

in the first half of the first decade of this millennium, when his work was seen through the prism of art world remapping curators such as Enwezor, Hou Hanru, and Hans Ulrich Obrist. In “The London Art Diaries” of 1999 that end section one, Lum openly questioned the centrality of Parisian modernity, around which the core methodologies of art history at the time were formed (we were still in the era of T.J. Clark, Linda Nochlin, Griselda Pollock—and Jeff Wall)—“...that is why people like to visit [Paris] as tourists, precisely because it is irrelevant, a big ruin of modernity, but they are without the melancholia Benjamin felt about Paris. Well, the melancholia is there, if one chooses to feel such feelings, but why would one want to do that?” (62). He also rerouted art history’s itinerary “beyond the standard New York/Paris or Berlin/Moscow foldings, to places such as Vancouver/Hong Kong, Shanghai/Beijing, Nairobi/London, etc.” (77). The Lum of section two rides out this shift.

We encounter a run of writing in which Lum hits the same notes as discipline-altering texts by Piotr Piotrowski, Enwezor, Miwon Kwon, and Nicolas Bourriaud in quick succession. Whether these ideas were in the air, or whether he had perhaps had a drink with Bourriaud before the latter wrote *Postproduction* (take the causal link of influence in whichever direction you’d like), we don’t know. Such a scenario would probably not be unlikely, however; in one of the diaries, Lum narrates a dinner in Vancouver with Boris Groys and his neighbours at the time, artists Rodney Graham and the late Robert Lindsay, in which, in a conversation on Naomi Klein’s then-new *No Logo*, Lindsay throws out an idea that, by chance, would be realized half a decade later by Sianne Ngai in her groundbreaking article “The Cuteness of the Avant-Garde.” By section three, Lum is working on his urban research project

Monument Lab and largely occupied with the questions pertaining to public art. These bring him to two key issues that dominate our immediate present: the right of problematic monuments to occupy public space (“Tracking Colonialism from Delhi to Toronto: Edward VII in Queen’s Park,” 2018) and autonomy protests in Hong Kong (“Eternal Glory to the People’s Heroes!: On Beijing’s *Monument to the People’s Heroes*,” 2018).

For his internationalism, Lum also has written extensively on Canada. In particular, three texts in the magazine *Canadian Art*, spanning four prime ministers, make a valuable contribution to debates on the cultural politics of multiculturalism and heritage in Canadian art. Two texts from the last decade, “Canadian Identity Debates Are Broken. Let’s Fix Them.” (2013) and “Living in America” (2016), deftly balance the superstructure of Canadian art with the bureaucratic base of funding agencies and national institutions and broadcasting. They both depend on the legwork already invested in the definitive “Canadian Cultural Policy: A Problem of Metaphysics” (1999), a tour-de-force history lesson in federal cultural policy and a diagnostic account of Canada’s art ecology that anchors both in the riddle of Canadian national identity. One does wish, however, that these perspectives could be weighed against firsthand accounts from when Lum was most actively engaged in the federal grant-writing rat race—perhaps, if they exist, exhibition texts from when he was director of the Vancouver artist-run centre Or Gallery in the mid-1980s.

Though it begs for philology, the key scholarly utility of this book ultimately might be as a first-hand artefact of the upheavals of Lum’s times, following along the career of an extremely well-informed and perspicacious exemplar who, from the vantage point of 2020, was right about absolutely everything. Or perhaps this book will instead be an artefact of 2020, when Ken Lum is still right about absolutely everything. I’m

writing this in the summer of 2020, in social isolation with my immediate family. Plane travel is ill-advised—our country’s public funding agencies will not let us use grant money for travel-related expenses—and the kind of border-hopping internationalism Lum wrote of so elegantly may not be possible for the foreseeable future. One wonders how the utopianism in Lum’s writing, which narrates his escape from the provincially of a Paris-gazing Canadian art world for appointments in Dakar, Martinique, Shanghai, and Sharjah, will look in the retrospect of COVID-19. As our collective addictions to international hub-hopping and event culture—and the cult of liveness that has now morphed into the compulsion of synchronic attention in endless livestreamed programming—are becoming plainly obvious, how will art as we know it adapt? And might we find somewhere in Lum’s extensive oeuvre that he had been right about that too? ¶

