

At a recent conference at the University of London, organized by Birkbeck Research in Aesthetics of Kinship and Community, the theme of “Picturing the Family: Media, Narrative, Memory” was interpreted by a number of participants in terms of place. A compelling contribution came from artist-filmmaker Suze Adams, who reconstructed the process that led to her short film *Communion* (2012). The work was filmed on the Isle of Mull, Scotland, which Adams’s maternal ancestors called ‘home’. The film opens with a dedication inscribed in white – the reference to family albums is unmistakable – which reads: “to those who have gone before and for those who have yet to come.” The figure of a woman is seen from the back as she gazes upon a landscape. The work is sited by the shores of a mountain lochan (a small inland lake), which the artist identifies as “a location of significance to her family.” She is accompanied by a small chair, a gift from the artist’s mother to Adams’s daughter on her second birthday, and the sounds of children’s voices are recollected by the unseen narrator. Views of the rippling water are overlaid with private documents, such as a family tree and an ancestral portrait, but the most persuasive claim to connection to (dare I say ‘possession’ of) this place is the woman’s body, her steadfast gaze upon this site of memory. As I watched and listened to her poetic meditation, I felt the strength of her attachment to those Scottish shores, which held my gaze and also transported me home.

Home to where? To Canada, where, as I tried to explain during the question period, such a film would arouse a certain level of discomfiture if made by a non-Indigenous artist. Pressing my point, I suggested that the Western romantic motif of the *Rückenfigur* had become problematic within visual cultures that struggle with the histories of territorial contest, colonial displacement, and genocide. As I looked across the room, an Australian colleague, Robert de Young, nodded in assent. Was he perhaps thinking about Aboriginal artist Ricky Maynard’s photographic series *Portrait of a Distant Land*? The kinship and difference between Maynard’s self-portrait *Broken Heart* (2005) and Adams’s film are striking, on a formal level at least. Maynard too is pictured on a shoreline from the back; he stands knee-deep in the sea. As media theorist Scott McQuire explains, this project involved archival research and walking to determine the likeliest location from which survivors of the Aboriginal people, exiled from Tasmania to Flinders Island in 1833, would have looked across the waters at their ancestral lands. The artist’s process has been described as one of “convivial photography,” evoking an ethics of co-authorship between the artist and those who stood in that place before him. Maynard performs the gaze of his ancestors; he also deploys their words. The image carries an excerpt from an 1846 petition sent to Queen Victoria by eight Aboriginal leaders: “When we left our own place we were

Les participants à une récente conférence à l'université de Londres, organisée par Birkbeck Research in Aesthetics of Kinship and Community, ont interprété le thème, « Représenter la famille : les médias, les récits, la mémoire », en termes de lieux. L'artiste et cinéaste Suze Adams a apporté une contribution exceptionnelle en reconstruisant le processus qui a conduit à la réalisation de son court-métrage *Communion* (2012). L'œuvre a été filmée sur l'île de Mull, en Écosse, lieu d'origine des ancêtres maternels de Suze Adams. Le film s'ouvre sur une dédicace en blanc – référence évidente aux albums de famille – qui se lit: « À ceux qui sont déjà venus et à ceux qui viendront ». Une femme, vue de dos, regarde le paysage. L'œuvre est située sur les rives d'un *loch*an (petit lac) de montagne qui, pour l'artiste, « a une signification particulière pour sa famille ». La petite chaise, à côté d'elle, est un cadeau de la mère de Suze Adams pour le deuxième anniversaire de la fille de l'artiste. La narratrice invisible évoque des voix d'enfants. Des documents privés – un arbre généalogique et un portrait d'ancêtres – se superposent aux ondulations de l'eau. Cependant la relation la plus convaincante (oserai-je parler de 'possession') avec ce site est le corps de la femme, son regard soutenu devant ce lieu de mémoire. En regardant l'œuvre et en écoutant sa méditation poétique,



