

Contact 2017, Focus sur le Canada **Contact 2017, Focus on Canada**

Jill Glessing

Numéro 108, hiver 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87626ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Glessing, J. (2018). Contact 2017, Focus sur le Canada / Contact 2017, Focus on Canada. *Ciel variable*, (108), 64–71.

CONTACT 2017

Focus on Canada

JILL GLESSING



Katherine Knight, *Sunporch*
from the / de la série *Caribou Mottos Series*, 2006

Promotion for “Canada 150” – marking the inception of the colonial enterprise of the “Dominion of Canada” and its unequal union with Quebec – was tepid, perhaps foretelling the inevitable response: a hundred and fifty years old – really? The land, of course, had been inhabited a little longer than that – about twelve thousand years – by Indigenous peoples.

This foundational model – of palimpsest or wax tablet – the processes of overlay, reinscription, and erasure, and the resultant friction could be seen in relation to many of CONTACT 2017’s primary and featured exhibitions.¹ Responding to that nationalist celebration, some exhibitions in the festival, which bore the title “Focus on Canada,” prompted gentle fondness for the country’s lands and communities – both settler and mixed. Other significant exhibitions attended to the darker underside – pointing to patriarchal and white power and the chafing friction related to racial and gender violence. Particularly prominent were Indigenous artists, whose activist works revisited their history as Kanata’s first peoples and the natural world they inhabited.

A gentler perspective on Canadian cultural identity was offered by Katherine Knight’s archaeological dig into the literal and rhetorical fabric of domestic Nova Scotia culture via a rural folk art:



Katherine Knight, *Buoy*, video
from/de *Portraits and Collections*, 2017



Johan Hallberg-Campbell, *Coastal (detail/détail)*, 2017, at/à Harbourfront

Le peu de bruit qui s’est fait autour du cent-cinquantième anniversaire du Canada – début de l’entreprise coloniale du « *Dominion of Canada* » et de son union inégalitaire avec le Québec – laissait peut-être présager cette inévitable réaction : « Cent-cinquante ans... vraiment ? » Le territoire pourtant est habité depuis près de douze mille ans par des peuples indigènes...

C’est en référence à ce modèle fondateur, palimpseste ou tablette de cire, méthode d’effacement, de recouvrement, de *réécriture*, et des tensions qui en résultent, que peuvent être analysées plusieurs des expositions à l’honneur de CONTACT 2017¹. Embrassant ce repère nationaliste, certaines expositions du festival qui portait pour titre *Focus on Canada*, invitaient à un tendre amour pour le territoire et ses habitants, colons ou métis. D’autres expositions dignes d’intérêt s’attachaient plutôt à montrer l’envers du décor : le pouvoir patriarcal des blancs et les brûlantes tensions liées aux violences faites aux femmes et aux minorités. Les artistes des Premières Nations sortaient du lot, eux dont les œuvres engagées revisitaient leur histoire en tant que premiers habitants du Kanata et le monde naturel dans lequel ils habitent.

Katherine Knight, archéologue du tissu domestique de la Nouvelle-Écosse (au sens littéral comme au sens figuré), éclairait



Johan Hallberg-Campbell, *Coastal*, installation view / vue d'installation, 2017, at/à Harbourfront

needlework mottos. These ornately colourful aphorisms in Gothic script were produced from the mass-produced punched-paper patterns popular around the turn of the twentieth century. Collaborating with Knight in *Portraits and Collections*, the Textile Museum of Canada displayed a large selection of framed fabrics with their embroidered wisdom, such as “What is a Home without a Father?” (or, variously, “a Cat”), drawn from a much larger collection of 173 pieces that once covered the pastel walls of a home overlooking Caribou Harbour. Knight added layers to these historical artefacts through her excavation project *Caribou Mottoes* (2006, ongoing), presented here in mixed-media format. Three small square photographs showed light-filled interiors, their walls covered with the framed needlework pieces; large photographic close-ups of individual framed pieces were paired with images of their messy reverses, released from their frames, revealing stray threads and old newspaper backing. Two audio-video works further fleshed out the story: an evocative triptych meditation on the sea and the passing of old ways of life focused on bobbing buoys, their original warning bells destined for replacement by digital sound (*Buoy*, 2003); in another, the needlework pieces were coupled with voices of women and girls in the community reading their inscriptions.

