

dans la Forêt Enchantée où les Anicinabek ont vécu, et qui fait maintenant partie du lieu historique national du Fort-Témiscamingue/Obedjwan. L'artiste était assisté pour ce parcours de quinze membres de sa communauté, toutes générations confondues. Ce chemin a été l'occasion pour les différents participants d'échanger, de transmettre et de se réapproprier l'histoire, voire de la réécrire: par exemple, les enfants portaient un camouflage aux couleurs d'écorce pour se cacher des agents des Affaires indiennes, joués par deux participants, venus les arracher à leur famille. Sculpteur de formation, Chevrier a par la suite produit plusieurs sculptures de ces enfants et de leur costume, qu'il a présentées dans l'exposition.

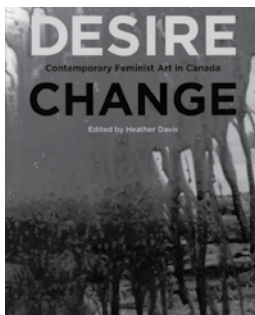
Dans *Les Sept Feux*, Jacques Baril proposait un rassemblement entre la communauté de Pikogan et la population autochtone de Gallichan, afin d'explorer l'importance de la pointe Apitipik comme lieu d'échange. Faisant participer les deux communautés, il a peint sept toiles, qu'il a ensuite symboliquement immolées par le feu sur le lac, face à la pointe, dans une cérémonie de purification. De cette performance est née une installation des restes carbonisés des toiles, présentée au Centre d'exposition.

Virginia Pésémapéo Bordeleau a produit une œuvre mêlant poésie, performance et Land Art, intitulée *Poésie en marche pour Sindy*, rendant hommage aux femmes autochtones disparues et assassinées, et plus particulièrement à Sindy Ruperthouse, disparue depuis 2014 et toujours recherchée. Accompagnant les parents et les proches de Ruperthouse, elle a créé des jardins reproduisant les lettres S-I-N-D-Y dans plusieurs lieux emblématiques de Val-d'Or, durant deux marches poétiques auxquelles la population locale a été conviée.

Kevin Papatie est revenu sur le déracinement de sa communauté, dont le territoire ancestral a été en partie inondé pour faire place à une centrale hydroélectrique. Pour son installation *Otipi*, il est allé prélever

des souches sur ce territoire pour les installer dans le parc de la source Gabriel, à Val-d'Or, et mener à bien une performance revenant sur les événements principaux de sa vie, et invitant le public à réfléchir et à échanger sur les questions du déracinement et de la déculturation. Les souches ont ensuite envahi l'espace de l'exposition, avec une série de documents témoignant du déracinement de la communauté de Papatie.

Finalement, Véronique Doucet a fait appel à la population de l'Abitibi-Témiscamingue pour récupérer et coudre des bas solitaires afin de constituer un immense tipi-jupe, tout en recueillant des témoignages d'abus et d'agressions commis à l'encontre de femmes. Elle a ensuite passé soixante-douze heures nichée dans un arbre, en haut du tipi-jupe qui retombait jusqu'au sol, près du Lac Barrière, afin de transmuter poétiquement la souffrance des femmes. Les témoignages n'ont pas été transposés dans l'exposition ni même documentés, respectant ainsi les confidences recueillies, selon une approche contraire à un extractivisme intellectuel. Toutefois, l'exposition de la tente cousue et des objets utilisés durant la performance permet de reconstituer l'espace créé par Doucet le temps de sa performance.



