

An aerial photograph of a vast field of tall, dry, golden-brown grass. A person is visible in the middle ground, crouching and working with the grass. The word "esse" is printed in white at the top center.

esse

110

Agriculture

Arts +
Opinions

Direction
— **Éditeur**
Sylvette Babin

Comité de rédaction
— **Editorial Board**

Marie-Ève Charron
Joëlle Dubé
Anne-Marie Dubois
Gwynne Fulton
Carla Rangel
Amelia Wong-Mersereau
Sylvette Babin

Correspondant-e
— **Correspondents**

FRANCE

Nathalie Desmet

U.S.A.

Giovanni Aloï
Connor Spencer

Coordination de production
— **Production Manager**

Anne-Marie Dubois

Administration

Joël Gauthier

Marketing et publicité
— **Marketing and Advertising**

Jeanne Bergeron Brassard

Communications

Alexandra Dumais

Conception graphique
— **Graphic Design**

Feed

Infographie
— **Computer Graphics**

Anne-Marie Dubois
Feed

Révision linguistique
— **Copy Editing**

Sophie Chisogne
Joanie Demers
Käthe Roth
Jack Stanley

Traduction
— **Translation**

Louise Ashcroft
Oana Avasilichioaei
Catherine Barnabé
Nathalie de Blois
Sophie Chisogne
Luba Markovskaia
Käthe Roth

Correction d'épreuves
— **Proofreading**

Steve Savage
Jack Stanley

Impression
— **Printing**

Imprimerie HLN inc.

Conseil d'administration
— **Board of Directors**

Annie Gérin (prés.)
Karine Anaïs Dupras (v.-p.)
Sylvette Babin (trés.)
Mérim Benammour
Gabrielle Bouchard
Philippe Carmant
Barbara Clausen
Eric Kougni
Bernard Lamarche
Tianmo Zhang

Coordonnées
— **Contact Information**

Esse arts + opinions
C. P. 47549,
comptoir Plateau Mont-Royal
Montréal (Québec)
Canada H2H 2S8
T. 514-521-8597
Courriel : revue@esse.ca
Site web : esse.ca

TPS 123931503RT0001
TVQ 1006479029TQ0001

Dépôt légal
— **Legal Deposit**

Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 0831-859x
(imprimé/print)
ISSN 1929-3577
(numérique/digital)
ISBN 978-2-924345-58-0
(imprimé/print)
ISBN 978-2-924345-59-7
(numérique/digital)

Indexation
— **Indexing**

Esse est indexée dans Academic OneFile, ARTbibliographies Modern, Arts & Humanities Full Text, Canadian Business & Current Affairs, Canadian Periodical Index Quarterly, Fine Arts and Music Collection, General OneFile, International Scientific Indexing, Repère, et diffusée sur la plateforme Érudit et sur Flipster – Digital Magazines d'Ebsco Publishing.

Esse is indexed in Academic OneFile, ARTbibliographies Modern, Arts & Humanities Full Text, Canadian Business & Current Affairs, Canadian Periodical Index Quarterly, Fine Arts and Music Collection, General OneFile, International Scientific Indexing, Repère, and available on Érudit Platform and Flipster – Digital Magazines by Ebsco Publishing.

Associations

Esse est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) et de Magazines Canada (www.magazinescanada.ca).

Esse is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) and of Magazines Canada (www.magazinescanada.ca).

Distribution

CANADA & U.S.A. :

Disticor Magazine Distribution Services
et Magazines Canada

FRANCE :

Dif'Pop & POLLEN Diffusion

BELGIQUE
ESPAGNE
GRANDE-BRETAGNE
GRÈCE
ITALIE
MAROC
PAYS-BAS
PORTUGAL
SINGAPOUR & TAIWAN :

New Export Press

Envoi de publication
— **Publications Mail**

Enregistrement n° 40048874
Registration No. 40048874

Suivez-nous sur les médias sociaux.
— **Follow us on social media.**

f revue.esse


in esse-arts-opinions

ig revueesse

Abonnements
— **Subscriptions**
abonnement@esse.ca

Esse offre des abonnements en format papier et numérique, donnant accès à des textes d'auteur-es chevronné-es et à des oeuvres de calibre international. Découvrez nos abonnements et les avantages offerts aux abonné-es.

Esse offers print and digital subscriptions, giving access to texts by experienced authors and works of international calibre. Discover our subscriptions and subscriber benefits.



Couverture
— **Cover**

Mériol Lehmann
Les foins,
capture vidéo | video still, 2023.
Photo : Marine Fleury,
permission de | courtesy of the artist

Esse 110

Agriculture

Édito

6 **Prendre le champ**
— Take to the Field(s)
Sylvette Babin

Dossier — Feature

- 8 **Staying on the Ground: The Politics of Planting in Occupied Territories**
— Les pieds sur terre : la politique de la plantation sur des territoires occupés
Marta Wódz
- 16 **Uncommoning Agriculture**
— Le faire incommun de l'agriculture
Gwynne Fulton
- 26 **Comment restituer la terre à elle-même ?**
— How to Give Land Back to Itself?
Magdalena Olszanowski
- 34 **De l'appropriation du territoire à la valorisation des terres agricoles**
— From Appropriating Territory to Valuing Agricultural Land
Noémie Fortin
- 44 **Soil Memory, Seed Song: The Pollinator Gardens of *Finding Flowers***
— La mémoire du sol, le chant des semences : les jardins pour pollinisateurs de *Finding Flowers*
greta hamilton
- 50 **Art Labor : La protection des terres communales face à l'exploitation industrielle**
— Art Labor: Communal Land Protection in the Face of Industrial Extraction
Sophie Dubeau Chicoine

Articles

78 **Apprivoiser le silence.**
En pensant à Manon Labrecque
Nicole Gingras

Portfolio

- 58 **David Lafrance**
Marie-Ève Charron
- 62 **Futurefarmers**
Carla Rangel
- 66 **Michel Boulanger**
Galadriel Avon
- 70 **T'uy't'tanat-Cease Wyss**
Anne-Marie Dubois
- 74 **Uriel Orlow**
Gwynne Fulton

Esse remercie ses partenaires
— **Esse thanks its partners**

Comptes rendus
— Reviews

Arts visuels
— Visual Arts

- 90

Sophie Jodoin

Artexte, Montréal

Bernard Lamarche
- 92

Françoise Sullivan

Galerie Simon Blais, Montréal

Isabelle Masse
- 94

Andréanne Godin

Galerie Nicolas Robert, Montréal

Dominique Sirois-Rouleau
- 95

A.llegades

FOFA Gallery, Montréal

Didier Morelli
- 96

Terms of Use

PHI Foundation for Contemporary Art, Montréal

Vania Ryan
- 98

Ouvrages

Occurrence, Montréal

Granche/Atelier/Ville

Galerie de l'Université de Montréal

Catherine Barnabé
- 100

Léna Mill-Reuillard

DRAC Art actuel, Drummondville

Jean-Michel Quirion
- 101

Frances Adair Mckenzie

Fonderie Darling, Montréal

Paul Lofeodo
- 102

Tim Whiten: Elemental Fire

Art Gallery of York University, Toronto

Adam Lauder
- 103

Sarindar Dhaliwal

Art Gallery of Ontario, Toronto

Austin Henderson

Chroniques

- 80

Dans l'atelier de Berirouche Feddal

Nicholas Dawson
- 84

Tête à tête avec Monique Mongeau & Guy Pellerin

Bernard Lamarche
- 104

Arpenter l'archipel

AdMare & Société de conservation des Îles-de-la-Madeleine

Mirna Abiad-Boyadjian
- 106

Delcy Morelos: El abrazo

Dia Art Foundation, New York

Giovanni Aloï
- 108

Sur les bords du monde : Férales, fières & farouches

Fonds régional d'art contemporain Alsace, Sélestat

Marie Pleintel
- 109

Darrel Ellis

The Bronx Museum, New York

Connor Spencer
- 110

Evariste Richer

La Criée, Rennes

Camille Paulhan
- Publications

111

Motifs raisonnables : Dix ans d'affiches politiques

Écosociété, Montréal

Sylvette Babin

David Lafrance
Rivière Richelieu, 84 x 51 cm, 2023.
Photo : Paul Litherland, permission de |
courtesy of the artist & Galerie Hugues
Charbonneau, Montréal



Contributrices et contributeurs

Contributors

Mirna Abiad-Boyadjian

Autrice et chercheuse en art contemporain, Mirna Abiad-Boyadjian poursuit, à l'Université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis, un doctorat en esthétique portant sur l'espoir en temps de guerre dans les pratiques de l'art contemporain au Liban.

Giovanni Aloï

An author and curator specializing in the history and theory of photography, representations of nature, and materiality in art, Giovanni Aloï 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*.

Galadriel Avon

L'autrice et travailleuse culturelle Galadriel Avon a étudié en sciences politiques et philosophie, puis en histoire de l'art. Elle s'intéresse à la mémoire, à la temporalité et à la filiation. Tournée vers les régions, elle explore les enjeux liés au territoire et aux périphéries.

Sylvette Babin

Directrice de la revue *Esse*, Sylvette Babin détient une maîtrise en Studio Arts de l'Université Concordia. Elle a publié dans différents ouvrages et s'intéresse aux pratiques performatives et aux formes d'art contextuel mettant le corps en scène ou employant l'écriture comme dispositif.

Catherine Barnabé

Commissaire, autrice et traductrice indépendante, Catherine Barnabé a présenté son travail au Canada, à New York et en Europe dans le cadre d'expositions, de résidences et de publications. Son approche attentionnelle de l'art s'articule dans un rapport sensible à la géographie.

Marie-Ève Charron

Critique d'art et commissaire indépendante, Marie-Ève Charron a écrit pendant plusieurs années des critiques d'art hebdomadaires pour *Le Devoir*. Elle enseigne également l'histoire de l'art au Département d'arts visuels du Cégep de Saint-Hyacinthe, où elle est impliquée à la coordination.

Nicholas Dawson

Né au Chili, Nicholas Dawson est écrivain, éditeur et chercheur. Il est l'auteur de plusieurs livres, dont *Désormais, ma demeure* (2020), qui lui a valu le Grand Prix du livre de Montréal. Depuis 2021, il dirige les éditions Triptyque.

Sophie Dubeau Chicoine

An emerging curator and art writer based in Tkaronto/Toronto, Sophie Dubeau Chicoine roots her work in principles of degrowth, radical imagination, and queer utopias. She is pursuing a master's degree in visual studies at the University of Toronto.

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.

Noémie Fortin

Commissaire indépendante, autrice et travailleuse culturelle basée dans les Cantons-de-l'Est, Noémie Fortin est sensible aux formes et aux 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*.

Nicole Gingras

Commissaire, auteure et éditrice indépendante, Nicole Gingras s'intéresse aux processus de création et aux notions de temps, d'écoute et de trace. Elle est l'auteure de nombreux textes analytiques sur l'image en mouvement, la photographie, l'art sonore et l'art cinétique. L'entretien comme mode d'échange avec un·e artiste est une approche de l'écriture qu'elle privilégie depuis plusieurs années.

greta hamilton

A writer and curator living as a settler between Toronto and rural British Columbia, greta hamilton researches social and environmental art practices through auto-theoretical and poetic approaches.

Austin Henderson

An artist, writer, and cultural worker based in Tiohtiá:ke/Mooniyang/ Montréal, Austin Henderson holds an MA in art history from Concordia University. His work is attentive to community-based practices, queer activism, and popular visual culture, and he has recently contributed to *Esse arts + opinions* and *Visual Arts News*.

Bernard Lamarche

Historien de l'art, Bernard Lamarche est depuis 2012 conservateur de l'art actuel (de 2000 à ce jour) au Musée national des beaux-arts du Québec. Il a auparavant été conservateur de l'art contemporain au Musée régional de Rimouski et critique d'art pour *Le Devoir*.

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.

Paul Lofeodo

Born in Tkaronto/Toronto, Paul Lofeodo trained in photography and sociology at Concordia University. He is an artist and cultural worker living and practising in Tiohtiá:ke/Mooniyang/ Montréal.

Isabelle Masse

Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art (McGill, 2019), Isabelle Masse a récemment effectué deux postdoctorats dans la même discipline. Elle se spécialise dans les arts graphiques des 18^e et 19^e siècles, en particulier le pastel, et détient une expertise additionnelle en photographie contemporaine.

Didier Morelli

A Postdoctoral Fellow in the Department of Art History at Concordia University, Montréal, Didier Morelli holds a PhD in performance studies from Northwestern University, and his writing has been published in *Art Journal*, *Canadian Theatre Review*, *C Magazine*, *RACAR*, *Theatre Research in Canada*, and *The Drama Review*, among others.

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, environmental justice, the maternal, feminist art, and the early web.

Camille Paulhan

L'historienne de l'art et critique d'art Camille Paulhan enseigne à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon. Elle vit et travaille à Paris et à Lyon, en France. Elle collabore avec *Esse arts + opinions* depuis plusieurs années.

Marie Pleintel

Travailleuse de l'art animée par une envie d'agir, Marie Pleintel s'intéresse à la place de l'art en milieu rural en relation avec le nécessaire renouveau des modes de produire et d'habiter.

Jean-Michel Quirion

Codirecteur général à la programmation au Centre CLARK, Jean-Michel Quirion est 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*, *Esse arts + opinions*, *Espace art actuel* et *Vie des arts*.

Carla Rangel

Engaging in a collaborative practice, designer, curator, and educator Carla Rangel focuses on fostering spaces for critical engagement with the systems that sustain us—whether urban, social, or ecological. Currently, she co-curates and coordinates public programs at SBC Gallery of Contemporary Art.

Vania Ryan

Originally from Mohkinstsis/Calgary, Alberta, Vania Ryan is a white settler of Irish and Jewish–Canadian descent. She has a BA in dramatic arts from the University of Lethbridge and an MA in art history from Concordia University. She is currently based in Tiohtiá:ke/ Mooniyang/Montréal.

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.

Connor Spencer

Based in New York City, Connor Spencer is a PhD student in the Department of English and Comparative Literature at Columbia University. He is interested in queer and trans studies, critical theory, and Marxist approaches to aesthetic objects.

Marta Wódz

An art historian based in Brussels, Marta Wódz works as a PhD researcher at KU Leuven (Belgium), where she is developing her project on the role of plants in contemporary artistic practices aimed at reclaiming histories from below.

Karine Locatelli

Friches, 2023.

Photo : Atelier PhotoSynthèse, permission de | courtesy of the artist



Prendre le champ

Take to the Field(s)

Sylvette Babin

Témoïn des préoccupations écologiques du monde, l’art actuel se fait de plus en plus engagé. Le tournant végétal qui l’accompagne et qui ouvre sur un foisonnement d’œuvres orientées vers la nature nous rappelle peut-être différents moments de l’histoire de l’art, du naturalisme du 19^e siècle à l’art environnemental des années 1960-1970. Aujourd’hui, toutefois, cette tendance se manifeste surtout par un désir de collaborer étroitement avec les paysan·nes, les agricultrices et les agriculteurs, pour mettre de l’avant leurs préoccupations communes concernant l’exploitation de la terre.

Par conséquent, on ne s’étonnera pas que *Esse* prenne le champ avec les artistes. Le jeu de mots n’est pas fortuit : il fait état de la propension de la revue à bifurquer sur des voies parallèles à l’art et aux enjeux esthétiques pour tenter de faire activer les débats de société et, dans le cas précis de ce dossier, les questions agro-écologiques. Rappelons que si l’intérêt des arts visuels pour le brouillage des frontières disciplinaires n’a rien de nouveau, il sera toujours essentiel d’en repenser les assises. Nous avons donc choisi de faire place aux imaginaires agricoles et aux relations entre les humains et la terre dans le but de réévaluer notre approche de l’agriculture, sa relation aux différentes histoires coloniales et sa transformation vers des pratiques plus justes et plus durables.

Associer l’art et l’agriculture ne consiste pas pour autant à confiner l’art à des fins purement utilitaires ou à le priver de sa puissance métaphorique. Celle-ci permet de générer les idées nouvelles qui contribueront, espérons-le, à une transition vers des modèles éco-responsables. Mais il importe aussi d’éviter de reproduire la vision romantique d’un « retour à la terre » afin de poser des gestes concrets. Les réflexions présentées dans ce dossier visent notamment à combler le fossé entre la société et la production agricole en ramenant celle-ci à une échelle plus humaine et en valorisant le patrimoine culturel agricole, y compris les savoirs agricoles féminins et les savoirs traditionnels autochtones. Elles s’intéressent également à la mémoire préservée dans les semences et dans les sols, ainsi qu’à la portée subversive des plantes, souvent considérées comme apolitiques. Nous sillonnons les jardins et les terres cultivées de nombreuses régions, au Québec et au Canada, en Colombie, en Norvège, en France, au Sénégal et au Mali, au Vietnam et en Palestine. C’est d’ailleurs de manière délibérée que nous ouvrons le numéro avec un article portant sur des actions collectives développées en territoires palestiniens occupés. La situation actuelle à Gaza, où des êtres humains sont tués par milliers, ne doit pas se heurter à notre indifférence. Aux côtés des artistes, nous demandons aux dirigeant·es d’appeler toutes les

parties à un cessez-le-feu immédiat pour mettre fin à cette catastrophe humanitaire.

La plupart des œuvres analysées, ouvertement militantes, revendiquent de nouvelles façons d’aborder l’agriculture, tout en dénonçant les effets du colonialisme de peuplement et de l’appropriation territoriale, de même que le modèle productiviste de l’agriculture industrielle et de l’agrocapitalisme. Parmi les projets proposés par les artistes, il y a notamment la construction de petites fermes maraîchères ou de jardins communautaires en milieu urbain; la reconstitution d’un ancien système agricole autochtone; l’acquisition de parcelles de terre afin de les soustraire au circuit de la promotion immobilière et d’offrir des hébergements alteréconomiques; la revalorisation artistique de friches rurales ou urbaines; la création de jardins floraux facilitant la réintroduction des espèces pollinisatrices indigènes; ou encore la distribution de produits alimentaires, qui permet d’aider des petites communautés.

Un si grand nombre de projets structurants illustre sans contredit la volonté des artistes et des communautés d’œuvrer collectivement pour la biodiversité, pour la souveraineté alimentaire et pour la justice environnementale. Et en marge de ces prises de position franches, nous retrouvons un véritable amour de la terre et une manifestation du plaisir à l’entretenir, la soigner, la cultiver ou même à l’enfricher.

Ce numéro est une invitation à dévier du sillon tracé par l’agriculture industrielle et à prendre le champ, histoire de reprendre la terre entre nos mains.

As they bear witness to global ecological concerns, artists today are becoming more and more engaged. The turn to the plant world accompanying this evolution, which has led to a profusion of nature-oriented works, may bring to mind different art-historical movements, from nineteenth-century naturalism to the environmental art of the 1960s and 1970s. Currently, however, there is an overwhelming trend toward collaborating closely with those who labour on the land—farmers—to highlight their common concerns.

So, it’s not surprising that *Esse* is “taking to the field(s)” with the artists. The play on words isn’t haphazard here: it speaks of the magazine’s propensity to branch off into paths parallel to those of art and aesthetics in an attempt to stimulate societal debates—specifically, in this issue’s thematic section, about agroecological questions. Although the blurring of disciplinary boundaries in the visual arts isn’t new, it will always be essential to rethink why it occurs. We have therefore decided to highlight agricultural imaginaries and relationships between human beings and the land in order to reassess how

we approach agriculture, its connections with different colonial histories, and its transformation toward fairer and more sustainable practices.

Making an association between art and agriculture, however, doesn’t mean confining art to purely utilitarian purposes or depriving it of its metaphorical force. Rather, it makes room for generating new ideas that, we hope, will contribute to a transition toward eco-responsible models. But it’s important here to avoid reproducing a romantic vision of a “return to the land” in order to take concrete action. The reflections presented in this issue are aimed at bridging the gap between society and agricultural production by bringing things back to a more human scale and enhancing the value of agricultural cultural heritage, including women’s agricultural knowledge and traditional Indigenous knowledges. They also probe the memory preserved in seeds and soils and the subversive power of plants, which are often considered apolitical. We wander through gardens and cultivated land in many regions—in Québec and Canada, Colombia, Norway, France, Senegal and Mali, Vietnam, and Palestine. We have deliberately chosen to open the issue with an article about collective actions developed on occupied Palestinian land. We cannot be indifferent to the current situation in Gaza, where people are being killed by the thousands. Alongside the artists, we are asking leaders to call upon all parties to institute an immediate ceasefire to put an end to this humanitarian catastrophe.

Most of the works analyzed in this issue are openly activist and demand new ways to address agriculture while denouncing the devastating effects of settler colonialism and territorial appropriation, as well as those of the productivist model of industrial farming and agrocapitalism. Among the artists’ projects are the formation of vegetable farms and urban community gardens; the reconstruction of an ancient Indigenous agricultural system; the acquisition of parcels of land to remove them from the real estate development market and offer alter-economic housing; the artistic re-evaluation of rural or urban peripheries; the creation of flower gardens facilitating the reintroduction of indigenous pollinator species; and the distribution of food products to help small communities.

All of these projects—so many and so varied—indisputably illustrate the artists’ and communities’ desire to work together for biodiversity and for environmental and food justice. Implicit in these outspoken positions are a true love of the land and a manifestation of the pleasure in maintaining, caring for, and cultivating it, or even letting it return to the wild.

This issue is an invitation to step off the beaten path of industrial agriculture and take to the field(s)—to take the land back into our own hands.

Translated from the French by **Käthe Roth**

Staying on the Ground:



The Politics of Planting in Occupied Territories

Marta Wódz

SuperMelon

Wheat Harvest, Saffa, 2023.

Photo : Roba Taleb, permission de | courtesy of Foraging Fireflies festival

I asked Yara about her relationship with art while we were driving back to Ramallah after my first visit to Om Sleiman Farm. She replied that she would describe herself not as an artist but as a farmer-activist and educator. Yet, since she has recently started (successfully) applying for art grants to carry out her research projects, her activities have entered a new domain. Her case seems to be a part of a bigger trend; among other Palestinians working at the crossroads of agriculture, environmental activism, and art are Mohammad Saleh (from Mostadam Eco Design) and Baha Hilo. During my conversation with Yara, however, I learned that the intersection of art and agriculture would gain yet another dimension at the Foraging Fireflies festival, co-curated by her and Shayma Nader and organized by SuperMelon.¹ This new art initiative aims to bridge a gap between the cultural and the agricultural by drawing attention to everyday practices connected to the land and farming—practices that, even though seemingly casual, bear a significant political meaning.

SuperMelon made its entrance on social media on April 15, 2023. Focusing on food sovereignty in occupied Palestine, it sought to connect artists, researchers, local farmers, and activists to initiate a multi-faceted discussion and counter the increasing disconnection between society and food production. The inaugural series of public events—the Foraging Fireflies festival—took place both in Ramallah and in rural locations outside the city, and included workshops, walks, film screenings, wheat harvesting, activities for kids, lectures, performances, public debates, and obviously, celebratory collective meals made with local products. In this way, SuperMelon exposed two topics emerging at the intersection of agriculture, food, and activism: presenting agriculture-related interventions as artistic and simultaneously positioning these interventions—without disguising their political statements—within what T. J. Demos calls “political ecology.”²

Demos’s interpretive framework, which considers nature and environmental matters as “inextricable from social, political and economic forces,” is crucial for understanding the entirety of the SuperMelon project, especially from the perspective of the foreign audience.³ In Western culture, we are exposed to a long tradition of plants being represented as weak, innocent, and completely apolitical, often used to symbolize opposition to violence or war. In

traditional Western art history, painting genres related to nature were perceived as less prestigious and not intellectually demanding, and vegetables—inconspicuous-looking and considered significantly less sophisticated than ornamental plant species—were especially held in low regard.⁴ As a consequence, generally trivialized vegetation used as a political tool becomes camouflage for the actions performed through it. Intuitively, we do not expect to find politics between the flower or vegetable garden beds.

In Palestine, however, plants are highly politicized and can become yet another means of slow violence—violence that, at first glance,

¹ — Organized in partnership with Om Sleiman Farm, Khalil Sakakini Cultural Center, Sakiya Art Science Agriculture, and Dalia Association.

² — T. J. Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (Berlin: Sternberg Press, 2016).

³ — Demos, *Decolonizing Nature*, 7.

⁴ — The issue of the hierarchy of genres and the marginalization of plant-related topics was discussed by Giovanni Aloï in his “Introduction: Why Look at Plants?,” in *Why Look at Plants? The Botanical Emergence in Contemporary Art*, ed. Giovanni Aloï (Leiden and Boston: Brill Rodopi, 2018), 25.

may not even be recognized as such, since it happens without any spectacular outbursts.⁵ A case of this kind, Israel’s criminalization of foraging for the herbs akkoub and za’atar, was discussed at the Foraging Fireflies festival in a lecture by human rights attorney Rabea Eghbariah, but it also recently reached the broader audience as the topic of Jumana Manna’s film *Foragers* (2022). However, instead of focusing on oppression, Manna subversively put the emphasis on strategies of resistance by portraying how Palestinians continue their foraging practices. By stressing the importance of za’atar in Palestinian traditional cuisine, she presents it as a part of the region’s consistently cultivated identity and cultural heritage. This example shows that paying close attention to art projects engaging with plants can help to destabilize some of the preconceived notions about food production, rurality, vegetation, and art practices related to them.

It is crucial to note that throughout the festival, no tangible objects were created as a result of the artists’ contributions. The artists presented a range of performative, often ephemeral practices, such as walks, that do not contribute to the art market but at the same time are oriented toward usefulness. For example, in hands-on workshops on the medicinal properties of wild plants ran by chef and artist Amanny Ahmad or on various techniques of natural dyeing taught by multimedia artist Lara Salous, the actual production process was passed on to the audience. The artists participating in the festival took on the role of guides who were facilitating encounters and exchanges and sharing knowledge in a horizontal way.

The festival’s main events were held at Om Sleiman Farm, located in the village of Bil’in near Ramallah. If you come to Palestine with an interest in topics related to plants or agriculture, this is one of the first places local people recommend visiting. The farm, well known for its location on the top of a hill facing a large settlement and the separation wall, offers a subscription plan for weekly baskets of organic

vegetables, alongside training programs and extensive volunteering opportunities.

Instead of the over-explored gesture of placing nature in the context of an art institution, the Foraging Fireflies festival drew people out of the city and gave them a chance to try working in the fields. The importance of such work was appreciated in various ways. Farming and food-related practices were not only celebrated as part of a cultural heritage, but also acknowledged as highly dependent upon the labour and knowledge cultivated by women. However, on an even more fundamental level, since one of the main slogans underlying the establishment of the State of Israel was “a land without a people for a people without a land,” the simple act of walking in the landscape is a manifestation of Palestinian presence and thus becomes a gesture of political resistance.⁶ Truly, any initiative that allows people to reconnect with the land gains additional significance.

Starting with the very first event—a foraging walk along the Wadi Al Kalb, a valley leading from Ramallah to the village of Ein Qiniya, where Sakiya-Art/Science/Agriculture is located—the current ecological issues were presented in relation to the social and historical context. The knowledge shared during the walk included information about local wild plants and their properties, as well as the history of agricultural practices and urban sprawl threatening the valley’s natural environment. By creating such a constellation of topics in the spirit of Demos’s notion of political ecology, the curators escaped the trap of presenting only a romanticized vision of humans’ connection to land and nature. Instead, Yara and Nader demonstrated that the processes connected to agriculture cannot be studied in isolation. For Demos—who positions nature as unavoidably bound up with culture, economy, technology, or law—the entry point was designated by the art projects related to environmental issues, whereas SuperMelon started from a reflection on food and agriculture and arrived at a similar cluster of topics, proving how inseparable they are. At the Foraging

Fireflies festival, nature was considered to be deeply embedded in the socio-political reality, which in the case of Palestine under Israeli occupation is characterized by severe scarcity of land and basic resources such as water—since 1967, Israel has controlled all groundwater sources and infrastructure.

Although grassroots initiatives such as SuperMelon often have independent origins and function outside of white cube gallery spaces, it does not mean that we should not expect cultural institutions to contribute to and encourage these practices. The essential role that institutional support can play in providing the space and resources for practices connected to land and agriculture can be observed in the example of Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, based in Bethlehem. In parallel with its residencies for visual and sound artists, Dar Jacir has introduced the category of “land resident” and regularly invites people to carry out their projects in its garden, further reinforcing art-agriculture interconnections.

One of Dar Jacir’s inaugurating land residency projects was *Urban Farm* (2019) by artist and permaculturalist Mohammad Saleh. Saleh established a fully functioning vegetable farm modelled on the tradition of victory gardens: urban gardens planted in the United States and the United Kingdom during both World Wars to counteract severe food shortages, later adapted by Palestinians during the First Intifada as an attempt at self-sufficiency. Archival footage presenting Palestinian victory gardens was included in the animated documentary *The Wanted 18* (2014) by Amer Shomali and Paul Cowan, which became an inspiration for Saleh.

In May 2021, Saleh’s *Urban Farm* was burned to the ground during the Israeli army incursions. Since Dar Jacir is located right below the main street leading to the checkpoint between Bethlehem and Jerusalem, the flares, tear gas canisters, and chemicals used by the Israel Defense Forces (IDF) all too often end up falling into its garden. To regenerate the contaminated soil, Saleh is currently working on a project

Mohammad Saleh

✓ *Urban Farm*, 2019.

Photo : Emily Jacir, permission de | courtesy of the artist & Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, Bethléem

Mohammad Saleh

→ *Ardawa*, 2022.

Photo : Emily Jacir, permission de | courtesy of the artist & Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, Bethléem



called *Ardawa* (2022–ongoing) in collaboration with Leila Darwish, a bioremediation expert and the author of *Earth Repair: A Grassroots Guide to Healing Toxic and Damaged Landscapes* (2013). Following bioremediation principles, Saleh has initiated a slow, fully natural healing process employing living organisms (bacteria, fungi, and plants) to detoxify the land. If the laboratory tests confirm contamination with heavy metals, total extraction of the pollutants may not be possible. Despite this, it is worth noting that Dar Jacir is open to such explorations. The institution also provided a platform for making knowledge about the healing effects of bioremediation available to the local audience through a series of articles published on its blog in Arabic.

Memories of my conversation with Saleh in 2019 came back to me while driving with Yara. She told me that for her, an art practice connected to agriculture needs to reflect the reality of working on the farm. Her approach, maintaining a strong connection between real-life experience and art, resonates with what Saleh described as “art coming out of necessity.”⁷ In both of their cases, making art provides one of the ways to convey their message and share knowledge—but never just for the sake of art.

As reflected in the various practices presented during the Foraging Fireflies festival, art sprouting in between environmental practice, agriculture, and activism may be difficult to pinpoint and categorize—challenging also, due to the trivializing ways in which farming and plants have been represented in the Western canon. However, staying outside of fixed categories becomes a great asset for the projects; it makes it possible to see the bigger picture of various forces intersecting within the political ecology. Perhaps, like wild plants growing between the paving stones, practices closely connected

to agriculture have the power to erode stiff patterns of thinking about art. In addition to emerging as a rich domain of art, no longer held in low regard, projects such as these help to discern present and historical agricultural practices as a part of long-lasting cultural heritage. By avoiding the excessive romanticization of nature, they offer an experience that exposes our alienation from the land while simultaneously reminding us about the complex socio-political structures that influence processes of food production. They show that staying firmly on the ground is a necessity.

ADDENDUM

Since this text was written, the situation in Palestine has changed drastically. For that reason, I think it is important to include SuperMelon’s most recent statement describing their goals for the future.

“The events of October 7, 2023, were not isolated incidents; they were the result of a seventy-five-year Israeli military occupation of Palestine and a seventeen-year siege on the Gaza Strip. This backdrop magnifies the impact on local initiatives, including SuperMelon’s second edition of the Foraging Fireflies festival, planned for spring 2024, which now hangs in uncertainty. Still, we remain steadfast, with a renewed emphasis on food sovereignty in occupied Palestine. Given recent events and the way global media represents Palestinians, we feel a pressing need to spotlight true Palestinian stories and daily realities, often overshadowed by sensational news.

“Images of intense violence momentarily dominate headlines, but they obscure the continuous hardships that Palestinians endure. Their struggle for justice isn’t new; it’s

a generational battle. Using food as our narrative medium, we’re dedicated to revealing these long-standing issues, promoting understanding, and driving change. The potential EU funding withdrawal further underlines our commitment to self-reliance, a testament to SuperMelon’s enduring spirit and our community’s pursuit of sustainable autonomy.”⁸ ●

⁵ — See Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011).

⁶ — See Raja Shehadeh, *Palestinian Walks: Notes on a Vanishing Landscape* (London: Profile Books, 2007); and Dominika Blachnicka-Ciacek, “The Faces of Palestinian Resistance,” in *Everyday Forms of Resistance*, exhibition catalogue (Warsaw: Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, 2021), accessible online.

⁷ — See excerpts from the interview in the video accompanying the exhibition *Everyday Forms of Resistance*, accessible online.

⁸ — Email from SuperMelon to the author from October 30, 2023.





Mohammad Saleh

Ardawa, 2022.

Photo : Emily Jacir, permission de | courtesy of the artist & Dar Yusuf Nasri Jacir for Art and Research, Bethléem

Les pieds sur terre : la politique de la plantation sur des territoires occupés

Marta Wódz

Après ma première visite à la ferme Om Sleiman, sur la route du retour vers Ramallah, j’ai demandé à Yara de me parler de son rapport à l’art. Elle m’a répondu qu’elle ne se considérait pas comme une artiste, mais bien comme une agricultrice militante et une éducatrice. Pourtant, depuis qu’elle a commencé à demander – et à obtenir – des bourses dans le secteur des arts pour mener à bien ses projets de recherche, ses activités s’inscrivent dans un nouveau domaine. Son cas particulier semble refléter une tendance plus vaste ; parmi les Palestinien·nes œuvrant au carrefour de l’agriculture, de l’environnementalisme et de l’art, on retrouve aussi Mohammad Saleh (de Mostadam Eco Design) et Baha Hilo. Au fil de ma discussion avec Yara, j’ai appris que cette rencontre entre l’art et l’agriculture se doterait d’une nouvelle dimension au festival Foraging Fireflies, dont Shayma Nader et elle étaient cocommissaires, qui était organisé par SuperMelon¹, une nouvelle initiative artistique visant à jeter des ponts entre la culture et l’agriculture et à sensibiliser la population aux activités quotidiennes liées à la terre et à son exploitation. Si elles peuvent sembler anodines, ces pratiques ont néanmoins une portée politique de taille.

SuperMelon a fait son apparition sur les réseaux sociaux le 15 avril 2023. Axé sur la souveraineté alimentaire à l’échelle du territoire occupé de la Palestine, il visait à rassembler les artistes, les chercheurs, les chercheuses, les agriculteurs, les agricultrices et les militant·es de la région. L’objectif était d’entamer une discussion plurielle et de combler le fossé toujours croissant entre la société et la production agricole. La série inaugurale d’évènements publics – le festival Foraging Fireflies – s’est tenue à Ramallah et dans la campagne environnante. Elle comprenait des ateliers, des promenades guidées, des projections cinématographiques, la récolte du blé, des activités pour les enfants, des conférences, des performances, des débats publics et, évidemment, des repas collectifs festifs confectionnés avec des produits locaux. Ainsi, SuperMelon a su mettre au jour deux éléments qui se trouvent au carrefour de l’agriculture, de l’alimentation et du militantisme : présenter les interventions liées à l’agriculture comme artistiques, tout en les positionnant au sein de ce que T. J. Demos nomme « l’écologie politique² », sans jamais dissimuler leur propos politique. Il est essentiel de comprendre le cadre interprétatif de Demos, qui envisage la nature et les questions environnementales comme « inséparables des forces sociales, politiques et économiques³ », pour bien saisir la portée du projet

SuperMelon, en particulier du point de vue du public étranger. Dans la tradition occidentale, les plantes, longtemps présentées comme faibles, innocentes et tout à fait apolitiques, symbolisent souvent l’opposition à la violence ou à la guerre. Dans l’histoire de l’art, en Occident, les genres picturaux associés à la nature étaient considérés comme moins prestigieux et moins exigeants sur le plan intellectuel ; les légumes étaient particulièrement dénigrés, car ils étaient perçus comme insignifiants et beaucoup moins raffinés que les espèces ornementales⁴. Par conséquent, employer ces végétaux habituellement banalisés en tant qu’outils politiques devient une manière de camoufler les gestes qu’ils permettent d’accomplir. Spontanément, on ne s’attend pas à dénicher des revendications politiques au milieu des parterres fleuris ou des potagers.

En Palestine, toutefois, les plantes sont hautement politisées et peuvent même être porteuses d’une « violence lente⁵ » – d’une violence qui, à première vue, n’est pas forcément reconnue comme telle, puisqu’elle se manifeste sans éclats spectaculaires. Ainsi, la criminalisation par l’État d’Israël de la cueillette de fines herbes comme l’akkoub et le zaatar a été abordée dans le cadre du festival Foraging Fireflies, à l’occasion d’une conférence prononcée par Rabea Eghbariah, avocat en droit de la

personne. Cette question a également fait son chemin jusqu’au grand public, car elle se trouve au cœur du film *Foragers* (2022) de Jumana Manna. Dans un geste subversif, Manna centre son film non pas sur l’oppression, mais bien sur les stratégies de résistance, en montrant comment les Palestinien·nes poursuivent leurs pratiques de cueillette envers et contre tout. En insistant sur l’importance du zaatar dans leur

¹ — Le festival était organisé en partenariat avec la ferme Om Sleiman, le centre culturel Khalil Sakakini, la Fondation Sakiya pour l’art, la science et l’agriculture et l’association Dalia.

² — T. J. Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

³ — Ibid., p. 7.

⁴ — Les questions de la hiérarchie des genres et de la marginalisation des sujets végétaux ont été abordées par Giovanni Aloï dans « Introduction: Why Look at Plants? », dans Giovanni Aloï (dir.), *Why Look at Plants? The Botanical Emergence in Contemporary Art*, Leyde et Boston, Brill Rodopi, 2018, p. 25.

⁵ — Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Harvard University Press, 2011. [Trad. libre]

cuisine traditionnelle, la réalisatrice aborde l’identité et le patrimoine culturel que cultivent les habitant-es de la région. Cet exemple montre que se pencher sur les projets artistiques axés sur les plantes peut servir à ébranler certaines idées reçues sur la production alimentaire, la ruralité, la flore et les pratiques artistiques qui en découlent.

Il est essentiel de noter que tout au long du festival, les artistes n’ont produit aucun objet matériel. Ils et elles ont présenté une série de démarches performatives, souvent éphémères – telles que des balades guidées –, qui, même si elles ne contribuaient pas au marché de l’art, n’en témoignaient pas moins d’un souci d’utilité. La production, c’est le public qui s’en est chargé, en participant à des ateliers pratiques sur les vertus médicinales des plantes sauvages animés par le chef cuisinier et artiste Amanny Ahmad, ou encore sur les techniques de teinture naturelle, démystifiées par l’artiste multimédia Lara Salous. Les artistes qui prenaient part au festival ont donc servi de guides en facilitant des rencontres et des échanges par la démocratisation de leur savoir.

Les évènements principaux du festival se tenaient à la ferme Om Sleiman, située dans le village de Bil’in, près de Ramallah. Si vous vous rendez en Palestine avec un intérêt pour les plantes ou l’agriculture, c’est l’un des premiers endroits que l’on vous recommandera de visiter. La ferme, bien connue pour son emplacement au sommet d’une colline faisant face à une vaste

colonie et à la barrière de séparation, offre des paniers bios hebdomadaires par abonnement ainsi que des programmes de formation et de nombreuses possibilités de bénévolat.

Plutôt que d’intégrer la nature dans le contexte d’une institution artistique, un geste désormais galvaudé, le festival Foraging Fireflies a fait sortir les gens de la ville pour leur donner l’occasion de travailler dans les champs. L’importance d’un tel labeur a été soulignée de plusieurs façons. Les pratiques liées à l’agriculture et à la nourriture ont été non seulement célébrées en tant que patrimoine culturel, mais aussi reconnues comme dépendant fortement du travail et du savoir féminins. Mais plus fondamentalement encore, puisque l’un des principaux slogans sous-tendant l’établissement de l’État d’Israël était « une terre sans peuple pour un peuple sans terre », le simple fait de marcher dans le paysage est une manifestation de la présence palestinienne et, par conséquent, un geste de résistance politique⁶. En fait, toute initiative permettant aux gens de renouer avec la terre est d’autant plus importante.

Dès le tout premier évènement – une balade-cueillette le long de la vallée Wadi Al Kalb, qui s’étend de Ramallah au village d’Ein Qiniya, où est située la fondation Sakiya pour l’art, la science et l’agriculture –, les enjeux écologiques du moment étaient présentés en relation avec le contexte social et historique. Les connaissances transmises au cours de cette promenade portaient sur les plantes sauvages

SuperMelon

Sakiya's lead hike, Wadi Al Kalb, 2023.

Photo : permission de | courtesy of Foraging Fireflies festival

de la région et leurs vertus, de même que l’histoire des pratiques agricoles et de l’étalement urbain qui menacent l’environnement naturel de la vallée. En composant une telle constellation de sujets, dans l’esprit de l’écologie politique de Demos, les commissaires ont évité l’écueil de présenter une vision romantique du lien entre les êtres humains et la nature. Yara et Nader ont plutôt montré que les processus liés à l’agriculture ne pouvaient pas être étudiés isolément. Pour Demos, qui conçoit la nature comme inextricablement liée à la culture, à l’économie, à l’écologie et au droit, la porte d’entrée était les projets artistiques relatifs aux enjeux environnementaux. Quant à SuperMelon, il prend pour point de départ une réflexion sur la nourriture et l’agriculture et en arrive à un éventail de sujets semblables, ce qui illustre leur caractère inséparable. Au festival Foraging Fireflies, la nature était considérée comme profondément ancrée dans la réalité sociopolitique, qui, dans le cas de la Palestine sous occupation israélienne, se caractérise par un grave manque de terres et de ressources de base comme l’eau : depuis 1967, Israël en contrôle toutes les sources et les infrastructures souterraines.

Si les initiatives citoyennes telles que SuperMelon ont souvent des origines indépendantes et un fonctionnement en marge des cubes blancs des espaces d’exposition, il faut néanmoins s’attendre à ce que les organismes culturels contribuent à ces démarches et les soutiennent. Il suffit de se pencher sur l’exemple du Centre Dar Yusuf Nasri Jacir pour l’art et la recherche, à Bethléem, pour constater le rôle essentiel que peuvent jouer les institutions en fournissant l’espace et les ressources nécessaires aux pratiques liées à la terre et à l’agriculture. En plus de ses résidences en arts visuels et sonores, le Centre a mis sur pied une catégorie « résident-e de terrain », et invite régulièrement des artistes à réaliser des projets dans son jardin afin de renforcer les liens entre art et agriculture.

L’un des premiers projets à voir le jour dans le cadre de cette résidence de terrain a été *Urban Farm* (2019) de l’artiste et permaculteur Mohammad Saleh. Saleh a créé une fermette maraichère entièrement fonctionnelle d’après le modèle des jardins de la victoire, ces potagers urbains plantés aux États-Unis et au Royaume-Uni pendant les deux guerres mondiales afin de pallier les pénuries alimentaires. Pendant la Première Intifada, les Palestinien-nes ont repris ce principe dans une tentative d’autarcie. On retrouve des images d’archives présentant les jardins de la victoire palestiniens dans le documentaire animé *The Wanted 18* (2014) d’Amer Shomali et Paul Cowan, qui a inspiré Saleh.

En mai 2021, le projet *Urban Farm* de Saleh a été incendié au cours d’une incursion de l’armée israélienne. Puisque le Centre Dar Yusuf Nasri Jacir est situé à quelques pas de la rue principale menant au poste de contrôle entre Bethléem et Jérusalem, les fusées, les grenades lacrymogènes et les produits chimiques employés par l’Armée de défense d’Israël atterrissent souvent dans son jardin. Afin de régénérer le sol

contaminé, Saleh travaille depuis 2022 à un projet intitulé *Ardawa* en collaboration avec Leila Darwish, spécialiste de la bioremédiation et autrice d’*Earth Repair : A Grassroots Guide to Healing Toxic and Damaged Landscapes* (2013). Saleh a lancé un lent processus de régénération entièrement naturel selon les principes de la bioremédiation, employant des organismes vivants (bactéries, champignons, plantes) pour détoxifier la terre. Si les tests menés en laboratoire confirment une contamination du sol aux métaux lourds, une extraction totale des polluants risque d’être impossible. Malgré cela, il faut noter que le Centre accueille de telles explorations avec ouverture. L’établissement a également créé une plateforme de production de savoir sur les effets salutaires de la bioremédiation, dont le public local peut prendre connaissance dans une série d’articles parus en arabe sur son blogue.

Sur la route avec Yara, des souvenirs de ma discussion de 2019 avec Saleh me sont revenus en tête. Yara m’a dit que pour elle, une pratique artistique liée à l’agriculture doit refléter la réalité du travail sur la ferme. Sa démarche, solidement ancrée dans l’expérience concrète, fait écho à ce que Saleh a décrit comme « un art né de la contrainte ». L’art est l’un des moyens par lesquels ces deux personnes communiquent leur message et leur savoir – ce n’est jamais de l’art pour de l’art.

