

des airs aux oiseaux

12	Avant-propos	26	Vikky Alexander
14	Foreword	30	N.E. Thing Co.
	John Zeppetelli	34	Isabelle Pauwels
17	Notes sur l'exposition	38	Samuel Walker
	Mark Lanctôt, François LeTourneau	54	Rosika Desnoyers
		58	Anne Low
		62	Karen Kraven
41	Lectures I	66	Luanne Martineau
	Nicole Brossard, Marie-Louise Lachance		emlock
	Rawi Hage, Symon Haderlik		ne Adjutor Provost
69	Notes on the exhibition		p Bhagwati
	Mark Lanctôt, François LeTourneau		zvac
93	Readings I		Isabelle Bégin
	Nicole Brossard, Marie-Louise Lachance		ao Lin
	Rawi Hage, Symon Haderlik		
137	Lectures II		Lachance
	Michael Nardone, Maude Veilleux		Nadeau
	Maude Veilleux, Jacob Gagnon		Horton
165	Actes de récitals		gle
	l'art en temps réel		Mathieu
	Krista Lynes		but
197	Readings II		ny
	Michael Nardone, Maude Veilleux		Ghosh
	Maude Veilleux, Jacob Gagnon		Bilodeau
225	Acts of Recitals		Hoszko
	Art in Times of Crisis		Arreff
	Krista Lynes		enesiinaabandan
250	Liste des œuvres		Williams
253	List of Works		Kitenge Banza
256	choré, parle		Saird
260	chorus, talk to		Scott
262	Vues d'exposition		Kroll
	Exhibition Views		Belleau
273	Les corps circulant [...]		
280	Bodies circulating [...]		
	Mark Lanctôt / François LeTourneau		



xneasiō xne sige sep

des airs aux oiseaux

La machine qui enseignait

La machine qui enseignait

aux oiseaux des airs

La machine qui enseignait
des airs aux oiseaux

Sous la direction de Mark Lanctôt
et François LeTourneux

Musée d'art contemporain
de Montréal

*La machine qui enseignait
des airs aux oiseaux*

Cette publication accompagne l'exposition *La machine qui enseignait des airs aux oiseaux* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 8 octobre 2020 au 25 avril 2021.

Commissaires :

Mark Lanctôt et François LeTourneau

Coordination à la production :

Marjolaine Labelle

Responsable de l'édition :

Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves

en français : Olivier Reguin

Révision et lecture d'épreuves

en anglais : Susan Le Pan

Traduction des bios des artistes :

Susan Le Pan, Colette Tougas

Conception graphique : Feed

Impression : Croze inc.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, et il bénéficie de la participation financière du gouvernement du Canada et du Conseil des arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2020

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2020

Bibliothèque et Archives Canada, 2020

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Titre : *La machine qui enseignait des airs aux oiseaux* / sous la direction de Mark Lanctôt et François LeTourneau ; textes de Mark Lanctôt, François LeTourneau, Krista Lynes.

Autres titres : *Machine qui enseignait des airs aux oiseaux*. | *Machine qui enseignait des airs aux oiseaux*. Anglais.

Noms : Lanctôt, Mark, 1974- éditeur intellectuel, auteur. | LeTourneau, François, 1975- éditeur intellectuel, auteur. | Lynes, Krista, auteur. | Musée d'art contemporain de Montréal, organisme de publication.

Description : Catalogue de l'exposition *La machine qui enseignait des airs aux oiseaux* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 8 octobre 2020 au 25 avril 2021. | Comprend des références bibliographiques. | Texte en français et en anglais.

Identifiants : Canadiana 20200083929F | ISBN 9782551265473

Vedettes-matière : RVM : Langage et langues dans l'art. | RVM: Art québécois – 21^e siècle – Expositions.

Classification : LCC NX650.L35 M33 2020 | CDD 700/.44—dc23

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. www.macm.org



Charles Motte (1785-1836)
d'après un dessin de M^{me} Wood
La Serinette
1^{er} quart du XIX^e siècle
Lithographie sur papier vélin
34,7 x 25,8 cm
Musée de la civilisation, Québec
Collection du Séminaire de Québec,
1993.33951

12	Avant-propos	26	Vikky Alexander
14	Foreword	30	N.E. Thing Co.
	John Zeppetelli	34	Isabelle Pauwels
		38	Samuel Walker
17	Notes sur l'exposition	54	Rosika Desnoyers
	Mark Lanctôt, François LeTourneau	58	Anne Low
41	Lectures I	62	Karen Kraven
	Nicole Brossard, Marie-André Gill,	66	Luanne Martineau
	Rawi Hage, Symon Henry, Joana Joachim	78	Carla Hemlock
69	Notes on the Exhibition	82	Guillaume Adjutor Provost
	Mark Lanctôt, François LeTourneau	86	Sandeep Bhagwati
93	Readings I	90	Kelly Jazvac
	Nicole Brossard, Marie-André Gill,	106	Thomas Bégin
	Rawi Hage, Symon Henry, Joana Joachim	110	Yen-Chao Lin
137	Lectures II	114	Kite
	Michael Nardone, Madeleine Thien,	118	Isuma
	Maude Veilleux, Jacob Wren	122	Nicolas Lachance
165	Actes de récupération : l'art en temps de crise	126	Jérôme Nadeau
	Krista Lynes	130	Kristan Horton
197	Readings II	134	Mara Eagle
	Michael Nardone, Madeleine Thien,	150	Manuel Mathieu
	Maude Veilleux, Jacob Wren	154	Thea Yabut
225	Acts of Recovery: Art in Times of Crisis	158	Eve Tagny
	Krista Lynes	162	Surabhi Ghosh
250	Liste des œuvres	182	Jacques Bilodeau
253	List of Works	186	Sheena Hoszko
256	chœur, parle à travers la vie	190	Erin Shirreff
260	chorus, talk through life	194	Scott Benesiinaabandan
262	Vues d'exposition Exhibition Views	210	Nico Williams
273	Les corps circulant [...]	214	Moridja Kitenge Banza
280	Bodies circulating [...]	218	Trevor Baird
	Mark Lanctôt / François LeTourneau	222	Walter Scott
		242	Marlon Kroll
		246	Simon Belleau

Avant-propos

Il arrive que nous nous sentions emportés par les mouvements du temps. L'époque que nous traversons est un de ces moments. La texture même du temps, qui semble ralentir et s'accélérer tout à la fois, paraît étrangement distendue. Des enjeux dont nous croyions connaître la gravité prennent soudainement une ampleur inattendue. Les forces antagonistes de l'aveuglement et de la prise de conscience se polarisent et s'entremêlent, et il devient de plus en plus difficile d'imaginer un terme à ce dérèglement croissant.

Les circonstances actuelles jettent un éclairage particulier sur l'exposition que cet ouvrage accompagne. Certaines de ses prémisses, dont nous discutions au cours des deux dernières années, ont pris depuis peu un relief saillant. Qu'est devenu le langage du corps à un moment où l'essentiel des communications se déverse dans la sphère numérique en raison de la séparation physique des corps, tombés sous le coup d'une crise sanitaire mondiale? Comment notre rapport à l'attention et au temps, à nos propres sens (au sens du toucher en particulier : «contagion» vient du verbe latin *tangere*, «toucher») s'est-il transformé? Comment appréhendons-nous désormais les objets que nous utilisons comme interfaces dans notre relation aux autres? Comment, finalement, la solitude des corps, la précarité socio-économique et la violence politique transforment-elles notre lecture des histoires culturelles dans lesquelles ces objets s'inscrivent?

Dans les pratiques que rassemble *La machine qui enseignait des airs aux oiseaux* se dessine l'amorce d'une réponse à ces questions, d'autant plus remarquable qu'elle prend la forme diffractée d'une multitude de voix, dont chacune représente une approche singulière. La conversation qui se tisse entre ces voix couvre un vaste

spectre de sensibilités et d'approches. Celles-ci forment un champ hétérogène, qui n'empêche pas une certaine intimité entre les œuvres ; une certaine fraîcheur également car, de tous les artistes rassemblés dans cette exposition (qui s'appuie principalement sur les pratiques locales), presque aucun n'avait encore exposé dans nos murs. Nous sommes évidemment très heureux que l'occasion s'en soit présentée.

Cette exposition n'aurait pas été possible sans les innombrables échanges que les commissaires ont eus avec nos partenaires du milieu local (artistes, musiciens, écrivains, chercheurs et intervenants actifs dans divers autres champs d'activités), qui tous y ont contribué d'une manière ou d'une autre.

Nous aimerais évidemment remercier une fois de plus les artistes qui participent à l'exposition, trop nombreux pour que je les mentionne ici, ainsi que nos collaborateurs au catalogue : Krista Lynes, pour son essai pénétrant, «Actes de récupération : l'art en temps de crise»; chacun des auteurs qui ont généreusement accepté d'offrir un court texte en réponse aux œuvres de l'exposition : Nicole Brossard, Marie-Andrée Gill, Rawi Hage, Symon Henry, Joana Joachim, Michael Nardone, Madeleine Thien, Maude Veilleux et Jacob Wren. Notre reconnaissance va également à Raymond Boisjoly, qui a proposé en réponse à notre invitation une sélection remarquable de textes théoriques faisant écho aux thèmes de l'exposition.

Nos remerciements vont également à Daisy Desrosiers pour sa série d'entretiens avec les artistes, rendus disponibles en ligne au fil de l'exposition ; à Ronald Rose-Antoinette, pour son magnifique programme de film, *chœur, parle à travers la vie*, et aux artistes qui ont accepté d'y participer : Denise F. da Silva et Arjuna Newman, Esery Mondesir, Darlene Naponse, Jamilah Sabur, Kengné Tégua et Suné Woods.

Finalement, nous aimerais remercier les collectionneurs qui ont prêté leurs œuvres pour cette longue exposition, ainsi que les galeries qui en ont soutenu la réalisation.

John Zeppetelli
Directeur général et conservateur en chef

Foreword

There are moments when the tides of time threaten to engulf us. This is one of those moments. Even the very texture of time, which appears to be simultaneously slowing down and speeding up, seems strangely looser. Issues whose gravity we thought we understood suddenly assume even greater significance. The opposing forces of obliviousness and mindfulness are at once polarized and tangled, and it is becoming increasingly difficult to see an end to the growing turmoil.

Current circumstances have cast the exhibition that this catalogue accompanies in a particular light. A number of the premises on which it is based, which we have been exploring for the past two years, have emerged recently in stark relief. What is happening to the language of the body now that the global health crisis has imposed the physical separation of bodies, and most communications are taking place digitally? How has the situation changed our relationship to attention and time, to our own senses (the sense of touch in particular: “contagion” comes from the Latin verb *tangere*, “to touch”)? What is our attitude, now, to the material objects that serve as interfaces in our relations with others? And how, finally, are bodily isolation, socio-economic uncertainty and political violence transforming our understanding of the cultural histories of which these objects are part?

It is possible to discern in the practices brought together in *La machine qui enseignait des airs aux oiseaux* the beginnings of an answer to these questions that is all the more remarkable for taking a diffracted form, composed of many voices, each unique. The conversation between these voices encompasses a vast range of sensibilities and approaches that produce a complex tapestry, but without precluding

a certain closeness between the works. And there is also a general sense of freshness, since hardly any of the artists included in the exhibition (the majority of whom are local) have had their work exhibited at the Musée before. Needless to say, we are thrilled that this opportunity has arisen.

This exhibition would not have been possible without countless exchanges between the curators and partners in the local community (artists, musicians, writers, researchers and actors in various other fields of activity) who have contributed in one way or another.

We would of course like once again to thank the artists taking part in the exhibition, too numerous to list here. We are also grateful to the contributors to the catalogue: Krista Lynes, for her perceptive essay “*Acts of Recovery: Art in Times of Crisis*”; and the authors who have generously provided short texts in reaction to works in the exhibition: Nicole Brossard, Marie-Andrée Gill, Rawi Hage, Symon Henry, Joana Joachim, Michael Nardone, Madeleine Thien, Maude Veilleux and Jacob Wren. Our thanks go also to Raymond Boisjoly, who responded to our invitation with a remarkable selection of theoretical texts related to the exhibition’s themes.

Our gratitude, too, to Daisy Desrosiers for her series of interviews with the artists, which are being made available online during the exhibition’s run, and to Ronald Rose-Antoinette for his magnificent film program, *chorus, talk through life*, along with the artists who agreed to participate in it: Denise F. da Silva and Arjuna Newman, Esery Mondesir, Darlene Naponse, Jamilah Sabur, Kengné Téguia and Suné Woods.

Finally, we wish to thank both the collectors who have loaned works for this lengthy exhibition and the galleries that have supported its realization.

John Zeppetelli
Director and Chief Curator

Notes sur l'exposition

Mark Lanctôt
François LeTourneau

EXPOSITION

Initialement conçue il y a plus de deux ans sous la forme d'un programme d'expositions, de performances et de rencontres qui aurait tiré parti des pratiques locales et se serait étendu sur une longue période, *La machine qui enseignait des airs aux oiseaux* a finalement été présentée au Musée sous la forme d'une exposition unique au cours de l'automne 2020. Cette concentration de ses composantes donnant au projet une apparence plus événementielle, il faut peut-être préciser d'entrée de jeu que l'exposition n'a jamais été pensée comme un grand « instantané » de la scène actuelle, comme l'ont été les *Triennales* présentées au Musée en 2008 et 2011.

Son point de départ se trouve plutôt dans un ensemble de thèmes formant une sorte de trame ouverte, qui a beaucoup évolué au cours de nombreuses rencontres avec nos collègues et partenaires (artistes, chercheurs et autres). Nous nous sommes intéressés initialement à la notion de langage entendue au sens large : non pas à la langue comme vecteur de concepts (sauf en

ceci qu'elle peut signifier par sa matérialité), mais plutôt à l'hypothèse d'un ancrage du langage dans les gestes et les corps.

Nos conversations portaient plus précisément sur la façon dont un tel « langage incorporé » (*embodied language*) peut servir la transmission et la traduction de connaissances, de mémoires et d'affects. Nous nous sommes encore penchés sur le rôle de l'empathie dans ces processus de transmission et de traduction. Comment le langage du corps parle-t-il aujourd'hui ? Que dit-il de nos relations, des transformations récentes de l'intersubjectivité ? Dans un monde précarisé et dématérialisé par l'hégémonie néolibérale, la « plasticité » de la subjectivité (son aptitude à être modelée par l'histoire, mais aussi à se donner de nouvelles formes) peut-elle se lire dans la matérialité des œuvres, à la frontière même de la corporéité et des dispositifs techniques ?

De l'ensemble des pratiques rencontrées, un certain nombre nous paraissaient aborder ces questions de façon particu-

lièrement intéressante ; parmi celles-ci encore, un sous-groupe nous a semblé développer une conversation plus précise et cohérente, que nous avons tenté de suivre dans nos recherches subséquentes. Plutôt que de nous orienter vers des modes néo-expressionnistes ou expérientiels (comme nous aurions pu nous y attendre), les pratiques retenues dessinent une scène où dominent des objets concrets qui empruntent à des formes de production artisanale ou industrielle autant qu'aux traditions esthétiques post-minimalistes et conceptuelles. La corporéité et la performativité y dépendent moins d'une quelconque théâtralité expressive (soutenue ou non par diverses technologies d'immersion) que d'un travail des traces du langage, vu de l'intérieur du corps. La plupart des œuvres s'appuient plus particulièrement sur des dispositifs techniques traditionnels, analogues ou récemment obsolètes. Des effets de répétition et de permutation abondent et y évoquent la longue histoire des formes du travail manuel autant que celle, plus récente, de l'incorporation de la mécanisation.

D'une œuvre à l'autre, diverses procédures intermédiaires et/ou indicielles (empreintes photomécaniques ou corporelles, moulages, feuillettages) accompagnent le passage d'affects et de connaissances entre les corps et les objets. Pour qui prend le soin de s'y attarder, elles matérialisent et rendent visibles des formes de traduction complexes. Le langage ouvre sur des mondes : plusieurs œuvres pointent en direction de seuils, d'intersections ou d'interfaces. Le passage d'un état à un autre, d'un espace à un autre, d'une subjectivité à une autre suggère des états de plasticité variables. Les éléments qui s'y trouvent redirigés s'éloignent ou se rapprochent les uns des autres, composent de nouveaux ensembles. Face aux crises contemporaines et au durcissement de la communication, ces formes de langage imaginent de nouveaux modes de coexistence et d'intrication des corps et des environnements.

La fonction d'interface du langage joue à la surface même de l'architecture, des objets de

'EXPOSITION

la culture matérielle (publicité, emballage industriel) et sur celle des corps, comme en témoigne l'intérêt que de nombreux artistes portent aux propriétés des textiles et à l'ornement. Le tissu peut évoquer un corps, le protéger, le dévoiler ou le contraindre ; ou encore l'animer, le situer dans une histoire, lui permettre de transmettre les signes d'une appartenance à une ou plusieurs identités. Au creux du corps, le vêtement et l'ornement peuvent se proposer comme une extension de la chair, renvoyer à des lectures croisées, à la manière d'un texte ou d'une partition. Inversement, des partitions musicales peuvent prendre la forme de vêtements ou de nouveaux protocoles matériels, émanant indiciellement du corps. Trame, tissage et textilité sous-tendent les formes collectives de langage qui déterminent nos modes de relation. Dans ces processus de lecture, qui sont également processus d'écriture, le lien entre ce qui précède l'œuvre et son avant-scène est aussi affaire de codage : le langage du corps sert à contenir, à infiltrer ou à laisser fuir. Il alterne entre

opacité et transparence. Des agencements de découpe et de suture peuvent renvoyer à l'« arraïonnement » autant qu'au rapprochement ou à la réparation. Des gestes de recouvrement ou d'enveloppement signalent l'oubli, le refoulement, mais aussi la préservation ou l'amplification des forces.

Les traces du langage demandent une certaine qualité d'attention et de conscience (toute différente de celle que dicte le marché de l'*image* des corps). Que dire, par exemple, du regard que nous portons sur les objets qui nous entourent et qui conservent les empreintes des corps disparus ? L'idée d'une persistance du langage incorporé dans les objets relève-t-elle de la projection vitaliste ? Ces questions, posées dans un musée, prennent un relief particulier. Le contemporain, on l'a beaucoup dit, peut être anachronique : vit ensemble qui partage des formes de langage communes, à travers le temps et l'espace. Certains modes de syntonisation s'étendent sur le temps long : le langage corporel de la répétition, par exemple,

est également celui du rite. Finalement, des nappes élargies de langage ne s'étendent-elles pas aussi au-delà de l'humain, à travers le monde animal et jusque dans la terre ?

Le langage vit par intrication, en traversant une succession de «filtres» : corps, matières, dispositifs techniques. Au cours de nos recherches, nous avons pris connaissance (avec un certain étonnement) de l'existence d'un ancien instrument de musique appelé serinette,



bien éloigné de notre sensibilité contemporaine, mais dont l'image résume néanmoins le caractère paradoxal et difficile de cette intrication. Semblable à un petit orgue

mécanique, la serinette avait pour vocation d'apprendre des airs choisis aux oiseaux (typiquement aux serins, bien que d'autres instruments comme la merline, la perroquette ou la pionne aient également existé). Proche parente de l'orgue de Barbarie, elle voit le jour au cours du XVIII^e siècle dans les classes aristocratiques européennes et se trouve intimement liée à la mode grandissante des automates ainsi qu'aux débats sur les relations entre l'humain et la machine, à une époque qui est aussi celle de l'essor du capitalisme, violemment mondialisé par la colonisation.

Les questions posées en amont de cette exposition témoignent des empreintes profondes que l'histoire a laissées sur le corps social. Les œuvres proposées relancent ces questions, en approfondissant et en raffinant leurs prémisses ; en les singularisant aussi, car bien qu'elles nous parlent d'histoires longues et collectives, dont les répercussions culturelles et politiques sont considérables, elles demeurent aussi complexes et

'EXPOSITION

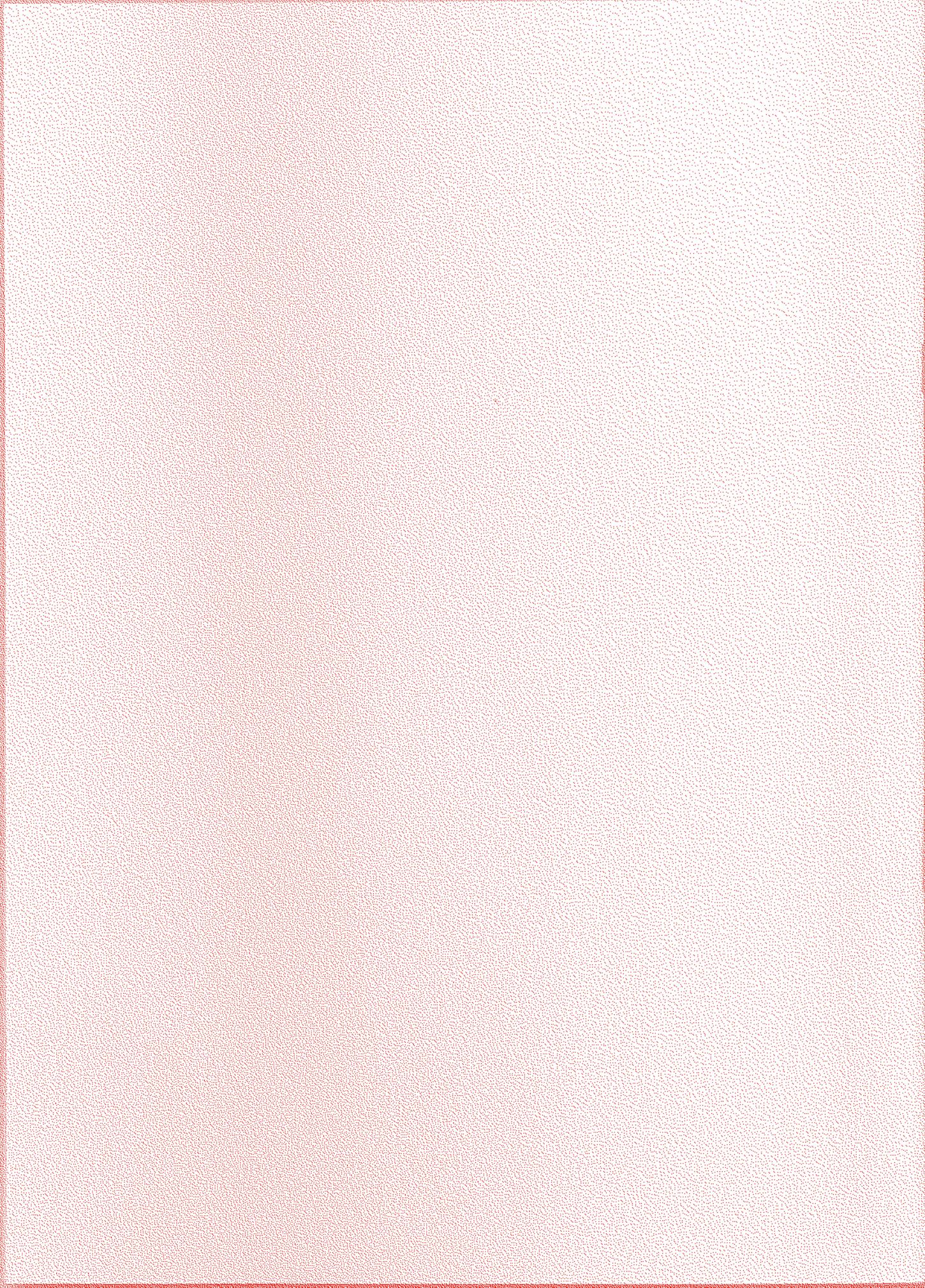
particulières dans leurs réponses que les corps individuels qui les ont accompagnées. Elles ont leur logique propre, leur propre manière de se révéler et de pointer en direction l'une de l'autre (que nous avons tenté de suivre en minimisant leur cloisonnement dans les salles), leur propre manière de créer de nouveaux réseaux de correspondances, souvent plus forts que ceux dont nous pouvions initialement présumer.

Cette logique ouverte et relationnelle, présente dans l'exposition, trouve son écho dans le texte qui se situe en fin d'ouvrage. Au lieu du traditionnel essai des conservateurs, où chaque artiste est discuté sous un angle particulier dans le but de confirmer ou d'illustrer une thèse centrale, nous proposons un texte ouvert et fragmentaire, composé de voix plurielles (notes prises au cours de conversations, paroles entendues, intuitions, citations détournées). La lec-

trice ou le lecteur pourra le parcourir à son gré, en s'attardant aux évocations qui retiennent son attention ; une lecture plus « active » est également possible, bien entendu, par renvoi à la recherche : si ce texte parodie quelque peu les tables des matières de certains ouvrages savants, il se veut surtout un écho de la façon dont l'exposition s'est constituée et un témoignage des nombreuses pistes qui n'ont pu être explorées ici. Ces pistes sont évidemment offertes à la relance.

Mark Lanctôt est conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal depuis 2006. Il y a organisé une vingtaine d'expositions solos et collectives d'artistes canadiens et issus de la scène internationale. Avant d'agir à titre de commissaire de la rétrospective *Françoise Sullivan* (2018), il a été responsable d'expositions dédiées au travail de Ryan Gander (2016), de Pierre Dorion (2012) et de Tacita Dean (2009), entre autres, et il a fait partie de l'équipe de commissaires responsable des deux éditions de la *Triennale québécoise* (2008 et 2011) ainsi que de la *Biennale de Montréal* 2014. En collaboration avec l'artiste et commissaire indépendant Jonathan Middleton, il continue de développer une série d'expositions et d'événements intitulée *The Troubled Pastorel* [La Pastorale trouble]. Il prépare actuellement une exposition monographique du travail de l'artiste française Lili Reynaud Dewar (2021).

François LeTourneau est conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal. Il y a été commissaire d'expositions monographiques consacrées aux artistes Etienne Zack (2010), Jon Pylypchuk (2011), Lynne Cohen (2013-2015) et Janet Werner (2019-2020) ainsi que co-commissaire des expositions *La Triennale québécoise* (2011), *Zoo* (2012) et *Rafael Lozano-Hemmer. Présence instable* (2018, en collaboration avec le SFMOMA). Il y dirige également, à titre de responsable de l'action culturelle, la présentation annuelle des Colloques internationaux Max et Iris Stern. François LeTourneau détient un doctorat en histoire de l'art du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, où il a été professeur invité (2014-2016).



La MACHINE qui ENSEIGNAIT des AIRS aux OISEAUX

Vikky Alexander, Trevor Baird, Thomas Bégin, Simon Belleau, Scott Benesiinaabandan, Sandeep Bhagwati, Jacques Bilodeau, Rosika Desnoyers, Mara Eagle, Surabhi Ghosh, Carla Hemlock, Kristan Horton, Sheena Hoszko, Isuma, Kelly Jazvac, Kite, Moridja Kitenge Banza, Karen Kraven, Marlon Kroll, Nicolas Lachance, Yen-Chao Lin, Anne Low, Luanne Martineau, Manuel Mathieu, N.E. Thing Co., Jérôme Nadeau, Isabelle Pauwels, Guillaume Adjutor Provost, Walter Scott, Erin Shirreff, Eve Tagny, Samuel Walker, Nico Williams, Thea Yabut

Avec une série d'entrevues entre les artistes de l'exposition et Daisy Desrosiers, ainsi qu'un programme de projections en ligne présenté par Ronald Rose-Antoinette, incluant des films de :

Dénise F. da Silva & Arjuna Neuman, Esrey Moudsin, Darlene Napone, Jamilah Sahur, Kengue Tequila, Sune Woods

L'exposition est accompagnée d'une publication regroupant des contributions de :

Raymond Boisjoly, Nicole Brossard, Marie-Audree Gill, Ravi Hage, Symon Henry, Joana Joachim, Kristen Lynes, Michael Nardone, Madeleine Thien, Maude Veilleux, Jacob Wren

With a series of conversations between the artists and Daisy Desrosiers, as well as a film program presented by Ronald Rose-Antoinette, including works by:

The exhibition is accompanied by a publication containing contributions by:

Victoria (Colombie-Britannique), 1959

Vit et travaille à Montréal

L'œuvre de Vikky Alexander est caractérisée par un examen continu de l'illusion et des désirs matériels inscrits dans le langage de l'architecture et du design. Depuis le début des années 1980, Alexander explore l'appropriation de la nature et sa substitution par la culture telles qu'elles se manifestent dans des articles de décoration d'intérieur destinés au grand public, comme les murales photo de paysages panoramiques, les placages de bois et les miroirs décoratifs. Alexander reconnaît l'artificiel en tant que lieu de fantasme utopique : un espace surréel où le naturel est recréé dans une forme améliorée, voire perfectionnée.

Alexander a vécu et travaillé à New York de 1979 à 1992 puis s'est installée à Vancouver avant de déménager à Montréal en 2016. Sa rétrospective de trente-cinq ans de carrière, *Extreme Beauty*, sous le commissariat de Daina Augaitis, a été présentée à la Vancouver Art Gallery du 4 juillet 2019 au 26 janvier 2020, et elle était accompagnée d'un catalogue de 160 pages. Sa plus récente exposition individuelle, à la Fonderie Darling, à Montréal, s'intitulait *Nordic Rock*.

Ses œuvres font partie de nombreuses collections publiques, particulières et d'entreprises dont celles du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa ; de la Vancouver Art Gallery ; du MOCA et du LACMA, Los Angeles, Calif. ; de l'International Center of Photography, New York ; et du Glenbow Museum, Calgary.

Victoria, British Columbia, 1959

Lives and works in Montréal

Vikky Alexander's work is characterized by the artist's ongoing consideration of illusion and material desires framed within the language of architecture and design. Since the early 1980s, Alexander has investigated culture's appropriation and substitution of nature as it is manifest in mass-market interior design items, such as photomurals of scenic landscapes, wood veneers and decorative mirrors. Alexander's work recognizes the artificial as a place for utopian fantasy—a surreal space where the natural is recreated in an improved or even perfected form.

Alexander lived and worked in New York City from 1979 to 1992, after which she moved to Vancouver, where she lived until moving to Montréal in 2016. Her thirty-five-year retrospective *Extreme Beauty*, curated by Daina Augaitis, was on exhibit at the Vancouver Art Gallery from July 4, 2019 to January 26, 2020 and was accompanied by a 160-page catalogue. Her most recent solo exhibition was *Nordic Rock* at Fonderie Darling in Montréal.

Her work is in numerous public, private and corporate collections including the National Gallery of Canada, Ottawa; Vancouver Art Gallery; MOCA and LACMA, Los Angeles, California; International Center of Photography, New York; and the Glenbow Museum, Calgary.

Vikky Alexander







Ingrid Baxter : Spokane (Washington), 1938
Vit et travaille à North Vancouver
(Colombie-Britannique)

Iain Baxter : Middlesbrough
(Royaume-Uni), 1936
Vit et travaille à Windsor (Ontario)

Fondé en 1967 à Vancouver, Colombie-Britannique, par Iain et Ingrid (alors Elaine) Baxter, N.E. Thing Co. était un collectif canadien d'artistes conceptuels, actif jusqu'en 1978. S'appuyant sur la documentation et sur les pratiques archivistiques, et ayant recours à la photographie, aux performances et aux installations *in situ*, N.E. Thing Co. a exploré la relation entre l'art et le monde de la culture de consommation, en brouillant les codes de leurs modèles respectifs d'interaction sociale, symbolique et matérielle. Incorporé selon la Loi sur les compagnies en 1969, N.E. Thing Co. est considéré comme un important précurseur du photoconceptualisme à Vancouver.

Ingrid Baxter: Spokane, Washington, 1938
Lives and works in North Vancouver,
British Columbia

Iain Baxter: Middlesbrough, U.K., 1936
Lives and works in Windsor, Ontario

N.E. Thing Co. was a Canadian conceptual art collective founded in 1967 in Vancouver, British Columbia, by Iain and Ingrid (then Elaine) Baxter, and was active until 1978. Relying on documentation and archival practices and using photography, site-specific performances and installation, N.E. Thing Co. investigated the relationship between art and the world of consumer culture by blurring the codes of their respective models for social, symbolic and material interaction. N.E. Thing Co. was incorporated under the Companies Act in 1969 and is considered an important forerunner to Vancouver photoconceptualism.



CONTRIBUTED BY ALICE DAVIS OF THE AMERICAN ASSOCIATION OF CHILDREN'S HOSPITALS AND MEDICAL REHABILITATION, THE EXHIBITION IS DESIGNED TO EDUCATE CHILDREN AND TEACH THEM HOW THEY CAN USE THEIR BODIES IN A POSITIVE WAY. THE EXHIBITION IS SPONSORED BY THE AMERICAN ASSOCIATION OF CHILDREN'S HOSPITALS AND MEDICAL REHABILITATION, THE AMERICAN LEAGUE FOR CHILDREN'S MEDICAL CARE, CHILDHOOD FUNDING, CHILDREN'S DEFENSE FUND, AND CHILDREN'S RESEARCH INSTITUTE.



CONTRIBUTED BY DEPARTMENT OF MEDICAL CHILDREN'S HOSPITAL, 1972

INFORMATION

EXHIBITION CO. 1972

EXHIBITION CO. 1972

EXHIBITION CO. 1972

Maps of the body that may show us its future.

With just four photographs, researchers at the Tufts Institute for Rehabilitation and Research have made one major advance in understanding how the body grows.

The closely related images on the photographs with a plotting device, they find, can predict exactly where a child will grow next.

The technique is based on a simple principle:

"The Institute is using up all the techniques available to predict areas of special defense in children. To prevent accidentally where a child will grow next, to improve the "sense of touch," we are using the computer to help plan surgery and the diagnosis of cerebral

labor. But its ultimate potential is much greater. It can give us completely new ways to diagnose, predict and prevent deformities. And possibly even to cure them," says Dr. E. E. Herzen, director of the Institute's Biometrics Laboratory.

"There is information in the growth of the body from a child at birth which is often lost to what that child is going to be when adult," says Dr. Herzen. "We believe that it can increase the subtleties of growth."

Dr. Herzen is now conducting research which will eventually lead to the computer. "It is enabling us to extend our research over a wide range of anatomical fields."

INFORMATION

EXHIBITION CO. 1972

EXHIBITION CO. 1972



EXHIBITION CO. 1972

INFORMATION

EXHIBITION CO. 1972

EXHIBITION CO. 1972

THIS CELEBRATION OF THE BODY EXHIBITION IS THE TIP OF THE ICEBERG, PRESENTING ONLY THE MANY WAYS OF FOCUSING ON THE BODY BIOPHYSICALLY. UNFORTUNATELY, MANY VISUAL ARTISTS, DANCERS, MUSICIANS AND BODY PERFORMERS ARE NOT INCLUDED BECAUSE OF LIMITATIONS AND BUDGET.

HOWEVER, WE HOPE THIS CELEBRATION OF THE BODY EXHIBITION WILL OPEN NEW WAYS OF SEEING SENSING ONE OF THE MOST WONDERFUL CREATIONS EVER — ME AND YOU.

Janet Baker
Judy Parker

INFORMATION

EXHIBITION CO. 1972

EXHIBITION CO. 1972



CONTRIBUTED BY BOBBY MAYER, DIRECTOR OF SPORTS, HOCKEY CANADA, THE TEAM IS THE SAME OFFICIAL BUT WITH MORE CHAMPIONSHIP POINTS.

INFORMATION

EXHIBITION CO. 1972

EXHIBITION CO. 1972



EXHIBITION CO. 1972

INFORMATION

EXHIBITION CO. 1972

EXHIBITION CO. 1972



EXHIBITION CO. 1972
"ARE THEY MAD ISSUE"

INFORMATION

EXHIBITION CO. 1972

EXHIBITION CO. 1972



INFORMATION

EXHIBITION CO. 1972

EXHIBITION CO. 1972



INFORMATION

EXHIBITION CO. 1972

EXHIBITION CO. 1972





Description

2=1

Title



Description

EVERY

INFORMATION

NETHING CO. LTD.

100 Bloor Street East, Toronto, Ontario M4W 1A1, Canada

Project
1976

CELEBRATION OF THE BODY

Number
3

Description

BODY LIFTING & PUTTING

Title



Description

NE

A)

B)

INFORMATION

NETHING CO. LTD.

100 Bloor Street East, Toronto, Ontario M4W 1A1, Canada

Project
1976

CELEBRATION OF THE BODY

Number
3Number
3we do know
system Al
possibleNumber
3

INFOR

M



Courtrai (Belgique), 1975
Vit et travaille à Montréal

Dans ses vidéos et ses installations, Isabelle Pauwels procède à une exploration de notre investissement commun dans le monde, laquelle prend la forme d'une compilation de représentations, de conventions narratives et de clichés. Nous sommes engagés à la fois comme spectateur-spectatrice et comme actrice-acteur dans ce monde, la notion minimaliste de théâtralité se jouant au sein de la conscience numérique. Aux yeux de l'artiste, la conscience partagée du regardeur – conscience du monde extérieur, de lui-même ou d'elle-même et de son engagement en tant que membre du public – crée une improvisation vécue comme une distraction, une interruption et une variation rapide des cadres de référence.

Isabelle Pauwels détient un baccalauréat en beaux-arts (2001) du Emily Carr Institute of Art and Design, Vancouver, et une maîtrise en beaux-arts (2006) de la School of the Art Institute de Chicago, Ill. En 2009, elle a été la première gagnante du prix Brink, qui est remis à une artiste émergente travaillant dans les États de Washington ou de l'Oregon, ou encore en Colombie-Britannique. En 2013, elle a été finaliste pour le Prix Sobey pour les arts. Son travail a récemment fait l'objet d'expositions à la Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal, et au Experimental Media and Performing Arts Center, Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, N. Y.

Kortrijk, Belgium, 1975
Lives and works in Montréal

Isabelle Pauwels' videos and installations explore our shared investment in the world as a compilation of representations, narrative conventions and clichés. We engage with this world simultaneously as spectators and performers—the minimalist notion of theatricality acted out within a digital consciousness. For her, the viewers' split awareness—of the external world, of themselves engaging with it and of their being implicated as part of an audience—generates improvisation, which the audience experiences as distraction, interruption and rapidly shifting frames of reference.

Isabelle Pauwels received a BFA from the Emily Carr Institute of Art and Design, Vancouver, in 2001 and an MFA from the School of the Art Institute of Chicago, Illinois, in 2006. In 2009 she was the inaugural winner of the Brink Award, granted to an early-career artist working in Washington, Oregon or British Columbia. In 2013, she was a finalist for the Sobey Art Award. Recently, Pauwels has exhibited at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal, and the Experimental Media and Performing Arts Center at Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, New York.

Isabelle Pauwels





A CAREER
WWW.NEOSTAR.
SOUNDADVISOR



Manfrotto

1.
Ave.
10001

CAUTION:
IF THIS TAPE IS BROKEN
COVERED CHECK FOR
DAMAGE AND CONCEAL
IN PRESENCE OF CA
NOTE ALL FACTS ON IT





Ottawa (Ontario), 1987
Vit et travaille à Montréal

Samuel Walker travaille en peinture, images fixes et nouveaux médias, tout en faisant fréquemment appel à la vidéo 3D et à la réalité virtuelle (RV). Présentement, il explore la performance physique en utilisant la technologie de capture du mouvement dans des espaces virtuels. Des figures humaines, surtout des hommes, apparaissent dans ses œuvres sous les traits d'absurdes personnages du monde du jeu vidéo jouant dans des récits fantastiques. Walker propose des formes exagérées de masculinité et de sexualité, dans des explorations du post-humanisme et de l'identité, de la banalité, des mythes contemporains et de la mort-transcendance de l'ego. Utilisant l'infographie tridimensionnelle, Walker s'intéresse à la simulation et à l'exploration de réalités communes telles que négociées par l'interaction sociale-virtuelle, où des notions insaisissables portant sur le corps et l'identité ouvrent la voie à la performance et à la réalisation de soi.

Au cours des dernières années, Samuel Walker a travaillé de près avec Jon Rafman au développement, à la création et à l'installation de paysages numériques immersifs, de personnages et d'animations 3D présentés à la Berlin Biennale, Berlin, Allemagne (2016); à Frieze London, Londres, Royaume-Uni (2016); et à l'Institute of Contemporary Art, Boston, Mass. (2018). Son travail a été présenté au festival Chromatic de Montréal et à la Berlin Transmediale, un festival d'art numérique, de culture et de technologie en Allemagne (2017).

Ottawa, Ontario, 1987
Lives and works in Montréal

Samuel Walker works with painting, still image and new media, while frequently using 3D video and virtual reality (VR). Currently he is exploring physical performance using motion capture technology in virtual spaces. Human figures, predominantly men, appear in his work as absurd game-world characters enacting fantastical narratives. His work features exaggerated expressions of masculinity and sexuality, explorations in posthumanism and identity, banality, contemporary myths and ego death/transcendence. Using 3D graphics, Walker is interested in simulating and investigating shared realities negotiated by social/virtual interaction, where the slippery notions of body and identity become a pathway for performance and self-actualization.

In recent years, Walker has worked closely with Jon Rafman to develop, create and install immersive digital landscapes, characters and 3D animations, which have been presented at the Berlin Biennale, Germany (2016); Frieze London, U.K. (2016); and Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts (2018). His work has been shown at the Chromatic festival in Montréal, and at the Berlin Transmediale festival of digital art, culture and technology in Germany (2017).

Samuel Walker

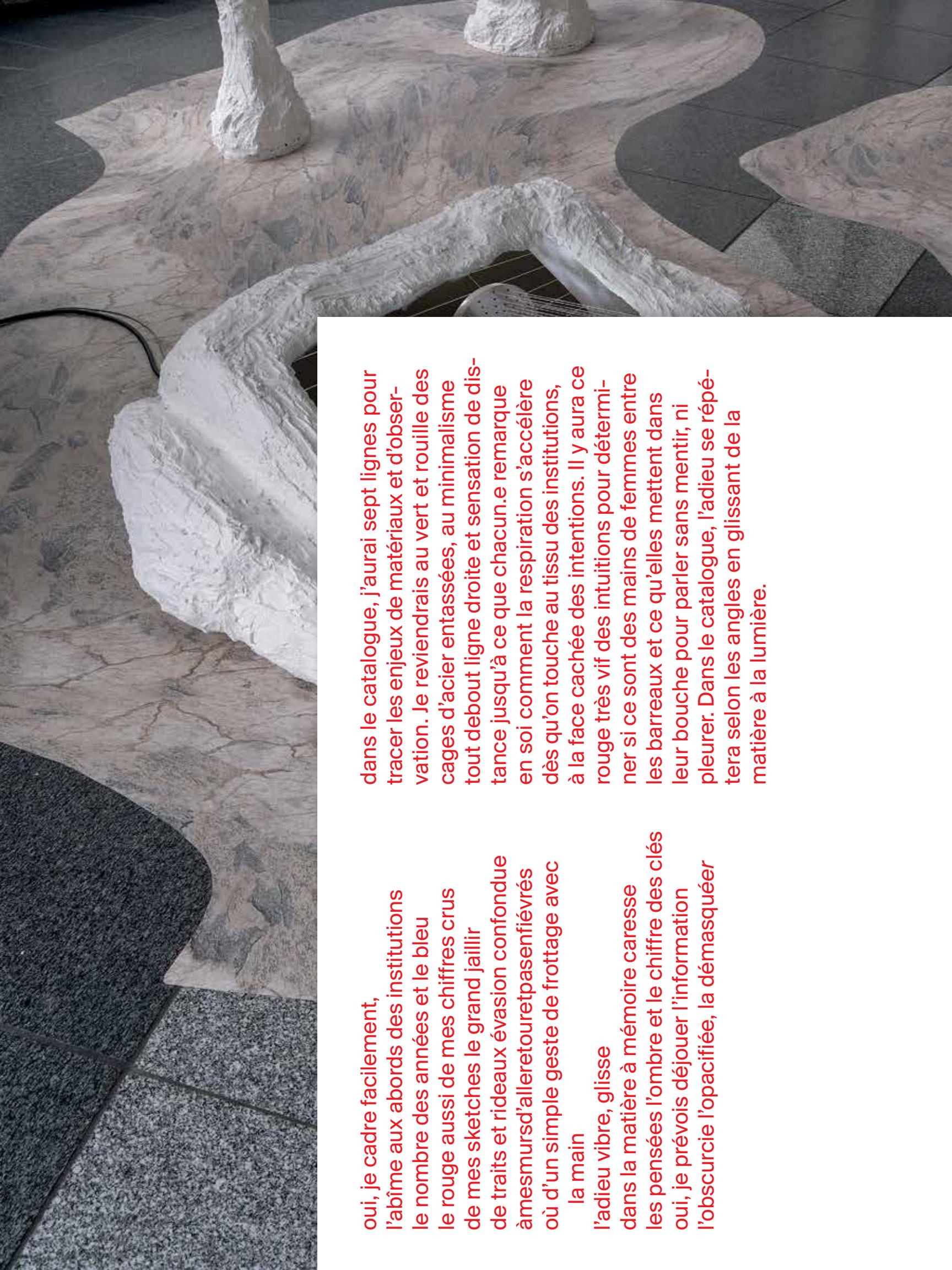




Lectures I

Nicole Brossard
Marie-Andrée Gill
Rawi Hage
Symon Henry
Joana Joachim





oui, je cadre facilement,
l'abîme aux abords des institutions
le nombre des années et le bleu
le rouge aussi de mes chiffres crus
de mes sketches le grand jaillir
de traits et rideaux évasion confondue
à mes murs d'alleretournetpasenfievrés
où d'un simple geste de frottage avec
la main
l'adieu vibre, glisse
dans la matière à mémoire caresse
les pensées l'ombre et le chiffre des clés
oui, je prévois déjouer l'information
l'obscurcie l'opacifiée, la démasqueré

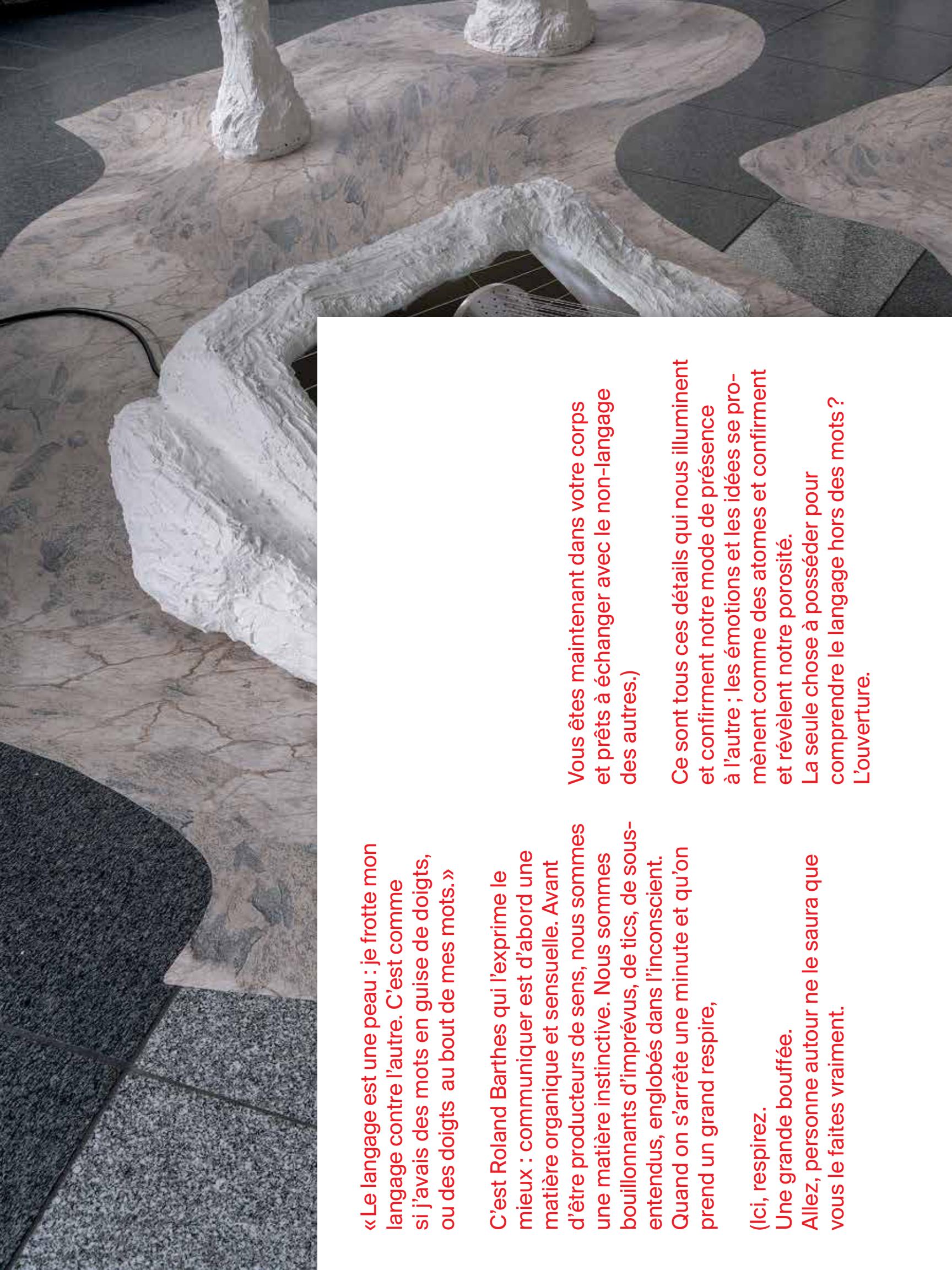
dans le catalogue, j'aurai sept lignes pour
tracer les enjeux de matériaux et d'obser-
vation. Je reviendrais au vert et rouille des
cages d'acier entassées, au minimalisme
tout debout ligne droite et sensation de dis-
tance jusqu'à ce que chacun.e remarque
en soi comment la respiration s'accélère
dès qu'on touche au tissu des institutions,
à la face cachée des intentions. Il y aura ce
rouge très vif des intuitions pour détermi-
ner si ce sont des mains de femmes entre
les barreaux et ce qu'elles mettent dans
leur bouche pour parler sans mentir, ni
pleurer. Dans le catalogue, l'adieu se répé-
tera selon les angles en glissant de la
matière à la lumière.

plus tard dans mes matériaux
d'émerveillement
le temps installera son abstraction
spacieuse
il faudra déjouer l'offuscation
faire acte d'envol et d'horizon

Nicole Brossard
(Sheena Hoszko)

c'est une blessure numérique
avec un muscle pour observer

43



«Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots.»

C'est Roland Barthes qui l'exprime le mieux : communiquer est d'abord une matière organique et sensuelle. Avant d'être producteurs de sens, nous sommes une matière instinctive. Nous sommes bouillonnants d'imprévus, de tics, de sous-entendus, englobés dans l'inconscient. Quand on s'arrête une minute et qu'on prend un grand respiRE,

(Ici, respirez.
Une grande bouffée.
Allez, personne autour ne le saura que vous le faites vraiment.

Vous êtes maintenant dans votre corps et prêts à échanger avec le non-langage des autres.)

Ce sont tous ces détails qui nous illuminent et confirment notre mode de présence à l'autre ; les émotions et les idées se promènent comme des atomes et confirment et révèlent notre porosité.

La seule chose à posséder pour comprendre le langage hors des mots ? L'ouverture.

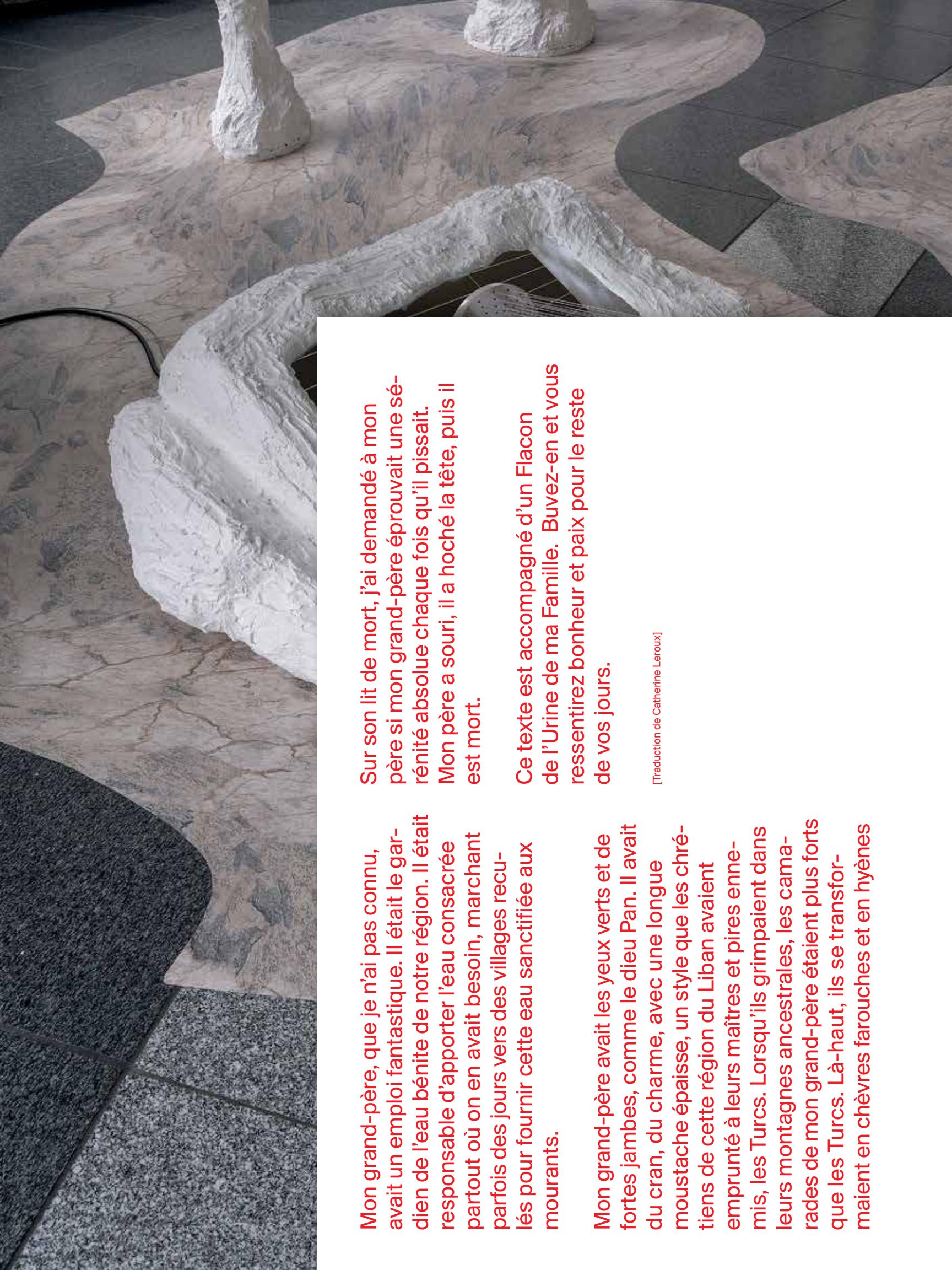
Bien.

Toute la matérialité de notre existence prend forme différemment dans cet état de réceptivité qui implique avec elle une réappropriation de la lenteur, d'où l'exercice de prendre une inspiration avant toute chose, pour se le rappeler.

Dans la culture ilinue d'où je proviens, on nous dit : « Observe, ressens, et apprends, parce qu'on a tout, TOUT, à apprendre des autres. »

Marie-Andrée Gill

45



Mon grand-père, que je n'ai pas connu, avait un emploi fantastique. Il était le gardien de l'eau bénite de notre région. Il était responsable d'apporter l'eau consacrée partout où on en avait besoin, marchant parfois des jours vers des villages reculés pour fournir cette eau sanctifiée aux mourants.

Sur son lit de mort, j'ai demandé à mon père si mon grand-père éprouvait une sérenité absolue chaque fois qu'il pissait. Mon père a souri, il a hoché la tête, puis il est mort.

Ce texte est accompagné d'un Flacon de l'Urine de ma Famille. Buvez-en et vous ressentirez bonheur et paix pour le reste de vos jours.