Le projet *Aki Odehi* de Sonia Robertson a ainsi utilisé l'espace muséal pour créer des espaces de dialogues entre artistes et public, entre différentes communautés, autochtones

et autochtones, des espaces de revendication, d'information, de guérison et d'action, ancrés dans les histoires et les contextes locaux, permettant à l'institution de remplir ses responsabilités sociales, à l'instar d'autres expositions commissariées par des praticiens autochtones, tel.les Sylvie Paré (*Oubliées ou Disparues*, 2015–2019) ou encore Guy Sioui Durand (*De Tabac et de foin d'odeur. Là où sont nos rêves*, 2019). Ces commissaires mettent ainsi au cœur de leur pratique l'engagement sensible et la transformation sociale, pensant de ce fait des solutions dans le contexte actuel de décolonisation des institutions au sein de la société canadienne. ¶

REMERCIEMENT Je remercie Carmelle Adam, directrice du Centre d'exposition de Val-d'Or, pour les informations qu'elle m'a généreusement fournies.

Julie Graff est doctorante à l'Université de Montréal et à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

—julie.graff@umontreal.ca

1. Voir Dylan Robinson et Keavy Martin, dir., *Arts of Engagement. Taking Aesthetic Action In and Beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2016.
2. Dylan Robinson et Keavy Martin, «The Body is a Resonant Chamber», dans *ibid.*, p. 2.
3. Jonathan Montpetit, «What's next for the Indigenous women of Val-d'Or?», *CBC News*, 19 novembre 2016, <https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/val-dor-indigenous-women-1.3858658> (consulté le 30 août 2018).

Heather Davis, ed.

Desire Change: Contemporary Feminist Art in Canada

Montreal: McGill-Queens University Press and MAWA, 2017

328 pp. 94 colour illus.

\$45.00 (cloth) ISBN 9780773549371

Natalie Loveless

Angela Davis has often been quoted as saying “I take my identity from my politics, not my politics from my identity.”¹ This would be an apt epigraph to Heather Davis's beautifully

designed and edited volume *Desire Change: Contemporary Feminist Art in Canada*. Within the pages of this collection, Davis, a Canadian art historian, theorist, curator, and currently an assistant professor in Culture and Media at New York's New School, gathers together voices that tell diverse (and sometimes divergent) histories under the umbrella terms "feminist," "art," and "Canada"—terms that are not taken up in the collection as unifying or as un-problematically coalescing sites of identity, but rather as sites of *intervention*.

Generally speaking, there are two kinds of volumes available to those of us teaching feminist art history: the survey of feminist art practices, such as Norma Broude and Mary D. Garrard's *The Power of Feminist Art* (1996), Helena Reckitt's *Art and Feminism* (2001/2012), and Cornelia Butler and Lisa Gabrielle Mark's 2007 *WACK!: Art and the Feminist Revolution*, and "companion style" collections such as Amelia Jones's *A Companion to Feminist Art Since 1945* (2006) and Hilary Robinson's *A Companion to Feminist Art* (2019). Contributing to the latter variety, *Desire Change* offers the first notable general (that is, not media-specific) companion to feminist art history in Canada. Centering trans*, Indigenous, women of colour, and queer feminisms, *Desire Change* is respectful, while vigilantly critical, of the well-rehearsed impact of middle-class white cis-gender feminisms on feminist discourse. Mid-twentieth century feminist art concerns such as representation and equality are discussed, as are more recent concerns with the intersections of race, class, ability, and sexuality. But it is the volume's foregrounding of Indigenous perspectives in particular, and its positioning of these as central rather than secondary to any contemporary discussion of the terms "feminism," "art," and "Canada," that emerges as its defining characteristic.

The volume's first section, "Desire: Intersections of Sexuality, Gender,

Race" presents four essays that each work to complicate historically "unmarked" (cis-, straight, white, middle-class) feminism. This is done through the interrogation of clothing as an agent of orientalist cultural appropriation and colonial expansion (Alice Ming Wai Jim), the role of abjection in contemporary lesbian feminist art in Canada (Jayne Wark), the frustration of the gaze—as a heteronormative figure organizing desire in the realm of the visible—in Québécois video and performance art (Therese St-Gelais), and an examination of "the animal" and "the alien" as ways to open up thinking on human gender and sexuality (Karen Cope). In Cope's chapter, the multi-species and alien are mobilized as figures to address the degree to which the very act of categorization and naming fails, too often, to acknowledge those "in-between states and possible futures that nonconforming bodies and genders might want or need to imagine" (57). This need to imagine new futures—ones that are attentive to on-the-ground material conditions while simultaneously opening up spaces to *imagine otherwise*—also emerges in the volume's second section.

