

JIN-ME YOON

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Ming Tiampo

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières

03
Biographie

27
Œuvres phares

60
Questions essentielles

78
Style et technique

95
Où voir

103
Notes

111
Glossaire

122
Sources et ressources

138
À propos de l'auteure

139
Copyright et mentions



BIOGRAPHIE

Artiste primée, dont les idées sur la justice sociale, le colonialisme et l'environnement sont en avance sur leur temps, Jin-me Yoon (née en 1960) crée des photographies, des vidéos et des performances bouleversantes, qui saisissent le public par la critique urgente et la vision d'un avenir meilleur qui y sont exprimées. Sa vision créative, nourrie tant par son enfance dans la campagne coréenne que par sa nouvelle vie à Vancouver, l'amène à une plus grande compréhension de réalités multiples. Si l'artiste se fait d'abord connaître pour ses œuvres qui remettent en question les narratifs identitaires canadiens et contestent les récits anti-asiatiques, ses projets ultérieurs explorent les réseaux mondiaux et les diasporas, démontrant comment le

colonialisme et le développement économique effréné détruisent l'humanité et la planète. Yoon vit et travaille sur les territoires traditionnels non cédés des Premières Nations Musqueam, Squamish et Tsleil-Waututh (Vancouver); ses œuvres ont une pertinence internationale et s'inscrivent dans des réseaux qui établissent l'artiste dans les discours sur l'art contemporain et l'autochtonie de même que sur les Asies et les diasporas mondiales.

PREMIÈRES ANNÉES

Jin-me Yoon naît en 1960, à Séoul, en Corée, et ses parents, Chung Soon Chin (Jewel) et Myung Choong Yoon (Michael), tous deux nés en 1935, y grandissent dans les années 1930 et 1940, alors que le pays est une colonie japonaise. L'année 1945 est marquée par la fin de la domination japonaise et la division de la Corée en deux parties, celle du Nord, occupée par les Soviétiques, et celle du Sud, par les Américains. Peu après la partition, des conflits éclatent et mènent à la guerre de Corée (1950-1953) ainsi qu'aux dictatures militaires.



Jin-me Yoon dans les bras de Chung Soon Chin Yoon, v.1960, photographie non attribuée.

Le militarisme, très présent dans la vie de Chung Soon et de Myung Choong, façonne la vie quotidienne de la famille. Yoon aborde cette réalité dans l'une de ses premières œuvres, *Screens* (*Écrans*), 1992, qui présente une photo de la classe de sa mère lors d'un voyage scolaire pour visiter un navire de la marine américaine. La photo commémorative, accompagnée d'une poignée de bonbons, a été offerte à Chung Soon et aux autres élèves. En se remémorant ce geste en apparence banal, mais idéologiquement chargé, la mère de Yoon fait une observation ironique que la jeune artiste représente dans son installation : « Si un navire est si grand et si beau, comment l'Amérique peut-elle être plus belle? Peut-être pourrais-je y aller, ne serait-ce qu'en rêve[1]?? »

C'est en 1966 que le père de Yoon, un médecin, s'installe au Canada, plus précisément à Vancouver, pour poursuivre des études de spécialisation en pathologie. Sa famille l'y rejoint deux ans plus tard, grâce à la réforme des politiques d'immigration de 1967, qui améliore le processus d'admission en tentant d'éliminer la discrimination fondée sur la race. Motivée par les soins de santé universels offerts au Canada et désireuse de laisser derrière les relations impérialistes entre les États-Unis et la Corée, la famille Yoon immigre en Colombie-Britannique, où Myung Choong amorce sa pratique médicale.





GAUCHE : Chung Soon Chin et Myung Choong Yoon à l'aéroport international de Gimpo, à Séoul, avant le départ de ce dernier pour le Canada en 1966, photographie non attribuée. DROITE : La famille élargie de Yoon accueillant des proches en visite de Corée, à l'aéroport international de Vancouver, v.1975, photographie non attribuée.

En route vers le Canada en 1968, la famille fait une escale d'une nuit à Tokyo, une visite qui expose Yoon à la croissance rapide du Japon des années 1960. Elle se souvient que son oncle avait fait le nécessaire pour que la famille loge dans un hôtel situé dans une tour et qu'il leur avait offert un appareil photo Olympus pour leur nouvelle vie au Canada, la photographie étant importante pour l'oncle et le père de Yoon. Cette dernière est alors marquée par le contraste qu'elle observe entre le Japon et la Corée, ses souvenirs du Séoul d'après-guerre se résumant au paysage horizontal d'une rue dont la structure la plus haute est un immeuble de trois étages.

Lors de ce voyage, elle constate que les vues depuis l'avion et de Tokyo même sont, en revanche, purement verticales, ce qui façonne ses premières idées sur le progrès. Elle se souvient d'avoir regardé la rue du haut d'un immeuble-tour à l'heure de pointe et d'avoir remarqué « toutes les têtes vues d'en haut, qui se déplaçaient comme des fourmis[2] ». Des années plus tard, ce changement abrupt de point de vue ressurgira dans son travail, par son exploration du mouvement horizontal, de la migration et des sujets minorisés, qui s'inscrivent en opposition avec les perspectives descendantes, les récits officiels et les revendications universelles, comme on peut le voir dans des œuvres telles que *The dreaming collective knows no history [US Embassy to Japanese Embassy, Seoul]* (*Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]*), 2006, et *As It Is Becoming [Seoul]* (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), 2008.



Jin-me Yoon, *As It Is Becoming [Seoul]* (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), arrêt sur image, 2008, installation vidéo multicanaux, dimensions variables, durées variables : 2:12 à 5:57.

À son arrivée au Canada, Yoon s'inscrit à l'école d'East Vancouver où une personne proche de la famille lui donne un nom anglophone : Alina. L'omniprésence des images photographiques du consumérisme, telles qu'elles apparaissent dans la publicité, détonne avec la culture matérielle de la Corée où le capitalisme tardif ne s'est pas encore imposé. Yoon est subjuguée par les images disponibles dans son nouvel environnement; son père rapporte de la salle d'attente de son cabinet médical des magazines sur papier glacé, tels que le *National Geographic* et le *Reader's Digest* ou encore des publications de luxe gorgées de publicités pour des montres ou des croisières. Dès l'âge de douze ans, Yoon transforme ces photos en collages. « [C]e n'est pas le fait de produire des images, mais de recevoir des images qui a stimulé ma créativité, confie-t-elle. J'étais une petite sémioticienne, vraiment! La place qu'occupe la fabrication d'images tient surtout à la place des images et à l'effet qu'elles ont sur vous[3]. »

Elle exploite notamment le collage pour créer ses propres mondes, questionnant la culture populaire et le tourisme dans des œuvres qui proposent des contre-récits aux représentations des médias de masse observées dans les magazines fournis par son père. « Je savais que le monde n'était pas tel qu'il était dépeint, ajoute-t-elle, et que nous n'étions pas obligés de l'accepter […]. C'est l'expérience de la migration qui m'a fait comprendre cela[4]. » Son passage de la Corée rurale, où elle vivait avec ses grands-parents dans la province du Jeolla du Nord, à Séoul, puis à Tokyo et, enfin, à Vancouver marque l'artiste par la collision des cultures, des vitesses, des langues et des valeurs en même temps que l'expérience lui confère une profonde compréhension de la rupture – un état de conscience que l'on peut qualifier de contrapuntique[5]. Yoon combine ces mondes multiples par le collage, un moyen d'expression qui perdurera dans son œuvre, sous différentes formes, tout au long de sa carrière.

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo



La famille Yoon à Iri (aujourd'hui Iksan), dans la province du Jeolla du Nord, v.1960, photographie non attribuée.

Coincée entre le coréen et les hantises du japonais, de l'anglais et du français, Yoon comprend la langue comme un objet politique lié à sa propre perte, à des traumatismes et à la migration – des thèmes qu'elle abordera des années plus tard dans son œuvre *between departure and arrival* (*entre départ et arrivée*), 1997. À l'école secondaire, Yoon découvre le pouvoir du geste et de la danse, qui renforce un engagement déjà profond avec la culture visuelle. Sa connaissance de l'histoire de l'art se limite à des visites de temples en Corée durant l'enfance, conjuguées à la curiosité qu'elle porte aux *Time Life Library of Art* que ses parents collectionnent et par lesquels elle rencontre Henri Matisse (1869-1954) et Marcel Duchamp (1887-1968). Elle étudie le ballet dans son enfance, mais à l'adolescence, elle découvre la danse moderne par l'entremise d'une professeure de l'école secondaire qui lui présente l'œuvre de Martha Graham (1894-1991). C'est à l'école d'art que les travaux d'Yvonne Rainer (née en 1934), d'Anna Halprin (1920-2021), de Simone Forti (née en 1935) et de Merce Cunningham (1919-2009) l'amènent à voir les gestes du quotidien comme de la danse, et qu'elle fait le lien entre son intérêt pour la danse et les arts visuels. La manière dont les mouvements quotidiens peuvent être chargés d'expression et d'énergie revêt une importance particulière pour l'œuvre ultérieure de Yoon qui développe une fascination pour l'intersection du geste, de la performance et de la création de sens.



GAUCHE : Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n°2*, 1912, huile sur toile, 147 x 89,2 cm, Philadelphia Museum of Art.
DROITE : Henri Matisse, *Intérieur aux aubergines*, 1911, détrempe à la colle sur toile, 212 x 246 cm, Musée de Grenoble.

ÉTUDES, VOYAGES ET ÉVEIL POLITIQUE

C'est en 1978 que Yoon entre à l'Université de la Colombie-Britannique (UBC), où elle entreprend le programme Arts One de la Faculté des lettres et des sciences humaines. Elle est frappée par l'eurocentrisme aveugle qui y prévaut et qui établit les récits, l'art et les écrits philosophiques des hommes blancs comme universels. « Il n'y avait aucun véritable cadre critique qui ne me donnait pas l'impression de devoir me contorsionner pour intégrer un moule où je n'avais pas ma place, lance-t-elle[6]. » Ainsi, bien que la formation reçue à l'UBC lui fournisse une base conceptuelle, c'est également une expérience d'aliénation qui ignore de larges pans de son identité intellectuelle et culturelle – une lacune qui influence ses recherches et son travail.

Le temps passé hors de l'école à voyager est aussi important pour l'éducation de Yoon que celui qu'elle passe en classe. Au cours de sa troisième année à l'UBC, elle s'inscrit à un programme Jeunesse Canada Monde qui l'envoie en Inde, ce qui lui ouvre des perspectives sur le monde et l'aide à comprendre le colonialisme d'un autre point de vue, alors que l'Inde est aux prises avec sa propre histoire coloniale. En 1983, elle se rend en Corée du Sud avec l'intention d'y passer un an, mais au bout de sept mois, elle poursuit son périple ailleurs en Asie. Vivant dans une société ancrée dans la guerre froide et imprégnée de sa culture militarisée, Yoon est constamment confrontée à la fragilité de l'armistice entre la Corée du Nord et la Corée du Sud.



Le 30 juin 1983, KBS lance une émission spéciale intitulée *Reuniting Separated Families* (« À la recherche des familles séparées ») consacrée à la présentation de personnes sud-coréennes qui avaient perdu des membres de leur famille pendant les bouleversements de la guerre de Corée. Au cours de l'émission en direct, les personnes invitées décrivaient leur frère, leur sœur, leur enfant ou leur parent disparu et, dans certains cas, étaient réunies avec leur proche pour la première fois en trente ans. Les gens s'assoyaient dans la rue pour regarder la diffusion, comme le montre cette image. Avec l'aimable autorisation des Archives de KBS, photographie non attribuée.

La tension que l'artiste ressent personnellement en Corée rend l'histoire difficile du pays bien tangible. Tout autour, elle constate les conséquences physiques de la colonisation japonaise (1910-1945), de la partition de la péninsule coréenne entre les zones d'occupation soviétique et américaine après la capitulation japonaise (1945-1948), et de la guerre de Corée (1950-1953), toujours non résolue, suivie de la militarisation des deux Corées. Cette période en est une essentielle pour l'artiste, qui renforce sa compréhension du rôle de la Corée en tant que pion dans la géopolitique mondiale, ce qui jette les bases de son travail ultérieur sur le colonialisme et le militarisme.

Après l'obtention d'un baccalauréat en psychologie, Yoon suit un cours d'histoire de l'art qui l'initie à de nouvelles possibilités critiques d'engagement dans le monde. Sans grande expérience dans la création artistique, elle se lance dans un programme de baccalauréat en beaux-arts au Collège d'art et de design Emily-Carr (aujourd'hui l'Université d'art et de design Emily-Carr) à Vancouver (1985-1990). Yoon se souvient que l'environnement de l'école d'art est stimulant et libérateur grâce, notamment, au professeur Ian Wallace (né en 1943), une figure clé dans le développement du photoconceptualisme de Vancouver, qui, dans le cadre du cours Art Now, organise un flot constant de rencontres avec des artistes, des intellectuel·les et des spécialistes de la théorie culturelle. Yoon participe également au séminaire intensif en arts visuels de l'Université Simon Fraser où, en 1989, une visite de Mary Kelly (née en 1941) et de Griselda Pollock (née en 1949) a un impact important sur sa pratique, lui offrant des modèles pour réfléchir à la différence et à l'identité à travers des vocabulaires féministes, et faisant de la maternité un sujet de recherche artistique[7]. À l'Université Emily-Carr, Yoon est également interpelée par des professeures féministes progressistes telles que Marian Penner Bancroft (née en

1947), Sara Diamond (née en 1954), Landon Mackenzie (née en 1954) et Sandra Semchuck (née en 1948), qui l'aident à développer une approche critique de cet environnement passionnant, mais largement eurocentriste et masculiniste. Enhardie, Yoon se sent libre de formuler ses critiques et elle commence à militer en faveur d'un programme d'études plus inclusif.

En 1987, Yoon s'installe pour un temps à New York où elle découvre deux mondes artistiques diamétralement différents qui contribuent, chacun à leur façon, à son évolution. D'une part, elle est témoin des rouages du système des galeries new-yorkaises, avec ses prix faramineux pour les peintures néo-expressionnistes importantes d'artistes tels que Julian Schnabel (né en 1951) et Jean-Michel Basquiat (1960-1988). De l'autre, Yoon fait également l'expérience du monde de l'art militant par le biais des œuvres du groupe Act Up, de l'artiste Jenny Holzer (née en 1950) et d'autres, pendant l'épidémie du sida et les politiques sociales sévères des années Reagan. Ces artistes, ainsi que des artistes du graffiti comme Lady Pink (née en 1964), lui donnent envie d'imaginer comment son propre engagement critique face à la culture pourrait être mis en scène dans la sphère publique.





GAUCHE : Jin-me Yoon à New York, début des années 1990, photographie non attribuée. DROITE : Marche de la fierté à New York avec des activistes du groupe Act Up, 1987, collection Directphoto.

Après son baccalauréat en beaux-arts, Yoon poursuit des études de maîtrise à l'Université Concordia, à Montréal. Des professeures telles que les historiennes de l'art et commissaires Renée Baert, Jessica Bradley, Penny Cousineau-Levine et Reesa Greenberg, ainsi que l'artiste Lani Maestro (née en 1957), façonnent la pensée de Yoon, tout comme les ateliers d'un club de lecture de niveau doctoral portant sur la théorie postcoloniale auxquels elle participe avec Saloni Mathur[8]. Dans le contexte de la politique identitaire des années 1980, de la résistance de Kanesatake (crise d'Oka, 1990) et de la guerre du Golfe (1990-1991), Yoon noue des amitiés profondes avec des personnes avec qui elle débat et danse jusqu'à tard dans la nuit, réfléchissant au contact d'autres communautés et apprenant la « politique de ce que cela signifie être ensemble[9] ».

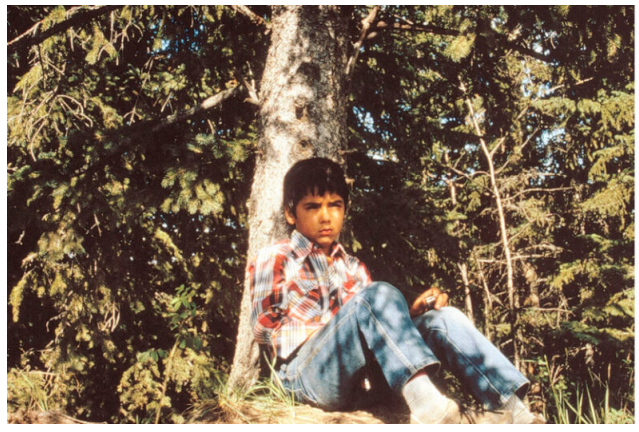
Son amitié avec l'artiste Arthur Renwick (né en 1965) de la Première Nation Haisla, avec qui elle étudie à Emily-Carr et à Concordia, a une incidence importante sur sa réflexion. Grâce à Renwick et à l'artiste gitxsan Eric Robertson (né en 1959), Yoon rencontre d'autres artistes et activistes autochtones, ce qui la conduit à considérer la complexité de sa propre position de sujet impliqué – une colonisatrice de couleur sur des terres autochtones[10]. Cette prise de conscience ressort plus tard dans des œuvres telles que *A Group of Sixty-Seven* (*Un groupe de soixante-sept*), 1996, et *Touring Home From Away* (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), 1998.

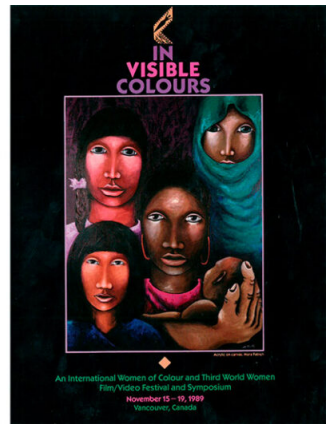


GAUCHE : Arthur Renwick, *Wet'suwet'en, British Columbia* (*Wet'suwet'en, Colombie-Britannique*), 2005, épreuve pigmentaire sur papier d'archives montée sur carton d'archives, édition de 5, 60,9 x 60,9 cm. DROITE: Jin-me Yoon, *Touring Home From Away* (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), panneau avant, 1998, série de 9 diptyques (recto et verso), caissons lumineux anodisés noirs à deux faces, épreuves translucides Ilfochrome avec revêtement en polyester, 66 x 81 x 13 cm.

VANCOUVER TRANSNATIONAL

Au début de sa carrière, Yoon évolue au sein de nombreuses communautés intellectuelles, artistiques et culturelles, diversifiées, mais liées entre elles par un réseau transnational d'artistes, d'amitiés et de collègues. Alors qu'elle est encore étudiante à Emily-Carr, Yoon participe à l'exposition *Others Among Others* (Les autres parmi les autres), présentée en parallèle à *In Visible Colours: Women of Colour and Third World Women Film/Video Festival and Symposium*, coorganisé en 1989 par Lorraine Chan et Zainub Verjee (née en 1956). Cet événement est marquant pour le début de carrière de Yoon. Comme l'écrira plus tard Sara Diamond, il s'agit de « l'une des provocations les plus importantes à avoir amené le discours sur la race et le genre dans la nébuleuse de Vancouver[11] ». Tenu en novembre, l'événement de cinq jours donne à voir plusieurs projections de films de réalisatrices établies au Canada, dont *Richard Cardinal: Cry from a Diary of a Métis Child* (1986) d'Alanis Obomsawin (née en 1932); The *Displaced View* (1988) de Midi Onodera (née en 1961); et *Black Mother Black Daughter* (1989) de Sylvia D. Hamilton (née en 1950).





GAUCHE : Alanis Obomsawin, *Richard Cardinal: Cry from a Diary of a Métis Child*, arrêt sur image, 1986, film, 29 min, Office national du film du Canada, Montréal.
DROITE : Affiche de l'événement *In Visible Colours: Women of Colour and Third World Women Film/Video Festival and Symposium*, 1989.

Sous la direction de Zainub Verjee, qui avait quitté Londres pour s'installer à Vancouver, le festival *In Visible Colours* fait le pont entre les discours sur la race et le genre à Vancouver et le mouvement de l'art britannique noir, ancrant la scène artistique anticoloniale et antiraciste de Vancouver, distincte mais peu étudiée, dans des contextes nationaux et internationaux plus larges[12]. Ces réseaux illustrent le Vancouver transnational dans lequel s'épanouit Yoon et qu'elle contribue à construire. Les artistes sont d'abord connecté·es par le biais de relations personnelles, d'expositions, de conférences et de projets d'archives, des liens distincts de ceux qui s'établissent dans l'art global contemporain, dont la montée un peu plus tardive est facilitée par les types de relations fondées par les expositions biennales et le marché mondial de l'art[13].

Jin-me Yoon commence par exposer des œuvres telles que *(In)authentic (Re)search* [*(Re)cherche (in)authentique*], 1990, dans des galeries de Vancouver, prenant conscience de son rôle en tant qu'artiste vancouvéroise formée dans les contextes intellectuels du photoconceptualisme, mais s'écartant de ces modèles avec des œuvres qui « s'intéressent autant au sujet représenté qu'à la manière dont il l'est[14] ». Si l'accent qu'elle met sur les systèmes de représentation – une critique qui porte sur la manière dont les images sont construites – s'inscrit dans la rigueur intellectuelle de ce mouvement, avec des projets tels que *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), 1991, son travail va plus loin et se consacre sérieusement à la forme et à la manière dont la représentation est mobilisée pour construire des identités, des histoires et des nations. La découverte de Mary Kelly et de Griselda Pollock en 1989, conjuguée à l'événement *In Visible Colours*, sont tout aussi déterminants que le photoconceptualisme dans la formation artistique de Yoon à Vancouver.