Mon grand-père avait les yeux verts et de fortes jambes, comme le dieu Pan. Il avait du cran, du charme, avec une longue moustache épaisse, un style que les chrétiens de cette région du Liban avaient emprunté à leurs maîtres et pires ennemis, les Turcs. Lorsqu'ils grimpaiient dans leurs montagnes ancestrales, les camarades de mon grand-père étaient plus forts que les Turcs. Là-haut, ils se transformaient en chèvres farouches et en hyènes

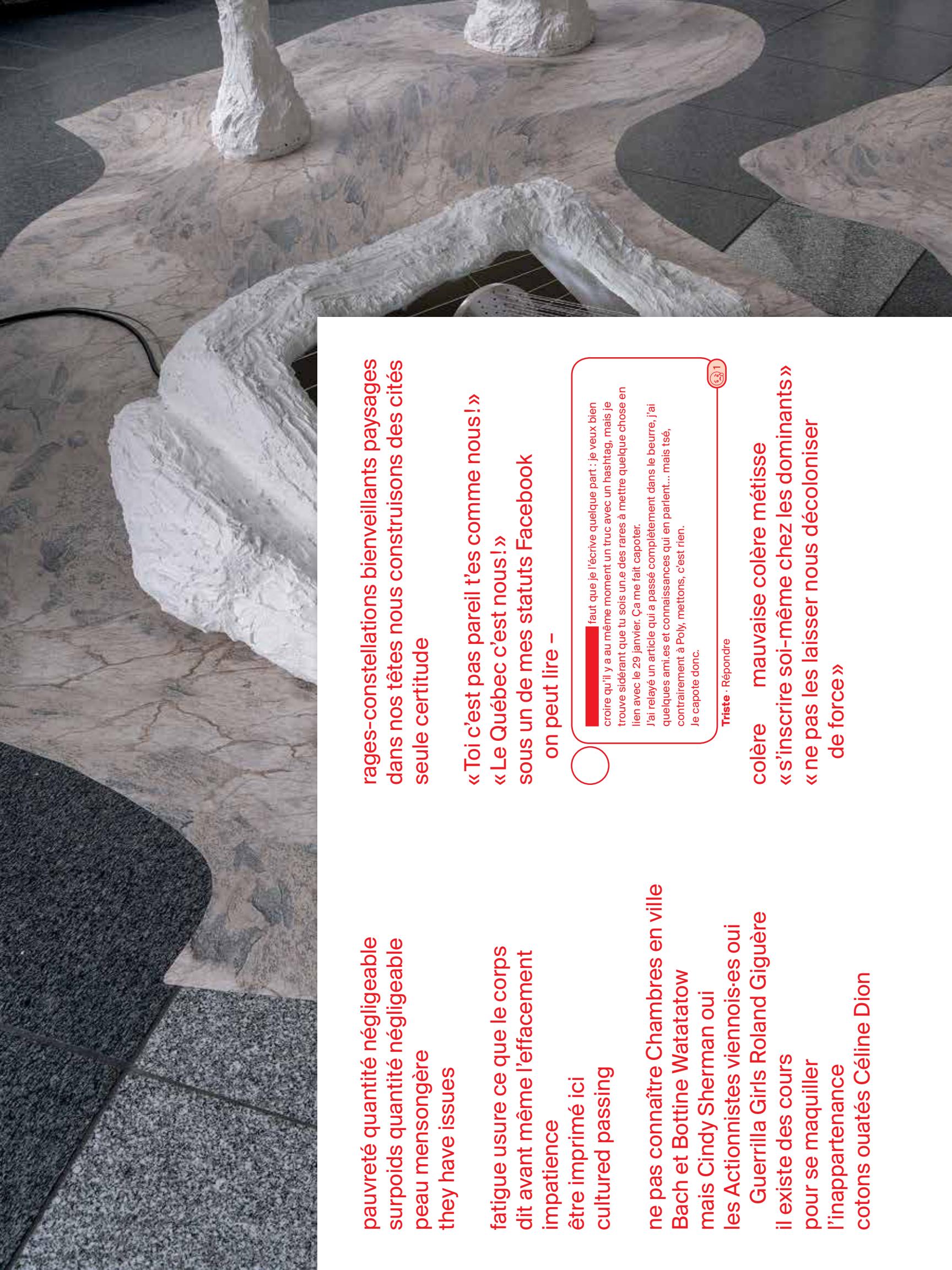
[Traduction de Catherine Leroux]

rusées. Et là-haut, ils ont défait les Turcs à quelques reprises.

Mon grand-père transportait l'eau bénite dans les montagnes, et quand il avait soif, il en buvait. Puis, avant d'arriver à la maison du mourant, il remplissait sa bouche dans une rivière, une fontaine ou un puits des environs.

Rawi Hage

Le Flacon



pauvreté quantité négligeable
surpoids quantité négligeable
peau mensongère
they have issues

rages-constellations bienveillants paysages
dans nos têtes nous construisons des cités
seule certitude

fatigue usure ce que le corps
dit avant même l'effacement
impatience
être imprimé ici
cultured passing

ne pas connaître Chambres en ville
Bach et Bottine Watataow
mais Cindy Sherman oui
les Actionnistes viennois:es oui
Guerrilla Girls Roland Giguère
il existe des cours
pour se maquiller
l'inappartenance
coton ouatés Céline Dion

«Toi c'est pas pareil t'es comme nous!»
«Le Québec c'est nous!»
sous un de mes statuts Facebook
on peut lire –

faut que je l'écrive quelque part : je veux bien croire qu'il y a au même moment un truc avec un hashtag, mais je trouve sidérant que tu sois un.e des rares à mettre quelque chose en lien avec le 29 janvier. Ça me fait capoter.
J'ai relayé un article qui a passé complètement dans le beurre, j'ai quelques amis et connaissances qui en parlent... mais tsé, contrairement à Poly, mettons, c'est rien.
Je capote donc.

16/21

Triste · Répondre

colère mauvaise colère métisse
«s'inscrire soi-même chez les dominants»
«ne pas les laisser nous décoloniser
de force»

Gerry Boulet Roches Voisines
merci @ponymtl ❤️❤️

coming of age d'Aladdin-Joël Legendre
au 11 septembre
*oui mon père est égyptien non il n'est
pas musulman oui il est né là-bas
oui ma mère est d'ici non elle n'est
pas musulmane non je ne parle pas
copte non je ne parle pas arabe oui et
tout devient possible non oui non oui
nous sommes tous·tes fragmentaires
découssu·es accidentel·les*

bad feminists bad queers
bad half-immigrants
bad demi-Kèbs

imitons assez bien le chant de Mes Aïeux :
« Nous » nous permettra peut-être de dire
que nos arrière-arrière-grands-pères ont
cultivé
la terre
de leurs ancêtres
bad very bad peuples migrants
autochtones de nulle part

Symon Henry

my genderqueer half-breed body
جسدي الشاذ النوع والمختلط الأجناس
[ʃasadi 'chædθ annaw3 wal/mo5talit al ajnes]

49



Quand j'ai participé à l'échange public intitulé « Neither Here nor There, or How to Rethink the Notion of Home », en compagnie de Sylvia D. Hamilton et de Shanna Strauss, j'ai été frappée par l'affirmation de Hamilton que « si tu ne te vois pas, il est possible que tu commences à croire que tu n'existes pas ». J'ai compris que cela signifiait que se voir soi-même, être représentée, c'est non seulement se sentir incluse, c'est aussi se sentir enracinée dans quelque chose de plus grand que soi. La capacité de se connecter au passé par l'archive est une forme cruciale de représentation. Pourtant, tout en offrant la possibilité de se sentir ancrée dans l'histoire, l'archive néglige couramment les histoires orales qui, selon Lévi-Strauss, exigent la confiance. Comment peut-on concevoir les traditions orales de façon à ce qu'elles « fassent

parler l'archive», comme le propose l'artiste Camille Turner dans sa pratique ? Quel sens pourraient avoir le fait de s'insérer dans ses fissures, d'écouter ses échos et d'imager un avenir qui, dans les mots d'Audre Lorde, appartient à tout le monde ? Faire confiance à un langage qui passe par le corps et à une transmission du savoir qui se fait par l'histoire orale, c'est embrasser leur potentiel représentationnel pour les personnes QTBIPOC (personnes queer et trans autochtones, noires ou racisées).

[Traduction de Colette Tougas]

Joana Joachim

Avoir confiance et
« faire parler l'archive »





Cornwall (Ontario), 1968
Vit et travaille à Gatineau (Québec)

L'œuvre de Rosika Desnoyers se situe à la croisée des pratiques en art conceptuel et de la broderie. En tant que forme de recherche et création, sa méthode est interdisciplinaire et intermédiaire. Avec un accent porté sur l'histoire, la pratique et le statut culturel du *Berlin wool work* (mieux connu sous le nom de travaux à l'aiguille), sa pratique aborde des enjeux liés à la copie, à l'automation de la production de l'image et à la viabilité des distinctions entre connaissances intellectuelles et techniques. Dans son œuvre, elle examine de quelle manière une pratique ancrée dans les travaux à l'aiguille peut défier certaines des structures prédominantes du système de l'art.

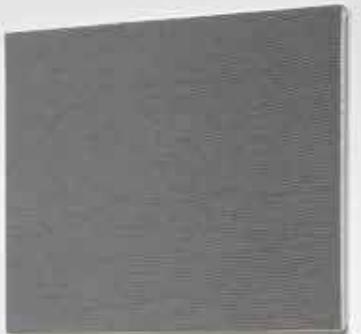
Desnoyers est détentrice d'un doctorat (2012) qui constitue une facette de son travail en art. Sa thèse était accompagnée, entre autres, d'une micro-archive d'artéfacts – composée de broderies des XVIII^e et XIX^e siècles, de motifs peints à la main, de gravures et de livres. La thèse a récemment été publiée chez Bloomsbury Academic sous le titre de *Pictorial Embroidery in England: A Critical History of Needlepainting and Berlin Work*. Desnoyers a présenté son travail à Diagonale, Montréal (2005); à la Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal (2013); à Acme Project Space, Londres, Royaume-Uni (2015); à Dazibao, Montréal (2016); ainsi qu'à AXENÉO7 (2017) et Art-Image, Gatineau, Québec (2019). Elle a reçu de nombreuses bourses, entre autres du Conseil des arts du Canada pour une résidence à Londres, Royaume-Uni.

Cornwall, Ontario, 1968
Lives and works in Gatineau, Québec

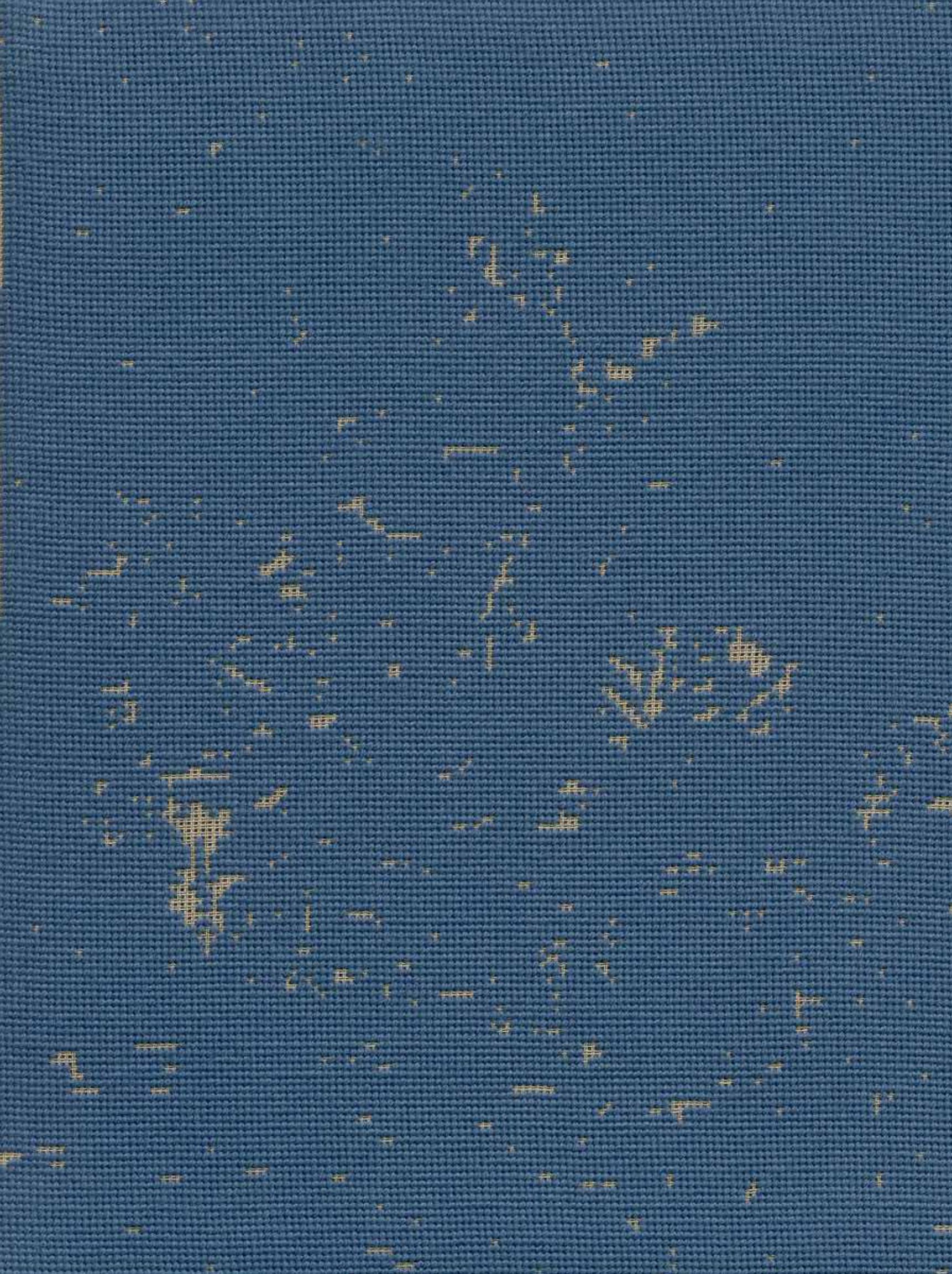
Rosika Desnoyers' artwork is produced at the intersection of conceptual art practices and embroidery. As a form of research-creation, her method is interdisciplinary and intermedial. With a focus on the history, practice and cultural status of Berlin wool work (better known as needlepoint), her practice addresses issues regarding copying, the automation of image production and the viability of distinctions between intellectual and technical knowledge. Her work examines how it is that a practice based in needlepoint might challenge some of the predominant structures of the art system.

As a facet of her artwork, Desnoyers completed a doctorate in 2012. Her thesis was accompanied by a micro-archive of artifacts, eighteenth- and nineteenth-century embroideries, hand-painted patterns, engravings, books, etc. It was recently published by Bloomsbury Academic as *Pictorial Embroidery in England: A Critical History of Needlepainting and Berlin Work*. She has exhibited work at Diagonale, Montréal (2005); the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal (2013); Acme Project Space, London, U.K. (2015); Dazibao, Montréal (2016); and AXENÉO7 (2017) and Art-Image, Gatineau, Québec (2019). She is the recipient of several grants, including a Canada Council studio residency in London, U.K.

Rosika Desnoyers

A white, low-profile display case with glass top and front panels, resting on a light-colored wooden floor. Inside the case, several items are displayed, including an open book with a yellow cover, a small yellow folder, and some papers. The case is positioned in the foreground, partially obscuring the wall behind it.





Stratford (Ontario), 1981
Vit et travaille à Montréal

Dans sa pratique, Anne Low a recours à la sculpture, à l'installation, au textile et à la gravure pour explorer la manière dont certaines formes d'expression et notions, comme la domesticité, l'utilité et le goût, peuvent se libérer de leur subordination à l'histoire et traiter de sujets actuels. En produisant des formes contemporaines empreintes de mystère, l'artiste aborde une série de récits plus vastes qui explorent l'impulsion à la décoration, et à l'individuation des objets et de soi.

Parmi ses récentes expositions individuelles, mentionnons *Bletting*, Franz Kaka, Toronto (2019); *Chair for a Woman*, Contemporary Art Gallery, Vancouver (2019); *Paperstainer*, Mercer Union, Toronto (2018); *A wall as a table with candlestick legs*, Tensta Konsthall, Stockholm, Suède (2018); et *Witch with Comb*, Artspeak, Vancouver (2017). Les expositions collectives auxquelles elle a récemment participé comprennent *Art Encounters Biennial*, Timisoara, Roumanie (2019); *Soon Enough – Art in Action*, Tensta Konsthall, Stockholm, Suède (2018); *Separation Penetrates*, Mercer Union, Toronto (2017); *Dream Islands*, Nanaimo Art Gallery, Colombie-Britannique (2017); *Ambivalent Pleasures*, Vancouver Art Gallery (2016); et *Reading the Line*, Western Front, Vancouver (2015). Sa collaboration avec Evan Calder Williams, *The Fine Line of Deviation*, a été présentée à Mercer Union, Toronto (2018), et à Issue Project Room, New York (2016).

Stratford, Ontario, 1981
Lives and works in Montréal

Anne Low's practice includes sculpture, installation, textiles and printmaking, and investigates how particular expressive forms and notions such as domesticity, utility and taste are able to unhinge themselves from historical contingency and speak to current issues. Through the production of mysterious contemporary forms, her works speak to wider narratives around the impulse to individuate object and self, and how the impulse to decorate is a desire that extends through history.

Recent solo exhibitions include *Bletting*, Franz Kaka, Toronto (2019); *Chair for a Woman*, Contemporary Art Gallery, Vancouver (2019); *Paperstainer*, Mercer Union, Toronto (2018); *A wall as a table with candlestick legs*, Tensta Konsthall, Stockholm, Sweden (2018); and *Witch with Comb*, Artspeak, Vancouver (2017). Recent group exhibitions include *Art Encounters Biennial*, Timisoara, Romania (2019); *Soon Enough – Art in Action*, Tensta Konsthall, Stockholm, Sweden (2018); *Separation Penetrates*, Mercer Union, Toronto (2017); *Dream Islands*, Nanaimo Art Gallery, British Columbia (2017); *Ambivalent Pleasures*, Vancouver Art Gallery (2016); and *Reading the Line*, Western Front, Vancouver (2015). Her collaboration with Evan Calder Williams, *The Fine Line of Deviation*, has been exhibited at Mercer Union, Toronto (2018) and the Issue Project Room, New York (2016).

Anne Low







London (Ontario), 1979
Vit et travaille à Montréal

Karen Kraven travaille en photographie, en sculpture et en installation. Influencée par les propriétés physiques et optiques du textile – intérêt inspiré du souvenir de la manufacture de tricots de son père (et de son grand-père), qui a cessé sa production l'année de sa naissance –, sa pratique explore la manière dont le vêtement révèle la nature inachevée et instable du corps ainsi que sa mise à l'épreuve par le travail, les blessures et l'usure.

Parmi ses expositions individuelles récentes, mentionnons *Dust Against Dust*, Parisian Laundry, Montréal (2019); *Pins & Needles*, Toronto Sculpture Garden (2018); *Deadstock*, Maw Gallery, New York (2017); *Flip Flop Punch Front*, Mercer Union, Toronto (2015); et *Razzle Dazzle Sis Boom Bah*, ICA, Portland, Maine, et Fonderie Darling, Montréal (2014–2015). Ses œuvres ont également fait partie d'expositions à Toronto ; Marseille, France ; Mumbai, Inde ; et Baltimore, Maryland. Des comptes rendus de son travail ont paru dans *C Magazine*, *Canadian Art*, *Momus* et *Artforum*.

London, Ontario, 1979
Lives and works in Montréal

Karen Kraven works with photography, sculpture and installation. Influenced by the physical and optical properties of textiles, as a result of her interest in her father's (and his father's) knitting factory, which stopped manufacturing the year she was born, her practice explores the ways clothing registers the body as unfinished, unstable and under interrogation—pointing to the harm sustained from work, wounds and wear.

Recent solo exhibitions include *Dust Against Dust*, Parisian Laundry, Montréal (2019); *Pins & Needles*, Toronto Sculpture Garden (2018); *Deadstock*, Maw Gallery, New York (2017); *Flip Flop Punch Front*, Mercer Union, Toronto (2015); *Razzle Dazzle Sis Boom Bah*, ICA, Portland, Maine; and Fonderie Darling, Montréal (2014–2015). Her work has also been included in exhibitions in Toronto; Marseille, France; Mumbai, India; and Baltimore, Maryland. Reviews have been published in *C Magazine*, *Canadian Art*, *Momus* and *Artforum*.

Karen Kraven







Saskatoon (Saskatchewan), 1970
Vit et travaille à Montréal

Luanne Martineau est professeure agrégée de peinture et de dessin à l'Université Concordia, Montréal. Dans sa pratique de recherche, elle explore la stratification sociale de la production artistique et les divisions «naturalisées» entre les genres artistiques, faisant appel à une longue tradition satirique et critique en art contemporain. Reliant les processus et les récits de l'artisanat, occultés par la déqualification minimaliste et post-minimaliste de la matérialité, Martineau s'intéresse au point de rencontre entre méthode, style et idéologie dans la production artistique.

L'œuvre de Luanne Martineau a été présentée partout au Canada et sur la scène internationale, lors de grandes expositions collectives : à la Vancouver Art Gallery (2019); au Musée national des beaux-arts du Québec, Québec (2018); au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (2016); au MASS MoCA, North Adams, Mass. (2012-2013); au Power Plant, Toronto (2009-2010); et au Banff Centre for the Arts, Alberta (2007). Parmi ses plus récentes expositions individuelles, mentionnons celles à la Foreman Art Gallery de l'Université Bishop's, Sherbrooke (2015); à la Art Gallery of Windsor, Ontario (2012); au Rodman Hall Arts Centre – Brock University, St. Catharines, Ontario (2011); et au Musée d'art contemporain de Montréal (2010). En 2007, Martineau a été lauréate du VIVA Award for the Visual Arts de la Shadbolt Foundation et, en 2009, elle a représenté la Colombie-Britannique et le Yukon au Prix Sobey pour les arts.

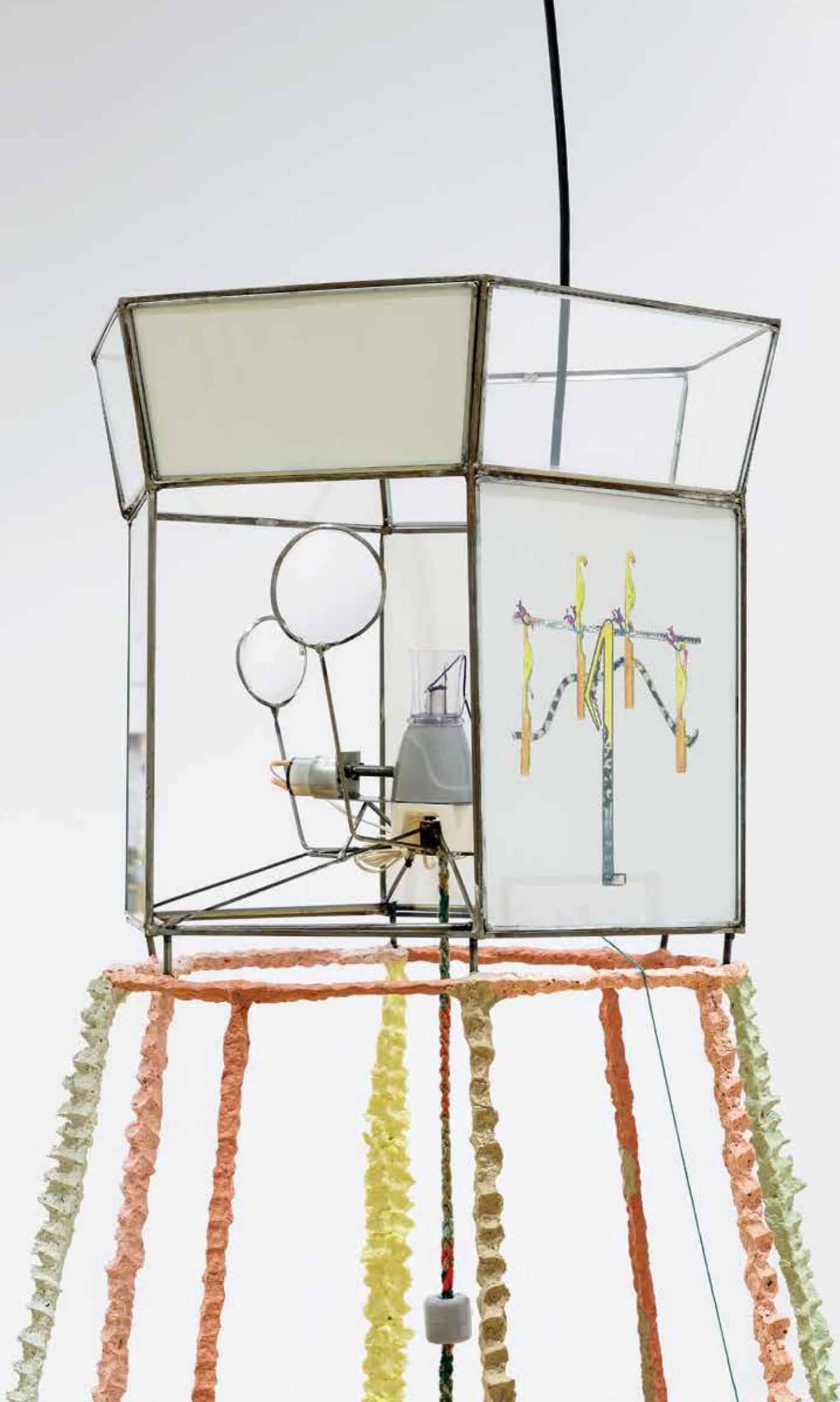
Saskatoon, Saskatchewan, 1970
Lives and works in Montréal

Luanne Martineau is Associate Professor of Painting and Drawing at Concordia University, Montréal. Her research practice explores the social stratification of artistic production and the “naturalized” fissures between art genres, engaging a long tradition of satire and critique within contemporary art. Interconnecting processes of craft with the suppressed narratives of the artisan within minimalist and post-minimalist “deskilled” materiality, Martineau pursues the conflation of method, style and ideology within artistic manufacture.

Martineau's work has been exhibited across Canada and internationally, with most significant group exhibitions at the Vancouver Art Gallery (2019); Musée national des beaux-arts du Québec, Québec City (2018); National Gallery of Canada, Ottawa (2016); MASS MoCA, North Adams, Massachusetts (2012–2013); Power Plant, Toronto (2009–2010); and Banff Centre for the Arts, Alberta (2007). Recent solo exhibitions include the Foreman Art Gallery at Bishop's University, Sherbrooke (2015); Art Gallery of Windsor, Ontario (2012); Rodman Hall Arts Centre—Brock University, St. Catharines, Ontario (2011); and Musée d'art contemporain de Montréal (2010). In 2007, Martineau was the recipient of the Shadbolt Foundation's VIVA Award for the Visual Arts and in 2009, she represented British Columbia and the Yukon for the Sobey Art Award.

Luanne Martineau





Notes on the Exhibition

Mark Lanctôt
François LeTourneau

THE EXHIBITION

Initially conceived over two years ago as a program of exhibitions, performances and encounters that would draw on local practices and run over a protracted period, *La machine qui enseignait des airs aux oiseaux* was eventually presented at the Musée in the form of a single exhibition, in the autumn of 2020. With its components thus concentrated, the project assumed a more event-focused character. It is perhaps important then to point out from the very outset that the exhibition was never intended to be a comprehensive “snapshot” of the current art scene, as the Triennials presented at the Musée in 2008 and 2011 were.

Its point of departure was rather a sort of open, thematic framework that evolved considerably over numerous meetings with our colleagues and partners (artists, researchers and others). We were initially interested in exploring an expanded idea of language, not merely as a conceptual vector—except when its materiality also becomes a source of meaning—but, more

importantly, as a phenomenon rooted in gestures and the body. (A focus which the French distinction between *langue* and *langage* may begin to illustrate.)

More specifically, our conversations concerned the various ways in which the embodiment of language can serve to translate and transmit knowledge, memories and affects. Lastly, we were also interested in the role of empathy in these processes of translation and transmission. How does the language of the body speak to us today? What does it say about our relationships, about recent transformations in intersubjectivity? In a world rendered precarious and dematerialized by the hegemony of neoliberalism, can the “plasticity” of subjectivity (its capacity to be shaped by history and to assume new forms) be deciphered in the materiality of artworks, at the very threshold of corporality and technical apparatuses?

A certain number of the practices we looked at seemed to approach these questions in an especially interesting manner; within these, a particular subset appeared to develop a more

precise and coherent conversation with ideas we further explored in our curatorial research. Rather than steering us toward neo-expressionist or experiential approaches (as we might have expected), the practices that were ultimately selected for the exhibition set the stage for tangible objects that borrow as much from craft and industrial forms of production as they do from the post-minimalist and conceptual aesthetic traditions. The corporal and performative character of these practices does not rely so much on a kind of expressive theatricality (whether sustained or not by various immersive technologies), as it does on investigating the traces of language—as seen at work from within the body. Most of these works rely more specifically on traditional technical devices, ranging from the analog to the recently obsolete, with numerous instantiations of repetition and permutation alluding to the long history of manual work, as well as to the more recent history of embodied mechanization.

Throughout the exhibition, a number of intermedial and/or

indexical procedures (photomechanical or corporal imprints, moulds, overlays) accompany the transmission of affects and knowledge between bodies and objects. For anyone who takes the time to observe them in detail, these works give tangible and visible shape to complex forms of translation. Language opens onto worlds: many works point in the direction of thresholds, intersections and interfaces. The transition from one state to another, from one space to another, and from one subjectivity to another gives rise to variable states of plasticity. Such processes of shaping redirect elements away from, or closer to, one another, composing new configurations as they go. In the face of contemporary crises and the hardening of communication, these forms of language imagine new modes of coexistence and inter-penetration of bodies and environments.

Language's function as an interface inhabits the surfaces of architecture, objects and material culture (advertising, industrial packaging), as well as that of

the body—as may be observed from the interest many artists are taking in the properties of textiles and ornament. Fabric can evoke, protect, reveal or conceal the body; it can also animate it, situate it within a historical context and enable it to transmit signs of belonging to one or more identities. Within the hollows and folds of the body, clothing and ornament can appear as extensions of the flesh and point us toward hybrid readings, in the manner of a text or musical score. Conversely, musical scores may assume the shape of clothing or new material protocols, emerging indexically from the body. Textility and weaving underlie collective forms of language that determine the ways in which we relate to one another. In this process of reading, which is also a process of writing, the connection between what precedes the work and foregrounds it is also a matter of coding: the language of the body serves to contain, infiltrate or let go. It alternates between opacity and transparency. Cutting and sewing arrangements can allude to forced relationships, as much

as they can to intimacy or reparation. Actions of covering and wrapping simultaneously connote forgetting, repression or increasing strength.

Traces left by embodied language call for a certain quality of attention and awareness (wholly different from that dictated by the *body-image market*). How might we think, for example, of the gaze we bring to bear on objects that surround us and retain the imprints of bodies that are no more? Does the idea of language living on in objects relate to a vitalist projection? Raised in a museum, such questions take on increased importance. The contemporary, it has often been noted, can be anachronistic: a coexistence that shares common language forms across time and space. Certain modes of tuning extend over prolonged periods: the corporal language of repetition, for example, is also that of ritual. Finally, can it not be said that broad expanses of language also extend beyond the human into the animal world, even into the earth?

Language lives by weaving its way through a succession of

"filters": bodies, materials, technical devices. In the course of our research, we were somewhat surprised to learn of the existence of an old musical instrument called the serinette,



which, although far removed from our contemporary sensibility, nonetheless encapsulates the paradoxical and difficult character of this intermeshing. The serinette, which looks like a small barrel organ, was used to teach certain tunes to birds (typically, to canaries, although other instruments such as the *merline*, the *perroquette* and the *pionne* also existed). A close relative of the barrel or crank organ, it originated among the European aristocratic classes of the eighteenth century and

was closely associated with the growing popularity of automatons and debates on the relationship between human beings and machines, at a time that also saw the rapid expansion of capitalism, violently globalized through colonization.

The questions we asked ourselves when laying the groundwork for this exhibition reflect the deep marks that history has left on the social body. The works we selected revisit these questions while developing and fine-tuning the original premises—all the while making them more pointedly individual because, even though these works speak to us of long, collective histories, with considerable cultural and political repercussions, they remain as complex and singular in the answers they yield as the individual bodies that accompanied them. These works have their own specific logic, their own way of disclosing themselves and pointing toward one another (which we have attempted to follow while minimizing their compartmentalization in the galleries), their own way of creating

E EXHIBITION

networks of correspondences that are often stronger than we may have initially presumed.

The open, relational logic of the exhibition is echoed in the text that grew out of it, which concludes this publication. Instead of the usual sort of curatorial essay, where each artist is looked at from a particular vantage point with the intention of confirming or illustrating a central argument, we are proposing an open, fragmentary text composed of diverse voices (notes taken during conversations, things we heard, intuitions, repurposed quotations).

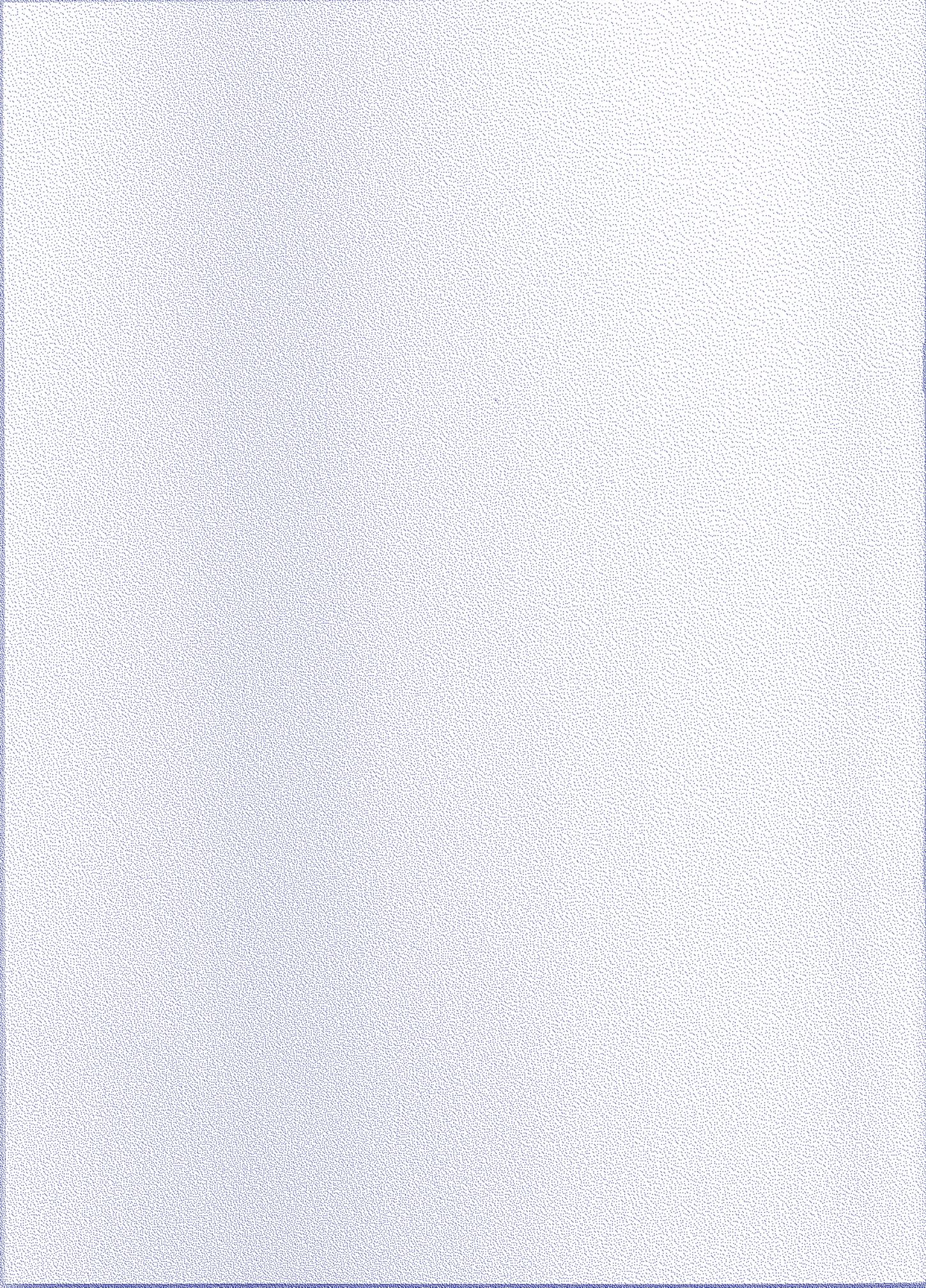
Readers can peruse it as they wish, stopping at the parts that hold their attention. Of course, a more active research-referenced reading is also possible. If the text does parody, to some extent, the table of contents of certain scholarly works, it is mostly meant to mirror the way in which the exhibition came together, as well as being an acknowledgment

of the many potential avenues that could not be explored here but are offered to be taken up and developed in other contexts.

[Translated by Donald McGrath]

Mark Lanctot has been a curator at the Musée d'art contemporain de Montréal since 2006. He has organized some twenty solo and group exhibitions of artists from Canada and abroad. Before curating the Françoise Sullivan retrospective in 2018, he was responsible for exhibitions devoted to the work of Ryan Gander (2016), Pierre Dorion (2012) and Tacita Dean (2009)—among others—and has been a member of the curatorial team that put together the 2008 and 2011 editions of the Québec Triennial, and the Montréal Biennial of 2014. In conjunction with the artist and independent curator Jonathan Middleton, he has continued to develop a series of exhibitions and events entitled *The Troubled Pastoral*. He is currently preparing a solo exhibition on the work of the French artist Lili Reynaud Dewar (2021).

François LeTourneau is a curator at the Musée d'art contemporain de Montréal. He has curated solo exhibitions devoted to the artists Etienne Zack (2010), Jon Pylypczuk (2011), Lynne Cohen (2013–2015) and Janet Werner (2019–2020), in addition to co-curating the Québec Triennial (2011), Zoo (2012) and *Rafael Lozano-Hemmer: Unstable Presence* (2018, in collaboration with SFMOMA). As part of his public programs mandate, he also organizes the annual Max and Iris Stern International Symposium. François LeTourneau holds a PhD in art history from the art history and film studies department of the Université de Montréal, where he taught as a visiting professor from 2014 to 2016.





Territoire mohawk de Kahnawake, 1961
Vit et travaille sur le territoire mohawk
de Kahnawake

Carla Hemlock a une pratique en arts textiles et en techniques mixtes. Dans son travail, elle a recours à des images photographiques et au perlage sur des courtepointes et des vêtements afin d'aborder des enjeux sociaux, politiques et environnementaux. Elle collabore également avec son époux, Babe Hemlock, à la fabrication de porte-bébés et d'œuvres en techniques mixtes. Elle a été la lauréate du « 2017 Excellence in Iroquois Arts Award » décerné par l'Iroquois Museum, Howes Cave, N. Y. Son emblématique *Tribute to the Mohawk Ironworkers*, 2008, a fait partie de la publication de 2019 intitulée *Smithsonian American Women: Remarkable Objects and Stories of Strength, Ingenuity, and Vision from the National Collection*, à Washington, D.C. Elle était membre du comité pour l'exposition de 2019 *Hearts of our People: Native Women Artists* à laquelle elle a également participé comme artiste, au Minneapolis Institute of Art, au Minnesota.

Les œuvres de Hemlock ont été présentées au Canada, aux États-Unis, en Allemagne, en France et en Russie. Elles font partie de collections particulières et publiques, entre autres celles du Smithsonian National Museum of the American Indian, Washington, D.C.; du Boston Museum of Fine Arts, Mass.; du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec; et du Minneapolis Institute of Art, Minn.

Kahnawake Mohawk Territory, 1961
Lives and works in Kahnawake Mohawk Territory

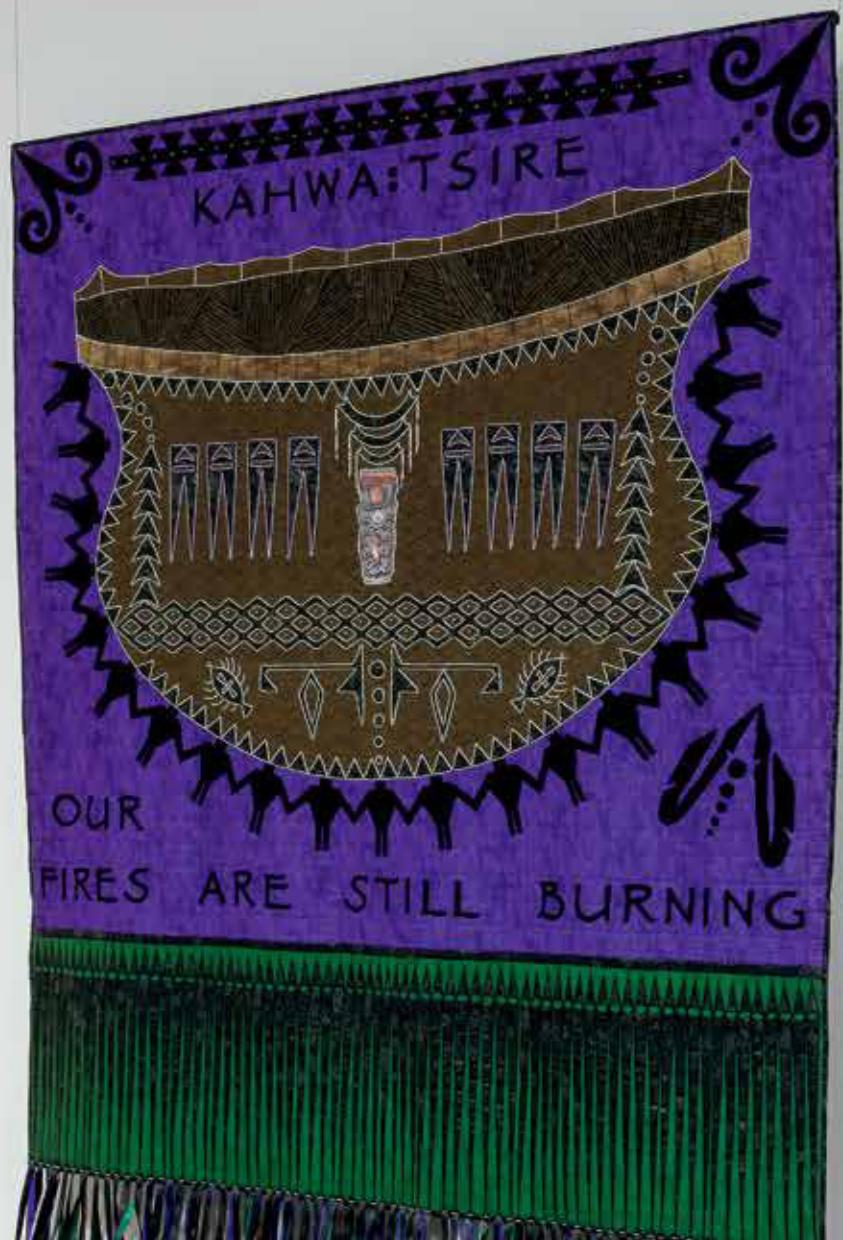
Carla Hemlock is a textile and mixed media artist. Her work combines media such as photographic imagery and beadwork onto quilts and clothing to address social, political and environmental issues. She also collaborates on cradleboards and mixed media artworks with her husband, Babe Hemlock. She was the recipient of the 2017 Excellence in Iroquois Arts Award from the Iroquois Museum in Howes Cave, New York. In 2019, her iconic *Tribute to the Mohawk Ironworkers* (2008) was included in the 2019 *Smithsonian American Women: Remarkable Objects and Stories of Strength, Ingenuity, and Vision from the National Collection*, Washington, D.C. She was part of the committee for the groundbreaking 2019 *Hearts of our People: Native Women Artists*, Minneapolis Institute of Art, Minnesota, in which she also participated as an artist.

Hemlock's works have been exhibited in Canada, the U.S., Germany, France and Russia. They can be found in private and public collections including the Smithsonian National Museum of the American Indian, Washington, D.C., Boston Museum of Fine Arts, Massachusetts, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec City, and Minneapolis Institute of Art, Minnesota.

Carla Hemlock







Gatineau (Québec), 1987
Vit et travaille à Montréal

Guillaume Adjutor Provost est un artiste multidisciplinaire qui mène des expériences sur les formes de l'exposition et sur les collections, le texte et le commissariat. Son engagement artistique, informé par la recherche et la libre association d'idées, vise à examiner ce qui a trop longtemps existé en périphérie des discours historiques dominants : la contre-culture, l'imagerie populaire québécoise, les expériences queer ou la conscience de classe. Provost conçoit la création comme un outil d'interprétation où l'écart entre le réel et sa transcription fantasmatique formule un désir de transformation active du monde.

Guillaume Adjutor Provost a été récipiendaire de bourses du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts du Canada, et de la bourse Claudine et Stephen Bronfman, ainsi que finaliste pour le prix Pierre-Ayot en 2019. Ses projets ont été présentés dans le cadre d'expositions individuelles et collectives, notamment : à Caravansérail, Rimouski (2019); à la Fonderie Darling, Montréal (2019); à la Galerie Hugues Charbonneau, Montréal (2018-2019); à Bikini, Lyon, France (2018); à Diagonale, Montréal (2017); au Bólit Centre Art Contemporani, Gérone, Espagne (2017); au Centre Clark, Montréal (2016); à la Galerie de la rue des Étables, Bordeaux, France (2015); à la Fondation Christoph Merian, Bâle, Suisse (2015); à Ve.Sch, Vienne, Autriche (2014); et au Couvent des Récollets, Paris (2012).

Gatineau, Québec, 1987
Lives and works in Montréal

Multidisciplinary artist Guillaume Adjutor Provost experiments with exhibition forms and collections, text writing and curating. His artistic engagement, informed by research and the free association of ideas, sets out to examine what has too long lain on the periphery of the dominant historical discourses: the counter-culture, Québec's vernacular imagery, queer experiences and class consciousness. Provost sees creation as an interpretive tool by which the gap between reality and its transcription into something fantastical expresses a desire to actively transform the world.

Provost has received grants from the Conseil des arts et des lettres du Québec and the Canada Council for the Arts, as well as the Claudine and Stephen Bronfman Fellowship, and was shortlisted for the 2019 Prix Pierre-Ayot. His projects have been presented in solo and group exhibitions at venues including Caravansérail, Rimouski (2019); Fonderie Darling, Montréal (2019); Galerie Hugues Charbonneau, Montréal (2018–2019); Bikini, Lyon, France (2018); Diagonale, Montréal (2017); Bólit Centre Art Contemporani, Girona, Spain (2017); Centre Clark, Montréal (2016); Galerie de la rue des Étables, Bordeaux, France (2015); Fondation Christoph Merian, Basel, Switzerland (2015); Ve.Sch, Vienna, Austria (2014); and Couvent des Récollets, Paris (2012).

Guillaume Adjutor Provost



It is impossible to know if we found the photo



offbeat, grotesque, a caricature

Bagarres entre « zoot-suiters » et marins en fin de semaine

La Tribune — lundi 5 juin 1944

De sérieuses bagarres ont éclaté durant la fin de semaine entre les membres des forces armées et les « zoot-suiters » ici, en divers quartiers de la métropole et dans Verdun, tenant continuellement en alerte les escouades d'urgence de la police provinciale et de la police municipale. Des vingtaines de personnes ont été blessées et on en a arrêté 40, des matelots pour la plupart. Dimanche soir, les rives atteignirent leur point culminant, lorsque les policiers provinciaux, coiffés de casques d'acier, furent mandés pour faire cesser une bataille de 45 minutes entre 100 soldats et un nombre indéterminé de « zoot-suiters » au parc Lafontaine. Suivant l'exemple des matelots de samedi soir, les soldats ont profité de toutes les occasions pour arracher sur le dos de ceux qui les portaient les fameux « zoot-suits » qui ressemblent plutôt à des draperies de fenêtres qu'à des habits, et pour les chasser ensuite à travers les rues, à demi-nus. Pénétrant de force dans le pavillon de danse de Verdun, samedi soir, les matelots employèrent les bancs de pierre de la promenade en bois comme bâillers. Les complets des « zoot-suiters » furent déchirés en lambeaux. Plusieurs civils enlevèrent leurs vestons longs, longs..., mais furent identifiés par leur coupe de cheveux à la « zoot », et ne purent échapper.

Bagarres monstres entre « zoot-suiters » et marins dans nos rues, samedi et dimanche

Le Canada — lundi 5 juin 1944

Il était 21h50 samedi soir, lorsque la police de la métropole fut alertée pour une première échauffourée entre matelots et « zoot-suiters », à l'angle des rues Ste-Catherine et Berger. Quelque trente-cinq agents et officiers du poste central et du poste No 4 (rue Ontario), sous la direction personnelle de l'inspecteur Franck Dumoulin, maîtrisèrent promptement cette première manifestation, effectuant dix arrestations en un clin d'œil. Ceci n'était toutefois que le début des nombreuses manifestations qui s'ensuivirent, ici et là, dans ce quartier achalandé, des commencements de bagarre se produisant aussi au Beaver Club 316 ouest, rue Ste-Catherine (dans le voisinage de la rue Bleury), ainsi qu'au Palm Café, 2005, rue Bleury. Le groupe de manifestants était alors de près de 400 – surtout des marins – et, après avoir « visité » ces deux établissements de commerce, les manifestants revinrent à l'angle des rues Ste-Catherine et Berger. Lorsqu'ils voyaient un « zoot-suiter » dont le veston leur semblait trop long, les marins l'arrêtaient au passage et après l'avoir « mesuré », ils le déshabillaient sans plus... en pleine rue. Un d'eux, notamment, réussit à conserver son gilet, et un autre... sa combinaison.

Ces scènes disgracieuses se répétèrent ici et là, vers 1h15 hier matin, lors d'une échauffourée qui se déroula à l'angle des rues Clark et Ste-Catherine, vingt-deux marins tombèrent dans les filets de la police. Le calme fut rétabli à 2h30.

Les manifestations de Verdun commencèrent vers 22h, samedi soir, quand un groupe d'environ 200 marins fit irruption dans le Verdun Bowling Alley, rue Wellington, près de l'avenue de l'Église. On ne trouva pas de « zoot-suiters » à cet endroit et les matelots partirent sans retard et sans y causer de dégâts.

Les quelques 200 marins se rendirent ensuite dans une grande salle de danse de Verdun, située sur la promenade, au bord du St-Laurent, à l'angle du boulevard La Salle et de l'avenue Woodland, où une échauffourée des plus disgracieuses s'ensuivit. Des « zoot-suiters » furent déshabillés et lancés hors de la bâtisse, et plusieurs bagarres se produisirent. Il y eut aussi des dégâts causés à cette populaire salle de danse.

Les policiers de Verdun étaient au nombre de quarante-cinq, et ils étaient commandés personnellement par le directeur Pierre Gatineau, du service de police de la municipalité.

Peu avant minuit, on spécia à que les neuf personnes arrêtées hier soir sont trois soldats, deux civils et quatre matelots qui furent confisés, un peu plus tard, aux autorités de la marine canadienne. Un homme fit rapport à la police qu'on lui avait enlevé tous ses vêtements à l'exception de son pantalon et de sa chemise, et qu'on lui vola aussi une somme de \$30 qu'il avait dans ses goussets.

Plusieurs bagarres ont lieu dans la Métropole

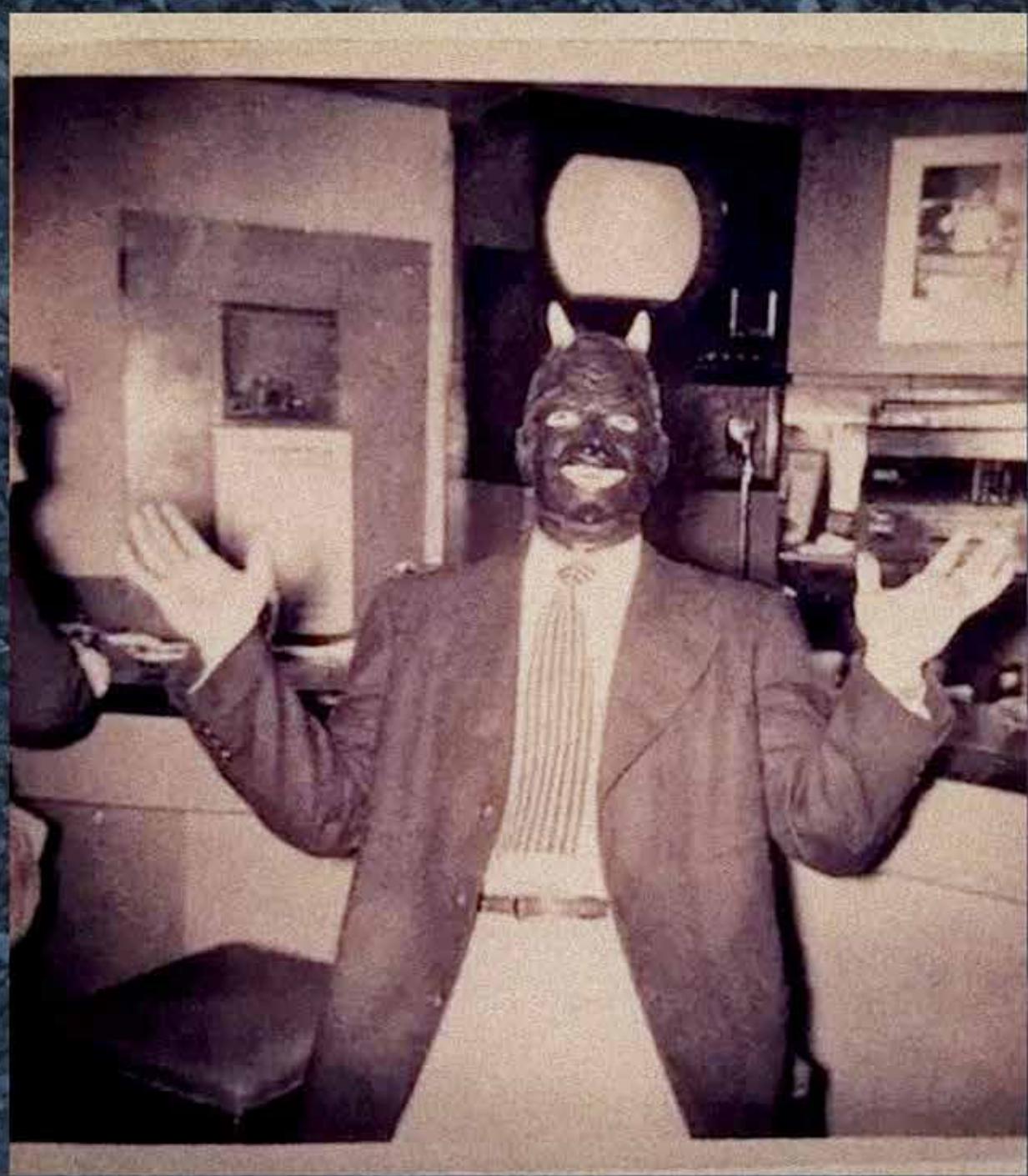
L'Action Catholique — lundi 5 juin 1944

Samedi soir, un groupe de plus de 300 matelots, parading dans les principales rues de Verdun, se dirigeaient vers l'Auditorium, où on avait organisé une danse. Les matelots entrèrent dans la salle et firent sortir toutes les jeunes filles. Ils passèrent alors en revue tous les jeunes gens qui s'y trouvaient. Tous ceux qui n'avaient pas de « zoot-suits » reçurent « poliment » l'ordre d'évacuer la salle. Quant aux « zoot-suiters », ils furent littéralement déshabillés. Ce fut pendant quelques minutes une véritable échauffourée entre civils et militaires. La police de Verdun, alertée d'urgence, dépêcha un solide cordon de policiers sur les lieux, mais il fut impossible aux gardiens de la paix de pénétrer dans la salle. On leur dit que des militaires « avaient un travail à terminer » et qu'ils « ne voulaient pas être dérangés ».

Un état de choses intolérable

Le Devoir — lundi 5 juin 1944

Les échauffourées se multiplient au centre ainsi qu'aux quatre coins de la ville de Montréal. Il y en a eu dans Rosemont, il y en a eu dans Saint-Henri. Elles s'étendent aux municipalités de la périphérie, Westmount et Verdun. Échauffourées qui ne pouvaient manquer de tourner et qui ont maintes fois tourné à la bagarre, voire à pire que cela : dans les soirées d'hier et de samedi, à Verdun et dans maintes régions de la ville même de Montréal, rue Sainte-Catherine et au parc Lafontaine, c'était ce que les Anglais appellent la *mob rule*, une manière d'émeute au cours de laquelle des marins de la marine de guerre ont non seulement rudoyé des civils mais se sont portés à des voies de fait contre des hommes et contre des femmes, dans la rue, sur la place publique, aussi dans des cafés et dans des restaurants. C'est un état de choses que les autorités ne sauraient tolérer plus longtemps. En l'occurrence, il se trouve que plusieurs autorités sont concernées tant civiles que militaires. Il paraît que c'est la vue de jeunes civils vêtus d'excentrique façon et auxquels on attribue la désignation « zoot-suiters » qui a provoqué, samedi et hier, des manifestations violentes de la part d'un certain nombre de marins. À ce que rapportent déjà les journaux, ces marins-là paraissent toutefois avoir couru au-devant de la manifestation violente et spontanée. Par troupes nombreuses, assez nombreuses pour s'imposer de force, ils ont envahi des salles et divers autres lieux de réunion. Une quarantaine d'entre eux, dont la police a pu s'emparer, comparaissent aujourd'hui devant les tribunaux. Ne devrait-on pas saisir cette occasion qui offre pour faire une enquête approfondie, pour rechercher jusqu'à quel point il peut y avoir eu provocation ? La *mob rule*, l'ochlocratie, qu'elle soit militaire ou civile, n'a pas sa raison d'être en pays civilisé. Les autorités feront certes mieux d'agir avant qu'il ne soit trop tard.



Bombay (Inde), 1963

Vit une existence professionnelle nomade entre Montréal, Berlin, Zurich et Mumbai

Sandeep Bhagwati est compositeur, chef d'orchestre, poète, professeur et chercheur, metteur en scène et artiste conceptuel. Ses œuvres sont régulièrement présentées dans le monde entier. Il a piloté de nombreux projets trans-traditionnels avec des solistes asiatiques et d'éminents ensembles européens, ainsi que plusieurs projets pluridisciplinaires de longue durée. Il a été commissaire et directeur de festivals de musique contemporaine à Munich, Berlin et Karlsruhe, Allemagne. Il écrit sur la musique, la mondialisation culturelle et la recherche artistique pour la radio, dans la presse écrite, les revues académiques et divers livres. Titulaire d'une chaire de recherche du Canada pour l'art Inter-X à l'Université Concordia de Montréal de 2006 à 2016, il a également été professeur à l'Université de musique de Karlsruhe; compositeur en résidence, chercheur et professeur invité à l'IRCAM, Paris; au ZKM Karlsruhe et à l'orchestre Beethoven de Bonn, Allemagne; à l'IEM Graz, Autriche; à CalArts Los Angeles, Calif.; à l'Université de Heidelberg et à l'Université des arts de Berlin, Allemagne; et au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, Russie. À l'Université Concordia, il dirige le matralab, un centre de recherche et création pour les arts vivants. Il s'intéresse actuellement à la «comprovisation», à l'esthétique trans-traditionnelle, au théâtre gestuel et sonore de même qu'aux partitions situées et non visuelles. Depuis 2013, il est également directeur artistique et chef d'orchestre de l'Ensemble Extrakte Berlin et, en 2015, il a fondé le premier ensemble indien de musique expérimentale, Sangeet Prayog, à Pune, Inde. Ses albums sont publiés par Mode Records New York, Noland Records et Dreyer Gaido Berlin.

