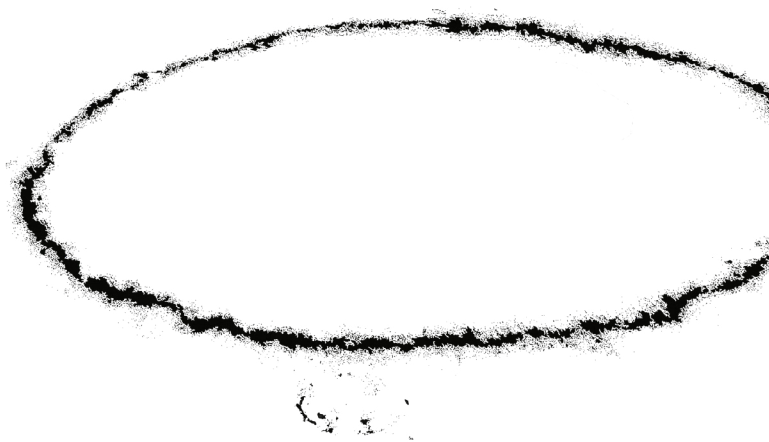


EMBODIED
URGENCIES



URGENCES
INCARNÉES

2024
Undergraduate
Student Exhibition

L'exposition des
étudiant.e.s du
premier cycle
2024

The FOFA Gallery is located on unceded Indigenous lands, and we recognize the Kanien’kehá:ka Nation as the custodians of the lands and waters we now call Montréal. Tiohtià:ke/Montréal is historically known as a gathering place for many First Nations. Today, it is home to a diverse population of Indigenous and other peoples. We respect the continued connections with the past, present and future in our ongoing relationships with Indigenous and other peoples within the Montréal community.

FOFA Gallery is anti-racist and aims to be a 2SLGBTQIAP+ positive space. We strive towards being barrier-free and eradicating institutional biases and systemic discrimination in our programs and in our work together.

La Galerie FOFA se trouve sur un territoire autochtone non cédé, et nous reconnaissons que la nation Kanien’kehá:ka est la gardienne des terres et des eaux de ce que nous appelons aujourd’hui Montréal. Le territoire Tiohtiá:ke (Montréal) est historiquement connu comme un lieu de rassemblement pour de nombreuses Premières Nations. Aujourd’hui, la ville accueille une population diversifiée d’Autochtones et de personnes d’autres origines. C’est dans le respect des liens avec le passé, le présent et l’avenir que nous reconnaissons les relations continues entre la population autochtone et les autres membres de la communauté montréalaise.

La Galerie FOFA est une institution antiraciste et s’efforce de créer un espace positif pour les membres de la communauté 2SLGBTQIAP+. Nous aspirons à éliminer les barrières et à éradiquer les préjugés institutionnels et la discrimination systémique au sein de notre programmation et de notre travail collectif.

Index

Foreword	Avant-propos	4
----------	--------------	---

Section 01	Documentation	14
	Kat Barr	24
	Cassi Camille	26
	Jorge Bernardo Lopera Doncel	28
	Emiliano Guevara	30

Section 02	Documentation	42
	Catherine Desroches	52
	Clara-Jane Rioux Fiset	54
	Zebras Collective (Rianna Huynh & Yann-Marc Pignard)	58
	Raviya Azad	62

Section 03	Documentation	74
	Somaye Farhan	86
	Maya Gilmour	90
	Em Laferrière	94
	Kioni Sasaki Picou	96

Section 04	Documentation	108
	Lucy Gill	120
	Levana Katz	122
	Emma McLean	124
	Nico Linh	126

Section 05	Heather Anderson & Laura Borello Bellemare	138
	Léa Bonenfant & Sage Fabre-Dimsdale	142
	Dance Performances / Performances de danse	150
	Anne-Marie Latulippe	154
	Aly Turgeon	154

Designers	Graphistes	160
Credits	Crédits	161

embodied urgencies/ urgences incarnées

EN

Foreword

Take a deep breath.

There's no such thing as an art emergency.

Take another deep breath.

Consider the softness of felted wool, the cool touch of frozen molded agar, the roughness of a rocky facade, the smoothness of paper, the sharpness of nails, the stickiness of fruit, the heat of red. How do these activate our senses, and ask us to slow down within a state of urgency? How do we ground in our bodies—pause, process, or refuse?

As art administrators, the FOFA team is no stranger to feelings of overwhelm or times of stress, and we often like to remind each other that “there is no such thing as an art emergency.” Marsya Maharani and Petrina Ng from Gendai, Lan “Florence” Yee, YTB Gallery, as well as many other inspiring artists and cultural workers have proposed versions of this mantra to remind us that the timeline of our bodies is far more important than unsustainable metrics of productivity.

The 2024 Undergraduate Student Exhibition (USE), *embodied urgencies*, was juried through an open call process by the VAV Gallery and the FOFA Gallery, keeping in mind a constellation of related concepts such as urgency, labour, exhaustion, capitalism, enjoyment, slowness, and resistance. Together, the submitted artworks conveyed a desire to explore societal urgencies through corporeal forms.

The exhibition is not only a collective call for reassessing our value systems but also an ensemble of visceral and contained screams wanting to pierce the walls of the status quo. The selected works stand boldly in the space, invite visitors to slow down, examine touch and connection, and think through the shedding of traumas.

Featuring the works of thirteen artists, *embodied urgencies* encourages the audience to reflect on how our bodies carry dreams and struggles, be they shared or individual, dormant or alive, visceral or cerebral, past, current, or future. As we collectively become aware of our presence, voice, and flesh, we, as creatives, can move away from exhaustion and unsustainable rhythms towards slowness, compassion, introspection, rest, enjoyment, and a longing to create.

In January 2024, dancers in the Creative Process III, a class in the Department of Contemporary Dance facilitated by Lília Mestre, offered a rich opportunity to encounter artworks in a new way. The students were encouraged to extend the vocabulary of contemporary artmaking in gestures through weekly visits to the gallery. They were called to revisit the body and its interiority, and their relationship to collective needs. The accompanying booklet showcases the works of six students who performed during the exhibition's finissage on February 15th, 2024.

Designed by Myra Lintaman, Ayisha Thier, and George Teglas, this catalogue is an extension of the exhibition. The collaboration with the DART 498: Design Lab class facilitated by Kevin Lo, furthered the material conversations activated by the artworks.

In your hands, this publication becomes an animated archive of collective work and represents a long-standing interdepartmental undertaking that celebrates and showcases the talents of numerous creatives in the Fine Arts Department – artists, writers, designers, and contemporary dancers. USE is truly the embodiment of nurturing collaborations, latent urgencies, and sustainable modes of creation. I am beyond grateful to have worked with such a generous, strong, and creative group of artists, writers, curators, administrators, professors, and technicians who have fleshed out so beautifully the concepts of *embodied urgencies*: Nicole Burisch, Geneviève Wallen, Jasmine Sihra, Pierina Corzo-Valero, Josh Jensen, Phillip Kitt, Joé Côté-Rancourt, Laurence Poirier, Snack Witch Joni Cheung, Paras Vijan, and the VAV team Emily Blair, Sabrina Sherman, Tricia Middleton, Isabela Markus, Flora Nwakobi, and Adam Gill – this exhibition wouldn't be possible without you. Producing this project together shows the reach of communal care in supporting safer art ecosystems. You are my safety blanket in tempestuous times.

May we stay rested, resilient, and free to exist, and create at our own pace.

María Andreina Escalona De Abreu,
Curator in Residence

Respirez profondément.

Il n’y a pas d’urgence en matière d’art.

Respirez profondément à nouveau.

Pensez à la douceur de la laine feutrée, au toucher froid de l’agar moulé et gelé, à la rugosité d’une façade rocheuse, à la finesse du papier, la pointe d’un clou, les fruits qui collent, à la chaleur de la couleur rouge. Comment ces éléments activent-ils nos sens et nous invitent-ils à faire une pause dans un état d’urgence ? Comment nous ancrons-nous dans notre corps- comment pouvons-nous ralentir, digérer ou refuser ?

En tant qu’administrateur.trice.s d’art, l’équipe de la galerie FOFA n’est pas étrangère aux sentiments d’accablement ou aux périodes de stress. Nous aimons souvent nous rappeler les un.e.s aux autres « qu’il n’y a pas d’urgence en matière d’art. » Marsya Maharani et Petrina Ng de Gendai, l’artiste Lan « Florence » Yee, YTB Gallery, ainsi que de nombreux.euses autres artistes et travailleur.euse.s [culturel.le](#).s inspirant.e.s ont proposé des versions de ce mantra afin de nous rappeler que le rythme de nos corps est bien plus important que les mesures insoutenables de productivité.

Intitulée *urgences incarnées*, l’exposition étudiante du premier cycle 2024 (USE) a été déterminée par la galerie VAV et la galerie FOFA à travers un appel à dossiers, et en gardant à l’esprit une constellation de concepts connexes tels que l’urgence, le labeur, l’épuisement, le capitalisme, le plaisir, la lenteur et la résistance. L’ensemble des œuvres d’art soumises témoignait d’un désir d’explorer les urgences sociétales par le biais de la corporalité.

Cette exposition n’est pas seulement un appel collectif à réévaluer nos systèmes de valeurs, mais aussi un ensemble de cris viscéraux et de contenus qui tentent de percer les murs du statu quo. Les pièces choisies se dressent avec audace dans l’espace invitant les visiteurs.euses à ralentir, à examiner le toucher et le relationnel et à réfléchir au dépouillement des traumatismes.

Présentant les œuvres de treize artistes, *urgences incarnées* encourage la contemplation sur la manière dont nos corps sont porteurs de rêves et de luttes, qu’ils soient partagés ou individuels, dormants ou vivants, viscéraux ou cérébraux, passés, présents ou futurs. En prenant collectivement conscience de notre présence, de notre voix et de notre chair, nous, la masse créative, pouvons-nous éloigner de l’épuisement et de la cadence infernale pour nous tourner vers la lenteur, la compassion, l’introspection, le repos, le plaisir et l’envie de créer.

En janvier 2024, les danseur.euse.s de Creative Process III, une classe du département de danse contemporaine facilitée par Lília Mestre, ont proposé une riche opportunité de rencontrer des œuvres d’art autrement. Les étudiant.e.s ont été encouragé.e.s à étendre le vocabulaire de la création artistique contemporaine par les gestes grâce à des visites hebdomadaires à la galerie. Ils ont revisité le corps et son intériorité, ainsi que leur relation aux besoins collectifs. Le livret d’accompagnement présente les performances de six étudiant.e.s lors du finissage du 15 février 2024.

Conçu par Myra Lintaman, Ayisha Thier et George Teglas, ce catalogue est une extension de l’exposition. Cette collaboration avec la classe DART 498 : Design Lab, facilité par Kevin Lo, a permis d’approfondir les conversations matérielles activées par les œuvres d’art.

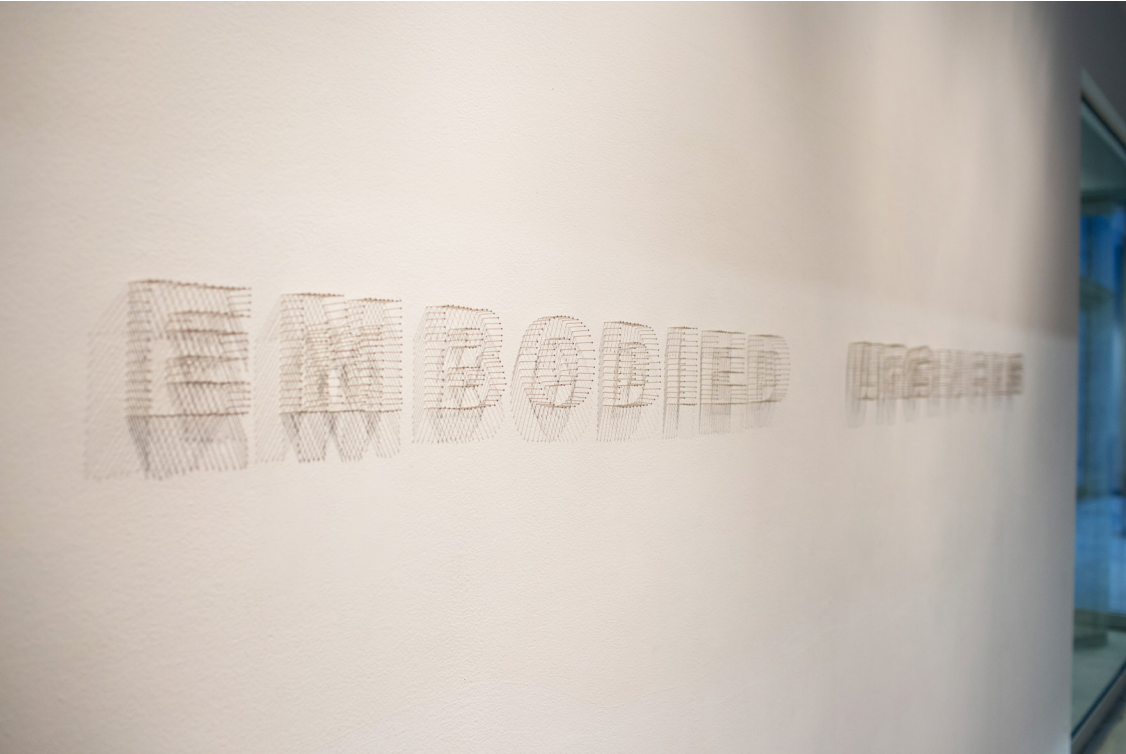
Dans vos mains, cette publication devient une archive vivante du travail collectif de ce projet interdépartemental de longue haleine qui célèbre et met en valeur les talents de nombreux.euses créateur.trice.s du département des beaux-arts - artistes, écrivain.e.s, designers et danseur.euse.s contemporain.e.s. USE est véritablement l’incarnation de collaborations stimulantes, d’urgences latentes et de modes de création durables. Je suis extrêmement reconnaissante d’avoir travaillé avec un groupe d’artistes, d’écrivain.e.s, de commissaires, d’administrateurs.trices et de [technicien.ne](#).s aussi généreux.euses, fort.e.s et créatif.ve.s et qui ont su donner corps aux concepts d’*urgences incarnées* : Nicole Burisch, Geneviève Wallen, Jasmine Sihra, Pierina Corzo-Valero, Josh Jensen, Philip Kitt, Joé Côté-Rancourt, Laurence Poirier, Snack Witch Joni Cheung, Paras Vijan, et l’équipe de la Galerie VAV, Emily Blair, Sabrina Sherman, Tricia Middleton, Isabela Markus, Flora Nwakobi, et Adam Gill - tout cela ne serait pas possible sans vous. Produire ce projet ensemble montre la portée de la bienveillance communautaire afin de soutenir des écosystèmes artistiques plus sécuritaires. Vous êtes ma couverture de sécurité en ces temps impétueux.

Puissions-nous demeurer reposé.e.s, résilient.e.s, libres d’exister et de créer à notre propre gré.

María Andreína Escalona De Abreu,
Commissaire en Résidence



Installation view, York Vitines / Vue d'installation, vitrines York



Exhibition signage, York Vitrines / Signalétique de l'exposition, vitrines York

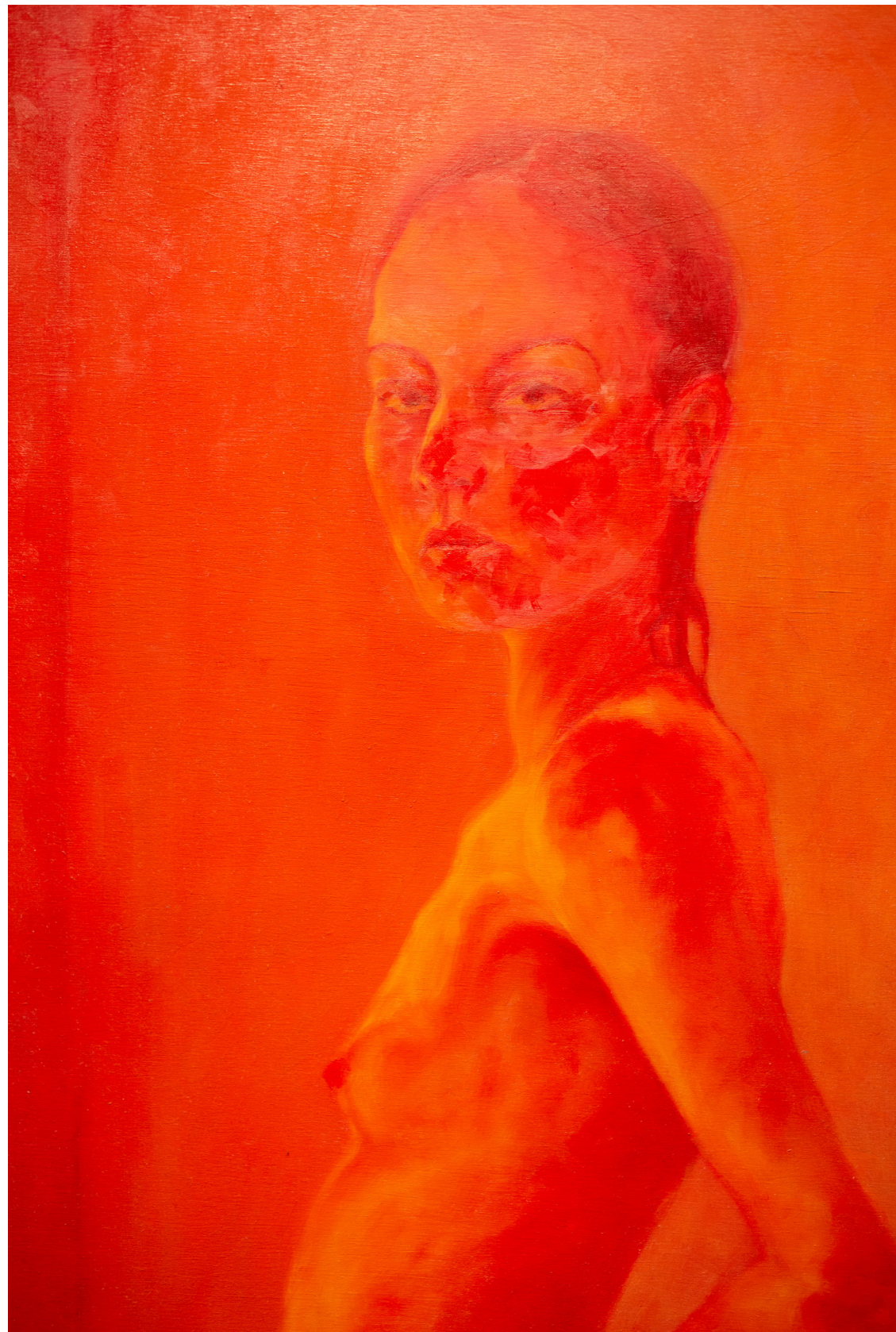


Installation view, St-Catherine Street Vitrine / Vue d'installation, vitrine de la rue Sainte-Catherine

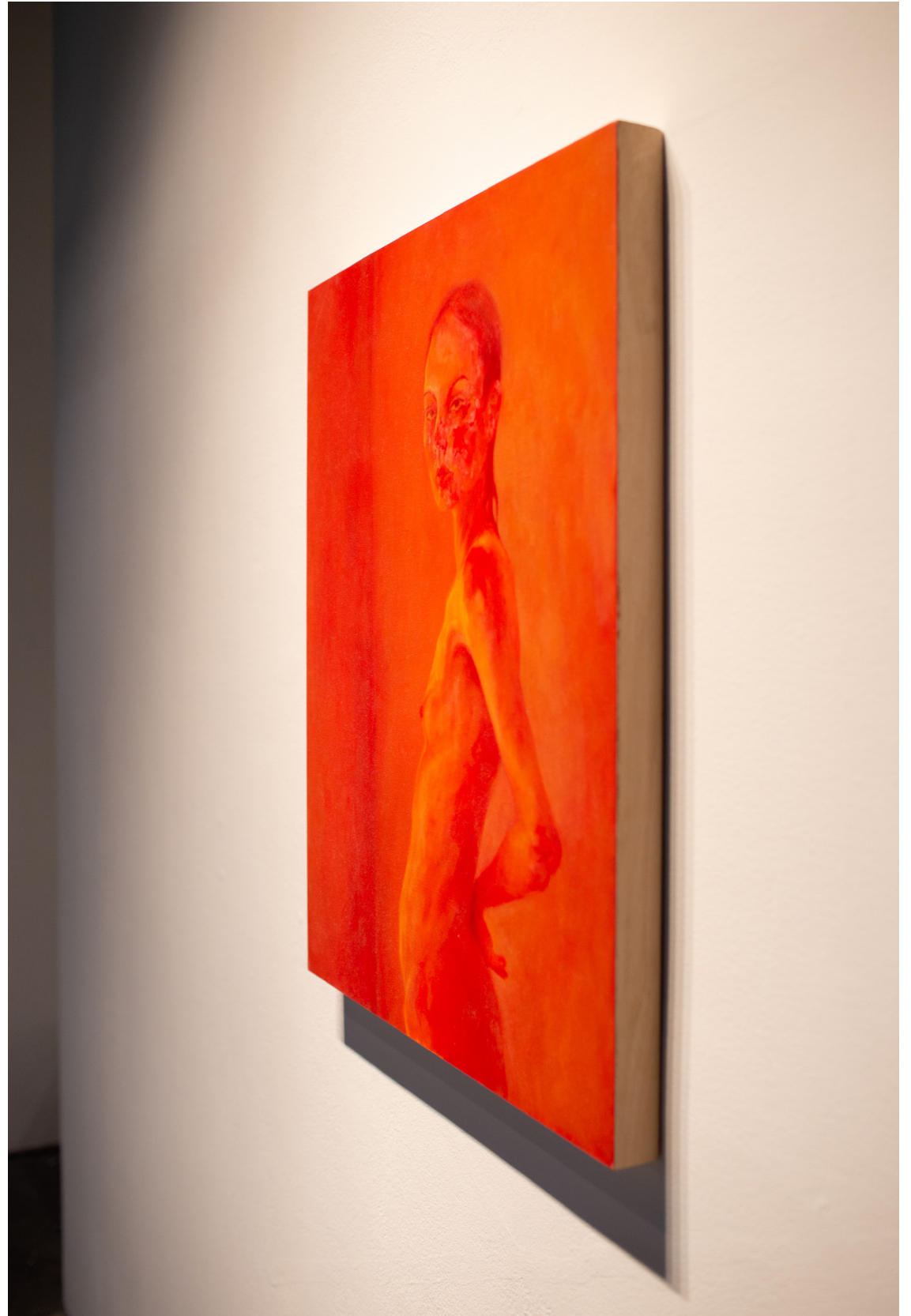


Installation view, Main Space / Vue d'installation, espace principal

section 01



Kat Barr
(Out)Body, 2023
Oil paint on wood / Peinture à l'huile sur bois
30" x 24"





Cassi Camille
Self-preservation, an act of political warfare, 2023
 Reduction-fired stoneware, ash glazes / Grès cuit par réduction, glaçures à la cendre
 20" x 20" x 60"



Jorge Bernardo Lopera Doncel

Seeds of Hope, 2023

White earthenware, luscious black and maiolica glaze, rutile oxide and gold luster / Faïence blanche, glaçure noire et maiolique, oxyde de rutile et lustre d'or

5" x 11" x 6"

Photo credit / crédit photo: Jorge Bernardo Lopera Doncel



Kat Barr

(Out)Body

See artwork on pages 15-17 / Voir l'oeuvre aux pages 15-17

EN

Artist Statement

(Out)Body explores what it means to be a consumable object in capitalist culture. It was created with these questions in mind: How has a panoptic gaze historically been used to reassert power dynamics? How is gaze intrinsically built into the production and consumption of art? The figure in *(Out)Body* asks the viewer to examine their looking relationship, willing the viewer to enter a discourse about the gaze.

Artist's Biography

Kat Barr is a visual artist living and working in Montreal. With a major in Painting and Drawing, they graduated with a BFA from Concordia University, and recently attended a residency at the New York Academy of Art. Barr has exhibited in group shows at WIP, VAV Gallery, Atelier Galerie 2112, among others. Their current work is an exploration of identity, space, and texture. Barr's drawing practice is primarily focused on intuitive mark-making; abstract patterning is used to create a sense of space and inner-psyche. In their paintings, Barr often uses the figure to address questions in the work, exploring our realities through an explicitly human lens.

FR

Démarche artistique

(Out)Body explore ce que signifie l’objectification du corps dans la culture capitaliste. L’œuvre a été créée autour des questions suivantes : Comment le regard panoptique a-t-il été utilisé historiquement pour réaffirmer les dynamiques de pouvoirs et comment est-il intrinsèquement intégré à la production et à la consommation de l’art? La figure d’*(Out)Body* demande aux visiteur.trice.s d’examiner sa relation visuelle, l’invitant à participer dans un discours sur le regard.

Biographie de l'artiste

Kat Barr est un.e artiste [visuel.le](#) qui vit et travaille à Montréal. Avec une spécialisation en peinture et en dessin, iel a obtenu un baccalauréat en beaux-arts de l’Université Concordia et a récemment participé à une résidence à la New York Academy of Art. Barr a entre autres participé à des expositions collectives au WIP, à la galerie VAV et à l’Atelier Galerie 2112. Son travail actuel est une exploration de l’identité, de l’espace et de la texture. La pratique du dessin de Barr est principalement axée sur la création intuitive de marques ; des motifs abstraits sont utilisés pour créer un sentiment d’espace et de psychisme intérieur. Dans ses peintures, Barr utilise souvent la figure pour aborder des questions dans l’œuvre, explorant nos réalités à travers une lentille explicitement humaine.

