

**Shanie Tomassini**

Centre Clark – septembre-octobre 2021

Le confinement a été une période productive pour Shanie Tomassini. Avec sa récente pratique sculpturale, elle s'est penchée sur la nature transitoire des choses. Cela l'a mené à tester divers matériaux, dont la céramique et l'encens, qui doivent tous les deux être cuits pour atteindre leur état définitif. Le corpus d'œuvres qu'elle a développé pour son exposition solo au Centre Clark est le résultat de plusieurs mois d'expérimentation et de travail en atelier. Au premier regard, on remarque la diversité des œuvres produites pour cette exposition : des récipients de céramique occupent une grande partie du sol et servent de socles à une série de sculptures d'encens. Une structure de métal ponctue l'espace alors qu'une sculpture murale circulaire représentant un drain de plancher prolonge à elle seule la surface d'exposition de façon verticale. Le doux murmure d'une sculpture-fontaine installée au sol nous donne presque l'impression d'un jardin zen. Malgré la variété des matériaux et les diverses formes rassemblées dans cette exposition, les sculptures réunies expriment une condition éphémère commune. Elles agissent tels des portails entre des espaces interdépendants : l'intérieur à l'extérieur, le physique au virtuel, l'interne à l'externe, et entre des états interconnectés : le souple au rigide, le visible au dissimulé, le liquide au solide, etc.

Présentées sur d'élégants récipients de céramique de couleur terracotta, les sculptures les plus énigmatiques de Shanie Tomassini prennent la forme des téléphones cellulaires personnellement utilisés par l'artiste au fil des années. Ces objets reproduits en encens – avec du romarin et de la rose, du cèdre et du chêne blanc ou simplement du charbon – étaient jadis des objets précieux relayant la magie des télécommunications contemporaines. Les téléphones cellulaires sont des objets intimes, nous les transportons dans nos mains ou les blottissons contre nos corps dans nos poches. Nous les posons délicatement sur nos visages, les caressons doucement du bout des doigts et en retour, ils nous connectent à distance aux êtres chers. Ils sont la porte d'entrée vers le royaume du virtuel, objets d'affection, tout en constituant simultanément une menace à notre sécurité et notre liberté. En retraçant chaque modèle de téléphone qu'elle a utilisé, Shanie Tomassini souligne les avancées matérielles et technologiques de la dernière décennie et demie, tout en notant la transformation subconsciente de l'éthos collectif.

Alors que nos vies quotidiennes s'éparpillent de plus en plus dans de nombreux espaces, physiques et virtuels, l'engagement de Tomassini envers les matériaux organiques est aussi un retour au savoir-faire qui requiert pratique, dévouement et rigueur. Nous pouvons ainsi comprendre pourquoi sur plusieurs des pièces exposées, les mains et les empreintes de l'artiste sont visibles. Alors que les œuvres proposent une introspection sur les changements incessants qui se produisent de manière persistante autour de nous, Tomassini célèbre les rituels banals du quotidien – aussi insignifiants qu'ils puissent paraître. Ces gestes répétés permettent un sentiment de normalité alors que le monde vit une période de transformation.

**Shanie Tomassini**

Centre Clark – September-October 2021

The lockdown has been a productive time for Shanie Tomassini. Her most recent sculptural practice has been focused on the transitory nature of things. This has led her to dabble with various materials, including ceramics and incense – both of which require to be fired to reach their definitive state. The body of work that she developed for her solo exhibition at Centre Clark is the result of months of experimentations and labor in the studio. Upon first glance, one will notice the diversity of works produced for this show: ceramic vessels occupy most the floor and are used as stands for a series of incense sculptures. A metal structure punctuates the space while a circular wall sculpture representing a floor drain single-handedly extends the exhibition surfaces vertically. The soft murmur of a fountain-sculpture installed on the floor almost conveys the impression of a Zen Garden. Despite the variety of materials and diverse forms brought together in this exhibition, the sculptures speak collectively of a common ephemeral condition. They act as portals between interrelated spaces: inside to outside, physical to virtual, internal to external and between interconnected states: supple to rigid, visible to concealed, liquid to solid, etc.

