

Avec ce procédé, Cloutier ouvre la porte à l'imprévisible. Cette perte de contrôle par rapport à la fabrication de l'image lui permet également d'introduire une notion de temporalité. Moins figées, les images témoignent du passage du temps, de l'impression de la lumière sur le support. L'apparition de la couleur, dans la série *Bleue*, témoigne aussi de l'ouverture de l'artiste à se soumettre aux conditions extérieures, comme si la teinte avait fait son entrée dans les images par un heureux accident. On pourrait par ailleurs se demander si ce lâcher-prise n'est que partiel, tant les compositions peuvent donner l'impression d'être mathématiques, comme un autre clin d'œil à la démarche de Molinari. Pourtant, au lieu de s'appréhender de façon calculée, les œuvres cohabitent plutôt dans une rythmique, un jeu de variations qui nous renvoie d'une image à l'autre.

Si cet aspect référentiel s'opère entre les œuvres, il s'observe aussi en lien avec l'espace physique qui les accueille. Déjà, on perçoit ce glissement avec la série de pliage en trois dimensions faits de papier coton noir, qui donnent un indice sur le processus au cœur du projet en réagissant à la lumière ambiante et à la position du spectateur dans la salle. En réponse au mandat de la Fondation, Cloutier a choisi de placer à proximité deux estampes en noir et blanc de Molinari; des pièces subtiles, sur papier, plus rarement associées à l'imaginaire collectif autour de l'artiste. Le jeu formel se poursuit en relation avec les cimaises prismatiques imposantes placées dans la salle d'exposition, dont Cloutier a choisi de peindre les surfaces de blanc et de noir. Le dispositif d'exposition agit en quelque sorte comme un élément d'une installation, qui réfère inévitablement au caractère architectural évoqué dans les images photographiques.

Comme c'est le cas dans ses installations antérieures, l'artiste parvient à créer un ensemble qui procure une expérience multisensorielle au visiteur et qui bouscule ses perceptions de l'espace vécu et représenté. Les images qui font partie de l'exposition fonctionnent dans une logique qui mobilise le côté tangible et concret de la photographie. Cela se pose en contrepoint à la dominance de l'image écranique¹ avec laquelle il semble impossible d'entretenir le même rapport corporel. La matérialité visible, dans les images de Cloutier, de même que l'engagement physique qui lui est nécessaire pour la fabriquer, s'oppose à la nature mobile et éphémère qui caractérise souvent, de nos jours, la photographie numérique. Ainsi, avec ce corpus qui prend une tangente picturale, Cloutier nous amène en quelque sorte à réhabiliter notre regard pour nous poser dans l'image, faire corps avec elle et en habiter l'espace qu'elle convoque.

1. Cette notion est développée par le théoricien Régis Durand, notamment dans *Habiter l'image : essais sur la photographie, 1990-1994*, Paris, Éd. Marval, 1994.

* Fermeture le 17 mars. Réouverture cet automne, date à confirmer.

Emmanuelle Choquette est chercheuse et commissaire. Elle détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent sur l'influence des conditions de production et de diffusion sur les pratiques artistiques actuelles. Elle s'intéresse particulièrement aux pratiques installatives qui remettent en question la relation qu'entretiennent les artistes ainsi que le public avec l'institution. Elle occupe actuellement le poste de directrice générale d'Arprim, centre d'essai en art imprimé, à Montréal.

