



La cueillette | The Foray

Johanne Sloan

Noémie Fortin

Dean Baldwin Lew

Raphaëlle de Groot

Patricia Pérez Rabelo

John Player

Jérôme Fortin

Christa Nemnom

Jean-Pierre Aubé

Yoshihiro Suda

Serena Desaulniers

Francine Larivée

Isabelle Hayeur

Cailen Pybus

BGL

Pascal Grandmaison

Table des matières | Table of Contents

Johanne Sloan

The Foray at a Time of Ecological Urgency 04

La cueillette en temps d'urgence écologique 05

La cueillette
Noémie Fortin

Dean Baldwin Lew, *Milne Cottage, Baptist Lake, Malpeque Oysters*, 2012.

Raphaëlle de Groot,
Le poids des objets — Port de tête, 2009.

01



Tricholoma magnivelare

06 Contamination
Christa Nemnom

08 Jean-Pierre Aubé,
Electrosmog Venezia, 2015.

09 Yoshihiro Suda, *Weeds*, 2018.

03



Laetiporus sulphureus

14 Trace
Cailen Pybus

16 BGL, *Domaine de l'angle II*, 2008. 24

17 Pascal Grandmaison, *Manner*, 2003. 25

05



Gyroporus cyanescens

Entanglement
Patricia Pérez Rabelo

John Player, *(Untitled)*, 2014.

Jérôme Fortin, *Cabinet de curiosités (Madrid)*, 2005.

02



Pleurotus ostreatus

10 Resource
Serena Desaulniers

12 Francine Larivée, *Ça*, 2010.

13 Isabelle Hayeur, *Castaway*, 2012.

04



Morchella esculenta

18 Biographies 26

20 Colophon 28

21

The Foray at a Time of Ecological Urgency

Of what value is the foray? It begins with an individual who ventures into an environment that is unknown or perhaps not fully mapped. After a length of time, it is expected that the forager will return with something that was acquired along the way. In the case of mushroom-hunting, the “something” in question might be edible, and end up being consumed and digested by people. In such cases what was initially a trace of the external environment loses its distinct identity, having literally become part of us. This kind of foray is both material and embodied.

The foray can also operate on imaginative, conceptual, and aesthetic levels. An individual (who is perhaps an artist, curator, historian, or writer) deliberately leaves behind familiar spaces and habits, striking out into an indeterminate milieu. A version of the foray is evident in some artworks presented in this publication – whereby artists crossed paths with objects, whether naturally-occurring or culturally-produced, that are eventually incorporated into works of art. Here again there is a material outcome to the foray. But the “something” to be gained from a foray might not be material at all, or not primarily so. Perhaps what is gleaned is increased knowledge, a sensory awakening, or an expansion of consciousness.

It can be argued that every walk in the forest (whether someone is actively looking for mushrooms or not) will generate a new spark of knowledge, but the group of art historians gathered in this publication are interested in what kind of knowledge might be available in the twenty-first century, during this time of ecological urgency. We first started talking about these questions in the context of a graduate seminar I taught in the Department of Art History at Concordia University, entitled *The Anthropocene: Theory, Activism, Art*. The term Anthropocene is now widely used to describe the combined effects of climate change, pollution, habitat loss, extinction, and other planet-wide problems wrought by humans – although the idea that all humankind is responsible has been criticized on many occasions. Métis scholar Zoe Todd reminds us that Indigenous cultures have traditionally approached the non-human natural world with great respect, while art historian T.J. Demos refers to the “petro-capitalist Anthropocene” to ensure that the brutal extractivism that is typical of capitalism is targeted as the real culprit.⁰¹ There is undoubtedly a strong momentum across the arts and humanities, to question, discuss, and reimagine how we situate ourselves on planet Earth at this moment in time.

The writers for this publication have organized their project according to a series of thematic keywords. There is The Foray itself, which provides a title for the project, along with Entanglement, Contamination, Resource, and Trace. Each of these keywords is introduced and its range of meaning explored, to then become a framing device for selected artworks. It is interesting to note that at one level each term refers to natural-

Johanne Sloan

ly-occurring conditions, but the authors have persuasively translated these evocations of natural phenomena into complex cultural concepts. In this way the set of terms become conceptual tools – templates, metaphors, or figures to think with. This burst of creative scholarship was inspired by the writings of Anna Lowenhaupt Tsing and Donna Haraway.⁰² Both these authors are conscious of the enormous challenges that face anyone trying to think seriously about the fate of our devastated planet. Haraway explicitly maintains that it’s a mistake to try and tackle this ecological impasse when continuing to use the same dangerously obsolete modes of thought, such as “human exceptionalism and bounded individualism.”⁰³ New (or newly reconfigured) concepts, stories, or images must be put forward, if we are to genuinely re-think the earthly realm as a shared resource.

Today, a walk in the forest can no longer be construed as an escape from the troubles of human civilization, because there is no part of the biosphere that has remained unaffected by the Anthropocene regime. That doesn’t mean, however, that we shouldn’t continue to be enthralled by the natural world, and to learn from the myriad ways that non-human life forms inhabit the planet. In this sense, the mushroom-seeking foray into the forest gets cast in a different light: it is thanks to the insights of scientists, environmentalists, and ecological theorists that a picture emerges of how marvellously complex a normal forest environment can be. A mushroom might be sighted, growing under a tree, but in fact those two side-by-side organisms are part a massive, entangled, underground network: the intricate filigree of the mycelium is symbiotically joined to the arboreal root system, allowing nutrients, microbiota, and information to travel through and between. This on-going, fruitful co-contamination challenges the very idea of individualism. In such cases the foray taps into knowledge that is embedded in the natural history of the planet.

01 Zoe Todd, “Fish, Kin and Hope: Tending to Water Violations in *amiskwaciwâskahikan* and Treaty Six Territory,” *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 43 (Spring/Summer 2017): 102-107.
T.J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (Berlin: Sternberg Press, 2017), 47.

02 Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015).
Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham, NC: Duke University Press, 2016).

03 Haraway, *Staying with the Trouble*, 30.

La cueillette en temps d'urgence écologique

Quelle est la nature de la cueillette? Elle commence avec un individu qui s'aventure dans un environnement qui lui est inconnu et qui n'est peut-être pas entièrement cartographié. Après un certain temps, on s'attend à ce que le cueilleur ou la cueilleuse revienne avec quelque chose qui a été trouvé en cours de route. Dans le cas de la chasse aux champignons, le "quelque chose" en question pourrait être comestible et finir par être consommé et digéré. Ainsi, ce qui était initialement une trace de l'environnement extérieur perd son identité distincte, étant littéralement devenu une partie de nous. Ce type d'incursion est à la fois matérielle et incarnée.

La cueillette peut également œuvrer sur les plans imaginatif, conceptuel et esthétique. Un individu (artiste, conservateur·trice, historien·ne ou écrivain·e) laisse délibérément des habitudes et des espaces familiers derrière, s'engageant dans un milieu indéterminé. On retrouve une version de la cueillette dans certaines œuvres d'art présentées dans cette publication – dans lesquelles les artistes ont croisé le chemin de différents objets, qu'ils soient produits naturellement ou culturellement, et les ont intégrés dans leurs créations. Là encore, l'incursion a un résultat matériel, mais le "quelque chose" à gagner peut parfois être immatériel. Il se peut que ce que l'on en retire soit un approfondissement des connaissances, un éveil sensoriel ou une expansion de la conscience.

On peut affirmer que chaque promenade en forêt (que quelqu'un soit activement à la recherche de champignons ou non) génère une nouvelle étincelle de savoir, mais le groupe d'historien·ne·s de l'art réuni·e·s dans cette publication se penche plus précisément sur le type de connaissances qui pourraient être disponibles au XXI^e siècle, en cette période d'urgence écologique. Ces questions ont initialement été discutées dans le cadre d'un séminaire de deuxième cycle que j'ai enseigné au département d'histoire de l'art de l'Université Concordia, intitulé *L'Anthropocène : Théorie, activisme, art*. Le terme Anthropocène est aujourd'hui largement utilisé pour décrire les effets combinés du changement climatique, de la pollution, de la perte d'habitat et de biodiversité, de l'extinction et d'autres problèmes planétaires provoqués par les humain·e·s – bien que l'idée que toute l'humanité en soit responsable ait été critiquée à de nombreuses reprises. L'anthropologue métisse Zoe Todd nous rappelle que les cultures autochtones ont traditionnellement abordé le monde naturel non-humain avec beaucoup de respect, tandis que l'historien de l'art T.J. Demos fait référence à « l'Anthropocène pétro-capitaliste » de manière à ce que l'extractivisme brutal typique du capitalisme soit ciblé comme le véritable coupable.⁰⁴ Les arts et les sciences humaines manifestent actuellement un grand engouement pour remettre en question, discuter et réimaginer la façon dont nous nous positionnons sur la planète Terre en ce moment.

Les auteur·e·s de cette publication ont structuré leur projet à partir d'une série de mots-clés thématiques. Il y a la cueillette elle-même, qui donne un titre au projet, aux

Johanne Sloan

côtés des mots enchevêtrement, contamination, ressource et trace. Chacun de ces mots-clés est présenté et sa signification est explorée, avant de devenir un dispositif encadrant les œuvres d'art sélectionnées. Il convient de souligner que ces termes renvoient d'une part à des conditions naturelles, mais que les auteur·e·s ont d'autre part traduit de manière convaincante ces évocations de phénomènes naturels en concepts culturels complexes. De cette façon, ils deviennent des outils conceptuels – des modèles, des métaphores ou des figures avec lesquelles réfléchir. Cet élan de créativité a été inspiré par les écrits d'Anna Lowenhaupt Tsing et de Donna Haraway.⁰⁵ Ces deux auteures sont conscientes des énormes défis que doit relever quiconque tente de réfléchir sérieusement au sort de notre planète dévastée. Haraway soutient explicitement que c'est une erreur d'essayer de s'attaquer à cette impasse écologique en continuant à utiliser les mêmes modes de pensée dangereusement obsolètes, tels que « l'exceptionnalisme humain et l'individualisme limité ». ⁰⁶ De nouveaux concepts, histoires ou images (ou des images nouvellement reconfigurées) doivent être mis de l'avant si nous souhaitons réellement repenser le monde en tant que ressource partagée.

