

# **Art School Confidential**

Celebrating 50 Years of the  
Department of Visual Arts,  
University of Ottawa

# **Beaux-arts et non-dits**

Célébration des 50 ans du  
Département d'arts visuels  
de l'Université d'Ottawa



Michel Goulet, *Motifs/Mobiles*, 1987, steel, painted steel, lead and miscellaneous objects | acier, acier peint, plomb et objets divers. Collection of | Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Photo : Rémi Thériault.

# Table of Contents | Table des matières

<b>Foreword   Avant-propos</b> .....	<b>04</b>
Alexandra Badzak .....	04
Penny Cousineau-Levine .....	08

<b>A School to Carry with You: Memories and Meditations on the Visual Arts Department at the University of Ottawa</b> .....	<b>13</b>
Olivier Asselin	

<b>Une École portative. Quelques souvenirs et méditations sur le Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa</b> .....	<b>26</b>
Olivier Asselin	

The Studio Crit .....	39
La critique d'atelier .....	40
Art History and Theories of Art .....	41
Histoire et théories de l'art .....	42
Interdisciplinarity .....	43
Interdisciplinarité .....	44
Technicians and Support Staff   Équipe technique et personnel de soutien .....	45

<b>List of Artists   Liste des artistes</b> .....	<b>46</b>
---	-----------

<b>Acknowledgements   Remerciements</b> .....	<b>56</b>
---	-----------

## Foreword | Avant-propos

50 years, 50 artists; the premise was simple enough when Penny Cousineau-Levine first approached us to partner on an anniversary exhibition for the Visual Arts Department at the University of Ottawa. After all, shaping and supporting the arts ecology of the Ottawa-Gatineau region has been the significant work of our two institutions for decades. Yet with so many significant professors, traveling lecturers, and artists having graced the halls of 100 Laurier Ave, it was clear that the main challenge of the partnership was choosing those 50 artists!

Fifty years ago, Ottawa-Gatineau artists were struggling with a small arts market, a National Gallery focused away from the region, and no municipal art gallery on the horizon - there was little reason for artists to stay. It took the pioneering efforts of Suzanne Rivard Le Moyne to boldly form the first Visual Arts Department in Ottawa, creating a critical foundation that balanced studio practice with theoretical pedagogy. Charles Gagnon, Lynne Cohen, Evergon, and Cara Tierney are a small sample of the diverse and celebrated alumni who have left an indelible mark on one of the most unique bilingual art schools in Canada, forever changing the environment for artists, so that now, five decades later, Ottawa has a thriving arts scene and is no longer the place that artists pass through.

On behalf of the Ottawa Art Gallery, I would like to thank Penny Cousineau-Levine (who herself, played a significant role in growing the department), for originating, researching, and curating this exhibition and for building a community of

supporters who helped to fund it, including Reesa Greenberg, Julie Hodgson & Michael Ashley, Karen Oxorn, the Stonecroft Foundation, and the Faculty of Arts at the University of Ottawa. Assistant Curator Chloë MacLeod-Boucher and Exhibition Designer Sam Loewen also contributed immensely to the realization of this project. I would also like to recognize Marie-Camille Lalande for her sensitive translations, Optima Imaging for the exhibition didactics, and Rémi Thériault and House of Common Studio for the photographic documentation. As always, I must acknowledge the incredible team at the OAG, including Rebecca Basciano, Véronique Couillard, Rachelle Dickenson, Meghan Ho, Jennifer Gilliland, Dan Austin, Erin Bruce, Robert Keefe, Mark Garland, Neil Hossack, and Craig Mainprize, for their hard work, passion, and dedication.

-Alexandra Badzak, Director and CEO, Ottawa Art Gallery

Cinquante ans, cinquante artistes. Lorsque Penny Cousineau-Levine nous a proposé de collaborer pour présenter une exposition anniversaire célébrant le Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa, l'idée semblait assez simple. Après tout, nos deux institutions travaillent déjà depuis plusieurs décennies à façonner et appuyer l'écologie artistique de la région d'Ottawa-Gatineau. Cependant, compte tenu du grand nombre de spécialistes de l'enseignement et de la pratique des arts visuels qui ont passé la porte du 100, avenue Laurier, nous avons rapidement constaté que le vrai défi de ce partenariat serait de choisir les 50 artistes en question !

Il y a 50 ans, les artistes d'Ottawa-Gatineau étaient aux prises avec un marché des arts restreint, un Musée des beaux-arts qui leur tournait le dos et aucune galerie d'art municipale à l'horizon — les artistes n'avaient alors guère de raisons de rester. Il a fallu les efforts novateurs de Suzanne Rivard Le Moyne pour créer le premier Département d'arts visuels à Ottawa, où la pratique en studio et la pédagogie théorique s'unissaient en un fondement important. Charles Gagnon, Lynne Cohen, Evergon et Cara Tierney ne sont que quelques artistes qui ont laissé une marque indélébile sur l'une des écoles d'art bilingues les plus originales au Canada, changeant à jamais l'environnement des artistes, de sorte qu'aujourd'hui, cinq décennies plus tard, Ottawa est un centre artistique florissant et non un lieu de passage pour les artistes.

Au nom de la Galerie d'art d'Ottawa, j'aimerais exprimer ma gratitude à Penny Cousineau-Levine (qui a elle-même joué un rôle important dans l'évolution du Département), pour avoir

conçu, recherché et organisé cette exposition et pour avoir constitué une communauté de mécènes qui ont aidé à la financer, dont Reesa Greenberg, Julie Hodgson et Michael Ashley, Karen Oxorn, la Fondation Stonecroft et la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa. La commissaire adjointe Chloë MacLeod-Boucher et le concepteur de l'exposition Sam Loewen ont également beaucoup contribué à la réalisation de ce projet. J'aimerais aussi remercier Marie-Camille Lalande pour ses traductions sensibles en français, Optima Imaging pour les panneaux de l'exposition ainsi que Rémi Thériault et House of Common Studio pour la documentation photographique. Comme toujours, je tiens à souligner l'incroyable équipe de la GAO, notamment Rebecca Basciano, Véronique Couillard, Rachelle Dickenson, Meghan Ho, Jennifer Gilliland, Dan Austin, Erin Bruce, Robert Keefe, Mark Garland, Neil Hossack et Craig Mainprize, pour leur travail acharné, leur passion et leur dévouement.

-Alexandra Badzak, direction et chef de la direction,  
Galerie d'art d'Ottawa

*Art School Confidential* celebrates five decades of Visual Arts at the University of Ottawa, representing the work of 50 artists who have taught and studied in the historic building located at 100 Laurier East since 1974. That year artist, educator, administrator, and creator of the Canada Council's groundbreaking Art Bank Collection, Suzanne Rivard Le Moyne, arrived at the University, where she brought together a formidable team of artists – several of whom had been her students at l'École des beaux arts in Montreal – and important art historians, to become the founding faculty members of the Department of Visual Arts.

As part of a bilingual university, the Department is unique among Canadian art schools: a dynamic and artistically productive site of exchange among artists and students from diverse language and cultural communities. The Department has largely been a hidden gem within the city of Ottawa, despite the many critically-acclaimed accomplishments of its artists and the wide-ranging impact of their works both in Canada and abroad.

I was not one of those hired by Suzanne Rivard Le Moyne in 1974, but began teaching Photography and the History of Photography in the Department in 1977. From those days I remember a great many spirited meetings with other professors from the Photo sector – Lynne Cohen, Sylvain Cousineau, Evergon, Michael Schreier, led almost always by Charles Gagnon. How lucky was I to be part of that group in the days when photography was coming into its own and receiving recognition as an art form, and to be surrounded in the



Department by some of the country's most accomplished painters, sculptors, media artists and art historians. How privileged to be even a small part of the process by which young (and not so young) students discover their artistic selves.

Returning to the Department in 2003 after more than a decade of teaching in Montreal, I was able to more fully appreciate how unique the Department created by Suzanne Rivard Le Moyne, in all its artistic, intellectual and cultural richness, has been and continues to be. *Art School Confidential* is an ode to this locus of creativity and artistic achievement, which has existed in the centre of Ottawa for half a century, and of which the city can be extremely proud.

*Art School Confidential* is one of many collaborations between the Department of Visual Arts and the Ottawa Art Gallery that have provided invaluable professional opportunities for the Department's students and professors. Without the enthusiastic support of this project from its inception by the Gallery's Director, Alexandra Badzak, it could not have happened. Working with OAG curators Catherine Sinclair, Rachelle Dickenson, and Rebecca Basciano, and eventually with almost every employee listed on the Gallery website, in order to bring *Art School Confidential* to fruition, has been my own discovery of the inner "confidential" life of an Ottawa cultural treasure.