Cassi Camille

Self-preservation, an act of political warfare

See artwork on pages 18-20 / Voir l'oeuvre aux pages 18-20

EN

Artist Statement

This work started after an exhaustive period of feeling the pressure to produce and be prolific in a busy society. I wanted to slow down and resist the need to overwork. *Self-preservation, an act of political warfare* is an attempt to incite people to question the need to always do more; to question the competitive pressures to achieve the most in a life that already moves so fast. The figures on the surface of the work move with the cycles of labour, but also dance to the rhythm of life; of liberation and release. This movement has, for past generations, been a way to find freedom. And so rather than pushing myself through societal norms of success I decided to rest as a form of resistance. I decided to enjoy it and I danced. I chose the column shape for its strength and ability to convey a powerful stance. The title is a quote from Audre Lorde: “Caring for myself is not self-indulgence, it is self-preservation, and that is an act of political warfare.”

Artist's Biography

Cassi Camille is a biracial artist of Haitian descent whose work is inspired by her everyday experience of interacting with her culture and social norms as a young woman of colour. She mainly works in ceramics, but her practice also involves drawing, digital art, and mixed media work combining textiles and handmade clay sculptures. Cassi Camille is in her third year of Concordia's Ceramics BFA program.

FR

Démarche artistique

Ce travail a débuté après une période épuisante au cours de laquelle j’ai ressenti la pression de produire et d’être prolifique dans une société très occupée. Je voulais ralentir et résister au besoin de surmenage. *Self-preservation, an act of political warfare* est une tentative d’inciter les gens à remettre en question le besoin d’en faire toujours plus ; à remettre en question les pressions concurrentielles pour obtenir le maximum dans une vie qui va déjà si vite. Les figures à la surface de l’œuvre bougent avec les cycles du travail, mais dansent aussi au rythme de la vie, de la libération et du relâchement. Ce mouvement a été, pour les générations passées, un moyen de trouver la liberté. Ainsi, plutôt que de m’imposer les normes sociétales de la réussite, j’ai décidé de me reposer comme forme de résistance. J’ai décidé d’en profiter et j’ai dansé. J’ai choisi la forme de la colonne pour sa force et sa capacité à transmettre une position puissante. Le titre est une citation d’Audre Lorde : « Prendre soin de moi n’est pas de la complaisance, c’est de l’auto-préservation, et cela est un acte de guerre politique. »

Biographie de l'artiste

Cassi Camille est une artiste biraciale d’origine haïtienne dont le travail est inspiré par son expérience quotidienne d’interaction avec sa culture et les normes sociales en tant que jeune femme de couleur. Elle travaille principalement la céramique mais, sa pratique comprend également le dessin, l’art numérique et des œuvres mixtes combinant des textiles et des sculptures en argile faites à la main. Cassi Camille est en troisième année du programme de baccalauréat en céramique de l’Université Concordia.

Jorge Bernardo Lopera Doncel *Seeds of Hope*

See artwork on pages 21-23 / Voir l'oeuvre aux pages 21-23

EN

Artist Statement

In this ceramic sculpture, the artist explores seeds as a metaphor for hope. Around the year 2000, the Colombian government launched a project to replace cultivated coca plants with cacao trees to help the cultivators move away from the implications of cocaine production. In his sculpture, Lopera uses slabs to make the whole body of the cacao bean, the cover, and the seeds. He sees fruits as the perfect form to represent a vessel that keeps something precious inside. The external textured white shape depicts solemnity and evokes wood. Lopera makes the beans black and white for contrast and to show that not all the seeds will grow as trees. Finally, the rutile oxide and gold luster finishing connect with the idea of preciousness and treasure.

Artist's Biography

Jorge Bernardo Lopera Doncel recently completed a major in Fine Arts at Concordia University in Montréal. He also studied literature, jewelry, and silversmithing in Bogotá. He makes sense of the world through written language, painting, and sculpture, using clay, metal, wood, stone, found objects, egg tempera, and oil painting. Lopera has published a book of stories about everyday life (*Doce*, 2017) and developed jewelry collections based on abstractions of animals and plants. For him, the creative act is a cycle between receiving and giving. He has exhibited works at *Fresh Paint* (Concordia University, 2023); *XXII Primavera* (House of Culture, Cajica, 2014); *Five Notions of Art* (Pueblo Viejo Country Club, Art and Space Gallery, Bogotá, 2013); *C.C. Identify Yourself with Your Work* (Casa Ensamble, Bogotá, 2011); and presented in the magazine *Ezine, Creativos Colombianos* (Bogotá, 2007).

FR

Démarche artistique

C’est à travers la céramique que l’artiste explore l’idée des semences comme métaphore de l’espoir. Autour des années 2000, le gouvernement colombien a lancé un projet visant à remplacer les plantes de coca cultivées par des cacaoyers, afin d’aider les cultivateur.trice.s à se détourner des implications criminelles de la production de cocaïne. Dans sa sculpture, Lopera a utilisé des plaques d’argile pour faire le corps entier de la fève de cacao, incluant la coquille et les graines. Lopera considère les fruits comme étant un parfait receptacle pour contenir quelque chose de précieux. Avec sa texture blanche, l’extérieur évoque la solennité et fait penser au grain du bois. Les graines sont noires et blanches pour créer un contraste et montrer que toutes les semences ne donneront pas naissance à des arbres. Enfin, l’oxyde de rutile et le lustre de l’or rappelle l’idée de préciosité et du trésor.

Biographie de l’artiste

Jorge Bernardo Lopera Doncel a récemment terminé une majeure en beaux-arts à l’Université Concordia de Montréal. Il a également étudié la littérature, la joaillerie et l’orfèvrerie à Bogotá. Il donne un sens au monde à travers le langage écrit, la peinture et la sculpture, en utilisant l’argile, le métal, le bois, la pierre, les objets trouvés, la tempera à l’œuf et la peinture à l’huile. Lopera a écrit un livre d’histoires sur la vie quotidienne (*Doce*, 2017) et a développé des collections de bijoux basées sur des abstractions d’animaux et de plantes. Pour lui, l’acte créatif est un cycle entre recevoir et donner. Il a exposé des œuvres dans *Fresh Paint* (Université Concordia, 2023) ; *XXII Primavera*(House of Culture, Cajica, 2014) ; *Five Notions of Art* (Pueblo Viejo Country Club, Art and Space Gallery, Bogotá, 2013) ; *C.C. Identify Yourself with Your Work* (Casa Ensamble, Bogotá, 2011) ; et a présenté dans le magazine *Ezine, Creativos Colombianos* (Bogotá, 2007).

Emiliano Guevara

HEAT *On Rhythm, Movement,* *and Emergency in Suspension*

Over the stretching darkness of empty dance floors, one can only see

Dim

Red-lit

Emergency signs.

[Enter]

It's a bit past last call. Having come close enough to conclusion but not to closure, heated heads and solitary dancers stroll—the wretched body of an entire species suspended; between the air and the Sun's consummated movement. This metaphoric scenario of clueless motions offers a faithful figuration of an eroding world and its decadent rhythm. Most artworks included in this exhibition are brought into context as radical questions on movement, transformation, and *being* in the contemporary condition; for which they are unwittingly alerted by our thermal urgency. Let us here account for this so-called 'contemporary condition' as one defined by movements of fatal exhaustion, accumulative despair, and automated longing. In all of the artworks, the possibility of *beyonds* past this existential exhaustion remains latent. This essay is thus concerned with three artworks showcased in *embodied urgencies*, that are engaging critically and inviting radical reimaginings of contemporary movement.

(Out)Body by Kat Barr, is a red monochromatic painting staging a mirror game emulating the dynamics of voyeurism and bodily consumption known to museographic displays. The piece hangs in the gallery's outer vitrine, watching over the transits of Ste. Catherine Street. Cassi Camille's sculpture *Self-preservation, an act of political warfare* poses a question with ontological implications: can movement itself be subverted? Or else, the political project to ease movement from chronological illness: to move in the *otherwise*—Here, Restraint and Dance, two ritual tactics invested in the *altered-movement*, are recalled as primordial techniques to conspire and inspire change. Picking up on similar notions of movement and transformation, *Seeds of Hope* by Jorge Bernardo Lopera Doncel, is a ceramic work interested in reverting states of emergency to new settings of emergence. Centering attention on belief and reconciliation as forces that are directly informed by the Earth's own generative cycles, the piece offers a refreshing reflection on the illusion of integrity, as that which lies at the loss and reunification of Body, Land, and Technique. Each of these three works offers a parallax view—and possibility behind their mirage—to the traditional systems of value production and exchange, whether are they agricultural, museographic, or choreographic animations bringing into question the power-in-movement and its alterations.

(Out)Body

Suspension of the gaze; suspension of exchange (vision and consumption)

The piece's title, *(Out)Body*, already suggests that we are dealing with some sort of corporeal outsidersness; an unaligned embodiment; a negative anatomy.

The spectator is drawn into the corners of a red-saturated room alone with a naked figure who stares back at them. The diffused red radiates a painterly environment of claustal closure with the naked body placed between the spectator and a corner. Staring at each other in a heated encounter, the audience and the painting's subject establish a looking relation of uncertain interest.

There are three kinds of perceptual animations and separations enacted by the image: suspension, reflection, and transition. For what concerns the question of heat, we must first learn about some persistent motifs in the artist's body of work: abstract patterning, *formscales*, and monochromatic diffusion. These motifs appear as figuration methods in which colour becomes environment, and form is often made distinguishable from noise resembling thermographic colouring, as if seen through the lenses of an infrared camera. Meaning, the sense of space is informed by the sense of temperature, while the sense of temperature is achieved by the infrared effect of light, which radiates over the body and space together. Finally, we shall relate these affects to the work's external context: as part of an exhibition that deals with the economic organization of bodies-in-movement from the urgency of energetic exhaustion.

Barr's piece directly addresses the gaze and the overarching question of *body-consumption* in capitalism, particularly, in the making and viewing of bodies in art as a form of commercial and spiritual exchange. This recalls the idea of the *museographic gaze*, as one that sets the guidelines for a perfect capitalist exchange of total unbalance: when we walk into the gallery space, we demand from the object without being expected to give something in return. Artworks like these suggest to us that the opposite might be more true. To define the sort of exchange at play in *(Out)Body*, it is of less use to conceive of it as a piece that *gives*, but rather as a piece that takes. The work demands from its viewer, with all disruptive intention, *a particular kind of gesture*, the violent but nonetheless reaffirming: reflection. And while it seems obvious, at first, that the spectator is set up in a vulnerabilizing relationship with the figure, the more you stare at it, and it stares back at you, the nature of that visual exchange becomes uncertain with disorienting heat. By looking at *their* form, we become their mirror. Our form is brought into question. For a moment, we become as fragile as *them*.

Self-preservation, an act of political warfare

Suspension of labour; suspension of accumulative movement, Revolution and the altered-movement.

Self-preservation, an act of political warfare by Cassi Camille, offers us an interesting philosophical detour, for it opens up the question of warfare as part of the struggle to preserve oneself within the methodology of deacceleration. Materially, reduction-fired stoneware results from a process of heat-accelerated pressure and cooling-off. As a medium, ceramic embodies the notion of deacceleration at a particle level. Conceptually, Camille questions the politics

of movement in the ever-accelerating motor of efficiency and production of our post-industrial condition, in which the line between our personal lives and work is blurring. When movement becomes predatory, the possibility of resting as a political gesture becomes a necessary consideration for survival.

At its most fundamental level, the function of the techniques of *altered-movement* is to break with the inertia of a revolutionary motion, to disturb the motion of a pre-formative order. Rest, as a modality of Restraint and in the means of self-preservation, becomes instrumental to break with the inertia of post-industrial and capitalist movement. Therein, the philosophical turn of *warfare* advanced by the piece first requires us to abandon the fantasy of historical revolution, and instead, reconsider *Revolution* as a phenomenology of recurrence, oriented perspectives, and partial appearances connecting the individual with the cosmic.

There are two powerful integrations of movement counter-tactics in the piece. One, dance (as the radical liberation from utility); two, the recurrence of continual circular movement (meta-kinetic recurrence and the impossibility of a *total*). In most cosmologies, particularly non-Western, cosmic movements do not resemble linear progressions and movements of accumulation, but of circuitry. Here to consider the concept of Revolution as it manifests in Camille's sculpture is not only conceptual but perceptual too: *Self-preservation, an act of political warfare* demands a revolutionary perspective for its appreciation. Setting the viewers in circular motion around its perimeter, the totality of its image can never be grasped, it can only be experienced fully at the zenith of a revolution.

The conceptual link between war, dance, and rest here is not to be overlooked. War is the uppermost promotion of all affects towards their own destruction (the accelerated termination of subjects, objects, and time itself); and rest, is the signifying affect of a de-animation into a sort of suspended action: restraint. In this sense, to resist is not to take a step back from movement, but to flow in reverse motion—to resist in a syncopated rhythm. Let us not forget that the act of resisting movement as a political activation is nothing new; it has been the longtime principle of striking and occupation. It is not just recent that *resting* becomes itself a fragmentation of time.

In a world that has been left behind by its own movement, what sort of motion inhabits hope? Toward where do we animate, and where do we rest?

Seeds of Hope

Suspension of the necropolitic dawn; de-suspension of hope; balance (catharsis, resilience, redemption in soil)

Catharsis, metamorphosis, redemption, and resilience; these are words that hold no apparent material relation but become substantial propositions as they

enter the semantic domain of transformation. These concepts are addressed and constantly reimagined in the work of Jorge Lopera, a multidisciplinary Colombian artist whose work can be found in the conceptual breakdown of nature and technique. *Seeds of Hope* is a piece that draws attention back to the soil’s generative possibility, posing a question on the possibility of revindication and emergence in the midst of omnicidal despair.

Lopera’s ceramic work resembles the shape of a cacao plant, consisting of its seeds, the exocarp, and a seed-shaped pierced leaf. It refers to a particular moment of agricultural transformation in Colombia amid the Narco and Paramilitary wars that weighed upon the territory, having brought its soil and population to a seemingly irreversible collapse. In an attempt to revert the economic and political relations that made farmers dependent on coca plantations, the Colombian government devised a plan of agricultural reintegration to incentivize the cultivation of cacao as a substantial option to replace coca plantations.

The implications of this strategy elucidate an ontological consideration: that the well-being of a population is inherently grounded in the preservation and political agency of its soil; and that only from the conscious revaluation of these relations, the political, the economic and the social can revindicate. It is from this cosmopolitical turn that we are drawn into the conceptual domain of transformation and emergence that *Seeds of Hope* so brilliantly imagines: here, motions of change and hope are metaphorically embodied in the form of the seed and the vessel, both images of growth and contingency.

In its materiality, *Seeds of Hope* presents an example of *poiesis*, a technical revelation that *brings-forth* the particular mode of being of something in a way that allows us to weave, once more, the notions of time, temperature, and rhythm. Heat as incorporation and cooling as vitrification are two modes-of-becoming elemental to this piece. Lopera explains that it is of crucial importance to mediate the cooling process with care and patience, for if the piece is brought out of the kiln too quickly, the drastic temperature change will cause it to shatter. When I asked about the intrinsic meaningfulness of this material process in the piece, he noted:“Like everything, it is all about respecting the cyclic processes, if not, there is unbalance.”ⁱ On this notion of ‘respect,’ the idea of the ‘cycle’—as in Camille’s piece—becomes primordial. First, for it conveys the point at which natural and human technical ‘cyclic processes’ become one; second, the idea of ‘respecting a cycle,’ in essence, conveys that the human mind and impulse are being challenged by an unbearable temporality.

—

Many of the exhibited artworks propose visceral explorations of the body-as-space and space-as-body; more crucially, making records of the rhythm to

which pulse and spatial containment become a fatal synchrony. If last year’s exhibition *An Anatomy of Apocalyptic Care* (2023), invited a reconsideration of objecthood and bodily sensibility from a hopeful standpoint of apocalyptic reflection, this year’s exhibition advances the anatomic inquiry (the structural mapping of biological systems) past the compromised integrity of the body: disembodiment, cannibalism, ecdysis, outgrowings, abstract patterning, sublimation, and metamorphosis are recurrent transiencies enacted by the artworks.

In a down-swirl world where all movements now seem dismal, stepping back to examine our trajectories, imprints, and directions, peering down at the pierced Earth is like looking at a map of voids; and yet, here lies the cartographic potential of this exhibition, in which the selected artworks allow us to trace between them conceptual routes of escape. Movements out of emergency.

[*Escape*]

But remember what they say,
The last dance
You dance alone.

Writer’s Biography	Emiliano is a writer and aspiring researcher working at the crossroads of critical imagination and radical aesthetic experience. His writing draws inspiration from the literary, philosophical, and conceptual detours made possible by the experimental analysis of works of art, narratives, or any object of thought charged with creative implications. Emiliano is an undergraduate student at Concordia University, soon to complete his BA in Communication and Cultural Studies. He is also a research candidate at the New Centre of Research and Practice’s Transdisciplinary Studies program. His editorial contributions include <i>TUNICA</i> Magazine, Concordia’s Undergraduate Journal of Art History, and now the FOFA Gallery.
--------------------	---

[i] Jorge Lopera in conversation with the author, January 2024.

Emiliano Guevara

CHALEUR Rythme, mouvement et urgence en suspension

Au-dessus de l'obscurité qui s'étend sur les pistes de danse vides, on n'aperçoit que
la lueur
rouge
des panneaux d'urgence.

[Entrée]

L'heure de la dernière tournée est passée. Les têtes échauffées et les danseur.euse.s solitaires errent, tel le corps misérable d'une espèce entière, suspendu entre l'air et le mouvement achevé du soleil, après s'être approchés de leur but, mais sans l'avoir atteint.

Cette scène métaphorique de mouvements désœuvrés offre une représentation fidèle d'un monde en érosion et de son rythme décadent. La plupart des œuvres de cette exposition sont présentées comme des questions radicales sur le mouvement, la transformation et l'*incarnation* de la condition contemporaine, auxquelles elles évoquent inconsciemment l'alerte de notre urgence thermique. Cette prétendue « condition contemporaine » est définie par des mouvements d'épuisement mortel, de désespoir accumulé et de désir machinal. Dans toutes les œuvres, la possibilité des *au-delà* passés outre cet épuisement existentiel reste latente. Cet essai aborde trois œuvres présentées dans l'exposition *urgences incarnées*, qui portent un regard critique sur le mouvement contemporain et incitent à le repenser radicalement.

(Out)Body de Kat Barr, est une toile monochrome rouge qui représente un jeu de miroir reproduisant les dynamiques du voyeurisme et de la consommation corporelle propres aux expositions muséographiques. L'œuvre est suspendue dans la vitrine extérieure de la galerie, observant les déplacements sur la rue Sainte-Catherine. La sculpture de Cassi Camille, intitulée *Self-preservation, an act of political warfare*, pose une question aux répercussions ontologiques : le mouvement lui-même peut-il être corrompu? Celle-ci se penche sur le processus politique visant à libérer le mouvement de sa maladie chronologique : se mouvoir dans l'*autrement*. Ici, la Retenue et la Danse, deux tactiques ritualistes consacrées à l'*altération du mouvement*, rappellent des techniques primordiales pour projeter et inspirer le changement. S'inspirant des notions similaires de mouvement et de transformation, *Seeds of Hope*, de Jorge Bernardo Lopera Doncel, est une céramique qui cherche à transformer des états d'urgence en nouveaux contextes d'émergence. L'œuvre offre une réflexion encourageante sur l'illusion de l'intégrité, qui réside dans la perte et la réunification du corps, de la terre et de la technique, centrant les croyances et la réconciliation en tant que forces directement alimentées par les cycles génératifs de la Terre. Chacune de ces trois œuvres propose une parallaxe – et une possibilité derrière le mirage qu'elles projettent – des systèmes traditionnels de production et d'échange de la valeur, qu'elle soit agricole, muséographique ou chorégraphique, remettant en question le pouvoir-en mouvement et ses altérations.

(Out)Body

Suspension du regard; suspension de l'échange (vision et consommation)

Le titre de l'œuvre, *(Out)Body*, suggère déjà que celle-ci dépeint une sorte d'extériorité corporelle; une incarnation non-alignée; une anatomie négative. Le.a spectateur.trice est attiré.e aux coins d'une pièce saturée de rouge, seule.e avec

une figure nue qui le.a fixe en retour. Le rouge diffusé irradie un environnement pictural de cloisonnement claustral, le corps nu étant placé entre le.a spectateur.trice et le coin de la pièce. Durant cette rencontre étouffante où le.a spectateur.trice et le sujet du tableau se dévisagent, une relation visuelle d'un intérêt incertain s'établit.

L'image évoque trois types de séparations et d'animations perceptuelles : la suspension, la réflexion et la transition. En ce qui concerne la question de la chaleur, nous devons d'abord connaître certains motifs persistants dans les travaux de l'artiste : la structuration abstraite, les *paysages de formes* et la diffusion monochromatique. Ces motifs apparaissent comme des méthodes de figuration dans lesquelles la couleur devient l'environnement, et la forme se distingue souvent par un bruit ressemblant à une coloration thermographique, comme vue à travers les lentilles d'une caméra infrarouge. Autrement dit, la notion de l'espace s'appuie sur la notion de la température, laquelle est définie par l'effet infrarouge de la lumière, qui rayonne à la fois sur le corps et l'espace. Enfin, il s'agit de mettre en relation ces affects au contexte externe de l'œuvre : une exposition qui traite de l'organisation économique des corps en mouvement découlant de l'urgence de l'épuisement.

L'œuvre de Barr aborde directement le regard et la question fondamentale de la *consommation du corps* au sein du capitalisme, en particulier dans la création et la perception des corps dans l'art en tant que forme d'échange commercial et spirituel. Cela rappelle l'idée du *regard muséographique*, qui établit les lignes directrices du parfait échange capitaliste, mais totalement déséquilibré : lorsqu'on pénètre dans la galerie, on exige quelque chose de l'œuvre, sans s'attendre à donner en retour. Des œuvres d'art comme celles-ci nous suggèrent que le contraire pourrait être plus vrai. Pour définir le type d'échange en jeu dans (*Out*) *Body*, il ne faut pas concevoir la peinture comme une œuvre qui *donne*, mais plutôt comme une œuvre qui prend. Elle exige de l'audience, avec une intention dérangeante, qu'il pose un *geste particulier*, violent, mais néanmoins affirmatif : d'où l'idée de la réflexion. Et s'il semble évident, au début, que le.a spectateur.trice est placé dans une relation de vulnérabilité avec la figure, plus ceux-ci se regardent, plus la nature de cet échange visuel devient incertaine et d'une chaleur déroutante. En observant sa forme, nous en devenons le miroir. Notre propre constitution est remise en question. Pendant un instant, nous devenons aussi fragiles qu'il.

Self-preservation, an act of political warfare
Suspension du travail; suspension de l'accumulation de mouvement, révolution et altération du mouvement.

Self-preservation, an act of political warfare, de Cassi Camille, propose un détour philosophique intéressant, car l'œuvre soulève la question de la guerre comme élément de la lutte pour l'autopréservation dans un contexte méthodologique de décélération. La technique de cuisson du grès en réduction repose sur un processus de pression accélérée par la chaleur et de refroidissement. En tant que matériau, la céramique incarne la notion de décélération à l'échelle particulière. Sur le plan conceptuel, Camille s'interroge sur la politique du mouvement dans notre société postindustrielle en recherche constante d'efficacité et de productivité,

où la frontière entre la vie personnelle et le travail s'est estompée. Lorsque le mouvement devient vorace, le repos en tant que geste politique devient une considération nécessaire à la survie.

À leur niveau le plus fondamental, les techniques d'*altération du mouvement* cherchent à rompre avec l'inertie d'un mouvement révolutionnaire, à perturber le un ordre préformé. Le Repos, comme méthode de Retenue et moyen d'autopréservation devient essentiel pour rompre l'inertie du mouvement postindustriel et capitaliste. Ainsi, l'aspect philosophique de la *guerre* proposé par l'œuvre nous oblige d'abord à abandonner l'idée fantasque d'une révolution historique, et à repenser la *Révolution* comme une phénoménologie de la récurrence, des perspectives orientées et des apparitions partielles reliant l'individu à la dimension cosmique.

L'œuvre intègre deux contre-tactiques de mouvements percutants. D'une part, la danse (en tant que libération radicale de l'utilité), et d'autre part, la récurrence du mouvement circulaire continu (récurrence métacinétique et l'impossibilité d'un tout). Dans la plupart des cosmologies, en particulier celles des cultures non occidentales, les mouvements cosmiques ne progressent pas de façon linéaire ni cumulative, mais plutôt en circuit. Le concept de Révolution tel qu'il se manifeste dans la sculpture de l'artiste n'est pas seulement conceptuel, mais aussi perceptuel. *Self-preservation, an act of political warfare* doit être examinée d'un point de vue révolutionnaire pour être comprise. Orbitant autour du périmètre de l'œuvre, le.a spectateur.trice ne peut jamais saisir la totalité de son image, qui ne peut être vue pleinement qu'au zénith d'une révolution.

