

Pre-demolition Art as a Staging of Power-free Relations

L'art avant démolition comme mise en scène de relations fondées sur la non-puissance

Andrea Williamson

Numéro 80, hiver 2014

Rénovation
Renovation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70968ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Williamson, A. (2014). Pre-demolition Art as a Staging of Power-free Relations / L'art avant démolition comme mise en scène de relations fondées sur la non-puissance. *esse arts + opinions*, (80), 10–19.

Droits d'auteur © Andrea Williamson, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

L'ART AVANT DÉMOLITION COMME MISE EN SCÈNE DE RELATIONS FONDÉES SUR LA NON-PUISSANCE

PRE - DEMOLITION ART AS A STAGING OF POWER - FREE RELATIONS



PRÉPARATION DE L'ÉVÉNEMENT |
PREPARATION OF THE EVENT
PHANTOM WING, 2013.
PHOTO : © HEATHER SALTZ



A N D R E A
W I L L I A M S O N

Les artistes disposent de plusieurs moyens pour résister efficacement aux pouvoirs dominants du monde capitaliste d'aujourd'hui. De telles stratégies s'appliquent notamment dans le cadre de projets d'installation organisés, sur invitation des promoteurs immobiliers, par des artistes-commissaires de la relève dans des bâtiments voués à la démolition. Ces initiatives, qui s'inscrivent dans le prolongement des « découps de bâtiments » de Gordon Matta-Clark et du Market Estate Project, à Londres¹, se déroulent dans des lieux publics non conventionnels offrant aux artistes amplement d'espace pour expérimenter. Le présent texte porte sur deux projets qui se distinguent à la fois par l'intérêt qu'ils ont suscité, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du monde de l'art, et par le fait qu'ils expriment une réaction opportune aux conséquences sociales de l'embourgeoisement sur de plus en plus de gens.

There are several ways that artists can attempt effective contraventions to dominant powers in today's capitalist world. One context in which such tactics are currently playing out is emerging artists-curators engendering installations, by invitation of developers, in buildings slated for demolition. Such projects have precedence in Gordon Matta-Clark's "building cuts" and the Market Estate Project in London¹ where artists find unconventional public venues and ample space for experimentation. The two projects discussed here are unique both in the attention they've garnered within and without art circles and in their timely responses to the social consequences gentrification is currently imposing on a growing population.

Due to media attention and the widespread appeal of *WRECK CITY*,² a pre-demolition exhibition in April 2013 that spanned a residential block in Calgary, its concept was swept up by cSPACE, a civic organization that



WAYNE GARRETT & CAITLIND R.C. BROWN,
WRECK CITY, CALGARY, 2013.
PHOTO : DIANE + MIKE PHOTOGRAPHY

DANA BUZZEE,
WRECK CITY, CALGARY, 2013.
PHOTO : DIANE + MIKE PHOTOGRAPHY

SARAH STORTEBOOM,
WRECK CITY, CALGARY, 2013.
PHOTO : CAITLIND R.C. BROWN



À la suite de son retentissement médiatique et de son succès, le concept de *WRECK CITY*², une exposition avant démolition qui s'est tenue en avril dernier dans un pâté de maisons de Calgary, a été récupéré par cSPACE, un organisme communautaire voué au développement de lieux de création pour les artistes. cSPACE dirige à l'heure actuelle un important projet de rénovation visant à transformer l'école King Edward, une magnifique structure en grès construite en 1912, en un centre artistique multifonctionnel dans l'esprit des projets d'Artscape, à Toronto. Quelques mois seulement après avoir consacré des milliers d'heures à mettre sur pied *WRECK CITY* avec un budget restreint, quatre des commissaires de l'événement (Matthew Mark Bourree, Caitlind r.c. Brown, Jennifer Crighton et Shawn Mankowske) ont accepté de répéter l'expérience, en s'associant cette fois à la commissaire Natalie MacLean et en intitulant le projet *Phantom Wing* [« Aile fantôme »], une allusion à la présence/absence de l'aile de l'école construite dans les années 1960 et aujourd'hui condamnée.