Comme en témoignent les diverses pratiques présentées lors du festival Foraging Fireflies, l’art qui germe au carrefour de la démarche environnementale, de l’agriculture et du militantisme peut être difficile à cerner et à catégoriser, une tâche qui est également ardue en raison de la banalisation de l’agriculture et des végétaux dans le canon occidental. Mais leur non-appartenance aux catégories figées est un grand atout pour ces projets, car elle donne une vue d’ensemble des différentes forces qui s’entrecroisent au sein de l’écologie politique. Comme les plantes sauvages qui poussent dans les fissures du pavé, les pratiques étroitement liées à l’agriculture ont peut-être le pouvoir d’éroder les schémas de pensée rigides au sujet de l’art. En plus de former un domaine artistique émergent riche qui n’est plus, désormais, considéré de haut, des projets comme ceux-ci permettent de concevoir les pratiques agricoles présentes et passées comme faisant partie d’un patrimoine culturel pérenne. En évitant de poser un regard trop romantique sur la nature, ils offrent une expérience qui met au jour notre éloignement de la terre tout en nous rappelant les structures sociopolitiques complexes qui régissent la production alimentaire. Ils illustrent la nécessité de garder les pieds fermement ancrés sur terre.

ADDENDA

Depuis l’écriture de ce texte, la situation en Palestine a radicalement changé. Pour cette raison, je trouve important d’inclure ici la plus récente déclaration de SuperMelon, qui détaille ses objectifs d’avenir :

« Les évènements du 7 octobre 2023 ne sont pas des incidents isolés. Ils découlent de l’occupation armée du territoire de la Palestine et du siège de la bande de Gaza par l’État d’Israël depuis 70 ans et 17 ans respectivement. Ce contexte exacerbe les entraves aux initiatives locales, notamment le deuxième festival Foraging Fireflies de SuperMelon, prévu au printemps. 2024, dont la tenue est désormais incertaine. Mais nous persistons dans notre engagement pour la souveraineté alimentaire en Palestine occupée. Étant donné les évènements récents et la façon dont les Palestinien-nes sont représenté-es dans les médias internationaux, nous ressentons un besoin pressant de tourner les projecteurs sur leurs récits et leur quotidien, qui se retrouvent souvent dans l’ombre des actualités sensationnalistes.

Les images de la violence extrême défraient momentanément la chronique, mais elles occultent la souffrance ordinaire des Palestinien-nes. Leur lutte pour la justice n’a rien de nouveau – elle est générationnelle. En faisant de la nourriture le moteur de nos récits, nous œuvrons à révéler ces problèmes de longue date afin de sensibiliser le public et de provoquer le changement. La menace de retrait du financement européen raffermi notre engagement pour la cause de l’autarcie, témoignage de la résilience de SuperMelon et de la quête d’une autonomie durable qui anime notre communauté⁸. »

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

Traduction de la page 10 de la version anglaise de ce texte.

⁶ — Raja Shehadeh, *Palestinian Walks: Notes on a Vanishing Landscape*, Londres, Profile Books, 2007; et Dominika Blachnicka-Ciacek, « The Faces of Palestinian Resistance », dans Dominika Blachnicka-Ciacek et Ika Sienkiewicz-Nowacka (dir.), *Everyday Forms of Resistance*, catalogue d’exposition, Varsovie, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, 2021, accessible en ligne.

⁷ — Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, « Codzienne formy oporu [Everyday Forms of Resistance]», YouTube, 4 octobre 2019, 17 min 33 s, accessible en ligne. [Trad. libre]

⁸ — SuperMelon, courriel envoyé à l’autrice le 30 octobre 2023. [Trad. libre]



Uncom- moning Agriculture



Zanjas y Camellones collective
Zanjas y Camellones, Bosque las Mercedes, réserve naturelle Thomas van der Hammen, Bogotá, 2022.
Photo : Sergio Durán, permission de | courtesy of the artists

Gwynne Fulton

On a cool grey morning last January, we clambered into a black SUV. After losing our way on the snaking highways that connect the sprawling city of eight million to the urban peripheries, we arrived at the Thomas van der Hammen Nature Reserve in Suba, on the northwest edge of Bogotá. After a short walk through the undulating grasslands we reached the site of *Zanjas y Camellones* (2022–ongoing), a collective agroecology project created by artist María Buenaventura, landscape architect Diego Bermúdez, educator Liliana Novoa, lawyer Sabina Rodríguez, archaeologist Lorena Rodríguez Gallo, and curator Juliana Steiner, in consultation with Hycha Caca (Abuela/Elder) Blanca Nieves Ospina Mususú. The interdisciplinary project re-creates a fragment of an ancient agricultural system in the territories of the Muisca people who—contrary to the authorized version of history—survived Spanish colonization and are currently undergoing a process of resurgence.

Knowledge of the Muisca cultivation system had largely been forgotten in the city when, in 1968, the US anthropologist Sylvia M. Broadbent documented a checked pattern of cropmarks: short, parallel lines stretched across the valley floor, between old stream beds and the marshy channels of the savannah, from Suba to the Bogotá River.¹ Her aerial photographs showed evidence of an extensive network of *zanjas* (ditches), where the agrarian society raised crabs and fish, and *camellones* (raised planting beds) where they cultivated important subsistence crops: beans, quinoa, potatoes, yuca, tobacco, sweet potatoes, and maize (“*aba*” in the Muyscubun language). Regulating water flows across the savannah, the channels transformed marshy meadows into a sophisticated agricultural system.

A narrow plank of wood served as a makeshift bridge to the ditch-and-bed system commissioned as part of *Common Ground* (2022–23), an international festival about the politics of land and food organized by the Center for Human Rights and the Arts at Bard College and the Fisher Center LAB. *Zanjas y Camellones* aims to revitalize local agricultural knowledge and reconnect with the waterways at the heart of the Muisca world. Steiner describes the project as an “outdoor classroom”—a meeting point where people can (un)learn from the natural world. The project stages the coming-together

of actors from divergent fields of knowledge to regenerate shared worlds expelled under imperial violence. In doing so, it participates in a process that Peruvian anthropologist Marisol de la Cadena calls “uncommoning, or the commons through divergence.”²

Jumping across the slippery embankments, Bermúdez observed the milky film clinging to the surface of the water. A few months had passed since the collective turned the earth to excavate the metre-wide *zanjas*, releasing a torrent of water buried when the savannah was transformed into grazing pastures. But now the water was stagnant: run-off from a nearby cattle ranch had contaminated the irrigation channels. As a fragment, *Zanjas y Camellones* can only function as a synecdoche for the vast agricultural system that functioned in reciprocity with seasonal precipitation and shifting water levels across the Altiplano Cundiboyacense plateau.

Everything smelled of rain as we spread an improvised picnic on a red-and-white checkered blanket. The grass quivered under the grey sky, leaning toward the distant bird calls. “Bogotá is a city of water,” said Bermúdez. Before the large-scale process of land dispossession in the sixteenth century, before the city swallowed their land, imposing an urban order on it, the agrarian societies of the Muisca Confederation maintained close relationships with water. “The

whole Muisca territory,” says Abuela Ospina Mususú, “is from the womb ... from the sacred lagoons” (our translation).³ The modern city broke these relations. Not that there is no water in Bogotá. With anthropogenic climate change, the rains are fiercer and more frequent than ever, but the water is buried below the city’s iconic red brick and forced into canals filled with industrial and human waste. The interdisciplinary collective aims to reawaken the memory of waterways that once coursed through the savannah’s flood plains, organizing an amphibian system of food cultivation that traversed both land and water.

María Buenaventura’s research on the histories of food in Bogotá’s savannah, or Muyquytá/Bacatá, was the impetus for the collaborative agroecology project. For years, she has been

¹ — Sylvia M. Broadbent, “A Prehistoric Field System in Chibcha Territory, Colombia,” *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, 6 (1968): 135–47.

² — Marisol de la Cadena, “Uncommoning Nature,” *e-flux*, no. 65 (May 2015), accessible online.

³ — Quoted in Alejandro Mazuera Navarro, “El aguante indígena en Bogotá,” *Cartel Urbano*, September 1, 2016, accessible online.

organizing collective meals that recover foodways and regenerate a connection to the land and waters that make up the flood plains. In *Escuela de la sabana (Savannah School)* (2018), farmers, researchers, traditional cooks, urban cultivators, and seed guardians gathered monthly at Plural Cultural Node in Bogotá to discuss stories that coalesce around a regional recipe prepared by the multidisciplinary artist.

In *Alguna vez comimos maíz y pescado (One Time We Ate Maize and Fish)* (2020), Buenaventura staged an underground banquet that communicates with the subterranean world of seeds, soil, and salt mines. Three earthen dining tables stretched seven metres through the dimly lit space of the Santa Fe Gallery, located below Bogotá’s Plaza de Mercado La Concordia. Made from old adobe bricks reclaimed from a demolished house in the town of Ubaté, the tables recall the sowing ridges and channels. On the floor at the end of the tables, a maize observatory displays varieties native to Colombia, now largely replaced by US-grown corn. Kernels of *gato*, *pajarito*, *dominó*, *rojo*, *arroz*, and *porva* maize are suspended on gold acupuncture needles. They glisten against the burnished black surface of plates handcrafted from clay gathered from the fields of local farmers in the village of La Chamba prior to sowing. The heterogeneous colours and patterns of the endangered maize, provided by seed custodian Fabriciano Ortiz, affirms the still-living potential of non-imperial practices of caring for a shared world. Their jumping genes assure both the variability of species and heterogeneity of worlds. They await a sowing that promises to awaken the memory of confederated territories organized around astronomical-meteorological observatories into an engineered landscape of irrigation canals, check dams, and drainage conduits.

On the walls, texts documenting Buenaventura’s research were interspersed with pages from ethnobotanist Víctor Manuel Patiño’s 1965 *Historia de la actividad agropecuaria en América equinoccial*. Patiño, who worked as a field collector of indigenous maize for Colombia’s germplasm bank from 1951 to 1955, details the historical development of the country’s agricultural practices: the temporalities of harvests and festivals associated with the renewal of life and the struggles over the cultivation, classification, and naming of plants, which was an integral part of the conquest of Abya Yala—the earliest name given to the territory now known as the Americas.

Buenaventura’s projects call our attention to the two-pronged framework that Colombian anthropologist Arturo Escobar calls “ontological politics.”⁴ On the one hand, political ontology describes power-laden cycles of material violence that actively produce the disappearance of alternative ontologies, or *worlds*. Agriculture, in Colombia as in many other places, has been a key technology of power that actively creates space for colonial expansion by making absent the worlds it occupies. In an agrarian sector dominated by patented transgenic seeds, chemical fertilizers, and export-oriented monoculture

crops, in the wake of the US-led War on Drugs that still rains toxic Monsanto glyphosate from the skies, neoliberal agricultural reforms have favoured multinational chemical-seed conglomerates, while criminalizing indigenous and campesino seed-propagating practices. This dominant system of *necro-política agraria*, or agrarian necropolitics, involves not only physical occupation of land but the ontological occupation of territories.⁵ This is the negative, colonial side of ontological politics.

On the other hand, political ontology describes resurgent practices. Buenaventura’s work centres alternative practices that have persisted throughout the destructive project of agrarian necropolitics, performatively enacting the endurance of ancestral agricultural practices across the *Altiplano Cundiboyacense*. Her projects show the positive side of ontological politics, demonstrating that the destruction of worlds is never absolute.

Indeed, neither water nor the Muisca have disappeared from the savannah. They survive under a predatory global capitalism that enlarges itself through a generalized mode of expulsion, by turning the wetlands into industrial flower plantations and grasslands for grazing cattle. *Zanjas y Camellones* works to unlearn national imaginaries that keep the Muisca people ossified in a pre-Columbian past, erasing their ongoing histories of resistance. Referring to themselves as *raizal*, or “rooted,” contemporary Muisca articulate their belonging in an agricultural language: they are seeded and nurtured by the soil of the territory, from which they are materially inseparable.⁶ Yet, their world is rooted in water as much as soil. Their amphibian territories are traced by waters that descend from the lagoons of the *páramo* to the agricultural channels that spread across the flood plains of the Bogotá savannah. For Abuela Ospina Mususú, a pivotal figure in the struggle to regenerate ancestral knowledge, food, and modes of self-governance, the project brings attention to the efforts by members of her community to protect their territories along with the teachings of their mothers and grandmothers.

Political ontology describes practices of onto-epistemic regeneration that enlarge worlds expelled under conditions of imperial violence. In *Potential History: Unlearning Imperialism*, theorist Ariella Aïsha Azoulay uses the term “our violent commons” to describe how imperial violence forms our collectivity, making a common world only by erasing alternative ontologies, or *worlds*.⁷ Underpinning Azoulay’s reading of the relation between violence and imperialism is a reparative task: to undo the violence shared by victims and perpetrators. “Uncommoning” describes the process of moving from imperial commons to worldly commons by creating the conditions for dialogue among divergent actors. *Zanjas y Camellones* and *Alguna vez comimos maíz y pescado* contribute to ongoing struggles to remake a worldly commons. In staging performative dialogues, they participate in what Colombian anthropologist Kristina M. Lyons, in *Vital Decomposition: Soil Practitioners and*

Agriculture, in Colombia as in many other places, has been a key technology of power that actively creates space for colonial expansion by making absent the worlds it occupies.

4 — 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.

5 — Henry Salgado Ruiz, “El Campesinado de La Amazonia Colombiana: Construcción Territorial, Colonización Forzada y Resistencias,” PhD dissertation, Université de Montréal, 2012, accessible online.

6 — Daniel Rubio Rosas, *Under the Pavement Makeup: Muisca Territory Beyond Culture and Nature* (Edinburgh: University of Edinburgh, 2020).

7 — Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (New York: Verso Books, 2019), 166; in “Our Violent Hydrocommons,” *Esse*, no. 109 (Fall 2023): 16–19, I focus on the cycles of violence that accumulate in Colombia’s waterways.

Zanjas y Camellones collective

Zanjas y Camellones, Bosque las Mercedes, réserve naturelle Thomas van der Hammen, Bogotá, 2022.

Photo : Diego Piñeros, permission de | courtesy of the artists



Life Politics, calls “agro-life processes” that open spaces for alternative agricultural practices and creative experimentation that disrupt the power of dominant agrarian reasoning.⁸

Alguna vez comimos maíz y pescado gathered artists, researchers, activists, seed custodians, and the public on reed mats from the Fúquene lagoon to share stories, recipes, and agricultural practices. One table featured fish from the Amazonia region. On another, foods once common across the Bogotá savannah were served: peeled *negrito* corn wraps, fried and roasted *porva* maize, and *masato*, a popular fermented rice beverage. The shared meal regenerated a “metabolic intimacy” with the savannah’s multi-species actors that bring food to their plates: its soils, nutrient cycles, rain patterns, and microbial plant and aquatic life.⁹ The gastronomic act of sharing food and recipes around the performative space of the table was a gesture of ecological intimacy with the savannah; an act of communion—*of becoming common*—with the savannah.

A few hours later, we were back in Bogotá, driving alongside the concrete corridors that channel water through the city. Buenaventura described her efforts to trace an endogenous species of catfish called Capitán de la Sabana, or *chichinegua*, through old recipe books and the notes of nineteenth-century colonial expeditions. At the time of the Spanish conquest, the fish passed freely through the channels from the Bogotá River to its tributaries. Today it survives in headwaters, but it cannot be eaten

downstream because of the agribusiness chemicals and the quarry and tannery waste. After the river was converted into an open-air sewer in the 1960s, the fish disappeared from the tables of the city’s inhabitants. With *Zanjas y Camellones*, Buenaventura dreamed of returning the memory of the pre-Hispanic hydraulic system to the savannah, regenerating the fish’s habitat along with the life philosophies it carries. To do this, the project builds a platform for encounters between nongovernmental organizations, farmers and seed custodians, Indigenous leaders, lawyers, architects, biologists, scholars, environmental activists, and the fertile soils of the wetland ecosystem.

The understanding of agriculture that emerges from this process differs from that which modern empiricism has imposed on Muisca territories. Buenaventura’s quest for the catfish guided the Zanjas y Camellones collective in a process of unlearning a terra-centric *nomos* (law) of earth and soil imported with Western conceptual and material practices. Not only have imperial agricultural practices functioned as an apparatus of the colonial capture of territories, but agriculture—from Latin *agri* (field or country)—imposes an ontological division of land/water that was nowhere operative in Muisca cosmology. Muisca agro-life processes were fundamentally *amphibian*: spanning land and water, their open ecosystem functioned in reciprocity with cyclical patterns of rainfall and the migration patterns of fish that freely roamed across the aqueous territories.

This process of uncommoning agriculture nourishes a future vision of the savannah deeply rooted—*enraizado*—in ancestral knowledges.

By performatively enacting endurances of ancestral food cosmogonies, by awakening knowledge stored in seeds and recipes, and by carefully unearthing agricultural technologies, the Zanjas y Camellones collective agitates for the political restoration of amphibian territories that have been encroached on since the conquest of the Americas. ●

8 — Kristina M. Lyons, *Vital Decomposition: Soil Practitioners and Life Politics* (Durham, NC: Duke University Press, 2020), 135.

9 — John Law and Annemarie Mol in Kelly Donati, “The Convivial Table: Imagining Ethical Relations Through Multispecies Gastronomy,” *The Aristologist: An Antipodean Journal of Food History* 4 (2014): 127–43.



María Buenaventura

Alguna vez comimos maíz y pescado, vues d’installation | installation views, Galería Santa Fe, Bogotá, 2020.

Photos : Laura Imery, permission de | courtesy of the artist

Le faire incommun de l’agriculture

Gwynne Fulton

Par un frais matin gris de janvier dernier, nous grimpons tant bien que mal à bord d’un VUS noir. Après quelques détours involontaires sur les autoroutes tortueuses qui relient la cité tentaculaire à sa périphérie (population : huit millions), nous arrivons à la réserve naturelle Thomas van der Hammen, à Suba, sur la frange nord-ouest de Bogotá. Une courte promenade à travers les prairies ondulantes nous permet de rejoindre le site de *Zanjas y Camellones* (en cours depuis 2022), projet d’agroécologie collectif mis sur pied par María Buenaventura (artiste), Diego Bermúdez (architecte paysager), Liliana Novoa (éducatrice), Sabina Rodríguez (avocate), Lorena Rodríguez Gallo (archéologue) et Juliana Steiner (commissaire), en consultation avec *hycha caca* (ou *abuela*, l’ainée) Blanca Nieves Ospina Mususú. Ce projet multidisciplinaire consiste à recréer un fragment d’un ancien système agricole sur les terres du peuple muisca, qui, contrairement à la version officielle de l’histoire, a survécu à la colonisation espagnole et connaît actuellement une résurgence.

Le système de culture des Muiscas avait presque sombré dans l’oubli, en ville, quand, en 1968, l’anthropologue étatsunienne Sylvia M. Broadbent a mis au jour les signes d’une culture végétale formant un motif en damier; de courtes lignes parallèles qui s’étirent, au fond de la vallée, entre le lit d’anciens ruisseaux et les canaux marécageux de la savane, de Suba jusqu’à la rivière Bogotá¹. Ses photographies aériennes témoignent d’un réseau étendu de *zanjas*, fossés dans lesquels les sociétés agraires élevaient des crabes et des poissons, et de *camellones*, champs surélevés qui étaient consacrés à diverses cultures vivrières essentielles : haricot, quinoa, pomme de terre, manioc, tabac, patate douce et maïs (*aba*, en muysccubun, la langue muisca). Les canaux, en régulant l’écoulement de l’eau à travers la savane, transformaient ces prairies marécageuses en système agricole complexe.

Une étroite planche de bois, petit pont impromptu, nous conduit à l’alternance de fossés et de buttes allongées commissionnée à l’occasion de *Common Ground* (2022-2023), festival international centré sur les politiques foncières et alimentaires qu’organisent le Center for Human Rights and the Arts et le Fisher Center LAB du collège universitaire Bard, dans l’État de New York. *Zanjas y Camellones* a pour but de

raviver le savoir agricole local et de recréer le rapport unique aux cours d’eau qui est au cœur du monde muisca. Steiner décrit ce projet comme « une salle de classe à ciel ouvert » – un point de rencontre où les gens viennent (dés)apprendre la nature. Le projet met en scène la réunion d’intervenant-es provenant de domaines divergents du savoir, dans le but de régénérer les mondes partagés expulsés par la violence impériale. Ce faisant, il prend part à un processus que l’anthropologue péruvienne Marisol de la Cadena appelle « le faire incommun » (*uncommoning*), ou la recherche de « façons d’assoir le commun sur une base plus solide de divergences productives reconnues² ».

En sautant d’un côté à l’autre des talus glissants, Bermúdez remarque une pellicule laiteuse qui s’accroche à la surface de l’eau. Quelques mois se sont écoulés depuis que le

¹ — Sylvia M. Broadbent, « A Prehistoric Field System in Chibcha Territory, Colombia », *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, n° 6 (1968), p. 135-147.

² — Mario Blaser et Marisol de la Cadena, « Introduction aux incommuns », *Anthropologica*, vol. 59, n° 2 (octobre 2017), p. 200, accessible en ligne.



collectif a retourné la terre pour mettre au jour les *zanjas*, larges d’un mètre environ, et libérer le torrent enfoui par la transformation de la savane en pâturages. Mais ce matin, l’eau est stagnante : un écoulement provenant d’une exploitation bovine située à proximité contamine les canaux d’irrigation. *Zanjas y Camellones*, fragment de ce qui fut, ne peut entretenir qu’un rapport métonymique avec le vaste système agricole ancien, qui se caractérisait par sa réciprocité avec les précipitations saisonnières et les niveaux d’eau changeants de l’*Altiplano cundiboyacense*.

Tout sent la pluie, tandis que nous étendons la couverture à carreaux rouge et blanc pour un piquenique improvisé. L’herbe oscille sous le ciel gris, elle semble tendue vers le chant lointain des oiseaux. « Bogotá est une ville d’eau », dit Bermúdez. Avant la dépossession territoriale à grande échelle du 16^e siècle, avant que la ville engloutisse leurs terres et impose son ordre urbain, les sociétés agraires de la confédération muisca entretenaient une relation étroite avec l’eau. « Tout le territoire muisca vient de l’utérus [...] sacré des lacs³ », explique *abuela* Ospina Mususú. La ville moderne a rompu cette relation. Ce n’est pas qu’il n’y a pas d’eau à Bogotá – avec les changements anthropiques que connaît le climat, les pluies sont plus violentes et plus fréquentes que jamais –, mais l’eau est enfouie sous la brique rouge emblématique de la ville, et son cours forcé emprunte des canaux remplis de déchets produits par les industries et la population. Le collectif multidisciplinaire cherche à réveiller le souvenir des cours d’eau qui, parcourant jadis les plaines inondables de la savane,

structuraient un système amphibie de culture des aliments qui englobait la terre et l’eau d’un même mouvement.

Les recherches de Buenaventura sur l’histoire des aliments dans la savane de Bogotá, région aussi appelée Muyquytá/Bacatá, ont donné l’impulsion au projet collaboratif en agroécologie. L’artiste organise depuis des années des repas collectifs qui redécouvrent des habitudes alimentaires et ravivent le lien au paysage de terre et d’eau de ces plaines d’inondation. Dans *Escuela de la sabana* (« École de la savane », 2018), des agricultrices, des agriculteurs, des chercheuses, des chercheurs, des cuisinières et cuisiniers à l’ancienne, des cultivatrices et cultivateurs urbain-es et des gardien·nes de semences se rassemblent tous les mois au Plural Cultural Node, à Bogotá, pour échanger sur des histoires qui se coalisent autour d’une recette régionale préparée par l’artiste multidisciplinaire.

Dans *Alguna vez comimos maíz y pescado* (« Une fois, nous avons mangé du maïs et du poisson », 2020), Buenaventura met en scène un banquet souterrain qui communique avec le monde du dessous, celui des semences, des sols et des mines de sel. Trois tables en terre s’étirant sur sept mètres occupent l’espace faiblement éclairé de la galerie Santa Fe, située sous la place du marché La Concordia, à Bogotá. Faites de briques d’adobe récupérées d’une maison démolie de la ville d’Ubaté, les tables évoquent les arêtes et les creux sillonnant les terres cultivées. Sur le sol, à un bout des tables, une vitrine permet d’observer des

variétés de maïs indigènes à la Colombie, qui sont aujourd’hui largement remplacées par des variétés étatsuniennes. Des grains de maïs *gato*, *pajarito*, *dominó*, *rojo*, *arroz* et *porva* sont fichés sur des aiguilles d’acuponcture en or. Ils cha-toient, sur la surface noire et lustrée d’assiettes fabriquées à la main dans une argile récoltée, avant les semis, dans les champs agricoles du village voisin de La Chamba. Les couleurs et les motifs hétérogènes des variétés menacées, fournies par Fabriciano Ortiz, gardien de semences, affirment le potentiel toujours vivant des pratiques non impériales de soin du monde partagé. Leurs transposons, éléments génétiques capables de changer de place à l’intérieur des chromosomes, assurent la variabilité des espèces et l’hétérogénéité des mondes. Les graines attendent l’ensemencement, promesse de raviver le souvenir des territoires confédérés organisés autour d’observatoires astronomiques et météorologiques dans un paysage discipliné de canaux d’irrigation, de retenues collinaires et de canalisations de drainage.

Sur les murs, des textes documentant les travaux de Buenaventura alternent avec des pages tirées de l’œuvre de l’ethnobotaniste Víctor Manuel Patiño parue en 1965, *Historia de la actividad agropecuaria en América equinoccial*. Patiño, qui avait travaillé sur le terrain comme collecteur de maïs indigène pour la banque de matériel génétique de Colombie de 1951 à 1955, présente dans le détail le

développement historique des pratiques agricoles du pays : la durée des moissons et des fêtes associées au renouveau de la vie, et la lutte pour la culture, la classification et la dénomination des plantes, partie intégrante de la conquête d’Abya Yala – le premier nom donné au territoire qu’on appelle aujourd’hui les Amériques.

Les projets de Buenaventura attirent notre attention sur le modèle à deux branches que l’anthropologue colombien Arturo Escobar appelle « politique ontologique⁴ ». D’une part, l’ontologie politique décrit les cycles de violence matérielle saturés de pouvoir qui produisent activement la disparition des ontologies (ou « mondes ») qui sont différentes. En Colombie comme en bien d’autres endroits, l’agriculture sert d’instrument clé du pouvoir, créant activement de l’espace pour l’expansion coloniale en rendant absents les mondes qu’elle occupe. Dans un secteur agricole dominé par les semences transgéniques brevetées, les fertilisants chimiques et les monocultures destinées à l’exportation, dans le sillage de la guerre contre la drogue menée par les États-Unis qui continue de faire pleuvoir du ciel le glyphosate toxique de Monsanto, les réformes agraires néolibérales favorisent les conglomérats de grains et de pesticides multinationaux, et criminalisent les pratiques autochtones et paysannes de propagation des semences. Ce système prédominant de *necro-política agraria*, ou nécropolitique agraire, comporte non

seulement une occupation physique des terres, mais également l’occupation ontologique des territoires⁵. C’est le côté négatif, colonial, de la politique ontologique.

D’autre part, l’ontologie politique décrit des pratiques résurgentes. Les recherches de Buenaventura se concentrent sur les pratiques alternatives qui persistent tout au long du projet destructeur de la nécropolitique agraire ; elles concrétisent par la performance les survivances de pratiques agricoles ancestrales de tout l’*Altiplano cundiboyacense*. Les projets de l’artiste montrent le côté positif de la politique ontologique, en faisant la preuve que la destruction de mondes n’est jamais totale.

3 — Citation tirée d’Alejandro Mazuera Navarro, « El aguante indígena en Bogotá », *Cartel Urbano*, 1^{er} septembre 2016, accessible en ligne. [Trad. libre]

4 — Arturo Escobar, « Thinking-Feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South », *AIBR*, vol. 11, n° 1 (janvier-avril 2016), p. 13, accessible en ligne. [Trad. libre]

5 — Henry Salgado Ruiz, « El campesinado de la Amazonia colombiana : Construcción territorial, colonización forzada y resistencias », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2012, accessible en ligne.

En Colombie comme en bien d’autres endroits, l’agriculture sert d’instrument clé du pouvoir, créant activement de l’espace pour l’expansion coloniale en rendant absents les mondes qu’elle occupe.

Zanjas y Camellones collective

↖ *Zanjas y Camellones*, Bosque las Mercedes, réserve naturelle Thomas van der Hammen, Bogotá, 2022.

Photo : Diego Piñeros, permission de | courtesy of the artists

María Buenaventura

→ *Alguna vez comimos maíz y pescado*, vue d’installation | installation view, Galeria Santa Fe, Bogotá, 2020.

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





Zanjas y Camellones collective

¹ Red tradicional de Pesca, Fúquene, 2021.

Photo : Juliana Steiner, permission de | courtesy of the artists

Zanjas y Camellones collective

← Zanjas y Camellones, Bosque las Mercedes, réserve naturelle Thomas van der Hammen, Bogotá, 2022.

Photo : Sergio Durán, permission de | courtesy of the artists

Car ni l’eau ni les Muiscas n’ont disparu de la savane. Ils survivent, malgré la prédation du capitalisme mondial, dont la portée toujours plus grande profite d’un mode d’expulsion généralisé qui transforme, ici, les terres humides en plantations industrielles de fleurs et en pâtures pour les troupeaux. *Zanjas y Camellones* s’efforce de désapprendre les imaginaires nationaux, qui pétrifient le peuple muisca dans un passé précolombien en effaçant les versions actuelles de sa résistance. S’autodésignant par le mot *raizal*, « racinaire », les Muiscas d’aujourd’hui formulent leur appartenance en termes agricoles : le peuple est semé sur place et nourri par le sol de son territoire, dont il est physiquement inséparable⁶. Pourtant, le monde des Muiscas se rattache à l’eau autant qu’à la terre. Leurs territoires amphibies sont dessinés par l’eau qui descend des lacs du *páramo* jusqu’aux canalisations agricoles, qui se répandent dans toutes les plaines inondables de la savane de Bogotá. Pour *abuela* Ospina Mususú, figure centrale de la lutte pour la régénération du savoir, des aliments et des modes d’autogouvernance ancestraux, le projet attire l’attention sur les tentatives faites par les membres de sa communauté pour protéger leurs territoires en même temps que les enseignements de leurs mères et de leurs grands-mères.

L’ontologie politique décrit certaines pratiques de régénération ontoépistémique qui agrandissent les mondes expulsés par le contexte de la violence impériale. Dans *Potential History : Unlearning Imperialism*, la théoricienne Ariella Aïsha Azoulay emploie l’expression « nos communs violents⁷ » pour décrire la manière dont la violence impériale donne forme à nos collectivités, en créant un monde commun par l’éradication des ontologies, ou des mondes, qui sont différents. Sous-jacente à la lecture faite par Azoulay de la relation entre violence et impérialisme, une tâche réparatrice : défaire la violence que partagent victimes et bourreaux. Le « faire incommun » décrit alors le processus consistant à passer des communs de l’empire aux communs de ce monde, en créant des conditions propices au dialogue entre protagonistes divergent-es. Les projets *Zanjas y Camellones* et *Alguna vez comimos maíz y pescado* participent aux luttes en cours pour recréer un commun terrestre. En mettant en scène des dialogues joués, ces œuvres contribuent à ce que l’anthropologue colombienne Kristina M. Lyons, dans *Vital Decomposition : Soil Practitioners & Life Politics*, appelle « les processus de l’agrovie⁸ ». Ceux-ci ouvrent l’espace à des pratiques agricoles alternatives et à une expérimentation créative qui bouleversent la puissance du raisonnement agraire dominant.

Alguna vez comimos maíz y pescado rassemble des artistes, des chercheuses, des chercheurs, des militant-es, des gardien-nes de semences et le public sur des tapis en jonc du lac de Fúquene afin d’échanger des récits, des recettes et des techniques culturelles. Une table présente des poissons de l’Amazonie. Une autre sert des mets jadis communs dans la savane de Bogotá : pelures de maïs *negrito*, maïs *porva* frit

et rôti, et *masato*, boisson populaire faite de riz fermenté. Le repas partagé fait revivre « une intimité métabolique⁹ » avec les protagonistes multiespèces de la savane qui mettent de la nourriture dans les assiettes : les sols, les cycles de nutriments, les cycles de pluie, les plantes microbiennes et la vie aquatique. L’acte gastronomique consistant à partager des aliments et des recettes autour de l’espace performatif de la table est un geste d’intimité écologique avec la savane – un acte de communion, de *devenir commun*, avec elle.

Quelques heures plus tard, nous sommes de retour à Bogotá, par la route qui longe les corridors de béton transportant l’eau à travers la ville. Buenaventura décrit ses tentatives pour retrouver, dans de vieux livres de recettes et les relations d’expéditions coloniales du 19^e siècle, une espèce endogène de poisson-chat appelée *capitán de la sabana*, ou *chichinegua*. À l’époque de la conquête espagnole, le poisson voyageait librement à travers les canaux, entre la rivière Bogotá et ses affluents. Il survit aujourd’hui dans le cours supérieur de la rivière, mais en aval, il ne peut être consommé en raison des produits chimiques déversés par l’industrie agroalimentaire et des déchets provenant des carrières et des tanneries. Après que la rivière a été convertie en égout à ciel ouvert dans les années 1960, le poisson a disparu des tables familiales de la ville. Avec *Zanjas y Camellones*, Buenaventura rêvait de ramener dans la savane le souvenir du système hydraulique préhispanique, en reconstituant l’habitat du poisson en même temps que les philosophies de vie dont il est porteur. Pour ce faire, le projet construit un carrefour propice aux rencontres entre les organisations non gouvernementales, les agriculteurs, les agricultrices, les gardien-nes de semences, les chefs autochtones, les avocat-es, les architectes, les biologistes, les chercheuses, les chercheurs, les écologistes, et les sols fertiles de cet écosystème de milieux humides.

La conception de l’agriculture qui naît de ce processus est différente de celle que l’empirisme moderne a imposée aux territoires des Muiscas. La quête du poisson-chat de Buenaventura a guidé le collectif Zanjas y Camellones dans sa démarche de désapprentissage d’un *nomos* (loi) terracentrique de la terre et du sol, importé avec les façons de faire conceptuelles et matérielles occidentales. Non seulement les pratiques agricoles impériales ont joué le rôle de dispositif d’accaparement colonial des territoires, mais l’agriculture – du latin *agri*, champ – a imposé une division ontologique entre la terre et l’eau qui n’a rien d’opératoire dans la cosmologie muisca. Les processus agrovitaux des Muiscas sont fondamentalement *amphibies* : leur écosystème ouvert, qui englobe la terre et l’eau, fonctionne en réciprocité avec l’arrivée cyclique de la pluie et les déplacements migratoires du poisson parcourant librement les territoires aqueux. Ce « faire incommun » de l’agriculture nourrit une vision de la savane future profondément enracinée – *enraizada* – dans les savoirs ancestraux.

En donnant corps par la performance aux cosmogonies alimentaires ancestrales, en

éveillant les connaissances endormies dans les semences et les recettes, et en exhumant avec délicatesse les mécanismes agricoles, le collectif Zanjas y Camellones milite pour la réhabilitation politique de territoires amphibies envahis depuis la conquête des Amériques.

Traduit de l’anglais par **Sophie Chisogne**

⁶ — Daniel Rubio Rosas, *Under the Pavement Makeup: Muisca Territory Beyond Culture and Nature*, mémoire de maîtrise, University of Edinburgh, 2020.

⁷ — Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, New York, Verso Books, 2019, p. 166. Dans « Nos hydrocommuns violents », *Esse*, n° 109 (automne 2023), p. 16-19, je m’intéresse aux cycles de violence qui s’accumulent dans les cours d’eau de Colombie.

⁸ — Kristina M. Lyons, *Vital Decomposition: Soil Practitioners & Life Politics*, Durham, Duke University Press, 2020, p. 135. [Trad. libre]

⁹ — John Law et Annemarie Mol cité-es dans Kelly Donati, « The Convivial Table: Imagining Ethical Relations through Multispecies Gastronomy », *The Aristologist*, n° 4 (2014). p. 134. [Trad. libre]

Comment restituer la terre à elle-même ?



Magdalena Olszanowski

3ecologies

The 3ecologies Project, Sainte-Anne-du-Lac, 2020-2023.

Photos : permission des artistes | courtesy of the artists

« Si l’on désire transformer les conditions de vie, imaginer de nouveaux modes d’existence et d’apprentissage dans un contexte de destruction climatique, il est essentiel de créer des cultures adaptées¹ », m’explique Erin Manning, cofondatrice (avec Brian Massumi) du projet anarchocommuniste 3ecologies (3e), tandis que nous sommes assises sur son balcon à Montréal. Artiste et chercheuse, Manning repense les cultures – les habitudes et modes de vie – depuis plus de 20 ans dans l’optique de favoriser des rencontres plus qu’humaines.

3e, qui puise son inspiration dans les travaux du philosophe et militant Félix Guattari², se veut « un milieu d’apprentissage autonome et collaboratif, dédié à l’invention d’entrecroisements entre la philosophie [et] l’art³ » ainsi qu’à l’expérimentation participative en recherche-création. Un des projets en cours de 3e porte sur l’histoire et les contextes de la propriété privée, de l’agriculture coloniale et de l’aménagement foncier, en remettant directement en cause les systèmes coloniaux et génocidaires. Ce projet foncier est ouvert à toute personne désirant s’engager dans la contestation et la révision de ces systèmes. Pour Manning et Massumi, 3e incarne « le précepte de Gilles Deleuze selon lequel les concepts ne sont rien s’ils ne sont pas vécus⁴ ».

Les cultures et les concepts auxquels Manning fait référence au cours de notre conversation sont centrés sur les possibilités inventives qui émergent lorsque la terre n’est plus considérée comme une marchandise. À titre d’exemple, Massumi et elle ont mis à la disposition de 3e 90 des 100 acres de terre qu’ils ont achetés près de Sainte-Anne-du-Lac, un village situé à la limite nord de la région des Laurentides, au Québec. Le projet, qui est conçu comme « un milieu de relation ouvert⁵ », comprend actuellement une maison alimentée à l’énergie solaire, une cabane à sucre, un petit chalet et une érablière ancienne. Il prévoit également la construction d’habitations modestes et d’une serre isolée, dans un but d’autonomie totale. Un des objectifs de 3e est d’acheter des parcelles de terre afin de les protéger de la promotion immobilière et d’offrir des solutions d’hébergement alteréconomique. Actuellement, 3ecologies collabore avec la Fondation Aqueduct, organisme de bienfaisance qui facilite les dons de biens complexes. Le projet consiste à faire

du terrain de 90 acres de 3e une sorte de bien commun, où la terre sera protégée et où ses gardien·nes se conformeront au mandat élaboré par les gens qui veillent sur elle à l’heure actuelle. Manning n’aborde pas le projet de manière idéaliste ou romantique, mais elle est convaincue que transformer la terre en bien commun peut contribuer à ébranler la culture de la propriété privée. Comme elle l’indique : « l’idée [est] de faire de 3e un endroit où l’on n’a pas à se soucier de la notion de propriété et où l’on peut vivre sans jamais avoir à acheter de terrain ».

Reposant sur trois écologies transversales (sociale, environnementale et conceptuelle), le concept envisage des conditions permettant à chaque personne de redéfinir librement, in situ, un mode de vie anarchique. Le but est de déstabiliser les modèles de vie neurotypiques et néolibéraux et la dimension économique de

¹ — Entretien avec Erin Manning, 28 septembre 2023. Toutes les citations de Manning dans le présent texte proviennent de cet entretien et sont traduites librement.

² — Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 2008 [1989] ; Félix Guattari, « Le nouveau paradigme esthétique », dans *Chaosmose*, Paris, Lignes, 2022 [1992].

³ — « About 3e (The 3ecologies Project) », *3ecologies*, accessible en ligne.

⁴ — Erin Manning, Brian Massumi, Stacey Moran et Adam Nocek, « 3ecologies Project: An Interview with Erin Manning and Brian Massumi », *Techniques Journal*, n° 2 (printemps. 2022), accessible en ligne. [Trad. libre]

⁵ — « Land-Based Activities », *3ecologies*, accessible en ligne. [Trad. libre]

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

la gestion et de la culture de la terre en relation avec la possession de biens. (Les résidents de 3e sont souvent des artistes et des personnes racialisées ou neurodiverses). Plus généralement, on cherche à déterminer comment restituer la terre à elle-même en changeant la manière dont les humains interagissent avec elle – une politique active de refus basée sur les théories présentées par les chercheurs Fred Moten et Stefano Harney dans le livre *The Undercommons*⁶. Si comprendre le projet foncier de 3e n’est ni simple ni facile, les réponses de Manning à mes questions ne le sont pas non plus. Pour mieux saisir ses idées, je situe le projet dans le cadre de la critique du colonialisme et de son enchevêtrement avec la propriété privée, en m’appuyant sur la critique que fait Nicholas Mirzoeff de la blanchité dans *White Sight* (2023)⁷ et les réflexions de Sara Ahmed sur la race en tant que forme violente de tri⁸.

Dans son premier livre, *Ephemeral Territories : Representing Nation, Home, and Identity in Canada* (2003)⁹, Manning se penche sur ce que signifie être chez soi et ce que signifie avoir une existence hypothéquée. Pendant que nous échangeons sur son balcon, il devient manifeste que « posséder la terre » est, à certains égards, inconcevable. Cela n’est possible que lorsque celle-ci est perçue comme la marchandise par excellence. Au 18^e siècle, Jean-Jacques Rousseau soutenait que l’établissement de la propriété pouvait être interprété comme un acte de transgression et un vol. Ainsi, participer à l’achat et à la vente d’une terre revient à légitimer l’illégalité de la propriété privée. Ces actes de brigandage font partie de l’histoire du Canada, mais aussi de son présent, le secteur immobilier canadien ayant représenté près de la moitié du produit intérieur brut du pays en 2022. Mirzoeff écrit que le terme *« real estate »* (en français, les « biens immobiliers ») est ce qu’« on appelle, en anglais américain, la possession militarisée d’un espace calculable – c’est-à-dire la réalité blanche¹⁰ ». En effet, notre conception plus générale de la nature, et donc de la terre, repose sur l’acquisition massive génocidaire des terres par les puissances impériales et colonisatrices blanches, qui ont redéfini l’agriculture et ignoré les cultures autochtones.

En théorie et en pratique, Manning voit cette conception comme le résultat d’une « éclaircie » – en anglais *« clearing »*, un terme

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

polymorphe qu’elle définit comme un système de violence¹¹. L’éclaircie requiert un tri capitaliste, concept qu’Ahmed qualifie de système violent, comparable à la race et au genre¹². L’agriculture à grande échelle dépend d’un système de tri qui est basé sur l’efficacité et la recherche de profit en vertu du capitalisme et qui détermine ce qui est efficace et ce qui n’a pas d’utilité. Comparez cela à la permaculture, qui résiste à l’homogénéité de l’expansion ou de tout système qui s’articule sur un mode anthropocentrique. Toutes les personnes qui habitent ou séjournent à Sainte-Anne-du-Lac apprennent cela en s’engageant dans la tâche exigeante et continue de protéger la terre, en s’efforçant d’annuler les effets du colonialisme de peuplement. Le morcèlement de la terre et la coupe à blanc des forêts ont permis aux colons de s’approprier la terre en effaçant de manière brutale toute trace de relation avec les peuples qui l’habitaient. La terre est défrichée pour servir de capital. Consciente de ce passé, Manning, elle-même une Allochtone blanche, me dit : « On ne peut pas réfléchir à la propriété privée sans être confronté·e à la blanchité. » Le colonialisme de peuplement et la destruction climatique sont interreliés et 3e est une initiative qui cherche un moyen de les contourner, car il n’y a pas d’issue, comme l’illustrent les paradoxes du projet. Mais il y a le pouvoir du refus : le refus du néo-primitivisme et des imaginaires moralistes des manières d’être écologiques.

Les mouvements de retour à la terre reposent souvent sur un environnementalisme utopique autour de la nature sauvage basé sur une arrogance écologique urbaine et eurocentriste : l’idée qu’on puisse conquérir des terres sauvages semble signifier qu’on se préoccupe de la terre. Or, Manning s’oppose fermement à ces mouvements, dont la logique binaire présente les citoyen·es comme supérieur·es, comme des gens qui doivent « retourner » à une pratique agraire.

« Les actes quotidiens de résurgence paraissent romantiques, mais ils ne le sont pas, écrit la chercheuse, écrivaine et musicienne michi saagiig nishnaabe Leanne Betasamosake Simpson. Oubliez l’idée de “retour à la terre” et *pensez plutôt la terre*, dont une partie est sauvage, une autre est urbaine et une grande partie est dévastée sur le plan écologique¹³. » Dans

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

la continuité des propos de Simpson, Manning me dit : « Une des raisons pour lesquelles notre projet n’est pas un retour à la terre, c’est que ce serait vraiment dommage si rien de ce que nous faisons là-bas ne trouvait sa place dans le contexte urbain. »

Le legs de la blanchité, son mode de fonctionnement, consiste à voler les terres pour les occuper et en exploiter les ressources – la blanchité comme forme d’appropriation. Après tout, une grande partie du Canada est un territoire non cédé et les peuples autochtones ont très peu de droits fonciers comparativement aux allochtones. Par exemple, les membres des Premières Nations qui vivent dans une réserve ne peuvent pas légalement posséder un bien foncier. Consciente de cette réalité, Manning nous rappelle que le projet zecologies sera à jamais colonial, puisqu’il est situé sur un territoire non cédé de Nitaskinan. Ce n’est pas une excuse, mais la reconnaissance des nombreux paradoxes liés au fait de rendre visible et vivable un autre monde. Les personnes qui s’établissent sur les terres communes de 3e n’en seront jamais propriétaires, mais elles n’auront également jamais à s’en acquitter financièrement.