Le lien conceptuel entre la guerre, la danse et le repos n'est pas à négliger. La guerre constitue la progression absolue de tous les affects vers leur propre destruction (la fin accélérée des sujets, des objets et du temps lui-même); et le repos est l'affect indiquant une désamination en une sorte d'action suspendue : la retenue. En ce sens, résister ne consiste pas à prendre du recul par rapport au mouvement, mais à évoluer en sens inverse – à résister dans un rythme syncopé. N'oublions pas que la résistance au mouvement en tant qu'action politique n'est pas nouvelle ; il s'agit depuis longtemps du principe sur lequel reposent la grève et l'occupation. Le *repos* devenant une fragmentation du temps n'est pas un phénomène récent.

Dans un monde abandonné à son propre mouvement, quelle sorte de geste réside dans l'espoir? Dans quelles directions nous animons-nous et nous reposons-nous?

Seeds of Hope
Suspension de l'aube nécropolitique; désuspension de l'espoir; équilibre (catharsis, résilience, rédemption dans le sol)

Catharsis, métamorphose, rédemption, résilience ; autant de mots qui n'ont pas de relation apparente, mais qui deviennent des propositions substantielles lorsqu'ils entrent dans le domaine sémantique de la transformation. Ces concepts sont abordés et constamment repensés dans l'œuvre de Jorge Lopera, un artiste colombien multidisciplinaire dont le travail porte sur la décomposition conceptuelle

de la nature et de la technique. *Seeds of Hope* (2023) est une œuvre qui attire l’attention sur le potentiel générateur du sol en s’interrogeant sur la possibilité de revendication et d’émergence en plein désespoir omnicide.

L’œuvre en céramique de Lopera, inspirée du cacaoyer, est composée de fèves de cacao, de l’exocarpe d’une fève et d’une feuille percée en forme de graine. Elle fait référence à un moment particulier de la transformation agricole en Colombie, à une époque où la guerre des narcotrafiquant.e.s et les conflits paramilitaires qui pesaient sur le territoire avaient entraîné l’effondrement apparemment irréversible de ce dernier et de sa population. Dans le but de renverser les relations économiques et politiques qui rendaient les agriculteur.trice.s dépendant.e.s de la culture de la coca, le gouvernement colombien a conçu un plan de réintégration agricole visant à remplacer la culture de la coca par celle du cacao.

Les répercussions de cette stratégie élucident une considération ontologique : le bien-être d’une population est intrinsèquement fondé sur la préservation et l’organisation politique de son territoire; et ce n’est qu’en réévaluant consciemment ces relations qu’une revendication politique, économique et sociale peut se produire. C’est à partir de ce virage cosmopolitique que nous sommes entraîné.e.s dans le domaine conceptuel de la transformation et de l’émergence imaginé qui est si brillamment illustré par *Seeds of Hope* : ici, les mouvements du changement et de l’espoir sont métaphoriquement incarnés sous la forme de la fève et de la coque, qui symbolisent la croissance et la prévoyance.

Dans sa matérialité, *Seeds of Hope* présente un exemple de *poiësis*, une révélation technique qui *met en évidence* un mode d’existence et qui nous permet de tisser, une fois de plus, les notions de temps, de température et de rythme. La chaleur constituante et le refroidissement qui vitrifie l’argile sont deux processus devenant élémentaires à sa composition. Lopera explique que le refroidissement exige soin et patience, car si la céramique est sortie du four trop rapidement, le changement radical de température la fera éclater. Lorsque je l’ai interrogé sur la signification intrinsèque de cette démarche matérielle, il a répondu : « Comme pour tout, il s’agit de respecter les processus cycliques, sans quoi il y a un déséquilibreⁱ. » Sur cette notion de « respect », l’idée de « cycle » – qu’on retrouve aussi dans l’œuvre de Camille – devient primordiale. D’une part, parce qu’elle exprime le point où les « processus cycliques » naturels et humains sur le plan technique ne font plus qu’un; d’autre part, parce que l’idée de « respecter un cycle » signifie essentiellement que la pensée et l’impulsion humaine sont remises en question par une temporalité insoutenable.

—

Bon nombre des œuvres d’art exposées proposent des explorations viscérales qui positionnent le corps en tant qu’espace et l’espace en tant que corps; mais surtout, elles tracent le rythme auquel la pulsation et le confinement spatial deviennent une synchronie fatale. Si l’exposition de l’année dernière, intitulée *Une anatomie de la bienveillance apocalyptique* (2023), invitait à reconsidérer l’objet et la sensibilité corporelle à travers une interprétation optimiste de la réflexion apocalyptique, l’exposition de cette année fait progresser la quête anatomique (la représentation

structurelle des systèmes biologiques) au-delà de l’intégrité compromise du corps : la désincarnation, le cannibalisme, l’ecdysis, les excroissances, les motifs abstraits, la sublimation et la métamorphose sont autant de transitions incarnées que l’on retrouve en ces oeuvres.

Dans un monde en chute libre où tous les mouvements semblent désormais affligeants, prendre du recul pour examiner nos trajectoires, nos empreintes, nos directions et scruter la Terre percée équivaut à examiner une carte composée de néants. Et pourtant, c’est là que réside le potentiel cartographique de cette exposition, dont les œuvres d’art permettent de tracer entre elles des échappatoires conceptuelles. Des mouvements nés de l’urgence.

[Fuite]

Mais n’oubliez pas ce qu’on dit,
La dernière danse,
On la danse seul.e.

Biographie de l’écrivain

Emiliano Guevara est un écrivain et un chercheur en devenir qui œuvre à la croisée de l’imagination critique et de l’expérience esthétique radicale. Son écriture s’inspire de détours littéraires, philosophiques et conceptuels, rendus possibles par l’analyse expérimentale d’œuvres d’art, de récits ou de tout autre objet de réflexion chargé d’implications créatives. Emiliano est un étudiant de premier cycle à l’Université Concordia, où il terminera bientôt son baccalauréat en communication et en études culturelles. Il est également un chercheur dans le programme d’études transdisciplinaires du New Centre for Research & Practice. Ses contributions éditoriales incluent *TUNICA* magazine, le Journal d’histoire de l’art de premier cycle de l’Université Concordia et le catalogue USE 2024 de la Galerie FOFA.

[i] Jorge Lopera en conversation avec l’auteur, janvier 2024.

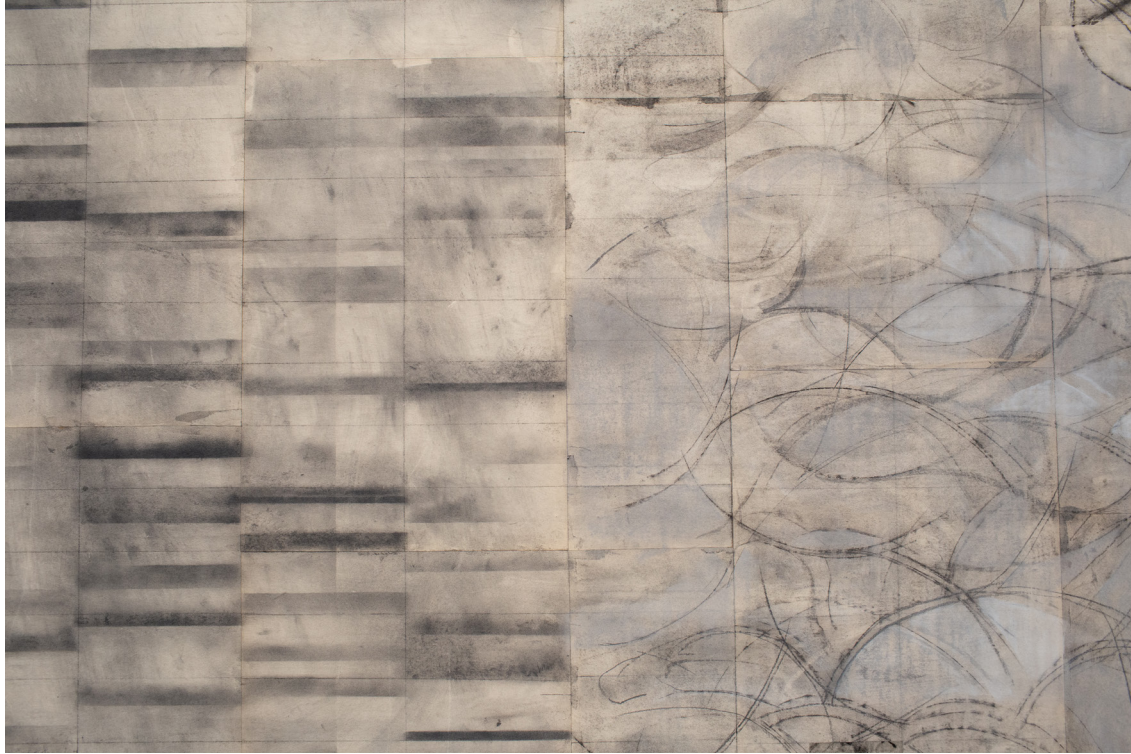
section 02



Catherine Desroches

déliaison du corps contre le ciel, 2022

Bronze, pine, plywood, lost-wax casting dust, foundry kiln ashes, foundry graphite, graphite powder, charcoal, and conté on newsprint mounted on wood panels / Bronze, pin, contreplaqué, poussière de cire perdue, cendres de four de fonderie, graphite de fonderie, poudre de graphite, fusain et conté sur papier journal monté sur panneaux de bois
85" x 48"





Clara-Jane Rioux Fiset,
vestiges de nos déshabilllements, 2022
 Handmade paper, ceramics, wooden table, business card box / Papier fait à la main, céramique, table en bois, boîte de cartes
 de visite
 Dimensions variable / dimensions variables



Photo credit / crédit photo: Yann-Marc Pignard



Zebras Collective (Rianna Huynh & Yann-Marc Pignard)
And the suspicion arises that even the zebra was not designed for our benefit, 2022-2023
 Ice, agar, and natural dyes / Glace, agar et colorants naturels
 Dimensions variable / dimensions variables
 Photo credit / crédit photo: Rianna Huynh



Catherine Desroches

dé liaison du corps contre le ciel

See artwork on pages 43-45 / Voir l'oeuvre aux pages 43-45

EN

Artist Statement

The “drawing-body” *dé liaison du corps contre le ciel* emerges from poetic synthesis and a reaction. The creative process for this work follows Desroches' habit of responding to the connective force of poetic contemplation and its context. All Desroches' drawings already exist in the world, and to create this drawing it was necessary to form a teardrop shaped in the same way one fiddles with dough. This project links the material reality of the foundry's cycle with Desroches' eco-spiritual approach to creation. This cycle's remnants (i.e. ash, graphite, wax dust, bronze) are primary material and poetic mediators, which the artist refers to as “means of the immediate.” The artist always favours the use of this residue, as the nuances of metalwork and drawing come together in the directness of a shared space. Their differences reveal the coherence of their communal strength and connect in the breadth of their physical and poetic juxtaposition. This project further reaffirms Desroches' desire to deepen their creative methodology, one that centres site-responsive materialism and conversations about a new critical imagination guided by philosophies of ecocentrism.

Artist's Biography

Catherine Desroches is a Québec artist based in Tiohtià:ke (Montréal, Canada). Their practice is motivated first and foremost by an investiture of the fundamental aspects of the creative gesture; then by the material practice of expanded drawing itself, rather than the inscription of an implicit or explicit conceptual message. Through their work, they position and support spirituality and ecocentrism as fundamental modes of symbolization. Desroches is currently completing a BFA in Studio Arts at Concordia University.

FR

Démarche artistique

La réalisation du dessin-corps *dé liaison du corps contre le ciel* tient de la synthèse poétique et de la réaction. La démarche l'entourant suit l'habitude que cultive Desroches à répondre à la force liante de la contemplation poétique d'un contexte. Tous les dessins de Desroches existent déjà au sein du monde. Pour aller vers ce dessin, il a fallut d'abord façonner une larve comme l'on tripote de la pâte. Ce projet répond à une liaison entre la réalité matérielle du cycle de vie de la fonderie et l'approche éco-spirituelle de Desroches à la création. Certains résidus de ce cycle de vie (i.e. la cendre, le graphite, la poussière de cire, le bronze) devinrent ainsi les principaux médiateurs plastiques et poétiques. Ces résidus sont ce que l'artiste qualifie de « moyens de l'immédiat » et dont iel cherche toujours à privilégier l'usage. Ainsi, communiant dans le direct d'un espace commun, le travail du métal et du dessin s'appuient dans leurs nuances. Leurs différences sont révélatrices de cohérence dans leur force collective, et se lient dans la largeur de leur juxtaposition physique et poétique. Ce projet réaffirme également une méthodologie de création que Desroches souhaite approfondir, c'est-à-dire suivant un matérialisme sensible au site et participant aux conversations entourant une nouvelle imagination critique guidée par les philosophies de l'éco-centrisme.

Biographie de l'artiste

Catherine Desroches est un.e artiste québécois.e basé.e à Tiohtià:ke (Montréal), Canada. Sa pratique est d'abord motivée par une investiture des aspects fondamentaux du geste créatif; ensuite par la pratique matérielle du dessin en expansion comme tel plutôt que d'y inscrire un message conceptuel implicite ou explicite. Par son travail, iel positionne et désire soutenir la spiritualité et l'éco-centrisme comme modes de symbolisation fondamentaux. Desroches complète présentement un baccalauréat en Arts plastiques à l'Université Concordia.

Clara-Jane Rioux Fiset

vestiges de nos déshabillements

See artwork on pages 46-48 / Voir l'oeuvre aux pages 46-48

EN

Artist Statement

For months, Clara-Jane documented tiles from the bathrooms that crossed their path, from both public and private places. The photos are similar in form, but differ in content by the stories these tiles contain and the spaces they delimit. Clara-Jane also collected toilet paper samples in each bathroom, as they resemble little tiles with distinctive embossed patterns. The samples have been identified and organized in alphabetical order in a small business card box, which the audience is invited to browse. The remaining toilet paper has been made into paper sheets and used to print all the gathered tile images. These images have then been photocopied repeatedly until they degrade and cut into paper tiles to create a whole new layout.

Through the combination of textiles, ceramic, and archive keeping, this work questions our relationship to utilitarian and decorative objects and how their presence creates spaces of intimacy and security in our everyday lives.

The bathroom,
as an omnipresence,
as a container for repetitive daily habits,
as a portal of proximity with the body,
as a way of exploring vulnerability.

Artist's Biography

Currently studying Fibre and Material Practices at Concordia University, Clara-Jane Rioux Fiset lives and works in Tiohtià:ke (Montréal). Interested in sustainable practices in their art-making, they conducted research in 2022 on local natural dyes, funded by Concordia's Undergraduate Student Research Award program, resulting in a zine published at the Concordia Fine Arts Reading Room in 2023. Several of their works have been featured in group exhibitions, notably at Erga Gallery, Art Mûr, Atelier Galerie 2112, and VAV Gallery.

Clara-Jane immerses themselves in delicate and organic ways to create intimate spaces where people can recognize themselves. Through an exploration of the repetitive actions of everyday life, they extract the poetry of gentle yet significant moments, bringing them to the scale of the spectacular. Their installations blend fibres, metal, photography, and ceramics. The haptic quality of their work combines the unusual and the familiar, inviting viewers to engage with the ambiguous spaces they create. The image of the body is central to their work, as the human envelope becomes the main subject of their daily wanderings. Clara-Jane is interested in natural materials, which they often combine with repurposed objects to capture the materiality of everyday life in its ephemerality and in the permanent traces it leaves on our bodies.

Zebras Collective

And the suspicion arises that even the zebra was not designed for our benefit

See artwork on pages 49-51 / Voir l'oeuvre aux pages 49-51

EN

Artist Statement

This project is a collaborative effort between a sculptor, a painter, a graphic designer, and local communities. The installation involves the daily addition of ice and agar objects onto a bench in the courtyard outside of the FOFA Gallery. It is a performance of accumulation that grows over time and which invites nearby commuters to critically examine the waste we produce. The objects are created using everyday disposable packaging like coffee cups, plastic containers, and other discarded materials as molds. These are sourced from nearby local garbage bins and through a call-out to the community at large.

Commodities outlast us. How does their continuous accumulation and presence influence our sense of history? The public is invited to move and touch the work in an effort to bring attention and return agency to objects that have been discarded. The ambiguity of the objects represented speaks both to the beauty of natural materials and our tumultuous relationship with single-use commodities. There are still-life qualities to the artwork that allow for various interpretations and lines of questioning.

The first iteration of the project was made with all members of the collective: Rianna Huynh, Yann-Marc Pignard, and Édouard Vanasse.

Artists' Biographies

Rianna Huynh is a graphic designer and artist based in Montréal. She is currently pursuing a major in Design at Concordia University and has a background in Studio Arts. She works in a variety of media, such as drawing, painting, sculpture, and recently digital art. Using the skills and knowledge she has gained from her studies she combines her interest in both disciplines to produce work that is unique and creative. Her work focuses on creating a connection between the real and the fantastical to bring to life and evoke the realms of our imagination.

Yann-Marc Pignard is an artist from the coast of Brittany now working in Montréal. Mostly engaged in site-specific installations and 3D practices, he is currently a BFA candidate in sculpture at Concordia University. Prior to a career shift in 2020, he held various positions in the pharmaceutical industry. His research questions materials, spaces, everyday objects and processes in relation to postmodern culture and environmental issues. Influenced by the writings of Jacques Ellul and Bernard Stiegler, he looks for new forms of resistance to technological society. His current work is an exploration of the barricade as a sculptural form and act of spatial resistance.

Ce projet est le fruit d’une collaboration entre un sculpteur, un peintre, une graphiste et les communautés locales. L’installation extérieure implique l’ajout quotidien d’objets de glace et d’agar sur le long banc dans l’espace adjacent à la galerie FOFA. L’œuvre d’art est une performance d’accumulation qui se développe au fil du temps et interpelle les passant.e.s. Les objets sont produits en utilisant comme moules des emballages jetables tels que des gobelets de café, des récipients en plastique et d’autres matériaux mis au rebut. Les moules proviennent des poubelles locales et d’un appel à la communauté dans son ensemble.

Les produits de base nous survivent. Comment leur accumulation et leur présence interfèrent-elles avec notre sens de l’histoire ? Le public est invité à déplacer et à toucher l’œuvre dans le but d’attirer l’attention sur des objets qui ont été mis au rebut et de leur redonner une fonction. L’ambiguïté des objets représentés évoque à la fois la beauté des matériaux naturels et notre relation tumultueuse avec les produits à usage unique. Les qualités de nature morte de l’œuvre d’art permettent une variété d’interprétations et de questionnements.

La première itération du projet a été réalisée avec tous les membres du collectif : Rianna Huynh, Yann-Marc Pignard et Édouard Vanasse.

Rianna Huynh est une graphiste et une artiste basée à Montréal. Elle poursuit actuellement des études en Design à l’Université Concordia et possède une formation en Arts plastiques. Elle travaille dans une variété de médiums tels que le dessin, la peinture, la sculpture et, plus récemment, l’art numérique. En utilisant les compétences et les connaissances qu’elle a acquises au cours de ses études, elle combine son intérêt pour les deux disciplines afin de produire des œuvres uniques et créatives. Son travail se concentre sur la création d’un lien entre le réel et le fantastique pour donner vie et évoquer les royaumes de notre imagination.

Yann-Marc Pignard est un artiste originaire de la côte bretonne qui travaille maintenant à Montréal. Principalement engagé dans des installations in situ et des pratiques tridimensionnelles, il est actuellement candidat au baccalauréat en sculpture à l’Université Concordia. Avant de changer de carrière en 2020, il a occupé divers postes dans l’industrie pharmaceutique. Ses recherches portent sur les matériaux, les espaces, les objets et les processus quotidiens en relation avec la culture postmoderne et les questions environnementales. Influencé par les écrits de Jacques Ellul et de Bernard Stiegler, il cherche de nouvelles formes de résistance à la société technologique. Son travail actuel est une exploration de la barricade comme forme sculpturale et acte de résistance spatiale.

Raviya Azad

Cyclical Traces

What might occur were we to betray our fidelity to the future? No longer hastened by the urgency to catch up to a distant reality, we find ourselves more deeply attuned to our present moment; our environment and its material realities. Latent, cyclical processes subtly emerge, and we follow the tracks they leave. We slow down enough to sense movement, catch a glimpse of a figure, a whiff of a lingering scent.

The artworks in this exhibition supplant this urgency, borne of modernity's unrelenting march towards the future, by offering a way of seeing and making that is steeped in the slowness of the present. The artworks *And the suspicion arises that even the zebra was not designed for our benefit*, *vestiges de nos déshabilllements*, and *déliaison du corps contre le ciel* make perceptible the everyday life cycles that are lost in the din of our hurried lives.

The artists ruminate on the marks made by our movement through the world: our relationship to waste, the peculiarities of our private spaces, and the remnants of a creative process. These threads connect the works of the Zebras collective (composed of Yann-Marc Pignard and Rianna Huynh), and artists Clara-Jane Rioux Fiset and Catherine Desroches.

In the Gallery's concrete courtyard in the dead of winter, lies a gathering of iced objects: frosty white, translucent, with muted red and orange hues. From a distance, they appear as an array of unidentifiable shapes, but upon moving closer one begins to see distinguishable forms emerge. Through the ice, one can make out the ridged edges of a takeout container, the elongated neck of a bottle of orange juice, or the cylindrical shape of a disposable coffee cup. Single-use plastic packaging serves as moulds for various ice and agar-agar sculptures.

Inside the ice sculptures, crystals form into a surprising and scattered lattice of needles and patterns. These fragile and temporal representations of our waste blend into the urban environment, where their beauty is magnified.

And the suspicion arises that even the zebra was not designed for our benefit is a collaboration between two artists: Yann-Marc Pignard and Rianna Huynh. They have come together to create an ephemeral outdoor work that involves the daily addition of ice and agar-agar objects over the course of a few weeks. The public is also invited to move and touch the work.

This installation is somehow both a delicate and a sharp meditation on the accumulation of waste in our daily lives. The outdoor presentation subjects the ice sculptures to ephemerality, contradicting their source material by holding their initial shape only until the cold season ends. There is an austerity to this gesture, since it leads one to wonder about the plastic objects they are moulded from. How long will they endure?

Despite the simplicity of the work, the questions it raises are complex, critical, and pointed. It asks all of us — fleeting passers-by or attentive viewers — to critically examine the waste we accumulate. What are the life cycles of the objects we use, and how do we hold ourselves accountable to our shared responsibility towards them?

The artists' concerns about plastic waste are materialised in a sensitive way — they take forms that are “static but lively,”ⁱ as Huynh puts it. Since these ephemeral sculptures are exposed and vulnerable to the winter landscape they will melt, freeze, and melt again, they will change shape and eventually disappear. As Pignard reflects “the linear life cycle of single-use packaging is magnified by natural, cyclical time.”ⁱⁱ

Similarly, artist Clara-Jane Rioux Fiset slows time with a work that engages in a process of observing the mundane. In *vestiges de nos déshabillements*, they have undertaken a rich and rigorous documentation process of their encounters with bathrooms. This site has become a place for investigating intimacy, vulnerability, and the body.

Rioux Fiset is drawn to the bathroom space because of “the sense of confrontation it can bring with ourselves (...) a space where we can lay ourselves bare.”ⁱⁱⁱ For the artist, the installation forms a tactile diary of their intrigues and wanderings: for observing the wear and tear, the accumulation of dirt and grime, the variations in design, and the habits of its users.

Over the course of two months, Rioux Fiset photographed various bathroom tiles, while also gathering toilet paper from different public and private bathrooms. Some of these toilet paper samples were used to create pulp, which they used to form the paper upon which the images are printed. The images are faded and blue after being photocopied several times, almost as if they were sun-bleached.

The rest of the toilet paper samples were plasticized, annotated, and then arranged in alphabetical order in a business card box resting on a wooden table, open for visitors to explore. Alongside these, there are several ceramic pieces made by the artist: a bathtub drain-stopper and its chain slinking across the floor, upon which lay delicate grids resembling tile patterns.

This intense process of observation culminates in an installation that functions as a catalogue for these encounters. There's a preoccupation with honouring the deeply mundane, and the archival gesture makes precious the attention devoted to this overlooked yet familiar and intimate space.

Time's passing leaves imprints that are revealed through deterioration, and these markings are layered onto the artist's work. The irregularity of the paper fibres interferes with the images, while the photocopying process wears them

out, just like the ceramic elements in a bathroom.

Rioux Fiset's work relates to Catherine Desroches' as they both cultivate a sacred attentiveness to their environment through a process that is immersed in repetition. Desroches pursues a poetic exploration of the life cycle of the foundry, which has resulted in a piece that intertwines their drawing and sculptural practices.

dé liaison du corps contre le ciel is a drawing on newsprint wheat-pasted onto a wood panel. At its heart is a tear-drop-shaped bronze piece bearing the gentle marks of the maker's hand, housed in a square nook built into the wood panel.

Desroches' piece has a potent sensitivity to materials and their context. The drawing is created with the remnants of the foundry casting process such as lost-wax casting dust, kiln ashes, and graphite. All these elements unify to create a dense and stormy accumulation of marks on the newsprint. The repetitive lines vibrate among the dust and ash clouds gathering on the surface.

As the viewer's eye keeps moving across the panel, the subtle but dense energy of its making rises. Streaks of charcoal sweep across the gridded newsprint and looking closer one can discern finger-marks and the swift movements of the hand.