Crocodile Tears

Joni Low

UNIT 17

VANCOUVER

MARCH 7 –

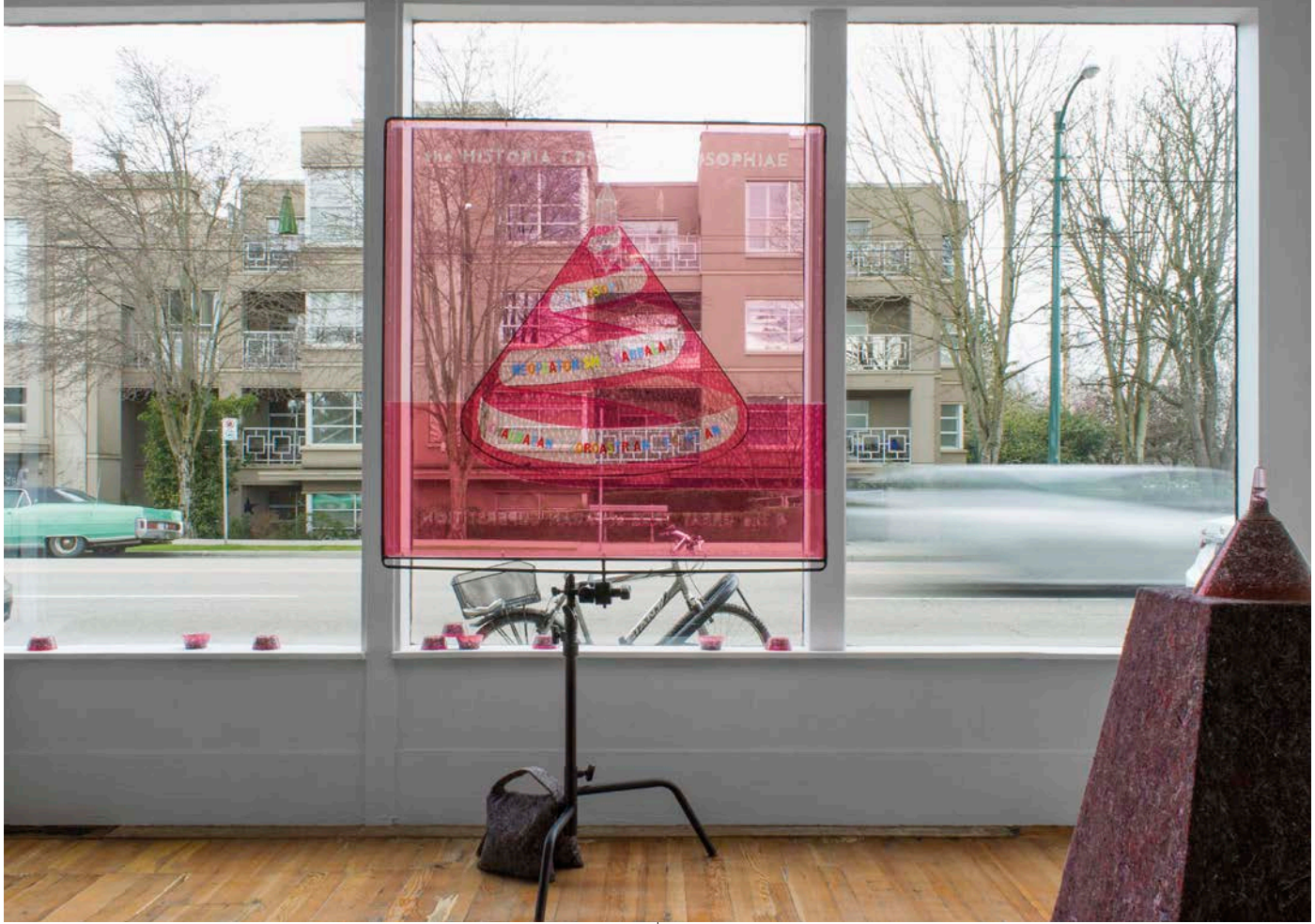
JUNE 14, 2020

We've been feeling, for a while, that things are not as they seem. Much of life is revealed as representation—as rituals drained of myth that we consciously or unconsciously perform. Aesthetics are complicit in masking corruption and deception. Identity is marketed to us as malleable and orchestrated constructs. Feelings have become manipulated, truncated, and weaponized as emotional currency in our algorithmic “experience economy.” If we *feel* it, is that an authentic experience? Yet, what remains of a direct encounter in a media-saturated, technologically-determined existence, when these tools are now subsumed within?

Crocodiles weep when devouring their prey—not with emotion, but of physiological necessity. The aphorism “crocodile tears”—tinged with Christian repentance—emerges in Western literature in parallel with colonialism: perhaps also a subconscious self-portrait of its deceitful sociopathy. This “counterfeit humility,” the theme of Unit 17's three-part exhibition, is uncomfortably fitting for our times: general mistrust of humanity in an era of political and public insincerity—and as our COVID-19 pandemic has exposed, the exacerbation of inequalities amidst the injustices of neoliberal white supremacy and the performance



Lucien Durey. *Stardust*, 2020. Dish rack, bumples, jar lids, ping pong balls, flowers, beeswax, hammock string, 61 x 38 x 33 cm. Courtesy of Unit 17. Photo: Cemrenaz Uyguner.



of “care.” The second iteration, with Deborah Edmeades, Karilynn Ming Ho and Lucien Durey’s new works made just before these global shifts, emulates this skepticism alongside a deep desire for emotional and spiritual truths.

