

KAPWANI KIWANGA

Hamilton, Ontario, 1978

Red Sky at Night

[Ciel rouge la nuit]

2018

Installation *in situ* (toile d'ombrage, bois)
approx. 165 m²

The Sun Never Sets

[Le soleil jamais ne se couche]

2017

Vidéo HD, couleur, muet

Filmé en Irlande, au Canada (Manitoba et Territoires du Nord-Ouest), en Nouvelle-Zélande, en Australie, au Myanmar, en Inde, à Hong Kong et en Tanzanie.
9 minutes

Collection de l'artiste

Clin d'œil à l'expression « The sun never sets on the British Empire [Le soleil ne se couche jamais sur l'Empire britannique] », largement utilisée par les Britanniques aux 19^e et 20^e siècles afin d'affirmer la grandeur de leur empire territorial, la vidéo *The Sun Never Sets* [Le soleil jamais ne se couche] est composée d'une succession de vues de couchers de soleil rougeoyant les paysages d'anciennes colonies anglaises. Un rapport ambigu se tisse entre les images et l'intitulé. En contradiction avec le titre, la vidéo donne à voir la descente de l'astre lumineux, affirmant ainsi le déclin de l'Empire britannique, un acteur historique important pour la promotion du mode de vie occidental à travers le monde. Pourtant, le soleil refuse de disparaître à l'horizon, ce qui donne également l'impression que cette emprise coloniale persiste et se poursuit, avec les conséquences que cette action implique pour la diversité des cultures, mais aussi, en regard de l'environnement.

En écho à cette œuvre, *Red Sky at Night* [Ciel rouge la nuit], un faux plafond constitué de toile d'ombrage rouge créant des motifs géométriques pleins ou vides et des effets de transparence rythmés par l'épaisseur des couches superposées, transforme l'atmosphère de la salle d'exposition adjacente. La toile d'ombrage est utilisée dans l'agriculture à grande échelle, souvent des fermes de monoculture. Elle permet de maintenir artificiellement un microclimat favorisant la survie de plantes qui ne sont pas nécessairement indigènes. Les pressions du capitalisme, manifestées sous la forme de la surproduction, associées à l'enjeu de la propriété de la terre, s'infiltrant ainsi dans cette réflexion sur les technologies, aussi simples soient-elles, permettant de tirer profit du territoire et de ses matières premières. Intéressée par le potentiel métaphorique et la pertinence sociale et politique des matériaux qu'elle utilise, Kapwani Kiwanga voit dans ce tissu poreux qui joue aussi le rôle d'un écran, une image évocatrice de la complexité du concept de frontière, touchant aux questions d'exclusion et d'inclusion, et de la possibilité de transgression.

KAPWANI KIWANGA

Hamilton, Ontario, 1978

Fire & Fallow

[Feu & jachère]

2018

Tuiles de céramique, glaçure à base de cendres
10 x 15 cm chacune

Collection de l'artiste

KAPWANI KIWANGA

Hamilton, Ontario, 1978

Positive-Negative (morphology)

[Positif-Négatif (morphologie)]

2018

Trou creusé dans le terrain du MAJ et sa terre

30 x 50 x 460 cm

Collection de l'artiste

Le Musée d'art de Joliette se trouve sur le territoire du Nitaskinan, associé à la nation des Atikamekw, qui est en processus de négociation avec les gouvernements du Québec et du Canada depuis 1980, pour leur revendication territoriale globale. L'encyclopédie canadienne nous apprend que le territoire du Québec n'a fait l'objet d'aucun traité historique pour le partage des terres ancestrales des nations autochtones. Si les conséquences quotidiennes de cette réalité ne sont pas directement vécues par la plupart des Québécois, elle génère nécessairement un sentiment d'injustice et mine la confiance des populations autochtones face aux autorités en général, et à la Couronne en particulier. Ces faits ne peuvent que venir à l'esprit lorsqu'on fait l'expérience du nouveau corpus d'œuvres de Kapwani Kiwanga, qui a souhaité attirer l'attention non pas sur le geste complexe d'appropriation du sol sous-tendant tout processus de colonisation, qu'il s'agisse de l'Australie, de l'Algérie, de l'Inde ou encore de l'Afrique du Sud, mais sur celui, moins fréquent, qui consiste à rendre ou à reprendre ce qui a été pris.