Desroches has attuned herself to the cyclical materiality of the foundry — in making their bronze tear they enliven the remnants left behind in the foundry process. “The bronze tear is a symbolic heart placed at the core of this large drawing,” says Desroches; “[a] body born in part from the material specificity of the life cycle of foundry activities. Thus joined, this tear-core and this drawing-body relate to the physical and temporal reality of the foundry.”^{iv}

Through this synthesis, the artist's drawing not only reflects on the foundry process but embeds itself into it. Its life cycle is ever-present and alive — vestiges from the making of the bronze tear saturate the drawing itself. They both come from one another and become one another.

In his 1967 text, *The Society of the Spectacle*, Guy Debord writes that “the society that radically separates the subject from the activity it steals from him is in reality separating him from his own time.”^v The individual in such a society is alienated from their labour and time. The parasitism of time's linearity emerges from a society plunged deep into the illusion of production and consumption, bound hand and foot by its own notions of progress.

How, then, can we escape this imprisonment of time? Art becomes a possible escape route — the kind of art that diverts the linear, production-oriented gaze towards a contemplative, circular one. The ephemerality of *And the suspicion arises that even the zebra was not designed for our benefit* enacts it by leaving no trace and thus resisting commodification. No longer acting under the guise

of an infinitely resourceful earth, we find that by tuning into the present we cannot neglect the urgency of remedying our relationship to consumption and waste.

Rioux Fiset and Desroches’ artworks are also resistant and deeply contemplative. They wrestle against the commodification of life by shifting their gaze towards materials and processes that are overlooked, and by elevating them with great care. Rioux Fiset turns to the bathroom, a space not often deemed worthy of attention, while Desroches pursues an intense meditation on discarded materials.

With these materials and spaces, they labour in repetition. Not an unconscious repetition that forms a habit, nor the mindless one of alienated labour, but a conscious and meditative repetition. One that alters the maker’s state of [mind](#).^{vi}

What change does this act introduce in the artist? Desroches offers a response: “... to confirm a certainty of being in the World, of belonging to it, and that participating in it is a remedy... towards correcting and inverting the poverty of my vertical modern life.”^{vii}

Slowly, the hostility of an oncoming future and the desperate scramble towards productivity is replaced by the stillness of the present moment, which overwhelms and awes.

Writer’s Biography

Raviya Azad is. She lives and works.

[i] Rianna Huynh in conversation with the author, August 2023.
[ii] Yann-Marc Pignard in conversation with the author, August 2023.
[iii] Clara-Jane Rioux Fiset in conversation with the author, August 2023.
[iv] Catherine Desroches in conversation with the author, August 2023.
[v] Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Ken Knabb (London: Rebel Press, 2005), 73-76, 87-92.
[vi] Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1995), 70-77.
[vii] Catherine Desroches in conversation with the author, August 2023.

Raviya Azad

Traces cycliques

Que se passerait-il si nous trahissions notre fidélité à l'avenir? N'étant plus pressé.e.s par l'urgence de rattraper une réalité lointaine, nous serions plus profondément à l'écoute du moment présent, de notre environnement et de ses réalités matérielles. Des processus latents et cycliques émergeraient subtilement et nous suivrions les traces qu'ils laisseraient. Nous ralentirions suffisamment pour percevoir un mouvement, apercevoir une silhouette, sentir une bouffée d'un parfum ambiant.

Les œuvres d'art présentées dans le cadre de cette exposition éclipsent cette urgence née de l'incessante marche vers la modernité, tournée vers l'avenir. En proposant une manière de voir et de faire qui s'inscrit dans la lenteur du présent, les œuvres : *And the suspicion arises that even the zebra was not designed for our benefit, vestiges de nos déshabilllements et déliaison du corps contre le ciel* rendent perceptibles les cycles de la vie quotidienne qui se perdent dans le tumulte de nos vies pressées.

Les artistes s'interrogent sur les traces laissées par nos déplacements dans le monde : notre relation aux déchets, les particularités de nos espaces personnels et les vestiges d'un processus créatif. Ces fils conducteurs sont le point commun entre les œuvres du collectif Zebras (composé de Yann-Marc Pignard et Rianna Huynh) et celles des artistes Clara-Jane Rioux Fiset et Catherine Desroches.

Au cœur de l'hiver, dans la cour en béton de la galerie, se trouve un ensemble d'objets glacés : d'un blanc givré et translucide avec des teintes discrètes de rouge et d'orange. De loin, elles semblent former un ensemble de figures non identifiables, mais lorsque l'on se rapproche, l'on reconnaît des formes familières. À travers la glace, l'on peut distinguer les arêtes striées d'un contenant de repas à emporter, le goulot allongé d'une bouteille de jus d'orange, ou la forme cylindrique d'un gobelet à café jetable. Les emballages en plastique à usage unique servent de moules à plusieurs sculptures en glace et en agar-agar.

À l'intérieur des sculptures de glace, des cristaux forment un maillage d'aiguilles et de motifs surprenants et dispersés. Ces représentations fragiles et éphémères de nos déchets se fondent dans l'environnement urbain, où leur beauté est magnifiée.

And the suspicion arises that even the zebra was not designed for our benefit est le fruit d'une collaboration entre deux artistes : Yann-Marc Pignard et Rianna Huynh. Ils ont collaboré dans la création de cette œuvre extérieure demandant l'ajout quotidien d'objets de glace et d'agar-agar sur une période de quelques semaines. Le public est également invité à déplacer et à toucher l'œuvre.

Cette installation constitue une méditation à la fois délicate et acerbe sur l'accumulation des déchets dans notre vie quotidienne. Cette exposition, située à l'extérieur de la galerie, expose les sculptures de glace à leur éphémérité et contredit leur matériau d'origine puisqu'elles ne conserveront leur forme initiale

que jusqu'à la fin de la saison froide. Ce geste comporte une certaine austérité, puisqu'il amène à s'interroger sur ce qu'il adviendra des objets en plastique à partir desquels les sculptures sont moulées. Combien de temps vont-ils continuer à subsister?

Malgré la simplicité de l'œuvre, les questions qu'elle soulève sont complexes, cruciales et pointues. Elle nous invite toutes : passant.e.s fugaces ou spectateur.trice.s [attentif.ve.s](#), à examiner d'un œil critique les déchets que nous accumulons. Quels sont les cycles de vie des objets que nous utilisons et comment assumons-nous notre responsabilité collective à leur égard?

Les préoccupations des artistes entourant les déchets plastiques sont matérialisées de manière sensible en prenant des formes qui, comme le décrit Rianna Huynh, « sont statiques, mais vivantesⁱ ». Puisque ces sculptures éphémères sont à découvert et vulnérables dans le paysage hivernal, elles fondront, gèleront, fondront à nouveau, changeront de forme, puis finiront par disparaître. Comme le souligne Yann-Marc Pignard : « le cycle de vie linéaire des emballages à usage unique est magnifié par le temps naturel et cycliqueⁱⁱ. »

De la même manière, l'artiste Clara-Jane Rioux Fiset ralentit le temps avec une œuvre qui s'engage dans un processus d'observation du banal. Dans *vestiges de nos déshabilllements*, Clara-Jane Rioux Fiset a entrepris un processus de documentation riche et rigoureux de ses moments passés dans des salles de bain. Cet endroit est devenu un lieu d'enquête sur l'intimité, la vulnérabilité et le corps.

Rioux Fiset a une attirance pour l'espace de la salle de bain, en raison « du sentiment de confrontation qu'il peut susciter en nous-mêmes (...) un espace où nous pouvons nous mettre à nuⁱⁱⁱ ». Pour l'artiste, l'installation constitue un journal tactile retraçant ses intrigues et déambulations : en observant l'usure, l'accumulation de la saleté et de la crasse, les variations dans la conception et les habitudes de ses utilisateur.trice.s.

Pendant deux mois, Rioux Fiset a photographié divers carreaux de salle de bain, tout en collectant également du papier de toilette provenant de différentes salles de bain publiques et privées. Certains de ces échantillons ont servi à créer de la pâte à papier, ensuite utilisée pour constituer le support sur lequel les images ont été imprimées. Ces images sont ternies et bleuies après avoir été photocopiées à plusieurs reprises, comme si elles avaient été décolorées par le soleil.

Les autres échantillons de papier de toilette ont été plastifiés, annotés, puis classés par ordre alphabétique dans une boîte à cartes de visite posée sur une table en bois, ouverte pour que les visiteur.euse.s puissent l'examiner. Plusieurs pièces en céramique réalisées par l'artiste sont également exposées : un bouchon de baignoire et sa chaîne serpentent le sol sur lequel repose aussi un quadrillage délicat ressemblant à des carreaux de faïence.

Ce processus d'observation soutenue aboutit à une installation qui fonctionne comme un catalogue de ces moments passés dans une salle de bain. L'œuvre semble préoccupée d'honorer une banalité profonde et le geste d'archiver rend précieuse l'attention portée à cet espace négligé, pourtant familier et intime.

Le temps qui passe laisse des traces qui sont révélées par la détérioration et ces marques se superposent au sein de l'œuvre de l'artiste. L'irrégularité des fibres du papier interfère avec les images, et tout comme les éléments en céramique d'une salle de bain, le processus de photocopie les use

L'œuvre de Clara-Jane Rioux Fiset s'apparente à celle de Catherine Desroches, puisqu'ils cultivent toutes deux une attention sacrée à leur environnement par l'intermédiaire d'une démarche immergée dans la répétition. Desroches entreprend une exploration poétique du cycle de vie de la fonderie, ce qui a donné lieu à la création d'une œuvre entremêlant sa pratique du dessin et de la sculpture.

dé liaison du corps contre le ciel est un dessin sur du papier journal plaqué sur un panneau de bois à l'aide de colle d'amidon de blé. En son centre se trouve une pièce de bronze en forme de larme, logée dans une niche carrée intégrée au panneau de bois, elle porte des légères marques de la main de l'artiste.

L'œuvre de Desroches manifeste une sensibilité puissante à l'égard des matériaux et de leur contexte. Le dessin est créé à partir de résidus du processus de fonderie, comme de la poussière de moulage à la cire perdue, des cendres de four de potier et du graphite. Tous ces éléments sont réunis pour former une accumulation dense et orageuse de marques sur le papier journal. Les lignes répétitives vibrent parmi les nuages de poussière et de cendre qui s'accumulent sur la surface.

À mesure que l'œil du spectateur.trice se déplace continuellement sur le panneau, l'énergie subtile, mais dense de sa création émerge. Des traits de fusain balayent le papier journal quadrillé et en regardant de plus près, l'on peut discerner des empreintes de doigt et les gestes rapides de la main.

Desroches est en communion avec la matérialité cyclique de la fonderie; en créant sa larme de bronze, l'artiste donne une seconde vie aux résidus du processus de fonderie. « La larme de bronze constitue un cœur symbolique placé au centre de ce grand dessin, » explique Desroches ; « [un] corps né en partie de la spécificité du matériel du cycle de vie des activités de la fonderie. Ainsi réunis, ce noyau-larme et ce corps-dessin se rapportant à la réalité physique et temporelle de la fonderie^{iv}. »

Par l'intermédiaire de cette synthèse, le dessin de l'artiste ne se contente pas de refléter le processus de la fonderie, il s'y intègre. Son cycle de vie est omniprésent et vivant, les vestiges de la fabrication de la larme de bronze

saturent le dessin en lui-même. La larme et le dessin proviennent de l’un et de l’autre et deviennent l’un et l’autre.

Dans son texte paru en 1967, *La société du spectacle*, Guy Debord écrit : « la société qui sépare à la racine le sujet et l’activité qu’elle lui dérobe, le sépare d’abord de son propre temps^v. » Dans une telle société, l’individu est privé de son travail et de la maîtrise de son temps. Le parasitisme de la linéarité du temps provient d’une société plongée profondément dans l’illusion de la production et de la consommation, pieds et poings liés par ses propres notions de progrès.

Comment pouvons-nous alors échapper à cet emprisonnement du temps? L’art devient une échappatoire possible, celui qui détourne le regard linéaire, axé sur la production pour incarner un regard contemplatif et circulaire. La fugacité de *And the suspicion arises that even the zebra was not designed for our benefit* l’incarne en ne laissant aucune trace et en résistant ainsi à la marchandisation. N’agissant plus sous le couvert d’une Terre aux ressources infinies, nous constatons qu’en étant à l’écoute du présent, nous ne pouvons pas négliger l’urgence de corriger notre relation avec la consommation et les déchets.

Les œuvres d’art de Clara-Jane Rioux Fiset et de Catherine Desroches sont également résistantes et profondément contemplatives. Elles luttent contre la marchandisation de la vie en tournant leur regard vers des matériaux et des processus négligés, mis en valeur avec beaucoup de soin. Clara-Jane Rioux Fiset réinvente la salle de bain, un espace souvent négligé, tandis que Catherine Desroches mène un travail de méditation intense sur les matériaux mis au rebut.

Avec ces matériaux et espaces, les artistes travaillent dans la répétition. Il ne s’agit pas d’une répétition inconsciente qui crée une habitude ni de la répétition abrutissante d’un travail aliéné, mais d’une répétition consciente et méditative. Une répétition qui modifie l’état d’esprit de la personne qui en est à l’origine^{vi}.

Quel changement cet acte provoque-t-il chez l’artiste? Catherine Desroches propose une réponse : « pour confirmer la certitude d’être dans le monde, d’y appartenir, et que le fait d’y participer est un remède... pour corriger et inverser la pauvreté de ma vie moderne et verticale...^{vii} ».

Peu à peu, l’hostilité d’un avenir imminent et la course désespérée à la productivité sont remplacées par le calme du moment présent, qui submerge et émerveille.

Biographie de l’écrivaine	Raviya Azad existe. Elle vit et travaille.

[i] Rianna Huynh en conversation avec l’autrice, août 2023.
[ii] Yann-Marc Pignard en conversation avec l’autrice, août 2023.
[iii] Clara-Jane Rioux Fiset en conversation avec l’autrice, août 2023.
[iv] Catherine Desroches en conversation avec l’autrice, août 2023.
[v] Guy Debord, *La société du spectacle*, trad. Ken Knabb (Londres : Rebel Press, 2005), 73-76, 87-92.
[vi] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, trad. Paul Patton (New York : Presse de l’université Columbia, 1995), 70-77.
[vii] Catherine Desroches en conversation avec l’autrice, août 2023.

section 03



Somaye Farhan
This is not a scarf, 2022
 Multi-media installation / Installation multimédia
 Dimensions variable / dimensions variables
 Photo credit / crédit photo: Soha Ebrahimzandi

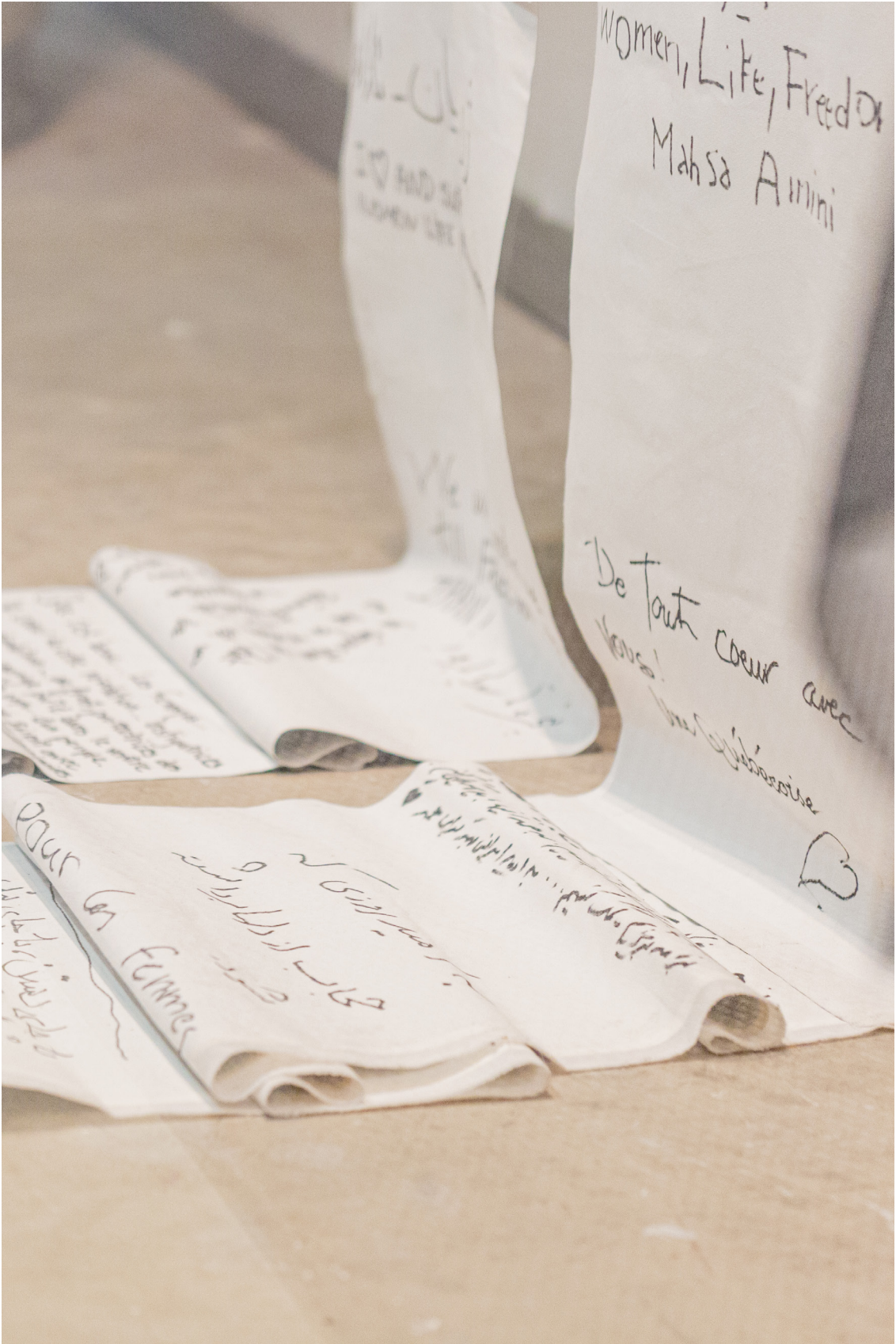
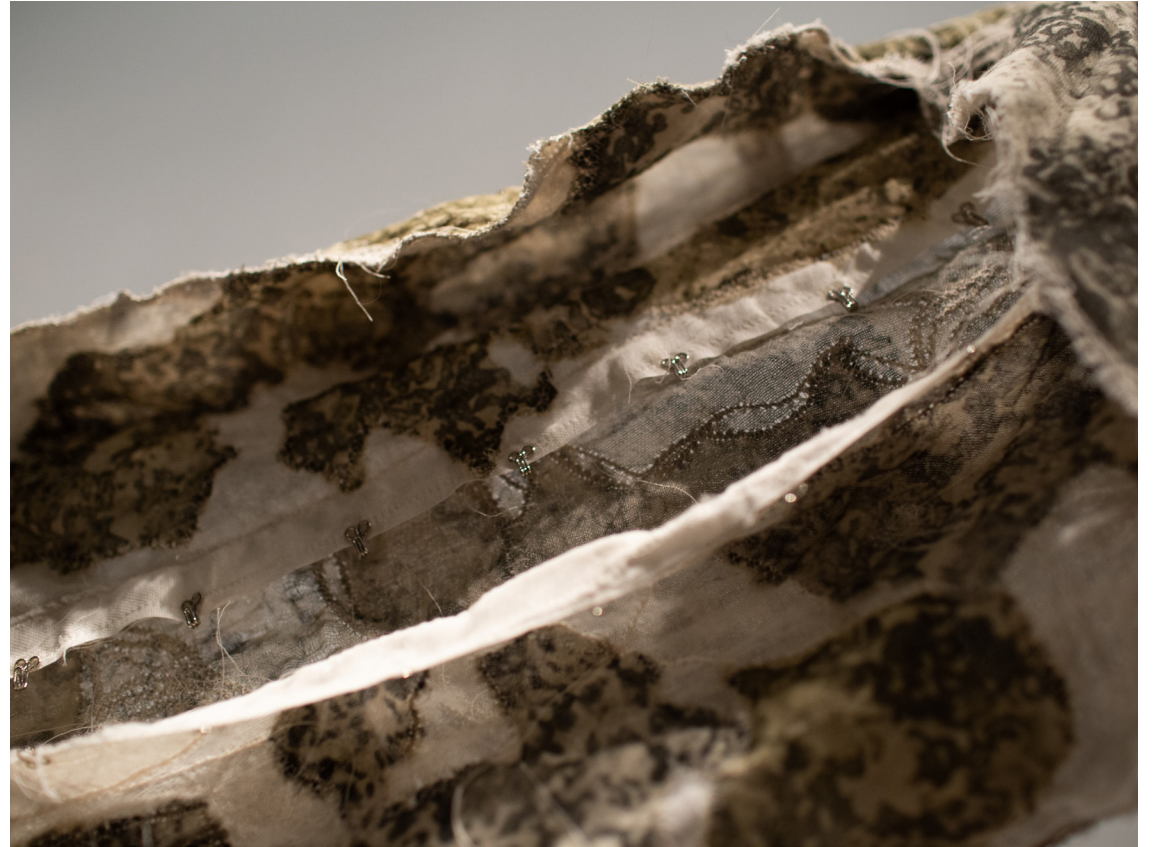
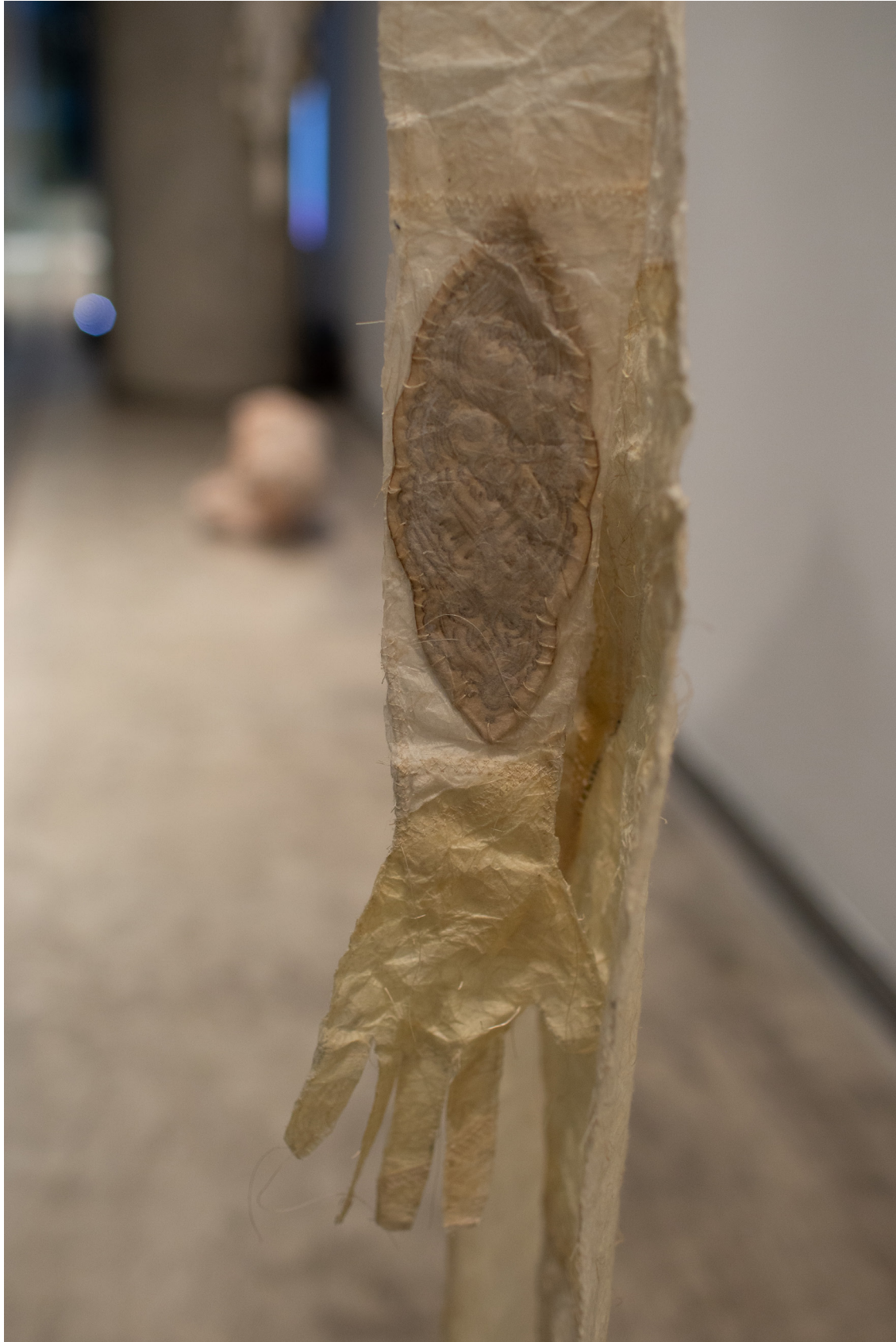


Photo credit / crédit photo: Soha Ebrahimzandi



Maya Gilmour
This Was a Home, 2022
 Lizard: photopolymer on cheesecloth. Shell: metal wire, photopolymer on cheesecloth | Léopard: photopolymères sur étamine ;
 fil métallique. Coquille : fil métallique, photopolymère sur étamine.
 1' x 5.5' & 1' x 1'

Maya Gilmour
Peau Fantôme, 2021
 Patchwork Japanese paper, lasercut plywood, approx. | Assemblage de papier japonais, contreplaqué découpé au laser
 1,5' x 6,5'





Em Laferrière
Mountains (from the series *Ambigü*), 2023
Vinyl / vinyle
60" x 40" each / chacune
Photo credit / crédit photo: Em Laferrière



Somaye Farhan

This is not a scarf

See artwork on pages 75-77 / Voir l'oeuvre aux pages 75-77

EN

Artist Statement

This is not a scarf is a response to decades of religious and systemic oppression faced by Iranian women, severely limiting their freedom of expression. The genesis of this installation was triggered by explicit crimes against women, including the tragic death of Mahsa Amini in Iran on September 20, 2022. At its heart, the installation features a pair of bronze-cast hands, adorned with a collection of headscarves generously donated by Montreal's Iranian diaspora, an act of offering that has become an integral part of the artwork.