-Penny Cousineau-Levine, Exhibition Curator

*Beaux-arts et non-dits* commémore cinquante ans d'arts visuels à l'Université d'Ottawa par le biais d'œuvres de cinquante artistes qui ont enseigné et étudié au célèbre 100, avenue Laurier Est depuis 1974. C'est cette année-là que Suzanne Rivard Le Moyne, artiste, éducatrice, administratrice et fondatrice visionnaire de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada arrive à l'Université afin d'y fonder, avec une formidable équipe d'artistes — dont plusieurs avaient été ses élèves à l'École des beaux-arts de Montréal — et de spécialistes en histoire de l'art notables, le Département d'arts visuels.

Intégré à une université bilingue, le Département se démarque des autres écoles d'art canadiennes ; l'on y trouve un lieu d'échanges dynamiques et productifs entre artistes et élèves provenant de différentes communautés culturelles et linguistiques. Le Département demeure néanmoins un trésor caché à Ottawa, malgré les nombreuses réalisations saluées par la critique et l'impact, au Canada et ailleurs, des œuvres de ses artistes de renom.

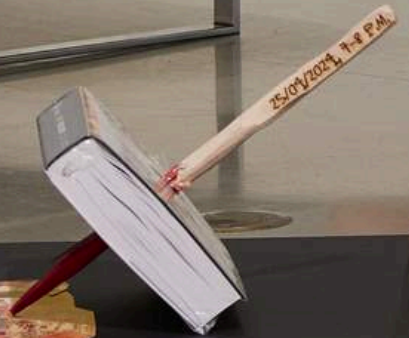
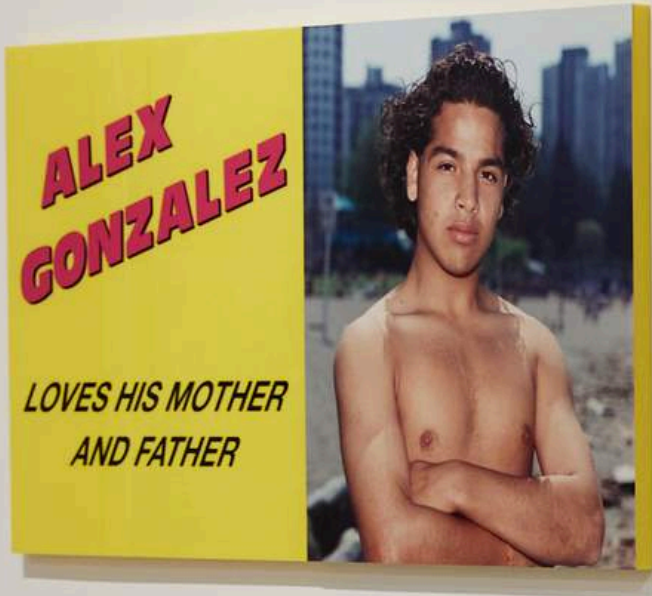
Je n'étais pas du groupe embauché par Suzanne Rivard Le Moyne en 1974 ; j'ai intégré le Département quelques années plus tard, en 1977, pour y enseigner la photographie et l'histoire de la photographie. De cette époque me revient le souvenir de nombreuses réunions fougueuses, presque toujours dirigées par Charles Gagnon, avec mes collègues de photographie — Lynne Cohen, Sylvain Cousineau, Evergon, Michael Schreier. Quelle chance j'ai eue de faire partie de cette équipe alors que la photographie commençait à s'affirmer et à être reconnue

comme forme d'art, et d'être si bien entourée au Département, par des artistes en peinture, sculpture et médias et spécialistes en histoire de l'art de renom. Quel privilège de participer, ne serait-ce qu'un peu, au processus de maturation artistique de jeunes (et moins jeunes) élèves !

Après plus de dix ans d'absence, pendant lesquels j'ai enseigné à Montréal, je suis revenue au Département en 2003. Ce n'est qu'à ce moment que j'ai pu mieux apprécier l'unicité du Département créé par Rivard Le Moyne, dans toute sa richesse artistique, intellectuelle et culturelle. *Beaux-arts et non-dits* se veut une ode à ce lieu de créativité et d'accomplissement artistique, sis au cœur d'Ottawa depuis un demi-siècle, et dont la ville peut tirer énormément de fierté.

L'exposition *Beaux-arts et non-dits* est une de ces nombreuses collaborations entre le Département d'arts visuels et la Galerie d'art d'Ottawa qui fournit des occasions professionnelles inestimables aux corps étudiant et professoral du Département. Sans le soutien enthousiaste de la direction de la Galerie, Alexandra Badzak, ce projet n'aurait pas vu le jour. Travailler avec les commissaires Catherine Sinclair, Rachelle Dickenson, et Rebecca Basciano et, finalement, avec presque chaque membre du personnel de la Galerie afin de mener l'exposition à bien a été ma propre découverte des « non-dits » et autres trésors cachés de ce joyau culturel d'Ottawa.

-Penny Cousineau-Levine, commissaire de l'exposition



Installation view of *Art School Confidential*, an exhibition at the Ottawa Art Gallery (April 2 – September 22, 2024), curated by Penny Cousineau-Levine. Photo: Rémi Thériault. | Vue de l'installation *Beaux-arts et non-dits*, une exposition organisée par Penny Cousineau-Levine et présentée à la Galerie d'art d'Ottawa du 20 avril au 22 septembre 2024. Photo : Rémi Thériault.

# A School to Carry with You

Memories and Meditations on the  
Visual Arts Department at the  
University of Ottawa

## **A School to Carry with You**

Memories and Meditations on the Visual Arts Department at the University of Ottawa

*In the following essay, art historian and past student and professor of the Department of Visual Arts, Olivier Asselin, contextualizes his own experiences in the Department within a discussion of historical and current ideas informing the education of visual artists.*

When I think of the Visual Arts Department at the University of Ottawa, two waves of memories wash over me: the first from my student days, 1978 to 1982; the second from my teaching years, since I returned to the University from 1987 to 1998, initially as a lecturer, then as a replacement professor and finally as a regular professor. While they involve the same place and often the same people, these two waves don't really overlap. But when I look back on it now, it seems to me that both times, the same question was asked, by the student that I was, the educator that I became, and the historian and practitioner that I remain: the question of teaching art and training artists. What is "art" today? What is "the artist"? What do you have to be and have, know and be able to do in order to be an artist? What do you have to learn?

### **A Few School Models**

For a long time, art was considered to be a simple technique, the mastery of a set of tools and gestures. It was passed on, in the workshop or the guild, from the master to the pupil, by example, practice and repetition. But classicism changed the

tune: art must not only consist of a “manual” activity but also be an “intellectual” one, not only “mechanical” but also “liberal.” Artists must therefore be taught not only to imitate nature but also the “Ancients” and possess not only skills – the ability to observe and draw – but also knowledge in perspective, mythology, religion, literature, history, geography, and etc. Yet beneath the official rhetoric, classicism maintained that imitation alone wasn’t enough to be a true artist. Something more was needed, something which couldn’t be learned, a *je ne sais quoi*, given at birth or suddenly acquired along the way, received and cultivated: “creativity,” “inspiration,” “grace,” “genius,” etc. As Nathalie Heinich has shown, classicism was already marked by a tension between two regimes, the “professional regime” and the “vocational regime.”[1]

Modern art challenged the classical model of art and art education, yet that tension has persisted, albeit in another form. In its so-called subjectivist version (romantic, expressionist, etc.), modern art considers that art is no longer the “imitation of the Ancients,” but the “expression of a temperament”; in its more “objectivist” version (abstract, modernist, etc.), modern art considers that art consists in analyzing the medium (painting, sculpture, etc.), to identify its basic elements (point, line, plane, value, colour, texture, etc.) and create new syntheses. According to Thierry de Duve, the academic model—based on the “talent-technique-imitation” triad—is replaced by the “Bauhaus model” — “creativity-medium-invention.”[2]

However, it’s important to distinguish, within modern art itself, between *modernism*—which is effectively centred on the

medium and creativity—and the *avant-gardes*—which have no use for either of these. The avant-gardes are often intermedial and transmedial; they are interested in “new” technologies (photography, film, etc.). Above all, they are driven by negation: the negation of the past and the present, of art itself, of classical and modern art, of artistic institutions. They frequently question the autonomy of art, reflect on its place in society, and seek to reinstate it into the public space as a force for “resistance” and “progress.” Modernism is *critical* in the Greenbergian sense of the term, i.e., *self-critical* of its medium; the avant-gardes are *critical* in the Frankfurt School sense, i.e., *politically critical* of art, society, and capitalism.

### **A (Doubly) Critical School**

The Visual Arts Department at the University of Ottawa was, in large part, invented by Suzanne Rivard LeMoyne. A painter and teacher, Rivard LeMoyne was for a time head of the Visual Arts Section of the Canada Council for the Arts, and later founded that same Council’s Art Bank. In 1974, she became the first director of the Department, a position she held until 1986. While the University of Ottawa was already officially bilingual, Rivard LeMoyne knew how to turn this requirement into an extraordinary opportunity, which would lead not only to a coexistence of the “two solitudes” under one roof, but also to opening a genuine space for dialogue between languages, cultures, aesthetic and political traditions, whether in certain classes, in the studios and hallways, or within the teaching and student bodies. One only needs to look at the list of artists and art historians who came to teach here during that decade to



understand what made the Department such an exceptional art school.

