

**SOBEY
ART
AWARD**

—

2017

—

**PRIX SOBEY
POUR LES
ARTS**

RAYMOND

BOISJOLY

DIVYA

MEHRA

BRIDGET

MOSER

JACYNTHE

CARRIER

URSULA

JOHNSON

CURATORIAL PANEL

Claude Bélanger, General and Artistic Director, Manif d'art, Quebec; **Adam Budak**, Chief Curator, Collections and Exhibitions, National Gallery in Prague; **Sarah Fillmore**, Chief Curator, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax; **Jenifer Papararo**, Executive Director, Plug In Institute of Contemporary Art, Winnipeg; **Sarah Robayo Sheridan**, Curator, Art Museum at the University of Toronto; **Reid Shier**, Executive Director, The Polygon Gallery, North Vancouver

CHAIR OF THE CURATORIAL PANEL

Josée Drouin-Brisebois, Senior Curator, Contemporary Art, National Gallery of Canada, Ottawa

CURATOR

Sarah Robayo Sheridan, Curator, Art Museum at the University of Toronto

ISBN: 978-0-88884-989-2

2017 Sobey Art Award

© 2017 National Gallery of Canada

Published by the National Gallery of Canada

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, without the prior written consent of the publisher or a licence from the Canadian Copyright Licensing Agency (Access Copyright).

For a copyright licence, visit www.accesscopyright.ca or call toll free 1-800-893-5777.

JURY

Claude Bélanger, directeur général et artistique de Manif d'art, Québec; **Adam Budak**, conservateur en chef, Collections et expositions, Musée national de Prague; **Sarah Fillmore**, conservatrice en chef, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax; **Jenifer Papararo**, directrice générale, Plug In Institute of Contemporary Art, Winnipeg; **Sarah Robayo Sheridan**, conservatrice à l'Art Museum at the University of Toronto; **Reid Shier**, directeur général, The Polygon Gallery, North Vancouver

PRÉSIDENTE DU JURY

Josée Drouin-Brisebois, conservatrice principale de l'art contemporain au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

CONSERVATRICE

Sarah Robayo Sheridan, conservatrice, Art Museum at the University of Toronto

ISBN : 978-0-88884-989-2

2017 Prix Sobey pour les arts

© 2017 Musée des beaux-arts du Canada

Publié par le Musée des beaux-arts du Canada

Tous droits réservés. Il est interdit de reproduire et de mettre en mémoire dans un système d'extraction un extrait quelconque de ce livre, par quelque moyen que ce soit, sans le consentement écrit de l'éditeur ou une licence obtenue de la Canadian Copyright Licensing Agency (Access Copyright).

Pour vous procurer une licence, visitez le www.accesscopyright.ca ou composez le numéro sans frais 1-800-893-5777.

4	5	A Message from the Sobey Art Foundation — Un message de la Fondation Sobey pour les arts
6	7	A Message from the National Gallery of Canada — Un message du Musée des beaux-arts du Canada
8	9	A Message from the Art Museum at the University of Toronto — Un message de l'Art Museum at the University of Toronto
10	13	Human Condition, Reloaded: Reflections on the Sobey Art Award — La condition humaine revisitée : réflexions sur le Prix Sobey pour les arts
	17	West Coast and Yukon Côte-Ouest et Yukon — RAYMOND BOISJOLY
	33	Prairies and North Prairies et Nord — DIVYA MEHRA
	49	Ontario — BRIDGET MOSER
	63	Quebec Québec — JACYNTHE CARRIER
	77	Atlantic Atlantique — URSULA JOHNSON

SOBEY ART FOUNDATION

Since the inception of the Sobey Art Award in 2002, the trustees of the Sobey Art Foundation have watched with pride as artists from across Canada have continued to build a visual arts legacy for our country.

In 2016, the Sobey Art Award embarked on an important new journey, partnering with the National Gallery of Canada and charting a new course for its mission to support contemporary Canadian artists.

On behalf of the Sobey Art Foundation, I want to acknowledge the hard work and dedication of our colleagues Marc Mayer, Josée Drouin-Brisebois and the entire team at the NGC. I also want to thank Barbara Fischer and her team at the Art Museum at the University of Toronto for hosting this year's exhibition.

I would also like to thank Andrew Walker, our long-standing colleague on the Governance Committee of the Sobey Art Award. Andrew has served for twelve years, and on behalf of the Sobey Art Foundation Board and all Award partners, I wish him well in his future endeavours as he undertakes a new journey in the UK with his family.

The Sobey Art Foundation and the Sobey family look forward to continuing to celebrate the achievements of young artists, to facilitating dialogue and to sharing our passion for Canadian art on the national and international stage for many years to come. I hope you enjoy this year's exhibition!

ROB SOBEY

Chairman

Sobey Art Foundation

FONDATION SOBEY POUR LES ARTS

Les administrateurs de la Fondation Sobey pour les arts constatent avec fierté, depuis sa création en 2002, que le patrimoine national en arts visuels s'est enrichi grâce aux artistes de partout au pays.

Notre collaboration avec le Musée des beaux-arts du Canada, qui s'est instaurée en 2016, nous a permis de donner une nouvelle dimension au Prix Sobey pour les arts et de prolonger notre mission de soutenir les artistes canadiens œuvrant en art contemporain.

Au nom de la Fondation, je veux rendre hommage au travail acharné et au dévouement de nos collègues Marc Mayer et Josée Drouin-Brisebois, ainsi qu'à toute l'équipe du Musée des beaux-arts du Canada. Ma gratitude va également à Barbara Fischer et à son équipe à l'Art Museum at the University of Toronto qui accueille l'exposition cette année.

J'aimerais également remercier Andrew Walker, notre collègue de longue date qui, depuis douze ans, joue un rôle actif au sein du comité directeur du Prix Sobey pour les arts. En tant que porte-parole du conseil d'administration de la Fondation, et de concert avec tous les partenaires du Prix, je lui souhaite du succès dans les nouveaux défis qu'il se prépare à relever avec sa famille au Royaume-Uni.

La Fondation Sobey pour les arts et toute la famille Sobey entendent continuer au cours des années à venir à célébrer les réalisations de jeunes artistes, à faciliter les échanges et à communiquer la passion de l'art, aussi bien sur la scène nationale qu'à l'étranger. J'espère que vous apprécierez l'exposition de cette année !

ROB SOBEY

Président

Fondation Sobey pour les arts



National Gallery
of Canada

Musée des beaux-arts
du Canada

The National Gallery of Canada is proud of our association with the Sobey Art Foundation, and together we are delighted to introduce the five Canadian artists shortlisted for the 2017 Sobey Art Award. Established in 2002, the award has become a major milestone in the careers of forward-thinking young artists. The much-anticipated annual long list provides renewed perspectives on outstanding contemporary art production across our country.

We are indebted to Donald Sobey, founder of the award, for his extraordinary vision in creating a prize of this significance for young Canadian artists. My admiration goes to our colleagues at the Art Gallery of Nova Scotia for their careful stewardship of the award from 2002 to 2015. We aim to continue building on their remarkable success. My gratitude extends to the Sobey Art Foundation and its Chair, Rob Sobey, for their foresight in establishing a partnership and collaboration with the National Gallery of Canada to foster the ongoing development of the award and provide a tremendous opportunity to help cultivate the careers of Canadian artists. I would also like to thank this year's jurors, each of whom has contributed to this catalogue, for their diligence in selecting the twenty-five longlisted artists, the five finalists and the ultimate laureate. Thanks are also owed to NGC Senior Curator Josée Drouin-Brisebois for her dedication as Jury Chair, and the NGC team, including project manager Clément Lormand. In addition, I would like to express my gratitude to staff at the Art Museum at the University of Toronto, especially Barbara Fischer, Executive Director and Chief Curator, and Curator Sarah Robayo Sheridan, for organizing this year's exhibition and hosting the award.

Finally, congratulations to all the outstanding artists – both shortlisted and longlisted – for their exceptional contribution to the cultural landscape here and abroad. We hope that this exhibition, related programming and publication will encourage you to explore the production of these artists, among the most engaging at work today.

MARC MAYER

Director and CEO

National Gallery of Canada



Musée des beaux-arts
du Canada

National Gallery
of Canada

Le Musée des beaux-arts du Canada est fier de son association avec la Fondation Sobey pour les arts, spécialement aujourd'hui alors que nous présentons les cinq artistes canadiens finalistes de l'édition 2017 du Prix Sobey pour les arts. Créée en 2002, cette reconnaissance est devenue un jalon dans la carrière de jeunes artistes avant-gardistes. Chaque année, la publication très attendue de la liste préliminaire témoigne du foisonnement de la production canadienne en art contemporain.

Nous devons beaucoup au caractère visionnaire de Donald Sobey, créateur de cette récompense riche de sens pour les jeunes artistes du pays. Mon admiration va également à nos collègues du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse qui ont assuré le bon fonctionnement de cet événement de 2002 à 2015. Nous poursuivrons leur remarquable travail. J'exprime ma gratitude envers la Fondation Sobey pour les arts et son président, Rob Sobey, à l'origine du partenariat avec le MBAC, pour avoir favorisé la continuité de ce Prix et offert de formidables perspectives de carrière aux artistes canadiens. Je remercie les membres du jury d'avoir contribué à ce catalogue et fait preuve de diligence lors de la sélection des vingt-cinq candidats de la première liste, de nos cinq finalistes puis, enfin, de la personne lauréate. Au MBAC, la conservatrice principale de l'art contemporain, Josée Drouin-Brisebois, mérite aussi des remerciements pour son dévouement à titre de présidente du jury, tout comme ses collègues, dont Clément Lormand, gestionnaire du projet. J'aimerais dire un grand merci au personnel de l'Art Museum at the University of Toronto, particulièrement à sa directrice générale et conservatrice en chef, Barbara Fischer, ainsi qu'à la conservatrice Sarah Robayo Sheridan, qui ont organisé l'exposition et la remise du Prix.

Enfin, mes félicitations à tous ces remarquables artistes finalistes pour leur contribution exceptionnelle aux paysages culturels d'ici et d'ailleurs. Que cette exposition, les événements et les publications nous fassent découvrir les œuvres de ces artistes captivants.

MARC MAYER

Directeur général

Musée des beaux-arts du Canada

The Sobey Art Award is an exceptional event in the national arts calendar. A competition open to all artists in Canada under forty, who can be nominated by anyone who works professionally in the visual arts, the award solicits interest among peers and touches young artists like no other. The experience of being on the jury is equally exceptional, affording its members a rare, comprehensive opportunity to discover and debate artists' works from every part of this vast land – at first to develop the long list, then achieve consensus on the short list, and finally decide upon the winner. It is the most competitive and coveted prize for contemporary art that has ever been offered in Canada.

It is exciting to be able to host the exhibition of the five finalists: our way of supporting their work, sharing it with the wider public and, beyond that, acknowledging the breadth and diversity of exceptional contemporary art from across the country. This marks the exhibition's third appearance in Toronto in the award's fifteen-year history, but the first time that it is presented at the Art Museum at the University of Toronto, the newly federated entity comprising the Justina M. Barnicke Gallery at Hart House and the University of Toronto Art Centre at University College.

I extend my gratitude to the Sobey family for its generosity and forward-thinking engagement with the visual arts in Canada, the great team of staff at the National Gallery of Canada and at the Art Museum, especially our curator Sarah Robayo Sheridan, and the many artists who let their nomination stand. Above all, on behalf of all of us at the Art Museum, I thank the finalists whose work we are able to present – for the strength, courage and insight they bring to the world at present, and as artists working in Canada.