Three video works by Johann Hallberg-Campbell capturing imagery from the other two Canadian seacoasts – Arctic and Pacific – were installed in a small alcove in his Harbourfront Gallery exhibition, *Coastal* (2010, ongoing). The relatively abstract imagery of *Arctic*, *Tuktoyaktuk*, *Northwest Territories* (2016) – aerial views of snow-covered expanses and closer captures of roiling seawater with accompanying sea and bird sounds – was more poetic than were the conventional colour photographs of coastal peoples and places that crowded the remaining walls in collage format.

d'un jour plus amène l'identité culturelle canadienne grâce à ses recherches sur un artisanat local : les sentences brodées. Ces aphorismes en caractères gothiques cousus de couleurs vives ont été réalisés à l'aide des modèles en papier perforé si populaires à la fin du XIX^e siècle. Pour *Portraits and Collections*, le Textile Museum of Canada a mis à la disposition de l'artiste une vaste sélection de broderies encadrées sur lesquelles on peut lire des phrases telles que : « *What is a Home without a Father?* », toutes tirées d'une collection de 173 encadrements qui décoraient les murs pastel d'une maison donnant sur Caribou Harbour. Knight insuffle à ces artefacts historiques d'autres significations dans son projet multimédia de fouille *Caribou Mottoes* (2006, en cours). Trois petites photos carrées montraient les intérieurs lumineux où étaient accrochés les tissus brodés ; des agrandissements de détails d'une broderie étaient jumelés à des photos des fils ou du papier journal à l'endos. Deux œuvres audio visuelles donnaient corps à l'histoire : dans *Buoy* (2013), triptyque contemplatif et méditation sur la mer et la transmission des anciennes coutumes, on voyait flotter des bouées dont les cloches vont bientôt être remplacées par des timbres artificiels ; la seconde vidéo superposait aux images les voix de femmes et de filles de Caribou Harbour qui récitaient les sentences.

À la Harbourfront Gallery, la côte arctique et pacifique du Canada étaient mises de l'avant dans les trois vidéos de Johan Hallberg-Campbell installées dans une petite pièce de l'exposition *Coastal* (2010, en cours). Les images relativement abstraites de *Arctic*, *Tuktoyaktuk*, *Northwest Territories* (2016) – prises de vue aériennes d'étendues enneigées ou d'eaux sableuses, accompagnées de chants d'oiseaux et de bruits de mer – étaient plus poétiques que les photographies conventionnelles des bords de mer et de leurs habitants mises aux murs.



Michael Snow
Solar Breath (Northern Caryatids), 2002
 video still / photo de vidéo
 62 min (continuous loop), sound / (boucle), avec son
Sheeploop, 2000
 video still / photo de vidéo
 15 min (continuous loop), silent / (boucle), muet



Coastal imagery was similarly featured in Michael Snow's *Newfoundlings* at the Prefix Institute of Contemporary Art, but through dreamier camera explorations. Four videos explored human and camera perceptions of time and motion and the similarly flickering spaces of water, land, and vegetation that they recorded. These playful experiments were also highly evocative of place: in *Solar Breath (Northern Caryatids)* (2002), sea breeze and sound filled over an hour of looped audio-visual pleasure as light salmon-coloured window curtains lift, give a teasing glimpse of the outdoors, then are sucked back against the screen with an urgent "thwap." Occasionally, a light domestic clatter of voices and dishes introduces the presence of the camera and its operator. On a small

Responding to that nationalist celebration,
 some exhibitions in the festival. . .
 prompted gentle fondness for the country's
 lands and communities. . . . Other significant
 exhibitions attended to the darker underside –
 pointing to patriarchal and white power
 and the chafing friction related to racial
 and gender violence.

monitor, *Sheeploop* (2000) settles our mesmerized attention on a curved green pasture overlooking a lively white-capped ocean. In slow real time, grazing sheep move into, then out of, the frame, creating a "loop" and setting the pace of a rural seacoast.