Suze Adams, still image from the film/capture d'image du film *Communion*, 2012. 12 min., colour/couleur, sound/son. (Photo: Suze Adams)



Ricky Maynard, *Broken Heart*, 2007, gelatin silver photograph/épreuve à la gélatine argentique, 45.2 × 45.4 cm, National Gallery of Australia, Canberra. Purchased/achetée 2009. (Photo: © Ricky Maynard / SODRAC [2014])

plenty of People, we are now but a little one.” McQuire responds viscerally to this image-text: “If the sea and sky are peaceful, there is something about the photographer’s stance – the far-off yet purposeful gaze, the water line soaking his pants, the way his arms and hands seem held in suspension, neither actively grasping nor yet at rest – that conveys a deep sense of longing.”¹ An artist’s ethics and a spectator’s empathy cultivate a sense of kinship, which can be extended across space and time, as part of the very hard work needed to grasp the complex feelings and painful histories that know no borders in modern experience, but have to be acknowledged to have struck some of the People with particular and cruel force.

This issue of *Journal of Canadian Art History* takes up these issues of home, land, and history by means of a quilt of philosophical analysis, archival

je sentais la force de son attachement à ces rivages écossais qui attiraient mon regard et me ramenaient chez moi.

Où ça chez moi ? Au Canada, où, comme j'ai tenté de l'expliquer durant la période de questions, un tel film susciterait un certain degré de perplexité s'il avait été fait par un autre qu'un artiste indigène. Pour soutenir mon argument, j'ai suggéré que le motif romantique occidental de la *Rückenfigur* était devenu problématique dans des cultures visuelles confrontées à des histoires de luttes territoriales, de déplacements de populations en régime colonial et de génocide. En regardant autour de moi, j'ai vu un collègue australien, Robert de Young, qui hochait de la tête en signe d'assentiment. Peut-être pensait-il à l'artiste aborigène Ricky Maynard et à sa série de photographies *Portrait of a Distant Land* ? La parenté et aussi la différence entre l'autoportrait de Maynard, *Broken Heart* (2005), et le film d'Adams sont frappantes, du moins au plan formel. Maynard aussi est représenté, vu de dos, sur un rivage ; il se tient debout jusqu'aux genoux dans la mer. Selon les explications données par le théoricien des médias Scott McQuire, le projet a demandé des recherches d'archives et des excursions à pied pour déterminer le lieu le plus probable d'où les survivants des peuples aborigènes, exilés de la Tasmanie vers l'île Flinders, en 1833, pouvaient regarder au-delà de la mer en direction de leurs terres ancestrales. Le processus de l'artiste a été décrit comme de la « photographie conviviale », évoquant une éthique de collaboration entre l'artiste et ceux qui étaient là avant lui. Maynard reproduit le regard de ses ancêtres et il déploie leurs mots. La photographie s'accompagne d'un extrait d'une pétition envoyée en 1846 à la reine Victoria par huit chefs aborigènes: « Lorsque nous avons quitté notre propre terre, nous étions un Peuple nombreux; maintenant nous sommes un petit peuple ». McQuire répond à ce texte-image : « Si la mer et le ciel sont paisibles, il y a quelque chose dans l'attitude du photographe – le regard lointain mais décidé, le pantalon trempé à la surface de l'eau, les bras et les mains qui semblent comme en attente, ne tenant rien et pourtant pas encore au repos – qui transmet un sentiment de profonde aspiration¹ ». L'éthique de l'artiste et l'empathie du spectateur cultivent un sentiment de parenté qui peut traverser l'espace et le temps et faire partie du très dur travail nécessaire pour comprendre les sentiments complexes et les histoires pénibles qui ne connaissent pas de frontière dans l'expérience contemporaine, mais qui ont frappé certains peuples avec une force particulière et cruelle.