At that time, the hallmark of the institution was undoubtedly its intellectual and aesthetic curriculum: a major renewal of artistic practices, where “traditional” mediums (painting, sculpture, etc.) were brought into question, and “new” media (photography, experimental cinema, etc., and what was then known as intermedia or multimedia) were recognized. We were discovering abstract art and the avant-gardes, but also minimalism, installation art, land art, video, performance and, of course, conceptual art, which was to transform contemporary art irrevocably. Most of the professors were critical of American formalism and instead favoured new theoretical approaches that were less medial and more thematic, less discipline-based and more interdisciplinary. We read *Artforum*, *Parachute*, and *October*; Fried, Krauss, and Buchloh; Merleau-Ponty, Barthes, and Foucault. We discussed *readymades* and institutional critique, relocationality and delocationality in terms of *site-specific* and *in situ* art, the dematerialization of art, too, its concept, language, technology, and so on. And all this became genuinely *political*—political in the spirit of the avant-gardes (with their critique of art, institutions, and the market), but with much more seriousness (absent of their naïveté or their insolence).

Beyond this aesthetic and intellectual curriculum, the Department was also a community—a community solidified through various conversations, through “crits” in class, work in workshops, darkrooms, and studios at all hours of the day and

night, through exchanges in hallways, endless meals in bad restaurants and local pubs, through parties at the Department and elsewhere, and through trips to New York, which played a central role in our aesthetic formation—not to mention our sentimental education. These years are intimately linked to the friendships that were forged within the student body (some lasting, some fleeting, all nonetheless deep). Some students went on to work in the art world, others didn't, yet everyone surely remembers their time here as an extraordinary moment of learning and freedom. The Department was not only a “vocational” school, but also, and above all, a—revolutionary—school of life.

### *Gedankenexperiment*

A few years later, after doing my MA in art history at the University of Montréal and my PhD in comparative literature at the Université de Paris 8, I returned to the Department, this time to teach art history. Only six years had passed since my stint there; many of the professors who remained from those days became colleagues, but my student admiration for them persisted.

I found it particularly nourishing to teach art history in an art school, where, even in theory classes, practicing students were in the majority, and where theory professors were often invited to the practical sessions, to the studios or to the end-of-year exhibition, for the “crits.” This dialogue was extremely fruitful. Firstly, artists are a very attentive audience (of works and texts), and frequently have a less reverential and more original view of art and the discourse on art than historians. Secondly,

this kind of contact with the concrete realities of the studio helps historians acquire a less idealized conception of the work of art and the work of the artist, which involve decisions and indecisions, voluntary gestures and involuntary effects, unforeseen accidents: in short, chaos. Finally, artworks are often more interesting upstream—when they’re being created or made—than downstream—when they’re finished and exhibited.

It was also very stimulating to have an ongoing conversation with colleagues about curriculum reform. The Department was born at a time when the modernist model of art and art education was being called into question and certain avant-garde ideals were being updated. It shed more “traditional” mediums and opened itself up to “new” mediums, abandoned self-criticism of the medium and rediscovered political criticism of art and society. The two models have, however, remained in tension right up to the present day—as though we were reluctant to do away with them because we were unsure what could replace them.

According to de Duve, the Bauhaus model (“creativity-medium-invention”) was gradually replaced in the 1970s and 1980s by another, more “postmodern” model, based on another “triad”: “attitude-practice-deconstruction.” For de Duve, this model is no more than a “pseudo-model”: it is merely a symptom of the implosion of the previous model and is “sterile for teaching.” So de Duve proposes a new “experiment,” which retains certain elements of the classical and modern models while trying to address the current pseudo-model’s weaknesses, with a new series of “maxims”: “simulation-tradition-

judgment.” Is this the right hypothesis? I don’t know. It certainly deserves to be tested, and it’s a pity it wasn’t at the Department, where de Duve first posited its formulation.

In any case, the question fortunately remains: What do you have to be and have, know and be able to do, to be an artist? What do you have to learn? Basically, the matter facing the art school in a university environment is the same as the one facing the university itself: what is the legitimation of knowledge?

### **The Two Great Narratives of Legitimation**

In *The Postmodern Condition*,<sup>[3]</sup> Jean-François Lyotard identified the two “grand narratives” that, in modernity, legitimize knowledge and the university: the “speculative narrative,” which holds that science should have no other end than itself, and the “narrative of emancipation,” which holds that science should contribute to social progress (that of “humanity,” “the people,” “the proletariat,” “the dominated classes,” “marginalized communities,” etc.). Replacing the word “science” with “art” here yields the two grand narratives of the legitimation of art in modernity: the modernist narrative—art should have no other end than itself, as in “art for art’s sake,” “the medium for the medium’s sake,” etc.—and the avant-garde narrative—art should contribute to social progress, as in political art and activism.

Lyotard holds these two grand narratives to now be obsolete; we would even be incredulous towards all “metanarratives.”<sup>[4]</sup> Yet another narrative has come to the fore: the economic narrative, all the better for the fact that it presents

itself not as a narrative, but as a simple description of the world as it is.[5] According to this narrative, the ultimate aim of all practices, including science and art, is to increase capital: society is a market, social relations are exchanges, nature is a resource, human beings are economic agents, sellers, or buyers, producers or consumers, merchants or customers, etc.; the university is an assortment of vocational schools, a major business school in the service of the market, training business people and a specialized workforce for the society of tomorrow. And art, too, is a company like any other: artists are entrepreneurs and art schools are also business schools that teach, in their own way, entrepreneurship, innovation, management, and marketing in order to succeed in the art market, the cultural or entertainment industries. This economic narrative has now become hegemonic. It supports the unlimited and apparently unavoidable extension of capitalism: the industrialization, financialization, computerization, commoditization, and complete privatization of the public and the common, the living and the world.

Faced with the hegemony of this economic narrative, we can better understand, in retrospect, the importance of the other two great modern narratives—the speculative narrative and the narrative of emancipation. We must not write them off too quickly; we need to save, if not the letter, at least the spirit of these narratives, because modernity is an unfinished (and unfinishable) project. Obviously, the university must respond to the imperatives of the market, at least to a certain extent (it would be irresponsible to intentionally train people for unemployment). But the university must also cultivate a relative

autonomy from the market. It must train not only business leaders and the workforce, but also members of a community of citizens—and human beings. It must impart not only specialized knowledge and skill, but also cross-disciplinary skills and general culture, both historical and global; it must teach not only to apply this knowledge and skill, but also to question and discuss it publicly; it must cultivate a critical sense, foster trial and invention, reflection, experimentation, and creativity; in short: enlightened and responsible *judgment*.<sup>[6]</sup>

### **An Aesthetic Community**

The judgment in question here is not only what Kant called the “judgment of taste,” nor the “cognitive judgment” or “moral judgment,” but first and foremost the “reflective judgment,” which plays a fundamental role in all types of theoretical and practical judgments. Unlike “determinative judgment,” which simply applies a general rule to a particular case, reflective judgment is that which judges a case in the absence of a rule (or in the absence of a rule on the applicability of the rule to the case). It involves a reflection by the subject on their state of mind, a subjective evaluation of the “free play of cognitive powers,” based on a “pure feeling,” the feeling of accordance or conflict within the subject, between the subject and the object, between the subjects.<sup>[7]</sup>

Reflective judgment has a political dimension. Like all other forms of “pure aesthetic judgment,” it claims the assent of all, it presupposes a “subjective universality,” a “communicability of feelings,” a *sensus communis aestheticus*, in short an *aesthetic*

*community*. For Kant, this aesthetic community is and must remain problematic: it is not a physical community of bodies, but a reflective community of consciousnesses; it is not a reality (it has not yet been realized), nor a possibility (there is no guarantee that it ever will be), but a necessity (it ought to be); it is not a natural or logical necessity, but rather a necessity analogous to moral duty. The aesthetic community cannot be strictly speaking *experienced*: it is both a presupposition and a requirement, a pragmatic principle, and a practical imperative, which accompany any judgment. Here, consensus is not *material*—natural, social, political, etc.—but *formal*—it must relate to the conditions of the judgment, to the principles of the discussion, to the rules of the game.

Perhaps the ideal art education is one that, in the (relatively) distinct space of the art school, *questions* the rules and *experiments* with the basic conditions of formation of sociability, community and, by extension, the public sphere. It might be considered in the tradition of contractualist philosophies which, in order to better understand, found or re-found society, attempted to imagine the origins of sociability in philosophical fictions such as the “state of nature,” the “original position,” and the “ideal speech situation.”