Sharing affinities with Snow's filmic experiments is British-based Canadian artist Mark Lewis. Three new video works drawn from his series *Canada* were projected onto walls at the Art Gallery of Ontario (AGO). Like Snow, Lewis uses exploratory camera modes: the medium has its own agency – we get to know the camera, what it can do, how it sees, and we are invited to consider its cultural meaning. But, unlike Snow's camera's interactions with

Les paysages côtiers occupaient également *Newfoundlings* de Michael Snow, présentée au Prefix Institute of Contemporary Art, bien que les explorations cinématographiques fussent plus oniriques. Quatre vidéos montraient les espaces de l'eau, de la terre et de la végétation et exploraient la façon dont on perçoit le temps et le mouvement. Ces expériences ludiques évoquaient également des lieux : dans *Solar Breath (Northern Caryatids)* (2002), les sons de bord de mer servaient de trame sonore à une boucle vidéo d'un rideau rose-saumon soulevé par la brise qui laissait entrevoir l'extérieur, puis était brusquement aspiré en un petit *hap*. De temps en temps, des voix et des bruits d'ustensiles rappelaient une présence derrière la caméra. Sur un petit écran de télévision, *Sheeploop* (2000) attirait l'attention vers la courbe d'un pré surplombant l'eau écumante de l'océan. Lentement, des moutons apparaissaient dans le champ visuel pour paître, puis en sortaient, répétitivement, au rythme de la côte.

L'artiste canadien établi en Grande-Bretagne Mark Lewis partage avec Snow un goût pour les expérimentations audio visuelles, comme le prouvent les trois nouvelles œuvres vidéo tirées de sa série *Canada* projetées sur les murs du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO). Tout comme Snow, Lewis explore de nouvelles façons de filmer ; le médium devient son propre agent : on apprend à connaître la caméra, ce qu'elle peut faire et ce qu'elle voit, on nous invite même à reconsidérer sa place culturelle. Mais au contraire de Snow, chez qui la caméra entretient un contact intime avec des lieux ruraux, Lewis – avec sa caméra mobile, détachée de son sujet, parfois installée sur un drone – parcourt les espaces urbains de son œil vorace, omniscient. *Valley* (2017) est une œuvre qui témoigne de ce style panoramique et dans lequel le paysage est contemplé froidement. Dans cette vidéo, le territoire sujet à exploration est l'étalement urbain d'un coin de la vallée de la rivière Don, près de Toronto. Le regard critique de la caméra survole avec lenteur la maigre nature

more intimate and rural spaces, Lewis's roving, distanced, sometimes drone-operated camera often scans modern urban spaces with a voracious, omniscient eye. That signature panoramic style purveying the landscape with cool camera view was applied to one of the works here – *Valley* (2017). In this work, the land explored is the urban mess around a section of Toronto's Don Valley. The camera visits, with a slow, critical gaze, the bit of nature that just manages to survive – grey tree skeletons, scrub vegetation, and detritus edging the Don River – the parkway with its whizzing cars, train tracks, warehouse buildings covered with advertising and brand names, an occasional jogger on a bike trail. Partway through the tour, the camera explores the abstract compositions created by electrical towers and lines against a blank sky, suggesting the rational carving up of modernist spaces. More pointedly, the camera grazes past, and settles briefly over, an Indigenous man outside his makeshift home under a bridge. He crawls into his tent, snow begins to obscure the scene, the camera moves on.