Presented on elegant terracotta-coloured ceramic vessels, Shanie Tomassini's most enigmatic sculptures take the form of the various cell phones that the artist has personally used over the years. These objects reproduced in incense – with rosemary and rose, cedar and white oak or simply in coal – were once treasured objects that relayed the magic of contemporary telecommunications. Cell phones are intimate objects, we carry them in our hands or snuggle them up against our body in our pockets. We gently place them to our face, caress them lightly with the tips of our fingers and in return they connect us to loved ones over great distances. They are portals to the virtual realm, objects of love, but simultaneously hold up a constant threat to our security and freedom. By tracing each cellphone model she has ever used, Shanie Tomassini underlines the material and technological advancement of the last decade and a half, but simultaneously, she also marks the subconscious transformation of the collective ethos.

While our daily lives become increasingly scattered into several spaces, both physical and virtual, Tomassini's commitment to organic materials is also a return to craftsmanship that requires practice, commitment and rigour. In this way, one can understand how many works exhibit traces of the artist's hands and finger prints. While the work offers an introspection into the incessant changes that persistently occur around us, Tomassini celebrates the mundane rituals of daily life— no matter how seemingly inconsequential. These repeated gestures allow a sense of normalcy as the world undergoes a transformative period.

**Dans l'ombre du sport : *Post-Olympiques / Olympic Afterlife* (extrait)**

Bernard Schütze – esse n° 103 – automne 2021

Un croisement plus sombre entre la grande histoire et l'usage quotidien est évoqué dans la captation d'un moment tiré du cycle de vie des Olympiques d'hiver de Sarajevo de 1984. La photographie grand format *Mont Igman (Sarajevo)* (2014), installée aux murs dans un coin de l'espace d'exposition, montre deux femmes assises au centre du tremplin de saut à ski en ruine originalement construit pour les Jeux d'hiver de 1984. Le tremplin du mont Igman a servi de point d'observation aux Nations Unies durant l'horrible siège de la ville lors des guerres yougoslaves des années 1990. Comme la photographie l'indique, cet ancien emblème de ces Jeux populaires et unificateurs a récemment été récupéré par les citoyens, qui peuvent maintenant escalader sa structure pour le plaisir. En dévoilant et en juxtaposant ces couches de l'histoire récente du site, Dufresne et Laganière attirent notre attention sur les entrelacements complexes qui sommeillent sous ces infrastructures abandonnées et reconverties. Entre les souvenirs d'un événement prestigieux et cette scène d'appropriation ludique des ruines, les échos de la guerre qui a ravagé la ville persistent. L'idéal olympique moderne de promotion de la paix entre les nations à travers des compétitions amicales s'oppose ici à l'éclairage brut des réalités historiques et politiques qui brisent à répétition cette aspiration utopique, que ce soit durant les Jeux même, comme cela a été le cas aux Olympiques d'été de 1972 à Munich, ou après coup, comme dans le tragique exemple de Sarajevo. La rhétorique dominante des Jeux Olympiques comme une bulle fermée et autonome n'est pas seulement contrée par les différents récits mineurs ou autres adaptations contextuelles : elle est aussi soumise à des forces sociales plus larges qui empiètent sur l'événement à partir d'éléments externes imprévisibles. Ici, l'idée du jeu de Suits se déconstruit. Dans le cas de forces externes comme une guerre ou une crise financière – toutes deux régies par des règles dans une dynamique gagnant-perdant – des obstacles inutiles deviennent utiles et sont surmontés par obligation. Cette relation à la guerre est évidente dans les diverses images des lieux de Sarajevo qui démontrent une appropriation créative des terrains ravagés par la guerre. La relation aux bouleversements financiers est quant à elle indiquée dans un texte imprimé intitulé *Altersommet, Athènes* (2014), qui décrit l'utilisation d'un ancien lieu de sport pour un sommet rassemblant des dirigeants européens à la recherche d'une réponse alternative aux mesures d'austérité imposées à la Grèce à la suite de la crise financière de 2008. De plus, l'inclusion d'une image accompagnée de texte illustrant l'émeute de 1992 survenue au Stade olympique de Montréal – surnommé Big O en anglais – après l'interruption d'un concert de Guns N' Roses montre le chaos que peuvent favoriser des lieux d'une telle dimension. Il est intéressant de constater que dans le chapitre de l'exposition consacré à Montréal, cet événement chaotique contraire aux règles est juxtaposé à l'ordre complexe des écosystèmes autonomes qu'accueille le Biodôme. Une vidéo de 10 minutes intitulée *Écosystèmes des Amériques (Montréal)* (2017) se déplace à travers les différents écosystèmes, mais ne révèle qu'à la toute fin le décor artificiel et contrôlé. La fascinante transformation de l'édifice contraste fortement avec la vocation originale du site, qui était de présenter des cyclistes tournant en rond à vive allure dans une course à la victoire.