BARBARA FISCHER

Executive Director/Chief Curator
Art Museum at the University of Toronto

Le Prix Sobey pour les arts est un événement exceptionnel du calendrier artistique national. Concours ouvert à tous les artistes du Canada âgés de moins de quarante ans, qui peuvent être proposés par tout professionnel du domaine des arts visuels, le Prix suscite l'intérêt chez les pairs et revêt une importance sans équivalent pour les jeunes artistes. La participation au jury est également exceptionnelle, car elle permet de découvrir le travail d'artistes des quatre coins du pays et d'en débattre avec les autres membres, d'abord pour constituer la liste préliminaire, puis pour parvenir à un consensus sur la liste des finalistes, et enfin pour désigner un(e) lauréat(e). Il s'agit du prix le plus convoité en art contemporain jamais décerné au Canada.

Nous sommes fiers d'accueillir l'exposition consacrée aux cinq finalistes : de soutenir leur travail, de le faire connaître à un public plus large et de souligner la richesse et la diversité de l'art contemporain canadien. Il s'agit de la troisième exposition présentée à Toronto en quinze années d'existence du Prix, et la première à se tenir à l'Art Museum at the University of Toronto, entité nouvellement fédérée regroupant la Justina M. Barnicke Gallery at Hart House et l'University of Toronto Art Centre at University College.

Je souhaite remercier la famille Sobey de sa générosité et de son engagement visionnaire envers la cause des arts visuels au Canada, la formidable équipe du Musée des beaux-arts du Canada et celle, tout aussi remarquable, de l'Art Museum, en particulier notre conservatrice Sarah Robayo Sheridan, ainsi que les nombreux artistes qui ont accepté de participer. Par-dessus tout, au nom de nous tous ici, à l'Art Museum, je remercie les finalistes pour la force et le courage qu'ils insufflent au monde d'aujourd'hui, ainsi que pour le regard qu'ils lui prêtent, en tant qu'artistes travaillant au Canada.

BARBARA FISCHER

Directrice générale et conservatrice en chef
de l'Art Museum, University of Toronto

HUMAN CONDITION, RELOADED REFLECTIONS ON THE SOBEY ART AWARD

Among the numerous distinguished art prizes, the Sobey Art Award stands out as a unique expression of appreciation for young Canadian contemporary artists. Locally grounded, but with international ambition, it shines with a prestige that provides visibility and acknowledgement to those artists nominated from across the vast country of Canada. At the core of this noble initiative is generosity, a rare virtue that, along with a passion for art and a genuine willingness to support it, was integral to its formation. Established fifteen years ago and named after art collector Frank H. Sobey, the founder of the Sobey Art Foundation, the award celebrates excellence and remains Canada's most preeminent and lucrative prize, showcasing the talent of both upcoming and established Canadian artists, while nurturing their careers. With its thorough process of nominating and reviewing artists on an annual basis, it also offers insight into the most interesting and exciting phenomena occurring in recent Canadian art, thus serving as a research platform, a databank and a tool in evaluating and chronicling artistic achievements and curatorial practices. As such, the award has proudly taken the lead in shaping the identity of the Canadian art scene, becoming an invaluable forum for confronting historical perspectives (crossing over the threshold toward more mature practice), diagnosing the present (keeping up with the pulse of the now) and challenging the expectations and demands of the future by constantly redefining the criteria of aesthetic choice and legitimizing critical evaluation. Each year's award provokes questions that critically assess the prize's mechanisms of judgement and investigate its sustainability and its role in the process of writing a recent history of contemporary Canadian art.

A particularity of an all-national prize such as the Sobey Art Award is the type of challenges it faces. National in dimension and involving aspects of representation, belonging and recognition within and across the country and its provinces, these issues seem to gain special significance this year as Canadians celebrate and confront their understanding of nationhood

with the 150th anniversary of confederation. Specifically, these challenges involve how to understand and apply the concept of nation; how to translate it within the plurality of cultures in such a regionally diverse country as Canada; how to critically reflect upon regionalisms that challenge a homogenous sense of national belonging; and, finally, how to mediate internationally what is local and vernacular in the post-national times of a globalized world in flux. Such is the area of negotiations that the Sobey Art Award seems to stimulate while perceiving art in its all-encompassing autonomy as an emancipated vehicle of migrating form and meaning.

Thus an invitation to contribute to this year's Sobey Art Award jury has been an honour, an exquisite distinction, as well as a responsibility for which I remain grateful to the organizers of the prize – the National Gallery of Canada. Participation in a jury opens up the possibility to acquire knowledge, test the limits of judgement in an exchange with colleagues, and confront one's own subjective sense of quality and value. My experience as an international member of the jury has been one of an outsider and a guest, an observer and a flâneur, taken on a journey through the resilient, polyphonic paths of the nominated artists' creative biographies and innovative practices. Though not entirely unfamiliar to me, the Canadian scene as represented by the shortlisted artists – Raymond Boisjoly (West Coast and Yukon), Jacynthe Carrier (Quebec), Ursula Johnson (Atlantic), Divya Mehra (Prairies and North) and Bridget Moser (Ontario) – has bewildered me with its exploration of previously uncharted territories of artistic expression, hybridity of languages and versatility of approaches. Portraying a diversity of discourses and rhetorics, the selected artists seem to share a similar concern: an incessant search for a sense of belonging, anchored in history and tradition but also redefined by the mythical and phantasmagoric. Dialogical at its core, this concern is both diasporic and personal, evoking the human condition, reloaded. All in all, the artists' distinctive practices unfold common threads while focusing on the performative (the staging of a body, both collective and individual) and reenacting a critical melancholy in a series of carnivalesque and decadent acts. The artists achieve this while celebrating place by depicting real and invented territories and praising the community as a powerful construct of social engineering and the imaginary (practising critical regionalism and its belief in a local life aware of itself); while expressing an

interest in the ritualistic and the primordial (the contemporary shamanic) by foregrounding an active spectatorship and giving priority to a range of interactive, participatory and collaborative acts; and, last but not least, while weaving the poetic and the political into a tapestry of activist and utopian agendas.

Jacynthe Carrier's allegorical *tableaux-vivants* rehearse human patterns in search of a lost authenticity of gesture, while Divya Mehra is concerned with failure and hopelessness, investigating the hybridity of a diasporic cultural identity and its power structures. Bridget Moser's subversive and ironic performances exercise collective identity in a series of acts that mock pop culture and evoke shamanistic practices. Moser's focus on self-representation is complemented by Ursula Johnson's interest in the body and memory of others. Engaging the audiences in her collaborative practice, Johnson constructs new mythologies for the revisited Indigenous legacy and its multiple histories. In a similar way, Raymond Boisjoly maps the cognitive space between perception and meaning, taking on a task of rewriting Indigenous vocabularies toward an expanded field of cultural and national diversity.

I salute the Sobey Art Award for creating such a brilliant opportunity to highlight the risk-taking and challenging practices of young and talented Canadian artists who do not cease to pursue their mission to help understand the complexities of the world we live in and of the planet we inhabit and share.

ADAM BUDAK

Chief Curator, Collections and Exhibitions
National Gallery in Prague

LA CONDITION HUMAINE REVISITÉE

RÉFLEXIONS SUR LE PRIX SOBEY POUR LES ARTS

Au nombre des récompenses convoitées, le Prix Sobey pour les arts se distingue en ce qu'il est le seul à reconnaître le travail des jeunes créateurs canadiens contemporains. Local, mais non dénué d'envergure internationale, il met en valeur et reconnaît les artistes finalistes de partout au pays. Cette noble initiative témoigne d'un élan de générosité; une vertu rare qui, avec une passion pour l'art et une volonté de fer, a porté ses fruits. Créé il y a quinze ans en hommage au collectionneur Frank H. Sobey, de la Fondation Sobey pour les arts, le Prix demeure à ce jour l'une des récompenses les plus prestigieuses et généreuses du Canada; une vitrine et un tremplin pour des artistes émergents ou établis.

Le protocole annuel de mise en nomination et le suivi qu'il implique constituent en soi une chronique des phénomènes marquants de l'actualité artistique canadienne, susceptible d'alimenter la recherche ou les bases de données aussi bien que d'outiller qui veut estimer des réalisations ou de nouvelles pratiques muséologiques. Le Prix lui-même peut s'enorgueillir d'avoir dessiné les contours d'une identité pour la scène artistique canadienne : il a conduit à des débats sur les perspectives historiques et pavé la voie à des modes de réalisation plus mûrs, qui nous ont permis de prendre la mesure du présent (d'en ressentir le pouls) et d'affronter ce que l'avenir impose d'attentes, en redéfinissant les critères des choix esthétiques et de l'évaluation critique. Chacune des éditions du Prix Sobey est une remise en question d'abord de ce qui doit conduire à son attribution et, ensuite, de la pérennité et du rôle qu'il joue dans l'histoire récente de l'art contemporain au Canada.

Les récompenses nationales – comme le Prix Sobey pour les arts – doivent relever leurs propres défis. Une dimension pancanadienne implique une présence, une appartenance et une reconnaissance dans tout le pays, mais ces enjeux revêtent une nouvelle importance

cette année, alors que le 150^e anniversaire de la Confédération canadienne amène d'autres visions du pays. Plus particulièrement, il s'agit de comprendre et de mettre en œuvre l'idée de nation, voire de la communiquer au sein des cultures et des régions du Canada. Encore, il s'agit de réfléchir aux forces centrifuges qui s'opposent à une conception homogène de l'appartenance nationale et d'en rendre compte hors des frontières, dans le contexte de la mondialisation des échanges et de la remise en cause de l'État-nation. Voilà le débat que doit susciter le Prix Sobey pour les arts, sans perdre de vue cette autonomie intrinsèque de l'art, à l'origine du changement dans la forme comme dans le sens.

Être appelé cette année à faire partie du jury du Prix Sobey pour les arts représente donc pour moi un honneur et je suis reconnaissant envers le Musée des beaux-arts du Canada, l'organisateur de cet événement. Siéger à pareil jury me donne l'occasion d'enrichir mes connaissances, de prendre conscience des nouveaux enjeux et de faire face à ma propre subjectivité dans la détermination de ce qui est bon; de ce qui a de la valeur. En tant que membre international du jury, mon expérience a été celle d'un invité étranger, observateur et flâneur, appelé à découvrir les pratiques innovantes et la démarche des artistes en nomination comme autant de parcours différents, mais unis. La scène canadienne ne m'était pas totalement inconnue, mais la représentation des finalistes – Raymond Boisjoly (Côte-Ouest et Yukon), Jacynthe Carrier (Québec), Ursula Johnson (provinces de l'Atlantique), Divya Mehra (Prairies et Nord) et Bridget Moser (Ontario) – m'a déconcerté en me faisant voir des terrains d'expression encore vierges, des langages hybridés et des approches polyvalentes.

Leurs discours et leur rhétorique sont variés, mais ces artistes semblent partager une préoccupation : une quête incessante de l'appartenance, celle qui s'enracine dans l'histoire et les traditions, mais que revoient également l'imaginaire et le mythe. Cette préoccupation dialogique dans sa forme est à la fois diasporique et intime, renvoyant à une condition humaine revisitée. Dans l'ensemble, les pratiques distinctives de chacun révèlent une trame commune axée sur l'art de la performance (la mise en scène du corps, seul ou en groupe) et font ressurgir une mélancolie critique au travers d'une série de scènes carnavalesques et décadentes.