Aujourd'hui, une promenade en forêt ne peut plus être interprétée comme une évasion des troubles de la civilisation humaine, car il n'y a pas une partie de la biosphère qui ne soit pas touchée par le régime de l'Anthropocène. Mais cela ne veut pas dire que nous devrions cesser d'être fasciné·e·s par le monde naturel, ou que nous devrions renoncer à tirer des leçons des multiples façons dont les formes de vie non-humaines habitent la planète. En ce sens, l'incursion dans la forêt à la recherche de champignons est présentée sous un autre jour : c'est grâce aux idées des scientifiques, des environnementalistes et des théoriciens de l'écologie qu'une image se dégage de la grande complexité que peut revêtir un environnement forestier ordinaire. On peut apercevoir un champignon poussant sous un arbre, mais en réalité, ces deux organismes coexistent dans un réseau souterrain massif et enchevêtré : l'inextricable filigrane du mycélium est relié de manière symbiotique au système racinaire arboricole, ce qui permet aux nutriments, au microbiote et aux informations de circuler entre eux. Cette co-contamination permanente et fructueuse remet en question l'idée même d'individualisme. Dans de tels cas, la cueillette puise dans des connaissances qui sont ancrées dans l'histoire naturelle de la planète.

04 Zoe Todd, "Fish, Kin and Hope: Tending to Water Violations in *amiskwaciwâskahikan* and Treaty Six Territory," *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 43 (Spring/Summer 2017): 102-107

T.J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (Berlin: Sternberg Press, 2017), 47.

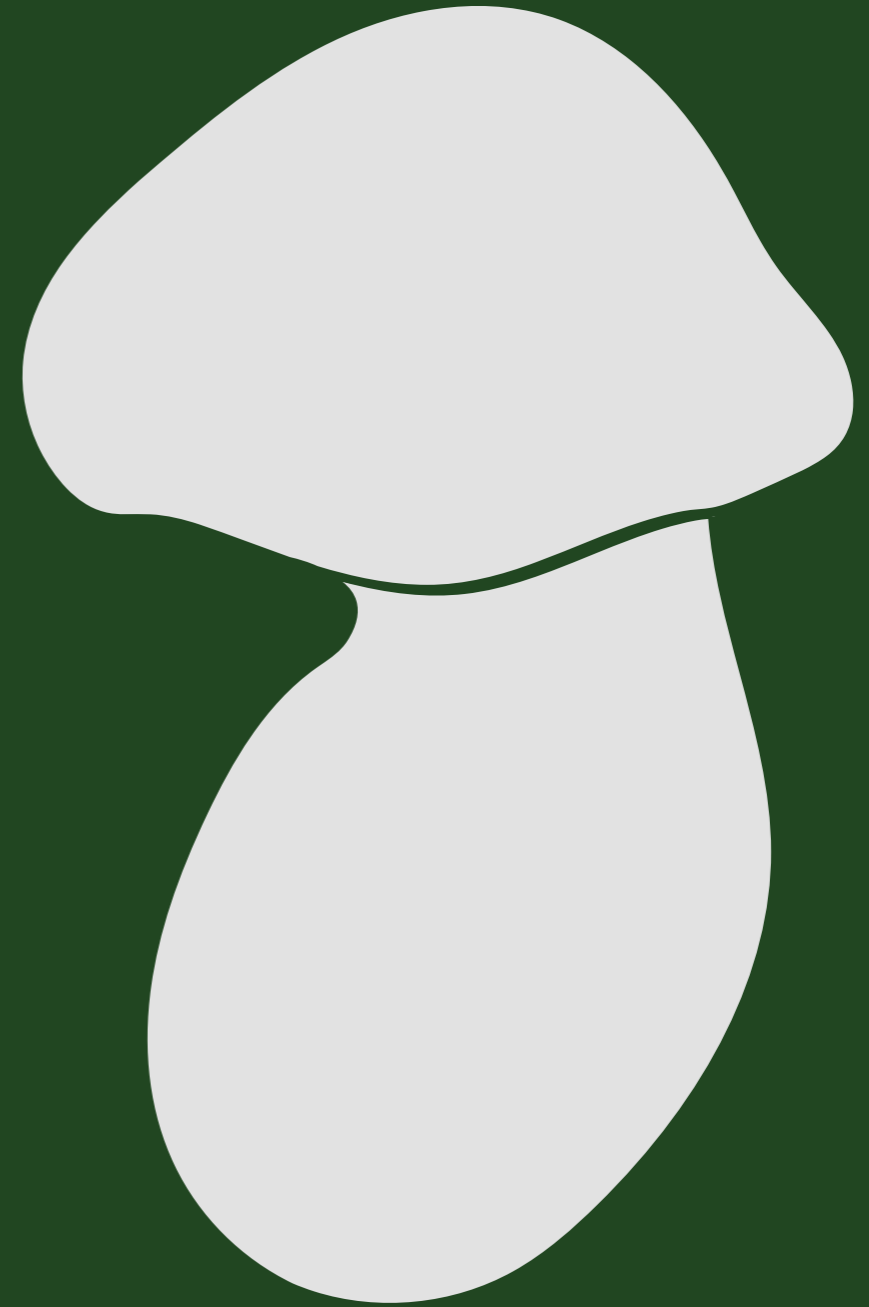
05 Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015).

Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham, NC: Duke University Press, 2016).

06 Haraway, *Staying with the Trouble*, 30.

La cueillette

01



Tricholoma magnivelare

Dans son livre *Le champignon de la fin du monde*, l'anthropologue Anna Lowenhaupt Tsing suit les traces du champignon matsutake – depuis les vestiges de la catastrophe atomique d'Hiroshima jusque dans les forêts dévastées par l'industrie du bois en Oregon, ainsi qu'en Asie, en Finlande et au Canada. Pour Tsing, le matsutake permet de penser la vie qui perdure dans les ruines du capitalisme: «Les matsutakes sont des champignons sauvages qui vivent dans les forêts perturbées par les humains. Comme les rats, les ratons laveurs et les cafards, ils s'accommodent bien de certains des dégâts environnementaux provoqués par les humains. Mais ils ne sont pas une nuisance; ils sont un plaisir gourmet précieux – au moins au Japon, où le prix des matsutakes peut en faire parfois les champignons les plus chers au monde».⁰⁷

Cette notion de coexistence dans des environnements perturbés nous sert de guide pour penser une exposition – devenue projet de publication – qui présente une série d'œuvres rassemblées par une lecture écologique de la collection Landriault-Paradis. Aucune des œuvres faisant l'objet de nos recherches ne représente le règne des fungi, mais toutes y sont rattachées par les enjeux discutés dans les pages qui suivent. En s'inspirant du travail de Tsing, nous utilisons la figure du champignon et le monde de possibilités auquel elle nous permet d'accéder, en tant que métaphore posant les œuvres présentées comme des pistes de solutions pour apprendre à vivre dans un monde marqué par une crise environnementale mondiale.

Le projet de recherche *La cueillette / The Foray* prend comme point de départ une marche en forêt à la recherche de champignons. Son cadre conceptuel suggère une analogie entre la cueillette et l'incursion dans une collection d'œuvres d'art dans le but d'en regrouper une dizaine sous un thème unificateur. Les deux activités requièrent une attention particulière, une ouverture face aux possibilités et un peu de chance. Le concept d'identification est également important, autant pour éviter de s'empoisonner avec un festin forestier que pour arriver à déceler des liens entre des œuvres d'art qui semblent initialement disparates.

De l'idée fédératrice de la cueillette, de l'incursion, se déclinent quatre axes théoriques sous lesquels le projet se développe. Dans le même panier que le matsutake (*Tricholoma magnivelare*), d'autres champignons servent à illustrer ces concepts, à commencer par le pleurote en huître (*Pleurotus ostreatus*) dont le mycélium est ensemencé sur des sites pollués. En se nourrissant des matières toxiques qui se trouvent dans le sol, le champignon les métabolise dans un processus appelé mycoremédiation. Ce vorace réseau mycorhizien qui sert à assimiler les polluants propose ici l'enchevêtrement des œuvres et des idées discutées. Le polypore soufré (*Laetiporus sulphureus*), un champignon parasitaire pouvant être utilisé en médecine comme un antibiotique, sert d'image au phénomène de contamination intrinsèque à plusieurs œuvres sélectionnées. De la même façon que le matsutake,

la morille blonde (*Morchella esculenta*) qui est très répandue au Québec constitue une ressource prisée avec une valeur marchande élevée, faisant allusion aux implications commerciales du monde de l'art. Finalement, la notion de traces apparaît avec les marques du changement de couleur d'une variété de champignons très particulière – le bolet bleuissant (*Gyroporus cyanescens*), dont la chair blanchâtre tourne au bleu foncé lorsqu'on l'abîme, le coupe, ou le cueille.

07

Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, trad. Philippe Pignarre (Paris: La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, 2017), 34.

Dean Baldwin Lew, *Milne Cottage, Baptiste Lake, Malpeque Oysters, 2012.*



Dean Baldwin Lew

Milne Cottage, Baptiste Lake, Malpeque Oysters, 2012.

Impression jet d'encre sur vinyle,

71 x 104 cm

Édition de 05

Noémie Fortin

En 1947, le peintre paysagiste David Milne s'est établi sur le territoire de Baptiste Lake, près de Bancroft en Ontario. Il y a construit une petite cabane en bois rond pour se consacrer à son art et pour passer du temps en plein-air.⁰⁸ Soixante-cinq ans plus tard, Dean Baldwin Lew visite le site aux côtés de Mary Milne, la petite-fille du célèbre peintre. Ils y consomment un repas : des huîtres Malpeque assaisonnées de raifort, de sauce tabasco et de lime.