**The Shadow of Sports: *Post-Olympiques / Olympic Afterlife* (excerpt)**

Bernard Schütze – esse n° 103 – automne 2021

A more sombre intersection of grand narratives and everyday use is brought forth in the capturing of a moment from the lifecycle of the 1984 Winter Olympics in Sarajevo. The large-scale photograph *Igman Olympic Jumps (Sarajevo)* (2014), mounted on the walls in the corner of the exhibition space, depicts two women sitting in the middle of a dilapidated ski-jump platform originally built for the 1984 Winter Games. The platform on Mount Igman served as the United Nations observation deck during the horrifying siege of the city during the 1990s Yugoslav Wars. As the photograph indicates, this former emblem of a popular and unifying Games has recently been reclaimed by local citizens who can now climb the structure at leisure. In uncovering and juxtaposing these layers of the site's recent history, Dufresne and Laganière turn our attention to the complex entanglements that lie dormant within these abandoned and repurposed infrastructures. Between the memory of a showcase event and this scene of a leisurely appropriation of the ruins, the echoes of the war-ravaged city persist. The modern Olympic ideal of promoting peace among nations through friendly competition is here set against the harsh light of historical and political realities that have repeatedly shattered this utopian aspiration, whether during the Games themselves, as in the case of the 1972 Summer Olympics in Munich, or in their aftermath, as in the tragic example of Sarajevo. This dominant rhetoric of the Olympic Games as a closed-off, self-contained bubble is not only countered by various minor narratives or other situated adaptations, it is also subject to broader social forces impinging upon the event from an unpredictable outside. Here, Suits's idea of game-play is undone. In the case of the exterior forces of war or a financial crisis—both rule-driven, win-or-lose games—unnecessary obstacles become necessary ones and are overcome by obligation. This connection to war is made evident in the various images of the Sarajevo venues showing creative appropriations of the war-torn grounds, whereas the relation to financial upheaval is indicated in a printed text titled *Altersommet, Athens* (2014) depicting the use of this former sports venue for a summit of European leaders seeking to develop an alternative response to austerity measures imposed on Greece in the wake of the 2008 financial crisis. Moreover, the inclusion of an image with text showing the 1992 riot that erupted at the Montréal stadium—nicknamed the Big O—after a Guns N' Roses concert was interrupted points to the chaos that such large-scale venues can foster. Interestingly, in the exhibition's chapter focusing on Montréal, this rule-bending, chaos-filled event is juxtaposed with the complex order of the self-sustaining ecosystems housed in the Biodôme. A ten-minute video titled *Ecosystems of the Americas (Montréal)* (2017) moves through the various ecosystems but reveals the artificial, controlled set-up only at the very end. The building's fascinating transformation stands in sharp contrast to the site's original purpose, which was to showcase whizzing cyclists turning loops in a single-minded chase for victory.