The ideal art school should encourage us to practice, in the distinct space of the institution, the ever-renewed exercise of aesthetic community. In this age of flash mobs and web-based fellowships, community, in the strongest sense of the term, needs to be cultivated. That’s what the Visual Arts Department at the University of Ottawa was for me: not a business school,

but a laboratory and a public space, a place for criticism, discussion, experimentation and invention and, above all, an aesthetic community, in the strongest sense of the term; not a community of “identical” souls and bodies (like the imaginary communities of feelings, family, spectatorship, gender, race, ethnicity, language, society, politics, nations, etc.), but a community—heterogeneous, reflective, and problematic—ever questioned, discussed, experimented with, and reinvented.

– Olivier Asselin, Université de Montréal

*Olivier Asselin* teaches film and media arts at the Université de Montréal. He is co-editor of *Precarious Visualities* (McGill-Queen's), *The Electric Age* (University of Ottawa), *Menlo Park* (Université Laval), *Espaces de savoir* (Université Laval), *Individual Up-Close Immersive Viewing Systems* (Cinémédias), *Monumental and Immersive Collective Viewing Systems* (Cinémédias), and has contributed to the collections *Cartographies of Place* (McGill-Queen's), *3D Cinema and Beyond* (Intellect), *Architectures of Memory* (Presses du Réel), *L'Immersion au cinéma* (Rennes) and *Expanding Spatial Narratives* (Mousse). He has also written and directed several films, such as *La Liberté d'une statue*, *La Fin de la voix*, *Le Siège de l'âme*, *The Last Days of Paris*, *Un Capitalisme sentimental* et *Le Cyclotron*, and designed a number of experiences in augmented reality, such as *Necropolis*, *MuseumAR* and *A Portable Panorama*.



- [1] Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique* (Paris : Minuit, 1993).
- [2] Thierry de Duve, *Faire école (ou la refaire?)* (Dijon : Les Presses du réel, [1992] 2008).
- [3] Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). Originally published as *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (Paris: Minuit, 1979).
- [4] In the remainder of the book, Lyotard proposes an alternative “little narrative”—“legitimation by paralogy”—which places the emphasis not on “consensus,” but on “dissension,” on the unexpected discovery, the new scientific statement, which shakes the dominant paradigm, the pragmatic presuppositions, the very rules of the game. Later, in *The Differend* (University of Minnesota Press, 1989; originally published at Paris: Minuit, 1983), this dissent will become an ideal of justice: we must always “bear witness to the différend” (*différend* in French in the English text).
- [5] Lyotard does not mention the “economic narrative” in *The Postmodern Condition*, but does evoke the “economic genre” in *The Differend*.
- [6] See Emmanuel Kant, “Answering the Question: What is Enlightenment?” (1784), where one is invited to “think for oneself” through a “free and public use of reason” in the context of a “universal civil society.”
- [7] See Emmanuel Kant, *Critique of Judgment* (1790).

# Une École portative

Quelques souvenirs et méditations  
sur le Département d'arts visuels  
de l'Université d'Ottawa

## **Une École portative**

### Quelques souvenirs et méditations sur le Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa

*Dans le texte suivant, Olivier Asselin — historien de l'art ainsi qu'ancien étudiant et professeur au Département d'arts visuels — retourne sur ses expériences au sein du Département afin de les placer dans le contexte élargi de théories historiques et actuelles de l'éducation des artistes en arts visuels.*

Du Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa, j'ai deux vagues de souvenirs : la première remonte au temps des études que j'y fis, de 1978 à 1981 ; la seconde au temps de l'enseignement, puisque j'y retournai de 1987 à 1998, d'abord à titre de chargé de cours, puis de professeur remplaçant et enfin de professeur régulier. Même si elles portent sur un même lieu, parfois sur les mêmes personnes, ces deux vagues de souvenirs ne se mêlent pas vraiment. Mais quand j'y repense aujourd'hui, une même question me semble s'être posée à ces deux moments, à l'étudiant que j'étais, puis à l'enseignant que je suis devenu, comme à l'historien et au praticien que je suis resté : celle de l'enseignement de l'art et de la formation des artistes. Qu'est-ce que l'« art » aujourd'hui ? Qu'est-ce que l'artiste » ? Que faut-il être et avoir, savoir et savoir faire pour être artiste ? Que faut-il apprendre ?

### **Quelques modèles d'école**

Longtemps, l'art a été considéré comme une simple technique, la maîtrise d'un ensemble d'outils et de gestes. Il était transmis,

dans l'atelier ou dans la guilde, de maître à élève, par l'exemple donné, en pratique et dans la répétition. Mais le classicisme a répondu autrement : l'art est une activité non seulement « manuelle » mais aussi « intellectuelle », non seulement « mécanique » mais aussi « libérale ». Il faut donc apprendre aux artistes non seulement à imiter la nature, mais aussi les « Anciens », non seulement à savoir faire — voir et dessiner — mais aussi à savoir — la perspective, la mythologie, la religion et la littérature, l'histoire et la géographie, etc. Mais sous le discours officiel, le classicisme a toujours su que, pour être vraiment artiste, l'imitation ne suffit pas. Il faut quelque chose de plus, un je-ne-sais-quoi, qui ne s'apprend pas, qui est donné à la naissance ou acquis en chemin, tout à coup, qui se reçoit et se cultive : l'« invention », l'« inspiration », la « grâce », le « génie », etc. Comme l'a bien montré Nathalie Heinich, le classicisme est déjà travaillé par une tension entre deux régimes, entre le « régime professionnel » et le « régime vocationnel »[1].

L'art moderne a mis en question le modèle classique de l'art et de l'enseignement de l'art, mais la tension a persisté, sous une autre forme. Dans sa version disons « subjectiviste » (romantique, expressionniste, etc.), l'art moderne considère que l'art est, non plus l'« imitation des Anciens », mais l'« expression d'un tempérament » ; dans sa version plus « objectiviste » (abstraite, moderniste, etc.), l'art moderne considère que l'art consiste à analyser le médium (la peinture, la sculpture, etc.), pour en identifier les éléments de base (point, ligne, plan, valeur, couleur, texture, etc.) et faire de nouvelles synthèses. Selon Thierry de Duve, le modèle académique — fondé sur le triplet « talent-métier-imitation » — est alors

remplacé par le « modèle-Bauhaus » — « créativité-médium-invention »[2].

Il est cependant important de distinguer, au sein même de l'art moderne, entre le *modernisme* — effectivement centré sur le médium et la créativité — et les *avant-gardes* — qui n'ont que faire de l'une et de l'autre. Les avant-gardes sont souvent intermédiaires et transmédiales, elles s'intéressent aux « nouvelles » technologies (photographie, cinéma, etc.). Et surtout, elles sont portées par la négation, la négation du passé et du présent, la négation de l'art lui-même, de l'art classique et de l'art moderne, des institutions artistiques. Elles mettent souvent en question l'autonomie de l'art, elles s'interrogent sur sa place dans la société et veulent souvent le réintégrer dans l'espace public, comme une force de « résistance » et de « progrès ». Le modernisme est *critique* au sens greenbergien du terme, c'est-à-dire *autocritique* de son médium ; les avant-gardes sont *critiques* au sens de l'École de Francfort, c'est-à-dire *politiquement critiques* de l'art, de la société et du capitalisme.

### **Une école critique (et doublement)**

L'invention du Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa doit beaucoup à Suzanne Rivard LeMoyne. Peintre et enseignante, un temps chef du Service des arts visuels du Conseil des arts du Canada puis fondatrice de la Banque d'art, Rivard LeMoyne devint, en 1974, la première directrice du Département et elle restera à la tête de l'institution jusqu'en 1986. L'Université d'Ottawa était déjà officiellement bilingue, mais Rivard LeMoyne sut faire de cette exigence une occasion

extraordinaire non seulement de faire coexister les « deux solitudes » sous un même toit, mais d'ouvrir un véritable espace de dialogue, entre les langues, les cultures, les traditions esthétiques et politiques — dans certains cours, dans les ateliers et dans les corridors, au sein de la communauté enseignante et étudiante. Il n'est qu'à parcourir la liste des artistes, des historiennes et des historiens de l'art qui vinrent y enseigner pendant cette décennie pour comprendre ce qui fit du Département une école d'art exceptionnelle.

Ce qui caractérisait alors l'institution était sans aucun doute son programme intellectuel et esthétique : le grand renouvellement des pratiques artistiques, avec une mise en question des médiums « traditionnels » — la peinture, la sculpture, etc. —, une ouverture aux « nouveaux » médias — la photographie, le cinéma expérimental, etc. — et à ce qu'on appelait alors l'intermédia ou le multimédia. Nous découvrons l'art abstrait et les avant-gardes, mais aussi le minimalisme, l'installation, le land art, la vidéo, la performance et, bien sûr, l'art conceptuel, qui allait transformer l'art contemporain irrémédiablement. La plupart des professeures et professeurs faisaient une lecture critique du formalisme américain et favorisaient de nouvelles approches théoriques moins médiales et plus thématiques, moins disciplinaires et plus interdisciplinaires. Nous lisions *Artforum*, *Parachute* et *October*, Fried, Krauss et Buchloh, Merleau-Ponty, Barthes et Foucault. Nous discutons du *readymade* et de la critique institutionnelle, de la délocalisation et de la relocalisation de l'œuvre d'art avec la *site specificity* et l'*in situ*, de sa dématérialisation aussi, du concept, du langage et de la et de la technologie, etc.