A closer look at the work reveals an imprint of the voices of the women who took part in a public intervention performance at Place des Arts in October 2022, where Farhan was accompanied by performance artist Elahe Moonesi. On the public stairs of Place des Arts, a pile of scarves was made available to spectators. Bystanders and passersby were invited to take one and attach it to the performers' bodies in any way they wished. A long piece of white cloth was carried down the stairs, on which spectators could write notes about their feelings regarding the recent events in Iran. The participants' contributions were then traced and screen-printed onto the scarves.

The exhibition's resemblance to a scarf store raises questions about the headscarf's role as an object. In Iran, it symbolizes the 'protection' of women from the male gaze. However, closer scrutiny reveals the disturbing function projected onto this accessory. Cast in a weighty bronze alloy, the fabric binding the hands discloses its imposed function, highlighting a history of oppression and resistance beneath its aesthetic allure.

Artist's Biography

Somaye Farhan is an Iranian/Canadian multidisciplinary artist, whose practice encompasses performance, video art, sculpture, and installations. She is an upcoming graduate of Concordia's Studio Arts program (April 2024). Farhan's artistic exploration delves into themes around womanhood, social and gender inequalities, feminism, migration, and identity. Additionally, she is deeply interested in examining social connections, seeking to understand the factors that bring humans closer together while dissolving the sense of Otherness perpetuated by our distorted perceptions of race, gender, and labels. Her creative journey has been shaped by direct immersion in diverse cultures during an extensive two-and-a-half-year bicycle expedition along the Silk Road and various Asian countries; her migration journey; and contemplation of the mind-body connection during extended meditation retreats in Southeast Asia. Her work has been exhibited at esteemed venues including Siddhartha Art Gallery in Kathmandu, Nepal, and La Centrale Galerie Powerhouse in Montréal, Quebec, among others.

This is not a scarf est une réponse à des décennies d’oppression religieuse et systémique subie par les femmes iraniennes, limitant gravement leur liberté d’expression. La genèse de cette installation a été déclenchée par des crimes explicites contre les femmes, notamment la mort tragique de Mahsa Amini en Iran le 20 septembre 2022. Au cœur de l’installation se trouve une paire de mains en bronze, ornées de foulards généreusement offerts par la diaspora iranienne de Montréal, un acte d’offrande qui est devenu une partie intégrale de l’œuvre.

En regardant l’œuvre de plus près, on peut y voir l’empreinte des voix des femmes qui ont participé à une intervention publique à la Place des Arts en octobre 2022, où Farhan était accompagnée de la performeuse Elahe Moonesi. Sur les escaliers publics de la Place des Arts, une pile de foulards a été mise à la disposition des spectateur.trice.s. Ceux étaient invité.e.s à en prendre un et à l’attacher au corps des performeuses de la manière qu’iels souhaitaient. Un long morceau de tissu blanc a été descendu dans les escaliers, sur lequel les spectateur.trice.s pouvaient écrire des notes sur leurs sentiments à l’égard des récents événements en Iran. Les contributions des participant.e.s ont ensuite été tracées et sérigraphiées sur les foulards.

La ressemblance de l’exposition avec un magasin de foulards soulève des questions sur le rôle du foulard en tant qu’objet. En Iran, il symbolise la « protection » des femmes contre le regard masculin. Cependant, un examen plus approfondi révèle la fonction inquiétante projetée sur cet accessoire. Coulée dans un alliage de bronze lourd, l’étoffe qui lie les mains révèle sa fonction imposée, mettant en lumière une histoire d’oppression et de résistance sous son allure esthétique.

Somaye Farhan est une artiste multidisciplinaire irano-canadienne dont la pratique englobe les médiums de la performance, de l’art vidéo, de la sculpture et de l’installation. Elle obtiendra son diplôme du programme des beaux-arts de l’Université Concordia en 2024. L’exploration artistique de Farhan porte sur des thèmes liés aux femmes, aux inégalités sociales et de genres, au féminisme, à la migration et à l’identité. En outre, elle s’intéresse profondément à l’examen des liens sociaux, cherchant à comprendre les facteurs qui rapprochent les humains tout en dissolvant le sentiment d’altérité perpétué par nos perceptions déformées de la race, du genre et des étiquettes sociales. Son parcours créatif a été façonné par une immersion directe dans diverses cultures au cours d’une expédition à vélo de deux ans et demi le long de la route de la soie et à travers divers pays d’Asie, par son parcours migratoire personnel et par la contemplation du lien entre le corps et l’esprit au cours de longues retraites de méditation en Asie du Sud-Est. Ses œuvres ont été exposées dans des lieux réputés, notamment à la galerie d’art Siddhartha à Katmandou, au Népal, et à La Centrale Galerie Powerhouse à Montréal, au Québec.

Maya Gilmour

This Was a Home & Peau Fantôme

See artwork on pages 78-81 / Voir l'oeuvre aux pages 78-81

EN

Artist Statement

*Dust pans collecting evidence;
Haphazardly scattered across the floor
Peeled or flayed—
Proof of what you were and what is left behind.*

This Was a Home and *Peau Fantôme*, are two installations in conversation with one another. Their emptiness communicates tender moments of remembrance and transience, despite being from different species altogether. Their ‘skins,’ printed with photopolymer on cheesecloth, depict the grotesque and uncanny aspects of reconstructed memories, wherein only the essence of memories remains. Devoid of viscera, only a carcass and a shell of what once was.

The works are examinations of the body through empty vessels, as echoes of bodies memorialized in space long after being outgrown by its tenant. Like peeling glue from your fingertips — skin, shells, carcass remain as the ephemeral and liminal space of transitions, imprinted with the past, embedded within the semiotics of growth—outgrown—grief, and change. Skin (human or otherwise) and shells are continually left behind, frozen in time, etched and imprinted with every experience, every reincarnation or aspect of their ‘wearers’. The vessel is, therefore, both a facilitator for transformation and a receptacle of the past—of touch, of labour, of traumas and of care. In this transiency, the body remembers.

Artist's Biography

Maya Gilmour is an interdisciplinary artist based in Montreal (Québec) currently finishing her undergraduate degree in Studio Arts at Concordia University. In 2022, she was the recipient of the Lise-Helene Larin Scholarship in Drawing and has shown work at the Alain Piroir Studio-Gallery, Concordia University’s VAV Gallery, as well as Galerie Erga. In September 2023, she had her first solo exhibition at Fais-Moi L’Art in Montréal.

Maya Gilmour’s artistic practice navigates the intersections between fibre work, print media, and drawing with an emphasis on the haptics of material practice, tenderness, and care. Her work negotiates human-animal reciprocities, anthropomorphism, and notions of the abject or the grotesque body to explore intersections of human/non-human consciousnesses, and instances wherein certain archetypes can be subverted or enhanced through their exchanges. Through the hybridization of humans and non-human animals in her paper, textile, and print-based works, she explores both humanity and inhumanity by virtue of animals, and their literary and metaphorical representations, transposing or challenging these narratives into her ‘pseudo-human’ creatures. These ‘tender vessels’ or ‘abject bodies’ become a lens through which stories are communicated and mirrors reflect back encounters with the animal in everyday life.

*Les bacs à poussière recueillent les preuves ;
éparpillés au hasard sur le sol
Pelés ou écorchés...
Preuve de ce que vous étiez et de ce que vous avez laissé derrière vous.*

This Was a Home et *Peau Fantôme* sont deux œuvres distinctes en conversation l’une avec l’autre. Leur vacuité communique de tendres moments de souvenirs et de transformations, bien qu’ils appartiennent à des espèces différentes. Leurs « peaux », imprimées avec du photopolymère sur de l’étamine, dépeignent les aspects grotesques et inquiétants des souvenirs reconstruits où seule leur essence subsiste. Dépourvus de viscères, ils ne sont plus qu’une carcasse et une coquille de ce qui a été.

Les œuvres sont des études du corps à travers des récipients vides, tels des échos de corps commémorés dans l’espace longtemps après avoir été délaissés par leur locataire. Comme on enlève la colle du bout des doigts — la peau, les coquilles, les carcasses restent comme l’espace éphémère et liminal des transitions, empreintes du passé, intégrées dans la sémiotique de la croissance de l’excroissance, du deuil et du changement. La peau (humaine ou autre) et les coquilles sont continuellement laissées derrière, figées dans le temps, gravées et empreintes de chaque expérience, de chaque réincarnation, ou aspect de leur « porteur.euse ». Le vaisseau est donc à la fois un facilitateur de transformation et un réceptacle du passé — du toucher, du travail, des traumatismes et des soins. Dans ce caractère éphémère, le corps se souvient.

Biographie de l'artiste

Maya Gilmour est une artiste interdisciplinaire basée à Montréal (Québec) qui termine actuellement son baccalauréat en arts plastiques à l’Université Concordia. En 2022, elle a reçu la bourse Lise-Hélène Larin en dessin et a exposé ses œuvres à l’Atelier-Galerie Alain Piroir, à la Galerie VAV de l’Université Concordia, ainsi qu’à la Galerie Erga. En septembre 2023, elle a présenté sa première exposition solo à Fais-Moi L’Art à Montréal.

La pratique artistique de Maya Gilmour navigue aux intersections du travail des fibres, des médias imprimés et du dessin, en mettant l’accent sur l’haptique de la pratique matérielle, la tendresse et le soin. Son travail confronte les réciprocitys homme-animal, l’anthropomorphisme et les notions de corps abject ou grotesque pour explorer les intersections entre les consciences humaines et non humaines et les cas où certains archétypes peuvent être détournés ou améliorés par leurs échanges. Grâce à l’hybridation d’humains et d’animaux dans ses œuvres composées de papier, de textile et d’impressions, elle explore à la fois l’humanité et l’inhumanité en vertu des animaux et de leurs représentations littéraires et métaphoriques, et en transposant ou en remettant en question ces récits dans ses créatures « pseudo-humaines ». Ces « tendres récipients » ou « corps abjects » deviennent ainsi une lentille à travers laquelle les histoires sont communiquées et des miroirs qui reflètent les rencontres avec l’animal dans la vie de tous les jours.

Em Laferrière

Mountains (from the series/de la série *Ambigü*)

See artwork on pages 82-85 / Voir l'oeuvre aux pages 82-85

EN

Artist Statement

Created as a response to the current and continued wave of anti-trans bills being introduced in the United States and across Canada, *Ambigü* aims to bring the viewer along on a journey of reflection as they revisit archaic notions of gender identity and gender performance.

Composed of larger-than-life portraits of trans men at different stages of their journey towards gender affirmation, the series looks to demystify the queer body in transition by immersing the viewer in the imagery. These bodily landscapes refute the objectification and exploitation of the trans and gender non-conforming community. Their presence in the image is monumental, inviting the queer body to not simply ask for space, but to take it. By recreating poses resembling mountainous scenery, Laferrière hopes to create an immersive environment where bodies of all types are normalized as “found in nature.” The series is composed of 8 photographs, two of which are presented here.

While spurred by creative rage in the face of continued stigma, this series not only acts as resistance but also as repair.

Artist's Biography

Named at birth Nanayakkara, Em Laferrière is a non-binary bi-cultural visual artist and queer activist born in Colombo, Sri Lanka and raised in Montréal, Québec. Primarily working with photography and video, their work is minimalist and explores themes of identity, as well as economic and social structures. They look to create imagery that compels viewers to rethink the status quo.

Their work has been exhibited at Quartier des Spectacles (2022), Galerie Pierre-François Ouellet Art Contemporain (2022), Ada X (2022), Galerie VAV (2022), Maison de la Culture Janine Sutto (2023), Projet Tabloïde (2024), ARTCH 2023, and Livart (2024).

They earned their BBA from HEC Montréal in 2016 and their BFA from Concordia University in 2022.

FR

Démarche artistique

Créé en réponse à la vague actuelle et continue de projets de loi anti-trans introduits aux États-Unis et au Canada, *Ambigü* a pour but d’amener les visiteur.euse.s à revisiter les notions archaïques d’identité et de performance de genre.

Composée de portraits plus grands que nature d’hommes transgenres à différentes étapes de leur parcours vers l’affirmation de leur genre, cette série photographique cherche à démystifier le corps queer en transition en immergeant le public dans l’imagerie de ces paysages corporels. Ceux-ci réfutent l’objectivation et l’exploitation de la communauté transgenre et non conforme au genre. Leur présence dans l’image est monumentale invitant le corps queer à ne pas simplement demander de l’espace, mais à le prendre. En recréant des poses ressemblant à des paysages montagneux, l’artiste espère créer un environnement immersif où les corps de tous les types sont normalisés comme « présents dans la nature ». La série est composée de 8 photographies, dont deux sont présentées ici.

Stimulé par la rage créatrice face à la stigmatisation persistante, ce corpus agit non seulement en tant qu’outil de résistance, mais aussi comme une plateforme de réparation.

Biographie de l'artiste

Nommé.e à la naissance Nanayakkara, Em Laferrière est un.e artiste [visuel. le biculturel.le](#), non binaire et activiste queer né.e à Colombo, au Sri Lanka, et élevé.e à Montréal au Québec. Travaillant principalement avec la photographie et la vidéo, son travail est minimaliste et explore les thèmes de l’identité, ainsi que les structures économiques et sociales. Iel cherche à créer des images qui forcent les spectateur.trice.s à repenser le statu quo.

Son travail a été exposé au Quartier des Spectacles (2022), à la Galerie Pierre-François Ouellet Art Contemporain (2022), à Ada X (2022), à la Galerie VAV (2022), à la Maison de la Culture Janine Sutto (2023), au Projet Tabloïde (2024), à ARTCH 2023 et au Livart (2024).

Iel a obtenu son BBA à HEC Montréal en 2016 et son baccalauréat en beaux-arts à l’Université Concordia en 2022.

Kioni Sasaki Picou

Harmony of Sorrows: Collective Grief Across

In a world where loss is common, healing is perpetual. Despite the direness of these collective experiences of loss, we are privileged to witness the personal narratives of three artists, Somaye Farhan, Maya Gilmour, and Em Laferrière, in pursuit of their healing journeys. In a time when colonial structures are still prevalent, it is alarming to witness the ongoing complicity of the “Global North” in armed conflicts and ethnic cleansing abroad. The violence of colonial powers in the “Global South” causes unbearable distress and overwhelming grief which the diaspora is expected to suppress at the comfort of the “Western’s” consciousness. Stuck between the current colonial hold and capitalistic obsession, the ones who are the most affected are rarely granted a moment to acknowledge feelings of loss and empathy. In their works, all three artists manifest their processes of evolution—some out of survival, some to cope—through the stillness of reflection and growth.

The installation, *This is not a scarf* conveys a powerful message about resistance in the face of oppression, through the symbolic significance of the compulsory headscarf in Iran. Triggered by the outburst of protests following the death of Mahsa Amini in Iran in 2022, Iranian artist Somaye Farhan employs performance, sculpture, and installation to explore the misogynistic ideals imposed on women and girls by the government of the Islamic Republic of Iran. In her work, the artist speaks to the external forces that constrain the movements and agency of feminine bodies. After the 1979 Iranian revolution, a conservative Islamic regime replaced a secular government, leading to increased gaps in gender equality. Laws were put in place regarding strict veiling, clothing, and women’s participation in certain professions and activities. Over the past 45 years, Iranian women have fought to address these inequalities and demand change. Those of us with the privilege of freedom are called to support emancipatory movements and expend our power towards solidarity and visibility.

At the heart of Farhan’s installation, a pair of cast bronze hands, molded from the artist’s hands, is bound by a scarf, resembling shackles. A video documenting the artist’s collaborative performance with artist Elahe Moonesi in October 2022, contextualizes the sculpture. The performance piece included participation by spectators, who were granted the power to place headscarves on the performers, Farhan and Moonesi, and to reflect on recent events in Iran. This piece contemplates how sharing our lived experiences during traumatic events allows for bonding within communities through processing these events and fostering the resiliency to move toward healing. Each scarf was donated by an Iranian woman based in Montreal, making their contribution an “integral part of the artwork.” A selection of headscarves, adorned with screen-printed messages collected during the performance are featured in the York Vitrines, alongside the sculpture and video. The artist’s collaborative work encapsulates the harsh realities for women in Iran by manifesting a space to both memorialize those who suffered or perished through state-sanctioned violence and those who survived and are still standing up against the government. As it is a risk to

not wear a hijab in Iran, *This is not scarf* exposes the way in which this object has manufactured political and social invisibility, in the Iranian context.

The installation initially appears as a commercial display, reminiscent of the vibrant scarf shops in [Iran](#).ⁱⁱ However, it challenges viewers to question its true nature as an artwork, as upon closer examination, the underlying narrative of resistance and oppression emerges.ⁱⁱⁱ The scarf's role undergoes a transformation when viewed from different perspectives. While acknowledging that the decision to wear the hijab is empowering for some women, it is crucial to recognize the violence and consequences of severe enforcement. Rather than solely emphasizing the act of choosing self-expression, it is pertinent to highlight instances where the choice is constrained, where one is compelled to decide in relation to one's freedom rather than personal expression.

In contrast to Farhan's piece, Maya Gilmour's *This Was a Home and Peau Fantôme* are two contemplative installations delving into the themes of healing and grief through the transitional nature of corporeality. The pieces examine the idea of the body as an empty vessel, echoing the presence of those who have inhabited it before, which, much like a shell or a carcass, retains imprints of its past experiences, growth and changes. Gilmour uses fabric strong enough to hold on its own while keeping traces from its past usage; it takes on shapes and colours as if it has been already inhabited. The material resembles "peeling glue from the fingertips...imprinted with the past."^{iv}

The artist's exploration catalyzes cycles of transformation and provides a vessel for memories, including moments of touch, labour, trauma, and recovery. In our day to day lives, we inevitably evolve and become the amalgamation of our history. Grief, in this context, becomes a part of the larger narrative of life's changes and transitions. Healing is found in acknowledging and preserving the essence of what once was, even in its absence. In this work, Gilmour honours her past selves while inviting the public to contemplate their own cycles of shedding and renewal.

Similarly, *Ambigü* reflects on grief for our past selves while still acknowledging them to being a part of who we are today. This work by Em Laferrière seeks to guide viewers on a reflective journey that challenges outdated notions of gender identity and performance.^v Despite its evocative nature, this work is intended to facilitate healing and community connections. It features larger-than-life photographic portraits of transgender men at various stages of their gender affirmation journey with dimensions reaching up to 40 x 60 inches, to maximize the impact on the viewer. Aiming to destigmatize and normalize the transgender experience, these images counter the objectification and social exploitation faced by members of the trans and gender non-conforming community. Through this photographic series, the audience witnesses a process that is heavily stigmatized. Because many remain uneducated about trans issues, the misconceptions around members of this community often

reduce them to commodities rather than complex individuals with agency over their bodies. The presence of the artist's sitters asserts their right to claim space. By positioning the body next to a natural environment, the artist creates an immersive landscape where bodies of all kinds are portrayed as being "found in nature."^{vi} Laferrière insists these bodies are not "unnatural"—a common transphobic argument—rather they are a natural element of a person's identity.

Ambigü navigates the complex emotions of grief experienced by the transgender and gender non-conforming communities in the face of ongoing discrimination and marginalization. With over a hundred anti-trans bills passed at an unprecedented rate, access to health care, education, and public spaces have increasingly been targeted. Not only is this a tactic of erasure, but these bills also represent an attempt to exert control over movement and representation and perpetuate anti-trans ideologies. Since not all people are protected by the same rights in North America, the intersection of trans identities and racial identities can bring on more violence and oppression, particularly for Black trans women.

In some schools, conservative policymakers have gone as far as banning queer "behaviour" on their premises, communicating to children that queerness is not an acceptable way to live while damaging young queers' self-esteem and encouraging transphobia. This dehumanizing lens exposes queer and trans students to violence and societal and economic inequality. The series promotes self-empowerment and the creation of spaces where diverse bodies and identities are celebrated and normalized, while challenging white cis-gendered heteronormative stereotypes. As Laferrière states: "This series is not only an act of resistance but an act of repair."^{vii}

With diverse approaches to addressing collective grief and healing, Somaye Farhan, Maya Gilmour, and Em Laferrière all engage with personal forms of mourning while also addressing how collective experiences of grief affect individuals. Whether it be through reflection on what once was, the acknowledgment of one's existence, or community organizing, they all parallel each other. Through this lens, each piece invites the public to understand other individual experiences or to find comfort with similar experiences. To consider where one may fit within grief, one must be allowed to honour the communities that are not granted the freedom to grieve in the public sphere.

Throughout all the works, the artists give voice to their processes of healing and transition. The works emphasize the need to acknowledge the past and present to foster a better future. With continuous news of conflict distributed on every platform, we become increasingly desensitized to human crisis, as we collectively cope with overwhelming and unprecedented violence, oppression, and guilt.

Oversaturated with so much misfortune, how does one engage with grief, if there is even time for it to exist? It is crucial to sit down with ourselves to reflect on why it is easier to disengage and disconnect. Whether through literature, art or other expressive media, engaging with these works allows individuals to pause, reflect, and navigate their emotions in a meaningful way. By fostering a sense of connection, understanding and shared humanity, these narratives contribute to a collective journey towards healing. In recognizing that others grapple with similar challenges and emotions, individuals can find solace in collective understanding.

Writer's biography	Montréal-based photographer and co-editor-in-chief of arts and culture publication, <i>SUKO</i> , Kioni blends her Japanese and Trinidadian heritage with a passion for decolonial art practices and community building. She works to challenge societal norms and amplify the voices of marginalized communities, aiming to expand spaces for those misrepresented by major narratives in art history. Kioni's commitment to compassion and understanding in her artistry catalyzes social change, fostering empathy and solidarity through visual storytelling.
--------------------	---

[i] Somaye Farhan, *This is not a scarf*, artist statement, 2023
[ii] Idem.
[iii] Idem.
[iv] Maya Gilmour, *This Was a Home*, démarche artistique, 2023.
[v] Em Laferrière, *Ambigü*, artist statement, 2023
[vi] Idem.
[vii] Idem.

Kioni Sasaki Picou

L'harmonie de nos blessures : un deuil partagé

Dans un monde où l'endeuilement est monnaie courante, la guérison est un processus sans fin. Malgré cette expérience douloureuse du deuil sur le plan collectif, nous avons le privilège de pouvoir apprécier le cheminement vers la guérison de trois artistes : Somaye Farhan, Maya Gilmour et Em Laferrière. À une époque où les structures coloniales sévissent encore, il est troublant de constater la complicité indéfectible « des pays du Nord » dans les conflits armés et les nettoyages ethniques ailleurs dans le monde. De la violence dont font preuve les puissances coloniales dans « les pays du Sud » naît une détresse insupportable et une immense souffrance que la diaspora est censée taire pour préserver la conscience « occidentale ». Coincées entre l'emprise coloniale et l'obsession capitaliste, les personnes les plus sévèrement touchées ont rarement un moment pour vivre les sentiments de perte et d'empathie qui les habitent. Dans leurs œuvres, les trois artistes montrent leur évolution personnelle – motivée par la nécessité de survivre ou de s'adapter dans la sérénité de la réflexion et la croissance personnelle.

L'installation *This is not a scarf* porte un message puissant à propos de la résistance face à l'oppression, sur le thème symbolique du port obligatoire du voile en Iran. Remuée par la vague de protestations provoquée par la mort de Mahsa Amini dans ce pays en 2022, l'artiste iranienne Somaye Farhan explore avec la performance, la sculpture et une installation, les idéaux misogynes imposés aux femmes et aux jeunes filles par le gouvernement de la République islamique d'Iran. Son œuvre illustre les forces extérieures qui restreignent les mouvements et l'agentivité des corps féminins. Après la révolution iranienne de 1979, un régime islamique conservateur a remplacé un gouvernement laïque, ce qui a creusé les inégalités entre les sexes. Des lois strictes ont été adoptées concernant le port du voile, les codes vestimentaires et la participation des femmes dans certaines professions et activités. Au cours des 45 dernières années, les femmes iraniennes ont lutté contre ces inégalités et ont exigé des changements. Ceux d'entre nous qui jouissent du privilège de la liberté sont appelé.e.s à soutenir les mouvements d'émancipation et à étendre leur pouvoir en faveur de la solidarité et de la visibilité.