In *Things Seen* (2017), the camera displays more ominous and predatory tendencies. Entering an expansive, empty Lake Ontario beach on an overcast day, the camera quickly latches onto its target – a woman wearing a dark wet suit emerging from the water. At first she is oblivious to the menacing and voyeuristic eye trained upon her; then, she stares it down as it circles closer and closer to her. This modern woman – an update of Édouard Manet's radically assertive *Olympia* (1863) – defends herself against the invasive gaze, sends it away, and returns to her solitary enjoyment within the natural lake-scape.

At Gallery TPW, Luis Jacob's exhibition *Habitat* made more pointed reference to the colonizing, demarcating inscription of spaces and bodies through urban development and representational technologies. In *Sightlines*, Toronto's steady transition toward its current condo-controlled landscape was mapped out through rows of colourful historical postcards that stretched in a line across the walls of one room. The modernist aesthetic, introduced to the city with Ludwig Mies van der Rohe's Toronto-Dominion Centre towers in 1967, and expressing the values of international finance, increasingly erased, overlay, and reinscribed the city's original colonial structures.

Leading into a second, larger room, and reiterating the theme, was a large map of the Ward – Toronto's historic, central area that once housed poorer populations, razed to make room for the growing financial capital of Canada. Inside the room, two installations

qui y survit : squelettes d'arbres incolores, végétation rachitique et déchets bordant le cours d'eau ; un boulevard avec les autos qui y filent, un chemin de fer, des entrepôts couverts de publicités ; de temps en temps un joggeur sur une piste cyclable. Au milieu de ces scènes, la caméra explore les compositions abstraites que créent les lignes haute-tension contre le ciel, la découpe rationnelle de l'espace moderne. Plus directe, la caméra survole de près un Amérindien sous un pont, hors de son abri de fortune ; il y rentre alors qu'une neige tombe qui recouvre la scène. Et la caméra poursuit son vol.

Dans *Things Seen* (2017), la caméra plus menaçante exprime des tendances prédatrices. C'est un jour nuageux sur une grande plage déserte du lac Ontario et la caméra se précipite sur sa proie, une femme qui sort de l'eau vêtue d'une combinaison de plongée. Celle-ci ne prête d'abord pas attention à ce voyeur hostile qui est sur ses traces, mais elle finit par le confronter alors qu'il s'approche d'elle en tournant. Cette femme, une version moderne de l'audacieuse *Olympia* (1863) de Manet, se défend contre le regard invasif, le repousse et retourne à son amusement solitaire dans ce paysage lacustre.

Une autre exposition, *Habitat* de Luis Jacob, à la Gallery TPW faisait plus directement allusion à la façon dont l'espace colonise et délimite les corps par le développement urbain et les technologies de la représentation. L'installation *Sightlines* retraçait au moyen de cartes postales historiques aux murs d'une des salles, la transformation de Toronto en royaume du condominium. L'esthétique moderniste qui fait son apparition à Toronto avec le Dominion Centre de Mies van der Rohe en 1967, symbole des nouvelles valeurs de la finance mondiale, effaça petit à petit et recouvrit, *réécrivit* les structures coloniales d'origine.

Dans une autre pièce plus spacieuse était affiché un plan grand format du Ward, ce quartier historique du centre de Toronto qui abritait autrefois les gens les plus pauvres et fut rasé pour faire place à la nouvelle capitale financière du Canada. Les deux installations de cette autre pièce visaient à faire découvrir les personnes



Mark Lewis

Valley, 2017, single-screen video, 4K transferred to 2K / vidéo sur écran simple, 4K transférée en 2K

Canada, 2017, single-screen video, 5K transferred to 2K / vidéo sur écran simple, 5K transférée en 2K

commissioned by the Art Gallery of Ontario, 2017 / commandée par le Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2017
courtesy / permission Daniel Faria Gallery, Toronto

homed in on the real people and cultures hidden within those distanced postcard views. *Album XIV*, the latest in Jacob's series, presented a long line of small, laminated, page-like collages of media images that obsessively asserted particular motifs, foregrounding processes of visual containment, demarcation, and control of spaces and identities: frames within frames; maps, models, and architectural and urban plans; boxes and lines; ways of producing and looking at images, especially camera images; and exhibitions with people circulating in and around them. The compulsion toward rational containment outlined in these first images is questioned through the concluding images, which, in their depiction of demolition and distortion of discrete spaces and buildings, suggest potential for liberation and renewal.