develops workspaces for artists. cSPACE is currently directing a massive renovation project transforming King Edward School, a beautiful sandstone structure built in 1912, into a multi-use arts hub reminiscent of the Artscape projects in Toronto. Just months after spending countless hours building *WRECK CITY* on a shoestring budget, four of the curators (Matthew Mark Bourree, Caitlind r.c. Brown, Jennifer Crighton, and Shawn Mankowske) agreed to do it again, this time adding curator Natalie MacLean and naming the project *Phantom Wing* as a marker of the presence/absence attributed to the school's condemned 1960s addition.

As with many "arts incubator" phases of redevelopment, the *WRECK CITY* and *Phantom Wing* projects presented irrefutable benefits to both developers and artists, creating a symbiotic relationship though it served mutually exclusive interests.

Developers recognize that these periods of incubation generate buzz and critical mass leading to future marketability. This is the main point of contention for critics of the projects who view the artists and curators involved as thriving off and necessitating rampant renovation,

1. Gordon Matta-Clark: *Above and Below*, David Zwirner, New York, du 2 avril au 4 mai 2013; voir aussi : www.marketestateproject.com/.

2. *WRECK CITY* s'est tenu dans le quartier Kensington, à Calgary, du 19 au 27 avril 2013. En ligne : <http://wreckcityproject.wordpress.com>.

1. Gordon Matta-Clark: *Above and Below*, David Zwirner, New York, April 2 to May 4, 2013. See www.marketestateproject.com/.

2. *Wreck City* took place in the neighborhood of Kensington, Calgary, from April 19 to 27, 2013. See <http://wreckcityproject.wordpress.com/>.

Comme dans de nombreux cas de projets de reconstruction comportant une phase « d'incubation artistique », les initiatives *WRECK CITY* et *Phantom Wing* présentaient des avantages irréfutables, à la fois pour les promoteurs immobiliers et pour les artistes, et ont donné lieu à une étroite collaboration, malgré l'incompatibilité des intérêts des deux parties.

Les promoteurs admettent que l'engouement et la masse critique générés par ces périodes d'incubation représentent un atout commercial. Il s'agit là du principal point de contestation des détracteurs de ces projets, qui considèrent que les artistes et les commissaires impliqués profitent de ces rénovations effrénées et en dépendent ou, pire encore, qu'ils en font la promotion. Mais voilà des reproches trop faciles pour des artistes entreprenants en manque d'occasions, qui se servent de situations inéluctables pour se réapproprier leur champ critique. Ces réactions négatives témoignent également d'une attitude cynique à l'égard de la fonction critique et du caractère épiphénoménal de l'art – peut-être avec raison.

L'accès à des espaces voués à la destruction offre aux artistes des possibilités d'interventions architecturales qui seraient inenvisageables dans des structures permanentes et des occasions de présenter leurs œuvres en dehors du cadre traditionnel des galeries. De plus, les artistes considèrent comme un geste politique le fait d'occuper des immeubles historiques à loyer modique et de rendre visible leur transformation parfois soudaine en copropriétés de luxe, transformation qui entraîne l'embourgeoisement des quartiers.

Les commissaires de *Phantom Wing* ont renoncé d'un commun accord à inscrire leurs projets dans un discours à caractère franchement social, préférant plutôt miser sur l'accessibilité et l'indépendance de l'art en soi, et sur la présence et la visibilité d'artistes qui s'intéressent à des questions cruciales. Cette ferme réticence à adopter une approche affirmative et polémique soulève la question de savoir si le fait d'énoncer de manière explicite les enjeux que sous-tendent les projets de reconstruction peut réellement en changer la nature, et de la fonction critique de l'art dans un tel contexte.

