

LA
SOMME DE
NOS PARTAGES

THE
SUM OF OUR
SHARED SELVES

FR

En reconnaissant que l'Université Concordia est située sur des terres autochtones non cédées et par respect pour les droits et la vie des peuples autochtones, nous reconnaissons la nation Kanien'kehá:ka en tant que les gardiens des terres et des eaux que nous appelons maintenant Montréal. Pour la Galerie FOFA, cela signifie un soutien continu pour la souveraineté des premières nations et la préservation de ce territoire.

La Galerie FOFA est dédiée à créer un institution antiraciste et positive LGBTQ2SAIP+ ; nous travaillons à éradiquer les préjugés institutionnels et l'effacement systémique par le biais de nos programmes.

EN

In acknowledging that Concordia University is located on unceded Indigenous lands and out of respect for the rights and lives of Indigenous people, we recognize the Kanien'kehá:ka Nation as the custodians of the lands and waters we now call Montreal. For the FOFA Gallery, this means an ongoing work in supporting First Nations sovereignty and preserving this land.

The FOFA Gallery is dedicated to provide an anti-racist and 2SLGBTQIAP+ positive space. We work towards being barrier free while eradicating institutional biases and systemic erasure through our programming.

INDEX

AVANT-PROPOS PAR ↔ FOREWORD BY GENEVIÈVE WALLEN	04-05
KASSANDRA WALTERS	06-13
SARA SADAWI	14-21
ALICE ZERINI-LE RESTE	22-29
COLIN COURTNEY	30-37
JULIE POULIN	38-45
MIKA YATSUHASHI	46-53
QUANG HAI NGUYEN	54-61
LAURA KAMUGISHA	62-69
MALLORY LOWE MPOKA	70-77
DANA RYASHY	78-85
JOYCE JOUMAA	86-93
RAFA SANTOS	94-101
PAULINA BEREZA	102-109
DYLAN	110-117
BIOS DANSEUR.SEUSE.S ↔ DANCERS BIOS	118-123
BIOS GRAPHISTES ↔ GRAPHIC DESIGNERS BIOS	124
CREDITS & COLOPHON	126

FR ↘ Avant-propos

La somme de nos partages

Cette publication accompagne l'exposition annuelle des étudiant.e.s de premier cycle (USE) et contient 14 essais en dialogue avec chacune des œuvres sélectionnées et a été composée en collaboration avec les artistes. USE est une initiative interdépartementale de longue date qui célèbre les talents de nombreux.euses créateur.trice.s du département des beaux-arts de Concordia : artistes visuel.le.s, écrivain.e.s, designers et danseur.seuse.s contemporain.e.s.

Présenté à la Galerie FOFA, cette édition de l'exposition annuelle des étudiant.e.s de premier cycle (USE 2022) offre un regroupement d'œuvres qui constituent une continuité organique de son prédécesseur, USE 2021, *Imagined Topographies*. L'exposition de groupe de 2022, *La somme de*

nos partages, approfondit les réflexions passées sur l'auto-orientation et les méthodologies de cartographie alternatives avec, au premier plan, les notions de géographies relationnelles. Dans cette itération, plus de latitude est donnée aux intimités corporelles, aux mémoires incarnées et collectives et à la conscience environnementale engagée. Bien que nous traversions toujours une pandémie mondiale, nous sommes passés d'une mobilité réduite et de distanciation sociale à un lent retour de notre identité sociale.

Ces changements nous rappellent que le soi est relationnel et toujours émergent. Mes réflexions prêtent à des spéculations sur les circonstances récentes qui nous ont façonnées. Celles-ci ont généré un changement dans la façon dont nous interagissons avec les questionnements sur le deuil, le toucher, le travail de mémoire, la famille, l'héritage culturel, le nationalisme et le paysage. Alors que l'année dernière, je m'interrogeais sur les marqueurs cognitifs et sensoriels qui ancrent notre

EN ↘ Foreword

The Sum of Our Shared Selves

This publication is a companion to the annual Undergraduate Student Exhibition (USE), and contains 14 essays commissioned from Concordia undergraduate students that respond to each of the selected artworks. USE is a long-standing interdepartmental undertaking that celebrates the talents of numerous creatives in the Fine Arts Department; visual artists, writers, designers, and contemporary dancers.

This edition of the FOFA Gallery's annual Undergraduate Student Exhibition (USE 2022) features artworks that offer an organic continuation of its 2021 predecessor, *Imagined Topographies*. The 2022 group exhibition *The Sum of Our Shared Selves* deepens past reflections

about self-orientation and alternative mapping methodologies with, at its forefront, notions of relational geographies. In this iteration, more latitude is given to bodily intimacies, embodied and collective memories, and engaged environmental consciousness. Although we are still navigating a global pandemic, we have transitioned from constrained movement and social distancing to slowly getting reacquainted with our social selves. These changes are a great reminder that our sense of self is relational and always emergent. In considering this exhibition, I am speculating that recent circumstances have generated a shift in how we might interact with investigations of loss, touch, memory work, kinship, cultural inheritance, nationalism, and landscape. While last year, I pondered the cognitive and sensory markers that grounded our daily lives, this year, I wonder how we reconcile the micro and the macro, from the ways in which the world is burning to the connective longings that inhabit us.

quotidien, cette année, mon attention est portée sur les manières de concilier le micro et le macro, entre les manières dont notre monde brûle et les désirs connectifs qui nous habitent.

Les 14 artistes présenté.e.s en ce catalogue exposent différents degrés d'appartenance et de responsabilités humaines, d'introspection et de contemplations qui soulèvent des questionnements au-delà du narratif singulier. Par le biais de leurs langages matériels, les récits s'entrelacent et englobent une multitude d'individus, la nature, la technologie et l'environnement. *La somme de nos partages* propose un voyage visuel à travers les galeries de la FOFA, divisé au sein de ses quatre espaces (les vitrines York, l'espace principal, la boîte noire, et la case-vitrine Ste-Catherine). Les œuvres exposent une extrapolation qui provient de visions intérieures activées par des forces extérieures, déversant ainsi des morceaux du soi dans une communauté, une relation ou un écosystème. Le tout est plus que la somme de ses parties.

The material language produced by the 14 artists in this catalogue exposes a variety of human agencies and responsibilities, self-reflections and musings that ultimately reach beyond the single point narrative, intertwining with other individuals, nature, technologies, and the surrounding environment. Exhibited across four spaces (the York Vitrines, the Main Space, the Black Box, and the Ste-Catherine Vitrine), *The Sum of Our Shared Selves* threads a visual journey through FOFA's galleries. The works extrapolate from interior visions activated by external forces, thus pouring bits of oneself into a community, a relationship, or an ecosystem. The whole is greater than the sum of its parts.

On behalf of the FOFA Gallery, I would like to acknowledge the work and contributions of everyone who has made this edition of USE possible. I am grateful for having the opportunity to closely collaborate with a roster of fantastic artists, writers, designers, and dancers for a second year. I am blown

Au nom de la Galerie FOFA, je tiens à remercier le travail et les contributions de tous ceux et celles qui ont rendu cette édition de USE possible. Je suis reconnaissante pour l'opportunité de collaborer étroitement avec des artistes, écrivain.e.s, designers et danseur.seuse.s de grand calibre pour une deuxième année consécutive. Je suis époustoufflée par votre talent et votre engagement artistique.

Ce fut, une fois de plus, un immense plaisir de naviguer ce projet avec Florence Figols, instructrice de la classe de danse contemporaine *Creative Process III*. Je tiens également à remercier le VAV et CUJAH pour leurs précieux partenariats. Je remercie chaleureusement Nicole Burisch et Audrey Bilodeau Fontaine, mes collègues de la FOFA, pour leur soutien et conseils. Et finalement, mille mercis à Jasmine Sihra pour son travail diligent dans la coordination de USE 2022.

Geneviève Wallen
Coordinatrice des expositions, Galerie FOFA

away by your talent and thoughtfulness. It was also an immense pleasure to once again navigate this project with the contemporary dance class Creative Process III instructor, Florence Figols. I also want to thank the VAV and CUJAH for their invaluable partnerships. I extend a warm thank you to FOFA colleagues Nicole Burisch and Audrey Bilodeau Fontaine for their constant support and advice. And ultimately, a thousand thank yous to Jasmine Sihra for your hard work in co-coordinating USE 2022.

Geneviève Wallen
Exhibition Coordinator, FOFA Gallery

for my family, 2020.

Sucre, poudre de curry, thé, pin, frêne, gaze, flanelle, polyester, 6' X 7' approx.

KASSANDRA WALTERS

for my family, 2020.

Sugar, curry powder, tea, pine, ash, gauze, flannel, polyester, 6' X 7' approx.



20



↳ Démarche artistique

Dans l'œuvre *for my family* (*pour ma famille*), les sculptures molles sont remplies de sucre blanc granulé. Elles fuient aux endroits où la gaze succombe au poids du sucre et se déchire. Les sacs sont déposés sur des tablettes faites de sucre, les contenants se soutiennent entre eux tandis que du sucre fondu, caramélisé et brûlé, s'écoule d'une sculpture à une autre, rappelant les chutes d'eau de la Guyane. Les formes agrafées commencent leur guérison dans l'espoir que le sucre ait suffisamment refroidi pour durcir, et ainsi protéger les blessures dont il s'échappe.

↳ Artist statement

In the work, *for my family* granulated white sugar fills soft sculptures and leaks out from where the gauze could not handle the weight, ripping apart at the seams. Placed on shelves made out of the same sugar they contain, the containers hold each other up as molten sugar, caramelized and burnt, bleeds out from one form and onto another, cascading like the waterfalls of Guyana's landscape. Stapled closed, the forms begin to heal, in the hope that the hot sugar has cooled enough to stop flowing out and block the wounds it oozes from.

À la recherche de la matérialité de soi

Auteur.trice *Hashmita Alimchandani*

Artiste *Kassandra Walters*

Œuvre *for my family*, 2020

Les matériaux d'une discipline artistique ne sont jamais anodins. La sculpture peut être une réflexion sur cette question : à quoi ressemble la matérialité du déplacement? La substance du sacrifice générationnel peut-elle être contenue ou figée dans le temps?

Voici quelques-unes des questions au cœur de l'installation sculpturale de Kassandra Walters, *for my family* (pour ma famille). Cette œuvre se compose d'une série de pièces sculpturales, combinant et superposant des matériaux qui font référence à l'héritage guyanais de l'artiste. Des sacs en toile de jute ont été assemblés à l'aide de gaze et de flanelle, tachés de poudre de curry et du thé préféré de la mère de Walters. De l'encre, faite à partir de cendres de pin, est utilisée pour imprimer le message «*thank you, I am sorry*» (merci, je suis désolée) sur un tulle de nylon. Ces textiles, qui font référence au travail antérieur de Walters avec les fibres, ont été découpés et cousus ensemble afin

Searching for the Materiality of the Self

Author *Hashmita Alimchandani*

Artist *Kassandra Walters*

Artwork *for my family*, 2020

The materials of any given medium are never benign. Sculpture can be a consideration of this: What does the materiality of displacement look like? Is the viscosity of generational sacrifice something that can be contained, or frozen in time?

These are some of the questions at the core of Kassandra Walters' sculptural installation, *for my family*. This work is made up of a series of sculptural pieces, combining and layering materials that make reference to Walters' Guyanese heritage. Gunny sacks have been patchworked together from gauze and flannel, stained with curry powder and Walters' mother's favourite tea. Ink made from pine tree ash inscribes the message “*thank you, I am sorry*” on nylon mesh. These textiles—referencing Walters' previous work in fibres—have been cut and stitched together into sacks that struggle to contain molten sugar, which appears to ooze and drip. The sacks themselves sit perched on shelves made from the same sweet, molten agricultural commodity. *for*

de former des sacs qui peinent à contenir du sucre fondu et qui semblent suinter et couler. Les sacs eux-mêmes sont juchés sur des étagères fabriquées à partir de la même denrée agricole, sucrée et fondue. L'œuvre *for my family* illustre les processus d'une matière en mouvement, néanmoins figée dans le temps. Des liens entre déplacement et traumatisme intergénérationnel émergent à travers les fragments, les matériaux transformés.

Des liens entre déplacement et traumatisme intergénérationnel émergent à travers les fragments, les matériaux transformés.

La Guyane depuis sa colonisation par les Hollandais, les Espagnols, les Portugais, les Français et les Britanniques, est une grande exportatrice de sucre.¹ Ses terres ont été exploitées pour leurs ressources, dans une entreprise typique d'extraction.

my family captures the processes of material in flux, but frozen in time. Connections to displacement and generational trauma are found through fragments, through materials transformed.

Connections to displacement and generational trauma are found through fragments, through materials transformed.

Guyana has been a major exporter of sugar since it was colonized by the Dutch, Spanish, Portuguese, French, and British.¹ Its land was exploited for its resources—a characteristically insidious colonial endeavour. The country's economy was transformed to rely on plantations and agricultural exports. By extending the use of these seemingly everyday commodities and inserting them into her work, the artist articulates her relationship to her heritage and, ultimately, materializes her the appreciation for her

L'économie du pays a été transformée en priorisant les plantations et les exportations agricoles. En étendant l'utilisation de ces produits du quotidien et en les incorporant dans son œuvre, l'artiste articule sa relation avec son héritage identitaire tout en témoignant sa reconnaissance envers l'émigration de sa famille de la Guyane au Canada.

Walters affirme que la création de cette œuvre reflète également sa propre lutte contre son identité guyanaise : «Il y a eu de nombreuses versions de l'œuvre, chacune traduisant au passage ce que je ressentais à propos de mon identité.»² Au moment de la création de l'œuvre, vers la fin de l'année 2020, elle réfléchissait à la vulnérabilité et à l'importance des frontières, des thèmes qui sont également présents dans ses autres œuvres. L'œuvre *for my family* est en quelque sorte la réconciliation du clivage entre son identité personnelle, familiale et guyanaise. L'acte de créer fait office de thérapie pour Walters, et l'œuvre physique peut être comparée à l'expérience

family. The work also functions as a witness to her family's emigration from Guyana to Canada.

Walters states that the creation of this work also reflected her own experience of contending with her Guyanese identity, saying, “The piece went through many iterations, mirroring how I felt about my identity.”² At the time of the work's creation toward the end of 2020, she had been reflecting on ideas of vulnerability and the value of boundaries—themes that are also present in her other works. *for my family* was a means of reconciling with the fractured line between her personal, familial and Guyanese identity. The act of making and doing acts as a sort of therapy for Walters, wherein the physical thing could be equated to the meditative experience of returning to the present moment. Walters distilled this sentiment in the sugar, ultimately freezing the treacly nature of its motion in time. She found that needing to tend to the materials worked as an act of care, an extension of the work itself.

FR méditative du retour au moment présent. Cette sensation, comme distillée dans le sucre par l'artiste, se fige dans le temps par la nature sirupeuse de son mouvement. Ayant découvert le besoin de s'occuper des matériaux comme étant un acte de prise en charge, l'artiste y trouve une forme d'extension de l'œuvre même.

La question suivante se pose alors : où et quand commence et finit une œuvre d'art? Ce questionnement est aussi valable pour les questions identitaires. Le soi n'est ni fixe ni statique. Comme le sucre, il est susceptible à la standardisation et à la merci d'un environnement particulier. Ces sentiments peuvent être amplifiés lorsque des questions relevant des origines sont évoquées. La contemplation de l'identité est une expérience chargée pour les enfants de parents d'immigrants, pour les communautés racisées et pour toute personne susceptible de traverser le monde sur les contours d'une quelconque neutralité. Pour Walters,

il n'y a pas nécessairement de constat définitif à établir sur ces idées. Les sculptures représentent une forme de d'investigation, une façon de percer un trou dans la matière du temps pour créer des canaux de discussion entre les individus, entre les membres d'une même famille, ce que Walters confirme en indiquant : «plus j'essaie de comprendre ce que signifie mon idée, moins elle est limpide, et plus je suis en accord avec cela.»³ Il s'agit ainsi peut-être d'une trajectoire saine pour quiconque entreprend le projet de trouver un sens dans les confins du soi, en relation avec le lieu, l'action, la matérialité et l'identité culturelle.

EN This begs the following question: where and when does an artwork begin and end? The same might be asked about identity. The self is not fixed or static. Like sugar, it is subject to being commodified and it is vulnerable to its particular environment. These sentiments may be amplified when questions of heritage are involved. The contemplation of identity is a charged experience for children of immigrants, for racialized communities, and for anyone who might walk through the world on the outlines of whatever neutrality is. For Walters, there isn't necessarily any definitive statement to be made about these ideas. The sculptures are questions—a way of poking a hole in the material of time to create channels of conversation between individuals, between family members, which Walters confirms, saying, “the more I try to figure out what my idea means, the less clear it is, the more okay I am with that.”³ Perhaps this reflects a sound trajectory for anyone taking on the project of finding meaning within the confines of the self in relation to place, action, materiality and cultural identity.

1. Cassandra Walters, *On Coming to Terms* (Montreal:2020).
2. Cassandra Walters en conversation avec l'auteurice ↔ Cassandra Walters in conversation with the author, 07/2021.
3. Ibid. ↔ Idem.

↳ Biographie de l'auteur.trice

Étudiante établie à Tiohtiá:ke/Montréal, *Hashmita Alimchandani* est à la fois écrivaine et céramiste. Elle est actuellement rédactrice principale de la dixième édition du *Yiara Magazine*, un webzine étudiant traitant d'art féministe. Alimchandani a précédemment autopublié un livre de poche intitulé *Log* et publie certains de ses travaux dans un bulletin en ligne intitulé *Word Log*. Ses activités d'écrivaine et de céramiste l'ont mené à s'intéresser à la narrativité et à l'agencement de la matérialité, ainsi qu'à considérer les limites du langage comme moyen d'expression.

↳ Biographie de l'artiste

Kassandra Walters est une artiste multidisciplinaire née à Tkaronto (Toronto), œuvrant actuellement à Tiohtiá:ke (Montréal). Alliant l'opulence, la superposition et l'éphémère, ses œuvres témoignent de son amour pour l'agencement de matières généralement marginales. Ses œuvres actuelles font référence à son identité de Canadienne de deuxième génération et son expérience avec la maladie mentale. Dans ses travaux les plus récents, elle utilise différentes formes du sucre afin de connecter et d'occuper l'espace pour les millions de personnes touchées par la colonisation des Caraïbes. Fortement inspirée par le quotidien, elle expérimente sans cesse avec de nouveaux matériaux et des techniques inédites pour mieux concrétiser ses idées sur le plan conceptuel.

↳ Author's biography

Hashmita Alimchandani is a student, writer, and ceramicist living in Tiohtiá:ke/Montreal. She is the Head Writer for *Yiara Magazine* Volume 10, an undergraduate feminist art publication. Alimchandani has previously self-published a chapbook entitled *Log* and shares work via an online newsletter entitled *Word Log*. Through her current writing and ceramic practice, she is interested in the narrativity and agency of materiality, and considering the bounds of language as an expressive medium.

↳ Artist's biography

Kassandra Walters is a multidisciplinary artist born in Tkaronto/Toronto, currently based in Tiohtiá:ke/Montreal. She combines her love of materials, mostly non-traditional, into rich, layered, ephemeral works. Her current work references her identity as a second-generation Canadian and her experiences of living with mental illness. In her most recent body of work, she uses various forms for sugar to connect to and hold space for the millions of people affected by the colonization of the Caribbean. Taking significant inspiration from the everyday, she is constantly experimenting with new materials and techniques to fulfill her ideas conceptually.

Ducts, 2020.

Céramique (porcelaine, gr s, glaçure, carton), 6' X 3' X 2'

SARA SADAWI

Ducts, 2020.

Ceramic (porcelain, stoneware, glaze, cardboard), 6' X 3' X 2'



15



↳ Démarche artistique

Ducts (Conduits) est une exploration d'objets industriels : systèmes de ventilation et conduits. Les sculptures faites en argile, un matériel généralement associé à l'artisanat, est historiquement considéré comme un travail ou un passe-temps féminin; une conséquence des idéologies patriarcales qui favorisent les performances masculines par rapport aux performances féminines. Sadawi a choisi de représenter ces idées avec ce matériel riche et délicat pour représenter des objets qui existent dans un monde dominé par les hommes. Ce projet, je vise à créer un parallèle entre deux mondes qui ne sont pas connectés organiquement. Malgré qu'ils sont essentiels à la fonctionnalité de la vie quotidienne, ils sont devenus un bruit de fond.

↳ Artist statement

Ducts is an exploration of ventilation systems and ducts. I aim to challenge the patriarchal ideologies that favour male over female performance in craftwork. Using clay, a material typically associated with craft and historically regarded as a woman's job or hobby, I create a contrast by using a rich and delicate material to portray industrial objects that exist in a male-dominated world. This piece attempts to force a link between two worlds that do not organically connect and highlights how they have become background noise, despite their importance in our daily lives.

Les infrastructures inattendues de l'entretien dans l'environnement industriel

Auteur.trice *Madison Strizic*

Artiste *Sara Sadawi*

Œuvre *Ducts*, 2020

Dans sa nouvelle installation en céramique, *Ducts* (*Conduits*), Sara Sadawi fait transparaître la modernité à travers les lignes géométriques épurées. Souvent isolées sur les toits et dans les ruelles, ces formes similaires, revêtues d'émail dans les tons de terre et d'ardoise grise, ne sont pas immédiatement reconnaissables comme partie intégrante de notre environnement. Toutefois, tel que suggéré par le titre, les sculptures représentent les tuyaux d'échappement, les ouvertures d'aération et les conduits d'air qui forment le système respiratoire du paysage contemporain. Grâce au modelage de l'argile, Sadawi établit une connexion entre une perception masculine du monde de la production effrénée et mécanisée et une perception féminine du travail à la main. Elle crée ainsi la possibilité d'élargir la discussion au sujet du travail, des hiérarchies de la pratique artistique et des espaces genrés.

L'artiste fait référence à la pureté des formes et aux designs épurés propres à l'industrialisation rapide

Unexpected Infrastructures of Care in the Industrial Environment

Author *Madison Strizic*

Artist *Sara Sadawi*

Artwork *Ducts*, 2020

In Sara Sadawi's ceramic sculptures, modernity's tell-tale clean, geometric lines and no-frills design are captured in each of the carefully handcrafted clay forms that make up her installation *Ducts*. Often sequestered to the roof tops and back alleys of buildings, these congruous shapes glazed in earthen hues and slate greys may not be immediately recognizable as part of our everyday environment. However, as the title suggests, these sculptures depict the exhaust pipes, in-take vents, and air ducts that make up the respiratory systems of our contemporary landscape. Through the modeling of clay, Sadawi forges a connection between the perceived masculine world of tireless, mechanized production and feminine, hand-crafted work, building towards a broader discussion about labour, hierarchies of practice, and gendered spaces.

Sadawi references the purity of form and clean design from the rapid industrialization and technological innovations that influenced Modernism

et aux innovations technologiques qui ont influencé le modernisme au début du XXe siècle. Cette industrialisation ayant marqué le début d'un nouvel ordre social, a organisé l'espace et le travail autour de divisions et de paramètres stricts liés au genre, à la race et aux classes. Cette même force a poussé les hommes vers l'espace public industrialisé pour le travail et a relégué les femmes dans la sphère privée, soit le foyer! Comme les autres facettes de l'architecture industrielle, le travail de l'artiste rappelle une époque où l'on cherchait à consolider l'ordre social patriarcal. Cependant, la lecture d'abord masculine de l'œuvre se complique en raison du médium que l'artiste a choisis pour représenter les conduits d'air.

Ces fragments de la ventilation industrielle appartiennent à un système dont la fonction n'est pas de produire, mais de maintenir.

at the turn of the 20th century. Ushering in a new social order that organized space and labour around strict divisions and parameters of gender, race, and class, the same force that sent men into the industrializing public sphere for work, consigned women to the private realm of domesticity and its maintenance.¹ Like other facets of industrial architecture, the artist's work harkens back to an era that sought to further anchor a patriarchal social order. However, the initially masculine reading of the work is complicated by the very objects she has chosen to depict: air ducts.

These fragments of industrial ventilation belong to a system whose main function is not to produce, but to maintain.

These fragments of industrial ventilation belong to a system whose main function is not to produce,

Ces fragments de la ventilation industrielle appartiennent à un système dont la fonction n'est pas de produire, mais de maintenir. Grâce aux mouvements de réforme de la santé menés par des femmes au début du XXe siècle, les systèmes de ventilation modernes ont été introduits dans les milieux industriels — et ensuite dans les foyers — pour améliorer les conditions de travail des employé.e.s. Ils représentent un réseau vaste et caché d'entretien, souvent dissimulé derrière les murs ou cloîtré dans les plafonds. Comme les autres formes de maintien, la nature omniprésente de ces systèmes tend à les rendre invisibles dans notre environnement quotidien.

Le choix de l'artiste de reproduire en argile les facettes de nos systèmes de ventilation modernes souligne un autre aspect du travail invisible et genré de notre environnement de tous les jours. Comme le mentionne Sadawi dans son énoncé, les canons historiques de l'art sont habituellement relégués à

but to maintain. Pushed for by women-lead health reform movements in the early 20th century, modern ventilation systems were introduced to industrial spaces—and eventually domestic ones—to improve the working conditions for those inside. They reflect the vast, hidden networks of care often tucked behind drywall or cloistered to ceilings, and, not unlike other forms of maintenance, their ubiquitous nature tends to render them invisible in our everyday environment.

The artist's choice to depict these facets of our modern ventilation systems in clay points to another realm of unseen, gendered labour in our everyday environment. As Sadawi mentions in her statement, the art historical canon has typically relegated ceramics to the realm of craft, hobby, or decoration due to its relationship with the practical and decorative aspects of domesticity.²

In her lecture "The Aesthetics of Care" scholar and artist Ara Osterweil talks about the fragmentary

FR l'artisanat, aux loisirs ou à la décoration, en raison de leur caractère pratique et de leur qualité décorative dans les foyers.²

Dans sa conférence «The Aesthetics of Care,» l'artiste et chercheuse Ara Osterweil parle de la tradition fragmentaire de l'esthétisme féministe et de sa relation avec le déroulement de la vie quotidienne : la liste interminable, le journal, la lettre et le collage. Elle note que ces pratiques sociales genrées, souvent écartées et critiquées pour leur caractère superficiel, sont des lieux de grande profondeur et de soins continus.³ De la même manière, la collection de céramiques faites à la main de *Ducts* peut être perçue comme un geste envers les formes féminisées du travail qui ont été historiquement dévalorisées par leur association aux tâches d'entretien. Dans le contexte de la céramique et d'autres pratiques d'artisanat, la place de ces œuvres dans le paysage domestique et dans leur utilisation à la maison a aussi fait valoir leur existence.

L'installation de Sadawi vient compliquer l'histoire homogène et masculine des espaces industriels, en mettant de avant les infrastructures de l'entretien qui passent inaperçues dans notre environnement. En brouillant les frontières entre le public et le privé, et la nature du travail qui s'effectue dans chaque sphère, l'artiste crée un ensemble de sculptures qui nous forcent à reconsidérer notre environnement de tous les jours et le travail oublié — ce que l'artiste appelle de façon poétique le «bruit de fond» de nos vies quotidiennes.