Et tout cela devenait véritablement *politique* — dans l'esprit des avant-gardes (avec la critique de l'art, des institutions et du marché), mais beaucoup plus sérieusement (sans leur naïveté, ni leur insolence).

Mais au-delà de ce programme esthétique et intellectuel, le Département, c'était aussi une communauté, cimentée par diverses conversations, par les « critiques » en classe, par le travail dans les ateliers, les chambres noires et les studios, à toute heure du jour et de la nuit, par les échanges dans les corridors, par les repas interminables dans les mauvais restaurants et les tavernes du quartier, par les fêtes, au Département ou ailleurs, et par les voyages à New York, qui ont joué un rôle central dans notre formation esthétique — et notre éducation sentimentale. Ces années sont indissociables des amitiés qui se sont nouées alors au sein de la communauté étudiante (certaines durables, d'autres passagères, toutes néanmoins profondes). Quelques élèves ont poursuivi leur chemin dans le milieu de l'art, d'autres non. Mais tout le monde se souvient sûrement de son passage ici comme un extraordinaire moment d'apprentissage et de liberté. Le Département n'était pas seulement une école « professionnelle », mais aussi et surtout une école de vie — révolutionnaire.

### ***Gedankenexperiment***

Quelques années plus tard, après avoir fait ma maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal, puis mon doctorat en littérature comparée à l'Université de Paris 8, je revins au Département, cette fois pour y enseigner l'histoire de l'art. Plusieurs des professeures et professeurs d'antan qui étaient

toujours là (six ans seulement avaient passé) devinrent des collègues, mais je gardai pour elles et eux toute mon admiration d'étudiant.

Il m'a semblé particulièrement nourrissant d'enseigner l'histoire de l'art dans une école d'art, où les élèves en « pratique » étaient majoritaires, même dans les cours « théoriques », et le personnel enseignant des cours théoriques était souvent invité dans les cours pratiques, dans les ateliers ou à l'exposition de fin d'année, pour les « critiques ». Ce dialogue a été des plus fructueux. Déjà, les artistes forment un public (d'œuvres, de textes) très attentif, qui a souvent sur l'art et le discours sur l'art un point de vue moins révérencieux et plus original que celui des historiennes et historiens. Ensuite, à se frotter ainsi aux réalités concrètes de l'atelier, les historiennes et historiens en acquièrent une conception moins idéalisée de l'œuvre d'art et du travail de l'artiste, qui impliquent décisions et indécisions, gestes volontaires et effets involontaires, accidents imprévus, bref le chaos. Enfin, les œuvres sont souvent plus intéressantes en amont — au moment de leur genèse ou de leur fabrication — qu'en aval — quand elles sont achevées et exposées.

Il a aussi été très stimulant d'avoir avec les collègues une conversation continue sur la réforme des programmes. Le Département est donc né au moment d'une mise en question du modèle moderniste de l'art et de l'enseignement artistique et d'une réactualisation de certains idéaux des avant-gardes. Il s'est émancipé des médiums « traditionnels » et ouvert aux « nouveaux » médias, il a délaissé l'autocritique du médium et redécouvert la critique politique de l'art et de la société. Mais



les deux modèles sont restés présents, jusqu'à aujourd'hui, en tension — comme si on hésitait à les liquider, parce qu'on ne savait pas trop par quoi les remplacer.

Selon de Duve, dans les années 1970-1980, le modèle-Bauhaus (« créativité-médium-invention ») a progressivement été remplacé par un autre modèle, plus « postmoderne », fondé sur un autre « triplet » : « attitude-pratique-déconstruction ». Pour l'historien, ce modèle n'est qu'un « pseudo-modèle » : il n'est que le symptôme de l'effondrement du modèle précédent et il est « stérile pour l'enseignement ». Et de Duve de proposer une autre « expérience », qui conserve certains éléments des modèles classique et moderne, tout en essayant de corriger les faiblesses du pseudo-modèle actuel, avec une nouvelle série de « maximes » : « simulation-tradition-jugement ». Cette hypothèse est-elle la bonne ? Je ne sais trop. Mais elle mérite assurément d'être testée et il est dommage qu'elle ne l'ait pas été au Département, où de Duve en a proposé la première formulation.

Quoi qu'il en soit, la question reste ouverte et il est bien qu'il en soit ainsi : Que faut-il être et avoir, savoir et savoir faire pour être artiste ? Que faut-il apprendre ? Dans le fond, la question qui se pose à l'école d'art en milieu universitaire est la même que celle qui se pose à l'échelle de l'université elle-même : quelle est la légitimation du savoir ?

### **Les deux grands récits de légitimation**

Dans *La condition postmoderne*[3], Jean-François Lyotard identifiait les deux « grands récits » de légitimation du savoir — et de l'université — dans la modernité : le « récit spéculatif »,

qui considère que la science ne doit avoir d'autre fin qu'elle-même, et le « récit de l'émancipation », qui considère que la science doit contribuer au progrès social (de l'« humanité », du « peuple », du « prolétariat », des « classes dominées », des « communautés marginalisées », etc.). En remplaçant ici le mot « science » par le mot « art », on retrouve les deux grands récits de légitimation de l'art dans la modernité : le récit moderniste — l'art ne doit avoir d'autre fin que lui-même, comme dans « l'art pour l'art », le « médium pour le médium », etc. — et le récit avant-gardiste — l'art doit contribuer au progrès social, comme dans l'art politique et l'activisme.

Selon Lyotard, ces deux grands récits sont aujourd'hui désuets. Nous serions même désormais incroyables à l'égard de *tous* les « métarécits »[4]. Et pourtant, un autre récit s'est imposé et d'autant mieux qu'il ne se présente pas comme un récit, mais comme une simple description du monde tel qu'il est : le récit économique[5]. Selon ce récit, toutes les pratiques, y compris la science et l'art, ont pour fin ultime l'augmentation du capital : la société est un marché, les relations sociales sont des échanges, la nature est une ressource, l'être humain est un agent économique, un vendeur ou un acheteur, un producteur ou un consommateur, un marchand ou un client, etc. ; l'université est un ensemble d'écoles professionnelles, une grande école de commerce même, au service du marché, qui forme des gens d'affaires et une main-d'œuvre spécialisée, pour la société de demain ; et l'art aussi est une compagnie comme les autres, les artistes sont des entrepreneurs et des entrepreneuses, l'école d'art est aussi une école de commerce, qui enseigne, à sa manière, l'entrepreneuriat, l'innovation, le management, le

marketing pour réussir dans le marché de l'art, les industries culturelles ou les industries du divertissement. Ce récit économique est aujourd'hui devenu hégémonique. Il soutient l'extension illimitée et apparemment inexorable du capitalisme : l'industrialisation, la financiarisation, l'informatisation, la marchandisation et la privatisation complète du public et du commun, du vivant et du monde.

Face à l'hégémonie de ce récit économique, on comprend mieux, rétrospectivement, l'importance des deux autres grands récits modernes — le récit spéculatif et le récit de l'émancipation. Il ne faut pas les liquider trop vite, il faut en sauver, sinon la lettre, au moins l'esprit, parce que la modernité est un projet inachevé (et inachevable). L'université doit évidemment répondre aux besoins du marché, au moins dans une certaine mesure (il serait irresponsable de former volontairement des gens destinés au chômage). Mais elle doit aussi cultiver une autonomie relative à l'égard du marché. Elle doit former non seulement des chefs d'entreprise et de la main-d'œuvre, mais aussi des citoyennes et des citoyens — et des êtres humains. Elle doit transmettre non seulement des savoirs et des savoir-faire spécialisés, mais aussi des compétences transversales et une culture générale, à la fois historique et globale ; elle doit apprendre non seulement à appliquer ces savoirs et ces savoir-faire, mais aussi à les interroger et à les discuter publiquement ; elle doit cultiver le sens critique, l'essai et l'invention, la réflexion, l'expérimentation et la créativité, bref le *jugement éclairé* et responsable[6].

## Une communauté esthétique

Le jugement dont il est question ici n'est pas seulement ce que Kant appelait le « jugement de goût », ni d'ailleurs le « jugement de connaissance » et le « jugement moral », mais d'abord et avant tout le « jugement réfléchissant », qui joue un rôle fondamental dans *tous* les types de jugements théoriques et pratiques. Contrairement au « jugement déterminant », qui applique simplement une règle générale à un cas particulier, le jugement réfléchissant est celui qui juge d'un cas en l'absence de règle (ou en l'absence de règle sur l'applicabilité de la règle au cas). Il implique une réflexion du sujet sur son état d'esprit, une évaluation subjective du « libre jeu de ses facultés », fondée sur un « sentiment pur », le sentiment d'un accord ou d'un conflit au sein du sujet, entre le sujet et l'objet, entre les sujets[7].