Symboliquement, une portion de terre située devant le Musée a été retirée et déplacée dans la salle d'exposition. Cette action en apparence simple a nécessité la mise en place d'un processus de stérilisation visant à étouffer toute parcelle de vie présente dans la matière, ce qui est nécessaire au maintien de l'environnement muséal. Tous les visiteurs qui le désirent sont invités à utiliser l'outil et le seau mis à leur disposition afin de prélever une partie de la terre reposant dans la salle pour la retourner à son emplacement d'origine, devant le Musée. Si la violence du geste initial d'appropriation est soulignée à travers le traitement subi par la terre, c'est à celui de la réparation que l'artiste entend nous faire activement réfléchir. Évolutive et participative, l'installation se modifiera tout au long de l'exposition, soulignant par le fait même le temps et les efforts continus que tout processus de revendication et de négociation exige. Une trace rappelant la cicatrice subsistera sur le terrain, à la suite de l'intervention, marquant pour une durée impossible à prédire l'environnement immédiat du Musée et la mémoire des visiteurs.

KAPWANI KIWANGA

Hamilton, Ontario, 1978

Implements

[Outils d'implémentation]

2018

Outil de céramique, glaçure à base de cendres
approx. 5 x 15 x 10 cm

Seau de métal avec poignées de céramique, glaçure à base de cendres
approx. 23,5 x 18 x 18 cm

Collection de l'artiste

Le 2 juin, de 17 h à 21 h, une rencontre s'est tenue devant le Musée, autour d'un feu, où les participants ont été invités par Kapwani Kiwanga à échanger leurs points de vue, opinions et connaissances sur les enjeux de la décolonisation et de la propriété en lien avec l'exploitation de l'environnement. L'événement misait la diversité des voix et insistait sur l'importance de l'oralité dans la transmission des savoirs; il a été l'occasion de prises de parole, de séances de lecture à haute voix, de visionnements et de présentations. Il reposait sur l'adoption d'une attitude d'écoute, d'ouverture et de partage, dans une ambiance informelle où nourriture et boissons étaient offertes. Si l'artiste a déjà usé du format de la conférence dans certaines de ses performances, se jouant de l'idée, pour reprendre ses mots, que « la conférence est une machine à produire des savoirs autoritaires », ici, c'est plutôt le mode de la conversation qui était de mise, à l'heure où le soleil disparaissait à l'horizon.

La mémoire de cet échange imprègne les carreaux de céramique, l'outil et les anses du seau puisqu'ils ont été créés à Joliette avec de l'argile provenant de Grand-Métis et que la cendre du feu autour duquel les participants étaient réunis a servi à réaliser la glaçure qui les recouvre. Volontairement, les propos n'ont pas été enregistrés; ils subsistent dans la tête de ceux qui étaient présents, dans les réflexions qu'ils continueront peut-être à susciter en eux, dans les actions qu'ils poseront peut-être différemment à l'avenir. En servant de contexte préalable au geste de restitution que les visiteurs sont invités à poser, ces paroles, inscrites dans les objets qui sont manipulés, se perpétuent autrement, infusant symboliquement les actes effectués. En écho au cycle de renouvellement de la nature, où le bois devient cendres qui deviennent terreau nourrissant le sol, les paroles se transmettent, se transforment et influencent ou conditionnent les gestes et modes de vie adoptés par chacun, à travers le temps.

Protocole de participation

Prendre l'outil de céramique avec soin.

L'utiliser pour déposer délicatement la terre dans le seau.

Fermer le seau à l'aide du couvercle.

Remettre l'outil sur la tablette.

Sortir du Musée pour vider le contenu du seau dans le trou.

Remettre le seau à sa place originale, sous la tablette.