EN tradition of feminist aesthetics and its relation to the machinations of daily life: the laundry list; the diary; the letter; and the collage. Often excluded and criticized for their superficiality, Osterweil notes that these gendered and social practices are sites of great depth and sustained care.³ In this way, *Ducts*, as a collection of hand-crafted ceramics, can be read as a gesture toward these feminized forms of labour that have been historically undervalued due to their association with the upkeep of daily life. In the context of ceramics and other craft practices, their place within the domestic landscape and their practical uses in the home have likewise pushed their presence into the periphery.

body of sculptures that asks us to reconsider our everyday surroundings and the forgotten labour that occurs within them—what the artist puts so poetically in her statement as the “background noise” of our day-to-day lives.

Sadawi's installation complicates the monolithic and masculine narrative of industrial spaces by signalling the overlooked infrastructures of maintenance and care in our built environment. Blurring the boundary between public and private, and the nature of the work that occurs in each realm, the artist creates a

1. Moira Vincentelli, “The Decorative Woman,” in *Women and Ceramics: Gendered Vessels* (Manchester: Manchester University Press, 2000), 78.
2. Sarah Sadawi, démarche artistique ↔ Sara Sadawi, artist statement, 2021.
3. Ara Osterweil (Lecture, University of Toronto, The Center for Ethics, April 7, 2021).

↳ Biographie de l'auteur.trice

Madison Strizic poursuit actuellement un baccalauréat en fibres et pratiques matérielles à l'Université Concordia. Elle s'intéresse à l'esthétique du quotidien, à l'exploration urbaine et aux effets de la désindustrialisation. Vouant une passion sans bornes aux toitures à la Mansart, elle est intarissable sur ce sujet.

↳ Biographie de l'artiste

Sara Sadawi est une artiste multidisciplinaire d'origine syrienne, habitant à Montréal, au Québec. Entourée d'artistes dès son enfance, elle s'est passionnée très tôt pour l'exploration des matériaux. Par la suite, elle s'est intéressée tant aux objets utilitaires qu'aux œuvres abstraites ou non fonctionnelles. Elle a étudié les arts visuels au cégep John-Abbott, où elle a reçu le certificat de mérite du Département des arts visuels. Décerné par le corps professoral, ce prix récompense l'œuvre la plus accomplie de l'exposition des finissant.e.s. En outre, Sadawi a obtenu le prix du département pour l'excellence de son travail et ses résultats scolaires. Elle a terminé son baccalauréat en beaux-arts en 2020, à l'Université Concordia.

↳ Author's biography

Madison Strizic is an artist and student currently pursuing a Bachelor of Fine Arts in Fibre and Material Practices at Concordia University. She is interested in the aesthetics of the everyday, urban exploration, the effects of deindustrialization, and will talk your ear off about Mansard roofs if given the opportunity.

↳ Artist's biography

Sara Sadawi is a multidisciplinary Syrian artist based in Montreal, Quebec. She grew up surrounded by artists, which led to an early interest in material explorations and an interest in utilitarian objects and abstract/non-functional work. She studied Visual Arts at John Abbott College, where she was awarded the Visual Arts Department Certificate of Merit — the Faculty Award for the strongest work in the graduation exhibition. She was also awarded the Departmental Award for her academic achievement and excellence. She received her BFA at Concordia University in 2020.

Les icônes, 2020-2021.
Céramique, 3 X (50" X 10" X 10") approx.

ALICE ZERINI-LE RESTE

Les icônes, 2020-2021.
Ceramic, 3 X (50" X 10" X 10") approx.





↳ Démarche artistique

Les icônes s'intéresse à la magnificence qu'ont certains objets et au chevauchement ambigu qui peut exister entre le passé et le présent, le mécanique et l'organique, l'imaginaire et le réel. S'imprégnant d'une part du milieu agricole et de l'autre des toits de la métropole ; charrue et coupole parabolique se transposent à une céramique vertigineuse, insolite et précaire. Ces vestiges d'une autre époque se déconstruisent et se transforment pour former un nouveau décor vivant d'équilibre, d'imprévu et d'absurde.

↳ Artist statement

The sculptural series, *Les icônes*, turns towards the magnificence of mundane objects and the ambiguous overlap that can exist between past and present, the mechanical and the organic, the imaginary and the real. Drawing from the agricultural environment and the roofs of the cityscape; a plow and a parabolic dome are transposed into vertiginous, unusual and precarious ceramic. These vestiges from another time are deconstructed and transformed to embody a new balance of precariousness and absurdity.

Empreintes des lieux insondables

Auteur.trice *Yann Pignard*
 Artiste *Alice Zerini-Le Reste*
 Œuvre *Les icônes*, 2020-2021

Débutée à Kamouraska à l'automne 2020 puis achevée à Montréal au printemps 2021, *Les icônes* est une série d'œuvres sculpturales de l'artiste Alice Zerini-Le Reste. Les cinq structures en céramique sont constituées d'une trentaine d'éléments modulaires blancs (Machines) et noirs (Antennes) qui permettent leur assemblage à l'aide de boulons, dans une grande variété de combinaisons. À travers le déballage délicat des pièces, le choix des arrangements et la présentation à même le sol, Zerini-Le Reste intègre une dimension performative à l'installation, au carrefour du rituel et de la maintenance. La vue de *Les icônes*, invoquant les lieux insondables et le sublime, nous tient à une infinie distance. En revanche, l'invitation au touché, la tactilité de l'œuvre et sa sensualité nous invitent à nous rapprocher. Entre ces deux sens, notre rapport ambigu à la technique menace un équilibre fragile.

Au loin, sous les traits d'une ossature organique et intemporelle, travaillées par les éléments naturels

Traces of Unfathomable Places

Author *Yann Pignard*
 Artist *Alice Zerini-Le Reste*
 Artwork *Les icônes*, 2020-2021

Les icônes is a series of sculptural works by artist Alice Zerini-Le Reste that started in Kamouraska in the fall of 2020 and was completed in Montreal in the spring of 2021. The five ceramic structures are made of about thirty elements: the white components, the Machines, and their black counterpart, the Antennas. Assembled with bolts, these modular elements allow a wide variety of combinations. Through the delicate unpacking of the pieces, the choice of arrangements, and by presenting the works on the floor, Zerini-Le Reste integrates a performative dimension into this installation, at the crossroads of ritual and maintenance. At first sight, *Les icônes* invokes unfathomable places and the sublime, keeping the audience at an infinite distance. However, the sensuality and the tactility of the work become an invitation to touch and to get closer. Between these tensions lies our ambiguous relationship to technology that threatens a fragile balance.

At a distance, mechanical forms arise under the guise

et le temps, des formes mécaniques émergent. L'esthétique réduit la finalité utilitaire des machines et l'évocation de leur fonction en tant qu'outils. Présenté collectivement, l'élément commun n'est donc plus seulement leur fonction en tant que machines, mais bien tous les lieux auxquels ces engins spécifiques sont rattachés. Espace lointain, *Les icônes* demeurent des marqueurs de lieux intemporels et inaccessibles : les toits (antenne), le ciel (girouette) ou encore l'horizon maritime (navire).

Entre ces deux sens, notre rapport ambigu à la technique menace un équilibre fragile.

Alors qu'on se rapproche de l'œuvre, une certaine idée du sublime s'estompe. À quelques pouces de distance, les marques du processus de création occupent tout l'espace : des empreintes de doigts, duplication de son référent,¹ l'artiste, recouvrent

of an organic and timeless framework, shaped by natural elements and time. The aesthetic minimizes the utilitarian purpose of the machines and the invocation of their purpose as tools. Presented collectively, the common element is no longer just in their function as machines but in all the places to which they are specifically attached. *Les icônes* remain markers of timeless and inaccessible places: roofs (antenna), the sky (weather vane) or the maritime horizon (ship).

Between these tensions lies our ambiguous relationship to technology that threatens a fragile balance.

As one gets closer to the work, the notion of the sublime fades. Standing a few inches apart, traces of the creative process are omnipresent: fingerprints, duplication of their referent,¹ the artist, cover all surfaces. What first appeared as an architectural and

toutes les surfaces. Les plis gestuels conservés dans l'argile tendre transforment ce qui nous apparaissait jusque-là comme une ossature architecturale et immuable, en une chair pleine et vivante. Ce passage à l'empreinte est déstabilisant.

Alors que l'espace lointain, le «ne pas toucher» symbolisé par la galerie d'art nous impose une distance artificielle et technique, l'invitation à toucher les empreintes et le fac-similé rendu des surfaces s'apparentant à une peau, nous fait prendre conscience de nos propres corps et de notre présence. Ce déséquilibre entre espace lointain et espace trop proche² semble questionner notre rapport à la technique. Si, comme le soutient Jacques Ellul la technique est l'optimisation de tout,³ comment doit-on interpréter la technique de l'empreinte dans cette œuvre?

D'emblée, Zerini-Le Reste semble subvertir la technique comme véhicule de l'optimisation.

immutable framework, is transformed into a palpable and living flesh by the gestural folds preserved in the soft clay. The transition to these traces,³ is destabilizing.

While the distance symbolized by the "do not touch" of the art gallery imposes an artificial and technical detachment, the invitation to touch the artist's marks and the facsimile rendering of surfaces derived from skin make us aware of our own bodies and our own presence. This imbalance between distance and closeness² seems to question our relationship to technique. As Jacques Ellul argues, if technique is the optimization of everything,³ how should we interpret the mark-making techniques in this work?

Moreover, Zerini-Le Reste appears to subvert the notion of technique as a vehicle for optimization since ceramic is not the best-suited material for vertical or large works. The structural fragility of *Les icônes* is the result of the random shapes inherent in the

FR La céramique n'est pas la matière la mieux adaptée aux œuvres verticales ou de grandes tailles. Les formes aléatoires, inhérentes à la technique employée, contribuent pareillement à la fragilité structurelle de *Les icônes*. La mise au four de formes incertaines est bourrée d'autant de surprises que d'échecs. Si la technique n'est plus au service de l'optimisation, alors à quoi sert-elle? La technique peut-elle servir l'art?

Par-delà les machines qui dominent aujourd'hui notre champ visuel, nos horizons et nos paysages aussi bien urbains que ruraux, *Les icônes* nous rappellent que le sublime demeure, même s'il s'estompe sous nos empreintes. Au-delà des procédures, les processus et l'accélération de nos moyens technologiques qui effacent les distances et l'espace, il y a un rapport au monde physique, tactile qu'il nous faut redécouvrir pour mieux l'apprécier et le protéger.

EN technique used. Firing experimental forms in the kiln can be full of surprises and failures. If technology is no longer at the service of optimization, then what is it for? Can technique serve art?

Beyond the machines that dominate our visual field, horizons, and our landscapes, in both urban and rural fabrics, *Les icônes* reminds us that the sublime remains, even when fading beneath our touch. Outside of the procedures, the processes, and the technological acceleration that erase space and time, there is a relationship to the physical to the tactile world that we must rediscover to better appreciate and protect it.

1. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, 118. Paris : Les Éditions de Minuit, 2008.
2. Ibid. ↔ Idem, 115-125.
3. Jacques Ellul, *The Technological Society*. New York : Knopf, 1967.

↳ Biographie de l'auteur.trice

Originaire de la Côte Bretonne, *YAPI* est un artiste multidisciplinaire établi à Montréal, au Québec. Étudiant au baccalauréat en arts plastiques à l'Université Concordia, il se consacre principalement aux installations in situ et aux pratiques tridimensionnelles. Avant d'effectuer un changement de carrière en 2020, il a occupé divers postes au sein de l'industrie pharmaceutique. Ses travaux de recherche s'inspirent de l'analyse des matériaux, des espaces, des objets du quotidien et des processus liés à la technique et à l'optimisation. Sur le plan esthétique, *YAPI* illustre la tension créative entre précision et liberté.

↳ Author's biography

YAPI is a multidisciplinary artist originally from the coast of Brittany and now living in Montreal, Quebec. Mostly engaged in site-specific installations and tridimensional practices, he is currently a BFA candidate in Studio Arts at Concordia University. Prior to a career shift in 2020, he held various positions in the pharmaceutical industry. Investigations on materials, spaces, everyday objects and processes in relation to technique and optimization infuse his research. Aesthetically, he is dedicated to the pursuit of creative tension between precision and freedom.

↳ Biographie de l'artiste

Alice Zerini-Le Reste est une artiste multidisciplinaire explorant principalement la céramique et le dessin. Elle termine présentement son baccalauréat en arts visuels à l'Université Concordia. Originaire de Montréal, son terrain de création est toutefois mobile et les résultats sont le fruit d'une rencontre engagée avec le paysage.

Exerçant parallèlement le métier de matelot sur le Fleuve Saint-Laurent, territoire et mouvance sont parties prenantes de son travail. C'est sur la mer qu'elle retrouve cette rencontre entre le corps et le déplacement, y faisant émerger une connexion engagée au paysage tout en lenteur et en attente.

↳ Artist's biography

Alice Zerini-Le Reste is a multidisciplinary artist mainly exploring ceramics and drawing. Zerini-Le Reste is currently completing her bachelor's in visual arts at Concordia University. Originally from Montreal, her creative work is nonetheless transient, and the results are the fruit of an engaged encounter with the landscape.

Also working as a sailor on the St. Lawrence River, notions around territories and movement anchor her work. It is on the sea that she rediscovers the relationship between displacement and the body, highlighting a sustained physical connection with the landscape that unravels slowly and in stillness.

Proposal for Precipitation, 2019-en cours.

Cuivre de toiture et de plomberie recyclé, fil de cuivre, rivets en aluminium, tissu d'archives
teinté d'eau de pluie récupérée à Montréal, pigments végétaux sur tissu d'archives

Sculpture de cuivre (72' X 16' X 16')

Série d'œuvres textiles (7' X 7')

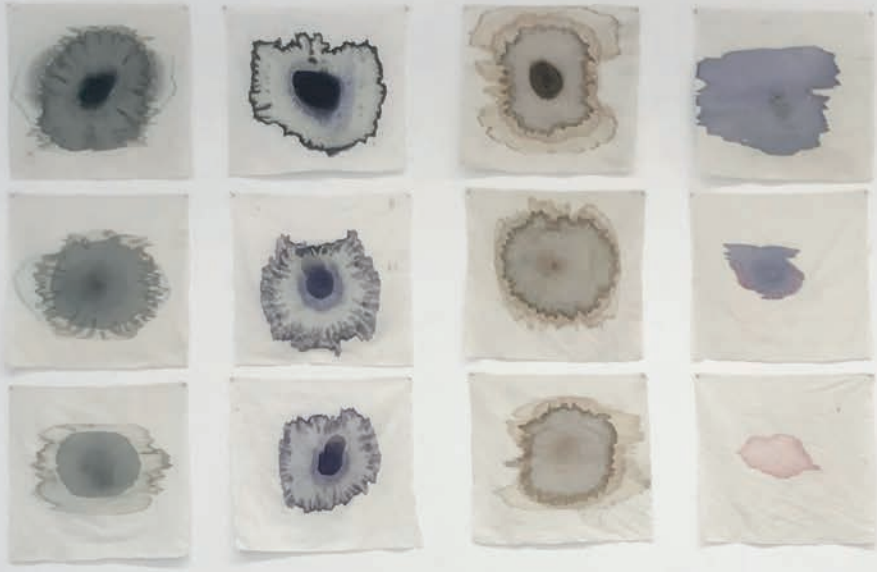
COLIN COURTNEY

Proposal for Precipitation, 2019-ongoing.

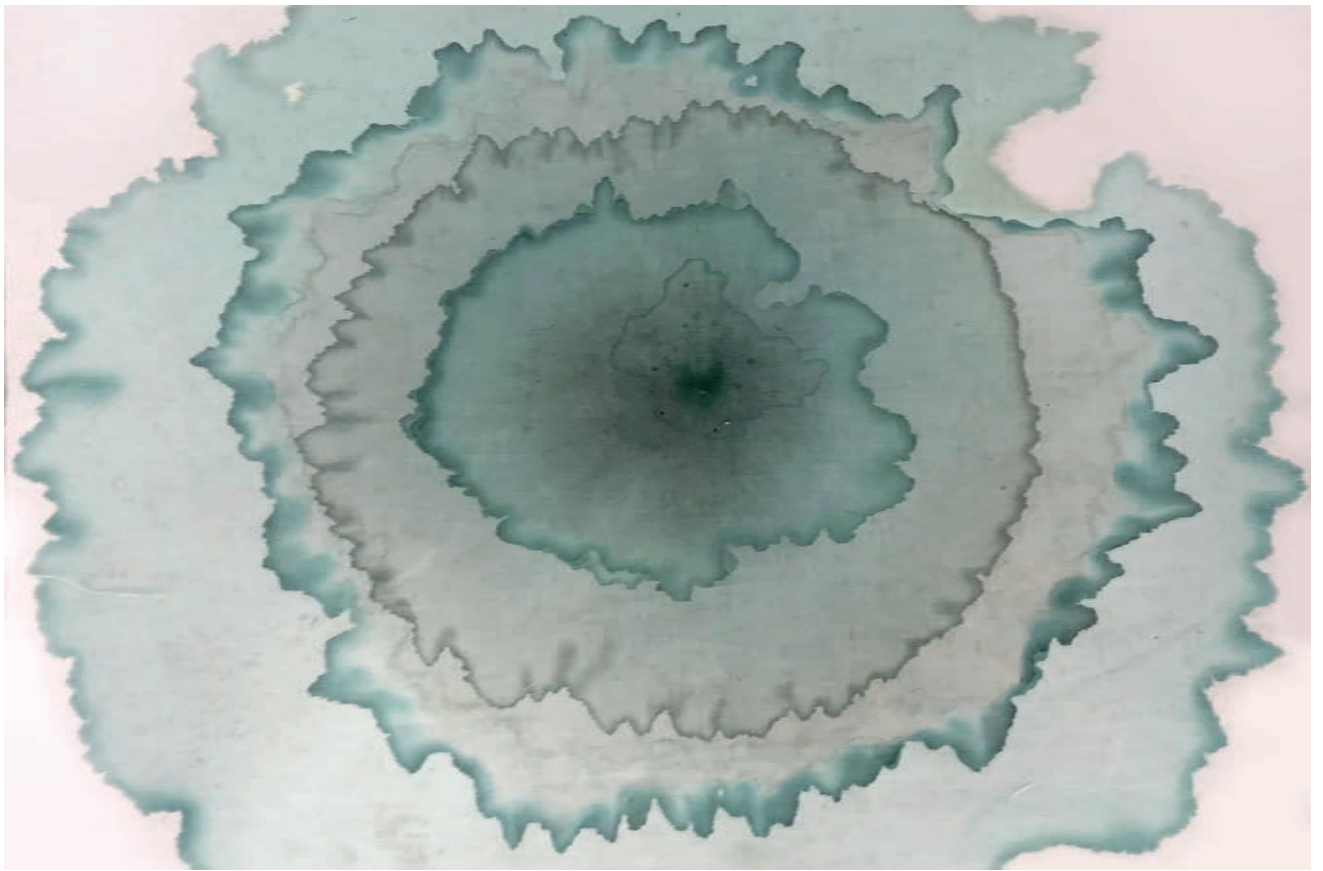
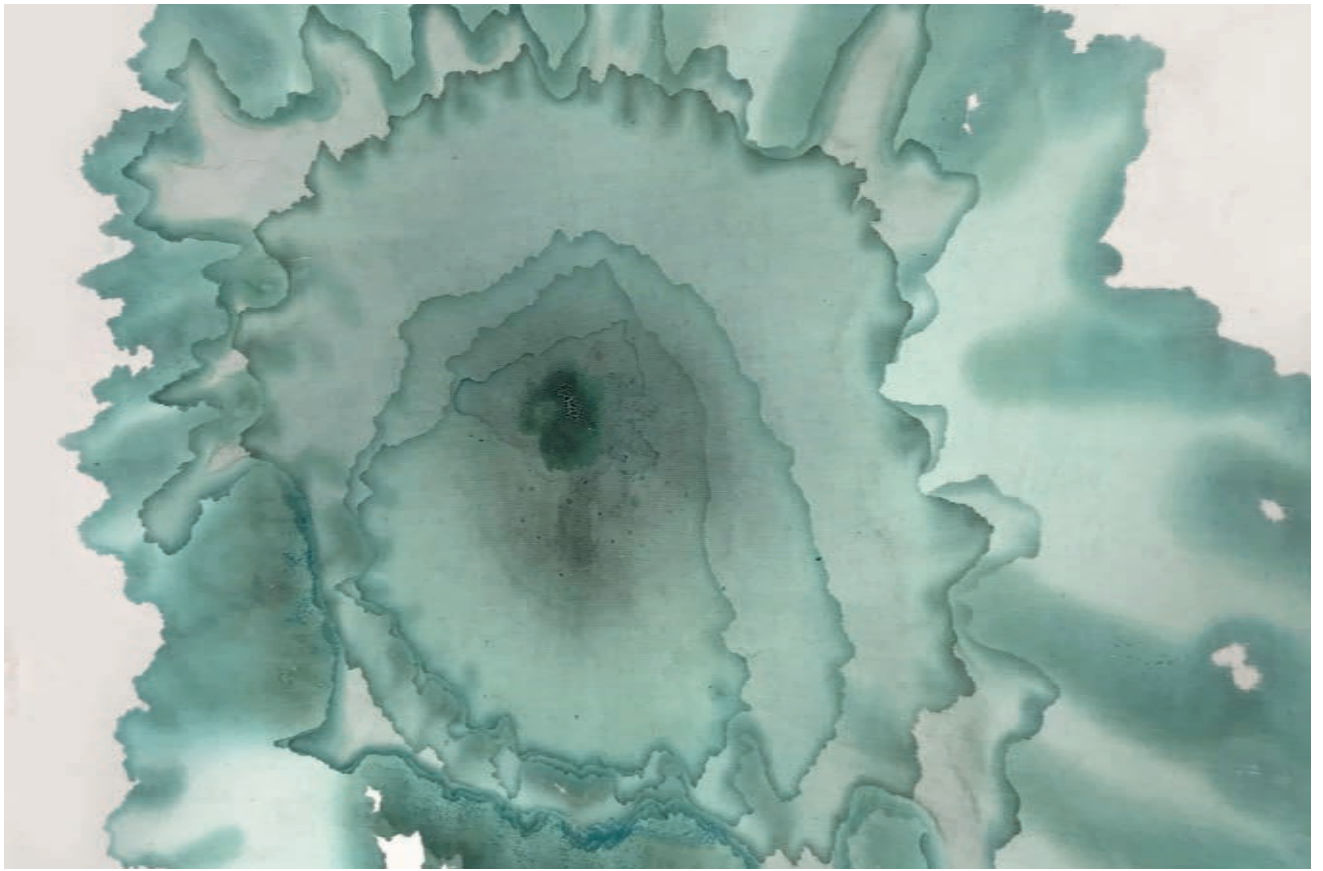
Reclaimed roofing and plumbing copper, copper wire, aluminum rivets and Montreal-
rainwater-stained-archival-fabric, plant pigments on archival fabric.

Standing copper sculpture (72' X 16' X 16')

Fabric hanging on the wall (7' X 7')



31



↳ Démarche artistique

L'œuvre en cours d'élaboration, *Proposal for Precipitation* (*Proposition pour les précipitations*) s'intéresse aux liens entre les forces météorologiques et l'autocréation sculpturale. Au confluent des genres de la science artistique, de la peinture de paysage et de l'art kinésique, cette sculpture est basée sur le procédé de collecte de précipitation qui enregistre son activité goutte à goutte. À mesure que des géométries fractales concentriques forment goutte à goutte les archives indexicales de climats qui s'écroulent, que peut-on apprendre d'une philosophie collaborative entre l'humain et le non-humain sur l'atmosphère collective? Que faut-il comprendre d'un enregistrement de l'évolution du climat par celui-ci?

33

↳ Artist statement

The ongoing artwork *Proposal for Precipitation* investigates relationships between weather forces and sculptural self-authorship. This process-based sculpture is a precipitation collector that records through drips, intersecting genres of art science, landscape painting and kinetic art. As concentric fractal geometries drip from an indexical archive of collapsing climates, what can an ethos of human to non-human collaboration teach us about our collective atmosphere, and what does it mean for weather to record its own evolution?

Collaborer avec le climat

Auteur.trice *Renata Critton-Papp*

Artiste *Colin Courtney*

Œuvre *Proposal for Precipitation*,

2021-en cours

Proposal for Precipitation (Proposition pour les précipitations) de Colin Courtney opère une collaboration en douceur avec le climat par l'enregistrement matériel de la météo dans divers endroits de Montréal. La tour élancée, faite de tuiles et de tuyaux de cuivre, occupe temporairement ces lieux où elle capte les cycles du temps : brume, pluie, grêle, bruine, neige et brouillard, imprévisibles, mais constants. L'entonnoir de la structure agit comme un réceptacle par la collecte et l'absorption de gouttelettes d'eau et la production de reflets subtils du milieu urbain. De minces morceaux de coton récupéré sont placés sous la structure de cuivre pour traiter la chaîne de réactions chimiques entre les matériaux. Les anneaux de pigments produits par ces réactions révèlent le lien étroit entre ces empreintes visuelles et leurs sources. En outre, les fractales minérales stratifiées dans le tissu se font le reflet des nuages à l'origine des précipitations.¹ À mesure que la condensation perfuse la structure, les précipitations acides corrodent le cuivre et sont

Collaborating with the Climate

Author *Renata Critton-Papp*

Artist *Colin Courtney*

Artwork *Proposal for Precipitation*,

2021-ongoing

Colin Courtney's *Proposal for Precipitation* is a gentle collaboration with the climate, materially recorded from several locations in Montreal. The slender tower of roofing and plumbing copper takes up temporary space, capturing the unpredictable yet constant cycles of mist, rain, hail, sleet, snow, and fog. The funnel of the structure acts as a receptacle for these conditions, collecting and digesting the water droplets and producing subtle reflections of the urban environment. Thin pieces of found cotton fabric are placed beneath the copper structure to process the chemical reactions occurring between their materiality. The rings of pigment which result from these reactions present a strong connection between the visual imprints and their sources, like the clouds that have released the precipitation reflected in the mineral, layered fractals which appear on the fabric.¹ As condensation moves slowly through the structure, the acidity within the precipitation corrodes the copper metal and filters down through the cotton swatches, leaving traces of pale bluish-green and

filtrées par les morceaux de coton, laissant sur leur passage des traces bleu-vert pâle et vert-de-gris. Courtney n'est pas à la recherche de réponse à une question précise ni de preuves scientifiques des effets de l'activité humaine sur les cycles météorologiques. Ici souhaite plutôt laisser au spectateur le loisir d'interpréter l'œuvre. L'artiste crée ainsi un espace qui permet au spectateur d'élargir sa perspective et son appréciation de nos interactions avec les cycles de l'eau.

Dans sa façon d'aborder le climat, Courtney refuse volontairement d'intervenir dans les cycles météorologiques naturels. Sa démarche serait plutôt une recherche et un questionnement menés en douceur dans un esprit réceptif et collaboratif entre l'artiste et l'atmosphère. *Proposal for Precipitation* est animé par la curiosité de l'artiste au sujet de la matérialité et d'une conjecture indéterminée. Son œuvre s'inscrit dans une temporalité liminale puisqu'elle séjourne brièvement

soft teal. Courtney's intention is not to answer any questions or to search for scientific outcomes of the impacts of humanity on weather cycles. Instead, they want to leave the interpretation up to the viewer. This allows the audience a space to broaden their perspective and their appreciation for how we interact with cycles of water.