***Tense Past et Unsettled : la décolonisation des musées australiens*** (extrait)

Jacqueline Millner – Espace n° 129 – automne 2021

Le contexte de l'exposition, à la fois celui du musée et de l'institution partenaire, est significatif. Dark Mofo est un festival artistique hivernal programmé par le Museum of Old and New Art (MONA) à Hobart, un musée privé reconnu pour axer son image sur « le sexe et la mort » et exploiter le tourisme gothique de la Tasmanie : les récits sombres et l'art « transgressif » sont ses cartes de visite. La Tasmanie est le deuxième site permanent de la colonisation britannique et un croisement important des routes maritimes du 19<sup>e</sup> siècle, reconnue « comme la région d'un génocide aborigène presque sans faute, qui incarne la philosophie et l'activité impériale ». Le TMAG, un « musée d'état intégré » qui regroupe géologie, anthropologie, zoologie, art et histoire, se situe donc au cœur d'une forme extrême et violente de colonialisme. Durant plusieurs années, l'item le plus important de la collection du TMAG était la dépouille de Truganini (1812?-1876), une femme nuenonne originaire de la côte sud-est et l'une des Aborigènes tasmaniennes les plus connues : dans l'exposition de Sydney de 1879, Truganini a faussement été décrite comme « la dernière des Tasmaniennes ». Malgré le fait qu'il y ait actuellement plus de 8000 Tasmaniens s'auto-identifiant comme Aborigènes, ce mythe entourant Truganini a légitimé l'exhumation de ses os, deux ans après sa mort, et sa présentation au TMAG de 1904 à 1947 (en plus d'une réplique présentée au Museum of Victoria). C'est seulement en 1976, 100 ans après sa mort, que la dépouille de Truganini a été retournée à la communauté aborigène de la Tasmanie pour sa crémation et que ses cendres ont été dispersées dans l'eau près de son lieu de naissance. En 1996, le conservateur du TMAG, David Hansen, a commencé à inviter des artistes à intervenir dans la collection du musée, se « sentant de plus en plus conscient, et imputable, de la honte historique autant que des responsabilités contemporaines », attentif à l'urgent besoin de réorienter la présentation et les communications du musée entourant la culture et les artefacts autochtones, et à la nécessité d'engager du personnel autochtone. Hansen espérait que les interventions des artistes puissent engendrer la « contestation d'une amnésie facile. »

Plus de vingt ans plus tard, Gough voit ces premières interventions non pas comme de simples oppositions à l'amnésie, mais plutôt comme de puissants révélateurs de vérité. Incitée à dévoiler son propre récit familial, Gough tente de « justifier les disparus et les morts », elle cherche des preuves dans les archives et les musées, trouve des documents et des objets qui « expliquent l'absence et la perte, la dépossession et la dislocation ». Gough compare de telles archives à une « zone de guerre » dans laquelle il vous faut entrer avec un bouclier invisible et en ayant un soutien émotionnel à portée de main. Néanmoins, elle entreprend ici le processus de rétablissement de la vérité : elle identifie les récits et les relations qui ont été endommagés, et tente de les réunir à travers la création artistique. Comme le critique Craig Judd l'observe, dans son compte-rendu de *Tense Past*, les objets et les documents ne parlent pas d'eux-mêmes : dans cette exposition, Gough les réactive et « reconfigure un passé que nous pensions connaître ».