Unit 17 is a commercial gallery-kitchen-garden created by curator Tobin Gibson and named after a dance notation software developed with Merce Cunningham and the local Simon Fraser University in the 1980s. It emphasizes kinaesthetic movements *between*: between individual and collective art-making, the intersection of minimalist and conceptualist art histories in Vancouver since the 1970s and the hybrid art-event space, and *Garden Don’t Care* out back—a learning garden by a collective of artists, where fermentation is both metaphor and inspiration for their organic social-sculptural activities.¹ In *Crocodile Tears*, reality is questioned at its windows, where a transparent-pink glow is emitted from Deborah Edmeades’ *The Great Chain of Pagan Superstition* (2020), a hand-cut sign made from film lighting gels, mounted on a C-stand apparatus designed to create ambient cinematic “effects.” We see it as we see right *through* it. “The *Historia Critica Philosophae*,” it reads as authoritative header, referencing Lutheran philosopher Jacob Brucker’s influential (yet biased) 18th-century works, “and the Great Tree of Pagan Superstition,” it concludes at the bottom. In between, a sweeping ribbon of movements, spanning the 8th to 15th centuries, coiled in a flask-like spiral, is celebrated in Edmeades’ multi-coloured synesthetic alphabet: “Chaldean / Zoroastrian / Egyptian / Neoplatonism / Kabbalah / Theosophy,” it exclaims, punctuated at its peak by a crystal: symbol of the New Age. These are some of the many spiritual philosophies—pantheist, multi-faith, occult, eastern—that were excluded in Brucker’s historicization of what became a “secular” rational western philosophy.

When we peel back the layers of Judeo-Christian capitalist-patriarchal myth, other stories surface. Cleverly, the texts on Edmeades’ sign are mirror-reversed—legible only partially from outside, partially from within—so that the pagan spiral reads with Brucker’s title, and the sweeping generalizations of Edmeades’ temporal markers (“The Roman Empire / Birth of Christ”) align with the Pagan Tree title. The work mocks the enterprise of Western history and the modern academy, inviting us to see through the Christian biases tinting dominant theories of knowledge which, until this past half-century, went largely unquestioned. It points to the New Age as a receptacle for all the spiritualities cast-away, *othered* and omitted, looking at where it persists to conjure change. Scattered on the windowsill and anointing a pyramidal woolen plinth are all these metaphoric misfits—organite sculptures made of discarded metal shavings, pink-tinted resin and quartz crystals, and moulded into household muffin tins. Conspiracies abound, settling like pink dust around the cloaked plinth of *Etheric Ward*, a conical form resembling both its inner metal shavings and the spiral of tinted knowledge that Edmeades’ sign reveals.

Above are other domestic discards: Lucien Durey’s *Skyline* and *Stardust*, two mobile-like sculptures made of dish racks, are adorned with old Cheez Whiz lids, ping pong balls and hair bumpits, all caked with beeswax and dried flowers. Our cobbled-together cosmos: childhood memories parlayed onto remnants of play and artificial glamour. Durey’s wider practice of ekphrasis is manifest in the interplay between sentimental sculpture, poetry and song, drawing from collected consumer detritus as signifiers of a time-space no longer accessible. His poems, accompanying eponymously titled artworks, are often sung at exhibition openings with sister Bess Durey in discordantly upbeat be-bop harmonics; altogether, we feel both the affection for and stings from life’s fraudulent

dreams—of labour and hope with little reward.² In the far corner, *Worker Jelly* (2020), a corresponding canvas stretched from an old curtain and dipped in beeswax resin, echoes other multi-coloured, false universes throughout the exhibition: stains become distant stars, resin acts as a veil to the dreams we are waking from.

Karilynn Ming Ho's *Love is a Four-Letter Word* (2014–2020), a sultry music-video montage, demystifies the love song as a capitalist device and saturates us with the incessant manufacture of romantic desire. The female narration, slowed to suggest indifference, wades through its contradictions: "Falling in love is described as *ascent*—a growth that is insatiable, without end, spanning the infinite..." Yet the idea of love as limitless freedom, always beyond our reach, becomes unhinged. A muscular man lifts weights and emptily recites: "Post-modern love is defined as a crisis of representation in which signifiers and signified do not match." The sound cuts from '90s hip hop *Love Jones* to 10cc's *I'm not in Love*, drenched in '70s melancholy. "I will not just be a tourist in the world of images," says the narrator, "just watching images passing by, which I cannot live in, make love to, possess as permanent sources of joy and ecstasy."