L'art transgressif va un peu plus loin que les formes de protestation plus directes : il tente de subvertir le statu quo mais sur le plan idéologique, afin de nous ébranler et de nous faire prendre conscience de nos limites. Mais aujourd'hui, toutes les formes de travail, y compris le travail affectif, se transforment en sources de plus-value, de sorte que ces limites deviennent tout simplement les nouvelles frontières du développement économique³. Comme l'énonce Steven Shaviro dans un article récent sur l'esthétique accélérationniste⁴ : « Loin d'être subversive ou oppositionnelle, la transgression est aujourd'hui le moteur de l'expansion capitaliste, le moyen par lequel elle se renouvelle sous la forme d'orgies de "destruction créative"⁵. » Lorsqu'il n'existe aucune autre option que la récupération de profits, la transgression équivaut à l'innovation.

Puisque cette approche accélérationniste, sans parler du renversement subversif du pouvoir normatif, n'arrive pas à instaurer une stratégie de changement, il nous faut réorienter nos efforts et cesser de nous concentrer sur le phénomène des villes créatives, sur la récupération du travail créatif comme forme de capital ou sur les moyens de renverser ces notions. La notion d'*aphesis* (laisser-aller) ou de non-puissance de Ziarek permet de mettre la question en perspective.

or worse, advertising for it. This is an all-too-easy criticism of resourceful, opportunity-starved artists recuperating their own critical realm out of an inevitable situation. Such criticisms also indicate a cynical attitude towards the critical function and epiphenomenality of art—perhaps rightly so.

For the artists, access to spaces facing destruction makes available possibilities of architectural alterations not viable in sustained/sustaining structures while presenting art outside traditional gallery contexts. Additionally, the artists find political agency by occupying and making visible the sometimes abrupt transition from low-rent historical buildings to high-rent condos, resulting in middle- and upper-class neighbourhoods.

The curators of *Phantom Wing* collectively withdrew from overt alignments with social messages in their projects; instead, putting faith in the legibility and independence of the art itself and the presence and visibility of artists working in proximity to critical issues. This stalwart reticence on their part towards declarative polemicized politics raises the question of whether an explicit vocalization of the issues involved in redevelopment effectively changes its nature and of what art's critical function in this situation can be.

Transgressive art is a slight step beyond more direct forms of protest: it attempts to subvert the status quo on the level of ideology, shocking us into an awareness of our limits. But today, all forms of labour, including affective labour, are turned into sources of surplus value, making these limits simply new frontiers for economic growth.³ As Steven Shaviro writes in a recent article on accelerationist⁴ aesthetics: "far from being subversive or oppositional, transgression is the actual motor of capitalist expansion today: the way that it renews itself in orgies of 'creative destruction.'"⁵ When there is no alternative to capitalism's recuperation of profit, transgression equals innovation.

If this accelerationist articulation, let alone the subversive overturning of normative forces, does little in the way of forming a strategy for change, we must turn elsewhere for our impetus rather than focus on the creative cities phenomenon, the recuperation of creative labour as capital, or ways to flip it upside-down. We can imagine a distance from the problem by looking to Ziarek's notion of *aphesis* (release) or non-power.

In *The Force of Art*, Ziarek echoes Shaviro's claim via Heidegger⁶ that every material and non-material thing before us, from our Internet activities to raw dirt, is enframed as standing-reserve for future production.⁷ In order for the avant-garde, which has historically been aligned with the acceptance and celebration of new technologies, to have a transformative effect on our productive enslavement or *technicity*, it must keep this technicity in question.

Approached by way of forcework, artworks take on social relevance without necessarily having to deal explicitly with or portray a social problematic, for their importance for praxis is not in thematic critique or even in formal subversiveness but rather on the level of force relations, where artworks not only intervene or interrupt but also recode relations... in terms of "nonpower" or the "power-free."⁸

This notion of non-power is elucidated through poesis, "a transformative event that changes relations into an 'unproductive' modality

3. L'auteur renvoie ici à l'article de Steven Shaviro, « Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption », publié dans le magazine en ligne *e-flux*, n° 46 (juin 2013). www.e-flux.com/journal/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption [consulté en septembre 2013].