Jin-me Yoon, exposition de fin d'études du baccalauréat en beaux-arts, Collège d'art et de design Emily-Carr, 1990, photographie non attribuée.

Une fois son diplôme en main, Yoon est engagée par l'École des arts contemporains, un département interdisciplinaire de l'Université Simon Fraser de Vancouver. Les cours qu'elle conçoit combinent atelier et théorie; elle présente les perspectives critiques de l'École de Francfort, de la psychanalyse et de la sémiotique dans ses cours en atelier ainsi que des approches qu'elle décentralise pour aborder la race, le genre, la sexualité et l'autochtonie[15].

La Vancouver Association for Noncommercial Culture fournit un contexte important pour les premiers travaux de Yoon, consolidant sa pratique en tant qu'artiste qui est aussi une intellectuelle publique[16]. L'accent mis par le groupe sur les initiatives créatrices visant à influencer la sphère publique et sa culture forte, indépendante et portée par des artistes qui assument leur auto-gestion influence sa pratique alors qu'elle atteint la maturité artistique[17]. Yoon contribue à deux projets de l'association en collaboration avec l'artiste et commissaire Susan Edelstein[18]. Son œuvre *Questions of Home I* (*Questions d'appartenance I*), 1994, fait partie du projet Bench*r*emarks et consiste en un banc d'autobus peint avec les bandes rouges et blanches du drapeau canadien comme toile de fond de cette conversation : « D'où venez-vous? Non, d'où venez-vous vraiment? », à laquelle on répond « Je viens vraiment du Canada », faisant écho aux micro-agressions



GAUCHE : Jin-me Yoon et Susan Edelstein, *Questions of Home I* (*Questions d'appartenance I*), 1994, projet Bench*r*emarks chez Robson and Thurlow, fonds de la Vancouver Association for Noncommercial Culture, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. DROITE : Vue de l'installation de Ken Lum, *There is no place like home* (*On n'est vraiment bien que chez soi*), en 2001, au Kunsthalle, Vienne.

que les personnes canadiennes de couleur subissent régulièrement de la part de gens inconnus. Cette dénonciation du racisme « gentil », qui sensibilise aux perspectives de la population canadienne racisée et initie la conversation sur l'appartenance dans la sphère publique, est en avance sur son temps, tout comme l'œuvre *There is no place like home* (*On n'est vraiment bien que chez soi*), 2001, de Ken Lum (né en 1956), par exemple.

Yoon devient rapidement une figure de premier plan au Canada dans le discours croissant sur l'ethnicité, l'identité, la nation et le genre, aux côtés d'autres artistes et cinéastes œuvrant pour la justice sociale, comme Dana Claxton (née en 1959), Laiwan (née en 1961), Melinda Mollineaux (née en 1964), Loretta Todd (née en 1958), Henry Tsang (né en 1964) et Paul Wong (né en 1954) à Vancouver, Jamelie Hassan (née en 1948) à London, ou Richard Fung (né en 1954) et Helen Lee (née en 1965) à Toronto. Faye HeavyShield (née en 1953) et Laiwan ont été, et demeurent, des points de référence artistiques importants pour Yoon, qui s'en inspire pour négocier les liens entre politique et esthétique dans son travail.





GAUCHE : Jamelie Hassan, *Meeting Nasser* (*Rencontre avec Nasser*), 1985, 5 photographies noir et blanc montées sur Masonite, 3 bandes vidéo VCR et deux feuilles laminées, dimensions variables, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.
DROITE : Faye HeavyShield, *Sisters* (*Sœurs*), 1993, chaussures modifiées avec du plâtre, du gesso et de la peinture acrylique, 105 cm (diamètre extérieur de l'œuvre installée), Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg.

Dans les années 1990, l'art de Jin-me Yoon est présenté au sein d'expositions canadiennes asiatiques et d'événements qui se penchent sur l'intersection entre la marginalisation ethnique et la dépossession autochtone. Son œuvre *(Inter)reference Part I, (Im)permanent (Re)collection* [*(Inter)référence partie I, (Res)souvenir (im)permanent*], 1990, fait partie de l'influente exposition organisée par Paul Wong, *Yellow Peril: Reconsidered* (Péril jaune : reconsidéré), en 1990-1991, qui a défini un champ de l'art canadien asiatique au Canada chez les communautés d'Asie de l'Est. Les projets de Yoon jouent également un rôle important dans l'établissement de discours de solidarité entre les communautés diasporiques et autochtones. Présentée en dialogue avec des artistes comme Rebecca Belmore (née en 1960), Sarindar Dhaliwal (née en 1953) et Sharyn Yuen (née en 1956) dans l'exposition *Margins of Memory* (Trames de mémoire), commissariée par Renée Baert en 1993, Yoon s'impose comme une importante artiste intersectionnelle dont le travail pose des questions fondamentales sur le colonialisme, l'ethnicité et la construction de la nation.



GAUCHE : Planche contact, vers les années 1980, recherche dans la collection coréenne, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. L'œuvre *(Res)souvenir (im)permanent*, 1990, a été créée par Yoon dans le cadre de son exposition de fin d'études du baccalauréat en beaux-arts du Collège d'art et de design Emily-Carr. Cette installation était composée d'un texte sur le mur, de Duratrans rétroéclairés avec photographies en couleur et de vêtements dans une vitrine à trois tiroirs, 64 x 64 x 87 cm. DROITE : Jin-me Yoon, imprimé publicitaire pour *Yellow Peril: Reconsidered* (Péril jaune : reconsidéré), 1990-1991, une exposition itinérante organisée par Paul Wong. Image provenant de l'œuvre *(Inter)reference Part I, (Im)permanent (Re)collection* [*(Inter)référence partie I, (Res)souvenir (im)permanent*], détail, 1990, éléments d'installation réalisés à partir de photos : vitrine à 3 tiroirs, livres, texte sur le mur, transparents en couleur, photographies, vêtements, 64 x 64 x 87 cm.

Les expositions *Yellow Peril* et *Margins of Memory* s'inscrivent dans un tissu plus large d'activités culturelles menées dans les années 1990 par les artistes de la communauté canadienne asiatique et, plus généralement, des artistes PANDC, notamment des expositions telles que *Self Not Whole: Cultural Identity and Chinese-Canadian Artists in Vancouver* (Moi incomplet : identité culturelle et artistes de la communauté chinoise canadienne à Vancouver), conçue en 1991 par Henry Tsang, et par le même en collaboration avec Karin Lee, *Racy Sexy: Race, Culture and Sexuality* (Risqué sexy : race, culture et sexualité) de 1993; mais aussi la fondation en 1992 de Minquon Panchayat, une coalition nationale d'artistes de la diversité; ainsi que des conférences comme *Writing Thru Race* (Écrire par la voix « raciale ») tenue en 1994[19].

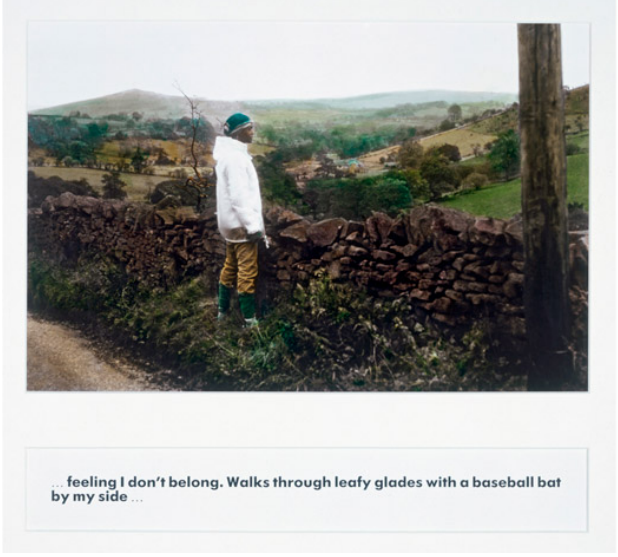
Yoon s'inscrit dans le cadre de ces conversations sur les politiques identitaires au Canada, mais aussi aux États-Unis et en Grande-Bretagne, faisant partie de réseaux bien enracinés qui relient les discours plus larges du tiers-monde et de la diaspora. Ce domaine plus large des pratiques de solidarité apparaît comme un repositionnement de la présentation du « mondial » comme spectacle, pour les publics de l'Atlantique Nord, dans des expositions telles que *Magiciens de la Terre*, tenue en 1989 au Centre Pompidou à Paris, un événement de portée mondiale, mais qui réduisait les artistes de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique latine à



Vue d'installation de l'exposition *Magiciens de la terre*, au Centre Pompidou, Paris, en 1989. En partie visible à gauche, *Ijele (Prison)*, 1989, de Mike Chukwukelu, et à droite, *On n'a plus besoin de héros*, 1989, de Barbara Kruger.

l'état primitif de « magicien·nes »
exotiques. D'autres expositions telles que *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (Le spectacle de la décennie : les cadres de l'identité dans les années 1980) en 1989, ainsi que la Biennale du Whitney Museum à New York en 1993, ou, au Royaume-Uni, *The Other Story: Afro-Asian Artists in Postwar Britain* (L'autre histoire : Les artistes afro-asiatiques dans la Grande-Bretagne de l'après-guerre) en 1989, revêtent une importance particulière pour ces discours anticoloniaux et antiracistes transnationaux.

Yoon crée sa propre communauté imaginée[20] sur ses étagères, qu'elle remplit de publications et de photocopies offertes par d'autres artistes et qui proviennent de sources telles que l'Institute of Contemporary Arts de Londres, la légendaire revue théorique *Third Text* et le magazine britannique de photographie *Ten.8*. Elle s'engage activement auprès de cette communauté, à qui elle s'adresse par la création d'œuvres – telles que *Souvenirs du moi* – qui s'inscrivent en dialogue avec l'artiste britannique noire Ingrid Pollard (née en 1953), dont elle a vu les œuvres dans *Ten.8*, et avec l'artiste autochtone James Luna (1950-2018), duquel Yoon a reçu des lettres et des colis, remplis de catalogues, de prospectus et d'objets trouvés, dont elle discute encore avec enthousiasme[21]. C'est en particulier l'œuvre *Artifact Piece* (*Artefact*), 1987/1990, de Luna, qui donne un élan important à sa réflexion sur les musées en tant que lieux de représentation et de formation de l'identité.





GAUCHE : Ingrid Pollard, *'…feeling I don't belong. Walks through leafy glades with a baseball bat by my side…'* (*'…le sentiment de n'être pas à ma place. Des promenades au sein de clairières verdoyantes avec un bâton de baseball à mes côtés…'*), 1987, épreuve à la gélatine argentique, colorée à la main, 25,5 x 38,8 cm, Victoria and Albert Museum, Londres, R.-U. DROITE : James Luna, *Artifact Piece* (*Artefact*), 1987/1990, installation au Museum of Us, San Diego, en 1987, photographie de Robin Holland.

Connue pour son travail qui remet en question l'identité culturelle et la nation, Yoon est invitée à une conférence à Barcelone en 1993, « American Visions: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere », aux côtés notamment des artistes Gerald McMaster (né en 1953) et Coco Fusco (née en 1960)[22]. À cette occasion, elle se penche sur la question « Que signifie être Américain? ». En 1999, elle prend pleinement sa place au sein de ces réseaux transnationaux anticoloniaux et antiracistes lorsque son travail est inclus dans l'exposition itinérante internationale *New Republics: Contemporary Art from Australia, Canada, and South Africa* (Les nouvelles républiques : art contemporain d'Australie, du Canada et d'Afrique du Sud), organisée conjointement en 1999

par le photographe indien, canadien et britannique Sunil Gupta (né en 1953) et les commissaires australiens Edward Ward et Clare Williamson.

TRAJECTOIRES ASIATIQUES

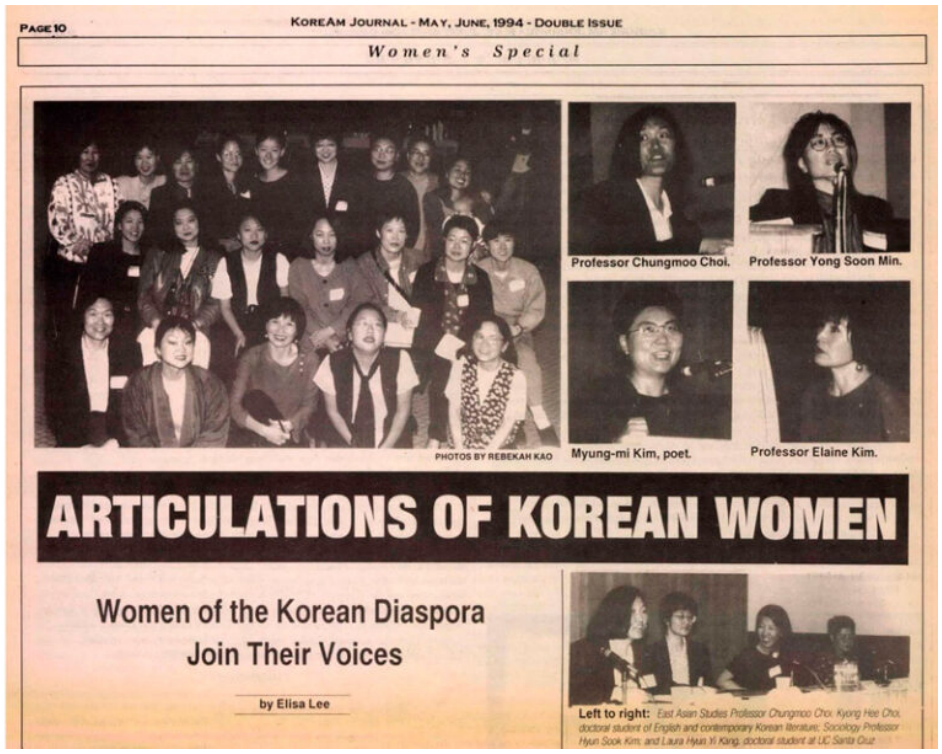
Au début des années 1990, Yoon attire l'attention internationale, notamment grâce à des expositions qui élargissent le champ de l'art coréen contemporain. En 1993, elle est invitée à présenter son œuvre *Écrans*, 1992, à l'exposition *Across the Pacific: Contemporary Korean and Korean-American Art* (De part et d'autre du Pacifique : l'art contemporain coréen et coréen-américain) au Queens Museum of Art de New York (aujourd'hui le Queens Museum) et au Kumho Museum of Art de Séoul. Organisée par Jane Farver, Minne Jungmin Hong, Elaine Kim et Lee Youngchul, l'exposition la met en contact avec le monde de l'art coréen et la diaspora coréenne, ce qui élargit le contexte transnational dans lequel son art peut résonner[23]. Elle poursuit le développement de cet important réseau de relations artistiques et professionnelles tout au long de sa carrière.



Jin-me Yoon, *Screens* (*Écrans*), détail, 1992, trois panneaux de bois mobiles, Mylar photographique, 132 x 45,2 x 6,4 cm chacun.

Ce sentiment, que la diaspora coréenne est une communauté dispersée de par le monde, est renforcé en 1994 lorsque Yoon est invitée à prendre la parole dans le cadre de la conférence *Articulations of Korean Women*, organisée par le Centre d'études coréennes et le département d'études asiatiques américaines de l'Université de Californie à Berkeley. Elle y poursuit son dialogue avec Elaine Kim, commissaire et professeure en études ethniques, et échange avec la conservatrice Eungie Joo et l'artiste Yong Soon Min (née en 1953). Cet événement avait pour but de créer une communauté – selon les mots de Kim, une occasion « d'explorer ensemble les questions d'histoire, d'identité et de représentation » et de « célébrer les femmes nord-américaines coréennes qui ont l'expérience de mettre le monde sens dessus dessous[24] ». Cette conférence permet à Yoon de discuter avec d'autres femmes de la diaspora coréenne, dont la poète Myung Mi Kim, la spécialiste de la culture coréenne moderne, Chungmoo Choi, ainsi que Laura Hyun Yi Kang, qui a fait figurer la première installation vidéo de Yoon, *entre départ et arrivée*, 1997, sur la couverture de son livre *Compositional Subjects: Enfiguring Asian/American Women* (2002)[25].




PAGE 10 KOREAM JOURNAL - MAY, JUNE, 1994 - DOUBLE ISSUE

Women's Special

Professor Chungmoo Choi. Professor Yong Soon Min.

PHOTOS BY REBEKAH KAO Myung-mi Kim, poet. Professor Elaine Kim.

ARTICULATIONS OF KOREAN WOMEN

Women of the Korean Diaspora Join Their Voices

by Elisa Lee

Left to right: East Asian Studies Professor Chungmoo Choi; Kyong Hee Choi, doctoral student of English and contemporary Korean literature; Sociology Professor Hyun Sook Kim; and Laura Hyun Yi Kang, doctoral student at UC Santa Cruz

GAUCHE : Couverture de l'ouvrage *Compositional Subjects: Enfiguring Asian/American Women* (Durham, Duke University Press, 2002), sur lequel figure l'œuvre de Yoon, *between departure and arrival* (*entre départ et arrivée*), 1997. DROITE : Coupure de presse à propos de la conférence *Articulations of Korean Women*, dans le *KoreAm Journal*, mai-juin 1994.

Peu après, le travail de Yoon commence à être présenté au Japon, dans le cadre de sa première exposition à la Yokohama Citizens' Gallery, dans le cadre de l'exposition *Artists Today: Univers Asie-Pacifique: Contemporary Art from Australia, Canada, China, India, Japan, and the Philippines* (Artistes d'aujourd'hui : Univers Asie-Pacifique : art contemporain de l'Australie, du Canada, de la Chine, de l'Inde, du Japon et des Philippines), 1995. C'est là que Yoon noue des liens avec d'autres artistes et commissaires d'Asie et de ses diasporas, comme Yoshiko Shimada (née en 1959), qui feront désormais partie de son univers artistique et intellectuel. Réfléchissant aux liens profonds tissés grâce à ces réseaux, Shimada observe : « Nous ne nous rencontrons pas souvent, mais je la considère comme mon âme sœur[26]. »

Yoon attire également l'attention critique de spécialistes en histoire de l'art, notamment la féministe Kim Hong-Hee. Elle écrit sur l'œuvre de Yoon en relation avec celle des artistes de la diaspora coréenne, Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982) et Yong Soon Min, contribuant ainsi à ce que Yoon soit principalement perçue comme une artiste féministe en Corée[27]. Dans ce contexte, Yoon est considérée au sein de la première génération d'artistes de la diaspora coréenne à avoir acquis une notoriété internationale. Leurs préoccupations pour les questions postcoloniales, le genre, l'identité,



Jin-me Yoon, vue de l'installation *As It Is Becoming [Seoul]* (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), 2008, installation vidéo multicanaux, dimensions variables, durées variables : 2:12 à 5:57, Kamloops Art Gallery en 2022, photographie de Scott Massey.

la langue et la migration sont, en Corée, à l'avant-garde de l'art contemporain engagé. Ces artistes deviennent le point de convergence d'une scène artistique coréenne impliquée dans l'exploration de questions de portée mondiale.

En 2006, Kim Hong-hee invite Yoon pour une résidence de six semaines au Ssamzie Art Space de Séoul, l'un des premiers espaces alternatifs de Corée, dont elle est la directrice fondatrice[28]. Il s'agit du premier séjour prolongé de Yoon en Corée depuis 1984, ce qui marque le début d'une nouvelle phase dans son art. Elle s'engage au-delà de la racisation et de l'identité pour se pencher sur la migration et les histoires transnationales. Cette résidence catalyse les œuvres de la seconde moitié de sa carrière, notamment des performances dans lesquelles l'artiste rampe latéralement, comme *The dreaming collective knows no history [US Embassy to Japanese Embassy, Seoul]* (*Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]*), 2006, et *As It Is Becoming [Seoul]* (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), 2008, pour explorer la relation entre le colonialisme et la modernité; ou encore des projets récents qui analysent les conséquences des logiques d'extraction du colonialisme durant l'ère de l'Anthropocène, tels que *Other Hauntings [Dance]* (*Autres spectres [danse]*) et *Other Hauntings [Song]* (*Autres spectres [chanson]*), toutes deux de 2016, et *Testing Ground* (*Terrain d'essai*), 2019.



Jin-me Yoon, *Testing Ground* (*Terrain d'essai*), arrêt sur image, 2019, vidéo monocanal, 9:29.

CYCLES DE VIE

Dans son art, Yoon met toujours en scène son propre corps et celui de son entourage – ses parents, son mari David, ses enfants et ses proches. Elle intègre des photographies de famille dans ses premières œuvres, *(Inter)référence partie I*, *(Res)souvenir (im)permanent*, 1990, et *Écrans*, 1992, et des membres de sa famille figurent parmi les participants dans *Un groupe de soixante-sept*, 1996, et *Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*,1998. Son public a vu grandir ses enfants et vieillir ses parents, qui vivaient avec elle dans une maison

intergénérationnelle. Ces fragments d'autobiographie s'entremêlent avec la pratique critique de Yoon et ses mises en scène performatives, admettant dans son travail un registre émotionnel qui réchauffe sa rigueur intellectuelle. Sur la corde raide entre fiction et documentaire, l'artiste critique les cadres de représentation actuels et propose des façons de vivre et d'être qui sont pleines de promesses. La naissance de ses enfants, Hanum en 1994 et Kihan en 1997, est à l'origine d'Intersection, 1996-2001, une série d'œuvres qui explorent le thème de la maternité.



GAUCHE : Jin-me Yoon, *Intersection 2*, détail du panneau gauche, 1998, épreuve à développement chromogène, 143,5 x 109,2 cm.
DROITE : Jin-me Yoon, *Intersection 2*, détail du panneau droit, 1998, épreuve à développement chromogène, 143,5 x 109,2 cm.