In approaching the subject of climate in their work, Courtney describes their intentional refusal to intervene with natural weather cycles. Rather, they seek to gently inquire and question, prioritizing a receptive and collaborative spirit between themselves and the atmosphere. In *Proposal for Precipitation*, they engage with an active curiosity, focused on materiality and an undetermined conjecture. Courtney positions their work within a liminal temporality, embracing its brief stays in many areas and its ability to be disassembled and reassembled anywhere. The malleability of the project allows for Courtney to engage with

à de nombreux endroits et peut être démontée, puis remontée ailleurs. La malléabilité du projet permet à Courtney de jouer sur l'imprévisibilité et la chance, en s'inspirant tout particulièrement de l'alchimie. Sa pratique artistique évoque les valeurs jadis véhiculées par les laboratoires d'alchimie, surtout son intérêt pour la vie des matériaux et l'enregistrement énigmatique de leurs états fluctuants. En outre, l'alchimie est étroitement liée aux pigments créés accidentellement par l'artiste, car ces résultats imprévisibles sont inhérents à l'«expérimentation ludique.»² Cette volonté de jouer illustre la façon dont l'artiste conçoit les forces naturelles et interagit avec elles, en proposant au spectateur une interprétation concrète, mais fluide de la météo et de la matière.

De ce fait, Courtney en appelle à un concept décolonisé du temps qui repensait le besoin oppressant de contrôler la progression linéaire de l'espace et de la matière.

unpredictability and chance, inspired specifically by alchemy. Their artistic practice lends itself to values that are shared in alchemical laboratories of centuries past, particularly the focus on the life of materials and the cryptic recording of their transformational states. Additionally, alchemy holds a strong connection to Courtney's accidentally created pigments; these unforeseeable results emerge from an inherent "playful experimentation."² This deliberate playfulness highlights how Courtney looks to interact with and consider natural forces, engaging the audience in a tangible yet fluid interpretation of weather and matter.

Ultimately, they look to a decolonial conception of time, where the oppressive need to control a linear progression of space and matter can be rethought.

The spontaneous nature of *Proposal for Precipitation* still leaves space for Courtney's

FR La spontanéité de *Proposal for Precipitation* génère assez d'espace pour une intentionnalité dans la création de l'œuvre. L'artiste se sert du mouvement des liquides et de la gravité, en plus de compter sur le cuivre massif de la structure pour la poser dans différents sites climatiques urbains. Courtney s'intéresse aussi aux répercussions du colonialisme sur le paysage, plus précisément à la position dominatrice et violente défendue à répétition par les puissances occidentales. Dans son œuvre, iel cherche à explorer et à contester les modèles de contrôle de l'impérialisme occidental qui influent sur l'étude scientifique de la nature. Par ces rejets, l'artiste souhaite agir comme «intermédiaire entre l'œuvre d'art et la démarche scientifique,»³ en adoptant un poste d'observateur du climat. De ce fait, Courtney en appelle à un concept décolonisé du temps qui repensait le besoin oppressant de contrôler la progression linéaire de l'espace et de la matière. En reconnaissant à la fois l'éternité et la temporalité propres à chaque moment de notre

climat, l'artiste signale la valeur de certains aspects du monde naturel. Autrement dit, il lui semble évident que «les minéraux, les arbres, la désintégration d'une berge, rien de tout ça ne suit un emploi du temps prévisible.»⁴ L'artiste tente ainsi de traduire la vive curiosité suscitée par les actions libres et spontanées du climat. L'œuvre de Courtney ne cherche pas à s'approprier la nature, mais plutôt à offrir d'autres façons de coexister avec elle.

EN intentionality in constructing their work. They make use of the movement of liquids and gravity while relying on the solid copper of the structure to stand within each urban climactic location. Moreover, Courtney engages with the impacts of colonialism on the landscape, precisely the dominating and violent position which is repeatedly enacted by western powers. They look to work through and around the controlling patterns of Western imperialism that impact scientific investigations of nature. Through these rejections, Courtney's work acts as an "intermediary between artwork and scientific inquiry,"³ positioning themselves from an observational position in regard to the climate. Ultimately, they look to a decolonial conception of time, where the oppressive need to control a linear progression of space and matter can be rethought. By acknowledging both the eternity and temporality of each moment in our climate, the artist suggests further value in aspects of the natural world. In other words, they clearly see how "minerals, trees,

the disintegration of a riverbank all don't follow predictable time scheduling"⁴ and attempt to reflect the intense curiosity which is held in the untethered and spontaneous actions of weather. Courtney's work does not seek to claim ownership, instead, they offer alternative ways of existing alongside nature.

1. Colin Courtney in discussion with the author, July 12th, 2021.↔Propos recueillis par l'auteur.trice dans un entretien avec Colin Courtney le 12 juillet 2021.
2. Ibid. ↔ Idem.
3. Ibid. ↔ Idem.
4. Ibid. ↔ Idem.

↳ Biographie de l'auteur.trice

Renata Critton-Papp entame sa cinquième année d'études à l'Université Concordia, établissement situé au cœur de Tiohtiá:ke/ Montréal, où elle poursuit une majeure en histoire de l'art avec d'une mineure en études interdisciplinaires de la sexualité. Ses champs d'intérêt comprennent la recherche-crédation, l'utilisation de divers médiums pour décrire et explorer les temporalités queers, la guérison et notre affinité émotive avec la nature.

↳ Author's biography

Renata Critton-Papp is in their fifth year as an Art History major with a minor in Interdisciplinary Studies in Sexuality at Concordia University in Tiohtiá:ke/Montréal. They are currently interested in research-creation, using many mediums to document and explore queer temporalities, recovery, and our emotional affinity towards nature.

↳ Biographie de l'artiste

Artiste évoluant entre les disciplines de la sculpture, de la peinture et de la science, *Colin Courtney* vit, crée et joue sur l'île de Tiohtiá:ke (Montréal). L'apprentissage sur les lieux et les expériences en atelier ou en laboratoire nourrissent sa philosophie, tout en sensibilité. Les matériaux et les technologies abordés mettent en lumière des processus sous-jacents comme l'évolution entropique, la physique ou les phénomènes météorologiques. Dans son art, les hiérarchies coloniales voulant que la nature doive être maîtrisée ou améliorée sont répudiées, et l'imperfection se voit accorder une primauté méritée. Courtney a exposé à l'international, notamment au planétarium du musée public de Grand Rapids au Michigan, à l'Université de la Colombie-Britannique à Vancouver et à la galerie Art Mûr à Montréal.

↳ Artist's biography

Colin Courtney is an artist working between disciplines of sculpture, painting and science. They live, work, and play on the island of Tiohtiá:ke/Montreal. Site-based learning and studio-lab experiments inform their ethos as a sensitive collaborator with materials and technologies, highlighting underlying processes such as entropic change, physics, and weather phenomena. With the rejection of colonial hierarchies that nature is a thing to be controlled or improved, the imperfect is given deserving primacy in their art. Courtney's work has been exhibited internationally at spaces such as The Grand Rapids Public Museum Planetarium (MI), The University of British Columbia (Vancouver), and Art Mûr (Montreal).

Her Woven Skin, 2021.

Laine de mérinos, extraits de châtaigne, de noix de grenoble et de garance, 7' X 15'.

JULIE POULIN

Her Woven Skin, 2021.

Merino wool, extracts of chestnut, walnut and madder, 7' X 15'.



39



↳ Démarche artistique

Dans sa dépendance à la peau, le toucher est l'un des sens essentiels pour la survie et le développement des êtres vivants. Il permet les sensations les plus fortes, agréables ou douloureuses et il constitue un générateur non seulement de plaisirs d'une grande variété, mais aussi de sentiments parmi les plus profonds. Cette pièce représente toutes les cicatrices que je porte en tant que femme. À travers un processus de feutrage à la main long et laborieux, j'explore la dynamique entre l'importance des contacts physiques et la cicatrisation de l'usure des étapes de la vie. Illustrant mon passage saccadé, l'oeuvre *Her Woven Skin (Une peau tissée)* recrée des moments personnels intenses que je souhaite transporter dans l'imagination des autres en interpellant particulièrement le sens du touché.

↳ Artist statement

Because of its interdependence with our skin, touch becomes one of the essential senses for survival and the development of living beings. Touch allows for great sensations that are pleasant or painful. It generates not only a great variety of pleasures but also deep emotions. This piece represents all the scars I wear as a woman. Through a long and laborious hand-felting process, I explore the dynamic between the importance of physical contact and healing from damaging life experiences. The artwork *Her Woven Skin* recreates intense personal moments that I wish to share through the imagination of others, particularly by appealing to their sense of touch via the traces of uneven gestures.

Le processus créatif comme démarche de guérison

Auteur.trice *Sarah Demers*

Artiste *Julie Poulin*

Œuvre *Her Woven Skin*, 2021

Dans l’imaginaire collectif, la couverture peut symboliser la protection et la sécurité. Elle rassure dans les moments de vulnérabilité physique ou mentale, une seconde peau qui protège de la froidure de l’environnement et de la vie. Juxtaposée à la violence du feutrage humide, l’œuvre *Her Woven Skin* (*Une peau tissée*) de Julie Poulin explore le processus créatif comme démarche de guérison.

L’installation textile, composée de carrés de feutre de laine mérinos et mesurant 15 pieds de hauteur par 7 pieds de largeur, est monumentale. Malgré la structure en fibre feutrée, la texture évoque davantage la peau souple d’un animal, plutôt que le feutre épais et uniforme engendré par les procédés de fabrication industrielle habituels. La fibre, teinte avec des extraits de châtaigne, de noyer et de garance, arbore des taches brunes qui suggèrent la peau de vache et accentuent l’effet de peau tannée. Le seul indice du travail de feutrage se remarque dans le mélange des morceaux de laine vierge aux

The Creative Process As Healing Practice

Author *Sarah Demers*

Artist *Julie Poulin*

Artwork *Her Woven Skin*, 2021

In the collective imagination, the blanket may symbolize protection and security. In times of physical or mental vulnerability, it is a reassuring second skin that protects against the coldness of one’s environment and life. Contrasted with the violence of wet felting, Julie Poulin’s work *Her Woven Skin* explores creative practice as a healing process.

This monumental textile installation is made of felted merino wool squares and measures 15 feet high by 7 feet wide in total. Despite its fibre structure, the texture is reminiscent of an animal’s supple skin; rather than the thick uniformity found in industrially manufactured felt. The fibres were also dyed with extracts of chestnut, walnut and madder, and the brown spots accentuate the tanned skin effect, suggesting a cowhide. The only hint of felting is perceivable in the brown pieces of virgin wool, looking like little fibrous clouds. For the artist, this piece is a testimony of “all the scars [she] bears as a woman (...) and how [she] has “sewn” them with perseverance,

taches brunes, tels de petits nuages fibreux. Pour l'artiste, l'œuvre est un témoignage de «toutes les cicatrices que [qu'elle] porte en tant que femme (...) et comment [elle] les a «cousues» avec [sa] persévérance, [sa] diligence, [sa] passion, [ses] soins et [son] intelligence émotionnelle (...)»¹ Ainsi, l'objet ne peut être dissocié de son processus de création, car c'est celui-ci qui lui donne tout son sens.

La relation intime entre le résultat final et le processus de réalisation est indéniable. Le caractère répétitif du procédé de feutrage humide se révèle être un espace mental contemplatif pour Poulin, une «bulle où les réflexions se passent.»² De là, elle réfléchit aux similitudes entre le feutre et la peau tannée, se rappelant l'héritage autochtone de son père, Algonquin Nipissing. À ce moment, la matière prend une connotation symbolique, une sorte de «seconde peau»³ qui porte physiquement et métaphoriquement les cicatrices laissées par «les contacts physiques et l'usure des stages d'une vie.»⁴

diligence, passion, care and emotional intelligence (...).”¹ Thus, the object cannot be dissociated from its creative method, as it gave all its meaning.

The intimate relationship between the final result and the artistic process is undeniable. Indeed, the repetitive nature of the wet felting process turned out to be a contemplative space for Poulin, a “bubble where reflections [can] take place.”² From there, she reflected on the similarities between felt and tanned skin, recalling her father’s Algonquin Nipissing heritage. Thus, the material took on a symbolic connotation, as a kind of “second skin”³ that physically and metaphorically bore the scars left by “the physical contact and the wear and tear of life stages.”⁴ Unconsciously, through its production and presentation, this work exteriorized old wounds to which the artist had become accustomed. The outcome, particularly soft and comforting, contrasts with the exhausting and brutal character of felting. To aggregate the fibres and form the textile, it is

Inconsciemment, par sa réalisation et son apparence, cette œuvre extériorise des blessures anciennes auxquelles l'artiste s'est accoutumée. Le résultat final, particulièrement doux et réconfortant, contraste avec le caractère exténuant et brutal du feutrage. En effet, afin d'agrèger les fibres et former un textile, il est nécessaire de «frotter, taper, battre»⁵ la fibre animale. La technique évoque ainsi la démarche ardue que Poulin a dû entreprendre pour se sentir entière à nouveau, après avoir vécu «des moments personnels intenses.»⁶ L'acte de couper le textile pour ensuite recoudre les morceaux ensemble est autant un témoignage de la douleur engendrée par ces moments qu'un acte symbolique de réparation. *Her Woven Skin* est, à plusieurs niveaux, une

La technique évoque ainsi la démarche ardue que Poulin a dû entreprendre pour se sentir entière à nouveau, après avoir vécu 'des moments personnels intenses.'

necessary to “rub, tap, beat”⁵ the animal fibre. The technique thus evokes Poulin’s arduous process to feel whole again after having to experience “intense personal moments.”⁶ The act of cutting the fabric and then stitching the pieces together is as much a testament to the pain caused by these experiences embodying a symbolic act of reparation.

The technique thus evokes Poulin's arduous process to feel whole again after having to experience 'intense personal moments.'

Her Woven Skin is, on many levels, a work about healing. Not only does this piece allow Poulin to embark on a personal and intimate journey to reconcile her feelings and experiences, but it also opens to a shared intimacy with others. Here, the public is invited to contemplate the ancient wounds they each carry and to share them.

FR œuvre de guérison. Non seulement cette œuvre permet-elle à Poulin d'entreprendre un cheminement personnel et intime dans la réconciliation de ses sentiments et ses expériences, elle ouvre également la porte à une intimité avec les autres. Ici, le public est invité à réfléchir aux blessures anciennes que chacun.e porte en soi et à les partager.

1. Julie Poulin, «Her Woven Skin» (Démarche artistique, 21 septembre 2021) ↔ (Statement, September 21st, 2021)
2. Julie Poulin en conversation avec l'autrice, 1er juillet 2021. ↔
In conversation with the author, July 1st, 2021
3. Ibid. ↔ Idem
4. Julie Poulin, «Her Woven Skin» (Démarche artistique, 21 septembre 2021) ↔ (Statement, September 21st, 2021)
5. Julie Poulin en conversation avec l'autrice, 1er juillet 2021. ↔
In conversation with the author, July 1st, 2021
6. Julie Poulin, «Her Woven Skin» (Démarche artistique, 21 septembre 2021) ↔ (Statement, September 21st, 2021)

↳ Biographie de l'auteur.trice

Sarah Demers est une étudiante de quatrième année en arts visuels à l'Université Concordia. Sa pratique est multidisciplinaire et inclut les médiums mixtes, la sculpture et l'art textile. Elle s'intéresse au rôle que joue le récit dans la création d'une réalité personnelle et individuelle ainsi que le processus créatif comme méthode de connaissance de soi et des autres. Suite à l'obtention de son baccalauréat, elle prévoit explorer davantage l'aspect transformateur et réparateur de l'art en complétant des diplômes en psychologie et en art-thérapie. Ses œuvres et essais apparaissent dans plusieurs publications, notamment le *Concordia Undergraduate Journal of Art History* (CUJAH) et *Pica Magazine*.

↳ Author's biography

Sarah Demers is a fourth-year Visual Arts student at Concordia University. Her multidisciplinary practice includes mixed media, sculpture and textile art. Demers is interested in the role of storytelling in creating personal and individual realities and sees creative processes as a method of knowing oneself and others. After her Bachelor, she plans to deepen her exploration of art's transformative and restorative qualities by obtaining degrees in psychology and art therapy. Demers' works and essays appear in several publications, including the *Concordia Undergraduate Journal of Art History* (CUJAH) and *Pica Magazine*.

↳ Biographie de l'artiste

Née en 1988 dans la ville de Québec et basée à Montréal, *Julie Poulin* a amorcé sa deuxième année de baccalauréat en Pratiques des Fibres et des Matériaux à l'Université Concordia. Poulin réalise essentiellement des sculptures et des installations textiles faites de laine feutrée. En utilisant ses propres archives émotionnelles, elle aborde les chemins de vie qui nous définissent. De plus, elle interroge sa provenance et son identité en tant que rescapée d'un parcours cahoteux et inusité. Elle utilise l'abstraction, le langage émotionnel inné de la texture et l'attraction du toucher dans son travail visuel pour capturer le senti.

↳ Artist's biography

Born in 1988 in Quebec City and based in Montreal, *Julie Poulin* began her second year of a bachelor's degree in Fiber and Materials Practices at Concordia University. Poulin creates sculptures and textile installations made of felt wool. Using her emotional records, she addresses the life paths that define us. Moreover, she investigates her provenance and identity as a survivor of a bumpy and unusual journey. Within her visual practice, she employs abstraction, the inherent affective language of texture, and the attraction of touch to capture the effect.

An Uninterrupted View of the Sea, 2020.
Vidéo, 15 min, 8 sec.

MIKA YATSUHASHI

An Uninterrupted View of the Sea, 2020.
Video, 15 min, 8 sec.



concerning

American

Enemy

Alien

family

47



↳ Démarche artistique

À l'aide de vieilles photos, de films en Super 8 et de documents du FBI, une cinéaste américano-japonaise raconte comment sa famille a lutté pour prouver son identité américaine durant la Deuxième Guerre mondiale. Qu'il s'agisse de son commerce d'oeuvres d'art ou de sa maison de plage adorée, l'arrière-grand-père de la cinéaste n'est à l'abri d'aucun soupçon. Entre «étrangère» et «citoyenne», Mika Yatsunami explore les effets du passé immigrant de sa famille japonaise sur son identité américaine actuelle.

↳ Artist statement

Using old photographs, Super 8 film and FBI documents, a Japanese-American filmmaker tells the story of her family's struggle to prove their American identities during World War II. From his art dealership to his beloved beach house, the filmmaker's great-grandfather is subject to suspicion. Standing in flux between the identity of "alien" and "citizen," Mika Yatsunami explores the effect of her family's Japanese immigrant history on her American identity today.

Un réveil brutal : le mythe du rêve américain

Auteur.trice *Anastasia Koutsogiannis*

Artiste *Mika Yatsuhashi*

Œuvre *An Uninterrupted View of the Sea*, 2020

Que faut-il pour être considéré comme un.e véritable Américain.e? Quelques années avant l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis ont créé des listes de détention préventives visant les civils d'origine japonaise dans tout le pays. En cas de guerre, ces listes seraient utilisées pour rassembler toute personne que le gouvernement fédéral jugerait suspecte. Après l'attaque de Pearl Harbour en 1941, les noms se trouvant dans ces registres ont été désignés comme «étrangers ennemis». La communauté japonaise des États-Unis était sous surveillance et plusieurs de ses membres ont été interné.e.s dans des camps dirigés par des militaires.¹ Témoignant de cette époque troublante, le film de Mika Yatsuhashi, *An Uninterrupted View of the Sea (Une vue dégagée sur la mer)*, explore l'expérience de son arrière-grand-père, Haruchimi Yatsuhashi, un Américain d'origine japonaise. Arrivé en 1907, le jeune homme d'affaires s'est installé à Boston où il a été le vice-président respecté de la célèbre société d'art Yamanaka and Co. Après

A Rude Awakening: The Myth of the American Dream

Author *Anastasia Koutsogiannis*

Artist *Mika Yatsuhashi*

Artwork *An Uninterrupted View of the Sea*, 2020

What does it take to be considered a true American? A few years before the eruption of World War II, the United States put together custodial detention lists of Japanese-Americans across the country. Should war occur, this list would be used to gather anyone who the federal government thought suspicious. After the attack on Pearl Harbour in 1941, the names on those lists were deemed as "enemy aliens." The Japanese community in the U.S. underwent surveillance, with many being forced into army-run internment camps.¹ A testimony to these disturbing times, Yatsuhashi's film *An Uninterrupted View of the Sea* explores the experience of her great-grandfather, Haruchimi Yatsuhashi, a Japanese-American. Having arrived in 1907, the young businessman settled in Boston as the respected vice-president of the notable art company Yamanaka and Co. After years of contributing to society Yatsuhashi was met with suspicion and investigations. Grappling with familial archives, the perfect American life reveals itself to be completely false.

avoir investi dans la communauté pendant plusieurs années, Yatsunami est traité comme suspect et fait l'objet d'enquêtes. Les archives familiales révèlent un rêve américain profondément illusoire.

Des scènes empreintes de nostalgie et présentant des souvenirs heureux défilent sur l'écran dans l'environnement immersif de la boîte noire. Malgré la présentation de moments paisibles, une tension se dessine. La cinéaste révèle ses mains et sa voix afin de nous guider à travers les mots cinglants du FBI qui s'étalent sous nos yeux, soulignant cette partie importante de son histoire familiale. Yatsunami explique ses choix esthétiques : « Mon objectif, avec les découpes, était que vous les lisiez comme je les ai lues : avec minutie et une attention spécifique au langage. »² La réalisatrice nous propose ainsi d'expérimenter la déconstruction du document comme elle l'a vécue. Le vocabulaire détaché et mécanique contraste avec la joie estivale alors que les documents fédéraux s'infiltrèrent au sein des

souvenirs familiaux. Aux mains d'une opération systémique raciste, la « vue ininterrompue de la mer dans toutes les directions » est devenue suspecte. La cinéaste précise que « même si vous [un.e immigrant.e en Amérique] réussissez au plus haut niveau, vous pouvez toujours être démolie.e. »³ Ce genre de système est impossible à vaincre. Pour la communauté japonaise-américaine, leur « américanité » est donnée et retirée au gré des envies de la société. Aussi haut que vous soyez dans l'échelle sociale, la menace de l'instabilité plane toujours.

Ce qui leur est arrivé est le pire cauchemar de bien des familles d'immigrants.

Le mépris des traditions et de l'héritage culturel japonais a également contribué à renforcer l'isolement durant ce moment difficile.

Settled into the gallery's immersive Black Box, scenes of nostalgia and happy recollections travel across the screen. Despite the sweet moments, a palpable tension looms. As the FBI's cold words sweep across our view, the filmmaker reveals her hands and voice as a guide to her family's past. Yatsunami has explained the significance of her formal choices: "My goal with the cut-outs was to have you read them as I read them : with laser focus and with specific attention to the language."² Through this, the filmmaker allows us to experience the deconstruction of the document just as she did. Sharp, mechanical words and sounds oppose the summer joy as the federal documents seep into the reverie. At the hands of a systemically racist operation, an "uninterrupted view of the sea in either direction" became a suspicion. The filmmaker shared, "even if you [an immigrant in America] succeed as much as possible, you can still get knocked down."³ This sort of system is impossible to defeat. For the Japanese-American community, their "Americanness" is given and taken

away as society wishes. No matter how far one climbs the social ladder, instability is a looming and large presence.

What happened to them is like the worst nightmare for a lot of immigrant families.

The disregard toward Japanese traditions and cultural legacies also furthered unwarranted isolation. On the screen, archival images from Yamanaka and Co.'s inventory appear before us and disappear just as quickly. Lost to public auctioning, the rich contributions of the Japanese-American community, and more specifically the Yatsunashis, are devalued and dismissed. "What happened to them is like the worst nightmare for a lot of immigrant families. For America, the culture is you come, and you assimilate if you want to succeed. A lot of times you're forced

FR Sur l'écran, des images d'archives provenant de l'inventaire de Yamanaka and Co. apparaissent devant nous et disparaissent tout aussi rapidement. Perdues aux enchères publiques, les riches contributions de la communauté japonaise-américaine, et en particulier celles des Yatsunami, sont dévaluées et rejetées. «Ce qui leur est arrivé est un peu le pire cauchemar de bien des familles d'immigrants. Aux États-Unis, la culture, c'est : tu arrives et tu t'intègres si tu veux réussir. Souvent, on y est contraint ou on ressent le besoin d'abandonner plusieurs éléments qui nous lient à notre pays d'origine.»⁴ Après une pause de réflexion, l'artiste conclut : «Pour s'identifier comme Américain.e, il faut trouver sa propre définition et établir ses propres normes.»⁵ En dévoilant l'histoire de sa famille, le film de Yatsunami parle du long chemin vers l'assimilation culturelle, qui est en réalité vouée à l'échec. Après toutes ces années, le besoin d'être accepté.e se heurte à l'opposition de ceux et celles qui ont établi ces barrières sociales.

EN to, or you feel the need to abandon a lot of ties to your home country.”⁴ Reflecting on our conversation, the artist concluded, “If you want to identify as an American you need to define that for yourself and come up with your own standards.”⁵ By uncovering her family’s history, Yatsunami’s film speaks on the widespread journey toward acceptance, ultimately found to be set up for failure. After all these years, the need to be embraced is met with opposition from those who offered the challenge in the first place.

1. Densho, “Looking Like the Enemy - Densho : Japanese American Incarceration and Japanese Internment,” Densho, consulté le 10 juillet, 2015 ↔ accessed on July 10, 2015, <https://densho.org/looking-like-the-enemy/>.
2. Mika Yatsunami en conversation avec l'auteur, Juin 2021 ↔ Mika Yatsunami in conversation with the author, June 2021.
3. Ibid. ↔ Idem.
4. Ibid. ↔ Idem.
5. Ibid. ↔ Idem.

↳ Biographie de l'auteur.trice

Établie à Montréal, *Anastasia Koutsogiannis* étudie l'histoire de l'art et le cinéma à l'Université Concordia. Afin de tisser des liens avec des artistes de tous les styles et de tous les champs de pratique, elle est devenue membre de l'équipe de rédaction de Bidgala, une communauté artistique proposant également un marché d'art en ligne. À travers ses publications, elle s'efforce de mettre en valeur la voix des créateur.trice.s, dans l'espoir de loger leurs œuvres dans le monde de l'écrit. Il importe, selon elle, de documenter et d'ancrer la mémoire dans des œuvres physiques, que ce soit par l'intermédiaire de l'écriture, de la photographie, de l'internet ou tout autre moyen d'expression.

↳ Author's biography

Anastasia Koutsogiannis is a Montreal-based Art History and Film Studies student at Concordia University. Interested in connecting with artists of every style and medium, she joined the online art market and community Bidgala, as a member of their editorial team. Through her writing, she aims to enhance creators' voices through a diligent analysis in hopes of interweaving their pieces into the written world. She believes there is an importance in documenting and anchoring the memory of art pieces; whether it be through paper, photographs, the Internet, and everything in between.

↳ Biographie de l'artiste

Mika Yatsubashi a passé son enfance à Takoma Park, au Maryland. Elle s'est installée à Montréal en 2017 afin d'étudier à l'École de cinéma Mel Hoppenheim de l'Université Concordia et y a obtenu son baccalauréat ès beaux-arts en production cinématographique en 2021. En 2020, elle a remporté le prix Mel Hoppenheim en reconnaissance de ses réalisations exceptionnelles. Yatsubashi est passionnée par l'identité, le cinéma documentaire, l'histoire américaine et les documents d'archives. *An Uninterrupted View of the Sea* est son premier film à avoir été projeté nationalement et internationalement, présenté à HotDocs (à Toronto), aux Rendez-vous Québec Cinéma (à Montréal), aux musées d'art asiatique Freer et Sackler de l'Institut Smithsonian (à Washington, DC) et plus encore.