4. L'accélérationnisme est une philosophie qui tente d'imaginer l'état final de tous les processus technologiques, au terme desquels nous devenons des robots ou nous laissons libre cours au capitalisme jusqu'à ce qu'il s'autodétruisse.

5. Ibid. [Trad. libre]

3. The author here echoes Steven Shaviro in his article "Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption," published in *e-flux* online journal #46, June 2013. See www.e-flux.com/journal/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption/.

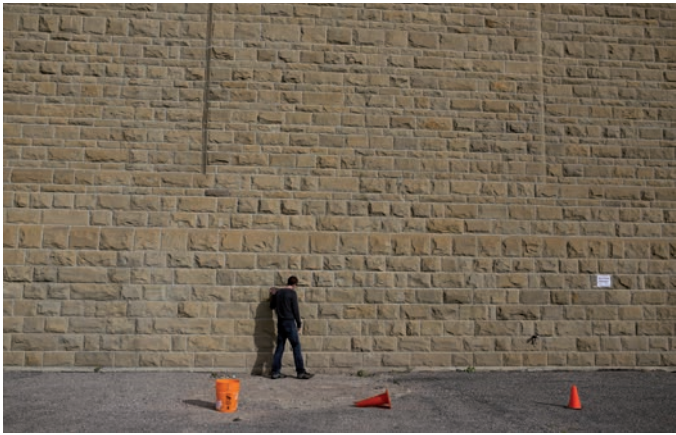
4. Accelerationism is a philosophy that tries to imagine the end state of all technological processes, in which we become robots or capitalism is given free reign until it destroys itself.

5. Ibid.

6. Heidegger's notions of "enframing" and "standing-reserve" are explored in his essay *The Question Concerning Technology*, originally published in 1954.

7. Krzysztof Ziarek, *The Force of Art* (California: Stanford University Press, 2004), 62.

8. Ibid., 60.



STEPHEN MUELLER,
PERFORMANCE, EVENEMENT
PHANTOM WING EVENT, 2013.
PHOTOS : © CAITLIND BROWN





SARA TILLEY, SARAH SWALIK & JAMIE TEA,
INFESTATION, INSTALLATION & PERFORMANCE,
EVENEMENT PHANTOM WING EVENT 2013.
PHOTOS : • DIANE + MIKE PHOTOGRAPHY



Dans *The Force of Art*, Ziarek fait écho à l'affirmation de Shaviro, par l'entremise de Heidegger⁶, selon laquelle toute chose matérielle ou immatérielle, allant de nos activités sur Internet à la terre brute, est arraisonnée en tant que réserve géante de production future⁷. Pour que l'avant-garde, qui a toujours accueilli favorablement et célébré les nouvelles technologies, ait un effet transformateur sur l'emprise de la productivité, de la *technique*, elle doit entretenir le doute sur cette technique : « Abordées sous l'angle du travail de forces, les œuvres d'art revêtent une pertinence sociale même si elles ne représentent pas ou ne traitent pas explicitement de questions sociales, car leur importance pour la praxis se situe non pas dans la critique thématique ni même dans la subversion formelle, mais sur le plan des relations de pouvoir. Non seulement elles s'interposent et interrompent les relations, mais elles les redéfinissent également [...] sous une forme de "non-puissance" ou de "non-pouvoir"⁸ ».

Cette notion de non-puissance est élucidée par celle de la *poiesis*, « un événement transformateur qui change les relations en une forme de laisser-faire "improductif"⁹ ». On rejoint ainsi le caractère arbitraire de l'art et ce que Shaviro appelle une « inefficacité nécessaire ». Dans la mesure où l'esthétique reconnaît son propre échec dans le contexte du capitalisme subsumant, l'auteur soutient qu'elle rejoint la non-puissance, « ce que les œuvres transgressives et négativistes ne peuvent prétendre atteindre aujourd'hui¹⁰ ».