Bien que la photographie titrée *Milne Cottage, Baptiste Lake, Malpeque Oysters* fasse en partie référence à la tradition de peinture de paysage de par le lieu investi, Baldwin Lew y revisite plusieurs thèmes récurrents dans sa pratique. Depuis une vingtaine d'années, il sonde les habitudes de consommation nord-américaines. Au sein de ses installations conviviales, l'artiste propose de partager un repas différemment ou de trinquer dans des situations inhabituelles. Il crée des espaces hybrides, des sculptures d'envergure aux airs de constructions architecturales et à l'esthétique DIY qui mettent la table pour une performance relationnelle où il joue le rôle de l'hôte. En marge de ces événements-performances, un travail de documentation prend place : c'est avec la photographie et la vidéo qu'il en immortalise les traces. Dans le prolongement de cette démarche, Baldwin Lew revisite l'art de la table au cœur du paysage forestier que David Milne s'est approprié à la fin de sa vie. Il n'y reprend pas la formule du paysage bucolique prisée par le peintre, mais s'attarde plutôt à montrer les traces des relations sociales qui l'habitent et des implications commerciales qui y sont inhérentes.

En plus d'une pile de coquilles d'huîtres, l'image donne d'autres indices quant à la teneur de l'évènement : une planche à découper, un couteau à huîtres, un décapsuleur, un mégot de cigarette écrasé dans un cendrier, etc. Une aura post-célébration émane de la photographie, on y devine les conversations qui ont animé la scène où l'artiste partage un festin avec des ami·e·s. Il est intéressant de considérer cette œuvre en relation avec la cueillette, notamment parce qu'elles prennent toutes deux place en forêt, mais aussi parce que c'est souvent ainsi que se termine une sortie à la recherche de champignons – autour d'un repas improvisé où sont apprêtées les trouvailles de la journée. Sauf qu'ici, les huîtres pêchées dans la baie de Malpeque à l'Île-du-Prince-Édouard et dégustées au beau milieu d'une forêt ontarienne témoignent d'une espèce naturelle déplacée, impliquant le transport de ressources provenant d'un écosystème étranger et soulignant la dualité des sites qui coexistent dans l'œuvre.

08

David P. Silcox, « Leaves in the Wind Baptiste Lake, 1947-1953 », dans *Painting Place: The Life and Work of David B. Milne* (Toronto: University of Toronto Press, 1996), 348-70.

Raphaëlle de Groot, *Le poids des objets – Port de tête*, 2009.



Raphaëlle de Groot

Le poids des objets – Port de tête, 2009.

Impression jet d'encre,

2 x 50 x 66 cm

Édition de 03

Noémie Fortin

Le cycle de création *Le poids des objets* a animé la pratique artistique de Raphaëlle de Groot entre 2009 et 2016. Au fil des années, De Groot a amassé près de 1800 objets délaissés dont les propriétaires n'arrivaient pas à se départir. Provenant de divers participant-e-s au Canada, aux États-Unis, au Mexique et en Italie, chaque don est accompagné d'une fiche descriptive relatant l'histoire qui y est rattachée. Essentiellement fondée sur une exploration performative de la valeur intrinsèque des objets ordinaires et des pratiques de collectionnement, la trame narrative du projet *Le poids des objets* débute avec ces récits de donation : « Chien vert en peluche avec une oreille manquante. Il a été trébuché et conservé pendant les 21 dernières années. Trop miteux et endommagé pour donner, mais trop précieux pour jeter. »

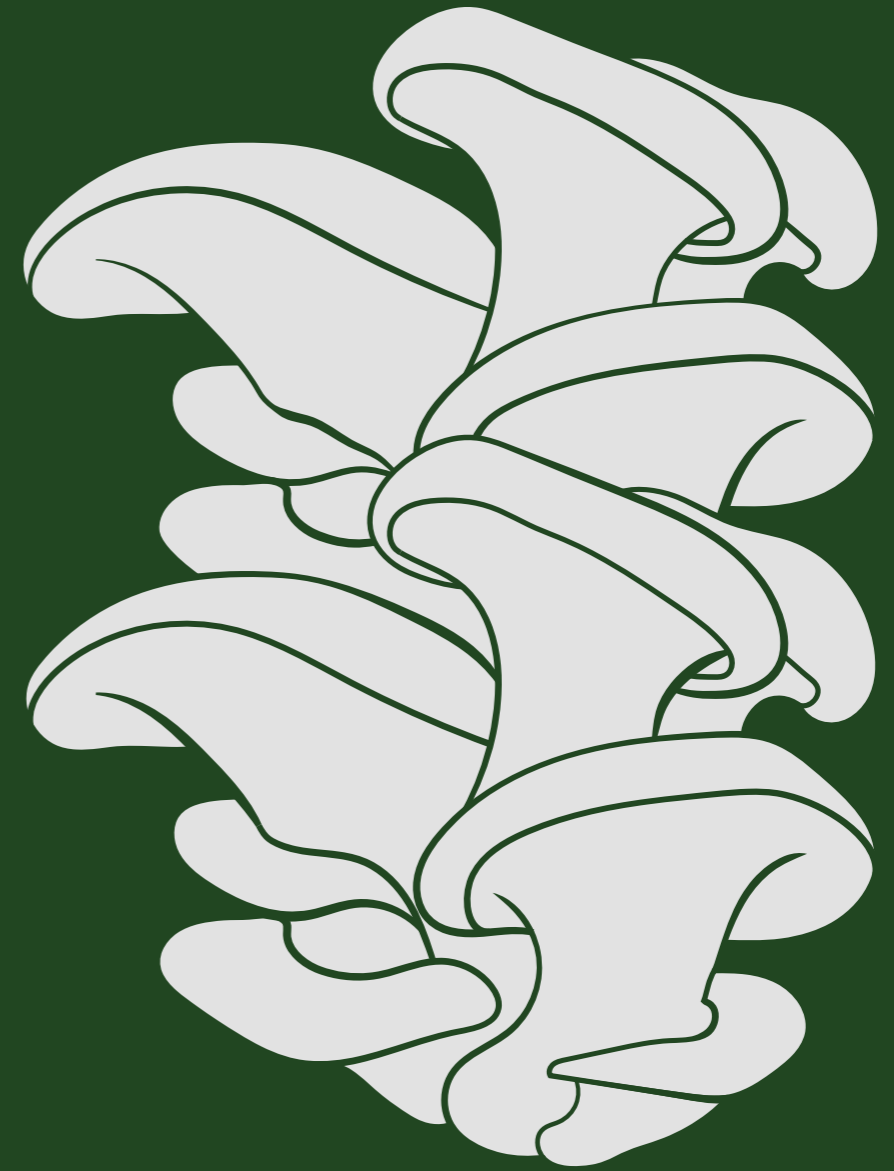
Chaque lieu investi, chaque communauté visitée, a mené à une cueillette d'objets venus garnir la collection de l'artiste. Récoltés un à un, ceux-ci se rencontrent au sein de la collection, leurs histoires s'entremêlent, donnant lieu à la création de nouveaux micro-récits. Alors que le premier chapitre du projet s'articule autour des gestes de récolte menant à la constitution d'une collection – s'apparentant à la cueillette et aux processus d'identification de champignons – le deuxième chapitre s'affaire quant à lui à déceler les liens qui connectent les objets entre eux. Leur deuxième vie est imprégnée de nouvelles histoires par le biais d'actions et de performances qui tendent à réactiver leur mémoire : les porter sur son corps, les emmener en voyage, les placer dans différents contextes et paysages, etc. Le dyptique *Le poids des objets – Port de tête* (2009) présente les traces de ces actions, d'abord sous la forme d'une photographie documentant une performance où l'artiste porte littéralement le poids d'objets de sa collection sur sa tête, puis d'une série de notes tirées des fiches qui les accompagnent. Placées côte-à-côte, les accumulations d'objets et d'histoires illustrent la myriade de liens tissés lors de ces mises en relation.

À ceux-ci s'ajoute un troisième chapitre tourné vers d'autres collections – comme celles du Musée de la civilisation et du Musée des beaux-arts de Montréal – où Raphaëlle de Groot a entrepris de créer des rencontres significatives entre les objets collectionnés par les institutions et les siens. Au-delà des enchevêtrements révélés entre les objets au fil des performances, une contamination des récits se développe avec des artefacts faisant partie de ces collections muséales. Des objets dépareillés rassemblés lors d'actions performatives voient leurs histoires s'influencer et se transformer pour former un nouveau récit commun.

Les processus d'imbrication et de contamination narrative mis en œuvre dans *Le poids des objets – Port de tête* sont particulièrement visibles dans la photographie où l'artiste disparaît parmi les objets de sa collection. Elle s'y confond, elle s'en imprègne – elle se fait hôte d'une relation symbiotique la reliant à son tour aux récits qu'elle a facilité tout au long de ce cycle de création.

Entanglement

02



Pleurotus ostreatus

Entanglement

An entanglement necessitates more than an individual, be it human or not. Being entangled creates relationships across a variety of registrars willingly or unwillingly, as how we exist in our day-to-day is marked by our entanglement with others in the world. Quantum physicist and feminist theorist Karen Barad defines being entangled as “not simply to be intertwined with another, as in the joining of separate entities, but to lack an independent, self-contained existence. Existence is not an individual affair. Individuals do not precede their interactions; rather, individuals emerge through and as part of their entangled intra-relating.”⁰⁹ In this way, the idea of entanglement can be understood as the state in which we find ourselves, an undivided collective that nonetheless reflects the differences that emerge in societies upheld by power structures. Crucial to this term, is the understanding that notwithstanding these differences, we as humans arise and sustain ourselves through our relationships with others, be they human or not.

Therefore, *La cueillette / The Foray* is a project that represents an entanglement amongst writers, collectors, artworks, technology, and fungi which are all part of a continuum. The chosen artworks for this project reflect in a way the foraging of mushrooms: we’ve had to carefully assess the terrain and follow a path that carried us to the selected works so that we could pick and choose the ones we wanted to work with. By enacting this model, we ultimately point to how entangled we are with one another.