A row of small hand-painted signs, *Public Domain*, circled the upper walls, offering recognized and obscure references to Toronto's buried art culture and continuing themes of destruction and overlay. The cursive and colourful signs duplicated the flamboyant style of those that plastered the now-empty popular emporium for all things cheap, Honest Ed's Warehouse; the same painter, Wayne Reuben, was persuaded by Jacob to create this one last series. The historical landmark, important for its provision of affordable goods for generations of immigrant shoppers, will be replaced by condos – erasing significant markers of Toronto's history. Parallel to this overwriting of cultural spaces is the ideological inscription of bodies and social identities. Images, integral to these processes, help to impose, but can also loosen, such psychical colonization. Artists' interrogations and resistances around gender, sexual, and racial identities were featured prominently at the festival.

Suzy Lake's exhibition at the Ryerson Image Centre (RIC) and the accompanying catalogue (published by Steidl) came with her 2016 Scotiabank Photography Award. Unlike the extensive area for Lake's exhibition at the AGO last year, this smaller space offered a finer selection of works that seemed more in keeping with her intimate explorations of identity constructions and constraints. Important for curator Gaëlle Morel was the tracking of Lake's artistic development and the linkage between concept and material; hence, the artist's work prints, notes, and examples from different

réelles et la culture invisibles des vieilles cartes postales. La dernière œuvre de l'exposition, *Album XIV*, consistait en une longue rangée de petits collages d'images médiatiques laminés qui réitéraient avec insistance, mettaient de l'avant certains motifs, certains processus de division visuelle, de délimitation et de contrôle des espaces et des identités : des images dans des images ; des plans de ville, des maquettes, des plans d'architecture ; des carrés et des lignes ; des façons de produire ou de regarder des images, en particulier des films ; des expositions où circulent des gens. L'irrépressible besoin de diviser l'espace rationnellement, présent dans les premières images, était remis en question par les dernières qui, dans leur représentation de la démolition et de la distorsion des espaces et des constructions privés laissent entrevoir une possible libération, un possible renouveau.

Au haut des murs, *Public Domain*, une suite de petites affichettes peintes à la main reprenait les thèmes de la destruction et du recouvrement et offrait des références parfois reconnaissables à une culture torontoise disparue. Ces panneaux reprenaient l'écriture cursive colorée au style caractéristique qui ornait jadis les murs du marché populaire Honest Ed's Warehouse, aujourd'hui à l'abandon. Wayne Reuben, l'artiste des affiches d'origine, fut persuadé par Luis Jacob de peindre cette ultime série. D'ici peu, cet endroit historique, autrefois important pour les immigrants qui sont venus, génération après génération, chercher leur lot de marchandises abordables, sera remplacé par des condos, effaçant un important pan de l'histoire de Toronto. En plus de cette réécriture des espaces culturels, il y avait l'inclusion idéologique du corps et de l'identité sociale. Les images – inséparables de ces processus – qui aident à cette colonisation des esprits, peuvent tout aussi bien lui nuire. Le festival a donc laissé une grande place aux artistes qui s'interrogent sur les notions de genres, d'identités sexuelle et raciale.