Les artistes y parviennent en dépeignant des territoires réels ou imaginaires et en faisant l'éloge de leur communauté, fruit de leur invention comme de l'ingénierie sociale (montrer le régionalisme critique et sa foi en une vie locale consciente). Ils y arrivent aussi en s'intéressant aux rites et aux origines (le chamanisme contemporain) : un spectacle vivant où l'accent est mis sur une variété d'interactions, de participations et de collaborations; et en tissant des fils, poétiques et politiques, jusqu'à en faire une tapisserie de motifs activistes ou utopiques.

Allégoriques, les tableaux vivants de Jacynthe Carrier témoignent de la volonté de l'humain de retrouver des gestes authentiques perdus, alors que Divya Mehra s'inquiète de l'échec et du désespoir, fouillant l'hybridité de l'identité culturelle et ses pouvoirs structurants. Ironiques et subversives, les performances de Bridget Moser se penchent sur l'identité collective au travers d'une série de tableaux qui se moquent de la culture populaire et renvoient à des pratiques chamaniques. L'accent qu'elle accorde à la mise en scène du *soi* trouve son complément dans l'intérêt que porte Ursula Johnson au corps et à la mémoire des autres. Mobilisant ses spectateurs dans une démarche collaborative, elle développe de nouvelles mythologies pour revoir l'héritage autochtone et ses multiples récits. Semblablement, Raymond Boisjoly définit l'espace cognitif entre la perception et le sens, se donnant pour mission de réécrire les lexiques autochtones dans le contexte éclaté d'une diversité culturelle et nationale.

Je félicite les responsables du Prix Sobey pour les arts d'avoir créé une occasion idéale de mettre sous les projecteurs les risques et les défis de jeunes et talentueux artistes canadiens, qui n'ont de cesse de nous aider à saisir la complexité du milieu où nous vivons, de la planète que nous habitons et partageons.

ADAM BUDAK

Conservateur en chef, Collections et expositions
Musée national de Prague



—
WEST COAST AND YUKON
CÔTE-OUEST ET YUKON

RAYMOND BOISJOLY


Raymond Boisjoly

Some Thing Existing Becomes Itself, 2016
vinyl text on wall and solvent-based ink jet
on vinyl, installation view at Koffler Gallery,
Toronto. Collection of the artist, courtesy
Catriona Jeffries, Vancouver

Raymond Boisjoly

En existant une chose prend forme, 2016
texte en vinyle apposé au mur et jet d'encre à base
de solvant sur vinyle, vue de l'installation à la
Koffler Gallery, Toronto. Collection de l'artiste,
avec l'autorisation de Catriona Jeffries, Vancouver

Raymond Boisjoly has emerged as a leading voice within a generation of artists for whom the historically vexed relationship between artmaking and politics – and the tension between polemics and aesthetics – has not only provided fertile ground for exploration, but a rich space where urgent questions can be actively tested and carved out. For Boisjoly, the historical and ongoing displacement of Indigenous communities in Canada is a central focus. As an Indigenous artist who is also, but not necessarily coevally, a contemporary visual artist, he is specifically interested in the ways that identification for these communities is tied to cultural and therefore visual signification. Indeed, the question of making and exhibiting contemporary art for audiences that are predominantly non-Indigenous consistently frames aspects of the artist's practice, which asks difficult questions of viewers through artwork that demands decipherment, yet often resists explanation. While we examine what we are looking at, Boisjoly challenges audiences to consider from where they stand, and how they came to be there.

A consistent motif in Boisjoly's work is the use of text and language, which is rooted in his interest in conceptual art, and grows from a continuum of Vancouver artists, particularly Ken Lum, in whose practice one can see parallels

of a formal, often optical, deployment of language as both text and graphic sign. In one (unfinished) work made in art school in 2006, for example, Boisjoly digitally altered pages from Guy Debord's *The Society of the Spectacle* (1967) to produce a red/blue colour separation to be viewed through 3-D glasses, tying its (mythic) status as a literary work to a hallucinatory visual object. Like Lum, Ian Wallace and Jeff Wall, Boisjoly has also (almost alone among his generation of artists) taken on a rapidly fading task as critical respondent, not only as a writer – particularly on social media – but also currently as a teacher of Critical Studies at Emily Carr University of Art + Design.

Boisjoly moves fluidly between various media, producing photographic prints, installations, collages, murals, videos and sculptures. His eclecticism is conceptual at heart, and his choice of material is centred on its particular adaptability to marry distinct cultural associations with formal or visual effect. Nylon tarps, for example, feature in some works as a ground, as in *The Writing Lesson: Spuzzum* (2011), where black vinyl-cut letters applied to the back of a white tarp show through faintly when seen from the front, and as a lighting scrim, as in *The Ever-Changing Light* (2010), where a video-projection shines through a phrase cut out of a tarp onto a gallery wall. In both cases, the material

recalls, as well as its association with flags and commercial signage, its practical value in rural settings to provide shelter, or by holding in a truck's contents. In *Rez Gas* (2012), Boisjoly produced a number of images of gas stations on reserves in British Columbia, crafted through the most rudimentary photographic means: by laying a crudely produced negative (a photocopy on acetate) over black construction paper, then bleaching the paper under bright sunlight. The process provides an indexical link to the locale in which the images were made, emphasizing the complex relationship between Indigeneity and place. The titles – rural British Columbia addresses – refer to how the gas stations are identified on rezgas.com, a website of locations where an Indian status card can be used for discount fill ups. While the subject matter echoes Ed Ruscha's serial photographs of California gas stations, the provisional quality of the images resonates with the fieldwork ethos of early frontier photographers, who often focused on Indigenous subjects.

It is, however, Boisjoly's interest in how Indigenous people are represented in contemporary media – and therefore how Indigeneity is currently imagined and/or reified – that has taken precedence in his most recent work. Two series, for example, were inspired by the artist's discovery of a little-known 1961 film



Raymond Boisjoly

Author's Preface, 2015

ink jet prints and wheat paste, installation view from the group exhibition *Moucharabieh*, Triangle, Marseille. Collection of the artist, courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Raymond Boisjoly

Préface de l'auteur, 2015

épreuves au jet d'encre et colle pour papier peint, vue de l'installation dans le cadre de l'exposition collective *Moucharabieh*, à Triangle France, Marseille. Collection de l'artiste, avec l'autorisation de Catriona Jeffries, Vancouver

titled *The Exiles*, made by Kent MacKenzie, a non-Indigenous filmmaker. The film pictures a day in the life of a group of young twenty-something Native Americans living in Los Angeles, and depicts their hardscrabble lifestyle in a semi-documentary, astonishingly unstereotypical style. Boisjoly created photographs of “film stills” of the movie by digitizing it, playing it on an iPad, then laying the iPad onto a flat-bed scanner to create screen grabs. The result often sutured successive frames together in one image, thus creating surrealistic, noisy montages. In one series, *(And) Other Echoes* (2013), Boisjoly then face-mounted enlargements of these scans onto dark-gray Plexiglas, creating nearly monochromatic photographs hard to decipher unless viewed askance, from an angle or out of one's peripheral vision.

(And) Other Echoes is representative of much of what makes Boisjoly's work richly provocative. With tactics of defacement and resistance that insist on a viewer's active negotiation – in this case their physical movement in an attempt to read and/or decipher the photograph – the artist creates a space where interwoven subject positions act more than just as metaphor. Within the white cube, the photographs don't shy from allusions and references to Kazimir Malevich or Gerhard Richter, but Boisjoly also creates a space in which their Indigenous subjects are not attenuated by the gallery's cultural frame, through a mechanism

where viewers might see themselves as they move, read and look at the work. As such, the social space of the gallery is activated as generously as the sliding movement between picture and monochrome, each with its (conflicted) histories, here brought into a space of, at least brief, negotiation. ■

**REID
SHIER**

Executive Director
The Polygon Gallery

NB: This is a revised and expanded version of an essay published in *Art Cities of the Future: 21st Century Avant-Gardes* (London and New York: Phaidon Press, 2013).

Raymond Boisjoly s'est fait connaître comme l'une des voix prédominantes au sein d'une génération d'artistes pour laquelle la relation délicate entre création artistique et politique (et la tension entre polémique et esthétique) a été non seulement un terreau fertile pour l'exploration, mais aussi un espace riche où les questions pressantes peuvent être activement testées et creusées. Pour Boisjoly, le déplacement historique et constant des communautés autochtones du Canada est un sujet central. En tant qu'artiste autochtone et créateur contemporain en arts visuels – les deux n'allant pas nécessairement de pair –, il s'intéresse particulièrement à la manière dont l'identification de ces communautés est liée à une signification culturelle et donc visuelle. La réalité d'une production d'art contemporain et de son exposition pour des publics majoritairement non autochtones a une influence indéniable sur divers aspects de la pratique de l'artiste. Elle soulève des questions difficiles quant au décryptage des œuvres qui souvent résistent à toute explication. Tandis que nous analysons ce que nous regardons, Boisjoly nous met au défi d'examiner (de là où nous sommes) et de nous interroger sur le pourquoi de notre présence.

Une constante dans le travail de Boisjoly est l'utilisation du texte et du langage de l'art conceptuel. Sa pratique s'inscrit en continuité avec celles des artistes de Vancouver, en particulier Ken Lum qui envisage le déploiement formel, souvent

**Raymond Boisjoly**

Rez Gas (6336 Vedder Rd, Chilliwack, BC
V2R 1C8), 2012

sunlight, construction paper and acrylic glass.
Collection of the artist, courtesy Catriona
Jeffries, Vancouver

Raymond Boisjoly

Rez Gas (6336 Vedder Rd, Chilliwack, BC
V2R 1C8), 2012

lumière solaire, papier goudronné et verre en
acrylique. Collection de l'artiste, avec l'autorisation
de Catriona Jefferies, Vancouver

optique, du langage en tant que texte et symbole graphique. Dans une œuvre (inachevée) réalisée aux beaux-arts en 2006, Boisjoly a modifié numériquement des pages de *La Société du spectacle* (1967) de Guy Debord, pour produire une séparation des couleurs rouge et bleu et ainsi permettre une observation avec des lunettes 3D. Il en découle une correspondance entre le statut (mythique) du livre comme œuvre littéraire et un objet visuel hallucinatoire. À l'instar de Lum, Ian Wallace et Jeff Wall, Boisjoly assume également (et il est presque le seul de sa génération d'artistes à le faire) sa responsabilité évanescence de répondant critique, non seulement par ses écrits dans les médias sociaux, mais aussi actuellement en tant que professeur d'études critiques à l'Emily Carr University of Art and Design.

Boisjoly jongle habilement avec plusieurs procédés, allant du tirage photographique à la sculpture en passant par l'installation, le collage, la murale et la vidéo. Son éclectisme est fondamentalement conceptuel, et les matières qu'il privilégie témoignent d'un souci d'adaptabilité particulière de la technique pour concilier des associations culturelles distinctes et des effets formels ou visuels. Des bâches en nylon, par exemple, jouent dans certaines œuvres le rôle de surface – comme dans *The Writing Lesson: Spuzzum* (2011) [La leçon d'écriture : Spuzzum], où des lettres noires en vinyle appliquées au verso d'une bâche blanche transparaissent quand on regarde de face – ou de canevas

lumineux, comme dans *The Ever-Changing Light* (2010) [Lumière changeante], une vidéo qui projette sur un mur de galerie une phrase découpée dans une bâche semblable.

