

Teja Gavankar. *From there to here for other*, 2017.  
Brique, ciment et aluminium, 15 x 20 cm. Photo : Paul Litherland.



et le motif de la grille, permet d'intégrer le contexte historique à ses réflexions personnelles afin de sonder les profondeurs de l'espace mental et son rapport aux règles imposées par des forces exogènes, telles que l'altérité ou l'environnement sociopolitique.

Un dernier élément de l'exposition, l'intervention *Split Corner*, joue avec la matérialité même du lieu d'exposition, toujours selon le principe d'un dérèglement subtil où un coin de mur, par son nouveau volume fait d'un angle perpendiculaire coupant la ligne verticale, devient inhabituel. En secouant nos attentes relativement à l'espace, Gavankar transforme ainsi une expérience perceptive banale et répétée en une fantaisie architecturale surprenante. En changeant la dynamique de l'espace, comme elle change le rythme d'une ligne ou la structure d'une grille, l'artiste subvertit nos certitudes quant aux éléments structuraux discrets et usuels qui nous entourent, tout en cherchant à briser ces formes qui véhiculent le désir d'un ordre permanent des choses et des lieux.

1. <https://www.tejagavankar.com/memory-drawing>.
2. Ravi Sundaram, *Post-Postcolonial Sensory Infrastructure*, 2015. <http://www.e-flux.com/journal/64/60858/post-postcolonial-sensory-infrastructure/>.
3. (Sundaram, 2015) <http://www.e-flux.com/journal/64/60858/post-postcolonial-sensory-infrastructure/>.

Titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal, Milly-Alexandra Dery est engagée dans divers projets touchant à la recherche et au commissariat d'exposition. Elle s'intéresse notamment aux croisements entre l'art actuel, la géopolitique et les sciences naturelles dans les pratiques contemporaines.

## Fiona Annis. De l'oralité à l'auralité

Bernard Lamarche

**MORMORII**  
**GALERIE DES ARTS VISUELS**  
**QUÉBEC**  
**9 NOVEMBRE –**  
**17 DÉCEMBRE 2017**

Certains dispositifs installatifs reviennent de façon récurrente dans le paysage culturel, au point de flirter avec le risque de s'émousser. Ayant le défaut d'avoir été vus souvent, ils affichent notamment les signes d'une fatigue susceptible de faire rebrousser chemin à quiconque essaie d'y entrer de manière superficielle. Un de ces dispositifs consiste à faire usage d'ampoules électriques pour les suspendre dans un espace privé de lumière et à les animer d'une pulsation synchronisée à des battements de cœur dont la trame sonore habite l'espace. À la Galerie des arts visuels, Fiona Annis n'a pas reculé devant un tel dispositif, mais est pourtant parvenue à fournir la preuve que de tels aménagements, s'ils commencent à devenir monnaie courante, peuvent ne pas avoir perdu de leur superbe et même regagner en fraîcheur. Tout visiteur qui n'aurait pas réussi à dépasser une réaction initiale de rejet sera malheureusement passé à côté d'une installation d'une surprenante profondeur.

Pour *Mormorii*, les registres affectifs étaient bellement mis en résonance avec une appropriation de l'espace valorisée par une dimension sonore adroitement orchestrée, appuyée par une matérialité aux registres aériens. Devant cette installation, une fois passé le réflexe conditionné d'une sensation de trop forte familiarité, on aura compris que l'artiste cherche moins à prendre une distance critique quant à un mode installatif légèrement rebattu qu'à en exploiter la dimension affective, qu'il s'agit ici de déployer ne serait-ce pour montrer qu'il n'a pas fini de livrer tous ses atours. C'est une des réussites de l'exposition, et non la moindre.