L'exposition de Suzy Lake au Ryerson Image Centre (RIC) et le catalogue qui l'accompagne, publié par Steidl, faisaient partie du Prix de la photographie Scotiabank 2016. Si l'espace que l'AGO consacrait à son exposition l'année dernière était vaste, sa réduction semble avoir forcé à choisir des œuvres qui paraissaient plus à même de montrer les explorations personnelles de la construction et des contraintes de l'identité. Il était important pour la commissaire Gaëlle Morel de retracer le cheminement artistique de l'artiste et de montrer les liens entre l'idée et sa réalisation ; c'est ce qui explique que des impressions, des notes sur ses œuvres et des échantillons des travaux de Lake à divers moments de sa carrière étaient



Luis Jacob
Habitat, 2017, installation view / vue d'installation
 photo: Toni Hafkenscheid
Sightlines, 2017
 57 vintage postcards and Chromakey Green mural painting /
 57 cartes postales d'époque et peinture murale en vert Chromakey



Suzy Lake
Puppet Study # 10, 1976
 gelatin silver print, string / épreuve argentique à la gélatine, ficelles
 permission / courtesy Georgia Scherman Projects



2Fik
La Grande Intendante, 2012
 archival pigment print / épreuve pigmentaire d'archives
 81 × 127 cm

stages of her career were carefully laid out. In Lake's work, the locus of identity and power relations is the body; she performs processes of becoming and resisting with her own body and primarily through the photographic medium, both of which are excavated and unravelled. Works ranged from earlier black-and-white images from her *Choreographed Puppet* series (1976/2007–15) in which her body is tied and trapped in binds, to later, more delicate works that further explored the photographic medium. For her series *Fascia* (1997–99), photographs of her own back were printed on copper-toned, lifted, and cut resin-coated paper, producing soft pink, skin-like layers shaped into a woman's slip or stretched with pins inside a specimen vitrine.

Moroccan-born Montreal-based artist 2Fik also struggles within a prescribed status – in his case, as a Muslim male. At the Koffler Gallery, *His and Other Stories* displayed a grand program of large, heavily manipulated, and very funny colour photographic tableaux that illustrated a concocted narrative featuring a community of characters, all played by the artist and many sharing the same Photoshopped frame. Central among them were a hypocritical Muslim priest (Abdul), his traditional wife, and his sexy mistress, enacted by the artist donning, respectively, prayer attire, a veil, and sexy underwear. In a stunning remake of Orientalist Jean-Auguste-Dominique Ingres's *La Grande Odalisque* (1814), the artist calls up all the stereotypes, then flips them: conflating exotic harem slave with housewife – wearing pink rubber gloves, with a feather duster as fan – he gazes seductively over his shoulder at the viewer. The denouement of the fiction, presented in both video and photographic format, resolves all identity dilemmas in a dramatic moment that references Benjamin West's *The Death of General Wolfe* (1770): the murder of the Muslim superego, Abdul, releases all

présentés. Dans son œuvre, le corps est le lieu de l'identité et des relations de pouvoir. C'est par des performances qui mettent en scène son corps que l'artiste creuse les notions de *devenir* et de *résistance*, et par des photographies qu'elle en dévoile les résultats. Les œuvres allaient des premières photos noir et blanc de la série de performance *Choreographed Puppet* (1976/2007–2015) où son corps est retenu par des rubans, aux œuvres récentes plus subtiles qui poussent plus loin l'exploration de la technique photographique. Pour la série *Fascia* (1997–1999), elle a imprimé des photographies sépia de son dos sur un papier couvert de résine pour produire une matière rosée semblable à de la peau, qu'elle a découpées en forme de jupon ou épinglées comme des insectes dans des boîtiers.

Un autre artiste, le Montréalais d'origine marocaine 2Fik, mettait en question son identité d'homme musulman. À la Koffler Gallery, un programme de grands tableaux, *His and Other Stories* – des photographies très retouchées au ton humoristique – illustrait une histoire inventée de toutes pièces dans laquelle un ensemble de personnages, tous joués par l'artiste, se partageaient la vedette.