↳ Artist's biography

Mika Yatsubashi grew up in Takoma Park, Maryland. She moved to Montréal in 2017 to attend the Mel Hoppenheim School of Cinema at Concordia University and graduated in 2021 with a BFA in film production. In 2020, she won the Mel Hoppenheim Award for Outstanding Achievement. She has a passion for exploring documentary film, identity, and American history, as well as working with archival material. Her film, *An Uninterrupted View of the Sea* is her first to be released nationally and internationally, with screenings at HotDocs (Toronto), Rendez-Vous Quebec Cinema (Montreal), the Smithsonian's Freer and Sackler Museum (Washington, DC), and more.

Dear Mom, 2020.

Photographie et archives photographiques, 16" X 20" & 4" X 5".

QUANG HAI NGUYEN

Dear Mom, 2020.

Photography and photographic archives, 16" X 20" & 4" X 5".





↳ Démarche artistique

Dear Mom (*Chère maman*) est une série autodocumentaire qui illustre la distance affective et culturelle entre les parents immigrants et leurs enfants. Cette série explore l'espace de vie de l'artiste ainsi que des images d'archive. Ce faisant, elle révèle l'histoire d'immigration de la mère de l'artiste, l'expérience d'avoir quitté son «chez-soi» et, enfin, l'histoire d'un enfant qui n'a qu'un désir : se rapprocher à nouveau de sa mère.

↳ Artist statement

Dear Mom is an auto-documentary series that illustrates the emotional and cultural distances between second-generation children and their immigrant parents. Through the exploration of my own house and found archived images, this series reveals the history behind my mom's immigration, what it is like to be far away from "home" and finally, the story about a kid that only wants to be close to his mom again.

Regarder en arrière pour regarder devant

Auteur.trice *Meghan Leech*
 Artiste *Quang Hai Nguyen*
 Œuvre *Dear Mom*, 2020

Le photographe montréalais Quang Hai Nguyen utilise fréquemment son art en tant qu'outil pour apprendre à se connaître. Dans sa série photographique *Dear Mom* (*Chère maman*), il nous entraîne dans un voyage empreint de vulnérabilité, où il pose un regard sur son foyer et sa vie familiale. La série comprend un portrait récent de sa mère ainsi que des photos d'archives datant de l'époque où elle émigra du Vietnam vers le Canada. Le portrait granuleux et ses couleurs vivantes sont juxtaposés à des photographies plus anciennes. Les photos contrastent non seulement en raison de l'époque où elles ont été prises, mais aussi par l'apparence impersonnelle et détachée du portrait contemporain de sa mère. La tension visuelle met en évidence la dissonance culturelle qui semble exister entre Nguyen, citoyen de deuxième génération, et ses parents. Ce décalage crée des barrières au sein de leur relation interpersonnelle. L'œuvre illustre également le passage du temps et les conséquences qui en découlent, notamment la distance

Looking Back to Look Forward

Author *Meghan Leech*
 Artist *Quang Hai Nguyen*
 Artwork *Dear Mom*, 2020

Montreal-based photographer Quang Hai Nguyen often uses his craft as a tool to learn about himself. In his *Dear Mom* series, he brings us on a vulnerable journey by looking at his home and family life. The series includes a portrait he recently took of his mother, as well as archival photographs taken when she first immigrated to Canada from Vietnam. His mother's portrait, which has a grainy quality and richer colors, is juxtaposed with older photographs. They contrast not only because of the time when they were taken, but also because the portrait seems impersonal or disconnected when placed next to the archival images. The visual tension here highlights the cultural dissonance that can exist between Nguyen's parent and himself as a first-generation child. This dissonance creates additional hurdles in their personal relationship. The works also ponder on the passage of time and the consequences that come with it, particularly, the emotional distance between mother and child. *Dear Mom* points to how one can take the parent-child relationship for

émotionnelle entre la mère et l'enfant. *Dear Mom* révèle qu'il est possible de tenir la relation parent-enfant pour acquise, tout en oubliant que celle-ci peut s'avérer difficile à entretenir.

Dans sa démarche artistique, Nguyen exprime avec justesse ses sentiments à l'égard de sa relation avec sa mère, observant que «[la] notion de "famille" n'a plus de sens lorsque nous réalisons qu'une personne proche peut aussi être celle que nous connaissons le moins.»¹ Leur distance résulte en grande partie de l'écart linguistique et générationnel. Sa mère, lorsqu'elle est arrivée au Canada, avait préparé une liste de phrases afin de naviguer l'arrivée à l'aéroport. Aujourd'hui, bien qu'elle maîtrise suffisamment l'anglais pour se débrouiller au travail, elle préfère parler vietnamien à la maison. Né à Montréal, Nguyen parle en revanche le français et l'anglais, et très peu le vietnamien. Leurs barrières communicationnelles mènent à leur éloignement croissant. Bien qu'il et elle vivent ensemble, la mère et le fils ont des définitions

différentes des concepts de foyer d'appartenance. L'artiste considère le Canada comme son seul foyer, tandis que sa mère s'ennuie de son Vietnam natal et s'adapte encore à son nouveau pays.

Pour lui, la série parle d'«un enfant qui veut seulement être à nouveau proche de sa mère.»

Le projet aborde également le passage du temps et la façon dont il peut être tenu pour acquis. Le rythme trépidant de nos vies nous empêche parfois de vivre pleinement le moment présent, ce qui nous contraint d'apprécier rétrospectivement les événements passés et éveille en nous l'angoisse du temps qui nous file entre les doigts. Nguyen espère qu'en ré-apprenant à connaître sa mère et en compatissant à ses difficultés d'immigration, il se sentira moins éloigné d'elle et diminuera la distance qui s'est installée. Pour lui, la série parle d'«un enfant

granted and forget it can be the most difficult to navigate at times.

In his artist statement, Nguyen aptly expresses his feelings regarding the relationship with his mother, arguing that “[the] notion of ‘family’ doesn’t have its meaning anymore when we realize that the person that has been the closest to you in your life can also be the person you know the least.”¹ Their distance results largely from the differences in language between generations. When his mother first arrived in Canada, she wrote a book of phrases to navigate the airport. Now, though she is fluent enough in English to get by at work, she prefers to speak Vietnamese at home. On the other hand, Nguyen was born in Montreal and speaks French and English, but very little Vietnamese. Consequently, communication barriers have led to the growing distance. The generational gap can be enough to cause tension; different languages and culture amplify that tension. Although they live together, the two define home and

belonging differently. The artist thinks of Canada as his home and the only one he has ever known, while his mother often feels homesick, still adapting to her new country.

For him, at its core the series is about ‘a kid that only wants to be close to his mom again.’

The project also considers the passing of time, and how time can be taken for granted. The busy nature of our lives can prevent us from being present, leaving us retrospectively appreciating past events or coping with the anxieties around losing time. Nguyen hoped by learning about his mother and sympathising with her immigration struggles, he would feel less estranged from her and the time that created their distance. For him, at its core the series is about “a kid that only wants to be close to his mom again.”² It is why the portrait of his mother, the first one he has

FR qui veut seulement être à nouveau proche de sa mère.»² C'est pourquoi le portrait de sa mère — le premier qu'il ait jamais fait d'elle — la dévoile comme la femme qu'il est venu voir. Il saisit avec tendresse les mains d'une mère travaillante qui a contribué à faire venir une famille dans un nouveau pays. Si le portrait peut donner aux spectateur.trice.s une première impression de détachement, il serait plus juste de le considérer comme un moment d'intimité retrouvée. En témoignant une certaine sympathie à la femme qu'elle a été, Nguyen cherche à se rapprocher de la femme qu'elle est maintenant.

EN ever taken, shows her as the woman he has come to see. He captures with tenderness the hands of a hard-working mother that helped to bring a family to a new country. While the portrait may give the viewer a detached first impression, it would be more accurate to view it as a moment of new-found intimacy. By extending some sympathy to the woman she had been, Nguyen seeks to feel closer to the woman she is now.

1. Quang Hai Nguyen, "Dear Mom," Quang Hai Nguyen, consulté le 24 septembre 2021 ↔ accessed September 24, 2021, <https://www.quanghainguyen.com/dear-mom>.
2. Ibid. ↔ Idem.

↳ Biographie de l'auteur.trice

Écrivaine établie à Montréal, *Meghan Leech* entame la troisième année de son baccalauréat en histoire de l'art avec une mineure en philosophie. Elle s'intéresse aux œuvres multimédias ou numériques, particulièrement celles qui explorent diverses intersectionnalités. Ses plus récents travaux de recherche portent sur l'espace d'exposition défini comme un lieu où les idées coloniales sont créées et sur les méthodes de déconstruction. Elle agira sous peu à titre de directrice de la rédaction à la revue CUJAH (*Concordia Undergraduate Journal of Art History*). Dans ses temps libres, elle aime pratiquer diverses formes d'art et s'adonner à des lectures qui stimulent l'imagination.

↳ Biographie de l'artiste

Quang Hai Nguyen est un photographe montréalais dont le centre d'intérêt principal est la photographie documentaire. Lorsqu'il observe le monde et les gens qui l'entourent, son appareil photo lui sert essentiellement d'outil d'introspection : il devient un miroir qui reflète non seulement ce que le photographe voit à travers l'objectif, mais aussi ses sentiments intimes. Ainsi, le monde devient une page blanche pour son autonarration.

↳ Author's biography

Meghan Leech (she/her) is a Montreal-based writer who is entering her third year at Concordia in Art History with a minor in Philosophy. She is interested in multi-media or digital pieces, particularly the ones that explore different intersectionalities. Recently, her personal research has focused on the gallery space as a space where colonial ideas are created and methods of unmaking. She will also be taking on the role as Managing Editor for the *Concordia Undergraduate Journal of Art History* (CUJHA). In her free time, she enjoys her own art practices and reading things that stir the imagination.

↳ Artist's biography

Quang Hai Nguyen is a Montreal-based photographer who is primarily interested in documentary photography. Through contemplation of the world and people that surround him, photography allows him to use the camera as a tool of introspection, a mirror that reflects not only what he sees through the lens, but also his internal feelings. Therefore, the world becomes his canvas for personal self-narration.

Mitochondrial, 2019.
Installation vidéo en couleur HD, 4 min.

LAURA KAMUGISHA

Mitochondrial, 2019.
Video installation, HD colour, 4 min.





↳ Démarche artistique

Mitochondrial illustre l'impact de l'unité des femmes noires face à leur représentation dans la culture populaire. Poétique et expérimental, il met en relation, par le biais d'une allégorie auditive, la femme noire et la mitochondrie, usine énergétique de nos cellules.

↳ Artist statement

Mitochondrial illustrates the impact of Black women's unity in regard to their representation in popular culture. Poetic and experimental, it connects, through an auditory allegory, Black women and the mitochondria, the powerhouse of our cells.

La Matière Noire : L'Art Métabolique de la Féminité des Femmes Noires

Auteur.trice *Faith Paré*

Artiste *Laura Kamugisha*

Œuvre *Mitochondrial*, 2019

Avant le genre, qu'étions-nous? Des centaines de cultures et d'innombrables façons d'habiter nos corps ont été anéanties dans la cale d'un navire, par un trait dans le registre d'un marchand, dans le regard colonial ou dans le titre simple et vide de «femme noire.» «Le fait d'être répertoriées, classées, organisées au chaînon près»¹ revient à se faire donner un nom, ce qui n'est pas la même chose qu'avoir un nom, tout comme la chair n'est pas la même chose que la peau.² La réalisatrice, autrice et rédactrice Laura Kamugisha nous plonge dans un territoire inexploré avec son court-métrage intitulé *Mitochondrial*, qui interroge la manière dont l'intériorité de la femme noire défie la taxonomie. Comme toutes celles qui ont précédemment fortifié l'existence des artistes noires d'aujourd'hui, Kamugisha recherche la lumière en dehors du langage de la catégorisation, dans la petitesse, la détresse et l'indéfinissable. Elle répond à la question «Qu'étions-nous?» à l'aide d'un parallèle avec la mitochondrie, un organe impressionnant,

Dark Matter : The Metabolic Art of Black Womanhood

Author *Faith Paré*

Artist *Laura Kamugisha*

Artwork *Mitochondrial*, 2019

Before genus, gender, genre, what were we? Hundreds of cultures and countless ways-of-being in our bodies were razed in the hold of a ship, by a stroke in a merchant's ledgers, in the eyes of a colonist's stare, into a single, flat title of 'Black woman.' "To be listed, classified, organized at the very link"¹ is to be named, which is not the same as having a name, just as flesh is not the same as skin.² Director, writer, and editor Laura Kamugisha wades into our unchartered-ness in her short film *Mitochondrial*, asking how Black women's interiority defies taxonomy. Like those who came before and fortified our existences as Black women artists today, Kamugisha seeks illuminations outside of the language of categorization and in the small, sticky, undefinable. She responds to "what were we?" with the mitochondrion, the mighty energy organelle of mysterious, adaptive biological origin.

Kamugisha defamiliarizes the viewer with the societal and symbolic dead ends where Black women are

mystérieux et adaptatif d'origine biologique qui produit de l'énergie.

Kamugisha amène le/la spectateur.trice à prendre connaissance des impasses sociales et symboliques, qui abandonnent les femmes noires et qui étouffent leurs histoires avant leur premier souffle. De la main habile d'une poète, elle réussit à résumer des histoires d'une violence incroyable sans fournir d'explications, et par conséquent sans offrir de spectacle — un plat de service, un gyrophare flamboyant, une aiguille et une substance bouillonnante au creux d'une cuillère. Ces images sont toutefois régénérées et recrées par la caméra, confondant la dégradation projetée à la réalité des femmes noires. Par exemple, une bouteille de vin vide et abandonnée lève l'ancre à la suite de l'éclat inattendu de verres de mer sur sa surface et d'un rouleau de papier froissé enfoncé dans son goulot. La tendresse de ce motif précis représente nos innovations dans le langage, la technologie et la

abandoned, that snuff our narratives before they even breathe. With a poet's deft skill, Kamugisha's stills encapsulate tremendous histories of violence without explication, and thus without spectacle — a serving dish, a flashing siren, a needle and a spoon cradling a bubbling substance. But these images are regenerated and made anew with the camera, confounding the degradation projected onto Black women's realities. An empty, cast-off wine bottle, for example, is unmoored by the unexpected glitter of sea glass on its surface and a scroll of crinkled paper tucked into its mouth. The tenderness of this particular motif represents our innovations in language, technology, and geography to reach each other on our own terms.

Like those who came before and fortified our existences as Black women artists today, Kamugisha seeks illuminations outside of the language of categorization and in the small, sticky, undefinable.

géographie, dans un effort de se réinventer, selon nos termes.

Comme toutes celles qui ont précédemment fortifié l'existence des artistes noires d'aujourd'hui, Kamugisha recherche la lumière en dehors du langage de la catégorisation, dans la petitesse, la détresse et l'indéfinissable.

Mitochondrial est l'une de ces innovations. Dans une autre scène, un cadre vide est suspendu, telle une gueule béante. C'est un présage visuel de la violence, qui se projette sur les corps des femmes noires et qui s'impose dans notre subjectivité. L'aura de primauté du cadre est fracassée par des mains d'un brun chaleureux qui émergent de ses limites et qui tâtonnent le grain du bois pour retrouver les paumes des unes et des autres. Une réaction en chaîne de coupures syncopées s'ensuit, emboîtant

Mitochondrial itself is one of those innovations. In another scene, a picture frame hangs empty like a widened maw. It's a portent of the optic as violence, posing Black women's bodies and imposing upon our subjectivities. The frame's aura of primacy is shattered by hands of warm brown shades that emerge from beyond its bounds, fumbling the wood grain and meeting each other's palms. A chain reaction of jump-cuts intervenes, nesting previous shots so that multiple scenes transpire simultaneously inside one another in a surreal tunnel of visions.

The women grasp, caress, and scratch as a single tentacular form. An oscilloscope pulsates as if panting for air, the waveform on its display wildly fraying from the women's collective energy. Kamugisha's mitochondrion metaphor is expansive beyond its four-minute run-time because she keeps in sight the tension of aligning us with the cellular. The metaphor is somewhat troubling as science

FR d'anciens plans. Les multiples scènes défilent alors simultanément, l'une dans l'autre, dans un tunnel de visions irréelles.

Sous la forme d'un tentacule, la femme agrippe, caresse et égratigne. Un oscilloscope pulse, comme s'il manquait d'air. La courbe d'onde sur son écran d'affichage s'agite frénétiquement, en accord avec l'énergie collective des femmes. La métaphore de la mitochondrie de Kamugisha s'étend au-delà des quatre minutes du court-métrage car elle maintient la tension qui nous aligne avec le cellulaire. La métaphore est troublante puisque la science était — et reste — essentielle aux tentatives de la suprématie blanche à nous réduire à une vie dépouillée. Pourtant, nous nous dérobon aux pièges de leurs outils, comme l'oscilloscope incapable de mesurer, de consigner et de définir nos origines noires incommensurables. Il existe une partie de nous qui n'est pas sous le microscope, qui existait avant qu'ils scrutent le continent foncé de nos cœurs, avant

le Big Bang ou avant le «commencement,» lorsque l'épistémologie a allumé les lumières.

La lentille de Kamugisha n'exécute pas une vivisection de la féminité des femmes noires pour localiser un noyau essentialiste, mais elle embrasse notre genèse symbiotique : «exister en vivant ensemble.»³ Le ratio doit s'élargir et le cadre doit se briser pour nous englober. La caméra fait un panoramique sur un mélange de nattes collées, de taches de rousseur, d'acné, de rouge à lèvres, d'afros, de tatouages, de cheveux fins lissés, de dents espacées et de fossettes, le tout baignant dans une lumière couleur miel. Alors que le regard ethnographique se dissipe, Linnaeus jure probablement et Agassiz se roule dans sa tombe. Laissons-les faire. Nous avons révolutionné une nouvelle technologie de vision et d'autoformation quand nous avons appris à nous connaître dans la noirceur. Le mélange moléculaire de sueur, de sang, de peau et de spirale, quand ce qui m'appartenait est devenu à toi pour toujours, nous l'appelons Noir.

EN was and remains instrumental in white supremacy's attempts to reduce us to bare life. Yet we elude the trappings of their tools, signified by the oscilloscope that is incapable of measuring, recording, or defining our unquantifiable Blackness. There is a part of us that is not under their microscope, that came before they peered into the dark continent of our hearts, before the Big Bang or "In the beginning..." when epistemology switched the lights on.

Kamugisha's lens doesn't vivisect Black womanhood to locate an essentialist core; it embraces our symbiogenesis : "becoming by living together."³ The aspect ratio must expand, the frame broken through, to encompass us. The camera pans across a medley of cornrows, freckles, acne, lipstick, afros, tattoos, slicked baby hairs, gapped teeth, and dimples, bathed in honey-toned light. As the ethnographic gaze dissipates, Linnaeus is probably cussing, Agassiz is rolling in his grave. Let them. We revolutionized a new technology of sight and self-formation when we

learned about each other in the dark. That molecular intertwining of sweat and blood and skin and coil, when what was mine forever became yours, we called it Black.

1. *Mitochondrial*, réalisé par Laura Kamugisha (2019; Montréal, QC : Université Concordia, École de cinéma Mel-Hoppenheim). ↔ *Mitochondrial*, directed by Laura Kamugisha (2019; Montreal, QC: Concordia University, Mel Hoppenheim School of Cinema).
2. Voir Hortense J. Spillers, «Mama's Baby, Papa's Maybe : An American Grammar Book» dans *Black, White, and in Colour : Essays on American Culture* (Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2003), p. 203. ↔ See Hortense J. Spillers, "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book" in *Black, White, and in Colour: Essays on American Culture* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003), 203.
3. Duur K. Aanen et Paul Eggleton, «Symbiogenesis : Beyond the endosymbiosis theory?» *Journal of Theoretical Biology* 434 (12/2017), p. 99.

↳ Biographie de l'auteur.trice

De descendance afro-guyanaise, *Faith Paré* est poète, essayiste et interprète. Elle poursuit un baccalauréat avec une mention d'honneur en études anglaises et création littéraire avec une mineur en histoire de l'art. Ses recherches comprennent notamment la culture visuelle moderniste et contemporaine du futurisme noir-atlantique, de l'afrofuturisme et du futurisme autochtone, ainsi que l'archivistique. Faith Paré a travaillé comme assistante de recherche sous la direction de la Dre Heather Igloliorte dans le cadre d'un projet national intitulé *Inuit Futures in Arts Leadership : The Pilimmaksarniq/ Pijariuqsarniq Project*, réalisé en partenariat avec le CRSH. Faith Paré est également co-organisatrice d'un cycle de conférences sur l'histoire orale intitulé *Desire Lines : Mapping the Metadata of Toronto Arts Publishing*, en collaboration avec la Galerie d'art de l'Université York, Artexte et SpokenWeb.

↳ Author's biography

Faith Paré is a poet, essayist, and performer of Afro-Guyanese ancestry. She is completing an Honours B.A. in English and Creative Writing with a minor in Art History. Her research interests include modernist and contemporary visual culture of the Black Atlantic, Afro- and Indigenous futurisms, and archival studies. Faith has served as a research assistant for the national SSHRC project *Inuit Futures in Arts Leadership : The Pilimmaksarniq/Pijariuqsarniq Project* under Dr. Heather Igloliorte and as a co-organizer of the oral history speaker series *Desire Lines : Mapping the Metadata of Toronto Arts Publishing*, supported by the Art Gallery of York University, Artexte, and SpokenWeb.

↳ Biographie de l'artiste

Laura Kamugisha est une cinéaste canadienne d'origine congo-rwandaise basée à Montréal. Ses films explorent les notions d'identité culturelle, de souvenirs et des bagages intergénérationnels tout cela à travers une poésie visuelle. Elle est bachelière en production cinématographique à Concordia et décrit ses projets — et elle-même, comme sensibles, têtus et intuitifs. Ses œuvres ont été présentées dans divers festivals au Québec et à l'international dont au Festival Nouveau Cinéma, aux RIDM et à Arica Nativa Film Festival. Elle travaille présentement sur l'écriture de deux courts-métrages de fiction. Son plus récent documentaire *Trait d'Union* a été présenté dans plus de 20 festivals nationales et internationales.

↳ Artist's biography

Laura Kamugisha is a filmmaker of Rwandan origin based in Montreal in Canada. Her films explore notions of cultural identity, memories and intergenerational baggage all through visual poetry. She has a bachelor's degree in Film production at Concordia University and would describe her projects - and herself, as sensitive, stubborn and intuitive. Her works have been presented at various festivals throughout Quebec and internationally, including the Festival Nouveau Cinéma (FNC), the Montreal International Documentary Festival (RIDM) and Arica Nativa Film Festival. She is currently working on a short documentary and a short fiction film. Her latest documentary, *Hyphen* has played in nearly 20 festivals both nationally and internationally.

I Am a Story, 2020-en cours.
150+ autoportraits, photographie digitale, fil, cerceaux, miroir.
Installation in-situ, les dimensions peuvent varier.

MALLORY LOWE MPOKA

I Am a Story, 2020-ongoing.
150 + self-portraits, digital photography, hoops, mirror, strings.
Site-specific installation, dimensions may vary.



↳ Démarche artistique

I Am a Story (*Je suis une histoire*) est une exploration en cours de l'identité, de l'hétérogénéité, de l'ouverture personnelle et de la dualité entre l'anonymat et l'intimité sous forme de photographie argentique. À travers son œuvre, Mallory Lowe Mpoka se déguise, se cache et s'expose à tour de rôle tout en explorant le contraste entre l'image extérieure et la réalité intérieure, l'identité sociale et personnelle, utilisant son corps et ses traits comme une scène sur laquelle se construisent de multiples identités.

↳ Artist statement

I Am a Story is an ongoing analog photographic investigation of identity, heterogeneity, self-disclosure, and the duality between anonymity and intimacy. Through her work, Mallory Lowe Mpoka alternatively disguises, conceals, and reveals herself to the viewer as she investigates the contrast between outer image and inner reality, social identity, and personal identity, using her features and body as a stage on which to build plural identities.

Être et ne pas être : un hommage photographique à la fluidité de l'identité personnelle

Auteur.trice *Gloria Manege*

Artiste *Mallory Lowe Mpoka*

Œuvre *I Am a Story*, 2020-en cours

À une époque marquée par l'incertitude et l'inquiétude, la pandémie a contraint l'artiste-plasticienne Mallory Lowe Mpoka à se livrer à une introspection qui deviendra plus tard une ode à l'évolution personnelle. La série photographique de Lowe Mpoka, *I Am a Story* (*Je suis une histoire*), présente à travers 150 autoportraits, les complexités de l'identité d'une femme queer belgo-camerounaise. Prises avec son appareil photo à pellicule et un flash portatif, les images révèlent les différentes façons dont l'artiste choisit de se présenter, à la fois familière et étrangère, vulnérable et vague. Si le sujet reste constant, l'utilisation par Lowe Mpoka d'accessoires, de maquillage, de perruques, d'extensions capillaires et de vêtements lui permet de traverser la «dualité entre la divulgation de soi et la vie privée» ainsi que «l'identité personnelle et collective.»¹

L'accent est souvent mis sur l'importance de la première impression, qui pourrait nous priver de l'occasion de nous exprimer de manière authentique

Being and Unbeing : A Photographic Testament to the Fluidity of Self-Identity

Author *Gloria Manege*

Artist *Mallory Lowe Mpoka*

Artwork *I Am a Story*, 2020-ongoing

In a time that was flooded with uncertainty and ominousness, the pandemic forced visual artist Mallory Lowe Mpoka to engage in an introspection that would later become an ode to personal evolution. Mpoka's photographic series *I Am a Story* showcases the complexities of a Belgo-Cameroonian queer woman's identity through 150 — and counting — self-portraits. Shot with her film camera and a portable flash, the images reveal the various ways in which the artist chooses to present herself, making her both familiar and foreign, vulnerable and vague. While the subject remains constant, Lowe Mpoka's use of accessories, makeup, wigs, hair extensions, and clothing items allows her to traverse the “duality between self-disclosure and privacy” as well as “personal and collective identity.”¹

There is often an emphasis on the importance of first impressions that might rob us of the opportunity to engage in authentic self-expression with strangers.

avec des inconnus. Cette pression est d'autant plus forte pour les personnes dont l'identité ne correspond pas aux modèles de désirabilité sociale. Lowe Mpoka trouve le moyen de contourner à la fois l'inconfort de la pression de la dissimulation de soi et de la présentation ostentatoire de soi, en se présentant 150 fois dans *I Am a Story*. L'artiste nous est présentée.e à nouveau chaque nouvelle image, chacune possédant une personnalité propre. En tant que femme queer et de couleur, elle choisit soigneusement les parties d'elle-même qu'elle incarne pleinement, en fonction des personnes avec lesquelles elle interagit. Bien qu'il y ait un élément de beauté dans l'art du changement en matière de code social, il revêt également un effet insidieux de mise sous silence des parties de nous qui sont perçues négativement. Pour l'artiste, ce silence est interprété comme un moyen de protection; une protection contre la violence perpétuelle d'exister purement dans un espace qui a été conçu et construit à l'image de sa destruction. C'est dans le

confort de sa chambre qu'elle a rompu avec cette illusion de protection et qu'elle s'est prononcée sans ambages, haut et fort, à travers cette expérience photographique.