La série Intersection renvoie également aux engagements féministes de Yoon, forgés en dialogue avec Mary Kelly (qu'elle rencontre à Vancouver en 1989) et l'artiste Elizabeth Mackenzie (née en 1955), à une époque où la production artistique des femmes et la reproduction biologique n'étaient pas encore considérées comme compatibles. Plus récemment, dans des œuvres telles que *Long View* (*Regarder au loin*), 2017, Yoon se tourne à nouveau vers les cycles de vie et sa famille, en particulier vers ses enfants adultes et ses parents au crépuscule de leur vie. Les œuvres mettant en scène son père prennent un caractère encore plus poignant lorsqu'elle présente sa séquence de la pièce *Turn* (*Tourner*), 2019, à ses funérailles, transformant l'œuvre d'art en mémorial.



Jin-me Yoon, *Turn* (*Tourner*), arrêt sur image, 2019, vidéo monocanal, 10:04.

La compréhension qu'a Yoon de la fragilité de la vie et de l'interconnexion des générations l'amène, ces dernières années, à réfléchir à notre place en tant qu'êtres humains sur la Terre. Après s'être rendue pour la première fois à l'île Hornby lors d'une excursion avec son école d'art en 1985, Yoon a commencé à s'y rendre avec sa famille. Attirée par la communauté artistique bohème qui y vit en ménageant la terre, elle tisse un lien profond avec cet endroit.

Des proches de la communauté apparaissent dans des œuvres telle *Living Time* (*Temporalités*), 2019, qui met en scène les artistes Wayne et Anne Ngan, ainsi que Tina et Wayne Wai. Yoon décrit le profond sentiment d'enracinement et d'appartenance qu'elle ressent à Hornby par rapport à ses hôtes – la Première Nation K'ómoks – et l'environnement naturel lui-même : « Ce n'est pas rien de se sentir enracinée en tant que personne immigrante, d'autant plus que les régions rurales du Canada s'inscrivent largement dans la blanchitude […]. Mais en s'appuyant sur une base différente, le fait de privilégier les peuples autochtones conduit à un ensemble de préoccupations entièrement différentes concernant l'avenir et la place que nous y occupons, axées sur un entremêlement avec d'autres êtres, humains et non-humains, qui est temporellement expansif, fondé sur le respect, la réciprocité et la retenue[29]. »



Jin-me Yoon, *Living Time 1* (*Temporalités 1*), détail du panneau gauche, 2019, diptyque, épreuve au jet d'encre, 71,4 x 76,5.

RECONNAISSANCE

Les premières œuvres (1991-2002) de Yoon sont devenues canoniques dans l'articulation de l'identité et de l'ethnicité canadiennes, entrant dans l'imagination du public par le biais d'expositions, de collections et de travaux de recherches. *Souvenirs du moi*, 1991, fait partie de la collection du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), et *Un groupe de soixante-sept*, 1996, est conservée par le Musée des beaux-arts de Vancouver (MBAV) et Bibliothèque et Archives Canada (BAC), et destinée au Musée du portrait du Canada. Ces deux œuvres ont figuré en bonne place dans des expositions nationales et internationales. Au Canada, elles servent souvent de points d'interrogation pour susciter une réflexion sur l'identité canadienne. Dans d'autres contextes coloniaux, par exemple, en Australie ou en Afrique du Sud, ces œuvres fournissent un vocabulaire permettant de relier les mondes artistique, anticolonialiste et antiraciste. En Asie, l'art de Yoon a compliqué la notion d'identité asiatique, permettant une exploration croisée de l'art asiatique et des diasporas asiatiques dans ce que l'on appelle désormais les « Asies mondiales[30] ».

Les œuvres de mi-carrière de Yoon (2003-2015) ont fait l'objet d'une attention considérable, bien que la complexité de projets tels que This Time Being (Cette

fois-ci), 2013, les ait rendues volontairement moins accessibles en tant qu'icônes consommables que ses pièces antérieures. Elles ont souvent été interprétées, à tort, comme portant sur le multiculturalisme et le désir d'inclusion dans les récits nationaux. Contrairement à cette idée reçue, les dernières œuvres de Yoon, telles que *Fugitive [Unbidden]* (*Fugitif [Indésirable]*), 2003-2004, incitent le public à s'engager et à réfléchir en profondeur aux questions beaucoup plus vastes qu'elles soulèvent. Ces explorations de la manière dont l'histoire et les traumatismes sont portés par le corps de manière intergénérationnelle, à travers le temps et l'espace, ont fait l'objet d'expositions stimulantes et très médiatisées.



Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self [Lake Louise]* (*Souvenirs du moi [Lac Louise]*), 1991, imprimée en 1996, épreuve à développement chromogène contrecollée sur Plexiglas, 167,6 x 223,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

En 2004, Susan Edelstein organise l'exposition individuelle *Unbidden* (Indésirable) à la Kamloops Art Gallery, qui est également présentée au Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC) du MBAC. *Unbidden* est suivie d'une autre exposition individuelle d'envergure, *Passages through Phantasmagoria* (Passages par la fantasmagorie), présentée au Centre culturel canadien à Paris en 2008, alors que la Catriona Jeffries Gallery de Vancouver accueille une exposition parallèle, *As it is Becoming* (Telle qu'elle devient). Dans un article paru dans *Canadian Art*, la critique Charlene K. Lau souligne l'importance de l'exposition qui permet de faire connaître en Europe les perspectives canadiennes sur l'ethnicité et la migration : « Il semble que Paris aurait davantage besoin de ce genre d'œuvres identitaires stimulantes dans ses espaces publics[31]. »



GAUCHE : Jin-me Yoon, *Fugitive [Unbidden] 3* (*Fugitif [Indésirable] 3*), 2004, épreuve à développement chromogène, 96,5 x 96,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Jin-me Yoon, *The dreaming collective knows no history [US Embassy to Japanese Embassy, Seoul]* (*Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]*), arrêt sur image, 2006, vidéo monocanal, 18:08.

Plus récemment, les dernières œuvres de Yoon, telle *Untunnelling Vision* (*Élargir la vision*), 2020, qui traite explicitement de sa position en tant qu'invitée sur une terre autochtone, et *Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]*, 2006, dans laquelle l'artiste rampe latéralement, font l'objet d'une relecture. Des spécialistes autochtones comme Dylan Robinson les interprètent comme des actes de résistance aux infrastructures coloniales et de « perception réparatrice », en ce que l'artiste « remet son corps en relation avec le lieu[32] ».

À mesure que la complexité de son œuvre se déploie, Yoon voit sa carrière de précurseure être reconnue par des honneurs et des distinctions. En 2017, Yoon est chargée de réaliser *Regarder au loin* pour *Landmarks/Repères*, un programme créé pour le sesquicentenaire du Canada. En 2018, elle est intronisée membre de la Société royale du Canada. De 2019 à 2022, elle fait l'objet d'une exposition-bilan en deux volets, *Living Time From Away*
(Temporalités depuis l'ailleurs) et *Ici ailleurs d'autres spectres*, organisée par Anne-Marie St-Jean Aubre au Musée d'art de Joliette au Québec, en collaboration avec le Musée d'art contemporain des Laurentides pour le second volet. L'exposition bénéficie d'une tournée nationale dans sept sites au Canada et d'une présentation en ligne à la galerie d'art de l'Université Carleton.





GAUCHE : Jin-me Yoon, vue de l'installation *Turning Time [Pacific Flyways]* (*Temps au tournant [Voies migratoires du Pacifique]*), 2022, installation vidéo à 18 canaux, dimensions variables, durées variables : 9:33 à 15:23, dans l'exposition *Jin-me Yoon: About Time* (Jin-me Yoon : à propos du temps) au Musée des beaux-arts de Vancouver en 2022, photographie de Ian Lefebvre. DROITE : Cérémonie de remise du Prix de photographie Banque Scotia consacrant Jin-me Yoon, dans le cadre du festival CONTACT, 2022.

En 2020, Yoon présente *Élargir la vision* à la TRUCK Contemporary Art Gallery de Calgary, dans le cadre de la Mountain Standard Time Performative Art Biennial. Deux ans plus tard, en 2022, elle obtient une exposition individuelle d'œuvres récentes au MBAV, *About Time* (À propos du temps). L'année 2022 voit également l'une de ses œuvres figurer à l'*Asia Forum*, qui se tient pendant la semaine d'ouverture de la 59e Biennale de Venise, et la voit remporter le prestigieux Prix de photographie Banque Scotia, la plus haute distinction canadienne en matière de photographie.

Les œuvres les plus récentes de Yoon, *Élargir la vision*, 2020, et *Mul Maeum*, 2022, témoignent de la maturité d'une artiste qui réfléchit depuis longtemps à ce que signifie l'état humain, dans le contexte d'une grande inhumanité et d'une crise environnementale planétaire, mais aussi à la compréhension de l'histoire que chaque personne porte en elle, ainsi qu'aux propositions tournées vers l'avenir, articulées dans l'espoir pour les générations futures. Mobilisant ses recherches parallèles sur le colonialisme de peuplement au Canada et le colonialisme en Corée pour mieux comprendre les façons dont les logiques extractives ont conduit notre société à la crise planétaire actuelle, Yoon explore des façons de penser multidirectionnelles pour réparer le passé et définir des futurs partagés[33].

En 2015, après avoir passé neuf ans près du sol, à mettre au jour des histoires de hantises dans des œuvres où elle exploite l'acte de ramper latéralement, Yoon entreprend de chercher des moyens de construire des futurs, se demandant : « Comment aller de l'avant à partir des conditions actuelles dans le contexte des histoires héritées du colonialisme[34]? » Le premier projet issu de cette recherche a été *Élargir la vision*, 2020, une œuvre qui met en lumière les relations entre les communautés autochtones et immigrantes par le biais de conversations et d'ateliers communautaires.



Jin-me Yoon, vue de l'installation *Carrying Fragments [Untunnelling Vision]* (*Transporter des fragments [Élargir la vision]*), 2020, roches et décombres fabriqués et peints, dimensions variables (au premier plan); *Saekdong Skies: Other Ways Through* (*Ciel de saekdong : l'autre chemin*), 2020, toiles au jet d'encre et bois de bouleau, 185 x 74 x 80 cm (au plan mitoyen), à la TRUCK Contemporary Art Gallery, Calgary, en 2020, photographie de Brittany Nickerson.

Les projets actuels et futurs de Yoon, *Mul Maeum*, 2022, *Pacific Flyways* (*Voies migratoires du Pacifique*) et *Listening Place* (*Lieu d'écoute*), poursuivent cette recherche. Ils visent à créer un lieu pour les relations entre les communautés autochtones et immigrantes qui respecte les droits territoriaux des peuples autochtones et crée les conditions nécessaires à la cocréation d'un monde dégagé des structures oppressives, tout en étant fondé sur la réciprocité et le respect.



Jin-me Yoon, photographie de Ian Kenji Barbour.



ŒUVRES PHARES

Jin-me Yoon, dans ses premières œuvres, s’inspire du photoconceptualisme de Vancouver qu’elle transforme en un moyen de remettre en question la construction du narratif identitaire canadien. Plus tard, l’artiste relie ses perspectives critiques sur le Canada au discours plus large consacré au colonialisme, à l’exploitation et à l’extraction, en se concentrant plus particulièrement sur des histoires qui la hantent : les histoires difficiles de son pays natal, la Corée. Fondamentalement, son art provoque la réflexion en combinant la vidéo et la performance ancrées dans la pratique sociale pour réimaginer nos relations entre êtres humains et avec la planète dans le but de construire un avenir porteur d’espoir.

SOUVENIRS DU MOI 1991



Jin-me Yoon, vue de l'installation *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), projet de cartes postales, 1991
6 cartes postales en couleur perforées, 15,2 X 10,1 cm chacune
Collections variées
Nanaimo Art Gallery, 2017

Créée alors que Jin-me Yoon est encore étudiante aux études supérieures à l'Université Concordia, *Souvenirs du moi* est l'œuvre marquante qui la consacre en tant que voix importante de l'art canadien. L'œuvre se compose d'un ensemble de six cartes postales montrant l'artiste posant seule dans cinq sites touristiques de Banff, en Alberta : une vitrine du musée du Parc national Banff, l'hôtel Banff Springs, un mémorial pour les travailleurs chinois du chemin de fer, le lac Louise et l'avenue Banff. La dernière carte postale représente Yoon dans la même pose rigide et sans expression devant un groupe de touristes de race blanche, tout sourire, devant leur autobus, aux côtés du chauffeur asiatique racisé. La série joue sur le malaise que les corps racisés de Yoon et du chauffeur introduisent dans les représentations du Canada mises en scène dans ces images pour l'industrie touristique, qui, dans les années 1990, adoptait une identité nationale coloniale blanche. La dissonance est soulignée par les légendes, dont chacune comprend deux phrases : l'une est un impératif qui commande notre attention sur les tropes des mythologies coloniales canadiennes blanches, et l'autre est une description, à la troisième personne, qui suggère le point de vue de la femme asiatique racisée dans les photographies.

Au dos des cartes postales, les légendes sont rédigées en anglais et traduites en français; les mots français se lisent comme suit :

1) Le musée du Parc national Banff – Étonnez-vous devant l'impressionnante collection du plus vieux musée d'histoire naturelle de l'Ouest canadien. Elle regarde curieusement et imagine la vie derrière ces vitrines rigides.

2) L'hôtel Banff Springs – Laissez-vous aller à l'élégance européenne et à la splendeur du temps passé. Elle se souvient qu'on lui ait dit que l'on peut toujours se fier aux traditions.

3) Bankhead (1904-1922) – Découvrez les drames de la richesse à la misère de cette ville minière historique. Elle découvre que les travailleurs chinois habitaient de l'autre côté des amas de poussier.

4) Le lac Louise – Ce lac a été nommé en l'honneur de la princesse Louise Caroline Alberta, fille de la reine Victoria. Contemplez la beauté pittoresque de sa nature. Elle la découvre par une journée ensoleillée; avant cela elle n'existait pas.

5) L'avenue Banff – Banff enchante depuis plus de cent ans les visiteurs venus de tous les coins du monde. Elle a de la difficulté à trouver un souvenir qui lui convienne.

6) Les montagnes Rocheuses en autocar – Venez profiter des grandes contrées sauvages du Canada. En se quittant elle leur souhaitera un bon voyage de retour.

La première partie de chaque duo de phrases naturalise et, dans certains cas, glorifie le colonialisme européen; la seconde le remet en question. Ces phrases ludiques éclaircissent les prétentions de représentation objective des musées, de l'industrie touristique et de la photographie elle-même, incitant la personne spectatrice à se demander : Qui peut prétendre être Canadien? Canadienne? À qui appartient cette terre? Yoon articule la question suivante : « Qui est le sujet national légitime et naturalisé, surtout si l'on tient compte de l'histoire continue de la colonisation à l'égard des peuples des Premières Nations[1]? »



Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self [Rocky Mountain Bus Tour]* (*Souvenirs du moi [Les montagnes Rocheuses en autocar]*), 1991, imprimée en 2000, épreuve à développement chromogène contrecollée sur Plexiglas, 243,8 x 182,9 cm, MacKenzie Art Gallery, Regina.

Présentée comme un ensemble de cartes postales qui ne s'annonce pas nécessairement comme de l'art, l'œuvre désarme la personne spectatrice. De cette façon, elle s'insère dans la sphère publique telle une culture non commerciale qui fait de l'artiste une intellectuelle publique. Ce positionnement est très important pour l'art de Yoon qui s'impose dans la sphère publique avec constance, tout en puisant dans des pratiques socialement engagées. Dans une démarche qui la caractérise, Yoon emploie des stratégies issues du photoconceptualisme de Vancouver à des fins politiques,





GAUCHE : Tseng Kwong Chi, *New York, New York*, 1979, épreuve à la gélatine argentique, 40,6 x 40,6 cm, Yancey Richardson Gallery, New York. Dans la série East Meets West (L'Est rencontre l'Ouest), 1979-1989, Tseng se fait passer pour un homme d'État chinois qui prend la pose devant des sites touristiques emblématiques, jouant avec les stéréotypes occidentaux pour les remettre en question. DROITE : Rosalie Favell, *The Collector/The Artist in Her Museum* (*La collectionneuse/L'artiste dans son musée*), 2005, épreuve au jet d'encre, 81,2 x 82,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Favell insère son image et ses photos de famille dans l'œuvre du peintre américain Charles Willson Peale, *The Artist in His Museum* (*L'artiste dans son musée*), 1822, afin de perturber la perspective coloniale de cette œuvre historique et d'imager un « monde dans lequel les peuples autochtones revendiquent le droit d'exposer leur propre culture et leur propre histoire ».

jouant ici avec le cadrage et les poses empruntées, mises en scène pour sonder les conditions d'appartenance et d'identité nationale.

Lorsqu'elle crée *Souvenirs du moi*, Yoon s'intéresse aux politiques identitaires et à l'art britannique noir, représenté par des œuvres telles que *Artifact Piece* (*Artefact*), 1987/1990, de James Luna (1950-2018), et Pastoral Interlude (Interlude pastoral), 1987, d'Ingrid Pollard (née en 1953). Le projet joue également sur la racisation et l'altérité perçues des photographies touristiques explorées dans la série East Meets West (L'Est rencontre l'Ouest), 1979-1989, de Tseng Kwong Chi (1950-1990). Plus récemment, elle rejoint des œuvres telles que *The Collector/The Artist in Her Museum* (*La collectionneuse/L'artiste dans son musée*), 2005, de Rosalie Favell (née en 1958), et la série Miss Canadiana, 2002 à aujourd'hui, de Camille Turner (née en 1960). L'œuvre de Yoon a été largement exposée, sans compter que l'artiste a également produit les photographies de la série sous différents formats et formes.

UN GROUPE DE SOIXANTE-SEPT 1996



Jin-me Yoon, vue de l'installation *A Group of Sixty-Seven* (*Un groupe de soixante-sept*), 1996
2 grilles de 67 épreuves à développement chromogène encadrées, pour un total de 134 épreuves et 1 panneau nominatif, 47,5 x 60,5 cm chacune
Musée des beaux-arts de Vancouver et Musée du portrait du Canada/Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa
Photographie de Rachel Topham Photography/Museum of Vancouver

Un groupe de soixante-sept est sans doute l'œuvre la plus reconnue de Jin-me Yoon. Créée en plusieurs formats, elle consiste en deux grilles de soixante-sept portraits de la communauté coréenne canadienne de Vancouver, debout devant deux peintures : *Maligne Lake, Jasper Park* (*Lac Maligne, parc Jasper*), 1924, de Lawren S. Harris (1885-1970), et *Old Time Coast Village* (*Ancien village de la côte*), 1929-1930, d'Emily Carr (1871-1945). Yoon réalise cette œuvre en 1996, l'année où le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) organise l'exposition *The Group of Seven: Art for a Nation/Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national* au Musée des beaux-arts de Vancouver (MBAV), un an après le deuxième référendum sur la souveraineté du Québec, la même année où la Commission royale sur les peuples autochtones recommande une enquête publique sur les pensionnats, et un an avant la rétrocession de Hong Kong à la Chine et une forte augmentation de l'immigration hongkongaise à Vancouver. Dans ce contexte tendu, l'exposition *Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national* soutenait le narratif de la colonisation blanche et anglophone, en vantant l'œuvre du Groupe des Sept qui, par la peinture, confirmait la maîtrise du paysage canadien et son appropriation[1].

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo





GAUCHE : Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (*Un groupe de soixante-sept*), détail, vue frontale, 1996, épreuve à développement chromogène, 47,5 x 60,5 cm, Musée des beaux-arts de Vancouver. DROITE : Lawren S. Harris, *Maligne Lake, Jasper Park* (*Lac Maligne, parc Jasper*), 1924, huile sur toile, 122,8 x 152,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

L'œuvre de Yoon reprend la stratégie de *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), 1991, qui consiste à juxtaposer des corps asiatiques à des paysages canadiens emblématiques, mais en y ajoutant une touche figurative. Les photographies sont manifestement des constructions qui tirent parti de la répétition visuelle et des poses rigides et formelles pour rappeler les portraits officiels, les photos d'identité et les photographies de type ethnique prises par les anthropologues. Elles démontrent qu'une image photographique n'est pas une fenêtre transparente sur la réalité, mais plutôt une forme de représentation qui fonctionne comme un dispositif de cadrage pour façonner le sens. Yoon attire l'attention sur la connivence des œuvres d'Harris et de Carr, des paysages qui fonctionnent de manière similaire, non pas comme des représentations neutres, mais bien des revendications coloniales à la *terra nullius*. En combinant et en contrastant figures et peintures, Yoon remet en question la racisation qui place les corps asiatiques hors du champ d'application d'une identité nationale construite et démontre comment le colonialisme blanc met en scène ses fictions.

Pour cette première incursion dans la pratique sociale et la critique institutionnelle, Yoon invite soixante-sept membres de la communauté coréenne canadienne à souper et à discuter au MBAV, soulignant par ce nombre l'année 1967, qui a vu se lever les restrictions à l'immigration asiatique au Canada. L'artiste se réapproprie l'espace avec l'odeur entêtante du kimchi et le son du bavardage amical de la communauté et des discussions sur le racisme au Canada, et elle crée des portraits de chaque membre participant à l'événement, posant devant les deux tableaux, dont les significations se trouvent remaniées par cette nouvelle rencontre.