Le jugement réfléchissant a une dimension politique. Comme toutes les autres formes de « jugement esthétique pur », il prétend à l'assentiment de toutes et de tous, il suppose une « universalité subjective », une « communicabilité des sentiments », un *sensus communis aestheticus*, bref une *communauté esthétique*. Pour Kant, cette communauté esthétique reste et doit rester problématique : elle n'est pas une communauté physique, de corps, mais une communauté réfléchissante, de consciences ; elle n'est pas une réalité (elle n'est pas encore réalisée), ni une possibilité (rien ne garantit qu'elle le sera un jour), mais une nécessité (elle devrait l'être) ; elle n'est pas une nécessité naturelle ou logique, mais plutôt une nécessité analogue au devoir moral. La communauté esthétique n'est rien dont on puisse faire l'expérience au sens strict : elle est à la fois un présupposé et une exigence, un principe

pragmatique et un impératif pratique, qui accompagnent tout jugement. Ici, le consensus n'est pas *matériel* — naturel, social, politique, etc. —, mais *formel* — il doit porter sur les conditions du jugement — sur les principes de la discussion, sur les règles du jeu.

La formation artistique idéale est peut-être celle qui, dans l'espace (relativement) séparé de l'école d'art, *interroge* les règles et *expérimente* les conditions élémentaires de formation de la socialité, de la communauté et par extension de la sphère publique. Elle est peut-être à penser dans la tradition des philosophies contractualistes qui, pour mieux comprendre, fonder ou refonder la société, tâchaient d'imaginer l'origine de la socialité dans des fictions philosophiques — comme l'« état de nature », la « position originelle » et la « situation de discours idéale ».

L'école d'art idéale devrait nous encourager à faire, dans l'espace séparé de l'institution, l'exercice, toujours recommencé, de la communauté esthétique. À l'heure des foules éclair et des tribus web, la communauté, au sens fort du terme, a bien besoin d'être cultivée. Et c'est ce que fut pour moi le Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa : non pas une école de commerce mais un laboratoire et un espace public, un lieu de critique, de discussion, d'expérimentation et d'invention et, surtout, une communauté esthétique, au sens fort du terme ; non pas une communauté d'âmes et de corps « identiques » (comme les communautés imaginaires sentimentales, familiales, spectatorielles, genrées, sexuelles, raciales, ethniques, linguistiques, sociales, politiques,

nationales, etc.), mais une communauté hétérogène, réfléchissante et problématique — toujours à interroger, à discuter, à expérimenter et à réinventer.

-Olivier Asselin, Université de Montréal

*Olivier Asselin* enseigne le cinéma et les arts médiatiques à l'Université de Montréal. Il a coédité *Precarious Visualities* (McGill-Queen's), *The Electric Age* (Université d'Ottawa), *Menlo Park* (Université Laval), *Espaces de savoir* (Université Laval), *Les dispositifs immersifs monumentaux et collectifs* (Cinémédias), et contribué aux recueils *Cartographies of Place* (McGill-Queen's), *3D Cinema and Beyond* (Intellect), *Architectures of Memory* (Presses du Réel), *L'Immersion au cinéma* (Rennes) et *Expanding Spatial Narratives* (Mousse). Il a écrit et réalisé plusieurs films comme *La Liberté d'une statue*, *La Fin de la voix*, *Le Siège de l'âme*, *The Last Days of Paris*, *Un Capitalisme sentimental* et *Le Cyclotron*, et conçu quelques expériences de réalité mixte, comme *Necropolis*, *MuseumAR* et *Un panorama portatif*.

[1] Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

[2] Thierry de Duve, *Faire école (ou la refaire?)*, Dijon, Les Presses du réel, [1992] 2008.

[3] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

[4] Dans la suite du livre, Lyotard propose un « petit récit » de remplacement — « la légitimation par la paralogie » — , qui met l'accent non pas sur le « consensus », mais sur le « dissentiment », sur la découverte inattendue, le nouvel énoncé scientifique qui ébranle le paradigme dominant, les présupposés pragmatiques, les règles mêmes du jeu. Plus tard, dans *Le Différend* (Paris, Minuit, 1983), ce dissentiment deviendra un idéal de justice : il faut toujours « témoigner du différend ».

[5] Dans *La condition postmoderne*, Lyotard ne fait nulle mention du « récit économique ». Mais, dans *Le Différend*, il évoque le « genre économique ».

[6] Voir Emmanuel Kant, « Réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières? » (1784), qui invite à « penser par soi-même », par « un usage libre et public de la raison » dans le cadre d'une « société civile universelle ».

[7] Voir Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790).

## The Studio Crit

At the heart of the art school experience are studio critiques, the obligatory rites of passage known colloquially as crits. During a crit, students gather to present work-in-progress and completed projects to their classmates and professors for feedback and evaluation. In crits, students develop the ability to formulate and discuss the ideas and challenges they have engaged with in the creation of their artworks, honing skills for the eventual exposition of their practice within professional contexts. Maturing artists learn to offer well-considered, constructive responses to the efforts of their colleagues. At various moments in their educational careers, students describe critiques as intimidating, intense, enlightening, creatively transformative, and absolutely necessary for the evolution of their art practice. At its best, the crit provides a level of in-depth, informed critical attention to a student's art production that will not be readily available once they have left their formal training. It is the ritual of the crit that, in retrospect, many studio graduates have said they valued and miss the most about their time in the Department of Visual Arts.



Deborah Margo, *Necklace [Collier]*, 2023, sugar balls and cord / boules en sucre et ficelle. Courtesy of the Artist / Avec l'autorisation de l'artiste. Photo : Rémi Thériault.



Germaine Koh, *Call [Appel]*, 2006, vintage telephone modified with programmable microcontroller and custom circuitry | téléphone ancien modifié avec un microcontrôleur programmable et des circuits personnalisés. Collection of | Collection de la Simon Fraser University Art Gallery. Photo : Rémi Thériault.

## La critique d'atelier

Passage obligé du parcours dans l'école d'arts visuels, la critique d'atelier (communément appelée « crit ») rassemble des membres des corps étudiant et professoral afin de présenter, commenter et évaluer les œuvres en cours et autres projets achevés des élèves. Les élèves y développent la capacité à formuler et à présenter les idées et les défis relevés pendant la création de leurs œuvres, affinant ainsi leurs compétences en vue de l'exposition éventuelle de leur pratique dans des contextes professionnels. Les artistes en évolution apprennent à fournir des rétroactions constructives et mûrement réfléchies aux efforts de leurs collègues. Ces critiques sont décrites tantôt comme intimidantes et intenses, tantôt comme éclairantes et transformatrices sur le plan créatif, et tout à fait nécessaires à la progression de leur pratique artistique. Dans le meilleur des cas, la critique permet aux élèves de porter une attention approfondie et informée sur leur production artistique ; un tel niveau de considération ne sera guère accessible après leur formation officielle. C'est le rituel de la critique que plusieurs affirment avoir le plus apprécié pendant leurs études, et le plus manquer après coup.



## **Art History and Theories of Art**

An essential component of the Department's education of its studio artists, and one of its abiding strengths, has been engagement with Art History and Theory of Art, allowing fledgling artists to situate their own visual practices within the context of historical and contemporary art activity and discourse. If students in the early years of the Department were exposed primarily to the then-prevailing canon of works produced by white, European, British, and American men, increasingly the art of those working within a variety of geographical, racial, ethnic, sexual, and gender identities is being explored. Students are asked to look at and question their own works, and that of their peers and more established artists, not only as aesthetic objects but also from theoretical viewpoints ranging from psychoanalysis and feminism to gender, queer, and postcolonialism studies. Interactions the Department fosters between studio students and those enrolled in its programs in the History and Theory of Art are vital and formative for members of both groups. Over the 50 years of the Department's existence, courses in these disciplines have been taught by outstanding scholars, theoreticians, and curators actively involved in research, publishing, and the creation of exhibitions.