Ce numéro des *Annales d'histoire de l'art canadien* se penche sur les questions de domicile, de terre et d'histoire dans une mosaïque d'analyses philosophiques, de documents d'archives et d'œuvres d'art (en reproduction, naturellement). Leur assemblage forme une modeste contribution au difficile travail collectif de redéfinition de l'histoire de l'art canadien à l'intérieur d'un mouvement international sous la direction de spécialistes nationaux. Certaines de ces idées ne sont pas nouvelles, mais le sentiment de devoir élargir notre conversation

documentation, and works of art (in reproduction, to be sure). Their piecing together forms a modest contribution to the collective working-through of difficult knowledge that is redefining Canadian art history within an international movement led by national specialists. Some of these ideas are not new, but perhaps our sense of the conversation that we need has expanded in the fourteen years since Jonathan Bordo first drew our attention to “the rather special and dual role” of the “specular witness.” That figure, sometimes played by a tree, was contemplative, though far from passive: an actor that “exalts a picture that testifies [sic] to an unpicturable condition – the wilderness sublime – while simultaneously legitimating, as a landscape picture, terrain violently seized, dispossessed of its indigenous inhabitants, and reconstituted as territory.”²

What were they thinking, those flesh-and-blood specular witnesses? The full text of Benjamin Baltzly’s journal, kept during his service as a photographer during a survey expedition through British Columbia in 1871, and now fully correlated with the photographs that he took, offers one answer to that question. As brought forth by Elizabeth Cavaliere, the journal shows us Baltzly as the servant of two masters: documentary photography and photographic art, both constrained by technology and convention, both uplifted by illusions of unmediated discovery.

New Zealand/Aotearoa art historian Damian Skinner’s introduction to settler-colonial art history was the platform for a workshop on this emergent methodology, a two-day program organized by Kristina Huneault, Anne Whitelaw, and Skinner, and hosted by the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art at Concordia University in 2012. If the particularities of encounter and co-existence vary from empire to empire, and colony to colony, Skinner’s systematic analysis of the structures and tropes used to make Western sense of Indigenous culture is both illuminating and shaming – into action, that is. I was privileged to participate in this conversation, which was far from predictable, converging at the end of the meeting in a collective desire to see where the system might take us. Dominic Hardy’s response to Skinner’s text, also published in this issue, brings out some of the differences in Canadian experiences that must be accounted for, notably the untranslatability of the word ‘settler’ and the layers of conquest, adaptation, and resistance – the *mille-feuilles* of Canada-Quebec relations – that complicate the long co-presence of Europeans in the Americas. That said, there is obviously much more to say and future iterations of the settler-colonial art history framework there must be. Histories of coerced migration, such as slavery and indentured labour, as well as asylum-seekers, when Canada has accepted them, create complications for the settler-colonial

s'est étendu au cours des quatorze années écoulées depuis que Jonathan Bordo a attiré notre attention sur « le rôle plutôt spécial et double » du « témoin spéculaire ». Ce rôle, parfois joué par un arbre, était contemplatif, mais loin d'être passif : un acteur qui « exalte une image témoignant d'une condition indescriptible – la sublime nature sauvage – tout en légitimant, en tant que paysage, une terre saisie par la violence, dépossédée de ses habitants indigènes et reconstituée en territoire² ».

À quoi pensaient-ils, ces témoins spéculaires de chair et de sang ? Le texte complet du journal de Benjamin Baltzly, qu'il a tenu en tant que photographe durant l'expédition à l'intérieur de la Colombie Britannique en 1871 et qui correspond entièrement à ses photographies, répond à cette question. Comme l'a avancé Elizabeth Cavaliere, le journal nous présente Baltzly comme serviteur de deux maîtres : la photographie documentaire et la photographie d'art, toutes deux limitées par la technologie et les conventions, toutes deux soulevées par l'illusion de découvertes sans intermédiaire.