C'est dans le confort de sa chambre qu'elle a rompu avec cette illusion de protection et qu'elle s'est prononcée sans ambages, haut et fort, à travers cette expérience photographique.

I Am a Story est un ensemble d'œuvres en plein essor qui fleurit à partir d'une première graine de curiosité, partagée par beaucoup, mais récoltée par peu. L'acte audacieux d'introspection et d'autorévélation de Lowe Mpoka est inspiré par les photographes Samuel Fosso et Tomoko Sawada, qui ont tous deux utilisé l'autoportrait pour raconter les incohérences des identités humaines. Samuel Fosso, un photographe camerounais-nigérian, se

This pressure is heightened for people whose identities do not fit into societal molds of desirability. Lowe Mpoka finds her way around the discomfort of pressured self-concealment and ostentatious self-presentation by introducing herself 150 times in *I Am a Story*. We are reintroduced to the artist every time we look at a new image, each of which possess a personality of its own. As a queer woman of colour, she carefully chooses which parts of herself to fully embody in accordance with the group of people she interacts with. Although there is an element of beauty in the art of social code-switching, it has an insidiously silencing effect on the parts of us that are negatively perceived. For the artist, this silence is interpreted as a means of protection — protection from the perpetual violence of purely existing in a space that was designed and built in the image of her destruction. It was in the comfort of her bedroom that she broke away from this illusion of protection and pronounced herself unapologetically, loud and clear through this photographic experiment.

It was in the comfort of her bedroom that she broke away from this illusion of protection and pronounced herself unapologetically, loud and clear through this photographic experiment.

I Am a Story is a growing body of work that blossomed from a seed of curiosity, shared by many but harvested by few. Lowe Mpoka's daring act of self-exploration and self-revelation was inspired by photographers Samuel Fosso and Tomoko Sawada, both of whom have used self-portraiture to tell tales of the inconsistencies of human identities. Fosso, a Cameroon-Nigerian photographer, teases out traditional notions of gender, race, and nationality by embodying various personas using makeup, clothing, and symbolic poses.² Japanese artist Tomoko Sawada's work titled *ID400* challenges ideas of human banality by showing the viewer that a

FR joue des notions traditionnelles en matière de genre, de race et de nationalité en incarnant différents personnages à l'aide de maquillage, de vêtements et de poses symboliques.² L'œuvre de l'artiste japonaise Tomoko Sawada intitulée *ID400* remet en question les idées de banalité humaine en montrant au public qu'une multitude de personnalités peuvent coexister au sein d'un même être.³ S'inspirant des mises en scène théâtrales de Samuel Fosso et des photos de style passeport de Tomoko Sawada, *I Am a Story* dépeint l'intersection entre l'identité et l'art, tout en défiant la norme de stagnation qui entoure l'introspection.

Si *I Am a Story* témoigne des réalités toujours changeantes de la construction de l'identité, l'œuvre permet également un niveau de capacité d'action qui est généralement dérobé aux communautés marginalisées. En braquant l'objectif sur elle, Lowe Mpoka est responsable de la narration, ce qui lui donne un sentiment d'appropriation. La subtilité

des images la montre sous un jour que les femmes noires et multiraciales sont rarement autorisées à contempler, et l'espièglerie de ses expressions et de son apparence témoigne d'une joie que les personnes queer sont censées apprendre à apprivoiser. Alors que l'artiste se débat avec le fait qu'elle existe au sein de cultures qui souvent se contredisent,⁴ elle utilise son art pour rappeler à son public la possibilité d'être et de ne pas être.

EN multitude of personalities can exist within the same being.³ Drawing from Fosso's theatrical mise-en-scenes and Sawada's passport-style pictures, *I Am a Story* portrays the intersection of identity and art, while defying the standard of stagnancy surrounding self-identification.

While *I Am a Story* testifies to the ever-changing realities of identity making, it also allows for a level of agency that is usually taken from marginalized communities. By turning the lens onto herself, Lowe Mpoka is in charge of the narrative, affording herself a sense of ownership. The subtlety in the images show her in a light that Black and multiracial women are rarely allowed to bask in, and the playfulness in her expressions and appearance demonstrate a joy that queer folks are told to tame. As the artist grapples with the fact that she exists within cultures that often contradict one another,⁴ she uses her art to remind her audience of the possibility of both being and unbeing.

1. Mallery Lowe Mpoka, "Portfolio 2021, Mallery Lowe Mpoka", Canva, consulté le ↔ accessed 03/10/2021, https://www.canva.com/design/DAEVwsO4oFc/v0tLiL1BkfKJCO-cEenB_g/view?website#2:page-1.
2. International Center of Photography (ICP), «2018 Infinity Award : Art — Samuel Fosso», 10/04/2018, vidéo, <https://www.youtube.com/watch?v=kB14m-TLkOU>
3. «Artist Statement : ID400», New Cosmos of Photography, consulté le 03/10/2021, <https://global.canon/en/newcosmos/gallery/selected-artists/tomoko-sawada/index.htm>
4. Mallery Lowe Mpoka en conversation avec l'autrice ↔ Mallery Lowe Mpoka in conversation with the author, 21/09/2021

↳ Biographie de l'auteur.trice

Gloria Manege en est à sa quatrième année au baccalauréat en sciences appliquées et relations humaines et droits de la personne. Tout au long de ses études postsecondaires, elle s'est engagée à analyser rigoureusement la manière dont l'effacement des femmes noires dans le milieu de l'enseignement supérieur touche les jeunes érudit.e.s noir.e.s dont elle fait partie, ainsi que l'héritage colonial que cet effacement a causé dans les universités occidentales. Au fil du temps, son centre d'intérêt a évolué pour se centrer davantage sur l'utilisation d'une approche intersectionnelle dans le traitement des enjeux liés aux droits de la personne et sur les idées pour favoriser le progrès. À titre d'assistante d'enseignement, elle collabore actuellement avec la Dre Nathalie Batrville, première femme noire à occuper un poste de professeure au sein de l'institut Simone de Beauvoir de l'Université Concordia.

↳ Author's biography

Gloria Manege is a fourth-year student in the Department of Human Relations and Human Rights. Throughout her post-secondary journey, she has grown to carefully analyze how the erasure of Black Women in academic spaces affect young Black scholars like herself, and how this contributes to the colonial legacy of Western universities. Her focus has gradually leaned towards using an intersectional approach to pursuing matters regarding human rights and ideas of development. She is currently working as a Teaching Assistant at Concordia University alongside the first Black Woman professor in the Simone de Beauvoir Institute, Dr. Nathalie Batrville.

↳ Biographie de l'artiste

Mallory Lowe Mpoka est une artiste visuelle et créatrice d'images queer d'origine belge et camerounaise qui œuvre à Tiohtiá:ke (Mooniyang ou Montréal). Son art s'inspire de thèmes transculturels et s'attarde aux influences socioculturelles historiques qui ont créé les imaginaires et les identités diasporiques. Elle a vécu au Cameroun pendant deux mois durant l'été de 2021 dans le cadre de sa résidence au musée de Bandjoun Station. En septembre 2021, elle a mené une recherche comme artiste invitée en résidence à Villa Lena en Toscane. Mallory Lowe Mpoka a récemment été mise en nomination pour le Black Creator Fund par Banded Purple et pour le projet de bourses d'études du Bureau des perspectives noires de l'Université Concordia. Ses œuvres ont également été présentées sur plusieurs plateformes comme Radio-Canada, *Vogue* Italie et le magazine *The Face*.

↳ Artist's biography

Mallory Lowe Mpoka is a queer Cameroon-Belgian visual artist and image-maker based in Tiohtiá:ke (Mooniyang or Montreal). Her practice is informed by transcultural narratives and delves into the historical and socio-cultural influences that shape diasporic imaginaries and identities. In Summer 2021, she lived in Cameroon for two months as part of her residency at Station Bandjoun Museum. In September 2021, she conducted research as a guest artist-in-residence at Villa Lena in Tuscany. Lowe Mpoka was recently nominated for the Black Creator Fund by Banded Purple and the BPO Project Funding by Concordia University and her work has been featured on various platforms including Radio-Canada, *Vogue* Italia and *The Face* Magazine.

HERE, 2020.

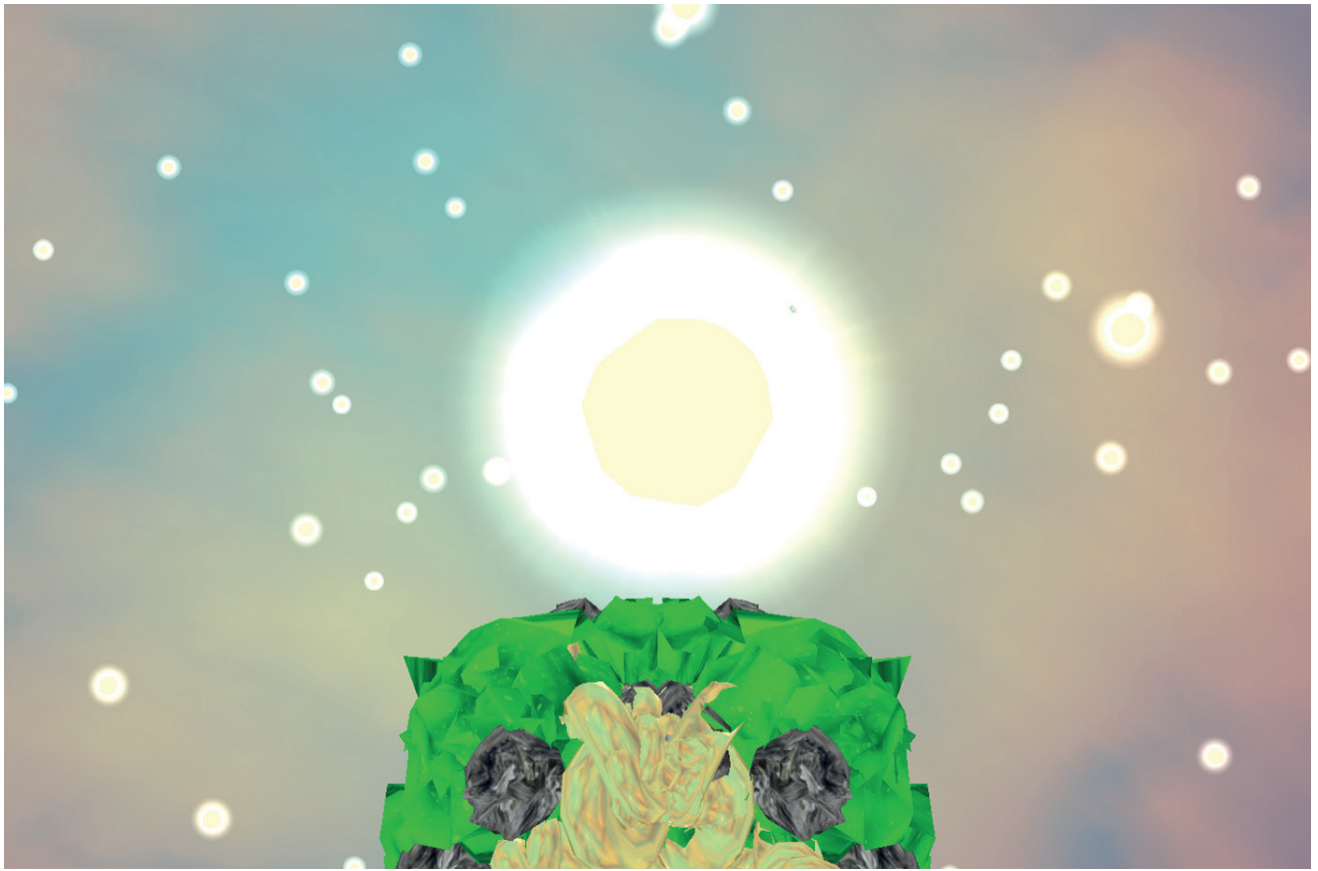
Installation in-situ multimédia. La plateforme web a été créée avec Javascript,
Three.js (JavaScript 3D Library) Node.js (JavaScript runtime environment).
Les dimensions de l'écran, le bureau et la chaise peuvent varier.

DANA RYASHY

HERE, 2020.

Site-specific multimedia installation. *HERE* web network: Javascript,
Three.js (JavaScript 3D Library) Node.js (JavaScript runtime environment)
Monitor, desk, and chair may differ in dimensions.





↳ Démarche artistique

HERE (ICI) explore la perception d'une présence dans un environnement en réseau, indépendamment de la notion d'identité et du corps matériel. Le.la joueur.se personnalise un avatar généré au hasard qui se présente sous forme de pierre précieuse, puis déambule dans un espace tridimensionnel évoquant un ciel nuageux en quête d'autres présences. Quand deux personnes se touchent, leur rencontre fait naître une étoile. Au fil du temps, le ciel se remplit des traces de ces interactions.

↳ Artist statement

HERE is an exploration of the perception of a presence in a networked environment, detached from the notion of identity and disassociated with any physical body. In *HERE*, the players customize a randomly generated gemstone avatar, wander around a cloudy sky-resembling three-dimensional space in search of other presences and, if they happen to collide with each other, they form a star. With time, the sky becomes populated with traces of those social interactions.

Un espace pour être

Auteur.trice *Zoe Johnston*
 Artiste *Dana Ryashy*
 Œuvre *HERE*, 2020

HERE (ICI), l'expérience web céleste de Dana Ryashy, est un espace numérique tridimensionnel en constante évolution, dans lequel les utilisateur.trice.s laissent des traces tangibles de leurs interactions avec d'autres présences en ligne. L'œuvre propose une expérience remédiée des plateformes sociales en ligne et même des interactions en personne. Les vestiges de nos relations, imaginées comme des masses de pierre numériques, rappellent au public les impacts réels que le paysage social virtuel peut avoir sur nos vies. Dans *HERE*, les utilisateur.trice.s produisent une agglomération unique de pierres précieuses, de métal ou de roc, créée sur une interface de programmation JavaScript. Ces objets générés de façon aléatoire signalent une présence humaine dans l'univers numérique abstrait de Ryashy, lequel semble situé dans la zone liminale qui sépare l'atmosphère nuageuse de la terre et l'espace. Les gemmes sont libérées dans l'espace numérique, où les utilisateur.trice.s circulent librement et rencontrent d'autres visiteur.se.s, représenté.e.s, eux.elles aussi,

A Space Just to Be

Author *Zoe Johnston*
 Artist *Dana Ryashy*
 Artwork *HERE*, 2020

Dana Ryashy's celestial web experience, *HERE*, is an ever-changing three-dimensional digital space in which users leave behind tangible traces of their interactions with other online presences, thereby offering a remediated experience of online social platforms or even in-person interactions. The vestiges of our relationships, imagined as digital renderings of masses of stone, remind the audience of the real impacts the digital social landscape can have on our lives. In *HERE*, users can generate their own unique agglomeration of precious stone, metal, and rock, rendered in a JavaScript programming interface. These randomly generated artifacts signify a human presence within Ryashy's abstract digital realm, which resembles the threshold between the earth's cloudy atmosphere and outer space. As the stone artifacts are released into digital space, users can navigate freely through the environment, encountering other visitors who are also personified as an abstract gemstone. A collision between two players results in the creation of a star, thereby

par une gemme abstraite. La collision de deux joueur.se.s créer une étoile, qui atteste de l'interaction des joueur.se.s dans l'espace numérique. Dès lors, le paysage rempli d'étoiles n'est plus un simple lieu d'interaction virtuelle, mais également un document d'archives des lieux de rencontres passées. Lorsqu'un.e visiteur.se quitte l'espace, leur gemme disparaît avec lui.elle ; seules les étoiles qu'ils.elles ont créées témoignent de leur passage. Pour réintégrer le réseau, les visiteur.se.s doivent générer une nouvelle pierre précieuse : ce n'est pas la permanence de leur identité qui caractérise leur présence, mais bien leur existence au sein d'un espace à un moment donné.

[...] Pourquoi est-ce que je perçois cette gemme devant moi comme une entité différente, comme quelqu'un de vivant ?

L'univers numérique de *HERE* et l'univers physique sont similaires ; tous deux sont marqués par notre

désir impérieux d'y laisser notre marque. Et les marques les plus importantes que nous laissons derrière sont souvent celles de nos relations. Ryashy explique : «La richesse et l'apparence de cet environnement de liens sont déterminées par les présences passées et actuelles qui s'y trouvent.»¹ L'espace créé par Ryashy devient un terrain commun, où les visiteur.se.s peuvent contribuer à quelque chose de plus grand que l'individu, tout en capturant la coexistence de diverses temporalités et en habitant à la fois le passé et le présent à travers les vestiges des interactions numériques.

Si l'œuvre permet l'interaction entre les visiteur.se.s, l'anonymat que procurent les gemmes personnifiées se prête davantage à une présence qu'à une identité réelle, liée à un visage ou à un nom, comme on l'observe continuellement dans les médias sociaux. Dans *HERE*, la présence va au-delà de l'identité ; elle imite le phénomène d'une présence ressentie, sans corps, à la manière d'un esprit ou d'un être divin.

83

acknowledging the interaction of the players in digital space. The star-filled landscape, therefore, functions not only as a site for virtual interaction, but also as an archive of past meeting places. When a visitor leaves the space, their gemstone disappears with them, leaving only a trace of their presence through the stars they have created. To re-enter the network, visitors must create a new gemstone, as their presence in the network does not rely on the continuity of their identity, but rather, on their existence within the space at a moment in time.

[...] why do I perceive that gemstone in front of me as a different entity, as someone alive ?

The digital realm of *HERE* is parallel to that of the physical realm through our surpassing desire to leave a trace upon the world. Often, the most significant impact we leave behind are our relationships. Ryashy explains: "The richness and appearance of

this networked environment is thus defined by the past and current presences in it."¹ The space that Ryashy has created becomes a communal ground for visitors to contribute to something larger than the individual, while capturing the coexistence of various temporalities, inhabiting both the past and present through the vestiges of digital interactions.

While the work enables interaction between visitors, the anonymity provided by the personified gemstones lends itself more to a presence than a real-life identity tied to a face or a name, as we often encounter on social media. In *HERE*, presence goes beyond identity, mimicking the phenomena of a felt presence without a corresponding body, similar to that of a spirit or divine being. The artist comments : "I like playing with the senses and the perception of those senses... Why do I perceive that gemstone in front of me as a different entity, as someone alive?"² Ryashy's inquiry into the relationship between computational machines and human perception

FR L'artiste commente : «J'aime jouer avec les sens et la perception de ces sens... Pourquoi est-ce que je perçois cette gemme devant moi comme une entité différente, comme quelqu'un de vivant?»² L'enquête de Ryashy sur la relation entre les machines computationnelles et les humains nous informe sur notre capacité à ressentir une présence incarnée dans un espace virtuel. La gemme reflète l'unicité et la nature organique du visiteur.se qui la crée, tout en niant son individualité par son caractère anonyme. Les visiteur.se.s peuvent simplement exister dans l'espace liminal entre le numérique et le tangible, un espace de liens pour être.

EN explores our capacity to sense human presence within the virtual realm. The gemstone artifacts reflect the uniqueness and organic nature of the visitor that created them, while simultaneously negating individuality through their anonymity. Visitors can simply exist in a liminal space between the digital and the tangible: a networked space just to be.

1. Dana Ryashy, démarche artistique ↔ Artist's statement for *HERE* (2020).
2. Dana Ryashy en conversation avec l'autrice ↔ Dana Rayashy in conversation with the author. 16/06/2021

↳ Biographie de l'auteur.trice

Zoe Johnston a entamé sa quatrième année de baccalauréat dans le département d'histoire de l'art de l'Université Concordia. Elle a collaboré à la publication de la revue CUJAH (*Concordia Undergraduate Journal of Art History*) et a effectué un stage avec *Serai*, un organisme de publication local à but non lucratif. Ses champs d'intérêt comprennent l'expression de l'engagement social et critique par l'utilisation du corps dans l'art contemporain, les nouveaux médias, l'interactivité et la communauté.

↳ Author's biography

Zoe Johnston is in her fourth year of undergraduate studies in Concordia University's department of Art History. She has previously contributed to the *Concordia Undergraduate Journal of Art History* (CUJAH) and interned with *Serai*, as local non-profit publication. Her interests lie in socially and critically engaged contemporary art that incorporate the body, new media, interactivity, and community.

↳ Biographie de l'artiste

Les œuvres de *Dana Ryashy* présentent des expériences visuelles interactives, produites de manière procédurale. Basée à Montréal, la conceptrice numérique intègre ses acquis universitaires en biologie, en informatique et en design à des installations aussi bien physiques que virtuelles. D'abord chercheuse en clinique et en laboratoire, puis graphiste autonome, elle préfère maintenant travailler avec les gens, les outils informatiques et les environnements réseautés. Dans son art, elle explore le flux et la métamorphose de l'information lors de son passage des médias technologiques aux sens humains. Après avoir participé à l'initiative Convergence et avoir présenté au sommet sur les technologies de réalité virtuelle du Festival international du film Canada-Chine, Ryashy collabore aujourd'hui avec le Centre d'innovation et d'entrepreneuriat District 3, où elle s'emploie à aider de jeunes entreprises à innover grâce aux technologies réflexives.

↳ Artist's biography

Dana Ryashy is a Montreal-based digital designer creating works involving interactive and procedurally generated visual experiences. She researches ways of combining her academic background in biology, informatics, and design into physical and virtual installations. Switching from clinical and laboratory research to freelance graphic design, Ryashy now enjoys working with people, computational tools, and networked environments. Her work explores the flow and transformation of information between technological media and the human senses. After being featured in the Convergence Initiative and presented at the CCIFF VR Tech summit, she is currently looking to help start-ups at District 3 innovate with thoughtful technologies.

Final Notes on Touch, 2021.
Photographie numérique imprimée sur textile, 40" X 60" approx.

JOYCE JOUMAA

Final Notes on Touch, 2021.
Large-scale framed print on fabric, 40" X 60" approx.





↳ Démarche artistique

Final Notes on Touch (Notes finales sur le touché) est une réponse à la récente pandémie mondiale qui a empêché les gens de se toucher par peur que les mains soient un vecteur d'infection. Cette image remet en question l'avenir de la politique : qu'arrive-t-il quand les dirigeants ne peuvent plus se serrer la main en signe d'accord? En quoi l'absence de la poignée de main dans ce milieu influe-t-elle sur la prise de décisions et sur leurs répercussions?

↳ Artist statement

Final Notes on Touch responds to the recent global pandemic that prevented individuals from interacting through touch with the fear that hands are infection transmitters. This image questions the future of politics when political leaders cannot practice the handshake as a symbol of agreement. How does the absence of a handshake from such a landscape affect the decisions that are being made and thus their repercussions?

L'immobilité dans un monde en mouvement

Auteur.trice *Valentina Tsilimidos*

Artiste *Joyce Joumaa*

Œuvre *Final Notes on Touch*, 2021

Depuis le début de la pandémie en 2020, bien des secrets honteux ont été exposés à la lumière dans le monde. Des enjeux qui, en période pré-pandémique, auraient été banalisés ou passés sous silence, se retrouvent aujourd'hui dans la salle d'interrogatoire. La vidéaste et étudiante de premier cycle à Concordia Joyce Joumaa s'inspire de l'immobilité du temps vécue durant la crise pour créer *Final Notes on Touch* (*Notes finales sur le touché*). Originnaire du Liban, elle puise son inspiration dans l'art politiquement engagé qui a meublé le paysage de son enfance. Après son arrivée au Canada pour poursuivre des études cinématographiques, Joumaa a commencé à percevoir dans le cinéma un outil permettant d'étudier la culture d'une société.¹

Joumaa s'intéresse à la décontextualisation et à la fragmentation des contextes. «Si nous devons remodeler le contexte d'un seul cadre, quelles expériences émergeront hors de ses aspects animés?»², s'interroge-t-elle dans ses œuvres

Stillness in a Fast-Paced World

Author *Valentina Tsilimidos*

Artist *Joyce Joumaa*

Artwork *Final Notes on Touch*, 2021

Since the pandemic began in early 2020, the world has revealed many skeletons in its closet. Issues that would have been brushed off and normalized in a pre-pandemic world are now facing time in the interrogation room. For video-artist and Concordia undergraduate, Joyce Joumaa, the stillness of time experienced during the pandemic served as inspiration for her piece, *Final Notes on Touch*. Originally from Lebanon, Joumaa was inspired by the politically charged art that she was surrounded by during her upbringing. After coming to Canada to pursue a degree in film studies, Joumaa became interested in the power of film as a means to study the culture of a society.¹

Having asked the question “if we were to reshape the context of a single frame, what other experiences does it give us outside its moving parts?”² in previous works, Joumaa is interested in the decontextualized and fragmented. Bordering on this same research question and the notion of absence of context, she

précédentes. En explorant de nouveau cette question et la notion d'absence de contexte, elle crée *Final Notes on Touch*. L'œuvre présente trois images superposées de Donald Trump et de Vladimir Poutine échangeant une poignée de main lors d'une réunion politique. Le/la spectateur.trice, dépourvu.e d'information sur l'objet de la réunion et sur la situation, ne peut qu'être profondément intrigué.e. Extraire des images fixes d'un film les vide de leur contexte, ce qui accentue leur pouvoir. Cette méthode induit une sensation d'immobilité forcée entre art et réalité ; se tourner vers l'image artistique permet d'avoir une idée de ce qui se passe réellement.

Final Notes on Touch a été créé alors que la pandémie de COVID-19 était au cœur de la pensée publique. L'avenir des contacts physiques devenu incertain en raison du virus, Joumaa questionne si l'absence de la poignée de main modifiera les décisions et les ententes politiques.³ Une poignée de main amicale, en tant que «sceau définitif»

created *Final Notes on Touch*. This piece displays three overlaid images of Donald Trump and Vladimir Putin exchanging a handshake during a political meeting. The viewer is left clueless as to what was discussed during the meeting; this lack of situational orientation allows for a craving to know more. Extracting still images from moving pictures strips them of their given context, thus enhancing their power. This method therefore allows for a sensation of being caught between the worlds of art and reality; one must turn to the artistic image to get a sense of what is really going on.

Moreover, *Final Notes on Touch* was created with the COVID-19 pandemic at the forefront of public thought. With the future of physical relations and touch uncertain due to the virus, Joumaa asks how the absence of a handshake will affect the future of political decision making and agreement.³ A friendly handshake can set off a world of political upheaval, being that it serves as a 'final seal' on international

des relations internationales, peut provoquer une multitude de bouleversements politiques. Dans *Final Notes on Touch*, les trois images de la poignée de main entre Trump et Poutine, répétitif superposées et par-dessus, les unes aux autres, donnent l'illusion d'un contact sans que celui-ci soit explicitement montré. Joumaa crée une scène dynamique avec des images autrement fixes, invitant dès lors le/la spectateur.trice à s'interroger sur l'avenir politique post pandémie. Ce faisant, l'artiste investigate si l'absence du serrement de main nuira au monde politique. Est-ce qu'un nouveau geste officiel saura le remplacer?

Une poignée de main amicale, en tant que 'sceau définitif' des relations internationales, peut provoquer une multitude de bouleversements politiques.