## **Histoire et théories de l'art**

Une composante essentielle de la formation des artistes du Département et l'une de ses principales forces est son engagement avec l'histoire et les théories de l'art, qui permet aux artistes néophytes de situer leurs pratiques visuelles dans le contexte plus large d'activités et de discours artistiques historiques et contemporains. Si les premières cohortes du Département étaient surtout dirigées vers les réalisations canoniques produites par des hommes blancs, européens, britanniques et américains, de nos jours l'art de gens qui œuvrent au sein d'une variété d'identités géographiques, raciales, ethniques, sexuelles et de genre est de plus en plus exploré. L'on invite les élèves à examiner et remettre en question leurs propres créations ainsi que celles de leurs pairs et d'artistes d'expérience, non seulement en tant qu'objets esthétiques, mais aussi à partir de points de vue théoriques allant de la psychanalyse et du féminisme aux études de genre, queer et postcoloniales. Ces interactions entre les élèves des programmes de studio et les élèves des programmes d'histoire et de théorie de l'art sont vitales et formatrices pour les membres des deux groupes. Au cours des 50 années du Département, les cours dans ces disciplines ont été dispensés par de remarquables spécialistes de la recherche, de la théorie et du commissariat qui participent activement à la recherche, à la publication et au montage d'expositions.



Edmund Alleyn, *Quebec Miami* [Québec Miami], 1973, acrylic on canvas | acrylique sur toile, Plexiglas. Collection of the Canada Council Art Bank | Collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada. Photo : Rémi Thériault.

The physical configuration of *Art School Confidential*, a graduate Sam Loewen, co-oes that of the studio spaces shared by senior students in the Department, where interaction between emergent artists working side by side generates not only artistic cross-fertilizations but also support systems and networks that endure long past graduation.

La disposition de l'exposition *Bonne-arts et non-arts* — conçue par Sam Loewen, diplômé de la maîtrise en arts visuels — rappelle les studios partagés par les cohortes supérieures d'élèves du Département. Dans ces lieux, les interactions entre artistes en herbe travaillant côte à côte produisent non seulement un environnement d'enrichissement mutuel, mais aussi des systèmes et des réseaux de soutien qui perdurent longtemps après l'obtention du diplôme.

## Interdisciplinarity

Painting, sculpture, photography, media, installation, performance, and the intersection of these in interdisciplinary practice are all taught in the Department of Visual Arts. The MFA studio program, created in 2007, and the MA in Contemporary Art Theory, which began in 2021, have brought artists and other cultural producers to Ottawa from across Canada, Europe, and the Middle East. Upon graduation, many have remained in the Outaouais area, significantly enriching the area's visual arts scene.

## Interdisciplinarité

La peinture, la sculpture, la photographie, les arts médiatiques, l'installation et la performance — ainsi que leur intersection au sein d'une pratique interdisciplinaire — sont tant de médiums enseignés au Département d'arts visuels. Le programme de maîtrise en arts visuels, créé en 2007, et le programme de maîtrise en théorie de l'art contemporain qui a débuté en 2021, attirent à Ottawa des artistes et autres spécialistes en production culturelle du Canada, de l'Europe et du Moyen-Orient. Après avoir obtenu leur diplôme, plusieurs élisent domicile dans la région de l'Outaouais, ce qui enrichit considérablement le milieu des arts visuels de la région.



Installation view of *Art School Confidential*, an exhibition at the Ottawa Art Gallery (April 2 – September 22, 2024), curated by Penny Cousineau-Levine. | Vue de l'installation *Beaux-arts et non-dits*, une exposition organisée par Penny Cousineau-Levine et présentée à la Galerie d'art d'Ottawa du 20 avril au 22 septembre 2024. Photo : Rémi Thériault.

## **Technicians and Support Staff**

The Department's technicians, themselves practising artists (and sometimes a poet), not only maintain Photography, Media and Sculpture facilities, but provide indispensable support for students in the production of their studio works.

## **Équipe technique et personnel de soutien**

Les membres de l'équipe technique du Département, qui sont aussi des artistes en exercice (et parfois même poète), assurent non seulement l'entretien des installations de photographie, de médias et de sculpture, mais apportent également un soutien indispensable à la réalisation des œuvres en atelier des élèves.

List of Artists  
Liste des artistes

## List of Artists | Liste des artistes

The following is a list of artists whose work is featured in *Art School Confidential*, and their affiliations with the Department of Visual Arts at the University of Ottawa, as students and/or professors. The academic degrees listed are those obtained from the University of Ottawa; the artists may also have achieved additional accreditations and taught elsewhere. Included in this list as well are the exhibition's Curator, Assistant Curator and Designer.

Voici une liste d'artistes dont les œuvres sont présentées dans *Beaux-arts et non-dits*, ainsi que leur lien au Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa, en tant que membres du corps étudiant ou professoral. Les diplômes mentionnés sont ceux obtenus à l'Université d'Ottawa ; ces artistes peuvent également en avoir reçu d'autres et avoir enseigné ailleurs. Cette liste comprend aussi la commissaire, l'aide-commissaire et le concepteur de l'exposition.

### **Edmund Alleyn**

Taught 1974-1991 | A enseigné de 1974 à 1991

<https://edmundalleyn.com/> | <https://edmundalleyn.com/fr/>

### **Rebecca Bair** – BFA 2017 | B.A.V., 2017

<https://www.rebeccabairart.com/> (site en anglais seulement)

### **Michael Belmore** – MFA 2019 | M.A.V., 2019

Taught 2020-2021 | A enseigné de 2020 à 2021

<https://michaelbelmore.com/> (site en anglais seulement)

**Geneviève Cadieux** – BFA 1977 | B.A.V., 1977

[https://youtu.be/Uh7KomTG0UY?si=\\_iG16HNgwEUEbx40](https://youtu.be/Uh7KomTG0UY?si=_iG16HNgwEUEbx40)

**Alexandre Castonguay** – BFA 1991; BA Theory and History of Art 1993 | B.A.V., 1991 ; B.A. en théorie et histoire de l'art, 1993  
Taught 1999-2009 | A enseigné de 1999 à 2009

<https://artengine.ca/acastonguay/>

**Lynne Cohen**

Taught 1974-2005 | A enseigné de 1974 à 2005

<https://www.lynne-cohen.com/> (site en anglais seulement)

**Heidi Conrod** – BFA -2012; MFA 2016 | B.A.V., 2012 ; M.A.V., 2016

<https://www.heidiconrod.com/> (site en anglais seulement)

**Sylvain Cousineau**

Taught 1975-1988; 1998-1999 | A enseigné de 1975 à 1988 et de 1998 à 1999

<https://www.cousineau.org/>

**Max Dean**

Taught 1979-1989 | A enseigné de 1979 à 1989

<https://www.bulgergallery.com/artists/66-max-dean/overview/>  
(site en anglais seulement)

**Joel Silver** : Max Dean's *Cancer is our Story (Overcome)*  
collaborator | collaborateur du projet *Cancer is our Story (Overcome)* de Max Dean

<https://joel-s-silver.com/bio.html> (site en anglais seulement)



**Pierre Dorion** – BFA 1981 | B.A.V., 1981

<https://www.blouin-division.com/en/artists/pierre-dorion> |

<https://www.blouin-division.com/fr/artists/pierre-dorion>

**AM Doumouchel** – BFA 2007; MFA 2014 | B.A.V., 2007 ;  
M.A.V., 2014

Taught 2016-2018; 2021-present | A enseigné de 2016 à 2018 et  
depuis 2021

<https://amdumouchel.com/home.html>

**Josée Dubeau**

Taught 2003-2005; 2008-2011 | A enseigné de 2003 à 2005 et de  
2008 à 2011

[https://www.patrickmikhailgallery.com/exhibitions/light-  
distance/slideshow?view=thumbnails](https://www.patrickmikhailgallery.com/exhibitions/light-distance/slideshow?view=thumbnails) |

[https://www.patrickmikhailgallery.com/fr/expositions/light-  
distance/oeuvres-selectionnees?view=thumbnails](https://www.patrickmikhailgallery.com/fr/expositions/light-distance/oeuvres-selectionnees?view=thumbnails)

**Rah Eleh** - BFA 2013 | B.A.V., 2013

<https://www.rah-elah.com/> (site en anglais seulement)

**Evergon**

Taught 1974-1993 | A enseigné de 1974 à 1993

<https://evergon.org/> (site en anglais seulement)

**Rosalie Favell**

Taught 2013-2014 | A enseigné de 2013 à 2014

<https://rosaliefavell.com/> (site en anglais seulement)

**Charles Gagnon**

Taught 1975-1996 | A enseigné de 1975 à 1996

<https://charlesgagnonartist.com/>

**Chantal Gervais** – BFA 1993 | B.A.V., 1993

Taught 2005-present | Enseigne depuis 2005

<https://www.chantalgervais.com/> (site en anglais seulement)

**Lorraine Gilbert**

Taught 1989-present | Enseigne depuis 1989

<https://www.lorrainegilbert.com/> (site en anglais seulement)

**Peter Gnass**

Taught 1974-1996 | A enseigné de 1974 à 1996

<https://collections.mnbaq.org/fr/artiste/600001605>

**Martin Golland**

Taught 2009-present | Enseigne depuis 2009

<https://www.martingolland.com/> (site en anglais seulement)