***Tense Past and Unsettled: decolonising Australia's museums*** (excerpt)

Jacqueline Millner – Espace n° 129 – automne 2021

The context of the exhibition, both the museum and the co-hosting institution, is significant. Dark Mofo is a midwinter arts festival programmed by the Museum of Old and New Art (MONA) in Hobart, a private museum renowned for its 'sex and death' branding and its trading off the tourist allure of the Tasmanian Gothic: dark histories and 'transgressive' art are its calling cards. Tasmania, the second site of permanent British settlement and an important node in nineteenth-century sea-trading routes, notorious 'as the zone of the most nearly successful Aboriginal genocide, epitomises imperial philosophy and activity.' TMAG, the state's 'integrated museum' encompassing geology, anthropology, zoology, art and history, is hence positioned deep within extreme and violent forms of colonisation. For many years, the most significant item in TMAG's collection was the remains of Truganini (1812?-1876), a Nuenonne woman from the southeast coast and among the best-known of Aboriginal Tasmanians: in the 1879 Sydney Exhibition, Truganini was wrongly described as 'the last of the Tasmanians.' Despite there now being more than 8,000 Tasmanians self-identifying as Aboriginal, this myth surrounding Truganini legitimised the exhumation of her bones two years after her death, and their display at TMAG from 1904 until 1947 (with a replica being displayed in the Museum of Victoria). Not until 1976, 100 years after her death, were Truganini's remains returned to the Tasmanian Aboriginal community for cremation, her ashes scattered in the water near her birthplace. In 1996, TMAG curator David Hansen began inviting artists to intervene in the museum collection, 'feeling increasingly conscious of, and accountable for, both its historical shame and its contemporary responsibilities,' aware of the urgent need to reorient the museum's presentation and communication of Indigenous culture and artefacts, and of the imperative to employ Indigenous staff. Hansen hoped artists' interventions might begin to 'protest easy amnesia.'

Over 20 years later, Gough has taken such early interventions well beyond protesting amnesia to being powerful truth telling. Prompted to uncover her own family history, Gough attempts 'to account for the missing and the dead,' looking in archives and museums for the evidence, finding records and objects that 'spell out absence and loss and dispossession and dislocation.' Gough compares such archives to 'a war zone' that you need to enter with an invisible shield and emotional support on hand. Yet here she starts the truth-telling process: she identifies the stories and connections that have been damaged and attempts to bring them back together through her artmaking. As critic Craig Judd observes in his review of *Tense Past*, objects and records do not speak for themselves: in this exhibition, Gough reactivates them and 'reconfigures a past we thought we knew.'

**Projet de réhabilitation de l'édifice de l'Ouest**

Architecture49, mars 2019 (extrait)

L'édifice de l'Ouest est reconnu à l'international comme une icône historique et culturelle du Gouvernement canadien. Faisant partie d'une triade de bâtiments situés dans un environnement urbain densément peuplé, les édifices sont l'un des exemples les plus importants au monde du style néogothique. L'édifice de l'Ouest, qui a été conçu en trois phases distinctes en 1865, 1878 et 1907, démontre l'évolution du style néogothique utilisé du milieu des années 1800 au début 1900. L'évolution de l'édifice d'origine en forme de L a créé une cour fermée, ouverte sur le ciel, entourée de tous les côtés par un édifice de pierre de 4 étages ponctué de mansardes de cuivre ornées de lucarnes.

Les principales caractéristiques de l'édifice d'origine sont les murs de pierre porteurs non renforcés, les fenêtres en bois, la toiture en cuivre et les faîteaux en fer. Les dernières rénovations ont eu lieu au milieu des années 1960. Plusieurs éléments caractéristiques de l'intérieur de l'édifice ont alors été retirés et la structure du plancher d'origine a été remplacée par des dalles de béton en acier de construction. L'ajout d'ignifuge sur la nouvelle structure des poutres d'acier avait alors créé une contamination invasive des espaces du plafond de l'édifice et l'utilisation de techniques à l'amiante a ajouté à la complexité de l'objectif de réhabilitation. La restauration des murs en maçonnerie s'est faite avec des mortiers qui n'étaient pas compatibles avec les mortiers d'origine, accélérant ainsi la détérioration des éléments en pierre des murs en y retenant l'humidité ce qui a formé des lentilles de glace. D'importantes cavités sont apparues à l'intérieur des murs menant à la perte de l'intégrité structurelle de plusieurs zones de la structure de l'édifice.

L'édifice de l'Ouest comprenait des projets spécifiques essentiels pour permettre à l'équipe de conception d'obtenir de précieuses données d'évaluation (évaluation de l'état de la maçonnerie et des puits d'essai, test d'acoustiques et analyse du mortier), afin de réduire le temps d'exécution de la conception principale (achat de pierres, projets pilotes de la tour Sud-Est et de la tour Nord), d'évaluer le niveau d'effort requis pour l'exécution des aspects du travail particulièrement complexes (diminution, achat et installation d'ancrages de maçonnerie, toiture en cuivre) ainsi que pour superviser la performance de la modernisation de la maçonnerie en matière de gestion des eaux de pluie. L'édifice existant était également un laboratoire de travail pour le développement de techniques de restauration des murs en maçonnerie : utilisation de laser pour nettoyer les pierres, conception des fenêtres pour la sécurité et le contrôle de l'environnement, utilisation d'une zone tampon dynamique et ventilée afin de protéger les murs extérieurs non isolés d'un haut taux d'humidité, renforcement de ces murs afin d'accroître leurs résistances aux charges sismiques. Les édifices historiques construits avec ces matériaux à cette époque n'ont pas été conservés selon l'intention de la conception d'origine.