Bombay, India, 1963

Lives a nomadic working existence between Montréal, Berlin, Zurich and Mumbai

Sandeep Bhagwati is a composer, conductor, poet, academic teacher and researcher, theatre director and conceptual artist. His works are regularly performed worldwide. He has run many trans-traditional projects with Asian soloists and prominent European ensembles, and many evening-length multidisciplinary projects. He has curated and directed new music festivals in Munich, Berlin and Karlsruhe, Germany. He writes on music, cultural globalization and artistic research for radio, press, academic journals and books. A Canada Research Chair for Inter-X Art at Concordia University, Montréal, from 2006 to 2016, he also was Professor at Karlsruhe Music University; Composer-in-Residence/Fellow/Guest Professor at IRCAM, Paris; ZKM Karlsruhe, Beethoven Orchestra Bonn, Germany; IEM Graz, Austria; CalArts Los Angeles, California; Heidelberg University and University of Arts Berlin, Germany; and Moscow Tchaikovsky Conservatory, Russia. At Concordia, he directs matralab, a research/creation centre for performing arts. His current interests centre on comprovisation, trans-traditional aesthetics, gestural and sonic theatre, and situative, non-visual scores. Since 2013, he has also been the artistic co-director and conductor of Ensemble Extrakte Berlin and, in 2015, he founded the first Indian ensemble for experimental music, Sangeet Prayog, in Pune, India. His albums are published by Mode Records New York, Noland Records and Dreyer Gaido Berlin.

Sandeep Bhagwati



Le projet en ligne de Sandeep Bhagwati, intitulé *ARE YOU OUT OF YOUR SOUND?*, réactive et réinvente une documentation puisée dans *Ecstasies of Influence* (Montréal, Berlin et Pune, 2016-2019), un projet de recherche-création qui a exploré des manières inter-artistiques de concevoir, de créer et de composer des performances et des productions musicales en dialogue avec d'autres pratiques artistiques. *Ecstasies of Influence* a reçu l'aide financière du Fonds de recherche du Québec – Société et culture ainsi que de l'Université Concordia.

L'étape montréalaise du projet a consisté en trois non-concerts mettant en vedette Deborah Carruthers, David Szanto, Angélique Willkie et l'Ensemble Ekstasis dans des présentations musicales décalées et holistiques qui ont transcendé le format du concert pour se situer quelque part entre la performance, l'installation et le rituel.

Marie-Annick Béliveau est une mezzo-soprano lyrique qui se spécialise en nouvelle musique. Elle travaille aux côtés de la directrice artistique de Chants Libres et poursuit un doctorat en recherche-création à l'UQAM.

Deborah Carruthers est artiste inter-artistique et compositrice de partitions graphiques ; elle est établie à Montréal. Elle collabore souvent avec des scientifiques, entre autres, s'intéressant tout particulièrement aux sujets environnementaux.

Felix Del Tredici est un trombone basse qui se spécialise dans l'exécution de la musique contemporaine et improvisée ; il est artiste-chercheur à matralab depuis plusieurs années.

Gabriel Dharmoo est compositeur, interprète vocal, chercheur et artiste *drag* interdisciplinaire, et doctorant à l'Université Concordia.

Ralitsa Doncheva est artiste, cinéaste et vidéaste à matralab.

Elinor Frey est une violoncelliste canado-américaine de premier plan qui se spécialise dans la musique ancienne et la nouvelle musique.

Catherine Henderson est médiathécaire et archiviste musicale à matralab.

Terri Hron est flûtiste, compositrice et artiste multimédia, et également directrice générale du Réseau canadien pour les musiques nouvelles.

Guy Pelletier est un flûtiste qui joue tous les styles musicaux et qui aime prendre part à des projets artistiques non conventionnels.

David Szanto est un chercheur, professeur et artiste qui examine la gastronomie et les systèmes alimentaires au moyen de la performance, de l'écologie et du design.

Angélique Willkie, performeure, dramaturge et pédagogue, est active dans les champs de la danse et du cirque, et elle est professeure adjointe à l'Université Concordia.

Jessica Tsang est percussionniste et chercheure-commissaire, et la moitié du duo guitare et percussion *party of one*.

Sandeep Bhagwati's online project *ARE YOU OUT OF YOUR SOUND?* reactivates and reinvents documentation taken from *Ecstasies of Influence* (Montréal, Berlin and Pune, 2016–2019), a research-creation project that explored inter-artistic ways of conceiving, creating and composing musical performances and productions in dialogue with other artistic practices. *Ecstasies of Influence* was funded by the Fonds de recherche du Québec—Société et culture, and by Concordia University.

The Montréal leg of the project consisted of three un-concerts featuring Deborah Carruthers, David Szanto, Angélique Willkie and Ensemble Ekstasis in quirky and holistic presentations of music that transcended the concert format to position themselves somewhere between performance, installation and ritual.

Marie-Annick Béliveau is a lyric mezzo-soprano who specializes in new music. She works alongside the artistic director at Chants Libres and is completing a PhD in research-creation at UQAM.

Deborah Carruthers is a Montréal-based inter-arts artist and composer of graphic scores, often collaborating with scientists and others, with a particular emphasis on environmental matters.

Felix Del Tredici is a bass trombonist specializing in the performance of contemporary and improvised music, and has been an artist-researcher at matalab for many years.

Gabriel Dharmoo is a composer, vocal performer, researcher and interdisciplinary drag artist, and a PhD candidate at Concordia University.

Ralitsa Doncheva is an artist, filmmaker and videographer at matalab.

Elinor Frey is a leading Canadian-American cellist and researcher who specializes in early music and new music.

Catherine Henderson is a media librarian and music archivist at matalab.

Terri Hron is a recorder player, composer and multimedia artist, and also the executive director of the Canadian New Music Network.

Guy Pelletier is a flutist who plays all music styles and likes to be part of creative and unconventional artistic projects.

David Szanto is a researcher, teacher and artist who examines gastronomy and food systems through performance, ecology and design.

Angélique Willkie, a performer, dramaturge and pedagogue, is active in the fields of dance and circus, and is an assistant professor at Concordia University.

Jessica Tsang is a percussionist and researcher curator, and half of the guitar and percussion duo *party of one*.

Hamilton (Ontario), 1980
Vit et travaille à Montréal

Dans sa pratique en sculpture et en installation, Kelly Jazvac s'intéresse à la relation entre le plastique comme matériau chimiquement synthétisé et aux conséquences environnementales de la consommation, du désir et de l'irresponsabilité humaine. Durant les dix dernières années, elle a travaillé avec des rebuts de l'industrie de la publicité – principalement avec un type de plastique appelé PVC (polychlorure de vinyle) – pour examiner les liens entre les arguments de vente des images et le médium en tant que tel. En même temps, au sein du Synthetic Collective, une équipe de scientifiques, d'artistes et d'auteurs, elle poursuit une recherche interdisciplinaire sur la pollution par le plastique.

Ses œuvres ont été exposées au pays et à l'étranger, par exemple, récemment, dans les lieux suivants : Centre d'art contemporain du château Ujazdowski, Varsovie, Pologne ; Eli and Edythe Broad Museum/Michigan State University, East Lansing ; Fierman Gallery, New York ; Contemporary Art Gallery, Vancouver ; Berman Museum of Art, Collegeville, Penn. ; Koenig & Clinton, Brooklyn, N. Y. ; Prosjekstrom Normanns, Stavanger, Norvège ; Parisian Laundry, Montréal ; CAC Brétigny, centre d'art contemporain, Brétigny-sur-Orge, France ; et Art Museum de l'Université de Toronto. Son travail a été commenté dans *e-flux journal*, *National Geographic*, *Hyperallergic*, *The Huffington Post*, *Magenta Magazine*, *The New Yorker*, *Canadian Art*, *C Magazine*, *The Globe and Mail*, *Border Crossings*, *artforum.com* et *The Brooklyn Rail*. Jazvac est professeure agrégée en sculpture à l'Université Concordia, Montréal.

Hamilton, Ontario, 1980
Lives and works in Montréal

Kelly Jazvac's sculptural and installation-based practice considers the relationship between plastic as a chemically synthesized material and the environmental consequences of consumption, desire and human irresponsibility. For the last decade, she has been working with advertising industry discards—predominantly a type of plastic called PVC (polyvinyl chloride)—to consider the connections between the sales pitches of images and the medium itself. Simultaneously, with the Synthetic Collective, a team of scientists, artists and writers, she engages in interdisciplinary plastics pollution research.

Jazvac has exhibited nationally and internationally, including recent exhibitions at Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw, Poland; the Eli and Edythe Broad Museum/Michigan State University, East Lansing; Fierman Gallery, New York; the Contemporary Art Gallery, Vancouver; Berman Museum of Art, Collegeville, Pennsylvania; Koenig & Clinton, Brooklyn, New York; Prosjekstrom Normanns, Stavanger, Norway; Parisian Laundry, Montréal; CAC Brétigny, centre d'art contemporain, Brétigny-sur-Orge, France; and the Art Museum at the University of Toronto. Her work has been written about in *e-flux journal*, *National Geographic*, *Hyperallergic*, *The Huffington Post*, *Magenta Magazine*, *The New Yorker*, *Canadian Art*, *C Magazine*, *The Globe and Mail*, *Border Crossings*, *artforum.com* and *The Brooklyn Rail*. Jazvac is Associate Professor in Sculpture at Concordia University, Montréal.

Kelly Jazvac

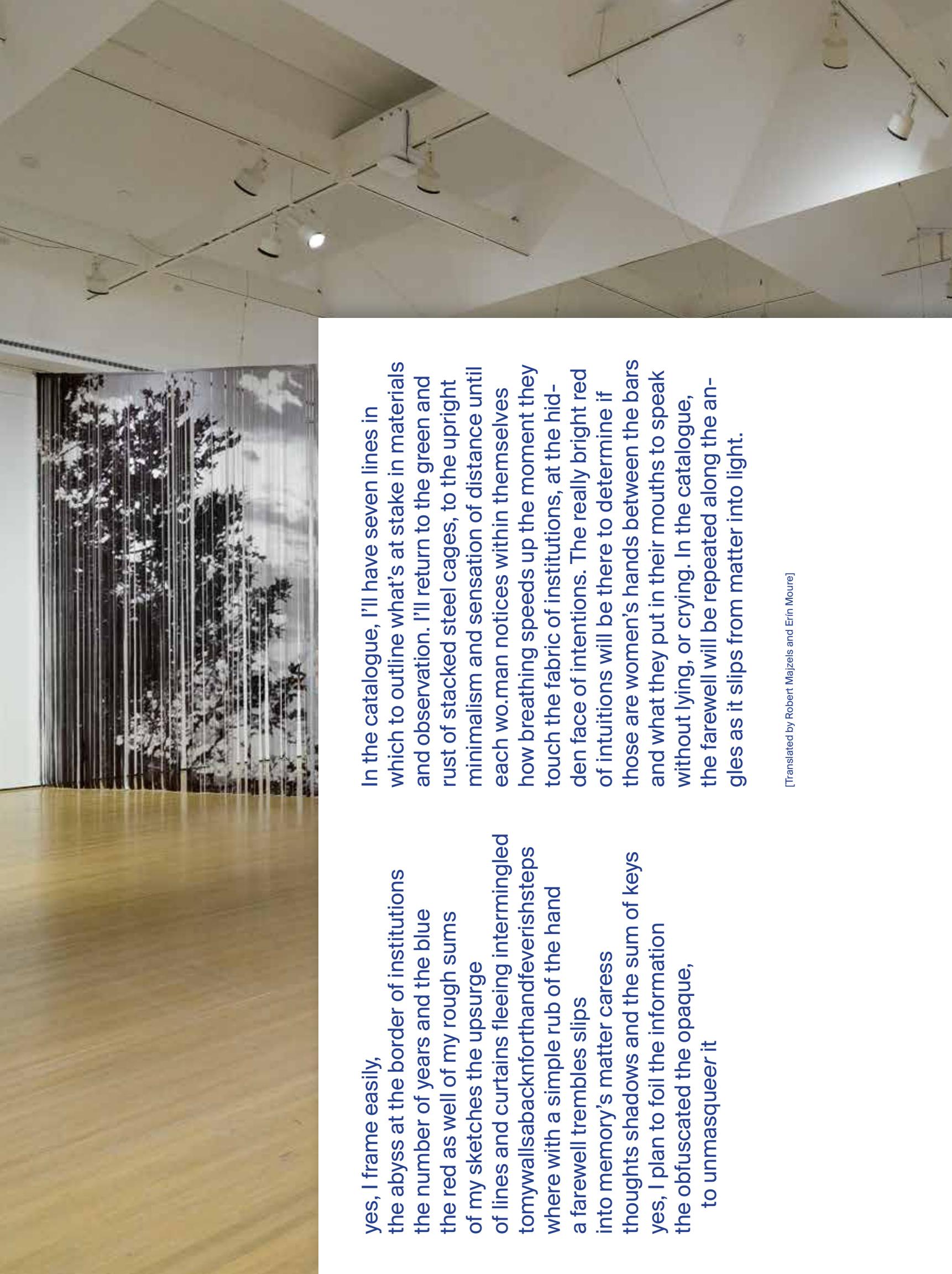




Readings I

Nicole Brossard
Marie-Andrée Gill
Rawi Hage
Symon Henry
Joana Joachim





yes, I frame easily,
the abyss at the border of institutions
the number of years and the blue
the red as well of my rough sums
of my sketches the upsurge
of lines and curtains fleeing intermingled
to my walls abacknforthandfeverishsteps
where with a simple rub of the hand
a farewell trembles slips
into memory's matter caress
thoughts shadows and the sum of keys
yes, I plan to foil the information
the obfuscated the opaque,
to unmaskqueer it

In the catalogue, I'll have seven lines in
which to outline what's at stake in materials
and observation. I'll return to the green and
rust of stacked steel cages, to the upright
minimalism and sensation of distance until
each wo.man notices within themselves
how breathing speeds up the moment they
touch the fabric of institutions, at the hid-
den face of intentions. The really bright red
of intuitions will be there to determine if
those are women's hands between the bars
and what they put in their mouths to speak
without lying, or crying. In the catalogue,
the farewell will be repeated along the an-
gles as it slips from matter into light.

[Translated by Robert Majzels and Erin Moure]

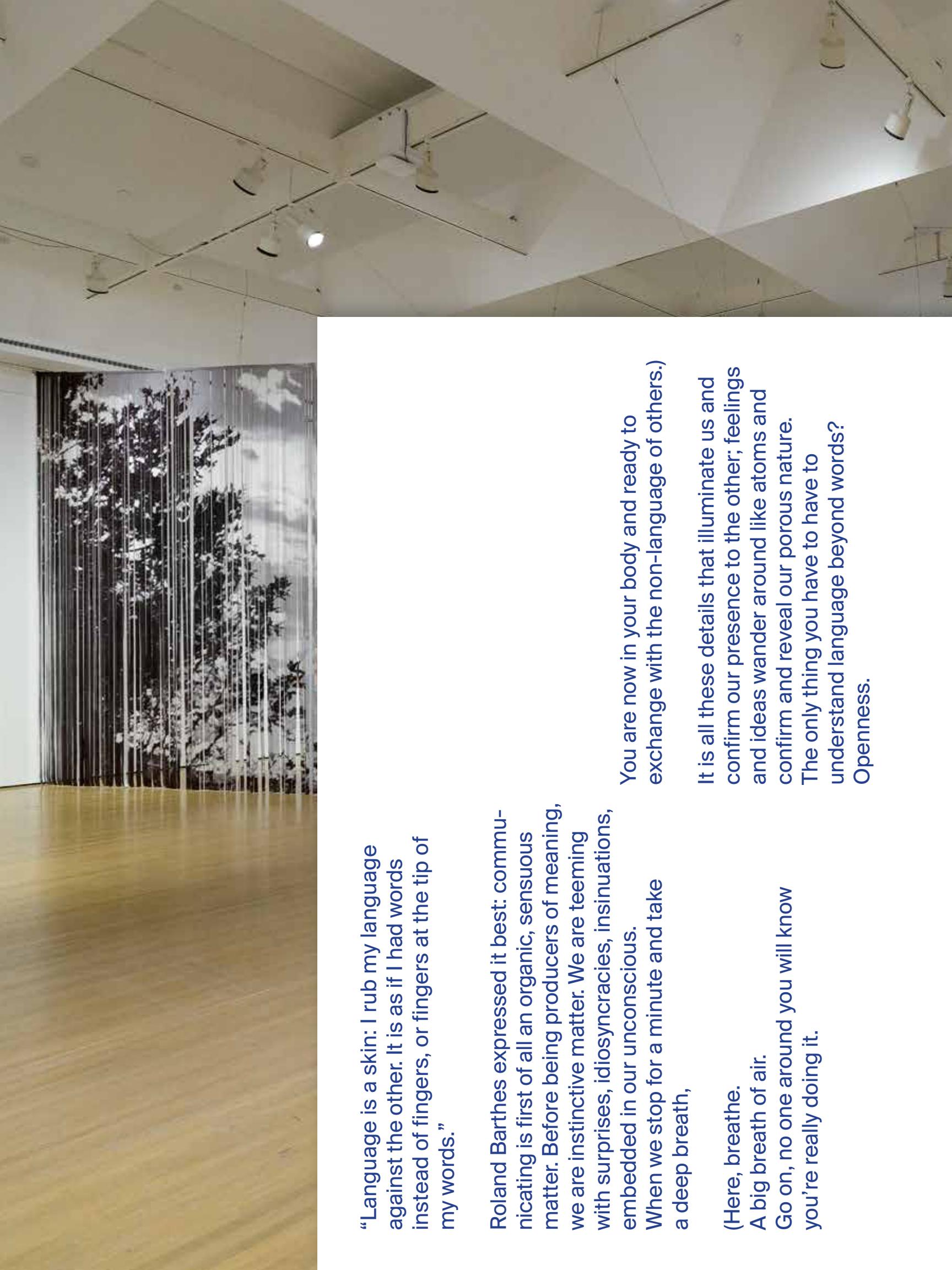
later in my materials of amazement
time will install its commodious
abstraction
what's vital will be to thwart
obfuscation
take to the air and to horizon

Nicole Brossard
(Sheena Hoszko)

*it's a digital wound with
a muscle for observing*

95





“Language is a skin: I rub my language against the other. It is as if I had words instead of fingers, or fingers at the tip of my words.”

Roland Barthes expressed it best: communicating is first of all an organic, sensuous matter. Before being producers of meaning, we are instinctive matter. We are teeming with surprises, idiosyncracies, insinuations, embedded in our unconscious. When we stop for a minute and take a deep breath,

You are now in your body and ready to exchange with the non-language of others.)

It is all these details that illuminate us and confirm our presence to the other; feelings and ideas wander around like atoms and confirm and reveal our porous nature. The only thing you have to have to understand language beyond words? Openness.

(Here, breathe.
A big breath of air.
Go on, no one around you will know
you're really doing it.

Good.

The entire materiality of our existence takes shape differently in this state of receptiveness which implies with it a reappropriating of slowness, hence the exercise of taking a breath before anything else, so as to remember this.

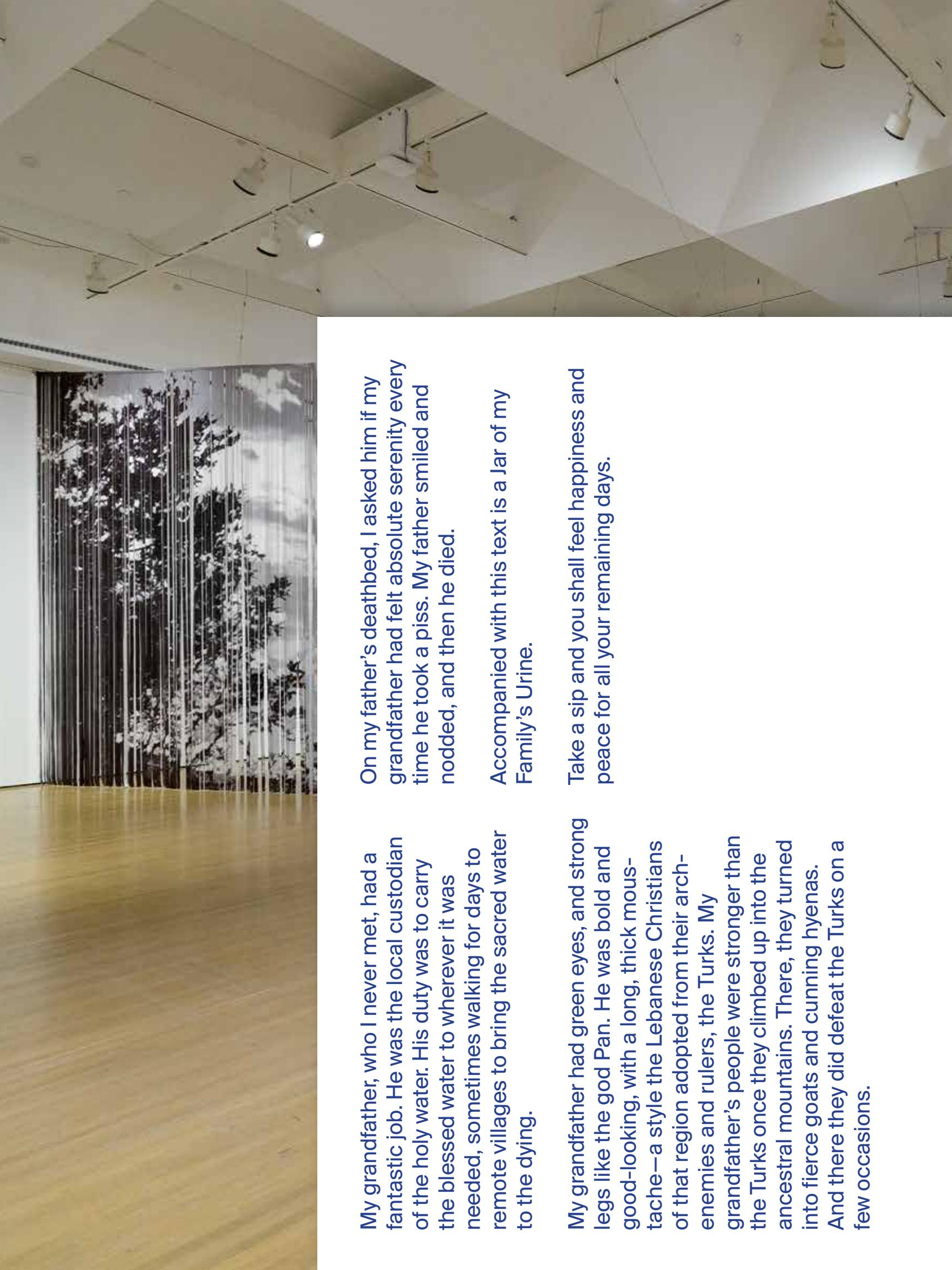
In the Ilnu culture I come from, we are told: “Observe, feel and learn, because we have everything, EVERYTHING, to learn from others.”

[Translated by Susan Le Pan]

Marie-Andrée Gill

97





My grandfather, who I never met, had a fantastic job. He was the local custodian of the holy water. His duty was to carry the blessed water to wherever it was needed, sometimes walking for days to remote villages to bring the sacred water to the dying.

On my father's deathbed, I asked him if my grandfather had felt absolute serenity every time he took a piss. My father smiled and nodded, and then he died.

Accompanied with this text is a Jar of my Family's Urine.

My grandfather had green eyes, and strong legs like the god Pan. He was bold and good-looking, with a long, thick mustache—a style the Lebanese Christians of that region adopted from their arch-enemies and rulers, the Turks. My grandfather's people were stronger than the Turks once they climbed up into the ancestral mountains. There, they turned into fierce goats and cunning hyenas. And there they did defeat the Turks on a few occasions.

Take a sip and you shall feel happiness and peace for all your remaining days.

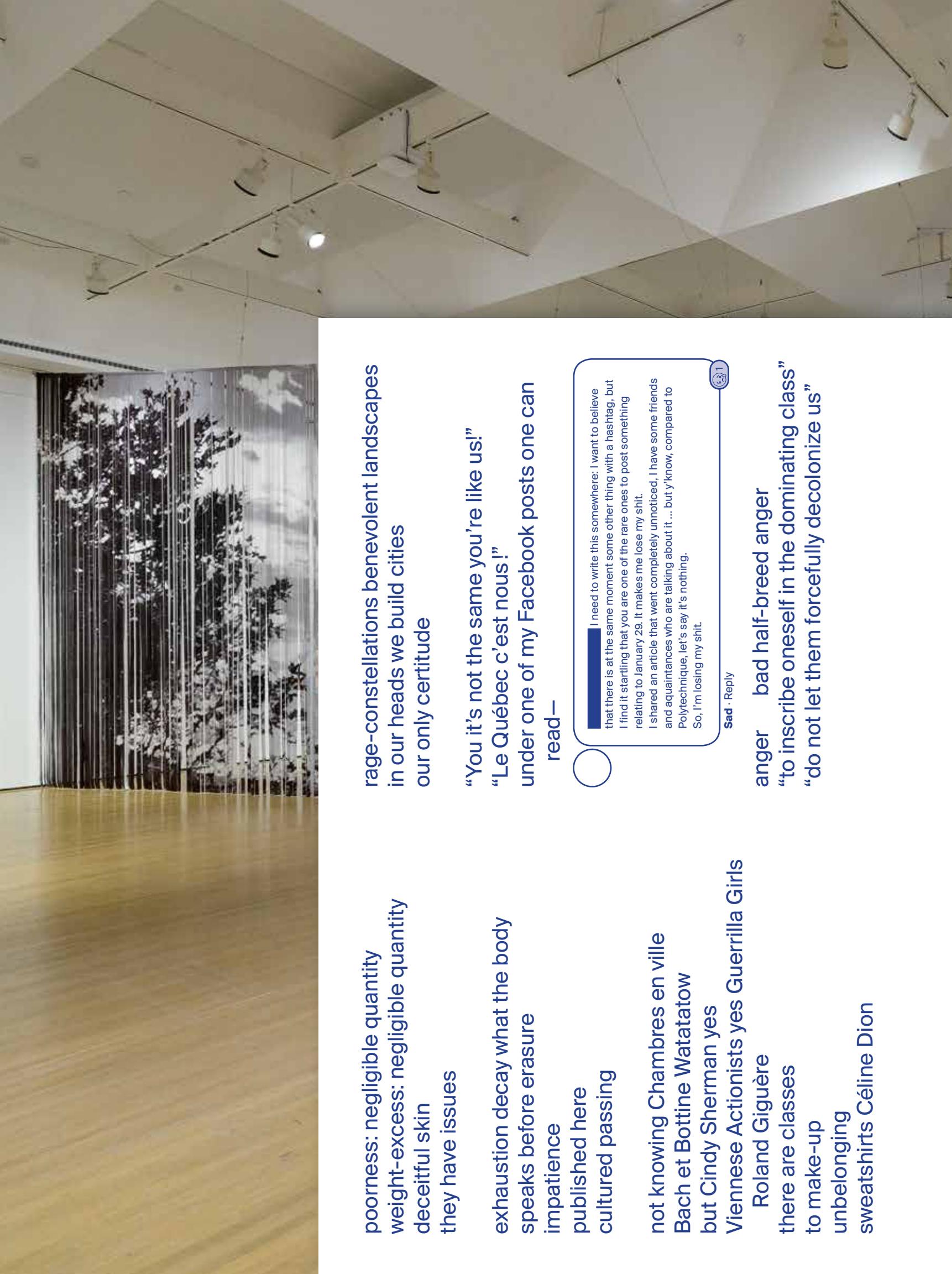
My grandfather would carry the holy water into the hills, and when he got thirsty, he would drink that water. Then, before arriving at the house of the dead, my grandfather would refill his jar from a nearby river, fountain or well.

99

The Jar

Rawi Hage





poorness: negligible quantity
weight-excess: negligible quantity
deceitful skin
they have issues

rage-constellations benevolent landscapes
in our heads we build cities
our only certitude

exhaustion decay what the body
speaks before erasure
impatience
published here
cultured passing

“You it’s not the same you’re like us!”
“Le Québec c’est nous!”
under one of my Facebook posts one can
read—

I need to write this somewhere: I want to believe
that there is at the same moment some other thing with a hashtag, but
I find it startling that you are one of the rare ones to post something
relating to January 29. It makes me lose my shit.
I shared an article that went completely unnoticed, I have some friends
and acquaintances who are talking about it ... but y’know, compared to
Polytechnique, let’s say it’s nothing.
So, I’m losing my shit.

Sad · Reply

anger bad half-breed anger
“to inscribe oneself in the dominating class”
“do not let them forcefully decolonize us”

Viennese Actionists yes Guerrilla Girls
Roland Giguère
there are classes
to make-up
unbelonging
sweatshirts Céline Dion

Gerry Boulet Roches Voisines
thank you @ponymtl ❤️❤️

bad feminists bad queers
bad half-immigrants
bad half-Kèbs

coming of age from Aladdin-Joël Legende
to September 11
*yes my father is egyptian no he is not
muslim yes he was born there yes
my mother is from here no she is not
muslim no i don't speak coptic no i don't
speak arabic oui et tout devient possible
no yes no yes we are all fragmented
discontinuous accidental*

let's mimic as best we can Mes Aieux
chanting:
“We” might allow “us” to say
that our great-great-grandfathers worked
the land
of their ancestors
bad very bad migrant peoples
indigenous to nowhere

[Translated by Karma La Mackere]

Symon Henry

my genderqueer half-breed body
جسدي الشاذ النوع والمختلط الأجناس
[/*jasadi 'chedh annaw3 wal/mo5talit al ajnes*/]

101





When I participated in the public conversation “Neither Here nor There, or How to Rethink the Notion of Home,” with Sylvia D. Hamilton and Shanna Strauss, I was struck by Hamilton’s affirmation that “If you don’t see yourself, you might start believing that you don’t exist.” I took this to mean that to see oneself—to be represented—is not only to feel included, it is to feel rooted in something bigger than oneself. The ability to connect with the past through the archive is a crucial form of representation. Yet, while it offers the possibility to feel anchored by history, the archive routinely overlooks oral histories which, according to Lévi-Strauss, require trust. How might we conceive of oral traditions to “unsilence the archive,” as artist Camille Turner proposes in her practice? What might it mean to seep into its cracks, listen to the echoes,

and envision a future which, in the words of Audre Lorde, belongs to everyone? To trust embodied language and knowledge transmission through oral history is to embrace its representational potential for QTBIPOC people.

103

On Trust and
“Unsilencing the Archive”

Joana Joachim







Montréal (Québec), 1975
Vit et travaille à Montréal

Artiste multidisciplinaire, Thomas Bégin poursuit un travail plastique et sonore axé sur les propriétés physiques de la notion d'information et sur le détournement de fonctions de divers objets techniques.

Ses œuvres les plus récentes prennent la forme d'installations fabriquées à partir d'équipements audiovisuels désuets, d'instruments de musique récupérés et de quincaillerie électrique. Ses dispositifs permettent la production de sons et de bruits, mais aussi l'organisation de ces sons à l'intérieur de structures dynamiques qui émergent directement des comportements physiques des éléments dont ils sont constitués. Les recherches actuelles de Thomas Bégin explorent ainsi différentes possibilités de composition sonore à partir d'un travail d'assemblage et de techniques propres à la sculpture.

Il a présenté ses œuvres au Québec comme à l'étranger, notamment au Est-Nord-Est, Résidence d'artistes à Saint-Jean-Port-Joli (2013); à la Fonderie Darling, Montréal (2014); au festival d'art sonore Tsunami, Valparaiso, Chili (2016); à la Galerie West Den Haag, La Haye, Pays-Bas (2017); à la Galerie B-312, Montréal (2006 et 2017); à la Factotary, Lyon, France (2018); au festival Sonandes, La Paz, Bolivie (2018); à la Fondation Guido Molinari, Montréal, en 2019, suite à sa résidence; et au Alternative Space Loop, Séoul, Corée, également en 2019.

Montréal, Québec, 1975
Lives and works in Montréal

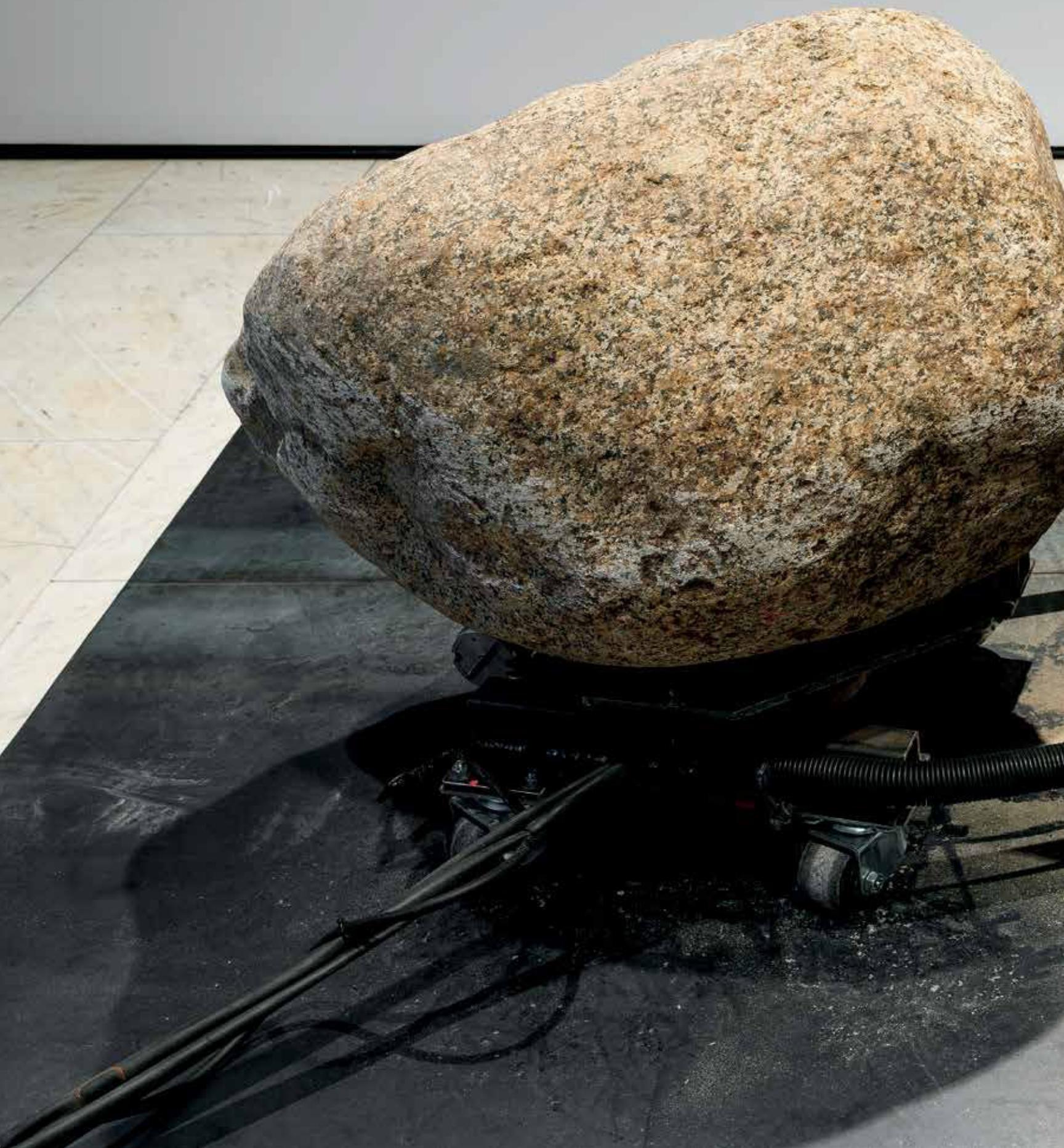
Multidisciplinary artist Thomas Bégin incorporates sculpture and sound in a practice that involves using the physical properties of information and repurposing the functions of various technical objects.

His most recent works are sound installations fashioned from discarded audiovisual components, found musical instruments and electrical gadgetry. The devices he creates generate sounds and noises, but also organize them inside dynamic structures arising directly from the physical properties of their constituent materials. Bégin's current research explores various sound composition possibilities through assemblage processes and other techniques specific to sculpture.

He has exhibited widely in Québec and abroad, in venues such as Est-Nord-Est, artist residency in Saint-Jean-Port-Joli (2013); Fonderie Darling, Montréal (2014); Tsunami Sound Art Festival, Valparaiso, Chile (2016); West Den Haag Gallery, The Hague, Netherlands (2017); Galerie B-312, Montréal (2006 and 2017); Factotary, Lyon, France (2018); Festival Sonandes, La Paz, Bolivia (2018); and Guido Molinari Foundation, Montréal, following his residency there, and Alternative Space Loop, Seoul, Korea (2019).

Thomas Bégin







Taipei (Taïwan), 1983
Vit et travaille à Montréal

Yen-Chao Lin 林延昭 est une artiste multidisciplinaire qui se décrit comme une archiviste postmoderne et une passionnée d'histoire naturelle. Dans son travail, elle explore les arts divinatoires, les sciences occultes, l'histoire orale, la religion, le pouvoir et la permaculture sociale au moyen du jeu intuitif, de techniques artisanales, de la collaboration, de la récupération et du collectionnement. Sa recherche actuelle porte sur la radiesthésie, la cartographie psychique et l'extraction de ressources.

Yen-Chao Lin a été invitée à faire des présentations publiques, entre autres, à Artexte, Montréal; à GAX Asian Indigenous Relations in Contemporary Art à l'Université Concordia, Montréal; et à la Fondation PHI, Montréal. Ses œuvres ont fait l'objet d'expositions notamment à Art Metropole, Toronto; à la Berlinale, Berlin, Allemagne; au Edinburgh International Film Festival, Édimbourg, Royaume-Uni; à Oboro, Montréal; à SAVVY Contemporary : The Laboratory of Form-Ideas, Berlin; et à la SBC Galerie d'art contemporain, Montréal. Elle a été artiste en résidence à Adélard, Frelingsburg, Québec; au Cepo' Art Center, Hualien, Taïwan; et au Banff Centre for Arts and Creativity, Alberta. Yen-Chao Lin est présentement vice-présidente du conseil d'administration d'articule à Montréal.

Taipei, Taiwan, 1983
Lives and works in Montréal

Yen-Chao Lin 林延昭 is a multidisciplinary artist, self-described postmodern archivist and natural history enthusiast. Her work explores divination arts, occult sciences, oral history, religion, power and social permaculture through means of intuitive play, craft techniques, collaboration, scavenging and collecting. Her current research is focused on dowsing, psychic mapping and resource extraction.

Lin has been invited to give public presentations at Artexte, Montréal; GAX Asian Indigenous Relations in Contemporary Art at Concordia University, Montréal; and PHI Foundation, Montréal. Her works have been shown at Art Metropole, Toronto; Berlinale, Berlin, Germany; Edinburgh International Film Festival, U.K.; Oboro, Montréal; SAVVY Contemporary: The Laboratory of Form-Ideas, Berlin; and SBC Gallery of Contemporary Art, Montréal, among others. She has attended residencies at Adélard, Frelingsburg, Québec; Cepo' Art Center, Hualien, Taiwan; and Banff Centre for Arts and Creativity, Alberta. She currently serves on the board of articule in Montréal as vice-chair.

Yen-Chao Lin







Sylmar (Californie), 1990
Vit et travaille à Los Angeles
et Montréal

Artiste de la nation Oglála Lakȟóta ayant grandi dans le Sud de la Californie, Suzanne Kite (aussi connue sous le nom de Kite) a une pratique en performance, en arts visuels et en composition. Elle détient un baccalauréat en composition musicale de CalArts (California Institute of the Arts), une maîtrise en beaux-arts de la Milton Avery Graduate School du Bard College et elle est doctorante à l'Université Concordia, Montréal. Dans ses études comme dans sa pratique, elle s'intéresse à l'épistémologie lakȟóta par un travail en recherche-création, en médiums numériques et en performance. Récemment, elle a travaillé à une interface facilitatrice de performances physiques, à des sculptures en fibre de carbone ainsi qu'à des installations vidéo et sonores immersives, tout en codirigeant le label de musique électronique expérimentale Unheard Records. Elle a présenté une installation produite en collaboration avec Althea Thauberger à la première Toronto Biennial of Art en 2019. Ses écrits ont aussi été largement publiés dans plusieurs revues et magazines, dont *The Journal of Design and Science* (MIT Press), dans lequel paraissait l'article primé « Making Kin with Machines », coécrit avec Jason Lewis, Noelani Arista et Archer Pechawis. Elle est présentement boursière de la Fondation Pierre Elliott Trudeau.

Sylmar, California, 1990
Lives and works in Los Angeles
and Montréal

Suzanne Kite aka Kite is an Oglála Lakȟóta performance artist, visual artist and composer raised in Southern California, with a BFA from CalArts (California Institute of the Arts) in music composition and an MFA from Bard College's Milton Avery Graduate School, and is currently a PhD candidate at Concordia University, Montréal. Kite's scholarship and practice highlight contemporary Lakȟóta epistemologies through research-creation, computational media and performance. Recently, she has been developing a body interface for movement performances, carbon fibre sculptures and immersive video and sound installations, as well as co-running the experimental electronic imprint, Unheard Records. She presented an installation produced in collaboration with Althea Thauberger for the inaugural 2019 Toronto Biennial of Art. Kite has also published extensively in several journals and magazines, and was included in *The Journal of Design and Science* (MIT Press), where the award-winning article "Making Kin with Machines," co-authored with Jason Lewis, Noelani Arista and Archer Pechawis, was featured. Presently, she is a 2019 Pierre Elliott Trudeau Foundation Scholar.







Collectif d'artistes et première société de production inuite au Canada, cofondée par Zacharias Kunuk, Paul Apak Angilirq, Pauloosie Qulitalik et Norman Cohn

Fondé à Iglulik en 1990, Isuma a pour mandat de produire des œuvres médiatiques indépendantes basées sur la communauté – films, émissions de télévision et aujourd’hui Internet – dans le but de préserver et de mettre en valeur la culture et la langue inuites, de créer des emplois et de développer l’économie à Iglulik et au Nunavut, et de raconter des histoires inuites authentiques à des publics inuits et non inuits de par le monde.

Les premières vidéos d’Isuma, mettant en vedette des acteurs et actrices qui recréaient la vie inuite dans les années 1930 et 1940, ont été présentées à des Inuits chez eux, ainsi que dans des musées et des galeries un peu partout dans le monde. Le premier long-métrage d’Isuma, *Atanarjuat : la légende de l’homme rapide*, a remporté la Caméra d’or au Festival de Cannes de 2001 et a été déclaré, en 2015, le « meilleur film canadien de tous les temps » à la suite d’un sondage mené auprès de critiques de cinéma par le TIFF (Festival international du film de Toronto). En 2008, Isuma lançait IsumaTV, le premier site Web au monde consacré à l’art médiatique autochtone, qui présente maintenant plus de 6 000 films et vidéos en 84 langues. En 2012, Isuma a créé Digital Indigenous Democracy, un réseau Internet visant à informer et à consulter les Inuits dans les communautés dotées de faibles bandes passantes et qui doivent faire face au développement de projets liés aux ressources naturelles – une tâche que le collectif poursuit jusqu’à ce jour. En 2019, le collectif d’artistes Isuma a représenté le Canada à la 58^e Biennale de Venise.

Artist collective and first Inuit production company in Canada, co-founded by Zacharias Kunuk, Paul Apak Angilirq, Pauloosie Qulitalik and Norman Cohn

Founded in Iglulik in 1990, Isuma has a mission to produce independent community-based media—films, TV and now Internet—to preserve and enhance Inuit culture and language; to create jobs and economic development in Iglulik and Nunavut; and to tell authentic Inuit stories to Inuit and non-Inuit audiences worldwide.

Early Isuma videos featuring actors recreating Inuit life in the 1930s and 1940s were shown to Inuit at home, and in museums and galleries around the world. Isuma’s first feature-length drama, *Atanarjuat: The Fast Runner*, won the 2001 Caméra d’or at the Cannes Film Festival and was voted in 2015 as “Best Canadian Film of All Time” by a TIFF (Toronto International Film Festival) film critic poll. In 2008, Isuma launched IsumaTV, the world’s first website for Indigenous media art, now showing over 6,000 films and videos in eighty-four languages. In 2012, Isuma produced Digital Indigenous Democracy, an Internet network to inform and consult Inuit in low-bandwidth communities facing development of natural resource projects—work they continue to be involved with to this day. In 2019, the Isuma collective represented Canada at the 58th Venice Biennale.







Saint-Prime (Québec), 1981
Vit et travaille à Montréal

La pratique picturale de Nicolas Lachance traque avec obstination les phénomènes d'apparition et de disparition de l'image, et ce, en adoptant une hétérogénéité d'approches. Cette recherche se traduit par une série de paradoxes : la métaphore photographique sert de matrice à un travail manuel long et laborieux où les gestes hantent les procédures de duplication de l'image, où le rebut flirte avec le monochrome et l'installation post-conceptuelle. L'artiste évoque la notion de filtre afin d'articuler les tensions qui résident à même la surface picturale, le lieu privilégié d'une saisie. D'une part, le filtre soustrait – il cadre l'application de matière picturale, la transforme et en régule l'épanchement –, mais de l'autre, il cultive les traces des résidus qui s'amassent dans l'atelier (poussière, images et objets trouvés) et cumule les dépôts de travaux antérieurs, comme autant de catalyseurs – qui reconfigurent peut-être moins l'image que notre propre regard.

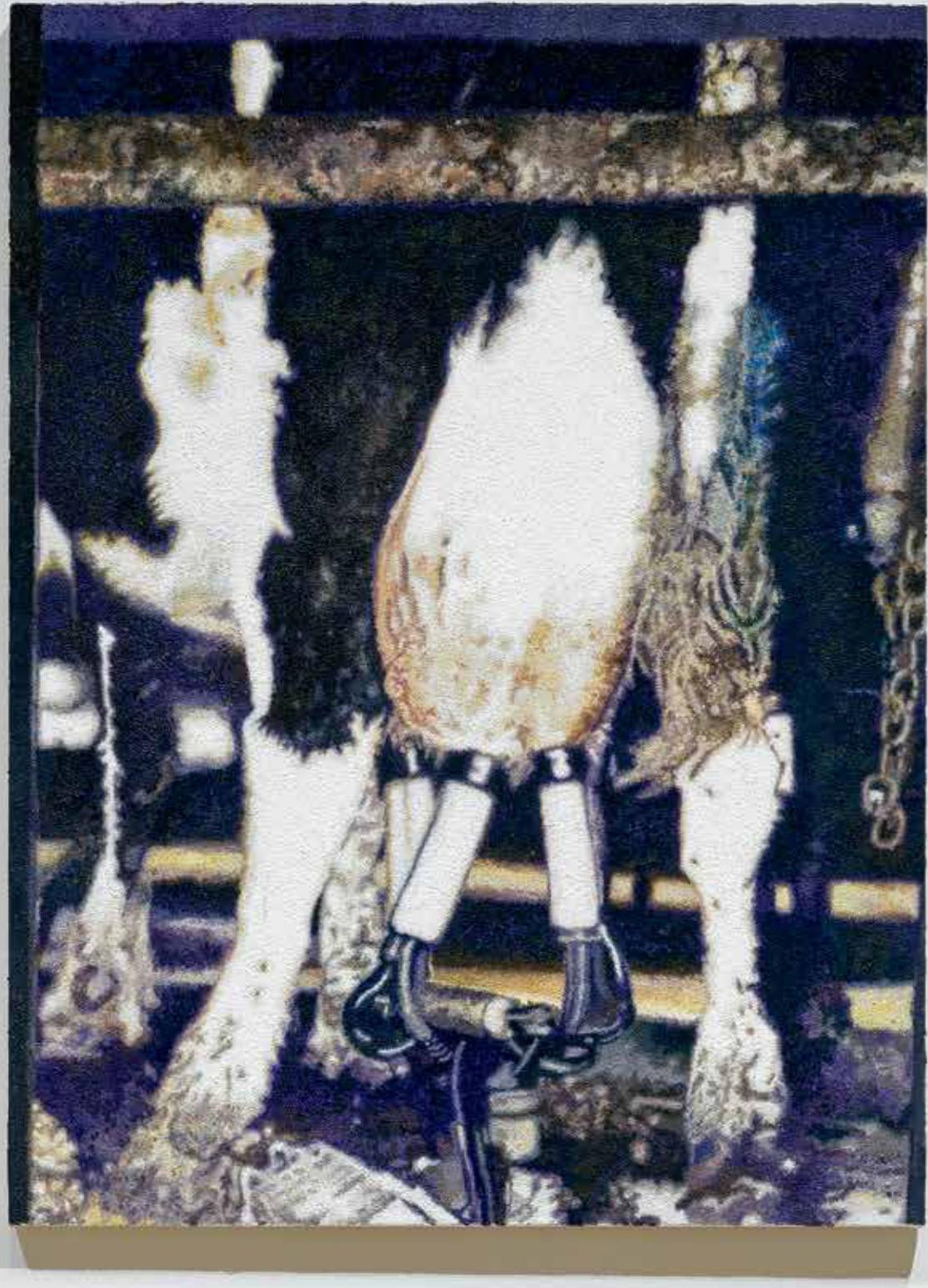
Depuis l'obtention de son baccalauréat en arts visuels et médiatiques à l'UQÀM en 2009, Nicolas Lachance a vu son travail inclus dans une quinzaine de manifestations à Montréal, à Québec et à Anvers, Belgique, et il a fait l'objet de près d'une douzaine d'expositions individuelles, notamment à la Galerie René Blouin, Montréal (2019-2020); chez Raising Cattle, Montréal (2016); chez Optica, centre d'art contemporain, Montréal (2015); et à la Fonderie Darling, Montréal (2015), où il était artiste en résidence de 2013 à 2015.

Saint-Prime, Québec, 1981
Lives and works in Montréal

Nicolas Lachance's pictorial practice follows heterogeneous approaches as it tenaciously pursues the phenomena of appearance and disappearance of the image. This exploration has resulted in a series of paradoxes: the photographic metaphor serves as a starting point for a long and labour-intensive work in which gestures inform the procedures by which an image is duplicated, rubbish flirts with the monochrome and post-conceptual installation. The artist summons up the notion of filter to articulate the tensions within the pictorial surface, which becomes a site of capture. On the one hand, the filter subtracts—it mediates the flow of material, transforms and regulates its effusion—while on the other hand, it cultivates the traces of residue gathered in the studio (dust, images, found objects) and accumulates deposits of previous works, like a multiplicity of catalysts that, perhaps, reconfigure less the image than our gaze itself.

Since earning a BFA from Université du Québec à Montréal in 2009, Lachance has seen his work featured in some fifteen exhibitions in Montréal, Québec City and Antwerp, Belgium, and has been the subject of a dozen or so solo shows, including at Galerie René Blouin, Montréal (2019–2020); Raising Cattle, Montréal (2016); Optica, centre d'art contemporain, Montréal (2015); and Fonderie Darling, Montréal (2015), where he was artist-in-residence from 2013 to 2015.

Nicolas Lachance







Lévis (Québec), 1985
Vit et travaille à Montréal

La pratique artistique de Jérôme Nadeau explore les limites engendrées par l'interprétation provenant des attentes que nous avons à l'égard des images. Son utilisation de la photographie examine les nombreux processus de production laissés généralement invisibles, faisant ainsi place à une exploration de la sensibilité du médium photographique au-delà de son usage pré-déterminé. Son travail est filtré à travers de nombreux processus de transformation, créant ainsi une suite complexe et cryptique d'enquêtes examinant les diverses étapes de fabrication et de distribution des images photographiques.

Jérôme Nadeau est titulaire d'une maîtrise en photographie (2016) ainsi que d'un Baccalauréat en beaux-arts – majeure en photographie (2011) de l'Université Concordia, Montréal. Son travail a été présenté dans plusieurs expositions individuelles et collectives dans les galeries Nicolas Robert, Montréal (2019); René Blouin, Montréal (2018); Occurrences, Montréal (2016); Leonard & Bina Ellen, Montréal (2016); Battat Contemporary, Montréal (2016); Parisian Laundry, Montréal (2016); Gallery 44, Toronto (2014); et Monitor, Göteborg, Suède (2014). Jérôme Nadeau est également le fondateur et codirecteur de soon.tw, une maison d'édition et espace de diffusion en art contemporain.

Lévis, Québec, 1985
Lives and works in Montréal

Jérôme Nadeau's artistic practice probes the limits created by the interpretation that arises from the expectations we have of images. His use of photography examines its many different, mostly invisible, production processes, resulting in an exploration of the sensibility of the photographic medium beyond its predetermined use. His work is filtered through numerous transformation processes, thereby producing a complex, cryptic series of investigations of the various stages in making and distributing photographic images.

Nadeau has an MFA in photography (2016) and a BFA (2011)—with a major in photography—from Concordia University, Montréal. His work has been shown in solo and group exhibitions at a number of galleries, including Nicolas Robert, Montréal (2019); René Blouin, Montréal (2018); Occurrences, Montréal (2016); Leonard & Bina Ellen, Montréal (2016); Battat Contemporary, Montréal (2016); Parisian Laundry, Montréal (2016); Gallery 44, Toronto (2014); and Monitor, Göteborg, Sweden (2014). He is also the founder and co-director of soon.tw, a publishing house and contemporary art presentation space.

Jérôme Nadeau







Niagara Falls (Ontario), 1971
Vit et travaille à Montréal

Créant des formes hybrides où se juxtaposent des pratiques comme la sculpture improvisée, la construction de décors improbables et l'animation rudimentaire, Kristan Horton puise à la fois dans la structure et les contenus de ces disciplines, pour en réorienter le potentiel créatif à de nouvelles fins. Pour Horton, les objets du quotidien sont la matière et les moyens par lesquels nous nous représentons le monde. Chaque geste artistique devient une rêverie sur la distance. Son œuvre se déverse sans cesse d'une construction provisoire à l'autre, dans une exploration des plaisirs fondamentaux de la construction, de la déconstruction et de la recréation.

Les œuvres de Kristan Horton ont fait l'objet d'expositions individuelles à la Jessica Bradley Gallery, Toronto (2007, 2009, 2013); au MacLaren Art Centre, Barrie, Ontario (2013); à la Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (2012); à White Columns, New York (2008); à la Contemporary Art Gallery, Vancouver (2007); et à la Art Gallery de l'Université York, Toronto (2007). Elles ont également fait partie de *Light My Fire: Some Propositions about Portraits and Photography*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto; *Oh, Canada*, MASS MoCA, North Adams, Mass. (2012-2013); et *Freedom of Assembly*, Oakville Galleries (2012), Museum of Contemporary Photography at Columbia College, Chicago, Ill., et Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (2010). Ses œuvres font partie des collections du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto; du Museum of Contemporary Photography, Chicago, Ill.; et du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Horton a été lauréat du Grange Prize en 2010 (aujourd'hui AIMIA | AGO Photography Prize).