Seeing entanglement as both method and gesture renders the connections tethering us to one another all the more visible. It is important to recognize the extent to which we are working alongside a multitude of things and beings to connect humans to non-humans. When thinking about mushrooms and their relationship to the artworks within this project, the link becomes evident with Jérôme Fortin’s cigarette butts in *Cabinet de curiosités*, which are intertwined with the oyster mushroom (*Pleurotus ostreatus*), as it consumes one of the world’s most littered items worldwide.¹⁰ The oyster mushroom, a white-rot fungus, can feed off disposed items such as used diapers and cigarette butts to bloom into edible oyster mushrooms that are healthy to consume.¹¹ In John Player’s watercolour series, the generic look of surveillance and military infrastructures such as camps in large expanses of rough, fenced off terrain bring to mind the commonality of the surveillance and military-industrial complexes that are present in multitude around the world. Much in the same way that these infrastructures exist within different countries, the chanterelle mushroom (*Cantharellus cibarius*) makes its way throughout the globe as it is one of the most adaptable and consumed mushrooms worldwide.¹² *La cueillette / The Foray* showcases mushrooms to demonstrate how entangled we

Patricia Pérez Rabelo

are to one another, whether we’re referring to edible mushrooms like chanterelles and oysters, or those that clean our litter. More importantly, this project could not have been done were it not for mushrooms whose rhizomatic entanglements have helped in creating similar pathways among us writers and the selected artworks that foster a new sense of conviviality.

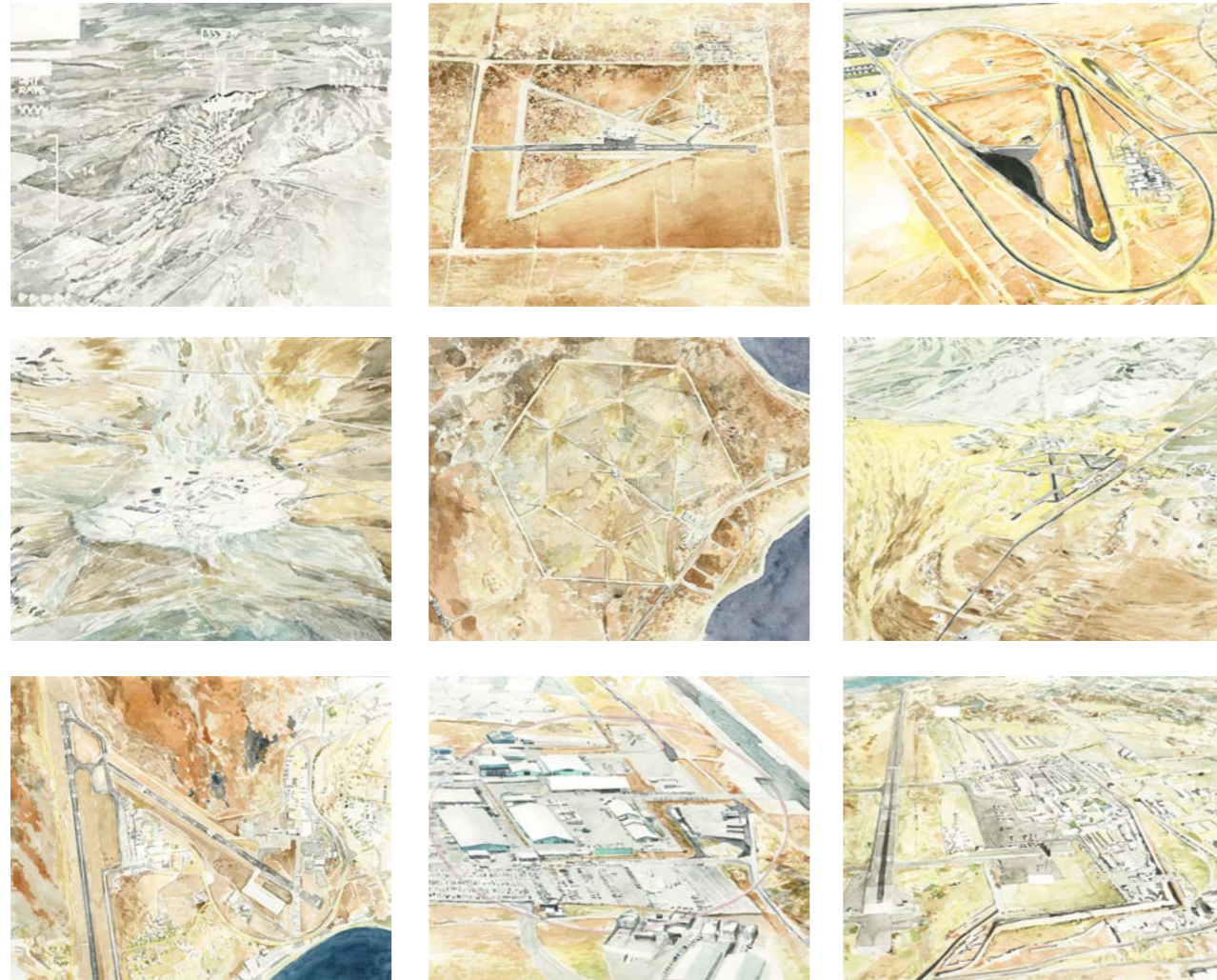
09 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham, NC; London: Duke University Press, 2007), ix.

10 Merlin Sheldrake, *Entangled Life: How Fungi Make our Worlds, Change our Minds and Shape our Futures* (New York, NY: Random House, 2020), 182.

11 Sheldrake, *Entangled Life*, 182.

12 Nicola Sitta and Paolo Davoli, “Edible Ectomycorrhizal Mushrooms: International Markets and Regulations,” in *Soil Biology* 34, eds. Alessandra Zambonelli and Gregory Bonito (Berlin: Springer, 2013), 355.

John Player, *(Untitled)*, 2014.



John Player
(Untitled), 2014.

Watercolour on paper,
9 × 20 × 25 cm

Patricia Pérez Rabelo

Nine paintings form part of a series that reflects on the mass surveillance and the military-industrial complex. While their aerial perspectives may suggest a controlling presence to the viewer, the watercolours captivate and capture our attention. The infrastructure's rough terrain and the intricacies of line, texture, and volume that John Player creates slows down our perception of these images that we process in a detached yet pensive manner.

Watercolour being the chosen medium evokes the botanical renderings of artists in 18th century Europe, who were either commissioned by botanists to represent a new species, or who themselves journeyed on an artistic *foray* into the forest to capture mushrooms and other species along the way. Furthermore, as these paintings resemble stock-images of military camps, their representation in watercolour works in a similar way to botany books, where these camps are indexed for the worldwide surveillance and military-industrial complex.

From this bird's-eye view, we see the blurred-out edges of infrastructures and rugged landscapes. Player's rendition of these stock-images confronts the infinite scroll on our screens in part by the technique and medium, watercolour, which blots the edges in a muted palette of earth tones and pale yellows with light touches of grey and blue. The colours induce a feeling of calmness that contrasts with what is being depicted—it makes it easier to absorb.

In this work, we find a new appreciation of the digital image that moves slower than on the screen from whence it came. This slowing down provokes a deeper attunement to the present state of our *entanglement* with the surveillance and military-industrial complex and how deeply entrenched we are with these technologies and power structures.

Jérôme Fortin,
Cabinet de curiosités (Madrid),
2005.



Jérôme Fortin

Cabinet de curiosités (Madrid), 2005.

Mixed media sculpture,

98 x 38 x 101.5 cm

Patricia Pérez Rabelo

The *Cabinet de curiosités* series began in Madrid in 1996, when Jérôme Fortin began assembling foraged objects like matches, bottle caps, and garbage twist ties into sculptures. Within this artwork Fortin shows the new life of these mundane articles by portraying them as curios that resemble objects 'found' by explorers and colonizers in the 15th century. The series gives another life to found-objects, transforming them from mundane things that permeate our surroundings with waste, into artworks encased in the glass-covered cabinet. By 2000, Fortin's gesture of collecting and rearranging the abject, morphs into a cross between jewels and amulets notable for their colours and shapes.¹³

Plastic and cardboard are the predominant materials found in the glass-covered wooden cabinet. As Heather Davis mentions, "Plastic is ubiquitous and infiltrates so many aspects of our daily lives that its presence is easy to take for granted and also hard to fathom [...] It also implicates us: there is no way to extract one's life in the twentieth century from plastic."¹⁴ Plastic's ubiquitousness renders it invisible, but we are inextricably connected with it: from the water we consume, the food we eat, and even to the clothes we wear, plastic is all around, and even sometimes, inside us. Although our entanglement with plastic is unavoidable, we should remind ourselves how this dependency has been detrimental to the environment, particularly through the fossil fuel industry.

Within *Cabinet de curiosités*, the plastic appears in the form of strings which create a shaggy mass or a halo, tied in the middle by coloured tags. The items that sit next to it on its left side, resembling cigarette butts on spears with multiple black elastics forming a mound, are the centrepieces of this cabinet. These items in the middle are surrounded by cardboard disks of different pastel and neutral colours that through their muted palette, instil a sense of calmness that relinquishes any sense of urgency when thinking about plastic's ubiquitousness in our day-to-day lives.