Incantatoire, *Mormorii* spatialise en boucle la musique de berceuses enfouies dans les mémoires. Elle table notamment sur la polysémie du mot « diffuser », entre communiquer, faire entendre et l'idée d'une transmission doublée d'un désir de répandre une chaleur intimiste. Bâtie sur une précédente intervention de l'artiste au titre porteur, *The Stars Are Dead But Their Light Lives On*, l'installation fait suite à un travail d'archéologie du patrimoine immatériel, alors qu'en 2016, lors d'une résidence au centre Rad'Art, à San Romano, en Italie (en collaboration avec La Chambre Blanche), l'artiste s'est mise à enregistrer des berceuses anciennes, des airs souvent égarés dans l'horizon reculé de nos histoires personnelles et collectives passées. L'artiste recueille depuis ses archives. Pour *Mormorii*, huit berceuses d'origines culturelles diverses étaient diffusées, dont certaines reconnaissables comme la lointaine *Ani couni chaouani* ou *Fais dodo*, dont l'air remonterait jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle français.



Fiona Annis, *Mormorii*, 2017. Installation sonore. Photo : Galerie des arts visuels – Renée Méthot.

Dans la salle au plancher blanc et luisant de la galerie, une caractéristique qui contribue à rehausser la dimension atmosphérique de l'installation en créant un effet souhaitable de miroitement, Annis a suspendu des ampoules auxquelles elle confère un mouvement pulsatif. Depuis l'arrière des colonnes de la galerie, les fils électriques noirs se déploient dans l'aire d'exposition, signalant qu'ils proviennent d'une même origine cependant invisible, et tissent un réseau aérien baigné d'une lumière ambiante qui sied bien le propos. D'autres fils s'allongent dans l'espace, cette fois rattachés à huit plaques d'aluminium lisses et miroitantes, de teinte foncée. Il faudra faire l'épreuve de l'espace, avoir avancé dans ce méandre pour se rendre compte que ces plaques, alors qu'elles semblaient figurer des stèles suspendues à différentes hauteurs, relèvent davantage de la parole vivante que du monument aux morts.

Devant chacune de ces plaques, le visiteur peut chercher à se mirer, mais il aura vite compris, et c'est un des nombreux raffinements de cette œuvre, qu'il n'y parviendra pas entièrement. En effet, ces surfaces sont animées d'une subtile vibration qui, sans cesse, brouille notre image d'un mouvement presque imperceptible. Sur ces plaques, un fin tracé se distingue également, à force de plissement d'yeux, sortes de constellations

dont le dessin mime l'ensemble de l'installation, et qui se laissent également voir comme des annotations musicales, schématisées selon un modèle distinct des gammes que nous connaissons.

Au bout d'un moment, on saisit que le son émerge de ces plaques qui se substituent aux haut-parleurs classiques. L'artiste a utilisé des transducteurs pour donner son souffle aux chants en faisant vibrer les plaques d'aluminium, source du léger frémissement de notre réflexion et de la propagation des mouvements du son dans l'espace. Cette stratégie semble donner une réverbération unique aux chants entendus. Les propriétés du son accentuent l'impression d'une présence, d'une incarnation de la voix que d'autres techniques n'auraient peut-être pas rendue. La portée de ces textures singulières est sans doute amplifiée par la prise de conscience de notre propre corps et de ses limites, provoquée par l'accumulation d'autant d'éléments dans l'espace.

Il découle de la répartition de ces dispositifs dans la galerie un sens aigu de la composition. Mais surtout, une riche impression demeure voulant que la prise de conscience de notre propre présence, dans ce

qu'il y a peut-être à voir comme un écosystème sensible, s'accompagne d'une volonté de la part de l'artiste de rendre performative la réception de l'œuvre. Notre corps participant résonne, en quelque sorte, avec celui de ces femmes et de ces hommes dont les corps ont vibré en tout premier lieu, en livrant au départ les mélodies. Cette dimension est également soutenue par un autre choix de la part de l'artiste, celui de transmettre les chants selon la forme polyphonique du canon. Aussi les chants semblent-ils se répandre dans l'espace en se répondant, les idées musicales reprises d'une voix à l'autre se reproduisent elles-mêmes dans un esprit de circulation, voire de passation. Outre que donner à ces chants une dimension incantatoire, l'esprit d'imitation propre au canon musical répond aussi d'une préoccupation de Fiona Annis, celle de perpétuer des traditions orales. Or, l'attention portée par l'artiste aux propriétés physiques du son et de notre propre corps dans l'espace aura soutenu un passage de l'oralité à l'auralité, de la voix à l'oreille, pour mettre ainsi l'accent sur ce qui est transmis par l'écoute, la répétition et la mémorisation. À activer nos sens de la sorte et considérer la charge émotive des chants entendus, c'est tout le corps, traversé par un doux frisson, qui se met à vibrer au sein de cette installation.