Godfre Leung is a critic and curator based in the territory currently known as Vancouver. —godfre.leung@gmail.com

Rachel Epp Buller, Charles Reeve (dir.)
Inappropriate Bodies: Art, Design, and Maternity

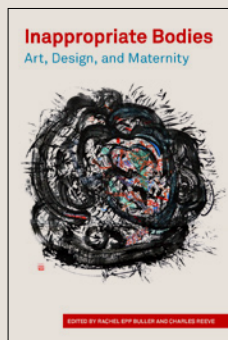
Bradford, Demeter Press, 2019
395 pp. 62 ill. en noir
39,95 \$ ISBN 9781772582093

Kim Rondeau

Publié en 2019 chez Demeter Press, une maison d’édition féministe indépendante basée en Ontario se spécialisant dans les ouvrages consacrés à la maternité, le recueil *Inappropriate Bodies: Art, Design and Maternity* s’inscrit dans une foule de publications et d’expositions récentes offrant

des réflexions sur les intersections entre le monde des arts et la maternité. Effectivement, dans les dernières années, des ouvrages tels que *Feminist Art and the Maternal* (2009) d'Andrea Liss, *The M Word: Real Mothers in Contemporary Art* (2011) de Myrel Chernick et Jennie Klein et *Maternal Bodies in the Visual Arts* (2014) de Rosemary Betterton, ainsi que des expositions dont *Mutter* en 2010, à Graz en Autriche, et *New Maternalisms* (2012-2016) organisée par Natalie Loveless, enfin, des regroupements d'artistes comme Cultural ReProducers, Invisible Spaces of Parenthood et Enemies Good Art, dont il est question dans ce recueil, ont exploré la maternité et sa représentation en art contemporain. Cet intérêt récent porté sur la question de la maternité peut s'expliquer par la place de plus en plus importante que prennent les femmes dans le champ des arts. Héritières, et parfois même filles, des féministes ayant mené les premières batailles de front pour obtenir une place dans le monde des arts, certaines artistes d'aujourd'hui poursuivent le combat en mettant le corps maternel au premier plan.

Bien qu'inspirés par ces réflexions récentes, Rachel Epp Buller, artiste et



professeure associée au Bethel College, et Charles Reeve, professeur d'histoire de l'art à l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario, qui ont co-édité l'ouvrage, se sont penchés sur la question suivante pour mieux se démarquer des ouvrages

précédemment cités: le corps maternel est-il approprié? Buller et Reeve se concentrent donc sur l'inconvenance de la maternité, cette réalité corporelle qui continue de provoquer de l'inconfort, particulièrement au sein d'espaces désincarnés comme ceux de l'art. Dès l'introduction, Buller et Reeve annoncent leur position en soutenant que la maternité existe dans un état de simultanéité, elle est à la fois appropriée et inappropriée. La suite tient dans une démonstration particulièrement efficace de leur prémisses à travers dix-huit textes, divisés en trois sections intitulées «Body Politics», «Family Practices» et «By Design», variant entre l'essai traditionnel, les conversations entre artistes et professionnel.le.s du monde des arts et les textes d'artistes. Les témoignages et les analyses critiques des collaborateurs.trice.s de ce recueil approfondissent la question de l'inconvenance du corps maternel et rendent tangible l'expérience complexe et parfois difficile de la maternité dans les espaces artistiques.