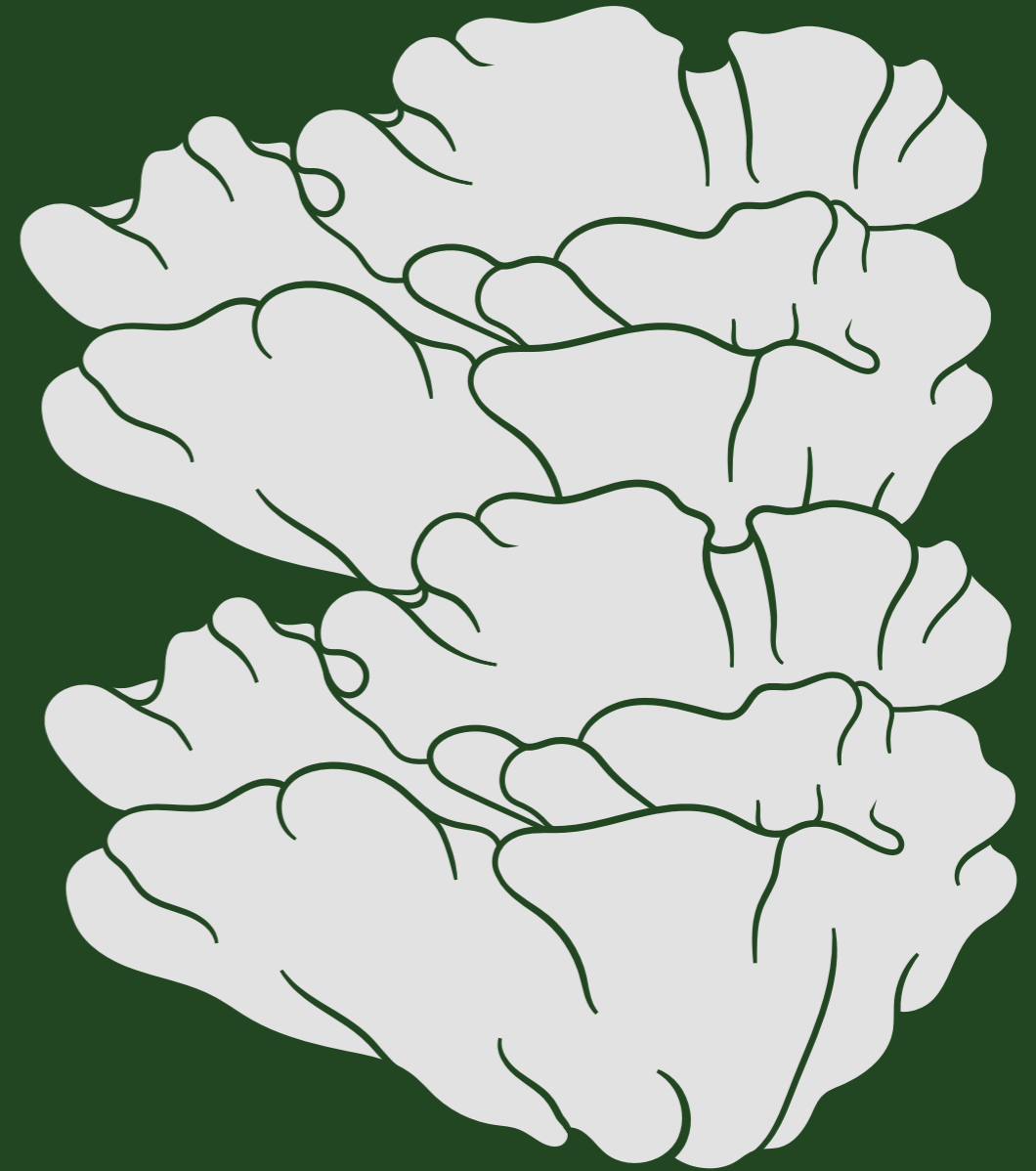
Fortin's work shows us how the inconspicuous is turned into something of a marvel. In a world that is marked by the amount of waste we produce, these artworks reveal the traces that are left behind and rehabilitate our interpretation of the wasteful.

¹³ "Cabinets de curiosités," Portfolio, Jérôme Fortin, accessed December 29, 2020, <http://jeromefortin.com/portfolio/cabinets-de-curiosite/>.

¹⁴ Heather Davis, "Life and Death in the Anthropocene," in *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, ed. Heather Davis and Etienne Turpin (London: Open Humanities Press, 2015), 349.

Contamination

03



Laetiporus sulphureus

La particularité du phénomène de contamination réside principalement dans son universalité. Les éléments naturels, que ce soit l'eau, l'air ou la terre, tout comme les espèces animales, végétales et minérales sont sujets à la contamination simplement de par leur coexistence sur Terre. Tsing affirme que : « Nous sommes tous porteurs d'une histoire de contamination ; la pureté est impossible ».¹⁵ Au-delà de cet inévitable enchevêtrement caractéristique de la contamination, notre projet s'efforce aussi de souligner l'ambivalence du terme même. Tel que défini formellement, le verbe « contaminer » signifie à la fois « Infecter quelqu'un, un milieu, de germes pathogènes, leur transmettre une affection contagieuse » et « Influencer quelque chose et le transformer ».¹⁶ À travers les œuvres que nous avons sélectionnées, nous cherchons ainsi à explorer la contamination dans tous ses sens nuancés.

Comprise d'abord comme phénomène néfaste, surtout en cette époque de pandémie, la contamination devient synonyme de contagion, d'invasion, de pollution. Cette perspective se prête notamment aux œuvres d'Aubé et de Hayeur qui traitent, respectivement, de contamination technologique de l'atmosphère par des ondes invisibles ainsi que de pollution des eaux et des milieux industriels abandonnés. De même, Larivée et Suda s'intéressent à la contamination croisée entre le naturel et l'artificiel et aux rencontres imprévues qui en résultent. Ces traces causées par la contamination portent l'attention sur la perméabilité des êtres, des matières et de leurs milieux, qui demeurent susceptibles aux implications de la nature malgré leur autonomie apparente.

Cependant, au-delà de ces connotations négatives, nous nous intéressons tout autant aux éléments positifs qu'entraîne la contamination. En effet, l'acte de contamination engendre souvent un processus de régénération, de transformation des ressources. Cette notion de seconde vie est illustrée par les œuvres de De Groot et de Fortin qui font référence aux objets rejetés puis réutilisés. De plus, tout comme les spores permettent une croissance nouvelle – pensons ici, entre autres, aux champignons – la contamination encourage à la fois la reproduction et la collaboration.¹⁷ Grâce à elle, des espèces différentes peuvent atteindre un état de symbiose, une union considérée comme essentielle à l'évolution et la survie des espèces, incluant, sans exception, le genre humain.¹⁸

15 Tsing, *Le Champignon de la fin du monde*, 65.

16 Dictionnaire de français Larousse, « contaminer », s.d., consulté le 13 novembre 2020, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/contaminer/18549>.

17 Tsing, *Le Champignon de la fin du monde*, 65-75.

18 Haraway, *Staying With the Trouble*, 30-57.

Jean-Pierre Aubé, *Electrosmog Venezia*, 2015.



Jean-Pierre Aubé
Electrosmog Venezia, 2015.
Impression jet d'encre,
48 x 93,5 cm
Édition de 05

Christa Nemnom

À l'aide de matériel de captation (radios, antennes et ordinateurs), Jean-Pierre Aubé sonde le ciel afin d'exposer un phénomène immatériel, invisible et inaudible : celui de la pollution technologique et électromagnétique. Sa série *Electrosmog* comprend des graphiques, des vidéos, des clips audio et des images qui permettent de visualiser les radio-fréquences et l'électrosmog¹⁹ de certaines régions dans l'espoir de contribuer au savoir écologique et technologique populaire. Entre 2011 et 2016, Aubé a peint le portrait électromagnétique de nombreuses villes telles Saint-Jean-sur-Richelieu, Berlin, Istanbul, Mumbai, Hong-Kong, San Francisco, Montréal, Venise et Toronto. À travers ces « cartes postales sophistiquées »,²⁰ la série *Electrosmog* accorde une dimension visible et audible à une réalité autrement peu connue.

Le projet *Electrosmog Venezia*, produit par la Galerie de l'UQAM en mai 2015, compile les enregistrements de fréquences de téléphones cellulaires lors de la 56^{ème} Biennale de Venise.²¹ Les lignes verticales qui sillonnent le paysage vénitien correspondent aux ondes électromagnétiques captées par Aubé et son équipe ; l'image dépeint la présence et la densité des ondes, classées selon leur fréquence. Cette illustration de la contamination de l'air, esthétiquement attrayante bien que quelque peu inquiétante, met en valeur les gigantesques infrastructures qui dépassent nos simples récepteurs sensoriels humains. Dans une certaine mesure, une telle visualisation rappelle l'univers mycologique dont les mystérieux réseaux souterrains échappent à l'œil nu. Tout comme des champignons en forêt, les images d'Aubé résultent du croisement entre environnement, ressources et phénomènes ambiants.

En somme, tout en nous sensibilisant à notre hyperconnectivité permanente, l'œuvre d'Aubé incite le public à prendre connaissance de l'électrosmog afin de questionner ses effets potentiellement néfastes et de déclencher des discussions sociopolitiques en lien avec les radiations électromagnétiques. Que ce soit dans le cadre de la lutte écologique ou bien des débats technologiques actuels, *Electrosmog Venezia* nous rapproche des aspects parfois énigmatiques de notre monde et nous encourage à nous en informer davantage tout en appréciant, simplement, la beauté intrinsèque de nos paysages.

19 « Electrosmog : Terme populaire qui désigne toute radiation artificielle produite par les radiations électriques et électromagnétiques ». Jean-Pierre Aubé, « Electrosmog », kloud.org, s.d., consulté le 16 novembre 2020, http://www.kloud.org/text/txt_electrosmog.html.

20 Jean-Pierre Aubé, entrevue par Christa Nemnom, 3 décembre 2020.

21 Jean-Pierre Aubé, « *Electrosmog Venezia* », kloud.org, s.d., consulté le 16 novembre 2020, http://www.kloud.org/projet.php?id_projet=30.

Yoshihiro Suda, *Weeds*, 2018.



Yoshihiro Suda
Weeds, 2018.
Bois de magnolia, pigments,
5 x dimensions variables

Christa Nemnom

L'œuvre *Weeds* de Yoshihiro Suda tire son inspiration de la flore japonaise, s'intéressant particulièrement aux mauvaises herbes d'apparence banale. Suda sculpte des morceaux de bois de magnolia en plantes grandeur nature, avant de les peindre délicatement à la main. Le style hyperréaliste de Suda mélange des pratiques artistiques à la fois traditionnelles et contemporaines. D'un côté, l'artiste s'inscrit dans la tradition japonaise des sculptures miniatures *netsuke*, auxquelles ses plantes s'apparentent.²² De l'autre côté, Suda emprunte également des méthodes postmodernes d'installation, plaçant ses œuvres dans des endroits vides et inattendus – appelés *suki-ma* en japonais – tels que des fissures dans le mur ou des coins cachés.²³

Ce faisant, Suda tire des parallèles entre l'emplacement de ses sculptures et celui des mauvaises herbes. Chacune semble pousser dans des milieux défavorables, puisant dans les minces ressources à disposition afin de survivre et se propager. Semblables aux champignons, de telles plantes parasites obtiennent une mauvaise réputation qui tend à éclipser leurs bienfaits au sein de leurs écosystèmes. Une certaine hiérarchie des êtres et des objets s'impose donc, renforçant l'association des herbes dites « mauvaises » aux notions de menace, d'infiltration et de contamination.