**West Block Rehabilitation Project** (excerpt)

Architecture49, mars 2019 (extrait)

The West Block is recognized internationally as both a historic and cultural icon of the Canadian Government. As part of a triad of buildings situated in a densely populated urban environment, the buildings are one of the most important examples of the Gothic Revival style of architecture anywhere in the world. The original building of the West Block, built over 3 separate building campaigns, in 1865, 1878 and 1907, demonstrates the evolution of the Gothic Revival Style, in use from the mid 1800s to the early 1900s. The evolution of the original L-shaped building created a closed courtyard, open to the sky, surrounded on all sides by a 4-storey stone building with copper mansards punctuated with dormers.

The principal characteristics of the original building are unreinforced load-bearing stone walls, wood windows, copper roofing and cast-iron cresting. The last renovation was in the mid 1960s which included the removal of many of the character-defining interiors of the building, as well as the replacement of the original floor structure with structural steel supporting concrete slabs. The addition of fire-proofing on the new structural steel beams resulted in pervasive contamination of the building's ceiling spaces and various other technical chases with asbestos, creating an additional complexity to the scope of the rehabilitation. The restoration of the masonry walls included the use of mortars that were not compatible with the original mortars, resulting in accelerated deterioration of the stone elements in the wall, by trapping moisture and the creation of ice lenses within the assembly. Important cavities within the walls were therefore created leading to the loss of structural integrity of many areas of the building structure.

The West Block included specific enabling projects that were critical in allowing the design team to obtain valuable condition assessment data (masonry condition, test pits, acoustic testing, mortar analysis), to reduce the timeline for executing the main design (stone procurement, Southeast Tower and North Tower pilot projects), assess the level of effort required for executing particularly complex aspects of the work (abatement, procurement and installation of masonry anchors, copper roofing) and finally to monitor the performance of the resulting masonry upgrade with respect to rainwater management. The existing building was also a working laboratory for the development of techniques to restore masonry walls: the use of laser-cleaning of stone, the design of window assemblies for security and environmental control, the use of a dynamic, ventilated buffer zone to protect uninsulated exterior walls from high-humidity occupancies, sympathetic reinforcement of these walls to increase the resistance to seismic loads. Historic buildings built with these materials in this era have not been maintained in keeping with the original design intent,

**Heather Igloliorte, Amy Prouty, Charissa Von Harringa, Au cœur de la toundra**  
Galerie Leonard & Bina Ellen, automne 2018. (extrait)

## TERRE

Les artistes de cette exposition sont liés par leur désir de protéger les écologies nordiques, les langues, les savoirs et les peuples, et par celui d'offrir une résistance aux effets nocifs des changements climatiques, de l'extraction des ressources minières et des hydrocarbures, de l'expansion industrielle et de la concurrence transnationale. Ainsi, ils.elles affirment leur souveraineté esthétique et culturelle et leur lien à ce que les Inuits appellent nuna (terre) : la toundra et la taïga, ainsi que les eaux et la glace de rive desquelles plusieurs peuples circumpolaires dépendent, les plantes et les animaux qui habitent ce monde, qui ont depuis des millénaires généreusement fourni la nourriture, les vêtements, les abris et la sécurité.