Comme *Final Notes on Touch* a été créé au début de 2021, en pleine pandémie, il sera intéressant de

relations. In *Final Notes on Touch*, the three frames of Trump and Putin's handshake placed on top of one another make it so that there is an illusion of touch without it being explicitly shown. Joumaa creates a dynamic scene within an otherwise still image, consequently inviting the viewer to question the future of politics post-pandemic. Joumaa thus questions if the lack of a handshake will be detrimental to the world of politics, or if a new official action can be found in its place.

A friendly handshake can set off a world of political upheaval, being that it serves as a 'final seal' on international relations.

Given that *Final Notes on Touch* was created in early 2021, in the very midst of the pandemic, it will be interesting to see how this piece ages in relation to its message. How will this affect the future of the world as we know it? Will the world regain its ability to bring

FR voir comment le message de cette oeuvre évoluera. Qu'advient-il du monde tel que nous l'avons connu? Retrouvera-t-il sa capacité à rapprocher les gens, en particulier les responsables politiques, grâce au sceau officiel du toucher? L'interaction physique est-elle à ce point importante? Seul l'avenir nous le dira.

EN people, namely political leaders, together with the official seal of physical touch? Is physical interaction really all that important? The only thing that we can do is wait and see.

1. Joyce Joumaa in discussion with the author, June 2021. ↔ Joyce Joumaa en discussion avec l'autrice, juin 2021
2. Joyce Joumaa, interview by ↔ entrevue par Eli Kerr, 11/06/2021, <https://parc-offsite.ca/Joyce-Joumaa-Interview>.
3. Joyce Joumaa in discussion with the author, June 2021. ↔ Joyce Joumaa en discussion avec l'autrice, juin 2021

↳ Biographie de l'auteur.trice

Valentina Tsilimidos est une étudiante du premier cycle qui poursuit des études en arts libéraux et en histoire de l'art. Véritable passionnée des arts, elle rêve de faire carrière dans le domaine de l'histoire de l'art. Ayant été initiée aux musées et aux événements culturels dès l'enfance, elle sait apprécier depuis toujours les arts et la créativité dans toute leur complexité. Tsilimidos n'étant pas une artiste visuelle, mais plutôt une musicienne, c'est par la musique et la poésie qu'elle exprime son talent artistique. Elle souhaite un jour devenir une commissaire d'expositions en galerie afin d'instaurer une programmation qui allie conceptuellement la musique et la présentation des arts visuels.

↳ Biographie de l'artiste

Joyce Joumaa est une vidéaste résidant à Montréal. Elle a grandi à Tripoli, au Liban, et est titulaire d'un baccalauréat en beaux-arts en études cinématographiques de l'Université Concordia. Ses œuvres revisitent divers thèmes, notamment le langage comme outil politique, l'éducation postcoloniale et les archives fictives formées de documents visuels.

93

↳ Author's biography

Valentina Tsilimidos is a Liberal Arts and Art History undergraduate student who loves the arts and dreams of having a career in the world of art history. Having visited museums and cultural events in childhood, she always had an affinity for the arts and the complexity of creativity. Though not a visual artist, she is a musician who uses music and poetry as a medium for self-expression. This being said, her goal is to pursue a career as a gallery curator, and find a way to unite the music arts with the exhibition and display of visual art.

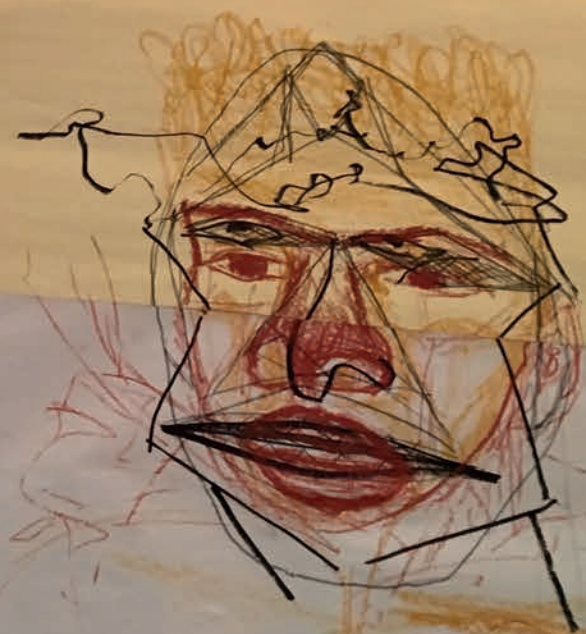
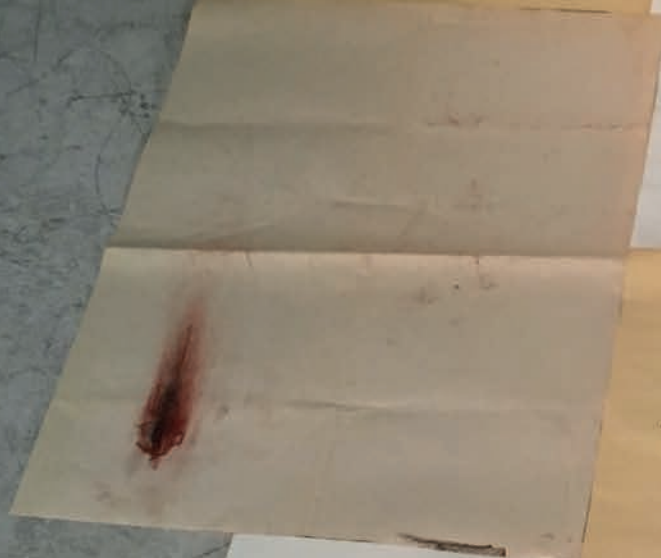
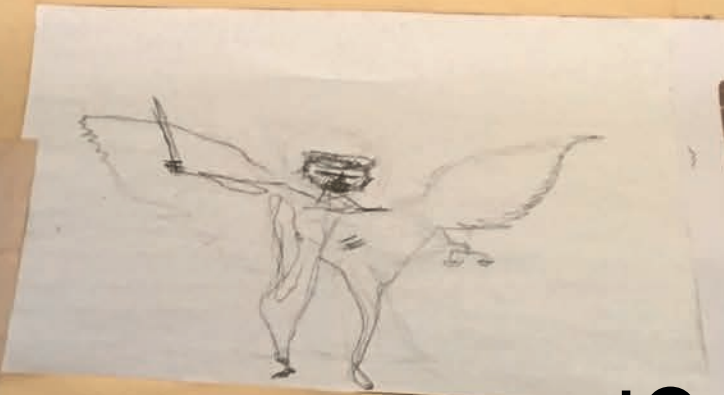
↳ Artist's biography

Joyce Joumaa is a video artist based in Montreal. After growing up in Tripoli, Lebanon, she pursued a BFA in Film Studies at Concordia University. Her work explores the political phenomenology of language, post-colonial education and video documentation as a fictional archive.

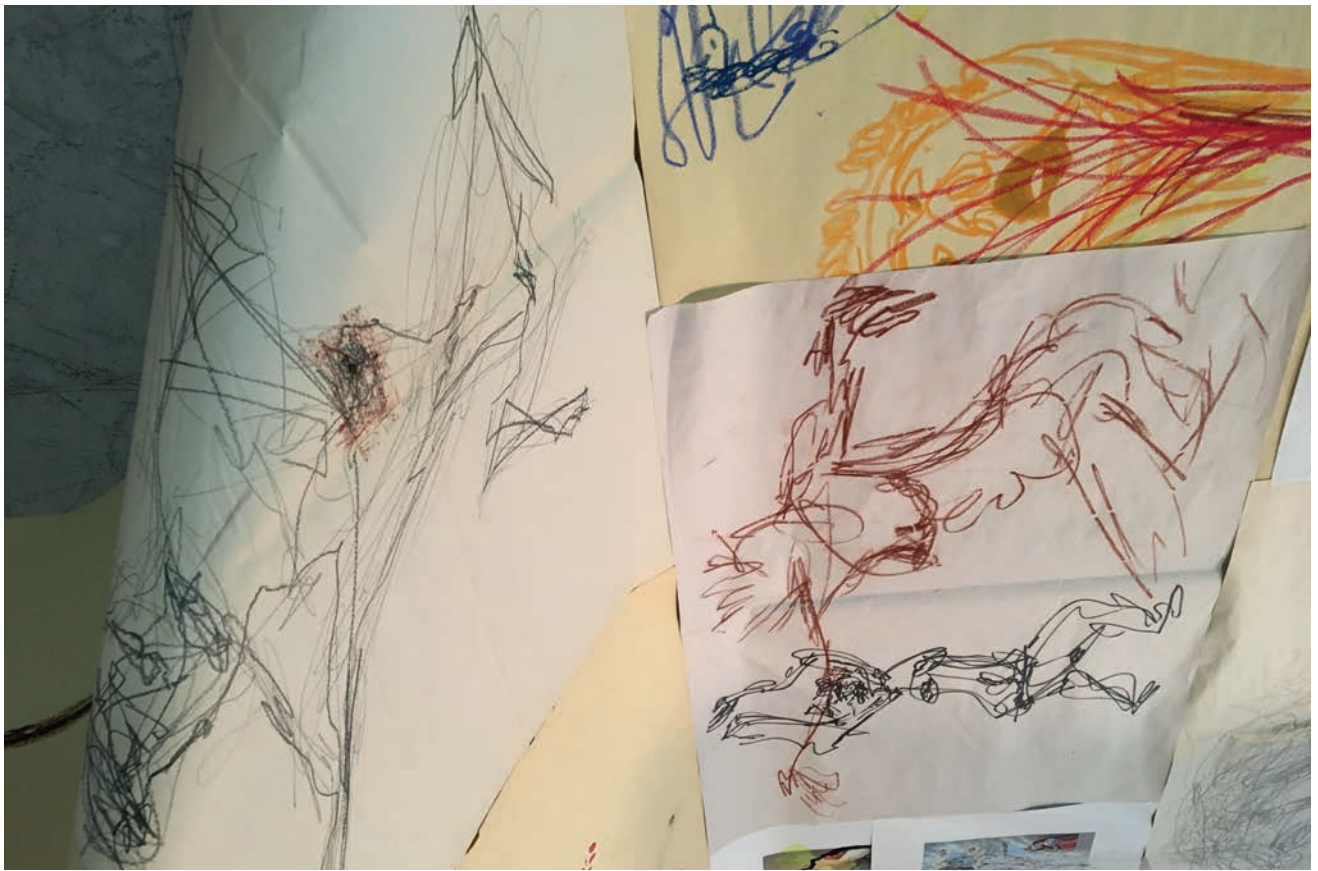
Basement Altar (Altar to Belie Belcan and Anaisa Pye), 2018.
Conté, graphite, pastel gras et encre sur papier, 8.2' X 9.8' X 16.4' approx.

RAFA SANTOS

Basement Altar (Altar to Belie Belcan and Anaisa Pye), 2018.
Conté, graphite, oil pastel and ink on paper, 8.2' X 9.8' X 16.4' approx.



95



↳ Démarche artistique

L'installation *Basement Altar (Altar to Belie Belcan and Anaisa Pye)* (*Autel de sous-sol [autel dédié à Belie Belcán et à Anaisa Pye]*), fait référence à Las 21 Divisiones, une religion synchrétique née en République dominicaine. Dans cette religion, los misterios sont des divinités africaines vénérées, représentées par des saints de l'Église catholique romaine. La religion combine des traditions empruntées à l'Afrique de l'Ouest, au peuple taíno et à l'Espagne. Celles-ci subvertissent la binarité coloniale oppressante qui sévit sur l'île depuis l'époque où l'on amenait les esclaves au Nouveau Monde.

↳ Artist statement

The installation *Basement Altar (Altar to Belie Belcan and Anaisa Pye)*, refers to Las 21 Divisiones, a syncretic religion native to the Dominican Republic. Revered in the religion are *los misterios*, African deities represented in image by Roman Catholic saints. The religion combines West African, Taíno and Spanish traditions that have subverted the colonizer's oppressive binaries on the island since the transportation of the slaves to the New World.

Degrés de séparation et
dimensions convergentes.
*Réflexions tirées d'un entretien
avec l'artiste Rafa Santos*

Auteur.trice *Matthew Sanderson*
Artiste *Rafa Santos*
Œuvre *Basement Altar (Altar to Belie
Belcan and Anaisa Pye)*, 2018

Basement Altar (Altar to Belie Belcan and Anaisa Pye) (Autel de sous-sol [autel dédié à Belie Belcán et à Anaisa Pye]) de Rafa Santos est à la fois un moment de repos, un souffle calme, une révélation silencieuse et un lieu de ressourcement. Cette œuvre synthétise dessin et installation. Elle est le fruit de la pratique créative du dessin automatique de l'artiste et de son héritage spirituel lié à la religion syncrétique appelée Las 21 Divisiones, originaire de la République dominicaine. Dans un entretien, Santos nous confie la riche histoire de la création de l'œuvre et ses réflexions personnelles sur l'identité, l'isolement, l'Internet, la colonisation et la création artistique comme façons d'appréhender ces dimensions.

L'audience est happée par l'installation, appelée à s'approcher et à parcourir du regard l'autel. Par ce geste, le public participe à un acte de révélation intérieure.

Degrees of Separation,
Realms of Convergence.
*Reflections on an Interview with
the Artist, Rafa Santos*

Author *Matthew Sanderson*
Artist *Rafa Santos*
Artwork *Basement Altar (Altar to Belie
Belcan and Anaisa Pye)*, 2018

Basement Altar (Altar to Belie Belcan and Anaisa Pye) by Rafa Santos is a moment of pause; a quiet breath, a silent revelation, a space of grounding. This piece is a synthesis of drawing and installation. It is based on the artist's creative practice of automatic drawing, and informed by their religious background of Las 21 Divisiones, a syncretic religion native to the Dominican Republic. In an interview with Santos, they shared the rich story of the creation of this piece, as well as their personal reflections on identity, disconnection, the internet, colonization, and how art making serves to navigate these realms.

As the eye travels from the base of the altar upwards, the viewer participates in an act of revelation in and of itself.

Basement Altar takes the form of a low, raised platform, across which a tapestry of drawings is spread, stretching forth across the floor. The

Basement Altar se présente comme une plateforme légèrement surélevée, tapissée d'une mosaïque de dessins éparpillés sur le sol. Exécutés au crayon, au graphite, au crayon Conté et à l'encre, ces dessins évoquent le ton et la texture des exercices réalisés dans un studio sur du papier journal ou dans des cahiers de croquis. Les traits continus des dessins s'assemblent en une sorte de tapisserie ou de courtépointe qui revêt une apparence familière, personnelle et artisanale. Les dessins révèlent une abondance d'images, représentant entre autres des portraits esquissés, des figures gestuelles aux poses dynamiques et des compositions aux formes tirant vers l'abstraction. Parmi ces images symboliques, une main tendue vers une cigarette dans un cendrier (ou peut-être l'y écrase-t-elle?), une note manuscrite et deux croix tracées avec force sur le papier, de part et d'autre la plateforme interpellent le regard. À première vue, l'audience observe l'autel de sa hauteur, en dirigeant son regard sur les dessins aux marges de la tapisserie à ses pieds. Il faut cependant se

pencher pour percevoir la richesse et la finesse des détails dessinés et tracés. L'audience est happée par l'installation, appelée à s'approcher et à parcourir du regard l'autel. Par ce geste, le public participe à un acte de révélation intérieure.

Dans son œuvre, Santos mobilise une iconographie complexe à la fois personnelle, créative et religieuse qu'il synthétise par sa pratique du dessin automatique. De près, on découvre les images imprimées d'Anaisa Pye et de Belie Belcán (les versions synchrétiques de sainte Anne et de saint Michel, respectivement), des figures populaires et aisément reconnaissables de *Las 21 Divisiones* qui apparaissent souvent côte à côte dans les foyers.¹ En fait, bon nombre des images issues du dessin automatique, les personnages aux poses dynamiques et la cigarette, sont également des aspects des deux loas (ou esprits) de l'autel. Juxtaposées aux figures tirées de la mémoire et de l'imagination de l'artiste, ces images imprimées qui proviennent d'Internet,

drawings are executed in pencil, graphite, conté, and ink, resulting in a tone and texture recalling drawing exercises done in the studio on newsprint or in sketchbooks. The drawings are fashioned together seamlessly into a kind of tapestry or quilt: something familiar, personal, and handmade. The drawings contain a rich multitude of imagery, ranging from loosely rendered portraits, gestural figures in lively poses, to more abstract compositions of shape and form. Certain iconic images are particularly striking among the drawings, for instance : a hand reaching for (or perhaps extinguishing?) a cigarette in an ashtray, a handwritten note, and two crosses etched intently into the surface of the paper, flanking the left and right sides of the low platform. At first approach, the viewer is likely to gaze upon the altar from high above, finding the tapestry of drawings at the edges of their feet. However, the rich, intricate details in the drawing and mark-making demands a closer look. In this way, the viewer is asked to bring themselves into the installation, moving closer to the altar. As the eye

travels from the base of the altar upwards, the viewer participates in an act of revelation in and of itself.

In this work, Santos is mobilizing a rich synthesis of personal, imaginative, and religiously specific iconography, through an artistic practice of automatic drawing. Looking closely, printed images of Anaisa Pye and Belie Belcan, syncretized as Saint Anne and Saint Michael respectively, are instantly recognizable to those familiar with *Las 21 Divisiones*, as they are widely celebrated and commonly appear side by side within the household.¹ In fact, much of the imagery that emerged through automatic drawing, such as the lively figures and the cigarette, are also aspects of the two Loas. In juxtaposition to the figural images from the artist's memory and imagination, these printed images were taken from the internet, one of the only means by which Santos has access to their religious, spiritual, and familial roots. Here lies a central, underlying conflict explored in the work: what Santos describes as "degrees of separation," a fundamental

FR représentent son seul moyen d'accéder à ses racines religieuses, spirituelles et familiales. C'est le nœud du conflit souterrain exploré dans cette œuvre, ce que Santos décrit comme les «degrés de séparation,» un profond sentiment d'isolement qu'il ressent comme personne non binaire et biraciale subissant les contrecoups de la colonisation.² Ici, les dessins intuitifs et libres, tracés de manière automatique, correspondent à ces différentes «dimensions» que sont l'identité, la spiritualité, le genre et la mémoire. Le geste, par lequel l'artiste les assemble, est une manifestation physique de son désir de réconcilier et de faire converger ces aspects divergents de soi.

Dans son studio, à deux heures du matin, Santos ressent un sentiment de plénitude et de limpidité après avoir mis la dernière touche à cette œuvre. En ce sens, *Basement Altar* représente une révélation personnelle que l'artiste partage avec le ou la spectateur.trice dans un moment de vérité et de vulnérabilité.

EN feeling of disconnect that arises as a biracial, non-binary person under the effects of colonization.² Ultimately, the intuitive, unrestrained drawings that emerge automatically correspond to these different 'realms' of identity, spirituality, gender, and memory. The act of fashioning them together is a physical manifestation of the artist's desire to reconcile and converge these divergent aspects of themselves.

At 2am in the studio, Santos experienced a sense of fulfillment and clarity upon the completion of this piece. In this sense, *Basement Altar* is a personal revelation on the artist's part that is shared with the viewer in a moment of truth and vulnerability.

1. Hector Salva, "Misterios of las 21 divisiones/ Dominican Voodoo; Los Misterios or Spirits of Las 21 Divisiones", consulté le 30 juillet 2021 ↔ accessed on July 30th, 2021. las21divisiones.com
2. Rafa Santos en conversation avec l'auteur en août 2021. ↔ Rafa Santos in conversation with the author, August 2021.

↳ Biographie de l'auteur.trice

Artiste visuel interdisciplinaire, *Matt J Sanderson* pratique la peinture, le dessin, la photographie et le commissariat. Ses travaux sont de nature collaborative, investigatrice et méditative. Travaillant en série, il aime recourir à l'utilisation d'images comme procédé de narration pour explorer les thèmes de l'identité queer, de la mémoire et de la famille retrouvée. Également écrivain, Sanderson entre en relation avec les artistes grâce à des entrevues d'histoire orale. Dans cet espace de partage et d'échanges, de nouveaux liens se créent, et la voix de l'artiste peut s'exprimer pleinement. Sanderson agit actuellement à titre de coordonnateur des expositions du festival étudiant Art Matters de l'Université Concordia.

↳ Author's biography

Matt J Sanderson is an interdisciplinary visual artist. His practice includes painting, drawing, photography, and curation. His work is collaborative, investigative, and meditative in nature. Working in series, he aims to use images as a means of storytelling to navigate themes of queer identity, memory, and found family. As a writer, Sanderson engages with artists through the means of oral history interviews. By sharing the space of an interview, new connections emerge, uplifting the voice of the artist in the process. Matt is the current Exhibition Coordinator for the Art Matters Festival at Concordia University.

↳ Biographie de l'artiste

Tout au long de son baccalauréat en beaux-arts à l'Université Concordia, *Rafa Santos* a cultivé une vive passion pour le potentiel linéaire et spatial du dessin et de la sculpture. L'irrationalité et le mystère sont des thèmes récurrents dans son art qui consiste à renoncer à la rigueur au profit du structuralisme esthétique. Ses œuvres sont implicites, comme si elles étaient nuancées d'une matérialité non imposée. Santos se penche sur l'identité, sur un ton à la fois privé et public. Dans son esthétique post-minimaliste, l'abstraction l'emporte sur la représentation. Tout ce qui est représenté dans les œuvres de Santos sert de transport aux émotions et aux souvenirs : fugaces et temporels.

↳ Artist's biography

Throughout their BFA at Concordia University, *Rafa Santos* has cultivated an interest in the linear and spatial potential of drawing and sculpture. Enigma and irrationality are themes that arise through their practice of renouncing control over aesthetic structure. Their content remains implicit, as if muted by a materiality not imposed. Santos addresses the subject of identity with both a private and a public voice at once. Post-minimalist in their aesthetic, abstraction dominates representation. All that which is depicted in Santos' work functions as a vessel for memories and emotions : the fleeting and temporal.

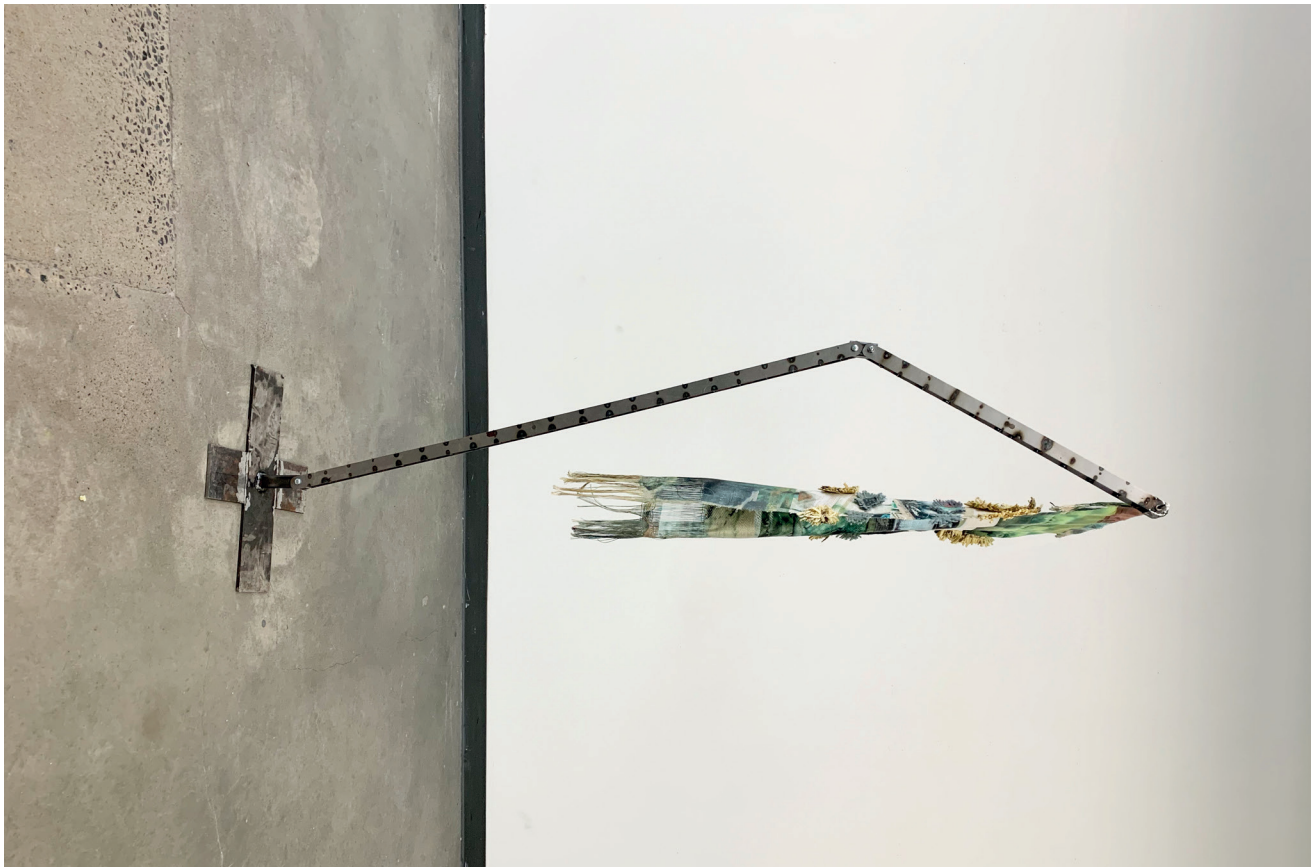
False Memory 2, 2021.
Polyester tissé à la main, laine, soie, acier, 25" x 70" x 10" approx.

PAULINA BEREZA

False Memory 2, 2021.
Handwoven polyester, wool, silk, steel, 25" x 70" x 10" approx.



103



↳ Démarche artistique

Les œuvres de la série *False Memory 2 (Faux souvenir II)* interrogent le concept du souvenir en lien avec le passage du temps. Inspirée par les paysages urbains, *False Memory 2* combine un éventail d'images qui évoquent un dialogue entre les concepts de temps et d'espace. Ancré dans un artisanat rural héréditaire, le tissage est fait à la main selon les techniques utilisées par des générations d'Européen.ne.s de l'Est pour créer les tapis tissés plats dits kilim. En contraste marqué avec la douceur et la charge historique du tissage, le support en acier commercial par sa taille et sa lourdeur, il nous force à envisager le lien entre l'artisanat rural et un nouveau monde caractérisé par l'industrialisation, l'automatisation, l'extraction de ressources et la surveillance.

↳ Artist statement

The works from the series *False Memory 2* speak to the concept of recollection in relation to the passage of time. Drawing from urban landscapes, *False Memory 2* combines a diverse range of images that evoke a dialogue between concepts of space-time. With its roots in hereditary rural craft practices, the weaving was fashioned by hand using the inherited techniques that generations of Eastern European artisans used in order to create flat woven kilim rugs. In direct contrast to the soft and historically charged weave, the machine-made steel support looms large and heavy to its side, obliging us to consider a link between the rural crafts, and the new world of industrialization, automation, resource extraction, and surveillance.