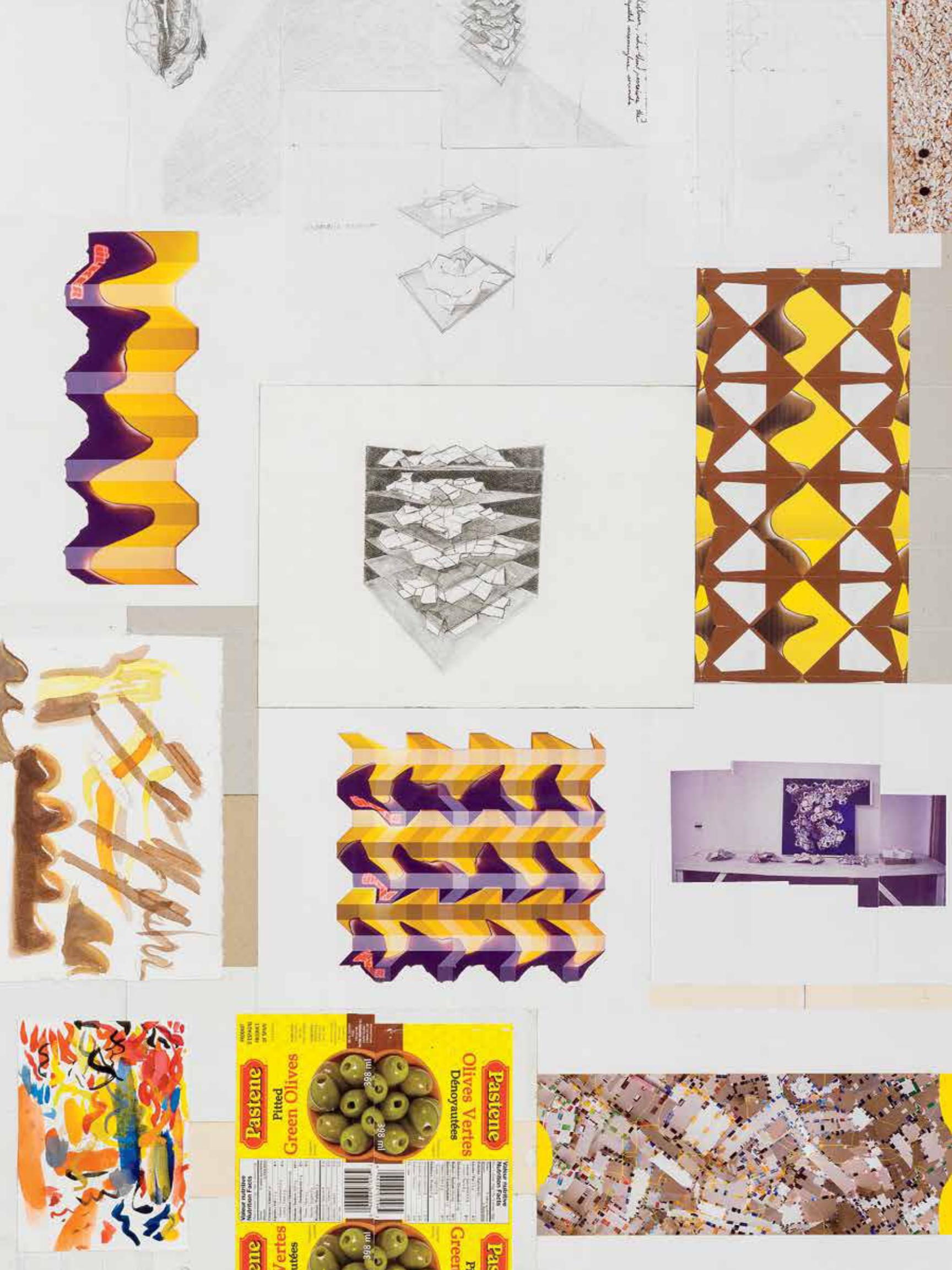
Niagara Falls, Ontario, 1971
Lives and works in Montréal

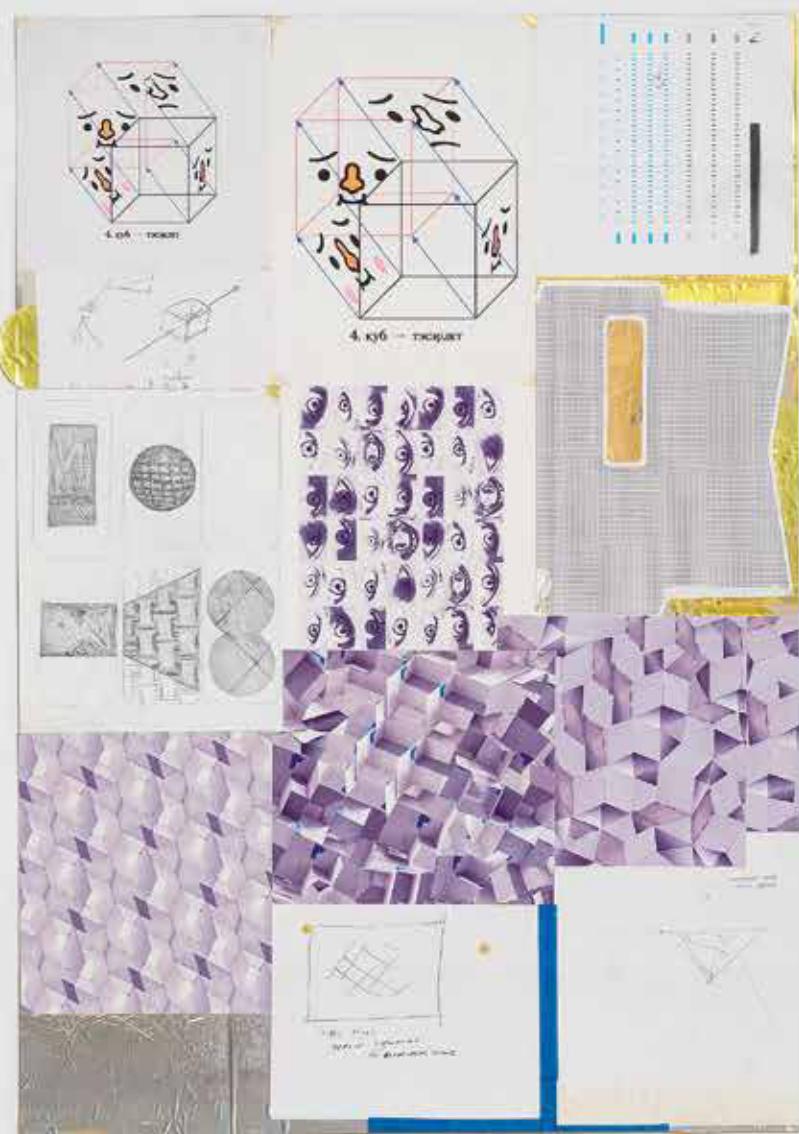
Using hybrid forms that juxtapose such practices as improvised sculpture, haphazard set building and low-tech animation, Kristan Horton draws out both media's structure and its existing content, and redirects its creative potential toward new ends. For Horton, everyday objects are the material and means by which we may represent the world to ourselves. Each artistic action becomes a reverie on distance. His work perpetually spills over from one provisional construction to another, exploring the fundamental pleasures of making, unmaking and recreating.

Horton has had solo exhibitions at the Jessica Bradley Gallery, Toronto (2007, 2009, 2013); MacLaren Art Centre, Barrie, Ontario (2013); Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (2012); White Columns, New York (2008); Contemporary Art Gallery, Vancouver (2007); and the Art Gallery of York University, Toronto (2007). His work has been included in *Light My Fire: Some Propositions about Portraits and Photography*, Art Gallery of Ontario, Toronto; *Oh, Canada*, MASS MoCA, North Adams, Massachusetts (2012–2013); *Freedom of Assembly*, Oakville Galleries (2012); Museum of Contemporary Photography at Columbia College, Chicago, Illinois; and Art Gallery of Ontario, Toronto (2010). His work is in the collections of the Art Gallery of Ontario, Toronto, the Museum of Contemporary Photography, Chicago, Illinois, and the National Gallery of Canada, Ottawa. Horton was awarded the Grange Prize 2010 (now AIMIA | AGO Photography Prize).

Kristan Horton







Boston (Massachusetts), 1988
Vit et travaille à Montréal

Artiste américaine établie à Montréal, Mara Eagle œuvre dans une grande variété de disciplines. Puisant de manière intuitive dans l'univers de la culture populaire, Internet et les industries technologiques, elle explore les manières dont la philosophie et la science occidentales ont formulé le concept d'une nature soumise à l'industrialisation et à l'exploitation.

Mara Eagle détient un baccalauréat ès arts du collège Marlboro, au Vermont, et elle est candidate à la maîtrise dans le programme des beaux-arts de l'Université Concordia. Elle est présentement boursière dans le cadre du programme Transformations of the Human du Berggruen Institute, basé en Californie, avec une concentration en biotechnologie. Son travail a été présenté en 2018 et 2019 dans les lieux suivants : Critical Distance, Toronto; University of Kentucky Art Museum, Lexington, Kent.; Centre Clark, Montréal; *Printemps numérique* au Centre Canadien d'Architecture, Montréal; *HTMLLES* au Studio XX, Montréal; Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal; et Saw Video, centre d'art médiatique, Ottawa. Sa recherche a été généreusement soutenue par la fondation Elizabeth Greenshields, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) et le Berggruen Institute.

Boston, Massachusetts, 1988
Lives and works in Montréal

Mara Eagle is a Montréal-based American artist working in a wide range of media. Pulling intuitively from the world of pop culture, the Internet and technology industries, her work explores the ways in which Western philosophy and science have formulated a concept of nature amenable to industrialization and exploitation.

Eagle holds a BA from Marlboro College, Vermont, and is an MFA candidate at Concordia University, Montréal. She is currently a fellow of the Berggruen Institute in the Transformations of the Human program based in California, in which she is focused on biotechnology. Her work has been exhibited at Critical Distance, Toronto (2018 and 2019); the University of Kentucky Art Museum, Lexington; Centre Clark, Montréal; *Printemps numériques* at the Canadian Centre for Architecture, Montréal; *HTMLLES* at Studio XX, Montréal; Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal; and Saw Video Media Art Centre, Ottawa. Her research has been generously supported by the Elizabeth Greenshields Foundation, the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC), the Fonds de recherche du Québec—Société et culture (FRQSC) and the Berggruen Institute.

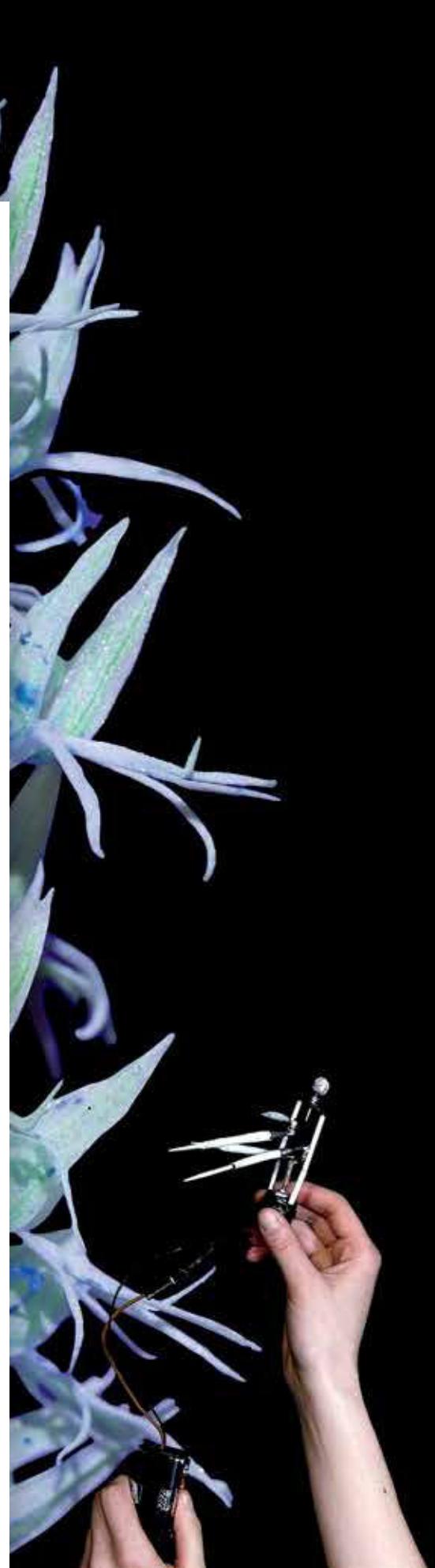
Mara Eagle





Lectures II

Michael Nardone
Madeleine Thien
Maude Veilleux
Jacob Wren



C'est comme si rien n'était écrit | Des fils
de nuages défaits | Poussés par un vent
d'après-midi | Sur les contours de notre
île | Inhabitée depuis cinquante ans |
Où les étourneaux imitent encore | Le
ronronnement des moteurs | Qui rouillent
maintenant dans l'herbe folle | Parmi les
vestiges de pierre | Où gratté sur un mur
| Se trouve le mot disant le silence | Non |
Pas tout à fait le silence | Mais le mot qui
est l'écart entre | Deux sons | Diminuant
dans sa surface rugueuse | Une île | Dans
le creux de la vague | Accompagnant
chaque accalmie | Là | L'immobilité est un
mouvement | Inscrit sous le bruit du temps
| Vers le milieu de l'après-midi | Quand
les alphabets jaillissent de leurs nids | Et
bruissent dans les broussailles | Flottent
sur un vent frôlant la crête des vagues |
Résonnent dans les creux que leurs corps

ont laissés | C'est comme si | Tout restait
à écrire | Qui t'a appris | À parler | Qui t'a
appris à ne pas parler | Dont la voix évacue |
Les essaims murmurants | Attachés à un
nuage | Gribouillant dans le ciel

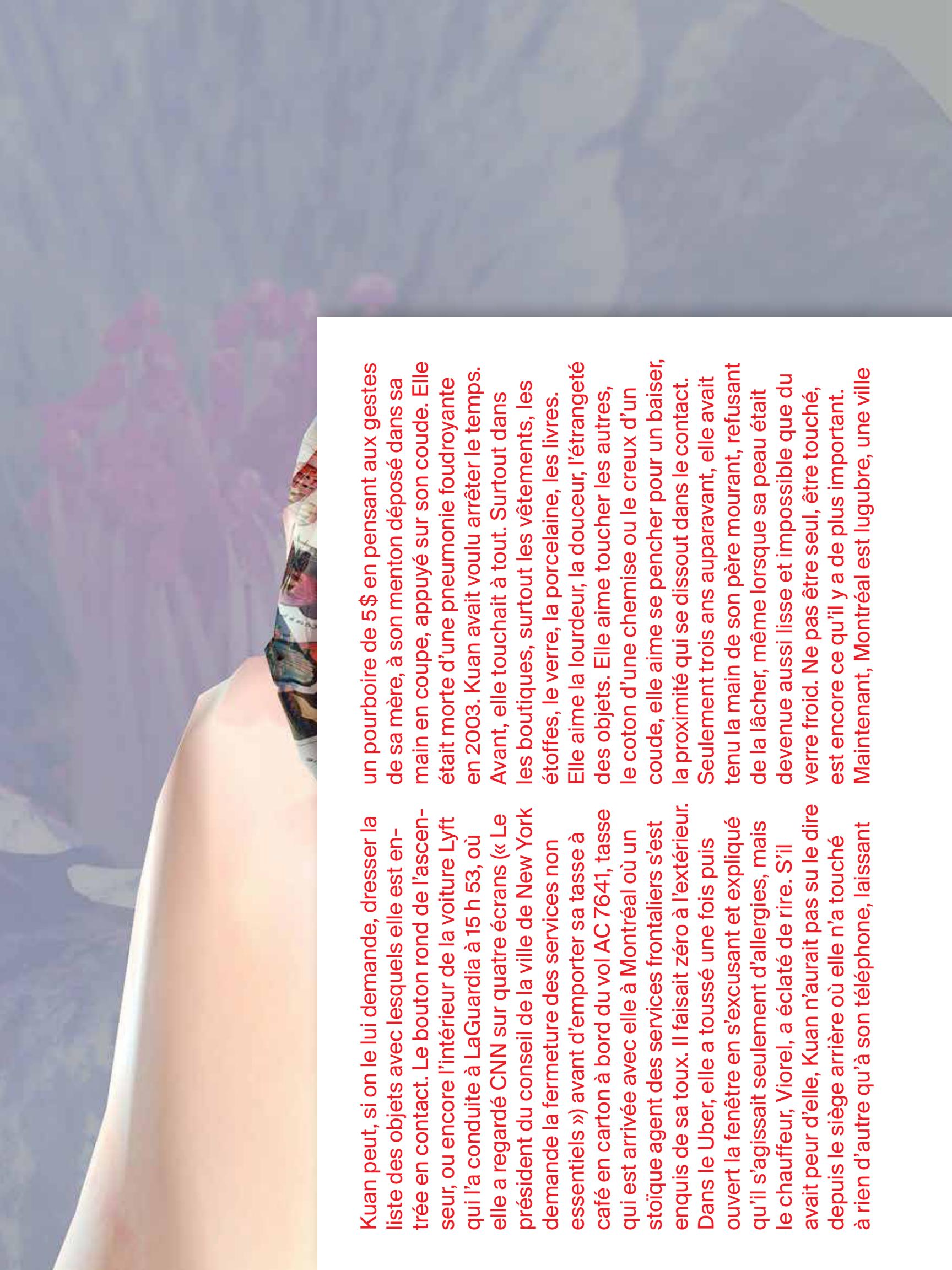
[Traduction de Colette Tougas]

139

Échologue d'après Michael Palmer

Michael Nardone





Kuan peut, si on le lui demande, dresser la liste des objets avec lesquels elle est entrée en contact. Le bouton rond de l'ascenseur, ou encore l'intérieur de la voiture Lyft qui l'a conduite à LaGuardia à 15 h 53, où elle a regardé CNN sur quatre écrans (« Le président du conseil de la ville de New York demande la fermeture des services non essentiels ») avant d'emporter sa tasse à café en carton à bord du vol AC 7641, tasse qui est arrivée avec elle à Montréal où un stoïque agent des services frontaliers s'est enquis de sa toux. Il faisait zéro à l'extérieur. Dans le Uber, elle a toussé une fois puis ouvert la fenêtre en s'excusant et expliqué qu'il s'agissait seulement d'allergies, mais le chauffeur, Viorel, a éclaté de rire. S'il avait peur d'elle, Kuan n'aurait pas su le dire depuis le siège arrière où elle n'a touché à rien d'autre qu'à son téléphone, laissant

un pourboire de 5\$ en pensant aux gestes de sa mère, à son menton déposé dans sa main en coupe, appuyé sur son coude. Elle était morte d'une pneumonie foudroyante en 2003. Kuan avait voulu arrêter le temps. Avant, elle touchait à tout. Surtout dans les boutiques, surtout les vêtements, les étoffes, le verre, la porcelaine, les livres. Elle aime la lourdeur, la douceur, l'étrangeté des objets. Elle aime toucher les autres, le coton d'une chemise ou le creux d'un coude, elle aime se pencher pour un baiser, la proximité qui se dissout dans le contact. Seulement trois ans auparavant, elle avait tenu la main de son père mourant, refusant de la lâcher, même lorsque sa peau était devenue aussi lisse et impossible que du verre froid. Ne pas être seul, être touché, est encore ce qu'il y a de plus important. Maintenant, Montréal est lugubre, une ville

transformée. Ses étudiants new-yorkais arrivent et disparaissent à travers le portail de Zoom. À midi, les trottoirs brillent, comme blanchis à l'eau de javel. La minceur d'un masque fait de vieux vêtements prend sa bouche. Des étrangers scrutent son regard. Sur le Plateau, deux adolescents s'embrassent, leurs mains caressant le visage de l'autre, refusant de se lâcher.

[Traduction de Catherine Leroux]

141

Contact

Madeleine Thien



la communication est une bouée de sauvetage life line attention aux slogans considérer l'ère réelle le mieux que nous pouvons identifier les traumatismes générationnels prédisposition à une dictature pandémique terrifiante retour du fascisme attaques burnout ennemi prédateur le danger est partout risque de folie la signalisation du danger devient plus complexe langage abstrait et forme symbolique condition secrète son état mentionner les menaces ne suffit pas pour crier un texte courant dans l'émotion pathétique encourage à écouter obstruer les poumons spasme position debout muscles abdominaux trachée obstruer le flux d'air léger dans la voix essoufflement la méthode fonctionne chaque fois que le corps joue le code comédie genoux comment tourner les genoux comment activer

les genoux agités ainsi double mouvement le bras main droite fermée le poing gauche est placé au-dessus du pointeur et la fourchette du doigt du milieu comme des crocs croque ici vous avez dit danger en connaissant le cerveau malade lobe paranoïaque idée schizoïde vous savez le dire ce prix de conscience nous donne peur les mots qui doivent être faits au bon moment devraient considérer les mauvaises choses

143

Maude Veilleux



2.

Bien sûr, on anthropomorphise quand on parle de chants d'oiseaux comme ça. Les oiseaux savent clairement ce qu'ils font quand ils chantent : pour qui ils chantent, qui ils tentent d'attirer. Mais même si ces chants ne nous sont pas destinés (à moins qu'un oiseau de la même espèce ne soit en train de lire ceci...), on les écoute et on leur donne un sens, depuis l'aube des temps. J'aime bien à l'occasion envisager l'art de la même façon, au-delà des intentions de l'artiste : me dire que les œuvres se parlent les unes aux autres, chantent les unes pour les autres, d'un bout à l'autre d'innombrables salles. Elles ne savent même pas quand quelqu'un veut d'elle. Mais en même temps, elles le savent.

1.

Je pense à quelque chose que j'ai écrit il y a de nombreuses années, que «peut-être toutes les œuvres d'art sont des sortes de chansons d'amour polyamoureuses, des cadeaux qu'on fait au monde pour être aimé de tous. Les œuvres d'art et littéraires ne visent pas une seule personne, mais une multitude de gens. Chants dans le sens de chants d'oiseaux, des messages lancés dans le monde.» Je ne suis pas certain d'être toujours d'accord avec ce sentiment.

145

Jacob Wren

Des chants entre les œuvres



Nicole Brossard est poète, romancière et essayiste. Depuis 1965, elle a publié plus de quarante livres dont *Le Désert mauve*, Musée de l'os et de l'eau, *La Lettre aérienne*. Elle est aussi co-auteure de *L'Anthologie de la poésie des femmes Québécoises* et du film *Some American Feminists*. Le prix Griffin 2019 lui a été remis pour l'ensemble de son œuvre.

La pratique artistique de Symon Henry se fonde sur l'interaction entre la musique de concert, les arts visuels et la poésie. Cette démarche transdisciplinaire se reflète tout particulièrement dans ses partitions graphiques instrumentales jouées ici et ailleurs par des musicien·nes et artistes aux parcours aussi sinueux que possible.

Marie-Andrée Gill est une poète et militante origininaire de Mastiguiatisht. Elle a publié trois recueils chez La Peuplade, *Béante*, *Frayeur et Chaleur / le dehors*. Son écriture allie les identités québécoise et limoue. Elle vient de déposer son mémoire en lettres où elle aborde l'écriture de l'intime et le concept d'amour décolonial.

Rawi Hage est né à Beyrouth, au Liban. Il a émigré au Canada en 1992 et vit maintenant à Montréal. Son premier roman, *Parfum de poussière*, a remporté le prix littéraire IMPAC Dublin. Ses trois livres subséquents ont été gagnants ou finalistes de douze autres prix importants. Ses œuvres ont été traduites en trente langues.

Le plus récent roman de Madeleine Thien, *Do Not Say We Have Nothing*, a été sélectionné en 2016 pour le prix Man Booker, le Women's Prize for Fiction et le prix Folio, et il a remporté le prix Scotiabank Giller et le prix littéraire du Gouverneur général dans la catégorie roman anglais. Elle vit à Montréal et à New York, où elle enseigne l'écriture et la littérature au Brooklyn College.

Maude Veilleux est née en Beauce. Elle a publié trois recueils de poésie aux Éditions de l'Ecrivain ainsi que deux romans chez Hamac. En 2018, elle fait paraître un roman-web, *frankie et alex – black lake – super now*. Son travail en performance a été présenté dans plusieurs centres d'artistes et festivals.

Jacob Wren fait de la littérature, de la performance en collaboration et des expositions. On compte parmi ses livres *Polyamorous Love Song*, *Rich and Poor* et *Authenticity Is a Feeling*. Avec le groupe interdisciplinaire PME-ART, il a contribué à des performances comme *L'individualisme était une erreur*, *Le DJ qui donnait trop d'information et toutes les chansons que j'ai composées*.

147







Port-au-Prince (Haïti), 1986
Vit et travaille à Montréal

Si l'on peut faire remonter la trajectoire de Mathieu à son éducation haïtienne, il articule toutefois, dans son travail, son positionnement à partir de multiples réalités et points de vue. L'aspect abstrait de son œuvre évoque le foisonnement qui existe à la croisée des identités raciales, géographiques et culturelles. Il élargit son répertoire artistique pour plonger dans des sujets qui examinent l'occultation et la violence historique, de même que les cultures visuelles haïtiennes de la présence physique, de la nature et du symbolisme religieux. Il entraîne le public dans un voyage qui donne au fait d'être vulnérable et en situation de précarité une forme de plaisir et d'utilité. Ses compositions aménagent un espace pour penser l'héritage transformatif d'Haïti tout en considérant les différents avenirs créés par l'acte du souvenir.

Manuel Mathieu détient une maîtrise en beaux-arts (2016) de Goldsmiths, Londres, Royaume-Uni. Ses œuvres se sont depuis lors retrouvées dans des collections particulières, des musées et des institutions comme le Musée de la civilisation, Québec; le Grand Palais, Paris ; ICA, Londres, Royaume-Uni ; dans les collections de JPMorgan Chase, New York; du Musée des beaux-arts de Montréal; et chez Hydro-Québec, Montréal. Il était récemment artiste en résidence à la célèbre Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Allemagne, et sa première exposition individuelle a été présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en septembre 2020.

Port-au-Prince, Haiti, 1986
Lives and works in Montréal

While Manuel Mathieu's trajectory can be traced to his Haitian upbringing, his work articulates his positioning from a multitude of realities and perspectives. The abstractness of his work conveys the abundance that exists at the intersection of racial, geographical and cultural identities. He expands his artistic repertoire to delve into subjects that investigate historical violence and erasure, as well as Haitian visual cultures of physicality, nature and religious symbolism. He takes viewers on a journey that brings pleasure and purpose in being vulnerable and ever changing. His compositions carve out space to reflect on Haiti's transformative heritage while considering the different futures the act of remembering creates.

Mathieu completed his MFA at Goldsmiths, London, U.K., in 2016. Since then, his work has found homes worldwide in private collections, museums and institutions such as the Musée de la civilisation, Québec City; Grand Palais, Paris; ICA, London, U.K.; JPMorgan Chase, New York City; Montreal Museum of Fine Arts; and Hydro-Québec, Montréal. He recently finished a residency at the renowned Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany, and had his first Canadian museum solo show at the Montreal Museum of Fine Arts in September 2020.

Manuel Mathieu







Vancouver (Colombie-Britannique), 1995

Vit et travaille à Montréal

Les surfaces marquées des œuvres de Thea Yabut confèrent une identité à un processus intime de matérialité, de motifs et d'improvisation. Dans ses œuvres récentes, elle incorpore une pulpe à base de papier composée d'eau et d'un mélange de débris d'atelier : restes, vieux dessins, copeaux de crayon, graphite réduit en poudre, crayons de pastel et substances liantes. Puisqu'elle utilise ses mains pour dessiner et pour donner des formes abstraites à la matière, l'œuvre devient un indicateur de l'acte physique de sa construction.

Thea Yabut a présenté son travail dans des galeries et musées partout au Canada. Parmi les lieux de ses expositions récentes, mentionnons ADA, Rome, Italie ; le Centre culturel Stewart Hall, Pointe-Claire, Québec ; et Cassandra Cassandra, Toronto. Elle a reçu plusieurs bourses du Conseil des arts de l'Ontario, dont celle d'artiste en émergence. Elle détient une maîtrise en beaux-arts de l'Université Western, London, Ontario, et un baccalauréat en beaux-arts de l'Université des Arts de l'Alberta, Calgary. Depuis l'automne 2019, elle enseigne le dessin à l'Université Concordia, Montréal, à titre d'artiste en résidence.

Vancouver, British Columbia, 1995

Lives and works in Montréal

The inscribed surfaces of Thea Yabut's works bring identity to an intimate process of materiality, pattern and improvisation. Recent works incorporate a paper-based pulp that is made from water and blended studio remnants: scraps, old drawings, pencil shavings, powdered graphite, chalk pastel and bonding mediums. As she uses her hands to draw and imprint the material into abstract forms, the work becomes an index of the physical act of its construction.

Yabut has presented her work in galleries and museums across Canada. Recent exhibition venues include ADA, Rome, Italy; Stewart Hall Art Gallery, Pointe-Claire, Québec; and Cassandra Cassandra, Toronto. She has received numerous grants from the Ontario Arts Council, including the Emerging Artist Grant. She holds an MFA from Western University, London, Ontario, and a BFA from the Alberta University of the Arts, Calgary. Since the fall of 2019, she has taught drawing at Concordia University, Montréal, as an artist-in-residence.

Thea Yabut







Montréal (Québec), 1986
Vit et travaille à Montréal

Voguant entre l'écriture, la photographie, la vidéo et l'installation d'inspiration végétale, Eve Tagny explore des thèmes liés aux expressions évolutives des identités hybrides. Sa pratique porte sur une réparation de perturbations post-traumatiques en harmonie avec la nature et s'intéresse aux corrélations entre les processus de deuil et les espaces naturels, les rythmes et les matériaux organiques servant de guides ultimes sur les chemins de la résilience et du renouveau.

Eve Tagny détient un baccalauréat en beaux-arts spécialisé en production cinématographique/documentaire de l'Université Concordia et un certificat en journalisme de l'Université de Montréal. Avec sa série photographique et son livre d'artiste intitulés *Lost Love*, elle a reçu la première bourse de la Mfon Legacy et a compté parmi les candidats sélectionnés pour le prix CAP et pour la bourse Burtynsky Photobook. Son travail a fait l'objet de présentations à : Xpace Cultural Centre, Critical Distance, VTape, Cooper Cole, Gallery 44 et Franz Kaka, Toronto ; Never Apart et Centre Clark, Montréal ; nGbK et Kleiner Salon, Berlin, Allemagne. En 2020, Eve Tagny a été lauréate de la bourse Plein sud/Centre d'exposition en art actuel à Longueuil, Québec.

Montréal, Québec, 1986
Lives and works in Montréal

Navigating between writing, photography, video and plant-based installation, Eve Tagny explores themes pertaining to the ever-evolving expressions of hybrid identities. Her practice focuses on mending post-traumatic disruptions in accordance with nature, and looking at the correlations between bereavement processes and natural spaces, rhythms and organic materials, which serve as the ultimate guides on the pathways of resiliency and renewal.

Tagny holds a BFA in film production/documentary from Concordia University and a certificate in journalism from the Université de Montréal. With her photo series and artist photobook *Lost Love*, she won the inaugural Mfon Legacy Grant and was shortlisted for the CAP Prize and the Burtynsky Photobook Grant. Her work has been shown at Xspace Cultural Centre, Critical Distance, VTape, Cooper Cole, Gallery 44 and Franz Kaka, Toronto; Never Apart and Centre Clark, Montréal; and nGbK and Kleiner Salon, Berlin, Germany. In 2020, Eve Tagny was awarded the Plein sud grant by Plein sud/Centre d'exposition en art actuel, Longueuil, Québec.

Eve Tagny







Houston (Texas), 1980
Vit et travaille à Montréal

Au moyen d'installations sensibles au site, Surabhi Ghosh opère un recentrement de l'expérience sociale périphérique et de la culture matérielle, reliant la marginalisation des corps genrés à la dé-légitimation des objets qui occupent la marge des espaces habités. Souvent négligés parce que décoratifs, ces objets façonnent des identités, reflètent des glissements dans l'idéologie culturelle et dévoilent des histoires politiques contradictoires. Ayant recours à des actions répétitives comme la couture, le découpage et le perlage, Ghosh travaille de manière cumulative, exploitant les tensions et les imperfections des motifs faits à la main pour donner des formes matérielles et spatiales à des récits cycliques de fierté et de honte. Incorporant ses expériences de Nord-Américaine descendante d'ancêtres de l'Asie du Sud, son travail récent examine la circulation du nationalisme entre la patrie et la diaspora.

Surabhi Ghosh est artiste et éducatrice. Récemment, ses œuvres ont fait l'objet d'expositions au Wing Luke Museum of Asian Pacific American Experience, Seattle, Wash. ; à la Heaven Gallery, Chicago, Ill. ; et à la SPACE Gallery, Portland, Maine. Des expositions individuelles auront lieu à la Maison des arts de Laval, Québec ; au centre d'art Hawthorn Contemporary, Milwaukee, Wisc. ; et au Centre des arts de la Confédération, Charlottetown, Î.-P.-É. Ghosh détient une maîtrise en arts textiles de la Cranbrook Academy of Art (Bloomfield Hills, Mich.), et elle est professeure agrégée dans le cadre du programme Fibres et pratiques matérielles au Département des arts plastiques de l'Université Concordia, Montréal.

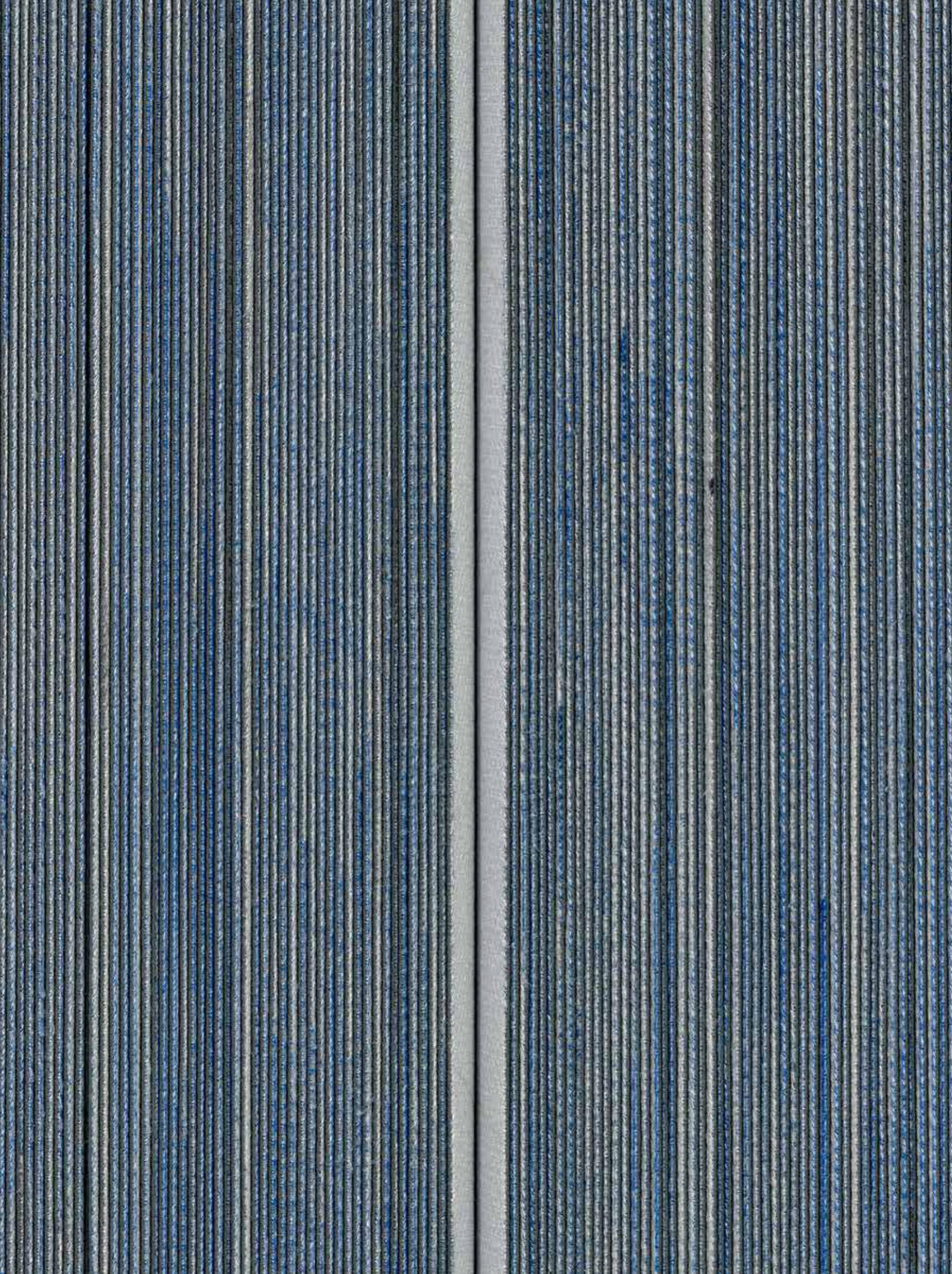
Houston, Texas, 1980
Lives and works in Montréal

Through site-responsive installations, Surabhi Ghosh re-centres peripheral social experience and material culture, connecting the marginalization of gendered bodies to the delegitimization of the material-objects permeating the edges of inhabited spaces. Often dismissed as decorative, these objects shape identities, reflect shifts in cultural ideology and reveal competing political narratives. Using repetitive actions like stitching, cutting and beading, Ghosh works accumulatively, exploiting the tensions and imperfections in handmade patterns to give material and spatial form to cyclical narratives of pride and shame. Incorporating her experiences as a North American descendant of South Asian ancestors, her recent work investigates the circulation of nationalism between the homeland and the diaspora.

Ghosh is an artist and educator. Recently, her work has been exhibited at the Wing Luke Museum of Asian Pacific American Experience in Seattle, Washington; Heaven Gallery in Chicago, Illinois; and SPACE Gallery in Portland, Maine. Upcoming solo exhibitions will take place at the Maison des arts de Laval, Québec; Hawthorn Contemporary in Milwaukee, Wisconsin; and Confederation Centre of the Arts in Charlottetown, Prince Edward Island. Ghosh received an MFA in Fiber at Cranbrook Academy of Art (Bloomfield Hills, Michigan) and is Associate Professor of Fibres and Material Practices in the Department of Studio Arts at Concordia University, Montréal.

Surabhi Ghosh





Actes de récupération : l'art en temps de crise

Krista Lynes

CUPÉRATION :

Un petit perlage composé de scintillantes perles Delica reproduit le logo de la marque de farine Robin Hood, un des quatre ingrédients nécessaires à la confection du pain frit, rationné par le gouvernement au temps des premières réserves autochtones. Un matelas, dont les couleurs éteintes évoquent les manufactures impériales de textile de l'époque pré-industrielle, gît oublié dans un coin. Un panneau publicitaire arborant la photographie d'un paysage en haute résolution est découpé en lanières qui s'agitent au passage des visiteurs. Des plots de béton du type New Jersey surmontés de clôtures métalliques barrent le passage entre deux colonnes du Musée, intervalle qui équivaut à 1/130^e du périmètre d'un centre de détention pour migrants au Québec. Une machine chancelante – faite de caoutchouc, de feutre et de métal – bascule dans un mouvement post-industriel au ralenti. Les retailles d'un vêtement se superposent en vrilles pour décrire les contours squelettiques d'un patron Butterick. Une carte topographique en trois dimensions de l'endroit où le peuple Lakñota a émergé de la terre extirpe et remplace l'empreinte du Musée, structure architecturale érigée dans le paysage de Tio'tiá : ke pour donner aux objets un cadre institutionnel. Un transfert photographique montrant un homme, un Mohawk qui en tatoue un autre, est piqué sur une scène de renouveau autochtone.

Ces objets sont des reformulations, des restitutions et des récupérations dans un monde paradoxalement caractérisé par la surabondance (biens de consommation, plastiques, recyclables que personne ne veut traiter, objets jetables, articles éphémères) et la destruction (diversité des espèces, artefacts volés, systèmes de connaissances, terres). Ils se trouvent réunis dans l'étrange intimité de l'espace muséal, à un moment de crise grave : dévastation écologique, violence perpétrée par les colons, exploitation obstinée des ressources, violence exercée contre les migrants et les réfugiés, les Noirs, les Autochtones et autres personnes de couleur, les femmes, les personnes 2SLGBTQIA+ et les personnes démunies et handicapées par les modèles normatifs de l'environnement bâti. Dans de telles périodes, les gestes artistiques sont appelés à *faire quelque chose* de cet état de choses, à trouver une

manière de composer avec les objets animés et vivants – ces relations sociales figées dans une forme – qui codéterminent nos façons d'habiter le monde contemporain.

Ce qui lie les objets de cette exposition, ce sont les actes qui les ont réanimés, réhabilités, dépoussiérés ou raccommodés pour offrir un témoignage discret, mais vibrant, de ce qu'il faut pour exister dans un rapport aussi extrême, à une époque d'épuisement et d'excès. Le xxI^e siècle est un monde en manque de restauration, de réparation, de restitution, tout comme les siècles qui l'ont précédé d'ailleurs ; nous sommes les héritiers de la longue et violente tradition de l'impérialisme. Les œuvres réunies dans cette exposition sont formellement disparates, reflètent des contextes divergents et évoquent des passés controversés, à partir de positions complexes exprimées de manière contradictoire, à travers une diversité de matériaux qui, à plusieurs égards, importent. Néanmoins, elles sont toutes, à leur manière, des actes de récupération.

Le mot récupération (*recovery*) est polysémique. On peut récupérer quelque chose ou on peut être soi-même en récupération ; quelque chose peut nous être retourné, on peut reprendre possession de quelque chose qui a été perdu ou volé ; on peut se rétablir ou guérir ; recouvrir ou découvrir quelque chose. Il existe des salles de récupération (*recovery wards*), des champs de récupération (*recovery fields*), des groupes de récupération (*recovery parties*) et des véhicules de dépannage (*recovery vehicles*). Récupérer d'une catastrophe (*disaster recovery*) implique de retirer des décombres, reconstruire des vies brisées, rebâtir des infrastructures démolies et lutter contre le risque de maladies dans un processus qui se prolonge bien au-delà du désastre.

La récupération est confrontée au monde des objets, avec leurs traces indiscernables dans le présent – un langage, une topographie, un matériau ou un savoir-faire. La récupération lie les objets aux corps qu'ils ont croisés, aux espaces chargés entre les choses, où les marqueurs d'identité sont empreints de puissance et de vulnérabilité. La récupération est affaire de guérison et de reprise de possession de quelque

RÉCUPÉRATION :

techniques de contrôle sur les conditions d'existence et ceux qui, le plus souvent, en font les frais¹. La récupération rejette les récits de progrès – comme si on pouvait simplement « passer à autre chose ». Il s'agit plutôt d'un mode de vie permanent, comme vivre avec une maladie ou une affection, ou faire face à la mort ou à la perte.

chose – un double sens éloquent au regard des distinctions tranchantes entre ceux qui mettent en place les

1. Zoë Todd critique le terme «anthropocène», jugeant plutôt que le monde et le climat pourraient être envisagés comme un patrimoine commun ou un carrefour. Voir Zoë Todd, «Indigenizing the Anthropocene», dans Heather Davis et Ellene Turpin (dir.), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Londres, Open Humanities Press, 2015.

Les actes de récupération s'inspirent de diverses approches esthétiques – performative, conceptuelle, minimaliste, relationnelle, activiste, féministe et queer, décoloniale – et réhabilitent des motifs, des substances, des matériaux, des objets perdus et des fragments, mais aussi des techniques (industrielles, pré-industrielles et post-industrielles) qui ont façonné et influencé la création artistique à l'échelle intime comme à l'échelle monumentale. Les actes de récupération font peu de cas des distinctions entre arts majeurs et mineurs, forme et contenu, ou art autonome et art relationnel. Ce sont des méthodes de recherche, des moyens d'entrer en relation et des modes de prise en charge qui adoptent une forme esthétique. Les actes de récupération jouent également sur l'intimité générée par les possibilités et les plaisirs qu'entraîne la confusion quant aux limites de l'œuvre en soi et au rapport entre l'œuvre et ceux qui entrent en contact avec elle. Cette confusion, comme je l'ai fait valoir ailleurs, est à la fois « descriptive et normative – elle est ce qui constitue le monde et ce que nous en faisons² ». L'intimité qui en découle demande un attachement sensible et responsable envers

les objets et les autres. Elle témoigne de l'engagement de ces pratiques artistiques envers la justice sociale et la collectivité.

Le texte qui suit est donc un questionnement sur les actes de récupération par l'entremise d'une série d'œuvres qui expriment l'ambivalence productive du terme «récupération», notamment par leurs saisissantes résonances matérielles. L'objectif n'est pas de «lire» les œuvres, mais

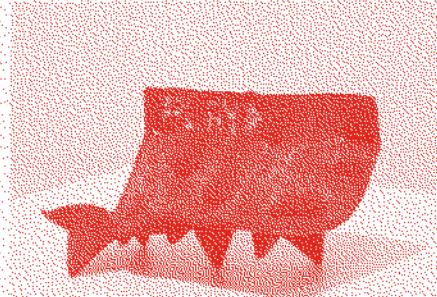
2. Krista Lynes, «Decolonizing Corporeality: Teresa Margolles's Lively Corpses», *Social Text*, vol. 37, no 4 (décembre 2019), p. 39.
[Notre traduction.]

de s'engager à leur répondre, un peu comme ce que Donna Haraway appelle la «sympoïèse» (se-faire-avec)³. Cette réponse serait une façon de conclure un pacte pour la récupération avec les œuvres et leurs créateurs, dans le dessein commun de bâtir un avenir plus viable.

3. Voir Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin In the Chthulucene*, Durham (N.C.), Duke University Press, 2016.

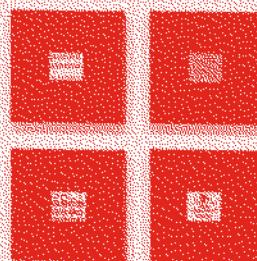
1. Récupération. Dans un premier temps, le fait de prendre ou de reprendre possession, en particulier d'une chose perdue, volée ou autrement soustraite. Comme un artéfact, un ancêtre ou une langue. Comme le droit à la terre ou à une compensation. Comme une restitution plutôt qu'une réconciliation. Comme la possibilité de récupérer une telle chose. Comme le recouvrement d'une dette, notamment au moyen d'une procédure formelle.

Play



de Nico Williams. Non pas des pixels, mais du wampum et des perles Delica, le bleu de l'espace électronique cristallisé par de résistantes perles de verre cobalt. Non pas l'espace infini de l'autoroute électronique, mais des creux ou des vortex d'un côté, et des pointes acérées de l'autre, ce qui transforme l'écran en une structure coupante. Que peut-on faire jouer sur cet objet ? La télécommande a disparu, alors la proximité s'insinue. Quel support obsolète — la cassette VHS — fait un retour ? Comment le perlage devient-il un moyen de connaître cette histoire impossible à faire jouer ?

Fry Bread



CUPÉRATION :

La récupération comme l'action de faire quelque chose à partir de ce qui est disponible. Ce sel, cette farine ou ce saindoux ne viennent pas de la culture ou de la traite, mais de l'économat. Les entreprises sont en bonne compagnie les unes avec les autres : Windsor (une idée audacieuse de trois employés du Chemin de fer Canadien Pacifique), Magic (une filiale de Kraft – quel type de magie corporative fait lever le pain ?), Robin Hood (maintenant la propriété de Cargill, nommée d'après un défenseur des opprimés, certes, mais aussi un ancêtre des colons qui, moins d'un siècle après la naissance de la légende, entreprirent des voyages de « découverte »), et le saindoux sans nom® – un nom néanmoins, même si ses partenaires et filiales ne portent pas de nom.

NDN Status



Identification. Bertillonnage.

Cliché anthropométrique. Que signifie être sans statut, mais néanmoins identifié ? Sans statut : un nom pour ce qui n'a pas de nom [voir *Fry Bread*], pour réglementer, séparer. Pour la mise en réserves. Le portrait pixélisé contient peu de données, mais il peut être partagé (même en basse résolution). Quelle contre-visualité, quel droit de regard est représenté par son délicat doigt d'honneur constitué de rangées serrées de perles brunes puis beige ?

Pour Lana Ray, le perlage est un « mode de recherche », où les activités courantes sont également porteuses de savoir. Les motifs sont des histoires, des dispositifs mnémotechniques pour se souvenir, des remises⁴. Le perlage est aussi un mode de création de liens, une manière de se mettre « en relation ». Et alors que l'esthétique

4. Lana Ray, « Beading Becomes a Part of Your Life », *International Review of Qualitative Research*, vol. 9, n° 3 (automne 2016), numéro spécial : *Indigenous Knowledge as a Mode of Inquiry*, p. 364.

euro-américaine surveillait les limites entre les beaux-arts et les arts mineurs – même si on commercialisait des artéfacts dits « exotiques », « primitifs » ou « décoratifs » –, les peuples autochtones n'ont jamais abordé le perlage selon les paramètres de l'art et de l'artisanat, ou la distinction entre l'authentique et l'inauthentique⁵. Williams travaille donc en sens inverse : en s'intéressant au commercial, au décoratif et à l'éphémère, il fait de l'inauthentique une tradition⁶. Et introduisant ces objets dans le musée, il remet en question le pouvoir de l'institution de leur attribuer une valeur, récupérant ainsi également les cosmologies relationnelles du perlage.

2. Récupération. Action d'extraire une substance utile de déchets, d'un mélange ou de matières premières. Dans le sens de la persistance des plastiques. Dans le sens de ce qu'on doit faire des détritus qui refusent de se désintégrer. Dans le sens de l'utilisation de la chaleur résiduelle des procédés industriels. Dans le sens de la reconstruction de données en cas de corruption ou de suppression.

Browsing



de Kelly Jazvac. Panneau publicitaire récupéré sur East Broadway à New York, découpé en lanières et suspendu dans l'espace. Que signifie le fait de passer à travers une image ? Le fait qu'elle pende comme du papier déchiqueté – passé à la déchiqueteuse ? confidentiel ? secret ? Récupération comme dans recyclé, réutilisé. Récupération parce que notre rapport au champ de vision, à la perspective photographique, est remis en cause. Comme

5. Ibid., p. 366.

6. On peut établir un rapprochement entre les artéfacts perlés de Williams et *Artifact Piece* (1988) de James Luna (Payómkawichum Ipi, Mexicano-Américain), une performance où l'artiste s'est « exposé » dans une vitrine du San Diego Museum of Man – dans une section consacrée au peuple Kumeyaay – vêtu d'un simple pagne et accompagné de quelques objets trouvés : des chaussures, des macarons politiques, des diplômes universitaires, des actes de divorce et son permis de conduire.

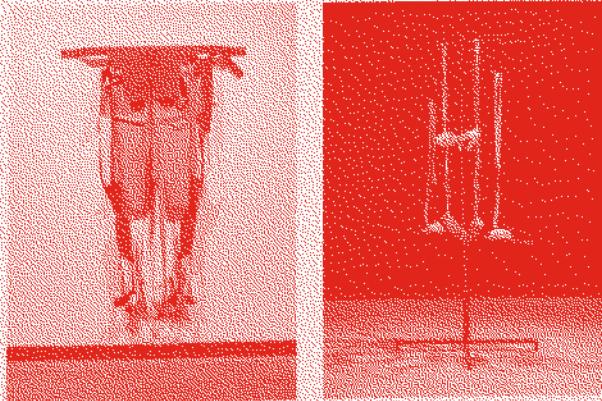
RÉCUPÉRATION :

profit de la persistance des marchandises⁷ ». Comme les panneaux publicitaires d'Apple utilisent souvent des photographies prises par des consommateurs avec leur iPhone, cette image a commencé son périple dans les circuits récursifs iPhone/prises de photos/vente d'iPhone/pour faire des photos. Le cycle de vie du plastique aussi est récursif – dans le meilleur des cas de ses vies recyclées, il est trié, transformé, expédié et réutilisé, mais il y a plus de chances qu'il soit enfoui dans des tas de déchets non recyclables, avec les pièces toxiques de l'iPhone.

7. Amanda Boetzkes, *Plastic Capitalism*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2019, p. 2.
[Notre traduction.]

Jazvac récupère et réutilise le plastique trouvé dans des environnements sales et encombrés. Elle s'intéresse à la capacité des polymères synthétiques à être modelés et remodelés, à leur potentiel de transmutation, de transformation, de malléabilité et de métamorphose infinie, de même qu'aux effets dévastateurs de l'extraction du pétrole, dont ils dépendent. Le plastique permet de retracer l'histoire de l'accumulation, des produits jetables et de la consommation. La récupération met en évidence l'incapacité du plastique à être un bon déchet : biodégradable. La récupération de Jazvac contraste avec le recyclage, son approche esthétique visant non seulement à composer avec nos déchets tenaces, mais aussi avec la dépense énergétique qui leur donne naissance, mais n'arrive pas à s'en débarrasser. Il ne s'agit pas simplement de faire une chose à partir d'une autre, d'extraire l'esthétique des déchets, mais de rétablir le lien avec la plasticité elle-même, dans le sens de réfléchir à une façon de « récupérer » des objets qui nous survivent ; ces objets dont l'arc de vie est à la fois persistant et mortel.

Considérons *Gossypium* et *Double Thread Stand*

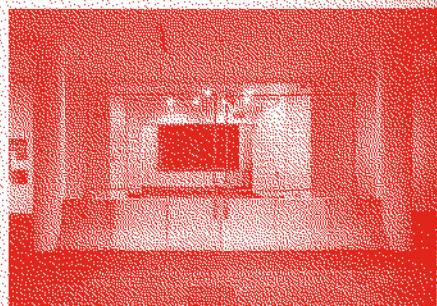


de Karen Kraven. Retailles, détritus, déchets, restes, résidus – dans le sens d'usé jusqu'à la corde, troué, raccommodé, rapiécé, mais jamais comme neuf. Épinglé dans le sens de disloqué, reprisé, avec l'odeur de camphre pour tout réconfort. Tenue : comme dans bien tenu ou mal tenu, dans le sens de brisé, démantelé, résiduel. Les retailles pendent comme des robes, comme des habits pour un corps mal incarné. Comme couper, épingle, coudre. Comme reconstruire. Comme ce qui ne fera jamais partie de la création en soi, mais qui traînera néanmoins dans l'atelier.

L'œuvre – l'assemblage de restes de papier et de tissu après la coupe de patrons et de pièces de vêtement utilisables – remodelle les retailles, transformant ainsi l'espace négatif en un genre de manteau (impossible à porter) pour une cérémonie mystérieuse. Les morceaux manquants tiennent ensemble, mais refusent de devenir un vêtement fini, exposant plutôt le travail de confection, les constructions et déconstructions qui forment un vêtement, un corps. Le fait que les épingles qui maintiennent les pièces ensemble soient des moulages en bronze d'os de la main met en lumière le travail manuel nécessaire pour réaliser ces ouvrages de couture, la dislocation du corps en peine, le travail, la main-d'œuvre, l'art, les tâches quotidiennes, les travaux d'entretien, les soins et le raccommodage.

3. Récupération. L'action de retrouver une position d'origine, surtout après un mouvement rythmique. L'action ou la possibilité d'atteindre un endroit ou de s'y rendre. Comme dans migration, détention, expulsion, entente avec des tiers ou lieux sûrs. Comme dans « Que signifie être un "réfugié" ? »

Le périmètre du nouveau Centre de surveillance de l'Immigration (CSI) de Laval peut contenir 130 de ces structures

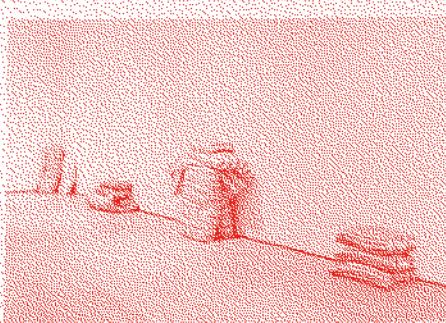


RÉCUPÉRATION :

de Sheena Hoszko. Qu'arrive-t-il lorsque le fragment désigne l'échelle et l'ampleur de la détention ? Qu'il calcule et évalue le poids institutionnel de la prison dans l'espace du musée ? Utilise le musée comme une mesure de cet autre espace et noue une relation entre eux ? Récupération dans le sens d'arpenter un périmètre extérieur en mesurant à l'aide du corps, acquérir un savoir incarné. Récupération dans le sens de demandes d'accès à l'information, cartographie, divulgation. Récupération dans le sens d'abolition, de justice réparatrice. Quels corps sont pris dans sa masse inflexible, examinés, refoulés, ou pris dans le dédale de ses procédures bureaucratiques ? En regard, quelles sont les pratiques performatives, activistes et esthétiques qui récupèrent cette violence, qui utilisent son obstination matérielle ? Récupérer la violence qui autrement demeure dans l'ombre, cette violence que nous désavouons lorsque nous accueillons de nouveaux arrivants, les larmes aux yeux, à l'aéroport ? Quelles autres constructions pourraient défaire l'environnement bâti des frontières ? Repenser les modes de vie, les façons d'occuper le monde ? Quelle place pour les sans-papiers ? Leur droit de se déplacer ? De chercher refuge ? De rejoindre ceux qui sont déjà ici en tant que cohabitants de ce territoire ?

4. Récupération. Le traitement ou la guérison d'une maladie ou d'une blessure. Le rétablissement de sa santé ou de son état mental. Le fait de revenir à un meilleur état. Secours. Remède. Une chambre ou une salle de réveil.

Dust Bed



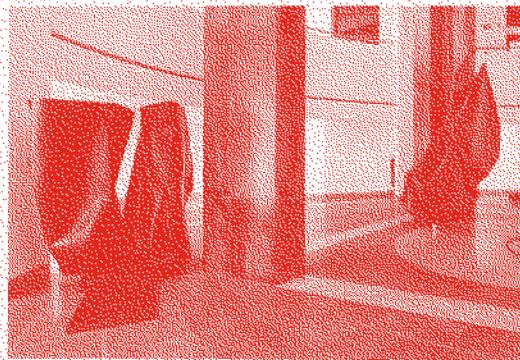
d'Anne Low. Lieu de détente,

de convalescence, être alité, être au repos. Restauration de tissus, de motifs, de textiles, de tissages, de franges ou de nœuds. Restauration

du corps qui pourrait venir s'y reposer. Chaîne et trame de tissus anglais, suédois, français, russe, néerlandais, portugais, finlandais ou danois. Points et motifs de textile indien, indonésien ou chinois. Un tissu mondial, tissé aux motifs de l'empire, fabriqué de toutes pièces. Appuyé contre un mur ou déposé au sol, objet bombé, accumulant la poussière, rempli de poussière. Un lieu de repos physique, un corps de poussière et de fil.

Les divers échantillons de tissu représentés par Low sont conservés dans la Collection Anders Berch du Musée nordique de Stockholm, constituée de 1741 à 1772, durant une vague d'expansion impérialiste. Les lits de poussière ne sont pas des reproductions ou des produits manufacturés ; ce sont des approximations, des intimités et des interrogations. Que faudrait-il faire pour relancer cette industrie artisanale — liée au moulin, au métier à tisser, à la navigation, au champ de coton — et en tirer une forme de restauration, un espace de récupération ? Les lits de poussière sont discrets et modestes. Leurs formes affalées sont éparpillées dans l'espace d'exposition, invitant une réponse mimétique, un affaissement discret, un basculement qui permettrait de marquer une pause.

Autre exemple, *Ce qui importe, ce ne doit pas être l'espace, mais ce qui s'y passe,*



de Jacques Bilodeau. Salle de récupération, salle capitonnée, sauvegarde. Constituée de câbles, de poulies et de panneaux. Au spectateur se substitue un utilisateur

qui manipule cette « architecture mineure » — cet espace perméable, instable, vulnérable et vulnérabilisant⁸. Non plus une rotonde, mais un phénomène indus-

8. Jill Stoner, *Toward a Minor Architecture*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2012.

RÉCUPÉRATION :

trie en mouvement, un système qui ne fabrique rien, un espace de piètre réconfort.