Dans les deux cas, le matériau rappelle l'association de drapeaux et d'enseignes commerciales et son importance pratique dans un contexte rural pour abriter ou maintenir en place le chargement d'un camion. Dans *Rez Gas* (2012), Boisjoly réalise un certain nombre d'images de stations d'essence des réserves autochtones de la Colombie-Britannique, avec des moyens photographiques des plus rudimentaires : il installe un négatif produit grossièrement (une photocopie sur acétate) sur du papier goudronné noir, puis fait décolorer le papier en plein soleil. Le processus entraîne un lien avec l'environnement dans lequel l'œuvre a été créée, mettant en évidence le rapport complexe entre lieu et indigénéité. Les titres (des adresses rurales de la Colombie-Britannique) sont une allusion à la manière dont sont nommées les stations d'essence sur Rezgas.com, un site Web qui répertorie les endroits où le certificat de statut d'Indien peut être utilisé pour obtenir des rabais. Si le sujet rappelle la série de photographies de stations d'essence prises par Ed Ruscha en Californie, la nature éphémère de celle-ci fait écho à la philosophie de travail de terrain des premiers photographes dans les régions pionnières, qui choisissaient souvent comme sujet des membres des Premières Nations.

C'est toutefois l'intérêt de Boisjoly pour la représentation des Autochtones dans les médias contemporains et, partant, la façon dont l'indigénéité est actuellement imaginée et/ou réifiée, qui a pris une certaine préséance dans son travail le plus récent. Deux séries d'œuvres, par exemple, ont été inspirées par la découverte d'un petit film peu connu de 1961 : *The Exiles* de Kent MacKenzie, un cinéaste non autochtone. Le film raconte une journée dans la vie d'un groupe de jeunes Autochtones américains dans la vingtaine qui vivent à Los Angeles, et montre leur mode de vie misérable dans une réalisation mi-documentaire, au style étonnamment non stéréotypé. Boisjoly a créé des photographies de « photos de film » du moyen-métrage en numérisant celui-ci, le projetant dans un iPad sur un balayeur à champ plat pour créer des captures d'écran. Le résultat suture souvent des images successives en une seule, créant des montages surréalistes et perturbants. Dans la série (*And*) *Other Echoes* (2013) [(Et) autres échos] Boisjoly monte des agrandissements de ces numérisations sur des plexiglas gris foncé, leur donnant ainsi un effet de photographie monochromatique difficile à décoder sauf si ces numérisations sont vues de biais, d'un certain angle ou avec une vision périphérique.

(*And*) *Other Echoes* est représentatif du travail intense et provocant de Boisjoly. Avec des tactiques de détérioration et de résistance qui insistent sur une négociation active avec le spectateur (et sur ses déplacements physiques dans une



Raymond Boisjoly

Buffy Sainte-Marie (Illumination: 1969/2013)
Keeper of the Fire 03, 2013
 screen-resolution LightJet print mounted
 on Dibond. Collection of the artist, courtesy
 Catriona Jeffries, Vancouver

Raymond Boisjoly

Buffy Sainte-Marie (Illumination: 1969/2013)
Keeper of the Fire 03, 2013
 épreuve LightJet d'une résolution d'écran
 collée sur Dibond. Collection de l'artiste, avec
 l'autorisation de Catriona Jeffries, Vancouver

RAYMOND BOISJOLY | CÔTE-OUEST ET YUKON

tentative de « lire » ou de décrypter la photographie), l'artiste invente un espace où les positions imbriquées du sujet agissent au-delà d'une simple métaphore. À l'intérieur du cube blanc, les photographies ne cachent pas les références et les allusions à Kazimir Malevitch ou Gerhard Richter, mais Boisjoly crée aussi un lieu où leurs sujets autochtones ne sont pas atténués par le cadre culturel de la galerie ou du musée, à travers un mécanisme par lequel les visiteurs peuvent se voir quand ils se déplacent, lisent et regardent l'œuvre. L'espace social de la salle d'exposition est activé aussi généreusement que les mouvements de glissement entre image et monochrome, chacun avec ses histoires (contradictaires), transportées ici dans un espace bref de négociation. ■

**REID
SHIER**

Directeur général
 The Polygon Gallery

Remarque : cet article est une version revue et augmentée d'un essai publié dans *Art Cities of the Future; 21st Century Avant-Gardes*, Phaidon Press, Londres et New York, 2013.



—
PRAIRIES AND NORTH
PRAIRIES ET NORD

DIVYA MEHRA



Divya Mehra
Without You I'm Nothing
(Eating the Other), 2015
 neon sculpture. Collection
 of Royal Bank of Canada

Divya Mehra
Sans toi je ne suis rien
(Manger l'autre), 2015
 sculpture au néon. Collection
 de la Banque royale du Canada

Kamal Mehra immigrated to Canada from India in 1966, the year before immigration policy based on ethnic quotas was terminated and replaced by a skills point system, refining the requirements of entry based on labour and family. Many newcomers filtered through Winnipeg, where Kamal settled with his arranged wife, Sudha. The couple established themselves as restaurateurs, opening a Jewish-style deli in the mid 1970s. Slowly they began integrating Indian food into their menu, introducing many of their customers to this cuisine. They eventually established the East India Company Pub and Eatery, a successful restaurant that started in Winnipeg and has since branched out to Ottawa.

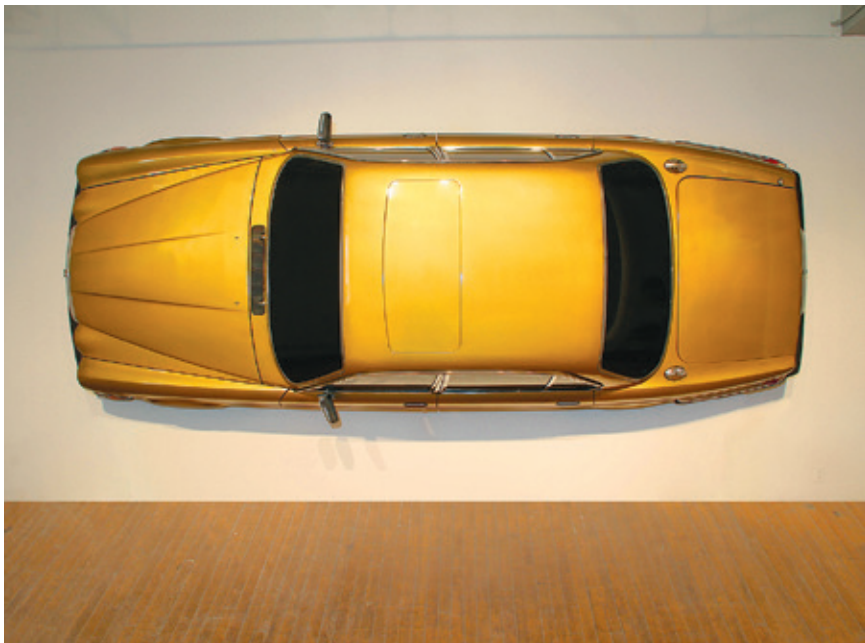
Their story is part of Divya Mehra's history – not solely for the essential reason that they are her parents, but for the long, complex and turbulent diasporic history of English colonized rule and their immigration to Canada. The name of their restaurant when contemplated conveys a colonized history: like the Jewish deli that tempered the foreignness of Indian food, the English affectations of “pub” and “eatery” soften the unfamiliarity of Indian food, implying its roots within a British tradition not a South Asian one. The restaurant's name both masks strangeness and pokes at the shell of prejudice. Its implication is that Indian food is more palatable filtered through the English than directly experienced as Indian.

Mehra articulates this bias through much of her work. In a recent artwork, *New age Delhi, under old management and the East India Company* (2017), she references her parents' history in the title, and also in a neon sign that reproduces a sandwich served in their first restaurant. The sign is a rudimentary drawing of a Reuben sandwich with the text *Deli Delhi Club*, "advertising" or linking to the addition of the sandwich as a special feature on the menu of The Tallest Poppy restaurant in Winnipeg, and available on the first Friday of the month, over a six-month period. The sandwich was made to the original specifications of her parents' deli, with five ounces of rolled meat, coleslaw and a pickle, and sold at the original price of \$6.95. The recipe for the sandwich was based on the interpretation of Hindus from South Asia who were making Jewish food for Canadians. Forty years later, it was being served again at a restaurant whose proprietor is herself Jewish but who was taught to make the sandwich by Sudha, someone who immigrated to Canada from India in the 1970s.

For *The Pleasure in Hating* (2010), Mehra sat her parents in identical chairs in their suburban living room in Winnipeg, and provided them with custom sweatshirts. Kamal is dressed in blue with "Pakistan" written in varsity font in all capitals across his chest; Sudha wears red with "India" boldly written in the same font and scale on her shirt. In this candid image, both parents look off to the right outside of the picture frame. The "P" is folded under her father's

arm, while her mother is posed to pull herself out of the chair at any moment. The red and blue colours signify those of the Los Angeles gangs the Bloods and the Crips; the font denotes the gentler, but often more classist, rivalry between universities. They are all the same but different. Using her parents as subjects, Mehra announces a conflict between two nations whose borders were defined through violence at the borders of other nations. The naming of nationhood becomes a destabilizing force, with the orchestration of language unravelling the sturdiest of relationships. This photograph was first exhibited as part of *Turf War.*, a 2010 exhibition in which Mehra announced political and social conflicts, at times using intimate situations to represent public and global power structures.

Language is Mehra's primary medium. She employs it with the precision and multiple entendre emblematic of her parents' naming of their restaurant. Kamal passed away suddenly in 2015. After his death, Mehra made the work *We are obliged to learn life's inevitable lessons and they are not easy (lies are necessary when the truth is too difficult to believe)* (2016), which is comprised of the brass base that once held an antique statue of the Hindu god Ganesh. Kamal had placed statues of Ganesh at both East India Company restaurants in Winnipeg and Ottawa to welcome customers. The Ottawa statue was stolen soon after Kamal's death, and through this theft the base as a "work of art," a ruin, has

**Divya Mehra**

I am the American Dream (still just a Paki),
2010, 1987

gold Jaguar Vanden Plas. Collection of
the artist

Divya Mehra

Je suis le rêve américain (et toujours une Paki),
2010, 1987

Jaguar Vanden Plas de couleur or.
Collection de l'artiste

inversely come to represent the tragedy of his passing. Also following his death, the city of Winnipeg removed a tree in front of the restaurant, a tree he had admired and tended. Mehra took a cut from the stump of the tree and named it *A civic death (in praise of the threat), thus coherence – of patriarchy, of ancestry, of narrative – is made by erasure and exclusion OR nothing lasts forever, I hope you will consider the sensitivities of Hindus* (2016). Both these works function as ruins and also illustrate the violence associated with sudden loss, with the titles animating the perplexity of such loss.

Mehra's work articulates a division between experiences that rest among the personal and the identification of the other. She uses words to signify what an object symbolizes, but with the overarching determination to articulate the ineffable misses surrounding cultural and spiritual identity. *I am the American Dream (still just a Paki)* (2010, 1987) titles her sculpture of a luxury gold Jaguar, which she hangs heroically on the wall. No amount of bravado will erase the subjugation and cost of her racial difference. No amount of politeness or political correctness will stop the fear of the other, which she announces boldly with her work *There are Greater Tragedies* (2014), comprising a black flag with the white text "My Arrival is Your Undoing" hoisted on a flagpole and waving in the wind. Mehra's work often has a terseness to it that destabilizes our collective and individual perceptions of race. She does this through pop

cultural lines, manipulating common signs into pointed and, at times, barbed commentary that references the caution and insincerity of a forced political correctness. Mehra's work carries a relevance that aims to be transformative, advancing a conversation surrounding identity. In this way, she questions how our behaviours and responses contribute to a status quo that gives voice to diversity but remains steadfast in old hierarchies. ■

**JENIFER
PAPARARO**

Executive Director
Plug In Institute of Contemporary Art

Kamal Mehra a immigré de l'Inde au Canada en 1966, année précédant l'abandon de la politique d'immigration basée sur les quotas ethniques au profit d'un système de points d'appréciation des compétences affinant les exigences d'entrée au pays sur des critères professionnels et familiaux. De nombreux nouveaux arrivants passaient par Winnipeg, où Kamal et sa femme Sudha se sont installés. Le couple s'est établi dans la restauration, ouvrant un resto-charcuterie de style hébraïque au milieu des années 1970. Lentement, il a commencé à introduire des plats indiens sur sa carte, permettant à nombre de ses clients de découvrir cette cuisine. Finalement, il a ouvert à Winnipeg l'East India Company Pub and Eatery, restaurant à succès qui a aussi maintenant un autre établissement à Ottawa.