Au cœur de l'installation de Farhan se trouvent des mains en bronze, moulées de celles de l'artiste. Elles sont liées par un foulard symbolisant des chaînes. Une vidéo de la performance de l'artiste réalisée en octobre 2022 en collaboration avec l'artiste Elahe Moonesi, contextualise la sculpture. La performance inclut un volet participatif, où le.a spectateur.trice.s avaient le pouvoir de nouer des foulards sur les performeuses Farhan et Moonesi, et ainsi réfléchir à ce qui s'est passé en Iran. Cette œuvre contemple la manière dont le partage d'expériences traumatisantes permet resserrer les liens au sein d'une communauté à travers une gestation collective des événements, nourrissant la résilience nécessaire à la guérison. Par ailleurs, les foulards utilisés provenaient de femmes iraniennes résidant à Montréal, faisant de leur don une « partie intégrante de l'œuvre ⁱ ». Certains de ces foulards, ornés de messages sérigraphiés recueillis durant la performance, sont présentés dans les Vitrines du corridor York, avec la sculpture

et une vidéo. Cette œuvre ancrée dans la collaboration témoigne de la dure réalité des femmes en Iran créant ainsi un espace pour commémorer celles qui ont souffert ou péri aux mains des actes de violence commis par l'État. Celles qui ont survécu et qui continuent de s'opposer au gouvernement sont aussi soulignées. Puisque le refus de porter le hijab comporte des risques dans le contexte iranien, *This is not scarf* dépeint la manière dont on se sert de cet objet pour invisibiliser les femmes politiquement et socialement.

Au premier coup d'œil, l'installation ressemble à un étalage rappelant les boutiques de foulards multicolores en Iranⁱⁱ. Par contre, en y regardant de plus près, les spectateur.trice.s sont invité.e.s à s'interroger sur la nature de l'œuvre d'art, ce qui fait émerger le récit sous-jacent de résistance et d'oppressionⁱⁱⁱ. La signification du foulard se transforme à travers les différentes perspectives. Tout en reconnaissant que la décision de porter le hijab constitue une source de pouvoir pour certaines femmes, il est essentiel de reconnaître la violence et les conséquences d'une imposition sévère. Au lieu de seulement mettre l'emphasis sur l'expression de soi, il est autant pertinent de souligner les cas où les femmes doivent faire leur choix en opposant liberté et expression personnelle.

Dans un autre registre, Maya Gilmour propose deux installations contemplatives, *This Was a Home* et *Peau Fantôme*, où elle s'approprie les thèmes de la guérison et du deuil en explorant la nature transitoire de la corporalité. Le corps, ici, est représenté comme un vaisseau vide où résonne l'écho des personnes l'ayant précédemment habité et qui, comme une coquille ou une carcasse, conserve les traces de ses expériences antérieures, de son évolution et des changements qu'il a vécus. Gilmour a utilisé un tissu assez solide pour que le corps soit autoportant, tout en arborant les marques de son passé. Celui-ci peut prendre de multiples formes et couleurs, comme s'il avait déjà été habité. Ce matériau ressemble à « de la colle que l'on pèle du bout des doigts... et qui conserverait l'empreinte du passé^{iv} ».

L'artiste explore ainsi comment ce vaisseau cumule les cycles de transformation, devenant ainsi un réceptacle pour les souvenirs, qu'ils proviennent d'expériences sensorielles, du travail, de traumatismes ou de la guérison. De jour en jour, nous évoluons – c'est inévitable – et devenons un amalgame de notre propre histoire. De ce point de vue, le deuil s'inscrit dans un contexte plus large, celui des changements et des transitions de la vie. La guérison se trouve dans la reconnaissance et la préservation de l'essence de ce qui a été, lorsque cela n'est plus. Dans son œuvre, Gilmour rend hommage à son passé tout en invitant les spectateur.trice.s à méditer sur leurs propres cycles de mues et de renouvellement.

Similairement, *Ambigü* contemple le deuil des identités antérieures tout en reconnaissant qu'elles font partie de ce que nous sommes aujourd'hui. À travers cette œuvre, Em Laferrière guide le public dans une remise en question sur les notions dépassées, soit l'identité de genre et sa performance^v. Malgré la nature

évocatrice de l'œuvre, celle-ci tente de faciliter la guérison et le resserrement des liens communautaires. L'installation est composée de portraits d'hommes transgenres prises à différents stades de leur parcours d'affirmation; ces portraits sont plus grands que nature, leurs dimensions pouvant atteindre 1 m sur 1,5 m afin de maximiser leur impact visuel. Ces images, qui visent à déstigmatiser et à normaliser l'expérience transgenre, dénoncent simultanément l'objectification et l'exploitation sociale auxquelles iels sont confronté.e.s incluant les personnes non conformes au genre. En engageant avec cette série de photos, le public est témoin d'un processus fortement stigmatisé. Puisque plusieurs sont mal informés sur les problématiques des personnes transgenres, les membres de cette communauté sont facilement réduit.e.s à des commodités, au lieu d'être perçu.e.s comme étant des individus complexes ayant une agentivité sur leur corps. La présence de ces modèles affirme leur droit de prendre de l'espace. En disposant les corps dans un environnement naturel, l'artiste a créé un paysage immersif qui démontre que « tous les corps sont dans la nature^{vi} » et non « contre nature » tel que souligné par l'adage transphobe. Laferrière insiste sur l'aspect naturel de cet élément identitaire dans son œuvre.

Ambigü fait état des formes complexes du deuil suscité par la discrimination et la marginalisation constantes dont les personnes transgenres et non conformes au genre sont victimes. Le rythme auquel on adopte des lois anti-trans à travers le monde est consternant ; on en compte déjà plus d'une centaine restreignant l'accès aux soins de santé, à l'éducation et aux espaces publics. Non seulement ceci incarne une tactique d'effacement, mais ces nouvelles législatures tentent d'exercer un contrôle sur la liberté de mouvement et les efforts de représentation en propageant une idéologie anti-trans. Étant donné que toutes les personnes ne sont pas protégées par les mêmes droits en Amérique du Nord, l'intersection de l'identité trans et raciale engendre davantage de violence et d'oppression, en particulier pour les femmes transgenres Noires.

Dernièrement, on a vu certains cas où des élu.e.s conservateur.trice.s sont allé.e.s jusqu'à interdire les « comportements queer » dans les écoles communiquant ainsi qu'il est inacceptable de vivre de cette façon, minant l'estime de soi de jeunes queers et encourageant la transphobie. Cette prise de position déshumanisante expose les élèves queers et trans à la violence et les soumet à des inégalités sociales et économiques. Cette série promeut l'autonomisation et crée un espace où tous les corps de même que toutes les identités sont célébrés et normalisés, tout en déconstruisant les stéréotypes blancs cisgenres et hétéronormatifs. Pour reprendre les mots de Laferrière, « cette série est non seulement un acte de résistance, mais aussi un acte de réparation^{vii} » .

Somaye Farhan, Maya Gilmour et Em Laferrière abordent l'endeuilement collectif et la guérison sous des angles différents, mais en suivant une même intention, celle de mettre en relief certaines formes de deuils à l'échelle personnelle ainsi que la manière dont ces expériences collectives affectent les individus. Réflexion sur ce qui a été, reconnaissance de l'existence ou

organisation d’une communauté, tous ces éléments sont entrelacés. Chacune de ces œuvres invite l’audience à comprendre d’autres expériences individuelles ou à trouver du réconfort dans le fait qu’iels ne sont pas seul.e.s à vivre ce qu’iels vivent. Pour prendre conscience de la place qu’occupe le deuil dans la vie de chaque personne, il faut mettre à l’avant-scène les communautés qui n’ont pas la liberté de s’exprimer dans la sphère publique. Dans toutes ces œuvres, les artistes matérialisent leurs processus de guérison et de transition, tout en soulignant la nécessité de reconnaître le passé et le présent pour construire un avenir meilleur. Le flux incessant d’informations sur les conflits diffusées en continu sur tous les réseaux sociaux, nous désensibilise de plus en plus aux crises humaines, à un moment où, collectivement, nous devons composer avec une violence, une oppression et une culpabilité accablantes sans précédent.

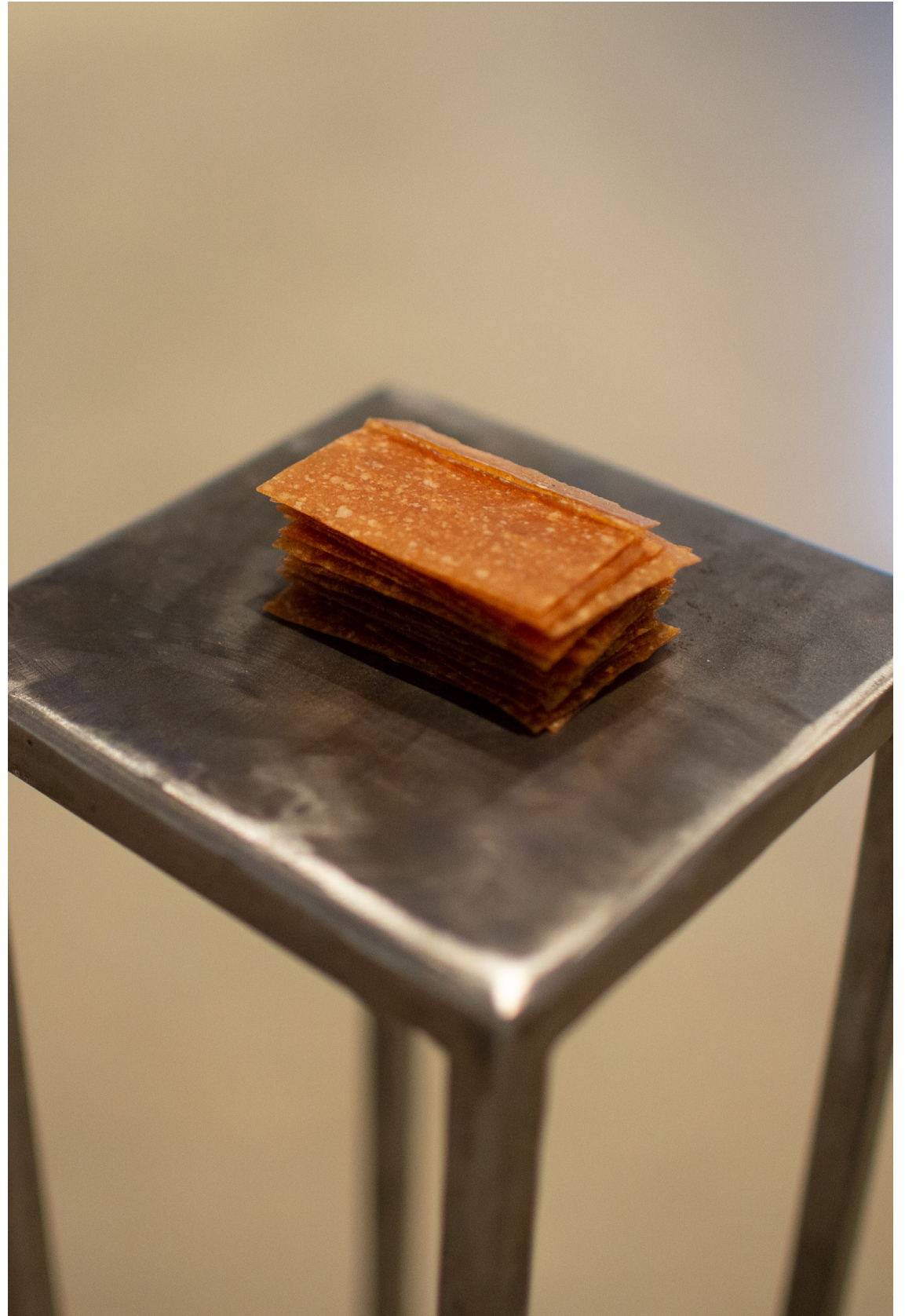
Sursaturé.e.s de tant de malheurs, comment pouvons-nous vivre le deuil, s’il n’y a pas de temps pour qu’il existe? Nous devons donc impérativement nous demander pourquoi il est plus facile de nous désengager et de nous déconnecter de la réalité. La littérature et l’art, tout comme d’autres moyens d’expression, nous donnent la possibilité de prendre du recul, de réfléchir et de ressentir nos émotions de manière constructive. Ces récits nous permettent un sentiment de connexion qui enrichit notre compréhension du monde et nourrissent notre humanité en voie d’une guérison collective. Si nous voyons que certaines personnes vivent des défis et des émotions semblables aux nôtres, la compréhension mutuelle devient alors une source de réconfort.

Biographie de l’écrivaine

Photographe basée à Montréal, Kioni Sasaki-Picou, est également co-rédactrice en chef de la publication artistique et culturelle *SUKO*. Elle combine son héritage japonais et trinitadien avec une passion pour les pratiques artistiques décoloniales et le développement de la communauté. Elle cherche à remettre en question les normes sociétales et à amplifier les voix des communautés marginalisées, dans le but d’élargir les espaces pour ceux qui sont mal représentés par les grands récits de l’histoire de l’art. L’engagement de Kioni pour la compassion et la compréhension dans son art catalyse le changement social, encourageant l’empathie et la solidarité à travers la narration visuelle.

[i] Somaye Farhan, *This is not a scarf*, démarche artistique, 2023
[ii] Ibid.
[iii] Ibid.
[iv] Maya Gilmour, *This Was a Home*, démarche artistique, 2023.
[v] Em Laferrière, *Ambigü*, démarche artistique, 2023
[vi] Ibid.
[vii] Ibid.

section 04



Lucy Gill
Mastication, 2023
Apple fruit leather, steel / Cuir de pomme, acier
5,2"x 18"x 30"





Levana Katz

Everything is Muscle and Exists, 2023

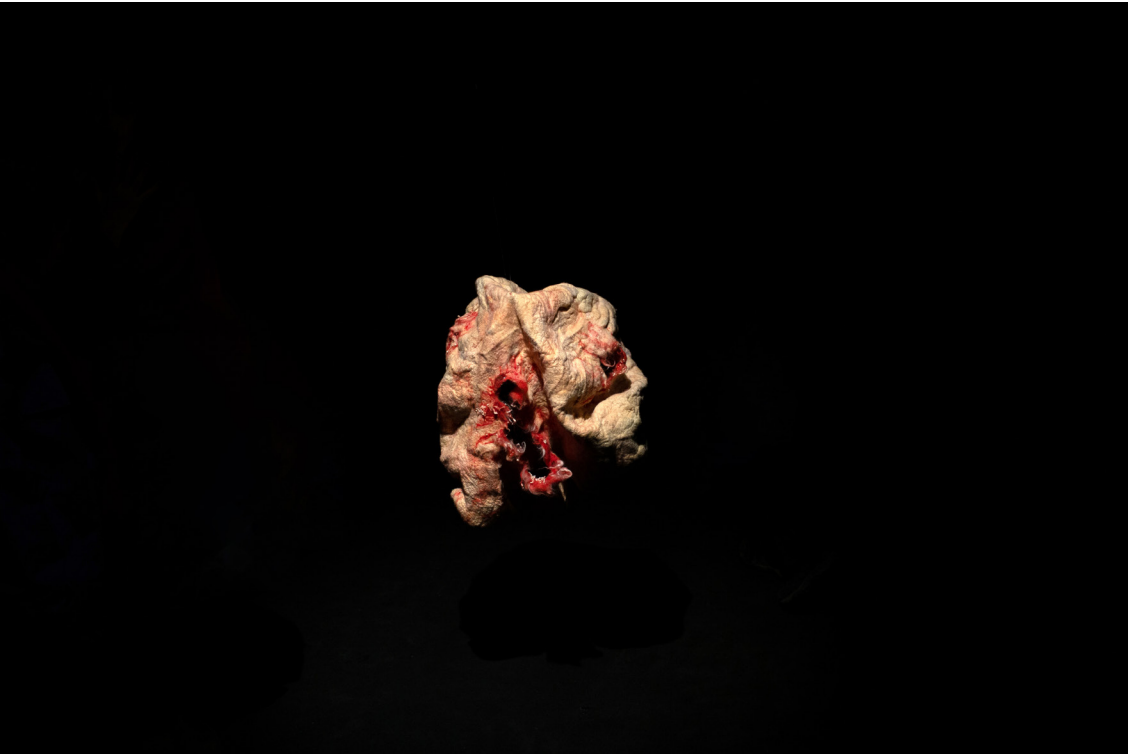
Lithography, cyanotype, digital printing on Kozuke paper, MDF wood panels, glue, cotton thread / Lithographie, cyanotype, impression numérique sur papier Kozuke, panneaux de bois mdf, colle, fil de coton.

4 pieces that are 21" x 16" x 3", one piece that is 25" x 21' (unfolded) / 4 pièces de 21" x 16" x 3", une pièce de 25" x 21' (dépliée)





Emma McLean
An Invitation to Touch, 2023
 Merino wool / Laine de mérino
 4'5" diameter / diamètre
 Photo credit / crédit photo: Laurence Poirier



Lucy Gill

Mastication

See artwork on pages 109-112 / Voir l'oeuvre aux pages 109-112

EN

Artist Statement

In *Mastication*, Gill slowly preserves and dehydrates apples to create a new skin out of fruit pulp. Through the repetitive labour of producing fruit leather, they have fabricated a draping form that hangs upon a steel frame the size of their body. By anthropomorphizing a natural and accessible food product, Gill questions the potential matter that composes a body, proposing a different kind of humanness to claim space. Simultaneously, the ambiguity of this porous skin departs from a purely human experience by involving the experiences of an apple, a table, a sunbather, a drying rack, and the scent of cinnamon in the air.

The main body of the work is accompanied by a smaller sculpture, offering edible tokens of fruit leather to visitors. Gill invites them to open their mouths, ingest this piece of material, and contemplate how it feels to put part of the work into their own body. What does it mean for them to see an anthropomorphic form and to cannibalize it? The taste, smell, and texture place the visitor inside the work while the work is inside the visitor: the work unravels in the folds of their bodies.

Artist's Biography

Lucy Gill is an interdisciplinary artist working in sculpture and painting, with a specific interest in textiles and food-based materials. They are interested in creating alternative and perishable bodies from organic materials, calling attention to non-human life through sustainably sensitive work. Through material and conceptual exploration, Gill's work questions the ways in which human bodies are privileged over all else, both living and non-living.

Gill is currently completing a BFA in Sculpture from Concordia University in Tiohtià:ke/Montréal and holds a Diploma of Fine Arts from Langara College in Vancouver. They have been in numerous group exhibitions in Montréal including *Peinture Fraîche et Nouvelle Construction* 19e édition at Art Mûr (2023), *Antécédent aux Formes Futures* at Ateliers Belleville (2023), *Rem-i-nis-cence* at Art Matters Festival (2023), *What Is Not But Could Be If* at ART3 Gallery (2022), amongst others. Recently, Gill participated in the REM 1% Public Art and Sustainability project in Place des Aiguilleurs, Griffintown (2023) and a collaborative ephemeral Public Art installation in Parc Jean-Drapeau (2023).

FR

Démarche artistique

Dans *Mastication*, Gill conserve et déshydrate lentement des pommes pour créer une nouvelle peau à partir de la pulpe du fruit. Grâce au travail répétitif de production de cuir à base de fruit, iel a fabriqué une forme drapée qui est suspendue à un cadre en acier de la taille de son corps. En anthropomorphisant un produit alimentaire naturel et accessible, Gill s’interroge sur la matière dont un corps peut être composé proposant un autre type d’humanité afin de s’approprier l’espace. Simultanément, l’ambiguïté de cette peau poreuse s’écarte d’une expérience purement humaine en impliquant les expériences d’une pomme, d’une table, d’un bain de soleil, d’un séchoir et de l’odeur de cannelle dans l’air.

Le corps principal de l’œuvre est accompagné d’une plus petite sculpture, qui offre au public des pièces comestibles de cuir à base de fruit. Gill les invite à ouvrir la bouche, à ingérer ce morceau de matériau et à contempler ce qu’iels ressentent lorsqu’iels introduisent une partie de l’œuvre dans leurs corps. Que signifie pour iels le fait de voir une forme anthropomorphique et de la cannibaliser ? Le goût, l’odeur et la texture placent les visiteurs.euses à l’intérieur de l’œuvre tandis que l’œuvre est à l’intérieur d’iels ; l’œuvre se déploie dans les plis de leurs corps.

Biographie de l'artiste

Lucy Gill est un.e artiste interdisciplinaire qui se consacre à la sculpture et à la peinture, avec un intérêt particulier pour les textiles et les matériaux à base d’aliments. Iel s’intéresse à la création de corps alternatifs et périssables à partir de matériaux organiques, attirant l’attention sur la vie non humaine par le biais d’œuvres sensibles au développement durable. À travers une exploration matérielle et conceptuelle, la pratique de Gill remet en question la manière dont les corps humains sont privilégiés par rapport à tout le reste, qu’il s’agisse du vivant et du non-vivant.

Gill termine actuellement un baccalauréat en sculpture à l’Université Concordia à Tiohtià:ke/Montréal et détient un diplôme en beaux-arts du Langara College à Vancouver. Iel a participé à de nombreuses expositions collectives à Montréal, notamment *Peinture Fraîche et Nouvelle Construction* 19e édition à Art Mûr (2023), *Antécédent aux Formes Futures* aux Ateliers Belleville (2023), *Rem-i-nis-cence* au Festival Art Matters (2023), *What Is Not But Could Be If* au ART3 Gallery (2022), parmi d’autres. Récemment, Gill a participé au projet REM 1% Public Art and Sustainability à la Place des Aiguilleurs, à Griffintown (2023) et à une installation d’art public éphémère collaborative au Parc Jean-Drapeau (2023).

Levana Katz

Everything is Muscle and Exists

See artwork on pages 113-116 / Voir l'oeuvre aux pages 113-116

EN

Artist Statement

Everything is Muscle and Exists is a series of lithograph and cyanotype print sculptures, inspired by traditional Jewish marriage contracts, known as *ketubot*. These are delicately hand drafted documents, which often showcase a combination of traditional Hebrew calligraphy, drawing, paper cutting, and other image-making processes. Katz draws upon the Hebrew calligraphy practice of her mother, who crafted many *ketubot* throughout her career.

In this series, she focuses on the phrase “םייקו רירש לכה” found at the end of *ketubot*, which signifies the binding and enduring nature of the contract. By exploring the etymology of the Hebrew words, Katz discovered the phrase could be interpreted as “Everything is muscle and exists.” The lithograph and cyanotype prints in this work feature the use of deconstructed calligraphy, as well as drawings inspired by the ideas within the phrase. By cutting, glueing and sewing the prints together, she creates sculptures with the ability to expand and retract, assume dynamic shapes, and adapt to the space they inhabit. Katz’s treatment of Hebrew letters in this work transports the script to new contexts; as she bridges her drawing practice and familial artistry, she explores the impact of her Jewish cultural heritage on her material interests.

Artist’s Biography

Levana Katz is an interdisciplinary artist based in Tiohtià:ke/Mooniyang (Montréal), where she graduated with a BFA in Painting and Drawing from Concordia University. Driven by her interest in material processes, she works in drawing, printmaking and fibres. Her practice explores how her memories and family histories present themselves in objects and space, as she investigates how her Jewish cultural traditions impact her relationship to her surroundings. She is interested in processes that link, mend, and make connections between materials, or bridge different memories and points in time. Recently, Katz has shown her work at several galleries in Montréal, including Arprim and Ada X. After receiving the Prix Albert-Dumouchel, she completed a residency at L’imprimerie centre d’artistes. Katz is currently doing a year-long residency as the Don Wright Scholar at St. Michael’s Printshop in St. John’s, Newfoundland.

FR

Démarche artistique

Everything is Muscle and Exists est une série de sculptures lithographiées et cyanotypées inspirées des contrats de mariage juifs traditionnels connus sous le nom de *ketubot*. Il s’agit de documents délicatement rédigés à la main, qui présentent souvent une combinaison de calligraphie hébraïque traditionnelle, de dessin, de découpage de papier et d’autres processus de création d’images. Katz s’inspire de la pratique de la calligraphie hébraïque de sa mère qui a réalisé de nombreuses *ketubot* tout au long de sa carrière.

Dans cette série, elle se concentre sur la phrase “םייקו רירש לכה” que l’on trouve à la fin des *ketubot* et qui signifie la nature contraignante et durable du contrat. En explorant l’étymologie des mots hébreux, Katz a découvert que la phrase pouvait être interprétée comme: « Tout est muscle et existe. » Les lithographies et les cyanotypes de cette œuvre utilisent une calligraphie déconstruite, ainsi que des dessins inspirés par les idées contenues dans la phrase. En découpant, collant et cousant les impressions, elle crée des sculptures capables de s’étendre et de se rétracter, de prendre des formes dynamiques et de s’adapter à l’espace qu’elles occupent. Le traitement des lettres hébraïques par Katz dans ce travail transporte l’écriture dans de nouveaux contextes ; alors qu’elle fait le lien entre sa pratique du dessin et l’art familial, elle explore l’impact de son héritage culturel juif sur ses intérêts matériels.

Biographie de l’artiste

Levana Katz est une artiste interdisciplinaire établie à Tiohtià:ke/Mooniyang (Montréal) où elle a obtenu un baccalauréat en peinture et en dessin de l’Université Concordia. Poussée par son intérêt pour les processus matériels, elle travaille le dessin, la gravure et les fibres textiles. Sa pratique explore la façon dont ses souvenirs et son histoire familiale se présentent dans les objets et l’espace, tout en examinant l’impact de ses traditions culturelles juives sur sa relation avec son environnement. Elle s’intéresse aux processus qui relient, raccommodent et établissent des liens entre les matériaux ou qui forment un pont entre différents souvenirs et moments. Récemment, Katz a exposé son travail dans plusieurs galeries à Montréal, dont Arprim et Ada X. Après avoir reçu le Prix Albert-Dumouchel, elle a effectué une résidence à L’imprimerie centre d’artistes. Katz effectue actuellement une résidence d’un an en tant que boursière du prix Don Wright à l’imprimerie St. Michael’s Printshop à St. John, Terre-Neuve.