5. Récupération. Le fait de revenir à un état antérieur après l'élimination d'une contrainte. Comme dans résurgence, réhabilitation, renouveau et responsabilité. Non pas dans le sens de droits, réconciliation, extraction des ressources, mais dans le sens de décolonisation.

Revival



de Carla Hemlock. Transfert

photographique encadré montrant deux hommes, des Mohawks partageant l'intimité du tatouage. Récupération dans le sens de tatouage, perlage, courtepointe et travaux d'aiguille. Renouveau dans le sens de renouer avec un univers conceptuel autochtone. Récupération contre l'épuisement de l'exploitation des ressources. Récupération dans le sens de retour, reconnexion. Renouveau comme dans #ReconciliationIsDead, #AllEyesOnWetsuweten, #MMIW, #IdleNoMore, #LandBack, #ShutDownCanada et #TheTimeIsNow. Une pression qui libère une tension, qui permet l'émergence d'autres formes.

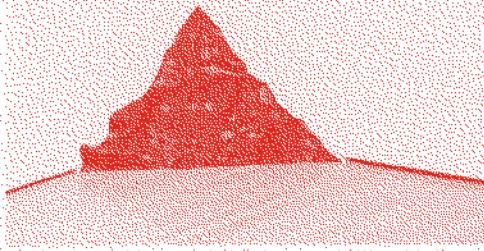
La résurgence, selon Taiaiake Alfred et Jeff Corntassel, est un mode de régénération où l'on peut résister aux effets de l'agression coloniale et décréter un renouveau politique et culturel. Une telle résurgence est essentielle à la création de « zones de refuge » ou d'« espaces de liberté ». L'indigénéité elle-même est « vécue comme une résurgence contre la dépossession et l'humiliation découlant de l'annihilation inhérente au colonialisme⁹ ». L'art sert de véhicule à ces histoires de

9. Taiaiake Alfred et Jeff Corntassel, « Being Indigenous: Resurgences against Contemporary Colonialism », *Government and Opposition*, vol. 40, n° 4 (2005), *Politics of Identity – IX*, p. 612.

connexion – à la terre, au langage ou à une action fondée sur la spiritualité.

6. Récupération. La contemplation d'un objet astronomique après une longue période d'invisibilité. Regagner une position ou un état, revenir à un état restauré.

The Musée d'art contemporain de Montréal Intersects Makȟá Oniya



de Kite. Comment une sculpture peut-elle à la fois précéder et suivre le cube blanc ? Ce qui s'exprime dans l'architecture du musée le précède (en tant que territoire, histoire d'origine) et le suit (en tant qu'histoire potentielle¹⁰) également. Quelles montagnes et vallées accidentées pourraient abriter la Wind Cave (grotte du vent), où le peuple Lakȟóta et le bison ont émergé de la terre ? Comment un fragment topographique et une partition performative peuvent-ils se faire écho dans l'espace ? Construire de nouvelles relations souterraines rendues illisibles par la violence des colons et leur exploitation mondiale ? Qui constitue le « nous » dans tout cela ? Quelles collectivités étendues et indécidables peuvent émerger de l'éradication des nations, des musées, des recensements, des traités ? Quelles données d'enquête – instrument d'expansion et de génocide – pourraient être renversées et reconfigurées pour déployer un nouvel espace habitable ? Pour récupérer le potentiel de décolonisation ?

10. L'expression « histoire potentielle » est tirée d'Ariella Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, New York, Zone Books, 2019.

Accomplir des actes de récupération à une époque où rien ne va plus nécessite une attention particulière. Cela demande un rythme différent des rythmes temporels institués par la révolution industrielle – vapeur,

RÉCUPÉRATION :

sommes familiers et las de la vitesse à notre époque, de l'intensité et des besoins énergétiques, mais nous «en sommes les complices, nous cultivons leurs possibilités¹¹». Les actes de récupération côtoient l'erreur humaine, les données perdues, les détritus, les résidus, les déchets, les débris, les objets trouvés, la pratique reconstituée. Nous savons généralement à partir de quoi nous devons récupérer, mais pas dans quel état la société pourrait être restaurée. Nous avons besoin

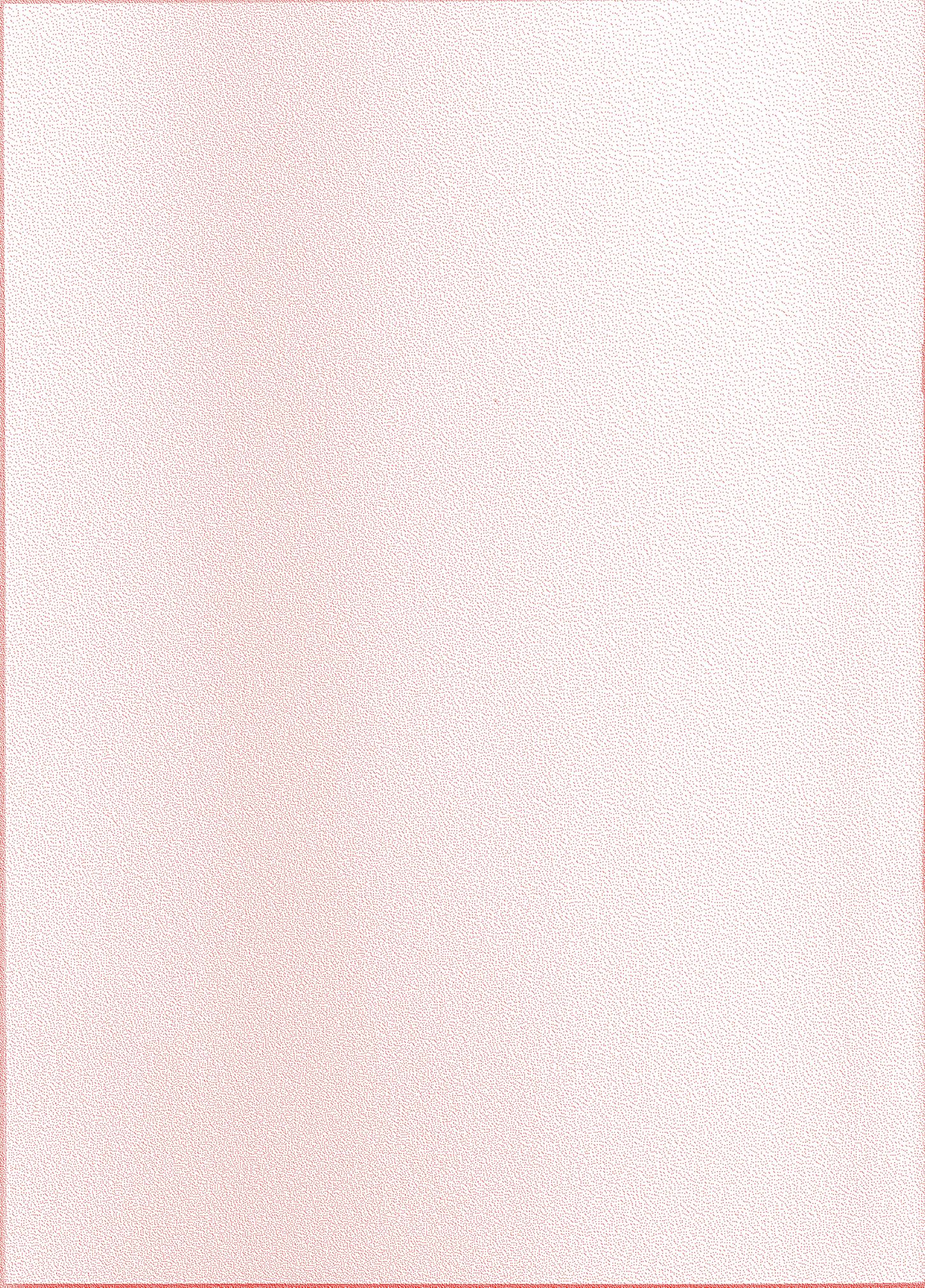
11. Jean-Luc Nancy, «The Existence of the World Is Always Unexpected», conversation avec John Paul Ricco, dans Heather Davis et Etienne Turpin (dir), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Londres, Open Humanities Press, 2015, p. 88.

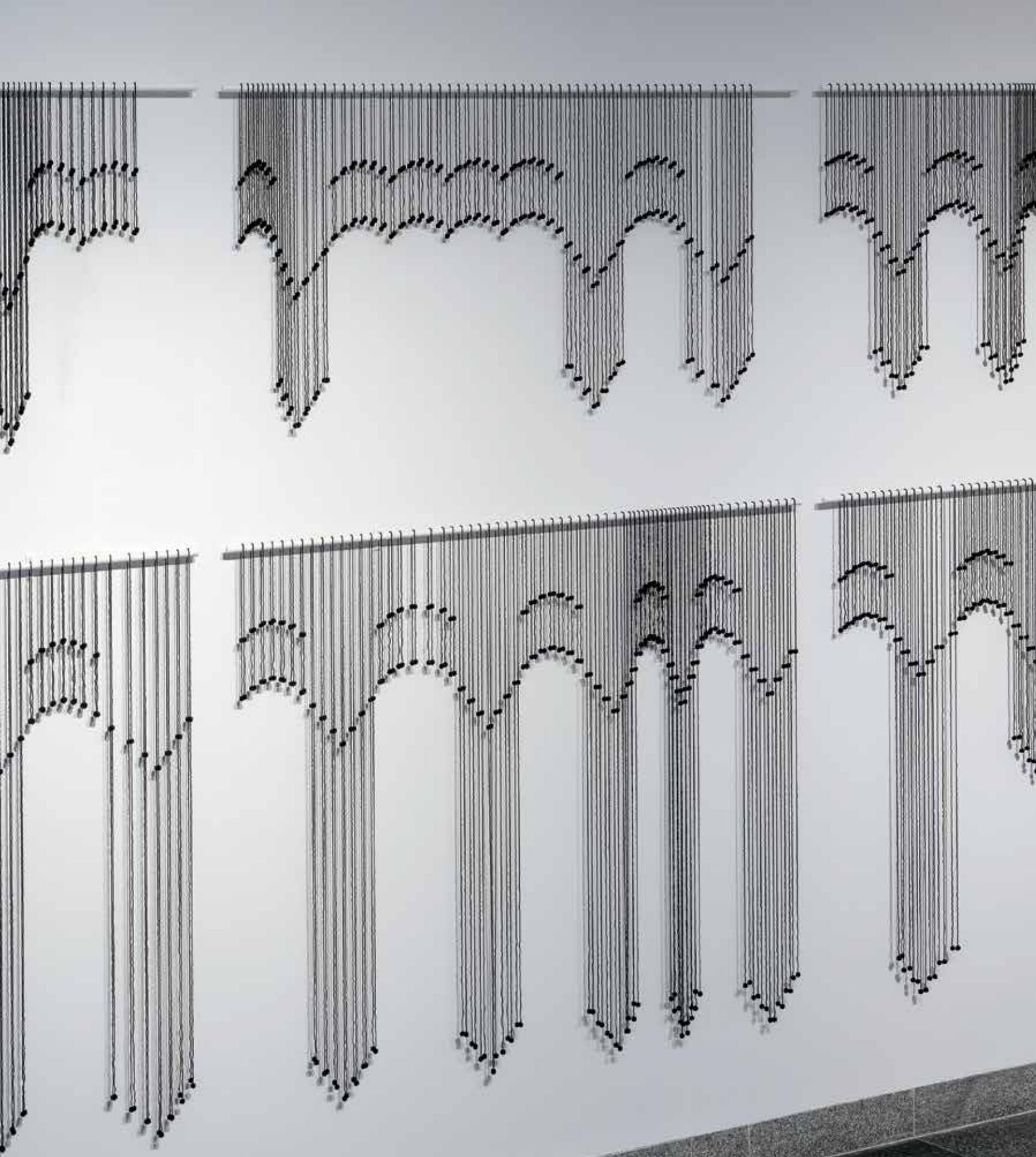
12. Ibid. [Notre traduction.]

électricité, pétrole, atomes, semi-conducteurs, nanotechnologies, modification génétique¹¹. Nous savons généralement à partir de quoi nous devons récupérer, mais pas dans quel état la société pourrait être restaurée. Nous avons besoin des propositions inventives de ces actes de récupération pour mettre en place ces habitats d'un autre monde et réfléchir à une façon de se défaire de la nostalgie réactionnaire et des fausses promesses.

[Traduction de Nathalie de Blois]

Krista Lynes est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en études des médias féministes et professeure agrégée au Département de communications de l'Université Concordia, à Montréal. Elle est également fondatrice et directrice du Feminist Media Studio, un laboratoire basé sur le campus pour les engagements critiques et artistiques qui s'inspirent du pouvoir politique de l'art médiatique féministe. Elle est l'auteure de *Prismatic Media, Transnational Circuits: Feminism in a Globalized Present* (2013), et a coédité *Moving Images: Mediator Migration as Crisis* (2020). Elle a également publié des textes sur l'art contemporain ainsi que sur les pratiques cinématographiques et documentaires dans plusieurs anthologies, catalogues d'expositions et revues.





Garthby (Québec), 1951

Vit et travaille à Saint-André-d'Argenteuil (Québec)

Jacques Bilodeau travaille au croisement du design, de l'art et de l'architecture. Privilégiant des matériaux tels que le béton et l'acier, omniprésents dans ses projets architecturaux d'édifices recyclés, ou encore le feutre, le caoutchouc et le cuir, qui composent la plupart de ses objets et installations sculpturales, ses œuvres se prêtent à l'activation publique. Elles cherchent à cerner ou contenir le participant dans un « équipement » qui fonctionne comme une prothèse ou une extension corporelle, et à désorienter ses sens et sa perception, provoquant ainsi une expérience inusitée d'intensification de son corps et de sa conscience.

Les œuvres de Jacques Bilodeau ont été présentées au Québec, au Canada et à l'étranger dans des galeries, des centres d'art et d'architecture, dont : la Galerie Joyce Yahouda, Montréal; le Centre Saidye Bronfman, Montréal; la Arch 2 Gallery, Winnipeg ainsi que dans des biennales et foires d'art contemporain, dont la Biennale d'art contemporain du Havre, France (2006); Artefact Montréal Sculptures Urbaines, Montréal (2007); la biennale Trafic'Art du Saguenay (2010); le Gladstone Hotel's Annual Alternative Design Event, Toronto (2008); la foire Art Toronto (2009); et le International Design Show de Toronto (2010). Ses œuvres d'art public incluent *Un solide*, à la station de métro Champ-de-Mars, Montréal (2015); et *Au Grand Dam*, réalisée en collaboration avec Claude Cormier, au Parc des Rapides, arrondissement de LaSalle, Montréal (2016).

Garthby, Québec, 1951

Lives and works in Saint-André-d'Argenteuil, Québec

Jacques Bilodeau works at the intersection of design, art and architecture. Using materials like concrete and steel, which are prevalent in his architectural projects involving recycled buildings, and also felt, rubber and leather, which make up most of his objects and sculptural installations, his works are conducive to public activation. They endeavour to surround or contain participants in “equipment” that operates like a prosthesis or extension of the body, and to disorient their senses and perception, thereby prompting a peculiar experience of intensification of their body and consciousness.

Bilodeau's works have been shown in Québec, across Canada and abroad in galleries, art centres and architectural settings, including Galerie Joyce Yahouda, Montréal; Saidye Bronfman Centre, Montréal; and Arch 2 Gallery, Winnipeg; and at biennials and contemporary art fairs, including the Biennale d'art contemporain, Le Havre, France (2006); Artefact Montréal: Sculptures Urbaines/ Urban Sculptures, Montréal (2007); Trafic'Art biennial, Saguenay (2010); the Gladstone Hotel's Annual Alternative Design Event, Toronto (2008); Art Toronto (2009); and International Design Show, Toronto (2010). His public artworks include *Un solide*, at Champ-de-Mars metro station, Montréal (2015); and *Au Grand Dam*, produced in collaboration with Claude Cormier, at Parc des Rapides, LaSalle borough, Montréal (2016).

Jacques Bilodeau







Gatineau (Québec), 1982
Vit et travaille à Montréal

Sheena Hoszko est sculptrice, organisatrice anti-prison et colonisatrice d'origine polonaise ; elle vit et travaille à Tio'tia : ke / Mooniyang / Montréal. Sa pratique artistique examine la violence et les rapports de pouvoir qui régissent les espaces géographiques, architecturaux et psychologiques, et s'appuie sur ses expériences familiales d'incarcération, du monde militaire et des troubles de la santé mentale. Hoszko emploie des stratégies post-minimalistes pour attirer l'attention sur les politiques inhérentes aux lieux et aux matériaux, et utilise principalement des objets recyclés ou loués (clôtures, lumières), qui regagnent le monde sous leur forme non artistique une fois le projet terminé.

Ses récents projets ont été présentés au Centre Clark et à articule, Montréal; à A Space, Toronto; à Artspace, Peterborough, Ontario; à The New Gallery, Calgary; à la Blackwood Gallery, Mississauga, Ontario; au Musée d'art de Joliette, Québec; et à La Ferme du Buisson, Noisiel, France. Hoszko a été invitée à faire une présentation de ses recherches au Queens Museum, New York, dans le contexte d'*Open Engagement*. Elle a également été artiste en résidence au Santa Fe Art Institute, Nouveau-Mexique; à la Cité internationale des arts, Paris; et à la Villa Magdalena K., Hambourg, Allemagne. Ses écrits ont été publiés dans *M.I.C.E Magazine* et dans *Free Inside : The Life and Work of Peter Collins*, publié par Ad Astra Comixs.

Gatineau, Québec, 1982
Lives and works in Montréal

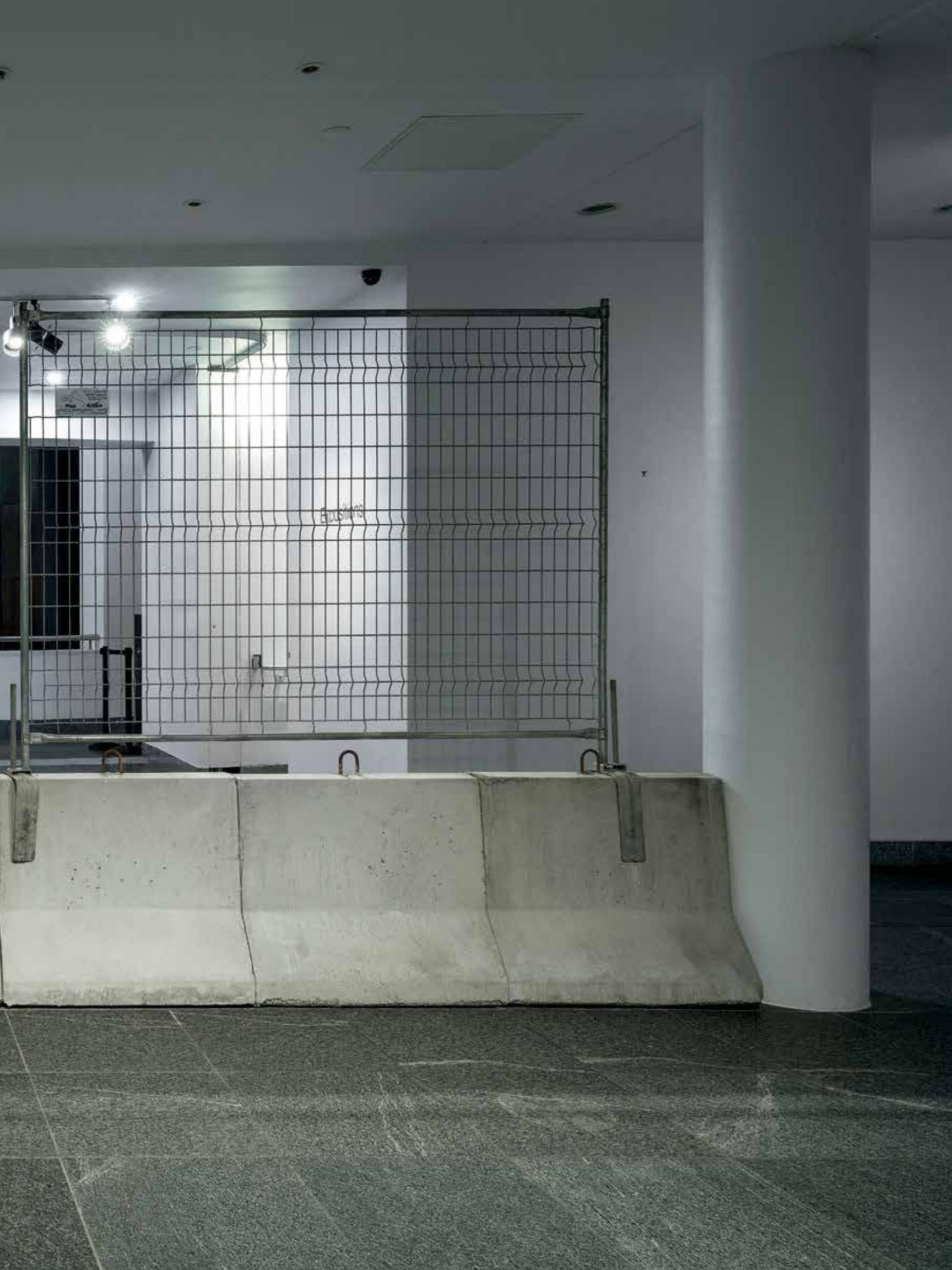
Sheena Hoszko is a sculptor, anti-prison organizer and Polish settler living and working in Tio'tia:ke / Mooniyang / Montréal. Her art practice examines the power dynamics and violence of geographic, architectural and psychological sites, and is informed by her family's experiences with incarceration, the military and mental illness. Hoszko employs strategies of post-minimalism to draw attention to the inherent politics of space and material, and primarily uses rented and reusable materials (fencing, light) that re-enter the world as non-art after a project is complete.

Selected exhibitions include Centre Clark and articule, Montréal; A Space, Toronto; Artspace, Peterborough, Ontario; The New Gallery, Calgary; Blackwood Gallery, Mississauga; Musée d'art de Joliette, Québec; and La Ferme du Buisson, Noisiel, France. Hoszko presented her work at the Queens Museum, New York City, as part of *Open Engagement*, and has held residences at the Santa Fe Art Institute, New Mexico; Cité internationale des arts, Paris; and Villa Magdalena K., Hamburg, Germany. Her writing has appeared in *M.I.C.E Magazine* and *Free Inside: The Life and Work of Peter Collins*, published by Ad Astra Comixs.

Sheena HOSZKO

<p>Le périmètre du nouveau Centre de surveillance de l'immigration (CSI) de Laval prévu pour 2021 peut contenir 130 de ces structures.</p>	<p>les personnes incarcérées ont vu leurs visites de l'extérieur suspendues et ont souvent été confinées à leur cellule pour plusieurs semaines de suite.</p>
<p>Chacune de ces structures mesurant 18 pieds de long est assemblée de sorte qu'elle puisse se loger dans l'espace entre les colonnes du corridor du Musée d'art contemporain de Montréal.</p>	<p>Nous sommes ici à Tio'tia:ke / Mooniyang / Montréal en terres autochtones volées. Les systèmes d'enfermement, incluant les prisons, ont été essentiels à la dépossession coloniale, au génocide et l'esclavage racial.</p>
<p>Les glissières de sécurité en béton et les clôtures de métal installées ici ont été fournies par les mêmes compagnies que celles utilisées sur le site du nouveau CSI de Laval. Cependant, dû aux restrictions de poids de l'ascenseur, les glissières en béton qui se trouvent dans le Musée mesurent trois pieds plutôt que dix.</p> <p>Le Musée est situé à 2602 structures du nouveau CSI de Laval.</p>	<p>Trente pour cent des individus se trouvant à l'intérieur des institutions fédérales sont des personnes Autochtones avec des nombres plus élevés dans les établissements provinciaux des Prairies. Dix pour cent des individus se trouvant à l'intérieur des institutions fédérales sont des personnes Noires avec des nombres plus élevés dans les prisons provinciales⁴.</p>
<p>Au cours d'une année, du 1er avril 2018 au 31 mars 2019, 7212 personnes ont été détenues dans un centre de détention de l'immigration au soi-disant Canada, incluant des enfants¹.</p>	<p>Le périmètre du nouveau Centre de surveillance de l'immigration (CSI) de Laval peut contenir 130 de ces structures.</p> <p>L'abolition des prisons cherche à créer un monde où la sécurité et le bien-être des gens sont assurés sans ces armatures de violence.</p>
<p>En face du nouveau CSI de Laval, à 12 structures près et partageant la même cour d'entrée, se trouve la prison Leclerc. Leclerc est une prison provinciale pour femmes où certain.e.s détenu.e.s sont en attente d'un procès et d'autres purgent des peines de deux ans moins un jour.</p>	<p>1. Agence des services frontaliers du Canada. (2019). Arrestations, détenions et renvois Statistiques annuelles sur les détenus – 2012-2019. Récupéré de : https://www.cbsa-asfc.gc.ca/security-securite/detent/stat-2012-2019-tr4.html</p>
<p>Plusieurs personnes détenues en prison ont grandi ou vivent dans la pauvreté et sont criminalisées en raison des économies alternatives auxquelles elles participent afin de survivre. Certaines ont commis des actes de violence dont les causes ne sont non seulement pas résolues par l'incarcération, mais en fait perpétrées par le système pénal.</p>	<p>2. Service correctionnel Canada. (2020). Tests de COVID-19 pour les détenus des établissements correctionnels fédéraux 3 septembre 2020. Récupéré de : https://www.csc-scc.gc.ca/001/006/001006-1014-fr.shtml</p>
<p>Par delà la prison Leclerc, à 95 structures de là, l'ancien CSI de Laval est toujours opérationnel. Il n'y a pas de limite de durée à la détention des personnes migrantes au soi-disant Canada.</p>	<p>3. Ross, S (2020, 31 mai). Prison with Canada's worst COVID-19 outbreak houses Inuit inmates. CTV News. Récupéré de : https://montreal.ctvnews.ca/prison-with-canada-s-worst-covid-19-outbreak-houses-inuit-inmates-1.4962407</p>
<p>De l'autre côté de la rue, à 93 structures du vieux CSI de Laval, se trouve le Centre de formation fédéral (CFF), une institution pour hommes à sécurité multiniveaux. Le CFF multi est une prison fédérale où les personnes incarcérées servent des sentences de deux ans et plus. Jusqu'à maintenant, le CFF multi a été l'institution la plus fortement frappée par la pandémie du COVID-19 au soi-disant Canada, avec 162 individus ayant testé positif et un mort².</p>	<p>4. Zinger, I. (2019). Rapport annuel 2018-2019 du Bureau de l'enquêteur correctionnel. Ottawa: Gouvernement du Canada. Récupéré de : https://www.oic-bec.gc.ca/cnt/rpt/annrpt/annrpt20182019-fra.aspx</p>
<p>De l'autre côté du champ et plus loin à droite sur la même route, le CFF minimum se situe à 77 structures près du CFF multi. Le CFF multi et minimum ont des ailes spécifiques réservées aux détenu.e.s Inuit.e.s ainsi qu'aux personnes vivant avec des troubles de santé mentale chroniques³.</p>	<p>Ressources</p> <p>blacklivesmatter.ca cfad.ca criticalresistance.org defund.ca defundthespvm.com globaldetentionproject.org iwc-cti.org leannesimpson.ca migrantright.ca noprisons.ca pampalmater.com prisoner correspondence project.com robynmaynard.com solidarityacrossborders.org stoponspaprison.info transformharm.org unistoten.camp usprisonculture.com yellowheadinstitute.org</p>
<p>Plusieurs personnes vivant avec des troubles de santé mentale se retrouvent enfermées en prison, où l'isolement accru et le manque de soins de santé exacerbent leurs difficultés de santé mentale. Durant la pandémie COVID-19,</p>	





Kelowna (Colombie-Britannique), 1975

Vit et travaille à Montréal

Au cours des dernières années, Erin Shirreff a développé un corpus d'œuvres qui, de diverses manières, tente d'explorer et de mettre en scène une expérience corporelle de la forme médiatisée. Recourant à la sculpture, à la photographie et à la vidéo, il lui arrive d'allier ces médiums : des centaines de photogrammes deviennent de longues vidéos au ralenti; de petits objets faits à la main deviennent des portraits photographiques de grand format; des images deviennent des structures ombrées, à demi formées. Toute son œuvre manifeste un intérêt constant pour les propriétés physiques et psychologiques de l'«image», qu'elle soit fixe, plate, frontale, isolée.

Le travail d'Erin Shirreff a récemment fait l'objet d'expositions individuelles au San Francisco Museum of Modern Art (2019); à la galerie Sikkema Jenkins & Co., New York (2018); à la Kunsthalle de Bâle, Suisse (2016); à l'Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N. Y. (2016); et à l'Institute of Contemporary Art, Boston, Mass. (2015). Entre autres expositions collectives, mentionnons : *Hinge Pictures*, Contemporary Art Center, Nouvelle-Orléans, Louisiane (2019); *Le Lieu du film*, KANAL-Centre Pompidou, Bruxelles, Belgique (2018); *Slow Objects*, The Common Guild, Glasgow, Royaume-Uni (2017); *Gray Matters*, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio (2017); *Photography Today: Distant Realities*, Pinakothek der Moderne, Munich, Allemagne (2016); *L'Image volée*, Fondazione Prada, Milan, Italie (2016); et *Photo-Poetics: An Anthology*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2015). Son œuvre est représentée, notamment, dans les collections permanentes du Centre Pompidou, Paris; du LACMA, Los Angeles; du Museum of Modern Art, New York; et du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

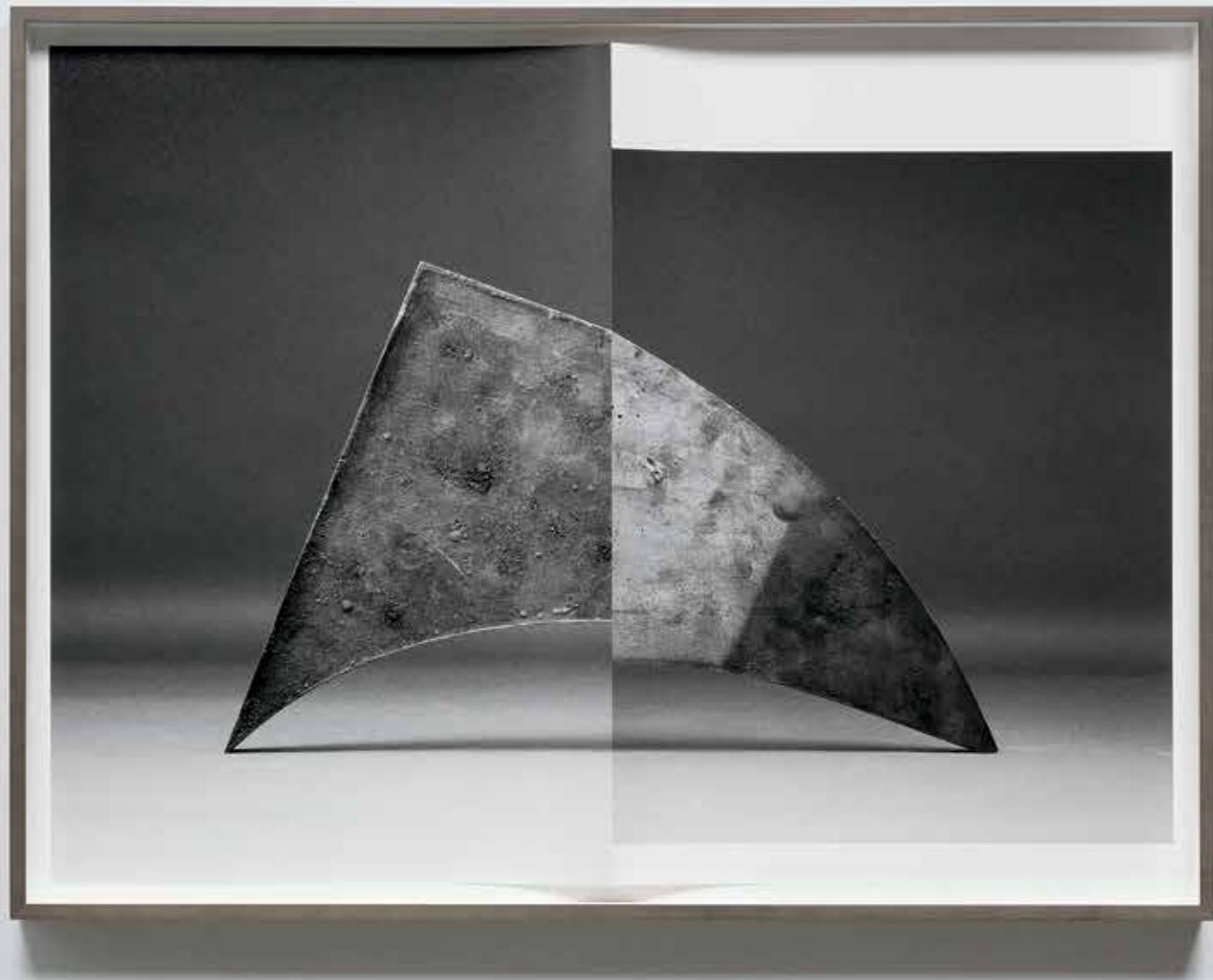
Kelowna, British Columbia, 1975

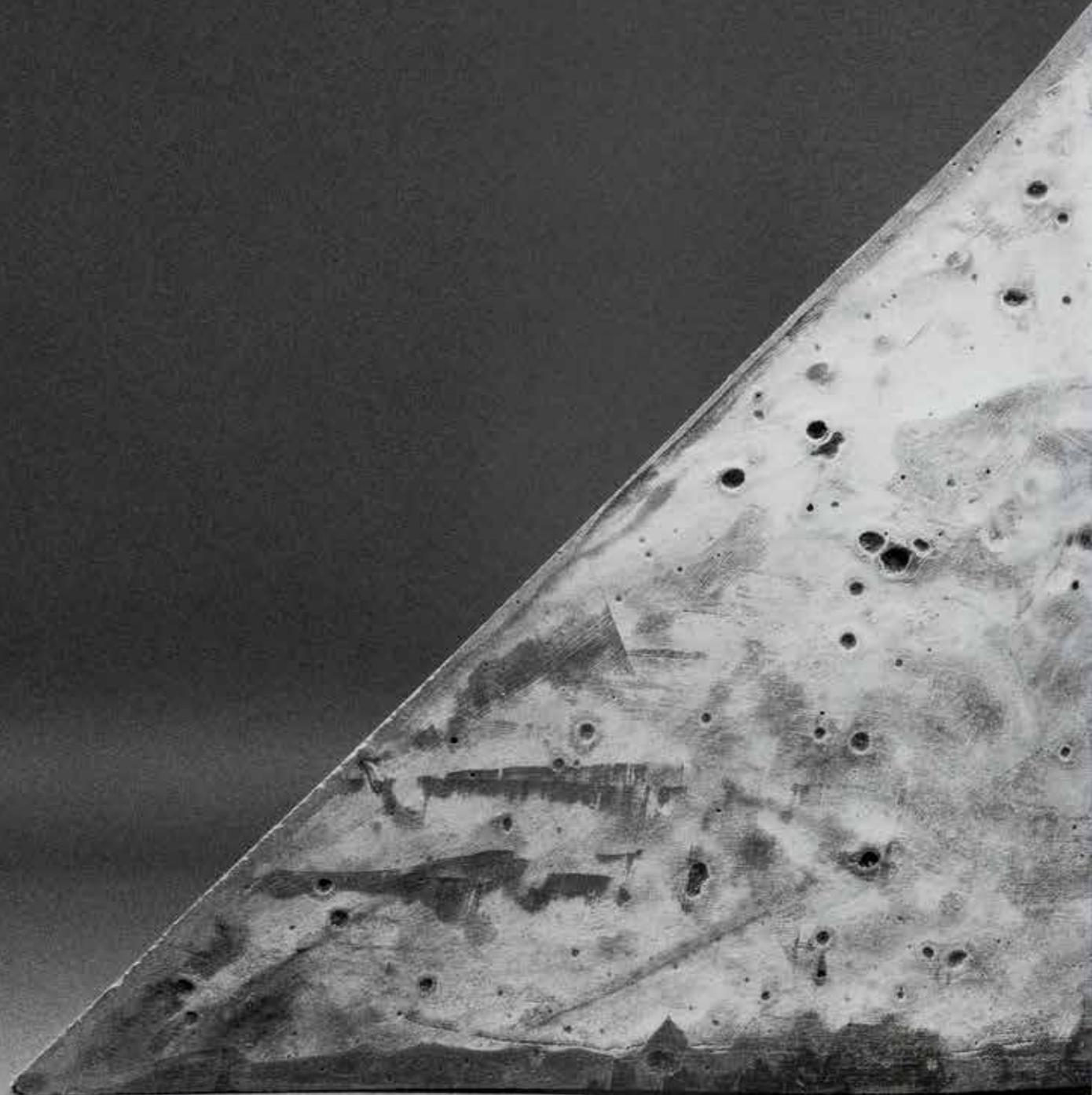
Lives and works in Montréal

Over the past several years, Erin Shirreff has developed a body of work that, in various ways, attempts to explore and enact a bodily experience of mediated form. Working with sculpture, photography and video, at times Shirreff meshes these mediums: hundreds of stills become long, slow-moving videos; small, handmade objects become large-scale photographic portraits; pictures become half-formed, shadowy structures. Present in all of her work is an abiding interest in the physical and psychological properties of the “image”—still, flat, frontal, apart.

Erin Shirreff's work was recently featured in solo exhibitions at the San Francisco Museum of Modern Art (2019); Sikkema Jenkins & Co., New York (2018); Kunsthalle Basel, Switzerland (2016); Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York (2016); and the Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts (2015). Recent group shows include: *Hinge Pictures*, Contemporary Art Center, New Orleans, Louisiana (2019); *Le Lieu du film*, KANAL-Centre Pompidou, Brussels, Belgium (2018); *Slow Objects*, The Common Guild, Glasgow, U.K. (2017); *Gray Matters*, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio (2017); *Photography Today: Distant Realities*, Pinakothek der Moderne, Munich, Germany (2016); *L'Image volée*, Fondazione Prada, Milan, Italy (2016); and *Photo-Poetics: An Anthology*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2015). Her work is in the permanent collections of the Centre Pompidou, Paris; LACMA, Los Angeles; the Museum of Modern Art, New York; and the Art Gallery of Ontario, Toronto, among others.

Erin Shirreff







Obishkikokaang (Ontario), 1975
Vit et travaille à Montréal

Scott Benesiinaabandan est un artiste intermédia d'origine anichinabée qui pratique principalement la photographie, la vidéo, l'art audio et la gravure. Il a effectué des résidences internationales aux Parramatta Artist Studios, Sydney, Australie; à la Context Gallery, Derry, Irlande du Nord; et à l'Université de Lethbridge/Royal Melbourne Institute of Technology (iAIR), Melbourne, Australie; de même que des projets de collaboration internationale au Royaume-Uni. Il poursuit présentement une maîtrise en photographie et a reçu une bourse de production en nouveaux médias du Conseil des arts du Canada par le biais d'Ab-TeC (Aboriginal Territories in Cyberspace) et d'Initiative for Indigenous Futures, où il se concentre sur la réalité virtuelle en tant que médium.

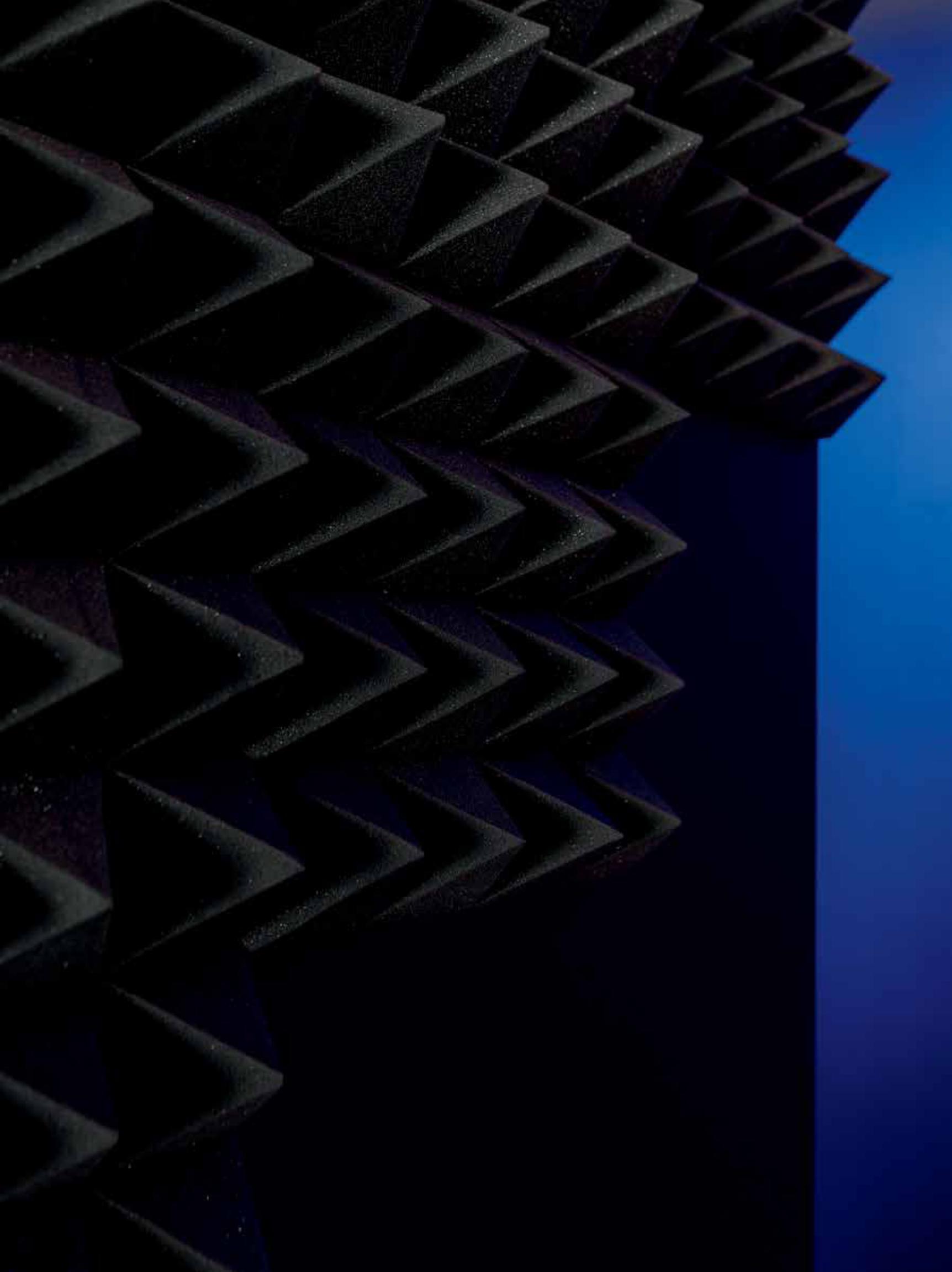
Sa recherche actuelle en intelligence artificielle (IA) aborde les récits et les langues autochtones, la question de leur perte et de leur construction (en particulier l'anishinaabemowin), la manière dont la langue construit des mondes, la nature de la conscience et la façon dont l'IA peut recouper ces préoccupations.

Obishkikokaang, Ontario, 1975
Lives and works in Montréal

Scott Benesiinaabandan is an Anishinaabe intermedia artist who works primarily in photography, video, audio and printmaking. He has completed international residencies at Parramatta Artist Studios in Australia; Context Gallery in Derry, Northern Ireland; and University of Lethbridge/Royal Melbourne Institute of Technology (iAIR), Australia; along with international collaborative projects in both the U.K. and Ireland. He is completing an MFA in photography and a year-long Canada Council New Media Production grant through Ab-TeC (Aboriginal Territories in Cyberspace) and Initiative for Indigenous Futures, where he is focusing on virtual reality as a medium.

Current research areas in artificial intelligence (AI) include Indigenous languages and stories, the nature of both their loss and their construction (specifically Anishinaabemowin), how language builds worlds, the nature of consciousness and how AI intersects with these concerns.

Scott
Benesiinaabandan

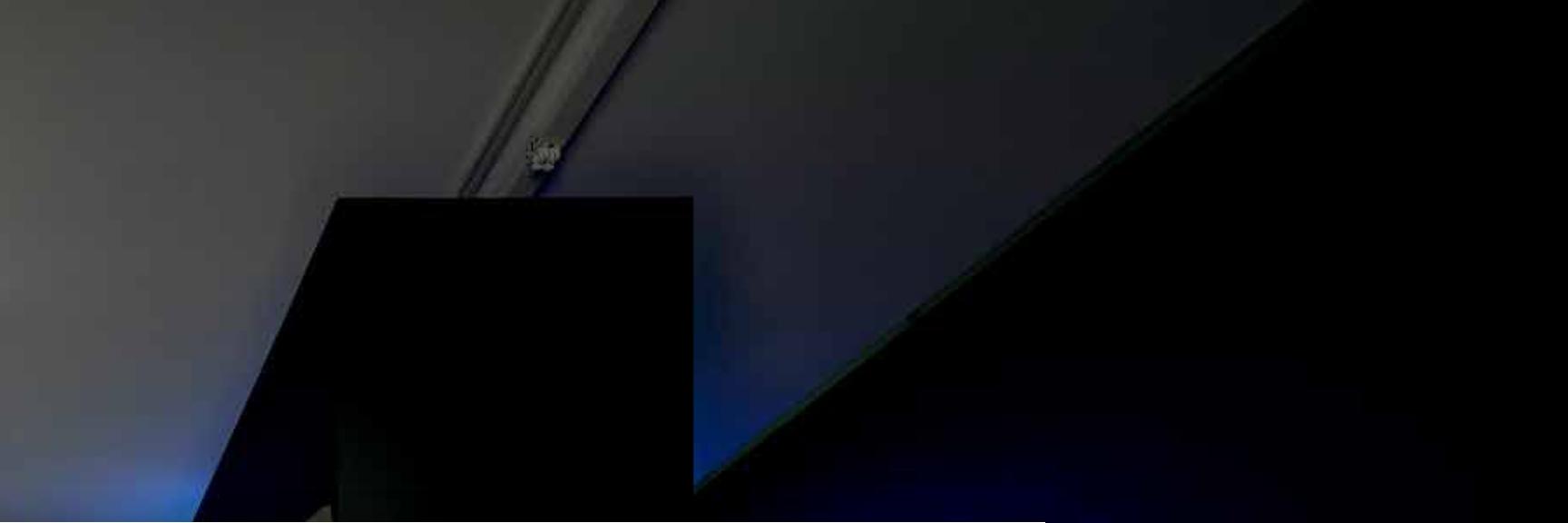




Readings II

Michael Nardone
Madeleine Thien
Maude Veilleux
Jacob Wren

It is as if nothing is written | Unstrung
threads of cloud | Driven by the afternoon
wind | Across the contours of our island |
Uninhabited for fifty years | Where starlings
still mimic | The whir of engines | Now rust-
ing in the overgrowth | Among the stone
remains | Where scratched into a wall | Is the
word for silence | No | Not silence exactly |
But the word that is the gap between | Two
sounds | Diminishing into its rough surface
| An island | Amid the deep bass of wave
swells | Encompassing each lull | There |
Stillness is a motion | Inscribed beneath the
noise of time | Circa midafternoon | When
the alphabets scuttle out from their nests |
And rustle in the undergrowth | Hover on a
wind above the wavecrests | Echo through
the hollows their bodies leave behind | It is
as if | Everything is unwritten | Who taught
you | How to speak | Who taught you not



to speak | Whose voice empties | The
murmuring swarms | Strung to a cloud |
Scrawling overhead

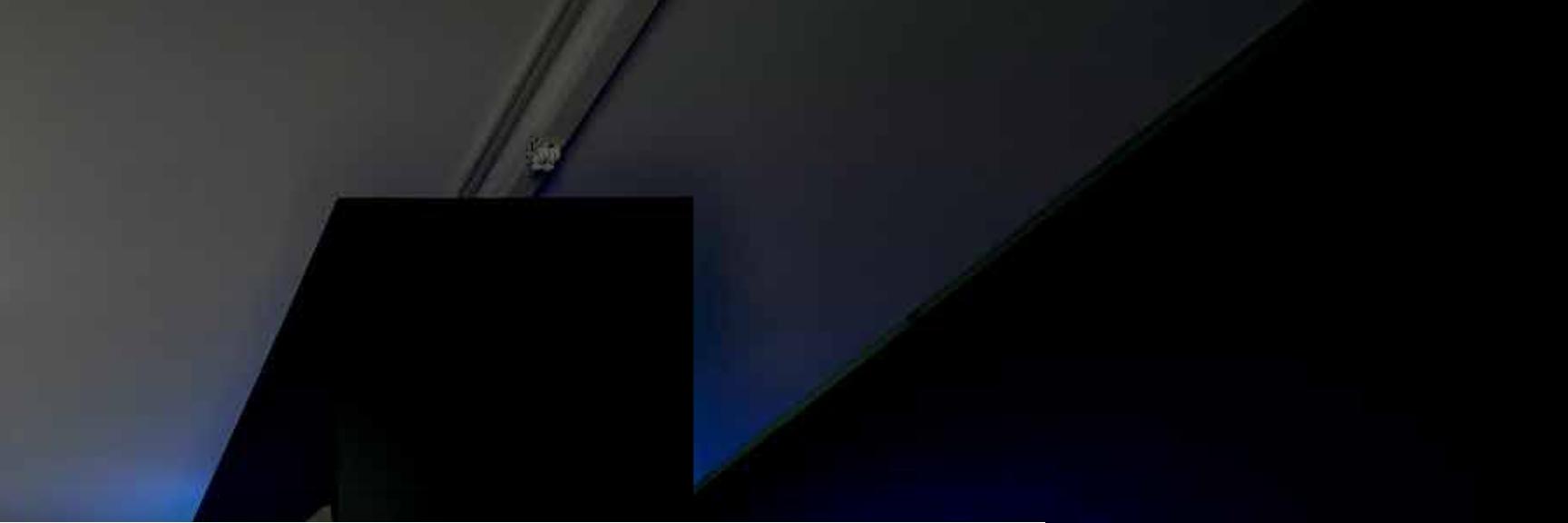
199

Michael Nardone

Echologue after Michael Palmer

Kuan can list, if required, the things with which she came into contact. The round elevator button, or the interior of the Lyft which dropped her off at 3:53 p.m. at LaGuardia, where she watched CNN on four screens (“NYC Council Speaker Calls for Closure of Non-essential Services”) before carrying a paper coffee cup onto AC 7641, the paper cup arriving with her in Montréal where the stoic Border Services agent inquired about her cough. Outside, it was zero degrees. In the Uber, she coughed once, opened the window and apologized, said it was only allergies, but the driver, Viorel, laughed. If he feared her, Kuan couldn’t tell from the backseat where she touched nothing but her phone, adding a \$5 tip, thinking of her mother’s gestures, her chin resting on a cupped hand, leaning on an elbow. Her mother had

died of sudden onset pneumonia in 2003. Kuan had wanted to stop time. She used to touch everything. Especially in stores, especially clothes, fabric, glass, porcelain, books. She enjoys the heaviness, smoothness, strangeness of things. She likes to touch others, the cotton of a shirt or the crook of an elbow, enjoys leaning in for a kiss, nearness which dissolves on contact. Only three years ago, she’d held her father’s hand as he lay dying, not wanting to let go, even when his hand felt as smooth, as impossible, as cold glass. To not be alone, to be held, is still the most important thing. Montréal is eerie now, a changed city. Her students in New York arrive and vanish through the portal of Zoom. At noon, the sidewalks glow as if bleached white. The thinness of a mask, made from old clothes, startles her mouth. Strangers search her



eyes. Two teenagers in the Plateau kissing,
hands caressing the other's face, unwilling
to let go.

201

Contact

Madeleine Thien

communication is a life preserver lifeline
beware of slogans to consider the current
era as best we can identify generational
trauma predisposition to pandemic dicta-
torship horrific return of fascism attacks
burnout enemy predator danger is every-
where risk risk of madness the signalling
of danger has become more complex ab-
stract language and symbolic form secret
condition its status just muttering danger
is not enough to proclaim a text wallowing
in pathetic emotion encourages listening
to obstruct the lungs spasm upright position
abdominal muscles trachea obstruct the
flow of soft air with the voice breathless-
ness the method works every time that the
body acts out the performative code knees
how to twist the knees how to activate agi-
tated knees thus move doubly the arm right
hand clenched left fist atop index finger

and fork of the middle finger like fangs just
bite here you said danger in acquaintance
with the sick brain paranoid lobe schiz-
oid idea you know how to say it the price
of consciousness scares us the words to
be created at a given moment should take
in the bad stuff too

[Translated by Erin Moure]

203

Maude Veilleux

2.

It is of course anthropomorphic to speak of birdsong like that. The birds clearly know what they are doing when they sing their songs: who the songs are for, who they are trying to attract. But even though the songs are not for us (unless you are a bird of the same species currently reading this), we have listened to them, and given them meaning, since the beginning of time. So I do sometimes like to think of art in the same way, beyond the artist's intentions, artworks speaking to each other, singing to each other, clear across so many rooms. They don't even know when someone wants them. But also they do.

I am reminded of something I wrote many years ago, that “maybe all works of art are some kind of polyamorous love songs, offerings sent out into the world in order to get everyone to love you. Works of art and literature are not directed towards one person but towards many. Songs in the sense of birdsong, messages thrown out into the world.” I’m not sure I still agree with this sentiment.

Nicole Brossard is a poet, novelist and essayist. Since 1965, she has published more than forty books, including *Mauve Desert*, *Museum of Bone and Water*, and *The Aerial Letter*. She is also co-creator of the Anthologie de la poésie des femmes au Québec and of the film *Some American Feminists*. In 2019, she was the recipient of the Griffin Poetry Prize's Lifetime Recognition Award.

Simon Henry's artistic practice is based in the interaction between concert music, visual arts and poetry. This transdisciplinary approach is particularly reflected in their instrumental or performative graphic scores brought to life here and there by musicians and artists with most meandering trajectories.

Joana Joachim is a PhD candidate in

the Department of Art History and Communication Studies and the Institute for Gender, Sexuality and Feminist Studies at McGill University. Her work examines the visual culture and discrimination of Black women's hair and dress in seventeenth- and eighteenth-century art.

Michael Nardone is the author of two books of poetry, *The Ritualites* (2018) and *Transaction Record* (2014). Co-editor of the journal *Amodeum* and the *Documents* book series published at the Centre for Expanded Poetics, he lives in Montréal.

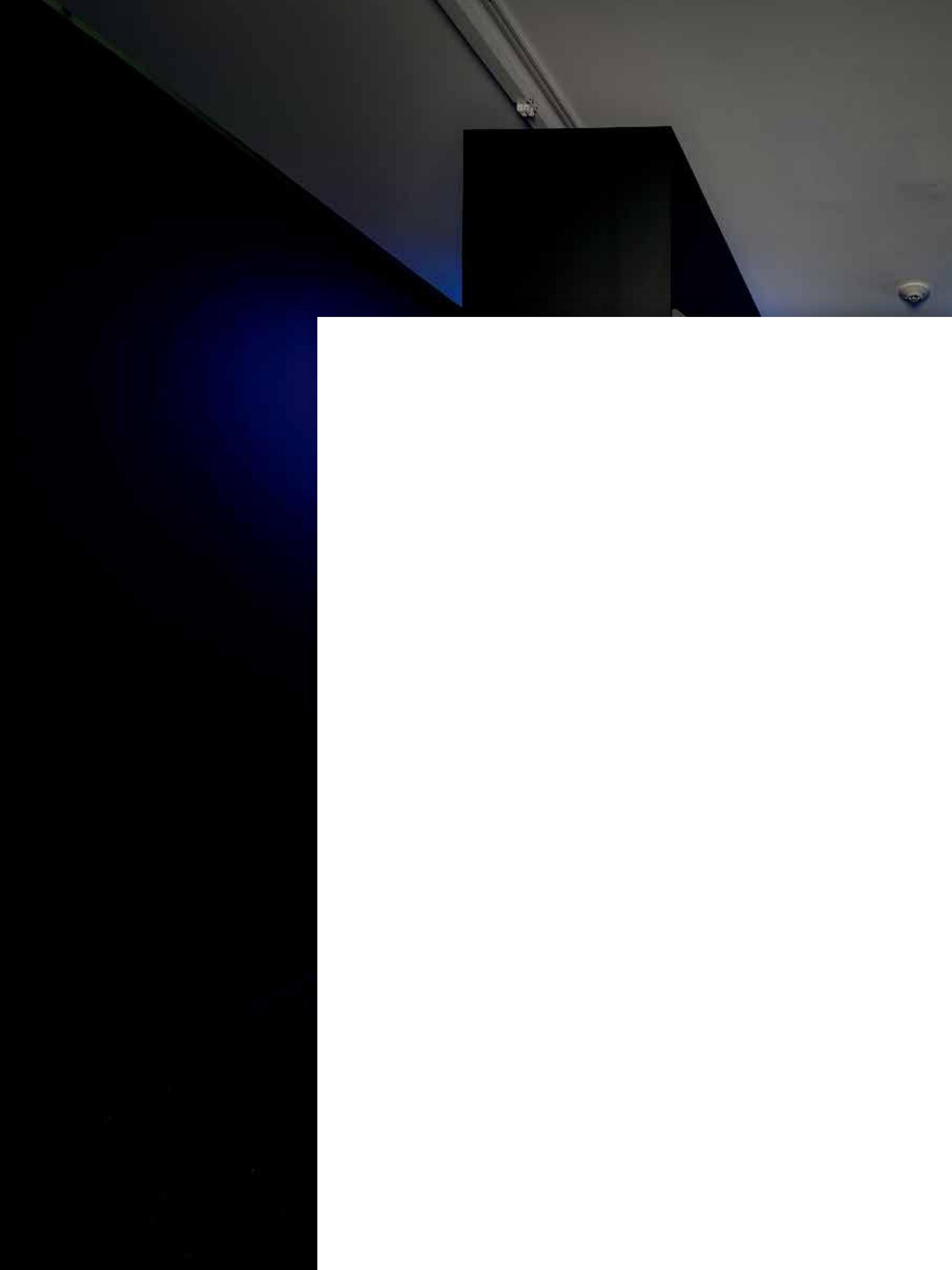
Rawi Hage was born in Beirut, Lebanon. He emigrated to Canada in 1992 and now lives in Montréal. His first novel, *De Niro's Game*, won the IMPAC Dublin Literary Award. His three subsequent novels won or were shortlisted for twelve other major awards and prizes. His work has been translated into thirty languages.