**Sans doute les images ont-elles
 le pouvoir de critiquer, de condamner,
 de déstabiliser les actes de violence,
 les abus de pouvoir... et même les mythiques
 cent-cinquante ans du Canada.**

Les plus importants étaient le prêtre musulman hypocrite, sa femme conservatrice et la maîtresse du premier – l'artiste revêtant respectivement l'habit du prêtre, le voile et des sous-vêtements aguichants. Dans un superbe pastiche de *La Grande Odalisque* (1814) d'Ingres, 2Fik fait appel à tous les clichés pour mieux les détourner. Combinant l'esclave du harem et la ménagère (gants de caoutchouc roses et plumeau en guise de palme), il jette un regard provocateur par-dessus son épaule au spectateur. La scène finale de cette fiction présentée en vidéo et en photo résout tous les problèmes d'identité en un instant dramatique, clin-d'œil à *La mort du général Wolfe*

Margo Pfeiff

Contaminated soil bags at Lower Base

Cape Dyer, 2013, from /tiré de It's All Happening So Fast: A Counter-History of the Modern Canadian Environment
courtesy / permission Centre for Canadian Architecture



other characters from their chafing identities. As with Lake's process, 2Fik's liberation is performed through the creative working through of ideas, process, and materials.

Numerous other exhibitions explored issues related to identity. The AGO's *Free Black North* presented nineteenth-century tintype and cabinet-card portraits of ex-slaves and slave descendants who, after escaping via the Underground Railway, formed communities north of the U.S. border. Freed from slavery, but not from Canadian racism and segregation, dressed in their best and posing in formal portrait studios, they insist on respect. Through wall panels and video interviews, visitors were relieved of the tired mythology of a righteous and welcoming multi-cultural Canada. The development of ex-slave black communities was also the subject of Deanna Bowen's moving video, included in the Royal Ontario Museum's *The Family Camera*, that followed Bowen's road trip to discover relations in similar ex-slave communities in the U.S. At Georgia Scherman Projects, 2017 Gattuso Prize winner Sandra Brewster displayed *It's all a blur...*, her large gel-transfer-on-paper portraits of fellow members of the Guyanese diaspora, their blurred faces and sketchy surfaces suggesting fragmented and mobile identities.

Particularly powerful were four videos by Indigenous artists, screened at the RIC in the exhibition *Souvenir*, that montaged imagery from the National Film Board archives. Interdisciplinary artist Kent Monkman's work *Brothers & Sisters* (2015), conflated young victims of the "Sixties Scoop" and their incarceration in residential schools with the mass slaughter of the Plains bison, making a pointed, and moving, indictment of colonial destruction.

The bison appeared again within an exhaustive survey that outlined in shocking detail the history of environmental damage in Canada. In *It's All Happening So Fast: A Counter-History of the Modern Canadian Environment* at the Art Museum at the University of Toronto, a mix of documentation and artworks by numerous artists and from media sources gave a disturbing wealth of information concerning every major environmental disaster that has occurred in Canada. One such disaster occurred in 2013, when a New Brunswick Natural Gas facility burn-off killed about 7,500 migrating songbirds. Visitors to the Corkin Gallery saw their burned and charred bodies, photographed by Thaddeus Howlonia against



Jeff Barnaby

White doctor examining Inuit women, girls and babies; nuns are helping / Examen de femmes, fillettes et bébés inuits par des médecins blancs, aidés par des religieuses, 1930-39, film still from Etlinisigu'niet (Bleed Down) / photo de film tirée de Etlinisigu'niet (Vidés de leur sang)

Michelle Latimer

The Herd / La harde, 1998, film still from Nimmikaage (She Dances for People) / photo de film tirée de Nimmikaage (Elle danse pour son peuple)

from the series / de la série *Souvenir*, 2015
courtesy National Film Board of Canada Archives /
permission Archives de l'Office national du film

(1770), de Benjamin West: le meurtre d'Abdul, surmoi islamique, libère les autres personnages de leurs identités conflictuelles. Comme pour Suzy Lake, la libération de 2Fik a lieu grâce aux moyens créatifs des idées et des concepts et de la matière.