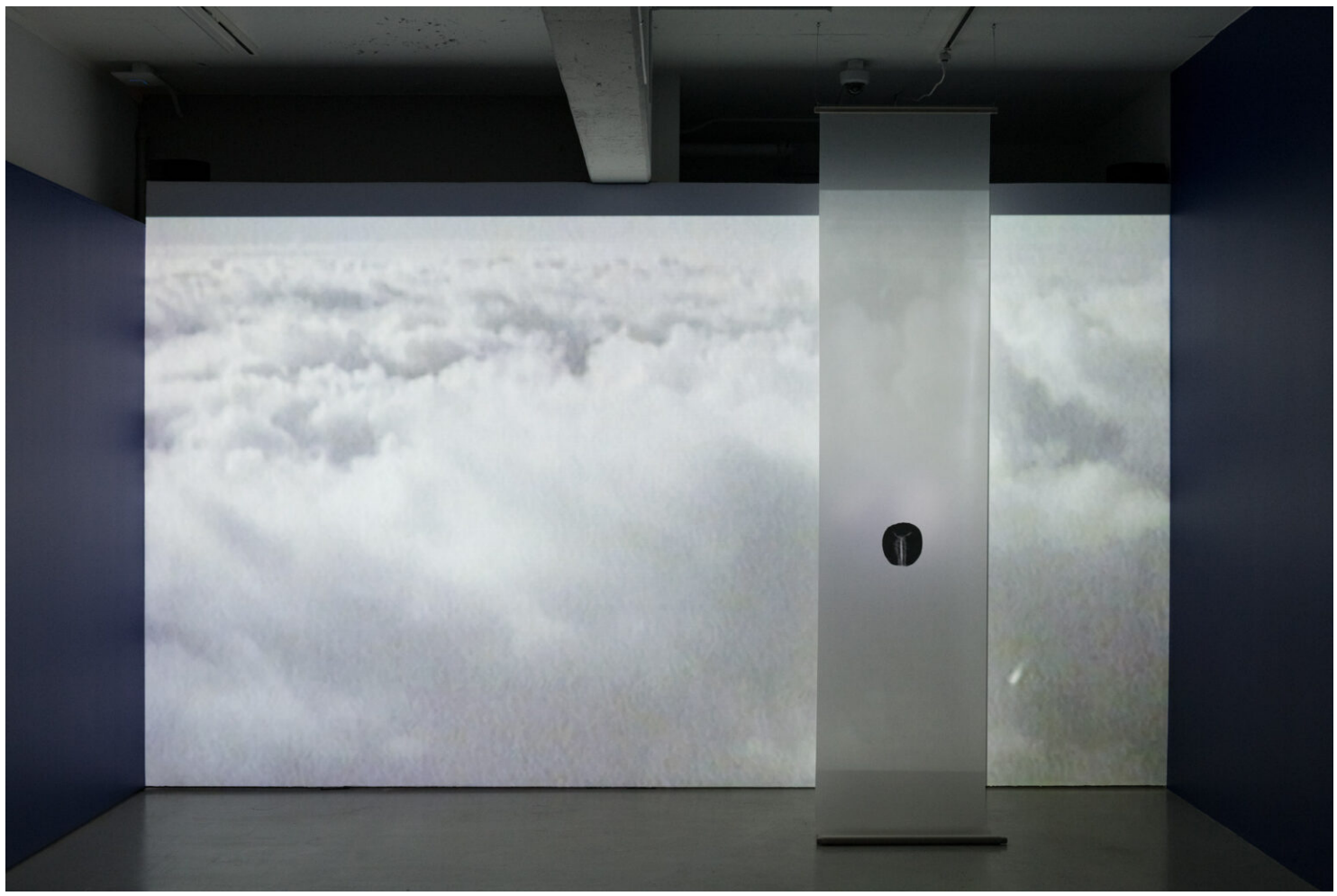


GAUCHE : Lawrence Paul Yuxweluptun, *Indian World My Home and Native Land* (*Monde indien ma maison et ma terre natale*), 2012, acrylique sur toile, 304,8 x 213,3 cm. DROITE : Shawna Dempsey et Lorri Millan, *Lesbian National Parks and Services* (*Les services et parcs nationaux lesbiens*), 1997.

Les photographies qui en résultent s'opposent aux interventions qui font référence à l'histoire de l'art du photoconceptualisme de l'école de Vancouver, comme *The Destroyed Room* (*La chambre détruite*), 1978, de Jeff Wall (né en 1946), une allusion à *La mort de Sardanapale*, 1827, d'Eugène Delacroix (1798-1863). Aussi, ces photographies constituent un défi lancé au Groupe des Sept et à la peinture de paysage canadienne reprise par d'autres artistes. Quelques mois seulement après l'exposition de

l'œuvre *Un groupe de soixante-sept*, Lawrence Paul Yuxweluptun (né en 1957) entame son propre dialogue critique avec Emily Carr : ses arbres, volés à Carr, sont hantés par des ancêtres haïdas[2]. Shawna Dempsey et Lorri Millan engagent une conversation analogue avec l'hétérosexualité naturalisée du paysage canadien dans *Lesbian National Parks and Services* (*Les services et parcs nationaux lesbiens*), 1997, et *The Value of Comic Sans* (*La valeur de Comic Sans*), 2016, de Sonny Assu (né en 1975), imagine des artistes de graffiti autochtones urbains, issus du futur de Carr et descendant dans ses peintures pour se les réapproprier.

ENTRE DÉPART ET ARRIVÉE 1997

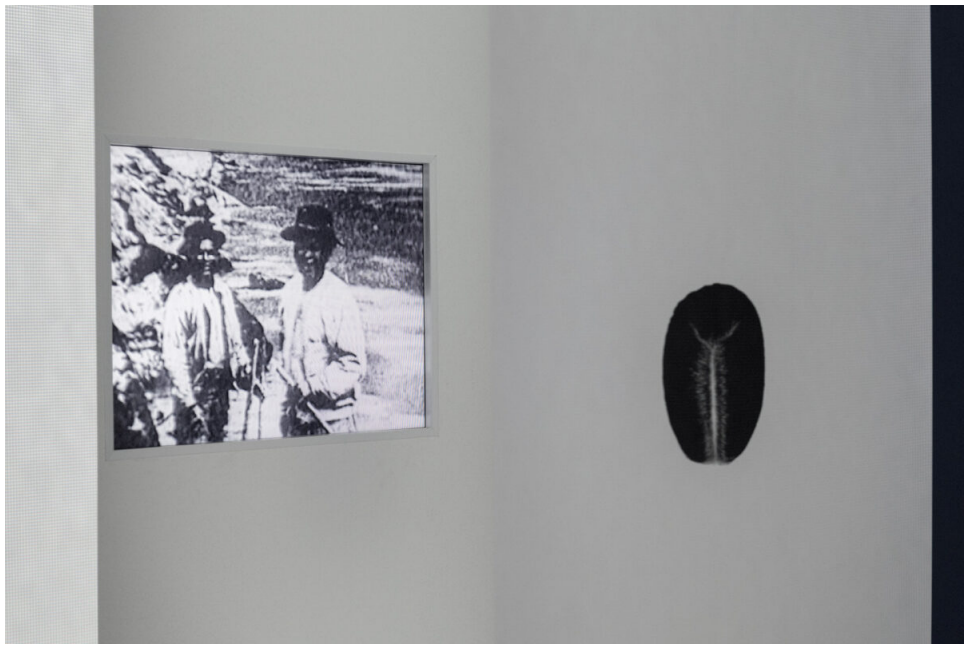


Jin-me Yoon, vue de l'installation *between departure and arrival* (*entre départ et arrivée*), 1997
Installation vidéo à deux canaux, impression sur rouleau de Mylar, dimensions variables, 9:51
Photographie de Paul Litherland/Musée d'art de Joliette, 2019

Première œuvre de Jin-me Yoon à incorporer l'audio et la vidéo et à être mise en exposition, *between departure and arrival* (*entre départ et arrivée*) est une installation qui occupe la totalité d'une pièce. Présentée pour la première fois en 1997 au centre d'artistes autogéré Western Front de Vancouver, cette œuvre marque le moment où l'artiste délaisse les projets qui critiquent les constructions sociales de l'identité nationale, le plus souvent par des marqueurs visibles de la race, comme *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), 1991, et *A Group of Sixty-Seven* (*Un groupe de soixante-sept*), 1996. Elle se consacre désormais à une pratique qui aborde le temps, l'histoire et la mémoire – la conscience – par une esthétique du déplacement qui explore l'expérience d'habiter simultanément plusieurs langues, cultures et lieux.

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo



Jin-me Yoon, vue de l'installation *between departure and arrival* (*entre départ et arrivée*), détail, 1997, au Musée d'art de Joliette en 2019, photographie de Paul Litherland.

L'œuvre est composée de quatre parties. L'entrée de l'espace d'installation est indiquée par des horloges : deux, lorsqu'elle a été montée à Vancouver, et trois, lorsqu'elle a été installée ailleurs, pour signaler des schémas temporels enchevêtrés – par exemple, Séoul, Vancouver et Toronto dans le cas de l'exposition de 1997 au Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO). Une vidéo de nuages, prise depuis un avion dont on aperçoit parfois le hublot, occupe le mur du fond de l'installation, devant lequel est suspendu un rouleau de toile polyester Mylar. Sur cette toile est imprimée une image du sommet de la tête d'une femme coréenne, les cheveux tombant en deux mèches, la raie disposée au milieu. Caché derrière le rouleau, un petit écran vidéo présente un montage de séquences historiques représentant des personnes asiatiques immigrant au Canada et les événements qui ont guidé et contrôlé leurs mouvements : la construction du Chemin de fer national du Canada à la fin des années 1800, qui a fait appel à des travailleurs chinois; un certificat de taxe d'entrée pour les personnes chinoises (v.1885-1923); des scènes de l'industrie de la pêche de la côte Ouest, qui a amené des pêcheurs japonais au Canada; des images de l'internement des personnes japonaises en Colombie-Britannique pendant la Seconde Guerre mondiale; et des images de la guerre de Corée (1950-1953).

La succession de vidéos devient un palimpseste de souvenirs transportés et d'histoires difficiles qui se prolongent dans le présent. Yoon termine la séquence par une vue depuis les sièges arrière des taxis qui circulent dans les rues de Vancouver et de Séoul, comme si elle traînait la caméra derrière elle alors qu'elle navigue dans les réalités du présent. Une voix féminine hors champ accompagne le collage vidéo :

> Elle était au beau milieu d'une phrase, en plein vol, quelque part au-dessus du Pacifique. Elle a ressenti cette sensation familière et étrange, comme si son corps se dédoublait. Séparée. Droite au milieu, comme la ligne de séparation des cheveux de sa grand-mère. Séparée, comme le pays où elle est née. Blessée. Toute détachée au niveau du nombril, mais pas la même. Pas toute déchirée, arrachée et éparpillée. Elle, avec sa langue brisée. Cicatrice. Marquant le nord. Marquant le sud. 38^{e} parallèle.
>
> Parler. Parler de cette barre oblique. Elle. La violence de ceci/cela, soit/ou, nous/eux, sujet/verbe/objet. Elle. Un domicile entre un ici et un là-bas.

Yoon fait se rencontrer deux formes de mobilité : la nomade mondiale (fuseaux horaires, avions) et le sujet diasporique (histoires difficiles, scissions, cicatrices); chacune se superpose à l'autre, compliquant la distinction racisée entre expatriée et migrante. En situant les expériences de migration et de mouvement dans des corps réels et des biographies réelles ainsi que dans l'apesanteur des nuages vus d'un avion, *entre départ et arrivée* s'inscrit dans des histoires enchevêtrées, tout en permettant à différentes formes de mobilité de façonner la conscience et les identités.

INTERSECTION 1996-2001





GAUCHE : Jin-me Yoon, *Intersection 3*, détail du panneau gauche, 2001
Épreuve à développement chromogène, 207 x 161 cm

DROITE : Jin-me Yoon, *Intersection 3*, détail du panneau droit, 2001,
Épreuve à développement chromogène, 207 x 161 cm

La série Intersection, 1996-2001, de Jin-me Yoon, commencée peu après la naissance de ses enfants Hanum en 1994 et Kihan en 1997, aborde avec courage les ambivalences de la vie lorsque maternité et pratique créative coexistent. Dans *Intersection 3*, le premier panneau montre l'artiste en puissante oratrice, dans une posture inspirée de photographies d'époque de Lénine s'adressant au peuple en 1919, alors que le second panneau la représente en Madone à l'enfant. Toutefois, malgré l'iconographie affirmative des deux images, quelque chose ne va pas, car elle crache du lait dans sa tirade enflammée et son regard ne parvient pas à se connecter avec le bébé qu'elle berce. Ce diptyque est l'une des cinq œuvres inspirées par les exigences contradictoires auxquelles Yoon a dû faire face en tant qu'artiste et mère, ainsi que par les séminaires sur le féminisme organisés par Mary Kelly (née en 1941) à Vancouver, en 1989. La série représente Yoon dans diverses scènes de mort, comme si elle était tuée par l'oppression patriarcale, à côté d'images d'enfants, le plus souvent dans des états de joie ou de tristesse non supervisés.

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo





DROITE : Jin-me Yoon, *Intersection 5*, détail du panneau gauche, 2001, épreuve à développement chromogène, 207 x 161 cm. GAUCHE : Jin-me Yoon, *Intersection 5*, détail du panneau droit, 2001, épreuve à développement chromogène, 207 x 161 cm.

À la manière de *Post-Partum Document* (*Document post-partum*), 1973-1979, de Kelly, qui place le sujet de la maternité dans les discours de l'art conceptuel, la série Intersection de Yoon se débat avec le photoconceptualisme de Vancouver. Les œuvres sont parfaitement adaptées pour attirer l'attention sur ce que Monika Kin Gagnon appelle « l'absence symbolique » du corps maternel dans le mouvement exclusivement masculin de Vancouver, et plus largement dans les discours et l'environnement masculinistes du monde de l'art[1]. Les sujets sont campés sur des fonds richement colorés pour souligner l'artifice flagrant des compositions. Les fluides corporels occupent une place prépondérante. Cadrés de manière intelligente pour s'attaquer, par un engagement critique, aux éjaculations créatives masculinistes que sont *Self-Portrait as a Fountain* (*Autoportrait en fontaine*), 1966-1967, de Bruce Nauman (né en 1941), et *Milk* (*Lait*), 1984, de Jeff Wall (né en 1946).

Deux diptyques, *Intersection 2*, 1998, et *Intersection 5*, 2001, consistent en des prises de vue en plongée de Yoon, étalée sur le sol dans une mise en scène théâtrale d'une mort tachée de lait. L'utilisation énergique de formats horizontaux pour ces œuvres, visant à communiquer un sentiment d'abjection relié au corps, rappelle la série Centerfolds (Doubles pages centrales dépliantes), 1981, de Cindy Sherman (née en 1954). Les deux séries font allusion à une violence systémique dissimulée – dans le cas de Sherman, celle du regard masculin, et dans le cas de Yoon, celle d'un lieu de travail et d'un monde de l'art construits pour des subjectivités masculines blanches. Éclatant de rage, et de lait, source de vie, l'artiste qu'est Yoon performe l'acte même de questionner : « Les artistes peuvent-elles être à la fois culturellement productives et biologiquement reproductives? Un sujet racisé et féministe peut-il être un sujet de l'histoire de l'art? »

FUGITIF [INDÉSIRABLE] 2004





DROITE : Jin-me Yoon, *Fugitive [Unbidden] #3* (*Fugitif [Indésirable] n^{o} 3*), 2004
Épreuve à développement chromogène, 99,5 x 99,5 cm
Musée de beaux-arts du Canada, Ottawa
GAUCHE : Jin-me Yoon, *Fugitive [Unbidden] #5* (*Fugitif [Indésirable] n^{o} 5*), 2004
Épreuve à développement chromogène, 76,2 x 76,2 cm

Fugitif [Indésirable] est une œuvre de transition par laquelle Jin-me Yoon fait évoluer sa pratique vers des réflexions sur les histoires difficiles et la mobilité des souvenirs que les personnes immigrantes transportent d'un endroit à l'autre. L'œuvre est composée de quatre vidéos, *Grassland* (*Prairie*), *Underbrush* (*Sous-bois*), *Jungle-Swamp* (*Jungle marécageuse*) et *Channel* (*Canal*), ainsi que d'une série de photographies de performances. Les trois premières vidéos montrent Yoon en un personnage vêtu de noir, évoquant un ninja d'Hollywood ou un résistant du Viêt-cong, rôdant dans les bosquets de bambou du Pioneer Park, à Kamloops, en Colombie-Britannique. On y voit l'artiste ramper, se cacher derrière des rochers ou des touffes d'herbe, sauter dans l'eau et tenir un couteau. Sur un ton très différent, *Canal* est dominé par des images d'eau et de tranquillité mélancolique : Yoon flotte sur une rivière comme Ophélie dans Hamlet, vêtue d'un *hanbok*, la tenue traditionnelle coréenne.

Les deux formes de représentation dans *Fugitif [Indésirable]* capturent deux modes très restreints et genrés dont disposent les corps asiatiques, même encore au début des années 2000 : celui d'ennemi dans une guerre et celui de victime féminisée (souvent sexualisée). En jouant les deux rôles et en soulignant l'artificialité de sa performance, Yoon expose les stéréotypes qui sont imposés

aux corps asiatiques par la culture populaire et la façon dont les sujets asiatiques sont figurés (si tant est qu'ils le soient) dans les médias par des représentations unidimensionnelles.



Jin-me Yoon, vue de l'installation *Channel [Unbidden]* (*Canal [Indésirable]*), 2003, vidéo monocanal, 11:11; (*it is this/it is that*) [*c'est ceci/c'est cela*], 2004, diptyque, épreuves chromogènes, 74 x 126 cm chacune, au Musée d'art contemporain des Laurentides, Saint-Jérôme, en 2019, photographie de Lucien Lisabelle.

Au-delà de son propos sur les mises en scène hollywoodiennes des corps asiatiques, *Fugitif [Indésirable]* exprime également les expériences post-traumatiques des personnes immigrantes issues de pays déchirés par la guerre. Yoon crée ces vidéos pour souligner le cinquantième anniversaire de l'armistice qui a mis fin aux combats de la guerre de Corée en 1953, dans le but d'explorer la façon dont les histoires de conflits intergénérationnels sont transportées dans le corps, à travers les océans et les continents, avant la réinstallation au Canada des personnes qui les portent. Les géographies canadiennes, apparemment inoffensives, sont réimaginées comme des paysages éphémères du conflit par les personnages de Yoon, qui sont hantés par des souvenirs dérangeants alors qu'ils courent, rampent et se cachent. En relation avec d'autres histoires de guerre et de violence dans le contexte de l'immigration et du colonialisme au Canada, cette œuvre s'adresse aux corps qui n'ont pas été invités sur cette terre et aspire à la libération par la solidarité[1].

LE COLLECTIF RÊVEUR NE CONNAÎT AUCUNE HISTOIRE [DE L'AMBASSADE DES ÉTATS-UNIS À L'AMBASSADE DU JAPON, SÉOUL] 2006



Jin-me Yoon, *The dreaming collective knows no history [US Embassy to Japanese Embassy, Seoul]* (*Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]*), arrêt sur image, 2006
Vidéo monocanal, 18:09

L'œuvre *Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]* est une vidéo créée par Jin-me Yoon lors d'une résidence au Ssamzie Space de Séoul, en Corée. L'artiste se traîne sur le sol, entre les ambassades du Japon et des États-Unis, à Séoul. Les deux sites évoquent l'histoire du colonialisme japonais en Corée (1910-1945) et de l'impérialisme américain à travers la longue guerre froide, qui continue de stationner plus de 25 000 soldats en Corée du Sud. Yoon souligne ces histoires violentes en évoquant, dans sa performance, les corps ravagés par la guerre et la lutte physique, qui sont des souvenirs occultés dans une Corée contemporaine qui priorise les promesses lisses et brillantes du capitalisme avancé. Œuvre précurseure, *Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire* critique la vitesse fulgurante du progrès en Corée et son coût humain – un aspect central de la culture populaire coréenne dans des films comme *Parasite* (2019) et la série télévisée *Squid Game* [v.f. *Le jeu du calmar*] (2021).

Alors que Yoon se traîne sur une plateforme le long du trottoir, des hommes d'affaires bien mis passent devant elle sans établir de contact visuel ou la regardent à bonne distance, comme s'ils étaient gênés par sa présence, craignant la contagion. Pour le public de l'œuvre, il n'est pas aussi simple de

maintenir une distance avec le sujet, car le son de la vidéo est insistant, laissant entendre les vibrations des roues, la respiration laborieuse de Yoon et les secousses de la planche lorsqu'elle la pousse sur le sol. L'observation de la douloureuse progression de l'artiste, qui se déplace péniblement d'un site symbolique de l'oppression coloniale (l'ambassade du Japon) à un site contemporain de subjugation et de complicité (l'ambassade des États-Unis), met en évidence l'effort physique, la friction et la difficulté, le tribut payé par son corps étant manifeste à chacun de ses mouvements. Cette œuvre donne le coup d'envoi à une série de projets qui créent des paradigmes alternatifs de pensée, d'expérience et de représentation transcendant l'amnésie historique de la modernité d'après-guerre, portée sur l'avenir.