La première section, «Body Politics», porte sur l'idée du corps maternel comme corps non-conforme. Effectivement, le corps maternel, autant celui portant l'enfant que celui prenant soin de l'enfant, dérange les espaces artistiques encore trop souvent ancrés dans une culture patriarcale. Introduire la maternité dans des lieux tels que les galeries, les musées, les ateliers et les universités demeure un acte subversif bien souvent mal accueilli. Les textes de cette section du recueil tentent donc de cerner la façon dont les artistes négocient le corps maternel dans ces endroits. L'essai de la commissaire Julia V. Hendrickson, «The Mother-Shaped Hole: Lise Haller Baggesen's Motherism», par exemple, se penche sur Motherism, le projet multidisciplinaire, en cours depuis 2013, de l'artiste danoise Lise Haller Baggesen. Irene Perez, artiste d'origine espagnole, adresse une lettre à sa fille intitulée «Dear M: Blue Boys, Pink Girls, and Other Myths», qui raconte les moments où

sa corporalité féminine, autant lors de son expérience de la maternité que dans sa jeunesse, a été jugée inappropriée selon les standards sociétaux. Dans son texte «The Artistic Practice of Micol Hebron: Provoking a Performance Heuristics of the Maternal Body», la chercheuse interdisciplinaire Tina Kinsella s'attarde sur le corps maternel allaitant jugé inapproprié sur les réseaux sociaux. En 2015, la plateforme Facebook établissait de nouvelles règles afin de permettre la publication d'images de mères allaitant «activement», c'est-à-dire des images dans lesquelles le mamelon féminin n'est pas visible. Par contre, aucune réglementation similaire n'a été mise sur pied pour contrôler la publication d'images d'hommes dont les mamelons seraient visibles. Afin de souligner l'absurdité du tabou de l'allaitement, l'artiste Micol Hebron a mis au point un cache mamelon numérique à l'effigie d'un mamelon masculin que l'on peut copier/coler sur une photographie de femme allaitant permettant ainsi d'outrepasser les règles des plateformes en ligne comme Facebook. Ces textes amènent efficacement le lectorat à repenser la place donnée au corps maternel dans les espaces non seulement artistiques, mais dans la société en général.

Une des observations les plus intéressantes relevées dans la section «Body Politics» est la qualité intrinsèquement subversive de la non-maternité, sujet exploré dans les textes de la commissaire Lydia Gordon et de l'historienne de l'art Jennie Klein, qui étudient respectivement le travail des artistes Chelsea Knight et Miriam Schaer. Tout comme le corps maternel, le corps féminin non-maternel dérange, car il transgresse les attentes face à la féminité. En ce sens, la maternité se situe simultanément, comme le soutiennent les responsables de l'ouvrage, dans l'approprié et l'inapproprié. C'est à la fois dérangeant d'introduire la maternité dans les espaces artistiques, mais c'est tout aussi dérangeant qu'une artiste générée femme ne corresponde

à l'idéal féminin maternel.

«Family Practices», la deuxième section du recueil, se penche non pas sur le corps maternel, mais sur l'expérience de la maternité et sur la façon dont elle affecte la carrière des artistes. Encore une fois, les auteur.e.s nous confrontent à leurs expériences avec les institutions du monde des arts qui se montrent, au mieux, à peine tolérantes de leur maternité. L'inclusion de la parentalité dans la pratique artistique se fait difficilement comme en témoignent les entretiens de l'artiste et commissaire Niku Kashef avec les artistes Marni Kotak, Courtney Kessel, Seth Kaufman, Margaret Griffith et Jamison Carter, de l'artiste-activiste Terri Hawkes avec Dyana Gravinia, Anna Ehnold-Danailov et Line Langebek et du professeur Charles Reeve avec Jess Dobkin, dont les propos sur la maternité hors du cadre hétéronormatif sont d'une grande pertinence. Ces conversations réussissent à démontrer la richesse des réflexions sur la maternité proposées par des auteur.e.s du monde des arts, et des actions qui s'en suivent, prouvant ainsi que les institutions artistiques gagneraient à se montrer plus inclusives.