De nombreuses autres expositions exploraient des thèmes liés à l'identité. L'exposition *Free Black North* à l'AGO présentait des ferrotypes et des photos-cartes de visite du XIX^e siècle d'anciens esclaves ou de leurs descendants qui, après avoir traversé la frontière canadienne grâce à l'Underground Railway, se sont établis en communautés. Mais s'ils échappèrent ainsi à l'esclavagisme américain, ils ne purent échapper au racisme canadien. Dans ces portraits d'atelier, ils sont vêtus de leurs plus beaux habits et forcent l'admiration. Par le biais de cartels et d'entretiens filmés, l'exposition déboulonnait le vieux mythe d'un Canada juste, accueillant envers les étrangers de toutes les cultures. L'établissement de communautés d'anciens esclaves était aussi au cœur de la projection de Deanna

**Unknown photographer /
Photographe inconnu**
Unidentified women / Femmes non identifiées
1870–80, tintype / ferrotype, 7,5 × 5 cm



**Unknown photographer /
Photographe inconnu**
*Unidentified man with a cigar /
Homme non identifié avec cigare*
1870–80, tintype / ferrotype, 9 × 6 cm
courtesy / permission Brock University Archives
Richard Bell Family Fonds, Art Gallery of Ontario /
Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2017



Sandra Brewster
Blur 8, 2017, mural, gel transfer on paper /
murale, gel transfert sur papier
courtesy / permission Georgia Scherman Projects

white backgrounds (*The Natural Order*). Irving Oil Ltd. and Respol were fined too little for that crime, but the birds' bodies, now etched onto paper, continue to memorialize and indict. So it is that images can cross, condemn, and unsettle acts of violence and power – including, for example, the mythical assertions of “Canada 150.”

1 Scotiabank CONTACT 2017 Photography Festival, in Toronto, May 1–31, 2017.

Jill Glessing teaches at Ryerson University and writes on visual arts and culture.

Bowen dans l'exposition *The Family Camera*, au Musée royal de l'Ontario. On y suivait le voyage en voiture de l'artiste partie établir des liens avec des communautés d'anciens esclaves aux États-Unis. Les portraits au gel transfert de membres de la diaspora guyanaise par Sandra Brewster, la récipiendaire du prix Gattuso 2017, avec leurs visages imprécis faits de traits hachurés, donnaient l'impression d'une identité morcelée, instable. *Souvenir*, quatre vidéos d'artistes des Premières Nations présentées au RIC et qui consistaient en un montage d'images d'archives de l'ONF avaient une force certaine. *Sisters & Brothers* (2015), une vidéo de l'artiste interdisciplinaire Kent Monkman superposant des images de jeunes victimes des « pensionnats autochtones » et de scènes documentant l'extermination du bison des Plaines, constituait une charge puissante et émouvante contre les ravages de la colonisation.

Les bisons refaisaient leur apparition dans *It's All Happening So Fast: A Counter-History of the Modern Canadian Environment*, un survol de l'histoire des catastrophes environnementales au Canada. L'exposition de l'Art Museum à l'Université de Toronto présentait un ensemble de documents médiatiques et d'œuvres de différents artistes qui donnaient une somme d'informations au sujet des principaux désastres environnementaux en sol canadien. Un des désastres dont il était question s'est produit au Nouveau-Brunswick en 2013 lorsque la torchère d'une compagnie de gaz naturel causa la mort de 7500 oiseaux migrateurs. Les visiteurs de *The Natural Order*, du photographe Thaddeus Howlton à la Corkin Gallery pouvaient contempler des clichés des corps calcinés sur fond blanc. Si les amendes peu élevées que durent payer Irving Oil Ltd. et Respol ne peuvent compenser ces morts, les oiseaux fixés sur le papier perpétuent le souvenir. Sans doute les images ont-elles le pouvoir de critiquer, de condamner, de déstabiliser les actes de violence, les abus de pouvoir... et même les mythiques cent-cinquante ans du Canada. Traduit par Mathias Lessard

1 Festival de photographie Scotiabank CONTACT 2017, à Toronto, du 1^{er} au 31 mai 2017.

Jill Glessing enseigne à la Ryerson University et écrit sur la culture et les arts visuels.