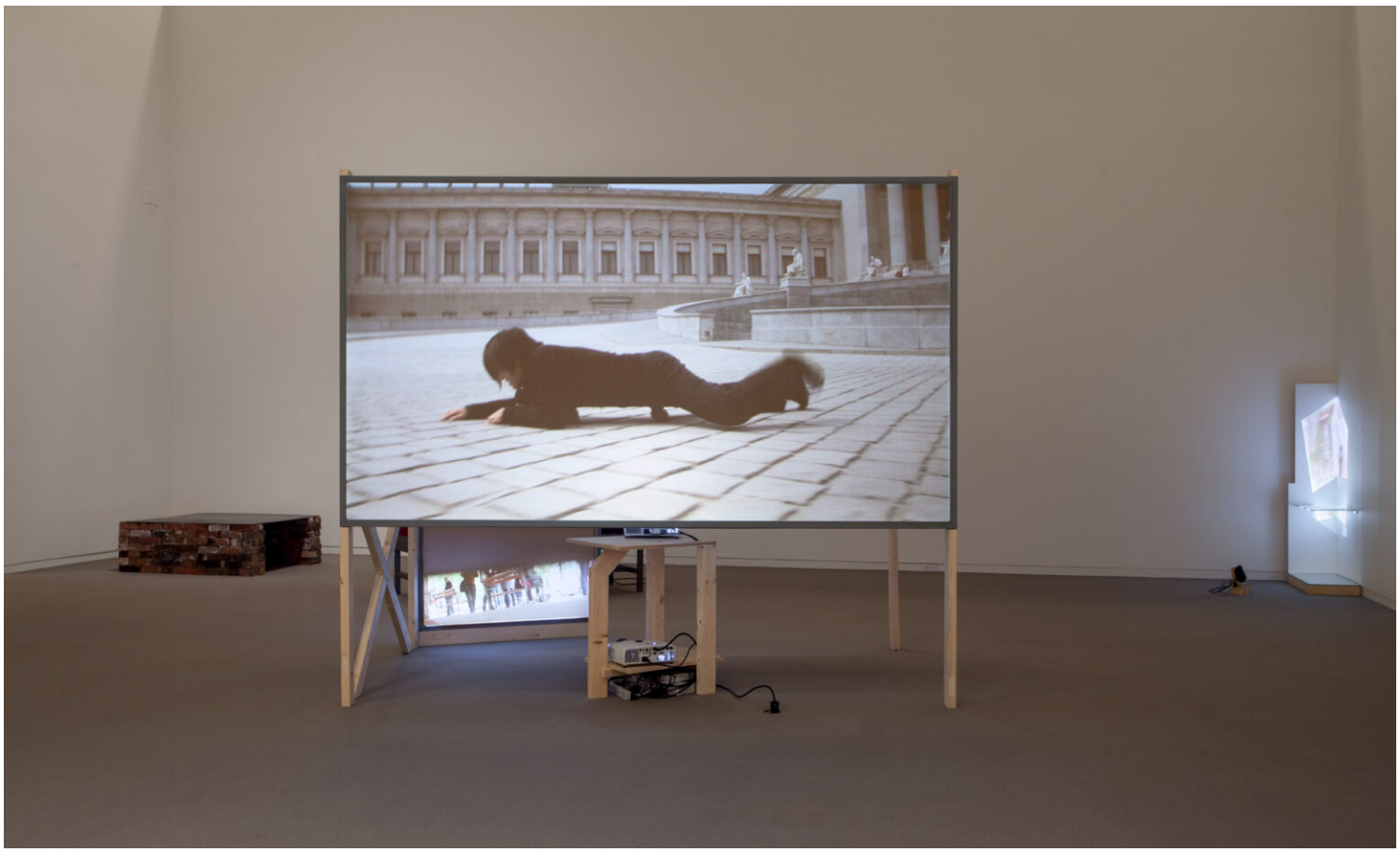
Jin-me Yoon, *As It Is Becoming [Beppu: Atomic Treatment Centre]* (*Telle qu'elle devient [Beppu : Centre de traitement atomique]*), arrêt sur image, 2008, vidéo monocanal, 10:33.

Par cette œuvre, *Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire*, Yoon se révolte contre l'avancée vertigineuse du progrès économique qui l'entoure et fait pivoter son corps vêtu de noir d'un axe vertical, comme dans *Fugitive [Unbidden]* (*Fugitif [Indésirable]*), 2003-2004, à un axe horizontal, explorant l'environnement urbain latéralement. Dans certaines œuvres de cette période, Yoon défigure son corps à l'aide de diverses prothèses, afin d'évoquer des souvenirs profondément refoulés et d'horribles vérités politiques. Dans d'autres, elle traverse des paysages urbains, ses mouvements horizontaux étant conçus pour bouleverser les récits visuels modernistes, axés sur le progrès, et pour explorer les courants sous-jacents de l'histoire et de la société contemporaines. Le monde à l'envers qu'elle génère est incarné par de multiples éléments, notamment dans des œuvres telles que *As It Is Becoming [Seoul]* (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), 2008, une installation qui incorpore plusieurs vidéos de performances exploitant l'action de ramper. Par ces vidéos projetées par l'entremise de moniteurs posés sur le sol ou des projections montrées à l'envers, Yoon force la personne spectatrice à réorienter son corps lorsqu'elle regarde l'œuvre.

Oubliant les millénaires d'évolution qui ont mené les êtres humains à la bipédie, Yoon adopte une posture horizontale dans le but de sonder les histoires difficiles de l'humanité par l'expérience corporelle. Ces œuvres de reptation latérale sont en dialogue avec l'art de l'endurance des années 1960 et 1970, et elles sont souvent comparées aux reptations de William Pope.L (né en 1955) dans les rues de New York, vêtu en complet-veston ou en habit de Superman. Si les deux artistes critiquent le capitalisme, les reptations de Pope.L illustrent son échec, alors que les œuvres de Yoon se penchent sur son succès. Pope.L cherche à donner de la dignité aux personnes qui vivent l'itinérance et la dégradation de leurs conditions de vie; Yoon révèle les angoisses et les souvenirs de guerre qui se cachent en filigrane de la vie, dans une Corée encore militarisée, mais nouvellement prospère.

En avance sur leur temps, ces œuvres mettent à nu les conséquences de la guerre froide non résolue en Asie, occultées par la réussite économique des « dragons asiatiques » – Corée du Sud, Taiwan, Hong Kong et Singapour. Ces histoires régionales d'importance mondiale ont ensuite été reprises par des artistes comme Koizumi Meiro (né en 1976), dans la performance *Voice of a Dead Hero* (*Voix d'un héros mort*), 2010, où, habillé en vétéran de guerre japonais, l'artiste rampe dans les rues de Tokyo et hante les gens qui font leurs courses; ou encore Ho Tzu Nyen (né en 1976) qui, dans *Hotel Aporia* (*Hôtel Aporia*), 2019, réveille les histoires longtemps dissimulées de l'impérialisme japonais en Asie.

SOUS 2012



Jin-me Yoon, vue de l'installation *Beneath* (*Sous*), 2012
Installation vidéo multicanaux, bois, verre, miroirs, acier et briques, dimensions variables, durées variables : 42:36 à 45:20
Au Musée des beaux-arts de Vancouver en 2012

En 2006, Jin-me Yoon entreprend une série qui la mène à abandonner la position bipède caractéristique de l'espèce humaine moderne pour examiner le monde d'un point de vue horizontal, propulsant sa silhouette vêtue de noir au ras du sol, sur une plateforme roulante, dans une variété de paysages historiques importants. Dans l'œuvre *Sous*, l'artiste transpose sa performance dans les rues de Vienne, rampant de la résidence et du cabinet médical de Sigmund Freud à la Heldenplatz, où, en 1938, Hitler a annoncé l'annexion de l'Autriche à l'Allemagne nazie.

Cette série voit le jour lors d'une résidence de Yoon au Ssamzie Space de Séoul, en Corée, où elle aborde le rythme rapide du développement de l'après-guerre, qui inaugure une ère d'amnésie historique en Corée, et explore les conséquences physiques et psychiques du progrès économique sur le corps. *Sous* est l'une des dernières œuvres de la série. Créée au moment où le Parti de la liberté, parti populiste de droite, gagne du terrain en Autriche avec son message anti-immigration, l'œuvre cherche à sonder l'inconscient collectif de l'Europe.

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo

L'itinéraire spécifique que Yoon emprunte suit la Ringstrasse, là où Freud se promenait quotidiennement jusqu'à ce qu'il ne soit plus libre de le faire, parce qu'il était juif. Comme l'observe l'artiste : « Je ne pense pas que le père du soi-disant inconscient ait pu être autre chose qu'un Autre[1]. » À l'aide d'une série de projections, de structures architecturales et de miroirs réfractants, par cette installation, Yoon pose la question : Que voyons-nous lorsque nous regardons sous la surface? Quelles histoires de traumatismes sous-tendent nos réalités actuelles?



La Heldenplatz à Vienne, en Autriche, en 1938, photographie non attribuée. Cette image représente un rassemblement nazi au palais de la Hofburg à Vienne, où Adolf Hitler a annoncé l'annexion de l'État fédéral d'Autriche au Reich allemand.

CETTE FOIS-CI 2013



Jin-me Yoon, *This Time Being 9* (*Cette fois-ci 9*), 2013
Épreuve à développement chromogène, 45,7 x 55,9 cm

Cette fois-ci 9, est l'un des neuf portraits sculpturaux que Jin-me Yoon a créés en drapant, en suspendant et en calant une sculpture en caoutchouc souple dans divers environnements extérieurs. Série la plus abstraite et la plus formelle de l'artiste, Cette fois-ci marque un point culminant qui indique l'importance centrale de la forme construite dans toute son œuvre, même lorsque cette forme peut sembler secondaire par rapport au contenu. Avec ce projet, Yoon se tourne vers le monde non-humain pour réimaginer la relationnalité. En vertu du positionnement précaire du caoutchouc qui se moule à son environnement, les œuvres de la série inventent une réalité dans laquelle les humains reconsidèrent leurs relations interpersonnelles et avec leur environnement, abandonnant leur primauté dans le monde.

En cela, la série s'apparente à *Relatum*, 1969/2012, un ensemble d'œuvres dans lequel l'artiste Lee Ufan (né en 1936) laisse tomber des blocs de pierre sur des feuilles de verre pour mettre en évidence les relations conditionnelles et provisoires. À la différence de l'œuvre de Lee, qui se manifeste purement à l'échelle géologique et philosophique, la série de Yoon évoque également les relations humaines et les histoires matérielles.



Lee Ufan, *Relatum [formerly Phenomena and Perception B]* (*Relatum [anciennement phénomène et perception B]*), 1969/2012, verre et pierre, pierre : 35,5 x 50,8 x 36,8 cm; verre : 200 x 240 cm.

Yoon rapporte que les portraits ont été réalisés sur l'île Hornby, où l'artiste a élu domicile depuis plusieurs décennies, et plus encore, que nombre d'entre eux sont campés dans les jardins de ses proches, Wayne et Anne Ngan, qui figurent également parmi les sujets de *Living Time* (*Temporalités*), 2019, où le temps vécu s'oppose au temps géologique. Dans Cette fois-ci, le matériau agit comme un étranger. Le caoutchouc lui-même, bien que synthétique, renvoie aux histoires coloniales de production et de circulation du caoutchouc, et semble quelque peu déplacé dans ces décors édéniques. En s'appuyant, en se pliant et en s'affaissant, le matériau se place doucement et établit des relations d'interdépendance gravitationnelle avec son nouvel écosystème. Dans ces espaces inattendus, de nouveaux ensembles de relations temporaires et contingentes sont créés, ouvrant la possibilité d'une forme sculpturale nouvelle et relationnelle.

AUTRES SPECTRES 2016



Jin-me Yoon, *Other Hauntings [Dance]* (*Autres spectres [danse]*), arrêt sur image, 2016
Vidéo monocanal, 8:14

Œuvres vidéographiques créées par Jin-me Yoon en 2016, *Autres spectres [danse]* et *Autres spectres [chanson]* racontent l'histoire des rochers de Gureombi sur l'île de Jeju, en Corée du Sud, un affleurement de pierres sacrées sur lequel une base navale a été construite en 2012. L'importante biodiversité de l'île ainsi que le caractère sacré du lieu pour les Haenyeo étaient menacées par ce projet de construction, qui a suscité une vive controverse et une opposition politique majeure[1]. La valeur du site est reconnue par son classement au patrimoine mondial de l'UNESCO, qui lui a aussi accordé le titre de réserve de biosphère et de parc géologique international. Avant la décision du tribunal qui a donné son aval à la réalisation du projet, des manifestations en ont interrompu la construction à sept reprises. Outre leurs préoccupations environnementales, les personnes s'opposant au projet le percevaient comme favorisant les objectifs de défense américains plutôt que coréens. Au total, 94 % des personnes résidant sur l'île se sont opposées à l'installation de la base militaire, qui accueille aujourd'hui des navires de guerre américains et canadiens en plus des forces coréennes. La base accueille également des bateaux de croisière, mettant en relief les liens entre les complexes militaro-industriels et touristiques, un lien fondamental auquel Yoon fait fréquemment allusion dans son œuvre.

Autres spectres [danse] raconte l'histoire des rochers de Gureombi, narrée par une militante et danseuse de Pusan, en Corée du Sud. Ses mains s'agitent

gracieusement lorsqu'elle s'adresse à la caméra. Elle invite la personne spectatrice à imaginer son corps comme étant les rochers eux-mêmes, en montrant ses hanches et ses genoux pendant qu'elle décrit la roche volcanique de l'île. Pendant son récit, son image s'estompe doucement, et on voit apparaître une silhouette androgyne en treillis avec des cheveux d'algues, venant hanter la narration, tel un fantôme effacé de la militarisation de la Corée du Sud et de la longue guerre froide de la péninsule coréenne, qui se poursuit durant des décennies après l'armistice de 1953.





GAUCHE : Jin-me Yoon, *Other Hauntings [Dance]* (*Autres spectres [danse]*), arrêt sur image, 2016, vidéo monocanal, 8:14. DROITE : Rochers de Gureombi sur l'île de Jeju, Corée du Sud, 2012, photographie d'Adria Otte.

Malgré son narratif militant, l'œuvre n'est pas un documentaire. Il s'agit en fait d'une œuvre d'art qui cherche à établir un langage susceptible d'exprimer les rencontres profondes entre l'humain et le non-humain dans cet environnement naturel sacré. Lorsque la narratrice s'exprime, ses mots ne se contentent pas de fournir des informations, ils évoquent plutôt sa relation avec l'île et avec l'artiste elle-même. Yoon traduit spontanément, de manière hésitante, démontrant une maîtrise de la langue de son pays natal à la fois intime et fragile. Au beau milieu de l'entretien, des vents violents secouent la caméra – comme si l'île s'imposait comme interlocutrice dans la conversation – incitant Yoon à faire un commentaire, interrompant sa traduction. Lorsque le personnage aux cheveux d'algues apparaît, des cloches sonnent, comme pour signaler la présence du surnaturel. De multiples niveaux d'existence se rencontrent, se hantant les uns les autres – naturel, surnaturel, social, politique, militaro-industriel, touristique, localisé, diasporique, ici, ailleurs. Tous partagent une écologie et nous obligent à concevoir la coexistence à l'échelle des temps géologiques.





GAUCHE : Jin-me Yoon, *Other Hauntings [Song]* (*Autres spectres [chanson]*), arrêt sur image, 2016, vidéo monocanal, 7:20. DROITE : Jin-me Yoon, *Other Hauntings [Song]* (*Autres spectres [chanson]*), arrêt sur image, 2016, vidéo monocanal, 7:32.

Autres spectres [chanson] raconte l'histoire de Gureombi à travers un chant de paix dont Yoon a entendu une interprétation par le prêtre Mun Jeong Hyeon, un militant pro-démocratie qui a reçu le Prix Gwangju pour les droits de l'homme en 2012. Inspiré par l'esprit du père Mun, un jeune homme marche sur un chemin à travers la forêt, dont la puissante présence est rendue visible par un jeu de caméra expérimental virant à l'abstraction. Il s'arrête devant ce qui ressemble à une station balnéaire abandonnée, entourée de palmiers et parsemée de piscines vides, puis reprend sa marche. Une préposée aux

chambres, un jardinier et un client bien habillé apparaissent tout à tour. Au bord de l'eau, le jeune homme se met à chanter pour l'île en se servant d'un hydrophone inséré dans l'eau par un tuyau de construction, réutilisant les matériaux du projet de construction de la base navale. Il chante avec insistance, avec passion, pour l'île située sous la surface de la couche de béton, rappelant le commentaire de la danseuse selon lequel seule la surface de la roche a été endommagée, et qu'en dessous, Gureombi est toujours en vie, toujours là. Lorsqu'il chante, la caméra se met à nouveau à trembler, évoquant une force énergique et un palimpseste de récits. Lorsque des navires de guerre apparaissent, les multiples pouvoirs d'attraction du site sont repoussés pour céder la place au complexe militaro-industriel, mais leur présence se fait toujours sentir.

REGARDER AU LOIN 2017



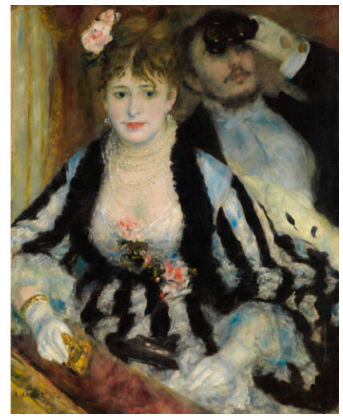
Jin-me Yoon, *Long View 1* (*Regarder au loin 1*), 2017
Épreuve à développement chromogène, 83,8 x 141 cm

Œuvre réalisée dans le cadre du projet *Landmarks/Repères*, mis sur pied pour le sesquicentenaire du Canada, *Regarder au loin* est une étude vidéo et photographique dans laquelle Jin-me Yoon explore les fils historiques, militaires et personnels qui relient les géographies de l'océan Pacifique. Servant de pilier à l'œuvre, une photographie de l'artiste regardant la mer avec des jumelles fait écho aux images vues dans les médias de soldats nord et sud-coréens se surveillant mutuellement. L'artiste contemple la Corée depuis Long Beach, dans la réserve du parc national Pacific Rim, sur les territoires traditionnels des nations Nuu-chah-nulth (qui comprennent les Premières Nations Toquaht et Yuułuʔiɬʔatḥ) : deux théâtres de guerre pendant la Seconde Guerre mondiale et la Guerre froide – deux sites qui revêtent une importance personnelle pour Yoon. Dans la vidéo, sa famille la rejoint sur la plage et, ensemble, ils creusent un trou, puis créent un monticule dans le sable.

Avec ses jumelles caractéristiques, la photographie reprend le stéréotype moderniste du spectateur masculin, tel que Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) le présente dans *La loge*, 1874, ainsi que la perspective d'Alex Colville (1920-2013) sur le regard féminin, dans l'œuvre *To Prince Edward Island* (*Vers l'Île-du-Prince-Édouard*), 1965. En attirant l'attention sur l'instrument de vision – les

jumelles –, Yoon juxtapose la manière dont l'opticalité revendique l'espace (la photographie) aux expériences incarnées de la terre et des histoires (mises en scène dans la vidéo)[1]. Yoon entrelace l'ici et le là-bas, superposant de manière contrapuntique différents sites et histoires[2].

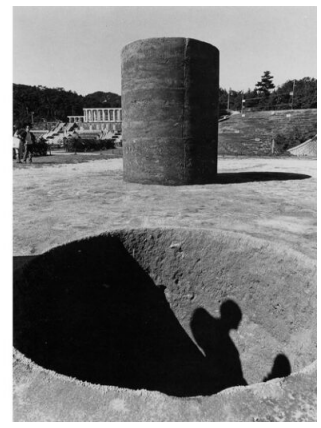




GAUCHE : Alex Colville, *To Prince Edward Island* (*Vers l'Île-du-Prince-Édouard*), 1965, émulsion à l'acrylique sur Masonite, 61,9 x 92,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Pierre-Auguste Renoir, *La loge*, 1874, huile sur toile, 80 x 63,5 cm, The Courtauld Gallery, Londres.

Dès le début de la vidéo, on voit les parents et les enfants de Yoon qui creusent un trou sur la plage, un monticule de terre s'accumulant à côté. Cette activité évoque, entre autres, la croyance enfantine selon laquelle on peut creuser un trou jusqu'à l'autre bout du monde et que tout est lié, les tumulus coréens, le passage des générations et l'évanescence de la vie. Cet acte rejoint un certain nombre d'œuvres de Land Art du milieu des années 1960, tels que *Hole* (*Trou*), 1965, du Groupe I de Kobe qui, pendant onze jours, creuse un trou de dix mètres et le rebouche, dans un acte de futilité collective sisyphéenne; *Placid Civic Monument* (*Monument civique placide*), 1967, créé par Claes Oldenburg (1929-2022) et creusé par un fossoyeur professionnel dans une forme rectangulaire qui fait référence à la guerre du Vietnam; ou encore, *Phase–Mother Earth* (*Phase-Terre-Mère*), 1968, de Sekine Nobuo (1942-2019), constituée d'un trou parfaitement cylindrique et d'une saillie assortie, crées par l'artiste dans le paysage et donnant l'impression qu'un bouchon a été temporairement retiré de la terre, jusqu'à ce que les éléments le ramènent à sa phase initiale[3].





GAUCHE : Jin-me Yoon, *Matters Flows…* (*Flux de matière…*), 2018, épreuve à développement chromogène contrecollée sur Plexiglas, 274,3 x 180,3 cm. DROITE : Sekine Nobuo, *Phase–Mother Earth* (*Phase-Terre-Mère*), 1968, terre et ciment, cylindre : 270 x 220 cm, trou : 270 x 220 cm, dimensions variables (l'œuvre installée), photographie d'Osamu Murai.