Conservateur de l'art actuel (de 2000 à ce jour) au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) depuis 2012, Bernard Lamarche a travaillé au Musée régional de Rimouski de 2005 à 2012, à titre de conservateur de l'art contemporain. Il a auparavant œuvré, pendant près de dix ans, comme critique d'art et journaliste pour le quotidien *Le Devoir*. Il a publié nombre d'articles et de catalogues d'exposition.

## **FASTWÜRMS: #Q33R\_WTCH\_P155**

Adam Barbu

**OAKVILLE GALLERIES  
IN GAIRLOCH GARDENS  
SEPTEMBER 24 –  
DECEMBER 30, 2017**

Over the past several decades, the artist duo FASTWÜRMS (Kim Kozzi and Dai Skuse) has fashioned a unique DIY kitsch sensibility that extends across historical narratives, contemporary discourses and utopic mythologies. Occupying this space between blurred pasts, presents and futures, their work imagines alternative practices of political resistance by drawing from an extremely broad range of topics, some of which include anti-colonial resistance, queer ethics, ecological processes, emergent technologies and the occult. #Q33R\_WTCH\_P155, FASTWÜRMS' recent exhibition at Oakville Galleries in Gairloch Gardens, further develops these lines of inquiry by experimenting with new forms of narrative play.

Upon entering the exhibition, we encounter a seemingly abandoned site that appears to be part-studio, part-laboratory and part-devotional centre. One of the direct challenges in describing this intriguing space lies in quantifying the extraordinarily broad collection of objects on display, such as healing crystals, plastic human skulls, tie-dye sheets, industrial work benches, painted canvases, models of unicorn horns, dildos, typed sheets of white printer paper, pegboard signs containing circular world babble and so on. Alongside these discrete curiosities,

the gallery's large pane windows, which typically look out onto the landscaped gardens surrounding Lake Ontario, are mostly obscured with spreads of paint, makeshift curtains and crossed tape strips. Additionally, much of the gallery's floor space has been covered with packing paper, rubber mats and slightly worn rugs. Spread across four rooms and multiple hallways, this display is impossible to digest in a single take, and perhaps even a single visit. It demands our utmost patience. #Q33R\_WTCH\_P155 is, by all measures, a maximalist artist intervention.

Even considering the diverse selection of objects on display, #Q33R\_WTCH\_P155 is situated within a precise and unified narrative structure. At the entrance of the gallery, we encounter a panel of wall text and a folio that helps illustrate FASTWÜRMS' approach to "Witch Nation identity politics"—a mode of praxis that pursues "the diverse, plural, and hybrid, the bountiful and the beautiful, polymorphous and polycultural Avalon." The wall text and the folio also provide a detailed fictional account of the history of the exhibition site. Within this narrative, Gairloch Gardens is referred to as Warlock Gardens, a cover location and code name for the secret military intelligence unit UR BZRCK Warlock. As the story goes, in 1943 the collective unlocked the Nazi enigma machine and subsequently won the war. UR BZRCK then wrote the War against Wars, an emancipation plan that shattered all forms of injustice to construct a new world centred on radical inclusion and the love of difference. Shortly after achieving queer utopia, UR BZRCK abandoned their military post and fled from Warlock Gardens without a trace, leaving behind the space as we see it today.

FASTWÜRMS stages tensions between the narrative frame and the material intervention that stem from the opaque and unresolved visual identities of the display objects. Notably, none of the forms left behind by UR BZRCK bear titles, and their fluid spatial arrangement makes it difficult to identify where one installation ends and another begins.