L'introduction de l'historien de l'art néo-zélandais Damian Skinner à l'histoire de l'art colonial/allochtonne a servi de base pour un atelier sur cette méthodologie émergente, programme d'une durée de deux jours organisé par Kristina Huneault, Anne Whitelaw et Skinner, et tenu à l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky, à l'Université Concordia, en 2012. Si les particularités de la rencontre et de la coexistence varient d'un empire à l'autre, d'une colonie à l'autre, l'analyse systématique par Skinner des structures et des tropes utilisés pour donner un sens occidental à la culture indigène nous éclaire et nous fait honte – et nous force à agir. J'ai eu le privilège de participer à cette conversation, qui était loin d'être prévisible et qui, à la fin de la rencontre, a convergé vers un désir collectif de voir jusqu'où le système nous conduirait. La réponse de Dominic Hardy au texte de Skinner, également publiée dans ce numéro, fait ressortir quelques-unes des différences dans l'expérience canadienne dont il faut tenir compte, en particulier l'impossibilité de traduire le mot *settler* et les couches de conquête, d'adaptation et de résistance – le « mille-feuilles » des relations Canada-Québec – qui compliquent la longue coprésence des Européens en Amérique. Cela dit, il reste, de toute évidence, beaucoup de choses à dire, et de futures itérations du cadre de l'histoire de l'art colonial/allochtonne s'imposent. Des histoires de migrations forcées, telles l'esclavage et la servitude, de même que les demandes d'asile acceptées par le Canada, compliquent la méthodologie des questions coloniales et allochtones. Mais, pour comprendre les principes de l'histoire de l'art colonial/allochtonne et suivre son développement, il faut absolument lire Skinner et Hardy.

L'hybridation et les 'trans' de toutes sortes dérangent la dualité présumée des relations colon-indigène. C'est une question qu'il faudra aussi étudier à l'avenir.

methodology. But to understand the principles of settler-colonial art history, and to follow its development, both Skinner and Hardy are required reading.

Hybridity and ‘trans-’ of every classification trouble the presumed duality of settler-colonial and indigenous relations, and will also need to be addressed going forward. The destabilizing political charge of work by Métis artist Bob Boyer (1948–2004) is examined by art historian Richard Hill in a review essay of the 2012 retrospective organized by the MacKenzie Art Gallery, in collaboration with the Canadian Museum of Civilization (now Canadian Museum of History). With appropriate irreverence and verve, Hill pays particular attention to the institutional framing of the work by the CMC, and how Boyer’s work resists containment.

The final touch of this compilation is a work of art, one that fits perfectly with the tenor of a methodological exploration that is just beginning, and aspires never to end: (*official denial*) *trade value in progress* (2010–), an ongoing interactive project initiated by artist Leah Decter and curated by Jaimie Isaac. Inspired by political double-speak, the project “enacts exchange and elicits dialogue about contemporary conditions of settler colonialism and processes of decolonization and reconciliation in Canada.” Both indigenous and non-indigenous people are involved, and this is considered an “imperative” of the project whose contact point for sewing ‘actions’ is a massive textile pieced together from repurposed Hudson’s Bay Company point blankets.³

Many willing hands and enlightened institutions have also contributed to this thematic issue. First, I want to thank Kristina Huneault and Joan Schwartz of the *JCAH* editorial board for their special efforts, as well as the participants in the settler-colonial art history workshop who are acknowledged individually by Damian Skinner. Of this group, it was Carla Taunton who suggested (*official denial*) as a complementary work of art. The Notman Photographic Archives of the McCord Museum is a partner in the Baltzly journal project, thanks to the enthusiastic support of curator Hélène Samson and the technical staff of the museum. This publication within a publication has also been supported by the Canadian Photography History project, whose inception was funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. Finally, as editor-in-chief of *JCAH*, I want formally to honour the writers, Elizabeth Cavaliere, Dominic Hardy, Richard Hill, and Damian Skinner, and the artists, Suze Adams, Benjamin Baltzly, Bob Boyer, Leah Decter, and Ricky Maynard, whose works we are privileged to know a bit better after today.