Madeleine Thien's most recent novel, *Do Not Say We Have Nothing*, was short-listed for the 2016 Man Booker Prize, the Women's Prize for Fiction and the Folio Prize; and won the 2016 Scotiabank Giller Prize and the Governor-General's Literary Award for Fiction. She lives in Montréal and New York, and teaches writing and literature at Brooklyn College.

Maude Veilleux was born in the Beauce. She has published three books of poetry with Éditions de l'Écrou, and two novels with Hamac. In 2018, she released a web-based novel, *frankie and alex-black lake--super now*. Her performances have been featured at many arts centres and festivals.

Jacob Wren makes literature, collaborative performances and exhibitions. His books include: *Polyamorous Love Song, Rich and Poor and Authenticity Is a Feeling*. With the interdisciplinary group PME-ART he has co-created performances such as: *Individualism Was A Mistake, The DJ Who Gave Too Much Information and Every Song I've Ever Written*.

207





Sarnia (Ontario), 1989
Vit et travaille à Montréal

Nico Williams est un Ojibwé de la Première Nation Aamjiwnaang. Il travaille avec les perles en verre japonaises Delica pour créer des formes expérimentales de perlage géométrique. Williams considère le perlage géométrique et sculptural comme une discipline qui lui permet de puiser dans un savoir intergénérationnel et collaboratif pour réaliser des œuvres traitant d'expériences autochtones. De son point de vue, soit de celui d'un artiste ojibwé, ses œuvres de nature conceptuelle mettent à mal les perceptions coloniales des peuples autochtones et redonnent la parole à ces communautés. Par son ancrage dans les pratiques de création traditionnelles, le perlage permet à Williams d'entrer en dialogue avec ses ancêtres. Le perlage contemporain continuant à évoluer, sa pratique s'appuie sur les connaissances existantes pour élaborer de nouveaux motifs complexes et des techniques de tissage expérimentales afin de créer des formes tridimensionnelles qui réunissent l'art, les mathématiques et l'artisanat.

En 2018, Williams figurait dans un article de fond et un spot filmé du *National Geographic*. En 2019, il est devenu membre principal de l'équipe de recherche Contemporary Geometric Beadwork Project lorsqu'il a été invité à participer à une séance de création intitulée «Art, Architecture, and Models of Hyperbolic Energy», tenue au Massachusetts Institute of Technology (MIT) à Boston. Son travail a fait l'objet d'expositions individuelles et collectives au Canada et sur la scène internationale, dont la récente *Beading Now!* à La Guilde, à Montréal, dans laquelle il a présenté des œuvres créées entre 2014 et 2018.

Sarnia, Ontario, 1989
Lives and works in Montréal

Nico Williams is Ojibwe from the Aamjiwnaang First Nation. He works with Japanese glass Delica beads and creates experimental forms using geometric beadwork. Williams approaches sculptural geometric beadwork as a medium for engaging with intergenerational and collaborative knowledge by making works that speak to Indigenous experiences. From his standpoint, as an Ojibwe artist, he creates conceptually based works that challenge colonial perceptions of Indigenous people and give voices back to those communities. Rooted in traditional creative practices, beadwork allows Williams to enter into a dialogue with his ancestors. As contemporary beadwork continues to evolve, his practice centres around building on existing knowledge to develop new complex patterns and experimental weaving techniques for the creation of three-dimensional forms that unify art, mathematics and craft.

In 2018, Williams was included in a feature article and film spot in *National Geographic*. In 2019, he became a core member of the Contemporary Geometric Beadwork Project research team when he was invited to participate in a creation session entitled “Art, Architecture, and Models of Hyperbolic Energy” at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Boston. His work has been shown in solo and group exhibitions across Canada and internationally, including the recent exhibition *Beading Now!* at La Guilde, Montréal, in which he presented works produced between 2014 and 2018.

Nico Williams







Kinshasa (République démocratique du Congo), 1980
Vit et travaille à Montréal

La démarche multidisciplinaire de Moridja Kitenge Banza se situe entre la réalité et la fiction. C'est par ce moyen qu'il interroge l'histoire, la mémoire et l'identité des lieux où il habite ou qu'il a habités, mais aussi la place qu'il occupe dans ceux-ci, perturbant ainsi les récits hégémoniques pour créer des espaces où un discours marginal puisse exister. Puisant dans des réalités actuelles ou anciennes, il organise, assemble et trace des figures en se réappropriant les codes de diverses représentations culturelles, politiques, sociales et économiques.

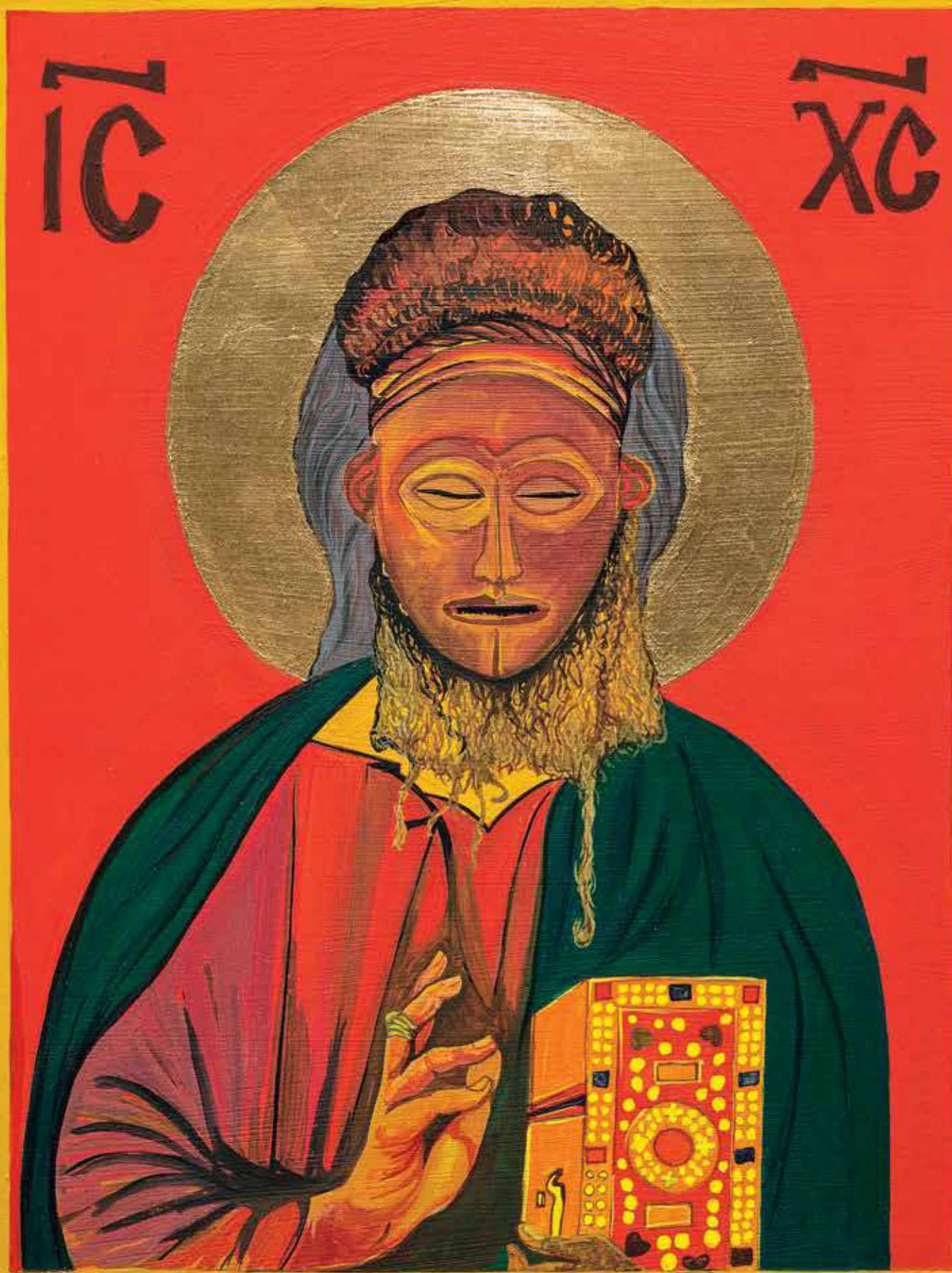
Moridja Kitenge Banza est diplômé de l'Académie des beaux-arts de Kinshasa, de l'École supérieure des beaux-arts de Nantes ainsi que de la faculté des Sciences humaines et sociales de l'Université de La Rochelle, en France. Son travail a été présenté au Musée dauphinois, Grenoble, France (2010); au Museum of Contemporary Art, Roskilde, Danemark (2010); à la Arndt Gallery (2011) et à la nGbK, Berlin, Allemagne (2012); à la Fondation Blachère, Apt, France (2011); à la Biennale Internationale de Casablanca (2012) et à la Fondation Attijariwafa bank, Casablanca, Maroc (2012); ainsi qu'en 2018 à Montréal, à la Galerie Joyce Yahouda, à la BAnQ, à Oboro et au Musée des beaux-arts de Montréal. En 2010, il reçoit le 1^{er} Prix de la Dak'Art, Biennale de l'art africain contemporain, Dakar, Sénégal, pour la vidéo *Hymne à nous* et son installation *De 1848 à nos jours*.

Kinshasa, Democratic Republic of Congo, 1980
Lives and works in Montréal

Moridja Kitenge Banza's multidisciplinary process lies at the intersection of reality and fiction. Through this lens, he questions the history, memory and identity of the localities where he lives or has lived, as well as the place he occupies in those localities. In so doing, he problematizes hegemonic narratives and creates spaces where marginal discourse can flourish. Drawing from present and past situations, he organizes, assembles and traces figures by reappropriating the codes of various cultural, political, social and economic representations.

Banza holds degrees from the Académie des beaux-arts de Kinshasa, Democratic Republic of Congo, and the École supérieure des beaux-arts de Nantes and the Humanities and Social Sciences Faculty at the Université de La Rochelle, France. His work has been shown at the Musée dauphinois, Grenoble, France (2010); Museum of Contemporary Art, Roskilde, Denmark (2010); Arndt Gallery (2011) and nGbK, Berlin, Germany (2012); Fondation Blachère, Apt, France (2011); Biennale Internationale de Casablanca (2012) and Fondation Attijariwafa bank, Casablanca, Morocco (2012); and, in Montréal, at Galerie Joyce Yahouda, BAnQ, Oboro and the Montreal Museum of Fine Arts (2018). In 2010, he was awarded first prize at the Biennial of Contemporary African Art, Dak'Art, in Dakar, Senegal, for his video *Hymne à nous* and his installation *De 1848 à nos jours*.

Moridja
Kitenge Banza



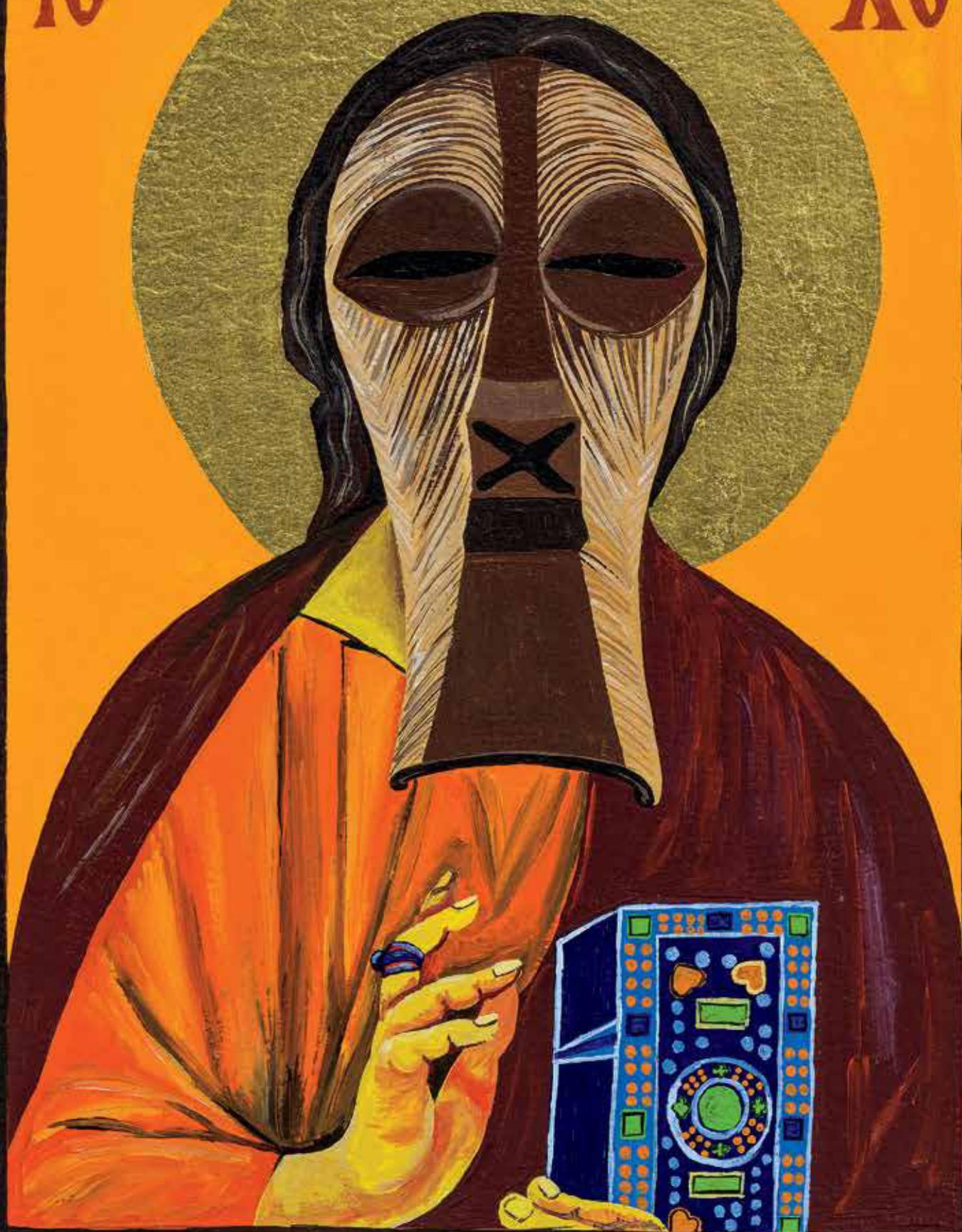
IG

XG



IC

XC



Richmond (Colombie-Britannique), 1990
Vit et travaille à Montréal

La production de Trevor Baird s'appuie sur des notions évolutives de fonctionnalité, de décoration et de labeur. Influencé par les bandes dessinées et les livres illustrés, il crée des récits dans lesquels les éléments dessinés sont retirés de leur contexte. À partir de dessins et de photographies issus de son environnement quotidien, il crée des œuvres en céramique dans lesquelles des fragments de récits servent de motifs. L'utilisation de la sérigraphie lui permet d'accentuer la valeur de la production en série où les détails peuvent être à la fois très clairs mais peu visibles. Ses œuvres allient élégance et fonctionnalité dans une forme tridimensionnelle ambiguë. Pliée, déchirée, brisée et coupée, la forme anonyme des récipients en argile conserve les traces du geste de leur créateur et sert de point de rencontre entre les cultures érudite et populaire.

Trevor Baird détient un baccalauréat en céramique de l'Université Concordia, Montréal. Son travail a fait l'objet d'expositions récentes au Eli and Edythe Broad Museum, Lansing, Mich.; à The Hole, New York; à Projet Pangée, Montréal; à la Feria de Arte Material, Mexico, Mexique; et à la Canadian Clay and Glass Gallery, Waterloo, Ontario, où il était finaliste, en 2019, pour le Winifred Shantz Award for Ceramics.

Richmond, British Columbia, 1990
Lives and works in Montréal

Trevor Baird's production is based on the evolving notions of functionality, decoration and labour. Influenced by comics and illustrated books, he creates narratives where the drawn elements are taken out of context. Using drawings and photographs of his daily environment, he produces ceramic works where fragments of stories are employed as patterns. His use of silkscreen, where details can be both very clear but also faint, is to better emphasize the value of mass production. His works combine elegance and functionalism in an ambiguous three-dimensional form. Folded, torn, broken and cut, the clay vessels' anonymous form retains traces of their maker's gesture and acts as a meeting point between erudite and popular culture.

Trevor Baird holds a BFA in ceramics from Concordia University. His work has recently been exhibited at the Eli and Edythe Broad Museum, Lansing, Michigan; The Hole, New York City; Projet Pangée, Montréal; Material Art Fair, Mexico City, Mexico; and The Canadian Clay and Glass Gallery, Waterloo, Ontario, where he was a finalist for the Winifred Shantz Award for Ceramics in 2019.







Territoire mohawk de Kahnawake, 1985
Vit et travaille à Toronto

Walter Scott est un artiste interdisciplinaire qui utilise la bande dessinée, le dessin, la vidéo, la performance et la sculpture. Les enjeux liés à la représentation, à la production culturelle, à la culture populaire et à la construction narrative sont au cœur de sa pratique. Sa série de bandes dessinées intitulée *Wendy* documente les mésaventures continues d'une jeune artiste œuvrant dans une version satirique du milieu de l'art contemporain. La vaste gamme de médiums utilisée par Scott lui permet de manipuler et d'alterner divers modes de représentation selon le sujet qu'il choisit d'aborder. L'œuvre de Scott évolue sur les chemins insaisissables entre la fiction et la réalité de l'« artiste », de la représentation esthétique et du moi.

Wendy a paru dans *Canadian Art*, dans *Art in America* ainsi que dans *The New Yorker* en ligne. Elle a été choisie pour l'édition 2016 de *Best American Comics* publiée par Houghton Mifflin Harcourt, New York. Parmi les récentes expositions de Scott, mentionnons *Who Isn't She? A Wendy Retrospective*, à la Galerie UQO, Gatineau, Québec; *Slipping on the Missing X*, Macaulay & Co. Fine Art, Vancouver; et *The Pathos of Mandy*, en 2020, dans l'International Studio & Curatorial Program (ISCP), Brooklyn, N. Y. La nouvelle BD de Walter, *Wendy, Master of Art*, est disponible chez Drawn and Quarterly.

Kahnawake Mohawk Territory, 1985
Lives and works in Toronto

Walter Scott is an interdisciplinary artist working across comics, drawing, video, performance and sculpture. Contemporary questions of representation, cultural production, popular culture and narrative construction are central to his practice. His comic series, *Wendy*, chronicles the continuing misadventures of a young artist in a satirical version of the contemporary art world. The broad range of media that Scott works in allows him to manipulate and move between modes of representation according to the subject matter he is addressing. Through autobiographical elements, Walter's work navigates the slippery states between the fiction and reality of the "artist," aesthetic representation and the self.

Wendy has been featured in *Canadian Art*, *Art in America* and the *New Yorker online*. It was selected for the 2016 edition of *Best American Comics*, published by Houghton Mifflin Harcourt, New York. Recent exhibitions include *Who Isn't She? A Wendy Retrospective*, at Galerie UQO, Gatineau, Québec; *Slipping on the Missing X*, Macaulay & Co. Fine Art, Vancouver; and *The Pathos of Mandy*, in 2020, at the International Studio & Curatorial Program (ISCP), Brooklyn, New York. Walter's new graphic novel, *Wendy, Master of Art*, is available from Drawn and Quarterly.

Walter Scott





empty M
Signifier

FER
w

Finish text
this day!
Friday

DEC

Rising

Canopy
edit

Acts of Recovery: Art in Times of Crisis

Krista Lynes

ACTS OF R

226

ART IN TIME

ECOVERY:

A small bead work marks out in bright Delica beads the brand logo of Robin Hood flour, one of four ingredients to make fry bread rationed by the government on early Indigenous reserves. A rolled-up bed mat, its muted colours an expression of pre-industrial imperial textile manufacture, is propped unremarkably in a corner. A billboard's high-resolution landscape is reduced to shreds that drift in the air disturbed by a visitor's passing. Concrete Jersey barriers topped by metal fences bar the passage between two of the museum's columns, an interval that represents 1/130th of the perimeter of a migrant detention centre in Québec. A heaving machine—made of rubber, felt and metal—is levered into slumping, post-industrial motion. The remnants of an outfit, held up in draping tendrils, outline the skeletal remains of a Butterick pattern. A three-dimensional topographical map of the site where the Lakhotá people emerged from the earth supplants and uproots the footprint of the museum, an architecture built into the landscape of Tio'tiá:ke to give objects an institutional frame. A photo transfer of two Mohawk men, one being tattooed by the other, is quilted into a scene of Indigenous revival.

These objects are reworkings, retrievals, and recuperations in a world constituted contradictorily by both a surfeit of things (consumer goods, plastics, recyclables no one wants to process, disposable objects, ephemeral fashions) and their destruction (species diversity, stolen artifacts, knowledge systems, land). They find themselves together in an odd intimacy in the space of the museum, and in a moment of considerable crisis: ecological devastation, settler violence, stubborn resource extraction, violence waged against migrants and refugees, Black, Indigenous and People of Colour, women, 2SLGBTQIA+ peoples, the impoverished, and those disabled by the normative templates of the built environment. Artistic gestures are summoned in these times to *make something* of this state of affairs, to find a way of grappling with animate and lively objects—those social relations congealed in a form—that co-shape our modes of inhabiting the contemporary world.

What binds the objects in this exhibition
together is the acts that reanimated

them, recovered them, dusted them off or re-stitched their seams to provide a muted but vibrating account of what it takes to live in radical relation in a time of both exhaustion and excess. The twenty-first century is a world in need of repair, of reparation, of redress, much like the several centuries that preceded it, in fact; we are all the inheritors of the long and violent history of imperial world-making. The artworks gathered in this exhibit are formally disparate, differently situated, speak to contested histories, from complex and contradictory embodied positions, and work through a multiplicity of materials that matter in different ways. And yet, they are all, in their manner, acts of recovery.

Recovery is a polysemous word. One can recover something or one can be in recovery; one can have something returned, take possession of something that was lost or stolen; one can mend or heal; one can cover something over or uncover something. There are recovery wards, recovery fields, recovery parties, or recovery vehicles. Disaster recovery involves removing ruins, rebuilding broken lives and infrastructures, and combatting disease risk, in an ongoing and unfinished process beyond the calamitous event.

Recovery is a process that grapples with the life-worlds of objects, with their indexical traces in the present—a language, a topography, a material, or a craft. Recovery binds objects to the bodies they have encountered, to the charged spaces between things where identity markers are inscribed by and entwined with power and vulnerability. Recovery is about healing and about regaining possession over something—a potent double-meaning in the sharp-edged distinctions between those who drive techniques of mastery over the conditions of

existence and those who are more often run over by them.¹ Recovery rejects narratives of progress—as if one could simply “get over it.” It is rather an ongoing way of life, like living with an illness or a condition, or coping with death or loss.

1. Zoe Todd critiques the term “Anthropocene,” thinking instead about how the world and climate might be seen as a shared heritage or a crossroads. See Zoe Todd, “Indigenizing the Anthropocene,” in *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, ed. Heather Davis and Etienne Turpin (London: Open Humanities Press, 2015).

ECOVERY:

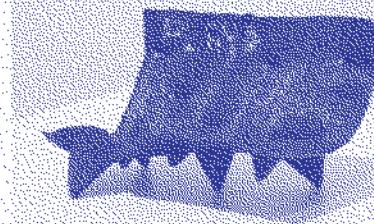
Activist, feminist and queer, decolonial—and recover patterns, substances, materials, lost objects, and shards, but also techniques (industrial, pre-industrial, and post-industrial) that have formed and informed art-making at both intimate and monumental scales. Acts of recovery have little truck with distinctions like high/low, form/content, or autonomous/relational. They are methods of inquiry, modes of relating, and forms of care that take aesthetic form. Acts of recovery are also about intimacy, generated out of the possibilities and pleasures entailed by the confusion of boundaries within the work, and between the work and those who engage it. This confusion, I have argued elsewhere, is both “descriptive and prescriptive—it is what constitutes the world and what we can make of it.”² This intimacy demands responsiveness and responsibility for our attachments with objects and others, and marks the investment of these artistic practices in social justice and collectivity.

What follows, then, is an interrogation of acts of recovery across a multiplicity of pieces, staying with the productive ambivalences that the term “recovery” evokes and with the works themselves in their striking material resonances. The aim is not to “read” the works but to commit to a response, something like what Donna Haraway calls “sympoiesis”—a making-with.³ It sees this response as a mode of entering into a pact of recovery with the works and their creators, in the joint project of imagining more livable futures.

1. Recovery: in a first instance, the gaining or regaining of possession, especially of something lost, stolen, or otherwise taken away. As an artifact, or ancestor, or language. As a right to land or to compensation. As restitution rather than reconciliation. As the possibility of recovering such a thing. As the collection of a debt, especially by means of a formal process.

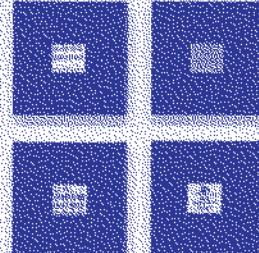
2. Krista Lynes, “Decolonizing Corporeality: Teresa Margolies’s *Lively Corpses*,” *Social Text* 37, no. 4 (December 2019), p. 39.

3. See Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2016).



Not pixels but wampum and Delica beads, the blue of electronic space solidified into obstinate cobalt glass. Not the infinite space of the electronic superhighway but dips or vortexes on one side, sharp points on the other, that twist the screen into a sharp structure. What can be played on this piece? The remote is lost, and the proximate insinuates itself instead. What obsolete medium—the VHS tape—comes to live again? How does beading become a way of knowing this unplayable history?

Fry Bread



Recovery as making something out of what is made available. That salt, flour, or lard might not come from crop or trade but from the company store. The companies keep good company with each other: Windsor (an adventurous idea by three employees of the Canadian Pacific Railway), Magic (a subsidiary of Kraft—what kind of corporate crafts make bread rise?), Robin Hood (now the property of Cargill, named for a class warrior certainly but also a forefather of the colonists who less than a century after the legend was born embarked on voyages of “discovery”), and No-name lard—a name nonetheless, even as it un-names its partners and subsidiaries.



Identification. Bertillonage. Mug shot. What does it mean to be non-status but still identified? Non-status: a name for a no-name [see *Fry Bread*], for regulation, separation. For reservation. Its pixelated portrait bears little data—but might be shareable (even if low-res). What counter-visuality, what right to look back, is represented by his giving us the finger, so delicately, beads tightly stacked, brown and then beige?

Lana Ray calls beading a “mode of inquiry,” where day-to-day activities are also practices of knowing. The patterns are stories, mnemonic devices for remembering, storehouses.⁴ Beading is also a mode of relationship-building, a manner of situating oneself “in relation.” And while Euro-American aesthetics patrolled the boundaries of high and low art forms—even as they commercialized artifacts as “exotic,” “primitive,” or “decorative”—Indigenous peoples never understood beading within the parameters of arts and crafts, or according to distinctions between the authentic and inauthentic.⁵ Williams works by reverse, then: traditionalizing the inauthentic, working on the commercial, the decorative, and the ephemeral.⁶ By carrying these objects into the museum, he gestures at undoing the institution’s capacity to attribute value, recovering also beadwork’s relational cosmologies.

2. Recovery: the extraction of a useful substance from waste material, or from a mixture, or from raw material. As in the persistence of plastics.

4. Lana Ray, “Beading Becomes a Part of Your Life,” *International Review of Qualitative Research* 9, no. 3 (Fall 2016), Special Issue: Indigenous Knowledge as a Mode of Inquiry, p. 364.

5. Ibid., p. 366.

6. Williams’s beaded artifacts might be read as kin to *Artifact Piece* (1988) by James Luna (Payómkawichum, Ipi, Mexican-American), a performance where the artist “installed” himself in an exhibition case in the San Diego Museum of Man, in a section on Kumeyaay Indians, dressed only in a loincloth and accompanied by a number of found artifacts: shoes, political buttons, college diplomas, divorce papers, his driver’s licence.

As in what to do about the detritus that refuses to disintegrate. As in the utilization of waste heat from an industrial process. As in the reconstruction of data after deletion or corruption.

Kelly Jazvac's *Browsing*



A billboard

salvaged from East Broadway, New York, shredded and suspended in space. What does it mean to pass through an image? For it to hang like shredded paper—run through the shredder, confidential, secret? Recovery as in recycled, put to use again. Recovery because our relation to the line of vision, to the photographic vista, is challenged. Like Williams, Jazvac appropriates the conventional artifact—commercial, mediated, commodified, and compromised—in a “revelling in the persistence of commodities.”⁷ Since Apple billboards are frequently photographed with iPhones by consumers, this image began its travels in the recursive circuits of iPhones-taking-pictures-selling-iPhones-to-take-pictures. The plastic too is recursive in its life cycles—as a best-case scenario of its recycled afterlives, sorted, shifted, shipped, and repurposed, but

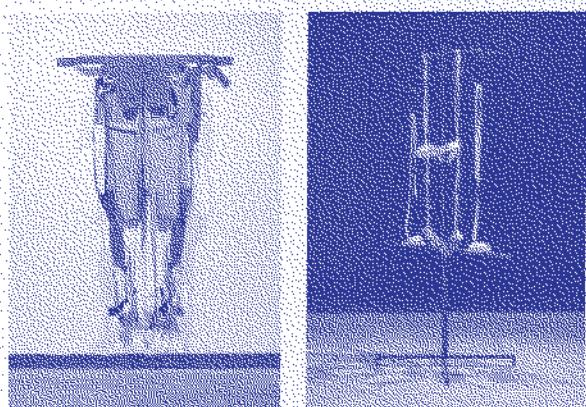
more likely buried in the trash heaps of unrecyclables, along with the iPhone’s toxic parts.

Jazvac’s work salvages and recovers plastics from messy and entangled landscapes. It draws from the power that synthetic polymers hold to be moulded and remoulded, their capacity for transmutation, transformation, malleability, infinite shape-shifting, and from the devastating force of oil-extraction on which they rely. In plastic is the story of accumulation, disposability, and consumption. Recovery foregrounds plastic’s inability to be proper waste, to biodegrade. Jazvac’s recovery is

7. Amanda Boetzkes, *Plastic Capitalism* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2019), p. 2.

waste, but the energy expenditure that brings it into being and can't rid itself of it in the end. This is not only a case of making something out of something, of extracting the aesthetic from waste material, but of recovering a relation to plasticity itself, in the spirit of interrogating how we might recover from the objects that outlive us, whose arc of life is both obdurate and lethal.

Or Karen Kraven's *Gossypium* and *Double Thread Stand*



Cutout, detritus, waste, remainder, leftover—threadbare, as in worn to the bone, as in a hole mended, patched, but never made whole. Pinned as in splayed, collected, with only the smell of camphor as comfort. Suit: as in suited to or ill-suited, as in broken down, out of place, as in leftovers. The cutouts hang like robes, like outfits for a body ill-fitted to embodiment. Like the work of cutting, pinning, sewing. Like the work of reconstruction. Like what never makes it into the thing itself, but hangs around on the work floor nonetheless.

The work—gathering the scraps of leftover paper and cloth remaining after the patterns of useful clothing have been cut out—fashions the offcuts, the negative space returned to a garment-like (but unwearable) cloak for an unknown ceremony. These missing pieces hold together and yet refuse to become a finished garment, exposing instead the labour of garment working, the constructions and deconstructions that constitute a garment, a body. That the pins that hold these pieces to-

gether are bronze casts of the bones in a hand highlights the manual labour at stake in such stitching, the breaking down of the body in grief, work, labour, art, day jobs, service work, tending, or mending.

3. Recovery: The act of regaining an original position, especially after a rhythmic movement. The act or opportunity of reaching or getting to a place. As in migration, detention, deportation, third party agreements, safe harbours. As in, what it means to be a "refugee."

Sheena Hoszko's *130 of These Structures Fit the Perimeter of the New Laval Immigration Holding Centre (IHC)*

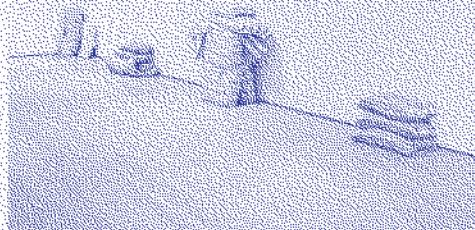


What happens when the fragment gestures toward the scale and mass of detention? Calculates and conjectures the prison's institutional mass in the space of the museum? Uses the museum as a measure of that other space and binds them relationally? Recovery as in pacing the external perimeter, making use of the body to measure out, to gain embodied knowledge. Recovery as in access to information requests, mapping practices, disclosure. Recovery as in abolition, as in restorative justice. What bodies are caught up in its obdurate mass, screened and turned away, and caught up in the fencing of its bureaucratic procedures? And yet also, what performative, activist, and aesthetic practices recover that violence, tend to its material obstinacy? Recover the violence that remains hidden otherwise, which we disavow as we greet newcomers, teary-eyed, at airports? What other architectures might undo the built environments of borders? Refigure ways of living in the world, occupying it? What space for the undocumented? For their right to move? To seek shelter? To be with those already here as cohabitants of this territory?

ECOVERY:

4. Recovery: the cure or healing of an illness or wound. The restoration of one's health or mental state. The return to a better state. Help. Remedy. A room or ward.

Anne Low's Dust Bed

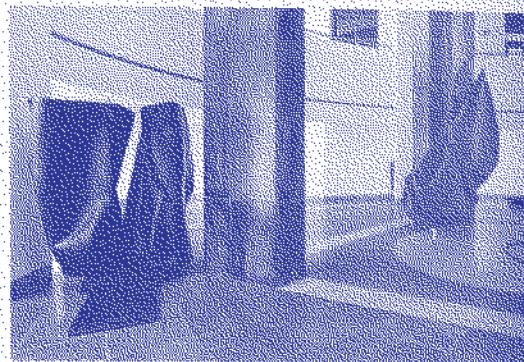


A resting place, space of convalescence, confined to bed, to bed-rest. Restoration of cloth, pattern, textile, weave, fringe, or tie. Restoration of the body that might come to rest there. Warp and weft of English, Swedish, French, Russian, Dutch, Portuguese, Finnish, or Danish cloth. Stitch and pattern of Indian, Indonesian, or Chinese textile. A world-making fabric, woven in the patterns of empire, made of whole cloth. Propped against a wall or floor, bound plump object, gathering dust, dust-filled. A bodily resting place, a body of dust and thread.

The collection of textile samples Low interprets lie gathered in the Anders Berch Collection of the Nordic Museum, collected between 1741 and 1772 in a period of imperial expansion. The dust beds are not reproductions or manufactures; they are approximations, intimacies, and interrogations. What might it take to take up this cottage industry—tied to the mill, the loom, the ship, the cotton field—and stitch in and out of it some form of restoration, some space of recovery? The dust beds are unassuming and quiet. They scatter in the exhibition space as slumped forms. They invite a mimetic response, a quiet slumping, a tilting toward, that might just unroll and take pause.

Or Jacques Bilodeau's
*Ce qui importe, ce ne doit pas être
l'espace, mais ce qui s'y passe*

ACTS OF R



Recovery ward, padded room, safe guard. Made of slings, levers, and stacks. The viewer supplanted by a user, who engages this "minor architecture"—this permeable, unstable, vulnerable and vulnerability-space.⁸ No longer a rotunda but a moving industrial phenomenon, a system for fabricating nothing, a space of cold comfort.

e. Jill Stoner, *Toward a Minor Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012).

5. Recovery: return to a former condition following removal of an applied stress. As in resurgence, reclamation, renewal, and responsibility, not rights, not reconciliation, not resource extraction. As in decolonization.

Carla Hemlock's Revival



photo transfer of two Mohawk men, sharing the intimacy of tattooing.

Framed by a Recovery as in tattooing, beadwork, quilting, or stitching. Revival as in reconnecting with an Indigenous conceptual universe.

Recovery against the exhaustion of resource extraction. Recovery

9. Talalake Alfred and Jeff Cormassel, "Being Indigenous: Resurgences against Contemporary Colonialism," *Government and Opposition* 40, no. 4 (2005), *Politics of Identity* - IX, p. 612

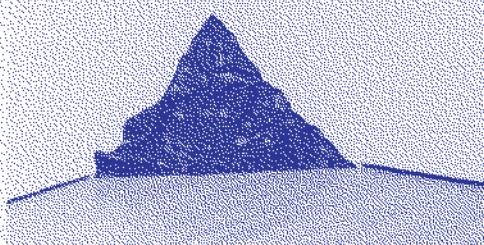
ECOVERY:

return, reconnection. Revival as in #ReconciliationIsDead, and #All-EyesOnWetsuweten, and #MMIW, and #IdleNoMore, as in #LandBack, and #ShutDownCanada, and #TheTimeIsNow. A pressure that removes a stress, that allows other forms to take form.

Resurgence, according to Taítaike Alfred and Jeff Corntassel, is a mode of regeneration where one can resist the effects of colonial assault and enact a political and cultural renewal. Such resurgence is critical to the carving out of “zones of refuge,” or “spaces of freedom.” Indigeneity itself is “lived as resurgence against the dispossessing and demeaning processes of annihilation that are inherent to colonialism.”⁹ Artistic practice provides a channel to such histories of connection—to land, to language, or to spiritually grounded action.

6. Recovery: the sighting of an astronomical object following an extended period of invisibility. Regaining a position or state, return to a corrected state.

Kite's *The Musée d'art contemporain de Montréal Intersects Makȟá Oniya*



How might a sculpture both precede and post-date the white cube? What is positioned in the architectures of the museum also precedes it (as originary territory, as origin story) and follows it (as potential history).¹⁰ What rugged hills and valleys might be rendered to carve out the Wind Cave, the place where the Lakȟóta people and buffalo emerged from the earth? How might a topographical fragment and a performative score resound in space? Construct new subterra-

¹⁰ The term “potential history” comes from Ariella Azoulay’s *Potential History: Unlearning Imperialism* (New York: Zone Books, 2019).

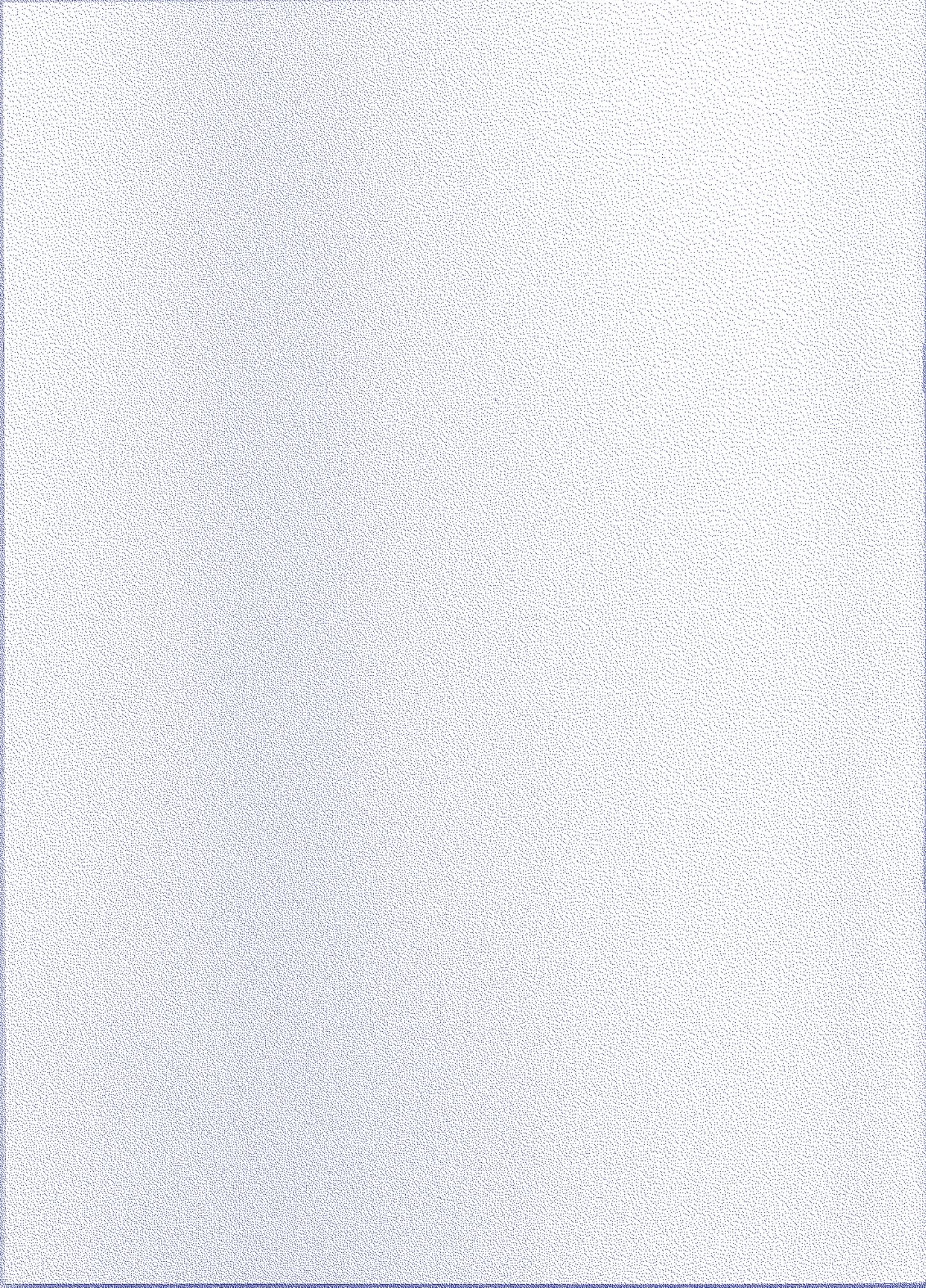
nean relations rendered illegible by the dynamics of settler violence and global extraction? Who constitutes a “we” in this? What expansive and undecidable collectivities might emerge from the interruption of nation, museum, census, treaty? What survey data—instrument of expansion and genocide—might be turned inside out, configured differently to map a new space of dwelling? To recover the potential of decolonization?

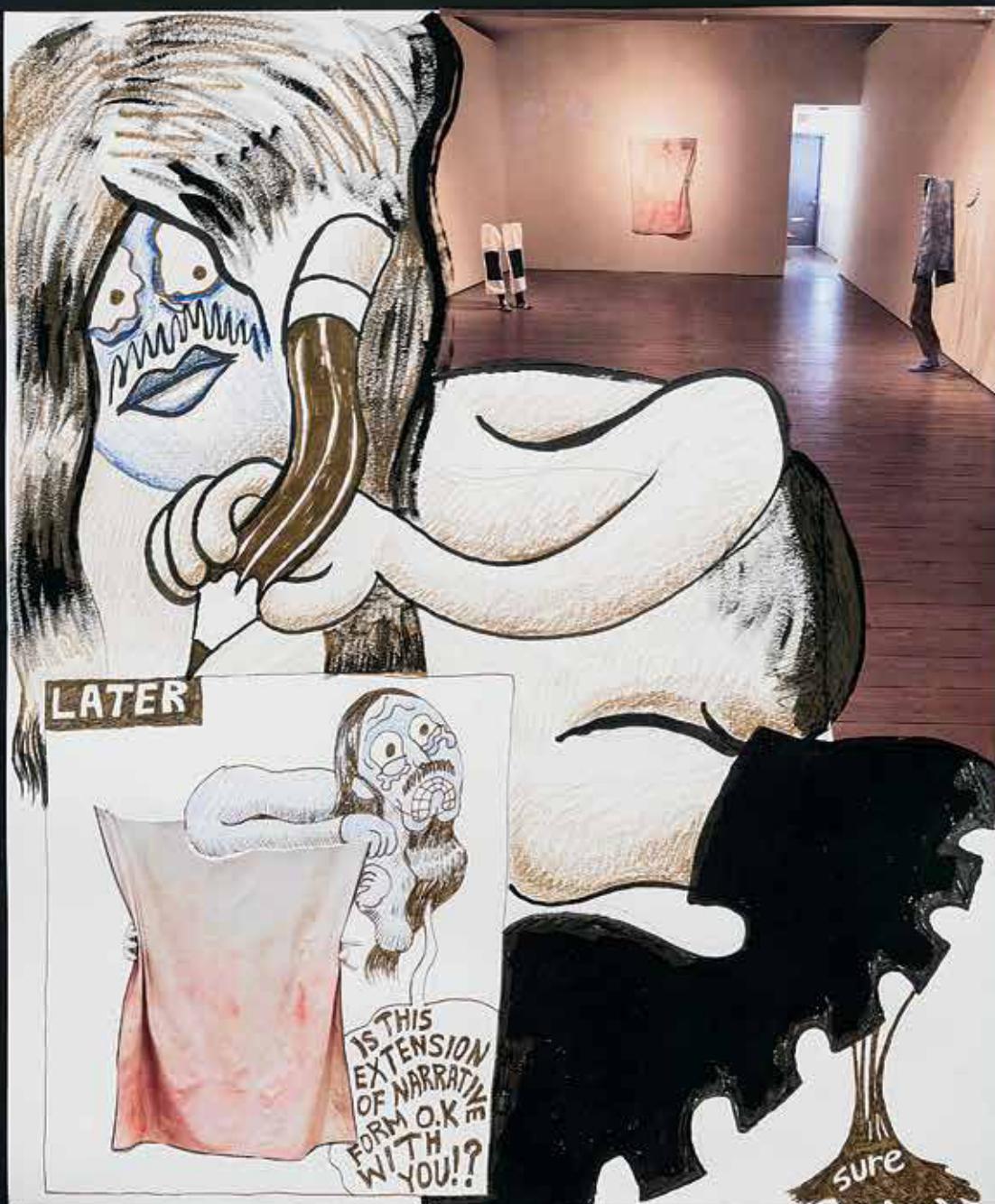
To perform acts of recovery in a time when things are falling apart requires care. It requires a pace at odds with the temporal rhythms inaugurated by the industrial revolution—steam, electricity, oil, atoms, semiconductors, nanotechnologies, genetic modification.¹¹ We have grown accustomed to and weary of the age’s velocities, intensities, and energetic desires, but we “engage with them raw, we cultivate their own possibilities.”¹² Acts of recovery stay with human error, lost data, detritus, residue, trash, the remainder, the found object, the reconstituted practice. We frequently know what we must recover *from*, but not to what state society might be restored. It takes the imaginative propositions of these acts of recovery to posit those otherworldly dwellings and to think our way out of reactionary nostalgias or false promises.

11. Jean-Luc Nancy, “The Existence of the World Is Always Unexpected,” a conversation with John Paul Ricco, in *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, ed. Heather Davis and Etienne Turpin (London: Open Humanities Press 2015), p. 88.

12. Ibid.

Krista Lynes is Canada Research Chair in Feminist Media Studies and Associate Professor in Communication Studies at Concordia University, Montreal. She also founded and directs the Feminist Media Studio on campus, a space for critical and artistic engagements that draw from the political potency of feminist media practice. She is the author of *Prismatic Media, Transnational Circuits: Feminism in a Globalized Present* (2013) and co-editor of *Moving Images: Mediating Migration as Crisis* (2020). She has also published on contemporary art, film and documentary practices in anthologies, exhibition catalogues and journal articles.





Hambourg (Allemagne), 1992
Vit et travaille à Montréal

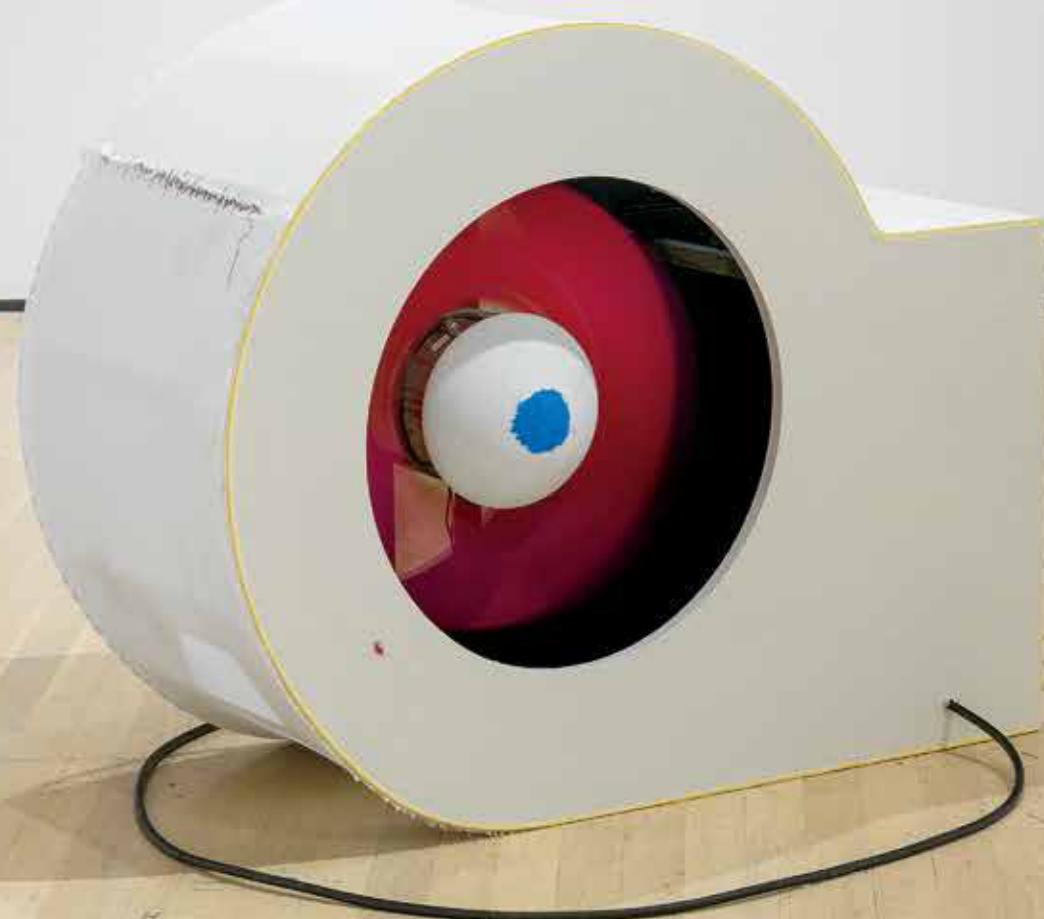
À partir des éléments courants de notre environnement, Marlon Kroll produit une sorte d'anthropologie spéculative, traçant des liens étranges entre les individus et leurs possessions, les objets et les formes, l'objectivité et la métaphore. Dans ses œuvres, des formes familières et étrangères se recomposent, s'adaptent et s'échangent pour composer de nouvelles figures de la sensibilité. Kroll a fait sienne une notion élargie du dessin comme mode de navigation du monde et de la place que nous y occupons.

Marlon Kroll détient un baccalauréat en céramique de l'Université Concordia, Montréal et il est l'un des neuf lauréats dans le programme d'ateliers montréalais 2019–2022 de la Fonderie Darling. Il a présenté son travail dans des expositions individuelles à la Clint Roenisch Gallery, Toronto, à la Parisian Laundry, Montréal (2019), et à soon.tw, Montréal (2017); et dans des expositions collectives à Interstate Projects, Brooklyn, N. Y., et à la Galerie Antoine Ertaskiran, Montréal (2019); à Central Park, Los Angeles, Calif.; à la Galerie René Blouin, Montréal; et à 8eleven Gallery, Toronto (2018).

Hamburg, Germany, 1992
Lives and works in Montréal

Operating within the vernacular of our possessions and surroundings, Marlon Kroll's work is a form of speculative anthropology, tracing uncanny connections between objects and forms, people and belongings, truth and allusion. In his works, familiar and alien forms recombine, adapt and exchange so as to pretend a likeness that proposes a sentience. He has adopted an expanded notion of drawing as a way to navigate the world and one's place in it.

Kroll holds a BFA in ceramics from Concordia University, Montréal, and is one of the nine laureates of the Fonderie Darling's 2019–2022 Montréal Studio Program. He has shown his work in solo exhibitions, including at Clint Roenisch Gallery, Toronto, and Parisian Laundry, Montréal (2019); and soon.tw, Montréal (2017); and in group shows at Interstate Projects, Brooklyn, New York, and Galerie Antoine Ertaskiran, Montréal (2019); Central Park, Los Angeles, California; Galerie René Blouin, Montréal; and 8eleven Gallery, Toronto (2018).







Montréal (Québec), 1986
Vit et travaille à Montréal

Approchant le monde matériel sur un mode animiste, Simon Belleau emprunte au théâtre et à la direction photo des tropes qu'il utilise dans son travail en sculpture, installation, peinture et vidéo. Les mécanismes qui définissent le théâtre et la politique agissent souvent comme catalyseurs dans son travail, en particulier les négociations se produisant entre la partie visible du spectacle et ce qui se cache en coulisses. Les événements, les textes et les lieux historiques servent souvent de points de départ à ses explorations en profondeur des implications philosophiques de la narration, de la traduction, du montage et du temps.

Simon Belleau détient une maîtrise en Studio Arts (2015) de la School of the Art Institute of Chicago, Ill., où il a été récipiendaire du prix Jacques and Natasha Gelman Trust Scholar and Fellow Program. Il a présenté son travail en divers lieux : Parisian Laundry, Montréal (2019); Fondazione Antonio Ratti, Como, Italie (2018); Galerie René Blouin, Montréal (2018); Sculpture Center, New York (2018); Raising Cattle, Montréal (2017); Marsèlleria, New York (2017); Optica, centre d'art contemporain, Montréal (2016); et Vie d'ange, Montréal (2016). Simon Belleau est l'un des neuf artistes en résidence dans le programme Ateliers montréalais 2019–2022 de la Fonderie Darling.

Montréal, Québec, 1986
Lives and works in Montréal

Taking an animist approach to the material world, Simon Belleau's work in sculpture, installation, painting and video borrows from the tropes of theatre and cinematography. The mechanisms that define theatre and politics are often catalysts in his work, with a particular interest in the negotiations that occur between the visible realm of spectacle and what is hidden behind the scenes. Historical events, texts and places often function as starting points from which the projects further explore the philosophical implications of narration, translation, montage and time.

Belleau completed an MFA in studio arts at the School of the Art Institute of Chicago, Illinois, in 2015, where he was the recipient of the Jacques and Natasha Gelman Trust Scholar and Fellow Program. He has shown his work at Parisian Laundry, Montréal (2019); Fondazione Antonio Ratti, Como, Italy (2018); Galerie René Blouin, Montréal (2018); Sculpture Center, New York City (2018); Raising Cattle, Montréal (2017); Marsèlleria, New York City (2017); Optica, centre d'art contemporain, Montréal (2016); and Vie d'ange, Montréal (2016). Belleau is one of the nine laureates of the Fonderie Darling's 2019–2022 Montréal Studio Program.