En outre, les sculptures de Suda tournent notre attention vers nos alentours ainsi que sur le contraste « entre les “plantes” et l'espace de la galerie ; entre la nature et l'architecture ». ²⁴ L'artiste a pour objectif ultime d'encourager les spectateurs à explorer leur environnement, à observer et remarquer des détails incongrus et surprenants qui engendreraient une nouvelle appréciation des milieux marginaux souvent négligés. En entrevue, Suda exprime sa conviction selon laquelle l'art peut changer notre perspective et nos façons de penser, nous encourageant ainsi à voir des choses que nous pourrions autrement manquer. ²⁵ En découvrant à nouveau nos environs, nous nous engageons autant mentalement que physiquement envers l'espace et ses recoins, envers la nature et ses trésors. En fin de compte, ne pourrions-nous pas comparer la trouvaille fortuite des œuvres de Suda dans une galerie à celle de champignons lors d'une cueillette en forêt ?

22 Miwako Tezuka, « Introduction. Yoshihiro Suda, *In Focus* », Asia Society, 2009, <http://sites.asiasociety.org/suda/>.

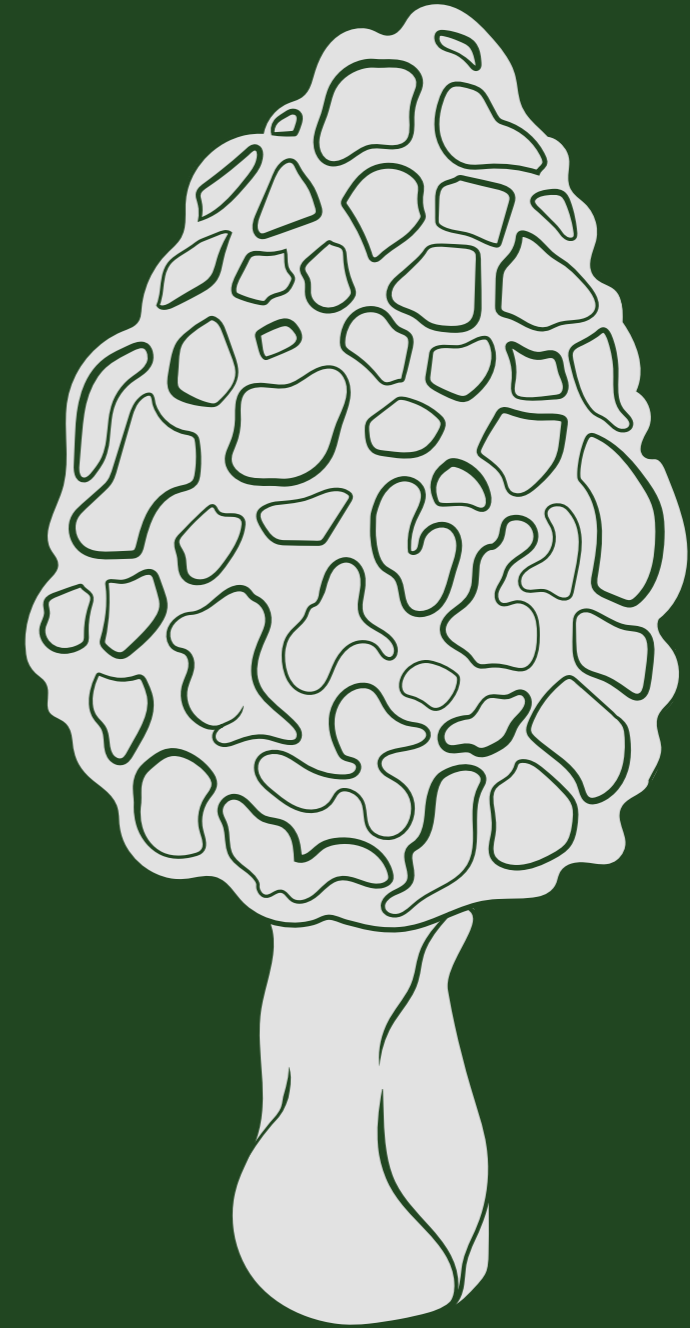
23 Yoshihiro Suda, « Interview with the Artist », entrevue par Miwako Tezuka, Asia Society, 14 avril 2009, http://sites.asiasociety.org/suda/?page_id=2.

24 Galerie René Blouin, « Yoshihiro Suda. Biographie », s.d., consulté le 14 novembre 2020, <https://galeriereneblouin.dreamhosters.com/index.php/project/yoshihiro-suda/>.

25 Traduction libre de l'original : « *I think art can change our perspective and ways of thinking. It encourages us to see things that we otherwise might miss* ». Suda, « Interview with the Artist ».

Resource

04



Morchella esculenta

Frequently affiliated with the term commodity, the word resource revolves around assets that are integral to the mobilization of an effective system of operation—often resulting in the production of commodified goods themselves. Through this affiliation, the word is deeply ingrained within the extractive processes inherent to capitalist economies, transporting and transforming organic matter into commodities. Bringing the concept of foraging onto a macro scale, through the process of excavating large quantities of organic matter in order to be brought into the consumer market, resources, such as crude oil and plastics, are presented as the villains in the story of climate change. Indigenous studies scholar Zoe Todd turns this statement on its head, stating that such resources are not the actual danger, as it is capitalist extractive processes led by humans that bring pollutants and contaminants into the environment.²⁶ In terms of looking at the artworks within this selection, resource-oriented practices are highlighted through anthropocentric activities, which reveal traces of human labour and processes of extraction and dissemination.

With much of resource extraction and trade route systems being largely invisible to the public eye, a recognition of the impact of such capitalist endeavours is significant. In the work of social ecologies scholar Macarena Gómez-Barris, she states that in order to reveal the extinction of ecologies at the hands of commodification, one must first reveal the images of extraction that have created them.²⁷ Through her haunting film *Castaway* (2012), Isabelle Hayeur highlights this invisible practice, as she demonstrates the three stages of resource extraction that have led to a New York inlet's ecological desolation. The film displays billowing refineries which transform resources into commodified goods, the rusting shipwrecked leftovers that transported such materials and goods across the world, and a once vibrant ecology that has been contaminated by these polluting activities.

In considering humanity's role in transforming organic matter into resources, one may recall the previously stated macro-scale extractive practices which have negatively impacted the life of surrounding ecosystems. However on a micro scale, foraging organic matter can serve as a point of sustenance while operating within these existing capitalist systems. In her book *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Anna Lowenhaupt Tsing highlights how minute acts of foraging can subvert such globalized practices, despite the seemingly omnipresent nature of capitalism. Notably, she shares how Laos and Cambodian refugees have developed a sense of livelihood by foraging matsutake mushrooms to earn a living.²⁸ Through this story of a community's resourcefulness, we see how mushroom foraging produces vitality at this micro scale, and allows for the possibility to imagine how such activities can yield alternate economies and modes of survival within capitalist systems.

26

Todd, "Fish, Kin and Hope," 107.

27

Macarena Gómez-Barris, "A Fish-Eye Epsteme: Seeing Below the River's Colonization," in *The Extractive Zone: Social and Decolonial Perspectives* (Durham, NC: Duke University Press, 2017), 91.

28

Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 4.

Francine Larivée, Ça, 2008.



Francine Larivée

Ça, 2008.

Mixed media sculpture,

31 × 24 × 15 cm

Serena Desaulniers

Organic or plastic? Artist Francine Larivée frequently brings plant matter into her installations, and further interrogates the role of vegetation versus its reproduction in her 2008 piece, *Ça*. Situated between two wooden frames, she encapsulates the trimmings of a fern as well as the plastic material used in producing miniature trees within architectural models. Abstracted from their initial forms, both pieces appear as though placed through microscope slides, ready for the viewer to apply a microscopic gaze upon them in order to dissect their contents, discerning the material differences between these two objects. With the fern long dried out and wilted to an auburn hue, and the plastic foliage still a muted green, the synthetic reproduction almost appears more organic than its straggly counterpart, as its fuzzy lichen-like appearance carries the visual connotations of a lively plant more so than its fibrous neighbour.

Such a juxtaposition between organic matter and plastic products demonstrates the long term, non-cyclical lifestyle inherent in the plastic materials that permeate our everyday lives. By placing the fern next to its plastic reproduction, Larivée draws attention to the lifespan of plastic. She shows how it develops through the resource-extractive process of pulling oil from the ground and sea, to being transported to a refinery to be processed, before being transformed into plastic in a factory, and finally delivered to customers in its commodified form. With *Ça* itself being created over a decade ago, the piece demonstrates how synthetic materials leave long lasting impressions on the earth, while plant life's cyclical nature offers up space for new life to grow and take its place. The illusionary essence of the plastic trees on a small scale also further speaks to the permeation of such materials within contemporary life, as man-made products and waste now pervade even the most remote areas of the planet, integrating themselves in a manner that allows them to meld with natural environments, leaving permanent, long-term traces.

Isabelle Hayeur, *Castaway*, 2012.



Isabelle Hayeur
Castaway, 2012.
Still image

Serena Desaulniers

Introduced through somber, echoing metallic percussions, the short film *Castaway*, by experimental videographer and photographer Isabelle Hayeur traverses the haunting landscape of Witte's Marine Salvage at Staten Island, New York, and documents the detritus of the largest Eastern Seaboard boat cemetery.²⁹ Against the backdrop of the industrialized Arthur Kill inlet, she begins by slowly focusing the camera in on a partially submerged tugboat, gradually immersing the viewer deeper into the scenery—capturing the rust rotted crevices and weathered corners of shipwrecked boats of a variety of eras in their final resting place. Documenting ferries, barges, fishing boats, and old steam boats, Hayeur presents the beasts that have enabled capitalist practices, as they once transported and aided in extracting resources, to sites such as the refineries which they are set against.