Les détracteurs des projets avant démolition qui ont eu lieu à Calgary prétendent que la collaboration avec les entreprises de développement renforce la domination de la technique. J'estime plutôt qu'une telle collaboration ouvre un espace de réflexion pour interroger

of letting be."⁹ This has to do with art's arbitrariness and what Shaviro calls a "necessary inefficacy." To the extent that aesthetics admits its own defeat within subsumptive capitalism, he maintains it aligns itself with non-power, "which is something that works of transgression and negativity cannot hope to attain today."¹⁰

Where critics of the Calgary pre-demolition projects claim that collaboration with development companies furthers the domination of technicity, I would argue that it opens up a critical space of questioning of power as well as proposing relationships with the intangible, or that which cannot be codified and transmitted in terms of power.

The initial and most prominent quality of art in pre-demolition spaces is the spectral. Artists immediately become aware of their role as archivists of what will soon disappear. This can be commodified as an affect of rarity, marketable like a flash mob or a one-time-only event. But, at the same time, it points to non-production, material degradation and obsolescence—regressive processes pitted against our culture of growth and virtual prosperity.

Artist and *Phantom Wing* participant Stephen Mueller's performance involved a twenty-four hour walk around the building's exterior without rest, his finger never lifting from its abrasive surface. This bodily registration of another, inanimate body effectuates an interrelated body map/landscape that is inscribed within the physical memory of the artist, producing a corporeal and private organization below the level of affect. The event exists in the silence of pure haptic, pre-linguistic experience, which is singular, irreproducible, and hermetic.

While productive in terms of private memory and perhaps some recuperative (marketable) affects of the artist's radicalism, the piece encodes erasure of flesh and the building's future while registering both an economy of loss and a non-codifiable experience.

Sarah Smalik, Sara Tilley, and Jamie Tea's *Infestation* embodies the Pochinko clowning technique, developed in the 70s by Canadian Richard Pochinko, and its submersion of ego, exemplifying a different instance of reworking contemporary flows of power. The Pochinko technique stresses

6. Heidegger explore les notions d'« arraisonnement » et de « réserve géante » dans son essai *La question de la technique*, publié en 1954.

7. Krzysztof Ziarek, *The Force of Art*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 2004, p. 62.

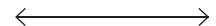
8. Ibid., p. 60. [Trad. libre]

9. Ibid., p. 100. [Trad. libre]

10. Steven Shaviro, « Accelerationist Aesthetics », op.cit. [Trad. libre]

9. Ibid., 100.

10. Steven Shaviro, "Accelerationist Aesthetics."



LANE SHORDEE,
WATERWAYS, DETAIL I
DETAIL, EN COLLABORATION AVEC I
IN COLLABORATION WITH
ANTYX, IVAN OSTAPENKO &
ALIA SHAHAB, 2013.
PHOTO : © CAITLIND BROWN



LANE SHORDEE,
WATERWAYS,
DETAIL I DETAIL,
EN COLLABORATION AVEC I
IN COLLABORATION WITH
ANTYX, IVAN OSTAPENKO &
ALIA SHAHAB, 2013.
PHOTO : © CAITLIND BROWN

ce pouvoir et proposer des liens avec l'insaisissable, c'est-à-dire ce qui ne peut-être défini ou transmis en tant que pouvoir.

La première et la principale qualité de l'art créé dans des espaces voués à la démolition est sa dimension spectrale. Les artistes prennent instantanément conscience de leur rôle en tant qu'archivistes de ces lieux appelés à disparaître. Cet art peut être réduit à l'état de marchandise suscitant un sentiment de rareté, commercialisable au même titre qu'une mobilisation éclair ou un événement qui n'a lieu qu'une fois. Mais, en même temps, il attire l'attention sur la non-production, la dégradation matérielle et l'obsolescence – des processus régressifs qui vont à l'encontre de notre culture de croissance et de prospérité virtuelle.

Dans sa performance pour *Phantom Wing*, l'artiste Stephen Mueller a marché autour de l'immeuble sans interruption pendant vingt-quatre heures, sans jamais détacher son doigt de la paroi abrasive. Cet enregistrement corporel d'un autre corps, inerte, a engendré l'image d'un schéma corporel-paysage interreliés, qui s'est inscrite dans la mémoire physique de l'artiste, une organisation corporelle personnelle, plus profonde encore que l'affect. L'événement s'est déroulé dans le silence d'une expérience prélangagière purement tactile, singulière, unique et hermétique.