Le trou de Yoon tient à la fois de la logique des œuvres d'Oldenburg et de Sekine, qui font référence à l'histoire de la guerre, mais présentent aussi les phénomènes de manière littérale, comme des phénomènes : un trou, après tout, est ce que nous appréhendons directement comme un trou, et non une idée exprimée par un trou. Comme Lee Ufan le décrit, l'œuvre de Sekine n'est pas « la transformation d'une idée en un monde à part entière, mais un événement dans lequel l'interne et l'externe interagissent[4] ». Après le creusement du trou et la création du monticule, la vidéo de Yoon montre ce dernier, érodé par le temps, saupoudré de neige et se fondant dans l'océan. L'intervention de l'artiste a toutefois une existence durable, car le trou devient également un site de mémoire dans la

vidéo. Une silhouette vêtue de noir apparaît et entre dans le trou, libérant un maelström d'images abstraites et montées qui relient les deux paysages émotionnels de Yoon, la Corée et le Canada, créant un monde à rebondissements qui évoque un état océanique : une création de mondes qui résiste à l'opticalité ordonnée du regard.

ÉLARGIR LA VISION 2020



Jin-me Yoon, *Untunnelling Vision* (*Élargir la vision*), arrêt sur image, 2020
Vidéo monocanal 4k et 360˚, 21:26

Élargir la vision de Jin-me Yoon est une installation multimédia dont la production comprend également des éléments de pratique sociale et de performance. Le socle en est la vidéo, qui est structurée en trois parties, chacune exploitant différentes techniques de prise de vue pour incarner les multiples conceptions du temps, lesquelles résistent aux récits coloniaux linéaires du progrès, de l'évolution et du développement. La vidéo est complétée par des photographies du site où se déroule l'action, des vestiges de la performance et de la sculpture photographique *Saekdong Skies: Other Way Through* (*Ciel de saekdong : l'autre chemin*), qui propose de multiples façons de traverser, littéralement et métaphoriquement, les tunnels, qui sont les symboles d'un développement débridé. *Élargir la vision* marque un tournant dans l'œuvre de Yoon, dans la mesure où, par cette œuvre, elle relie explicitement le passé, le présent et l'avenir, jetant les bases d'autres conditions et de nouvelles possibilités.

La vidéo s'ouvre sur un carrousel où défilent des peintures rappelant les traditions paysagistes de l'Europe. Un train passe, puis la vidéo coupe sur des images en noir et blanc de touristes dans ce qui semble être une ville frontière – le Heritage Park Historical Village à Calgary, Alberta, le plus grand musée d'histoire vivante du Canada. La caméra suit deux personnages, Hanum Yoon-Henderson, le fils de Yoon, et seth cardinal dodginghorse, un artiste autochtone vivant au sein de la nation Tsuut'ina, alors qu'ils traversent ensemble le Heritage Park pratiquement abandonné. Ce segment, qui donne l'impression que les

hommes filmés sont des visiteurs du futur, génère le sentiment d'un passé construit par le recours à des images en noir et blanc et à un rythme bégayant et interrompu; il témoigne ainsi de la manière dont les récits coloniaux sont construits par la peinture de paysage, les musées et le tourisme.



Jin-me Yoon, *Untunnelling Vision* (*Élargir la vision*), arrêt sur image, 2020, vidéo monocanal 4k et 360˚, 21:26.

Cette première section s'intercale entre le Heritage Park Historical Village et un tunnel situé à proximité, qui relie Calgary à la nation Tsuut'ina. Yoon-Henderson et dodginghorse marchent dans ce tunnel en construction, symbole de vitesse et de progrès, qui traverse la terre de part en part, « se substituant aux visions du monde qui privilégient une route directe du point A au point B[1] ». Leurs pas résonnent et ils commencent à jouer avec les sons. L'un d'eux jette des pierres, l'autre tape du pied, créant un paysage sonore musical.



Jin-me Yoon, *Upon the Wreckage [Untunnelling Vision]* (*Vue sur les décombres [Élargir la vision]*), 2020, épreuve au jet d'encre, 86,4 x 130,2 cm.

La deuxième partie de la vidéo se déroule sur une parcelle de terre de la nation Tsuut'ina que les Forces armées canadiennes ont louée pour des exercices de simulation de guerre. Jonché de décombres, ce terrain a ensuite servi de décor au film canadien *Passchendaele* (2008) qui raconte une bataille de la Première Guerre mondiale occupant une place symbolique dans l'histoire de

l'indépendance du Canada vis-à-vis de la Grande-Bretagne. Cette partie de la vidéo comporte une scène importante qui reflète les résultats de trois années à travailler pour développer des relations et des ateliers entre Yoon, les Tsuut'ina et d'autres artistes de Mohkinstsis (Calgary). Au cours de ces rencontres ouvertes aux personnes autochtones et racisées, et coanimées par la sœur de l'artiste, Jin-Sun Yoon, militante pour la justice sociale, le groupe a exploré les histoires héritées du colonialisme, cherchant à dépasser les habitudes cloisonnées de la « vision en tunnel ». Yoon ne met pas sur un pied d'égalité des histoires et des positions différentes, mais cherche au contraire à les mettre en relation – un thème qu'elle aborde dans son œuvre par le truchement de stratégies formelles, en particulier par l'usage du son. Dans cette scène, chacune des personnes participantes fabrique un instrument improvisé à partir de détritus trouvés sur place. D'abord timide, le son finit par se transformer en une composition qui n'est pas dominée par un seul thème ou une seule mélodie.





GAUCHE : Jin-me Yoon, *Rubble in Rubbleland [Untunnelling Vision]* (*Rubble au pays des décombres [Élargir la vision]*), 2020, épreuve au jet d'encre, 50,8 x 67,4 cm. DROITE : Jin-me Yoon, *Rubble [Untunnelling Vision]* (*Rubble [Élargir la vision]*), 2020, épreuve au jet d'encre, 66,7 x 55,3 cm.

La troisième section de la vidéo exploite le paysage sonore collaboratif de la partie précédente, avec une scène montrant des personnes participantes qui passent des rochers fabriqués et peints, aux couleurs *saekdong* coréennes, sous le regard des Anciennes, d'origine coréenne et tsuut'ina. Ces passages sont entrecoupés de scènes montrant la figure du filou Rubble le Clown, qui hante le site avec l'absurdité de la présence humaine derrière la ruine du paysage. Le segment s'achève sur des images renversées d'herbes et de ciels, alors que Yoon aplatit les images de la caméra à 360 degrés en deux dimensions, comme pour centrer les perspectives de la terre et du ciel.

À la fin de l'œuvre, cette vision utopique de l'interrelation avec la nature est toutefois interrompue lorsque la scène passe au noir et plonge dans l'eau, ce qui ramène la vidéo en boucle à son début, avec sa critique du progrès et de la modernité extractiviste. Comme si elle réveillait le public d'un rêve, Yoon nous ramène à notre réalité actuelle, sous-tendue par un récit singulier du progrès. *Élargir la vision* met en garde contre la ruine de la terre, en la reliant à la dévastation du colonialisme, au naufrage de la Corée que Yoon a connu dans son enfance, et aux dommages permanents causés par le développement à tout prix.

MUL MAEUM 2022



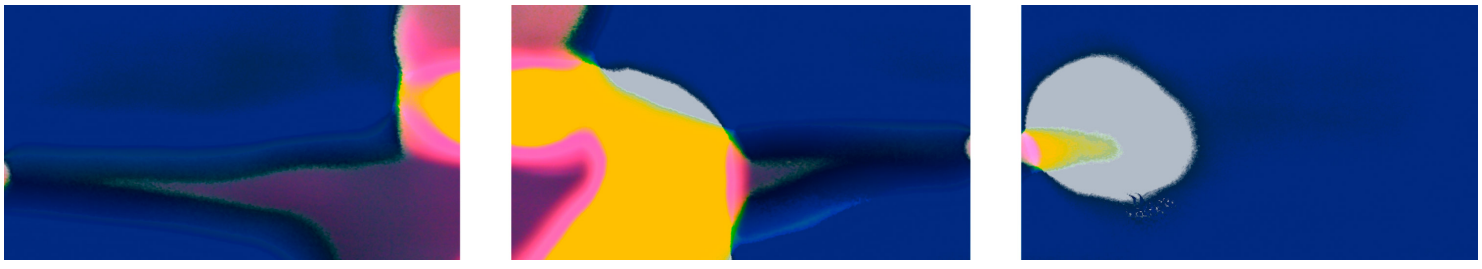
Jin-me Yoon, *Mul Maeum*, arrêt sur image, 2022
Vidéo à trois canaux, 30:48

Mul Maeum, qui signifie eau-cœur-esprit, est une série photographique et vidéo à trois canaux qui réimagine les connectivités humaines et planétaires en reliant trois sites coréens par le flux de l'eau. Plus encore, par les fils qu'elle tisse entre ces sites par des paysages aquatiques, visuels et sonores ainsi que par la structure circulaire de l'œuvre, Jin-me Yoon crée une poétique de la migration, inspirée de la *Poétique de la relation* d'Édouard Glissant, qui met l'accent sur le flux et l'enchevêtrement dans les mondes humain et non humain, par opposition à la catégorisation, à la séparation, au progrès et au contrôle.



Jin-me Yoon, *Mul Maeum*, arrêt sur image, 2022, vidéo à trois canaux, 30:48.

Le film débute sur l'île touristique de Jeju, en Corée du Sud, avec une histoire de nouveaux départs et du sens aigu de l'hospitalité – le périple d'une famille réfugiée Yemini qui y a trouvé protection en 2018, suscitant des discussions en Corée sur l'identité et l'appartenance. Nous voyons la famille creuser un trou sur la plage, alors que leur fille, Fatima, chante d'une voix fragile d'adolescente. Cette même action est réalisée par la propre famille de Yoon dans *Long View* (*Regarder au loin*), 2017. La simple action de creuser un trou paraît à la fois ludique et imprégnée d'une signification profonde; elle fonctionne dans cette œuvre comme une métaphore pour planter des racines nouvelles et démarrer une nouvelle vie. La famille réfugiée est accueillie par une femme de Jeju qui, en dansant, se transforme en orbes semblables à des joyaux qui palpitent de joie par ses mouvements, suggérant de manière cinématographique la possibilité de nouvelles formes d'ouverture et de solidarité fondamentales.



Jin-me Yoon, *Mul Maeum*, arrêt sur image, 2022, vidéo à trois canaux, 30:48.

Ce sentiment de possibilité précaire est suivi par celui de la perte, lorsque l'œuvre passe d'une poétique de la migration dans le monde humain, à la dégradation de la mobilité et de l'environnement dans le monde non humain. Plongeant la personne spectatrice sous l'eau, la caméra refait surface à la digue Saemangeum, la plus longue au monde, qui a desséché la voie de migration Asie orientale-Australasie, perturbant la migration de 330 000 oiseaux chaque année. Le paysage est vide, sec, jonché de bateaux abandonnés et hanté par de mystérieux *jangseung*, des mâts totémiques traditionnels coréens faits de bois, ici sculptés par des activistes pour protester contre la digue. Contrairement à la cinématographie riche des segments portant sur Jeju, ceux montrant Saemangeum sont réalisés avec les mouvements saccadés de la caméra à l'épaule et des images le plus souvent dénuées de couleurs, qui ont pour toile de fond le bruit des avions et des exercices militaires de la base aérienne qui a été construite sur l'ancien estuaire. Mélancoliques et bruts, ces segments montrent les coûts environnementaux de l'industrialisation, du militarisme et du progrès incessant.



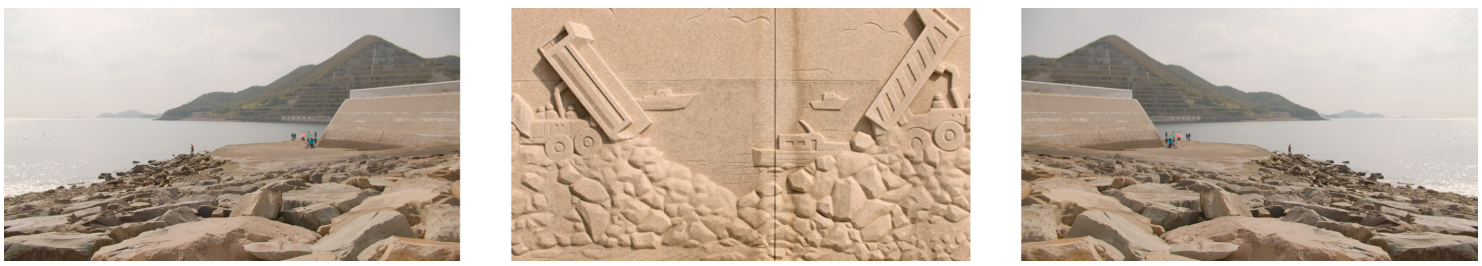
Jin-me Yoon, *Mul Maeum*, arrêt sur image, 2022, vidéo à trois canaux, 30:48.

Des sirènes de raid aérien et des images de projecteurs s'intercalent pour faire entrer le troisième site dans l'œuvre : la zone démilitarisée (DMZ) entre la Corée du Nord et la Corée du Sud. Cette zone de quatre kilomètres de large, située le long de la ligne de cessez-le-feu de 1953, est ironiquement la région la plus riche en biodiversité des deux Corées, offrant un refuge à six mille espèces de la flore et de la faune qui traversent librement la frontière la plus militarisée du monde. Par-dessus le contour des jumelles, utilisées par les touristes du côté sud-coréen de la frontière pour observer le côté nord-coréen, Yoon offre un point de vue piéton de l'« Autre » nord-coréen, cultivant, marchant, faisant du vélo, ainsi que des images d'oiseaux au sol, en vol, ou en nuée, dans un ballet aérien spectaculaire. Cette image pastorale fait place à des images d'archives en noir et blanc de personnes coréennes émigrant pendant la guerre de Corée, que Yoon superpose ensuite à des séquences filmiques d'oiseaux migrateurs, de gens surfant sur l'eau et de parachutes semblables à des méduses. Ces images contrastées de migrations forcées et de frontières fermées, juxtaposées à des visions éthérées de la liberté de mouvement dans le monde humain et animal, résonnent de manière poignante, remettant en question les conséquences de la modernisation.



Jin-me Yoon, *Mul Maeum*, arrêt sur image, 2022, vidéo à trois canaux, 30:48.

Le film se termine par un retour à Saemangeum, avec des images de construction sur l'estuaire et un panoramique vertical puissant du monument qui a été construit sur la digue. Le bruit des avions à réaction qui décollent rappellent que la base aérienne de Gunsan est toute proche. Lorsque la caméra se tourne sur le côté du monument, le public est confronté à un écran divisé, qui crée un mémorial silencieux à la place du monument, dédié à ce qui a été perdu dans la course anthropocentrique au progrès. *Mul Maeum* tourne ensuite en boucle, revenant à un angle de caméra horizontal, nous ramenant aux oiseaux migrateurs qui sont encore dans l'estuaire, l'eau évoquant l'interconnexion de nos écosystèmes planétaires et de nos vies.



Jin-me Yoon, *Mul Maeum*, arrêt sur image, 2022, vidéo à trois canaux, 30:48.



QUESTIONS ESSENTIELLES

Dans ses projets conceptuels, Jin-me Yoon se penche sur des questions d'importance sociale, historique et planétaire qu'elle examine à travers le prisme de la migration. Au Canada, dans les années 1990, ses premières œuvres jouent un rôle fondamental dans l'établissement d'une critique artistique de l'ethnicité, de la représentation et du colonialisme. Ses projets ultérieurs font appel à la vidéo et à la photographie, dans le cadre d'une pratique socialement engagée, et défendent une critique structurelle du colonialisme et de l'extraction du territoire, de la main-d'œuvre et des ressources de la terre et de ses habitants. Par l'exploration de ces enjeux, l'art de Yoon est en avance sur son temps au Canada comme à l'étranger.

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo

EXPLORATION CRITIQUE DE LA NATION



Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (*Un groupe de soixante-sept*), 1996, 2 grilles de 67 épreuves à développement chromogène encadrées, pour un total de 134 épreuves et 1 panneau nominatif, 47,5 x 60,5 cm chacune, Musée des beaux-arts de Vancouver et Musée du portrait du Canada/Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Par son art à l'avant-garde des pratiques conceptuelles, Jin-me Yoon relie les questions de justice sociale et environnementale dans une critique du colonialisme et une exploration de la migration. Ses premières œuvres, telles que *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), 1991, *A Group of Sixty-Seven* (*Un groupe de soixante-sept*), 1996, et *Touring Home From Away* (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), 1998, font de Jin-me Yoon une interlocutrice de premier plan qui interroge les questions d'ethnicité, de genre, d'identité et de nation par un examen objectif des mythologies fondatrices du Canada. En d'autres termes, son œuvre démontre comment les musées, la peinture de paysage et l'industrie touristique ont façonné l'imagination du public sur ce qui est canadien, forgeant une vision du pays qui efface la présence des peuples autochtones et qui catégorise les personnes de couleur comme étrangères. Ces importants projets de Yoon sont fondateurs en ce qu'ils permettent de complexifier le langage visuel du Canada et de remettre en question le colonialisme de peuplement et l'idée que la nation a été construite sur une *terra nullius* ou une terre sans maître. Sa vision éloquente et limpide du pays a été régulièrement présentée dans des expositions importantes, à l'échelle nationale et internationale. Ainsi, *Un groupe de soixante-sept* a servi de charnière conceptuelle à l'exposition *Traversées* (1998), commissariée par Diana Nemiroff au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), qui plaidait en faveur de perspectives mondiales incarnées, ancrées dans la riche histoire migratoire du Canada[1].

Globalement, l'œuvre de Yoon fournit un vocabulaire visuel qui permet de remettre en question les mythologies nationales avec éloquence, en détruisant l'idée que nation et ethnicité sont une seule et même chose. Elle figure en bonne place dans la troisième Biennale d'Istanbul, *Production of Cultural Difference* (Production de la différence culturelle), 1992, dirigée par Vasif Kortun, ainsi que dans *The New Republics: Contemporary Art from Australia, Canada, and South Africa* (Les nouvelles républiques : art contemporain d'Australie, du Canada et d'Afrique du Sud), 2000-2001, commissariée par Sunil Gupta (né en 1953), Edward Ward et Clare Williamson, qui a fait l'objet d'une tournée internationale. À cette occasion, Yoon expose *Regard*, 1999, une sculpture qui dispose face à face deux des photographies de l'œuvre *Un groupe de soixante-sept*, soit celles représentant Yoon et sa mère. Dans l'exposition, l'influence de son œuvre, au cœur des discours artistiques australien et sud-africain sur le monde de l'art anticolonial, est manifeste, tout comme l'engagement de l'artiste dans le mouvement de l'art britannique noir.



Jin-me Yoon, vue de l'installation *Regard*, 1999, épreuves contrecollées avec cadres en métal, chevalets de sciage en bois, épreuve : 99 x 123 cm chacune; chevalets : 95 x 141 x 68,5 cm. Cette image montre l'installation sculpturale *Regard* de Yoon mise en espace dans l'exposition *The New Republics: Contemporary Art from Australia, Canada, and South Africa* (Les nouvelles républiques : art contemporain d'Australie, du Canada et d'Afrique du Sud), présentée au Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, 2000.

Les premières œuvres de Yoon attirent également une attention particulière en Asie, où elles permettent de constater les liens qui unissent les pratiques artistiques asiatiques et nord-américaines. Par l'accent porté sur le langage, l'histoire et la migration, l'art de Yoon amène le public asiatique à imaginer la présence culturelle des Asiatiques en diaspora, au sein d'expositions telles que *Across the Pacific: Contemporary Korean and Korean-American Art* (De part et d'autre du Pacifique : l'art contemporain coréen et coréen-américain), 1993, présentée au Kumho Museum of Art de Séoul et au Queens Museum of Art de New York (aujourd'hui le Queens Museum). En 2017, *Souvenirs of the Self [Lake Louise]* (*Souvenirs du moi [Lac Louise]*) a été l'image signature de l'exposition du sesquicentenaire du MBAC, *La photographie au Canada, 1960-2000*.

DE L'ART POUR UN MONDE INTERDISCIPLINAIRE

L'art de Yoon suscite une grande attention de la part de spécialistes d'un large éventail de disciplines, notamment l'histoire de l'art, les études asiatiques, les études littéraires, la géographie, les études du son et la culture visuelle. La critique et les espaces d'exposition ont toutefois été lents à comprendre l'importance de ses projets visionnaires, mais leur visibilité ne cesse de s'accroître dans les dernières années.

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo



Couverture d'une publication numérique trilingue (coréen, français, anglais) produite par la Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa, en lien avec *Here Elsewhere Other Hauntings (an experiment in pandemic times)/Ici ailleurs d'autres spectres (une expérimentation en temps de pandémie)*, une exposition solo des œuvres de Jin-me Yoon présentée à la Galerie d'art de l'Université Carleton en 2021 et commissariée par Anne-Marie St-Jean Aubre et produite par le Musée d'art de Joliette.

Alors que les discours cherchant à définir de nouvelles relations humaines avec l'environnement, au-delà des logiques coloniales d'extraction des ressources, prennent une ampleur nouvelle à travers les écrits de philosophes comme Karen Barad, Édouard Glissant et Sylvia Wynter, la prescience et la pertinence de Yoon émergent plus clairement. En 2019, elle bénéficie de sa première exposition-bilan, *Here Elsewhere Other Hauntings/Ici ailleurs d'autres spectres*, qui a joui d'une tournée jusqu'en 2022, et l'année suivante, elle présente *Untunnelling Vision* (Élargir la vision) à la TRUCK Contemporary Art Gallery, dans le cadre du Mountain Standard Time Performative Art Festival. En 2022, Yoon participe à l'Asia Forum de la Biennale de Venise, présente l'exposition solo *About Time* (À propos du temps) au Musée des beaux-arts de Vancouver (MBAV) et reçoit le Prix de photographie Banque Scotia, la plus haute distinction canadienne dans le domaine. Ces événements témoignent de l'accueil que les critiques et les commissaires réservent à une œuvre déterminante, qui force à réagir.