Martha Langford

Le poids politique déstabilisant de l'œuvre de l'artiste Bob Boyer (1948–2004) est étudié par l'historien de l'art Richard Hill, dans une recension de la rétrospective de 2012 organisée par la Galerie d'art MacKenzie, en collaboration avec le Musée canadien des civilisations (devenu le Musée canadien de l'histoire). Avec juste ce qu'il faut d'irrévérence et de verve, Hill porte une attention particulière au cadre institutionnel du Musée et à la manière dont l'œuvre de Boyer résiste au confinement.

La touche finale de cette compilation est une œuvre d'art, œuvre qui s'accorde parfaitement avec une exploration méthodologique qui n'en est qu'à ses débuts et qui aspire à ne jamais prendre fin : (*official denial*) *trade value in progress* (2010–), projet interactif continu mis en marche par l'artiste Leah Decter sous la direction de Jaimie Isaac. S'inspirant du double discours politique, le projet « met en place des échanges et suscite le dialogue sur les conditions contemporaines du colonialisme et du processus de décolonisation et de réconciliation au Canada ». L'implication de tous, indigènes et non-indigènes, est une nécessité absolue du projet, qui relie les « actions » dans un large assemblage de couvertures à points de la Compagnie de la Baie d'Hudson transformées³.

Plusieurs bénévoles ainsi que des institutions éclairées ont aussi contribué à ce numéro à thème. Je voudrais en premier lieu remercier Kristina Huneault et Joan Schwartz du comité de rédaction des *Annales* pour leurs efforts particuliers, ainsi que les participants à l'atelier d'histoire de l'art colonial/allochtone qui sont mentionnés individuellement par Damian Skinner. Dans ce groupe, c'est Carla Taunton qui a proposé d'inclure (*official denial*) comme œuvre d'art complémentaire. Les Archives photographiques Notman du Musée McCord sont un partenaire dans le projet du journal de Benjamin Baltzly, grâce à l'appui enthousiaste de la conservatrice Hélène Samson et du personnel technique du musée. Cette publication à l'intérieur d'une publication a reçu l'appui d'un projet d'histoire de la photographie au Canada, dont la création a été financée par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada. Finalement, en tant que rédactrice-en-chef des *Annales*, je tiens à rendre un hommage particulier aux auteurs, Elizabeth Cavaliere, Dominic Hardy, Richard Hill et Damian Skinner, et aux artistes, Suze Adams, Benjamin Baltzly, Bob Boyer, Leah Decter et Ricky Maynard, dont nous avons le privilège de connaître un peu mieux les œuvres maintenant.

Martha Langford

NOTES

- 1 Scott MCQUIRE, “Photography’s Afterlife: Documentary Images and the Operational Archive,” *Journal of Material Culture* 18:3 (2013): 223–41; citation, 231.
- 2 Jonathan BORDO, “Picture and Witness at the Site of the Wilderness,” *Critical Inquiry* 26:2 (Winter 2000): 224–47; citation, 227.
- 3 Leah DECTER and Jaimie ISAAC, (*official denial*) *trade value in progress*. Accessed 17 July 2014, http://www.leahdecter.com/official_denial/home.html

NOTES

- 1 Scott MCQUIRE, « Photography's Afterlife: Documentary Images and the Operational Archive », *Journal of Material Culture*, vol. 18, n° 3 (2013), p. 223-41 ; citation, 231.
- 2 Jonathan BORDO, « Picture and Witness at the Site of the Wilderness », *Critical Inquiry*, vol. 26, n° 2 (Hiver 2000), p. 224-47 ; citation, 227.
- 3 Leah DECTER et Jaimie ISAAC, (*official denial*) *trade value in progress*. Consulté le 17 juillet 2014, http://www.leahdecter.com/official_denial/home.html