Emma McLean

An Invitation to Touch

See artwork on pages 117-119 / Voir l'oeuvre aux pages 117-119

EN

Artist Statement

An Invitation to Touch is a felted merino wool sculpture that explores the body through what the artist calls “inside touch and outside touch.” Touch your hand. What your fingers feel is outside touch. Keep touching your hand. What the skin of your hand feels is inside touch.

Visitors are encouraged to engage respectfully with the sculpture and explore the various sensations brought on by touching the sculpture’s surface and insides. As the viewer explores the tactile sensations, the woolen mass will react to their touch like a living body would.

Artist’s Biography

Emma McLean is a sculpture artist working in Montréal. As a Fine Arts undergraduate student at Concordia University, she explores fibre media and its intersection with sculpture. She studies the presentation of the body as an object for viewership and the purpose of the female body in the acts of production.

FR

Démarche artistique

An Invitation to Touch est une sculpture en laine mérinos feutrée qui explore le corps à travers ce que l’artiste appelle « le toucher intérieur et le toucher extérieur ». Touchez votre main. Ce que vos doigts ressentent est le toucher extérieur. Continuez à toucher votre main. Ce que la peau de votre main sent est le toucher intérieur.

Les visiteur.euse.s sont encouragé.e.s à s’engager respectueusement avec la sculpture et à explorer par iels-mêmes les différentes sensations provoquées par le toucher de la surface extérieure et intérieure de celle-ci Au fur et à mesure que les visiteurs.trices explorent les sensations tactiles, la masse de laine réagit à leurs touchers, tel un corps vivant.

Biographie de l’artiste

Emma McLean est une artiste sculptrice qui travaille à Montréal. Étudiante de premier cycle en beaux-arts à l’Université Concordia, elle explore les médias de fibres textiles et leur intersection avec la sculpture. Elle étudie la présentation du corps en tant qu’objet de contemplation pour le public et le rôle du corps féminin dans les actes de production.

Nico Linh

Red. Chewy. Faint notes of cinnamon laced with despair, and moths. 1980

In the folds of malaise and confusion, Lucy Gill's *Mastication*, Emma McLean's *An Invitation to Touch*, and Levana Katz's *Everything is Muscle and Exists* upend the familiar through the act of queering the body. Queer, as in non-normative, as in being at odds against one's surroundings, as in directionless, disoriented, a limbo and an inhabited corpse. Through the use of horror, each work engages in disorienting volleys that enable a deeper introspection about the limits of our bodies and their surroundings.

An eerie silence imbues Lucy Gill's *Mastication*. A thin leather veil lays draped over a steel frame. Under the light, the leather's colours change in hue, offering fleshy colour gradients akin to that of cured meats. Examining the leather surface, one can see that each patch is sewn to one another, the threadwork similar to that of sutures. The work's sheer size, human-like in proportion, beckons the viewer to entertain a morbid thought: *What if this were made of human skin?* The idea leaves nothing close to plausibility, perhaps an intrusive thought brought by the dissemination of horror movie tropes. Something, be it the tiniest of doubts, seemingly gives it float. The morbid thought seeds itself and slowly creeps inside the visitor's mind. Yet the familiar aroma of apple and cinnamon wafting through the air alleviates the malaise, hinting at the fact that the materiality of the work might only be fruit leather. A steel pedestal stands next to the drapery, and in a delightfully masochistic approach, the viewer is offered a piece of fruit leather to taste. Whether one indulges or not, the moment asks us to critically confront the malaise felt when experiencing the work. In a manner that could be reminiscent of consuming the body of Christ, the viewer must eat the jerky to confirm the materiality of the work, and only then can they feel relieved. Yet if the invitation of consumption is ignored, if the act is seen as too sacrilegious, then the visitor must sit with the thought, ruminate in its wake, and arrive at their own conclusions.

Mastication plays with the familiar, that which is already known, using differing textures to subvert the already established, to disorient the viewer. Sara Ahmed quotes in *Queer Phenomenology* Heidegger's concept of orientation, the ability to metaphysically direct oneself:

For Heidegger, orientation is not about differentiating between the sides of the body, which allow us to know which way to turn, but about the familiarity of the world: "(...) Familiarity is what it is, as it were, given, and which in being given 'gives' the body the capacity to be orientated in this way or in that. The question of orientation becomes, then, a question not only about how we 'find our way' but how we come to 'feel at home.'"¹

All matters of orientation must take root somewhere, in a solid point of reference to not get lost. In viewing Gill's work there is seemingly no 'home' to go back to, no sense of normal, no objective place to secure oneself. The limits of the body are queered when confronted with the leatherwork's uncanny resemblance to human skin.

Conversely, Emma McLean's work, *An Invitation to Touch* lulls you with its soft woolly exterior, the dim lighting of the Black Box drawing attention to the floating mass. However, its amorphous shape violently thrusts the viewer into the same malaise as felt in Gill's work. Cables spur from the ceiling above,

pulling on the mass, tensing it. The mass folds in and exposes itself into a jagged, misshapen organ. The blob of wool has certain fleshy qualities to it: the pinkish tone akin to pigskin and the bleeding red tears reveal crimson insides as if something had just ripped it wide open. *An Invitation to Touch* indulges in the deformation and presentation of a corpse, ripping the visitor from their body. For the corpse is no longer part of the self, it is now waste strung up by cables, the presence of death within one’s body, in biblical terms: a body without a soul. With an already grotesque appearance, what would one find were they to peek inside the mass? To peer inside its dark maws, one would need to confront an ominous sensation to penetrate the work’s soft shell.

The epidermal can be seen as the first point of contact, the body’s first receptor of touch. One might feel around the woollen exterior before gathering the courage to reach inside, the unknown slowly diminishing as one’s hand feels. The grooves, the bumps, the fuzziness, everything is felt through the skin and processed as the mind identifies familiar sensations held within. At the same time, the woollen mass responds, touching back and leaving impressions on the visitor’s skin. The skin is not selective, it merely receives and “functions as a social membrane that renders the body vulnerable and susceptible to otherness, porous and open to what could count as ‘self.’”ⁱⁱ We are constantly exposed to external stimuli, and, with or without noticing it, our perceptions and bodies are repeatedly shaped by these encounters, these impressions. The constant stimuli create patterns through repetition, giving a semblance of order and structure fashioned into norms and standards. We can thus perceive ourselves as products of an intermingling between the *self* and the *other*, both interconnected and unable to exist independently.

Mastication and *An Invitation to Touch* both present elements of interactivity that establish an uneven power dynamic with the visitor. The visitor believes to have control, when in reality their agency is muddled by the disorienting nature of the works, control is inadvertently given over to malaise. Inside the realm of horror, discomfort plays a vital role as it functions as a way of signalling that something is wrong. The lingering feeling of something being amiss, this sense of lack, is explained through the *abject*. The abject is by definition undefinable, for it is “the place where meaning collapses on itself, the place where [‘one’ is] not.”ⁱⁱⁱ Gill and McLean seemingly use the abject in order to estrange the viewer from their body, to remind them that they do in fact have a body, exteriorizing it, reducing it to inanimate flesh. Amidst the nausea, at the brink of abjection, when the mind breaks the body down into oblivion, a multiplicity of new possibilities can emerge. If one is able to be disoriented, then one is also able to be re-*oriented*, to be impressed upon. The norms and regulations previously imposed on the body are put into question and made [anew](#).^{iv} The loss of direction enables one to pursue new directions, subsequently fashioning unexplored ways of perceiving, which is in turn influenced by others.

Pulling from lived experience, heritage, and familial stories, Levana Katz weaves herself into a folded display of worldbuilding in *Everything is Muscle and Exists*. Printed paper panels are placed around a folded paper sculpture, acting like windows into another world. Inhabited by colonies of insects, this fabricated world presents glances of Katz’ introspection and orientation within her own microcosm. The centerpiece of *Everything is Muscle and Exists* is a folded paper sculpture. The sculpture can be manipulated and reshaped,

folded into itself to contract and extend outwards like a caterpillar. The work lives, like a giant organism, it collapses and tenses like a system of muscles. Muscles in their physicality, hold memories and flex accordingly. After all, memories are spectres, haunting our bodies, pressing themselves against the glass front of our eyes, tinting each and everything that is perceived and orients the self. Cyanotype-dyed and lithograph-printed squares of paper are sewn together, white cotton threads in the shape of tendons lace around the squares’ extremities and hold them together. Though the tendon-like qualities of the threads are invisible when incorporated into the paper, the simple matter of it being there is enough to fuel the imagination and start our own narrative. On each square’s surface/skin appear alternating prints of moths, beetles, and grasshoppers among many other critters as well as distorted Hebrew characters pulled from the literary passage Katz had found in her mother’s research on Hebrew calligraphy: “Everything is muscle and exists.” Katz selects and physically imbues *Everything is Muscle and Exists* with her experiences and memories, for, as Mieke Bal states in *Acts of Memory*, “memory is something we do, not a passive recurrence.”^v The process of creating the sculpture can thus be seen as an intimate process of worldbuilding. Every woven thread is a narrative, every folded crease is a page turned, every flexed muscle is an act of memory. Katz creates and finds her home, the familiar, amidst these insects, amidst warped Hebrew letters, amidst personal memories and family ties that end up shaping not only *Everything is Muscle and Exists* but themselves.

These acts of worldbuilding are sacred in shaping one’s perception, they create truth to solidly ground oneself, yet they are never absolute. Moments will come when this certainty will be challenged, moments felt when viewing Lucy Gill’s *Mastication* or Emma McLean’s *An Invitation to Touch* where the familiar body is upended and queered. Abjection petrifies, yet one must chew on the abject, dwell in its affection to then re-orientate oneself towards different directions. From the impressions left upon one’s skin, new worlds emerge where a sense of familiarity can be built, much like in Levana Katz’ *Everything is Muscle and Exists*. Like molting one’s own body away, leaving a stagnant carcass behind, we grow into new skin, new bodies, and new shapes to incorporate the vastness of life. It all seems cyclical, futile even, to engage in this process of loss and reconciliation of the self, to indulge in the horrors of the abject. Yet in these moments of respite, when everything suddenly clicks into place, when the tip of your fingers hunger in anticipation, when your eyes incandescently widen, when your ears attune to the harmonies of your soul; home is found.

Writer’s biography	Nico adores a warm cup of tea on a snowy day. Perhaps one day, they’ll get to open a gallery for their friends, but that will have to wait after they graduate from Art History. For now, writing and enjoying what’s around us will do.
--------------------	--

[i] Sara Ahmed, *Queer Phenomenology* (Durham: Duke University Press), 7.
[ii] Vivian Huang, *Surface Relations: Queer Forms of Asian American Inscrutability* (Durham: Duke University Press), 79.
[iii] Barbara Creed, *The Monstrous Feminine* (London: Routledge, 1993), 9.
[iv] Vivian Huang, *Surface Relations: Queer Forms of Asian American Inscrutability* (Durham: Duke University Press), 79.
[v] Mieke Bal, “Acts of Memories,” in *Of What One Cannot Speak* (Chicago: University of Chicago Press, 2010), 218.

Nico Linh

Rouge. Caoutchouteux. Légères notes de cannelle imprégnées de désespoir, et papillons de nuit. 1980.

Entre le malaise et la confusion, *Mastication* de Lucy Gill, *An Invitation to Touch* d'Emma McLean, et *Everything is Muscle and Exists* de Levana Katz bouleversent le familier et la corporalité à travers la conceptualité queer. Queer dans le contexte du non normatif, en désaccord avec son environnement, désœuvré, désorienté, dans l'incertitude et dans un cadavre habité. Par l'intermédiaire de l'horreur, chaque œuvre s'engage dans des échanges déroutants permettant une introspection approfondie sur les limites de nos corps et de leur environnement.

Un silence étrange imprègne l'œuvre *Mastication* de Lucy Gill. Un fin voile de cuir est drapé sur une structure en acier. Sous la lumière, le cuir change de teinte, offrant des dégradés de couleurs chair semblables à celles des charcuteries. En examinant de plus près la surface cuirée, l'on peut voir que chaque morceau est cousu ensemble avec un point serré rappelant des sutures. La taille imposante de l'œuvre, semblable à celle d'un être humain, invite le.a spectateur.trice à contempler une pensée morbide : *Et si l'œuvre était faite de peau humaine?* L'idée n'a rien de plausible, mais peut-être s'agit-il que d'une pensée intrusive introduite par la propagation des clichés des films d'horreur. Il y a quelque chose qui semble accréditer cette idée, même le plus léger des doutes. La pensée morbide s'implémente et s'insinue lentement dans l'esprit du public. Pourtant, l'odeur familière de la pomme et de la cannelle flottant dans l'air atténue le malaise, laissant entendre que la nature matérielle de l'œuvre pourrait n'être que du cuir à base de fruit. À côté du drapé, l'on trouve un socle en acier, et dans une approche délicieusement masochiste, un morceau de pâte de fruits séchée est offert pour une dégustation. Que l'on se prête au jeu ou non, ce moment nous invite à confronter de manière critique le malaise ressenti lorsque l'on contemple l'œuvre. Faisant écho à la consommation du corps christique, le.a spectateur.trice doit manger le charqui afin de confirmer la matérialité de l'œuvre et c'est seulement à ce moment qu'il peut être soulagé.e. Cependant, si l'invitation à consommer est ignorée, si cet acte est perçu comme un sacrilège excessif, le.a visiteur.euse doit alors réfléchir, laisser mûrir cette pensée et en tirer ses propres conclusions.

Mastication joue avec ce qui est familier et déjà connu en utilisant différentes textures pour subvertir ce qui est déjà établi, pour désorienter le.a spectateur.trice. Dans *Queer Phenomenology*, Sara Ahmed cite le concept heideggérien de désorientation et la capacité de se diriger métaphysiquement :

Pour Martin Heidegger, l'orientation ne se résume pas à différencier les côtés du corps, qui nous indiquent dans quelle direction tourner, mais à s'ancrer dans la familiarité du monde : (...) La familiarité est ce qui est, en quelque sorte donné, et qui, en étant donné, « donne » au corps la capacité de s'orienter de telle ou telle façon. La question de l'orientation devient alors une question qui ne porte pas seulement sur la manière dont nous « trouvons notre chemin, » mais aussi comment nous parvenons à « nous sentir chez nous¹. »

Toutes ces questions d’orientation doivent prendre racine quelque part, s’enraciner dans un point de référence solide pour ne pas se perdre. En contemplant l’œuvre de Gill, il ne semble n’y avoir aucun « chez-soi » où retourner, aucun sentiment de normalité, aucun lieu potentiel où se réfugier. Les limites du corps deviennent hors normes lorsqu’elles sont confrontées à la ressemblance frappante des morceaux de cuir avec la peau humaine.

À l’inverse, l’œuvre *An Invitation to Touch* d’Emma McLean est apaisante en raison de son extérieur doux et laineux. L’éclairage tamisé de la Boîte noire attire l’attention sur la masse flottante. Cependant, sa forme amorphe plonge violemment le.a spectateur.trice dans le même malaise que celui provoqué par l’œuvre de Lucy Gill. Les câbles jaillissent du plafond et tirent la masse. Celle-ci se replie et se dévoile en un organe déchiqueté et difforme. L’amas de laine présente certaines caractéristiques charnelles : la teinte rosâtre rappelle celle de la peau de porc et les déchirures rouge sang révèlent des entrailles cramoisies, comme si quelque chose venait de la déchirer et la laissée grande ouverte. *An Invitation to Touch* se complaît dans la déformation et la présentation d’un cadavre, arrachant le.a visiteur.euse à son corps. Puisque la dépouille ne fait plus partie d’un soi, il s’agit maintenant d’un déchet suspendu par des câbles, symbolisant la présence de la mort à l’intérieur du corps, qui selon les termes bibliques serait : un corps sans âme. D’une apparence déjà grotesque, que trouverait-on si l’on jetait un œil à l’intérieur de la masse? Il faudrait affronter une sensation menaçante pour pénétrer la coquille molle de l’œuvre et scruter l’intérieur de ses sombres mâchoires.

L’épiderme peut être considéré comme le premier point de contact, le premier récepteur tactile du corps. On peut toucher l’extérieur laineux avant de trouver le courage de plonger à l’intérieur, diminuant la peur de l’inconnu à mesure que la main explore. Les rainures, les bosses, les parois duveteuses; tout est ressenti par l’intermédiaire de la peau. Les sensations familières que l’œuvre contient sont reconnues et traitées par l’esprit à mesure que la main tâte. Au même instant, la boule de laine réagit, touche en retour et laisse son empreinte sur la peau de l’audience. La peau n’est pas sélective, elle se contente de recevoir et « [d’] agir comme une membrane sociale qui rend le corps vulnérable et sensible à l’altérité, poreux et ouvert à ce qui peut être considéré comme le “soi”ⁱⁱⁱ » . Nous sommes exposé.e.s en permanence à des stimulus externes, et, que nous en ayons conscience ou non, nos perceptions et nos corps sont inlassablement sculptés par ces rencontres, ces empreintes. Ces stimuli constants bâtissent des schémas par la répétition, donnant un semblant d’ordre et de structure façonnés selon des normes et des standards. Nous pouvons alors nous percevoir comme le produit d’un entrelacement entre le *soi* et *l’autre*, tous deux liés et incapables d’exister indépendamment.

Mastication et *An Invitation to Touch* sont des œuvres qui présentent des éléments d’interactivité qui établissent une dynamique de pouvoir déséquilibrée avec le.a visiteur.euse. Iel croit avoir le contrôle, alors qu’en réalité son agentivité

est troublée par la nature déroutante des œuvres ; leur semblant de contrôle cède involontairement au malaise. Dans le domaine de l’horreur, le malaise joue un rôle crucial, puisqu’il signale que quelque chose ne va pas. Ce sentiment persistant que quelque chose cloche ou cette sensation de manque s’explique par la notion de l’*abject*. L’abject est par définition indéfinissable, puisqu’il s’agit de « l’endroit où le sens s’effondre sur lui-même, l’endroit où [“on” n’est pas]ⁱⁱⁱ ». Lucy Gill et Emma McLean semblent utiliser l’abject afin d’aliéner le.a spectateur.trice de son corps, pour lui rappeler qu’il a bel et bien un corps, en l’extériorisant et en le réduisant à de la chair inanimée. Au milieu de la nausée, au bord de l’abjection, lorsque l’esprit décompose le corps jusqu’à l’oubli, une myriade de nouvelles possibilités peuvent émerger. Si l’on peut être désorienté.e, alors il est également possible d’être *réorienté.e*, d’être imprégné.e. Les normes et règles imposées auparavant sur le corps sont remises en question et réinventées^{IV}. La perte de repères permet d’explorer de nouvelles directions, permettant ainsi un nouveau regard, lui-même influencé par d’autres.

S’inspirant de sa propre expérience, de son patrimoine et de ses histoires familiales, Levana Katz se fonde dans une présentation articulée de création de mondes dans *Everything is Muscle and Exists*. Des panneaux de papier imprimé sont disposés autour d’une sculpture en papier plié, comme des fenêtres sur un autre monde. Habité par des colonies d’insectes, ce monde fabriqué offre un aperçu de l’introspection et de l’orientation de Katz au sein de son propre microcosme. L’élément central d’*Everything is Muscle and Exists* est une sculpture en papier plié. Comme une chenille, la sculpture peut être manipulée et remodelée, repliée sur elle-même pour se contracter et s’étendre vers l’extérieur. L’œuvre est en vie, et comme un organisme géant, elle se plie et se tend tel un système musculaire. Les muscles, par leur aspect physique, retiennent la mémoire et se contractent en conséquence. Après tout, les souvenirs sont des spectres qui hantent nos corps, se pressent contre la vitre de nos yeux et teintent tout ce qui est perçu et oriente le soi. Des carrés de papier teints au cyanotype et imprimés en lithographie sont cousus, des fils de coton blanc en forme de tendons lacent les extrémités des carrés et les maintiennent ensemble. Bien que les caractéristiques tendineuses des fils soient invisibles lorsqu’elles sont incorporées au papier, leur simple présence suffit à stimuler l’imaginaire et à amorcer notre propre récit. Sur la surface/la peau de chaque carré apparaissent en alternance des empreintes de papillons de nuit, de coléoptères et de sauterelles, et d’autres créatures, ainsi que des lettres hébraïques déformées. Ces lettres sont tirées d’un passage littéraire que l’artiste a trouvé parmi les recherches de sa mère sur la calligraphie hébraïque : « Tout est muscle et existe. » Katz sélectionne et imprègne physiquement *Everything is Muscle and Exists* de ses expériences et souvenirs, car comme l’affirme Mieke Bal dans *Acts of Memory* : « la mémoire n’est pas une récurrence passive, c’est quelque chose que nous faisons^v. » Le processus de création de la sculpture peut alors être perçu comme une démarche intime de *construction de monde*. Chaque fil tissé est un récit, chaque pliure repliée est une page tournée, chaque muscle contracté est un acte de mémoire. Katz crée et trouve son chez-soi, le familier, au milieu de ces

insectes, au milieu de ces lettres hébraïques tordues, au milieu de ces souvenirs personnels et liens familiaux qui finissent par façonner non seulement *Everything is Muscle and Exists*, mais eux-mêmes. Ces actes de construction du monde sont sacrés, car ils façonnent la perception de chacun.e, ils créent une vérité qui permet de s’ancrer solidement, et pourtant, ils ne sont jamais absolus. Il y aura des moments où cette certitude sera remise en question, comme lorsque l’on contemple *Mastication* de Lucy Gill ou *An Invitation to Touch* d’Emma McLean, lorsque le corps familial est bouleversé et défie les normes. Même si l’abjection nous pétrifie, il est essentiel de digérer l’abject, car la contemplation de son malaise peut nous réorienter vers d’autres directions. À partir des empreintes laissées sur la peau, des nouveaux mondes émergent, au sein desquels un sentiment de familiarité peut se construire, comme dans l’œuvre *Everything is Muscle and Exists* de Levana Katz. Similairement à la mue du corps, laissant derrière nous une carcasse stagnante, nous changeons de peau, de corporalité et de forme pour intégrer l’immensité de la vie. Cela semble cyclique, même futile, de s’engager dans ce processus de perte et de réconciliation du soi, de se livrer aux horreurs de l’abject. Pourtant dans ces moments de répit, lorsque tout se met soudain en place, lorsque les bouts de vos doigts s’impatientent, lorsque vos yeux s’écarquillent, lorsque vos oreilles s’accordent aux harmonies de votre âme; vous vous sentez chez vous.

Biographie de l'écrivain.e	Nico Linh adore une tasse de thé chaude lors d'une journée enneigée. Peut-être qu'un jour iel ouvrira une galerie pour ses amie.s, mais cela devra attendre qu'iel obtienne son diplôme en histoire de l'art. Pour l'instant, iel se contente d'écrire et de profiter de ce qui l'entoure.

[i] Sara Ahmed, *Phénoménologie Queer* (Durham : Presse de l'Université de Duke), 7.
[ii] Vivian Huang, *Relations de Surface : Formes Queer d'Inscrutabilité Américano-Asiatique* (Durham : Presse de l'Université de Duke), 79.
[iii] Barbara Creed, *Le Féminin Monstrueux* (Londres : Routledge, 1993), 9.
[iv] Vivian Huang, *Relations de Surface : Formes Queer d'Inscrutabilité Américano-Asiatique* (Durham : Presse de l'Université de Duke), 79.
[v] Mieke Bal, “Actes de mémoire,” dans *De Ce Dont On Ne Peut Parler* (Chicago : Presse de l'Université de Chicago, 2010), 218.

*Dance
Performances*

section 05

*Performances
de danse*



Aly Turgeon performing *erode me* in front of Em Lafférière's *Mountains* | Aly Turgeon interprète *erode me* devant *Mountains* d'Em Lafférière

Laura Borello Bellemare & Heather Anderson *Being With*

EN

Artist Statement

Being With is a 15-20-minute performance developed and performed by Heather Anderson and Laura Borello Bellemare. Thinking about the title *embodied urgencies* and the exhibition's keywords: rest, slowness, urgency, and survival, our performance investigates rest as a practice in meeting what-already-is. Looking at rest as a form of resistance (as described by USE artist Cassi Camille), we are challenging the desire to move urgently to meet the demands of our time by researching rest as a means to find new paces and attentions in order to *be with*. How might a practice of slowness allow for new entry points and perspectives to emerge in our relationships with ourselves, each other, and our environments? Publicly performing rest by creating a “resting nest” in the stairwell of the gallery, performers take timed turns to either engage with the main gallery space or to be inside the “resting nest.” We play with respecting or refusing the time limit as well as the borders of the “resting nest.” The movement material has been developed from somatic states of sustained curiosity and our sensorial experience; to find the new in what we might already find familiar (i.e. the artwork in the gallery and our bodily responses).