The video strikes comparisons between falling in love and capitalism's economic cycles—seeking the highs of a manic crash and recovery—before deftly shifting to allegories in the natural world: how the moon was close to the earth until the tides repelled her, "pushing away the body that once loved her." In subsequent shots, this tidal force tattoos bodies—waterfall torsos, crocodile tears—revealing both construct and seduction; yet we accept these stand-ins for the possibility of *actual feeling*. A woman onscreen blankly confesses: "I caught myself speaking utterances of love without ever meaning a word... The iteration and ritual became more of a practice than its symbolic value." Ho unravels the emotional bankruptcy of late-capitalism and the trap of this "love" that keeps us desiring beyond attainability. "Falling is relational," the narrator concludes as a plane nose-dives. "You may not even feel the ground slowly giving way beneath you... whole societies may be falling just as you are, and it may just feel like *perfect stasis*: as if history and time have ended and you can't even remember that time ever moved forward." It's eerily prescient, leaving us grasping emptily for an unknown future.

1. Garden Don't Care includes Julia Feyrer, Vivienne Bessette, Salem Sharp, Derya Akay, Kurtis Wilson, Emma Sise, Conor Fanning, Tobin Gibson, and Rowan Anthony Fanning-Blackwater. For more information, see: <http://www.gardendontcare.ca>.
2. Through the allegory of bees, the song *Worker Jelly* confesses: "I bolster the hive / foster larvae / pool the worker jelly // Driven to distraction / my pollen basket / is brimming melancholy ... Do you fear the day I fear? ... Together defectors / sip hibiscus nectar / awaiting catastrophe."

Joni Low is an independent curator and critic whose research explores interconnection, intercultural conversations, sensory experience and their attendant shifts in contemporary life. Recent curatorial projects include *What Are Our Supports?* (publication forthcoming), *Afterlives: Germaine Koh and Aron Louis Cohen, Hank Bull: Connexion* and the symposium *Underground in the Aether*. She lives and works in the unceded territories of the x^wməθkwəy̓əm (Musqueam), Skwxwú7mesh (Squamish), Səlilwətaʔ/Selilwitulh (Tsleil-Waututh) peoples (Vancouver).

Patrick Bérubé, *En parallèle*

Bénédicte Ramade

**ART MÛR
MONTRÉAL
7 MARS –
11 AVRIL 2020***



La pandémie aura réservé un sort cruel à la toute dernière exposition *En parallèle* de Patrick Bérubé, mais aussi un contexte parfait. Cruel, parce que l'exposition n'aura vécu qu'une petite semaine, fermée avec le reste de la province à la mi-mars, puis condamnée à l'invisibilité pour respect inflexible du calendrier de programmation de la galerie Art mûr. Parfait parce que la proposition activait des fantômes, jouait sur le principe de perte, de révélation et de survivance. Elle semblait hantée et déjà prête à assumer sa légende d'exposition fantôme. L'exposition aura donc disparu presque aussi vite qu'elle s'est activée. Il restait alors à la faire revivre par le souvenir de son expérience, un mode d'existence qui lui convient, *in fine*, assez bien.

La disparition est au cœur de nombreuses nouvelles pièces comme dans cet entassement de boîtes d'archives, laissant échapper quelques feuilles dactylographiées des taxonomies du vivant dans son ensemble. L'entreprise titanesque qui est caractéristique des recensements tous azimuts qui se trouvent sur le Web, doit être réduite à une typographie de taille 1 pour être visible ici sur un support imprimé et, donc, devenir complètement illisible et inintelligible. Illusion du savoir à portée de main et pourtant parfaitement inaccessible, magie de l'internet, cimetière de connaissances et vivier d'idées. Et puis, il y a ces espèces à jamais éteintes : l'*Incilus Periglenes*, un petit crapaud doré du Monteverde, le *Monachus*, un type de phoque moine des tropiques, dont le dernier spécimen remonte aux années 1950, le *Bos Primigenius*, un auroch dont le dernier couple représentant de la race s'est éteint en 1627. Chacune des neuf espèces dont le nom latin à peine lisible est embossé sur une feuille de carton noir est suivie d'une date, celle de leur disparition actée par la science. Elles se sont éteintes pour différentes raisons,