis de célébrer l'art et le territoire québécois au côté des Éditions Esse. L'art nous rend plus vivants comme humains, plus graves et plus dignes, notre projet brassicole s'inspire de cette discipline.



boire bon et agir

Nous brassons des poèmes



Entreprise
Cette entreprise respecte
des normes sociales et
environnementales
élevées et s'inscrit dans
une démarche de progrès.
Certifiée

biereboldwin.bio

EMPAYSAGER

31 AOÛT —
24 SEPTEMBRE
2023

4351 av. de L'Esplanade,
Montréal, H2W 1T2

jeudi - vendredi, 12h - 19h
samedi - dimanche, 12h - 17h

**PROJET
CASA** 

🌐 projetcasa.org
 FACEBOOK [projetcasa.art](https://www.facebook.com/projetcasa.art)
 INSTAGRAM [projet_casa](https://www.instagram.com/projet_casa)

Empaysager est l'aboutissement d'une résidence de recherche commune effectuée à l'été 2022 sur l'île d'Anticosti. Les artistes ont vécu une période privilégiée d'observations, de cueillettes et de documentation sur la faune, la flore et la géologie.

La découverte de ce riche territoire boréal a donné lieu à la création des œuvres réunies pour l'occasion, qui, au-delà de leurs différences, peuvent être considérées comme autant d'échantillons d'espaces, patiemment et finement mises en œuvre.

Artistes :

Karine Locatelli
Marie-Claude Drolet
Marie-Fauve Bélanger

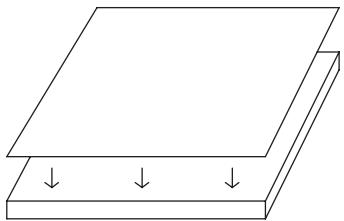
Commissaire : Eveline Boulva



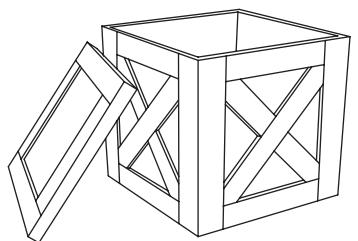


SUR RENDEZ-VOUS

MARTIN SCHOP



ENCADREMENT SUR MESURE
MONTAGE DE CONSERVATION
FABRICATION DE CAISSE DE TRANSPORT



Encan-bénéfice
9-19 novembre 2023

Benefit auction
November 9-19, 2023

VENDU

SOLD

Exposition | Exhibition
Projet Casa
Enchères | Auctions
live.dealers.com

Information
encan.esse.ca
encan@esse.ca
514 521-8597

**PROJET
CASA**

LES ENCHÈRES
BYDealers
AUCTION HOUSE

esse

**Sortis du cadre
Out of the Box**

Revu par

Studio Muoto

23.6.-17.9.2023

Selected by

Claudia Schmidt

13.10.2023-21.1.2024

Pezo Von

Ellrichshausen

16.2.-5.5.2024

CCA

AP2023

cca.qc.ca

Casa sobre el arroyo, Mar del Plata, Argentine,
par Amancio Williams, 1943-1945.
Fonds Amancio Williams, CCA.
Don des enfants d'Amancio Williams.
Photo : Matthieu Brouillard © CCA

AMANCIOWILLIAMS

John Akomfrah
Pablo Alvarez-Mesa
Ari Bayuaji
Caroline Boileau
Deanna Bowen
Manuel Chavajay
Benvenuto Chavajay
Ixtetelá
Abelino Chub Caal
Eulalia De Valdenebro
Pascal Dufaux
Andrée-Anne Dupuis
Bourret
Bonita Ely
Gego
Karine Giboulo
Taloi Havini
Isabelle Hayeur
Brad Haylock
Nelson Henricks
Hokusai
Anne-Renée Hotte
Regina José Galindo
Baron Lanteigne

Helena Martin Franco
Emily Rose Michaud
Torin Monahan
Wangechi Mutu
Megan Patty
Sondra Perry
Antonio Pichillá Quiacaín
Anne-Marie Proulx
François Quévillon
Ana Rewakowicz
Dominique Rey
Hannah Rowan
Betye Saar
Claire Savoie
Joshua Schwobel
Vida Simon
karen elaine spencer
Jack Stanley
Sung Tieu
Capucine Vever
Nina Vroemen
Sarah Wendt
Jana Winderen

13.95 \$ CA – 12€ – 13.95 \$ US – 11 £
BE/GR/NL/ESP/Port/Cont : 12€
UK : 11€ – Suisse : 16CHF