Pour les peuples autochtones, la langue et la culture sont enracinées dans la terre. Le savoir, incarné et interrelationnel, est ancré dans le lieu. Cette vision du monde, et les pratiques artistiques qui s'y fondent, ont été politisées par le colonialisme, lequel est caractérisé par une dépossession historique de leurs territoires aux peuples autochtones, dépossession qui a toujours lieu. Par conséquent, une pensée et une esthétique décoloniales doivent également être centrées sur la terre. Comme Jarret Martineau et Eric Ritskes l'ont expliqué en citant la commissaire anishinaabée Wanda Nanibush, les formes actuelles de l'art autochtone ne peuvent être séparées des politiques autochtones :

Contre l'effacement colonial, l'art autochtone trace l'espace d'une présence qui est réapparue et qui perdurera. Mais cette présence est compliquée par la relation tendue qu'elle entretient avec le colonialisme persistant, qui menace toujours, avec sa logique de domination hégémonique, de se réapproprier, d'assimiler, de subsumer/consumer et de réprimer les voix et les visions autochtones, leurs formes et leurs esthétiques.

Les œuvres de cette exposition démontrent le plus souvent une résistance face aux logiques actuelles du colonialisme par l'expression d'une connexion profonde et durable avec la terre et ses peuples qui se manifeste par un « amour décolonial », que Junot Diaz a décrit comme « le seul type d'amour qui peut nous libérer de cet horrible héritage de violence coloniale ». Enracinées dans une politique du lieu, les photographies rurales, captivantes et singulières, de la série *At Home We Belong* (2016) d'Inuuteq Storch, par exemple, questionnent et déstabilisent les récits dominants étrangers de Kalaallit en racontant de nouveau la terre par des images familiales et familières. La vidéo *Rock Piece* (2018) d'Asinnajaq — dans laquelle la terre semble respirer, puis naître pour ensuite réenvelopper l'artiste — est un autre acte discret, mais radical de souveraineté autochtone. L'œuvre propose une autre facette de l'amour décolonial qui reflète le potentiel de guérison de la terre en traçant un lien incarné entre celle-ci, l'autogestion, et par conséquent, l'autodétermination.

**Heather Igloliorte, Amy Prouty, Charissa Von Harringa, Among All These Tundras**  
Galerie Leonard & Bina Ellen, automne 2018. (excerpt)

## LAND

The artists in this exhibition are united in their desire to protect northern ecologies, languages, knowledges, and peoples, and to resist the deleterious effects of climate change, mineral and hydrocarbon resource extraction, encroaching industry, and transnational competition. In so doing, they assert their aesthetic and cultural sovereignty and connections to what Inuit call nuna (land): the tundra and taiga, as well as the waters and landfast sea ice upon which many circumpolar peoples rely, and all of the plants and animals that populate this world, which have generously provided food, clothing, shelter, and security for millennia.

For Indigenous peoples, language and culture are rooted in the land. Knowledge is place-based, embodied, and interrelational. This worldview, and the artistic practices based in it, has become politicized by settler colonialism, which is characterized by a historical and ongoing dispossession of Indigenous peoples from their lands. Decolonial thought and aesthetics, therefore, must also centre on the land. As Jarrett Martineau and Eric Ritskes have explained, quoting Anishinaabe curator Wanda Nanibush, Indigenous art forms in the present cannot be separated from Indigenous politics:

Against colonial erasure, Indigenous art marks the space of a returned and enduring presence. But this presence is complicated by its fraught relationality to the persistence of settler colonialism, which always threatens to reappropriate, assimilate, subsume/consume and repress Indigenous voicings and visibility, their forms and aesthetics, within its hegemonic logic of domination.

The works in this exhibition most often demonstrate their defiance of the ongoing logics of settler colonialism via the expression of a profound, enduring connection to the land and its peoples evinced through “decolonial love,” which Junot Diaz has described as “the only kind of love that could liberate [us] from that horrible legacy of colonial violence.” Rooted in a politics of place, for example, Inuuteq Storch's land-based, compelling, and quirky photographs, from his *At Home We Belong* series (2016), challenge and destabilize dominant outsider narratives of Kalaallit by re-storying the land with images of family and familiarity. Asinnajaq's video work *Rock Piece* (2018)—in which the land appears to breathe, then birth, then re-envelope the artist—is another quiet yet radical act of Indigenous sovereignty. The work exhibits another facet of decolonial love, reflecting on the potential of the land to heal by drawing an embodied connection between land, self-care, and thus, self-determination.