"Desiring Change: Decolonization" gathers together four essays attentive to the role of art as both attention-gatherer and de-familiarization tool for the project of decolonization. These essays describe artworks interrogating the impact of historical and ongoing violence against Indigenous women (Ellyn Walker), mobilizing Afrofuturist diasporic aesthetics as a repudiation of linear, static, constructions of identity (Sheila Petty), and describing Indigenous multigenerational practices that render the maternal a complex site of production resistant to colonial capture (Jenny Western). Of particular note in this section is Tanya Lukin Linklater's "Desirous Kinds of Indigenous Futurity: On the Possibilities of Memorialization." Written from a situated, political, and poetic perspective, Lukin Linklater's essay rejects the call

for reconciliation in the context of a "post-T.R.C." (Truth and Reconciliation Commission) Canadian landscape. Rather than spaces of reconciliation that serve, despite themselves, to preserve what Eve Tuck and K. Wayne Yang name "settler futurity,"² Lukin Linklater argues for the need to imagine new and robust spaces for Indigenous and settler relations: spaces to think though our political and artistic practices, and to work together, first and foremost, in ways that decentre whiteness as an axis of power and value.

The final section of *Desire Change*, "Forms of Desire: Institutional Critique and Feminist Praxis" consists of two interviews ("Vancouver 1989" and "A Speculative Manifesto for the Feminist Art Fair International"); a historical account by Naoni Brynjolson of MAWA, the partnering institution for the volume; a manifesto by Amy Fung entitled "How to Review Art as a Feminist and Other Speculative Intents;" and Cheyanne Turions's incisive critique of the National Art Gallery, "How Not to Install Indigenous Art as a Feminist." Together, these contributions speak to the importance of intersectional feminist pedagogies, the need to remake power structures from *within* seats of patriarchal-settler power, and the importance of dissent, discord, difference, and debate to the project of art attuned to social, ecological, and institutional justice today.

With *Desire Change* we are called to reimagine our modes of thinking, writing, and making feminist art from deeply situated, accountable positions, attentive to the politics of location and citation, the passion of the poetic, and the urgent need to both *desire* and *enact* change. It should be featured on our bookshelves, in our libraries, and in our classrooms alongside volumes such as Tanya Mars and Johanna Householder's *Caught in the Act* (2004) and *More Caught in the Act* (2016), and Jayne Wark's *Radical Gestures: Feminism and Performance Art* (2006). Like these texts, *Desire Change* introduces the reader to a cross section of feminist artists in

Canada, and has at its heart a feminist revolutionary drive.

Throughout *Desire Change*, the terms of static identities (singly or intersectionally articulated) are reframed in complex and considered ways that attend to what one (collectively or individually) *does* rather than what one (collectively or individually) *is*. The essays and interviews model forms of engagement that acknowledge difference by calling us *in* and *up*, rather than out—modes of coming together that emerge from the margins to make and remake, in ways that are not straightforward or easy, new centres for feminist political art and action. That said, and as many of the authors in the book make clear, such a distinction, while politically important, itself marks a position of privilege for many who are marked visibly and structurally by colour, race, ethnicity, class, ability, sexuality, and gender, among other axes of difference. Not all bodies can, with equal ease—in the academy, in the art world—point attention away from how they signify towards what they are committed to enacting. With this complex and uneven reality kept front and center, *Desire Change* articulates several important threads constitutive of feminist art as it is lived, breathed, and practiced across the stolen Indigenous lands currently called Canada. Rather than simply chart historical and contemporary debates in feminist art, *Desire Change* articulates a cross-section of feminist activity in Canada committed to more-than-intersectional sites of social justice, and works to instill in the reader not only a *desire* for change, but the desire to participate in the on-the-ground *realization* of that change. ¶