Cette histoire fait partie de celle de Divya Mehra, pas seulement parce qu'il s'agit de ses parents, mais aussi en raison de la longue, complexe et turbulente histoire de la diaspora des peuples sous domination coloniale britannique et de leur immigration au Canada. Le nom du restaurant, quand on y songe, porte en lui les marques du colonialisme : comme la charcuterie juive tempérait la nature étrangère de la cuisine indienne, les termes anglais plaqués « pub » et « eatery » adoucissent les effets de cette méconnaissance, laissant entendre qu'elle emprunte à la tradition britannique, et non à celle de l'Asie du Sud. Le nom du restaurant masque l'étrangeté et brise le carcan des préjugés. Aussi envoie-t-il le message que la cuisine indienne est plus appétissante sous un filtre anglais que si on la goûte pour ce qu'elle est réellement.


Divya Mehra

We are obliged to learn life's inevitable lessons and they are not easy (lies are necessary when the truth is too difficult to believe), 2016

brass base of stolen Ganesha.
Collection of the artist

Divya Mehra

Nous sommes obligés d'apprendre les leçons incontournables de l'existence (les mensonges sont nécessaires quand la vérité est trop difficile à croire), 2016

base en laiton de Ganesha volée.
Collection de l'artiste

Mehra exprime souvent cette déformation. Dans une œuvre récente, *New age Delhi, under old management and The East India Company* (2017) [Delhi nouveau genre, ancienne administration et la Compagnie des Indes orientales], elle fait allusion à l'histoire de ses parents dans le titre et avec une enseigne au néon montrant un sandwich Reuben servi dans leur premier restaurant. L'enseigne est un dessin rudimentaire où est inscrit le texte *Deli Delhi Club*, « publicisant » l'ajout du sandwich comme plat du jour sur la carte du restaurant The Tallest Poppy à Winnipeg et servi tous les premiers vendredis du mois sur une période de six mois. Le sandwich a été confectionné selon la recette originale du resto-charcuterie de ses parents, avec cinq onces de viande roulée, de la salade de chou et des cornichons marinés. Le tout pour la modique somme de 6,95 \$ comme autrefois. La recette du sandwich s'inspire la cuisine hindoue d'Asie du Sud et de leurs chefs qui faisaient aussi de la cuisine hébraïque pour des Canadiens. Le plat est aujourd'hui servi à nouveau quarante ans plus tard dans un restaurant dont la propriétaire est elle-même juive et qui a appris à le faire auprès de Sudha, dès son arrivée au Canada dans les années 1970.

Dans *The Pleasure in Hating* (2010) [Plaisir de haïr], Mehra assoit ses parents sur des fauteuils identiques dans leur salon de banlieue à Winnipeg, et les habille avec des chandails personnalisés. Kamal en porte un bleu avec l'inscription « Pakistan » en police varsity et en capitales sur toute sa poitrine; Sudha, elle, porte un chandail rouge barré d'un « India » écrit dans la même police et la

même taille. Dans cette image candide, ses deux parents regardent à droite vers l'extérieur du cadre de la photographie. Le « P » est plissé sous le bras de son père, et sa mère semble prête à se lever à tout moment de son fauteuil. Les couleurs rouge et bleu représentent les couleurs des gangs de Los Angeles, notamment les *Bloods* et les *Crips*. La police de caractère évoque la rivalité, plus pacifique, mais souvent plus élitiste, entre les universités. Les caractères étant à la fois pareils et différents. Avec ses parents comme sujets, Mehra dénonce le conflit entre deux nations dont les frontières ont été définies par la violence à la frontière d'autres nations. Le fait de nommer ces pays devient facteur de déstabilisation, avec l'orchestration d'un langage dénouant la plus solide des relations. Cette photographie a été présentée pour la première fois dans le cadre de *Turf War*, une exposition où Mehra évoquait les conflits sociaux et politiques en se servant de situations intimes pour représenter les structures publiques et mondiales du pouvoir.

Le langage est le principal vecteur de la pratique artistique de Mehra. Elle le manie avec précision, reprenant les doubles sens du choix de nom fait par ses parents pour leur restaurant. Kamal est décédé subitement en 2015. Après sa mort, Mehra a réalisé l'œuvre *We are obliged to learn life's inevitable lessons and they are not easy (lies are necessary when the truth is too difficult to believe)* (2016) [Nous sommes obligés d'apprendre les leçons incontournables de l'existence et elles ne sont pas faciles (les mensonges sont nécessaires quand la vérité est trop

dure à croire)], constituée d'une base en laiton ayant autrefois servi de socle à une statue ancienne du dieu hindou Ganesh. Kamal a placé des statues de Ganesh dans ses restaurants East India Company de Winnipeg et d'Ottawa pour accueillir les visiteurs. Celle d'Ottawa a été volée peu de temps après son décès, et à travers ce vol, la base, en tant qu'«œuvre d'art», une ruine, en est inversement venue à incarner la tragédie de sa disparition. Également après sa mort, la ville de Winnipeg a abattu un arbre devant son restaurant, un arbre qu'il admirait et qu'il entretenait. Mehra a scié une partie de la souche et l'a intitulée *A civic death (in praise of the threat), thus coherence – of patriarchy, of ancestry, of narrative – is made by erasure and exclusion OR nothing lasts forever, I hope you will consider the sensitivities of Hindus* (2016) [Une mort citoyenne (en hommage à la menace), dont la cohérence – du patriarcat, de l'ascendance, de la narration – tient à l'effacement et à l'exclusion OU rien ne dure jamais, j'espère que vous prendrez en compte la sensibilité des hindous]. Ces deux œuvres fonctionnent en tant que ruines et font aussi ressortir la violence associée à la perte soudaine, avec des titres qui montrent toute la perplexité que laisse cette dernière.

La pratique de Mehra expose une division entre des expériences qui relèvent à la fois de l'intime et de l'identification de l'autre. Elle se sert des mots pour signifier ce qu'un objet symbolise, mais avec la volonté fondamentale d'articuler les manques indicibles entourant l'identité culturelle et spirituelle. *Je suis le rêve américain (et toujours une Paki)* (2010, 1987) est le titre de sa sculpture d'une

**Divya Mehra**

There are Greater Tragedies, 2014
70 denier high-tenacity nylon. Collection
of the artist

Divya Mehra

Il existe de plus grandes tragédies, 2014
nylon 70 deniers à haute ténacité. Collection
de l'artiste

luxueuse Jaguar or, qu'elle accroche héroïquement au mur. Aucune bravade, quelle qu'elle soit, n'effacera l'assujettissement et le prix liés à sa différence raciale. Aucune manifestation de politesse ou de rectitude politique n'empêchera la peur de l'autre, ce qu'elle proclame sans détour avec *Il existe de plus grandes tragédies* (2014), un grand drapeau noir avec du texte blanc hissé à un mât et flottant dans le vent. Le travail de Mehra est marqué par une concision qui déstabilise nos perceptions collectives et individuelles de la race. Elle se sert des références de la culture populaire, joue sur les symboles largement partagés pour formuler des commentaires incisifs et parfois acerbes sur la circonspection et l'hypocrisie d'une certaine forme de rectitude politique forcée. L'œuvre de Mehra est marquée par un à-propos qui vise à changer les choses, à faire avancer le débat entourant la notion d'identité. Elle cherche à montrer comment nos comportements et réactions contribuent à un *statu quo* qui, s'il permet à la diversité de s'exprimer, demeure fermement ancré dans les vieilles hiérarchies. ■

**JENIFER
PAPARARO**

Directrice générale
Plug In Institute of Contemporary Art



—
ONTARIO

BRIDGET MOSER



Bridget Moser
The Common Trouble, 2016
C-print

Bridget Moser
Le problème courant, 2016
épreuve couleur à développement chromogène

BRIDGET MOSER | ONTARIO

Hitting all the bewildering emotional registers of internet culture, Bridget Moser's signature style is suspended between prop comedy, theatre of the absurd and intuitive dance. With a keen ear for pop tunes, a sharpened online shopping sensibility and the uncanny ability to meld criticality and humour, she emerges out of a specific Toronto scene where the comedy/performance hybrid is enjoying unbridled play. Her singular voice joins a sentinel species of millennial artists alerting audiences to the new paradoxes of commodity culture gone wild and offering tragicomic remedy in excess of even the most bombastic late-night infomercial.

Moser's working method consists of a process of continuous compiling of found texts, movements, objects and sounds that form a recurrent vernacular for her performances. She approaches each project through research and brainstorming, and once a clear thematic has been established, she refines and elaborates on given components, fitting the segments together into a deliberate sequence. The resulting scripted monologues are highly personalized eye-witness accounts of media landscapes, scenarios and emotional terrains occasioned by the direct and continuous feed of screen time into the human nervous system. Mining existentialist dilemmas proper to social infrastructures marked by conditions of anxiety, aggression and shame, she hijacks these symbolic economies, opening a space of query into contemporary social relations.

Her keen staging sensibility allows her to tightly harness visual paradigms of the unremarkable yet weird, through mechanisms such as stock photography, the infinite commodity world of Amazon orders, and Pantone’s “colour intelligence.” Her supporting cast of characters includes memory foam pillows, the Ikea Poäng chair, a toilet plunger, carwash gloves, and a poster of a sliced loaf of bread sitting on a beach. Through her scripting of these props, she swiftly conjures known environments from the office place to the waiting room to the private sphere, seamlessly folding these universes into one another. When working with video, the process of elaboration and refinement continues beyond the documented performance through editing, where voiceovers are recorded, additional audio is composed, and the rhythm of cuts between fragments is repeatedly tested and reworked. Moser’s sound artifacts are characterized by the same touchstone ubiquity as her images. Whether the dramatic BRAAAM sound mark from the movie *Inception*, or the most saccharine song lyric, these high notes serve as important punctuation in her dead-pan but nevertheless poignant sentimental journeys.

Her hybrid form of performance asks how we position our subjectivities in the sea of these highly pervasive prompts. Through the constant interjection of searching statements of the category “Things A Person is Supposed to Wonder” (the title of one of her performances), Moser, by turns satirical and earnest,

makes declarations on shared conditions. The quandaries float untethered to definitive answers or irrefutable data. They are the types of questions that a solitary individual might type into a search engine late at night, and Moser’s performance of this solitude becomes a collective public airing. Addressing a non-specific generalized broadcast audience, Moser’s self-aware stylings and postures riff off of YouTube bedroom videos, while also satirizing the self-help pathologies and platitudes of daytime talk-show formats and personalities.

Moser’s work speaks of embodiment in a period when the body seems slated for obsolescence – an awkward casing we are promised we might shed any moment. In one vignette, striking the profile of a classic cartoon ghost, draped in taupe textile rather than the classic white, she sings the praises of being unencumbered by a physical body, while her barely veiled form contradicts any such liberation wish. Much of the visual and physical play of Moser’s performances is rooted in a self-knowing body, one adorned by carefully selected lifestyle accessories bearing a little too much sheen to be “normcore,” but blending enough with the visual landscape of the overall performance so as to brand the figure and the ground under the same scheme. Moser’s intentional un-specialness becomes her very calling card; the strands of her hair enjoying equivalency with a terry cloth towel, she seems to close off a gap between knowing subject and inert commodity.