D’une part, Manning reconnaît que Massumi et elle doivent avoir un rapport économique à la propriété afin de libérer les autres de cette obligation. Autrement dit, les gens peuvent élire domicile à 3e ou y construire une petite habitation adaptée à leurs besoins sans avoir à payer pour le terrain. Ainsi, ils peuvent consacrer leur énergie à d’autres choses que le logement, une activité qui, pour beaucoup de personnes en situation de précarité, peut être accaparante. Cependant, ils ne peuvent ni éclaircir l’érablière ancienne ni léguer le terrain à leurs enfants ou à quiconque, à moins que ces personnes souhaitent participer activement au mandat de préservation *de la terre*. L’aspect principal de ce mandat est de ne pas détruire la terre. Tout ce qui est construit ou cultivé appartient à la terre. Pour Manning, ces 90 acres sont « une parcelle de la planète qui peut être habitée et, dans une certaine mesure, exploitée, mais qui ne fera jamais l’objet de coupe à des fins immobilières ». Cela a notamment donné lieu à la construction d’un sauna, à la création d’un potager, à l’élevage de plusieurs chèvres et à la préparation d’une exposition à venir. Les gens qui

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Les mouvements de retour à la terre reposent souvent sur un environnementalisme utopique autour de la nature sauvage basé sur une arrogance écologique urbaine et eurocentriste : l’idée qu’on puisse conquérir des terres sauvages semble signifier qu’on se préoccupe de la terre.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

vivent à 3e ne sont pas tenus de participer à ces initiatives, mais étant donné le milieu et le type de personnes qui sont attirées par un mode de vie anarchique, il n’est pas rare qu’ils cherchent à contribuer à l’alteréconomie et à l’économie locale. L’action est source de joie. Suggérer que tout travail doive être lié à une valeur monétaire ou à une contrepartie perpétue la nature transactionnelle du capitalisme.

D’autre part, le projet soulève des questions de propriété et d’économie. Manning et Massumi utilisent leurs privilèges en tant que professionnel·les disposant de moyens financiers, ainsi qu’une plateforme de monétisation appelée Patreon, qui permet aux bienfaiteurs et bienfaitrices de faire des contributions inconditionnelles pour retirer une terre de 90 acres du marché et la protéger de la déforestation, de l’exploitation minière et de la promotion immobilière. Quelles conditions les ont empêché·es d’appliquer le mandat à l’ensemble des 100 acres tout en continuant à y résider? D’une certaine manière, même en tant que bien commun, les 90 acres de terre ne doivent-ils pas appartenir à quelqu’un ou à une entité? La terre ne peut-elle donc jamais appartenir à elle-même ou résister à la marchandisation, dans la culture contemporaine? Je me pose ces questions, tout en repensant à l’idée de Manning selon laquelle « la propriété privée est devenue la langue parce que c’est la langue que nous parlons ».

Un des moyens de rendre la terre à elle-même est de la sortir du domaine de la propriété privée, de « retirer les panneaux “terrain privé” et “accès interdit” », note Manning. « Cependant, poursuit-elle, on ne peut pas enlever complètement les panneaux. Il faut les remplacer par d’autres indiquant que la terre n’est pas privée, qu’on peut y entrer, mais qu’on ne doit pas la détruire, ou quelque chose comme ça. » Manning admet que c’est tout un apprentissage et que 3e est un outil pour activer et rendre visibles les relations fondées sur la terre. Selon le poète et philosophe Édouard Glissant, la notion de relation renvoie « au vécu conscient et contradictoire des contacts de culture¹⁴ ». Il faut un bien privé pour pouvoir le *déprivatiser*, comme le font Manning et Massumi : ils possèdent une demeure ainsi qu’un capital de 10 acres sur le terrain de 100 acres à Sainte-Anne-du-Lac, ce qui permet de soutenir le projet, lequel, malgré un déficit économique, acquiert une valeur non marchande. La théorie de la relation de Glissant offre à Manning et à Massumi la possibilité de repenser et radicaliser les aspects économiques de l’intendance de la terre, quand on sait qu’un grand nombre de petits producteurs et petites productrices agricoles du Québec louent les terres qu’ils et elles cultivent au lieu de les posséder. Cela soulève des questions complexes sur ce qu’est la propriété, qui y a accès et la dépossession qui précède le tout. Ces questions sont à la base du « système alteréconomique » mis en place par 3e à Sainte-Anne-du-Lac en collaboration avec la communauté locale, ainsi que l’objectif de « restituer la terre à elle-même ».

Une façon de rendre la terre à elle-même est de refuser la rareté capitaliste. Manning

explique : « La rareté est le moyen par lequel le capitalisme impose la propriété privée : celle de la pensée, du mouvement, de l’architecture et ainsi de suite. » Manning s’oppose à ce système de tri violent et s’interroge sur la signification du partage dans notre culture.

Des projets comme 3e doivent être menés en parallèle avec le mouvement de restitution des terres, Land Back, qui résiste lui aussi à la culture coloniale du tri des terres. Au Canada, les propriétaires fonciers et propriétaires foncières ont souvent du mal à comprendre l’idée derrière Land Back parce qu’ils et elles y voient une menace pour leurs biens. Cependant, seulement 11% des terres au Canada appartiennent à des intérêts privés. Donc lorsque nous parlons de Land Back, nous remettons indirectement en question le concept de terres de la Couronne et nous prônons le retour de l’intendance des « terres de la Couronne » aux peuples autochtones. Ce que Manning et Massumi font, c’est réinventer la relation à la terre, en s’écartant de l’investissement immobilier et de l’exploitation des ressources propres au capitalisme.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

Le projet foncier de 3e n'est ni simple ni facile.

How to Give Land Back to Itself?

Magdalena Olszanowski

“If you want conditions of life to be different in the sense that other opportunities for living and learning can be imaginable in a time of climate destruction, then you need to create cultures for that.”¹ Erin Manning, co-founder of the anarcho-communist The 3ecologies Project (with Brian Massumi), explains as we sit on her balcony in Montréal. Manning, an artist and scholar, has been rethinking cultures—habits and ways of life—that facilitate more-than-human encounters for over twenty years.

The 3ecologies Project (3e), adopted from the work of philosopher and activist Félix Guattari,² is “an autonomous learning environment exploring collective techniques for creative thought and practice... dedicated to participatory experimentation in research-creation.”³ One of 3e’s developing projects examines the histories and contexts of private property, settler agriculture, and land development by directly confronting colonial and genocidal systems. This land-based project welcomes anyone who wishes to experiment with a refusal and re-sorting of these systems. For Manning and Massumi, 3e is taking up Gilles Deleuze’s adage that “concepts are nothing if they are not lived.”⁴

The cultures and concepts that Manning refers to in our conversation centre on the inventive possibilities that emerge when land is freed from being a commodity. In this case, Manning and Massumi have provided 3e with ninety of the one hundred acres of land they bought near St-Anne-du-Lac, a village on the northern edge of Québec’s Laurentides region. The project, conceived as “an open milieu of relation,”⁵ currently comprises a solar-powered house, a sugar shack, a cabin, and an old-growth maple forest, with options to build small dwellings and a cold-climate greenhouse and to be completely off-grid. One of 3e’s goals is to buy plots of land to protect them from real estate development, and to offer alter-economic accommodations. Currently, The 3ecologies Project is working with the Aqueduct Foundation, a Canadian public charitable foundation that specifically facilitates gifts of complex property. The plan is to make ninety acres of 3e’s project into a kind of commons, where the land will be protected and its custodians will be guided by a mandate worked out by the people who are currently tending to it. Manning isn’t approaching the project idealistically or romantically, but she is optimistic that buying land to turn it into a commons will play a part in unsorting the culture of private property. “The idea,” she says, “was that 3e would always be a place where you didn’t have to worry about property, so you could live there without ever having to buy land.”

The assemblage, as three transversal ecologies (the social, the environmental, and the conceptual) envisions conditions for people to be able to freely rethink anarchic living *in situ*. The hope is to destabilize neurotypical and neoliberal models of living and the economic aspects of land stewardship and cultivation in relation to property ownership. (Most often it has been artists, racialized, and neurodiverse people who have stayed at 3e.) The larger question centres on how to give land back to itself by changing human relations with it—an active politics of refusal, following the arguments of scholars Fred Moten and Stefano Harney in their book *The Undercommons* (2013).⁶ Understanding 3e’s land-based project is neither easy or straightforward, nor are Manning’s answers to my questions about it. To unpack her ideas I situate the project within critiques of settler occupations and how they intertwine with private property, using Nicholas Mirzoeff’s critiques of whiteness in *White Sight* (2023)⁷ and Sara Ahmed’s arguments on race as a violent sorting system.⁸

Manning’s first book, *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home, and Identity in Canada* (2003),⁹ dealt with the question of what it means to be at home, and what it means to have a mortgaged existence. As we talked on her balcony, it became clear that “owning land” is in some ways impossible to truly think. It’s only possible when land operates as the commodity *par excellence*. In the eighteenth century, Jean-Jacques Rousseau argued that the establishment of property can be understood as an act of transgression and thievery. As such, engaging in the buying and selling of land serves to legitimize the unlawfulness of private property. These acts of thievery swell Canada’s history and its present, as Canadian real estate was responsible for almost half of the country’s GDP in 2022. Mirzoeff writes that “real estate” is what, “US English calls the militarized possession of calculable space—meaning white reality.”¹⁰ Indeed, our broader understanding of nature, and in turn land, is based on the genocidal expansion of

land acquisition by imperial and white settler forces that reframed agriculture and disregarded Indigenous cultures.

In theory and practice, Manning sees this understanding as a result of “clearing,” a polymorphous term that she identifies as a system of violence.¹¹ Clearing requires a capitalist sorting, which Ahmed conceptualizes as a violent system, similar to race and gender.¹² Large-scale agriculture has a sorting system that is based on efficiency and profit under capitalism, determining what is effectual and what is useless. Compare this to permaculture, which resists the homogeneity of scaling up or of any systems that try to settle it into an anthropocentric order. Everyone who lives or comes to stay at St-Anne-du-Lac learns this through the hard and enduring work of being stewards of the land, trying to undo the consequences of settler colonialism. The parcelling of land and clearcutting of forests enabled settler ownership by violently removing the traces of relation with the people who inhabited it. The land is cleared to be used up for capital. Aware of this history, Manning, herself a white settler, tells me, “There is no thinking about private property without contending with whiteness.” Settler colonialism and climate destruction are interconnected, and 3e is a practice of figuring a way around it, for there is no way out, as the paradoxes of the project illustrate. But there is the power of refusal: a refusal of neoprimitivism and moralist imaginaries of ecological ways of being.

Back-to-the-land movements often hinge on utopian wilderness environmentalism based on urban and Eurocentric ecological hubris: the idea that people can conquer land in the wild seemingly means that they care about the land. Manning’s adamant refusal of that practice stems from its binary positioning of the urban dweller as superior, as someone who needs to “go back” to an agrarian practice.

“Everyday acts of resurgence sound romantic, but they are not,” writes Michi Saagiig Nishnaabe scholar, writer, and musician Leanne Betasamosake Simpson. “Put aside visions of ‘back to the land,’” she continues, “and just *think*

land—some of it is wild, some of it is urban, a lot of it is ecologically devastated.”¹³ Following Simpson, Manning tells me, “One reason it’s not a back-to-the-land project is that it would be a real shame if any of these things that we’re doing there didn’t move into the urban context.”

The heritage and organization of whiteness is stealing land for occupation and resource extraction—whiteness as property. After all, much of Canada is unceded territory, and Indigenous people have very few land rights compared to settlers; for example, First Nations people who live on a reserve cannot legally own property. Recognizing this, Manning reminds us that The 3ecologies Project is always going to be colonial in its history because it is situated on unceded Nitaskinan territory. That isn’t an excuse, but an acknowledgment of the many paradoxes of making another world visible and livable. No one who lives on the ninety-acre commons at 3e can ever own the property; however, they never have to pay for it either.

On the one hand, Manning recognizes that she and Massumi must have a relationship with property that is economic, so that others do not have to. That is, people can make 3e their home by living there or building a small dwelling to accommodate their needs without paying anything for the land, so that they can put their energies toward things other than housing, which, for many in precarity, can be totalizing. However, they cannot clear any of the old-growth maple forest, and they cannot pass it down to their children or anyone else, unless those others want to actively participate in *the land’s* mandate. The key concern of the mandate will be to not destroy the land. Whatever is built or cultivated belongs to the land. For Manning, the land is “a tract of the earth that can be lived on, practised on, not cut down for real estate, forever.” Recently, this involved a sauna, a vegetable garden, several goats, and an upcoming exhibition. People who stay at 3e are not obliged to do any of the work, but, given the environment and the kind of people who gravitate toward anarchic living, guests generally want to contribute to the alter-economy as well as to

¹ — Erin Manning, personal interview, September 28, 2023. All statements attributed to Manning in this text are from this interview.

² — See Félix Guattari, “The Three Ecologies,” in *The Three Ecologies*, trans. Ian Pindar and Paul Sutton (London and New Brunswick, NJ: The Athone Press, 2000), 23–105; and Félix Guattari, “The New Aesthetic Paradigm,” in *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, trans. Paul Bains and Julian Pefanis (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995), 98–118.

³ — “About 3e (The 3ecologies Project),” 3ecologies (website), accessed November 20, 2023, accessible online.

⁴ — Gilles Deleuze cited in Erin Manning and Brian Massumi, “3ecologies Project: An Interview with Erin Manning and Brian Massumi,” interview by Stacey Moran and Adam Nocek, *Techniques Journal* 2 (Spring 2022), accessible online.

⁵ — See “Land-Based Activities,” 3ecologies (website), accessed November 20, 2023, accessible online.

⁶ — Stefano Harney and Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (New York: Minor Compositions, 2013).

⁷ — Nicholas Mirzoeff, *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness* (Cambridge: MIT Press, 2023).

⁸ — See Sara Ahmed, “Out of Sorts,” *feminist-killjoys* (blog), October 15, 2014, accessible online.

⁹ — Erin Manning, *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home, and Identity in Canada* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).

¹⁰ — Nicholas Mirzoeff, “To Strike In the Dark,” *The Week in White Sight* (blog), November 13, 2023, accessible online.

¹¹ — See Erin Manning, *Out of the Clear* (New York: Minor Compositions, 2023).

¹² — Ahmed, “Out of Sorts.”

¹³ — Leanne Betasamosake Simpson, *As We Have Always Done: Indigenous Freedom through Radical Resistance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 195; emphasis added.

the local economy; the doing brings joy. To suggest that all labour be tied to monetary value, or to a quid pro quo, perpetuates the transactional nature of capitalism.

On the other hand, this does raise issues of ownership and economy. Manning and Massumi are using their privileges as professionals with financial means, as well as a Patreon monetization platform intended for benefactors interested in making non-conditional contributions, to remove ninety acres from the market to protect it from deforestation, mining, and real estate development. What conditions precluded them from placing the entire hundred acres under a mandate and still live there? At some level, even as a commons, the ninety acres must belong to someone or some entity? Can the land ever belong to itself, or resist commodification, within contemporary culture? I circle around these questions, reproducing Manning’s notion that “private property has become the language because it’s the language that we speak.”

One way to give land back to itself is to take it out of the realm of private property, “taking those [private property/keep off] signs off,” Manning notes. “Except you can’t quite take the signs off because now you need new signs, like non-private property, enter, but don’t destroy, or whatever.” She admits that learning this is an ongoing practice, and that 3e is a way to practise activating and making visible land-based relations. For poet and philosopher Édouard Glissant, relation evokes “the conscious and contradictory experience of contacts among cultures.”¹⁴ One needs private property to *unprivate* it, as Manning and Massumi do: they own their house and their capital of ten acres of the one hundred in St-Anne-du-Lac, which supports the project, and which itself runs at an economic deficit but accrues non-transactional value. Glissant’s theory of relation allows Manning and Massumi to rethink and radicalize

the economic aspects of land stewardship, the context that many small agricultural producers in Québec rent rather than own the land that they cultivate, the dense and difficult questions about what property is, who has access to it, and the processes of dispossession that need to be in place for it to emerge in the first place. These questions undergird 3e’s “alter-economic system” as it is enacted in St-Anne-du-Lac with the local community, as well as their goal of “giving land back to itself.”

One approach to giving land back to itself is to refuse capitalist scarcity. Manning explains, “Scarcity is capitalism’s way of enforcing private property: of thought, of movement, of architecture, and so on.” She resists this violent sorting system, and questions what sharing means in our culture.

Projects like these need to run in parallel with Land Back movements that also resist the colonial culture of sorting land. Many Canadian property owners have a hard time grasping the idea of Land Back because they think of it as an attack on or a threat to what they own. However, only eleven percent of Canada’s land is privately owned, so when we talk about Land Back, we are indirectly questioning the concept of Crown land, and championing the return of “Crown land” stewardship to Indigenous populations. What Manning and Massumi are doing is reconceiving ways of approaching the land that don’t centre on investing in real estate and exploiting resources in the name of capitalism. ●

14 — Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), 58.

One approach to giving land back to itself is to refuse capitalist scarcity.



3ecologies
The 3ecologies Project,
Sainte-Anne-du-Lac, 2020-2023.
Photos : permission des artistes |
courtesy of the artists

De l'appropriation du territoire à la valorisation des terres agricoles



Noémie Fortin

À l'aube du plus grand chantier législatif touchant le territoire agricole québécois, la valeur et, plus particulièrement, les processus de valorisation des terres arables sont reconsidérés à grande échelle. En effet, à l'été 2023, le gouvernement provincial a entamé une consultation publique visant à moderniser la loi qui protège les terres cultivables et les activités agraires depuis 45 ans. Des voix s'élèvent de part et d'autre de la sphère politique pour se porter à la défense de la vocation agricole du territoire en le décrivant comme une ressource inestimable pour l'autonomie alimentaire des Québécois·es, ou pour faire valoir l'opportunité de développer les parcelles abandonnées ou incultivables. En parallèle avec les agriculteurs, les agricultrices, les politicien·nes, les penseuses et les penseurs mobilisé·es autour de ces enjeux, un nombre grandissant d'artistes s'engagent dans une réflexion collective pour imaginer le paysage agraire de demain.

L'appropriation et la financiarisation des terres, ainsi que les tactiques qui y contribuent, comme le dézonage des parcelles laissées en friche, sont source d'intérêt et d'inspiration pour les artistes dont il est question dans le présent texte. En 2020, Richard Ibghy et Marilou Lemmens ont profité d'une résidence de recherche en milieu rural, à la Fondation Grantham pour l'art et l'environnement, située en périphérie de Drummondville, pour développer un corpus d'œuvres en lien avec la propriété du territoire agricole. Enraciné dans la région de Victoriaville, le projet *Friches* (2023) invitait quant à lui à percevoir les friches autrement que comme des lopins impropres à la production agricole. Tout au long de l'été 2023, les trajectoires de Mériel Lehmann, d'Angela Marsh, de Karine Locatelli et de Sonia Reboul se sont entrecroisées au fil d'interventions in situ et en galerie, dans le cadre de résidences de création et d'une exposition au Centre d'art Jacques-et-Michel-Auger. Tant les œuvres d'Ibghy & Lemmens que celles qui font partie du projet *Friches* conjuguent une critique de la dévalorisation des terres agricoles au profit de systèmes financiers et une revalorisation sensible au moyen de gestes artistiques qui accentuent la valeur affective, historique et écologique des terres.

ENTRE DÉMATÉRIALISATION, APPROPRIATION ET ACCAPAREMENT

Qu'il soit protégé par une politique agraire ou non, le territoire se définit par une multitude de paramètres en constant changement. L'un des moyens pour tenter de le comprendre consiste à l'étudier, à l'arpenter et à le cartographier. Mais en soustrayant le territoire à son environnement immédiat pour le transposer sur une carte, la réalité tangible des terres s'estompe et laisse place à l'appropriation. Une distinction entre l'utilisation des termes « territoire » et « terre » se dessine. Alors que le premier renvoie à un concept politique et financier, une représentation abstraite des frontières et des ressources naturelles qu'elles contiennent, le second désigne principalement le sol que l'on cultive, avec une dimension matérielle et sensorielle qui tend à concrétiser le territoire.

C'est là le cœur de l'installation à grand déploiement d'Ibghy & Lemmens intitulée *La grande appropriation* (2020-en cours). Composée de plus de 300 petites sculptures représentant chacune une seigneurie ou un canton, l'œuvre met en lumière le découpage géométrique du territoire québécois et la dématérialisation du sol qu'entraînent les procédés

Richard Ibghy & Marilou Lemmens

Herber, désherber, vue d'installation | installation view, Fondation Grantham pour l'art et l'environnement, Saint-Edmond-de-Grantham, 2020.

Photo : H&S, permission de | courtesy of the artists



cartographiques. Reproduites à l'échelle, les sculptures offrent peu d'information sur les caractéristiques physiques, sociales ou nourricières de ces terres – elles en tracent plutôt les contours à l'aide de matériaux ludiques tels que des filets, des bâtonnets et des acétates, qui séduisent par leurs couleurs vibrantes, leur esthétique épurée et les jeux de lumière qui les traversent. Bien qu'elle en emprunte certains codes, cette installation détourne subtilement le langage bidimensionnel et universalisant de la cartographie en présentant chaque sculpture non pas comme un assemblage de formes abstraites, mais de façon isolée et à la verticale avec, à ses pieds, un petit bout de papier où sont inscrits son nom et la date de son inscription au registre foncier. *La grande appropriation* constitue de surcroît une critique du régime seigneurial et du système des cantons importés d'Europe, et plus précisément des instruments juridiques ayant ouvert la voie à la colonisation. Elle révèle en filigrane un pan central de l'histoire de la transformation des terres autochtones en territoire colonial, transformation rendue possible par les dispositifs permettant leur appropriation par l'esprit.

Aujourd'hui, l'accaparement des terres se joue à l'échelle mondiale dans ce qu'on peut appeler le néocolonialisme agraire. L'anthropologue ontarienne Tania Murray Li parle de ce phénomène comme d'une « ruée vers les terres ». En tentant de répondre précisément à la question « qu'est-ce que la terre? », elle explique que celle-ci « pour un paysan n'est pas la même chose que pour un perceuteur. La terre peut être à la fois une source de nourriture, un endroit où travailler, une marchandise aliénable ou un objet à taxer ». Elle poursuit en affirmant : « La terre n'est pas comme un tapis : on ne peut pas la rouler et l'emporter avec soi. La terre a une présence, une localisation¹. » Ainsi, on peut la comprendre de différentes façons

selon les outils utilisés pour l'appréhender et la distance qui nous en sépare, ou la proximité qui nous y relie. Les processus d'abstraction à l'œuvre dans la représentation cartésienne d'un territoire sous forme de tracés, de grilles et de cadastres aplanissent un territoire complexe et le réduisent à une parcelle que l'on peut s'approprier, à la manière de ce tapis que l'on peut « rouler et emporter avec soi ». Offerte à l'investissement mondial, la terre devient objet de financiarisation et perd toute dimension affective, historique ou écologique aux yeux des spéculateurs et spéculatrices qui l'acquièrent.

C'est ce qu'illustre la série *Le nombre d'hectares de terre en zone agricole acquis par des spéculateurs dans 54 municipalités du Québec entre 2009 et 2014* (2020), au moyen de six compositions photographiques représentant la superficie de terres arables de la région du Saguenay acquises par des sociétés financières. Pour cette série, Ibghy & Lemmens ont privilégié une matérialité plus opaque en assemblant des bouts de bois récupérés qui, mis ensemble, reproduisent la forme des 54 municipalités faisant l'objet de l'étude sur laquelle l'œuvre est basée. Chaque sculpture est ensuite photographiée et associée à un numéro de lot, aux côtés duquel le nom du consortium qui en a fait l'achat est divulgué : la Banque Nationale du Canada, des compagnies comme Entreprise Éric Dubé et nombre d'autres portant seulement un numéro. La matérialisation de ces territoires au moyen de sculptures de bois encore une fois posées à la verticale est ici suivie d'une dématérialisation; celle-ci s'opère par l'intermédiaire du support photographique et des annotations qui l'accompagnent – en écho à l'abstraction administrative propre aux spéculations foncières auxquelles ces terres sont assujetties.

Ibghy & Lemmens soulignent avec cette œuvre que, « depuis 2008, on constate partout dans le monde une augmentation de la superficie

Richard Ibghy & Marilou Lemmens

← *La grande appropriation*, vue d'installation | installation view, Fondation Grantham pour l'art et l'environnement, Saint-Edmond-de-Grantham, 2020-en cours | ongoing.
Photo : H&S, permission de | courtesy of the artists

Angela Marsh

↘ *Friches*, vue d'installation | installation view, Saint-Christophe-d'Arthabaska, 2023.
Photo : Mériel Lehmann, permission de | courtesy of the artist

Sonia Reboul

→ *L'errance du Papillon Lune*, vue d'installation | installation view, Centre d'art Jacques-et-Michel-Auger, Victoriaville, 2023.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

des terres agricoles acquises par des fonds de placement privés, des fonds de pension, des fonds spéculatifs et d'autres investisseurs institutionnels, tant nationaux qu'étrangers, à des fins d'agriculture industrielle et de spéculation à grande échelle² ». Bien que la situation se soit exacerbée au lendemain du krach boursier, quand les sociétés d'investissement se sont éloignées des actifs financiers complexes et intangibles pour se réfugier dans ce qui leur semblait être une valeur sûre, parce que plus concrète – soit les terres agricoles –, Li rappelle que les dispositifs qui permettent les investissements dans la terre à l'échelle mondiale datent des débuts de la colonisation. Aujourd'hui, les pressions qu'exerce ce mode d'investissement, qui s'ajoutent aux contraintes imposées par le régime industriel de l'agroalimentaire, contribuent grandement aux difficultés que rencontrent les modèles fermiers alternatifs, qui tentent d'exercer une agriculture à échelle humaine.

SUR LES TERRES ROCAILLEUSES COUVERTES DE MAUVAISES HERBES

Pendant que le prix des terres agricoles québécoises ne cesse d'augmenter, plusieurs de ces investissements basés sur la spéculation financière se font au détriment d'autres formes de valorisation. Souvent, les parcelles ainsi acquises ne sont pas exploitées, leurs propriétaires espérant obtenir une autorisation de dézonage qui permettra leur développement non agricole. Une fois dézonées et réaffectées, les terres voient leur valeur financière grimper du fait de leur usage industriel, commercial ou immobilier – des avenues nettement plus lucratives au mètre carré que les activités agricoles –, mais perdent de leur valeur nourricière et écologique pour les populations humaines et autres qu'humaines qui les habitent.

Dans le débat actuel au sujet de la modernisation de la loi qui protège le territoire agricole québécois, ces terres laissées en friche sont qualifiées d'incultivables. Lors de la conférence de presse soulignant le lancement de la consultation nationale sur le territoire et les activités agricoles, Martin Damphousse, directeur de l'Union des municipalités du Québec, a exhorté la Commission de protection du territoire agricole du Québec à faire preuve d'une plus grande souplesse dans le dézonage, spécialement dans le cas de secteurs rocailloux où « même un pissenlit hésiterait à venir pousser³ ». L'image suggérée par Damphousse renvoie aux friches rurales désignées par la commissaire Dominique Laquerre comme ter rains fertiles pour la création artistique : elle souligne qu'« à l'image de la friche qui s'immisce entre champ et forêt ou dans les craques de l'asphalte, l'artiste se faufile dans les brèches du discours dominant pour donner à voir et à ressentir autre chose⁴ ». Ces terres rocheuses, couvertes de « mauvaises herbes » et privées de leur potentiel de production agricole en dépit de leur richesse sur le plan de la biodiversité, ont servi de cadre au projet *Friches*, qui s'y est installé le temps d'un été.

La commissaire a eu l'idée de lancer ce projet en apprenant les résultats d'une étude⁵ qui a recensé 304 friches sur le territoire arthabaskien, dont près de la moitié seraient des terres de choix pour accueillir des projets agricoles à petite échelle. Pendant la saison estivale, certaines de ces friches ont servi de lieu de cueillette de matériaux à des artistes. C'est le cas d'Angela Marsh, qui, depuis une dizaine d'années, travaille avec des plantes adventices

trouvées dans des paysages abandonnés, qu'elle cueille et insère avec soin dans les bulles de grandes feuilles de papier d'emballage récupéré, comme pour les protéger du temps qui passe. Dans la friche urbaine d'une station-service désaffectée en périphérie de Victoriaville, elle a poursuivi sa cueillette et inscrit de la poésie au pochoir sur des blocs de béton visibles depuis l'autoroute, reverdissant l'espace avec des pigments végétaux. De son côté, Sonia Reboul a tissé une relation intime avec la friche victoriavoillose du « boisé des frères », qu'elle prenait plaisir à retrouver à chacune de ses visites, comme si une amitié de longue date les liait. Au contact d'une biodiversité foisonnante, l'artiste s'est intéressée à la portée affective des êtres qui composent le paysage, à ce qui l'enveloppe de bienveillance, en faisant usage de la forme du cocon pour contenir les spécimens et artefacts qu'elle recueillait sur le site. En résulte une série de sculptures fragiles, perlées et crochetées avec grande minutie, qui évoquent une friche émotionnelle riche en textures et en sensorialités.

D'autres friches portent en elles les marques du travail agricole qui les a forgées et que les artistes ont voulu révéler. À chaque visite sur le Petit 9^e Rang, à Saint-Christophe-d'Arthabaska, Mériel Lehmann apportait des outils appartenant à une époque où l'agriculture de subsistance prévalait, tels qu'une faux et un râteau. Une fois sur place, il alternait entre un travail de documentation écrite et photographique de l'expérience vécue avec le lieu et un travail physique de la terre, ce qui a donné lieu à une performance agricole. Présentée en galerie, la vidéo *Les foins* (2023) combine des plans à vol d'oiseau à d'autres plans pris au travers des herbes hautes,

dans lesquels on découvre la chorégraphie du faucheur qui s'échine dans la friche. Du côté de Chesterville, Karine Locatelli a dessiné le contour des vestiges d'un long travail d'épierrage laissés aux abords de champs abandonnés, avant de recouvrir les monticules de roches de tissu pour composer directement dans le paysage. Les amonèlements de pierres et les micropaysages que Locatelli a photographiés, tracés, hachurés et imprégnés sur des bouts de tissu ont ensuite fait leur chemin jusque dans la galerie, où ils ont enrichi tranquillement l'espace d'exposition.

1 — Tania Murray Li, « Qu'est-ce que la terre? Assemblage d'une ressource et investissement mondial », traduit de l'anglais par Romain J. Garcier et Fabienne Dabrigeon-Garcier, *Tracés*, n° 33 (2017), p. 19-48, accessible en ligne.

2 — Richard Ibghy & Marilou Lemmens, « Le nombre d'hectares de terre en zone agricole acquis par des spéculateurs dans 54 municipalités du Québec entre 2009 et 2014 » (2020), site web des artistes, accessible en ligne.

3 — Thomas Gerbet, « Crise du logement : Des agriculteurs craignent un "troc" de leurs terres », Radio-Canada, 30 juin 2023, accessible en ligne.

4 — Dominique Laquerre, dans l'opuscule du projet *Friches* produit par le Centre d'art Jacques-et-Michel-Auger, 2023, p. 2.

5 — Dominic Poulin, *Caractérisation des friches à des fins de remise en culture dans la MRC d'Arthabaska, Rapport final*, Comité de développement économique de Victoriaville et sa région, décembre 2022.





Une myriade d’outils a ainsi été employée par les artistes participant à *Friches* pour mieux appréhender les sites investis, qu’il soit question de faux et de râteaux, de pinceaux et d’encre de Chine, de perles de verre ou de pochoirs et de mots. Contrairement à ceux qui servent à cartographier, à s’approprier la terre et à légiférer, que Li qualifie de « dispositifs d’inscriptions⁶ » contribuant à comprendre la terre comme une ressource, ces outils n’ont pas été utilisés dans le but de dématérialiser le sol et de faciliter sa manipulation à distance pour mieux se l’approprier, mais plutôt de matérialiser sur le terrain une présence permettant de développer une sensibilité aux relations qui s’y déploient. Après le passage des artistes, le sort des friches est retourné entre les mains de leurs propriétaires. Bien qu’elles n’aient été qu’éphémères, les interventions artistiques auront néanmoins servi à sensibiliser le public à l’importance de valoriser

ces terres pour ce qu’elles sont, sans impératifs de rentabilité financière.

LES MAINS À LA TERRE

Dans le sillage des œuvres de Marsh, de Reboul, de Lehmann et de Locatelli, qui proviennent d’un contact direct avec le sol, la vidéo *Herber, désherber* (2020) d’Ibghy & Lemmens nous plonge dans un rapprochement du corps à la terre. On y suit les gestes d’une agricultrice dont les mains plantent des semis et arrachent des « mauvaises herbes » dans les rangs cultivés. Pour la réaliser, les artistes sont entré·es en contact avec une ferme artisanale biologique du village voisin. Quelque part entre la Montérégie et l’Estrie, il et elle ont passé de longues heures au champ en compagnie de cette femme et des plantes dont elle prend soin pour capter, dans un cadrage très serré, la série de gestes qu’elle

répète : planter, arracher, herber et désherber. Ibghy & Lemmens expliquent : « Ces gestes participent aux réseaux complexes qui relient le vivant et le non-vivant, l’humain et le non-humain, dans des cycles continus de vie et de mort [...] essentiels à la régénération, sans laquelle il n’y a pas de pérennité. Les formes durables d’agriculture impliquent la préservation à long terme de la fertilité du sol et de conditions favorables à l’activité biologique. Il s’agit de penser en cercles plutôt qu’en lignes, celles du progrès et de la production⁷. »

Ainsi, les chemins de pensée ouverts par les artistes qui investissent les territoires conceptuels, géographiques, physiques et affectifs de l’agriculture semblent permettre, eux aussi, d’imaginer la pérennité des paysages agricoles. En pensant l’agriculture durable « en cercles plutôt qu’en lignes », il devient possible de reconnaître une valeur non seulement *financière*, mais aussi *vivante* aux terres arables. Le vocabulaire abstrait propre au rendement financier et à la propriété privée se voit remplacé par des gestes poétiques, mais néanmoins concrets. Pour mieux comprendre toute la valeur qui se cache derrière les cartes, les titres de propriété et les friches abandonnées, peut-être faudrait-il, comme Lehmann le suggère, « entrer dans le champ, se mettre à genoux dans les herbes hautes et ouvrir tous ses sens pour cueillir les éclats qui s’y cachent⁸ ». ●

6 — Tania Murray Li, loc. cit.

7 — Richard Ibghy et Marilou Lemmens, « Herber, désherber », traduit de l’anglais par Stéphane Gregory, dans *Cahier 01 : Exposition Richard Ibghy Marilou Lemmens*, Saint-Edmond-de-Grantham, Fondation Grantham pour l’art et l’environnement (Les cahiers de la Fondation), 2020, p. 9, accessible en ligne.

8 — Mériel Lehmann, « Friches », site web de l’artiste, accessible en ligne.

Mériel Lehmann

† Les foins, capture vidéo | video still, 2023.
Photo : Marine Fleury, permission de | courtesy of the artist

Karine Locatelli

↗ Terre de roches, vue d’installation | installation view, Chesterville, 2023.
Photo : permission de l’artiste | courtesy of the artist

Richard Ibghy & Marilou Lemmens

→ Le nombre d’hectares de terre agricole acquis par des spéculateurs dans 54 municipalités du Québec entre 2009 et 2014, vue d’installation | installation view, Fondation Grantham pour l’art et l’environnement, Saint-Edmond-de-Grantham, 2020.
Photo : H&S, permission de | courtesy of the artists

From Appropriating Territory to Valuing Agricultural Land

Noémie Fortin

On the eve of the most important legislative project related to Québec’s agricultural territory, the value and valorization of arable land were reconsidered extensively. In summer 2023, the provincial government launched a public consultation with a view to modernizing the legislation that had been protecting cultivated land and agricultural activities for forty-five years. Voices across the political sphere have risen up either to defend the agricultural vocation of the territory, describing it as an invaluable resource for the food self-sufficiency of Quebeckers, or to advocate for the development of abandoned or uncultivable plots. In parallel with the farmers, politicians, and thinkers debating these issues, an increasing number of artists are engaging in a collective reflection in order to imagine the agricultural landscape of tomorrow.





Angela Marsh

← *Friches*, vue d’installation | installation view, Centre d’art Jacques-et-Michel-Auger, Victoriaville, 2023.

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

Sonia Reboul

✓ Installation in situ clôturant la résidence | In situ installation concluding the residency, Victoriaville, 2023.

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



The appropriation and financialization of land and the tactics used in their pursuit, such as the rezoning of unused land, are sources of interest and inspiration for the artists considered in this essay. In 2020, Richard Ibghy and Marilou Lemmens benefited from a research residency at the Grantham Foundation for the Arts and the Environment, located in a rural area near Drummondville, to develop a body of works related to ownership of agricultural land. Rooted in the Victoriaville region, the project *Friches* (2023) invited artists to consider unused land other than as plots unsuitable for agricultural production. Throughout summer 2023, Mériol Lehmann, Angela Marsh, Karine Locatelli, and Sonia Reboul intersected in site-specific and gallery interventions, as part of creative residencies and an exhibition at the Centre d’art Jacques-et-Michel-Auger. Together, Ibghy & Lemmens’s works and those in *Friches*

offer a critique of the devalorization of agricultural land for the benefit of financial systems and a sensitive revalorization of it through art interventions that emphasize the affective, historical, and ecological value of land.

DEMATERIALIZATION, APPROPRIATION, AND LAND GRABBING

Whether or not it is protected by an agricultural policy, a territory is defined in accordance with a large number of parameters that are changing constantly. One way of trying to understand it consists in measuring, surveying, and mapping it. Yet, when the territory is removed from its immediate environment in order to transpose it onto a map, the tangible reality of the land diminishes and gives way to appropriation. A distinction between the terms “territory” and

“land” emerges. Whereas the former refers to a political and financial concept, an abstract representation of borders and the natural resources contained within them, the latter mainly signifies the terrain used for cultivation, with a material and sensory dimension that tends to make it more concrete.

This is at the core of Ibghy’s & Lemmens’s large-scale installation *The Great Appropriation* (2020-ongoing). Composed of more than three hundred small sculptures, each representing a seigneurie or township, the work highlights the geometric division of Québec’s territory and the dematerialization of the terrain through cartographic processes. Reproduced to scale, the sculptures offer little information about the physical, social, or food-production characteristics of these lands; instead they trace their outlines using playful materials such as nets, sticks, and acetates, which attract us withtheir

Available for global investment, the land becomes an object of financialization and loses any affective, historical, or ecological dimension in the eyes of the speculators acquiring it.

vibrant colours, minimalist aesthetic, and plays of light and reflection. While using some of its codes, the installation subtly subverts the two-dimensional and universalizing language of mapping by presenting each sculpture not as an assemblage of abstract forms but in an isolated and vertical manner with a small scrap of paper at its base, on which its name and the date of its inscription in the land registry are written. Furthermore, *The Great Appropriation* is a critique of the seigneurial and township systems imported from Europe, in particular the legal instruments that paved the way for colonization. The installation implicitly reveals a crucial part of the history of how Indigenous land was transformed into colonial territory, a transformation made possible by the apparatuses that enabled a mental appropriation of the land.

Land grabbing today is happening at the global level in what could be called agrarian neocolonialism. Ontarian anthropologist Tania Murray Li describes this phenomenon as a “land rush.” In trying to answer the question “what is land?” she explains that what it is “for a farmer is not the same thing as for a tax collector. Land may be a source of food, a place to work, an alienable commodity, or an object of taxation.... Land is not like a mat. You cannot roll it up and take it away. It has presence and location.”¹ We can understand it, therefore, in different ways depending on the tools used to comprehend it and the distance that separates us from or the proximity that connects us to it. The abstraction processes at work in the Cartesian representation of a territory through lines, grids, and cadastres flatten a complex terrain, reducing it to a plot that can be appropriated as though it were a mat that we can “roll up and take away.” Available for global investment, the land becomes an object of financialization and loses any affective, historical, or ecological dimension in the eyes of the speculators acquiring it.

This is illustrated in the series *Hectares of land acquired by speculators in areas zoned for agriculture in 54 municipalities in Quebec between 2009 and 2014* (2020) through six photographic compositions representing the area of arable land acquired by financial corporations in the Saguenay region. For this series, Ibghy & Lemmens chose a opaquer materiality, assembling recycled pieces of wood to represent the shapes of the fifty-four municipalities sampled in a study on which the work is based. Each sculpture is then photographed and associated with a lot number, next to which the name of the consortium that made the purchase is divulged: the National Bank of Canada, companies such as Entreprise Éric Dubé, and various others that are identified only by a number. The materialization of these territories through wood sculptures, which are once again set vertically, is followed by a dematerialization, which is performed through the intermediary of a photographic support and the annotations accompanying it—an echo of the administrative abstraction specific to land speculation.

With this work, Ibghy & Lemmens emphasize that “since 2008, there has been an increase

in the area of farmland acquired globally by private equity funds, pension funds, hedge funds, and other institutional investors, domestic and foreign, for large-scale corporate agriculture and speculation.”² Although the situation worsened after the market crash that year, when investment companies moved away from complex and intangible financial assets and took refuge in what to them seemed a sure value, because it was more concrete—that is, agricultural land—Li reminds us that the devices that enable global investments in land date back to the beginnings of colonization. Today, the pressure exerted by this type of investment, which is compounded by the constraints imposed by the agri-food industry, greatly contribute to the difficulties encountered by alternative farming models, which try to engage in human-scale agriculture.

ON ROCKY SOIL COVERED IN WEEDS

As the price of agricultural land in Québec continues to rise, many investments based on financial speculation are made to the detriment of other forms of valorization. Often, the parcels acquired in this manner are not cultivated, as their owners hope to obtain authorization to rezone to allow non-agricultural development. Once rezoned and reallocated, the land’s financial value skyrockets due to its industrial, commercial, or realty use—clearly more lucrative avenues than agricultural activities—yet it loses its food and ecological values for the human and other-than-human populations that live on them.

In the current debate on modernizing the legislation that protects Québec’s agricultural territory, unused land is described as uncultivable. During the press conference marking the launch of the public consultation on the territory and agricultural activities, Martin Damphousse, president of the Union des municipalités du Québec, urged the Commission de protection du territoire agricole du Québec to demonstrate more flexibility in rezoning, particularly in the case of rocky soil where “even a dandelion struggles to grow.”³ The image offered by Damphousse refers to unused land in rural areas identified by curator Dominique Laquerre as fertile terrains for artistic creation. Laquerre emphasizes that “just like unused land intrudes between field and forest or pushes

1 — Tania Murray Li, “What Is Land? Assembling a Resource for Global Investment,” *Transactions of the Institute of British Geographers* 39, no. 4 (2014): 589–602, accessible online.

2 — Richard Ibghy and Marilou Lemmens, “Hectares of land acquired by speculators in areas zoned for agriculture in 54 municipalities in Quebec between 2009 and 2014 (2020),” artist website, accessible online.

3 — Thomas Gerbet, “Crise du logement : Des agriculteurs craignent un “troc” de leurs terres,” *Radio-Canada*, June 30, 2023, accessible online (our translation).



through cracks in the asphalt, artists weave their way through fissures in the dominant discourse so as to show us and make us feel something else.”⁴ This rocky soil, covered in “weeds” and deprived of its potential for agricultural production despite being rich in biodiversity, served as a framework for *Friches*.

Laquerre developed the idea for the project after she learned about the results of a study⁵ that looked at 304 plots of unused land in the Arthabaska regional county, almost half of which is prime land for small-scale agricultural projects. During the summer season, some of these unused lands served as sites on which the artists gathered materials. Angela Marsh has been working with wild plants found in abandoned landscapes for over a decade, which she collects and carefully inserts into the compartments of large recycled sheets of bubble wrap, as though to protect them from the passage of time. In the abandoned lot of a former gas station on the outskirts of Victoriaville, she collected wild plants and stencilled poetry on concrete blocks visible from the highway, re-greening the space with natural pigments. Sonia Reboul developed a close relationship with the unused land in Victoriaville’s Boisé des Frères, which she enjoyed rediscovering every time she visited, as though they had a long-standing friendship. Encountering an abundant biodiversity, she became interested in the emotional reach of the

beings that make up the landscape and in what envelops it in benevolence, using the cocoon form to hold the specimens and artefacts that she collected on-site. The result is a series of fragile sculptures, beaded and knitted with great detail, that evoke unused land as a sensorially and texturally rich emotional terrain.

Other unused lands bear traces of the agricultural work that forged them and that the artists wished to reveal. Every time Mériol Lehmann visited the plot on Petit 9^e Rang, in Saint-Christophe-d’Arthabaska, he brought with him tools belonging to an era of subsistence farming, such as a scythe and a rake. Once on-site, he alternated between documenting his experience of the place through writing and photography and doing manual labour on the land, which led to an agricultural performance. Presented in the gallery, the video *Les foins* (2023) combines bird’s-eye views with ground-level shots through tall grasses, which show the choreography of a reaper working himself to the bone on the unused land. In Chesterville, Karine Locatelli traced vestiges of the time-consuming process of removing stones from fields that are now abandoned, then covered the mounds of stones with fabric and composed directly in the landscape. The stone piles and micro-landscapes that Locatelli photographed, traced, crosshatched, and transferred onto pieces of fabric subsequently made their way to

the gallery, where they quietly transformed the exhibition space into unused land.