Shot after shot, the film draws increasing attention to the stillness inherent to the landscape, with only the murky waters of the inlet animating the space as it swells around the ships. However, after presenting various static shots of the cemetery, Hayeur gradually pans up from a billowing refinery into the surrounding trees and sky. The scene suddenly shifts from calmness into a lightning filled storm, and the previously droning and static filled audio transforms into the chirping and buzzing of marshland creatures, drawing attention to the lifelessness of the cove. The film fades from the lively storm into the watery depths of the inlet and the audio returns to its previous droning percussive sounds, as Hayeur bobs the camera in and out of the water to capture the still metallic monsters that snuffed the life out of the cove. This tonal shift reveals the impact of capitalist economies on the lands they inhabit, as it serves to remind the viewer of the once vibrant life that has long been extinguished through industrial systems.

29

Isabelle Hayeur, "Selected Videos," Isabelle Hayeur, January 4, 2021,
https://isabelle-hayeur.com/video_eng/.

Trace

05



Gyroporus cyanescens

What doesn't leave traces? Traces usually presume some kind of physical manifestation, and in so doing suggest a moment in time, either singularly or as part of a series, be these traces the rings of a tree trunk, imprints of footsteps along a forest path, or scores in a door frame showing the height of a child. From these examples, one can see how both natural and cultural processes leave traces. They are left behind on environments, bodies, and the bodies which constitute environments, as they emerge from the contact between bodies. They reveal something of intentions and desires, be they human or creature, intellectual or carnal. The two artworks that follow are themselves traces of ephemeral events which speak of desires. They designate a subject at a moment of intervention: a room full of bruised drum skins, or an alleyway marked by an artificial silence.

In considering mycelium—a thin hair-like fungus found in the ground beneath forests that is entangled in the root structures of innumerable plants—there is a certain ambiguity of what is the trace and what is the organism itself. It is difficult to distinguish where one mycelium ends and the next begins, as mycelium can be understood as a collective organism that shares and transmits sugar resources over great distances, and has been theorized to act as the communication network of forests.³⁰ The hairy strands of mycelium reach out foraging for new connections between plants, and are themselves an organism—a great body. The *bolet bleuissant* (*Gyroporus cyanescens*)³¹ is one such mycorrhizally sympathetic fungus that is indigenous to Quebec, and whose roots probe those of other plants. Curiously, it is a mushroom which bruises in a similar way to people—when another body contacts the surface of this mushroom bluish traces are left behind, colouring the sensitive flesh of the fungus. One is provoked to consider if the whole of the forest can feel, or at least remember, this contact which permanently marks the individual *bolet*.

When a *bolet bleuissant* dies, the mycelium beneath it remains for a time and carries something of the memory of the plant dispersed throughout its network like a form of nostalgic contamination. Similarly, the surface fungus indicates a node in the mycelium network. Between the *bolet*, the mycelium network, and the other forest plants, there is a reciprocity in how these entities bear traces of the other, and an uncertainty of the boundary between the body of the plants and the network of the mycelium. This condition calls into question the broader implications of traces, and provokes us to consider the reciprocity of contact in the act of tracing.

30

Peter Wohlleben, *The Hidden Life of Trees: What They Feel, How They Communicate—Discoveries from A Secret World*, trans. Jane Billinghurst (Vancouver: Greystone Books, 2016), 50.

31

Pierre Bulliard, *Histoire des champignons de la France*, vol. 1 (Paris: Leblanc, 1809), 330. <http://archive.org/details/b30454694>

BGL,
Domaine de l'angle II, 2008.



BGL

Domaine de l'angle II, 2008.

Photograph, ink jet on paper,

81.5 × 122 cm

Photo: Toni Hafkenscheid

Cailen Pybus

Acoustic ceiling tile makes an unexpected alleyway appearance in BGL's 2008 installation for Toronto's Nuit Blanche festival. While the porous tile would not offer much in the way of shelter, as a visual and audio barrier it creates a micro-environment. Within this alley the usual sounds of the city are transformed. Rather than echoes of steps on wet asphalt, the reverberations of an alley are muted by the same operation that optimizes a typical office space into a resource of white-collar productivity. It creates a homogeneous canopy in a seemingly inhospitable location, drawing together the otherwise disparate elements beneath it: patchy pavement, myriad waste bins, uncoordinated building materials, and untempered air. The material components of a typical open office plan—including also modular furniture, communication technology, and people—constitute a network of interconnected bodies, and in this alley we see traces of this isolated architectural system which now struggles to confine bodies to the nodes of a rigid grid. One may consider the mycelium network to be a complete inversion of this gathering architectural canopy, a secret subterranean network with a much more entangled topology, described as a “wood wide web” by German forester Peter Wohlleben.³²

The ceiling installation is in dialogue with BGL's similar 2006 project, *Domaine de l'angle I*, which was installed in a leafy green forest near the town of Saint-Charles-de-Bellechasse in Quebec.³³ Similarly, one finds oneself standing below this canopy-beneath-a-tree-canopy which changes the sounds of a familiar locale by using a strategy intended to optimize bureaucratic work, as several tree trunks pierce through the fragile acoustic tile.

In each project the overlapping of two familiar environments suggests estrangement. Considered as a pair the projects call into question the notions of the artificial and the familiar through a triad of environments—the forest, the alleyway, the open-plan office—two constructed and one natural environment. Seen in this way, the context of the canopy may be less a contrast of “natural” and “man-made,” but rather two visions of inhospitality, and a shared suggestion of what the architectural materials of habitation aim to do: render an environment ideal for productive labour. However, the two projects also demonstrate the feeble limits of this spatial operation, inferior to the plant productivity of the mycelium network.

In our current pandemic moment, when comparatively few people are working beneath the prefabricated ceilings of urban office spaces, the meaning of the acoustic tile shifts from banality to nostalgia—now that the principal site of white-collar labour has shifted to the domestic interior. In 2008, the acoustic tile of *Domaine de l'angle II* presented the trace of another environment; presently, the tile evokes a trace of a former time. Today the triad of environments represented in the *Domaine de l'angle* series each partake in an estrangement from everyday life.

32

Wohlleben, *The Hidden Life of Trees*, 11.

33

BGL, “Domaine de l'angle I,” artist's website, BGL, accessed January 5, 2021, <https://bravobgl.ca/projets/domaine-de-langle-ii/>.

Pascal Grandmaison, *Manner*, 2003.



Pascal Grandmaison

Manner, 2003.

Photograph, ink jet on paper,

178 × 152 cm

Cailen Pybus

At a glance, one might think this photograph shows a mushroom cap seen from above—at least through the ambiguous scale of an image on a computer screen. But it is one of a series of twenty-four 178cm by 152cm prints of different drum heads originally presented together in the exhibition shown at Vancouver’s Contemporary Art Gallery, 2003.³⁴ This arrangement of “drum caps” evokes the practice of botanical illustration, arranged plainly like an anatomical collection in a room, with the subjects all represented with a larger-than-life scale. Rather than a collection of actual drums mounted on the walls of this room, what secrets do these prints reveal? The drums are shown large and austere, bare their history: their marks—traces of millions of drum strikes—of maple sticks on stretched membrane materials traditionally called “skins.” They indicate the expended expressive energy of skillfully coordinated bodies—a stark contrast to their silent and clinical exhibition. The marked singular drum cap can be read as a collapsed walk through time, like all the footprints of a march imprinted in the same place. As a whole, the prints reveal traces of multiple journeys gathered in one location, made all the more apparent by the contrast of its original neighbouring prints. Together they amount to an accumulation of geographies as well as time.

In *The Mushroom at the End of the World*, Tsing valorizes a concept she calls “polyphonic assemblages,” a gathering together of cacophonous rhythms and beats which produce passages of dissonance as well as surprising harmony.³⁵ Here, musical structure is an analogy for certain processes of daily life. The purposeful and progressive melodies of classical music, or the clear beat of rock-and-roll, may be considered analogous to a garden segregated to a single crop, or driven by a singular purpose. But yet other gardens exist with varied plants sharing space in a messy temporality influenced by the harvesting of humans and the pollination patterns of creatures. “The polyphonic assemblage is the gathering of these rhythms, as they result from world-making projects, human and not human.”³⁶ Twenty-four drums and the marks of thousands of hours of a drummer’s performance represent such a cacophony of forms and temporal rhythms, clinically collapsed within a common space.

34 Pascal Grandmaison, “Manner 2003,” Pascal Grandmaison, accessed January 5, 2021, <https://www.pascalgrandmaison.org/2003-manner>.

35 Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 23.

36 Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, 24.

Biographies

- Jean-Pierre Aubé

Page 16

Jean-Pierre Aubé vit et travaille à Montréal. Il détient une maîtrise en arts plastiques de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. À travers sa démarche, l'artiste développe des outils qui lui permettent de capter différents phénomènes naturels utilisés comme matériaux de ses performances et installations. Son travail a été présenté au Canada, en Italie, au Mexique, en Allemagne, en France, au Danemark, en Angleterre et en Serbie.

- Dean Baldwin Lew

Page 08

Dean Baldwin Lew works across installation, performance, and photographic media. Toronto-born and Montreal-based, he iterates on themes of hospitality, conviviality, performative still-life, and the structural discrepancies around which we pivot. Baldwin has had several solo exhibitions, notably at MOCCA (Toronto) and at the Musée d'art contemporain de Montréal, as well as group exhibitions at MASS MoCA (Massachusetts) and the Junction Arts Festival (Tasmania).

- BGL

Page 24

BGL est un collectif d'artistes composé de Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière qui a pris naissance à l'Université Laval de Québec. Connu pour ses œuvres critiques et explosives, le collectif réalise des installations *in situ* autoréférentielles qui prennent possession de l'espace et interagissent avec son architecture. Son travail a notamment été présenté au Musée des beaux-arts du Canada, au MASS MoCA (Massachusetts), ainsi qu'aux événements Nuit Blanche de Toronto, Paris et Calgary. En 2015, ils ont représenté le Canada à la Biennale de Venise avec leur projet *Canadassimo*.