Moser's strength lies in the total allegiance between selected materials and moods, exemplifying the same frightening cohesion of the best "curated" Pinterest boards. So closely attuned to the incongruities of late capitalism, she redelivers popular culture in all its most stupefying facets, updating the operetta form to suit the tragicomic dalliances of subjectivities set adrift in a sea of objects asked to perform our emotional lives for us. ■

**SARAH
ROBAYO SHERIDAN**

Curator
Art Museum at the University of Toronto

Bridget Moser
Nervous System, 2014
performance

Bridget Moser
Système nerveux, 2014
performance



Bridget Moser
Sympathetic Parts, 2016
 performance at Galleria Artericambi, Verona

Bridget Moser
Pièces sympathiques, 2016
 performance à la Galleria Artericambi, Vérone

Empruntant à tous les registres émotionnels déconcertants de la culture Internet, Bridget Moser propose une démarche caractéristique qui évolue entre comédie d'accessoires, théâtre de l'absurde et danse intuitive. Avec une oreille aiguisée pour les mélodies pop, une sensibilité à fleur de peau pour le magasinage en ligne et la capacité inouïe d'amalgamer critique et humour, elle fait sa marque sur la scène torontoise où le mélange entre la comédie et la performance se nourrit d'un jeu sans limites. Sa voix unique se joint à celles des artistes sentinelles de la génération du millénaire qui mettent en garde le public contre les nouveaux paradoxes d'une culture marchande qui échappent à tout contrôle et qui proposent un remède tragicomique dépassant même l'info pub la plus ampoulée de fin de soirée.

La méthode de travail de Moser consiste en un processus de compilation continue de textes, mouvements, objets et sons trouvés qui forment une matière vernaculaire récurrente et nourrissent ses performances. Elle aborde chaque projet avec un travail de recherche et de réflexion et, une fois qu'une thématique claire a émergé, elle peaufine et précise les différentes composantes, imbriquant chaque segment l'un dans l'autre dans une séquence intentionnelle. Les monologues structurés qui en résultent sont autant de récits-témoignages éminemment personnels sur les paysages médiatiques, scénarios et champs émotionnels créés par le déversement continu des écrans dans le système nerveux humain. Exploitant les dilemmes existentialistes propres aux infrastructures sociales imprégnées de contextes

d'anxiété, d'agression et de honte, elle détourne ces éléments symboliques, ouvrant un espace pour le doute dans les relations sociales contemporaines.

Sa sensibilité passionnée de la scénographie lui permet de maîtriser fermement les paradigmes visuels de l'insignifiance, de l'étrangeté, à travers des mécanismes empruntant à la photothèque, au monde infini de marchandises qu'on peut commander sur Amazon et à l'«intelligence des couleurs» Pantone. Les seconds rôles qui lui donnent la réplique comptent parmi eux des oreillers à mousse, une chaise Poäng d'Ikea, un débouchoir à ventouse, des gants pour laver la voiture, ainsi qu'une affiche d'un pain en tranches installée sur une plage. À travers la description de ces accessoires, elle évoque rapidement des environnements familiers, du bureau à la salle d'attente ou à la sphère privée, pliant harmonieusement ces univers les uns dans les autres. Quand elle travaille en vidéo, le processus d'élaboration et de raffinement se poursuit au-delà de la performance documentée par le travail de postproduction. L'enregistrement de voix est hors-champ, la composition d'éléments sonores supplémentaires, et le rythme du montage entre les séquences sont testés et retravaillés à maintes reprises. Les artéfacts sonores de Moser sont caractérisés par la même ubiquité et quintessence que ses images. Que ce soit avec la dramatique trame sonore BRAAAM du film *Origine*, ou les paroles sirupeuses de chanson, ces notes soutenues sont une ponctuation importante dans ses voyages sentimentaux humoristiques, mais poignants.

Sa forme hybride de performance soulève la question de savoir où logent nos subjectivités dans l'océan de ces messages passablement envahissants. Par l'interjection constante d'énoncés pénétrants du genre de *Choses qu'une personne est censée se demander* (titre de l'une de ses performances), Moser, tour à tour satirique et sérieuse, se prononce sur les appartenances communes. Les dilemmes flottent, sans entraves, jusqu'aux réponses définitives ou aux données irréfutables. Ce sont les types de questions qu'une personne seule pourrait saisir dans un moteur de recherche tard le soir, et la performance de Moser autour de cette solitude devient une expression collective. Visant un vaste public non spécifique, les esthétiques et postures conscientes de Moser empruntent aux vidéos de chambre à coucher de YouTube et les enrichissent, offrant de surcroît une lecture satirique des pathologies et platitudes du développement personnel véhiculées à travers les formats et les personnalités des émissions-débats quotidiennes.

L'œuvre de Moser traite de personnification à une époque où le corps semble condamné à l'obsolescence, enveloppe inconfortable dont nous pourrions nous dépouiller à tout moment. Dans une capsule, frappant la silhouette d'un fantôme classique de dessin animé, drapé dans un tissu taupe plutôt que dans l'habituel drap blanc, elle chante l'éloge de la libération des contraintes d'un corps physique, alors même que son propre corps, peu dissimulé, vient contredire le souhait d'une telle libération. L'essentiel du jeu visuel et physique des performances de Moser est ancré dans un corps pleinement conscient de



Bridget Moser
I Want To Believe, 2014
 2-channel video, production still

Bridget Moser
I Want To Believe, 2014
 vidéo à 2 canaux, images fixes d'une représentation

BRIDGET MOSER | ONTARIO

lui-même, agrémenté d'accessoires soigneusement choisis qui donnent un lustre à peine voyant pour être dans un registre de « normalité », mais suffisamment fondu dans le paysage visuel de la performance pour placer le personnage et l'environnement sur un même plan. La non-spécialisation voulue de Moser devient sa carte de visite; en accentuant la ressemblance des mèches de ses cheveux à une serviette de bain, elle semble combler le fossé entre un sujet conscient et un article inerte.

Sa force réside dans la totale fidélité entre matériaux sélectionnés et humeurs, renvoyant à la même cohésion effrayante que l'on trouve dans les tableaux Pinterest les mieux « organisés ». Sensibilisée aux incongruités du capitalisme tel qu'il est aujourd'hui, elle revisite la culture populaire dans ses facettes les plus sidérantes, livrant une version mise à jour du format de l'opérette pour mieux épouser les badinages tragi-comiques des subjectivités emportées par une mer d'objets qui régente nos vies émotionnelles à notre place. ■

**SARAH
 ROBAYO SHERIDAN**
 Conservatrice
 Art Museum at the University of Toronto



—
QUEBEC
QUÉBEC

JACYNTHE CARRIER



Jacynthe Carrier
No. 1 of the series *Les Eux*, 2013
ink jet print on cotton paper

Jacynthe Carrier
#1 de la suite *Les Eux*, 2013
épreuve au jet d'encre sur papier coton

JACYNTHE CARRIER | QUEBEC

Jacynthe Carrier uses photography and video to create immersive “*tableaux vivants*.” Within the chosen wild or abandoned sites, figures are in loosely choreographed motion, interacting with each other or confronting nature. Carrier does not always guide the movements of her “performers” when she creates her artworks. Sometimes she freely allows the randomness of their gestures to create new rites and strange coincidences. What emerges is a reflection on perpetual quests, cycles and traditions.

For the performance of her “habitation manoeuvres,” Carrier has carefully chosen spaces ranging from deserted landscapes to areas bearing obvious traces of human activity. With a view of nature that is both intimate and all-encompassing, she explores the fragility of the relationship between humans and the environment and the connections that exist between body and territory.

In *Ice Breaker White Sun* (2016), for example, two videos are juxtaposed to multiply the *mises en scène* and the performers’ cyclical and obsessional movements, which both complement and oppose each other, affecting the temporality of the story. As she has done in her preceding video pieces, *Cycle* (2014) and *Les Eux* (2013), Carrier presents images with sound but no words. She also introduces something new: a temporal confusion that results from winter and

summer views. The fragility of human beings in eloquent nature is once again revealed – this time, in a duel of motifs between ice and water, sand and snow.

In *Ice Breaker White Sun*, the spectator cannot discern whether the figures in motion are trying to build some kind of structure or are simply leaving their traces behind. Busily, even desperately, the performers' hands alter materials and break up substance. The close-ups create an almost sensual proximity: pushing, rubbing, opposing inertia after labour; the stone crashing on a rock; the rag creased by friction; the water hit by the rock. In this work, Carrier immerses us in a complex sensory world, within which fragile but stubborn beings attempt to dominate the power of nature.

Parade (2014–16), Carrier's recent project, produced in collaboration with the collective L'Orchestre d'hommes-orchestres, is a more complex installation, involving a display of subjects that are both disparate and complementary. For the first time, music is a constant – imposing a rhythm and creating an atmosphere that is different from that in previous works. The exhibition space contains three compositions: thirty photographic portraits, grouped on a bright-yellow wall; two large back-to-back video projections; and a cluster of artefacts placed on the floor. The framed portraits and the objects, we quickly realize, were used to construct the images in motion.

The first video shows a procession of performers walking through abandoned fields. Some of them are adorned with a variety of objects, which they wear as temporary ornaments. Others are harnessed to pieces of furniture, utensils or invented tools. They follow each other in single file, in silence, through a stretch of time that seems endless, to the rhythm of gypsy-like music. A second video, which is both a soundtrack and documentary record of the second performance, features a brass and string ensemble filmed in the heart of a dark forest and playing, looped, the same music for just as endless a stretch of time. The video work, shown on two screens, is intended to be the edit of a single trip. Whether forming an invented community – transporting a collapsed big-top tent – or a family in exile, the walkers follow each other, resigned and weary, but also free and in solidarity.

This recent work offers a more theatrical and material – though just as poetic – dimension. The humans that march by transport and possess, control and ennoble their world. By taking an increasing amount of the exhibition space and offering additional visual reference points and process-related traces, *Parade* shows an even more profound discourse on the ritual of humans' inscription in their territory.



Jacynthe Carrier was born in Lévis and lives in Quebec City. She earned her bachelor's degree at the Université du Québec à Montréal (2007) and her master's degree at Concordia University (2012). In 2011, she received the Prix de la création artistique from the Conseil des arts et des lettres du Québec. She received the Prix Pierre-Ayot from the City of Montreal in 2013, and also in that year she was long-listed for the Sobey Art Award. She was the recipient of the Prix Videre Création in 2015 (Quebec). Her work has been presented frequently nationally and internationally and at various events in Europe, Brazil, Mexico and the United States. She is represented by Galerie Antoine Ertaskiran in Montreal. ■

CLAUDE BÉLANGER

General and Artistic Director
Manif d'art

Jacynthe Carrier

Parade, 2014-16

project realized in collaboration with L'ODHO,
2 HD colour videos, ink jet prints and objects,
installation view at *Manif d'art 8: The Québec City
Biennial. The Art of Joy*, MNBAQ, 2017

Jacynthe Carrier

Parade, 2014-16

projet réalisé en collaboration avec L'ODHO,
2 vidéos HD couleur, épreuves au jet d'encre, objets,
vue de l'installation à la *Manif d'art 8 - La biennale
de Québec. L'Art de la joie*, MNBAQ, 2017



Jacynthe Carrier

No. 4 of the series *Ice Breaker White Sun*, 2016
ink jet print on archival paper. Collection of
the Montreal Museum of Fine Arts

Jacynthe Carrier

#4 de la suite *brise glace soleil blanc*, 2016
épreuve au jet d'encre sur papier archive.
Collection du Musée des beaux-arts de Montréal

JACYNTHE CARRIER | QUÉBEC

Jacynthe Carrier utilise la photographie et la vidéo pour créer des œuvres immersives, des « tableaux vivants ». Au sein de sites choisis, sauvages ou désaffectés, et sur la base de mouvements plus ou moins chorégraphiés, des personnages sont en action, interagissant entre eux ou se confrontant à la nature. Dans la création de ses œuvres, l'artiste ne guide pas toujours le mouvement de ses « performeurs ». Parfois, elle laisse plus librement le hasard de leurs gestes créer de nouveaux rites et d'étranges coïncidences. S'en dégage une réflexion sur la quête perpétuelle, les cycles et les traditions.