La majorité des publications des dernières années sur la maternité et les arts étant écrites d'un point de vue occidental, blanc et colonial, l'essai de l'historienne de l'art assiniboine Alicia Harris, «These Objects Call Us Back: Kinship Materiality in Native America», tout comme la conversation entre Rachel Epp Buller et Ruchika Wason Singh sur les artistes-mères en Asie, tirée de la section «Design», sont essentiels. Harris fait appel aux méthodologies autochtones pour déplacer la notion de maternité de l'humain au matériel. Une analyse des œuvres sculpturales des artistes autochtones Rose Simpson et Marie Watt permet à Harris d'explorer la notion de «kinship» et du passage de savoirs générationnels à travers des objets inanimés. Cette redéfinition

des possibilités du maternel semble constituer une piste de réflexion d'intérêt pour de futurs ouvrages portant sur la maternité et atteste de la nécessité, pour toute publication se voulant exhaustive, de présenter des analyses diversifiées.

La dernière section du recueil «Design», démontre de façon particulièrement poignante comment les espaces et les institutions—non seulement les galeries et les musées mais également les hôpitaux—ne sont pas pensés en fonction du corps maternel. «Design» comprend un des essais les plus remarquables de ce recueil, «The Inappropriate Birthing Body and How the Birth Environment Is Implicated», écrit par l'artiste et professeure Doreen Balabanoff, qui offre une analyse fascinante de l'architecture actuelle des espaces d'accouchement dans les hôpitaux. Elle y souligne l'expérience traumatisante qui en découle pour plusieurs femmes. Balabanoff propose un espace repensé, un «Birth Centre», basé sur les besoins des individus qui accouchent. Si elle est quelque peu utopique, la proposition de Balabanoff n'en est pas moins inspirée.

De la pratique artistique à l'organisation et au financement, *Inappropriate Bodies: Art, Design and Maternity* réussit à dresser un portrait nuancé des différents impacts de la maternité chez les auteur.e.s du monde des arts et dans la société en général. Grâce à leurs témoignages, les auteur.e.s rendent tangibles les difficultés rencontrées par le corps maternel dans ces espaces non-adaptés et parfois hostiles à leurs réalités tout en proposant des solutions éclairées que les institutions gagneraient à explorer. Cependant, l'ensemble questionne peu l'idée reçue de la maternité comme partie intrinsèque de l'identité femme, le mot femme étant compris ici au sens biologique du terme. En ce sens, ce recueil verse parfois dans l'essentialisme et laisse peu de place aux réflexions sur les maternités alternatives, soit des maternités vécues par des personnes

ne s'identifiant pas comme femme. À cet égard, le texte «The Motherbody: An Invitation for Care-Based Work Ethic» et l'insistance de son auteure, l'artiste et chercheure multidisciplinaire Shira Richter, sur le féminin biologique, nous semble un peu hasardeux. Cette dernière semble particulièrement préoccupée par l'invisibilisation des femmes dans la littérature récente sur la maternité en affirmant que «the words “woman” and “mother” are recently being erased from texts about pregnancy and labour and replaced with such words as “pregnant individual”» (p. 128). On ne peut nier que la maternité se vit généralement dans les corps biologiques femmes. Qui plus est, les impacts physiques, psychologiques et émotifs de la maternité affectent principalement les personnes genrées femmes. Toutefois, nous nous permettons de douter de cette invisibilisation de certaines femmes dans les discours sur la maternité se voulant inclusifs.

En fait, dans cette publication, il y aurait eu possibilité de pousser la réflexion plus loin et de s'interroger sur les maternités non-liées à l'identité femme, ou dépassant la binarité des genres. Une analyse en profondeur des impacts de la maternité chez des artistes et professionnels.e.s du monde des arts, dont l'identité genrée ne se conforme pas à une logique binaire homme/femme, aurait permis de complexifier davantage la discussion. L'ouvrage demeure néanmoins ambitieux en plus d'être un apport bienvenu à la littérature actuelle portant sur l'art et maternité. ¶

Kim Rondeau est doctorante en histoire de l'art à l'Université Concordia.
—k-rondeau@hotmail.com