Bien que féconde sur le plan de la mémoire personnelle et, éventuellement, en affects régénérateurs (commercialisables) du radicalisme de l'artiste, la pièce, qui décrit l'effacement de la chair et la disparition prochaine du bâtiment, matérialise à la fois une économie de la perte et une expérience insaisissable.

Le projet *Infestation*, de Sarah Smalik, Sara Tilley et Jamie Tea, s'inspire de la technique de clown développée par le Canadien Richard Pochinko dans les années 1970, et de sa notion de dissolution de l'ego, pour illustrer une autre manière d'aborder les flux du pouvoir contemporain. Dans la technique Pochinko, l'impulsion, l'expression vocale et l'association libre ont préséance sur la structure de toute performance. Dans ce cas-ci, les artistes ont revêtu des costumes de rat qui dénotent un devenir-animal¹¹ déterminant leurs comportements et leur habitat.

impulse, guttural directions, and free-association before structure in its formation of performance. In this case, the artists don rat costumes that signal a becoming-animal¹¹ that directs their behaviours and creates their habitat. They cite working through a "pack mentality" that "throws the self into upheaval and makes it reel."¹² Here, the contagion, or transferable affect, is the selfless orientation towards a sacred beyond. Their imagined deity, having been given the name "GUT," represents another turning to the unseen multiplicities of our bodies and withdrawal from productive power.

Linked to a disappearing site and context, existing posthumously only as affect and archive, it is understood that the force of art within these spaces is not object-based but relational as the works themselves get destroyed with the building. Through the dialectical experience of the artists' presence/absence during the exhibition and its subsequent demolition, one comprehends for a brief moment the propositions of transformative affects: while some inevitably recuperate as future profit by signaling the presence of creative capital, others leave only a trace of spectral and phantom, existing beyond language and the individual and hence beyond commodification.

To gauge the developers' intentions for the future King Edward School arts hub (were they motivated by their desire to provide a self-determining space for artists or by fiscal gain?), we could look at how their plans mimic or disregard the ideas put forth in the "phantom wing." Evident in the artists' activities is a repurposing of available materials and with it a re-evaluation of "waste." The functional aesthetics of artist-participant Lane Shordee, who is building a waterfall from the roof of the school using flood-damaged materials, speak to the felt imperative to "live with one's waste" and to be aware of all aspects of one's productive value.¹³ Shordee bemoans the lack of transparent architecture and practical incentives towards sustainable living and permaculture such as community gardens, trading posts, or regional shops on campus in the future plans.

11. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 284.

11. Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 232.

12. Ibid., 240.

13. Personal communication with the artist from September 9, 2013.

Les artistes mentionnent avoir adopté une « mentalité de meute » qui « soulève et fait vaciller le moi¹² ». La contagion, ou le transfert de l'affect, est ici représentée par une posture désintéressée tournée vers un au-delà sacré. Leur divinité imaginaire, nommée « GUT¹³ », représente une autre facette de l'invisible complexité du corps et un désengagement par rapport à la capacité de production.

La force de l'art présenté dans ces espaces voués à la disparition et condamnés à ne subsister que sous forme d'affect et d'archives est d'ordre non pas matériel, mais plutôt relationnel, les œuvres elles-mêmes étant détruites avec le bâtiment. L'expérience dialectique offerte par la présence/absence des artistes pendant l'exposition et lors de la démolition qui s'ensuit permet de comprendre un tant soit peu la thèse de la transformation des affects : tandis que les uns tirent inévitablement avantage, sous forme de profits futurs, de l'attention accordée à la présence de capital créatif, les autres ne laissent qu'une trace immatérielle et fantomatique existant par-delà le langage et l'individualité, et donc, au-delà de toute marchandisation.