The artists participating in *Friches* used a variety of tools to better comprehend the sites selected, including a scythe and rake, a brush and China ink, glass beads, and stencils and words. Unlike those used to map, appropriate, and legislate land, which Li describes as “inscription devices”⁶ that contribute to understanding land as a resource, these tools were used not to dematerialize the terrain and enable its manipulation from a distance so as to appropriate it more easily but to materialize a sense of presence and develop an awareness of the relationships that exist on the land. Once the artists departed, the fate of the unused lands returned to the hands of their owners. Although fleeting, these artistic interventions nevertheless raised public awareness of the importance of valuing the land for what it is, without demands of financial profitability.

HANDS IN THE SOIL

In the wake of the works by Marsh, Reboul, Lehmann, and Locatelli, which resulted from direct contact with the terrain, Ibghy & Lemmens’s video *Planting, Unplanting* (2020) immerses us in a convergence between body and land as we follow a farmer’s hands planting seedlings and pulling out “weeds” from cultivated

rows. To make the video, the artists contacted a small organic farm in a neighbouring village. Somewhere between Montérégie and the Eastern Townships, they spent many hours in the field with this woman and the plants she cares for, trying to capture, in close-up, her repeated series of gestures: planting, pulling, weeding. Ibghy & Lemmens explain: “Those gestures participate in the complex webs that connect the living and nonliving, the human and nonhuman, in continuing cycles of living and dying. Those cycles are fundamental to regeneration and without regeneration there is no sustainability. Sustainable forms of agriculture involve maintaining long-term soil fertility and the conditions for biological activity and diversity within the soil. It involves thinking in circles, instead of along lines, the lines of progress and production.”⁷

Therefore, the avenues of thought opened by artists who work with the conceptual, geographical, physical, and affective terrains of agriculture also seem to allow us to imagine the sustainability of farmland. By considering sustainable agriculture “in circles instead of along lines,” it becomes possible to see not only a *financial* but also a *living* value in arable land. The abstract vocabulary of financial returns and private property is replaced by poetic yet concrete gestures. To better understand all the value hidden behind maps, property deeds, and unused land, perhaps it is necessary, as Lehmann suggests, to “go into the field, get down on our knees in the high grass, and open all our senses to collect the fragments hiding there.”⁸

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**

- 4 — Dominique Laquerre, pamphlet for the project *Friches*, Centre d’art Jacques-et-Michel-Auger (2023), 2 (our translation).
- 5 — Dominic Poulin, *Caractérisation des friches à des fins de remise en culture dans la MRC d’Arthabaska, Rapport final*, Comité de développement économique de Victoriaville et sa région, December 2022.
- 6 — Li, “What Is Land?”
- 7 — Richard Ibghy and Marilou Lemmens, “Herber, désherber/Planting, Unplanting,” in *Cahier 01: Exhibition Richard Ibghy Marilou Lemmens* (Saint-Edmond-de-Grantham: Grantham Foundation for the Arts and Environment, 2020), 9, accessible online.
- 8 — Mériol Lehmann, “Friches,” artist website, accessible online (our translation).



- Mériol Lehmann
↘ *Les foins*, vue de performance | performance view, Saint-Christophe-d’Arthabaska, 2023.
Photo : Marine Fleury, permission de | courtesy of the artist
- Karine Locatelli
→ *Friches* (détail | detail), 2023.
Photo : Atelier PhotoSynthèse, permission de | courtesy of the artist

Soil Memory, Seed Song:



The Pollinator Gardens of Finding Flowers

Lisa Myers

Planting One Another, vue d'installation | installation view, Waterloo Art Gallery, Kitchener, 2019.

Photo : Dana Prieto, permission de | courtesy of Finding Flowers

greta hamilton

Gardens have a memory. The earth remembers plants that have bloomed and died, dropped seeds and deepened roots; flowers remember the birds, bees, and butterflies that have travelled with pollen on their tongues. Gardens hold the material histories of soil, the geopolitics of plants, and ecologies that unfold in messy, rhizomatic relation. As critical sites, gardens provide insight into the degradation of geologic, botanical, and animal life occurring in the wake of climate change.

Art Historian and cultural theorist, T. J. Demos, articulates the urgency of studying gardens: “To some, gardens might seem irrelevant in addressing our world of crisis and emergencies... But in fact they represent, and might be seen to respond to, the most urgent of global conflicts.”¹ He suggests that within the context of monocropping, genetic modification, and the toxification of soil, gardens can be emergent and restorative counterpoints to agro-capitalism. Drawing on contemporary scholarship around soil history and ecological remediation, I situate the collaborative garden project *Finding Flowers* (2019—ongoing) as a decolonial engagement with historical consciousness and as a practice in language learning.

Finding Flowers was initiated by artist, curator, and member of Chimnissing, Beausoleil First Nation Lisa Myers, and conservation scientist and bee specialist Sheila Colla, with collaborators including artists Dana Prieto, Tania Willard, and Laura Grier. The project locates pollinator gardens planted by the late Mi’kmaq artist Mike MacDonald throughout the 1980s and 1990s across so-called Canada. By developing a map of MacDonald’s gardens, many of which are overgrown or lost to time, the collaborators can then replant and remediate his work. The project has located over twenty-three of MacDonald’s gardens, from the west coast territories of the Musqueam, Squamish, and Tsleil-Waututh in Vancouver to Unama’kik/Cape Breton on the east coast. Composed of Indigenous and medicinal plant species that attract butterflies, the gardens are generally situated in public parks or on the lawns of public art galleries. MacDonald’s engagement with pollinator species began after he visited old-growth forests on Wet’suwet’en territory during land disputes in the 1980s. His gardens encourage contemplation of, and connectivity with, local ecologies as a response to the threat of resource extraction and agro-capitalism to Indigenous land and life.

Another aspect of *Finding Flowers* is the development of new gardens. The collaborators

construct them in public sites, either taking over existing community gardens or building new ones at art galleries and artist-run centres. These gardens reintroduce native pollinator species to local ecologies, an act that reminds the soil of the biological relationships that preceded settler-colonialism and urban development. Both aspects of the project respond to a global decline in pollinator species largely attributed to corporate agriculture, complex ecosystem loss due to resource extraction, and environmental disasters and disturbances caused by climate change. The reparative and resurgent interventions of *Finding Flowers* respond to the concurrent losses of gardens and pollinators, poetically echoed in the loss and restoration of MacDonald’s gardens. Through ecological rehabilitation, *Finding Flowers* engages with the living and historical consciousness of land, as gardening becomes an active memorialization and gesture of futurity.

SOIL MEMORY

Through the introduction of native plant species, the *Finding Flowers* gardens undertake the work of soil remediation. The addition of root systems and mycorrhizal networks creates more pathways for the soil to store toxins and excess nutrients. Although certain families of plants can uptake toxins and heavy metals through their roots, most uptake excess nutrients such as nitrogen and carbon from the earth. Plants that are Indigenous to the land they are planted on attract local pollinator species, serving a holistic function in the larger ecosystem.

As a practice of restoring land and ecosystems, soil remediation has distinctly decolonial implications. Soil, both a material and symbolic site, carries histories of colonialism through our material orientation toward it, as well as through allegorical interpretations of its excavation. From a materialist and scientific perspective, the re-fortification of soil is integral to habitation on earth, in part because most

food systems are grown in it, but also because the living organisms in it regulate life-sustaining processes. In the introduction to *Thinking with Soils: Material Politics and Social Theory* (2022), the editors write, “Soils are that vital layer, the so-called ‘critical zone’ that involves all the complex interactions connecting rock, soil, water, air, and living organisms that regulate life-sustaining resources.... That soils are a non-renewable resource in human timescales makes the degradation of this ‘life supporting system’ even more alarming.”² Soil regulates the processes that sustain life. It accumulates on a timescale much slower than a human lifespan. Due to the near-catatonic temporality of its production, it is a non-renewable resource, even though it is often considered a form of refuse created by excavation and food growth. The editors of *Thinking with Soils* go on to suggest that an ontological shift in our orientation is necessary: soil must be thought of within its life-sustaining capacities—the biota must be considered an animate being. In considering its animacy, political and cultural histories are brought to the surface. An allegorical mode emerges that situates soil remediation within a decolonial, ecological framework.

Poet and theorist Édouard Glissant considers soil through an allegorical mode that connects memory, land, and culture. In considering the colonization of the Caribbean, Glissant “contends that Caribbean history is characterised by ‘ruptures’ and ‘brutal dislocation,’ where

¹ — T. J. Demos, “Gardening against the Apocalypse: The Case of dOCUMENTA (13),” in *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (Berlin: Sternberg Press, 2016), 232.

² — Juan Francisco Salazar et al., “Thinking-with Soils: An Introduction,” in *Thinking with Soils: Material Politics and Social Theory*, eds. Juan Francisco Salazar et al. (London: Bloomsbury Academic, 2022), 2.

‘historical consciousness could not be deposited gradually and continuously like sediment.’ Here the soil is both material and a vital allegory for excavating the violence of the past.”³ It holds the memory of dispossession and cultural expropriation. The natural accumulation of sediment over time and the slow breaking down of matter become an allegory for the operation of a historical consciousness and the sedimentation of cultural memory. In Glissant’s framing, to be dispossessed from land is to be dispossessed from the materiality of memory. The work of soil remediation then poses a counterpoint to the land dispossession experienced by colonized subjects in the Caribbean and across the colonized territories of so-called Canada. Through the construction and growth of medicine and pollinator gardens, this work acts as a re-embodiment of cultural memory, a resurgent, decolonial practice.

SEED SONG

The gardens of *Finding Flowers* are sites of cultural sovereignty. Seeds and transplants of echinacea, nettle, oxeye daisy, mullein, and tobacco are reintroduced to local ecologies. The gardens are animated over time through collaboration, language learning, and seed saving. Collaborators on the project learn and teach the Indigenous names and uses of plants, engaging the public in cross-generational knowledges that address the environmental crisis of pollinator habitat loss and demonstrate the reparative possibility of seed saving and garden growing. Though a garden may not last forever, the learnings and teachings of the plants collapse time; futurity, the possibility of linguistic and epistemological resurgence, is held in the seed.

Seed saving is an ecological and agricultural practice integral to Indigenous cultural sovereignty. The act of saving seeds, especially those of Indigenous and medicinal plants, ensures the longevity of plant species that fulfil niches in local ecologies, including by attracting pollinators. It carries cultural significance

through the knowledges and languages associated with these plants and through traditional forms of land and food management. The First Nations Development Institute in Colorado writes, “Many indigenous communities developed highly-evolved systems of seed saving that often included optimal season times for seed saving, seed-saving rotations, containers and storage units that lasted for hundreds of years, processes that considered pollination patterns and systems, and associated cultural meaning to the different stages of the seed-saving process.”⁴ The practice is part of a larger tradition of Indigenous land management and agroecology rooted in sustenance through a multi-generational approach. Indigenous food systems vary across peoples and geographies but maintain a regenerative and holistic approach to agriculture wherein native flora and fauna, as well as seasonal pollination patterns, are core mechanisms of land management. Over hundreds of years, saving seeds invests in the futurity of peoples several generations ahead.

Through the reintroduction of Indigenous species, these gardens create ecosystems that align with the language of the land. Indigenous ethnobotanist Robin Wall Kimmerer speaks about her process of learning Potawatomi, an Anishinaabe language spoken on Dish With One Spoon territory, where many of the new *Finding Flowers* gardens grow. In her book *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teachings of Plants* (2015), Kimmerer notes the difficulty of learning Potawatomi because the language is populated almost entirely with verbs rather than nouns. As a verb-based language, Potawatomi is animate. Beings that might be considered objects in English—rocks, colours, water, seeds—are alive and breathing. Kimmerer inscribes the “animacy of grammar” with an ethical implication, noting that when we say “it” to speak about a living being, “we put a barrier between us, absolving ourselves of moral responsibility and opening the door to exploitation. Saying *it* makes a living land into ‘natural resources.’”⁵

Seeds, soil, and words are animate, just as the tide rising in the bay is animate. These natural entities are living and, when thought of as such, resist settler-colonial justifications for extraction. Embodying the language of the land requires an ontological shift toward animacy and a reciprocity toward natural beings as animate beings. Acknowledging the land as living might aid in the resistance to extractive land-use practices characteristic of settler-colonialism, which sees nature as a resource to be consumed.

Butterfly gardens make possible a mode of cultural teaching and learning that reinstates the interconnectivity and relationality of plants, seeds, culture, and language. By teaching the Indigenous names and uses of native plants, *Finding Flowers* animates the gardens as a practice of cultural sovereignty and resurgence. Seed saving across generations imbues the garden with a futurity and temporality aligned with the cycles of pollinators and seasons. ●

3 — Elizabeth M. DeLoughrey discussing Edouard Glissant’s *Caribbean Discourse: Selected Essays* in “Gendering Earth: Excavating Plantation Soil,” in her *Allegories of the Anthropocene* (Durham, NC: Duke University Press, 2019), 37.

4 — “Seed Saving & Seed Sovereignty,” First Nations Development Institute (website), 2015, accessible online.

5 — Robin Wall Kimmerer, “Learning the Grammar of Animacy,” in *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teachings of Plants* (Minneapolis: Milkweed Editions, 2015), 57.



Mike MacDonald

Medecine and Butterfly Garden,
vue d’installation | installation view,
Woodland Cultural Centre, Brantford,
2019.

Photo : Dana Prieto, permission de |
courtesy of Finding Flowers

La mémoire du sol, le chant des semences : les jardins pour pollinisateurs de *Finding Flowers*

greta hamilton

Les jardins ont une mémoire. La terre se souvient des plantes qui ont fleuri et qui sont mortes, qui ont laissé tomber leurs semences et enfoncé leurs racines ; les fleurs se rappellent les oiseaux, les abeilles et les papillons qui ont voyagé avec du pollen sur la langue. Les jardins renferment les récits matériels du sol, la géopolitique des plantes et les écologies qui se déploient dans une relation rhizomateuse désordonnée. Ce sont des lieux essentiels qui offrent un aperçu de la dégradation de la vie géologique, botanique et animale entraînée par les changements climatiques.

LA MÉMOIRE DU SOL

Avec l’introduction d’espèces de plantes indigènes, les jardins de *Finding Flowers* se veulent un travail d’assainissement du sol. L’ajout de systèmes racinaires et de réseaux mycorhiziens crée plus de passages pour emmagasiner les toxines et les nutriments excédentaires dans le sol. Bien que certaines familles de plantes puissent absorber les toxines et les métaux lourds par les racines, la plupart assimilent les nutriments excédentaires, comme l’azote et le carbone, à partir de la terre. Les espèces végétales qui sont indigènes au territoire sur lesquelles elles sont plantées attirent les pollinisateurs locaux et remplissent une fonction holistique dans un écosystème plus grand.

L’assainissement du sol est une pratique de restauration du territoire et des écosystèmes qui a des répercussions nettement décoloniales. Le sol, lieu à la fois matériel et symbolique, est porteur des récits du colonialisme à travers la vocation matérielle que nous lui donnons et les interprétations allégoriques de son excavation. Dans une perspective matérialiste et scientifique, la régénération du sol est indissociable du fait d’habiter sur terre, entre autres parce que la plupart des systèmes alimentaires reposent sur lui, mais également parce que les organismes vivants qu’il contient régulent les processus essentiels à la vie. Dans l’introduction de *Thinking with Soils: Material Politics and Social Theory* (2022), les personnes qui ont

L’historien de l’art et théoricien de la culture T. J. Demos exprime l’urgence d’étudier les jardins : « Certaines personnes peuvent douter de l’utilité des jardins en relation avec notre monde fait de crises et d’urgences. [...] Mais en réalité, ils représentent le conflit mondial le plus pressant et pourraient bien en être la réponse¹. » Il suggère que dans le contexte des monocultures, des modifications génétiques et de la contamination des sols, les jardins peuvent agir comme une réplique prometteuse et restauratrice à l’agrocapitalisme. En m’appuyant sur la recherche contemporaine entourant l’histoire des sols et la dépollution, je considère le projet de jardins collaboratifs *Finding Flowers* (en cours depuis 2019) comme une pratique décoloniale ancrée dans la conscience historique et l’apprentissage des langues.

Finding Flowers est une initiative de l’artiste et commissaire Lisa Myers, qui est membre de Chimnissing, Première Nation de Beausoleil, et de la biologiste de la conservation et spécialiste des abeilles Sheila Colla, en collaboration avec les artistes Dana Prieto, Tania Willard et Laura Grier, notamment. Le projet consiste à localiser les jardins pour pollinisateurs plantés par le regretté artiste mi’kmaq Mike MacDonald durant les années 1980 et 1990 dans ce que l’on appelle le Canada. En élaborant une carte des jardins de MacDonald, des territoires des nations Musqueam, Squamish et Tsleil-Waututh à Vancouver, sur la côte ouest, jusqu’à Unama’kik/cap Breton sur la côte est. Composés d’espèces de plantes indigènes

et médicinales qui attirent les papillons, les jardins sont généralement situés dans des parcs publics ou sur le terrain de galeries d’art publiques. L’intérêt de MacDonald pour les espèces pollinisatrices remonte à sa visite des forêts anciennes du territoire des Wet’suwet’en durant les litiges territoriaux des années 1980. Ses jardins incitent à la contemplation et au développement de liens avec les écologies locales en réaction à la menace que fait peser l’exploitation des ressources et l’agrocapitalisme sur le territoire et la vie des Autochtones.

Un autre aspect de *Finding Flowers* est l’établissement de nouveaux jardins. Les collaborateurs et collaboratrices les aménagent dans des espaces publics, soit en reprenant des jardins communautaires existants, soit en en plantant de nouveaux sur le terrain de galeries d’art et de centres d’artistes autogérés. Ces jardins réintroduisent des espèces pollinisatrices indigènes dans les écologies locales, un geste qui rappelle au sol les relations biologiques qui ont précédé le colonialisme de peuplement et le développement urbain. Les deux aspects du projet visent à réagir au déclin global des espèces pollinisatrices, qui est largement attribué à l’agriculture industrielle, à la perte d’écosystèmes complexes due à l’exploitation des ressources, ainsi qu’aux perturbations et catastrophes environnementales causées par les changements climatiques. Les interventions réparatrices et résurgentes de *Finding Flowers* répondent à la perte simultanée des jardins et des pollinisateurs, qui trouve un écho poétique dans la disparition et la restauration des jardins de MacDonald. Grâce à la réhabilitation écologique, *Finding Flowers* prend part à la conscience vivante et historique de la terre, tandis que le jardinage devient une commémoration active et un geste porteur d’avenir.

1 — T. J. Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin, Sternberg Press, 2016, p. 232. [Trad. libre]

dirigé l’ouvrage écrivent : « Le sol est la couche vitale, la “zone critique” qui accueillent toutes les interactions complexes entre la roche, le sol, l’eau, l’air et les organismes vivants qui régulent les ressources essentielles à la vie. [...] À l’échelle humaine, le sol est une ressource non renouvelable, ce qui rend la dégradation de ce “système de survie” encore plus alarmante². » Le sol régule les processus qui soutiennent la vie. Il s’accumule sur une échelle de temps beaucoup plus lente que la durée de la vie humaine. En raison de la temporalité quasi inerte de sa production, c’est une ressource non renouvelable, même s’il est souvent considéré comme une forme de déchet créé par l’excavation et la croissance de la production agroalimentaire. Les directeurs et directrices de *Thinking with Soils* suggèrent qu’un changement de posture ontologique est nécessaire : le sol doit être envisagé à partir de sa capacité à soutenir la vie – le biote doit être considéré comme un être animé. Quand on prend en compte son animéité, des récits politiques et culturels font surface. Un mode allégorique émerge qui situe l’assainissement du sol à l’intérieur d’un cadre écologique décolonial.

Le poète et théoricien Édouard Glissant étudie le sol selon un mode allégorique qui lie la mémoire, la terre et la culture. En examinant la colonisation des Caraïbes, Glissant « soutient que l’histoire caribéenne est caractérisée par des “ruptures” et un “arrachement brutal” dans lesquels la “conscience historique ne pouvait pas ‘sédimenter’, si on peut ainsi dire, de manière progressive et continue”. Ici, le sol est matériel tout comme il est une allégorie vitale servant à déterrer la violence du passé³ ». Il porte en lui le souvenir de la dépossession et de l’expropriation culturelle. L’accumulation naturelle des sédiments au fil du temps et la lente décomposition de la matière deviennent une allégorie pour le fonctionnement d’une conscience historique et la sédimentation d’une mémoire culturelle. Dans la structure de Glissant, être dépossédé·e de la terre, c’est être dépossédé·e de la matérialité de la mémoire. Le travail d’assainissement du sol fait alors contrepoids à la dépossession de la terre vécue par les sujets coloniaux dans les Caraïbes et les territoires colonisés que l’on appelle Canada. Grâce à l’aménagement et à la culture de jardins médicinaux et de jardins pour pollinisateurs, ce travail agit comme une réincarnation de la mémoire culturelle, une pratique décoloniale résurgente.

LE CHANT DES SEMENCES

Les jardins de *Finding Flowers* sont des lieux de souveraineté culturelle. Les semences et les plants d’échinacée, d’ortie, de marguerites communes, de molènes et de tabac sont réintroduits dans les écologies locales. Les jardins s’animent au fil du temps avec la collaboration, l’apprentissage des langues et la conservation des semences. Les collaborateurs et collaboratrices du projet apprennent et enseignent les noms et les usages autochtones des plantes afin de transmettre au public des connaissances

intergénérationnelles qui serviront à résoudre la crise environnementale de la perte d’habitat des pollinisateurs et montrent les possibilités réparatrices de la conservation des semences et de la culture des jardins. Bien que les jardins ne soient pas éternels, les apprentissages et les enseignements des plantes condensent le temps : la futureté, la possibilité d’une résurgence linguistique et épistémologique, tient dans une semence.

La conservation des semences est une pratique écologique et agricole primordiale dans la souveraineté culturelle autochtone. Le fait de conserver les semences, particulièrement celles des plantes indigènes et médicinales, assure la pérennité des espèces végétales qui jouent des rôles précis dans les écologies locales, notamment en attirant les pollinisateurs. Elle revêt une importance culturelle en raison des connaissances et des langues associées à ces plantes, d’une part ; ainsi que des formes traditionnelles de gestion du territoire et de la nourriture, d’autre part. Le First Nations Development Institute du Colorado écrit : « De nombreuses communautés autochtones ont mis au point des systèmes de conservation des semences très évolués qui prévoyaient des périodes saisonnières optimales pour la conservation, des rotations, des récipients et des unités de stockage qui duraient des centaines d’années, de même que des processus tenant compte des modèles et des systèmes de pollinisation. Elles associaient une signification culturelle aux différentes étapes de ce processus⁴. » La pratique fait partie d’une grande tradition autochtone de gestion du territoire et d’agroécologie, tradition enracinée dans la subsistance et reposant sur une approche multigénérationnelle. Les systèmes alimentaires autochtones varient selon les peuples et les régions géographiques, mais sont basés sur une vision régénératrice et holistique de l’agriculture dans laquelle la flore et la faune indigènes, ainsi que les modèles de pollinisation saisonniers, sont des mécanismes essentiels de la gestion du territoire. Prise sur des centaines d’années, la conservation des semences constitue un investissement dans la futureté des peuples pour les générations à venir.

Grâce à la réintroduction d’espèces indigènes, les jardins créent des écosystèmes qui correspondent au langage de la terre. L’ethnobotaniste autochtone Robin Wall Kimmerer parle de son apprentissage du potawatomi, une langue anichinabée parlée sur le territoire visé par l’accord du wampum du plat à une cuillère, où poussent plusieurs jardins de *Finding Flowers*. Dans son livre *Tresser les herbes sacrées : Sagesse ancestrale, science et enseignements des plantes* (2015), Kimmerer souligne la difficulté d’apprendre le potawatomi puisque la langue est constituée presque entièrement de verbes plutôt que de noms. En tant que langue basée sur les verbes, le potawatomi est animé. Des êtres qui en français sont considérés comme des objets – les roches, les couleurs, l’eau, les semences – sont vivants et respirent. Kimmerer, qui voit une implication éthique dans « la grammaire du vivant », fait remarquer que lorsque nous désignons un être vivant par « ça », « nous

mettons une barrière entre nous et l’arbre, nous absolvant ainsi de toute responsabilité morale envers lui et autorisant parallèlement son exploitation. Dire *quelque chose* en parlant d’une terre vivante, c’est la transformer en ressource naturelle⁵ ». Les semences, le sol et les mots sont animés, tout comme la marée qui monte dans la baie. Ces entités naturelles sont vivantes et lorsqu’on les considère comme telles, elles résistent aux justifications coloniales pour leur exploitation. Incarner le langage de la terre demande l’adoption d’une posture ontologique d’animéité et une réciprocité entre nous et les êtres naturels et animés. Reconnaître que la terre est vivante pourrait contribuer à la résistance aux pratiques extractivistes caractéristiques du colonialisme de peuplement, qui voit la nature comme une ressource à consommer.

Les jardins de papillons permettent un mode d’enseignement et d’apprentissage culturel qui restaure l’interconnexion et la relationalité des plantes, des semences, de la culture et de la langue. En enseignant les noms et les usages autochtones des plantes indigènes, *Finding Flowers* fait des jardins une pratique de souveraineté et de résurgence culturelles. La conservation des semences d’une génération à l’autre confère aux jardins une futureté et une temporalité qui correspondent aux cycles des pollinisateurs et des saisons.

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

2 — Juan Francisco Salazar, Céline Granjou, Matthew Kearnes, Anna Krzywoszynska Manuel Tironi (dir.), *Thinking with Soils: Material Politics and Social Theory*, Londres, Bloomsbury Academic, 2022, p. 2. [Trad. libre]

3 — Elizabeth M. DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene*, Durham, Duke University Press, 2019, p. 37. [Trad. libre et Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 223.]

4 — « Fact Sheet #11 Seed Saving & Seed Sovereignty », *First Nations Development Institute*, 2015, accessible en ligne. [Trad. libre]

5 — Robin Wall Kimmerer, *Tresser les herbes sacrées : Sagesse ancestrale, science et enseignements des plantes*, traduit de l’anglais par Véronique Minder, Paris, Le lotus et l’éléphant, 2021, p. 91. C’est l’autrice qui souligne.



Lisa Myers

† *Planting One Another*, vue d’installation | installation view, Waterloo Art Gallery, Kitchener, 2019.

Photo : Dana Prieto, permission de | courtesy of Finding Flowers

Mike MacDonald

↘ *Medecine and Butterfly Garden*, vue d’installation | installation view, Woodland Cultural Centre, Brantford, 2019.

Photo : Dana Prieto, permission de | courtesy of Finding Flowers

Art Labor :

Art Labor
Jrai Dew, 2016–en cours | ongoing,
vue d’installation | installation view,
Blut Grieng, 2016.
Photo : permission des artistes |
courtesy of the artists



La protection des terres communales face à l’exploitation industrielle

Sophie Dubeau Chicoine

Créé en 2012, Art Labor est un collectif basé à Hô Chi Minh-Ville, au Vietnam. Ses trois membres sont les artistes Thao Nguyễn Phan et Truong Công Tùng et l’« ouvrière des arts » Arlette Quỳnh-Anh Trần. Depuis sa création, le collectif travaille en étroite collaboration avec les Jaraï, une communauté autochtone des hauts plateaux du centre du Vietnam, afin de réaliser des projets interdisciplinaires évolutifs. Après la mise en œuvre des réformes Đổi Mới en 1986, le Vietnam est passé d’une économie planifiée à une économie de marché à orientation socialiste. Ce changement a conduit à une industrialisation et une modernisation rapides du secteur agricole en raison de la demande accrue du commerce international. Cela a également amené de nombreux agriculteurs et agricultrices vietnamiens et entreprises étrangères à s’installer dans les hauts plateaux centraux et occasionné le déplacement des communautés autochtones¹.

À la suite de ces transformations profondes, le peuple jaraï a été témoin des dommages causés par la culture du café, du riz et du caoutchouc dans la région. Œuvrant dans un cadre créatif, le collectif Art Labor examine l’influence que la colonisation et la mondialisation exercent sur le paysage agricole actuel. Ses projets fonctionnent comme un espace de réflexion sur le devenir des communautés agraires dans l’optique d’instaurer une relation communautaire renouvelée entre la terre et les personnes qui l’habitent.

Selon la cosmologie jaraï, les défunt-es passent par une série de réincarnations avant d’atteindre une nouvelle forme d’existence. Au cours de la dernière étape, ils et elles se transforment en rosée qui s’évapore, état intermédiaire entre l’eau et l’air. Cela marque un état de non-être, et donc le début d’un nouveau cycle de vie. *Jrai Dew* (en cours depuis 2016) transpose les thèmes de la mort et de la réincarnation dans un jardin de sculptures en bois. L’œuvre reflète une tradition funéraire préservée dans la communauté jaraï, où les mort-es sont inhumé-es dans la forêt, lieu où la vie commence et s’achève. Les sculptures, chacune taillée par un-e artiste jaraï chevronné-e, passent par différents stades de décomposition du fait qu’elles sont exposées aux intempéries, à l’extérieur. Représentant des entités ou des créatures anthropomorphes tirées de contes populaires locaux, elles témoignent d’un savoir-faire qui se perpétue depuis des siècles. Elles sont aussi le fruit d’une origine complexe : chaque sculpture est réalisée à partir de troncs d’arbres laissés à l’abandon sur des plantations de café, de poivre et de caoutchouc – les arbres qui, pour beaucoup de gens de la région, évoquent des récits de déplacement dus à l’exploitation incessante des terres.

On peut se demander en quoi le recyclage de troncs d’arbres met un baume sur les préjudices entraînés par le déracinement. Bien que les réponses à cette question varient, l’œuvre de Truong Công Tùng offre une vision optimiste. *Long Long Legacies* (en cours depuis 2021), également réalisée à partir de troncs abandonnés, se déploie comme un gigantesque rideau de perles. Son motif tissé aide à guérir ce qui a été déchiré, à transcender métaphoriquement la fragmentation des terres causée par l’industrialisation rapide. L’enchevêtrement des perles de bois évoque également un désir de renouveau communautaire dans les hauts plateaux centraux, ce que Truong considère comme essentiel pour le développement durable du secteur agricole de la région. De configuration différente, le jardin funéraire de *Jrai Dew*, qui symbolise à la fois la fin des choses et l’émergence d’un jour nouveau, est empreint d’un sentiment d’espoir comparable.

Outre les sculptures en bois, la cuisine et les boissons traditionnelles vietnamiennes jouent également un rôle prépondérant dans le projet *Jrai Dew*. À chaque vernissage, Art Labor propose un assortiment de plats et de rafraichissements locaux qui occupent une grande place dans la transmission des recettes et des savoirs entre les générations. Les personnes présentes se voient offrir du *ruou cần*, un vin de riz fermenté dont les ingrédients sont récoltés dans les forêts montagneuses des hauts plateaux centraux. Habituellement consommée à plusieurs, chaque personne buvant avec sa propre paille, cette boisson favorise une proximité qui ouvre la voie à des échanges riches entre les membres de la communauté.

L’intérêt du collectif pour le partage de nourriture s’inscrit dans une forme de médiation déjà bien ancrée dans l’art contemporain. Un exemple antérieur de cette pratique se trouve

¹ — Peter Boothroyd et Pham Xuan Nam (dir.), *Socioeconomic Renovation in Viet Nam: The Origin, Evolution, and Impact of Doi Moi*, Ottawa, Centre de recherches pour le développement international, et Singapour, Institute of Southeast Asian Studies, 2000, p. 28.



dans l'exposition de 1992 de Rirkrit Tiravanija, intitulée *Untitled (Free)*, durant laquelle l'artiste a servi du pad thai aux visiteurs et visiteuses de la galerie en tant qu'unique œuvre d'art. Bien que le geste de Tiravanija ait fait partie d'un dialogue plus large sur l'esthétique relationnelle, il y a un rapprochement à faire avec l'approche d'Art Labor. Pour Tiravanija, partager un repas avec la communauté était un moyen d'entrer en contact les un-es avec les autres et d'interagir d'une manière soutenue et authentique. Pour le collectif, ce même acte a pour visée d'établir des ponts entre les différents groupes ethniques travaillant sur les terres agricoles des hauts plateaux centraux. Dans une plus grande mesure, ce désir de communauté s'applique également à la relation complexe entre les agriculteurs et agricultrices jaraï et les entreprises privées qui se disputent les mêmes territoires agricoles. Dans une vision utopique où ces deux parties se retrouveraient à boire du *ruou căn* à la même jarre, on peut se demander si un tel geste suffirait à susciter une réévaluation de leurs responsabilités communes envers la terre, la nourriture et les autres.

Bien que de nombreuses initiatives d'Art Labor dégagent de l'optimisme, son film à un canal *Drowning Dew* (2017) adopte un ton différent. Divisé en six parties (« Os », « Mort », « Corneille », « Charbon », « Sauterelle » et « Rosée »), le film est une chronique visuelle

des changements socioculturels et environnementaux rapides qui se produisent dans les hauts plateaux centraux, en pleine expansion industrielle. À travers une imagerie poétique, le film tresse un récit où s'entremêlent ces transformations et divers mythes jaraï. Peu publiés, traduits ou mis en commun, les mythes jaraï risquent de tomber dans l'oubli, même si les métaphores qu'ils contiennent sont aussi pertinentes aujourd'hui qu'elles l'étaient il y a des siècles. Face à l'effacement de ces fictions historiques, la commissaire d'exposition basée au Vietnam Zoe Butt se demande : « Comment pouvons-nous alimenter notre vision d'un présent différent quand nos mythes ne se réinterprètent pas et que nos archives sont inexistantes² ? »

Encore une fois, le collectif évite de donner des réponses définitives. Cependant, le travail indépendant d'une de ses membres, Thao Nguyễn Phan, approfondit la question. Dans son installation vidéo à plusieurs canaux *Mute Grain* (en cours depuis 2019), Thao Nguyễn crée une trame narrative fictive centrée sur March, adolescent devenu un fantôme affamé pendant la famine peu connue de 1945 au Vietnam. Cet événement historique est un contrecoup de l'occupation japonaise de l'Indochine française, durant laquelle l'administration japonaise a lancé le slogan « Arrachez le riz, cultivez le jute », reflet des impératifs de guerre imposés

aux paysannes et paysans de la région. Cette injonction a entraîné une baisse de la culture du riz et conduit au bilan tragique de la famine. En s'inspirant des contes populaires vietnamiens et des traditions orales, Thao Nguyễn monte un plaidoyer convaincant qui trouve un écho dans les famines persistantes de notre époque. De surcroît, son travail met en lumière l'importance de la sécurité alimentaire et son lien indissociable avec le legs colonial qui a façonné les paysages agricoles.

Les réformes Đổi Mới ont été introduites pour remédier aux nombreuses failles observées dans l'économie planifiée du Vietnam, un modèle emprunté à l'Union soviétique. Ces réformes visaient à revitaliser l'économie du pays, et le secteur agricole a été considéré comme essentiel à une éventuelle prospérité. Dans cet objectif, les hauts plateaux centraux ont été identifiés comme un territoire propice à la culture du café, ce qui a entraîné rapidement une marchandisation et une commercialisation à grande échelle du café dans la région. Face à la demande croissante de grains de café Robusta, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du Vietnam, la prolifération des plantations de café s'est faite au prix d'une déforestation massive. Des terres qui appartenaient autrefois à des agriculteurs et agricultrices autochtones sont désormais exploitées par des entreprises privées. Dans l'espoir



de promouvoir des pratiques agricoles plus durables, Art Labor a lancé en 2016 un concept de café-hamac nomade qu'il apporte à ses expositions à l'étranger afin d'offrir un lieu d'échange et de détente. Le public peut également y découvrir une sélection variée de films d'artistes du Sud-Est asiatique, parmi lesquels Jun Yang, Davy Chou et Taiki Sakpisi. Cependant, derrière le dynamisme de cet espace demeurent les traces du colonialisme français au Vietnam; bien que le café soit devenu indissociable de la culture gastronomique vietnamienne, il a été introduit par des missionnaires français au 19^e siècle. Aujourd'hui, l'exportation des grains de café Robusta demeure un pilier de l'économie agricole du Vietnam. Art Labor, déterminé à lutter contre les pratiques d'exploitation engendrées par la mondialisation, a établi des normes durables pour le café-hamac *Jarai Dew*. Les grains de café proviennent d'une plantation familiale située dans les hauts plateaux centraux et sont cultivés par des membres du peuple jarai. En garantissant à ces travailleuses et travailleurs la possibilité de vivre d'une production agricole à petite échelle, le collectif cherche à encourager et à maintenir des relations harmonieuses entre les principaux groupes ethniques de la région, à savoir les Jarai et les Kinh (Viet). Dans cet effort collaboratif, chaque partie prenante joue un rôle dans la culture responsable de cette ressource.

Le projet le plus récent du collectif Art Labor, *JUA* (en cours depuis 2019), plonge une fois de plus dans la réalité de la culture agraire au Vietnam, en se concentrant justement sur le riz et le café Robusta. Conçue comme un événement d'une journée, la première itération du projet s'est déroulée au Jardin zoologique et botanique de Saigon, où, parallèlement à l'exposition, le public pouvait déguster du café vietnamien et des collations à base de riz soufflé. *JUA* a été une occasion de célébrer la moisson, de se réunir et d'échanger.

Une des pièces maitresses de l'exposition, *Crack* (2019), se présente sous la forme d'une pile colossale de gaufrettes comestibles, une

Truong Công Tùng

↖ *Long Long Legacies*, 2021-en cours | ongoing, vue d'installation | installation view, 2021.

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

Thao Nguyễn Phan

↑ *Mute Grain*, 2019, vue d'installation | installation view, Wiels, Bruxelles, 2020

Photo : permission de | courtesy of the
artist & Galerie Zink Waldkirchen, Seubersdorf

Art Labor

← *Jrai Dew*, 2016-en cours | ongoing, vue de performance | performance view, Blut Grieng, 2016.

Photo : permission des artistes
courtesy of the artists

Art Labor

→ *Drowning Dew*, capture vidéo | video still, 2017.

Photo : permission des artistes
courtesy of the artists

collation vietnamienne prisée faite à base de riz soufflé. À côté de l'installation se trouve l'extrudeuse mécanique qui fabrique ces gourmandises, connue pour son moteur diesel bruyant. L'utilisation du riz soufflé a une résonance historique particulière. Durant la Seconde Guerre mondiale, environ 20 000 travailleuses et travailleurs indochinois-es ont été envoyés de force en France, où elles et ils étaient chargés de remplir des obus avec de la poudre à canon. Pour apaiser leur faim pendant leur séjour à l'étranger, ces gens ont commencé à cultiver du riz dans les zones humides de la Camargue, dans le sud de la France. À ce jour, la Camargue demeure la seule région de France où le riz est cultivé, trace du passé colonial du pays. Lorsque l'extrudeuse dans l'espace d'exposition est en marche, le son caractéristique du riz qui éclate se mêle avec l'écho des détonations de la poudre à canon. Les gaufrettes sont toujours une collation appréciée dans les hauts plateaux centraux, où les gens se rassemblent autour de l'extrudeuse pour discuter. La guérison collective est en cours.

En 2022, le projet a évolué pour englober une installation interactive extérieure à grande échelle appelée *JUA – Sound in the SoundScape*. Réalisée en collaboration avec des artistes jaraï, cette œuvre s’inspire des instruments de musique traditionnels jaraï en bambou, conçus pour être joués par l’air, l’eau et le vent. Autrefois, de tels instruments se trouvaient dans les rizières, où leur mélodie empêchait les oiseaux sauvages de manger les jeunes pousses. Dans la version proposée par Art Labor, des objets en bambou et en bois sont complétés par des éléments en fer et en acier. Le vent, en provoquant une confrontation harmonieuse des matériaux naturels et industriels, donne lieu à une symphonie improvisée qui sert de métaphore à la modernisation rapide des pratiques agricoles dans la région. Cette confrontation fait aussi écho à la distinction illusoire entre culture et nature ; mais surtout, elle souligne le fait que les méthodes de culture traditionnelles peuvent perdurer dans un monde agricole mécanisé.

Bien que ses œuvres récentes soient centrées sur les deux principales cultures destinées à l'exportation du Vietnam, Art Labor nous rappelle que « le [café] Robusta et le riz de Camargue sont imprégnés de la sueur, des larmes et même du sang des agricultrices et agriculteurs vietnamiens, et ce, depuis le début du 20^e siècle jusqu'à nos jours. Et tous deux sont passés inaperçus dans les grands médias et l'histoire³ ». L'apport des travailleuses et travailleurs vietnamiens d'Indochine à la culture du riz dans le sud de la France n'a d'ailleurs été véritablement reconnu qu'au début des années 2000⁴. À travers ses projets aux multiples facettes, Art Labor ménage un espace où le public peut se (re)connecter à la terre et découvrir des pratiques agricoles et artistiques durables. Bien ancré dans des vérités historiques, le collectif met également en lumière l'importance des mythes et des contes populaires pour comprendre les répercussions de la colonisation et de l'exploitation industrielle sur les communautés agraires. Dans un contexte où les forêts et leurs habitants se transforment en rosée, Art Labor apparaît comme un éclaircissement porté par l'espoir.

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

2 – Zoe Butt, « Poetic Amnesia », dans Thao Nguyễn Phan (dir.), *Poetic Amnesia*, catalogue d'exposition, Hồ Chí Minh-Ville, The Factory Contemporary Art Centre, 2017. [Trad. libre]

**3 – Art Labor Collective, «“JUA” Exhibition
Opens at Saigon Botanical Garden & Zoo»,
Art Labor, 28 juillet 2019, accessible en ligne.
[Trad. libre]**

4 – En 2009, le journaliste français Pierre Daum a publié les résultats d'une enquête de quatre ans sur les travailleuses et travailleurs indochinois-es de la Seconde Guerre mondiale, enquête basée sur des témoignages recueillis auprès des survivant-es. Voir Pierre Daum, *Immigrés de force : Les travailleurs indochinois en France (1939-1952)*, Arles, Actes Sud, 2009.





Art Labor

† JUA, 2019–en cours | ongoing, vue de performance | performance view, Jardin zoologique et botanique | Zoo and Botanical Garden, Saïgon, 2019.

Photo : permission des artistes | courtesy of the artists

Art Labor

→ Jrai Dew, 2016–en cours | ongoing, vues d’installation | installation views, Blut Grieng, 2016.

Photos : permission des artistes | courtesy of the artists



Art Labor: Communal Land Protection in the Face of Industrial Extraction

Sophie Dubeau Chicoine

Established in 2012, Art Labor is a collective based in Ho Chi Minh City, Vietnam. The three core members are artists Thao Nguyễn Phan and Truong Công Tùng, and “art labourer” Arlette Quỳnh-Anh Trần. Since its creation, the collective has worked closely with the Jarai people—an Indigenous community in the Central Highlands of Vietnam—to develop ongoing cross-disciplinary projects. Following the implementation of the *Đôì Mới* reforms in 1986, Vietnam moved from a centrally planned economy to a socialist-oriented market economy. This shift drove the agricultural sector into fast-paced industrialization and modernization due to increased demand from international trade. It also brought many Vietnamese farmers and foreign corporations to the Central Highlands, displacing native communities.¹

As a result of those profound transformations, the Jarai people have been front-row observers of the damage caused by coffee, rice, and rubber farming in the region. Operating within a creative framework, Art Labor examines the influence that colonization and globalization have exerted on the current agricultural landscape. Its projects thus function as a space for rumination on the future of agrarian communities, steering toward a renewed communal relationship between the land and its inhabitants.

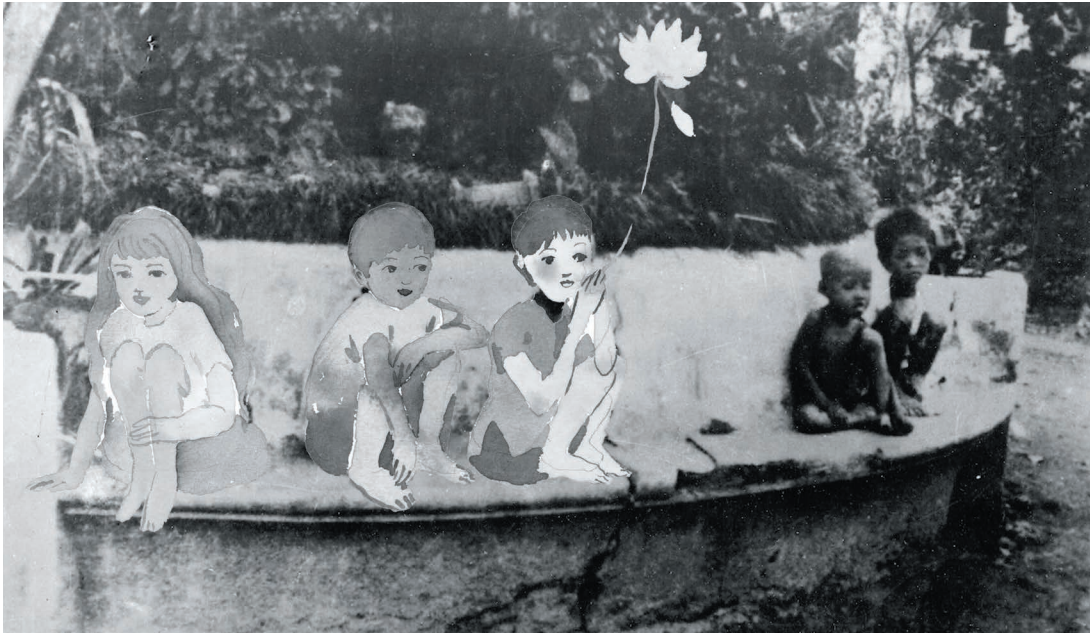
According to Jarai cosmology, the dead go through a series of reincarnations before ultimately reaching a new existential form. During the final stage, they are transformed into evaporating dew, an intermediary state between water and air. This marks a state of non-being, and thus the beginning of a new life cycle. *Jrai Dew* (2016–ongoing) transposes the themes of death and reincarnation through a garden of wood sculptures. The display mirrors a funeral tradition preserved in the Jarai community wherein the dead are buried in the forest, where life both begins and concludes. The sculptures, each carved by a skilled Jarai artist, go through various stages of decay due to being exhibited outdoors in all kinds of weather. Depicting anthropomorphic entities or creatures drawn from local folktales, they bear witness to a craft that has remained through centuries. Yet, they are also products of an intricate origin: each sculpture is made from discarded tree trunks found on coffee, pepper-corn, and rubber plantations—the very trees that, for many people in the region, evoke narratives of displacement due to relentless land extraction.