CORPS, IDENTITÉS, MÉMOIRES

Yoon, par son art, cherche à savoir comment les corps véhiculent des perceptions, des stéréotypes et des histoires. Si ses premières œuvres, telles que *Souvenirs du moi*, 1991, sont axées sur les perceptions de la race et les représentations de la nation coloniale, elles sont également intersectionnelles, abordant des questions de race et de genre simultanément et, plus tard, dans la série Intersection, 1996-2001, le corps maternel. Dès 2003, Yoon s'appuie sur ses premières explorations de l'ethnicité et du genre pour examiner le corps en tant que site de la mémoire, comme par exemple dans *Fugitive [Unbidden]* (*Fugitif [Indésirable]*), 2003-2004. En d'autres termes, dans l'œuvre de Yoon, le corps n'est plus un code secret racisé et genré sur lequel le public projette sa propre signification, mais un *site d'expérience* qui renferme des histoires intergénérationnelles de traumatisme et de migration. Aussi, Yoon aborde la possibilité de travailler de manière relationnelle pour permettre la solidarité nécessaire à la guérison.



Jin-me Yoon, *Intersection 1*, 1996, diptyque, épreuves à développement chromogène, 141 x 98 cm chacune.

Dans des œuvres telles que *Souvenirs du moi* et *Un groupe de soixante-sept*, 1996, Yoon emploie le vocabulaire visuel des clichés touristiques (*Souvenirs du moi*), ou des passeports et des photographies ethnographiques (*Un groupe de soixante-sept*) pour révéler comment les corps racisés sont dépeints comme n'appartenant pas au contexte canadien. *Souvenirs du moi*, par exemple, joue sur les représentations du Canada mises en scène pour l'industrie touristique qui, dans les années 1990, promeut une identité nationale coloniale blanche. Pourtant, ces images ne portent pas sur le désir d'appartenance, mais constituent plutôt une critique des conditions d'inclusion, révélant les structures narratives choisies pour construire l'identité canadienne et revendiquer des territoires autochtones qui, dans bien des cas, n'ont pas été cédés (y compris en Colombie-Britannique, la province où vit Yoon).

À cet égard, les œuvres initiales de Yoon portent sur la racisation des corps et peuvent être mises en parallèle avec les œuvres d'artistes qui servent la cause de la politique identitaire dont, au Canada, Laiwan (née en 1961), Ken Lum (né en 1956) et Paul Wong (né en 1954), aux États-Unis, James Luna (1950-2018) et Coco Fusco (née en 1960), et au Royaume Uni, Ingrid Pollard (née en 1953). À l'instar de Laiwan, Fusco et Pollard, Yoon aborde l'intersectionnalité des corps racisés et genrés – elle est d'ailleurs l'artiste racisée la plus reconnue de sa génération à le faire au Canada. Ainsi, les premiers projets de Yoon – qui ont été présentés au sein de nombreuses expositions nationales – jouent un rôle important dans l'élaboration des discours sur l'ethnicité et la représentation d'artistes PANDC, comme Camille Turner (née en 1960) et Rosalie Favell (née en

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo

1958), dont les pratiques artistiques portent un regard critique sur les espaces des concours de beauté et des musées.



Camille Turner, *Hometown Queen* (*Reine de ma ville*), 2002, composition de Camille Turner, photographies de Patrick Ellard et Barbara Greczny.

La série Intersection est le projet le plus ouvertement féministe de Yoon. Par leur théâtralité, leur artificialité et leur échelle, qui renvoient directement au photoconceptualisme de Vancouver – soit un environnement pictural soigneusement contrôlé et des allusions à l'histoire de l'art et à la publicité – les photographies de cette série formulent une critique acerbe des prétentions masculinistes à l'universalisme du mouvement, lequel a laissé peu d'espace discursif aux artistes PANDC qui en ont été exclus. Yoon fait valoir le corps maternel, féminin et racisé de manière presque agressive, dans une image où elle crache du lait tout en étant aux commandes d'un projecteur de diapositives ou du déclencheur d'un appareil photo. Ce geste revendique l'instrumentalité du sujet féminin en réponse à *Picture for Women* (*Photo pour les femmes*), 1979, de Jeff Wall (né en 1946), où le déclencheur est contrôlé par la figure masculine de la photographie – alors qu'ici, Yoon présente une image réalisée par une femme (racisée).





GAUCHE : Jeff Wall, *Picture for Women* (*Photo pour les femmes*), 1979, diapositive dans un caisson lumineux, 142,5 x 204,5 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste. DROITE : Jin-me Yoon, *Intersection 3*, détail du panneau gauche, 2001, épreuve à développement chromogène, 207 x 161 cm.

Yoon poursuit sa critique du photoconceptualisme en réalisant des œuvres qui rejettent la préoccupation que ce courant entretient pour le regard, ou la maîtrise visuelle. Ainsi, dans *The dreaming collective knows no history [US Embassy to Japanese Embassy, Seoul]* (*Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]*), 2006,

elle déplace son corps et son point de vue, d'un axe vertical à un axe horizontal, se mouvant en douceur sur le sol, l'abdomen en appui sur une plate-forme à roulettes. Ce pivot représente un changement critique de la perception de l'esprit et du corps, passant de l'esprit-œil qui surveille (maîtrise visuelle) au corps qui perçoit. De même, dans *As It Is Becoming [Seoul]* (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), 2008, Yoon fait pivoter non seulement son corps qui vit une expérience, mais aussi celui des personnes spectatrices, qui doivent ajuster leur propre position pour voir l'œuvre, installée à l'envers et sur le sol.

Dans cette série, plutôt que de critiquer la primauté du regard, Yoon le rend accessoire en renonçant à la mise en scène de ses images. En rampant sur le sol entre des sites de mémoire contestée, empruntant des apparences qui, parfois à l'aide de prothèses, attirent l'attention sur le corps abject, Yoon s'ouvre à des rencontres radicales. Dans *Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]*, elle plonge dans l'histoire du colonialisme japonais et de l'impérialisme américain en Corée en se déplaçant entre les ambassades du Japon et des États-Unis, à Séoul; dans *Beneath* (*Sous*), 2012, elle sonde l'inconscient collectif du modernisme européen dans la Vienne de Sigmund Freud où, dans les années 1930, civilisation et barbarie coexistaient. En 2010, Koizumi Meiro (né en 1976), tout comme Yoon, représente le corps de l'après-guerre dans *Voice of a Dead Hero* (*Voix d'un héros mort*), 2010. Habillé en soldat japonais et rampant sur le sol dans le centre de Tokyo, l'artiste hante les personnes faisant leurs courses et qui ont depuis longtemps oublié le spectre du passé impérial du Japon.





GAUCHE : Jin-me Yoon, *As It Is Becoming [Seoul]* (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), arrêt sur image, 2008, installation vidéo multicanaux, dimensions variables, durées variables : 2:12 à 5:57. DROITE : Koizumi Meiro, *Voice of a Dead Hero* (*Voix d'un héros mort*), 2010.

Les projets les plus récents de Yoon, tels que *Living Time* (*Temporalités*), 2019, *Élargir la vision*, 2020, et *Mul Maeum*, 2022, condensent ses réflexions les plus éloquentes sur la manière dont le corps est porteur d'histoire et sur la façon dont les souvenirs voyagent d'un monde à l'autre, déployant ainsi de manière poétique l'expérience de la diaspora et de la migration. Ces thèmes imprègnent l'ensemble de son œuvre, ses premières créations traitant de l'expérience diasporique en tant que sujet, tandis que ses plus récentes s'appuient sur la subjectivité diasporique comme cadre philosophique – un moyen pour comprendre et cerner le monde. Le terme le plus approprié pour décrire la perspective de Yoon est « contrapuntique », une notion provenant de la musicologie, qui décrit l'interaction de plusieurs lignes musicales entrelacées pour créer une polyphonie[2].

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo

Temporalités met en avant la transmission intergénérationnelle d'histoires traumatiques par le truchement de corps qui traversent les océans et les continents, alors qu'avec *Élargir la vision*, Yoon cherche à mettre en relation de multiples traumatismes, histoires et possibilités de connexion. L'avant-dernière scène, qui montre des personnes PANDC se réunissant pour créer une polyphonie à l'aide d'instruments de musique de leur propre fabrication, révèle la vision contrapuntique de Yoon pour un avenir possible. *Mul Maeum* pousse encore plus loin cette prise de conscience des dimensions et expériences multiples, en incluant les oiseaux et la planète sur laquelle nous vivons, afin d'imaginer de nouveaux avenirs relationnels au-delà du colonialisme, du militarisme et de l'ère de l'Anthropocène – l'ère géologique actuelle où l'activité humaine est responsable des changements géologiques, environnementaux et climatiques.



Jin-me Yoon, *Mul Maeum*, arrêt sur image, 2022, vidéo à trois canaux, 30:48.

TERRES, HISTOIRES, ENVIRONNEMENT

Tout comme les corps sont porteurs de souvenirs, les terres sont porteuses d'histoires. En juxtaposant son propre corps et les corps de son cercle familial et social avec différentes terres – *Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*, 1998, figure l'Île-du-Prince-Édouard et *Long View* (*Regarder au loin*), 2017, la réserve du parc national Pacific Rim – Yoon révèle la manière dont ces corps activent les histoires de traumatisme, de guerre, de construction nationale, de militarisme, de colonialisme et de colonialisme de peuplement à travers des histoires collectives enchevêtrées.

Le travail de Yoon, qui remet en question les revendications des colonies à l'égard de la terre, de sa gestion et de la construction de l'identité nationale, naît dans les années 1990, dans le contexte de la crise identitaire que traverse le Canada, ponctuée par la crise d'Oka, ou résistance de Kanesatake, qui ouvre la décennie, et par le deuxième référendum sur la souveraineté du Québec en 1995. Rejetant le multiculturalisme comme modèle d'inclusion des personnes de couleur dans l'État colonial, les projets de Yoon sont précurseurs par leur insistance sur



Bannière de l'exposition *Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national*, au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 1995.

le thème de la décolonisation. Par exemple, *Un groupe de soixante-sept*, 1996, est une critique précoce du Groupe des Sept qui se sert de la peinture de paysage pour revendiquer des terres imagées comme étant inhabitées pour la nation coloniale. Cette œuvre est située stratégiquement par rapport à l'exposition *The Group of Seven: Art for a Nation/Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national*, 1996, organisée par le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) au Musée des beaux-arts de Vancouver (MBAV); incontournable dans l'histoire de l'art canadien, elle est à la fois une démonstration précoce d'art socialement engagé, une critique institutionnelle et une réimagination critique de la relation entre la photographie et la peinture, qui dépasse les prétentions aspirationnelles du photoconceptualisme de Vancouver.

Dans *Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*, 1998, Yoon démontre comment l'industrie touristique transforme le territoire en un terrain de jeu colonial blanc, avec des destinations de loisirs qui effacent la présence autochtone et excluent les corps racisés, imaginant ce pan de la population canadienne comme venant perpétuellement d'ailleurs. Dans l'œuvre, Yoon met en scène une critique structurelle du colonialisme de peuplement en attirant l'attention sur les lieux de sépulture ancestraux qui sont devenus un terrain de golf. Elle se tient aux côtés de John Joe Sark, Keptin du Grand Conseil Mi'Kmaq, qui a été nommé ambassadeur Mi'Kmaq au Vatican et à la Commission des droits de l'homme des Nations Unies à Genève, en 1994. Les deux font dos au public, l'amenant à contempler la terre d'un point de vue inhabituel, à l'image du travail accompli par Sark pour faire valoir les points de vue autochtones auprès des organismes internationaux. Au lieu de réclamer l'intégration aux structures coloniales blanches, Yoon remet en question les structures et les hypothèses coloniales fondamentales du Canada; plutôt que de chercher à profiter du privilège situationnel des personnes colonisatrices de couleur sur le sol canadien, elle met en valeur les leaders autochtones. Avec *Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*, Yoon entreprend un processus continu de développement de relations conventionnelles visant une coexistence réparatrice.



Jin-me Yoon, *Touring Home From Away* (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), panneau arrière, 1998, série de 9 diptyques (recto et verso), caissons lumineux anodisés noirs à deux faces, épreuves translucides Ilfochrome avec revêtement en polyester, 66 x 81 x 13 cm.

S'inspirant de sa critique du colonialisme et de l'accent mis sur la modernité et le progrès, dans les années 2010, Yoon se penche sur la question de notre relation à la terre à travers le prisme de l'Anthropocène. Pour Yoon, la relation extractive et violente que nous entretenons avec la terre est une conséquence des paradigmes post-Renaissance qui ont placé les humains à la tête d'un monde naturel littéralement mesuré selon l'échelle humaine, ordonné selon des structures de connaissances européennes et imaginé comme étant à notre disposition. Cette analyse rejoint les travaux d'activistes climatiques autochtones et décolonialistes comme Indigenous Climate Action (créé en 2015), Walter Mignolo et Kathryn Yusoff, ainsi que la publication numérique et l'œuvre *Feral Atlas: The More-Than-Human Anthropocene* (*L'Atlas féral : L'Anthropocène-plus-qu'humain*), 2020-2021[3]. Nombre de ses projets très documentés, tels que *Other Hauntings [Song]* (*Autres spectres [chanson]*), 2016, *Regarder au loin*, 2017, *Temporalités*, 2019, et *Testing Ground* (*Terrain d'essai*), 2019, examinent comment l'appropriation de terres pour des bases militaires et des sites d'essai continue de hanter le présent. L'œuvre *Élargir la vision*, 2020, pousse ces thèmes encore plus loin, mettant en garde contre la dévastation humaine et environnementale déclenchée par la « vision en tunnel » du colonialisme, du militarisme et du capitalisme extractif, mais il nous offre également des voies de « détente dans la relation[4] ».

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo





GAUCHE : Anna Lowenhaupt Tsing, Jennifer Deger, Alder Keleman Saxena et Feifei Zhou, publication numérique et œuvre *Feral Atlas: The More-Than-Human Anthropocene* (*L'Atlas féral : L'Anthropocène-plus-qu'humain*), Stanford, Stanford University Press, 2021. DROITE : Jin-me Yoon, vue de l'installation *Other Hauntings [Song]* (*Autres spectres [chanson]*), 2016, vidéo monocanal, 7:20, à la Nanaimo Art Gallery en 2017, photographie de Sean Fenzl.

Depuis 2012, Yoon explore les relations avec la terre qui se prolongent au-delà des communautés humaines. Dans des œuvres telles que les photographies de *Temporalités*, 2019, des figures humaines – proches, membres de la famille et membres de la communauté artistique de l'île Hornby – sont éclipsées par les arbres qui les abritent. Yoon fait allusion ici à une œuvre de la photographe vancouvéroise Marian Penner Bancroft (née en 1947), le portrait de l'arbre qui a été le site du premier rassemblement mennonite en Russie du Sud, *By Land and Sea [Prospect and Refuge]* (*Par terre et par mer [Prospect et refuge]*), 1999-2000. Dans les photographies des *Temporalités* de Yoon, l'arbre fonctionne comme un site d'emplacement ou d'enracinement littéral, mais aussi comme une source de vie. Les figures sont allongées au pied des arbres dans une image horizontale témoignant de la codépendance avec la terre ainsi que de l'évanescence de la vie humaine mesurée en années géologiques.





GAUCHE : Marian Penner Bancroft, *By Land and Sea [Prospect and Refuge]: The 700-year-old oak at Chortitza, site of the first Mennonite gathering in South Russia in 1789* (*Par terre et par mer [Prospect et refuge] : Le chêne de 700 ans à Chortitza, site du premier rassemblement mennonite dans le sud de la Russie en 1789*), 1999-2000, épreuve couleur, 86,5 x 114,5 cm. DROITE : Jin-me Yoon, *Living Time 1* (*Temporalités 1*), détail du panneau droit, 2019, diptyque, épreuve au jet d'encre, 71,4 x 76,52 cm.

RELATIONNALITÉ ET COMMUNAUTÉS

Le terme « relationnalité » est fréquemment employé par Yoon pour décrire son œuvre, tant en ce qui concerne la théorie que la pratique. Elle considère que les individus et les environnements sont mutuellement enchevêtrés en ce qu'ils se façonnent les uns les autres. Dans ce contexte, elle insiste sur la singularité d'histoires et d'identités particulières, et plus spécialement sur les histoires difficiles, tout en préconisant un dialogue multidirectionnel. C'est ainsi que la relationnalité est au cœur de la pratique de Yoon, activant les échanges et construisant des solidarités entre des communautés cloisonnées, au sein d'œuvres telles que *Élargir la vision*, 2020.

Les premiers travaux de Yoon, notamment *Souvenirs du moi*, 1991, ont parfois été interprétés comme un plaidoyer en faveur de l'inclusion des personnes immigrantes racisées dans le narratif colonialiste du multiculturalisme canadien. C'est une erreur d'interprétation. Yoon est plus ambitieuse que cela, elle propose une nouvelle poétique de la relation qui imagine différentes façons d'être et d'être ensemble qui constituent une répudiation du multiculturalisme officiel. Dans la vision du monde de la relationnalité – un concept tiré des essais critiques du poète martiniquais Édouard Glissant[5] – les identités ne sont pas fixes et circonscrites, mais s'articulent plutôt en relation avec les autres. Cette vision du monde explique la façon dont l'œuvre de Yoon s'élargit, passant d'un intérêt initial pour le projet de construction de la nation canadienne à une critique du colonialisme au Canada et en Corée, pour ensuite s'intéresser aux stratégies de réparation, à l'hospitalité radicale et à l'environnement.



Jin-me Yoon, vue de l'installation *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), 1991, 6 épreuves au jet d'encre laminées sur polyester, 185,4 x 121,9 chacune, à la Kamloops Art Gallery, photographie de Scott Massey.

Dans l'un de ses premiers projets, *Un groupe de soixante-sept*, 1996, Yoon crée des relations sociales dans le cadre de sa stratégie photographique. Contrairement à la pratique de Jeff Wall, qui met en scène tous les aspects des sujets dans l'image comme un mode de « fabrication d'images » autonome et autoréférentiel, les sujets d'*Un groupe de soixante-sept* existent en dehors de l'image, en relation les uns avec les autres et avec l'artiste. Yoon ne se contente pas de photographier ces membres de la communauté coréenne canadienne, elle partage leur repas, ainsi que les souvenirs de leurs expériences de déplacement et de racisme en tant que personnes immigrantes au Canada. Les images qui en résultent sont relationnelles et incitent le public à se demander si – et pourquoi – il considère les corps racisés comme anormaux par rapport aux représentations coloniales de la terre dans les peintures d'Emily Carr (1871-1945) et de Lawren S. Harris (1885-1970). Les images fonctionnent également comme les archives d'une communauté qui s'affirme par la présence de l'œuvre d'art comme pièce de musée, porteuses d'une charge émotionnelle pour les personnes spectatrices qui ont des expériences parallèles ou qui connaissent intimement les individus représentés[6].

La relationnalité prend une tournure différente dans les œuvres *Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*, 1998, et *Élargir la vision*, 2020, puisque Yoon y fait une critique structurelle du colonialisme blanc qui rassemble les préoccupations des personnes immigrantes racisées et des peuples autochtones. Dans ces œuvres, les deux communautés réfléchissent l'une avec l'autre et l'une à côté de l'autre dans l'intention de transformer les pratiques de construction du monde, de l'extraction à l'interdépendance. *Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs* montre

Yoon avec John Joe Sark, Keptin du Grand Conseil Mi'Kmaq, contemplant un terrain de golf qui était autrefois un cimetière ancestral, désapprenant les revendications d'appartenance des personnes immigrantes au sein des structures coloniales. Pour *Élargir la vision*, Yoon organise une série d'ateliers intitulés « Relation Making in the Context of Racism and Settler-Colonialism », dirigés par sa sœur Jin-Sun Yoon, militante et organisatrice communautaire. Ces ateliers permettent à des jeunes personnes autochtones ou racisées de dialoguer entre elles par des pratiques d'écoute attentive et de partage.



Jin-me Yoon, vue de l'installation *Touring Home From Away* (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), 1998, série de 9 diptyques (recto et verso), caissons lumineux anodisés noirs à deux faces, épreuves translucides Ilfochrome avec revêtement en polyester, 66 x 81 x 13 cm, au Musée d'art de Joliette en 2019, photographie de Paul Litherland.

Les conversations qui en découlent sont fondées sur la notion d'*intra-action* de la physicienne et philosophe féministe des États-Unis, Karen Barad, qui décrit les interactions qui constituent les individus : c'est à travers les rencontres avec les autres que les individus se façonnent les uns par rapport aux autres. Ce terme est important pour Yoon, car il reconfigure nos notions d'individualisme[7]. Ces conversations ont façonné les performances radicalement relationnelles d'*Élargir la vision*. Ici, Yoon, comme Barad, théorise la relationnalité comme un mode de coconstitution des êtres et de recherche de nouvelles façons d'être dans le monde.



Enregistrements graphiques de Tiaré Jung/Dessins de changement issus de l'atelier « Relation Making in the Context of Racism and Settler-Colonialism », donné dans le cadre de la série d'ateliers antiracistes Untunnelling Vision dirigée par la sœur de l'artiste, Jin-Sun Yoon, Calgary, 2019.