Natalie Loveless is an Associate Professor of Contemporary Art and Theory at the University of Alberta.
—nsl@ualberta.ca

1. While Angela Davis has never used this exact phrase in print, it is something that she has expressed in classrooms and public discussion (personal communication with Angela

Davis, January 10, 2019). See also: Alexis Shotwell, *Against Purity: Living Ethically in Compromised Times* (University of Minnesota Press, 2016), 169–170.

2. Eve Tuck and K. Wayne Yang, “Decolonization is Not a Metaphor,” *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1, no. 1, 2012: 1–40.

Kristina Huneault

I'm not myself at all: Women, Art, and Subjectivity in Canada

Montréal et Kingston: McGill-Queen's University Press, 2016

400 pp. 145 illus. coul.

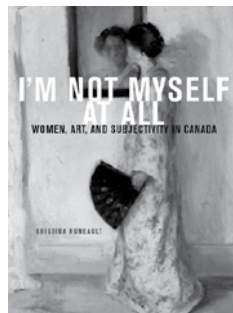
\$ 65 (relié) ISBN 9780773553194

Édith-Anne Pageot

Au carrefour de différentes positions théoriques, plusieurs penseurs et penseuses ont ébranlé les modèles dérivés de la pensée kantienne du moi désengagé. Emmanuel Levinas croyait que l'identité se construit dans un réseau de relations à l'autre. Pour Judith Butler, l'identité a une nature performative, elle est façonnée par des normes intériorisées et naturalisées. Les courants de pensée poststructuralistes et de la déconstruction abordent la notion d'identité collective en termes de groupes d'intérêt stratégiques. La notion d'identité est donc aujourd'hui comprise comme *processus*, répudiant du coup toutes idées de pureté ethnique ou culturelle et évacuant toutes les formes d'essentialisme. Le *processus* identitaire serait une expérience intersubjective, cognitive et affective, nécessairement modelée par des dynamiques complexes entre des référents collectifs psychoculturels, psychosociaux et historiques auxquels chaque individu s'identifie de façon plus ou moins forte.

Poser la question des liens entre les femmes, l'art et la subjectivité suppose donc de s'intéresser aux manières dont l'image participe d'une expérience identitaire qui se construit, se déconstruit et se reconstruit à l'intérieur de cadres

culturels, géopolitiques, codifiés et genrés. L'ouvrage érudit et stimulant de Kristina Huneault, *I'm not myself at all. Women, Art, and Subjectivity in Canada* constitue un modèle audacieux de



renouvellement de l'analyse de «l'expérience identitaire» à partir de la culture visuelle.

Soucieuse de dépasser les binarismes et voulant éviter les écueils, les impasses de l'identité dirait Paul Ricoeur, l'auteure opte en fait pour la notion de subjectivité, entendue au sens d'une conscience de soi intériorisée (self), privilégiant une «approche de l'intérieur» (7) qui tient compte des fractures inhérentes à l'expérience identitaire. Ce faisant, la notion de présence à soi, et d'agentivité, se trouve réintroduite. Partant de l'hypothèse selon laquelle la conjoncture canadienne coloniale entraîne des dislocations géopolitiques et des sentiments d'appartenance profondément ambigus (12), l'auteure centre son analyse autour d'un paradigme: la subjectivité du colon (settler subjectivity). Ce paradigme est problématisé en tenant compte du caractère transnational et transculturel dans lequel les artistes évoluent. Loin de se diluer dans le relativisme culturel et les enjeux géopolitiques, l'image est examinée au plus près, à partir d'une «vue rapprochée» dirait Daniel Arasse. Sans délaisser le matériau biographique (outil méthodologique auquel l'histoire de l'art n'a pas renoncé en dépit des questionnements