One might ponder how recycling tree trunks can serve as a balm for the harm caused by uprooting. Although responses to this question may vary, Truong Công Tùng’s work offers an optimistic vision. *Long Long Legacies* (2021–ongoing), an artwork made from similarly discarded wood sources, unfolds as a gigantic beaded curtain. Its woven pattern serves as a healing of what has been torn apart, metaphorically transcending the fragmentation of land caused by rapid industrialization. The entanglement of wooden beads also evokes a yearning for a revitalized communality in the Central Highlands, something that Tùng deems essential for the sustainable development of the region’s agricultural sector. Embracing a different set of configurations, a similar sense of hope permeates the *Jrai Dew* funeral garden, which symbolizes the death of things but also entails the emergence of a new dawn.

In addition to the wood sculptures in *Jrai Dew*, traditional Vietnamese cuisine and beverages have also assumed a predominant role in each iteration of the project. During each opening, the Art Labor collective brings forth a gathering of local foods and refreshments that have been significant in the transmission of intergenerational recipes and knowledge. Visitors are offered *ruou cần*, a fermented rice wine harvested from the mountainous forests of the Central Highlands. Typically drunk by multiple individuals at once, each holding their own straw, the beverage creates a flux of proximity that holds the promise of meaningful conversations among community members.

The collective’s interest in food sharing aligns with a form of mediation already well anchored in contemporary art. An earlier example of this can be found in Rirkrit Tiravanija’s 1992 exhibition *Untitled (Free)*, for which he served Pad Thai to gallery visitors as his primary—and sole—artwork. Although Tiravanija’s gesture was part of a broader conversation around relational aesthetics, there remains a fitting connection to Art Labor’s methodology. For Tiravanija, the act of partaking in a communal meal served as a means of engaging with and understanding the other in a sustained and authentic manner. For the collective, the same act supports their aspiration to build bridges among the various ethnic groups working on the Central Highlands farmlands. To a greater extent, this desire for communality also applies to the complex relationship between Jarai farmers and private corporations competing over the same agricultural territories. In a utopian vision in which these two parties would find themselves sharing a glass of *ruou cần* from the same vessel, one might ponder whether such a gesture could suffice to prompt a re-evaluation of their shared responsibilities toward the land, the food, and one another.

¹ — Peter Boothroyd and Pham Xuan Nam, *Socioeconomic Renovation in Viet Nam: The Origin, Evolution, and Impact of Doi Moi* (Ottawa and Singapore: International Development Research Centre, Institute of Southeast Asian Studies, 2000), 28.



Thao Nguyễn Phan

Mute Grain, 2019, captures vidéos | video stills, 2019.

Photos : permission de | courtesy of the artist & Galerie Zink Waldkirchen, Seubersdorf

Although many of Art Labor’s initiatives radiate optimism, its single-channel film *Drowning Dew* (2017) embodies a different tone. Divided into six parts (Bone, Death, Crow, Coal, Grasshopper, and Dew), the film is a visual chronicle of the rapid socio-cultural and environmental shifts taking place in the Central Highlands amidst its uninterrupted industrial development. Through poetic imagery, the film braids these transformations into narration by intertwining them with various Jarai myths. Oftentimes under-published, neither translated nor well collected, Jarai myths are prone to falling into oblivion even though the metaphors they encapsulate remain as pertinent today as they were centuries ago. Addressing the erasure of such historical fiction, the Vietnam-based curator Zoe Butt asks, “How are our imaginations of a different present informed if our myths are denied reinterpretation and our archives non-existent?”²

Once again, the collective refrains from delivering concrete answers. Instead, the independent work of its member Thao Nguyễn Phan expands this inquiry. Through her multi-channel video installation *Mute Grain* (2019–ongoing), Phan weaves a fictional narrative centred on March, an adolescent turned into a hungry ghost during the little-known 1945 famine in Vietnam. This historical event unfolded as a backlash to the Japanese occupation of French Indochina during which the Japanese administration coined the mantra “Uproot rice, grow jute,” emblematic of the wartime exigencies forced upon local farmers. This directive led to a decline in rice cultivation and, ultimately, to the famine’s tragic toll. Drawing inspiration from Vietnamese folktales and oral traditions, Phan mounts a compelling case that resonates with the enduring famines of this day and age. Most importantly, her work sheds light on the significance of food security and its inextricable link to the colonial legacies that have shaped agricultural landscapes.

The *Đôi Mối* reforms were introduced in response to extensive flaws observed in Vietnam’s planned economy—a model it had borrowed from the Soviet Union. The reforms were aimed at revitalizing the country’s economy, and the agricultural sector came to be seen as key to potential prosperity. In pursuit of this goal, the Central Highlands were designated as a profitable territory for coffee plantations, which swiftly led to the mass commodification and commercialization of coffee in the region. With the growing demand for Robusta coffee beans from within and outside Vietnam, the proliferation of coffee plantations came at the steep cost of massive deforestation. Lands that historically belonged to Indigenous farmers are now being exploited by private corporations. Hoping to champion more sustainable agricultural practices, in 2016 Art Labor introduced a nomadic *Hammock Café* that it has taken with it during its exhibitions abroad, offering a space for gathering and unwinding. Visitors also get to enjoy a rotating selection of films by Southeast Asian artists, including Jun Yang, Davy Chou, and

Taiki Sakpisit. Yet, beneath the vibrant facade of this space stand the vestiges of French colonialism in Vietnam; although coffee has become an integral facet of Vietnamese culinary culture, it was introduced to the country by French missionaries in the 1800s. Today, the exportation of Robusta coffee beans remains an indispensable pillar of Vietnam’s agricultural economy. In a determined bid to counteract the exploitative systems perpetuated by globalization, Art Labor implemented sustainable guidelines for the *Jrai Dew* hammock café. The coffee beans are sourced from a family-run coffee farm nestled in the Central Highlands, and cultivated by Jarai farmers. By ensuring that these workers can make a living from their small-scale farming endeavors, the collective strives to foster and maintain harmonious relationships among the region’s main ethnic groups, namely the Jarai and Kinh (Viet) people. In this collaborative effort, all agents contribute to the sustainable cultivation of this resource.

Art Labor’s most recent project, *JUA* (2019–ongoing), once again dives into the reality of agrarian cultivation in Vietnam, specifically focusing on rice and Robusta coffee. Conceived as a one-day happening, the project’s inaugural iteration unfolded in Saigon Zoo & Botanical Garden, where, alongside the exhibition, visitors were offered Vietnamese coffee and pop-rice snacks. *JUA* served as a celebration of the harvest wherein individuals could gather and exchange.

A centrepiece of the exhibition, *Crack* (2019), takes the form of a colossal pile of edible wafers, a beloved Vietnamese snack made with puffed rice grain. Adjacent to the installation sat the mechanical extruder responsible for the creation of this snack, known for its noisy diesel engine. The use of puffed rice bears a particular historical resonance. During the Second World War, approximately twenty thousand Indochinese workers were forcibly dispatched to France, where they were tasked with filling explosive cannon shells with gunpowder. To appease their hunger during their time abroad, they started to cultivate rice in the wetlands of the Camargue region in Southern France. To this day, Camargue remains the sole region in France where rice is cultivated, thus exposing traces of the nation’s colonial past. As the mechanical extruder in *JUA*’s exhibition space runs, the resonant sound of rice popping intertwines with the echoes of gunpowder detonations. Nevertheless, the wafers remain a cherished snack in the Central Highlands, where people gather around the extruder to engage in conversation. Communal healing is underway.

In 2022, the project evolved to encompass a large-scale outdoor interactive installation known as *JUA—Sound in the SoundScape*. Made in collaboration with Jarai artists, the installation draws inspiration from traditional Jarai musical instruments made with bamboo, designed to be played by the air, the water, and the wind. Historically, such instruments have been found in rice paddies, where their melody prevents wild birds from eating young crops. In

Art Labor’s rendition, objects made of bamboo and wood are combined with pieces of iron and steel. The wind sets in motion a harmonious clash between the natural and industrial materials, resulting in an impromptu symphony that serves as a metaphor for the rapid modernization of agricultural practices in the region. The clash also echoes the illusory distinction between culture and nature; and most importantly, it highlights the fact that traditional cultivation methods can persist within a mechanized agricultural framework.

Although its recent works have focused on Vietnam’s two main sources of cultivation and exportation, Art Labor reminds us that “both Robusta [coffee] and Camargue rice involve Vietnamese farmers’ sweat, tears and even blood from the early 1900s to now. And both had been unheard [of] in mainstream news and history.”³ As an example, the contribution made by Vietnamese Indochinese workers to rice cultivation in Southern France wasn’t widely acknowledged until the early 2000s.⁴ Through its multifaceted projects, Art Labor provides a space for visitors to (re)connect with the land and offers insights into sustainable agricultural practices and artmaking. Though deeply rooted in historical truths, the collective also underscores how myths and folktales can be relevant when trying to comprehend the implications of colonization and industrial extraction in agrarian communities. In a context in which forests and their inhabitants are transforming into dew, Art Labor emerges as a pathfinder animated by hope. ●

2 — Zoe Butt, curatorial essay for Thao Nguyen Phan’s exhibition catalogue *Poetic Amnesia* (Ho Chi Minh City: The Factory Contemporary Art Centre, 2017).

3 — Art Labor, exhibition text for *JUA* (2019), Art Labor Collective (website), accessed October 13, 2023, accessible online.

4 — In 2009, French journalist Pierre Daum published the results of a four-year investigation on the Indochinese workers of the Second World War based on testimonies he collected from survivors. See Pierre Daum, *Immigrés de force. Les travailleurs indochinois en France (1939–1952)* (Arles: Editions Actes Sud, 2009).

David Lafrance

En peintre qui s’affirme par l’expressivité du geste – comme dans ses sculptures et ses installations, d’ailleurs –, David Lafrance suscite des expériences sensorielles qui détrônent le regard. Pour celui qui a le paysage comme genre de prédilection, cette posture dénote ses rapports avec la nature et ses représentations. C’est dans la veine de la *bad painting* et du surréalisme qu’il a d’abord fait sa marque, avec des paysages fourmillant de détails dans une palette aux couleurs fabulatrices. Depuis son atelier montréalais, il imaginait des contrées paradisiaques chargées de cornes d’abondance, oscillant entre magie et désenchantement.

Un profond changement s’opère quand l’artiste, en 2020, déménage son atelier à la campagne, sur un versant du mont Saint-Hilaire, où il affine son approche du territoire habité et cultivé. Il devient apprenti jardinier et une nouvelle production voit ainsi le jour. Ce sont des toiles imposantes partageant un point de vue au sol, en proximité, parmi des végétaux où priment des compositions en fragments, des collages expressifs. Concombres lubriques, courges opulentes et feuillages charnus cohabitent sur ces huiles brutes et soyeuses.

Une vue à vol d’oiseau fonde au contraire la dernière série, *Jardin topographique* (2022-2023). Lafrance a recréé en miniature les environs de son atelier, à savoir la montagne et les agglomérations urbaines à ses pieds, aux abords de la rivière Richelieu jusqu’au bassin de Chambly. Ce territoire de 12 kilomètres de long est également façonné par des terres agricoles, exploitées de manière artisanale ou sous forme de monocultures intensives. Au fil du temps, l’artiste a pris soin du jardin, documentant en photos ses mutations comme les signes discrets de la faune qui l’anime. Finalement, le dessein, le contrôle et les promesses de récoltes sont devenus secondaires.

Les toiles témoignent en cela d’une relation plus symbiotique ; le modèle peint se montre par effets de recadrage, de texture et de palimpseste. Sur ce motif, indocile et fécond, David Lafrance retourne sans cesse, défiant le désastre annoncé par les changements climatiques. Il espère ainsi préserver ce qui est profondément enfoui en lui depuis l’enfance, l’empreinte du mont Saint-Hilaire, silhouette récurrente au sein de ses paysages agricoles évoquant des écosystèmes le fragile équilibre.

Marie-Ève Charron

Through distinctive and expressive paintings, sculptures, and installations, David Lafrance creates sensorial experiences that unsettle the gaze. For an artist whose preferred genre is landscape painting, this expressivity suggests his rapport with nature and its representation. Lafrance initially made his mark with landscapes teeming with detail in chimerical colours in the vein of Bad Painting and Surrealism. In his Montréal studio, he imagined heavenly lands rich with cornucopias, oscillating between magic and disillusionment.

In 2020, Lafrance’s practice changed profoundly: he moved his studio to the countryside, where he refined his approach to inhabited and cultivated territory. On a slope of Mont Saint-Hilaire, he planted his first garden, from which a new body of work emerged. The resulting paintings are imposing, sharing a ground-level, close-up view among the vegetables, dominated by fragmentary compositions and expressive collages. Lewd cucumbers, succulent squash, and lush foliage coexist in these raw and luxuriant oil paintings.

In contrast, Lafrance’s most recent series, *Jardin topographique* (2022–23), presents a bird’s-eye view of the land. In miniature, he re-created the environment surrounding his studio, including the mountain, the conurbations at its foot, and the Richelieu River up to the Chambly Basin. This twelve-kilometre stretch of land is also shaped by agriculture, from traditional small-scale to intensive monoculture farming. As for Lafrance’s garden, he patiently tended and observed it over time, photographing its transformations and the subtle manifestations of the fauna that lives there. The garden’s design, crop control, and promise of abundant harvests all became secondary.

These paintings suggest a more symbiotic relationship with nature through the use of reframing, texture, and palimpsest. Lafrance constantly returns to this unruly, fertile motif, challenging the catastrophic potential of climate change. In doing so, he hopes to preserve something that he has carried deep within himself since childhood: the image of Mont Saint-Hilaire, its recurring silhouette amid his agricultural landscapes evoking the fragile equilibrium of these ecosystems.

Translated from the French by Louise Ashcroft



David Lafrance

12 km, 72 × 52 cm, 2023.

Photo : Paul Litherland, permission de | courtesy of the artist & Galerie Hugues Charbonneau, Montréal



David Lafrance
Ferre à St-Mathias, 52 x 72 cm, 2023.
Photo : Paul Litherland, permission de | courtesy of the artist &
Galerie Hugues Charbonneau, Montréal



David Lafrance
Le mont St-Hilaire depuis Beloeil, 76 x 60 cm, 2023.
Photo : Paul Litherland, permission de | courtesy of the artist &
Galerie Hugues Charbonneau, Montréal

Futurefarmers

Futurefarmers dream of, and advocate for, public art that is living and ever-evolving. They believe that extended timeframes should be integral to public art commissions, as notions of time and place—of being present in a context long enough to create a situation—are crucial for opening up the possibility of encounter and engagement with the other. Founded by Amy Franceschini in 1995, Futurefarmers is a diverse group of practitioners with a common interest in extending a moment of inquiry into one of collective action. Using various media, they deconstruct and visualize the intrinsic logics behind systems of food production, communication, and rural farming, offering a playful way for others to join in tracing out new narratives of how we relate to soil, land, and each other.

In *Soil Procession* (2015), a performance tracing the movement of soil from rural to urban areas, fifty Norwegian farms contribute soil to fill a plot in Bjørvika, Oslo’s new waterfront development. This action is part of a ground-building ceremony and declaration of land by the Flatbread Society—a group including farmers, oven builders, astronomers, gardeners, artists, soil scientists, and bakers. Together, they establish a new grain field and designate the larger site as a cultural commons, which today houses the *Flatbread Society Bakehouse* (2017), the ancient grain field, an ongoing public program, a gardening community, and Oslo’s first full-time city farmer.

The space, now named Losæter, results from ongoing work by the Flatbread Society (2012–ongoing), Futurefarmers’ longest-running public art project. The name “Flatbread Society” denotes both a working group and a method employed to realize a permanent project—a way of bringing together local actors to develop and maintain a shared vision for the use of this land. Over an eight-year period, the Flatbread Society periodically convened through artistic interventions, engaging in research and cultivation to bring together layers of knowledge from near and far, encompassing heritage grains, soil and microorganisms, and baking. These actions filled the space, positioning farming as a fundamental component of Bjørvika’s cultural landscape, fostering self-organization and resilience in the city.

Carla Rangel

Futurefarmers rêve et concrétise un art public vivant, en constante évolution. Le groupe croit qu’une durée étendue est essentielle aux commandes d’art public, puisque les notions de temps et de lieu – une présence suffisamment longue en un endroit pour créer une situation – sont cruciales pour la rencontre et l’interaction avec l’autre. Fondé par Amy Franceschini en 1995, Futurefarmers est un groupe diversifié de praticien·nes s’intéressant au prolongement d’un moment de curiosité en action collective. Employant différentes techniques, le groupe déconstruit et visualise la logique des systèmes de production alimentaire, de communication et d’agriculture rurale, tout en proposant au public une façon ludique de participer à l’ébauche de nouveaux récits sur nos liens avec le sol et la terre, et entre nous.

Dans *Soil Procession* (2015), performance qui suit le déplacement du sol de la campagne aux zones urbaines, 50 fermes norvégiennes ont fourni de la terre pour combler une parcelle du quartier remodelé de Bjørvika, sur le front de mer d’Oslo. Cette action s’inscrit dans une cérémonie inaugurale de formation du sol et une déclaration territoriale organisées par la Flatbread Society, regroupement d’astronomes, d’artistes, de pédologues et de gens qui cultivent la terre, construisent des fours, jardinent ou boulangent. Le groupe a établi un champ de céréales et désigné l’ensemble du site en tant que « communs culturels », qui accueillent aujourd’hui *Flatbread Society Bakehouse* (2017), la parcelle consacrée aux grains anciens, un programme public continu, des jardins communautaires – et le premier agriculteur urbain embauché par la Ville d’Oslo.

Cet espace, renommé Losæter, est le résultat d’un travail continu de la Flatbread Society, le plus long projet d’art public de Futurefarmers (2012–en cours). « Flatbread Society » renvoie autant au groupe de travail qu’à la méthode de réalisation d’un projet permanent – moyen de réunir des acteurs locaux pour concevoir et entretenir une vision commune de l’usage du lieu. Pendant huit ans, la Flatbread Society s’est réunie lors d’interventions artistiques, entreprenant des recherches et des cultures pour rassembler des savoirs d’ici et d’ailleurs sur les grains anciens, le sol, les microorganismes et la panification. Ces actions, en remplissant l’espace, placent l’agriculture au rang des composantes fondamentales du paysage culturel de Bjørvika et favorisent l’autoorganisation et la résilience citoyennes.

Traduit de l’anglais par **Sophie Chisogne**



Futurefarmers

Further On... to Land, vue de la performance | performance view, Oslo, 2018.

Photo : permission des artistes | courtesy of the artists



Futurefarmers
Soil Procession, Oslo, 2015.
Photo : permission des artistes | courtesy of the artists



Futurefarmers
Flatbread Society Bakehouse, vues d'installation |
installation views, Oslo, 2017.
Photos : Monica Løv Dahl, permission de |
courtesy of the artists

Michel Boulanger

Michel Boulanger grandit dans une vaste contrée où champs et herbes longues façonnent le paysage. Habité par ces horizons et ce qu’ils contiennent – des fermes, des animaux, de la machinerie agricole, des plantes et des humains–, il ne tarde pas à en faire le motif principal de sa pratique, laissant place à ses préoccupations entourant les formes de vie et les appareils qui les encadrent, les instrumentalisent. Le dessin, central dans son travail, trouve son prolongement dans l’installation, l’image numérique et la vidéo d’animation. Ces disciplines lui permettent de mettre en relief la transformation de l’environnement rural, qui, depuis des décennies, prend de l’ampleur, notamment en raison d’un déploiement de plus en plus soutenu des technologies dans le domaine de l’agriculture industrielle. Cette dernière, déshumanisée et ancrée dans un modèle productiviste qui ne se réfère pour ainsi dire plus au système du vivant, présente des enjeux politiques évidents.

Chez Boulanger, c’est le motif du paysage, conçu en tant que construction du réel et lieu par excellence des représentations que l’on se fait de la nature, qui est privilégié pour les aborder. L’artiste interroge l’utilité des espaces aménagés par et pour le milieu agricole en les schématisant au moyen de techniques à la frontière de l’esquisse et de la modélisation.

Avec des corpus comme *Dans ces rangs de lignes pressées* (2022) et *Condition de la vache* (2022), il dépeint, pour mieux les réimaginer et les réenchanter, nos rapports aux institutions favorisant une agriculture massive. De la complexification constante de leurs dispositifs technologiques découle un sentiment d’échec, sous-tendu par le constat de notre incapacité à vivre harmonieusement avec les êtres vivants qui nous nourrissent. Par des volumes ajourés ou des intrications fuyantes et brouillées, Boulanger souligne leur effacement, questionne la permission que nous nous donnons de les faire apparaître puis disparaître. Son approche numérique avalise le commentaire critique qu’il formule à l’égard d’une agriculture de plus en plus paradoxale et lui permet de jouer avec ses zones d’ombres. En évacuant tour à tour la machine ou le vivant de ses expérimentations visuelles, il réfléchit à la robotisation croissante de la nature – et redéfinit son ontologie.

Galadriel Avon

Michel Boulanger grew up in a vast landscape shaped by fields and tall grasses. Fascinated by these vistas and what they contain—farms, animals, agricultural machinery, plants, and humans—he has made them the principal motifs in his art practice, allowing him to voice his concerns about forms of life and the machines that encompass and instrumentalize them. Drawing, a central medium in his work, extends into installations, digital images, and video animation. Through these disciplines, he highlights the increasingly rapid transformation of the rural environment in recent decades due to the extensive deployment of technologies in industrial agriculture. Dehumanized and anchored in productivism, and no longer seeming, as it were, connected with Earth’s living system, industrialized farming presents distinct political challenges.

Boulanger addresses these concerns through the motif of the landscape, conceived as a construction of the real and a prime representation of how we may perceive nature. He questions the utility of spaces developed by and for the agricultural sector, schematizing them using a hybrid of modelling and sketching techniques.

In the corpora *Dans ces rangs de lignes pressées* (2022) and *Condition de la vache* (2022), Boulanger portrays our relationships with institutions that promote intensive agriculture in order to better reimagine and retransform them. Arising from the perpetual complexification of technology is a sense of failure and the underlying realization of our inability to live harmoniously with the living beings that feed us. Through openworked volumes and ambiguous blurred entanglements, Boulanger underlines their erasure, questioning the permission we give ourselves to make the living appear and disappear. His digital approach upholds his own critical perspective on an increasingly paradoxical form of agriculture, allowing him to play in the grey zones. By successively eliminating machines and the living from his visual explorations, Boulanger reflects on the growing roboticization of nature—and in doing so redefines its ontology.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**



Michel Boulanger

Aire de traite, vue d’installation | installation view, Engramme, Québec, 2016.

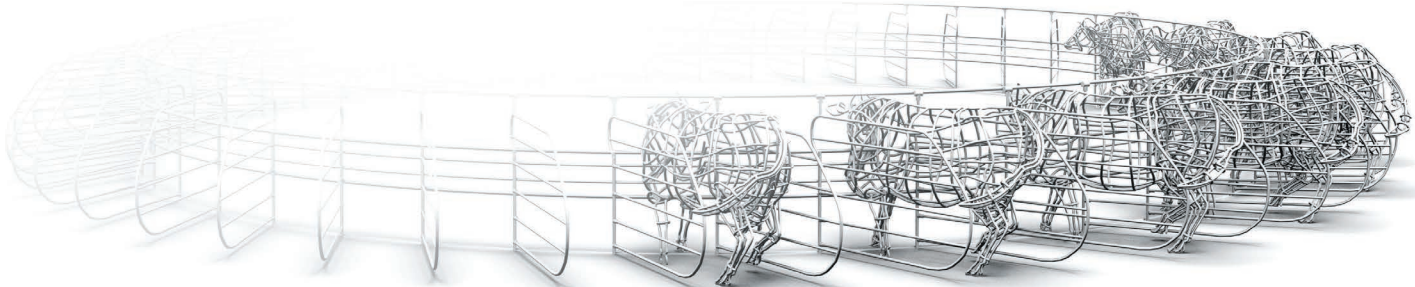
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Michel Boulanger

Dans ces rangs de lignes pressées, captures vidéos | video stills, 2022.

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



Michel Boulanger

Carrousel, de la série | from the series *Condition de la vache*, 2022.

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

T’uy’t’tanat–Cease Wyss

T’uy’t’tanat-Cease Wyss œuvre depuis plus de 30 ans à tisser des liens entre art, agriculture et engagement social. Travaillant conjointement avec différentes communautés marginalisées ou racisées à l’élaboration de potagers urbains, l’artiste s’intéresse au pouvoir régénérateur de certaines plantes et à leur capacité d’assainir les sols abandonnés ou contaminés. Grâce à cette opération de décontamination naturelle par des végétaux, des lopins de terre souvent impropres à l’agriculture (re)deviennent des espaces fertiles où poussent des herbes, des courges et des plantes à même d’alimenter le corps et l’esprit de celles et ceux –êtres humains, oiseaux, abeilles – qui s’y rencontrent. Prospèrent en ces lieux lovés au cœur du bitume différents écosystèmes nourriciers, preuves tangibles du pouvoir restaurateur de la biodiversité.

Dans le quartier chinois de Vancouver, le projet *xaw̓s shewáʔ New Growth* « 新生林 » (2019–en cours) table sur la synergie propre à cette biodiversité afin d’offrir une avenue résiliente mais productive à la culture maraîchère à petite échelle. En collaboration avec les communautés chinoises, afrodescendantes et autochtones locales, l’artiste a fait naître un potager où poussent, grâce aux techniques de la permaculture, des fruits et légumes indigènes de la côte du Pacifique. Les projets *A Constellation of Remediation* (2017–en cours) et *TEIONHENKWEN Soutiens de la vie* (2021), réalisés respectivement à Vancouver et à Montréal, réitèrent cette volonté d’éveiller les consciences à la gestion et au partage des terres pour et par tous et toutes. En plus de susciter une réflexion sur l’urgence d’assurer la souveraineté alimentaire des communautés urbaines en encourageant l’agriculture citoyenne, les œuvres de Wyss mettent en lumière des systèmes de culture et de pensée délégitimés par le colonialisme et le capitalisme. Ainsi, chacune emprunte aux méthodes agricoles traditionnelles les techniques du compagnonnage ou de la complémentarité pour garantir la pérennité des récoltes, tout en recelant des formes et des symboles autochtones porteurs d’une vision holistique de l’agriculture.

De manière à la fois pragmatique et poétique, Wyss réfléchit aux notions d’art public, d’héritage intergénérationnel, d’écosystème ou de culture comme des vases communicants. Elle nous rappelle, en somme, qu’art et agriculture doivent être appréhendés comme des écologies décoloniales.

Anne-Marie Dubois

Interdisciplinary artist T’uy’t’tanat-Cease Wyss has been weaving connections among art, agriculture, and social engagement for over thirty years. Working collaboratively with various marginalized or racialized communities in the creation of urban food gardens, Wyss is interested in the regenerative power of certain plants and their capacity to remediate barren or contaminated soils. Thanks to this natural plant-based decontamination process, tracts of land previously deemed unsuitable for agriculture often (re)become fertile spaces where herbs and squash grow alongside plants that nourish the bodies and souls of those that savour them—humans, birds, bees. Nestled in the asphalt flourish different nutritional ecosystems, tangible proof of the restorative power of biodiversity.

In Vancouver’s Chinatown, the *xaw̓s shewáʔ New Growth* « 新生林 » project (2019–ongoing) builds on biodiversity’s specific synergy to offer a resilient, productive approach to small-scale food cultivation. In collaboration with local Chinese, Afro-descendant, and Indigenous communities, Wyss has created a garden using permaculture techniques to grow fruits and vegetables native to the Pacific coast. *A Constellation of Remediation* (2017–ongoing) and *TEIONHENKWEN Supporters of Life* (2021), projects realized in Vancouver and Montréal respectively, reiterate their desire to raise awareness about the management and sharing of land by and for all. In addition to stimulating reflection on the urgency of securing food sovereignty for urban communities by encouraging citizen agriculture, Wyss’s works highlight cultivation and thought systems delegitimized by colonialism and capitalism. Thus, by using companion planting or complementarity techniques, each borrows from traditional agricultural practices to guarantee sustainable harvests, while preserving Indigenous forms and symbols to offer a holistic approach to agriculture.

Pragmatic and poetic, Wyss considers public art, intergenerational heritage, ecosystems, and cultivation as symbiotic notions, reminding us that, together, art and agriculture should be understood as decolonial ecologies.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**



T’uy’t’tanat-Cease Wyss
TEIONHENKWEN Soutiens de la vie | *TEIONHENKWEN Supporters of Life*, vue d’installation | installation view, Terrain nord | North site, Grande Bibliothèque / BAnQ, Montréal, 2021.
Photo : Jean-Michael Seminara, permission de | courtesy of MOMENTA



T'uy't'tanat-Cease Wyss & Anne Riley
A Constellation of Remediation, 2017-en cours | ongoing, vue d'installation |
installation view, Vancouver, 2020.
Photo : permission des artistes | courtesy of the artists



T'uy't'tanat-Cease Wyss
xawš shewáy New Growth « 新生林 », 2019-en cours | ongoing, vues
d'installation | installation views, Vancouver, 2019.
Photos : Damaris Riedinger, permission de | courtesy of the artist & 221A, Vancouver

Uriel Orlow

Working across video, photography, archival documents, and collective agricultural processes, Lisbon/London-based artist Uriel Orlow explores the political economy of plants. In *Soil Affinities* (2018–19), Orlow delves into colonial history and its afterlives through the movement of agricultural plants from France to Mali and Senegal. His modular installations retrace terrestrial networks of plants and people in a shifting constellation of videos and photographs presented in wooden containers that recall the Ward wooden boxes used to transport “useful” plants to French West Africa.

Edible weeds congregate in one box: spectral images of fugitive plants growing from sidewalk cracks conjure the agrarian past of Aubervilliers, a northern suburb of Paris. In another, a detail of stained-glass window depicts the vegetal varieties established by the market gardeners displaced from the Marais district to Aubervilliers in the nineteenth century during Haussmann’s renovation of Paris. An archival image of botanists at the Bois de Vincennes Colonial Test Garden indexes the development of colonial agriculture—one of European imperialism’s most durable legacies—which persists in Paris’s sprawling Rungis wholesale market.

An image of researchers planting onion varieties at the Senegalese Agricultural Research Institute in Dakar is juxtaposed with community gardeners at Jardins Ouvriers des Vertus in Aubervilliers. Last September, the allotment lands were expropriated to make way for the Paris 2024 Olympic Games. Unless grassroots resistance prevails, the government’s bulldozers will soon have razed everything. The rural roots of the immigrant and working-class neighbourhood will be buried beneath a new monument to global trade.

Orlow unearths these stories, which the archives were never meant to tell. Narratives are taken apart and retold in a fragmented, non-linear counter-cartography that resists what Anna Laura Stoler terms France’s colonial aphasia. Gardens are the territories on which colonialism feeds, but they are also the sites of resistant histories and situated knowledges that Orlow continues to examine in his ongoing research-based projects.

Gwynne Fulton

À travers la vidéo, la photographie, les documents d’archives et les formes collectives d’agriculture, l’artiste de Lisbonne et Londres Uriel Orlow explore l’économie politique des plantes. Dans *Affinités des sols* (2018–2019), il creuse l’histoire coloniale et ses survivances en étudiant le mouvement des plantes agricoles, de la France au Mali et au Sénégal. Ses installations modulaires suivent des réseaux végétaux et humains planétaires à travers une constellation changeante de vidéos et de photographies, présentées dans des contenants en bois rappelant les caisses de bois de Ward utilisées pour le transport des végétaux « utiles » vers l’Afrique de l’Ouest française.

Une boîte rassemble les plantes comestibles : des images spectrales de plantes fugitives poussant dans les fentes des trottoirs évoquent le passé agricole d’Aubervilliers, banlieue du nord de Paris. Dans une autre, le détail d’un vitrail illustre les variétés de plantes cultivées par les maraîchers et maraîchères déplacées du Marais à Aubervilliers par les grands travaux haussmanniens du 19^e siècle. Une image d’archives montrant des botanistes dans le jardin d’essai colonial du bois de Vincennes souligne le développement de l’agriculture coloniale – legs parmi les plus durables de l’impérialisme européen –, qui persiste dans les halles tentaculaires de Rungis. Une image de chercheurs plantant des variétés d’ognons à l’Institut sénégalais de la recherche agricole, à Dakar, est juxtaposée à celle de personnes jardinant dans les Jardins ouvriers des Vertus, à Aubervilliers. En septembre dernier, ces parcelles communautaires ont été expropriées en vue des Jeux olympiques de 2024. À moins d’une victoire de la résistance populaire, les bulldozers du gouvernement auront bientôt tout rasé. Les racines rurales de ce quartier immigrant et prolétaire seront enfouies sous un monument de plus dédié au commerce mondial.

Orlow déterre ces histoires que les archives n’étaient pas censées révéler. Les récits sont morcelés, puis reconstitués sous la forme d’une contrecartographie fragmentée, non linéaire, qui résiste à ce qu’Anna Laura Stoler appelle « l’aphasie coloniale » de la France. Les jardins sont le territoire qui nourrit le colonialisme, mais ils accueillent aussi des histoires résistantes et des savoirs situées, qu’Orlow continue d’explorer dans ses projets de recherche-création.

Traduit de l’anglais par **Sophie Chisogne**



Uriel Orlow

Soil Affinities, 2018–2020, vue d’installation | installation view, Kunsthalle Mainz, Mayence, 2020.
© Uriel Orlow, DACS / CARCC, Ottawa (2023)

Photo : Norbert Miguletz, permission de | courtesy of the artist



Uriel Orlow
Soil Affinities, 2018-2020, vue d'installation | installation view, Kunsthalle Mainz, Mayence, 2020.
© Uriel Orlow, DACS / CARCC, Ottawa (2023)
Photo : Norbert Miguletz, permission de | courtesy of the artist



Uriel Orlow
Soil Affinities, 2018-2020, vues d'installation | installation views, Kunsthalle Mainz, Mayence, 2020.
© Uriel Orlow, DACS / CARCC, Ottawa (2023)
Photos : Norbert Miguletz, permission de | courtesy of the artist

Apprivoiser le silence.

En pensant à Manon Labrecque

Nicole Gingras

À la fin de l’été 2023, l’annonce du décès, subit, de l’artiste Manon Labrecque a été une terrible nouvelle à partager. Depuis, j’aime penser à Manon et à ses œuvres entre ciel et terre, associées à un souffle, une lévitation, un soulèvement, une chute, une respiration, une vibration. J’y reconnais la fragilité de phénomènes et de présences qui se manifestent et s’évanouissent l’instant d’une expression, d’un geste, ou le temps du mouvement d’un mécanisme ou d’un cycle. Inspiration. Battement. Pensée.

Déterminée, totalement absorbée par son travail en atelier, Manon consacre toutes les heures de sa vie à son œuvre. Dès son jeune âge, elle invente des jeux, s’invente, observe, reprend et imite une expression ou une action des personnes qu’elle croise. Elle amorce ainsi le développement d’un vocabulaire, son vocabulaire, fait d’intensités, de mouvements intérieurs. Solitaire, à l’écoute des autres, elle trace son chemin d’artiste en étudiant en danse contemporaine, puis en arts visuels. Elle découvre la vidéo et s’adonne à la performance. Manon collabore avec d’autres artistes, puis, progressivement, déploie et affirme un langage corporel, visuel, sonore et cinétique bien à elle, guidée par un imaginaire nourri du souvenir d’expériences ultimes et marquantes, fascinée par la tension qui unit la vie et la mort, traversée d’images de l’enfance.

D’abord, la vidéo : la caméra-jeu. Cet outil lui offre une spontanéité au tournage, lui permet un tête-à-tête avec elle-même, une conversation entre son corps en action et la caméra, en circuit fermé. Ce médium devient un terrain d’exploration d’espaces de performance, d’états du corps et de différents rituels. Il y a peu de mots dans ses œuvres – à peine une phrase –, et donc pas de narration en voix hors champ. La dimension narrative s’infiltré autrement, paradoxalement dans ce silence que l’artiste partage avec nous. Il y a le souffle ; il y a des mots enfouis, gravés dans la gorge, qui ont peine à être entendus. Les actions prédominent. Certaines se font d’abord en compagnie d’une autre

personne, son double miroir ; il y a aussi sa chienne, parfaite complice lors de plusieurs tournages et dans la vie au quotidien. Avec les années, l’artiste devient l’unique personnage, une présence, la figure centrale de ses vidéos et de plusieurs de ses installations. On y décèle une recherche approfondie des possibilités qu’offre l’autoreprésentation.

Manon est une artiste multiple : Manon chercheuse, ingénieure, ébéniste, inventrice de postures, de mécanismes, d’instruments et de rituels ; Manon la rigolote, la moqueuse, la cabotine ; Manon sérieuse, grave, pensive, généreuse ; Manon équilibriste, mage et magicienne, tant présente que fantomatique. Les thèmes qui traversent son œuvre sont tout aussi nombreux. L’humour. La dérision. L’imitation. Les limitations. La défiguration. Le double. La vulnérabilité. La fragilité. L’effacement. La disparition.

Le ralentissement du mouvement de l’image et du corps en performance, exploré du milieu des années 1990 jusqu’au milieu des années 2000, annonce ce qui occupera les 20 prochaines années de sa pratique : ses « mécanismes de [ré]animations », déployés dans d’impressionnantes installations cinétiques, sonores et visuelles à la fois complexes, sophistiquées et puissantes sur le plan des connotations existentielles et symboliques.

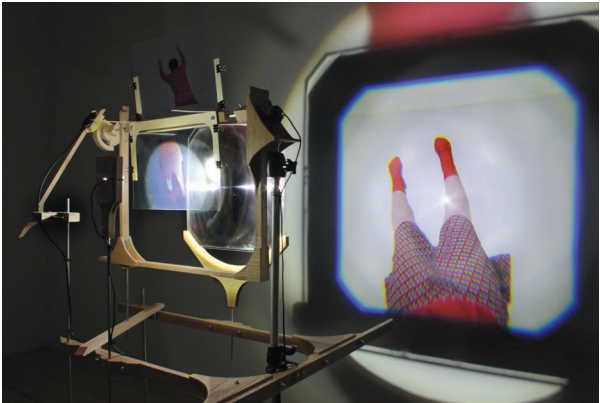
Manon aime être dans son atelier, où elle se sent bien. Elle développe ses projets à son rythme avec une attention amoureuse pour le mouvement, le choix des matériaux, l’élaboration d’un mécanisme ou d’une articulation dans une installation cinétique. La recherche des sons pour chaque œuvre exige de sa part une véritable écoute de luthière, de musicienne. Son regard s’illumine lorsqu’elle parle de l’amorce d’un nouveau projet ou d’une œuvre en cours. Elle y consacrera énergie, affection, intensité et rigueur. Inévitablement, s’invite et s’infiltré le doute, que l’artiste transforme en moteur pour poursuivre son travail. Toutes ses réflexions, ses actions, ses « petites visions », pour emprunter ses propres mots, semblent tendre vers la quête d’une émotion, d’une sensation à la fois irréductible et ténue, tel un élan à partager avec les témoins d’un de ses dessins, d’une de ses vidéos ou installations.

Par son approche de tous les médias, Manon rayonne dans plusieurs milieux. Elle est une référence, un fil conducteur pour tant d’artistes qui l’ont côtoyée ou qui ont découvert ses œuvres magistrales. « Une géante », a-t-on dit récemment. Il y a aussi une réserve chez elle qui la rend vibrante et touchante, qui révèle une attention à l’autre, son humanité.

Entêtée, précise, obsessive et perfectionniste, elle poursuit une forme, sa forme. Elle tient le cap d’une pratique exceptionnelle d’inventions, animée d’une quête personnelle en présence du mouvement de l’être et des choses. ÊTRE scande l’ensemble de son œuvre et fera l’objet d’actions, de performances, de photographies et de dessins tout au long de sa vie.

Voilà que le nom de cette femme secrète, récemment disparue, est sur les lèvres de tant de personnes qui l’ont connue ou croisée. Plus de 30 ans de travail en atelier laissent des traces. Nous devons maintenant apprendre à vivre sans de nouvelles œuvres rêvées par cette artiste. Manon nous garde désormais dans un état de suspension face à cette impossibilité, première à être fascinée par une action ou un mouvement en suspens, ayant consacré sa vie à les évoquer et à les représenter dans leur fragilité.

Nomade, Manon poursuit aujourd’hui son chemin dans notre mémoire. Lui survivent parents, ami-es et collègues, à qui elle manquera toujours. Avec le départ en 2023 de Michael Snow en janvier, de David Larcher en mars et de Manon Labrecque en aout – trois artistes libres dans leurs explorations des médias et leurs expérimentations qui nous ont exposé-es à des perceptions uniques du temps et de l’espace –, se clôt dans mon esprit tout un cycle de travail et de réflexion ainsi qu’un pan de l’histoire de l’image en mouvement. ●



Manon Labrecque

➤ *Silences nomades*, capture vidéo, 2002.

† *Moulin à prières*, vue d’installation, Expression, Centre d’exposition de Saint-Hyacinthe, 2015.

Photos : Manon Labrecque

➔ *Action contemplative #1 : la barque*, vue de la performance, Carleton, 2002.

Photo : Lancelot Tremblay, permission de Lisandre Labrecque

Dans l’atelier de Berirouche Feddal

Nicholas Dawson



Photos :
Alexandra Dumais

Entrer dans l’atelier de Berirouche Feddal, c’est entrer dans sa communauté – l’espace est partagé avec des personnes dont il est très proche –, et c’est dans cette communauté toujours grandissante qu’il m’invite à habiter le lieu avec lui. Le lieu, ce n’est pas que cette vaste pièce lumineuse : c’est aussi tout l’univers affectif et culturel de son travail, qu’il résume en un seul mot surprenant : « autoportrait ». Si les visages sont nombreux dans ses œuvres, le sien n’apparaît que très rarement ; c’est que toutes ces figures superposées répondent à un flux de pensée tout personnel, aussi instinctif que politique, à des réflexions constantes qui l’amènent à retourner à divers endroits : à des photos d’archives de son Algérie natale, à des objets appartenant à la mémoire familiale, à des souvenirs intimes cristallisés dans des artefacts inusités, à ses propres œuvres abandonnées dans des tiroirs pendant des années, à des ouvrages littéraires de toutes sortes, à des contes et poèmes issus de la tradition orale kabyle ou à des héroïnes de la culture populaire et du sport, dont il parle avec la passion de l’historien. Voici donc la porte d’entrée de l’atelier de Berirouche, voici donc comment lire son travail foisonnant, disséminé, instable : comme le grand autoportrait psychique et politique d’un historien prêt à transmettre tout son savoir.

Histoire, mémoire et baguettes magiques

Parmi le désordre, des sérigraphies sont accrochées au mur, et quelques-unes traînent sur le sol. Certaines sont brûlées par endroits, d’autres demeurent intactes, presque trop nettes pour être perçues comme des œuvres à part entière. On se doute bien que rien n’est encore fini, que les surfaces subiront les effets du feu et de toutes sortes de dégradations volontaires – particulièrement celles sur lesquelles apparaît le visage de la Belle Fatma, danseuse des Folies Bergères qui personnifiait de façon très exotisante Lalla Fatma N’Soumer, une figure du mouvement de résistance algérien du 19^e siècle. Ces procédés, cependant, ne détruisent pas ; ils redonnent à ces personnages une présence qu’ils avaient perdue au cours de l’histoire, tout en révélant les failles et les nœuds avec lesquels on doit composer lorsqu’on travaille avec la mémoire. Effacement, évidement, pillage, dévastation et autres formes de destruction sont le propre de l’histoire coloniale à laquelle renvoie la majorité des œuvres de Berirouche jusqu’au choix des matériaux, jusqu’à la manière dont ils sont manipulés, tressés d’hybridités pour honorer la part affective de

récits beaucoup trop complexes pour qu’ils soient racontés simplement. Cela, Berirouche l’a compris ; c’est une voie sinueuse qu’il emprunte avec une confiance extraordinaire, mais aussi avec patience.