- Raphaëlle de Groot

Page 09

Raphaëlle de Groot est une artiste québécoise qui vit et travaille entre Montréal et Orsigna (Italie). Sa pratique s'élabore autour des notions de mobilité et de rencontre, où le geste, la présence et l'expérience deviennent des marqueurs de l'engagement social et politique. Ses œuvres ont été présentées dans de nombreuses expositions et événements dont à la Nuit Blanche de Paris, à Momenta | Biennale de l'image à Montréal, à la Biennale de Venise et au Festival Cultural de mayo à Guadalajara.

- Serena Desaulniers

Page 19-21

Serena Desaulniers is an Art History Masters student at Concordia University. Her current research explores how diasporic communities develop a sense of national identity through textiles within both the institutional and home setting. Looking at the treatment of materials as they shift in valuation from folk communities to capitalist markets, her work analyzes the commodification of craft in institutional settings.

- Jérôme Fortin

Page 13

Jérôme Fortin vit et travaille à Montréal. Dans ses sculptures-installations, il combine la pratique des cabinets de curiosités aux enjeux de consommation de masse contemporaine. Depuis 1996, il a présenté plus d'une douzaine d'expositions personnelles à Prague, Pretoria, Tokyo, Paris, Toronto et Montréal, en plus de participer à de nombreuses expositions collectives notamment à Istanbul, Berlin, Cuba, Beijing, Mexico et New York. En 2007, ses travaux ont fait l'objet d'une exposition personnelle au Musée d'art contemporain de Montréal.

- Noémie Fortin

Page 07-09

Noémie Fortin est candidate à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université Concordia, Conservatrice à l'éducation à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, ainsi que critique d'art et commissaire indépendante basée dans les Cantons-de-l'Est. Ses recherches portent sur les pratiques artistiques et les modèles institutionnels tournés vers l'art écologique et ancrés en milieu rural, et ses écrits ont été publiés dans *Ciel Variable*, *Vie des Arts*, *Inter Art Actuel* et *The Goose: A Journal of Arts, Environment, and Culture in Canada*.

- Pascal Grandmaison

Page 25

Pascal Grandmaison est un artiste canadien qui vit et travaille à Montréal. Sa pratique explore les façons dont les images influencent la perception et la compréhension du concept de l'infini. Son travail fait l'objet de nombreuses expositions individuelles et collectives, incluant *Expo 67* au Musée d'art contemporain de Montréal, *Intersections: Contemporary Artist Films* au Audain Art Museum (Whistler) et *La vie abstraite I* à la galerie Diaz Contemporary (Toronto).

Biographies

- Isabelle Hayeur

Page 21

Isabelle Hayeur est une artiste de l'image connue pour ses photographies et ses vidéos expérimentales. Sa démarche s'inscrit dans la perspective d'une critique environnementale, urbanistique et sociale. Ses œuvres ont largement été présentées dans le cadre d'expositions collectives et individuelles, notamment au Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), au MASS MoCA (Massachusetts), au Neuer Berliner Kunstverein (Berlin), au Today Art Museum (Beijing) et au Centre culturel canadien (Paris).

- Francine Larivée

Page 20

Francine Larivée est née à Montréal, où elle vit et travaille. Tôt dans sa carrière, sa pratique se rapproche de la nature, où elle puise inspiration et matières premières. Elle utilise notamment des mousses comme support à ses œuvres-jardins et s'investit dans une recherche à long terme avec des chercheurs dans le champ de l'écologie végétale pour concevoir des projets et réalisation d'installations, de dispositifs scéniques, d'œuvres *in situ*. Elle a présenté plusieurs expositions individuelles et participé à plus d'une soixantaine d'expositions collectives au Canada, en Europe et aux États-Unis.

- Christa Nemnom

Page 15-17

Christa Nemnom is currently completing her MA in Art History at Concordia University. Aside from her interest in modern avant-gardes and sensory studies, Christa has been increasingly drawn to environmental issues, particularly as addressed in visual arts. *La cueillette | The Foray* combines her previous experiences as a co-curator ([*working space*], University of Ottawa, 2017) and co-author ("Wearing the Land/scape Away: Consumption and the Environmental Crisis," *Climate Futures and Contemporary Art: 6 Curatorial Propositions*, MMFA, 2019).

- Patricia Pérez Rabelo

Page 11-13

Patricia Pérez Rabelo is a student and researcher from southeast Mexico who moved to Montréal to begin the MA program in Art History at Concordia University. Her current research focuses on the collaboration between humans and nonhumans in making buildings to resituate agency as distributed and belonging to everything and everyone.

- John Player

Page 12

John Player lives and works in Montréal, where he completed a master's degree in painting at Concordia University. His art centres on the climate of mass surveillance that prevails presently and the progressive militarisation of everyday life. Player's work has been shown in solo and group exhibitions at Galerie Pierre-François Ouellette Art Contemporain and Art Mûr (Montréal), at the Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, as well as in Volta (New York) and at the Art Toronto international art show.

- Cailen Pybus

Page 23-25

Cailen Pybus is an architectural designer, researcher, and instructor specialized in digital storytelling for cultural heritage. His recent collaborations include the VR project *Parliament: The Virtual Experience* (2019) with the National Film Board of Canada, and *Marking Time in the Cormier Garden* (2020) for the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute. Currently he teaches interior design and architecture at Algonquin College and McGill University.

- Johanne Sloan

Page 04-05

Johanne Sloan is a professor in the Department of Art History at Concordia University. She has written extensively about representations of nature and the genre of landscape in contemporary art practices. At the present time she is interested in devising art-historical strategies for the Anthropocene, in that works of art from the past and present can serve as repositories of ecological knowledge.

- Yoshihiro Suda

Page 17

Yoshihiro Suda lives and works in Tokyo (Japan). Suda's hand-carved wooden sculptures are inspired by Japanese flora. Placed in a built environment, his hyperrealist artworks expose the contrast between nature and architecture, and shine light on the relationship between the work of art and the built space that welcomes it. Suda's work has been shown around the world for the last 30 years, notably in Japan, New York, Australia, Montréal, Paris and Germany.

Remerciements | Acknowledgements

Les auteur·e·s joignent leurs voix afin de remercier chaleureusement la Fondation Grantham pour l'art et l'environnement pour la grande confiance que celle-ci leur a accordé dès les débuts du projet *La cueillette | The Foray*. La Fondation a généreusement offert son soutien malgré le contexte incertain de pandémie mondiale que nous avons connu pendant la dernière année. Une telle initiative collective et expérimentale requiert ouverture et flexibilité de la part de tou·te·s les participant·e·s, et la Fondation Grantham a su à la fois mettre les balises pour l'encadrer et laisser suffisamment de place pour qu'elle prenne forme.

Les étudiant·e·s remercient également leur professeure Johanne Sloan pour l'attention portée à leur travail, pour les mots d'encouragement partagés dans la dernière année, ainsi que pour sa participation à la publication à titre d'auteure contextualisant le projet depuis son amorce dans une salle de classe de l'Université Concordia. Finalement, des remerciements sont de mise envers les artistes qui ont créé les œuvres discutées dans les pages de *La cueillette | The Foray*, et qui ont accepté de fournir biographies, images et pistes de réflexions aux auteur·e·s lors du processus de rédaction.

To the Grantham Foundation for the Arts and the Environment, the authors would like to express their sincere gratitude for the great trust they have placed in them from the very beginning of their project *La cueillette | The Foray*. The Foundation generously offered their support despite the uncertain context of the global pandemic we have experienced over the past year. Such a collective and experimental initiative requires openness and flexibility on the part of all participants, and the Grantham Foundation was able to provide both guidance and space for it to take shape.

The students also thank their professor Johanne Sloan for her keen attention to their work, for her words of encouragement shared over the past year, and for her participation in the publication as an author contextualizing the project from its starting point in a Concordia University classroom. Finally, thanks are extended to the artists who created the works discussed in the pages of *La cueillette | The Foray*, and who agreed to contribute biographies, images, and insights to the authors during the writing process.

Colophon

Cette publication numérique est une production de la Fondation Grantham pour l'art et l'environnement, en appui à l'initiative d'étudiant·e·s réunie lors du séminaire de deuxième cycle *ARTH 643 Topics in Art and Globalization, The Anthropocene: Theory, Activism, Art*, offert à l'hiver 2020 à l'Université Concordia.

www.fondationgrantham.org
info@fondationgrantham.org

Images

Les photographies des œuvres de Jérôme Fortin, Raphaëlle de Groot, Francine Larivée et Yoshihiro Suda ont été produites par la Fondation Grantham pour l'art et l'environnement, et toutes les autres images ont été fournies par les artistes. Toutes les œuvres figurant dans cette publication sont protégées par des droits d'auteur et il est strictement interdit de les reproduire.

Coordination
Noémie Fortin

Traduction française du texte de Johanne Sloan
Noémie Fortin et Christa Nemnom

Graphisme
Louise Paradis et Frédérique Lévesque

Dépôt légal 2021
Bibliothèque et Archives
nationales du Québec
ISBN 978-2-9819284-2-9 (numérique)

This virtual publication is a production of the Grantham Foundation for the Arts and the Environment, in support of a student-led initiative organized in conjunction with the *ARTH 643 Topics in Art and Globalization, The Anthropocene: Theory, Activism, Art*, a graduate seminar offered in the winter of 2020 at Concordia University.

www.fondationgrantham.org
info@fondationgrantham.org

Images

Photographs of works by Jérôme Fortin, Raphaëlle de Groot, Francine Larivée, and Yoshihiro Suda were produced by the Grantham Foundation for the Arts and the Environment, and all other images were provided by the artists. All of the artworks in this publication are copyrighted and may not be reproduced.

Coordination
Noémie Fortin

French translation of Johanne Sloan's text
Noémie Fortin and Christa Nemnom

Graphic design
Louise Paradis and Frédérique Lévesque

Legal Deposit 2021
Bibliothèque et Archives
nationales du Québec
ISBN 978-2-9819284-2-9 (digital)



Fondation Grantham pour l'art et l'environnement