Nouvelles perspectives sur le kilim : Revisiter une pratique artisanale polonaise pour ouvrir un dialogue entre les espaces traditionnels et industriels

Auteur.trice *Charlotte Perreault*

Artiste *Paulina Bereza*

Œuvre *False Memory 2*, 2021

Avec *False Memory 2*, l'artiste polono-canadienne Pauline Bereza revisite la tradition du kilim, une technique de tissage artisanale répandue en Pologne¹, en y intégrant des éléments sculpturaux et photographiques. Haute de quelques 180 cm, suspendue à une structure métallique aux allures de robot, l'œuvre sculpturale présente un kilim tissé à la main dont la surface est couverte de photographies numériques imprimées. Par le traitement matériel et esthétique, Bereza unit l'univers industriel et automatisé au monde traditionnel et manuel. Elle produit ainsi une œuvre qui mobilise activement et représente conceptuellement son expérience diasporique, et les connaissances du passé et du présent qui y sont liées. En reprenant une technique de tissage ancienne, elle inscrit son kilim dans la tradition polonaise et le met en dialogue avec ceux qui l'ont précédé.

Les kilims polonais sont traditionnellement faits de fils de fibres naturelles, principalement de lin et de laine,

Restructuring the Kilim : Bridging Traditional/Industrial Spaces and Reclaiming Polish Craft Practice

Author *Charlotte Perrault*

Artist *Paulina Bereza*

Artwork *False Memory 2*, 2021

In *False Memory 2*, Polish-Canadian artist Paulina Bereza adapts the tradition of kilim weaving, a once-common craft in Poland,¹ and incorporates it into her contemporary practice of weaving, sculpture, and photography. Standing at almost six feet, hanging from a metal, robotic-like structure, the sculptural piece features a hand-woven kilim with digital photographs printed on its surface. In the work's material processes and aesthetics, Bereza bridges the industrial/automated with the traditional/manual, producing an artwork which actively engages and conceptually represents her diasporic experience, and related understandings of past and present. Bereza reclaims the ancient weaving technique, placing her personalized kilim within the historical lineage of the Polish kilim—in conversation with the ones that came before it.

Polish kilims are traditionally made with natural fibre yarns (mainly out of linen and wool), and often feature geometric iconography compatible with

et présentent souvent une iconographie géométrique compatible avec le motif caractéristique du fil.² Dans plusieurs cas, le dessin de tissage est adapté en vue de créer des motifs mettant l'accent sur l'intention ou l'appartenance d'un kilim donné.³ Bereza s'inspire de ces traditions dans le processus de création de *False Memory 2*. Le kilim de Bereza est fabriqué non pas à partir de fibres naturelles, mais plutôt avec du fil de polyester synthétique blanc, tout en conservant les motifs traditionnels géométriques en diamant. Sur les coutures synthétiques imprimées par sublimation⁴ Bereza superpose des photographies numériques de sa ville natale, Jaroslaw, tirées d'archives personnelles, et de Montréal, où elle vit actuellement. Les images présentent des éléments architecturaux et naturels, dont des fenêtres, des clôtures, du gravier, de l'herbe et le carrelage de la salle de bain de sa maison d'enfance. Les photographies numériques interagissent avec les motifs tissés à la main, créant un textile hybride, à la frontière de la tradition et de la modernité.

their typical thread pattern.² In many instances, the weave-pattern is personalized to feature motifs which emphasize the ownership and/or intention for a given kilim.³ Bereza draws upon these traditions through the creative process of *False Memory 2*. She embeds self-representative elements into the textile with a combined industrial-manual approach, producing a kilim which speaks to her Polish-Canadian experience. Bereza's kilim is made from white synthetic polyester yarn (as opposed to natural fibres), yet maintains the traditional geometric diamond-shapes through the weave pattern. Layered onto the synthetic stitching via sublimation printing,⁴ Bereza introduces digital photographs, drawn from personal archives of her hometown of Jaroslaw, as well as images of Montreal where she currently resides. The images feature architectural and landscape elements such as windows, fencing, gravel, grass, and a grid of bathroom tiles from Bereza's childhood home. The digital photographs interact with the hand-woven motifs, presenting a

En choisissant de travailler avec le kilim, Bereza honore et préserve l'espace et le temps de cette technique complexe et de sa vie.

Les photographies choisies montrent des scènes contrastées de paysages et d'architecture industrielle de la Pologne et du Canada. Elles expriment le décalage entre l'expérience actuelle de Bereza et ses souvenirs de famille. L'artiste honore le travail manuel, souvent lié à la terre, auquel sa famille et sa communauté se sont livrées pour subvenir à leurs besoins, leur permettant de traverser des périodes difficiles et de se relever. Par le passé, la fabrication de kilims, une source commerciale et financière, était l'une des tâches manuelles de la communauté polonaise.⁵ En choisissant de travailler avec le kilim, Bereza honore et préserve l'espace et le temps de cette technique complexe et de sa vie. Lorsqu'elle travaille avec ses mains, elle a le sentiment de renouer avec quelque chose d'inné, de familier.

hybridized textile which falls between the traditional and modernized.

In choosing to work with the kilim, Bereza honours and holds space and time for the complex technique and its contextual life.

The selected photographs, demonstrating contrasted scenes of landscape and industrial architecture from Poland and Canada, communicate a contrast between Bereza's present-day experience and the histories she associates with her family. Bereza recognizes the manual, often land-related, labour that her family and community engaged in to support themselves, which propelled them forward in times of historic suffering and rebuilding. In the past, kilim-making has acted as one of those manual tasks for the Polish community—acting as a source of trade and financial support.⁵ In choosing to work with the kilim, Bereza honours and holds space and

FR En y intégrant de la fibre synthétique, des détails photographiques, des techniques d'impression industrielles et des structures de présentation contemporaines, Bereza réinvente le kilim traditionnel, tout en conservant le motif du tissage et les dessins géométriques, créant ainsi interaction qui reflète son identité polono-canadienne. *False Memory 2* aborde la liminalité des expériences imbriquées du temps, de l'individualité, de la démarche artistique et de la diaspora de l'artiste.⁶ L'amalgame d'éléments artificiels et naturels fait de l'œuvre un objet qui, selon Bereza, «ne pourrait jamais être entièrement fabriqué à la main ni entièrement produit industriellement.»⁷ Par sa proposition hybride, cette pièce remet en question les conceptions binaires de l'identité et de l'appartenance culturelle. Ce processus de fabrication précis et l'esthétique qui en résulte créent un kilim individualisé ouvrant un dialogue entre le passé et le présent des pratiques artisanales polonaises. Bereza, à travers son œuvre, «se rapproche des traditions polonaises tout en les gardant à distance.»⁸

EN time for the complex technique and its contextual life. In working with her hands, she feels connected to something innately familiar.

By incorporating synthetic fibres, photographic details, industrial print techniques, and contemporary display structures, Bereza expands the traditional kilim by maintaining the weave pattern and geometric designs, producing a conversation which speaks to her Polish-Canadian identity. *False Memory 2* addresses the liminality in Bereza's intertwined experience of time, selfhood, artistic approach, and diaspora.⁶ Through the amalgamation of un/natural elements, the work becomes an object which Bereza states "could never be fully hand-crafted, nor industrially produced."⁷ In doing so, the work challenges binary understandings of cultural identity and belonging, introducing a work representative of hybridity. Through the specific production and resulting aesthetic, Bereza personalizes her kilim, and opens a conversation between past and present

Polish craft practices, using the work to "bring her closer to Polish traditions from a distance."⁸

1. Paulina Bereza en conversation avec l'autrice, juin 2021. ↔ Paulina Bereza in conversation with the author, June 2021.
2. Ibid. ↔ Idem.
«Qu'est-ce qu'un kilim?» Kilim.com, consulté le 29 juin 2021. ↔ "What is a Kilim?" Kilim.com, accessed June 29, 2021.
3. Paulina Bereza en conversation avec l'autrice, juin 2021. ↔ Paulina Bereza in conversation with the author, June 2021.
4. L'impression par sublimation est un procédé industriel sur tissu synthétique destiné à la production de masse. ↔ Sublimation printing is a commercial process which uses synthetic fabric for mass production.
5. Paulina Bereza en conversation avec l'autrice, juin 2021. ↔ Paulina Bereza in conversation with the author, June 2021.
6. Ibid. ↔ Idem.
7. Ibid. ↔ Idem.
8. Ibid. ↔ Idem.

↳ Biographie de l'auteur.trice

Charlotte Perreault termine actuellement son baccalauréat en histoire de l'art à l'Université Concordia et est la rédactrice des textes anglophones pour le *magazine Ylara*. Elle étudie la communication et la défense d'espace-temps alternatifs à travers les arts, et ce, en relation avec les concepts d'accessibilité et de justice pour les personnes handicapées. Elle est récipiendaire du stage Maurice Forget de la fondation Guido Molinari (2021) et du Prix Mitacs de formation en recherche (2020). Grâce au prix Guido Molinari, Charlotte a collaboré avec Artexte cet été à la coordination de la prépublication du prochain livre du bibliothécaire et artiste John Latour, intitulé *Who Was Who Was Who in Contemporary Canadian Art*

↳ Author's biography

Charlotte Perreault is currently completing her final year of the Art History BFA at Concordia University and is an English Editor for *Ylara Magazine*. She studies the communication of and advocacy for alternative space and time through art, in relation to disability studies and disability justice. She is a recipient of the Guido Molinari Foundation Maurice Forget Internship (2021) and the Mitacs Research Training Award (2020). This summer, with the Guido Molinari award, Charlotte worked with Artexte on the pre-publication coordination of the upcoming book *Who Was Who Was Who in Contemporary Canadian Art* by Artexte researcher-in-residence, librarian and artist John Latour.

↳ Biographie de l'artiste

Paulina Bereza est une artiste et styliste née en Pologne et œuvrant à Montréal. Formée en stylisme de mode ainsi qu'en fibres et pratiques matérielles, son travail sur les qualités intrinsèques de la matière. Inspiré à la fois par l'artisanat et la solidarité sociale, son art recourt au métissage de pratiques artisanales héréditaires pour mieux explorer les thèmes du temps, du déplacement et de la vie privée, dans le contexte des sociétés modernes. Bereza en est actuellement à sa dernière année à l'Université Concordia, accomplissant une majeure en fibres et pratiques matérielles. En 2021, elle a reçu le prix d'excellence étudiante de la Surface Design Association, et ses œuvres récentes ont été présentées à la Biennale internationale du Lin de Portneuf 2021 ainsi qu'à l'exposition étudiante internationale *Future Tense*, consacrée aux fibres.

↳ Artist's biography

Paulina Bereza is a Polish born, Montreal-based artist and designer. Formally trained in fashion design and fibres and material practices, her work focuses on the inherent qualities of matter. The intersection between craft and societal solidarity has inspired her to hybridize hereditary craft practices as a way to explore themes of time, displacement, and privacy within contemporary societies. Currently, Bereza is in her last year at Concordia University, majoring in Fibres and Material practices. In 2021, she won the Outstanding Student Award (2021) with the Surface Design Association, and her recent works were featured in the Biennale Internationale du Lin de Portneuf 2021 and the international fibre student exhibition, *Future Tense* 2021.

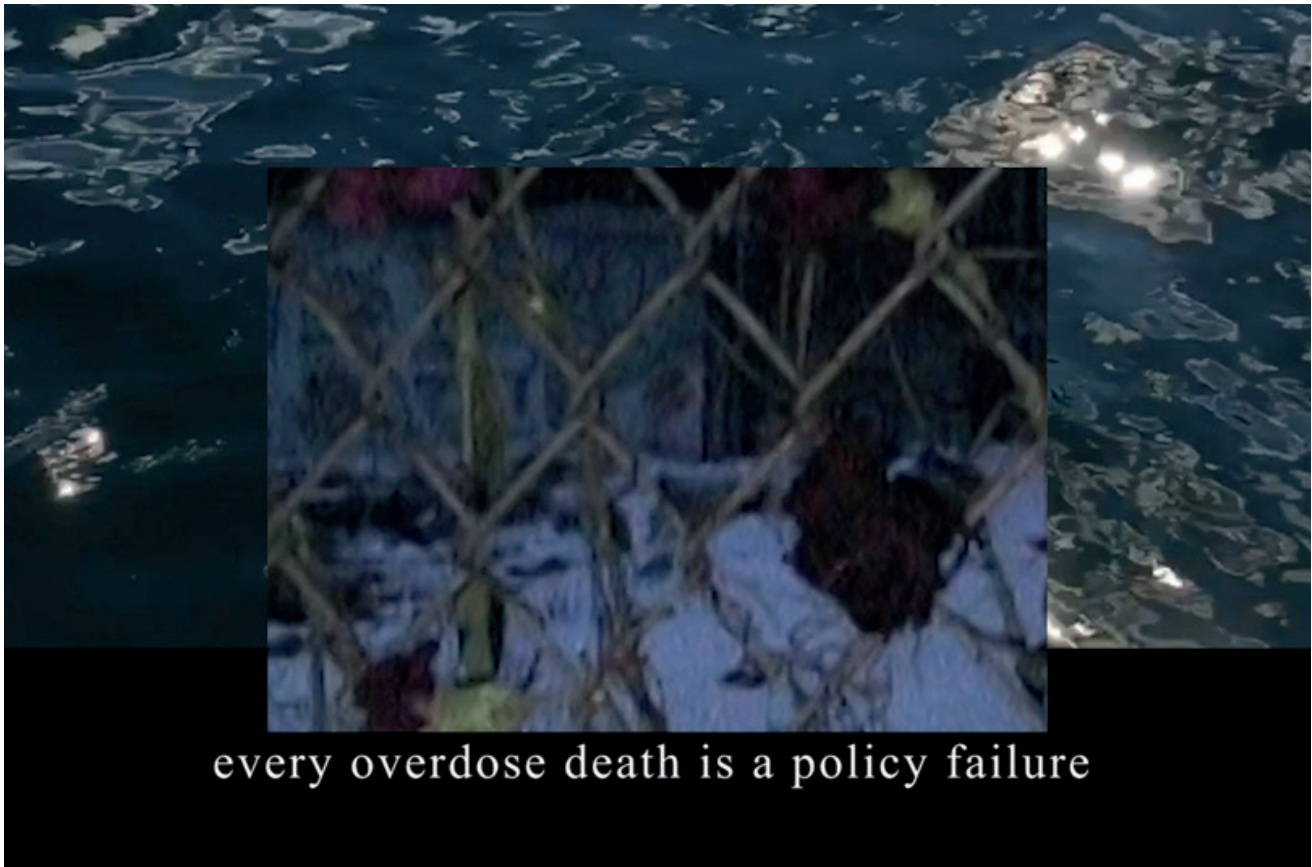
i cannot hold the ocean in my hands, though i have tried, 2021.
Installation vidéo.

DYLAN

i cannot hold the ocean in my hands, though i have tried, 2021.
Video installation.



ive been trying this new thing lately



every overdose death is a policy failure



violence in which they bury locality of illness

↳ Démarche artistique

i cannot hold the ocean in my hands, though i have tried (je ne peux pas tenir l'océan entre mes mains, mais j'ai essayé) est une installation vidéo qui met en images les monuments commémoratifs érigés dans des lieux publics où la guerre contre les drogues a fait de nombreux morts. L'installation mêle les images de monuments et les enregistrements de vagues réalisées sur une période de quatre ans durant laquelle l'eau est devenue synonyme de guérison pour l'artiste. L'œuvre porte des couches fragmentées de réflexions poétiques sur le deuil, en quête de repères au plus fort de la crise des surdoses.

↳ Artist statement

i cannot hold the ocean in my hands, though i have tried is a video installation documenting memorials in public spaces where we have lost people to the war on drugs. The memorials are interwoven with a collection of videos of waves from a 4-year archive of the artist going to the water in search of healing. The work carries fragmented layers of poetic grappling with grief trying to catch its bearings in overwhelm at the height of the overdose crisis.

Me guérir, vous informer, les humaniser : La valeur de la métaphore visuelle dans la crise des surdoses

Auteur.trice *Jade Palmer*

Artiste *dylan*

Œuvre *i cannot hold the ocean in my hands, though i have tried*, 2021

L'œuvre vidéo de dylan, *i cannot hold the ocean in my hands, though i have tried* (je ne peux pas tenir l'océan entre mes mains, mais j'ai essayé), s'ouvre sur les paroles de la militante pour la réduction des méfaits Zoë Dodd, qui demande que des mesures soient prises. Le discours est celui qu'elle a prononcé après s'être subitement levée de sa chaise lors du Symposium sur les opioïdes de Santé Canada tenu à Toronto (Ontario), en 2018. Dans son exposé, Dodd entremêle répercussions factuelles de la criminalisation sur la crise des surdoses et épreuves personnelles causées par la perte d'être chers. L'œuvre de dylan ajoute du poids à ce désespoir en présentant un écran vide. Le montage vidéo nous place devant des réalités difficiles, mais il nous entraîne dans une ascension de notes aériennes, nous plonge sous une pierre tombale blanche et nous fait flotter sur des vagues tout juste hors de portée. Le voile peut maintenant être levé sur l'expérience personnelle vécue par dylan au cours de la crise des surdoses. La noirceur fera place à la lumière.

Heal Me, Inform You, Humanize Them : The Value of Visual Metaphor in the Overdose Crisis

Author *Jade Palmer*

Artist *dylan*

Artwork *i cannot hold the ocean in my hands, though i have tried*, 2021

dylan's video piece *i cannot hold the ocean in my hands, though i have tried*, begins with harm reduction activist Zoë Dodd's voice demanding action. Her speech was delivered after she unexpectedly rose from her chair at Health Canada's Opioid Symposium in Toronto, Ontario in 2018. Dodd's rhetoric blends factual reports of how criminalization fuels the overdose crisis with her personal grief of having lost loved ones. dylan's works emphasizes Dodd's hopelessness with inclusion of an empty screen. The video editing reveals hard truths, though, primes us to ascend on ethereal synths, delve under a chalk-white headstone, and float on waves just out of reach. We are ready to receive dylan's personal journey through the overdose crisis, illuminated after so much darkness.

dylan is a queer trans artist working in Tiohtiá:ke/ Mooniyang/Montreal. The footage of waves they took during trips through Canada and the United-States were originally shot for personal catharsis on

Artiste trans queer, dylan travaille à Tiohtiá:ke/ Mooniyang/Montréal. Les séquences de vagues ont été filmées avec un téléphone cellulaire pendant des voyages au Canada et aux États-Unis, puisqu'elles visaient au départ à opérer une catharsis personnelle chez l'artiste. Elles confèrent donc à l'œuvre *i cannot hold the ocean in my hands, though i have tried*, l'aspect familier et accessible produit par l'appareil utilisé. Ces images créent aussi le rythme de fond sur lequel s'ancre la petite vidéo tournée sur cassette MiniDV qui s'incruste dans l'œuvre. Ce format de cassette popularisé dans les années 1990 était utilisé pour créer des vidéos maison avec des caméscopes. Il apporte une touche de nostalgie aux images, lesquelles nous font entrer dans l'intimité de dylan et de ses amis et amies, et auxquelles se juxtaposent fermement les conséquences meurtrières des politiques antidrogue. L'artiste met de l'avant son expérience personnelle de la crise plutôt que la froideur des statistiques. Après l'entrée en matière factuelle offerte par le discours de

Dodd, la qualité visuelle du format MiniDV humanise les personnes stigmatisées en raison de leur consommation de drogue et d'alcool.

Le montage vidéo nous place devant des réalités difficiles, mais il nous entraîne dans une ascension de notes aériennes, nous plonge sous une pierre tombale blanche et nous fait flotter sur des vagues tout juste hors de portée.

Dans les images tournées au coin de la rue Milton et de l'avenue du Parc, l'objectif s'attarde à des œillets rouges. La clôture qui se dresse à cet endroit empêche les sans-abri de pénétrer dans un stationnement vide au coin de la rue, les repoussant vers le trottoir et les exposant à des risques de collision avec les véhicules. Ce qui tue les toxicomanes, ce n'est pas toujours la drogue. C'est aussi parfois l'aménagement urbain fondé sur les préjugés. Les œillets entremêlés en chaîne laissent

a cell phone, and they retain the device's accessible and familiar quality in *i cannot hold the ocean in my hands, though i have tried*. These images also serve as a background pulse for the smaller inlaid video taken on Mini DV. This tape format was made popular in home-video camcorders in the 90's, offering a nostalgic feeling to the intimate footage of dylan's friends, which is strongly juxtaposed by deadly drug policies. The footage emphasizes personal experience in the overdose crisis rather than cold statistics. Using the more information-based speech by Dodd as a jumping off point, Mini DV encourages humanization of those stigmatized due to drug and alcohol use.

We are ready to receive dylan's personal journey through the overdose crisis, illuminated after so much darkness.

The footage of the intersection at rue Milton and avenue du Parc focuses on red carnations. The

fence erected here pushes unhoused people from an empty lot on the corner to the sidewalk and the road, which causes people to get hit by vehicles. It is not always drugs that kill those who use them, but stigma-informed alterations of the urban landscape. dylan's mourning of these people is shown through weaves of carnations in chain links. The flowers are deep red like persistently fresh wounds.

The technique of overlay delivers the piece's message through metaphor. Dulled opacity allows footage of the fence and the flowers and footage of people to play one on top of the other, visually representing one of dylan's many poignant lines of poetry at the bottom of the screen, "every overdose death is a policy failure."¹ The inability to separate the images, metaphorically depicts how the war on drugs constantly influences the existence, or non-existence, of those on the front lines.

By implying to passersby that certain people

FR voir le deuil que porte dylan à la suite du décès de ces gens. Les fleurs d'un rouge vif évoquent des blessures sans cesse infligées.

La superposition employée comme technique véhicule le message de l'œuvre par la métaphore. Une opacité terne caractérise les séquences montrant la clôture et les fleurs et celles présentant des gens. Les images peuvent ainsi être superposées, dans une représentation visuelle de l'un des nombreux vers troublants placés par dylan au bas de l'écran : «chaque décès par surdose est un échec de politique.»¹ L'impossibilité de séparer les images démontre métaphoriquement l'influence continue qu'exerce la lutte contre la drogue sur l'existence — ou la non-existence — des personnes qui se trouvent au front.

La clôture laisse entendre aux passants que certaines personnes sont «envahissantes.» Elle engendre ainsi une manipulation de l'opinion

publique à l'égard de cette population, à partir du point de vue extérieur. L'œuvre de dylan plonge plutôt dans l'émotion dès le départ, en faisant naître chez les membres du public de la compassion et de la sensibilité envers les gens qui subissent les conséquences de politiques néfastes. La clôture est alors mise en cause, et non les personnes, et il devient essentiel de la démanteler. Comme elle naît de la métaphore, la réaction émotive se fraie doucement et subtilement un chemin entre le béton solide et le métal bien soudé qui incarnent l'offense.

Tandis que l'œuvre délaisse l'onirisme pour nous ramener à la réalité, elle nous force à nous poser des questions : Comment pouvons-nous aussi contribuer au changement? Comment les barrières de la stigmatisation, qui prennent notamment la forme de la clôture, ont-elles pu teinter ainsi nos opinions? Comment agir à l'image de la fleur, qui façonne un avenir qui ne sera plus assombri par de tels deuils?

EN are 'invasive,' the fence manipulates the public's opinion of this population from the outside. In contrast, dylan's piece begins its work emotionally by eliciting sympathy and grief from the viewers for those affected by harmful policies. Blame then gets directed to the fence rather than the individual, and dismantling the fence becomes paramount. This emotional response, because it is delivered through metaphor, gently and subliminally slips between the immovable concrete and welded metal of vilification.

As we step away from the dreamlike quality of *i cannot hold the ocean in my hands, though i have tried* back into the real world, we must ask ourselves: Where can we also instigate change? How have our opinions been influenced by stigmatized barriers like the fence? How do we instead become the flower that shapes a future in which we do not need to mourn anymore?

En raison de circonstances imprévues, le travail de dylan est inclus dans le catalogue mais pas dans l'exposition.

Due to unforeseen circumstances, dylan's work is included in the catalogue but not in the exhibition.

1. dylan. *i can not hold the ocean in my hands, though i have tried*. 2021. Fichier MOV. ↔ dylan. *i can not hold the ocean in my hands, though i have tried*. 2021. MOV file.

↳ Biographie de l'auteur.trice

Étudiante au baccalauréat en arts, *Jade Palmer* poursuit actuellement la deuxième année de son programme avec mention d'honneur en études anglaises et création littéraire, qu'elle combine avec une mineure en études interdisciplinaires en sexualité. Elle collabore également à la publication d'œuvres de poésie dans la revue littéraire *Soliloquies Anthology* de l'Université Concordia. Ses travaux se centrent principalement sur la poésie décrivant les états d'abandon absolu chez la femme, et ses œuvres ont été publiées dans la revue littéraire *Beyond Words*.

↳ Biographie de l'artiste

Artiste queer, trans, et allochtone, *dylan* œuvre en animation et travaille en première ligne. Habitant à Tiohtiá:ke/Mooniyang/Montréal, dylan ajoute à ses expositions, performances et événements aux quatre coins de l'Île de la Tortue des participations à plusieurs collectifs d'art et de conservation. Tant dans sa lutte pour la défense des droits que dans sa pratique artistique et sa recherche-création, dylan privilégie une approche collaborative prônant la réduction des méfaits. Œuvrant actuellement à l'Association québécoise pour la promotion de la santé des personnes utilisatrices de drogues (AQPSUD), dylan assure un travail de première ligne en matière de réduction des méfaits et de défense des droits des personnes touchées par la guerre à la drogue.

↳ Author's biography

Jade Palmer is in her second year of the BA Honours in English and Creative Writing with a minor in Interdisciplinary Studies in Sexuality at Concordia University, where she is also a poetry editor at *Soliloquies Anthology*. She works primarily in poetry that documents states of feminine reckless abandon, and her writing has been published in *Beyond Words Literary Magazine*.

↳ Artist's biography

dylan is a queer and trans artist, front line worker, facilitator, and settler working and living in Tiohtiá:ke/Mooniyang/Montreal. they have exhibited, performed, and organized across TURTLE ISLAND and have been a part of several artist/curatorial collectives. dylan's artistic practice, research, and advocacy work uses a collaborative approach to advocate for harm reduction. they now work at L'Association Québécoise pour la promotion de la santé des personnes utilisatrices de drogues (AQPSUD) doing front line harm reduction and advocacy for people affected by the war on drugs.



En quoi les artistes du domaine de la danse incarnent-ils.elles le processus créatif des artistes visuels? Comment peuvent-ils.elles interagir avec les pratiques utilisées dans les arts visuels et s'en inspirer pour façonner et réinventer leurs propres techniques?

En septembre dernier, en collaboration avec la Galerie FOFA, les artistes sélectionné.e.s en vue de la prochaine exposition USE 2022 ont eu l'occasion de faire découvrir leurs techniques à des étudiants et étudiantes de troisième année lors d'un cours axé sur le processus créatif en danse contemporaine

How do artists in dance embody the process of visual artists? How can they be in conversation with, and have their own process affected and re-informed by practices in visual art?

This past September, in collaboration with the FOFA Gallery, selected artists for the next USE 2022 Exhibition shared their process to third year students in a Contemporary Dance class focused on creative process.

florence figols

FR ↘ Bios des danseur.seuse.s

DIEGO CERVANTES

Né et élevé au Mexique, Diego Cervantes est un interprète et chorégraphe polyvalent. Il a travaillé, chorégraphié et étudié avec un large éventail d'artistes de la scène de danse contemporaine de Mexico. Il a joué pour Disney Latin America, Nickelodeon LAT, comédies musicales, festivals internationaux, courts métrages, ainsi que quelques publicités télévisées. Diego poursuit actuellement un BFA en danse contemporaine à l'Université Concordia à Montréal. En plus de ses études, il est également danseur sous contrat avec le collectif de danse Veils of Bollywood basé à Montréal. Les émotions et les histoires humaines font partie de ses intérêts.