C’est qu’il faut être patient·e pour laisser venir à soi les potentialités des images et des objets glanés au fil du temps. L’origine de ces représentations orientalistes de Lalla Fatma N’Soumer remonte à l’époque où Berirouche faisait ses études collégiales, à ses premières expérimentations imprimées à l’aide de vieilles machines qui laissaient sur le papier des traces involontaires qu’il chérît autant que les visages. D’autres images traînent autour de nous, dont des sérigraphies de photos tirées des séries ethnographiques *Femmes algériennes 1960* de Marc Garanger et *The Portable Tent Studio 1967-71* d’Irving Penn. Difficile de décrire ces sérigraphies en attente d’être réactivées, car leur traitement est complexe. Au temps de l’histoire s’ajoute le temps de l’artiste, un long intervalle au cours duquel les images se taillent lentement une place dans la psyché de Berirouche pour qu’il puisse tranquillement, minutieusement, les retoucher après les avoir numérisées : il sélectionne des fragments des habits des personnages, de leur coiffe, de leur corps, et les reproduit autour d’eux sous de nouvelles formes, pour leur fabriquer un fond, un environnement bigarré, inidentifiable, morcelé par le passage du temps rendu visible grâce à « la baguette magique », cet outil dans Photoshop qui permet de produire des espaces de saturation et de vides, c’est-à-dire des espaces où la dégradation devient une marque sublime du travail mémoriel. En sérigraphiant ces images modifiées, Berirouche recontextualise doublement : trouvés dans des livres il y a une dizaine d’années ou sur des cartes postales achetées sur eBay, ces personnages quittent cet autre temps – colonial, décolonial – pour inventer, comme par magie, un espace plastique affectif qui leur est propre, criblé par l’Histoire, saturé par la mémoire.



Engagement affectif

On pourrait dire que ces images sont postcoloniales, comme on l’a fait à propos d’autres œuvres plus connues de Berirouche ; on a qualifié de décolonial, de queer et de diasporique tout un pan de son travail produit pendant la pandémie, période particulièrement difficile pour l’artiste, qui n’avait plus accès aux ateliers et aux outils techniques pour poursuivre sa pratique. Il a dû se tourner vers la gravure sur bois, la peinture et l’art textile, alors qu’il revenait d’un voyage transformateur en Algérie, séjour assombri par la mort de sa grand-mère, artisane de talent à qui il rend hommage dans plusieurs œuvres. En plein deuil, en pleine anxiété pandémique et après avoir passé des journées entières dans son lit, Berirouche a préféré mettre à profit les apprentissages colorés et matériels de sa grand-mère. Recontextualisation, une fois de plus : dans son atelier et sur ses œuvres sont dispersés des tissus, des sacs de plastique et d’autres objets avec lesquels le lien émotif est aussi fort que le lien politique.





Il me laisse toucher à tout, au bois gravé, aux imprimés, aux éclats de verre d’une lampe Murano brisée, même à un tapis de prière fabriqué par sa grand-mère, usé à l’endroit où ses genoux reposaient lorsqu’elle priait. En l’enroulant autour de sa taille, il me montre que cette pièce était une jupe avant d’être un tapis, que dans sa tradition familiale et culturelle tout se recycle, tout se réutilise, et que dès lors tout peut aussi bien se changer en œuvre d’art. C’est au toucher de la matière que je prends la mesure de sa précarité et de sa performativité, tandis qu’il m’explique avec ardeur les contextes qui se croisent, voire se disputent, dans chaque objet. Je me dis que c’est ainsi que les affects circulent le mieux.

Si son travail est postcolonial, c’est moins parce qu’il propose un commentaire sur les effets et les reliques du colonialisme que parce qu’il essaie, dans une créativité absolue, de montrer toutes les formes auxquelles se prêtent ces reliques et les traditions qui perdurent malgré l’effacement. Si son travail est queer et diasporique, c’est moins par identification à un groupe que parce qu’il propose de déhiérarchiser l’intime et le social, le populaire et le savant, les cultures nord-africaines et l’Occident. Ce qui importe, c’est moins une revendication postcoloniale, queer ou diasporique qu’un véritable engagement affectif envers tous les objets que l’Histoire a produits, à commencer par ceux de sa famille et de ses souvenirs.

La persistance du bleu

À partir du passé, il travaille actuellement sur un projet futur dont l’horizon sera bleu ; il répète d’ailleurs que « ça va être bleu, bleu, bleu, bleu, bleu ». Rapidement, nous nous accroupissons de nouveau afin de fouiller, dans ses tiroirs métalliques, parmi des images numérisées, des sériographies et des objets qui, cette fois, ont en commun cette couleur qu’il nomme encore – « bleu, bleu, bleu » – avant d’affirmer une chose étonnante : « Le bleu n’existe pas. » C’est que, paradoxalement, le bleu est, avec le rouge, la couleur qui persiste le plus lorsqu’elle est exposée au soleil ; il m’annonce cela avec une preuve à l’appui : un emballage de flan Nouara dont un côté est décoloré par la lumière du jour, à l’exception du bleu, demeuré presque intact. Délicatement, il dépose l’artéfact issu de son enfance algérienne auprès d’une énorme numérisation d’un poème morose écrit à la main par son père quand il était jeune : le papier ligné original était blanc, mais une fois numérisé et agrandi, le document a pris une teinte bleutée. Berirouche me convainc : cette couleur est à la fois celle qui perdure quand le temps passe et celle qui s’impose lorsqu’on se souvient, lorsque deux générations s’unissent dans une



enfance inquiète. Sous le poème de son père se trouve un portrait d’un bleu pur, riche, scintillant, tirant davantage vers la joie que la tristesse. Un autoportrait, cette fois un vrai : le visage de Berirouche au creux du deuil, couché dans une mélancolie qu’il couvre aujourd’hui d’un bleu d’azur qu’il appelle poétiquement « un bleu en mode récupératif ». Je comprends mieux ce qu’il veut dire : les choses et les couleurs n’existent réellement que lorsqu’on les réactive, lorsqu’on les fait dialoguer entre elles dans de nouvelles temporalités.

Je remarque, en sortant de son atelier, que je suis entièrement habillé de bleu, comme si ma présence à elle seule lui avait donné raison. Dans l’atelier comme dans le travail de Berirouche, tout converse, tout circule. Au contact des couleurs, des matières, de l’Histoire et des affects, on apprend à se parler. ●

Tête à tête avec

Monique Mongeau & Guy Pellerin

Bernard Lamarche



Il y a une question que j’avais toujours voulu poser à Monique Mongeau et Guy Pellerin – une question qui me chicotait à propos de leur parcours commun. L’occasion s’est enfin présentée, avec ce tête-à-tête à trois, d’assouvir ma curiosité. Unis dans la vie depuis plus de 40 ans, les deux artistes pratiquent chacune et chacun de son côté un art pictural qui ne se rapporte pas à la même catégorie : la première a déployé une figuration schématisée, quoique bellement complexe; le second a développé une abstraction relevant plus précisément du genre du monochrome. La rencontre se fait dans la maison qui abrite les deux ateliers dans lesquels les œuvres ne se côtoient pas physiquement, mais où les idées fusent.

Dans une des pièces, les nouveaux tableaux de Mongeau mélangent des noms de fleur et dissimulent leur couleur commune, qui se révèle à qui aura la patience de regarder assez longtemps. Active dans le monde de l’art contemporain québécois depuis la fin des années 1970, Mongeau s’est bâti une carrière enviable autour de la peinture et du dessin. L’iconographie de ses œuvres est surtout reconnaissable aux motifs végétaux ou fruitiers auxquels

elle est sans cesse retournée. La nature constitue son sujet de prédilection depuis 1987. Elle a enrichi un imposant herbier à partir des années 1990, sous forme de silhouettes noires qui sondent la représentation (125 spécimens se retrouvent dans la collection du Musée d’art contemporain de Montréal). La recension des plantes et des fleurs se poursuit d’ailleurs, mais autrement, dans ses derniers tableaux, où les lettres contournées forment le dessin.

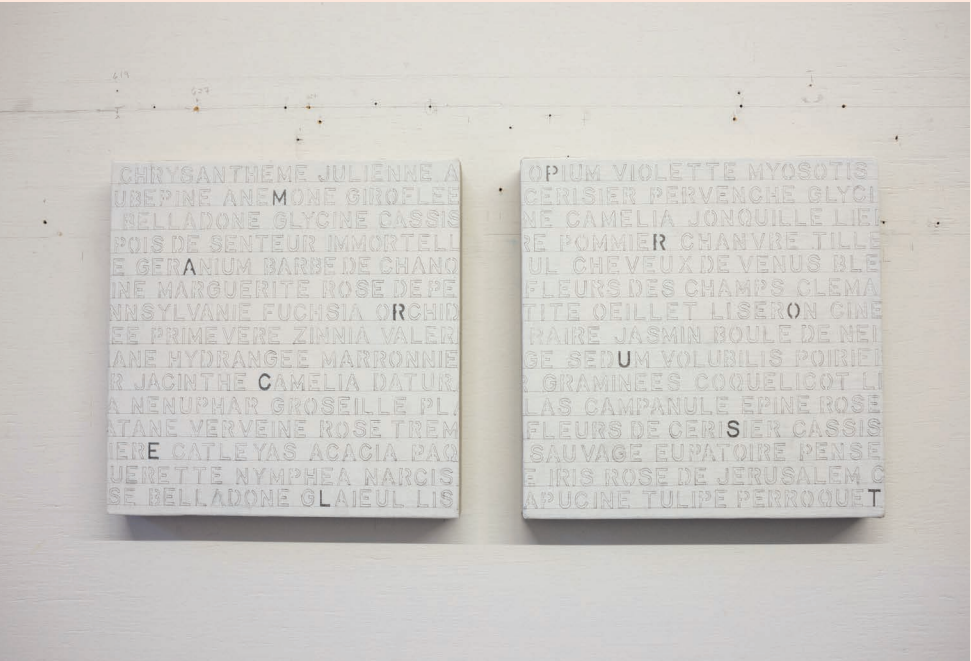
Monochromiste, Pellerin s’évertue à réinsérer du référent dans une peinture abstraite dont le propre, depuis le début du 20^e siècle, est d’affirmer le pouvoir de la couleur pour elle-même. Pellerin a constamment contribué au genre, par la réinscription à même ses surfaces des couleurs qui témoignent des rencontres qu’il a faites (il a forgé le néologisme « chronochromatisme », dit-il au cours de l’entrevue, pour parler de son approche de la couleur). Pellerin rapporte sur ses étendues les couleurs d’emplacements ou de maisons, comme les rues de Copenhague, les habitations croisées sur la route 132, qu’il a jadis parcourue entre Longueuil et Rimouski avec sa conjointe, ou d’autres encore qui dérivent des peintures murales d’Ozias

Leduc à la cathédrale de Joliette¹, pour un rendez-vous avec l’histoire de l’art. Dans l’atelier, *n° 490 – standard(s)* (2020) repose sur un long présentoir contre le mur. Le dernier volet du projet d’une durée de 26 ans que constitue *La couleur des lieux* culmine en huit diptyques qui montrent un gris chaud obtenu par l’addition des couleurs de 2018 et de 2019, mis en relation avec des déclinaisons de gris qui exercent l’œil dans l’appréciation des différences. La série en est en quelque sorte la mémoire de toutes les mémoires.

Je retrouve les deux artistes avec l’impression probablement naïve que personne avant n’avait abordé leurs pratiques respectives en les associant. La veille, le couple avait reçu un courriel de l’Université Laval pour souligner que l’École d’art fêtait cette année son 50^e anniversaire : « On est arrivé·es à l’école en 1974, un an après les tout débuts de l’école en 1973 », relate Pellerin comme pour mesurer le chemin parcouru. « Nous nous sommes connu·es aux beaux-arts en 1974 », ajoute Mongeau. Les deux artistes

vivent ensemble depuis des lustres, mais ne forment pas de duo comme, au Québec, les Cozic : « On a pris des orientations différentes, c’est vrai, explique Mongeau, mais on a fait notre toute première exposition ensemble, par un pur hasard, à la Chambre blanche, à Québec. Guy était à Boston. Il m’écrivait pour me faire par des difficultés qu’il rencontrait avec ses professeurs, et je l’encourageais. J’avais même rédigé un texte sur sa production, mais je projetais beaucoup ce que je pensais qu’il allait faire. Je connaissais déjà bien son travail. » Pellerin rappelle que l’article avait été publié par la galerie de Michel Giroux.

« Cette première exposition dans laquelle nous nous retrouvions, en 1980 ou 1981, était commissariée par l’artiste Richard Mill. Monique avait huit tableaux de six pieds sur six pieds, de caractère très minimaliste, tous blancs, raconte Pellerin. Dans cette exposition à la Chambre blanche, Monique avait le haut et j’exposais en bas dans la petite salle avec huit petits objets très construits



^ Monique Mongeau & Guy Pellerin dans leur atelier, Montréal, 2023.
Photo : Alexandra Dumais

Monique Mongeau
^ *L'herbier littéraire de M.P.*, 2020, vue d'atelier, Montréal, 2023.
Photo : Alexandra Dumais

Guy Pellerin
→ *N° 490 – standard(s)*, 2020, vue d'atelier, Montréal, 2023.
Photo : permission de l'artiste

en bambou. C’était par hasard, on ne s’était pas consulté-es sur le nombre. » Et les deux artistes reconnaissent, presque à l’unisson, que leurs deux univers résonnaient déjà. « Mais à ce moment de notre vie, on n’était pas encore en couple. En juin 1981, je décide d’aller habiter avec madame Mongeau », confie Pellerin. « Sur un coup de tête », ajoute celle-ci, complétant l’histoire d’un sourire espiègle.

Je reviens à ma question de départ. Il faut bien que des influences, peut-être même une sorte de contamination, se produisent, après toutes ses années passées ensemble, non ? « Il y a une telle fusion, dit Pellerin [“chimie”, dit Mongeau]. Le gout de Monique, je le voyais et je me disais : “J’aime ce qu’elle aime.” » La peintre renchérit : « Je pense que cela marche parce qu’on a une sensibilité commune. Mais on a besoin chacun de notre espace, on se respecte beaucoup. Si Guy travaille, je ne vais pas aller regarder ce qu’il fait. Je ne passerai pas de commentaires ; j’attends qu’il me demande ce que j’en pense. Et là, je vais lui dire, vraiment, ce que j’en pense. » Ces espaces protégés permettent « de ne pas s’envahir [mutuellement] », ajoute Mongeau. « On se sent libres », complète Pellerin.

Sur l’invitation d’un autre artiste, Peter Krauss, alors directeur de la Galerie du Centre Saidye-Bronfman, une seule autre exposition a réuni le duo, en 1991, sous un titre des plus transparents : *Deux*. « Et il n’y avait pas de lien entre les deux productions, se remémore Mongeau. J’étais déjà avec mes plantes, dans la botanique. Guy avait de la couleur partout. » Pellerin se rappelle : « Toute mon exposition était rouge cadmium. J’avais fait faire les pigments à Montréal. Deux grands tondos, aujourd’hui dans la collection du Musée national des beaux-arts du Québec, accueillaien les visiteurs [et visiteuses]. J’avais mis une chaise entre les deux et accroché les tableaux assez bas. Toi, Monique, tu avais aussi une chambre d’introduction. Et ensuite, tu avais ton exposition. »

Ces tondos de Pellerin ont un contour irrégulier qui évoque une vague, une manière qui rappelle l’ondoiement de l’argile sur le tour de poterie. Or, la plupart sont parfaitement circulaires et présentent à leur surface ce qui a tout l’air de sillons, qui gravent la matière colorée. J’ai souvent eu l’impression d’avoir affaire à des disques vinyle. « Lorsque Raymond Gervais² est décédé, j’ai fait un tondo blanc, *White Noise*, que j’ai donné à sa conjointe, Chantale Pontbriand, me répond Pellerin. Ce clin d’œil à Raymond, qui est parti trop vite, c’est ce principe que tu dis. C’est l’inscription du passage du temps dans la matière, dans la couleur. Je travaille sur une tournette de potier, pas un tour. Mon support n’a pas de haut ni de bas. Cela m’a porté pendant plusieurs années. »

Ce qui dans mon esprit unit les deux pratiques s’appuie sur la pulsion que nourrissent les deux artistes à enregistrer certaines des propriétés du monde, comme s’il et elle proposaient des archives de leur cru. Au-delà de la potentielle dimension sonore des surfaces que les sillons suggèrent chez Pellerin, comme un élément extravisuel, et au sein de l’herbier dont Mongeau a extrait des silhouettes pour ensuite les distiller au point d’en perdre la référence, quelque chose vibre. Chez cette dernière, l’illusionnisme et la virtuosité sont au cœur de la pratique, mais ne sont que des considérations secondaires. Certaines de ses œuvres s’attardent à des espèces menacées ou disparues, ce qui dénote bien le souci environnementaliste qui sous-tend le travail, tandis que d’autres expriment davantage la fragilité de certaines plantes. Comme l’a fait remarquer la commissaire Sylvie Parent, « dans l’herbier de Monique Mongeau, chaque plante se trouve au seuil de son absence potentielle³ ». Cette note indique combien l’art de Mongeau peut être lié autant à une actualité picturale qu’à une autre relative à l’écologie.

Une pulsion pour collectionner des traces et bâtir en acte une mémoire pourrait-elle être commune aux deux pratiques ? « Lors d’une exposition itinérante, des enfants

Monique Mongeau

✓ *L’herbier*, 1993-2008, 90 éléments sur 165, vue d’installation, Musée d’art contemporain de Montréal, 2008.

Photo : Richard-Max Tremblay, permission de l’artiste & Collection du Musée d’art contemporain de Montréal

→ Monique Mongeau dans son atelier, Montréal, 2023.

Photos : Alexandra Dumais



étaient présents et ne voyaient pas des plantes, mais des insectes et toutes sortes de choses étranges », raconte Mongeau comme pour accentuer le pouvoir évocateur de ses réalisations. « Monique n’aime pas beaucoup que je dise cela, mais on est un pur produit des années 1970. Quand on était à l’École des arts visuels, c’était une époque formidable. L’expressionnisme abstrait américain était sur la fin, le minimalisme aussi. On s’intéressait à l’art conceptuel, à *l’arte povera*. On allait à New York, mais nos professeur-es nous parlaient de ce qui se faisait en Europe. Le *process art* et le mouvement Supports/Surfaces nous parvenaient de ces deux pôles. On allait voir [Robert] Ryman ; Joel Shapiro ; tout ce qui ressortait du minimalisme pur. Mais toi, Monique, tu

as pris une autre avenue. » Mongeau conjugue différemment ces débuts dont traite Pellerin dans ce qui s’avèrera une rare (et charmante) divergence au cours de l’entrevue : « Moi, je dis que ce que l’on fait en effet a subi des influences, mais surtout, que cela avant tout nous ressemble. Sinon, on n’aurait pas été capables de poursuivre autant d’années. Cela correspond à quelque chose qui est notre personnalité. »

Pellerin ajoute à cette observation, qui permet peut-être de faire le pont entre les deux pratiques, que « des boucles se manifestent dans notre travail, on revient régulièrement sur d’anciennes idées. Mon travail a toujours été à cheval entre la peinture et l’objet, une complicité entre les deux. C’est revenu encore dernièrement. Je retourne à des





formules que j’ai explorées il y a longtemps. Ce n’est pas se répéter, parce que 40 ans plus tard, ce n’est plus pareil. Il y a une évolution, dans la répétition ». C’est ce qui motive à poursuivre, souligne Mongeau. « Plusieurs artistes, enchaîne Pellerin, déclarent qu’ils travaillent toujours sur la même œuvre. Ce n’est pas 100 % faux. On revient aux recettes qu’on connaît, on se sent spontané-es là-dedans, et heureux [ou heureuses]. On se met dans l’inconfort à l’occasion, et on se pète la gueule. On fait des essais chacun-e de son côté, puis on s’invite à commenter, comme le disait Monique. Puis là, la discussion commence. On se fait l’avocat du diable, on se pousse mutuellement. Parfois, on n’est pas d’accord. C’est un privilège de vivre cela. »

L’an dernier, les deux ont fait un grand ménage dans leurs œuvres sur papier. « On a fait un jury de sélection, confie Pellerin. Et l’élitage s’est fait sur la confiance mutuelle. » Pour Mongeau, « il faut se donner la permission de jeter, [car] certaines œuvres ne voyagent pas dans le temps. Il faut être sévère. On n’aime pas montrer ses défauts. Il faut juger ce qu’on fait. Parce qu’exposer, c’est aussi s’exposer. »

Il arrive que les deux artistes deviennent parfois l’assistant-e l’un-e de l’autre. Pendant les huit heures qu’a duré le déplacement de Longueuil à Rimouski (« on aurait eu le temps de se rendre à Paris », s’amuse à dire Mongeau), voyage pour repérer les lieux qui ont mené aux tableaux présentés par Pellerin au Musée régional de Rimouski en 2007, Monique « prenait des notes, la date, l’heure » et Guy « prenait la photo », dit le couple presque d’une même voix. Mais Mongeau ajoute : « Je détectais des lieux, parfois, parce que je sais ce qu’il cherche. Toi aussi, Guy, tu m’as aidée lorsque je fouillais dans l’Herbier Marie-Victorin⁴. J’ai peint 165 plantes en voie d’extinction ou menacées au Québec. Il a fallu que je fasse beaucoup de démarches avant d’aller travailler dans cet herbier, puis pour avoir la liste des plantes menacées de la part du gouvernement. Guy venait m’aider parce que je devais retirer les plantes de leur casier. On comprend très bien ce que l’autre cherche. »

Si chaque artiste joue un rôle dans la production de l’autre, on s’en rend bien compte, les deux pratiques construisent une mémoire : celle des espèces menacées, celles de lieux croisés. Elles inscrivent du temps toutes les deux. « Je n’avais jamais réfléchi à cela, admet Mongeau. Guy, tu inscriis du temps. Mais moi, j’inscriis du temps avant, si je puis dire. La recherche est toujours très longue. J’accumule des photographies, des croquis et des dessins. Je valorise le détail, quel que soit le travail que je fais. » « On aime les systèmes, lance en guise de conclusion le conjoint de celle qui se passionne pour la botanique. On a eu cela tout au début. C’est probablement dans ton ADN et dans le mien. » ●

1 — Les murales ont été peintes entre 1893 et 1894. À ce sujet, voir le très beau catalogue du Musée d’art de Joliette, *Guy Pellerin : La couleur d’Ozias Leduc*, publié en 2004.

2 — Raymond Gervais (1946–2018) est un artiste conceptuel et auteur montréalais.

3 — Dans *Monique Mongeau : Épine/Peine*, catalogue d’exposition, Montréal, Télégraphe, du 2 au 26 novembre 2000, p. 6.

4 — L’Herbier Marie-Victorin a été développé à partir de 1920 par le fondateur du Jardin botanique de Montréal, le frère Marie Victorin, et contient plus de 634 000 spécimens de plantes séchées, indigènes et exotiques, dont 90 % de la flore du Québec.



Guy Pellerin
↗ n° 383 – route 132, vue d’installation, Musée régional de Rimouski, 2007.
Photo : Patrick Altman, permission de l’artiste & Collection Giverny Capital

→ Guy Pellerin dans son atelier, Montréal, 2023.
Photos : Alexandra Dumais



Sophie Jodoin

d'un seul souffle

Dès l’instant où j’ai eu envie d’écrire ce compte rendu, en voyant l’exposition *d’un seul souffle* de Sophie Jodoin, à Artexte, une simple idée s’est installée qui ne m’a pas quitté.

C’est peut-être vrai pour toute proposition artistique, mais celle de Jodoin m’est apparue plus que jamais comme une affaire de rendez-vous. Cette impression remonte au moment où je contribuais au petit livre *Sophie Jodoin. Drawing Shadows : Portraits of my Mother*, série sur le vieillissement de la mère de l’artiste, par un court essai composé à l’heure où mon propre père s’éteignait, en 2004. Depuis, j’ai suivi l’artiste, la transformation tranquille de sa pratique au gré d’une sensibilité inouïe pour le texte et l’archive, mais souvent, pour toutes sortes de raisons, à distance. Ces rendez-vous manqués n’ont toutefois jamais émoussé l’intérêt que suscite chez moi son travail récent.

J’ai peut-être accroché à *d’un seul souffle* parce que la figure maternelle fait un retour, parce que s’y dessine « le portrait d’une mère composé par sa fille à travers les voix multiples qu’elle rassemble », comme le dit Jodoin dans l’opuscule accompagnateur. Mon attention a immédiatement été captée par la vue du petit livre produit il y a presque 20 ans à l’entrée de l’exposition, ouvert précisément à la page où l’artiste dédiait le livre à sa mère : « pour ma mère / *for my mother*. » La dédicace toute simple d’alors embrasse aujourd’hui l’installation vidéo qui se déroule dans la salle adjacente, telle une invocation à travers le temps.

Invitée à une résidence de création par Artexte, lieu « d’histoire et de mémoire [...] fondé par des femmes », rappelait l’artiste dans *Le Devoir* (14 janvier 2023), Jodoin a écumé pendant plus d’un an, et ce, systématiquement, en ordre alphabétique, les boîtes consacrées aux documents d’archives correspondant à la présence d’artistes femmes. Elle a ainsi fouillé dans la documentation pour remonter le temps à la rencontre de femmes dont la trace de la

contribution à l’art a été préservée, mais qui est trop souvent demeurée dans l’ombre. Selon un rituel qui s’est construit dans la durée, Jodoin a contraint son calendrier à l’effort de révélation que décrit la commissaire et poétesse Mojeanne Behzadi dans l’opuscule : « Au cours de ce projet de longue haleine, elle a pris soin des dossiers consultés et les a traités avec un respect absolu, élaborant un processus rigoureux pour examiner leur contenu. »

Pour créer le « collage filmique » présenté en salle, selon l’expression heureuse de Behzadi, Jodoin a photographié, sur le coup de la rencontre, suffisamment d’images fixes pour nourrir un défilement de plus de 20 minutes. C’est dans l’immédiateté de la découverte que ces images ont été captées par la caméra de son téléphone cellulaire. Elle les a ensuite soumises à un procédé de transfert qui n’est pas sans rappeler le destin de nombreuses productions technologiques dans les musées, soit une actualisation visant à assurer leur survie dans le temps.

Ainsi, ces éléments d’archives ont été transformés une fois de plus par le photocopieur, puis encore par le traitement numérique, avant d’être remis dans un ordre qui favorisait un devenir intime des documents que leur conversion impliquait déjà. Cette mutation mime l’ajout d’un filtre granuleux qui confère une qualité presque tactile aux images, mais aussi une apparence fantomatique. La mise en lumière fait émerger ces images bien qu’elles continuent de cultiver une fragilité que leur montage accentue. Le fait d’avoir projeté le film sur un écran physique, comme une grande page appuyée au mur, donne l’impression que ce journal de recherche devient palpable, mais que la vulnérabilité, elle, demeure.

Entre l’« *In my dreams* » qui ouvre le film et le « je t’aime », jadis adressé à quelqu’un d’autre, qui le termine, se distinguent plusieurs écritures et graphies. Celles-ci

Sophie Jodoin

d'un seul souffle, vues d'exposition, 2023.

Photos : Éliane Excoffier, permission de l'artiste



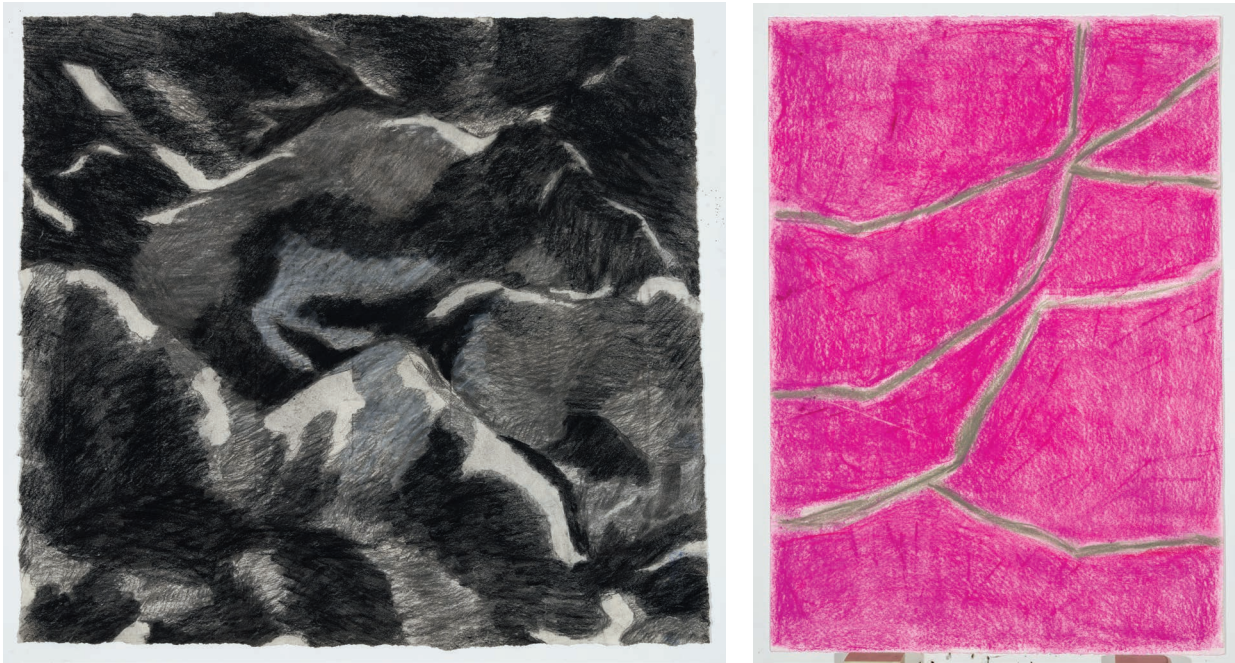
tissent un fil dont les méandres proposent un effet de narration dans lequel se déploie ce souffle que le titre de l’œuvre aurait pu jouer au pluriel : « des souffles ». Accompagné d’une trame sonore minimaliste de l’artiste Karen Trask, dont les deux seules notes espacées au piano rapprochent du vide, l’inventaire réinventé aménage des espaces de rêve dans lesquels la pluie se change en pleurs, les nuages qui les ont fait naître deviennent des replis de peaux, le temps défile et passe et les yeux parfois baissent, réécrivant un roman de la vieillesse. Des images semblent familières, reconnaissables, des manières aussi, comme des portraits et des styles. Chercher à deviner des noms derrière l’apparition de ces documents photographiés est un jeu qui s’avère rapidement vain. On ne saurait réduire cette œuvre à une chasse au trésor. L’artiste aura eu la délicatesse de dresser, à la sortie de l’exposition, un mur hommage où elle décline la liste des 135 artistes, autrices et poétesses dont le film nous a fait parcourir des bribes de créations et de paroles. L’écriture même proposée par le film importe bien davantage, sa refonte des archives.

L’installation *d’un seul souffle* s’aligne sur ce qu’il serait approprié de voir comme un renouvellement des usages de la documentation. Jodoin recharge l’archive par la narration ouverte que constitue la mise en séquence de ses trouvailles. Par ce désir de plonger dans la vie et la carrière de ces femmes, elle parvient à les placer sous un éclairage qui, vu sa sensibilité, n’avait aucune chance d’être littéral. L’œuvre découle plus volontiers d’une série de rendez-vous avec l’histoire de ces artistes dans l’espoir d’esquisser un récit pénétrant d’une nature que l’histoire de l’art a souvent escamotée. À la sortie de la salle de projection, d’ailleurs, un dernier vertige nous attend tandis que nous sommes encore sous le coup de l’émotion. La vision imposante des mobiles de rangement de la collection d’Artexte donne la

pleine mesure du travail sans pareil accompli par Jodoin, puis de toutes ces vies de femmes, encore, que son œuvre invite à recomposer.

Bernard Lamarche

Artexte, Montréal
du 14 avril au 22 juin 2023



Françoise Sullivan

Pastels 1996-2004

L'exposition *Pastels 1996-2004* de Françoise Sullivan souligne le centenaire de la naissance de l'artiste. Réunissant une cinquantaine d'œuvres, dont la plupart sont inédites, elle est composée d'une sélection de dessins découverts par l'équipe de la galerie Simon Blais pendant la pandémie de COVID-19, lors du déménagement de l'atelier montréalais de Sullivan. Réalisées avec la technique du pastel sec, principalement sur du papier aquarelle blanc, les œuvres présentées témoignent étroitement des développements formels et thématiques de la production picturale de l'artiste, tout en constituant des créations abouties, sans caractère préparatoire. Les premières, qui datent de 1996 environ, représentent des paysages méditerranéens semi-abstraits faisant écho aux grands cycles picturaux des années 1980, notamment aux *Cycles crétois*. Les secondes, majoritairement réalisées en 1998 et 1999, s'inscrivent dans un renouveau artistique et explorent des avenues plastiques qui marquent pour Sullivan un retour à l'abstraction.

L'artiste a commencé à travailler avec le pastel sec en 1996, à la suite d'un de ses séjours en Grèce. D'une facture très libre, ses premiers dessins exécutés avec cette technique dépeignent surtout des nocturnes de forêts et de montagnes dans lesquels apparaissent fréquemment d'étranges halos lumineux et de longues silhouettes de cyprès. Aux *Cycles crétois*, ils empruntent les environnements accidentés, les ambiances énigmatiques, la référence générale à la Grèce, sans toutefois retenir les thèmes mythiques.

En outre, les compositions de plusieurs pastels anticipent de façon évidente l'œuvre monumentale *Montagne*, que Sullivan réalise en 1997 pour l'Université du Québec à Montréal. De couleurs sombres, ces dessins affichent pour la plupart des ondulations et des profils montagneux semblables, sans effet de profondeur, et offrent un aperçu du langage visuel que l'artiste adopte dans son grand projet d'intégration à l'architecture.

Les œuvres ultérieures, les abstractions, se distinguent nettement de cette première production. Sur le plan formel, elles peuvent, sauf quelques exceptions, être regroupées en trois ensembles distincts : les monochromes, les assemblages de masses colorées et les esquisses gestuelles. Les monochromes font directement écho à la série de peintures intitulée *Rouges* (1997-2016). Outre leur palette – enrichie parfois de subtiles variations chromatiques –, ils adoptent une structure caractérisée par de larges bandes parallèles irrégulières, qui est analogue à celle de plusieurs tableaux de cette série emblématique.

Les compositions du deuxième ensemble, qui présentent des masses aux couleurs variées, s'organisent quant à elles en bandes similaires, en *patchworks* irréguliers ou en amalgame des deux. Plus diversifiées, ces œuvres reprennent plusieurs structures propres aux peintures de Sullivan, mais comportent aussi à l'occasion des emprunts modernistes librement réinterprétés, comme les motifs en chevron de Kenneth Noland ou encore les carrés sur fond carré caractéristiques de l'œuvre de Josef Albers (*FS0659* et *FS0637*).

Enfin, les derniers pastels abstraits se révèlent essentiellement des monochromes rouges sur lesquels l'artiste a esquissé avec une gestuelle expressive des lignes noires ou indigo. Ces œuvres juxtaposent deux types de factures contrastantes, l'une libre, l'autre méthodique : la spontanéité apparente des lignes, leur fluidité élégante, tranche avec l'application rigoureuse et systématique de la couleur en arrière-plan. En somme, ces trois groupes d'abstractions suivent des directions formelles multiples, tout en conservant une cohérence qui se révèle à la lumière de l'évolution artistique de Sullivan.

Dans toutes ces œuvres abstraites, le pastel est appliqué en fines couches, avec peu de superpositions, les traits demeurant visibles et, dans les compositions en bandes,

Françoise Sullivan

Sans titre (FS0684),
82 × 88,5 cm, vers 1996.

Sans titre (FS0665),
77 × 55 cm, 1999.

Pastels 1996-2004, vue
d'exposition, 2023.

Photos : Guy L'Heureux



orientés de manière répétitive dans une seule direction. La couleur tend à effleurer en surface le papier et à épouser les aspérités de son grain, ce qui laisse entrevoir le support dans les reliefs en creux. Ainsi, le blanc immaculé du fond, qui n'est pas entièrement recouvert de pastel, s'intègre à l'harmonie chromatique de l'œuvre et, du fait qu'il réfléchit fortement la lumière, il tend à rivaliser avec les couleurs et à en atténuer l'éclat. Sullivan n'est pas une spécialiste du pastel. Son approche avec ce moyen d'expression possède une dimension exploratoire, simple et ludique qui n'a pas été réfléchie en termes techniques. Par conséquent, la richesse chromatique qui caractérise ses peintures à l'huile ne se transpose que partiellement dans ses dessins, même si le pastel, qui est composé de pigments agglomérés presque purs, est réputé pour ses couleurs vibrantes.

Quoi qu'il en soit, ce corpus ne peut réellement s'appréhender qu'en le replaçant dans le contexte global de la production de l'artiste. Dans cette perspective élargie, il permet de saisir les développements d'une pensée en image. Il met en évidence la démarche intuitive de Sullivan, sa propension à prendre des risques et à naturellement défier les conventions, sans craindre l'échec, des traits de caractère qui rappellent les valeurs de l'héritage automatiste. En fin de compte, ces dessins au pastel ouvrent une fenêtre inédite sur le processus de création d'une artiste qui, depuis 75 ans, laisse une empreinte profonde sur l'histoire culturelle du Québec.

Isabelle Masse

Galerie Simon Blais, Montréal
du 3 juin au 9 septembre 2023



Andréanne Godin

Rencontres numineuses

Rencontres numineuses d’Andréanne Godin rassemble une quinzaine de dessins grand format produits en 2023 évoquant autant des corpus précédents de l’artiste, tels *Bruissement violet #1* et *#2*, que des recherches récentes inspirées de ses dernières résidences. L’accrochage éclaté, en variant la hauteur et en explorant des recoins inhabituels des murs, permet différents rapports d’intimité aux œuvres et évoque en ce sens la variété des expériences qui nourrissent les dessins de Godin.

À la recherche de *Cassiopeé* et *Une rencontre numineuse* introduisent une ambiance d’une inquiétante étrangeté, nouvelle chez l’artiste. La jambe constellée d’ecchymoses mauves et de quelques pétéchiees vives rappelle par ses dégradés grisâtres et sa chair étouffée les dessins préparatoires de Géricault. Vivante mais corrompue, la représentation de la jambe trouve à sa droite le dessin d’un boisé dans la pénombre, éclairé de l’intérieur, comme si un feu ou une lumière se dissimulait derrière l’horizon touffu. Peut-être le stigmate d’une traversée à l’aveugle du terrain illustré, la jambe d’abord morbide se révèle à travers cette cohabitation par l’accrochage sous un jour plus cocasse. Le grain délicat du paysage dessiné s’apparente à celui d’une photo argentique dont les couleurs, atypiques, auraient été altérées. Les coloris contrastants et subtilement rompus de *Sambucus racemosa* et *États diaphanes* en sont un exemple éloquent, les raisins ou les fleurs orangés se démarquant du feuillage bleu-vert chez l’un et gris profond chez l’autre. Brulant et vif ici, le traitement subtil de la couleur permet d’explorer une palette inédite du vivant. *Sa langue #1* et *#2* intriguent notamment par le rendu soyeux et souple de la forme, dont la matérialité tient autant au trait évanescent qu’aux teintes chaudes étonnement assoupies.

Le jeu de flou inhérent à la touche vaporeuse de Godin transcrit les contours indéterminés de la mémoire des événements et des lieux, alors que le cadre souvent serré ou

décontextualisé incarne à contrario l’éclat franc du souvenir aussi précis que fugace. Le parcours minutieux d’une vigne contre un mur ou la texture d’un quai en bois se distinguent par leur netteté, d’autant qu’ils sont entourés d’explorations picturales plus abstraites comme *Plissements* ou *Vision pourpre*. *Sous un ciel d’éther* et *Froissements : les yeux clos* sont à ce propos particulièrement astucieux par leur assemblage de modes de représentation figuratifs et plus conceptuels. Le quai du premier semble se perdre dans un nuage de pigment. Il laisse la large part du support papier à l’approfondissement tactile de la matière, comme si ce quai était finalement une plateforme pour le dessin de Godin. De même, les doigts fins et réalistes du second s’évanouissent dans les fleurs, dont les ombres portées sur eux se confondent avec une certaine transparence. La manche se fond dans l’espace pictural éthéré comme la volupté des fleurs qui se dissipe dans un ensemble ondulant quand elles s’éloignent du focus de la main. *Rencontres numineuses* est une proposition aussi opulente que complexe qui manifeste, à la manière d’un spectre bienveillant, la fine frontière séparant le pictural du vivant.

Dominique Sirois-Rouleau

Galerie Nicolas Robert, Montréal
du 9 septembre au 14 octobre 2023

Andréanne Godin

Rencontres numineuses,
vue d’exposition, 2023.

Photo : Jean-Michael
Seminaro, permission de
l’artiste & Galerie Nicolas
Robert, Montréal

À la recherche de
Cassiopeé, 112 x 77 cm,
2023.

Photo : permission de
l’artiste & Galerie Nicolas
Robert, Montréal



A.llegades

Attention to detail matters. In contemporary-art spaces, it is often the small touches that make the difference—the care given to the works, but also the invisible through-lines that draw them together. In *A.llegades* at the FOFA Gallery, the dried plantain leaves on the title wall that spell the names of the exhibition and the participating artists are an example of this type of intention. For curator María Andreína Escalona De Abreu, these deliberate moments evoke a desire to generate proximity, inviting the viewer to look closer.

A.llegades takes the concept of arrival to ask how Latinx artists from various cultural backgrounds can coexist in their respective diasporic identities, coalescing as first- and second-generation immigrants on the unceded territory of Tiohtiá:ke/ Montréal. In the main exhibition space, Juan Pablo Hernández Gutiérrez’s *No se ve (The business, J balvin)* (2023), a monumental piece composed of a bright patchwork of yellow, red, and blue bootleg soccer jerseys, reigns over one of the walls. Gutiérrez appropriated an image of the Colombian reggaeton singer J Balvin, printing it on this dazzling textile surface and then attaching it to a perfunctory mechanism that allows the fabric to be rolled up and down, echoing the liveliness of South and Central American football stadiums.

Hanging across from Gutiérrez’s raw, fractured image is another striking textile. Sarabeth Triviño’s *Cartographie : sur les traces des femmes* (2023), an earthy map weaving together jute, embroidery thread, cotton, wool, and copper. Recalling traditional Chilean *arpilleras*, which were used by women during the military dictatorship to denounce violence and tell their own stories, the work is both solemn and alluring. From up close, the hand-stitched and intensely detailed piece gives a sense of individuality to each trace; from a distance, the patchwork becomes abstract, a broader reflection on women’s collective migratory journeys and the importance of keeping their memory alive.



In the installation *Dentro del Almacén [Inside the Warehouse]* (2023), the Venezuelan artist Armando Rivas also invites viewers into his world. The altar he has created from repurposed wood is inspired by European sculpture and Mexican muralist traditions. Affixing the piece to the wall, Rivas also carves an opening for viewers to see beyond the drywall into an unused backroom. As a collage of the life-threatening events that Rivas experienced while working in different warehouses, the altar is both a storytelling device and a piercing conceptual tool. Peeking into a disregarded space of the FOFA Gallery, Rivas evokes warehouses as sites to which many Central and South American workers are directed for labour after arriving in Québec and are subsequently forgotten.

Interweaving all these notions of proximity is Denise A. Olivares’s *Untitled* (2023), a vibrant, crocheted circle made from found materials and clothing items from each participant in *A.llegades*. Like all the works in the exhibition, Olivares’s contribution teases out the complex connections among Latinx individuals, their stories, and a broader, collectively embodied memory that bridges geographies in this new, adopted Montréal landscape. Repeatedly, with both poetic beauty and incisive truth telling, the intimate yet graspable works in *A.llegades* are a reminder that arriving is not a simple experience for those who have left their homes to settle in this so-called *belle province*.

Didier Morelli

FOFA Gallery, Montréal
July 24–August 25, 2023

Emiliano Moreno
Quesada

Banco-02, installation
view, 2023.

Sarabeth Triviño

*Cartographies : sur les
traces des femmes*,
installation view, 2023.

Photos : Laurence Poirier



Terms of Use

Curated by Cheryl Sim and Daniel Fiset, the group exhibition *Terms of Use* explored the impact of digital technology on one’s sense of identity, both online and offline, by delving into the complex connectivity and performativity that digital technologies invoke in individuals and society. With nearly fifteen artists, the exhibition was rich in content and contrasts, and featured many new pieces, including VR-inspired photographs by Chun Hua Catherine Dong and Francisco González-Rosas’s installation featuring custom imagery from their performance *Dismembered Fixations* (2023).

The works in *Terms of Use* relied on a vast array of media, from video, sculpture, and VR to computer games. Several works not only transformed visitors into digital users but figuratively modified them into digital code. It was as if they were being converted into a series of ones and zeros, lining the walls, awaiting their next directives, creating a sense of conversion from physical to digital. The gallery layout required them to backtrack to enter or exit each space, akin to pressing the back arrow when navigating on an internet browser.

When I arrived at the gallery, I found troves of visitors milling about the four-storey PHI Foundation. I was greeted by Nico Williams’s *Special Delivery* (2023), a cardboard box form, made entirely of glass seed beads, adorned with Amazon’s all-too-familiar logo. Williams confronts commercial speed and efficiency processes by constructing the archetypal parcel entirely out of beads, generating a sort of object-oriented oxymoron: the efficiency of ordering everything and anything that Amazon so proudly touts is juxtaposed against the meticulous and slow process of beading.

On the second floor, my attention gravitated toward users clumping in corners, which were transformed into

chat rooms. These users had logged into a metaphorical platform where they could engage:

parisgirl2000: Excuse me, is this the line for the VR?

aches4thoughts: Wow! Are you the artist?