Simon Belleau







→ p. 9
Charles Motte (1785-1836)
d'après un dessin de M^{me} Wood
La Serinette
1^{er} quart du XIX^e siècle
Lithographie sur papier vellin
34,7 × 25,8 cm
Musée de la civilisation, Québec
Collection du Séminaire de Québec
1993.33951

Vikky Alexander

→ p. 28
Between Dreaming and Living #4,
1985/2008
Épreuve Cibachrome.
Édition 1/3 + 1 é. a.
50,8 × 61 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de la galerie Cooper Cole, Toronto

Between Dreaming and Living #5,
1985/2008
Épreuve Cibachrome.
Édition 1/3 + 1 é. a.
61 × 50,8 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de la galerie Cooper Cole, Toronto

→ p. 29
Between Dreaming and Living #6,
1985/2008
Épreuve Cibachrome.
Édition 1/3 + 1 é. a.
61 × 50,8 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de la galerie Cooper Cole, Toronto

→ p. 28
Between Dreaming and Living #11,
1985/2008
Épreuve Cibachrome.
Édition 1/3 + 1 é. a.
50,8 × 61 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de la galerie Cooper Cole, Toronto

Between Dreaming and Living #12,
1985/2008
Épreuve Cibachrome.
Édition 1/3 + 1 é. a.
50,8 × 61 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de la galerie Cooper Cole, Toronto

→ p. 27
Green Leaf Ceiling, 2017
Vinyle autocollant
Dimensions variables
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de la galerie Trépanier Baer, Calgary

Sandeep Bhagwati

→ p. 87
ARE YOU OUT OF YOUR SOUND?
Série d'actions, de performances et
de discussions en ligne, 2016-2021
Avec la collaboration de Marie-Annick
Béliveau, Deborah Carruthers, Felix
Del Tredici, Gabriel Dharmoo, Ralitsa
Doncheva, Elinor Frey, Catherine
Henderson, Terri Hron, Guy Pelletier,
David Szanto, Jessica Tsang et
Angélique Willkie

Trevor Baird

→ p. 219-221
Inside the Actor's Studio (I-V), 2020
Plâtre, glaçure, pigment, décor sous
émail, porcelaine, structure en bois
136 × 100 × 700 cm (l'ensemble)
Avec l'aimable permission de l'artiste
et du Projet Pangée, Montréal

Thomas Bégin

→ p. 107-109
Lithophone, 2019
Pierres, acier, moteurs, pièces
mécaniques
122 × 244 × 244 cm (approx.)
Avec l'aimable permission de l'artiste

Simon Belleau

→ p. 249
On Breathing (Sur le souffle), 2020
On Forgetting (Sur l'oubli), 2020
On Speech (Sur le discours), 2020
Résine uréthane
61 × 53,3 × 30,5 cm (chacun)
Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 247-248
The Spectators (Les Spectateurs), 2020
Vidéo monobande haute définition,
couleur, son, 21 min 53 s, en boucle.
Édition 1/3
Avec l'aimable permission de l'artiste

Scott Benesiinaabandan

→ p. 195-196, 209
Animiikiakaa 10-97, 2017
Piste sonore, 5 min, en boucle; mousse
acoustique, haut-parleurs
Avec l'aimable permission de l'artiste

Jacques Bilodeau

Masses, 2014
Vidéo, couleur, son, 4 min 38 s
Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 183-185
*Ce qui importe, ce ne doit pas être
l'espace, mais ce qui s'y passe*, 2020
Acer, feutre, caoutchouc, cuir,
équipement industriel
Dimensions variables
Réalisée grâce à la Bourse
de recherche et exploration en archi-
tecture du Conseil des arts et des
lettres du Québec 2020
Avec l'aimable permission de l'artiste

Rosika Desnoyers

*After Mary Cassatt, Gathering Fruit
(1893)*, 1994-1996
Fil de coton sur toile
62 × 203 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 55
Millet Grid, 2006
(comprend *After Jean-François Millet,
Gleaners (1857)*, 2002-2003
et *After Jean-François Millet,
Gleaners (1857)*, 2006)
Petit point, laine sur toile
Quatre éléments : 30,5 × 25,4 cm
et 28,4 × 24,1 cm; 30,7 × 23,9 cm
et 29,9 × 23,8 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 56-57
*After Jan Vermeer, The Lacemaker
(v. 1669-1670)*, 2008
Petit point, laine sur toile
Deux éléments : 45,5 × 37,1 cm
et 46,2 × 37,8 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 55

Millet Matrix IV, 2016
(comprend *Millet Matrix*, 2010-2012
et *After Millet Matrix*, 2014-2016)
Laine sur toile
Quatre éléments : 63,5 × 79 cm
et 63,5 × 79 cm; 63,5 × 79 cm
et 63,5 × 79 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste

Simon Belleau

→ p. 135-136, 149
Théâtre de l'inconnu, 2019
Vidéo à deux canaux, couleur, son,
13 min; composante gonflable, mousse
et textile
Dimensions variables pour l'ensemble
Avec l'aimable permission de l'artiste

Surabhi Ghosh

→ p. 163-164
Layering, 2019
Vinyle d'aménagement, encre, ruban
adhésif, vis, perles de verre, fil
Dimensions variables pour l'ensemble
Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 181

Taken In, Taking On, 2020
Perles de verre, fil, acier
Dimensions variables pour l'ensemble
Avec l'aimable permission de l'artiste

Carla Hemlock

→ p. 79-81
Kahwa:tsire, 2020
Tissus en coton, laine de Stroud, ouate
de coton, fils de coton, transfert photo
sur tissus, perles de verre, fil de nylon,
clous nickelés, rubans, wampum
198 × 233,7 cm (courtepoinTE);
304,8 cm (rubans)
Avec l'aimable permission de l'artiste

Kristan Horton

→ p. 131
Number 1
(Coral brain spaghetti), 2017
De la série « Tabarium: Field Notes »,
2013-2017
Collage
102 × 72,5 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 132
Number 2
(Chocolate wave turtleshell), 2017
de la série « Tabarium: Field Notes »,
2013-2017
Collage
105,5 × 69,3 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 133
Number 3
(Albers tesseract interlock), 2017
de la série « Tabarium: Field Notes »,
2013-2017
Collage
89,4 × 62,3 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste

Number 4
(Fold curl mirror suture), 2017
de la série « Tabarium: Field Notes »,
2013-2017
Collage
102,3 × 74 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste

Number 5

(pqdb), 2017
de la série « Tabarium: Field Notes »,
2013-2017
Collage
101 × 72,6 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste

Number 6

(Manifold blot), 2017
de la série « Tabarium: Field Notes »,
2013-2017
Collage
101,8 × 73,6 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste

Sheena Hoszko

→ p. 187-189
*Le périmètre du nouveau Centre
de surveillance de l'Immigration (CSI)
de Laval peut contenir 130 de ces
structures*, 2020
Béton, clôtures en treillis galvanisé;
affiche
265 × 550 cm (structure);
91,4 × 122 cm (affiche)
Avec l'aimable permission de l'artiste

Isuma

→ p. 119, 121
One Day in the Life of Noah Piugattuk,
2019
Vidéo numérique 4K, couleur, son,
112 min; moniteurs, structure en bois
212 × 250 × 46 cm (structure)
Avec l'aimable permission d'Isuma
Distribution International

Attatama Nunanga (My Father's Land),
2014
Vidéo numérique, couleur, son, 163 min
Avec l'aimable permission d'Isuma
Distribution International

My Father's Land Map, 2019
Impression numérique
132 × 101,5 × 5 cm
Avec l'aimable permission d'Isuma
Distribution International

People Working Together, 2019
Impression numérique
122 × 152,5 × 5 cm
Avec l'aimable permission d'Isuma
Distribution International

→ p. 120
Zacharias Kunuk's Canada Eskimo
Identification # E5-1613, 2019
Impression numérique
99 × 71 × 5 cm
Avec l'aimable permission d'Isuma
Distribution International

Kelly Jazvac

→ p. 91

Smocking (Forehead), 2017
Panneau d'affichage récupéré,
fil, Velcro
122 × 168 × 10 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 92, 105

Browsing, 2017-2020
Panneau d'affichage récupéré,
fil, aluminium
15,25 × 4,5 × 2,5 m
Avec l'aimable permission de l'artiste

Kite (en collaboration avec Devin Ronneberg)

→ p. 115-117

The Musée d'art contemporain de Montréal Intersects Makhá Oniya, 2020
Fibre de carbone tressée;
piste sonore, 5 min (approx.)
Sept éléments : 109,2 × 109,2 × 83,8 cm;
114,3 × 94 × 101,6 cm; cinq éléments
de 30 × 30 × 30 cm (approx.)
Avec l'aimable permission de l'artiste

Moridja Kitenge Banza

→ p. 215

Christ Pantocrator #1, 2017
Acrylique et feuille d'or sur bois
40 × 30 cm
Collection particulière

Christ Pantocrator #3, 2017
Acrylique et feuille d'or sur bois
40 × 30 cm
Collection Hamelys

→ p. 217

Christ Pantocrator #4, 2017
Acrylique et feuille d'or sur bois
40 × 30 cm
Collection de Sylvi Plante et Neil
Wiener

Christ Pantocrator #9, 2019
Acrylique et feuille d'or sur bois
40 × 30 cm
Collection de Michel L'Heureux

→ p. 216

Christ Pantocrator #11, 2020
Acrylique et feuille d'or sur bois
40 × 30 cm
Collection du Musée d'art
contemporain de Montréal

Karen Kraven

→ p. 64

Chlorine, 2020
Denim, fil, boucles et support en acier
140 × 111,8 cm (approx.)
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de Bradley Ertaskiran, Montréal

Double Thread Stand, 2020
Support en acier, coton, denim et
bronze
179 × 103 × 81 cm (approx.)
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de Bradley Ertaskiran, Montréal

Gossypium, 2018
Denim, coton, fil, support en acier
152,5 × 111,8 cm (approx.)
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de Bradley Ertaskiran, Montréal

→ p. 63

Lull et Pause, 2019
Impression jet d'encre qualité archive
sur papier Mulberry, bronze, épingle
en acier
300 × 200 cm (approx.)
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de Bradley Ertaskiran, Montréal

→ p. 65

Pumice, 2020
Denim, fil, support en acier
152,5 × 111,8 cm (approx.)
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de Bradley Ertaskiran, Montréal

Welt, 2020

Denim, coton, fil, support en acier
178 × 96,5 cm (approx.)
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de Bradley Ertaskiran, Montréal

Marlon Kroll

A Mollusc of the Wind, 2020

MDF, ventilateur de plafond, matériel
électrique, t-shirt, fil, acrylique, colle
de piège adhésif
104,1 × 77,5 × 41,9 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Blue Crab, 2020

Crayon de couleur et acrylique
sur mousseline
40,6 × 30,5 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Daymares of a Doorhandle, 2020

Crayon de couleur et acrylique
sur mousseline, bois
38,1 × 27,9 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Dust Pan #1, 2020

MDF, mousseline, ruban de hockey,
acrylique, bois, crayon de couleur
96,5 × 35,6 × 76,8 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 244

Dust Pan #2, 2020
MDF, mousseline, ruban de hockey,
acrylique, bois, crayon de couleur,
ficelle, céramique
35,6 × 38,1 × 17,8 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Dust Pan #3, 2020

MDF, mousseline, ruban de hockey,
acrylique, bois, crayon de couleur,
céramique
172,7 × 17,8 × 49,5 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 245

Second Level of a Plexus, 2020
Crayon de couleur et acrylique
sur mousseline
43,2 × 35,6 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Shrimp and Lobster of the Lung, 2020

Crayon de couleur et acrylique
sur mousseline
29,2 × 25,4 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 243

Their Psychic Protector, 2020
MDF, ventilateur de plafond, matériel
électrique, mousseline, drap de lit,
ficelle, acrylique, crayon, colle de piège
adhésif
92,1 × 76,2 × 41,9 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Weatherproof, 2020

Impression jet d'encre
sur papier journal, vaseline
19,1 × 27,9 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Nicolas Lachance

→ p. 123

Appareil, 2020
Acrylique et huile sur toile
101,6 × 76,2 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de la galerie René Blouin, Montréal

→ p. 125

l'artisan, 2020
De la série « danse macabre
(édition Heidelberg, 1488) », 2018-
Pulpe de coton
182,5 × 87,9 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste,
de la galerie René Blouin, Montréal
et la collaboration d'Atelier Retaille

→ p. 125

le bon moine, 2020
De la série « danse macabre
(édition Heidelberg, 1488) », 2018-
Pulpe de coton
182,7 × 88,1 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste,
de la galerie René Blouin, Montréal
et la collaboration d'Atelier Retaille

le bourgeois, 2020

De la série « danse macabre
(édition Heidelberg, 1488) », 2018-
Pulpe de coton
181,8 × 88,5 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste,
de la galerie René Blouin, Montréal
et la collaboration d'Atelier Retaille

→ p. 124, 125

le chapelain, 2020
De la série « danse macabre
(édition Heidelberg, 1488) », 2018-
Pulpe de coton
180,2 × 87,1 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste,
de la galerie René Blouin, Montréal
et la collaboration d'Atelier Retaille

→ p. 125

le chevalier, 2020
De la série « danse macabre
(édition Heidelberg, 1488) », 2018-
Pulpe de coton
184,2 × 89,4 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste,
de la galerie René Blouin, Montréal
et la collaboration d'Atelier Retaille

le conseiller, 2020

De la série « danse macabre
(édition Heidelberg, 1488) », 2018-
Pulpe de coton
182,3 × 85,6 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste,
de la galerie René Blouin, Montréal
et la collaboration d'Atelier Retaille

→ p. 125

le duc, 2020
De la série « danse macabre
(édition Heidelberg, 1488) », 2018-
Pulpe de coton
184,3 × 84,5 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste,
de la galerie René Blouin, Montréal
et la collaboration d'Atelier Retaille

le marchand, 2020

De la série « danse macabre
(édition Heidelberg, 1488) », 2018-
Pulpe de coton
181,8 × 89,9 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste,
de la galerie René Blouin, Montréal
et la collaboration d'Atelier Retaille

le nourrisson, 2020

De la série « danse macabre
(édition Heidelberg, 1488) », 2018-
Pulpe de coton
181,5 × 86 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste,
de la galerie René Blouin, Montréal
et la collaboration d'Atelier Retaille

→ p. 125

le porte-étendard, 2020
De la série « danse macabre
(édition Heidelberg, 1488) », 2018-
Pulpe de coton
183,3 × 89 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste,
de la galerie René Blouin, Montréal
et la collaboration d'Atelier Retaille

le prêtre, 2020

De la série « danse macabre
(édition Heidelberg, 1488) », 2018-
Pulpe de coton
182,5 × 90,2 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste,
de la galerie René Blouin, Montréal
et la collaboration d'Atelier Retaille

→ p. 125

la religieuse, 2020
De la série « danse macabre
(édition Heidelberg, 1488) », 2018-
Pulpe de coton
183,2 × 86,8 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste,
de la galerie René Blouin, Montréal
et la collaboration d'Atelier Retaille

Yen-Chao Lin

→ p. 111-113

The Eroding Garden, 2019
Cuivre, émail, acier inoxydable,
porcelaine, acier forgé à la main,
feuille d'or 22 carats, plâtre
400 × 400 × 600 cm (l'ensemble)
Avec l'aimable permission de l'artiste

Anne Low

→ p. 59-61

Dust Bed, 2018-2019
Soie tissée à la main, coton, mousse
Dimensions variables pour l'ensemble
Avec l'aimable permission de l'artiste

Luanne Martineau

→ p. 67-68, 77

The Knitter Woman, 2020
Acier, verre, pulpe de papier, médium
acrylique, plâtre, mousse isolante,
plastique, papier
221 × 76 × 76 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste
et de la galerie Trépanier Baer, Calgary

Manuel Mathieu

→ p. 151

The Blues, 2019
Techniques mixtes sur toile
61 × 61 cm
Collection particulière

The Fall, 2019

Techniques mixtes sur toile
170 × 180 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste
et de la galerie Hugues Charbonneau,
Montréal

→ p. 152

Serial, 2020

Techniques mixtes sur toile

190,5 × 200,1 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Hugues Charbonneau, Montréal

→ p. 153

StickChartI, 2020

Techniques mixtes sur toile

279,2 × 229,3 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Hugues Charbonneau, Montréal

N.E. Thing Co.

→ p. 31-33

N.E. Thing Co. *Celebration of the Body*.

Catalogue de l'exposition présentée du 19 juin au 31 juillet 1976 au Agnes Etherington Art Centre à Kingston, Ontario.

[Vancouver], N.E. Thing Co., [1976], 1 portfolio.

Collection documentaire, Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal

Jérôme Nadeau

→ p. 127

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mimic_Octopus_\(14280650118\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mimic_Octopus_(14280650118).jpg), 2020

Épreuve argentique

15,2 × 10,2 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 128

Less Lost, 2019

Impression jet d'encre sur toile

Édition 1/1

195,5 × 96,5 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Sans titre (Poor Healer), 2019

Épreuve argentique

25,4 × 20,3 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Sans titre (Poor Healer), 2019

Épreuve au laser

25,4 × 20,3 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Sans titre (Poor Healer), 2019.

Épreuve à la gélatine argentique et technique mixte sur papier

25,4 × 20,3 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 128, 129

The Crawler, 2019

Impression jet d'encre sur toile

Édition 1/1

195,5 × 96,5 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Isabelle Pauwels

→ p. 35-37

Kayfables, 2020

Vidéo HD, couleur, son, 30 min (approx.); structure, objets divers

Dimensions variables pour l'ensemble

Avec l'aimable permission de l'artiste et le soutien d'AXENEO7, Gatineau, Québec

Guillaume Adjutor Provost

→ p. 83-85

Zooter, 2019

Vidéo monobande, couleur, son, 10 min 12 s; vinyle autocollant Dimensions variables pour l'ensemble La vidéo a bénéficié d'un soutien à la production de Vidéographe, Montréal Avec l'aimable permission de l'artiste

Walter Scott

Daydream, 2019

Acrylique, encre, crayon de couleur, collage sur papier
48,3 × 40,6 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Cooper Cole, Toronto

Extension of Doubt, 2019

Acrylique, encre, crayon de couleur, collage sur papier
48,3 × 40,6 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Cooper Cole, Toronto

→ p. 241

Extension of Form, 2019

Acrylique, encre, crayon de couleur, collage sur papier
48,3 × 40,6 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Cooper Cole, Toronto

Poetic, Associative, VAGUE., 2019

Acrylique, encre, crayon de couleur, collage sur papier
48,3 × 40,6 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Cooper Cole, Toronto

Reading Kathy Acker, 2019

Acrylique, encre, crayon de couleur, collage sur papier
48,3 × 40,6 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Cooper Cole, Toronto

Spectre of the Subject, 2019

Acrylique, encre, crayon de couleur, collage sur papier
48,3 × 40,6 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Cooper Cole, Toronto

→ p. 224

The Writer's Table, 2019

Acrylique, encre, crayon de couleur, collage sur papier
48,3 × 40,6 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Cooper Cole, Toronto

Where is the Poison, 2019

Acrylique, encre, crayon de couleur, collage sur papier
48,3 × 40,6 cm

Collection d'Andrea Kim, Toronto

→ p. 223

The Pathos of Mandy, 2019

Vidéo monobande, couleur, son, 6 min 57 s

Avec l'aimable permission de l'artiste

Sans titre, 2020

Murale : acrylique

Dimensions variables

Avec l'aimable permission de l'artiste

Erin Shirreff

→ p. 191

Fig. 12, 2019

Impression pigmentée sur papier archive
101,6 × 137,2 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de Bradley Ertaskiran, Montréal

→ p. 192-193

Fig. 14, 2019

Impression pigmentée sur papier archive
101,6 × 137,2 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste et de Bradley Ertaskiran, Montréal

Eve Tagny

→ p. 159-161

Gestures for a Mnemonic Garden, 2020

Vidéos, couleur, son ; argile, terre, fleurs, plastique, cuivre, roches, panneau ondulé en PVC, impressions sur vinyle, photographies sur papier archive

Comportant :

Spring [gestures to lay out new growth], 27 min (approx.)

Summer [gestures to reignite fossilized landscapes], 40 min (approx.)

Fall [gestures to carry out harvest], 15 min (approx.)

Dimensions variables pour l'ensemble
Avec l'aimable permission de l'artiste

Samuel Walker

→ p. 39-40, 53

Shower Me With Tenderness, 2020

Vidéo HD, couleur, son, 6 min (approx.); plâtre, vinyle autocollant Dimensions variables pour l'ensemble
223,5 × 45,7 × 160 cm (arche)

89 × 63,5 × 45,7 cm (moniteur)
20,3 × 20,3 × 183 cm (tour)

Avec l'aimable permission de l'artiste

Nico Williams

Bingo (Blue), 2019

Perles de verre

41,3 × 8,8 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Bingo (Orange), 2019

Perles de verre

46,9 × 8,9 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Bingo (Red), 2019

Perles de verre

41,9 × 8,9 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Fry Bread, 2020

Quatre éléments

Perles de verre sur velours

33,1 × 33,1 × 5 cm (chaque élément)

Avec l'aimable permission de l'artiste

Mots cachés (Orange), 2020

Perles de verre

52 × 8,8 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 211

Mots cachés (Navy), 2020

Perles de verre

55,3 × 8,8 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

Mots cachés (Silver), 2020

Perles de verre

53,2 × 8,8 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 213

NDN Status, 2019

Perles de verre, cuir de bison

10 × 21,2 × 1,3 cm (l'ensemble)

4,6 × 8 cm (carte d'identité)

8,5 × 21,2 × 1,3 cm (portefeuille ouvert)

Avec l'aimable permission de l'artiste

→ p. 212

Play, 2019

Perles de verre, wampum

9 × 15,7 × 13,5 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

List of Works

→ p. 9
Charles Motte (1785–1836),
from a drawing by Mrs. Wood
La Serinette
First quarter of 19th century
Lithograph, ink on vellum paper
34.7 × 25.8 cm
Musée de la civilisation, Québec
Séminaire de Québec Collection,
1993.33951

Vikky Alexander

→ p. 28
Between Dreaming and Living #4,
1985/2008
Cibachrome print.
Edition 1/3 + 1 A.P.
50.8 × 61 cm
Courtesy the artist
and Cooper Cole, Toronto

Between Dreaming and Living #5,
1985/2008
Cibachrome print.
Edition 1/3 + 1 A.P.
61 × 50.8 cm
Courtesy the artist
and Cooper Cole, Toronto

→ p. 29
Between Dreaming and Living #6,
1985/2008
Cibachrome print.
Edition 1/3 + 1 A.P.
61 × 50.8 cm
Courtesy the artist
and Cooper Cole, Toronto

→ p. 28
Between Dreaming and Living #11,
1985/2008
Cibachrome print.
Edition 1/3 + 1 A.P.
50.8 × 61 cm
Courtesy the artist
and Cooper Cole, Toronto

Between Dreaming and Living #12,
1985/2008
Cibachrome print.
Edition 1/3 + 1 A.P.
50.8 × 61 cm
Courtesy the artist
and Cooper Cole, Toronto

→ p. 27
Green Leaf Ceiling, 2017
Self-adhesive vinyl
Dimensions variable
Courtesy the artist
and Trépanier Baer, Calgary

Sandeep Bhagwati

→ p. 87
ARE YOU OUT OF YOUR SOUND?
Series of online actions, performances
and discussions, 2016–2021
With the collaboration of: Marie-Annick
Béliveau, Deborah Carruthers,
Felix Del Tredici, Gabriel Dharmoo,
Ralitsa Doncheva, Elinor Frey,
Catherine Henderson, Terri Hron,
Guy Pelletier, David Szanto,
Jessica Tsang and Angélique Willkie

Trevor Baird

→ p. 219–221
Inside the Actor's Studio (I–V), 2020
Plaster, glaze, stain, underglaze,
porcelain, wooden structure
136 × 100 × 700 cm (overall)
Courtesy the artist
and Projet Pangée, Montréal

Thomas Bégin

→ p. 107–109
Lithophone, 2019
Stones, steel, motors, mechanical parts
122 × 122 × 244 cm (approx.)
Courtesy the artist

Simon Belleau

→ p. 249
On Breathing (Sur le souffle), 2020
On Forgetting (Sur l'oubli), 2020
On Speech (Sur le discours), 2020
Urethane resin
61 × 53.3 × 30.5 cm (each)
Courtesy the artist

→ p. 247–248
The Spectators (Les Spectateurs), 2020
HD single-channel video, colour, sound,
21 min 53 s, loop. Edition 1/3
Courtesy the artist

Scott Benesiinaabandan

→ p. 195–196, 209
Animiikiika 10–97, 2017
Audio track, 5 min, loop;
acoustic foam, speakers
Courtesy the artist

Jacques Bilodeau

Masses, 2014
Video, colour, sound, 4 min 38 s
Courtesy the artist

→ p. 183–185
*Ce qui importe, ce ne doit pas être
l'espace, mais ce qui s'y passe*, 2020
Steel, felt, rubber, leather, industrial
components
Dimensions variable
With the support of the 2020 Bourse
de recherche et exploration en
architecture of the Conseil des arts
et des lettres du Québec
Courtesy the artist

Rosika Desnoyers

*After Mary Cassatt, Gathering Fruit
(1893)*, 1994–1996
Cotton floss on canvas
62 × 203 cm
Courtesy the artist

→ p. 55
Millet Grid, 2006
(comprised of *After Jean-François Millet, Gleaners (1857)*, 2002–2003
and *After Jean-François Millet, Gleaners (1857)*, 2006)
Needlepoint, wool on canvas
Four elements: 30.5 × 25.4 cm
and 28.4 × 24.1 cm; 30.7 × 23.9 cm
and 29.9 × 23.8 cm
Courtesy the artist

→ p. 56–57
After Jan Vermeer, The Lacemaker
(c. 1669–1670), 2008
Needlepoint, wool on canvas
Two elements: 45.5 × 37.1 cm
and 46.2 × 37.8 cm
Courtesy the artist

→ p. 55
Millet Matrix IV, 2016
(comprised of *Millet Matrix*, 2010–2012
and *After Millet Matrix*, 2014–2016)
Wool on canvas
Four elements: 63.5 × 79 and
63.5 × 79 cm; 63.5 × 79 and 63.5 × 79 cm
Courtesy the artist

Mara Eagle

→ p. 135–136, 149
Théâtre de l'inconnu, 2019
2-channel video, colour, sound, 13 min;
inflatable element, foam, textile
Overall dimensions variable
Courtesy the artist

Surabhi Ghosh

→ p. 163–164
Layering, 2019
Upholstery vinyl, ink, tape, screws,
glass beads, thread
Overall dimensions variable
Courtesy the artist

→ p. 181
Taken In, Taking On, 2020
Glass beads, thread, steel
Overall dimensions variable
Courtesy the artist

Carla Hemlock

→ p. 79–81
Kahwa:tsire, 2020
Cotton fabric, stroud wool, cotton
batting, cotton threads, photo transfer
onto cloth, glass beads, nylon thread,
nickel studs, ribbon, wampum
198 × 233.7 cm (quilt); 304.8 cm
(ribbons)
Courtesy the artist

Kristan Horton

→ p. 131
Number 1
(*Coral brain spaghetti*), 2017
from the series “Tabarium: Field
Notes,” 2013–2017
Collage
102 × 72.5 cm
Courtesy the artist

→ p. 132
Number 2
(*Chocolate wave turtleshell*), 2017
from the series “Tabarium: Field
Notes,” 2013–2017
Collage
105.5 × 69.3 cm
Courtesy the artist

→ p. 133
Number 3
(*Albers tesseract interlock*), 2017
from the series “Tabarium: Field
Notes,” 2013–2017
Collage
89.4 × 62.3 cm
Courtesy the artist

Number 4
(*Fold curl mirror suture*), 2017
from the series “Tabarium: Field
Notes,” 2013–2017
Collage
102.3 × 74 cm
Courtesy the artist

Number 5
(*pqdb*), 2017
from the series “Tabarium: Field
Notes,” 2013–2017
Collage
101 × 72.6 cm
Courtesy the artist

Number 6
(*manifold blot*), 2017
from the series “Tabarium: Field
Notes,” 2013–2017
Collage
101.8 × 73.6 cm
Courtesy the artist

Sheena Hoszko

→ p. 187–189
*130 of These Structures Fit the
Perimeter of the New Laval Immigration
Holding Centre (IHC)*, 2020
Concrete, galvanized mesh fencing;
poster
265 × 550 cm (structure);
91.4 × 122 cm (poster)
Courtesy the artist

Isuma

→ p. 119, 121
一日の命アヒルの命
One Day in the Life of Noah Piugattuk,
2019
4K digital video, colour, sound, 112 min;
monitors, wood structure
212 × 250 × 46 cm (structure)
Courtesy Isuma Distribution
International

Attatama Nunanga (My Father's Land),
2014
Digital video, colour, sound, 163 min
Courtesy Isuma Distribution
International

My Father's Land Map, 2019
Digital print
132 × 101.5 × 5 cm
Courtesy Isuma Distribution
International

People Working Together, 2019
Digital print
122 × 152.5 × 5 cm
Courtesy Isuma Distribution
International

→ p. 120
*Zacharias Kunuk's Canada Eskimo
Identification # E5-1613*, 2019
Digital print
99 × 71 × 5 cm
Courtesy Isuma Distribution
International

Kelly Jazvac

→ p. 91

Smocking (Forehead), 2017
Salvaged billboard, thread, Velcro
122 × 168 × 10 cm
Courtesy the artist

→ p. 92, 105

Browsing, 2017-2020
Salvaged billboard, thread, aluminum
15.25 × 4.5 × 2.5 m
Courtesy the artist

Kite (In Collaboration With Devin Ronneberg)

→ p. 115-117

The Musée d'art contemporain de Montréal Intersects Makhá Oniya, 2020
Braided carbon fibre; audio track,
5 min (approx.)
Seven elements:
109.2 × 109.2 × 83.8 cm;
114.3 × 94 × 101.6 cm; five elements
of 30 × 30 × 30 cm (approx.)
Courtesy the artist

Moridja Kitenge Banza

→ p. 215

Christ Pantocrator #1, 2017
Acrylic and gold leaf on wood
40 × 30 cm
Private collection

Christ Pantocrator #3, 2017
Acrylic and gold leaf on wood
40 × 30 cm
Hamelys Collection

→ p. 217

Christ Pantocrator #4, 2017
Acrylic and gold leaf on wood
40 × 30 cm
Collection of Sylvi Plante
and Neil Wiener

Christ Pantocrator #9, 2019
Acrylic and gold leaf on wood
40 × 30 cm
Collection of Michel L'Heureux

→ p. 216

Christ Pantocrator #11, 2020
Acrylic and gold leaf on wood
40 × 30 cm
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal

Karen Kraven

→ p. 64

Chlorine, 2020
Denim, thread, buckles, steel bracket
140 × 11.8 cm (approx.)
Courtesy the artist and Bradley
Ertaskiran, Montréal

Double Thread Stand, 2020
Steel bracket, cotton, denim, bronze
179 × 103 × 81 cm (approx.)
Courtesy the artist and Bradley
Ertaskiran, Montréal

Gossypium, 2018
Denim, cotton, thread, steel bracket
152.5 × 11.8 cm (approx.)
Courtesy the artist and Bradley
Ertaskiran, Montréal

→ p. 63

Lull and Pause, 2019
Mulberry paper with archival ink-jet print, bronze with steel pins
300 × 200 cm (approx.)
Courtesy the artist and Bradley
Ertaskiran, Montréal

→ p. 65

Pumice, 2020
Denim, thread, steel bracket
152.5 × 111.8 cm (approx.)
Courtesy the artist and Bradley
Ertaskiran, Montréal

Welt, 2020

Denim, cotton, thread, steel bracket
178 × 96.5 cm (approx.)
Courtesy the artist and Bradley
Ertaskiran, Montréal

Marlon Kroll

A Mollusc of the Wind, 2020
MDF, ceiling fan, electrical hardware, t-shirt, thread, acrylic, glue trap adhesive
104.1 × 77.5 × 41.9 cm
Courtesy the artist

Blue Crab, 2020

Coloured pencil and acrylic on muslin
40.6 × 30.5 cm
Courtesy the artist

Daymares of a Doorhandle, 2020

Coloured pencil and acrylic on muslin, wood
38.1 × 27.9 cm
Courtesy the artist

Dust Pan #1, 2020

MDF, muslin, hockey tape, acrylic, wood, coloured pencil
96.5 × 35.6 × 76.8 cm
Courtesy the artist

→ p. 244

Dust Pan #2, 2020
MDF, muslin, hockey tape, acrylic, wood, coloured pencil, string, ceramic
35.6 × 38.1 × 17.8 cm
Courtesy the artist

Dust Pan #3, 2020

MDF, muslin, hockey tape, acrylic, wood, coloured pencil, ceramic
172.7 × 17.8 × 49.5 cm
Courtesy the artist

→ p. 245

Second Level of a Plexus, 2020
Coloured pencil and acrylic on muslin
43.2 × 35.6 cm
Courtesy the artist

Shrimp and Lobster of the Lung, 2020

Coloured pencil and acrylic on muslin
29.2 × 25.4 cm
Courtesy the artist

→ p. 243

Their Psychic Protector, 2020
MDF, ceiling fan, electrical hardware, muslin, bedsheet, thread, acrylic, pencil, glue trap adhesive
92.1 × 76.2 × 41.9 cm
Courtesy the artist

Weatherproof, 2020

Ink-jet print on newsprint, Vaseline
19.1 × 27.9 cm
Courtesy the artist

Nicolas Lachance

→ p. 123

Appareil, 2020
Acrylic and oil on canvas
101.6 × 76.2 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal

→ p. 125

l'artisan, 2020
From the series "danse macabre" (Heidelberg edition, 1488),"
2018-ongoing
Cotton pulp
182.5 × 87.9 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal, and with the collaboration of Atelier Retaille

→ p. 125

le bon moine, 2020
From the series "danse macabre" (Heidelberg edition, 1488),"
2018-ongoing
Cotton pulp
182.7 × 88.1 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal, and with the collaboration of Atelier Retaille

le bourgeois, 2020

From the series "danse macabre" (Heidelberg edition, 1488),"
2018-ongoing
Cotton pulp
181.8 × 88.5 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal, and with the collaboration of Atelier Retaille

→ p. 124, 125

le chapelain, 2020
From the series "danse macabre" (Heidelberg edition, 1488),"
2018-ongoing
Cotton pulp
180.2 × 87.1 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal, and with the collaboration of Atelier Retaille

→ p. 125

le chevalier, 2020
From the series "danse macabre" (Heidelberg edition, 1488),"
2018-ongoing
Cotton pulp
184.2 × 89.4 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal, and with the collaboration of Atelier Retaille

le conseiller, 2020

From the series "danse macabre" (Heidelberg edition, 1488),"
2018-ongoing
Cotton pulp
182.3 × 85.6 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal, and with the collaboration of Atelier Retaille

→ p. 125

le duc, 2020
From the series "danse macabre" (Heidelberg edition, 1488),"
2018-ongoing
Cotton pulp
184.3 × 84.5 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal, and with the collaboration of Atelier Retaille

le marchand, 2020

From the series "danse macabre" (Heidelberg edition, 1488),"
2018-ongoing
Cotton pulp
181.8 × 89.9 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal, and with the collaboration of Atelier Retaille

le nourrisson, 2020

From the series "danse macabre" (Heidelberg edition, 1488),"
2018-ongoing
Cotton pulp
181.5 × 86 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal, and with the collaboration of Atelier Retaille

→ p. 125

le porte-étendard, 2020
From the series "danse macabre" (Heidelberg edition, 1488),"
2018-ongoing
Cotton pulp
183.3 × 89 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal, and with the collaboration of Atelier Retaille

le prêtre, 2020

From the series "danse macabre" (Heidelberg edition, 1488),"
2018-ongoing
Cotton pulp
182.5 × 90.2 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal, and with the collaboration of Atelier Retaille

→ p. 125

la religieuse, 2020
From the series "danse macabre" (Heidelberg edition, 1488),"
2018-ongoing
Cotton pulp
183.2 × 86.8 cm
Courtesy the artist and Galerie René Blouin, Montréal, and with the collaboration of Atelier Retaille

Yen-Chao Lin

→ p. 111-113

The Eroding Garden, 2019
Copper, glass enamel, stainless steel, porcelain, hand-forged steel, 22k gold leaf, plaster
400 × 400 × 600 cm (overall)
Courtesy the artist

Anne Low

→ p. 59-61

Dust Bed, 2018-2019
Handwoven silk, cotton, foam
Overall dimensions variable
Courtesy the artist

Luanne Martineau

→ p. 67-68, 77

The Knitter Woman, 2020
Steel, glass, paper pulp, acrylic matte medium, plaster, insulfoam, plastic, paper
221 × 76 × 76 cm
Courtesy the artist and Trépanier Baer, Calgary

Manuel Mathieu

→ p. 151
The Blues, 2020
Mixed media on canvas
61 × 61 cm
Private collection

The Fall, 2020
Mixed media on canvas
170 × 180 cm
Courtesy the artist
and Galerie Hugues Charbonneau,
Montréal

→ p. 152
Serial, 2020
Mixed media on canvas
190.5 × 200.1 cm
Courtesy the artist
and Galerie Hugues Charbonneau,
Montréal

→ p. 153
StickChart, 2020
Mixed media on canvas
279.2 × 229.3 cm
Courtesy the artist
and Galerie Hugues Charbonneau,
Montréal

N.E. Thing Co.

→ p. 31-33
N.E. Thing Co. *Celebration of the Body*. Catalogue of the exhibition held at the Agnes Etherington Art Centre in Kingston, Ontario, from June 19 to July 31, 1976. [Vancouver], N.E. Thing Co., [1976], 1 portfolio.
Documentary collection of the Media Centre of the Musée d'art contemporain de Montréal

Jérôme Nadeau

→ p. 127
[https://commons.wikimedia.org/
wiki/File:Mimic_Octopus_](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mimic_Octopus_(14280650118).jpg)
(14280650118).jpg, 2020
Silver print
15.2 × 10.2 cm
Courtesy the artist

→ p. 128
Less Lost, 2019
Ink-jet print on canvas. Edition 1/1
195.5 × 96.5 cm
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal

→ p. 128, 129
The Crawler, 2019
Ink-jet print on canvas. Edition 1/1
195.5 × 96.5 cm
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal

Untitled (Poor Healer), 2019
Silver print
25.4 × 20.3 cm
Courtesy the artist

Untitled (Poor Healer), 2019
Laser proof
25.4 × 20.3 cm
Courtesy the artist

Untitled (Poor Healer), 2019
Gelatin silver print, mixed media on paper
25.4 × 20.3 cm
Courtesy the artist

Isabelle Pauwels

→ p. 35-37
Kayfables, 2020
HD video, colour, sound, 30 min
(approx.); structure, miscellaneous
Overall dimensions variable
Courtesy the artist and with the support
of AXENÉO7, Gatineau, Québec

Guillaume Adjutor Provost

→ p. 83-85
Zooter, 2019
Single-channel video, colour, sound,
10 min 12 s; self-adhesive vinyl
Overall dimensions variable
With the support of Vidéographe,
Montréal, for the production
of the video
Courtesy the artist

Walter Scott

Daydream, 2019
Acrylic, ink, coloured pencil,
collage on paper
48.3 × 40.6 cm
Courtesy the artist
and Cooper Cole, Toronto

Extension of Doubt, 2019
Acrylic, ink, coloured pencil,
collage on paper
48.3 × 40.6 cm
Courtesy the artist
and Cooper Cole, Toronto

→ p. 241
Extension of Form, 2019
Acrylic, ink, coloured pencil,
collage on paper
48.3 × 40.6 cm
Courtesy the artist
and Cooper Cole, Toronto

Poetic, Associative, VAGUE., 2019
Acrylic, ink, coloured pencil,
collage on paper
48.3 × 40.6 cm
Courtesy the artist
and Cooper Cole, Toronto

Reading Kathy Acker, 2019
Acrylic, ink, coloured pencil,
collage on paper
48.3 × 40.6 cm
Courtesy the artist
and Cooper Cole, Toronto

Spectre of the Subject, 2019
Acrylic, ink, coloured pencil,
collage on paper
48.3 × 40.6 cm
Courtesy the artist
and Cooper Cole, Toronto

→ p. 224
The Writer's Table, 2019
Acrylic, ink, coloured pencil,
collage on paper
48.3 × 40.6 cm
Courtesy the artist
and Cooper Cole, Toronto

Where is the Poison, 2019
Acrylic, ink, coloured pencil,
collage on paper
48.3 × 40.6 cm
Collection of Andrea Kim, Toronto

→ p. 223
The Pathos of Mandy, 2019
Single-channel video, colour, sound,
6 min 57 s
Courtesy the artist

Untitled, 2020
Mural: acrylic
Dimensions variable
Courtesy the artist

Erin Shirreff

→ p. 191
Fig. 12, 2019
Archival pigment print
101.6 × 137.2 cm
Courtesy the artist and Bradley
Ertaskiran, Montréal

→ p. 192-193
Fig. 14, 2019
Archival pigment print
101.6 × 137.2 cm
Courtesy the artist and Bradley
Ertaskiran, Montréal

Eve Tagny

→ p. 159-161
Gestures for a Mnemonic Garden, 2020
Videos, colour, sound; clay, soil, flowers,
plastic, copper, rocks, corrugated
PVC panel, prints on vinyl, photographs
on archive paper

Comprised of:
Spring [gestures to lay out new growth],
27 min (approx.)
*Summer [gestures to reignite fossilized
landscapes]*, 40 min (approx.)
Fall [gestures to carry out harvest],
15 min (approx.)

Overall dimensions variable
Courtesy the artist

Samuel Walker

→ p. 39-40, 53
Shower Me With Tenderness, 2020
HD video, colour, sound,
6 min (approx.); plaster,
self-adhesive vinyl
Overall dimensions variable
223.5 × 45.7 × 160 cm (arch)
89 × 63.5 × 45.7 cm (display)
20.3 × 20.3 × 183 cm (tower)
Courtesy the artist

Nico Williams

Bingo (Blue), 2019
Glass beads
41.3 × 8.8 cm
Courtesy the artist

Bingo (Orange), 2019
Glass beads
46.9 × 8.9 cm
Courtesy the artist

Bingo (Red), 2019
Glass beads
41.9 × 8.8 cm
Courtesy the artist

Fry Bread, 2019
Four elements: glass beads on velvet
33.1 × 33.1 × 5 cm (each)
Courtesy the artist

Mots cachés (Orange), 2020
Glass beads
52 × 8.8 cm
Courtesy the artist

→ p. 211
Mots cachés (Navy), 2020
Glass beads
55.3 × 8.8 cm
Courtesy the artist

Mots cachés (Silver), 2020
Glass beads
53.2 × 8.8 cm
Courtesy the artist

→ p. 213
NDN Status, 2019
Glass beads, bison leather
10 × 21.2 × 1.3 cm (overall)
4.6 × 8 cm (ID card)
8.5 × 21.2 × 1.3 cm (opened wallet)
Courtesy the artist

→ p. 212
Play, 2019
Glass beads, wampum shells
9 × 15.7 × 13.5 cm
Courtesy the artist

Thea Yabut

Anterior, 2020
Paper pulp, plaster, glue, pigment,
ink, clay, Apoxie sculpt, white bronze
44.2 × 33.8 × 13.5 cm
Courtesy the artist
and L'INCONNUE, Montréal

→ p. 155-156
Ootheca, 2020
Paper pulp, plaster, glue, pigment,
ink, clay, Apoxie sculpt, white bronze
210.7 × 154.4 × 12.1 cm
Courtesy the artist
and L'INCONNUE, Montréal

Palp, 2020
Paper pulp, plaster, glue, pigment,
ink, clay, Apoxie sculpt, white bronze
89.4 × 73.3 × 11.1 cm
Courtesy the artist
and L'INCONNUE, Montréal

→ p. 157
Spinule, 2020
Paper pulp, plaster, glue, pigment,
ink, clay, Apoxie sculpt, white bronze
32.1 × 29.3 × 6.5 cm
Courtesy the artist
and L'INCONNUE, Montréal

Quand bien même nous serions pressés d'ouvrir notre bouche et de nous exprimer, de faire travailler notre langue et de la donner à mâcher, troublés devant notre propre (droit au) retrait, nous aurions à tout fracasser et laisser la rumeur de notre chœur, impudique et profond, être colportée.

Jetant un regard glacial sur le moralisme qui isole un cri du bourdonnement, un bavardage de l'inutile, une inclinaison du dense, les films qui entrent et sortent de ce programme revendiquent une pratique du rassemblement, loin du don de, comme pour dire par, la compréhension. Le caractère ludique du langage – ou mieux, sa viscosité, à la fois têtue et poétique – ne cesse de faire varier une invitation pour le moins vulgaire : tandis que le deuil de cet effet troublant et toujours plus qu'occasionnel de celles et ceux qui nous insufflent ; alors même que tout ce qui est semis ou collage apparaît comme bruit, tout ce que nous n'avons jamais défendu est une grammaire pour sentir proprement. Dès lors, nous vous en prions, restez avec nous ! Quant à savoir où ceci ne s'en va : peut-être, pour l'heure, une résolution ferait l'affaire... esquisser le contour d'une destination, si affectés que nous sommes par la subsistance d'une magie réaliste, autrement dit basique. Mais revenons à vous, inconsolable, sachant que l'élan de la poésie a à voir avec une telle arrivée. Son échec, aussi loquace soit-il. Ne serait-ce que parce que, une éternité durant, nous ne nous sommes jamais éloignés de cet effet choral, populaire de parler à travers la vie.

Ronald Rose-Antoinette est écrivain et chercheur. Il a abondamment publié dans le domaine de l'art, ainsi dans *Inflexions: A Journal for Research Creation, MICE Magazine, Flash Art International* et *South Atlantic Quarterly*.

Œuvres choisies (durée approximative : 80 minutes)

Kengné Téguia

Erotica Romance, 2015

4 min, vidéo haute définition, son, noir et blanc

Esery Mondesir

What Happens to a Dream Deferred, 2020

25 min, vidéo haute définition transférée sur film 35 mm, son, couleur, noir et blanc

Suné Woods

A Feeling Like Chaos, 2015

4 min, vidéo haute définition, son, couleur

Darlene Naponse

NIBI, 2020

4 min, vidéo haute définition, son, couleur

Denise Ferreira da Silva et Arjuna Neuman

4 Waters: Deep Implicancy, 2019

31 min, vidéo haute définition, son, couleur

Jamilah Sabur

Moon Tendon, 2015

12 min, vidéo haute définition, son, noir et blanc

choeur, parle
à travers la vie

Denise Ferreira da Silva est directrice et professeure au Social Justice Institute (GRSJ) de l'Université de la Colombie-Britannique. Ses recherches académiques et artistiques abordent les défis éthico-politiques du présent. Elle vit et travaille sur le territoire traditionnel, ancestral et non cédé du peuple Musqueam (xʷməθkʷəy'əm).

Esery Mondesir est un artiste-cinéaste d'origine haïtienne basé à Toronto. Son travail assume une posture critique envers les phénomènes sociopolitiques et culturels modernes, proposant une lecture de notre société depuis ses marges.

Darlene Naponse est une Anishinaabe Kwe de Atikameksheng Anishnawbek – Nord de l'Ontario. Elle est écrivaine, réalisatrice et vidéaste. Comme narratrice, Darlene est à la recherche d'images qui délivrent la vérité à travers la parole, le film, l'art et la chanson.

Arjuna Neuman est artiste et cinéaste. Comme écrivain, il a publié des essais dans *Relief Press*, *Into the Pines Press*, *The Journal for New Writing*, *VIA Magazine*, *Concord*, *Art Voices*, *Flaunt*, *LEAP*, *Hearings* et *e-flux*.

Les notions de temps et de lieu s'enchevêtront dans l'œuvre de Jamilah Sabur. Dans sa pratique multidisciplinaire, l'artiste entrevoit le passé, le présent et l'avenir ainsi que la complexité des rapports qu'entre tiennent diverses géographies. Née à St. Andrew Parish, en Jamaïque, Sabur vit et travaille à Miami, en Floride.

Kengné Tégua est un artiste basé à Paris. Interprète et vidéaste, sa pratique – invoquant l'esthétique queer, le cinéma expérimental et la musique pop – revisite la figure et la condition du cyborg. Sa surdité est déployée comme une méthode d'enquête et de subversion qui incite le public à questionner sa propre audition.

Suné Woods est une artiste vivant à Los Angeles. Son travail prend la forme d'installations vidéo, de photographies et de collages. Il a été exposé dans le cadre de *Made in L.A. 2018* au Hammer Museum de Los Angeles et au Everson Museum of Art de Syracuse, New York. Elle est récipiendaire du prix *Artadia Los Angeles 2020*.





If they were to give us the licence to have our mouths open and express ourselves, speak our tongue and make them chew it, all but confused when we pull back, we would have to break it, all of it, and let it be rumoured how deep, how lewd our chorus is.

Giving the cold shoulder to the moralism that isolates a cry from the hum, a talk from the pointless, a slant from the dense, the films crowding in and out of this program cause for a practice of congregating, away from the gift of, as if to say by, comprehension. The playfulness of language—or better said, its poetic, stubborn viscosity—is a variation on and of a crude invitation: while mourning that unsettling, more-than-occasional effect of those who breathe through our breath; if all that is sowed or collaged comes across as noise, what we never stood for is a grammar to sense properly. So, please, stay with us! As for where this is not departing: maybe, for now, a resolution would do the trick... to set forth a destination, anguished over the delicate subsistence of a grounding, realist magic. But back to you, inconsolable, you know the force of poetry has to do with such arrival. Its frustration, so volatile. If only because, all along, it's been a popular, choral effect to talk through life.

Ronald Rose-Antoinette is a writer and researcher. He has published widely on art, including in *Inflections: A Journal for Research Creation*, *MICE Magazine*, *Flash Art International* and *South Atlantic Quarterly*.

Selected Works
(approximate duration: 80 minutes)

Kengné Téguia
Erotica Romance, 2015
4 min, HD video, sound, black and white

Esery Mondesir
What Happens to a Dream Deferred, 2020
25 min, HD video transferred to 35-mm film, sound, colour, black and white

Suné Woods
A Feeling Like Chaos, 2015
4 min, sound, colour

Darlene Naponse
NIBI, 2020
4 min, HD video, sound, colour

Denise Ferreira da Silva and Arjuna Neuman
4 Waters: Deep Implicancy, 2019
31 min, HD video, sound, colour

Jamilah Sabur
Moon Tendon, 2015
12 min, HD video, sound, black and white

chorus,
talk through life

Denise Ferreira da Silva is director and professor at the University of British Columbia's Social Justice Institute (GRSJ). Her academic and artistic works address the ethico-political challenges of the global present. She lives and works on the traditional, ancestral and unceded territory of the Musqueam (xʷməθkʷəy'əm) people.

Esery Mondesir is a Haitian-born, Toronto-based artist-filmmaker. His work takes a critical stance on modern-day sociopolitical and cultural phenomena to suggest a reading of our society from its margins.

Darlene Naponse is an Anishinaabe Kwe from Atikameksheng Anishnawbek, Northern Ontario. She is a writer, film director and video artist. As a storyteller, Darlene is in search of imaginative images giving truth through word, film, art and song.

Arjuna Neuman is an artist and filmmaker. As a writer he has published essays with Relief Press and Into the Pines Press, and in *The Journal for New Writing*, *VIA Magazine*, *Concord*, *Art Voices*, *Flaunt*, *LEAP*, *Hearings* and *e-flux journal*.

Notions of time and place collide in the work of Jamilah Sabur. In her multidisciplinary practice, the artist considers the past, present and future along with complex relationships between varied geographies. Born in St. Andrew Parish, Jamaica, Sabur lives and works in Miami, Florida.

Kengné Téguia is a performer and videographer based in Paris. His practice—invoking queer aesthetics, experimental cinema and pop music—revisits the figure and condition of the cyborg. His deafness is deployed as a method of investigation and subversion that leads the public to question its own hearing.

Suné Woods is an artist living in Los Angeles. Her art takes the form of video installations, photographs and collage. Her work was exhibited in *Made in L.A. 2018* at the Hammer Museum, Los Angeles and the Everson Museum of Art in Syracuse, New York. She is a recipient of the 2020 Artadia Award—Los Angeles.





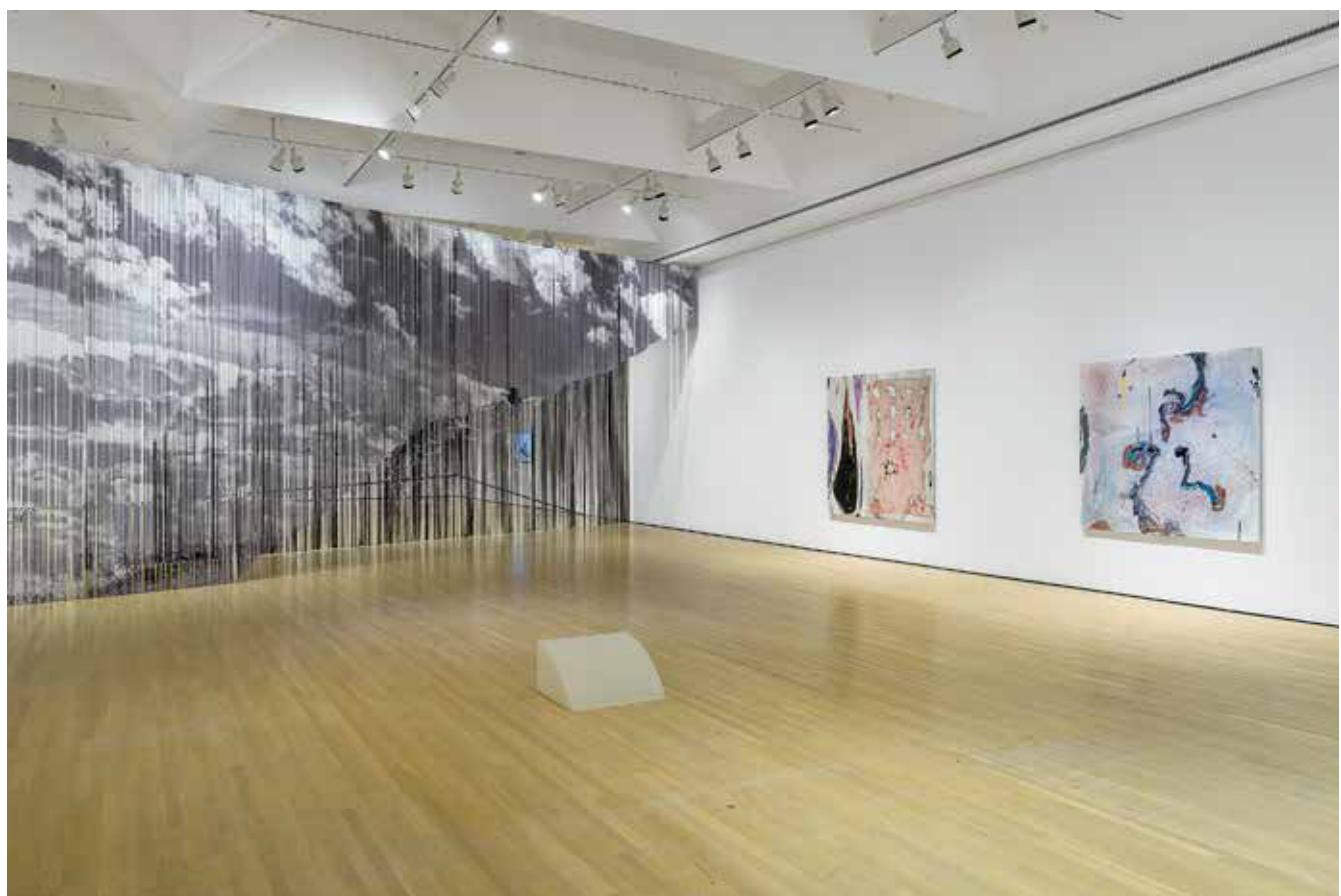


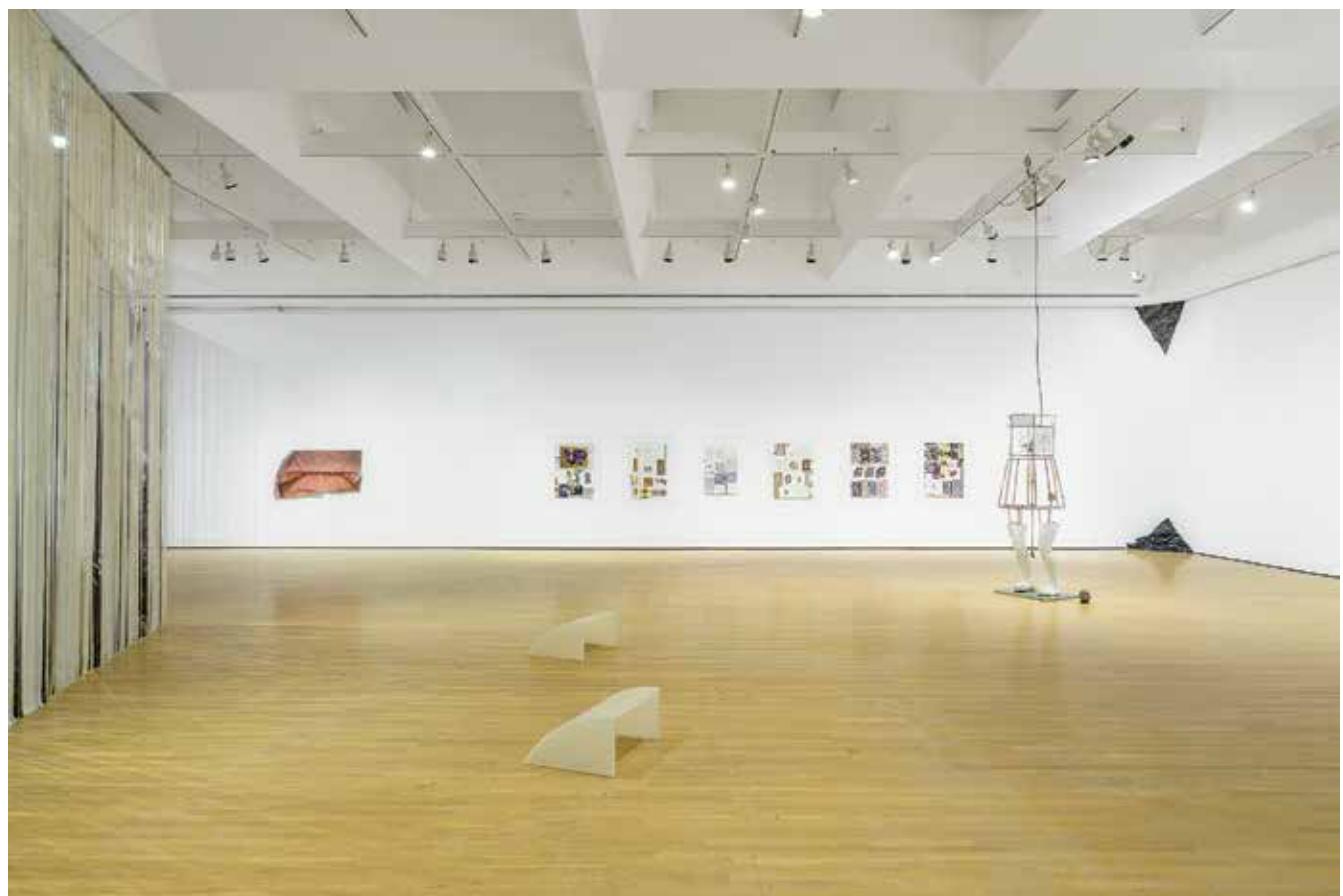
















Les corps circulant dans une salle d'exposition – Les yeux parcourant un plan de salle ou une table des matières – Des individus se parlant à propos des relations entre les objets et les corps

Introduction Les idées naviguent-elles dans l'air du temps ? – Composition variable de l'air en fonction des zones géographiques et socioculturelles – L'idée d'un « langage incorporé » [*embodied language*] – Incorporation, corporalité, corporéité – Où en est-on aujourd'hui avec le corps, la langue (ou la linguistique) et le langage ? – Deux tournants ramènent-ils au point de départ ? – Dévoiement du *logos* : nihilisme, abstraction et rapports de pouvoir – L'ancienne métaphore de la « cage d'acier » – Dématérialisation communicationnelle, bulles échoïques et agression à l'ère numérique – Stress et réponses somatiques – Compromission de l'attention, perte de mémoire – L'appel aux connaissances du corps – Mémoire viv(ant)e, disques durs internes / externes – Texture de l'information : langue, langage des gestes et de la matière – Prévalence actuelle des discours sur l'affect, l'empathie et la performativité (Par-delà le principe de déplaisir) – Néo-matérialismes : la vie des objets / des milieux – Cohabiter à l'ère de la destruction socio-écologique – Exploitation économique et extraction des ressources : de l'hypertrophie technique – Pulsion de domination et *Kunstwollen* [« volonté d'art »] – Qu'est-ce qu'une serinette ? – Enseigner des airs humains aux oiseaux – De haut en bas : décors, jouets, ornements – Hiérarchie, rites et répétition : le matériau corporel mis à l'œuvre – Grandes orgues, petites orgues – Être enchanté / se faire casser les oreilles – De l'aristocratie à la rue : serinettes et orgues de Barbarie – Qu'est-ce qu'une manivelle ? (La fatigue des bras) – Ritournelles historiques, révolutions, échos du XVIII^e siècle : capitalisme et colonialisme – Errances et mélancolie – Mariages de raison et machines célibataires – *La machine à gazouiller* [*Twittering Machine*] (1922) – Longue vie de la technique – Pourquoi les médias obsolètes reviennent-ils toujours vers nous ? – D'un corps à l'autre, par l'intermédiaire d'un appareil – D'un appareil à l'autre, par le filtre de la chair – Interfaces, passations, renaissances, généralogies.