CATHERINE BARNABÉ  
PORTFOLIO TRADUCTION

David Tomas, Portfolio de Louis-Philippe Côté  
esse, n° 93, 2018

Les damnées.

Les lignes sont en colère.

Elles bégaient et gesticulent imprévisiblement. Elles grognent et postillonnent sur une surface qui inscrit leur existence et leurs futures conditions d'existence. Elles bafouillent, se tordent, sautillent et serpentent dans l'espace-temps des pages blanches et vierges, violant leur innocence, vomissant par leur bouche putride les traces argentées, droit inaliénable que leur confère leur intelligence. Elles se contorsionnent sur les surfaces blanches en résonance avec les désirs irrationnels et sordides d'une histoire, d'une paternité qui est à leur violente origine. Qui a fait d'elles ce qu'elles sont.

Ces lignes tracent les contours de la surface suintante et nécrotique d'un monde cynique composé de douleur, de sang et de larmes et constatent son existence telle une colonie d'asticots pétrifiés.

Ainsi, elles sont également les témoins de l'assassinat systémique de l'innocence perplexe dans les yeux ahuris qui confrontent l'incompréhension de leur extinction. Chaque matrice de lignes et la fusion de ses formes fragmentaires émergentes offrent une abondance d'informations complémentaires sur les conséquences d'un cynisme qui putréfie la vie sociale et politique contemporaine. Leur présence sur le tableau blanc d'une page vierge en viole la neutralité, donne forme à une épistémologie et à une esthétique du dégoût.

Elles sont damnées.

Elles sont damnées en raison du sale travail qu'elles exécutent ; de la façon dont elles témoignent et dont elles expriment l'inexpressif, l'inexprimable ; de la façon dont elles existent en proie à une mort violente et dont elles sont témoins de l'avènement d'une nouvelle force historique et de la détermination de sa puissance.

Elles sont damnées en raison de la façon dont elles constatent la violence de cette mort et dont elles dévoilent à la vue de tous les actions d'une nouvelle posthistoire ainsi que les désirs secrets et les desseins obscurs de sa conscience.

Oui, mais elles sont aussi damnées en raison de la vérité et de l'innocence perplexe profondément ancrées dans leur sensibilité. Car ces lignes sont aussi témoins de l'incompréhension de leur propre extinction.

David Tomas, Portfolio de Louis-Philippe Côté  
esse, n° 93, 2018

The damned.

The lines are angry.

They stutter and gesticulate erratically. They growl and sputter across a surface that registers their existence and their future conditions of existence. They stammer, twist, hop, and snake across the space/time of white virgin pages, violating their innocence, vomiting out of their putrid mouths the silvery traces that are the birthright of their intelligence. They writhe across the white surface in resonance with the irrational, sordid desires of a history and paternity that is at their violent origin. That has made them what they are.

Those lines trace out the oozing, necrotic surface of a cynical world of pain, blood, and tears and register its existence like a colony of petrified maggots.

They are, as such, also witnesses to the systemic assassination of the bewildered innocence of stunned eyes as they confront the incomprehension of their extinction. Each matrix of lines and their coalescence of fragmentary emergent forms provides an abundance of complementary information on the consequences of a cynical putrefaction of contemporary social and political life. Their presence on the whiteboard of a virgin page violates its neutrality and gives form to an epistemology and aesthetics of disgust.

They are damned.

They are damned because of the dirty work that they do; because of how they bear witness and how they express the unexpressive, the inexpressible; because of how they exist in the throes of a violent death and are witness to the emergence of a new historical force and its will to power.

They are damned because of the way that they register the violence of that death and because of the way they expose to public view the actions of an emerging post-history and the secret desires and obscure plans of its consciousness.

Yes, but they are also damned because of the truth and bewildered innocence that they carry deep within their own sentience. For these lines are also witnesses to the incomprehension of their own extinction.