**Trevor Gould**

Taught 1981-1988 | A enseigné de 1981 à 1988

<https://huguescharbonneau.com/en/artistes/trevor-gould/>

**Michel Goulet**

Taught 1974-1987 | A enseigné de 1974 à 1987

<https://www.michelgoulet.ca/>

## **Jacques Hurtubise**

Taught 1976-1978 | A enseigné de 1976 à 1978

<https://artbank.ca/blog/2017/6/artist-spotlight-jacques-hurtubise>

**Zainab Hussain** – BFA 2014; MFA 2020 | B.A.V., 2014 ;  
M.A.V., 2020

<https://zainabhussain.com/> (site en anglais seulement)

**Germaine Koh** – BFA 1989; BA Theory and History of Art 1990  
| B.A.V., 1989 ; B.A. en théorie et histoire de l’art, 1990

Taught 1993-1997 | A enseigné de 1993 à 1997

<https://germainekoh.com/> (site en anglais seulement)

**Shelby Lisk** – BFA 2015 | B.A.V., 2015

<https://www.shelbylisk.com/> (site en anglais seulement)

## **Kenneth Lochhead**

Taught 1975-1989 | A enseigné de 1975 à 1989

[http://www.kennethlochhead.com/index\\_1.html](http://www.kennethlochhead.com/index_1.html) (site en anglais seulement)

## **Ken Lum**

Taught 1988-1989 | A enseigné de 1988 à 1989

<http://kenlumart.com/> (site en anglais seulement)

**Gavin Lynch**– MFA 2012 | M.A.V., 2012

<https://bau-xi.com/collections/gavin-lynch> (site en anglais seulement)

## **Jennifer Macklem**

Taught 2007-present | Enseigne depuis 2007

<https://www.jennifermacklem.com/> (site en anglais seulement)

**Faezeh Maleki** : Jennifer Macklem's *Wing* collaborator |

collaboratrice du projet *Wing* de Jennifer Macklem

<https://ecoequitable.ca/pages/faezeh-maleki-program-assistant>  
(site en anglais seulement)

## **Deborah Margo**

Taught 1999-present | Enseigne depuis 1999

<https://www.deborahmargo.com/> (site en anglais seulement)

**Julia Martin** – MFA 2015 | M.A.V., 2015

Taught 2020-2023 | A enseigné de 2020 à 2023

<https://www.theabsentgoodbye.com/> (site en anglais seulement)

**Andrew Morrow** – MFA 2009 | M.A.V., 2009

Taught 2010-present | Enseigne depuis 2010

<https://andrewmorrow.com/home.html> (site en anglais  
seulement)

**Ron Noganosh** – Studied in the Department in the 1980s | a  
étudié au Département dans les années 1980

[https://www.aci-iac.ca/art-books/ottawa-art-and-artists/key-  
artists/ron-noganosh/](https://www.aci-iac.ca/art-books/ottawa-art-and-artists/key-artists/ron-noganosh/)

## **Gunter Nolte**

Taught 1977-2000 | A enseigné de 1977 à 2000

<https://dictionnaire.espaceartactuel.com/en/artistes/nolte-gunter-1938-2000/>

## **Roland Poulin**

Taught 1987-2005 | A enseigné de 1987 à 2005

<https://www.rolandpoulin.com/>

## **Leslie Reid**

Taught 1974-2007 | A enseigné de 1974 à 2007

<https://lesliereid.ca/> (site en anglais seulement)

**Catherine Richards** – BA in Visual Arts, 1980 | B.A. en arts visuels, 1980

Taught 1997-2021 | A enseigné de 1997 à 2021

<http://www.catherinerichards.ca/> (site en anglais seulement)

**Jean-Jacques Ringuette** – BFA 1988 | B.A.V., 1988

<https://www.jeanjacquesringuette.com/>

## **Suzanne Rivard Le Moyne**

Taught 1974-1986 | A enseigné de 1974 à 1986

<https://fredericks-artworks.blogspot.com/2012/> (site en anglais seulement)

**Denis Rousseau** – BA in Visual Arts 1974 | B.A. en arts visuels, 1974

Taught 1980-1989 | A enseigné de 1980 à 1989

<https://denisrousseau.com/>

**Amy Schissel** – BFA 2002; MFA 2009 | B.A.V., 2002 ; M.A.V., 2009

<https://www.amyschissel.com/> (site en anglais seulement)

**Michael Schreier**

Taught 1974-2008 | A enseigné de 1974 à 2008

<https://studiosixtysix.ca/collections/michael-schreier> (site en anglais seulement)

**Cindy Stelmackowich**

Taught 2003-2004 | A enseigné de 2003 à 2004

<https://cindystelmackowich.com/> (site en anglais seulement)

**Laura Taler** – MFA 2011 | M.A.V., 2011

Taught 2012-2014 | A enseigné de 2012 à 2014

<https://laurataler.ca/> (site en anglais seulement)

**Cara Tierney** – MFA 2012 | M.A.V., 2012

Taught 2015-present | Enseigne depuis 2015

Cara Tierney and A Fine Discipline | Cara Tierney et A Fine

Discipline : <https://www.caratierney.com/> (site en anglais seulement)

**Carol Wainio**

Taught 1987-1989 and 2002-2020 | A enseigné de 1987 à 1989 et de 2002 à 2020

<https://carolwainio.com/> (site en anglais seulement)

## **Justin Wonnacott**

Taught 2002-present | Enseigne depuis 2002

<https://www.justinwonnacott.photography/> (site en anglais seulement)

## **Andrew Wright**

Taught 2008-present | Enseigne depuis 2008

<https://www.andrewwright.ca/> (site en anglais seulement)

## **Jinny Yu**

Taught 2006-present | Enseigne depuis 2006

<http://www.jinnyyu.com/> (site en anglais seulement)

Curator | Commissaire :

## **Penny Cousineau-Levine**

Taught 1977-1989 and 2003-2021 | A enseigné de 1977 à 1989 et de 2003 à 2021

<http://www.pennycousineaulevine.com/> (site en anglais seulement)

Assistant Curator | Commissaire, aide :

**Chloë Macleod Boucher** - BFA 2022; MA in Contemporary Art Theory 2023 | B.A.V., 2022 ; M.A. Théorie d'art contemporain, 2023

<https://www.chloemacleodboucher.com/> (site en anglais seulement)

Exhibition Designer | Disposition de l'exposition :

**Sam Loewen** - MFA 2018 | M.A.V., 2018

<https://samloewen.com/> (site en anglais seulement)

## Acknowledgements | Remerciements

Curator | Commissaire : Penny Cousineau-Levine

Assistant Curator | Commissaire, aide : Chloë MacLeod-Boucher

French and English Translation | Traduction française et anglaise : Marie-Camille Lalande

Editing | Révision : Rebecca Basciano, Véronique Couillard, Rachelle Dickenson, Meghan Ho

Exhibition Designer | Disposition de l'exposition : Sam Loewen

Installation : Jennifer Gilliland, Dan Austin, Robert Keefe, Mark Garland, Neil Hossack, Craig Mainprize

Photos : Rémi Thériault

© Ottawa Art Gallery, artists, estates, and the authors, 2024 | Galerie d'art d'Ottawa, artistes, successions et rédaction, 2024. All rights reserved | Tous droits réservés.

Ottawa Art Gallery | Galerie d'art d'Ottawa  
50 Mackenzie King Bridge | 50, pont Mackenzie King  
Ottawa, ON, Canada, K1N 0C5

OAG  
GAO

This publication was created in the context of the exhibition *Art School Confidential: Celebrating 50 Years of the Department of Visual Arts, University of Ottawa*, organized and held at the Ottawa Art Gallery, Ottawa, ON (April 20 – September 22, 2024) | Cette publication a été conçue dans le contexte de l'exposition *Beaux-arts et non-dits. Célébration des 50 ans du Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa*, organisée par la Galerie d'art d'Ottawa, Ont., et tenue sur place (20 avril – 22 septembre 2024).

This exhibition and publication is realized with the support of the City of Ottawa, the Ontario Arts Council, Canada Council for the Arts, and the Faculty of Arts, University of Ottawa | Cette exposition et cette publication ont été réalisées grâce à l'appui de la Ville d'Ottawa, du Conseil des arts de l'Ontario, du Conseil des arts du Canada et de la Faculté des arts, Université d'Ottawa.

We would also like to acknowledge the generosity of the following donors, who made this exhibition possible | Nous tenons aussi à remercier ces personnes et ces groupes qui ont rendu possible l'exposition grâce à de généreux dons :

Claudia Chowaniec

Mayo Graham

Evelyn Greenberg

**Reesa Greenberg**

Martha Hanna

Victoria Henry

Charlie Hill

**Julie Hodgson & / et Michael Ashley**

Joy B. Kardish

Mireille Lavigne

Joanne Lochhead

Gerald Naimer

Ottawa Art Society

**Karen Oxorn**

Safdie Architects

Pierre Luc St-Laurent

**Stoncroft Foundation | Fondation Stoncroft**

Léo Tousignant

Anonymous | anonyme





OAG  
GAO



uOttawa