1. Corps interne et corps externe Langage du corps (vue « interne ») et représentation réifiée du corps (vue « externe ») – **Vikky Alexander** [26] – Post-conceptualisme et néo-libéralisme – Désirs, fantasmes et phobies – *Between Dreaming and Living* – Normes et clichés : la chaîne de production – La matrice et l'obturateur – Recadrages et superpositions (Vitrines) – Comment le corps rêve-t-il à lui-même ? – Quand les *Passages* (1927-1940) occupaient les esprits – Galeries, reflets, architecture d'apparat (Se voir en peinture) – Jouissance masochiste de l'acteur principal et sécurité du figurant – Corps bidimensionnels : silhouettes, collages à grande échelle, lévitations – Fuite, grands espaces et exotisme à l'ère de la mondialisation – L'héritage du sublime – Industries de l'hallucination – **N.E. Thing Co.** [30] – De l'art conceptuel à l'anthropologie, par l'intermédiaire de l'entreprise commerciale – Le sceau de l'art – Une nouvelle typologie des rapports au corps – Que peut un corps ? Que veut-on de lui ? – McLuhan : température de la technique – *Celebration of the Body* au Agnes Etherington Art Centre (1976) – Que signifiaient les Jeux olympiques pour Montréal ? – Le culte du corps, de l'Antiquité au présent – Le sport comme langage (perspective de l'athlète) – Le sport comme spectacle (perspective du spectateur) – Fabrique du corps idéal : médiatisation, gros plans, consumérisme – Plasticité et activité physique – Modeler / mouler des sujets : idéologie et entraînement – *Atlas of Men* (1954) – **Isabelle Pauwels** [34]

– Du sport au spectacle (Le cas du World Wrestling Entertainment) – *Kayfabe* ou la « suspension consentie de l'incrédulité » – L'incorporation mimétique (Identification et *fanhood*)
– Archétypes : que sont le « talon » [heel] et le « visage » [face] dans le monde de la lutte?
– Bouger les lèvres pour des milliers de personnes (mais ne rien dire) – Gesticuler, frapper (sans faire vraiment mal) – Dominatrices – Protocoles du darwinisme social : « gagnants » et « perdants », vente de soi – Privé / public – Chercher un emploi – Sortir de l'arène, gagner sa liberté (mais y retourner de bon gré) – Acteurs confinés, compétences improvisées, moyens de fortune et authenticité – Filmer chez soi des objets parlants (Écrans verts) – **Samuel Walker** [38] – Immersions : l'œil dés/ré-incarné – Murs d'atelier (Fragments de corps) – Corps synthétiques : le montage des morceaux comme terrain de jeu identitaire
– Mises en scène de soi (Portails) – Cyberpunk et néo-classicisme – Bain, exfoliation, dépouillement – La nudité luisante – Body building, stéroïdes, hormones de croissance et testostérone (S'effondrer sous son propre poids) – Du corps fantasmé au souhait de mort psychique – Perdre le langage – Reflets mythologiques (Dieux, héros et monstres) – Nature édénique et eschaton (L'infini spatio-temporel) – Pérennité du stade : le *fascinus* spectaculaire – Bizutage – *L'Ornement de la masse* (1927) – Des corps entassés.

2. Répétitions / permutations : le textile comme interface **Rosika Desnoyers** [54]

– Le long XVIII^e siècle (1) – Mary Linwood (1755-1845) : peinture et broderie [*needlepainting*] – Des Lumières à la Révolution industrielle – D'une culture de la copie à la reproductibilité perpétuelle – Le *Berlin work* : un précurseur du petit point – Translations médiales : incorporer l'automatisation (Pixels de gouache) – Remarques sur la notion de progrès – Production culturelle, classe sociale et *gender* – Marché de l'art et institutions artistiques – Amateurs et professionnels (L'autonomie esthétique) – Le mouvement Arts and Crafts et la revalorisation de l'artisanat (*reskilling*) – Art conceptuel, intermédialité et recherche anthropologique – Aiguillographies : une cartographie des écarts (« Original » et « copie ») – Grilles et matrices – Collaborer aujourd'hui (Sur la notion d'*authorship*) – **Anne Low** [58] – Le long XVIII^e siècle (2) – Tissus : formes, valeurs et usages à l'époque industrielle – Sur quelques échantillons de la collection A. Berch (1741-1772) – Intérieurs historiques : lire l'inscription des subjectivités dans les objets domestiques – *The Decoration of Houses* (1897) – Le lit comme interface indicielle : traces du corps humain – Tissage : une histoire sans noms ? – L'effacement de la main et l'idée paradoxale d'un style personnel anonyme – Sculpture et trompe-l'œil – Pastiche (L'imitation incorporée comme approximation) – L'apprentissage technique comme entraînement au décodage – Tissage et *labour* – De la nouvelle utilité des anciennes compétences techniques – Renouveau, récupération, recyclage : *Dust Bed* – **Karen Kraven** [62] – *Dust Against Dust* – Histoire sociale (1) et archive familiale – Travail de la main / main-d'œuvre – Travail et usure / effacement du corps – Denim : l'usine et la ferme – Le travail des hommes, le travail des femmes – Ce que signifient un trou ou une déchirure, une découpe, une « pièce » [patch] – Nature morte, héroïque : un nouvel ornement fait de retailles – Proletariat, bourgeoisie et patrons (Vogue, Butterick) – L'armature du corps – Vêtement et chair : peau double – Peaux tendues, peaux trouées / rapiécées, peaux qui sèchent – Les 27 os de la main – Luxe, transmission, survie – Phalanges de bronze – Femmes assises à la machine : la pensée qui file double – **Luanne Martineau** [66] – Couronnes, vitraux, mécanomorphes – Corriger les mœurs en riant – Loupes et bario-lages – Parades, carrousels – Une brève histoire des automates (avec une note sur le canard de Vaucanson) – Artisanat, requalification (*reskilling*) et la notion d'« informe »

– Piquer le feutre, s'user les mains – Moulages, modelages (Amollir, durcir) – Peindre au sol – Entre deux jambes masculines (qui « portent ») – Tricoter : de la tête au plancher, en passant par le ventre (Sans les mains) – *Pooling* (Phylactères) – *Interior Scroll* (1975)

– Discours et chair – Tricot mécanisé et alimentation manuelle (« i-cord ») – Recueillir le fil, préparer un tapis en spirale – Soin et responsabilité (Protocoles du travail collectif non qualifié) – *To curate*, du latin *curare*, « prendre soin de » – L'accès au confort – **Carla Hemlock** [78] – Comment les gestes se répondent à travers les générations

– Apprendre la courtepointe en portant son premier enfant – Matières conductrices – La force évocatrice d'un matériau, d'une technique (Réactualisations) – Quelques techniques traditionnelles du tatouage kanien'kehá:ka (mohawk) – La peau comme interface, l'aiguille comme outil – Motifs, transmis sous (*sub-*) la peau et en courtepointe (-*strātum*) – Photographie, geste et mémoire – Prendre soin de la terre, défendre un territoire – D'après un pot d'origine iroquoienne du Saint-Laurent, 1300-1600 (pré-contact)

– Parallèles (Tracer des lignes dans la terre) – Objets transculturels et doubles-codages

– Perlage et courtepointe – Silhouettes protectrices – Sutures : entre réparation et consolidation – Sémiotique de la reprise – Nouveau-nés, porte-bébés (Les générations futures) – Revitalisations / résurgences / renaissances – **Guillaume Adjutor**

Provost [82] – Institution, individus et collectivités – Antagonismes ! – Histoire sociale (2) : échauffourées entre marins et « zoot-suiters » (Montréal, juin 1944) – Vêtements et codes sociaux (La guerre des uniformes) – Groupes ethnolinguistiques : portrait d'une territorialité urbaine (*Turf war on the home front*) – Provocations (Dépense et rationnement) – « Vêtus de peaux de bêtes » – Arracher / déchirer les vêtements de l'autre – Boucs émissaires, *mob rule* (L'ochlocratie) – Afficher son appartenance – Jeunesse, contre-culture et rébellion (L' « individualité supérieure », la « dissociation du vulgaire ») – Dissimuler son corps / ses possessions – Se peindre en diable / cacher (enfouir) ses pièces.

3. Seuils, intersections, faces-à-faces Des objets et des gestes qui (dé-)font le pont entre deux mondes – **Sandeep Bhagwati** [86] – Une musique contemporaine globale – Traditions et technologies, musiques classiques, avant-gardes – Partitions / combinaisons : souvenirs de la « peau du monde » – Conventions, interprétations, improvisations, interpénétrations – *Bhavas* et *rasas* – Langager – Malentendus créatifs : qu'est-ce qu'une pata-traduction ? – Unconcerts: *Ecstasies of Influence* – Comment mettre en œuvre une méthode artistique non musicale en musique ? – Encan : vendre un petit son boisé qui sent le bouclier canadien – Des corps qui se mangent les uns les autres – Des corps qui jouent imbriqués les uns dans les autres – **Kelly Jazvac** [90] – Textilité du remontage (Lanières, tressages, collages) – Récupération, réparations, sutures (Vers de nouveaux hybrides durables) – D'East Broadway au cube blanc – Une œuvre qui épouse son lieu d'accueil – Prise par Rachel avec son iPhone 6 (Interfaces numériques et relations inter-corporelles, post-2007) – L'image a été optimisée pour un plus grand format – Un corps qui traverse une image, un petit écran qui vous avale tout entier (*Browsing*, *Screen Grease*) – Sublime et « grands espaces » – Prolifération des pellicules adhésives vinyliques dans l'espace urbain – Plastiques : la peau des objets – Tapisser des corps (Cosmétiques) – Matérialité (résiduelle) des images, agrégats de vinyle et plastiglomérats (Une nouvelle nature) – **Thomas Bégin** [106] – *Lithophone* : une musique pour l'Anthropocène – L'organe broyeur [*grind organ*] – Étincelles lentes – Résidus (Poussière de pierre sur plaque d'acier) – Dialectique : conversations, négociations, travaux conjoints – La longue usure
[*slow grind*] – Modernité et fatigue culturelle :

les cailloux de l'indigeste savoir – Rafistoler des mécaniques (Remplois) – Pierre, acier et caoutchouc (Un air du fond des temps) – Conducteurs : comment l'information se transmet-elle d'une matière à l'autre ? – **Yen-Chao Lin** [110] – Un jardin qui s'érode – Les lingots de sous, le pouvoir et le / la sourcier.ère – Histoires de radiesthésie (ou « sourcellerie ») – Sentir la surface du sol : gestes (historiques / imaginaires) de sourciers – Baguettes et pendules – Vibrations de l'eau (Une dissimulation sous terre) – Ressources naturelles et histoire coloniale – Une nation fondée sur l'extraction – Sous noirs, sous bleus (Le cuivre et le verre émaillé) – Arts divinatoires et occultisme – L'acier, l'or, la porcelaine et l'eau – L'appel aux défunts : se libérer de la maladie (Une histoire familiale) – Rituels transversaux – Histoire orale et permaculture sociale – **Kite** [114] – Intersections – À la croisée de Makħá Oniya (Wind Cave National Park, Dakota du Sud) et du Musée d'art contemporain de Montréal – Émergence des Lakħóta – Topographie d'une terre colonisée, architecture d'État – Mouler l'architecture pour y intégrer le paysage – Du dehors, vers le dedans – Vue du ciel, vue du sol (La carte et le territoire) – La surface des carlingues (Comment tresser la fibre de carbone) – Plan en coupe et découpes de l'espace : plans parallèles, intersections, transpositions – Loi de Lotissement général (1887) – De la carte à la partition : le son du territoire – Une musique géologique (La terre qui respire) – Partitionner : sectionner, départir, interpréter – **Isuma** [118] – Un état de réflexion (*A state of thoughtfulness*) – Violence coloniale, destruction culturelle et déplacements forcés de populations dans l'Arctique – Langue et résilience – Coprésence des corps (Voix et gestes en situation) – La patience, l'adresse et l'esquive – Persuasion et contrainte – Vie de Noah Piugattuk – Traduction : les corps intermédiaires – S'entendre, se comprendre (Étymologies) – Médiations, malentendus (Dits et non-dits) – Mobilité et mémoire – Souveraineté, langage et connaissances incorporés – Moyens de production et autoreprésentation : enjeux politiques et sociologie de l'image en mouvement – Changements climatiques et géopolitiques dans le Grand Nord (Vers l'avenir) – **Nicolas Lachance** [122] – Au seuil de la mort (Danses macabres) – Fragments, allégories, jeux de hasard – Tenir la Mort par la main – S'entraîner soi-même (en tant que mort) par la main – La grande unificatrice – Épidémies, contagions, mimétisme – Zones de transition / transmission, empreintes : la matrice et la matière –

4. Indicialité et matérialité : l'abstraction comme vivier **Nicolas Lachance** (suite)

– Feutres, coton, *pulpa* (Lat. : « partie maigre de la viande, chair ») – Imprimerie, incunables : vie et circulation des images (Multiplications) – Bestiaire (La vache laitière à l'ère de la trayeuse électronique) – Reproduction mécanique et artisanat (Le cas de la xylogravure) – Artistes anonymes – Accumuler, reproduire, dévaluer, détruire – Ruines et permanence des corps – Graver, creuser, recouvrir – Trames : lignes brisées / ouvertes (De la moquette au pixel) – **Jérôme Nadeau** [126] – La reproductibilité transversale – Données visuelles / sonores : numérisations, manipulations, (dé)compressions – Sur la notion d'erreur de traduction en art (Cas d'étude et méthode) – Pollueurs visuels et remplois (égratignures, poussières) – Labyrinthes, filets, toiles, écrans, profondeurs – Poulpes – Alimentation, traduction, pertes et gains : la matière en transit dans l'algorithme – De la difficulté de saisir un moiré – Microscopes, télescopes – Alchimies – Obscurcissement et brillance (Aveuglements) – Le long Romantisme – Iconoclasme, défigurations, refoulements, renaissances – Le vivier numérique : embryons et chaînons manquants – **Kristan Horton** [130] – L'atelier comme viva- / aqua- / terra-rium – Des corps-boîtes – Un élevage phyto-numérique (avec l'apparition de quelques parasites) – La perspective

animale – Suivre les indications de la matière – Obsession-compulsion, fordisme et asticots – Produits d'alimentation industriels – *Tabarium* (1) : onglets, pattes, touches, languettes – *Tabarium* (2) : additions, guides, alignements, matrices – *Gateway to Abstraction* – Notes de terrain – Naviguer, stocker : un classeur géant – Fouilles archéologiques (Numéroter et circonscrire) – Le fil et la corde – Génératrices de modèles, architectures : une sociologie fictive – Utopies et cauchemars (Mutations) – **Mara Eagle** [134] – Images numériques et histoire naturelle (Nudités ouvertes / dissections) – *Theatre of Insects* (1658) – Atlas et corps célestes – Corps sans bouches, narrations hésitantes – Bégaiements synthétiques / vocalises de haute voltige – Pousser, s'entraîner, trébucher : reprendre du début – Vies antérieures (*In girum imus nocte...*) – *Rhapsōidos* (Gr. : « coudre des chants ») – S'éclaircir la voix, tisser son armure (Métamorphoses) – Prédations : la chenille et le chant des oiseaux – Manger sa propre peau – Orner une peau de pixels – Observer / surveiller : la tache comme œil / fenêtre aveugle – Glandes séricigènes, collagène (De la nature à l'industrie) – Théâtre du plaisir : couleurs, iridescences, tumescences – *Poveri Fiori* (Le bouquet empoisonné) – **Manuel Mathieu** [150] – Haptique, verbal, musical : l'abstraction gestuelle comme pont – D'une forme de langage à l'autre : traductions – Concept, diagrammes, plans (Tactiles) – Des yeux qui flottent – Une manière infinie d'envisager l'infini – Court-circuit pictural et élasticité temporelle – Peinture, histoire politique : autobiographie et mémoires du temps – *I Put a Spell on You* (1956) – Partitions musicales, chromatismes – Contexte et sujet (Thaumatropes) – Épines, suintements, vagues – Surréalisme et matérialisme – La matrice et l'informe : silicone, poussières, boîtes de Petri – Nouvelles espèces – Empreintes du corps : la peinture comme quasi-personne – **Thea Yabut** [154] – Élargir le dessin (Égratigner, plier, déchirer, triturer) – Recyclages – L'œil, le papier, la lame et l'eau (Cas d'étude) – Quartz – *Chop / Grate / Grind / Stir / Puree / Whip / Mix / Blend / Frappé / Liquefy* (Osterizer) – Généalogies de l'abstraction organique – Régurgitations – Du papier à la pâte, de la pâte aux espaces – L'othonque de la mante religieuse – Vertèbres (L'empreinte des doigts) – Mouler, épouser / s'accrocher, s'étendre – Armatures / squelettes : troncs, colonnes, sols, murs – Architecture et ornementation (Bas-reliefs) – Ce qui se fond, ce qui sourd des murs ou des planchers – Monstres, cavernes : le grotesque comme hybride – Métamorphoses (Vibrisse, abduction radiale, palmure) – Abjection matérielle et identité / altérité.

5. Le site à l'aune du corps Ces objets / espaces qui entourent, confrontent, esquivent – Des corps qui se rencontrent – **Eve Tagny** [158] – Diasporas (Résilience et renouvellement) – Des personnes qui s'entre-tissent – Déchirer et réparer – Site, scène, stations – Traductions – Des gestes-rituels pour le deuil et la commémoration – Des gestes qui préparent / célèbrent une période de renouveau et d'abondance – De l'usage des fleurs – Autels, sanctuaires, reliques (Mémentos) – Personnifier les parties d'une procession (La matérialisation des errances intérieures) – L'échange des charges – Couronnes, guirlandes (Les ornements naturels / vivants) – Vivre de la terre, exploiter la terre (Des moissons aux carrières) – Sols : la bauge et la tourbe (Déroulements, recouvrements) – Un jardin et ses dédales – Seuils, étapes (Arches / escaliers) – **Surabhi Ghosh** [162] – La guirlande de fleur hindoue comme objet symbolique – Ornements du corps, gestes et répétitions – Vies éphémères et longue durée (Pétales, parfums, institutions, bijoux) – À propos du *mangalsutra* (collier de mariage perlé) – Le fardeau génré des symboles – Traditions et instrumentalisation (Notes sur le nationalisme) – Forces et matériaux (Artisanat, abstraction et post-minimalisme) – Des lanières de vinyle au clou (Pour le deuil)

– Ponctuations, glissements – *Kāla* (Sanskrit / Hindi) : «noir / point temporel / destin / mort» – Langage de motifs et architecture (Consonances / dissonances) – Dessiner des arches en perlages (Passages) – Polyrhythmes visuels (Rapprocher, écarter, superposer, resserrer, étendre) – Identité et diaspora (Notes sur l'essentialisme) – Partitions pour un corps situé – **Jacques Bilodeau** [182] – Insérer des objets architecturaux nomades dans une architecture pérenne – Qu'est-ce qu'un champ d'action instable pour les corps ? – Plateaux vibratoires, murs mobiles et résistance des objets – Du bon usage de la vulnérabilité (Un terrain de jeu) – Toucher, se lover, frayer un chemin par la force (Parcours) – Une musique de feutre, de caoutchouc, de cuir et d'acier – Perméabilités – Odeurs, pénombre et sons (L'enveloppe des corps) – Temple de l'art / donjon de l'âme (La rotonde d'un musée postmoderne et son baldaquin) – Garages, cellules – La chaleur du feutre. Le froid de l'acier – La ballade de Temple Grandin – Étouffer / écraser, amortir / étreindre / calmer – *Mechanization Takes Command* (1948) – Qu'appelait-on «vie de viande» [*meat life*] ? – **Sheena Hoszko** [186] – Notes sur l'abolitionnisme carcéral et la santé publique – Une réalité refoulée – Populations autochtones et prisons au Canada – Laval : un centre de détention pour les migrants – L'outilage du (dé)cloisonnement – Arpenter un périmètre sécurisé, longer les murs, frotter les seuils – Les quelques centimètres qui tiennent à distance et contiennent les corps «non désirés» – Comment franchir l'infranchissable ? – Divisions sociales, murs institutionnels, frontières nationales – Extrapolations (Synecdoque et unité de mesure) – Chiffres, concentrations matérielles – Plots de béton du type New Jersey – Le poids des matériaux, la résistance de la structure-hôte (Faire des tests) – L'aide mutuelle – Coprésences – L'œuvre à l'échelle du corps – **Erin Shirreff** [190] – Faire physiquement l'expérience d'une sculpture abstraite monumentale – Notes sur la catégorisation historique (Modernisme, minimalisme, post-minimalisme) – Aura et absorption (Un renversement) – Translations médiales et mises en scène – À bout de bras – Phénoménologie de la sculpture et reproduction photographique – *New Piece* (1966) – Histoires canoniques (*Figs./Monographs*) – Mémoire, échelles du temps : la question de la durée – Géométries imparfaites, alphabets archaïques – Cyanotypes (Contre-ombres) – Durées d'exposition – Sur l'indicalité (L'échelle 1 : 1) – Une boîte ou une scène peu profonde – Empreintes de l'atelier (Les objets génériques, l'ici maintenant) – Le geste et la vue (Découpes, lanières, voiles) – **Scott Benesiinaabandan** [194] – Un aigle baignant dans une sombre lueur bleutée – Opacité des signifiants, spatialisation du son (Immersion) – La sculpture et l'espace sonore comme canaux du temps – Oralité et matérialité de la langue – Intertexte (1905-1996-2010) d'après des transcriptions phonétiques de récits en langue ojibwée, tels que racontés par Gaagige-pinesi-kwe / Forever-Bird-Woman / Marie Syrette (Fort William, Ontario) – L'ojibwé, sans transcription ni traduction – Reconnaître ou non une langue au son (*Language nested in sound*) – Glottophagies (Comment le substrat culturel se transforme) – Réinvestir l'espace public (Un geste politique) – La verbalisation orale comme «anti-chose» – Histoires d'origine et futurs technologiques.

6. Récits : le corps mis en jeu Biographie des objets et inscription de soi dans une histoire culturelle – **Nico Williams** [210] – Comment une œuvre perlée décline les traces du savoir qui l'informe – Existe-t-il une frontière entre tradition et non-tradition ? – Objets communs et souvenirs d'enfance (L'hétérogénéité synchronique du quotidien) – Bingo et mots cachés – Vie sociale, pratiques collaboratives – Tubes cathodiques, grain vidéo, perles de coquillages – Un certain cinéma des années 1990 – *Bakwezhigan [fry bread]* : de la madeleine à la valorisation de la cuisine vernaculaire – De la nécessité

de tirer le meilleur parti des ressources disponibles – Pièce d'identité / droit d'accès – Connaissances utilitaires et « non-connaissance » du travail domestique – Transitions – Abstraction géométrique et chromatisme – Le poids, le temps, l'échelle et l'équilibre – (Sou)tenir un objet délicat, entre ses mains, l'exposer au regard – **Moridja Kitenge Banza** [214] – Matérialité du récit : recombiner les fragments – Les codes sont des outils – Cartographies, diagrammes – Plasticité et renversement des perspectives (Nouvelles économies) – Un Christ pantocrator en République du Congo (via Taizé) – L'origine du « droit à l'image » (Icône et indicialité) – Icônes, masques et pouvoir – Cérémonies, rites sacrés, danses – Réappropriations (Artefacts et musées) – Feuilles d'or – Porter un visage du sexe opposé – Qu'est-ce qu'un corps glorieux ? – Porter un masque pour le faire revivre. Faire porter un nouveau masque à la tradition – Zones de contact – Le corps du producteur comme filtre (Notes sur la peinture) – **Trevor Baird** [218] – Le long XVIII^e siècle (3) : de nouveaux vases « peints » (Film noir) – Grilles et damiers (Du filigrane au filet) – Produire la séquence : scanner / imprimer / mouler / replier / segmenter / déclosionner – Notes sur l'histoire de la bande dessinée et la malléabilité du corps – Rubans, phylactères, bandeaux, cases – Des images qui glissent du vase (L'iconographie et son support) – Optiques : découpes, enchaînements, dissolutions – Des morceaux de corps qui agissent de leur propre gré – La main et la terre (Mémoires) – Champ sémantique de la pâte (Pétrir, pincer, tapoter, mouiller, lisser, etc.) – Logique du rêve (Objet commun et principe de surveillance) – Ratés, chutes, renversements – Plateaux et degrés (Slapstick) – Hors-la-loi – **Walter Scott** [222] – Histoires satiriques du monde de l'art – Écologie sociale et régimes d'authenticité – Médiums, registres de langage – Proscenium : extension des espaces et des récits – L'exposition de groupe enchâssée dans la représentation – Mises en abyme – De l'autobiographie à la fable (Alter egos) – Notes sur la précarité psychosociale et la simplicité des moyens visuels – Dialogismes – Apprendre, laisser sombrer dans l'oubli (Se souvenir ensuite de ce que l'on a perdu) – L'authorship et la propriété légale (avec ou sans identification) – Une balle qui tourne perpétuellement dans la noirceur (Le soi divisé) – Yeux-trous / disques – Avec / contre la pulsion de mort (La caricature comme envers du néo-classicisme) – *Life in Hell* (1977-2012) – Des corps liquéfiés – **Marlon Kroll** [242] – Nouvelles prothèses et appendices de fortune (Objets trouvés) – Les vertèbres du mécanomorphisme (Industrie et libido) – Notes sur l'anxiété respiratoire : poumons, balais / porte-poussières, ventilateurs-coquillages – Hélices molles, palettes – Accessoires / acteurs (Pour un théâtre de l'abjection) – Fuites corporelles – Des infections virales prises dans un vacuum – Une peau imperméabilisante (Huile, cire d'abeille, vaseline) – Crabes – Supports pour un dessin (Mousseline, t-shirts, draps de lit) – D'autres contenus / contenants (Cages, contaminants) – Plasticité et adaptabilité – Des espaces oubliés, investis en tant que fonds de scènes (Matrices) – **Simon Belleau** [246] – (Télé)souffleurs – Corps et politique (Du théâtre à l'image en mouvement) – Sous la scène / dans les coulisses – Pièces à machines / machinations – Nudité de l'arrière-scène (Un public enthousiaste) – Emporter les masses – Du didactisme à l'idéologie (S'entendre parler à travers un autre) – Le corps récitant comme interface – Qu'est-ce qu'un entre-corps ? (Par l'intermédiaire d'un appareil) – Filmer les objets cachés : le bras de la machine, la tête du trépied – Un écran qui est un trou, un souffle qui défile – Ventriloques, *ghost-writers* – Échos dans la grotte (Le théâtre des illusions) – Ouvertures (Sur une fuite possible) – Polylogue des corps – Notes sur Athanasius Kircher (Théâtre, chambres échoïques, musique et chant des oiseaux, *Panacoustikon*) – Augures.

Bodies circulating in an exhibition space – Eyes perusing a floor plan or a table of contents – Individuals talking to themselves about the relationships between bodies and objects

Introduction Do ideas navigate the atmosphere? – On the variable composition of the air in relation to geographic and sociocultural zones – The idea of an embodied language – Incorporation, corporality, corporeity – Where are we at with the body, with language (or linguistics), with speech? – Do two turns take us to the starting point? – Degeneration of the *logos*: nihilism, abstraction and power relationships – The old metaphor of the “iron cage” – On the dematerialization of communication, echo bubbles and aggression in the digital age – Stress and somatic responses – Compromised attention span, memory loss – The appeal to the body’s knowledge – Living memory, internal/external hard drives – The texture of information: language [*langue*], and the language of gestures/matter – On the current prevalence of discourses on affect, empathy and performativity (Beyond the displeasure principle) – Neo-materialisms: the life of objects/environments – Cohabitation in the age of socio-ecological destruction – Economic exploitation and resource extraction: On technical hypertrophy – On the drive to dominate and the notion of *Kunstwollen* (“will to art”) – What is a serinette? – Teaching human melodies to birds – Top-down: decors, toys, ornaments – On hierarchy, rites and repetition: putting the body’s materiality to work – Big organs, small organs [*orgues*] – On being enchanted/having your ear chewed off – From the aristocracy to the streets: serinettes and barrel organs – What is a crank? (Arm fatigue) – Historical ritornello, revolutions, echoes of the eighteenth century: On capitalism and colonialism – Wandering and melancholy – Marriages of convenience and bachelor machines – The *Twittering Machine*, 1922 – The long life of technique – Why are obsolete media always making a comeback? – From one body to another, by way of an apparatus – From one device to another, through a filter of flesh – Interfaces, transferences, rebirths, genealogies.

1. Internal body and external body Embodied language (“internal” view) and the reified representation of the body (“external” view) – **Vikky Alexander** [26] – Post-conceptualism and neo-liberalism – Desires, fantasies and phobias – *Between Dreaming and Living* – Standards and clichés: the assembly line – The matrix and the shutter – Reframing and layering (Display windows) – How does the body dream about itself? – When the Arcades (1927–1940) were on people’s minds – Galleries, reflections, ceremonial architecture (To see yourself in the painting [*se voir en peinture*]) – On the masochistic pleasure of the starring role, on the safety of the extra – Two-dimensional bodies: silhouettes, large-scale collages, levitations – Escape, the great outdoors and exoticism in the age of globalization – The legacy of the Sublime – Hallucination Industries – **N.E. Thing Co.** [30] – From conceptual art to anthropology, via the entrepreneurial model – The seal of art – A new typology of body relationships – What can a body do? What do we want from it? – McLuhan: the temperature of technique – *Celebration of the Body* at the Agnes Etherington Art Centre (1976) – What did the Olympic Games mean for Montréal? – On body worship, from Antiquity to the present – Sport as language (the athlete’s perspective) – Sport as spectacle (the spectator’s perspective) – Manufacturing the ideal body: mediatization, close-ups, consumerism – Plasticity and physical activity – Modelling/shaping subjects: ideology and training – *Atlas of Men* (1954) – **Isabelle Pauwels** [34] – From sport to spectacle (The case of World Wrestling Entertainment)

— *Kayfabe* or the willful suspension of disbelief — Mimetic embodiment (Identification and fanhood) — Archetypes: what are the “heel” and the “face” in the world of professional wrestling? — Moving one’s lips for the crowds (but saying nothing) — Gesticulating, hitting (without actually hurting) — Dominatrixes — Protocols of social Darwinism: “winners” and “losers”; selling oneself — Private/public — Looking for work — Leaving the arena, earning your freedom (but willingly returning to it) — Actors in lockdown, improvised skills, make-shift methods and authenticity — Filming talking objects from home (Green screens)

— **Samuel Walker** [38] — Immersions: the dis/re-incarnate eye — Studio walls (Body fragments) — Synthetic bodies: the montage of body parts as identity playground — Staging the self (Portals) — Cyberpunk and Neoclassicism — From bath and exfoliation to skinning — A glossy nudity — Bodybuilding, steroids, growth hormones and testosterone (To collapse under one’s own weight) — On phantasmic bodies and a psychic death wish — Losing language — Mythological reflections (Gods, heroes and monsters) — Edenic Nature and the notion of *eschaton* (The Spatiotemporal infinite) — Permanence of the stadium: the *fascinus* of spectacle — Hazing — *The Mass Ornament* (1927) — Stacked bodies.

2. Repetitions/permuations: Textile as interface **Rosika Desnoyers** [54] — The long eighteenth century (1) — Mary Linwood (1755–1845): painting and needlepainting — From the Enlightenment to the Industrial Revolution — From a culture of the copy to perpetual reproducibility — The Berlin work: a precursor to the small needlepoint stitch — Medial translations: incorporating automation (Gouache pixels) — Remarks on the idea of progress — Cultural production, social class and gender — The art market and art institutions — Amateurs and professionals (Questions of aesthetic autonomy) — The Arts and Crafts Movement and the revaluation of craft (reskilling) — Conceptual art, intermediality and anthropological research — Needlegraphs, a cartography of discrepancies (“Original” and “copy”) — Grids and matrixes — Collaboration today (On the notion of authorship)

— **Anne Low** [58] — The long eighteenth century (2) — Fabrics: forms, values and uses in the industrial era — On some samples in the collection of A. Berch (1741–1772) — Historic interiors: reading the subjective inscriptions found in household objects — *The Decoration of Houses* (1897) — The bed as indexical interface: traces of a human body — Weaving: an anonymous history? — The erasure of the hand and the paradoxical idea of an anonymous personal style — Sculpture and *trompe l’œil* — Pastiche (Embodied imitation as approximation) — Technical learning as a training in decoding — Weaving and labour — On the new use value of old technical skills — Renewal, recuperation, recycling: *Dust Bed* — **Karen Kraven** [62] — *Dust Against Dust* — Social history (1) and the family archive — Manual work/manpower — Labour and bodily wear/erasure — Denim: Farm and Factory — Men’s work, women’s work — What to make of a hole, a tear, a cutting or a patch — Still life, heraldry: a new ornament, made from offcuts — Proletariat, bourgeoisie, patterns [patrons] (Vogue, Butterick) — The body’s armature — Clothing and flesh: Skins, doubled — Stretched skins, perforated/mended skins, drying skins — The twenty-seven bones of the hand — Luxury, transmission and survival — Bronze phalanxes — Women seated at the machine: double-row thinking — **Luanne Martineau** [66] — Crowns, stained glass, mechanomorphs — Criticizing customs through humour — Magnifying glasses, motley colours — Parades, carousels — A brief history of automata (with a note on Vaucanson’s duck) — Craft, reskilling and the concept of formlessness [*informe*] — Stitching felt, wearing out your hands — Moulds and modellings (Softening, hardening) — Painting on the floor — Between two male legs (“weight-bearing”) — Knitting:

from head to stomach to toe (No hands) – Pooling (Phylacteries) – *Interior Scroll* (1975) – Discourse and flesh – Mechanized knitting and the manual feed (“i-cords”) – Picking up the thread, preparing a spiral carpet – Care and responsibility (Protocols of unskilled collective labour) – To curate, from the Latin *curare*, “to take care of” – Accessing comfort – **Carla Hemlock** [78] – How do actions echo through the generations? – Learning quilting while carrying your first child – Conducting materials – The evocative power of a material, of a technique (Re-actualizations) – A few traditional techniques of Kanien’kehá: ka (Mohawk) tattooing – Skin as interface, needle as tool – Patterns, transmitted under (*sub*) the skin and in quilting (-*stratum*) – Photography, gesture and memory – Taking care of the Earth, defending a territory – Based on a pot of St. Lawrence Iroquoian origin, 1300–1600 (pre-contact) – Parallels (Drawing lines in the soil) – Transcultural objects and double coding – Beading and quilting – Protective silhouettes – Sutures: between repair and consolidation – Semiotics of resumption – Newborns, cradle boards (Future generations) – Revitalizations/resurgences/rebirths – **Guillaume Adjutor Provost** [82] – Institutions, individuals and groups – Antagonisms! – Social history (2): scuffles between sailors and “zoot-suiters” (Montréal, June 1944) – Clothing and social codes (A war of uniforms) – Ethno-linguistic groups: a portrait of urban territoriality (Turf war on the home front) – Provocations (Expenditure and rationing) – “Dressed in animal skins” – On tearing off/ripping up another person’s clothes – Scapegoats, mob rule (Ochlocracy) – Flying one’s colours – Of youth, counter-culture and rebellion (“Superior individuality” and the “dissociation from the vulgar”) – Hiding your body, your possessions – Portraying oneself as the devil/hiding (burying) one’s coins.

3. Thresholds, intersections, faceoffs Of objects and actions that (un)make the bridge between worlds – **Sandeep Bhagwati** [86] – A global contemporary music – Traditions and technologies, classical musics, avant-gardes – Score-suits: memories of the world’s skin – Conventions, interpretations, improvisations, interpenetrations – *Bhavas* and *rasas* – Languaging – Creative misunderstandings: what is a pata-translation? – Unconcerts: *Ecstasies of Influence* – How can a non-musical art methodology be applied in music? – Auction: selling a faint, woody sound that smells like the Canadian Shield – Bodies eating each other – Interlocked bodies playing – **Kelly Jazvac** [90] – The textility of re-montage (Strips, braids, collages) – Recyclings, repairs, sutures (Toward new, sustainable hybrids) – From East Broadway to the white cube – A work that espouses its site – Taken by Rachel with her iPhone 6 (Digital interfaces and inter-corporal relations, post-2007) – The image has been optimized for a larger format – A body that cuts through an image, a small screen that swallows you whole (*Browsing, Screen Grease*) – The Sublime and “the great outdoors” – A proliferation of adhesive vinyl film in urban space – Plastics: the skin of objects – Upholstering bodies (Cosmetics) – The (residual) materiality of images, vinyl blobs and plastiglomerates (A new Nature) – **Thomas Bégin** [106] – *Lithophone*: Music for the Anthropocene – A grind organ – Slow sparks – Residues (stone dust on a steel plate) – Dialectics: conversations, negotiations, group work – The slow grind – Modernity and cultural fatigue: the indigestible knowledge stones – Makeshift mechanical repairs (Repurposing) – Stone, steel and rubber (An air from the depths of time) – Conductors: how is information transmitted from one material to another? – **Yen-Chao Lin** [110] – An eroding garden – Coin ingots, power and the sorcerer – Histories of dowsing (water witching) – Sensing the soil: historical/imaginary gestures of dowsers – Rods and pendulums – Water

vibrations (An underground dissimulation) – Natural resources and colonial history – A nation founded on extraction – Red cent, blue pennies (copper and enamelled glass) – On the divinatory arts and occultism – Steel, gold, porcelain and water – Calling up the dead: to free oneself from illness (A family history) – Transversal rituals – Oral history and social permaculture – **Kite** [114] – Intersections – At the crossroads of Makȟá Oníya (Wind Cave National Park, South Dakota) and the Musée d'art contemporain de Montréal – Emergence of the Lakȟóta – Topography of a colonized land, state architecture – Moulding architecture to integrate landscape – From the outside in – Seen from the sky; seen from the ground (The map and the territory) – Fuselage surfaces (How to braid carbon fibre) – Sectional plans and spatial cutouts: parallel planes, intersections, transpositions – On the General Allotment Act (1887) – From map to score [*partition*]: the sound of the territory – Geological music (The breathing Earth) – To subdivide [*partitionner*]: sectioning, assigning, interpreting – **Isuma** [118] – A state of thoughtfulness – On colonial violence, cultural destruction and forced population displacements in the Arctic – Language and resilience – Co-presence of bodies (Situated voices and gestures) – Patience, dexterity and sidestepping – Persuasion and constraint – A life of Noah Piugattuk – Translation: intermedial bodies – Hearing one another [s'*entendre*], understanding one another [se *comprendre*] (Etymologies) – Mediations, misunderstandings (The spoken and the unspoken) – Mobility and memory – Sovereignty, language and embodied knowledge – Means of production and self-representation: political stakes and the sociology of the moving image – Climate change and geopolitical shifts in the Far North (Toward the future) – **Nicolas Lachance** [122] – At death's door (*Danses macabres*) – Fragments, allegories, games of chance – Holding hands with Death – Dragging one's (dead) self along by the hand – The great unifier – Epidemics, contagion, mimicry – Zones of transition/transmission, imprints: matrix and matter –

4. Indexicality and materiality: Abstraction as breeding ground **Nicolas Lachance** (cont.) – Felts, cotton, *pulpa* (Lat.: “the soft part of an animal’s body; flesh”) – Printing, incunabula: the life and circulation of images (Multiplications) – Bestiary (The dairy cow in the age of the electronic milking machine) – Mechanical reproduction and craftsmanship (the case of the xylogravure) – Anonymous artists – To accumulate, reproduce, devalue, destroy – Of ruins and the permanence of bodies – Engraving, digging into, covering – Warp and weft: broken/open lines (From carpet to pixel) – **Jérôme Nadeau** [126] – Transverse reproducibility – Visual/acoustic data: digitizations, manipulations, (de)compressions – On the idea of the translation error in art (Case studies and method) – Visual polluters and repurposing (scratches, dust) – Labyrinths, nets, webs, screens, depths – Octopuses – Supply-feed, translation, gains and losses: the transit of matter in the algorithm – On the difficulty of grasping a *moiré* – Microscopes, telescopes – Alchemies – Obfuscation and illumination (Blindings) – The long Romanticism – Iconoclasm, disfigurations, repressions, rebirths – The digital pool: embryos and missing links – **Kristan Horton** [130] – The studio as vivarium/aquarium/terrarium – Box-bodies – Phyto-digital breeding (with the appearance of a few parasites) – The animal perspective – Following the material’s lead – Obsession-compulsion, Fordism and maggots – Industrial food products – *Tabarium* (1): post-it flags, filing tabs, keys – *Tabarium* (2): additions, guides, alignments, matrixes – *Gateway to Abstraction* – Field notes – To browse, store: a large filing cabinet – Archaeological digs (Numbering, delimiting) – Of thread and rope – Model generators, architectures: a fictional

sociology – Utopias and nightmares (Mutations) – **Mara Eagle** [134] – Digital images and natural history (Open nudity/dissections) – *Theatre of Insects* (1658) – Atlas and celestial bodies – A mouthless body, hesitant narrations – Synthetic stammers/masterful vocalizations – Pushing, training oneself, stumbling: starting over from the beginning – Former lives (*In girum imus nocte...*) – *Rhapsōidos* (Gk.): “stitching verses together” – To clear one’s voice, to weave an armour (Metamorphoses) – Predations: caterpillar and birdsong – To eat one’s own skin – Adorning a skin with pixels – Observing/monitoring: the spot as eye/blind window – Silk glands, collagen (from Nature to industry) – A theatre of pleasure: colours, iridescences, tumescences – *Poveri Fiori* (The poisoned bouquet) – **Manuel Mathieu** [150] – Haptic, verbal, musical: gestural abstraction as bridge – From one form of language to another: translations – Concept, diagrams, blueprints (Tactile) – Eyes that float – An infinite way of envisaging the infinite – Pictorial short-circuits and temporal elasticity – Painting, political history: autobiography and memories of a time – *I Put a Spell on You* (1956) – Music scores, chromaticism – Context and subject (Thaumatropes) – Spines, seepages, waves – Surrealism and *matièreisme* – The matrix and the formless: silicone, dust, Petri dishes – New species – Body imprints: painting as quasi-person – **Thea Yabut** [154] – Expanding drawing (Scratching, folding, tearing, grinding) – Recyclings – Eye, paper, blade and water (Case study) – Quartz – *Chop/Grate/Grind/Stir/Puree/Whip/Mix/Blend/Frappé/Liquefy* (Osterizer) – Genealogies of organic abstraction – Regurgitations – From paper to pulp, from pulp to space – The ootheca of the praying mantis – Vertebrae (Finger prints) – Moulding, espousing the shape of/clinging to, extending – Armatures/skeletons: trunks, columns, ground, walls – Architecture and ornamentation (Low reliefs) – What merges into/wells up from walls or floors – Monsters, caverns: the grotesque as hybrid – Metamorphoses (vibrissae, radial abduction, palmate) – Material abjection and identity/otherness.

5. The site as gauged against the body These objects/spaces that surround, confront, evade – On bodies that meet – **Eve Tagny** [158] – Diasporas (Resilience and renewal) – Interwoven people – Tears and repairs – Site, scene, stations – Translations – Ritual actions for mourning and commemoration – Actions that prepare for/celebrate a period of renewal and plenty – Of the use of flowers – Altars, sanctuaries, relics (Mementos) – Personifying the parts of a procession (The materialization of inner wanderings) – The exchange of loads – Crowns, garlands (Natural/living ornaments) – To live off the land, to exploit the land (From harvest to quarries) – Soils: of cob and peat (To unroll, cover) – A garden and its mazes – Thresholds, steps (Arches/stairs) – **Surabhi Ghosh** [162] – The Hindu floral garland as a symbolic object – Body ornaments, gestures and repetitions – Transient lives and *longue durée* (Petals, perfumes, institutions, jewels) – On the *mangalsutra* (beaded marriage necklace) – The gendered burden of symbols – Traditions and instrumentalization (Notes on nationalism) – Forces and materials (Craftwork, abstraction and post-minimalism) – Vinyl strips on a nail (For mourning) – Punctuations, slips – *Kāla* (Sanskrit/Hindi): “black/dot/ temporal/destiny/death” – The language of patterns and architecture (Consonances/dissonances) – Drawing beaded arches (Passages) – Visual polyrhythms (To draw closer/apart, layer, tighten, extend) – Identity and diaspora (Notes on essentialism) – Scores for a situated body – **Jacques Bilodeau** [182] – Inserting nomad architectural objects in a perennial architecture – What is an unstable field of action for a body? – Vibration plates, movable walls and the resistance of objects – On the usefulness of vulnerability (A playground) – To touch, coil up in, force a path

through (Itinerary, circuit) – A music of felt, rubber, leather and steel – Permeabilities – Odours, penumbra and sounds (The body's envelope) – Temple of art/dungeon of the soul (The rotunda of a postmodern museum and its canopy) – Garages, cells – The heat of felt. The cold of steel – The ballad of Temple Grandin – To smother/crush, cushion/hug/calm – *Mechanization Takes Command* (1948) – What did “meat life” refer to? – **Sheena Hoszko** [186] – Notes on the abolition of prisons and public health – A repressed reality – Indigenous populations and the prisons of Canada – Laval: an immigrant detention centre – The tools of (de)confinement – Walking a secure perimeter, hugging the walls, threshold rubbings – The few centimetres that maintain distancing and contain “unwanted” bodies – How to overcome insurmountable obstacles? – Social divisions, institutional walls, national boundaries – Extrapolations (Synecdoche and units of measure) – Numbers, concentrations of materials – Metal fences and Jersey barriers – The weight of materials, the resistance of the host structure (Conducting tests) – Mutual assistance – Co-presences – The work, on the scale of the body – **Erin Shirreff** [190] – The physical experience of a monumental abstract sculpture – Notes on historical categories (Modernism, minimalism, post-minimalism) – Aura and absorption (An inversion) – Medial translations and *mises en scène* – Phenomenology of sculpture and photographic reproduction – *New Piece* (1966) – Canonical histories (*Figs./Monographs*) – Memory, time scales: the question of duration – Imperfect geometries, archaic alphabets – Cyanotypes (Counter-shadows) – Durations of exposure – On indexicality (1:1 scale) – A box or a shallow stage – Studio imprints (Generic objects, the here and now) – Gesture and sight (Cutouts, strips, veils) – **Scott Benesiinaabandan** [194] – An eagle bathed in a dark, bluish glow – The opacity of signifiers and spatialization of sound (Immersion) – Sculpture and soundscapes as time channels – The orality and materiality of language – An intertext (1905–1996–2010) based on phonetic transcriptions of narratives in the Ojibwe language, as told by Gaagige-pinesi-kwe/Forever-Bird-Woman/Marie Syrette (Fort William, Ontario) – Ojibwe, without transcription or translation – To recognize, or not, a language by its sound (Language nested in sound) – Glottophagia (How the cultural substratum is transformed) – The reoccupation of public space (A political act) – Oral verbalization as “anti-thing” – Stories of origins and technological futures.

6. Narratives: The body put into play Writing a biography of objects and inscribing oneself into a cultural history – **Nico Williams** [210] – How does a beaded work transmit the traces of the knowledge that informs it? – Is there a border between tradition and non-tradition? – Common objects and childhood memories (The synchronic heterogeneity of the quotidian) – Bingo and word-search puzzles – Social life, collaborative practices – Cathode ray tubes, video grain, shell beads – A certain kind of 1990s cinema – *Bakwezhigan* [fry bread]: from the *madeleine* to the appreciation of vernacular food culture – On the need to make the most of the resources available – Identity card/access rights – Useful knowledge and the “non-knowledge” of domestic labour – Transitions – Geometric abstraction and chromaticism – Weight, time, scale and balance – Holding (up) a fragile object, with one’s hands, exposing it to a gaze – **Moridja Kitenge Banza** [214] – On the materiality of narrative: recombining fragments – Codes are tools – Maps, diagrams – Plasticity and the reversal of perspectives (New economies) – A Christ Pantocrator in the Republic of the Congo (by way of Taizé) – The origin of the “right to the image” (Icons and indexicality) – Icons, masks and power – Ceremonies, sacred rites, dances – Reappropriations (Artifacts and museums) – Gold leaf – Wearing a face of the opposite

sex – What is a glorified body? – Wearing a mask to reactivate it. Giving tradition a new mask to wear – Contact zones – The body of the producer as filter (Notes on painting) – **Trevor Baird** [218] – The long eighteenth century (3): New “painted” vases (Film noir) – Grids and checkerboards (From watermark to netting) – Producing the sequence: scanning/printing/moulding/folding/segmenting/decompartimentalizing – Notes on the history of the comic strip and the malleability of the body – Ribbons, speech bubbles, headbands, boxes – Images that slip from the vase (Iconography and its underpinning) – Optics: outtakes, sequences, fades – Body parts acting on their own initiative – Hand and earth (Memories) – The semantic field of paste (Kneading, pinching, tapping, moistening, smoothing, etc.) – Dream logic (Common objects and the principle of surveillance) – Failures, falls, overthrows – Plateaus and steps (Slapstick) – Outlaw – **Walter Scott** [222] – Satirical tales from the art world – On social ecology and authenticity systems – Media, language registers – Proscenium: spatial and narrative extensions – A group exhibition entrenched in representation – *Mises en abyme* – From autobiography to fable (Alter egos) – Notes on psychosocial insecurity and the simplicity of visual means – Dialogisms – Learning, letting sink into oblivion (Then remembering what you have lost) – Authorship and legal ownership (with or without identification) – A ball spinning perpetually in darkness (The split self) – Eyes-holes/discs – With/against the death drive (Caricature as the flip side of Neoclassicism) – *Life in Hell* (1977–2012) – Liquefied bodies – **Marlon Kroll** [242] – New prostheses and make-shift appendages (*objets trouvés*) – The vertebrae of mechanomorphism (Industry and libido) – Notes on respiratory anxiety: lungs, brooms and dustpans, shell fans – Flexible propeller blades, palettes – Props/actors (For a theatre of abjection) – Body leakage – Viral infections, caught in a vacuum – A water-repellent skin (Oil, beeswax, Vaseline) – Crabs – Supports for drawing (Muslin, t-shirts, bedsheets) – Of other contents/containers (Cages, contaminants) – Plasticity and adaptability – Forgotten spaces, used as backdrops (Matrixes) – **Simon Belleau** [246] – (Tele)prompters – Bodies and politics (From the theatre to the moving image) – Beneath the stage or in the wings – Machine parts/machinations – A bare backdrop (The enthusiastic audience) – Winning over the masses – From didacticism to ideology (To hear oneself speak through somebody else) – The reciting body as interface – What is an “inter-body” [*entre-corps*]? (By way of an apparatus) – Filming hidden objects: the arm of the machine, the tripod head – A screen that is a hole, a breath that scrolls up and down – Ventriloquists, ghostwriters – Echoes in the cave (The theatre of illusion) – Openings (On the possibility of escape) – Polylogue of the body – Notes on Athanasius Kircher (Theatre, echo chambers, music and bird-song, *Panacoustikon*) – Omens.

Mark Lanctôt and François LeTourneau

[Translated by Donald McGrath with the collaboration of Michael Nardone]

En couverture

Avant : Nico Williams, *Mots cachés (Orange)*, 2020

Arrière : Laurent Cars, *La Serinette (Lady with a Bird-Organ)*, XVIII^e siècle, gravure, 49 × 36,8 cm

© The Frick Collection

(d'après Jean-Siméon Chardin,

La Serinette dite aussi

Dame variant ses amusements, 1751,

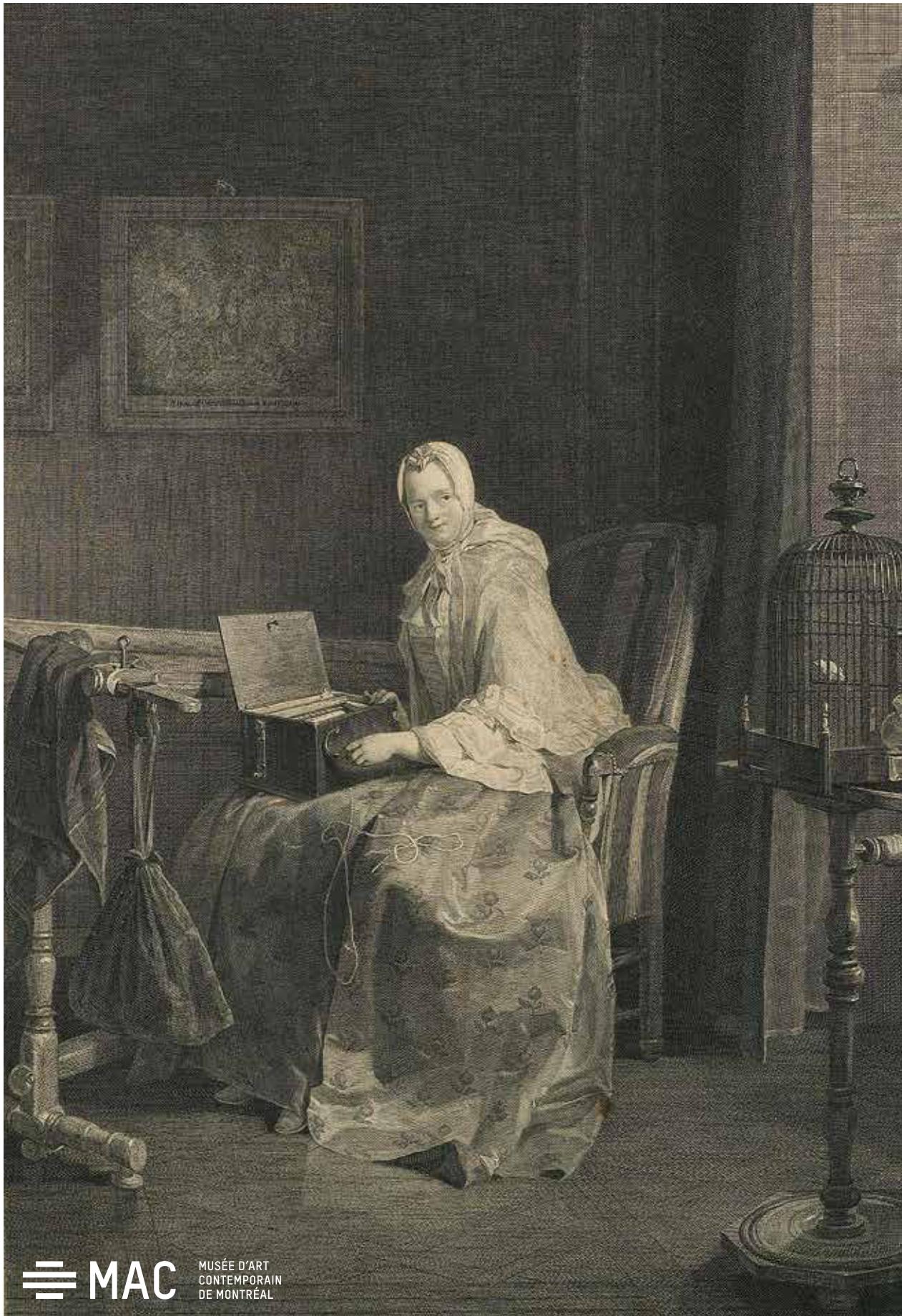
huile sur toile, 50 × 43 cm,

Musée du Louvre, Paris)

Toutes les photographies sont de Guy L'Heureux à l'exception de celles des pages suivantes : p. 28 : galerie Cooper Cole, Toronto ; p. 56-57 : Rosika Desnoyers ; p. 64, 173, 233 : Blaine Campbell ; p. 67, 77 : Art Gallery of Alberta, Edmonton ; p. 87 : Robert Del Tredici ; p. 91 : Toni Hafkenscheid ; p. 111-113 : Yen-Chao Lin ; p. 119, 121 : Levi Uttak / ©Isuma Distribution International ; p. 160, 161 : Simon Belleau ; p. 171, 230 (bas) : Nico Williams ; p. 177, 236 : Carla Hemlock ; p. 191-193 : Paul Litherland, avec l'aimable permission de Bradley Ertaskiran, Montréal.

des airs aux oiseaux

La machine qui enseignait



≡ MAC

MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL

des airs aux oiseaux

La machine qui enseignait