Artists' Biographies

Laura Borello Bellemare (elle/she/they) is a movement artist, both as a performer and choreographer. In addition to her training in contemporary dance, Laura likes to play outside, to bike around, to cut & glue, to write, and to juggle, among other things. In the past years, she has engaged with several collaborative dance and interdisciplinary creation projects. Interested in the strength of art as a tool for building communities and for being together, Laura co-directs the collective event *très bonne idée*, which rethinks spaces of meeting and sharing for movement artists, outside traditional venues. Laura is currently completing a BFA in dance at Concordia University (2019-) and has recently been working on ideas surrounding themes of familiarity, home, and our relationship with territory.

Heather Anderson (she/they) is a dancer, poet, and daydreamer. Their work looks at dance as speculative fiction; a shapeshifting and time-traveling practice that supports critical somatic investigation into living a deeper, wider, and more complex relationality. Currently pursuing their BFA in contemporary dance at Concordia university, they were one of 2023's nominated undergraduate fellows for LePARC (Performance Arts Research Cluster) at the Milieux Institute for Arts. Heather's current research involves working with plastic-as-kin and as site for embodied grief practices and stories.

Being With est une performance de 15 à 20 minutes développée et interprétée par Heather Anderson et Laura Borello Bellemare. En se référant au titre *urgences incarnées* et aux mots-clés de l'exposition: repos, lenteur, urgence et survie, notre performance étudie le repos en tant que pratique de rencontre avec ce qui est déjà. En considérant le repos comme une forme de résistance (tel que décrit par l'artiste d'USE Cassi Camille), nous remettons en question le désir de bouger de manière urgente pour répondre aux exigences de notre temps tout en recherchant sur le repos comme un moyen de trouver de nouveaux rythmes et de nouvelles attentions afin d'*être avec*. Comment une pratique de la lenteur peut-elle permettre l'émergence de points d'entrés et de nouvelles perspectives dans nos relations avec nous-mêmes, les autres et notre environnement ? En créant un « nid de repos » dans la cage d'escalier de la galerie, les artistes se relaient pour s'engager dans l'espace principal ou pour rester à l'intérieur du « nid de repos. » Nous jouons avec le respect ou le refus de la limite de temps ainsi qu'avec les frontières du « nid de repos. » Le matériel de mouvement a été développé à partir d'états somatiques de curiosité soutenue et de notre expérience sensorielle ; pour trouver la nouveauté dans ce que nous pourrions déjà trouver familier (c'est-à-dire l'œuvre d'art dans la galerie et nos réponses corporelles).



Biographies des artistes

Laura Borello Bellemare (elle/she/iel) est une artiste du mouvement, autant en tant qu'interprète que chorégraphe. En plus de sa formation en danse contemporaine, Laura aime jouer dehors, se déplacer à vélo, découper, coller, écrire et jongler, entre autres choses. Dans les dernières années, elle prend part à plusieurs projets collaboratifs de création dansés et interdisciplinaires. S'intéressant à la force qu'ont les arts comme outil pour être ensemble, Laura co-dirige le collectif d'évènementiel *très bonne idée* en repensant les espaces de diffusion et d'échange entre artistes du mouvement, hors des dispositifs scéniques traditionnels. Laura complète présentement un BAC en danse à l'Université Concordia (2019-) et travaille dernièrement aux idées entourant les thématiques de la familiarité, de la maison et de notre relation avec le territoire.

Heather Anderson (elle/iel) est danseur.euse, poète et rêveur.euse. Dans son travail, iel considère la danse comme une fiction spéculative, une pratique qui change de forme et voyage dans le temps et qui soutient une investigation somatique critique pour vivre une relation plus profonde, plus large et plus complexe. Iel poursuit actuellement son baccalauréat en danse contemporaine à l'Université Concordia et a été l'un.e des boursier.ère de premier cycle nommé.e en 2023 pour LePARC (Performance Arts Research Cluster) à l'Institut des arts du Milieu. Les recherches actuelles d'Heather portent sur le plastique en tant que parenté et en tant que site pour les pratiques et les récits de deuil incarnés.

Léa Bonenfant & Sage Fabre-Dimsdale

Feel you Sweat do you



EN

Artist Statement

Feel you Sweat do you is an immersive performance by Sage Fabre-Dimsdale and Léa Bonenfant that delves into the concept of consent in the arts. More specifically, the performers explore how audiences interact in gallery spaces with different practices. By placing the human body in close proximity to Emma McLean's installation *An invitation to touch*, we aim to provoke thoughtful reflections on the meaning and implications of touch within the context of art galleries. We aim to investigate the definition of “respectful touch” and how it pertains to the individual. We wish to prompt contemplation on the impact of touching something inanimate versus animate, hopefully fostering self-awareness and responsibility in the audience’s interactions. You are invited to touch/feel the parts exposed.

Artist's Biography

My name is Sage Fabre-Dimsdale, I'm an Indigenous artist of Dehcho Dene and mixed European descent. Originally from the Northwest Territory, now living in Tiohtià:ke/Montréal, I come from a background in breakdancing and contemporary dance, as well as working through mixed media and collage work. Dance is the space for centering all focus to the present moment in a ritualistic act of risk taking and self-expression. The blending of the conscious and subconscious leads the senses into the unknown, letting the imagination make use of the physical body’s capabilities. This practice gives openings for new sensibilities to exist and inform my decision making, which is integral to my overall understanding of the world around me. My work is a reflection of my experience as a post-colonial Indigenous person in an urban environment, distanced from my communities and reminded of the cost of the systems we exist in today. My existence is a statement, and I create with appreciation for those who came before me. I seek to find connections through art and storytelling, provide a sense of community to those feeling out of place, and share the spaces of my imagination with others.

Artist's Biography

Léa Bonenfant is a Montréal based artist exploring the realms of choreography, contemporary dance, the art of drag, singing, costume and accessory design. Being non-binary, their artistic approach delves into subjects of marginality, consent culture, questioning performativity, care culture (both individual and collective) and the valorization of our body archive through the ideas of radical softness. Having completed a DEC in dance at Cégep de Saint-Laurent, they plan to complete their BFA in Contemporary Dance at Concordia University in spring 2024. Modern dance, gymnastics, cheerleading, piano, choir and sewing have also built their artistic background. Their creative processes develop environments where people can collaborate and feel safe to be profoundly authentic with themselves and others through dance and ideas. They are profoundly committed to developing community support systems through art and with the body.



FR

Démarche artistique

Feel you Sweat do you est une performance immersive de Sage Fabre-Dimsdale et Léa Bonenfant qui se penche sur le concept de consentement dans les arts. Plus précisément, les artistes explorent la manière dont les publics interagissent dans les espaces des galeries avec différentes pratiques. En plaçant le corps humain à proximité de l'installation d'Emma McLean, *An invitation to touch*, nous souhaitons susciter une réflexion sur la signification et les implications du toucher dans le contexte des galeries d'art. Nous souhaitons étudier la définition du « toucher respectueux » et la manière dont il s'applique à l'individu. Nous souhaitons susciter une réflexion sur l'impact du toucher d'un objet inanimé par rapport à un objet animé, en espérant favoriser la conscience de soi et la responsabilité dans les interactions du public. Vous êtes invités à toucher / tâter les parties exposées.



Je m'appelle Sage Fabre-Dimsdale, je suis un artiste autochtone du Dehcho Dene et d'ascendance européenne mixte. Originaire du Territoire du Nord-Ouest, je vis maintenant à Tiohtià:ke/Montréal. Je viens du milieu du breakdancing et la danse contemporaine, et je travaille aussi avec des médias mixtes et le collage. La danse est un espace où l'on se concentre sur le moment présent dans un acte ritualiste de prise de risque et d'expression de soi. Le mélange du conscient et du subconscient conduit les sens vers l'inconnu, laissant l'imagination utiliser les capacités du corps physique. Cette pratique permet à de nouvelles sensibilités d'exister et d'informer ma prise de décision, qui fait partie intégrante de ma compréhension globale du monde qui m'entoure. Mon travail reflète mon expérience en tant Autochtone en période postcoloniale dans un environnement urbain, éloigné de mes communautés et me rappelant le coût des systèmes dans lesquels nous vivons aujourd'hui. Mon existence est une déclaration, et je crée en appréciant ceux qui m'ont précédé. Je cherche à établir des liens par le biais de l'art et de la narration, à donner un sentiment de communauté à ceux qui ne se sentent pas à leur place et à partager les espaces de mon imagination avec d'autres.

Léa Bonenfant est un.e artiste montréalais.e qui explore les domaines de la chorégraphie, de la danse contemporaine, du drag, du chant et de la conception de costumes et d'accessoires. S'identifiant en tant que non-binaire,, sa démarche artistique aborde les sujets de la marginalité, de la culture du consentement, du questionnement de la performativité, de la culture du soin (individuel et collectif) et de la valorisation de nos archives corporelles à travers l'idée d'une douceur radicale. Ayant complété un DEC en danse au Cégep de Saint-Laurent, iel prévoit compléter son baccalauréat en danse contemporaine à l'Université Concordia au printemps 2024. La danse moderne, la gymnastique, le cheerleading, le piano, la chorale et la couture ont également enrichi son bagage artistique. Ses processus créatifs développent des environnements où les uns et les autres peuvent collaborer et se sentir plus en sécurité pour être profondément authentiques avec iels-mêmes et les autres à travers la danse et les idées. Iel est profondément engagé.e dans le développement de systèmes de soutien communautaire à travers l'art et le corps.



Anne-Marie Latulippe (a.k.a “Steel Toes”) *Apple*



EN

Artist Statement

In response to Lucy Gill's work, *Mastication*, which asks us to reflect on art consumption as we ingest the product of their labour; *Apple* is a performance that involves sitting on a chair, in “underwear,” with an apple in one hand, and an iPhone in the other, near Gill's piece. Never looking at the public directly with my eyes, my focus will be kept on my phone, which films the audience, who are hopefully watching me. Stillness is the main movement of this performance. Yet, I break it occasionally, adjusting to find comfort, or to take a bite of the fruit. While the gaze is challenged, the audience becomes the object of entertainment for the performer and transformed into an “art” product... without necessarily being aware of it, or aware that they have consented to it. *Apple* is a work that plays with the symbol of the “forbidden” fruit, while reflecting on the current rawness of the art institution, and how it is consumed.

Artist's Biography

Montréal-born and based, Anne-Marie Latulippe was introduced to movement through Martial Arts, but quickly branched off to dancing during her childhood in the 1990s. After studying social sciences and travelling for many years, Anne-Marie pursued her dream to study dancing in 2016 at CÉGEP de Saint-Laurent, and graduated in 2019. She is currently at Concordia University in her 3rd year in the Contemporary Dancing Major. As a Roller Derby athlete known as “Steel Toes” she has recently collaborated with the Musée d'Art Contemporain de Joliette in 2023, as part of a travelling performance experiment that used VR technology, initiated by sound artist Lauren Tortil, and which involved roller-skating through the streets of Joliette, while playing Tortil's composition on a speaker.

En réponse à l’œuvre de Lucy Gill, *Mastication*, qui nous invite à réfléchir sur la consommation d’art en ingérant le produit de leur travail, *Apple* est une performance qui consiste à s’asseoir sur une chaise, en « sous-vêtements », avec une pomme dans une main et un iPhone dans l’autre, à proximité de l’œuvre de Lucy Gill. Ne regardant jamais le public directement avec mes yeux, je me concentre sur mon téléphone, qui filme le public, qui, je l’espère, me regardera. L’immobilité est le mouvement principal de cette performance. Hors, je la romps de temps en temps, en m’ajustant pour retrouver mon confort du confort ou pour prendre une bouchée du fruit. Alors que le regard est défié, le public devient l’objet de divertissement pour la performeuse et se transforme en un produit « artistique »... sans nécessairement en être conscient, ou conscient d’y avoir consenti. *Apple* est une œuvre qui joue avec le symbole du fruit « défendu, » tout en réfléchissant à la crudité actuelle de l’institution artistique et à la manière dont elle est consommée.



Biographie de l’artiste

Née à Montréal, Anne-Marie Latulippe a été initiée au mouvement par les arts martiaux, mais a rapidement bifurqué vers la danse durant son enfance dans les années 1990. Après avoir étudié les sciences sociales et voyagé durant de nombreuses années, Anne-Marie a réalisé son rêve d’étudier la danse au CÉGEP de Saint-Laurent, d’où elle a obtenu un diplôme en 2019. Elle poursuit actuellement sa troisième année dans la majeure en danse contemporaine à l’Université Concordia. En tant qu’athlète de Roller Derby connue sous le nom de « Steel Toes, » elle a collaboré avec le Musée d’Art Contemporain de Joliette en 2023 dans le cadre d’une performance itinérante incluant l’utilisation de technologie de réalité virtuelle, initiée par l’artiste sonore Lauren Tortil. Celle-ci impliquait de faire du patin à roulettes dans les rues de Joliette tout en jouant la composition de Tortil sur un haut-parleur.

Aly Turgeon

erode me

EN

Artist Statement

erode me is a 15 minute solo work choreographed and performed by myself. This solo is in dialogue with the photographic work, *Ambigü* by Em Laferrière. I am inspired greatly by the comparison of form, the simplistic beautification of the trans* body, and the profound message it sends at a time when transgender people are being villainized and dehumanized across the country. As anti-trans rhetoric runs rampant, trans* people have been called upon to stand up for themselves time and time again. The community's resilience has been tested for as long as we've put words to our identities. For this project, I am thinking through the resilience of trans* minds and bodies. Specifically, I am connecting with my personal experience of trans resilience and making links to earthly processes. There are three natural occurrences that I will embody in the vitrine alongside the portraits. The waxing and waning of the moon mirrors the phases of presence in social spaces. Erosion mirrors the constant deterioration of one's integrity, chipping away at the very things that make them whole. Smoldering conveys insistence; burning, fighting, and persisting against all odds. These concepts will be embodied through improvisation, with each concept having four minutes to move (through) me. In order to dig further into the concepts, I will dance the same set phrase at the end of each conceptual improvisation. This phrase will look and feel different each time it is danced, as it is influenced by each concept.



Artist's Biography

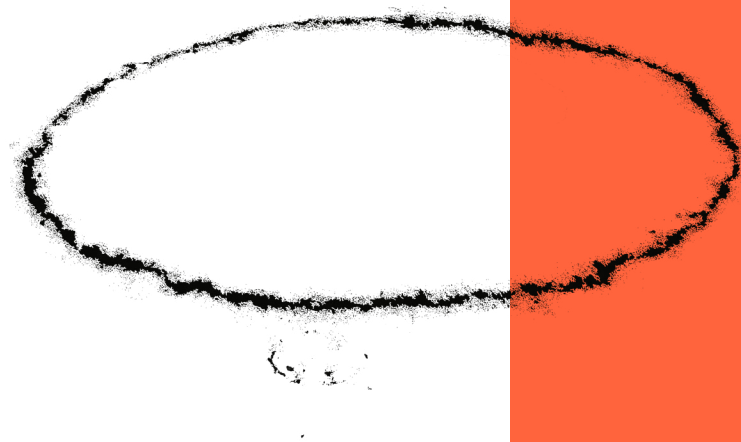
Aly Turgeon (he/they) is a queer, interdisciplinary dance artist from amiskwaciwâskahikan (Edmonton, AB), currently based in Tiohtià:ke (Montréal, QC). Aly is a contemporary dance student at Concordia University, where he has focused on deepening his approach to the generation and staging of choreographic work. Their work mainly investigates questions of humanity and language, centres queer identity and experience, and exposes the complexities within community and interpersonal relationships. Aly is passionately invested in the intersections that exist between visual art mediums and performance art. His process involves prompt/free writing and drawing, collage, graphic design, installation, and multimedia animation. Aly's recent dance film, *PERMISSIONTODREAM?* was presented in July 2023 as part of the REELING: Dance on Screen Festival at Mile Zero Dance (Edmonton). He will be debuting a collaborative choreographic work in the Art Matters Festival (Montréal) in March of 2024.

erode me est un solo de 15 minutes chorégraphié et interprété par moi-même. Ce solo est en dialogue avec l’œuvre photographique *Ambigü* d’Em Laferrière. Je suis très inspiré par la comparaison des formes, l’embellissement simpliste du corps trans* et le message profond qu’il envoie à une époque où les personnes transgenres sont diabolisées et déshumanisées dans tout le pays. Alors que la rhétorique anti-trans se déchaîne, les personnes trans* ont été appelées à se défendre à maintes reprises. La résilience de la communauté a été mise à l’épreuve depuis que nous avons mis des mots sur nos identités. Dans le cadre de ce projet, je réfléchis à la résilience des esprits et des corps trans*. Plus précisément, je m’appuie sur mon expérience personnelle de la résilience des trans* et j’établis des liens avec les processus terrestres. J’incarnerai trois phénomènes naturels dans la vitrine, à côté des portraits. La lune croissante et décroissante reflètent les phases de présence dans les espaces sociaux. L’érosion reflète la détérioration constante de l’intégrité d’une personne, en érodant les choses mêmes qui la rendent entière. L’incandescence traduit l’insistance, le fait de brûler, de lutter et de persister contre vents et marées. Ces concepts seront incarnés par l’improvisation, chaque notion disposant de quatre minutes pour m’émouvoir (me traverser). Afin de les approfondir, je danserai la même phrase à la fin de chaque improvisation conceptuelle. Cette phrase sera différente à chaque fois qu’elle sera dansée, car elle est influencée par chaque concept.



Biographie de l’artiste

Aly Turgeon (il/iel) est un artiste de danse interdisciplinaire queer originaire d’amiskwacîwâskahikan (Edmonton, AB), actuellement basé à Tiohtià:ke (Montréal, QC). Aly est un étudiant en danse contemporaine à l’Université Concordia, où il s’est concentré à approfondir son approche pour la création et la mise en scène d’une chorégraphie. Son travail porte principalement sur des questions d’humanité, de langage, de l’identité et l’expérience queer tout en exposant les complexités au sein de la communauté et des relations interpersonnelles. Aly est passionnément investi dans les intersections qui existent entre les médiums d’art visuel et d’art de la performance. Son processus implique l’écriture et le dessin libre, le collage, la conception graphique, l’installation et l’animation multimédia. Le récent film de danse d’Aly, *PERMISSIONTODREAM?* a été présenté en juillet 2023 dans le cadre du festival REELING : Dance on Screen à Mile Zero Dance (Edmonton). Il a présenté une œuvre chorégraphique en collaboration au Festival Art Matters (Montréal) en mars 2024.



Myra Lintaman is a nonbinary interdisciplinary artist and designer making work at the intersections of tattooing and experimental publishing. They are currently based out of Tiohtià:ke (Montreal).
[nicedamage.bigcartel.com](#)

George Teglas is a student in the Department of Design and Computation Arts.

Ayisha Thier is a designer and visual artist based in Tiohtià:ke (Montréal).
[ayishathier.com](#)

Myra Lintaman est un.e artiste interdisciplinaire et designer nonbinaire qui travaille aux intersections du tatouage et de la publication expérimentale. Iel est actuellement basé.e à Tiohtià:ke (Montréal).
[nicedamage.bigcartel.com](#)

George Teglas est étudiant dans le Département de design et d’arts numériques.

Ayisha Thier est une designer et artiste visuelle basée à Tiohtià:ke (Montréal).
[ayishathier.com](#)

This publication accompanies the 2024 Undergraduate Student Exhibition (USE) *embodied urgencies*, presented at the FOFA Gallery at Concordia University, Tiohtià:ke/ Montréal, Québec from January 15th – February 17, 2024.

Artists: Kat Barr, Cassi Camille, Catherine Desroches, Somaye Farhan, Lucy Gill, Maya Gilmour, Levana Katz, Em Laferrière, Jorge Bernardo Lopera Doncel, Emma Mclean, Clara-Jane Rioux Fiset, and Zebras Collective (Rianna Huynh and Yann-Marc Pignard).

Writers: Raviya Azad, Emiliano Guevara, Nico Linh, and Kioni Sasaki-Picou.

Dancers: Heather Anderson & Laura Borello Bellemare, Léa Bonenfant & Sage Fabre-Dimsdale, Anne-Marie Latulippe, and Aly Turgeon.

Graphic Design: Myra Lintaman, Ayisha Thier, and George Teglas.

Exhibition documentation: Josh Jensen, unless noted.

Performance documentation: Laurence Poirier.

French translation: Concordia Translation Services, unless noted.

French editing: Pierina Corzo-Valero and Geneviève Wallen.

FOFA Gallery Team:
Nicole Burisch, Director
Geneviève Wallen, Exhibition Coordinator
María Andreína Escalona De Abreu, Curator in Residence
Jasmine Sihra, Curator of Sustainability and Engagement
Pierina Corzo-Valero, Communications Coordinator
Snack Witch Joni Cheung, Communications & Administrative Assistant
Laurence Poirier, Outreach Coordinator
Josh Jensen, Technician
Philip Kitt, Technician
Joé Côté-Rancourt, Technician
Paras Vijan, Technician

Jury: María Andreína Escalona De Abreu (FOFA's Curator in Residence), Laurence Poirier (FOFA's Outreach Coordinator), Sabrina Sherman (VAV's Outreach Coordinator), and Emily Blair (VAV's Financial and Administrative Coordinator).

Cette publication accompagne l’exposition annuelle des étudiant.e.s de premier cycle (USE) *urgences incarnées* présentée à la Galerie FOFA de l’Université Concordia, Tiohtià:ke/Montréal, Québec du 15 janvier au 17 février 2024.

Artistes: Kat Barr, Cassi Camille, Catherine Desroches, Somaye Farhan, Lucy Gill, Maya Gilmour, Levana Katz, Em Laferrière, Jorge Bernardo Lopera Doncel, Emma Mclean, Clara-Jane Rioux Fiset et Zebras Collective (Rianna Huynh & Yann-Marc Pignard).

Auteur.trice.s: Raviya Azad, Emiliano Guevara, Nico Linh et Kioni Sasaki-Picou.

Danseur.euse.s: Heather Anderson & Laura Borello Bellemare, Léa Bonenfant & Sage Fabre-Dimsdale, Anne-Marie Latulippe et Aly Turgeon.

Design graphique: Myra Lintaman, Ayisha Thier et George Teglas.

Documentation de l’exposition: Josh Jensen, sauf mention explicite.

Documentation des performances : Laurence Poirier.

Traduction française: Services de traduction de Concordia, sauf mention explicite.

Révision du français: Pierina Corzo-Valero et Geneviève Wallen.

Équipe de la galerie FOFA:
Nicole Burisch, Directrice
Geneviève Wallen, Coordinatrice aux expositions
María Andreína Escalona De Abreu, Commissaire en résidence
Jasmine Sihra, Commissaire à l’engagement et au développement durable
Pierina Corzo-Valero, Coordinatrice des communications
Snack Witch Joni Cheung, Assistant.e aux communications et administration
Laurence Poirier, Coordinatrice à la médiation culturelle
Josh Jensen, Technicien
Philip Kitt, Technicien
Joé Côté-Rancourt, Technicien
Paras Vijan, Technicien

Comité de sélection: María Andreína Escalona De Abreu (Commissaire en résidence de FOFA), Laurence Poirier (Coordinatrice à la médiation culturelle de FOFA), Sabrina Sherman (Coordinatrice de diffusion de VAV) et Emily Blair (Coordinatrice des finances et Coordinatrice administrative de VAV).

Printed in Canada by Graphiscan

This catalogue is set in Century Old Style, Neue Haas Unica, and Century Embodied by Myra Lintaman. 124 copies of this catalogue were printed and a digital version is available on the gallery's website.

All rights reserved © FOFA Gallery
The participating artists and writers retain all the rights to their contributions.
ISBN: 978-1-927629-41-3 (book),
978-1-927629-42-0 (digital)
Legal Deposit: Bibliothèque et Archives Nationales du Québec, Library and Archives Canada, 2024

FOFA Gallery
1515 Ste-Catherine West
Concordia University, EV 1.715
Montreal, Quebec H3G 1M8
concordia.ca/finearts/about/galleries-venues/fofa-gallery.html
info.fofagallery@concordia.ca

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

Imprimé au Canada par Graphiscan

Ce catalogue est composé avec Century Old Style, Neue Haas Unica et Century Embodied par Myra Lintaman. 124 exemplaires de ce catalogue ont été imprimés et une version numérique est disponible sur le site web de la galerie.

Tous droits réservés © La Galerie FOFA
Les artistes et écrivain.e.s participant.e.s conservent tous les droits sur leurs contributions
ISBN: 978-1-927629-41-3 (livre),
978-1-927629-42-0 (version numérique)
Dépôt légal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Library and Archives Canada, 2024

Galerie FOFA
1515 rue Sainte-Catherine Ouest
Université Concordia, EV 1.715
Montréal, Quebec H3G 1M8
concordia.ca/finearts/about/galleries-venues/fofa-gallery.html
info.fofagallery@concordia.ca

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



Artists | Artistes

Kat Barr
Cassi Camille
Catherine Desroches
Somaye Farhan
Lucy Gill
Maya Gilmour
Levana Katz
Em Laferriere
Jorge Bernardo Lopera Doncel
Emma Mclean
Clara-Jane Rioux Fiset
Zebras Collective (Rianna Huynh
& Yann-Marc Pignard)

Writers | Auteurs.trice.s

Raviya Azad
Emiliano Guevara
Nico Linh
Kion Sasaki-Picou

Dancers | Danseur.euse.s

Heather Anderson & Laura Borello Bellemare
Lea Bonenfant & Sage Fabre-Dimsdale
Anne-Marie Latulippe
Aly Turgeon

Designers | Graphistes

Myra Lintaman
George Teglas
Ayisha Thier