L'artiste choisit soigneusement les espaces où elle effectue ses « manœuvres d'habitation », qui vont de paysages désertés, le plus souvent extérieurs, à des lieux empreints d'un passage évident, tracés par l'activité humaine. Portant à la fois un regard intimiste et englobant sur la nature, elle s'interroge sur la fragilité de l'être humain dans sa relation avec l'environnement, mais aussi sur les liens qui existent entre le corps et le territoire.

Dans *brise glace soleil blanc* (2016), par exemple, la juxtaposition de deux vidéos multiplie les mises en scène et leurs mouvements cycliques et obsessionnels, qui se complètent et s'opposent, agissent sur la temporalité du récit. À l'instar de ses vidéographies précédentes, *Cycle* (2014) et *Les Eux* (2013), l'artiste présente ici des images sonores, mais sans paroles, et introduit une nouveauté : une

confusion temporelle qui résulte des prises de vue d'hiver et d'été. La fragilité de l'être dans la nature éloquente est une fois de plus révélée dans un duel de motifs opposant la glace et l'eau, le sable et la neige. Dans *brise glace soleil blanc*, le spectateur ignore si les personnages, en action, essaient de construire une structure quelconque ou de simplement laisser leurs traces.

De manière affairée, voire désespérée, leurs mains altèrent les matériaux et brisent la matière. Les plans rapprochés créent une proximité presque sensuelle : pousser, frotter, opposer l'inertie après le labeur; le fracas de la pierre sur un rocher, le chiffon froissé par la friction, l'eau frappée par la roche. Avec cette œuvre, l'artiste nous fait pénétrer dans un monde sensoriel et complexe au sein duquel des êtres fragiles, mais entêtés, s'acharnent à dominer une nature puissante.

Parade (2014–2016), son récent projet réalisé en collaboration avec le collectif L'Orchestre d'hommes-orchestres, se complexifie dans sa composition. En effet, l'exposition des sujets est à la fois disparate et complémentaire et, pour la première fois, la musique est omniprésente. Elle impose un rythme, créant ainsi une atmosphère qui se distingue des travaux précédents. Dès l'entrée dans l'espace, trois compositions s'offrent à nous : une trentaine de portraits photographiques, groupés sur un mur jaune vif; deux grandes projections vidéo,

placées dos à dos; puis un amas d'artéfacts, placé au sol. Les portraits encadrés et les objets épars, on le devine rapidement, ont servi à la construction des images en mouvement.

Un premier film nous montre une procession de performeurs marchant à travers des champs en friche. Quelques-uns sont affublés d'objets hétéroclites, qu'ils arborent comme des parures de fortune. D'autres sont harnachés de pièces de mobiliers, d'ustensiles ou d'outils inventés. Tous se suivent à la queue leu leu, en silence, pour un temps qui semble sans début ni fin, au rythme d'une musique un peu gitane. Un second film, à la fois trame sonore et document d'une deuxième performance, met en scène un ensemble de cuivre et de cordes filmé au cœur d'une forêt sombre et jouant en boucle la même musique pour un temps aussi long, sans début ni fin. L'œuvre vidéo, ainsi installée en deux écrans, se veut le découpage d'un seul et même voyage. Qu'il soit celui d'une communauté inventée, transportant un chapiteau défait, ou bien celui d'une famille en exil, les marcheurs se suivent, résignés et las, mais tous libres et solidaires.

Dans cette œuvre récente de l'artiste, le propos se dote d'une dimension plus théâtrale et matérielle, mais tout aussi poétique. Les humains qui parquent transportent, possèdent, contrôlent et anoblissent leur univers.



Jacynthe Carrier

Cycle, 2014

video installation, installation view at CLARK,
Montreal, 2016. Collection of Hydro-Québec

Jacynthe Carrier

Cycle, 2014

installation vidéo, vue de l'installation à CLARK,
2016, Montréal. Collection Hydro-Québec

En investissant plus largement l'espace d'exposition puis offrant davantage de repères visuels et de traces processuels, *Parade* expose un discours encore plus approfondi du rituel de l'inscription de l'Homme dans son territoire.

Née à Lévis, Jacynthe Carrier habite et travaille à Québec. Elle a obtenu son baccalauréat à l'Université du Québec à Montréal en 2007 et sa maîtrise à l'Université Concordia en 2012. M^{me} Carrier a reçu le Prix de la création artistique du Conseil des arts et des lettres du Québec en 2011 et le prix Pierre-Ayot de la ville de Montréal, en 2013, alors qu'elle était candidate en lice pour le Prix Sobey pour les arts. Récipiendaire du Prix Videre Création en 2015 (Québec), elle est aujourd'hui reconnue sur la scène nationale et internationale; ses œuvres ont été présentées plusieurs fois en Europe, au Brésil, au Mexique et aux États-Unis. Elle est représentée par la galerie Antoine Ertaskiran à Montréal. ■

**CLAUDE
BÉLANGER**

Directeur général et artistique
Manif d'art



—
ATLANTIC
ATLANTIQUE

URSULA JOHNSON


Ursula Johnson

Ode to Miss Chief Eagle Testickle, 2016
sculpture with birch bark, ash wood, sweetgrass,
paper and refinished found items. Collection of
the artist

Ursula Johnson

Ode à Miss Chief Eagle Testickle, 2016
sculpture, écorce de bouleau, bois de frêne,
foin d'odeur, papier et objets trouvés restaurés.
Collection de l'artiste.

Nova Scotian artist Ursula Johnson's remarkable practice is built on memory and community. At a moment in time when Canadians are celebrating and challenging the idea of nationhood, Johnson's work embodies a considered, critical, yet generous lens through which multiple histories and communities may be considered.

Johnson is a member of the Eskasoni First Nation on Cape Breton Island; her own circle of family members are accomplished basket-weavers. Drawing on the history of this skill, specific to her own Mi'kmaw community and passed from generation to generation, Johnson explores what it means to honour and preserve those things that cement a culture or people.

Since graduating from NSCAD University in 2006, Johnson has developed a unique visual language that manifests in performance, sculpture and installation. She often uses the natural materials associated with traditional basket weaving (split ash, sweet grass and birch) and her own body to underscore the physical and historical labour of the work. Her practice has centred on memory – her own memory; the teaching of weaving skills to the next generation by her grandmother, mother and aunts; and the history that the basket form holds. Alongside the transfer of knowledge comes the transfer of histories, the place the basket holds in the Western colonial history of the Atlantic

Northeast. Johnson tips the power balance in this history, giving new voice to the baskets through her project *Mi'kwite'tmn (Do You Remember)* (2014). Considering the loss of traditional language and skills connected to the baskets of her people, she has created a museum piece that asks her viewers to actively participate. The steps that lead to the weaving of specific basket forms are etched in Mi'kmaq on clear Plexiglas hoods atop empty plinths. This intervention into the seemingly sacrosanct realm of the museum object demands that the language that she fears losing is preserved, and further activated through an interactive “archive.”

At the end of June 2017, Johnson partnered with the Cabot Education Centre's grade-five class to give voice to Cape Breton's cultural histories as part of the cross-Canada project *LandMarks2017/Repères2017*. Johnson and her team invited artists, singers and songwriters, cultural historians, metalsmiths and members of the Parks Canada staff at Cape Breton Highlands National Park to come together to celebrate each others' talents. Young students and performers wore costumes designed by Johnson and sewn by partners from NSCAD University's textile department. Visitors were invited to sample moose meat, beef and vegetables grilled over a massive fire after a nature walk to a waterfall in the woods. Along the way, stops could be made to learn about crawfish or a Mi'kmaq dice game. This “Festival of Stewards” was an act of reconciliation among groups

whose relationships to one another have been strained since the 1930s when land was expropriated from the Mi'kmaq community to create the park itself. However, it was obvious that by inviting performers from Mi'kmaq, Gaelic, and Acadian backgrounds to add their voices to the mix, Johnson's vision was inclusive, honouring the multiple communities that make up that circle.

The artist skirts the potential pitfalls of being all things to all people, a trap set by the expectation that she speak for each of the groups of which she is member. Instead, she explores aspects of her culture, her sexuality and her youth through stand-alone projects that link to her overarching artistic vision.

Ode to Miss Chief Eagle Testickle (2016) is a poignant commentary on the centuries-old trade exchange between settlers and Indigenous communities. Johnson models her commodity on the ubiquitous Bench jacket, embellishing her birchbark version with black ash ribbon and sweet grass. The direct quote in her production is to the longstanding tradition of embellishment of basketware traded by the Indigenous people of the Atlantic region to the settlers who wanted portable, beautiful objects to bring back to Europe. Johnson's reading of this history is one that empowers and honours the exchange, valuing the work and artistry of her foremothers, whose industry generated a complex visual vocabulary that remains today.



Johnson describes this piece as her first “love letter,” and the dedication is made to Canadian artist Kent Monkman’s alter ego, Miss Chief Eagle Testickle. Johnson suggests through this dedication a deep admiration of the two-spirited artist, his ability to navigate the art world as well as his own Cree history through his drag persona, and Miss Chief’s interactions with historical moments. Johnson’s ode brings a contemporary lens through which to view that historical exchange as well as acknowledge, with a kind of grace and elegance, the important path forged by her fellow artist.

As context for understanding just how important Johnson’s work is, one must acknowledge the sheer lack of art historical, critical and cultural documentation of First Nations’ contributions to the art world. Johnson is quietly and steadily working to right this shortcoming, ensuring through smart and sharp works of art that the memory of her past – both recent and distant – be recorded.