2001cyberspaceodessy: Did you see that work around the corner? Oh, it’s my turn with the VR!

On the third floor, I was particularly captivated by the placement of Skawennati’s *xox* (2022) alongside Nation to Nation’s reinvigorated *CyberPowWow* (1997–ongoing). In 1997, *CyberPowWow* was one of the world’s first major online art exhibitions. The project originally involved users logging in to The Palace, an online graphical chat room, to discuss and engage in issues surrounding contemporary Indigenous art, technology, and community as personalized 2D avatars.

In *Terms of Use*, the presentation of *CyberPowWow* featured three desktop computers with which users could interact with an archived version of the work in real time. Placing this installation next to Skawennati’s machinimagraph *xox* cleverly referenced her original creation of *xox* for *CyberPowWow*. *xox* features her eponymous personal Second Life avatar holding up a wampum belt adorned with an image of her and Queen Elizabeth II holding the Haudenosaunee Two Row Wampum. Time and space collide as *xox* locks her eyes on users engaging with *CyberPowWow*, revealing the generative essence of digital platforms in her work. The juxtaposition of these artworks pays homage to Skawennati’s trajectory from The Palace to Second Life and her use of virtual platforms to reimagine Indigenous people in the past, present, and future.

In the second-floor gallery, I joined a cluster of users eagerly waiting to access the virtual reality headsets featuring VahMirè’s *Dé[faroucher]* (2019–ongoing). The work

Terms of Use, exhibition view, 2023.

Francisco González-Rosas
Dismembered Fixations, installation view, 2023.

Chun Hua Catherine Dong
Gold Girl, 2022, installation view, 2023.

Nico Williams
Special Delivery, installation view, 2023.

Photos : Richard-Max Tremblay, courtesy PHI Foundation for Contemporary Art, Montréal



depicts specific public and private scenes from VahMirè’s life in Montréal during the COVID-19 lockdowns. A scene titled “Belonging Zone 2—The Golden Cage or the Living Room in COVID-19 Times” depicts a virtual living room floating amidst an abyss of empty black space. Caught between the physical and the digital, I watched a single ghost-like figure sitting on a couch and listened to a minimal soundtrack as I sat on a physical stool in a room filled with people and objects I could not see. VahMirè’s work provokes the feeling of isolation generated by the pandemic with a time-capsule approach that users can access to observe her personal experiences amidst the Montréal COVID lockdowns.

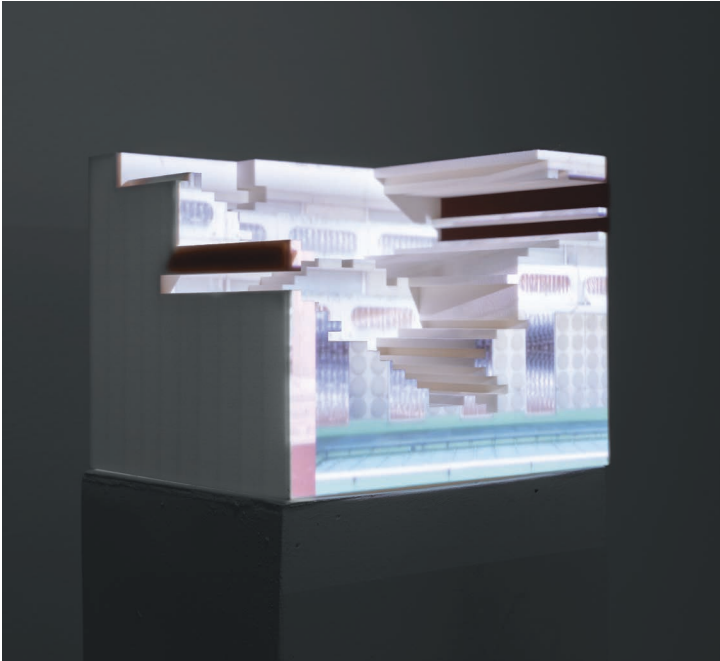
In the final gallery, I was met with Wu Tsang’s *The Looks* (2015), a large-scale two-channel video installation that skilfully encapsulates the digital and physical parallels constructed throughout *Terms of Use*. Displayed across two screens, the video begins on a wall located at the gallery entrance and concludes on another located deeper inside the space. In the piece, an individual awakens in bed with eyes turning white, pupils disappearing, as they engage in “doom scrolling.” They soon begin to adorn their skin with hyper-reflective silver glitter and dress in all-white body-modifying clothing. The glitter artfully conceals their gender and race as they approach a stage, where an eager and almost obsessive audience awaits. As they arrive on stage the screen fades to black. To view the performance, gallery users must follow this alluring person to the second screen (the action of following immediately evoked the act of “following” on social media), on which they step out onto a stage reminiscent of a wrestling ring. The sound of a highly digitized voice and the crackling of electrical circuits swell within the gallery. This being and the immersive sound they generate expertly distract from their shrinking

body, which flinches in pain as each electrical impulse crackles. The arresting quality of *The Looks* vividly evokes the display of violence as spectacle across media platforms. Similar to the experience of using social media, *The Looks* symbolizes individuals avidly absorbing an endless stream of information. Rather than portraying blissful ignorance, however, it captures the complex sensation of performing for an audience. As the person sings “content, content,” they steadily begin to short-circuit.

Vania Ryan

PHI Foundation for Contemporary Art,
Montréal

March 9–July 9, 2023



Ouvrages

Granche/Atelier/Ville

Avec *Ouvrages* et *Granche/Atelier/Ville*, Laurent Vernet, commissaire indépendant et directeur de la Galerie de l’Université de Montréal, propose deux expositions présentées simultanément autour de l’art et de l’architecture. Une rare occasion qui nous permet d’examiner la manière dont une pensée commissariale peut s’articuler dans des contextes et selon des paramètres différents. En raison de leur thématique partagée, des parallèles se dressent inévitablement entre les expositions : l’influence mutuelle entre les disciplines et la présence du corps dans l’expérience de l’œuvre y sont mises de l’avant. Les enjeux sur lesquels le commissaire souhaite se pencher disposent de l’espace – physique et conceptuel – nécessaire pour se déployer, rebondir et se répondre.

À Occurrence, les sept artistes participent à la construction d’une réflexion sur l’environnement bâti. La mise en espace de l’exposition exploite le thème d’une manière où, sans métamorphoser le lieu comme c’est parfois le cas lorsque des œuvres empruntent au langage architectural, les travaux habitent plutôt l’espace en créant un parcours dialogique. Le commissaire a encouragé les échanges avec et entre les artistes de manière à façonner une proposition réellement collective qui engendre chez le public une expérience inédite à la fois de l’espace et des pratiques. Ainsi, les œuvres s’accueillent : sur l’installation multifonctionnelle d’Alexandre David reposent des textes théoriques réunis par Adrian Blackwell ; la structure érigée par Stéphane Gilot reçoit les vidéos de Sabrina Ratté ; l’œuvre murale in situ de Josée Dubeau entoure le dispositif dynamique de Jacques Bilodeau ; les œuvres de Tiffany Shaw se font l’écho des autres architectures fabriquées et représentées en galerie. Cette mise en relation des projets est astucieusement fertile. D’abord, elle crée ces dialogues matériels entre les œuvres, puis elle participe à une conversation qui s’articule dans les espaces de circulation du lieu. C’est-à-dire que tout au long

du parcours, le commissaire propose une déambulation, qui peut être passive ou active, mais qui engage toujours le corps dans une expérience physique des œuvres, que ce soit en raison des structures accueillantes ou de la diversité des échelles. Qui plus est, la disposition des projets génère parfois leur propre réflexion théorique. Par exemple, les écrits de Blackwell, qui portent notamment sur la notion d’espace public, sont déposés à même la structure de bois brut de David sur laquelle on peut s’asseoir ou monter. De cette façon, l’installation supporte en quelque sorte un discours qui lui est propre. Ou encore, la rencontre entre le pavillon de l’Exposition de Liège (1930) reproduit par Gilot et les vidéos de Ratté qui explorent le travail du groupe d’architectes italiens d’avant-garde Superstudio (années 1960) génère un discours transhistorique autour de technologies matérielles et de concepts urbanistiques qui s’intéressaient à des avenir prometteurs, voire utopiques. Puis, seules sur leur mur, les maisons et les images qui reprennent et situent des lieux importants pour Shaw reflètent d’une certaine manière les autres propositions avec l’utilisation d’outils architecturaux : la représentation, le lieu, la carte, la maquette. Le chevauchement des œuvres nous fait également prendre conscience des espaces qui nous entourent. Dans la petite pièce de la galerie, l’immense disparité esthétique entre les dispositifs – les fils à peine perceptibles de Dubeau et la structure de caoutchouc noire de Bilodeau – contribue à créer une expérience phénoménologique de l’espace. L’organisation des lignes au mur crée un plan en perspective tout comme elle nous enveloppe subtilement. L’installation massive au centre de la pièce, qui n’a d’autres fonctions que de se resserrer sur un corps, permet d’examiner le comportement des visiteurs et visiteuses.

L’exposition *Granche/Atelier/Ville*, présentée à la Galerie de l’Université de Montréal, se penche sur la carrière de

Stéphane Gilot

La doublure du monde,
vue d’installation,
Occurrence, Montréal,
2023.

Sabrina Ratté

Machine for Living,
2018, vue d’installation,
Occurrence, Montréal,
2023.

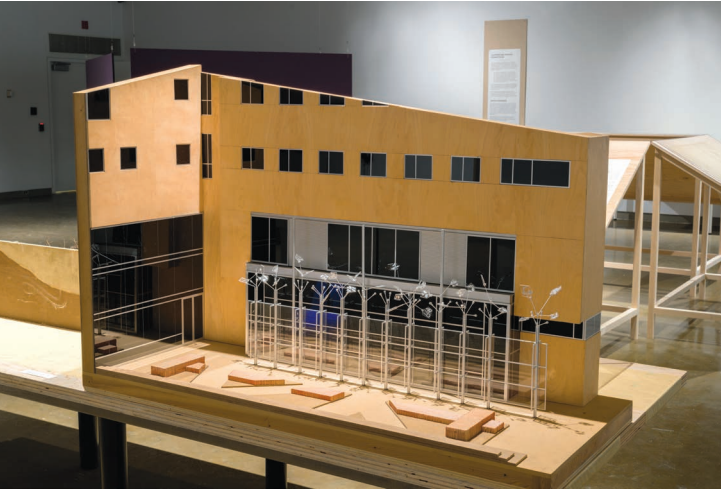
Photos : Alignements

Granche/Atelier/Ville, vue
d’exposition, Galerie de
l’Université de Montréal,
2023.

Pierre Granche & Gisèle Saint-Hilaire

*Trente-deux fois passera,
la dernière s’envolera*,
1998, vue d’installation,
Galerie de l’Université de
Montréal, 2023.

Photos : Guy L’Heureux,
permission du Fonds Pierre
Granche & de la Collection
d’œuvres d’art de l’Université
de Montréal



Pierre Granche (1948-1997) par le biais de sa pratique en atelier. Elle offre un accès privilégié à sa pensée et permet d’en comprendre l’évolution dans le temps. Tout au long de sa carrière, Granche s’est intéressé à l’espace bâti en jouant avec les principes de géométrie et d’architecture. Les projets présentés par des plans, des maquettes, des notes, des esquisses et des photographies nous apprennent qu’il a d’abord réalisé des œuvres intégrées à l’architecture avant de tenter d’incorporer les principes de cette discipline à la sculpture. Cette relation réciproque entre art et architecture, il la retournait dans un sens et dans l’autre, l’abordait consciemment en allant même jusqu’à faire de la ville son matériau. L’artiste et professeur a développé un rapport à celle-ci – particulièrement avec la marche et la photographie – qui réactive une approche de l’espace urbain trop souvent mise de côté : l’observation. En sortant de l’exposition, on se surprend à porter une attention plus soutenue aux compositions urbaines. La proposition de Vernet est instructive¹ et répond certes à un devoir de mémoire, mais elle offre surtout un regard sensible sur la pratique de Granche qui dépasse les fonctionnalités de l’architecture et ancre celle-ci dans une approche phénoménologique des lieux.

La continuité des discours est frappante : avec *Ouvrages*, Vernet nous montre concrètement l’héritage de Granche. En effet, celui-ci, apprend-on dans une vidéo, souhaitait une plus grande collaboration entre les experts, une transdisciplinarité affirmée ; il espérait un travail en commun et des échanges réciproques. C’est un peu ce qu’a orchestré le commissaire à Occurrence : les œuvres des artistes sont en relation, se déposent les unes sur les autres, s’encerclent et se soutiennent. Une conversation a lieu et le public est invité à y prendre part, en parcourant l’exposition, mais aussi en assistant aux événements réunissant les artistes et des spécialistes de l’architecture. Cette double proposition commissariale

souligne les manières dont se joue la réciprocité entre les disciplines et prouve qu’au-delà de leur croisement, toute pensée qui explore la notion d’espace engage aussi le corps.

Catherine Barnabé

Occurrence, Montréal

du 14 avril au 10 juin 2023

Galerie de l’Université de Montréal

du 12 mai au 12 aout 2023

¹ — Des textes accompagnaient l’exposition, qui contenait de nombreux éléments documentaires. Les thématiques traitées sont beaucoup plus vastes que ce que nous pouvons aborder ici. Les textes de l’exposition sont accessibles sur le site web de la Galerie de l’Université de Montréal.



Léna Mill-Reuillard

Airer

Présentée à DRAC sous le commissariat de Florence-Agathe Dubé-Moreau, l'exposition *Airer* de Léna Mill-Reuillard met en valeur une installation multisensorielle et immersive constituée de projections vidéos et de sons. À l'hiver 2020, à l'aube de la pandémie, Mill-Reuillard était de passage en résidence de création à la Fondation Grantham pour l'art et l'environnement, dans l'intention d'y aménager momentanément son nid, comme le titre l'indique, et d'y faire exister son travail. Pendant cette période de distanciation et d'isolement dans la forêt, elle a documenté quotidiennement, à l'aide de six caméras, l'atelier habitable à travers ses six immenses parois de verre laissant (entre)voir à la fois l'intérieur et l'extérieur. Au crépuscule du soir, les fenêtres de la construction sur pilotis se transforment en surfaces réfléchissantes qui renversent alors le dedans vers le dehors. Comme l'écrit la commissaire, le lieu expose et s'expose.

La proposition de Mill-Reuillard est portée par l'évanescence de la lumière. Parmi les séquences captées, nous pouvons observer l'artiste ent pleine intervention : elle édifie cette matière impalpable selon ses qualités variables au moyen du remaniement de gestes et de savoirs photographiques. Les expérimentations visent à détourner l'éclairage artificiel et naturel du lieu investi. Des effets de réverbération par intermittence modulent les composantes architecturales en une infinité de mises en abyme qui contiennent et dupliquent le corps de Mill-Reuillard. L'endroit qu'elle occupe réside dans la caméra pour ensuite prendre forme ailleurs, à DRAC. De cette façon, l'artiste cohabite avec son projet, de sa réalisation jusqu'à sa présentation. Cet engagement envers l'architecture démontre que, pour elle, l'image photographique et vidéographique est plus qu'une technique de captation. L'idée de présence renvoie ici à un mode d'existence : celui d'être là, d'esprit et de corps, dans un emplacement précis.

Dans les salles du centre d'art actuel, les enchevêtrements de plans fixes, mais évolutifs, nous font douter de nos

perceptions. Nous nous retrouvons dans une sorte d'interstice, entre deux lieux : là-bas, à la Fondation Grantham, vis-à-vis de la caméra de Mill-Reuillard, et ici, à DRAC. Dans l'espace, les six vidéos sont projetées sur autant de surfaces. Grâce à un travail de spatialisation réciproquement réfléchi par l'artiste et la commissaire, les images diffusées sur des cloisons bi- ou tridimensionnelles sont télescopées de leur écran. Chacune des captations est rythmée par un intervalle sonore. Des sons ambiants, parfois prégnants, animent la circulation et permettent de contourner le décalage entre les projections. Ils agissent comme des liaisons audibles et semblent rapprocher les images pour reconstituer le cadre de la Fondation. Les vidéos sont disposées dans la galerie comme des fenêtres donnant sur le centre du volume et ses pourtours. En ce sens, le lieu initial se retrouve déconstruit en des instants à voir et à entendre. Ceux-ci sont transposés et reconstruits à DRAC, à l'échelle, afin de faire de l'exposition un prolongement du contexte transitoire de production – et de vie – de l'artiste à la Fondation. Comme le décrit Dubé-Moreau, la notion d'entre-images, développée par le théoricien du cinéma Raymond Bellour, décrit l'impression que des lieux de transition peuvent s'étendre entre les images. Cette sensation, pour les visiteurs et visiteuses d'*Airer*, est rémanente. L'exposition se propage ainsi, par sa dimension expérientielle, au-delà de l'espace tel un déplacement multisensoriel illimité; elle engage, à notre tour, nos corps. Nous nous imaginons juché-es dans la forêt. Nous habitons, pour un moment, une architecture dupliquée et simulée.

Jean-Michel Quirion

DRAC Art actuel, Drummondville
du 8 juillet au 20 aout 2023

Léna Mill-Reuillard

Airer, vue d'exposition, 2023.

Photo : permission de l'artiste



Frances Adair McKenzie

Private Life

Sprawled across the Fonderie Darling's concrete floor, Frances Adair McKenzie's exhibition *Private Life* sets reclining, squatting, and straddling sculptures on the floor itself, on plinths, on cinder blocks, or pinched under mesh screens that frame and divide the space of the Fonderie's main gallery. These sculptures morph and merge limbs, pillows, and sometimes camcorders into bodies; abstracted camgirls in strained positions (porn always did have something of the circus to its acrobatic stances), reminding me that sex work is labour and always confuses boundaries between public and private—a case study of the modern social fabric as a whole.

Creating a sort of sub-room in the centre of the cavernous gallery, the central open circle of bronze mesh partitions teases me with visions of cage matches; there's something of the arena about this structure that cordons off the audience from bodies wrangling for show. Informed by Paul B. Preciado's *Pornotopia* (2014), the exhibition puts sexuality on display, but the dynamics of surveillance and the image or screen from Preciado's essay inspired work that is emphatically material, instead of image-like. The figures are made of resin, wax, plaster, and stained glass, with traces of their making extended onto the floor around them: drops of solder like precum, the product of the unconsummated labour of the camgirl.

McKenzie's moulded-resin bodies read as female, by their social situations rather than their physicality. Discrete components such as the miniature figurine of Venus screwed into the frame of one of the partitions clue us into the female specificity of the *pornotopia*. But the merging of splayed limbs into pillows, echoing Courbet's *L'Origine du monde* (1866), confirms their feminine coding in physicality and in sight lines. One figure has a camcorder with a bulk that screams 1985 wedged between her thighs, no doubt offering the same view as Courbet's notorious masterpiece. It morphs into the body, one built from the tools of its trade, defined by its labour. But also asserting agency.

Working without a producer, these figures manage and negotiate broadcasting themselves. They probably placed their own camcorders between their thighs—a reminder that what's being performed here isn't just for personal Hi-8 cassettes, but for business. One figure straddles a split plinth—like stairs or a stoop—the transition point between the public and private; this reminds me of Hannah Arendt's assertion in *The Human Condition* (1958) that modernity has reshaped our relationship to public and private, forcing us to always straddle both in the interwoven and dedifferentiated realm that she called “the social.” Camgirls living neither in public nor in private, but in a rewritten melding of the two: the social.

Negotiating how much we show and how much we open up, whether our hearts or our legs, is a perennial concern of modernity as much as it is of the contemporary: from McKenzie's *Private Life*, to Preciado's *Pornotopia*, to Arendt's *The Human Condition*, to Édouard Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862–63). Even now, we're still negotiating the rewriting of social relations.

Paul Lofeodo

Fonderie Darling, Montréal
June 15–August 20, 2023

Frances Adair McKenzie

Private Life, exhibition view, 2023.

A Brace or a Hook, installation view, 2023.

Photos : document original





Tim Whiten: Elemental Fire

Guest curated by Liz Ikiriko, *Tim Whiten: Elemental Fire* concludes a multi-venue quartet of exhibitions honouring the four elements and their role as alchemical agents in Whiten’s art. Fire is the organizing principle of the fourteen works assembled for the Art Gallery of York University’s installment in this cycle, but, because it is a perennial scourge to art galleries, it is unsurprising that fire itself is nowhere to be seen—at least, not literally. True to Whiten’s long-standing exploration of heightened states of perception, viewers are instead invited to seek out material traces of fire’s transformational capacity in his “cultural objects,” as he prefers to call his creations.

The changes of state ignited by fire are strikingly embodied by the omnipresence of glass. A medium sculpted by fire, glass is fluid when heated and, perplexingly, maintains some of its liquid properties when cooled. Whiten wittily alludes to fire’s enduring imprint on the molecular (dis)organization of this favoured medium through the air bubbles trapped in a glass block that seems to boil beneath the cast-iron frying pan of *Elemental* (1992–93). That work’s alchemical synthesis of physical states and gendered signs establishes a primary conceptual axis of the exhibition. These connections are amplified through *Elemental*’s alignment with other works occupying the central line of sight through the gallery’s undivided expanse. In effect, these objects describe viewers’ potential journey of transformation.

Upon entering the nave-like gallery, one is confronted with *Snare* (1996), a consummately crafted wooden packing crate whose mirror-lined interior is sheltered by a menacing drawbridge flap. The object’s title suggests an apotropaic function: *Snare* guards the exhibition from those who would transgress the sanctity of its ceremonial space. A similar motivation underlies the prevalence of skulls in Whiten’s production, which allude to the boneyards historically maintained by some African American communities, including his hometown of

Inkster, Michigan (a suburb of Detroit), a continuation of African ritual practices of protection. The late Yale art historian Robert Farris Thompson meticulously excavated Whiten’s affinities with the sacred arts of Africa, including his use of leather to cover and symbolically enflesh human remains in works such as *Rebis II* (2010), which recalls a similar use of animal skin in an Ejagham headdress from Cameroon held by the Royal Ontario Museum. Likewise, Whiten’s recurring engagement with spiritual diagrams reimagines the four elements of the Kongo cosmogram. In *Ground Rules* (2023), a site-specific installation that he created specifically for the AGYU show, the motif of the spiritual diagram is transmuted into the ludic outlines of a children’s game of hopscotch. But his game is a metaphorical trial by fire, in which potential players risk injury on glass shards whose shimmering fields of colour allude to the crucibles that forged them. He figuratively reserves a seat at King Arthur’s table for those worthy of recovering the Holy Grail in *Siege Perilous* (1988), a skull-embellished throne that serves as an apt terminus to his mystic itinerary.

Elemental Fire is a fitting final exhibition, and rite of passage of sorts, for the AGYU prior to the gallery’s move into a new building designed by Hariri Pontarini next year. Ikiriko’s show suggests that its current space—slated to become storage—though unseen by the public, will remain active, as will the invisible forces probed by Whiten.

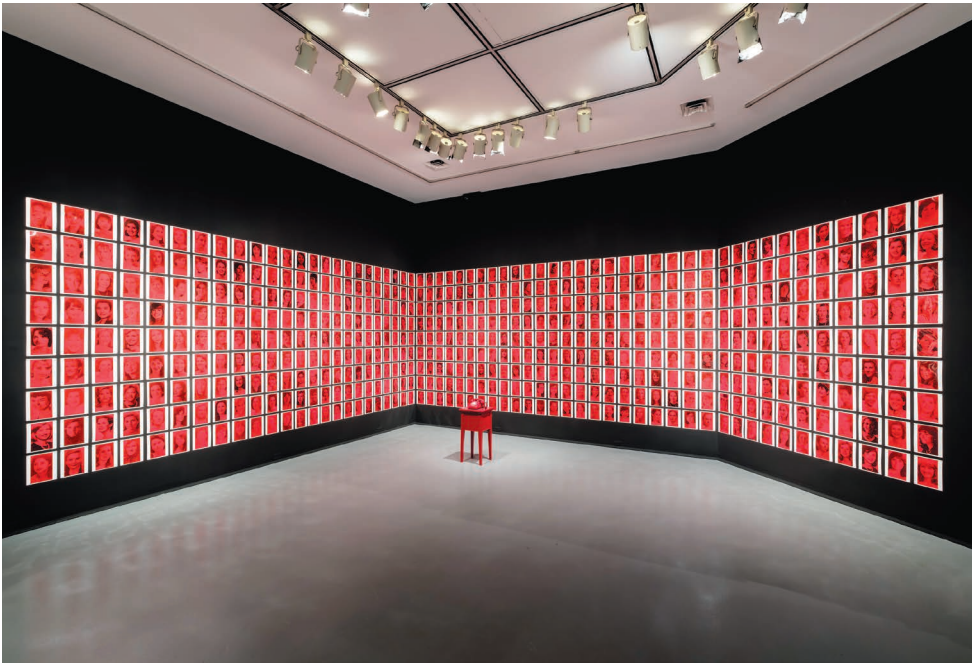
Adam Lauder

Art Gallery of York University, Toronto
September 15–December 2, 2023

Tim Whiten

Tim Whiten: Elemental Fire, exhibition views, 2023.

Photos : Toni Hafkenscheid, courtesy of Art Gallery of York University, Toronto



Sarindar Dhaliwal

When I grow up I want to be a namer of paint colours

In the imagination of many children exists the ultimate dream job. Children with a love for animals may hope to one day become a veterinarian; others might say they want to become a superhero or a mermaid. Toronto-based artist Sarindar Dhaliwal’s exhibition at the Art Gallery of Ontario, *When I grow up I want to be a namer of paint colours*, evokes a particularly delightful vocation. The retrospective spanning over four decades of Dhaliwal’s work is an invitation to consider the limitlessness of childlike imagination, memory, and, of course, colour. The exhibition reveals the possibilities of how a story can be told and a wish be fulfilled.

The exhibition begins in a marigold-hued corridor with works on paper: watercolour collages whose subjects include self-portraits, wild animals, flowers, fruits, and the likenesses of Frida Kahlo and Oscar Wilde. Opposite is *Southall: Childplay* (2009), a ten-metre-long photograph revealing a rainbow of used coloured pencils from Dhaliwal’s collection. A prologue of sorts, this introductory hallway holds the promise of what viewers can expect in the remainder of the exhibition: all things vibrant, playful, and steeped in narrative.

Born in India in 1953 and later immigrating to England as a child, Dhaliwal and her family moved again, to rural Ontario, when she was a teenager. Like a photo album, some of the works evoke memories from places visited, lived, or passed through. *Indian Billboard* (2000) recalls a trip to Bangalore during which Dhaliwal saw a feminist billboard with the tag line “Is Your Husband Worth the Money You Paid For Him?” A playful dissonance is expanded upon in Dhaliwal’s decision to write the billboards’ texts backwards, since she cannot read Hindi.

In two of Dhaliwal’s works, cultural tensions are exposed further. A crimson grid of over five hundred women from engagement announcements published in *The New York Times* from 1989 to 1992, *Hey Hey Paula* (1998) questions

heteronormative North American stances toward marriage. When viewers pick up the matching rotary telephone in the centre of the exhibition space, the 1963 American pop song of the same name plays on loop. On the opposite wall hangs *The First Wedding* (2023), in which she uses embroidered text on salvaged Indian cotton to recall the arranged wedding of her cousin—the first she attended as a child—and her complicated feelings about the custom. Together, these works demonstrate how contrasting cultures stir up similar criticisms on matrimonial practices.

Proving the manifold potential of imagination, *The green fairy storybook* (2009) summarizes the exhibition’s central themes. Over a dozen handmade books upon a wooden desk refer to the colour-coded volumes that Dhaliwal read as a child in England—much to the chagrin of her mother, who believed that reading was a lazy pastime. Through these paperbound tomes sourced from an Indian factory, Dhaliwal merges objects from her childhood in England and India. In golden script along the spines of the books, Dhaliwal tells a story about how she learned to read, and the love of books and knowledge that followed. Highlighting the necessity of the personal, this retrospective is a reminder to embrace a childlike sense of wonder. When we grow up, we can become more than a product of our past, sharing our stories in swaths of vivid colour.

Austin Henderson

Art Gallery of Ontario, Toronto
July 23, 2023–January 7, 2024

Sarindar Dhaliwal

Hey Hey Paula, 1998, installation view, Rodman Hall Art Centre, St. Catharines, 2015.

Photo : Toni Hafkenscheid, courtesy of the artist

Southall: Childplay (detail), 2009.

Photo : courtesy of the artist



Arpenter l’archipel

28 aout 2023. Un midi sans vent ou presque sur le chemin des Buttes, à Havre-aux-Maisons. La fin du séjour approche, le cycle de quatre résidences de recherche et de création intitulé *Arpenter l’archipel* touche à sa fin également. Je demande à Josianne Poirier, commissaire de la programmation, de me raconter la genèse de ce projet au long souffle qui s’est déroulé de juin 2022 à avril 2023 aux îles de la Madeleine.

Arpenter l’archipel s’inscrit dans la suite des événements-résidences organisés par AdMare, centre d’artistes en art actuel des Îles-de-la-Madeleine, mais s’en distingue toutefois par une collaboration inédite avec la Société de conservation des Îles-de-la-Madeleine (SCIM). En 2021, la commissaire a été choisie pour la direction artistique d’une programmation de résidences d’artistes mettant en valeur les sites naturels préservés par la SCIM.

Formée en études urbaines et en histoire de l’art, Poirier orientait jusque-là ses recherches vers les pratiques artistiques et culturelles dans les espaces publics au sein de la ville. En examinant le contexte de l’archipel des îles de la Madeleine ainsi que les actions à la base du mandat de la SCIM – lequel consiste à protéger les milieux naturels par l’acquisition de terres (ventes, dons) ou les accords de préservation et d’engager des activités éducatives sur ces sites –, elle a porté une attention particulière à l’achat de terrains. Après tout, c’est par ce moyen que la SCIM peut assurer la protection, la valorisation et la conservation des terres. Selon Poirier, certaines questions ne sont pas sans rapport avec les problématiques soulevées par l’embourgeoisement, telles que l’accès à l’espace, la justice environnementale et la cohabitation interspécifique. Le concept de « droit à la ville » évolue en quelque sorte ici vers un « droit à la nature ». Dans une perspective ouverte, *Arpenter l’archipel* propose une réflexion sur le thème de la propriété du sol.

Pour les quatre résidences, chacune d’une durée d’un mois, Poirier a invité des artistes ayant des pratiques distinctes sur le plan des matériaux, des formes, et des sensibilités. Sans l’exigence d’un projet achevé, elles avaient pour objectifs de susciter une diversité de recherches et d’expériences et d’explorer plusieurs facettes des sites de la SCIM. Au fil des saisons, Catherine Béchard et Sabin Hudon (juin), Laurence Beaudoin Morin (octobre), Alphiya Joncas (janvier), puis Richard Ibghy et Marilou Lemmens (avril) ont entrepris leurs recherches dans un esprit de collaboration avec la commissaire, AdMare, la SCIM et les communautés locales.

Lors de la première résidence, Catherine Béchard et Sabin Hudon se sont plongés dans l’exploration des zones protégées en utilisant des géophones et des hydrophones pour capter les sons et les vibrations du sol. Chaque jour, le duo parcourait le territoire pour écouter attentivement et enregistrer les mouvements souterrains. En plus de leurs recherches, ils ont organisé deux sessions d’écoute in situ ouvertes au public. Suivant la vision de la commissaire, à la fin de chaque résidence, un évènement avait lieu à même les milieux naturels où les artistes avaient travaillé. L’objectif n’était pas tant de présenter le processus de recherche et de création proprement dit que d’offrir un moment de rencontre où une nouvelle perception des sites est rendue possible par les projets artistiques et l’expérience immersive. Pour l’occasion, les artistes ont créé une première version d’une installation sonore en plein cœur de la forêt, sur la butte du Vent.

Dans la continuité des ateliers de performance en terrains vagues, Laurence Beaudoin Morin a quant à elle proposé des rendez-vous performatifs sur la butte des Demoiselles et l’île Boudreau en conviant un groupe de 12 personnes à participer à des exercices conçus pour

Laurence Beaudoin Morin

S’indiscontinuer, 2023.

Photo : Antonin Monmart, permission de AdMare, Îles-de-la-Madeleine

Richard Ibghy & Marilou Lemmens

Le défilé de la Butte de la Croix, 2023.

Photo : H&S, permission des artistes

Alphiya Joncas

Marcher les images – Tentatives multiples d’habiter, 2023.

Photo : Antonin Monmart, permission de AdMare, Îles-de-la-Madeleine



découvrir la résonance entre le corps et son environnement. En parallèle, l’artiste en a profité pour amorcer la création de son premier film de performance, *S’indiscontinuer*, dont une version préliminaire a été présentée à la fin de sa résidence sur l’édifice de l’ancien cinéparc de Fatima.

Alphiya Joncas, qui habite et travaille aux îles, a pour sa part eu l’occasion de visiter les sites tout au long de l’année et d’y réaliser des photographies en gros plan de la couverture végétale. Pendant sa résidence, elle a poursuivi son exploration de l’« habiter », thème au cœur de sa démarche, en mettant l’accent sur la matérialité intime de l’image photographique. Pour ce faire, elle a imprimé ses photographies sur des tissus, qu’elle a ensuite utilisés pour élaborer des mises en scène. En collaboration avec le photographe Isaac LeBlanc, Joncas a amorcé une série photographique dans laquelle on la voit entièrement recouverte de ces tissus au sein de milieux naturels. Se mettre ainsi en scène participe de sa réflexion sur les manières dont on habite un espace et dont l’espace nous habite. À cela s’ajoute un désir d’interroger l’interaction entre la représentation du paysage sur la matière textile et le territoire.

Au cours des dernières années, Richard Ibghy et Marilou Lemmens ont manifesté un intérêt particulier pour la question de la propriété du sol, ayant précédemment travaillé sur les enjeux liés au colonialisme de peuplement ainsi qu’à l’appropriation et à l’exploitation des terres agricoles au Québec. Dès leur arrivée, les artistes ont été informé-es d’un prochain transfert de propriété qui devait avoir lieu pendant leur séjour. En effet, la Fabrique de Havre-Aubert a décidé de léguer la butte de la Croix à la SCIM, ce qui avait pour résultat de réunifier le site des Demoiselles. Ce lieu revêt une grande importance pour la communauté, ayant été, dans les années 1980-1990, au cœur d’une mobilisation citoyenne qui a mené à la création de la SCIM. Après avoir

réfléchi à la manière d’aborder ce sujet sur le plan formel, le duo a choisi d’organiser un défilé de la butte de la Croix, un rassemblement pour rendre visible un processus de transfert de propriété qui, habituellement, se déroule en privé. Cette initiative avait pour objectif de souligner l’importance de ce geste et du legs lui-même. L’œuvre-défilé à la partition minimale impliquait une traversée collective du site ainsi que des performances musicales.

Josiane Poirier se réjouit de constater l’incorporation du contexte dans les pratiques des artistes et la manière dont ils et elles se sont laissé imprégner par les espaces et les rencontres. Dans cette expérience, l’idée de recherche-création n’était pas abstraite, mais véritablement ancrée dans une démarche exploratoire en constante interaction avec le milieu.

Mirna Abiad-Boyardjian

AdMare et Société de conservation des Îles-de-la-Madeleine

du 1^{er} juin 2022 au 30 avril 2023



Delcy Morelos: *El abrazo*

When you think of Delcy Morelos’s work, Mark Rothko and Frank Stella are not the first artists who spring to mind. Surprisingly, however, the legacies of these Modernist masters haunt Morelos’s exhibition titled *El abrazo* at the Dia Art Foundation in ways that can be hard to imagine. At first, I was taken by surprise, almost perturbed, by these considerations as they arose: what to make of these seemingly contradictory—if not profane—juxtapositions? But as I wandered through the space, spending time with Morelos’s monumental pieces, I understood how meaningful this odd triangulation could be.

The exhibition consists of two immersive, multi-sensory installations: *Cielo terrenal (Earthly Heaven)* (2023) and *El abrazo (The Embrace)* (2023). These works merge surface and volume, collapsing boundaries through monochromatic expanse and accumulations of raw materials. Morelos draws inspiration from the cosmologies of ancestral Andean and Amazonian cultures, as well as her own experiences, to explore the sustaining power of soil in its various forms. In this way, she aims to cultivate moments of connection with the intimate earthliness of elemental forces that can instil a sense of emotional presence and empathy.

The installation *Cielo terrenal (Earthly Heaven)* is a monochromatic assemblage that introduces viewers to Morelos’s aesthetic and invites them to look closely and breathe deeply. The use of salvaged building materials recovered from previous exhibitions and held in storage at Dia Beacon subtly gestures to the memory of past artistic statements—relics and ruins that can’t be clearly deciphered but that nonetheless bore witness to cultural unravellings. A post-apocalyptic aura is summoned through the scene’s minimalist appearance. Morelos painted the gallery’s floors and walls with a mixture of earth and aromatic spices, reaching up to the high-water mark left by Hurricane Sandy in 2012. We are simultaneously

underwater and on land, in a future-present and in the past. It was the zigzagging and parallel lines, geometrical forms, repetition, and sparse arrangement that in my mind began to echo the linear compositionality of Frank Stella’s most austere and sombre black paintings. Similar to Stella’s work, Morelos’s abstraction retains the connotation of an elemental material that is challenging to comprehend fully because its essence is transfigured and transformed to the point that it no longer resembles itself, even though it continues to communicate something about itself. For instance, in Stella’s paintings, what at first appears to be thin, light lines is revealed, on close inspection, to be raw canvas trapped between block-stripes of black paint. Similarly, Morelos’s *Cielo terrenal (Earthly Heaven)*, as the title suggests, is simultaneously trace and material evidence, transfigured by anthropogenic forces that have stripped reality of its chromatic identities. The work is at once of this earth and an otherworldly vision. Desolate, silent, seemingly dead and yet ripe with potential, the soil that coats the sculptural objects and surfaces comes from the Hudson Valley’s Black Dirt Region—a place around Warwick, NY, that is home to some of the most fertile soil in the world.

El abrazo (The Embrace) is a breathtaking monolith composed of soil, clay, and aromatic spices. The enormous geometrical body appears to be in a perennial state of levitation. The artist is a sorcerer. The work magically defies gravity, hovering unperturbed. Guests are encouraged to circumnavigate the piece and even touch its earthy composition. Morelos spent years conceptualizing and fabricating it, meticulously inserting every blade of hay by hand, one at a time. In this case, too, the materials that she used metaphorically exceed the perimeter of the gallery walls, intimately embodying anthropogenic ecological realities.

Clay and ground coconut husks, recycled from a Manhattan roof garden, are largely responsible for the

Delcy Morelos

Cielo terrenal (Earthly Heaven), installation views, 2023.

El abrazo (The Embrace), installation views, 2023.

Photos : Don Stahl, courtesy of the artist



texture of the work. These materials are mixed together to create a tactile and sensory experience. Morelos believes that too much importance has been given to vision in contemporary art, and she aims to reawaken neglected senses such as smell, through which each visitor can engage in a deeply personal and quasi-spiritual experience. Her invitation to smell instils a decentring of anthropocentric certitude. In the space that her work opens, visitors can experience a sense of productive uncertainty, an awe-inspiring precarity, as Chilean artist Cecilia Vicuña would say, that ultimately is the essence of being in this world. The scents of cinnamon, clove, and other spices have the ability to transport and to evoke fleeting memories that cannot necessarily be described or shared. Thus, the work evinces a gentle viscosity that captivates and intrigues. What at first looks like a gigantic pile of dirt is soon revealed to be a temple of the senses, a doorway to different time scales and realities.

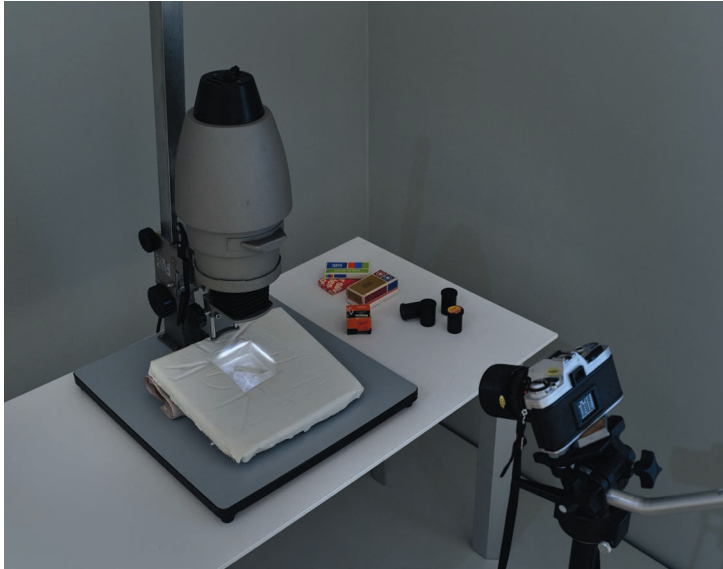
It is this room, more specifically—with its low lighting, invitation to focus on an immersive environment that promises transcendental revelation, and conception of a portal—that is haunted by the ghost of Mark Rothko. Both artists have clearly used colour and form to evoke emotional and contemplative responses. In this sense, *El abrazo (The Embrace)* can be seen as a three-dimensional adaptation of Rothko’s *Black on Maroon* canvases from 1958. The geometrical neatness and simplicity, the depth and richness of earthiness, and the streaky brushwork have become the roughness of texture. There is something of an Arte Povera sensitivity connecting this Modernist austerity to Morelos’s earthly visions. Her faith in the voice of the material, her ecological concern, and her trust in formal simplicity reach back to the work of the late-1960s Italian movement that forever changed contemporary art. But Morelos’s work is far from derivative, and, despite the debt to a minimalist

aesthetic, it has the power to remedy the tragic shortcomings of Modernism. In fact, her vision is what Modernism could have been all along, always, and from the very beginning.

Beginning in the 1930s, most Modernist artists often sought to create art that was transcendently pure and detached from the natural world. Whereas they often favoured industrial and synthetic materials, Morelos incorporates natural and organic substances and embraces a more holistic and ecological approach to art-making. Her work—deeply rooted in the earth, with materials gesturing to very real and tactually present ecological sites—can be seen as a departure from the purely formal, anthropocentric, and abstract concerns of Modernism that led us to climate change and the sixth mass extinction. Her sculptures and installations celebrate Earth as a sacred and nurturing, living force, highlighting its beauty and the connection between humans and the other earthlings that inhabit it.

Giovanni Aloï

Dia Art Foundation, New York
October 5, 2023–July 5, 2024



Sur les bords du monde : Férales, fières & farouches

L'exposition collective *Sur les bords du monde*, commissariée par Felizitas Diering et François Génot, s'ouvre sur deux œuvres : de grandes lettres majuscules qui scandent des chants d'oiseaux sur un angle du bâtiment (*Onomatopées*, Claudie Hunzinger, 2023), puis, à l'entrée, un long texte impossible à défricher dont les caractères se révèlent être des sections de branches de marronnier, choisies pour la forme et la multiplicité de leurs ramifications (*La piste*, François Génot, 2017). Ces œuvres, qui nous accueillent à l'extérieur puis à l'intérieur du Frac Alsace et forcent notre attention, utilisent pourtant un langage qui ne nous est pas compréhensible. Est posé d'emblée le propos de l'exposition, remarquable par sa délicatesse et sa puissance : mettre l'être humain en retrait, observer d'autres formes de vie, sauvages, pour se laisser enseigner et transformer par elles.

Le pistage est un mode d'enquête adopté par plusieurs artistes. Pour *Plan B Animal* (2023), Katrin Gattinger et Anna Guilló ont recensé, dans un milieu forestier et agricole dont la localisation est gardée secrète, les lieux portant la trace d'activités animales ou humaines. Une cartographie à la légende inhabituelle, associée à de très beaux dessins d'observation, donne à voir les doubles usages d'un même territoire, avec les interactions recherchées ou fuies. Les emplacements des « terriers », des « zones de frottement » ou encore des « jacuzzis à sangliers » composent avec le tracé de « routes », de « canaux » et de « lignes électriques ». Les « dégâts sur les cultures » s'observent en lisière de « forêt », au pied des « miradors de chasse ». Le réseau dense et complexe formé par les indicateurs de présence animale entre les lignes artificielles révèle un monde intensément vivant devant jouer de discrétion. L'exposition mêle agréablement deux approches – des œuvres au format documentaire, voire volontiers didactique, et d'autres plus poétiques ou formelles –, toutes d'une extrême sensibilité. Ainsi, Suzanne Husky présente le très puissant film

Le son d'une nouvelle cascade (2022), où la naturaliste Patti Smith témoigne de sa relation affective et personnelle avec les castors, accompagné d'une aquarelle décrivant le pouvoir régénérateur de leurs barrages sur un environnement dégradé et la possible transmission de cette pratique du castor à l'être humain. Ce travail clairement militant voisine avec une installation minimaliste et énigmatique : *Home Is a Foreign Place* (2016) de Sandra Knecht, double ruche destinée originellement à l'élevage des abeilles et contenant, d'un côté, un nid de guêpes et, de l'autre, un stock de miel en rayon.