MARIE-LAURENCE DESCHÊNES

Marie-Laurence est une artiste basée à Tiohtiá:ke/ Montréal. Elle a commencé son parcours très jeune

EN ↘ Dancers bios

DIEGO CERVANTES

Born and raised in Mexico, Diego Cervantes is a versatile performer and choreographer. He has worked, choreographed for, and trained with a diverse spectrum of dance artists in Mexico City's contemporary scene. He has performed for Disney Latin America, Nickelodeon LAT, Musical Comedies, International Festivals, Short Films, along with a few television commercials. Diego is currently pursuing a BFA in Contemporary Dance at Concordia University in Montreal. In addition to his studies, he is also a contracted dancer with Veils of Bollywood dance collective based in Montreal. Human emotions and human stories are among his interests.

MARIE-LAURENCE DESCHÊNES

Marie-Laurence is a Tiohtiá:ke/Montreal-based artist. She began her journey very young doing artistic gymnastics from the ages 5 to 15. She also

en faisant de la gymnastique artistique de 5 à 15 ans. Elle a également été formé en ballet, danse moderne, flamenco, jazz, claquettes et acrobatie (acro-danse) durant ses années de concentration en danse à son lycée. Elle poursuit maintenant sa pratique à l'Université Concordia dans le programme de danse contemporaine. Dans sa démarche artistique, Marie-Laurence se concentre sur l'impact et le pouvoir que les émotions ont, et comment elles sont partagées avec les autres. Elle enseigne également l'acro-danse aux enfants de temps en temps.

ÉLÉONORE EMOND-FONTAINE

Éléonore Emond-Fontaine est une artiste basée à Tiohtiá:ke/ Montréal. Elle a une formation en théâtre et en musique, mais elle pratique aussi la danse contemporaine. Elle a étudié la danse au Cégep de Saint-Laurent et fait son baccalauréat en beaux-arts à l'Université Concordia. Elle a été la chorégraphe/ interprète de *Détour* du musicien Djou. Éléonore collabore souvent avec Marie-Laurence Deschênes

trained in ballet, modern, flamenco, jazz, tap and acrobatics (acro-dance) during her years in her high school's dance concentration. She is now continuing her practice at Concordia University in the Contemporary Dance program. In her artistic process, Marie-Laurence's focus lies on the impact and power that emotions hold over us, and how they are shared with others. She also teaches acro-dance to children from time to time.

ÉLÉONORE EMOND-FONTAINE

Éléonore Emond-Fontaine is a Tiohtiá:ke/ Montreal based artist. She has a background in theater and music, but she practices contemporary dance. She studied dance at Saint-Laurent Cegep and is doing her BFA at Concordia University. She was the choreographer/ performer of *Détour* by the musician Djou. Éléonore often collaborates with Marie-Laurence Deschênes and Diego Cervantes, also students in the dance department at Concordia. She is currently working on interpersonal relationships in

et Diego Cervantes, également étudiants au département de danse à Concordia. Elle travaille actuellement sur les relations interpersonnelles afin de créer une pièce en trois actes qui sera produite dans les festivals mais aussi pour approfondir la connaissance de soi.

AUDREE HUTCHINSON

Audree Hutchinson est une danseuse basée à Montréal qui fréquente actuellement l'université Concordia en danse contemporaine et en études de la sexualité. Élevée à Vancouver, elle a été formé en danse contemporaine, en claquettes, en danse moderne et en ballet, tout comme sa mère. Adolescente, elle est tombée amoureuse de la chorégraphie et a tourné ses œuvres en Europe à l'âge de 16 ans. À 18 ans, elle était membre de la compagnie des laboratoires de chorégraphie de la côte ouest et a enseigné des ateliers à des danseur·euse·s professionnel·le·s internationaux à Macao en Chine, tout en y jouant avec *DSdanse* l'entreprise

order to create a three-act piece to be produced in festivals but to also dig deeper into knowing oneself.

AUDREE HUTCHINSON

Audree Hutchinson is a Montreal based dance artist currently attending Concordia university in Contemporary dance and Sexuality studies. Vancouver raised, she focused on Contemporary, Tap, Modern and Ballet just like her dancer mother. As a teen she fell in love with choreography, touring her works in Europe at the age of 16. By 18, she was a company member of West Coast Choreography labs and teaching workshops to international professional dancers in Macau China while performing there with "DSdanse" the company she co-directed. She has a deep love of partner work and ensemble pieces, which are her two main focuses.

RAMEEZ KARIM

Rameez Karim is a Montreal-based choreographer

FR qu'elle a co-dirigée. Elle a un amour profond pour le travail collaboratif et les pièces d'ensemble, qui sont ses deux principaux objectifs.

RAMEEZ KARIM

Rameez Karim est un chorégraphe montréalais formé en Bollywood, semi-classique indien et folk. Il a travaillé pour/avec des artistes tels que Marc Dupré, Mia Martina et Priyanka Chopra. Rameez a chorégraphié et joué pour des festivals tels que Quartiers Danses, Accès Asie, Taste of the Caribbean et Canada Pride. Son travail a été présenté localement et internationalement à Lisbonne, Dubaï, Mexique et New York. Rameez a lancé Veils of Bollywood en 2019 pour élever la représentation de Bollywood et de la danse indienne à Montréal. Ses curiosités incluent la spiritualité, la nature, le mysticisme et le queerness. Il poursuit un baccalauréat en beaux-arts à l'Université Concordia, avec une spécialisation en danse contemporaine.

EN trained in Bollywood, Indian semi-classical and folk. He has worked for/with artists such as Marc Dupré, Mia Martina, and Priyanka Chopra. Rameez has choreographed and performed for festivals including Quartiers Danses, Accès Asie, Taste of the Caribbean, and Canada Pride. His work has been presented locally and internationally in Lisbon, Dubai, Mexico, and New York City. Rameez launched Veils of Bollywood in 2019 to elevate Bollywood and Indian dance representation in Montreal. His curiosities include spirituality, nature, mysticism, and queerness. He is pursuing a BFA at Concordia University, majoring in Contemporary Dance.

ANNE-MARIE LATULIPPE

Born in Montreal in 1990, Anne-Marie Latulippe was introduced to movement through Martial Arts, but quickly branched off to dancing. Passionately navigating Jazz, Funky, Modern, Contemporary, and Classical Ballet, currents, throughout most of her youth, she stepped away from Studio Dancing

ANNE-MARIE LATULIPPE

Née à Montréal en 1990, Anne-Marie Latulippe a été initiée au mouvement par les arts martiaux, mais a rapidement bifurqué vers la danse. Naviguant avec passion dans les courants du Jazz, Funky, Moderne, Contemporain et Classique, pendant la majeure partie de sa jeunesse, elle s'est éloignée du Studio Dancing lorsqu'elle a étudié la psychologie, les sciences sociales et a voyagé. En 2016, Anne-Marie devenant professeure de yoga, est acceptée au Cégep Saint-Laurent pour étudier la danse contemporaine. Après avoir obtenu son diplôme en 2019, elle a commencé ses études à Concordia. Artiste de patinage à roulettes et joueuse de roller derby, *DreadZilla* a une variété gargantuesque d'outils, de compétences et d'expériences, dans ses manches et elle n'arrêtera pas de vous surprendre.

MARIE-VICTORIA LAURENCE

Artiste multidisciplinaire de Montréal, le désir de Marie-Victoria Laurence de poursuivre la danse a

when she studied Psychology, Social Sciences, and travelled. In 2016, as Anne-Marie became a yoga teacher, she was accepted at CEGEP Saint-Laurent to study Contemporary Dancing. After graduating in 2019, she began her studies at Concordia. Roller Skating Artist and Roller Derby Player, "DreadZilla" has a gargantuan variety of tools, skills, and experiences, up her sleeves and she won't stop surprising you.

MARIE-VICTORIA LAURENCE

A multi-disciplinary artist from Montreal, Marie-Victoria Laurence's desire to pursue dance emerged while studying traditional animation, breaking down movement into key drawings to create the illusion of movement. Particularly drawn to belly dancing, she has studied with Marmar Marzban, Inka Strobl, Anichka, Andrea Fryett, and Diane Labelle. She holds a Certificate of Visual Arts from Idyllwild Arts Academy (Idyllwild, California, 2003), an AEC in Illustration from College Salette

émergé tout en étudiant l'animation traditionnelle, décomposant le mouvement en dessins clés pour créer l'illusion du mouvement. Particulièrement attirée par la danse du ventre, elle a étudié avec Marmar Marzban, Inka Strobl, Anichka, Andrea Fryett et Diane Labelle. Elle détient un certificat en arts visuels de l'Idyllwild Arts Academy (Idyllwild, Californie, 2003), un AEC en illustration du Collège Salette (Montréal, QC, 2005) et un DEC en danse du Cégep Saint-Laurent (Montréal, QC, 2015). Elle s'intéresse à l'art de la narration qui émerge au sein d'une improvisation structurée.

KAIA MCAULIFFE

Kaia Mienna McAuliffe est originaire du territoire de la Première nation Nipissing, Anishnabek/North Bay, Ontario. Kaia a grandi en dansant et chorégraphiant de manière compétitive et commerciale. Elle a été récompensée pour sa chorégraphie et sa danse lors de compétitions provinciales et nationales. De plus, Kaia a fait une tournée en Espagne avec Barbara

(Montreal, QC, 2005) and a DEC in dance from Cégep Saint-Laurent (Montreal, QC, 2015). She is interested in the art of storytelling and the playfulness that can emerge within a structured improvisation.

KAIA MCAULIFFE

Kaia Mienna McAuliffe is from the Territory of the Nipissing First Nation, Anishnabek/North Bay, Ontario. Kaia grew up dancing/choreographing competitively and commercially. She has been awarded for both her choreography and dancing at provincial and national competitions. Additionally, Kaia has toured in Spain with Barbara Treleaven School of Dancing and has been invited to perform in Greece with the View Dance Challenge. She has also travelled to New York for a Broadway Dance Center scholarship. Choreographing since she was 13 years old, Kaia has been creating routines for competition, the International Baccalaureate program, and various independent works.

Treleaven School of Dancing et a été invitée à se produire en Grèce avec le View Dance Challenge. Elle s'est également rendue à New York pour une bourse du Broadway Dance Center. Chorégraphe depuis l'âge de 13 ans, Kaia crée des routines pour la compétition, le programme du Baccalauréat International et diverses œuvres indépendantes.

CLAIRE NEWBERY

Claire Newbery est une artiste de la danse de l'extérieur de Wolfville, en Nouvelle-Écosse. Avec un diplôme en danse interprétation du Holland College déjà à son actif, elle étudie la danse contemporaine à l'Université Concordia. Elle possède un amour et une passion profonde pour le processus créatif et tout ce qui implique l'improvisation, y compris l'impro contact et le mouvement créatif. Claire a suivi une formation avec le Toronto Dance Theatre, le Boston Conservatory, Gadfly, Nostos Collectives, Sion-Irwin Childs, 7Starr, ainsi que de nombreuses figures accomplies de la danse de la région de Montréal.

CLAIRE NEWBERY

Claire Newbery is a dance artist from just outside Wolfville, Nova Scotia. With a diploma in Dance Performance from Holland College already under her belt, she is studying Contemporary Dance at Concordia University. She possesses a deep love and passion for the creative process and anything involving improvisation, including contact improv and creative movement. Claire has had training with Toronto Dance Theatre, The Boston Conservatory, Gadfly, Nostos Collectives, Sion-Irwin Childs, 7Starr, as well as many accomplished dance figures from the Montreal area.

AMY JESSICA PILETTE

Amy Jessica Pilette/"AIM"/Amy J Lee/李堅慧, [she/they], is a second-generation Chinese-Canadian immigrant raised and based in Tiohtiá:ke/Montreal. Amy is a street dancer, specializing in Popping & Boogaloo, with a background in artistic gymnastics, and she is currently studying

FR

AMY JESSICA PILETTE

Amy Jessica Pilette/«AIM»/Amy J Lee/李堅慧, [elle/iel], est une immigrante chinoise-canadienne de deuxième génération élevée et basée à Tiohtiá:ke/Montréal. Amy est une danseuse de rue, spécialisée en Popping & Boogaloo, avec une formation en gymnastique artistique, et elle étudie actuellement la danse contemporaine/informatique à l'Université Concordia. Elle utilise ses compétences en tant qu'artiste visuelle/performante multidisciplinaire et scientifique pour créer et expérimenter. En tant qu'artiste pour la Compagnie Forward Movements, Amy a tourné localement et en France. Elle a également effectué un stage avec Quest Crew à Los Angeles, en Californie. Son travail se concentre actuellement sur l'exploration de l'identité et la satisfaction des curiosités.

KAIA PORTNER

Kaia Portner est originaire d'Ottawa et a une formation en studio de danse avec une formation

en ballet jazz, claquettes et styles lyriques. Dans sa troisième année à l'Université Concordia, elle travaille actuellement au sein de son programme à façonner son processus créatif et à développer des projets perspicaces qu'elle peut réaliser. Kaia s'entraîne en dehors de l'école dans des styles commerciaux hip hop/jazz funk ainsi que des cours de pole pour explorer différents moyens de performance. Elle s'intéresse à travailler en tandem avec des artistes sur des vidéoclips, des performances scéniques, du théâtre et d'autres œuvres de danse en tant que chorégraphe et danseuse respectivement.

ERIN RAMENDA

Erin Ramenda est née à Toronto et a grandi à Ajax, en Ontario. Erin est danseuse depuis 11 ans et a fait toute sa formation à The Dance Experience à Ajax et a une formation compétitive approfondie dans tous les types de danse, y compris le jazz, le ballet, le hip hop, le théâtre musical et le contemporain.

EN

contemporary dance/computer science at Concordia University. She uses her skills as a multidisciplinary visual/performing artist and scientist to create and experiment. As an artist for Compagnie Forward Movements, Amy has toured locally and in France. She has also interned with Quest Crew in Los Angeles, California. Her work currently focuses on exploring identity and indulging curiosities.

KAIA PORTNER

Kaia Portner is originally from Ottawa and has a dance studio background with training in ballet jazz, tap and lyrical styles. In her third year at Concordia University, she currently works within her program on shaping her creative process, and developing insightful projects that she can perform. Kaia trains outside of school in commercial hip hop/jazz funk styles as well as pole classes to explore different means of dance performance. She is interested in working in tandem with artists on music videos,

stage performances, theatre and other dance works as both a choreographer and a dancer respectively.

ERIN RAMENDA

Erin Ramenda was born in Toronto and raised in Ajax Ontario. Erin has been a dancer for 11 years and has done all her training at The Dance Experience in Ajax and has extensive competitive training in all types of dance, including jazz, ballet, hip hop, musical theatre and contemporary. Erin is currently training at Concordia University to be a choreographer. She has choreographed a three-time award winning trio *missing you* in competitive dance and is currently working on a piece about the real struggles and effects of mental health on the body.

HUBERT THÉRIAULT

Hubert Thériault was born on the Anishinabewaki territory, also known as Gatineau, Ottawa. He presented a theatre and shadow piece at the Montreal Fringe festival in 2018. He trained with

Erin suit actuellement une formation à l'Université Concordia pour devenir chorégraphe. Elle a chorégraphié un trio primé à trois reprises *Tu me manques* en danse de compétition et travaille actuellement sur une pièce sur les véritables luttes et effets de la santé mentale sur le corps.

HUBERT THÉRIAULT

Hubert Thériault est né sur le territoire Anishinabewaki, aussi connu sous le nom de Gatineau, Ottawa. Il a présenté une pièce de théâtre et d'ombre au festival Fringe de Montréal en 2018. Il s'est formé auprès de Ruth Zapporah et Norbert Götz avant de commencer ses études en danse à l'âge de vingt-sept ans. Hubert s'inspire de la politique, des vidéos de compilations *fail* et des rêves qu'il fait. Il connaît toutes les techniques de ski de fond et souhaite être surpris par quelque chose de nouveau chaque jour. Il aime la langue polonaise et pourtant ne sait pas pourquoi.

Ruth Zapporah and Norbert Götz before beginning his studies in dance at the age of twenty-seven. Hubert is inspired by politics, fail compilations and dreams he makes. He knows every cross-country ski technique and wishes to be surprised by something new every day. He loves the Polish language and yet doesn't know why.

KIERA WHITLA

Kiera Whitla is a dancer and choreographer from Toronto, Ontario. Over the past 3 years, she has begun creating works in Montreal. She has a movement background in jazz, contemporary, tap, ballet, and Irish dance. She has been involved in the contemporary dance community for the past 6 years. She is experienced in both teaching young students, as well as taking classes from professional artists through masterclasses and workshops across Canada. Kiera is interested in exploring relationships and connections as well as the fusion of commercial and contemporary dance.

KIERA WHITLA

Kiera Whitla est une danseuse et chorégraphe de Toronto, en Ontario. Au cours des 3 dernières années, elle a commencé à créer des œuvres à Montréal. Elle a une formation en mouvement dans le jazz, le contemporain, les claquettes, le ballet et la danse irlandaise. Elle est impliquée dans la communauté de la danse contemporaine depuis 6 ans. Elle est expérimentée à la fois dans l'enseignement de jeunes étudiants, ainsi que dans la prise de cours d'artistes professionnels par le biais de classes de maître et d'ateliers à travers le Canada. Kiera s'intéresse à l'exploration des relations et des connexions ainsi qu'à la fusion de la danse commerciale et contemporaine.

FR ↗ Bios des graphistes

MICAH ANGELL

Micah Angell est une designer graphique spécialisée en typographie, l'art du livre et l'impression. En général, elle aime tout ce qui peut être fait sur InDesign. Elle est également co-fondatrice du studio de sérigraphie et de design French Press.

FLORENT ANIORTÉ

Flo (il/lui) est un créateur d'images et de sons actuellement situé à Tiohtiá:ke/Montréal. Il a une formation en beaux-arts et en design et sa pratique inclue le design graphique et web, d'animation, de photographie, d'illustration, de peinture et de production musicale. Flo co-dirige également un studio de sérigraphie et de design en ville. Il s'intéresse à la manière dont les objets de design peuvent être transformés en armes de mobilisation et à la façon dont les archives graphiques queer sont un puissant outil d'enseignement pour les générations actuelles et futures.

MARIA CHABELNIK

Maria Chabelnik est une étudiante de troisième année en Design à l'Université de Concordia. Elle a commencé sa pratique artistique en dessin et peinture, mais a maintenant évolué vers l'art numérique et en design graphique.

SITA SINGH

Sita (elle) a une approche pluridisciplinaire au design. Plongée dans la recherche et l'exploration de la matière, elle est également fascinée par la communication visuelle et le design graphique. Sa démarche créative est intuitive et centrée sur la terre. Étant immigrante de deuxième génération, elle souhaite contribuer à l'émancipation des communautés PANDC sur le territoire où elle vit et a grandi. C'est en s'entourant de collaborateurs.trices partageant des motivations similaires qu'elle croit et milite à la décolonisation des paradigmes actuels.

GILLIAN RICHARDS

Gillian est une étudiante en Design à Concordia. Elle travaille principalement dans le domaine du design graphique et expérimente avec la fabrication textile et la teinture durable. Elle est également co-fondatrice du studio de sérigraphie et de design French Press.

EN ↗ Graphic designers bios

MICAH ANGELL

Micah is a graphic designer with an emphasis on typography, book art and print. In general, she loves anything that can be made on inDesign. She is also a co-founder of the screen-printing and design studio, French Press.

FLORENT ANIORTÉ

Flo (he/him) is an image and sound maker currently based in Tiohtiá:ke/Montreal. He has a fine arts and design studies background and his practice is made up of graphic and web design work, motion graphics, photography, illustration, painting, and music producing. Flo also co-runs a screen printing and design studio in the city. He's interested in the ways in which graphic design objects can be weaponized for good and how the queer design archive is a powerful teaching tool for current and future generations.

MARIA CHABELNIK

Maria is a third-year Design student at Concordia University. She started her art practice with drawing and painting but has now evolved into digital art and graphic design.

SITA SINGH

Sita (she/her) has a pluridisciplinary design practice. Immersed within material researches and explorations, she is also fascinated by visual communication and graphic design. Her approach is intuitive and Earthcentric. Being a second generation immigrant, she wishes to contribute to the empowerment of the BIPOC communities on the land where she grew up and lives. It is by surrounding herself with collaborators sharing similar motivations that she believes and works towards the decolonization of current paradigms.

GILLIAN RICHARDS

Gillian is currently studying design at Concordia. She works primarily in graphic design and plays with sustainable textile making and dyeing. She co-runs French Press, a screen printing and graphic design studio, with four of her friends.

↳ Crédits

Cette publication accompagne l'exposition annuelle des étudiant.e.s de premier cycle présentée à la Galerie FOFA de l'Université Concordia, Montréal, Québec, du 17 janvier au 25 février 2022.

ARTISTES : Paulina Bereza, Colin Courtney, dylan, Joyce Joumaa, Laura Kamugisha, Alice Zerini-Le Reste, Mallory Mpoka Lowe, Quang Hai Nguyen, Julie Poulin, Dana Ryashy, Sara Sadawi, Rafa Santos, Cassandra Walters, Mika Yatsuhashi

AUTEUR.TRICE.S : Hashmita Alimchandani, Sarah Demers, Zoe Johnston, Anastasia Koutsogiannis, Meghan Leech, Gloria Manege, Jade Palmer, Renata Critton-Papp, Faith Paré, Charlotte Perreault, Yann Pignard, Matthew J Sanderson, Madison Strizic, Valentina Tsilimidos
RÉDACTRICE INVITÉE : Juliette Muth

PHOTOGRAPHIE : Courtoisie des artistes.

DESIGN GRAPHIQUE : Micah Angell, Florent Anierté, Maria Chabelnik, Gillian Richards & Sita Singh
Ce catalogue est composé en Neue Montreal (Pangram Pangram, fonderie montréalaise) et Avara (courtoisie de Velvetyne) et a été imprimé à Montréal. 100 copies de ce catalogues ont été tirées à l'occasion de l'exposition.

TRADUCTION FRANÇAISE : Concordia Translation Services et Geneviève Wallen

ÉQUIPE DE LA GALERIE FOFA : Nicole Burisch (Directrice), Audrey Bilodeau Fontaine (Assistante commissaire et aux communications) Alex Harper (Préposé à l'accueil), Jasmine Sihra (Co-coordinatrice USE) Rose Tavormina (Préposée à l'accueil), Geneviève Wallen (Coordinatrice aux expositions), Elsy Zavarce (Assistante Commissaire et en éducation)

TECHNICIEN.NE.S : Olivier Longpré, Samuel Garrigó Meza, Etta Sandry & Daniel Crouch

Les artistes et écrivain.e.s de USE 2022 ont été sélectionné.e.s par un jury.

JURY APPEL DE DOSSIERS ARTISTES : Eunice Bélior (Directrice) et Geneviève Wallen (Coordinatrice aux expositions), Carolina Larrosa (Coordinatrice technique), Julia-Autumn Savoy (Coordinatrice des finances et coordinatrice administrative) et Tyra Maria Trono (Coordinatrice aux relations publiques) de la Galerie VAV
JURY APPEL DE DOSSIERS ÉCRIVAIN.E.S : Geneviève Wallen, Audrey Bilodeau Fontaine, Kari Valmestad (Rédactrice en chef de CUJAH), Juliette Muth (Rédactrice invitée)

↳ Credits

This publication accompanies the Annual Undergraduate Student Exhibition presented at the FOFA Gallery at Concordia University, Montreal, Quebec, from January 17 — February 25, 2022.

ARTISTS: Paulina Bereza, Colin Courtney, dylan, Joyce Joumaa, Laura Kamugisha, Alice Zerini-Le Reste, Mallory Lowe, Quang Hai Nguyen, Julie Poulin, Dana Ryashy, Sara Sadawi, Rafa Santos, Cassandra Walters, Mika Yatsuhashi

WRITERS: Hashmita Alimchandani, Sarah Demers, Zoe Johnston, Anastasia Koutsogiannis, Meghan Leech, Gloria Manege, Jade Palmer, Renata Critton-Papp, Faith Paré, Charlotte Perreault, Yann Pignard, Matthew J Sanderson, Madison Strizic, Valentina Tsilimidos
GUEST EDITOR: Juliette Muth

PHOTOGRAPHY: Courtesy of the artists

GRAPHIC DESIGN: Micah Angell, Florent Anierté, Maria Chabelnik, Gillian Richards, Sita Singh
This catalogue is set in Neue Montreal (Pangram Pangram, Montreal-based foundry) and Avara (courtesy of Velvetyne), and was printed in Montreal. 100 copies of this catalogue were printed for the exhibition.

FRENCH TRANSLATION: Concordia Translation Services and Geneviève Wallen

FOFA GALLERY TEAM: Nicole Burisch (Director), Audrey Bilodeau Fontaine (Curatorial & Communications Assistant) Alex Harper (Gallery Attendant), Jasmine Sihra (USE Co-Coordinator), Rose Tavormina (Gallery Attendant), Geneviève Wallen (Exhibition Coordinator), Elsy Zavarce (Education and Curatorial Assistant)

TECHNICIANS: Olivier Longpré, Samuel Garrigó Meza, Etta Sandry & Daniel Crouch

USE 2022 artists and writers were chosen through a jury.

CALL FOR ARTISTS JURY: Eunice Bélior (Director) and Geneviève Wallen (Exhibition Coordinator) from the FOFA Gallery, Carolina Larrosa (Technical Coordinator), Julia-Autumn Savoy (Financial and Administrative Coordinator), and Tyra Maria Trono (Outreach Coordinator) from VAV Gallery
CALL FOR WRITERS JURY: Geneviève Wallen, Audrey Bilodeau Fontaine, Kari Valmestad (Editor-in-Chief), Juliette Muth (Guest Editor)

Imprimé au Canada par : Quadriscan
Tous droits réservés © La Galerie FOFA
les artistes et écrivain.e.s participant.e.s conservent tous les droits
sur leurs contributions
DÉPÔT LÉGAL : Bibliothèque et Archives nationales du Québec,
Library and Archives Canada, 2022

Galerie FOFA
1515 rue Sainte-Catherine Ouest
Université Concordia, EV 1.715
Montréal, Québec H3G 1M8
<https://www.concordia.ca/fofa>
info.fofagallery@concordia.ca

→La Galerie FOFA est ouverte du lundi au vendredi de 11h à 18h.

Printed in Canada by: Quadriscan
All rights reserved © FOFA Gallery
The participating artists and writers retain all the rights to their
contributions.
Legal Deposit: Bibliothèque et Archives Nationales du Québec,
Library and Archives Canada, 2022

FOFA Gallery
1515 Ste-Catherine West
Concordia University, EV 1.715
Montreal, Quebec H3G 1M8
<https://www.concordia.ca/fofa>
info.fofagallery@concordia.ca

→The FOFA Gallery is open Monday-Friday 11 AM to 6 PM.



CUJAH



PAULINA
BEREZA

KASSANDRA
WALTERS

RAFA
SANTOS

MALLORY
LOWE MPOKA

MIKA
YATSUHASHI

JULIE
POULIN

COLIN
COURTNEY

DANA
RYASHY

LAURA
KAMUGISHA

QUANG HAI
NGUYEN

SARA
SADAWI

ALICE
ZERINI-LE RESTE