Pour connaître l'intention des promoteurs du futur centre artistique qui occupera l'école King Edward (sont-ils motivés par le désir d'offrir un espace indépendant aux artistes ou par la perspective de gains financiers ?), il suffit d'étudier leurs plans et de voir dans quelle mesure ceux-ci reprennent ou non les idées mises de l'avant dans l'« aile fantôme ». L'approche des artistes repose principalement sur la réutilisation des matériaux à leur disposition et la réévaluation de la notion de « déchet ». L'esthétique fonctionnelle de l'artiste Lane Shordee, qui a construit une cascade partant du toit de l'école en utilisant des matériaux endommagés par l'eau, traite de l'impérieuse nécessité de « vivre avec ses déchets » et de prendre conscience des différents aspects de la valeur de ce qu'on produit¹⁴. Shordee déplore l'absence, dans les plans du futur campus, d'une architecture transparente et de mesures concrètes visant à encourager un mode de vie durable et la permaculture, comme la création de jardins communautaires, de comptoirs d'échanges et de magasins locaux.

En gros, les créateurs du projet *Phantom Wing* ont été impliqués trop tard : tous les plans d'architecture sont terminés et la construction est prévue pour mars 2014. Parmi les artistes qui auraient souhaité des écologies alternatives, des environnements intrinsèquement durables et un changement d'orientation basé sur l'expérience et le « devenir » plutôt que sur les profits, nombreux sont ceux qui se rendent compte de leur impuissance face à la situation. Comme le public pourra le constater lors de l'ouverture de la nouvelle école King Edward, les efforts déployés par ces artistes et commissaires en faveur d'une expérience affranchie de la logique de marchandisation s'avèrent vains. Espérons toutefois que leurs idées seront contagieuses.

[Traduit de l'anglais par Nathalie de Blois]

12. Ibid., p. 294.

13. NdT : Terme anglais qui signifie « tripes », mais qui réfère également à la partie émotionnelle de l'être. Notons par ailleurs le rapprochement sonore entre les mots « GUT » et « GOD » (dieu).

14. Correspondance de l'auteure avec l'artiste, 9 septembre 2013.

Andrea Williamson, artiste et auteure établie à Calgary, en Alberta, est titulaire d'un baccalauréat en arts visuels et médiatiques. Elle a publié des essais dans *C magazine*, *Color magazine*, *FFWD*, *Expanded Standard Time Line* ainsi que *Swerve* et elle est l'auteure de nombreux textes d'exposition. En janvier 2013, elle a mis sur pied un groupe de lecture en théorie critique qui se réunit chaque mois à Calgary pour commenter et analyser un texte. Elle a participé à *WRECK CITY* en tant qu'artiste et à *Phantom Wing* en tant qu'auteure en résidence.

By and large, the *Phantom Wing* project was co-opted too late: all of the architectural plans have been laid out for construction in March 2014. Many of the artists who wish to see alternative ecologies, inwardly sustainable environments, and a shift in focus from production to experience and “becoming,” realize their ineffectuality in this situation. As the public will witness with the establishment of the new King Edward School, the efforts of these artists and curators to advocate a more non-commodifiable experience was ultimately ineffective, but perhaps their ideas will become contagious.

Andrea Williamson is an artist and writer based in Calgary, Alberta. She holds a BFA in media arts and fine arts. Her critical writing has appeared in *C Magazine*, *Color magazine*, *FFWD*, *Expanded Standard Time Line*, *Swerve* magazine, and numerous exhibition texts. In January 2013, she initiated a critical theory reading group that meets monthly in Calgary to collectively discuss and analyze a selected text. Williamson participated in *WRECK CITY* as an artist and was writer-in-residence for *Phantom Wing*.

LANE SHORDEE,
RESERVOIR D'EAU | WATER RESERVOIR,
EN COLLABORATION | IN COLLABORATION
WITH ANTYX, IVAN OSTAPENKO &
ALIA SHAHAB, 2013.
PHOTO : © HEATHER SALTZ