Un des risques inhérents à ce genre d'exposition aurait été d'offrir l'image d'une contemplation naïve et bourgeoise. Loin de là. Quand bien même les récits et les images séduisent par leur aspect bucolique, le politique n'est jamais loin, comme dans *Compte rendu photographique de la sortie des Naturalistes en lutte sur la ZAD de Notre-Dame-des-Landes le 8 mai [...]* (2016) de Bruno Serralongue. L'installation *Prohibition* (2016) de Nicolas Daubanes, avec son esthétique crue et sa référence aux pratiques mises au point en prison, achève cette éventualité. Une colonne d'étagères supporte 175 bouteilles de plastique contenant fruits, eau, sucres et levures, fermées par des préservatifs, moyens du bord pour produire de l'alcool. Les gaz produits par la fermentation érigent fièrement plusieurs préservatifs.

Marie Pleintel

Fonds régional d'art contemporain Alsace,
Sélestat
du 1^{er} juillet au 19 novembre 2023

Katrin Gattinger &
Anna Guilló

Plan B Animal, vue
d'installation, 2023.

Sandra Knecht

Home is a Foreign Place,
2016, vue d'installation,
2023.

Claudie Hunzinger

L'heure des oiseaux, vue
d'installation, 2023.

Photos : Pierre Rich,
permission du Fonds régional
d'art contemporain Alsace,
Sélestat

Darrel Ellis Regeneration

How does one redress historical loss? The Bronx Museum has confronted this question in organizing the first institutional scholarly retrospective of work by Darrel Ellis (1958–1992), a promising young artist who died from AIDS-related complications. Presenting archival materials spanning photographic negatives, journals, and other forms of ephemera, *Regeneration* paints a multi-faceted portrait of Ellis. He studied the history of Western art and wondered how to locate himself within it as a Black queer artist; he reanimated the photography practice of his father, who was murdered by the police before he was born; he was photographed by Peter Hujar and Robert Mapplethorpe, yet was uneasy about his relationship with these white gay artists. As he remarked, “I struggle to resist the frozen images of myself taken by Robert Mapplethorpe and Peter Hujar. They haunt me.” In response, Ellis re-created these portraits in a variety of media to interrogate the frame of his own representation.

More broadly, Ellis explored the technologies and forms of image reproduction. Across experiments in drawing, painting, sculpture, and photography, he revised and reiterated found images, especially photographs taken by his late father and other family members. Works depicting his sister, mother, and family gatherings underscore his concern with domestic space and familial lineage. His “rephotography” technique consisted of projecting photographic negatives onto plaster casts that he had sculpted, thereby transforming the final image by introducing holes and other distortions. The Bronx Museum has even reproduced his workstation, a move that hints at the exhibition’s centre of gravity: the theory and practice of Ellis’s process.

Encountering these endless and occasionally recalcitrant images, I experienced the exhibition as an archive of process more than the presentation of singular works meant to pass into the art-historical canon. *Regeneration* does not suture

Ellis’s artistic legacy to one or two iconic images but instead emphasizes repetition and iteration to demonstrate how he was developing his formal vocabulary and his central themes of familial and personal history. Vitally, his artistic process elucidates an alternative relationship with the archive. In a 1991 interview with the *New York Native*, he explained that his photographic process could be “a metaphor for the idea of generations... the photos, they’re like regeneration, regenerated, you know, from one you get many. And that’s like a family. That works as a metaphor for the family.”

This concept of regeneration does not mirror reproduction in its preservation of lineage or promise of futurity. Rather, it proliferates the possibilities embedded within the residuum of the past and unfolds across sideways or slanted trajectories. Ellis’s notion of regeneration rhymes with approaches to the archive from Black and queer perspectives that are chary of reparative ambitions. Withholding a narrative of resolution, the show resides in more ambiguous terrain. A profound sense of melancholy and frustration suffuses *Regeneration*; viewers dwell amidst the wreckage of thwarted ambitions and longings never fulfilled as a result of the (still-ongoing) AIDS epidemic. In its tribute to a prodigious young artist, perhaps the most moving gesture of *Regeneration* is allowing its viewers to imagine alternative relationships with archives of loss that do not hinge upon the fantasy of repair.

Connor Spencer

The Bronx Museum of the Arts, New York
May 24–September 10, 2023

Darrel Ellis

Self-Portrait after a
Photograph by Robert
Mapplethorpe, 1989.

Photo : Whitney Museum of
American Art, New York

Regeneration, exhibition
view, 2023.

Photo : Argenis Apolinario,
courtesy of The Estate
of Darrel Ellis, Candice
Madey, New York, & Hannah
Hoffman, Los Angeles

**Evariste Richer**

Monument à la dernière plume, vue d'installation, 2023.

Métagrêle, 2019, vue d'installation, 2023.

Photos : Marc Damage

On dit que c'est de l'œil du cyclone qu'il faut se méfier, cette latence avant que la catastrophe ne reprenne et n'emporte tout sur son passage. Evariste Richer, plutôt que de vouloir affronter la tempête, préfère imaginer qu'il l'engloutit, qu'il l'ingère au moment où elle se prépare dans le silence à frapper plus fort : *Avaler les cyclones* est le titre évocateur choisi pour son exposition personnelle au centre d'art La Criée, à Rennes.

À travers une dizaine d'œuvres, pour la plupart récentes ou produites pour l'occasion, l'artiste français présente ses dernières recherches autour du temps, celui qui passe ou celui qu'il fait. Depuis plusieurs années, il développe un travail singulier, fait d'objets et d'images en apparence hermétiques, mais bien souvent mystiques, à décrypter comme on déchiffrerait des inscriptions sur le mur d'une église médiévale. Les spectateurs et spectatrices sont mis-es à contribution pour deviner, volontiers sous l'angle du jeu, ce qui se trame ici : dans l'exposition, des moulages en plâtre de mains – celles de l'artiste – donnent quelques clés de compréhension. L'un d'entre eux, *Métagrêle* (2019), renferme dans sa paume des dés transparents dont toutes les faces possèdent un seul point concave, comme une sorte de moule à grêlons : un jeu existe et il faudrait en trouver la règle ou, à défaut, l'inventer. Deux moulages de mains semblables, intitulés *Le noyau du monde* (2019), proposent de confronter deux pierres qui, bien qu'ayant été collectées en deux lieux du globe terrestre bien éloignés, sont capables de s'emboîter l'une dans l'autre. Une manière comme une autre de manifester le caractère fini du monde dans lequel nous vivons, au-delà des fantasmes d'une exploration infinie de ses moindres replis. Il faut d'emblée accepter le mystère d'œuvres qui se dévoilent avec une certaine aridité, comme ce *Monument à la dernière plume* (2023), immense mobile reliant un paratonnerre, dont les câbles de cuivre sont plongés dans le sol, à une canne d'aveugle, dont l'extrémité glisse lentement sur le plancher lorsqu'on passe

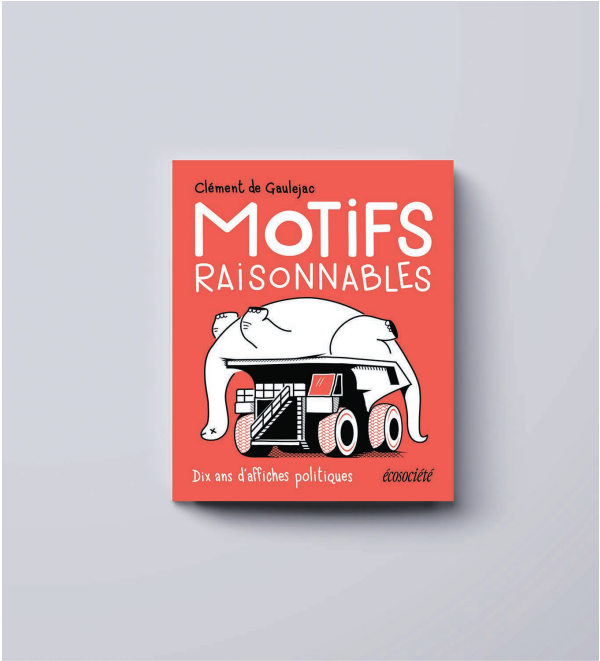
à côté d'elle. Le potentiel éblouissement de la foudre côtoie l'obscurité et les moyens respectifs de les canaliser, le tout sans narration superflue.

Pendant longtemps, le travail de Richer s'est fondé sur les instruments de mesure : depuis le tournant des années 2000, il s'est ainsi intéressé aux dés, au mètre étalon, aux sondes d'avalanche, au papier millimétré... Mais en élargissant son regard, ces mesures – du temps, de l'espace – se heurtent à la réalité d'un temps plus difficile à cerner, à son accélération ressentie par tous les êtres. Alors, dans le prolongement de ses recherches sur les mesures humaines, le voilà désormais confronté à l'immensité : à La Criée, il présente *Le monde foudroyé (esquisse)* (2023), une imposante carte de la Terre peinte à l'aquarelle, dont les couleurs indiquent le nombre d'impacts de la foudre sur les différents continents. Au sol se déploie *Cyclone* (2023), une installation réalisée avec près de 70 000 dés à jouer, aux faces plus ou moins sombres selon le nombre de points, qui dessinent l'image d'un œil de cyclone. Au-delà de la poésie inhérente aux œuvres, le songe tend bien souvent aussi vers l'inquiétude devant ce qui nous guette, et qui ici se révèle avec une certaine grâce.

Camille Paulhan

La Criée, Rennes

du 12 octobre au 30 décembre 2023



Clément de Gaulejac

Motifs raisonnables : Dix ans d'affiches politiques

Plusieurs se souviendront des affiches aux dessins noir et rouge circulant dans les manifestations étudiantes du printemps 2012 au Québec. Que ce soit le désormais célèbre Anarchopanda clamant « Des bisous! On avait dit » (une marque de balle entre les yeux), les images de poivrière et de cayenne ou les bévues du Service de police de la Ville de Montréal, les illustrations de Clément de Gaulejac ont marqué le « printemps érable ». L'évènement a été le point de départ d'une pratique engagée qui a mené l'artiste à la réalisation de plus de 300 dessins satiriques. Le livre *Motifs raisonnables : Dix ans d'affiches politiques* en répertorie les principaux à travers cinq périodes chronologiques : la grève de 2012, après le printemps, le tournant caricatural, la construction de nouvelles alliances et la pandémie.

Si l'essentiel de l'ouvrage se situe dans ce que les images elles-mêmes expriment, les caricatures sont des énoncés autonomes, nous rappelle De Gaulejac, les textes qui les accompagnent sont éclairants et particulièrement lucides. L'auteur fait le constat de la dépendance des caricatures vis-à-vis des évènements qu'elles critiquent, un dilemme qui est apparu au cœur de son cheminement. Dans cette même veine auto-réflexive, la question de l'utilité de ses affiches politiques est aussi soulevée lorsqu'il affirme : « Dans une manifestation, un ensemble de personnes, un collectif, se donne à lui-même le spectacle de sa propre puissance. Même si une manifestation interpelle le pouvoir, c'est d'abord à elle-même qu'elle s'adresse. Mes dessins fonctionnent un peu de la même manière : ils prêchent aux convaincu-es » (p. 143). De fait, c'est à titre de convaincue que j'ai abordé ce livre, dont plusieurs sujets m'interpellent. Ainsi, les images concernant l'environnement, produites pour l'antenne québécoise du groupe Extinction Rébellion, m'apparaissent particulièrement éloquentes, et d'une vérité alarmante. « Si on ne fait rien, les prochains c'est nous », scande l'une d'elles, qui arbore



un dinosaure mort étendu sur un camion minier (dessin qui a été repris sur la couverture). Selon les préoccupations de chacun-e, les illustrations s'avèreront tantôt inspirantes, mais aussi quelquefois plus choquantes. J'ai par exemple été troublée par l'association entre l'agent 728 (une policière zélée du printemps érable) et l'agent orange (défoliant déversé sur la jungle par les avions américains pendant la guerre du Vietnam), deux « agents » tirés d'évènements absolument incomparables. Mais le dessin montrant Donald Trump et Victor, la mascotte de Juste pour rire, se traitant mutuellement de copieur, publié quelques années avant les allégations visant le directeur du festival de l'humour, est frappant.

Bien que l'ensemble des illustrations ne laisse pas beaucoup de place à l'optimisme, De Gaulejac évite de tomber dans le marasme. « Je préfère les fins ouvertes aux issues tragiques », écrit-il en conclusion. Cette ouverture positive, on la retrouve notamment dans la postface de l'essayiste Valérie Lefebvre-Faucher lorsqu'elle écrit, à propos des affiches créées par De Gaulejac : « Il faut se sentir responsable du monde au point de fabriquer de l'espoir, même quand on n'en a plus en réserve. » En fin de compte, on pourra, comme Clément de Gaulejac, rester lucide quant à l'impact des œuvres engagées sur nos actions sociales, politiques ou environnementales, mais le parcours à la fois sensible et satirique que nous propose ce recueil vient certainement raviver notre fibre militante.

Sylvette Babin

Écosociété

Montréal, 2023, 248 pages.

Clément de Gaulejac

Motifs raisonnables : Dix ans d'affiches politiques, page couverture, 2023.

Copieur, 2017.

Photos : permission de l'artiste & Écosociété, Montréal

KABLUSIAK



WINNER GAGNANTE

SOBEY ART AWARD

PRIX SOBEY POUR LES ARTS

2023

Organized by / Organisé par



NATIONAL
GALLERY
OF CANADA

MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DU CANADA

Funded by / Financé par

SOBEY ART
FOUNDATION

FONDATION SOBEY
POUR LES ARTS

COLLECTION REGARDS HYBRIDES



Plus de 60 œuvres
canadiennes de
cinédanse des années
1960 à nos jours

Abstraction, récit narratif,
approches documentaires,
entretiens et textes inédits

More than 60
Canadian works of
screendance from the
1960s to the present

Abstraction, narrative,
documentary approaches,
interviews and unpublished texts

Drew Berry, Portraiture, photo Taylor Forbes

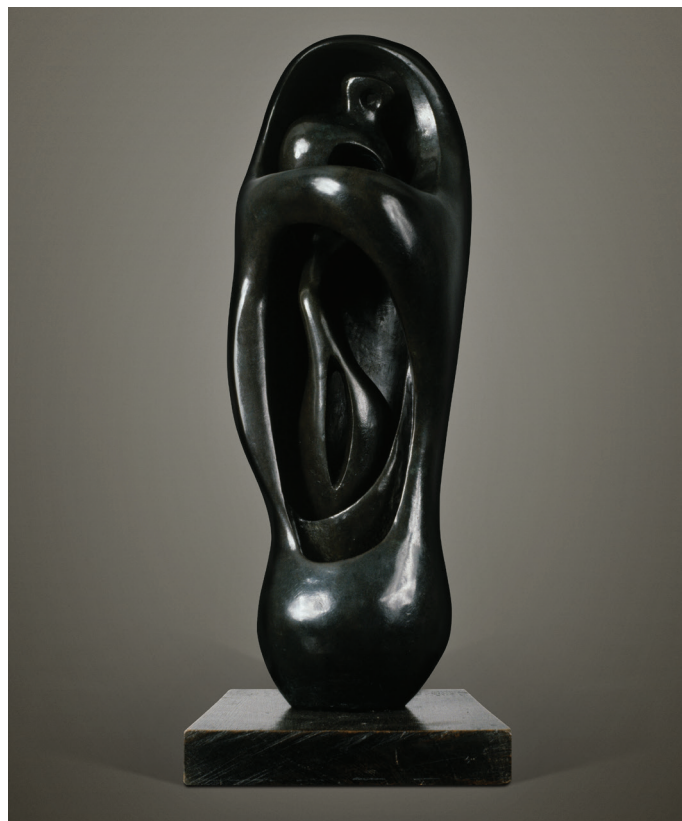
collection.regardshybrides.com

O'KEEFFE MOORE



GEORGIA
O'KEEFFE
ET HENRY
MOORE

CÉANTS
DE L'ART
MODERNE



10 FÉVRIER –
2 JUIN 2024

DEVENEZ MEMBRE ET PROFITEZ D'UN ACCÈS
ILLIMITÉ ET GRATUIT AU MBAM → [MBAM.QC.CA](https://mbam.qc.ca)

MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL

ORGANISATEUR

BALBOA PARK
THE SAN DIEGO
MUSEUM OF ART

PRÉSENTATEUR

Hydro
Québec

AVEC LE SOUTIEN DE

TOURISME /
MONTRÉAL

COMMANDITAIRE
OFFICIEL

DENALT

PARTENAIRES MÉDIAS

Bell **passer** **the Gazette**

PARTENAIRES PUBLICS

Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Partenaire public : gouvernement du Québec | Une exposition organisée par le San Diego Museum of Art, en collaboration avec le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) | Georgia O'Keeffe (1887-1986), *Arièsme petit-prêcheur III*, 1930, National Gallery of Art, Washington, D.C., Alfred Stieglitz Collection, bequest of Georgia O'Keeffe. © Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington | Henry Moore (1898-1986), *Modèle de travail pour « Forme interne/externe dressée »*, 1961, Much Hadham (Angleterre), The Henry Moore Foundation, gift of Irisa Moore, 1977. Reproduit avec l'autorisation de la Henry Moore Foundation



ON VIEW THROUGH MARCH 23, 2024

Pizandawac
The One Who Listens
Celui qui écoute

Caroline Monnet

Sediment:
The Archive as a
Fragmentary Base

Sandra Brewster, Filipa César,
Justine A. Chambers, Michael
Fernandes, Louis Henderson,
Pamila Matharu, and Krista Belle
Stewart

artmuseum.utoronto.ca



UNIVERSITY OF
TORONTO

HartHouse



UNIVERSITY
COLLEGE



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada



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



TORONTO
ARTS
COUNCIL

FUNDED BY
THE CITY OF
TORONTO

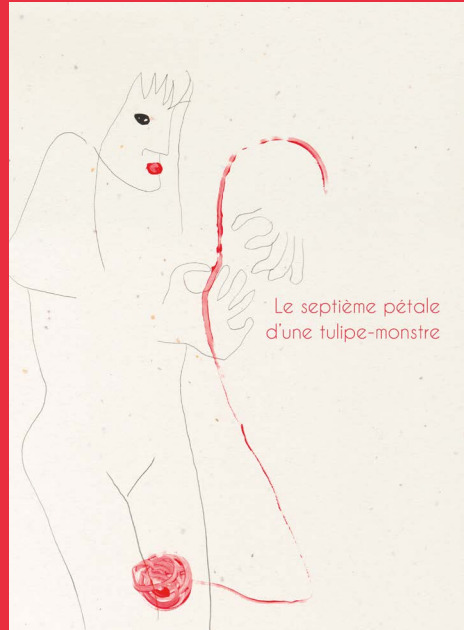
LEONARD & BINA ELLEN
ART GALLERY



Image: Caroline Monnet, *Okikad*, 2023. Bronze, 15 in x 22 in x 12 in. Photo: Charlie Leroy. Courtesy of the artist and Blouin Division.

Galerie de l'UQAM

Le septième pétale d'une tulipe-monstre



Nouvelle publication produite par la Galerie de l'UQAM
en partenariat avec La Maison des artistes visuels francophones
et la Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen

Autrices : Elise Anne LaPlante & Mimi Haddam

Œuvres et illustrations : Caroline Boileau, Daze Jefferies,
Dominique Rey, Helena Martin Franco, Ikumagialiit,
Winnie Truong & Chase Martin, Natalie Morin, Julie Delporte

Lancement : le 20 janvier 2024 dès 14 h à la Galerie de l'UQAM

Textes : français et anglais / Prix : 25 \$

Conception graphique : Aurélie Painnecé (deux-points.ca)

galerie.uqam.ca



The Blue Building Gallery



The Blue Building Gallery
2482 Maynard Street
Halifax, Nova Scotia
www.thebluebuilding.ca

works available by

Cinthia Arias Auz
Tim Brennan
Lucie Chan
Melanie Colosimo
Kayza DeGraff-Ford
Emily Vey Duke &
Cooper Battersby
Michael Fernandes
Ursula Johnson
Ryan Josey
Lem Lian
Sarah Maloney
Andrea Mortson
Sheilah ReStack
Amanda Rhodenizer
William Robinson
Marissa Sean Cruz
Jenny Yujia Shi

@thebluebuildinggallery



JEREMY SHAW, *Phase Shifting Index* (arrêt sur image), 2020. Installation vidéographique à sept canaux, couleur et noir-et-blanc, avec son multi-canaux et lumières, 35 min 17 s. Avec l'aimable permission de l'artiste et de Bradley Ertaskiran.

Une extase collective envoûtante!

Du 12 décembre 2023
au 25 février 2024

BILLETS SUR MACM.ORG



MAC

À LA FONDERIE DARLING
745, rue Ottawa, Montréal

LES FORCES DU SOMMEIL

MANIF
D'ART
LA BIENNALE
DE QUÉBEC

23 FÉVRIER AU
28 AVRIL 2024

COHABITATIONS
DES VIVANTS

Québec
Canada

Conseil des arts / Canada Council
for the Arts
Destination
Québec

ENTENTE
DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL
VILLE DE
QUÉBEC

LA BIENNALE HIVERNALE
EN ART ACTUEL

COMMISSAIRE
MARIE MURACCIOLE

BIENNALEDEQUEBEC.CA

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

Art Matters Festival

Coming
March
2024

[@artmattersfestival](https://www.artmattersfestival.org/)
<https://www.artmattersfestival.org/>



1^{ER} AU 25 FÉVRIER 2024

mois multi

FESTIVAL
INTERNATIONALE
D'ARTS
MULTIDISCIPLINAIRES
ET ÉLECTRONIQUES



Mirement / Towering

Geneviève Chevalier

Gentiane Bélanger, Mélanie Boucher, Alain Deneault, Stéphanie Posthumus & Heather Rogers



Dazibao

FOREMAN

galerie uqo

Cette publication a reçu le soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec et de la Faculté d'aménagement, d'architecture, d'art et de design de l'Université Laval.
This publication received the support from the Conseil des arts et des lettres du Québec and the Faculté d'aménagement, d'architecture, d'art et de design of the Université Laval.

Photo: Document original

ENVIRONNEMENT ENTENDS-TU ?
FESTIVAL ART SOUTERRAIN
DU 16 MARS AU 7 AVRIL 2024

EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN

ART
SOUTERRAIN

Partenaires privés

NOUVEAU
CENTRE

Palais
des congrès
de Montréal

MONTREAL
CENTRE
VILLE

TOURISME /
MONTREAL

GROUPE
PETRA

Partenaires publics

Canada

Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Québec

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

Ville-Musée
Montréal

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES



ARTS DE LA SCÈNE
ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

sodep
revues culturelles
québécoises
SODEP.QC.CA

PRIX RELÈVE DESJARDINS
DU CONSEIL DES ARTS
DE LONGUEUIL

**MATHILDE
VARANESE**
LAURÉATE 2023

Desjardins CONSEIL DES ARTS
DE LONGUEUIL

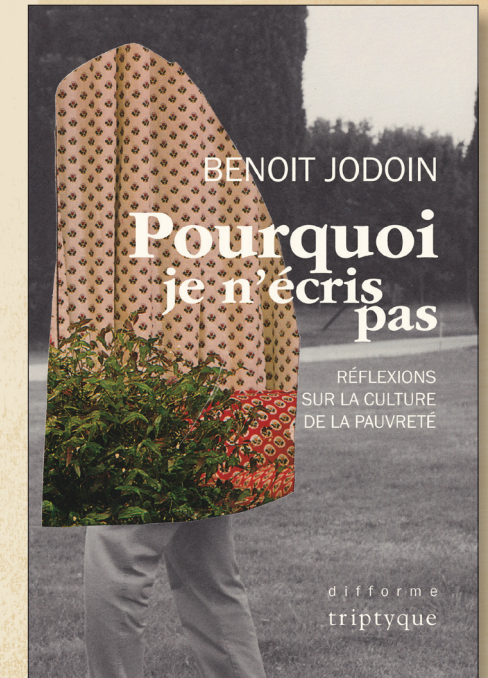
ART APPRECIATION COURSE



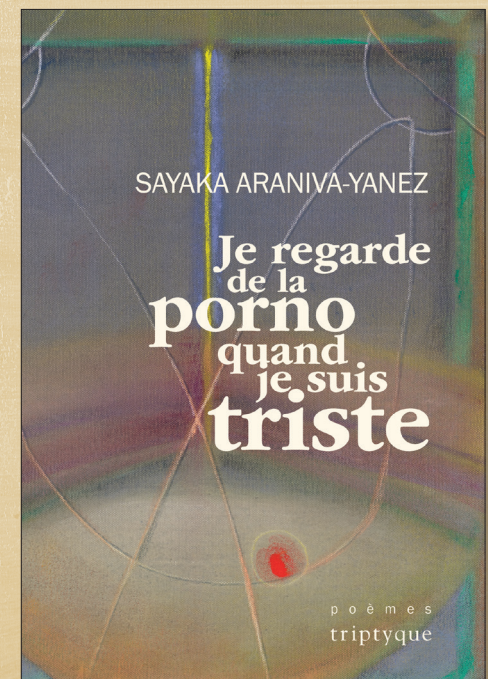
Study online
Become art savvy
Study when it suits
24/7 student support
Presented by Hilary Kay
Flexible payment options
Guided by experienced tutors
Written by leading art experts

Enrol Now!

THE ART INSTITUTE
www.theart.institute
info@theart.institute

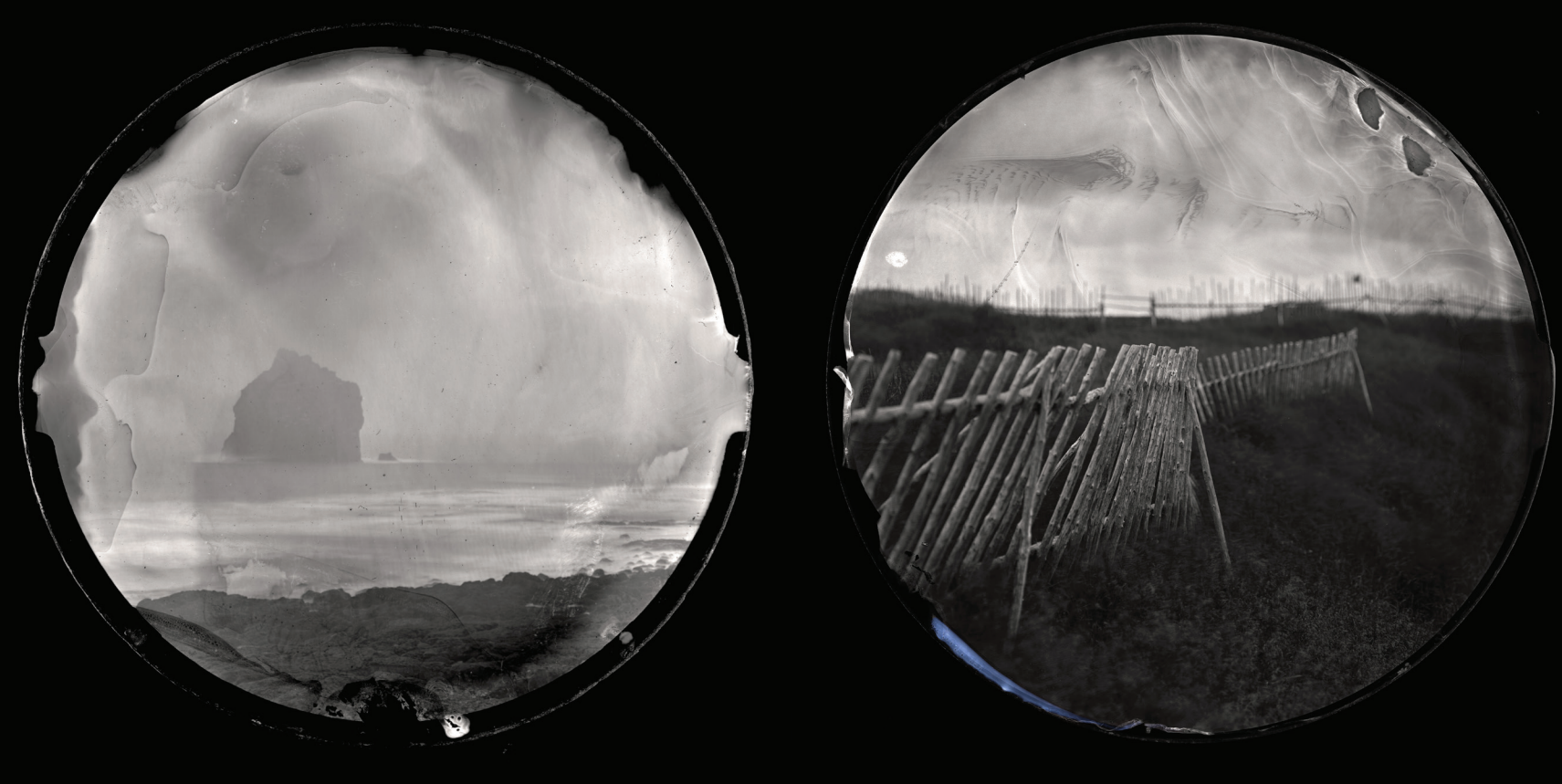


En puisant dans l'histoire de l'art, les études littéraires, les *cultural studies*, la culture populaire, les livres de croissance personnelle ainsi que dans ses expériences intimes, Benoit Jodoin décortique les croisements de la création littéraire et des classes sociales pour mettre en mots une quête qui en encouragerait d'autres à risquer l'écriture.



De cette dialectique charnelle, où la machine se comporte à la fois comme un dieu et comme une amante, est née une poésie explosive, aussi pornographique que mélancolique, qui ne tourne jamais le dos au lyrisme, à la spiritualité et à la précarité des passions.

trioletique
groupenotabene.com



Karen Stentafor, *Karlinn, Iceland*, 2023 (left | à gauche), *fence # 1, Oliver's Cove, NL*, 2022 (right | à droite), archival pigment prints, courtesy of the Artist | impressions à pigments de qualité archive, avec la permission de l'artiste

of a feather oiseaux de même plumage

in memory of | à la mémoire de Gay Hansen

Thaddeus Holownia Karen Stentafor

01.20.2024 — 05.15.2024

Emily Falvey
Curator | commissaire

OwensArtGallery
MountAllisonUniversity
Sackville, NB
www.owensartgallery.com



Galerie FOFA Gallery

Undergraduate Student Exhibition / Exposition des étudiant.e.s de premier cycle

15 janvier – 16 février 2024

Espace principal / Vitrites York / Boîte noire

The Nearness of Distance

Nancy Barić & Steven J. Yazzie

4 mars – 12 avril 2024

Espace principal

Praises Unsung

Sarah-Mecca Abdourahman

4 mars – 7 juin 2024

Vitrites York

HYBRID CONDITION: TURBO

Tam Khoa Vu

29 avril – 7 juin 2024

Boîte noire



Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
du Canada



Galerie FOFA Gallery
EV-1.715, 1515 Ste-Catherine St. O.
Montréal, Québec
lundi - vendredi 11h à 18h
[@fofagallery](https://www.fofagallery.com)

Photo credit: Joshua Jensen

SCI—ART II

ART, SCIENCE AND TECHNOLOGY
SYMPOSIUM
ART, SCIENCE ET TECHNOLOGIE

APRIL 6 AND 7
LES 6 ET 7 AVRIL
OTTAWA **2024**



WWW.SCI-ART.CA

IMAGE: MARIE-JEANNE MUSIOL



© Anahita Norouzi - crédit photo Noushin Bahr

**CENTRE
D'ART** JACQUES &
MICHEL AUGER

JENNIFER ALLEYN
9 février au 16 mars 2024

CABARET INTERDISCIPLINAIRE
commissaire John Blouin
26 mars 2024

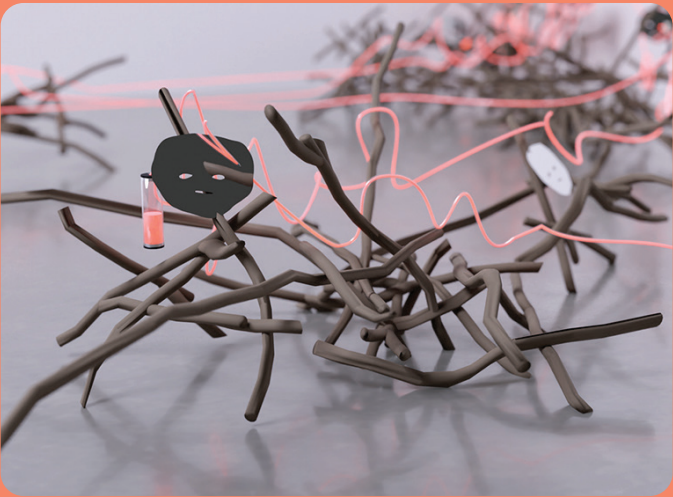
ANAHITA NOROUZI
commissaire Ariane Plante
29 mars au 4 mai 2024

**FIMAV - CIRCUIT D'INSTALLATIONS
SONORES DANS L'ESPACE PUBLIC**
commissaire Érick D'Orion
13 au 19 mai 2024



CENTRE D'ART JACQUES-ET-MICHEL-AUGER
150, RUE NOTRE-DAME EST
VICTORIAVILLE, QUÉBEC G6P 3Z6
T. 819 751-4515
CENTREDARTAUGER.COM

AENL :
ANNA EYLER &
NICOLAS LAPOINTE



t.ether

3 février —
10 mars 2024

DRAC
ART ACTUEL
DRUMMONDVILLE

drac.ca



Programme
de films pour
les enfants !



gratuit

cinéma
jeunesse
VOX



VOX

Centre de l'image contemporaine

18.01.2024 — 23.03.2024

EN TANT QUE
GÉOCRÉATURES

CÉCILE BEAU
PATRICK COUTU
STEFAN HERDA
BORIS LABBÉ
FRANÇOIS QUÉVILLON
JEN SOUTHERN
YESENIA THIBAUT-PICAZO

COMMISSAIRE : SYLVIE PARENT

FOREMAN

foreman.ubishops.ca

LEILA ZELLI, LAURÉATE DU PRIX LYNNE-COHN 2023

*Un prix pour honorer la relève en
photographie et la faire rayonner.*

La Succession Lynne Cohn, en collaboration avec le Musée national des beaux-arts du Québec et sa Fondation, est fière de remettre le prix Lynne-Cohn à **Leila Zelli**. Ce prix bisannuel vise à soutenir la pratique d'artistes professionnels de la relève québécoise en arts visuels, dont la photographie est inhérente à leur démarche. La lauréate de cette nouvelle édition, choisie par un jury d'experts, remporte une bourse de 10 000 \$ et voit son travail mis en lumière grâce à un portrait vidéo produit et réalisé par le MNBAQ.

Outre **Leila Zelli**, il faut aussi féliciter **Simon Emond**, **Mallory Lowe Mpoka**, **Dayna Danger**, **Fatine-Violette Sabiri** et **Alphya Joncas**, les finalistes proposés par les membres du jury.



Leila Zelli, Révolution femme, vie, liberté, Iran, 2022. Image trouvée sur Instagram.
Photo: Capture d'écran d'un extrait vidéo. Gracieuseté de l'artiste

LEILA ZELLI, UN TRAVAIL MARQUÉ PAR L'AILLEURS

Née à Téhéran (Iran), elle vit et travaille à Montréal. Détentrice d'une maîtrise et d'un baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'UQAM, elle s'intéresse aux rapports que l'on entretient avec les idées « d'autres » et « d'ailleurs » et plus spécifiquement au sein de cet espace géopolitique souvent désigné par le terme discuté de « Moyen-Orient ». Elle crée des installations numériques *in situ* réalisées au moyen d'images, de vidéos et de textes souvent glanés sur Internet et les réseaux sociaux. En résultent des expériences visuelles et sonores qui suscitent une réflexion sur l'état du monde, sur le rapport à l'autre et sur la portée effective de nos gestes sur l'humanité.

Ses réalisations font désormais partie de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal, de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal, de la collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec, de la collection du Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul et de la collection de la Caisse de dépôt et placement du Québec.



Leila Zelli - Photo: MNBAQ, Marc-Antoine Blais

M
N
B
A
Q

Musée national
des beaux-arts
du Québec

Québec

En savoir plus:



JOHN LATOUR
Figures éthérées



PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN

www.pfoac.com f PFOAC @galeriepfoac

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DE BAIE-SAINT-PAUL

PARYSE MARTIN



Regards obliques • Dès le 25 novembre

Culture
et Communications
Québec

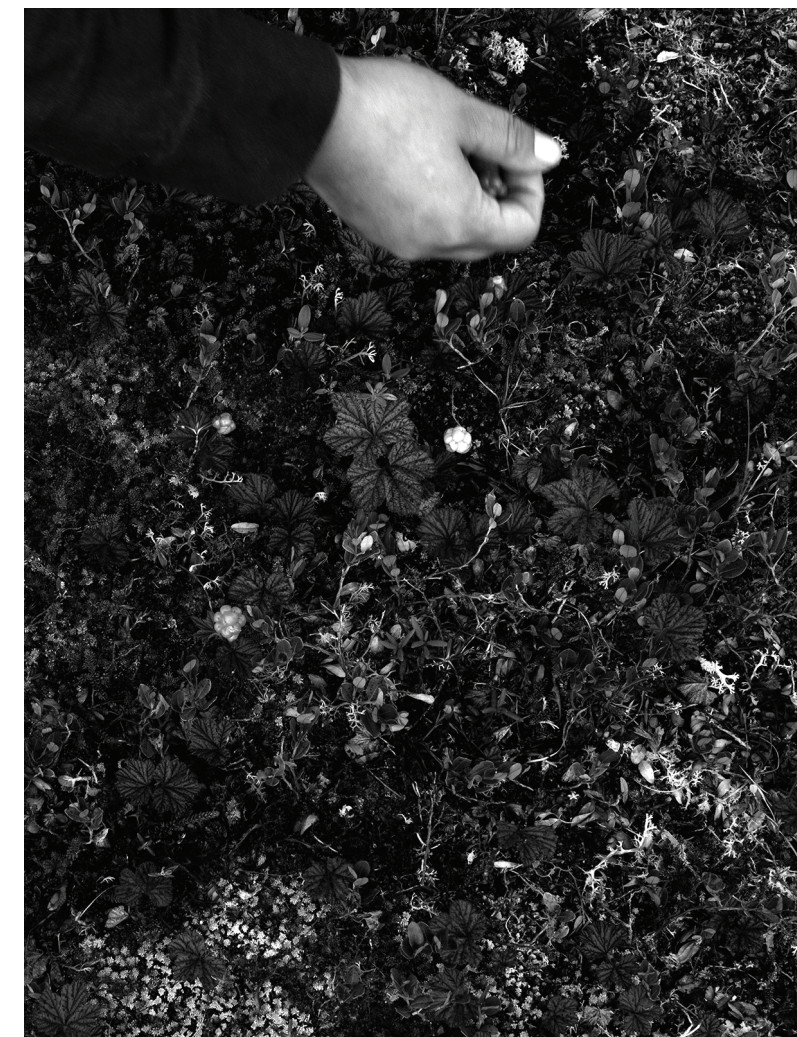
CALQ

IBSP

Hydro
Québec

Desjardins

LA COMPAGNIE
DU PORE



Apprendre à mieux se faner The carefulness and the blade

Annie France Leclerc
Anne-Marie Proulx
Vicky Sabourin
COMMISSAIRE
Marie-Hélène Durocher

24 février au 21 avril 2024

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

GALERIE D'ART
Stewart Hall
ART GALLERY

Pointe
Claire

Anne-Marie Proulx, *Etatakuskau 1*, photographie, 2017-2022. Détail.

ART.
PARIS

ART
FAIR

Fragiles utopies
Un regard sur la scène française
Art & Craft

04—07
avril 2024
Grand Palais
Éphémère
Champ-de-Mars

artparis.com



APRIL
11—14
EX/PO
CHGO
NAVY
PIER

THE INTERNATIONAL EXPOSITION OF CONTEMPORARY & MODERN ART

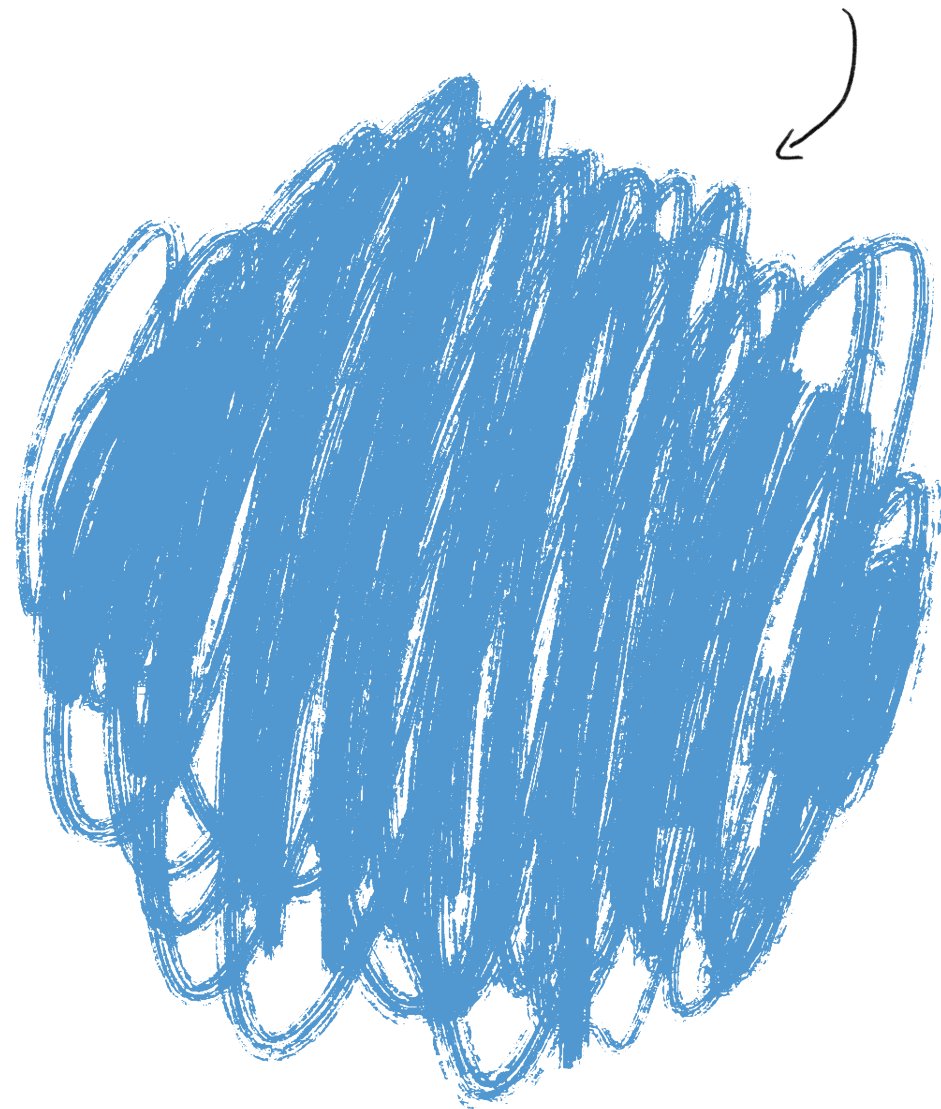


NORTHERN
TRUST

Presenting Sponsor

expochicago.com

Ceci est bien plus
qu'un dessin *



* This is much more
than a drawing

DRAWING NOW ART FAIR

Salon du dessin contemporain — 17^e édition
Du 21 au 24 mars 2024
From March 21st to 24th 2024
Carreau du Temple, Paris 3^e

drawingnowartfair.com

Contemporary
Art Fair
40th edition

25 — 28.04.2024
Brussels Expo
Halls 5 & 6



Main partners

De Standaard

LE SOIR

DELEN
PRIVATE BANK

Bank · Banque
VanBreda

Plural ()
Foire d'art
contemporain
12-14 avril
2024

plural.art ()
12-14
avril 2024
()
()
Foire d'art

Présentée par



Grand Quai du Port de Montréal
200, rue de la Commune O.
www.plural.art

Organisée par
l'Association des galeries
d'art contemporain (AGAC)

Revu par

Selected by

**Pezo von
Ellrichshausen**

22.2. – 12.5.2024

**Sortis du cadre
Out of the Box**

AMANCIO WILLIAMS

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

**Vernissage le 22 février, 17h à 21h
Opening on 22 February, 5pm to 9pm**

1920 Rue Baile, Montréal

CCA

AP205

cca.qc.ca

Frances Adair Mckenzie
Laurence Beaudoin
Morin
Michel Boulanger
María Buenaventura
Sheila Colla
Truong Công Tùng
Clément de Gaulejac
Sarindar Dhaliwal
Chun Hua Catherine
Dong
Darrel Ellis
Berirouche Feddal
Futurefarmers
Katrin Gattinger
Stéphane Gilot
Andréanne Godin
Francisco González-
Rosas
Pierre Granche
Anna Guilló
Claudie Hunzinger
Richard Ibghy

Sophie Jodoïn
Alphiya Joncas
Sandra Knecht
Manon Labrecque
David Lafrance
Mériol Lehmann
Marilou Lemmens
Karine Locatelli
Mike MacDonald
Erin Manning
Angela Marsh
Brian Massumi
Léna Mill-Reuillard
Monique Mongeau
Delcy Morelos
Emiliano Moreno
Quesada
Lisa Myers
Thao Nguyễn Phan
Uriel Orlow
Guy Pellerin
Arlette Quỳnh-Anh
Trần

Sabrina Ratté
Sonia Reboul
Evariste Richer
Anne Riley
Gisèle Saint-Hilaire
Mohammad Saleh
Françoise Sullivan
SuperMelon
Sarabeth Triviño
Tim Whiten
Nico Williams
T'uy't'tanat-Cease
Wyss
Zanjas y Camellones
collective

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