If Johnson’s work indeed centres on memory, it is the words she spoke at the outset of *re(al)-location* (2017) that resonate most deeply. Calling on all those gathered in MacIntosh Brook that day, she noted that water holds memory, and that on that very day, in that place, those present were changing and making a new memory. This is at the core of Johnson’s practice: she honours what exists

Ursula Johnson
Mi'kwite'tmn (Do You Remember), 2014
multicomponent solo exhibition with
sculpture, craft, interactive media
and performance

Ursula Johnson
Mi'kwite'tmn (Te rappelles-tu ?), 2014
exposition individuelle à composantes multiples
avec une sculpture, artisanat, médias interactifs
et performance

and what has come before, and calls on the active, conscious action of those around her to change what is yet to come. Bringing out the very best in each of those she works with, she finds commonality among their differences. ■

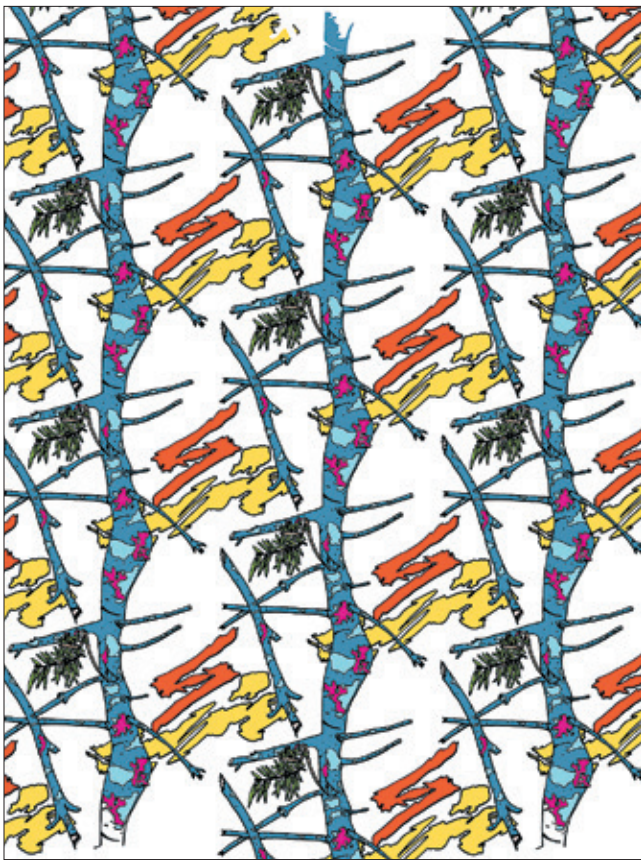
**SARAH
FILLMORE**

Chief Curator
Art Gallery of Nova Scotia

La pratique remarquable de l'artiste néo-écossaise Ursula Johnson s'appuie sur la mémoire et la collectivité. En ces temps de célébrations pour le Canada, mais également d'interrogation au sujet de l'idée même de nation, l'œuvre de Johnson tombe à point nommé en ce qu'elle présente des perspectives mûrement réfléchies, critiques, mais généreuses, à travers lesquelles de multiples histoires et communautés sont prises en compte.

Johnson fait partie de la Première Nation d'Eskasoni sur l'île du Cap-Breton et plusieurs membres de sa famille sont des vanniers accomplis. Tirant profit de l'histoire et du savoir-faire de la communauté micmaque, transmis de génération en génération, Johnson explore leur signification et honore ces choses qui cimentent une culture ou un peuple.

Depuis qu'elle a obtenu son diplôme de la NSCAD University en 2006, Ursula Johnson a créé un langage visuel unique qui se décline en performances, sculptures et installations. Elle utilise souvent des matériaux naturels associés à la vannerie traditionnelle (éclisses de frêne, foin d'odeur et bouleau) et son propre corps pour faire ressortir le travail physique et historique de l'œuvre. Sa production est centrée sur la mémoire : la sienne, celle de sa grand-mère, de sa mère et de ses tantes enseignant à la jeune génération les rudiments de la vannerie et l'histoire qu'elle véhicule. Avec la transmission du savoir vient celle du passé; de



Ursula Johnson
(re)al-location, 2017
 repeat pattern digital print, originally commissioned by Partners In Art for *LandMarks2017*.
 Collection of the artist

Ursula Johnson
relocalisation, 2017
 impression numérique à motifs répétés, commandée à l'origine par Partners in Art pour *Repères2017*.
 Collection de l'artiste.

URSULA JOHNSON | ATLANTIQUE

la place qu'occupe le panier dans l'histoire coloniale occidentale du nord-est de la région atlantique. Ursula renverse l'équilibre du pouvoir et donne une voix nouvelle aux paniers à travers son projet *Mi'kwite'tmn: Do You Remember* (2014) [Mikwite'tmn: te rappelles-tu?]. Abordant la question de la perte de la langue ancestrale et de l'art de la vannerie de son peuple, cette pièce de musée invite les visiteurs à une participation active. Les étapes du tressage du panier sont gravées en micmac sur du plexiglas transparent surmontant des socles vides. Cette intervention – dans ce qui semble en apparence le sacro-saint domaine de l'objet de musée – soulève des questions liées à la langue qu'elle craint de perdre sous forme d'« archive » interactive.

À la fin juin 2017, Ursula Johnson s'est associée à la classe de cinquième année du Cabot Education Centre pour relayer les histoires culturelles de l'île du Cap-Breton dans le cadre du projet pancanadien *Repères2017/LandMarks2017*. Johnson et son équipe ont invité artistes, chanteurs, historiens de la culture, artisans du métal et membres du personnel de Parcs Canada au parc national des Hautes-Terres-du-Cap-Breton, afin de célébrer ensemble les talents de chacun. Élèves et interprètes ont revêtu des costumes dessinés par Johnson et cousus par des partenaires du département de textile de la NSCAD University. Les visiteurs étaient invités à déguster de la viande d'orignal, de bœuf et des légumes grillés sur un grand feu après une randonnée en nature jusqu'à une

chute d'eau dans les bois. Lors de celle-ci, des arrêts pouvaient avoir lieu pour que les participants jouent à des jeux micmacs (au *Crawfish* par exemple). Ce festival se voulait un acte de réconciliation entre des groupes dont les relations étaient tendues depuis les années 1930, époque où la communauté micmaque avait été expropriée de ce territoire pour la création du parc. Aussi en invitant des artistes d'origine micmaque, gaélique et acadienne, Johnson a-t-elle offert une vision inclusive, rendant hommage aux diverses communautés qui formaient ce cercle.

L'artiste évite l'écueil potentiel du « porte-parole officiel », un piège puisque plusieurs s'attendent à ce qu'elle parle au nom de chaque groupe dont elle est membre. Elle choisit plutôt d'explorer différents aspects de sa culture, de sa sexualité et de sa jeunesse à travers des projets autonomes reliés à sa vision artistique d'ensemble.

2016 : Ode à Miss Chief Eagle Testickle (2016) est une prise de parole bouleversante sur les échanges commerciaux centenaires entre colonisateurs et Autochtones. Pour sa création, Johnson prend modèle sur l'universelle veste Bench, qu'elle agrémente par cette version en écorce de bouleau avec des rubans de frêne noir et du foin d'odeur. Sa production renvoie directement à la longue tradition ornementale des paniers vendus par les peuples autochtones de la région de

l'Atlantique et aux colonisateurs désireux de se procurer de beaux objets faciles à transporter en Europe. La lecture que fait Johnson de cette histoire contribue à renforcer et à honorer l'échange, valorisant le travail et le talent artistique de ses aïeules, dont l'activité est à l'origine d'un vocabulaire visuel complexe qui existe encore aujourd'hui.

Johnson évoque cette pièce comme étant sa première « lettre d'amour », et elle rend hommage à *Miss Chief Eagle Testickle*, l'alter ego de l'artiste canadien Kent Monkman. Johnson y laisse transparaître une profonde admiration pour l'artiste bi-spirituel et célèbre sa capacité à évoluer dans le monde de l'art en gardant son identité crie et en présentant un personnage de *drag queen* qui interagit avec des épisodes de l'histoire. L'ode de Johnson nous donne un point de vue contemporain de cet échange : une reconnaissance empreinte de grâce et d'élégance du chemin défriché par son collègue artiste.

Pour bien comprendre l'importance de l'œuvre de Johnson, il faut mentionner le manque flagrant de documentation critique, culturelle et historique sur la contribution des Premières Nations à la sphère artistique. Johnson travaille avec calme et ténacité à corriger cette injustice, s'assurant, avec des créations intelligentes, pointues et d'une grande présence physique que la mémoire du passé (récent comme lointain) est protégée.



Ursula Johnson

Basket Weaving, 2011

cooperative durational performance with white ash splints. Collection of the artist

Ursula Johnson

Tressage de panier, 2011

performance coopérative de longue durée, avec des éclisses de frêne blanc.

URSULA JOHNSON | ATLANTIQUE

La démarche de Johnson s'articule autour des souvenirs, mais ce sont les mots qu'elle emploie au début de *re(al)-location* (2017) [re-localisation] qui accentuent leur signification. À celles et ceux qui étaient rassemblés à MacIntosh Brook ce jour-là, elle a dit que l'eau conservait la mémoire et que, à ce moment, et en ce lieu, toutes les personnes présentes la faisaient évoluer, en composaient une nouvelle. C'est là le cœur de la pratique de Johnson : elle célèbre ce qui existe et ce qui l'a précédée et fait appel à ceux qui l'entourent pour changer ce qui reste à venir par des actions concrètes et conscientes. En faisant ressortir ce qu'il y a de mieux chez celles et ceux avec qui elle travaille, elle va chercher des points communs au-delà de leurs différences. ■

SARAH FILLMORE

Conservatrice en chef

Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse

NATIONAL GALLERY OF CANADA

Chief, Publications and Copyright: **Ivan Parisien**
Editors: **Marie-Christine Gilbert**, **Lauren Walker**
and **Caroline Wetherilt**

Production Manager: **Anne Tessier**

Translation: **Marie-Josée Arcand**, **François D. Brodeur** and **Frédéric Dupuy**

Design: **Frédéric Gélinas**

Printer: **The Lowe Martin Group**

PHOTO CREDITS

Photographs were provided by the owners or custodians of the works reproduced, with any additional or alternate credits noted below:

Photo: **Toni Hafkenschaid** (p. 18)

Photo: **Aurélien Mole** (p. 22)

Photo: **SITE Photography** (p. 30)

Photo: **Karen Asher** (p. 34)

Photo: **Larry Glawson** (p. 38)

Photo: **The New Gallery** (p. 42)

Photo: **Georgia Scherman Projects** (p. 46)

Photo: **Yuula Benivolski, courtesy of Doored** (p. 54)

Photo: **Jacynthe Carrier** (pp. 64, 70)

Photo: **Idra Labrie, MNBAQ** (p. 68)

Photo: **Paul Litherland** (p. 74)

Photo: **Karen Asher** (p. 78)

Photo: **Chris Smith** (p. 82)

Photo: **Ursula Johnson** (p. 86)

Photo: **Riet Mellink** (p. 90)

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

Chef, Publications et droit d'auteur : **Ivan Parisien**
Révisseurs : **Marie-Christine Gilbert**, **Lauren Walker**
et **Caroline Wetherilt**

Gestionnaire de la production : **Anne Tessier**

Traducteurs : **Marie-Josée Arcand**, **François D. Brodeur** et **Frédéric Dupuy**

Concepteur graphique : **Frédéric Gélinas**

Imprimeur : **The Lowe Martin Group**

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Les photographies ont été fournies par les propriétaires ou les détenteurs des œuvres reproduites, en plus des crédits supplémentaires ou autres mentionnés ci-bas :

Photo : **Toni Hafkenschaid** (p. 18)

Photo : **Aurélien Mole** (p. 22)

Photo : **SITE Photography** (p. 30)

Photo : **Karen Asher** (p. 34)

Photo : **Larry Glawson** (p. 38)

Photo : **The New Gallery** (p. 42)

Photo : **Georgia Scherman Projects** (p. 46)

Photo : **Yuula Benivolski, avec l'autorisation de Doored** (p. 54)

Photo : **Jacynthe Carrier** (p. 64, 70)

Photo : **Idra Labrie, MNBAQ** (p. 68)

Photo : **Paul Litherland** (p. 74)

Photo : **Karen Asher** (p. 78)

Photo : **Chris Smith** (p. 82)

Photo : **Ursula Johnson** (p. 86)

Photo : **Riet Mellink** (p. 90)

GALLERY.CA/SOBEY BEAUX-ARTS.CA/SOBEY



Organized by /
Organisé par



National
Gallery
of Canada
—
Musée
des beaux-arts
du Canada

Canada

Funded by /
Financé par

SOBEY ART
FOUNDATION

FONDATION SOBEY
POUR LES ARTS

Host institution /
Insitution hôte

Art
Museum
University of
Toronto