This Time Being (Cette fois-ci), 2013, est une série de portraits sculpturaux abstraits dans lesquels la forme est créée par la relation. Un morceau de caoutchouc souple est tordu, lissé, drapé et transformé pour s'inscrire en harmonie avec ce qui l'entoure, toujours lui-même, mais aussi en relation physique constante avec son environnement. L'interpénétration des mondes humain et non humain est au cœur des travaux les plus récents de Yoon, notamment *Mul Maeum*, 2022, qui témoigne des tactiques formelles qu'elle élabore pour représenter le flux des oiseaux et des personnes migrant à travers

trois sites de la péninsule coréenne reliés par l'eau. Le flux, autant celui qui est représenté (celui de l'eau, des oiseaux, des personnes) que celui qui est formellement incarné (par le truchement d'un travail expérimental de l'appareil photo, de collage et d'abstractions colorées), propose des façons de connaître au-delà des catégories binaires strictes, et des façons d'être qui sont nécessaires pour un avenir plus durable.



Jin-me Yoon, *This Time Being 5* (*Cette fois-ci 5*), 2013, épreuve à développement chromogène, 55,9 x 45,7 cm.

INTERACTIONS AVEC LE TEMPS

Dans l'œuvre de Yoon, le temps est abordé à la fois comme thème, support et échelle que comme questionnement philosophique. En tant que thème, le temps suit la vie de la famille de Yoon dont les membres sont les sujets photographiques de ses premières œuvres. Cette pratique attire l'attention sur le passage du temps, comme dans l'œuvre *One Year Performances [Time Clock Piece]* (*Performances d'un an [pièce avec pointeur]*), 1980-1981, de l'artiste de performance établi aux États-Unis et originaire de Taïwan, Tehching Hsieh (né en 1950). Ce dernier s'est photographié, pendant une année, marquant chaque heure de la journée sur une pointeuse, tout en évitant l'artificialité des systèmes modernes de mesure du temps, ce que le philosophe français Henri Bergson nomme le « temps objectif », pour se concentrer plutôt sur « la durée » ou l'expérience du temps qui passe. Au fil de l'œuvre de Yoon, le public voit sa mère et son père vieillir, et son fils et sa fille en bébés qui pleurent (dans *Intersection 2*, 1998, par exemple) devenir de jeunes adultes s'exprimant avec éloquence. Dans des œuvres telles que *Regarder vers l'avenir*, 2017, qui montre ses parents et ses enfants sur la plage, Yoon crée de nouveaux mondes et de nouvelles relations avec sa famille, ses proches et ses communautés. En d'autres termes, la famille, dans son travail, est liée à une pratique de création d'un monde qui se déploie dans le temps : son propre monde, avec son propre temps interne.



GAUCHE : Tehching Hsieh, One Year Performance, First Three Hours and Last Three Hours (Performance d'un an, trois premières heures et trois dernières heures), 1983-1984, arrêts sur image à partir d'un film 16mm. © Tehching Hsieh. DROITE : Jin-me Yoon, *Turn* (*Tourner*), arrêt sur image, 2019, vidéo monocanal, 10:04.

Lorsque Yoon adopte la vidéo et la performance, elle exploite le temps comme support, situant son œuvre dans une histoire intergénérationnelle des corps, ou du temps historique. Sa première œuvre vidéo, *between departure and arrival* (*entre départ et arrivée*), 1997, souligne cet engagement temporel avec une installation de deux horloges sur un mur indiquant les fuseaux horaires au sens propre et au sens émotionnel. L'œuvre de 2006 *Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]* est une performance de longue durée. Ici, la lenteur de ce voyage horizontal à travers la ville oppose un contraste nécessaire au rythme effréné du progrès contre lequel l'œuvre s'inscrit. Elle révèle les courants sous-jacents de ce progrès – ce qui est sacrifié et ce qui est perdu au profit de l'obstination de la Corée du Sud à vouloir aller de l'avant.

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo



Jin-me Yoon, *Living Time* (*Temporalités*), arrêt sur image, 2019, vidéo à deux canaux, 23:39.

Dans son œuvre *Temporalités*, 2019, qui comporte à la fois des photographies et une vidéo, Yoon reprend la métaphore des histoires intergénérationnelles portées par le corps et la concrétise, s'enroulant autour du corps de son fils en tenue de camouflage qui la porte sur son dos à travers les bois. Dans un second écran juxtaposé apparaissent des images d'archives figurant des générations précédentes de mères déplacées, qui transportent leurs enfants sur leur dos pour les mettre en sécurité lors des migrations de la guerre de Corée.



Sarah Cameron Sunde, *36.5/A Durational Performance with the Sea* (*36,5/Une performance de longue durée avec la mer*), 2013.

Dans *Mul Maeum*, 2022, le temps fonctionne à l'échelle géologique. Il mesure l'importance démesurée que les êtres humains se sont attribués en tant qu'individus par rapport à la planète, alors que Yoon plaide pour un mode de vie plus durable et relationnel. Comme dans l'œuvre de l'artiste interdisciplinaire originaire des États-Unis Sarah Cameron Sunde, *36.5/A Durational Performance with the Sea* (*36,5/Une performance de longue durée avec la mer*), 2013, où l'artiste se tient debout dans la mer pendant un cycle complet de marée alors que l'eau remue autour d'elle, l'œuvre de Yoon juxtapose le temps historique, tel que perçu à l'échelle humaine, au temps géologique, dans un geste qui souligne la vulnérabilité humaine et l'urgence de la justice environnementale.

L'interaction de Yoon avec le temps est guidée par la philosophie et cherche de nouvelles façons de conceptualiser temps et existence. À travers la métaphore du portage, dans des œuvres telles que la vidéo *Temporalités*, elle se penche sur la question de savoir comment la mémoire est portée et transmise d'une génération à l'autre. Pour Yoon, le temps n'est pas strictement linéaire, mais affectif et vivant; les moments du passé sont activés dans le présent. L'espace-temps est relié par des sites ou des corps, comme le fait l'artiste singapourien des nouveaux médias Ho Tzu Nyen (né en 1976) dans *Hotel Aporia* (*Hôtel Aporia*), 2019, qui explore de manière critique les souvenirs de guerre japonais refoulés de la Seconde Guerre mondiale par une hantise cinématographique du Kirakutei, l'hôtel qui a accueilli le dernier dîner de l'escadron kamikaze

Kusanagi. De même, Yoon active des palimpsestes oubliés de l'engagement historique tels que les sites de *Terrain d'essai*, 2019, et *Élargir la vision*, 2020, qui ont été investis pour des exercices militaires.





GAUCHE : Ho Tzu Nyen, *Hotel Aporia* (*Hôtel Aporia*), 2019, installation spécifique au site : projection vidéo à six canaux, son 24 canaux, ventilateurs automatisés, lumières, transducteurs et système de contrôle du spectacle. Dans cette image, *Hôtel Aporia* est installée à Kirakutei, Toyota, pour la Triennale d'Aichi, en 2019. DROITE : Jin-me Yoon, *Testing Ground* (*Terrain d'essai*), arrêt sur image, 2019, vidéo monocanal, 9:29.

Dans *Terrain d'essai*, 2019, et *Élargir la vision*, 2020, Yoon développe sa notion de « temps vertical », qui réorganise les notions occidentales modernes de temps linéaire, passant d'un principe de chronologie abstraite à un principe d'incarnation dans les corps et les terres. Dans le temps vertical, une image est jointe à d'autres images du passé ou du futur, et se déplace à travers des cycles qui reviennent et se répètent, créant des couches supplémentaires de sens et d'existence. Pour Yoon, ces couches séparées peuvent être réunies et réimaginées, offrant ainsi la possibilité d'une réparation.

STYLE ET TECHNIQUE

La pratique artistique multidisciplinaire de Jin-me Yoon repose sur un procédé de collage qu'elle associe à son expérience d'immigrante, capable de voir plusieurs réalités à la fois. Conjuguant la photographie, la vidéo, la performance et l'art socialement engagé à des préoccupations formelles, Jin-me Yoon mobilise diverses manières de voir et de faire, tant dans ses pièces individuelles que dans l'ensemble de son œuvre, dans le but de superposer des points de vue, des histoires et des temporalités multiples.

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo

PHOTOGRAPHIE ET REPRÉSENTATION

L'équipement de photographie et l'histoire de la représentation ne sont pas que des modalités de la pratique de Yoon, mais un important pilier de son œuvre. Ses premières productions témoignent de sa formation à Vancouver, pendant l'essor international du photoconceptualisme de Vancouver[1], en ce qu'elles sont hautement théoriques et autoréflexives, en même temps que politiquement engagées; *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), 1991, et *A Group of Sixty-Seven* (*Un groupe de soixante-sept*), 1996, réfèrent à l'histoire et à la fonction de la photographie dans des domaines tels que le tourisme, l'ethnographie et les documents de voyage, tout en traitant d'histoire de l'art. En outre, Yoon se penche sur la politique de la représentation, réfléchissant à ce qui est montré, comment et pourquoi. Cette approche conceptuelle témoigne de sa formation critique en sciences humaines et de ses études avec Ian Wallace (né en 1943) au Collège d'art et de design Emily-Carr (aujourd'hui l'Université d'art et de design Emily-Carr), ainsi que de la place importante qu'occupe le photoconceptualisme de Vancouver dans l'art de Yoon en début de carrière. *Souvenirs du moi* porte les marques du photoconceptualisme : la photographie comme représentation construite, l'appropriation du format carte postale comme mode de publicité pour l'industrie du tourisme (analogue à l'usage que fait le photoconceptualisme du caisson lumineux, un autre outil publicitaire) et la référence historique à une peinture de paysage de Lawren S. Harris (1885-1970) dans *Souvenirs of the Self [Lake Louise]* (*Souvenirs du moi [Lac Louise]*).



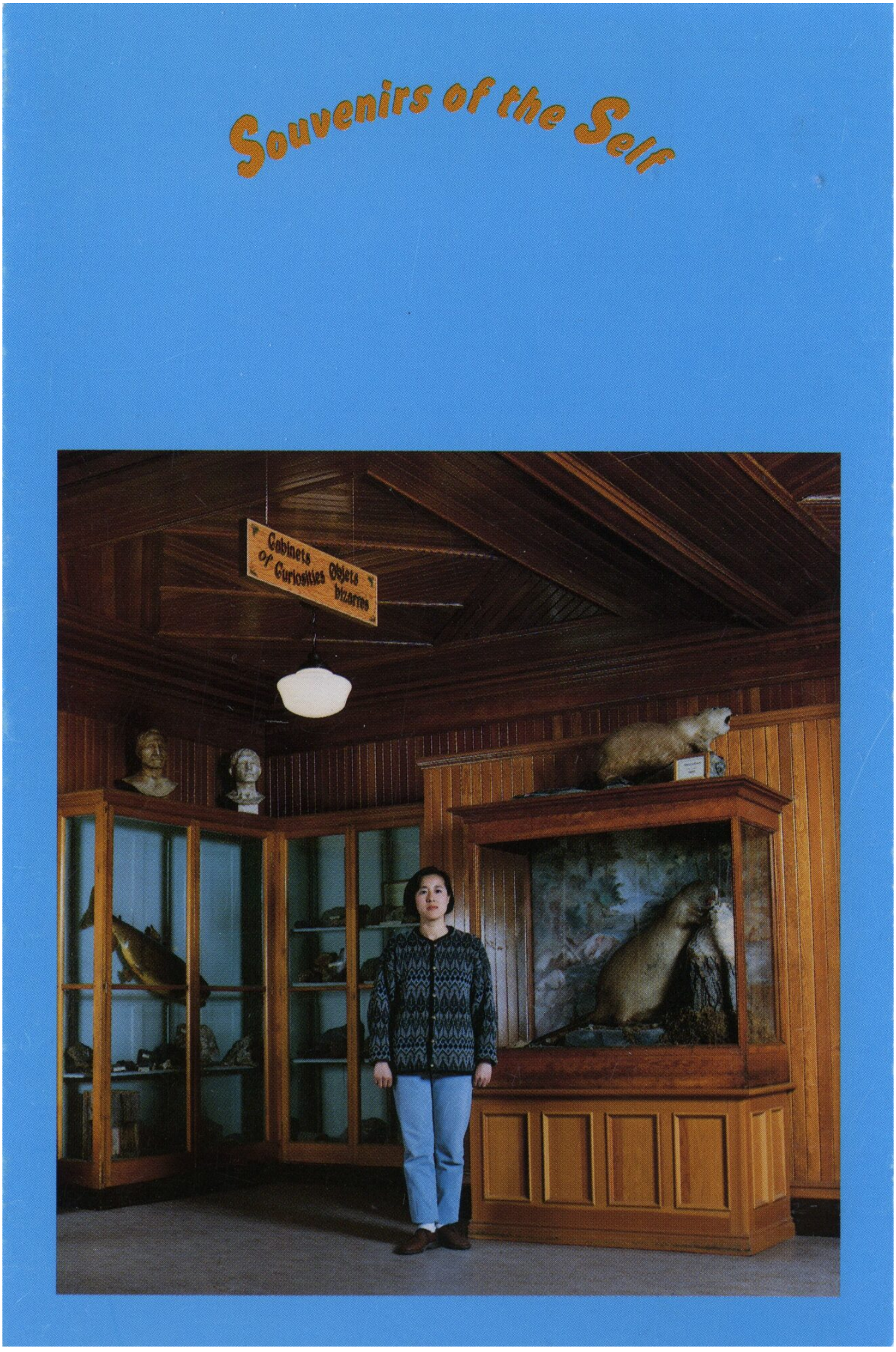


GAUCHE : Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self [Banff Springs Hotel]* (*Souvenirs du moi [L'hôtel Banff Springs]*), 1991, imprimée en 2019, épreuve au jet d'encre sur vinyle laminé, 185,4 x 121,9 cm. DROITE: Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self [Bankhead]* (*Souvenirs du moi [Bankhead]*), 1991, imprimée en 2019, épreuve au jet d'encre sur vinyle laminé, 185,4 x 121,9 cm.

Cependant, comme le souligne l'artiste et critique Leah Modigliani, « aucune femme artiste n'a été systématiquement reconnue comme appartenant aux [photoconceptualistes de l'école de Vancouver][2] ». Modigliani soutient que, par les discours masculinistes de Jeff Wall (né en 1946) et d'Ian Wallace, la marginalisation d'artistes féminines – telles qu'Ingrid Baxter (née en 1938) et Marian Penner Bancroft (née en 1947) (également une professeure de Yoon) – n'est pas seulement une omission, mais le résultat de pratiques discursives théoriquement tributaires de l'exclusion des femmes qui sont « à l'encontre de la mission d'un groupe masculin autosélectif[3] ». Avec Penner Bancroft et d'autres, Yoon développe une réponse féministe à la « contre-tradition »

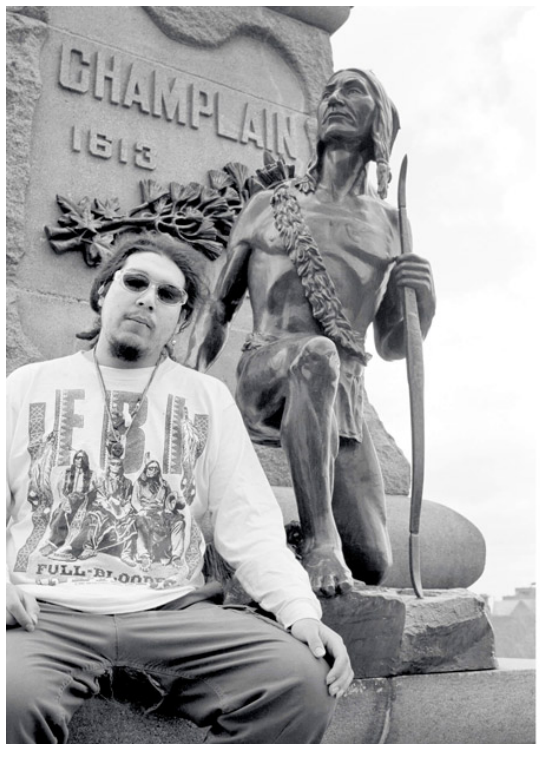
énoncée par Wall et Wallace, en incorporant de manière critique le corps genré et, dans le cas de Yoon, racisé, dans le viseur et derrière l'appareil, remettant en question les prétentions avant-gardistes du photoconceptualisme de Vancouver.

Prenant comme points de départ la préoccupation photoconceptualiste pour les systèmes de représentation (qui se manifeste dans des œuvres comme *Picture for Women* (*Photo pour les femmes*), 1979, de Jeff Wall) et le recours à la performance dans la photographie, Yoon analyse la création et la diffusion des récits coloniaux de la *terra nullius*, ou la fiction que le Canada a été créé sur une terre sans maître, dans la peinture de paysage, les musées, les monuments et l'industrie du tourisme. Dans son travail, elle s'intéresse tout autant aux questions formelles, techniques que conceptuelles. Par exemple, dans *Souvenirs du moi*, elle emploie un long objectif pour créer une faible profondeur de champ et donner l'impression que son corps est en aplat, comme collé sur le paysage du lac Louise. Ainsi, en soulignant sa propre artificialité, elle reconsidère les conditions d'inclusion dans les récits nationaux du Canada. La première carte postale de la série, montrant Yoon au musée du Parc national Banff, est une mise en scène critique des musées et de la photographie en tant que moyens de représentation nationale, en dialogue avec son ami de longue date, James Luna (1950-2018). Dans *Artifact Piece* (*Artefact*), 1987/1990, ce dernier reste immobile pendant des heures dans une vitrine de musée.


Souvenirs of the Self
Cabinets of Curiosities
Objets bizarres

Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), 1991, couverture de l'ensemble de cartes postales.

De même, le diptyque *Touring Home From Away* (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), 1998, qui montre Yoon et son fils contemplant un monument de la Première Guerre mondiale, met en évidence les narratifs d'exclusion privilégiés par les nations pour commémorer leurs histoires nationales. Jeff Thomas (né en 1956), dans l'œuvre *The Bear Portraits: 1996 F.B.I. Samuel de Champlain Monument #1, Ottawa, Ontario* (*Portraits de Bear : F.B.I. 1996 Monument de Samuel de Champlain nº 1, Ottawa, Ontario*), 1996, remet en question la représentation des Autochtones comme guides anonymes, au pied du monument de Champlain sur la Colline du Parlement, en les recadrant comme le sujet principal dans le portrait de son fils Bear. Les photographies de Yoon font de même et confrontent le narratif célébré par les monuments, en demandant quelle histoire est racontée et selon quelle perspective. En s'attaquant à l'industrie du tourisme, l'artiste trace une voie inédite en réfléchissant aux représentations nationales qui façonnent les perceptions du public dans la vie quotidienne.





GAUCHE : Jeff Thomas, *The Bear Portraits: 1996 F.B.I. Samuel de Champlain Monument #1, Ottawa, Ontario* (*Portraits de Bear : F.B.I. 1996 Monument de Samuel de Champlain nº 1, Ottawa, Ontario*), 1996. DROITE : Jin-me Yoon, *Touring Home From Away* (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), panneau arrière, 1998, série de 9 diptyques (recto et verso), caissons lumineux anodisés noirs à deux faces, épreuves translucides Ilfochrome avec revêtement en polyester, 66 x 81 x 13 cm chacun.

Par la série Intersection, 1996-2001, Yoon rompt avec le photoconceptualisme de Vancouver auquel elle adresse plutôt une critique féministe explicite. Ce corpus d'œuvres s'attaque aux valeurs de production élevées du mouvement, à sa maîtrise visuelle du détail et à ses prétentions d'accéder au statut de grand art par le truchement de citations de la peinture d'histoire; Yoon propose un contre-récit qui équilibre ces prétentions intellectualisées par l'affirmation de son propre corps genré et racisé. Elle s'intéresse à *Milk* (*Lait*), 1984, de Jeff Wall, une construction photoconceptualiste paradigmatique de « paysages décomposés (*defeatured landscapes*) » qui évoque l'aliénation au sein du système capitaliste. Ainsi, sa pièce *Intersection 3*, 2001, revisite de manière ludique l'esprit masculiniste de cette école incarnée dans *Lait* conçue par Wall : la photographie de Yoon montre le lait qui jaillit de sa bouche alors qu'elle tient

la télécommande d'un projecteur de diapositives ou le déclencheur d'un appareil photo.



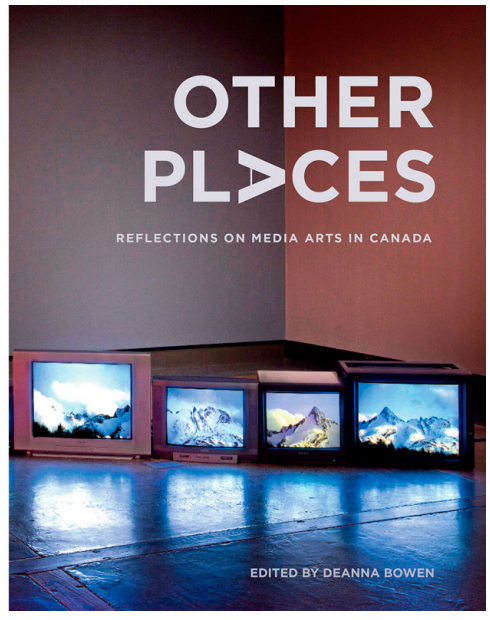


GAUCHE : Jeff Wall, *Milk* (*Lait*), 1984, diapositive dans un caisson lumineux, 187 x 229 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste.
DROITE : Jin-me Yoon, *Intersection 3*, détail du panneau gauche, 2001, épreuve à développement chromogène, 207 x 161 cm.

Son action dans *Intersection 3* renvoie à une histoire de l'art qui a exclu les femmes et les personnes de couleur, sauf en tant que modèles d'artistes : dans cette scène, elle prend en charge l'équipement de photographie pour contrôler les conditions de sa propre représentation, rappelant des gestes similaires de Tseng Kwong Chi (1950-1990) et de Cindy Sherman (née en 1954). La présence de Yoon en tant qu'artiste genrée et racisée professe la possibilité de conjuguer l'esprit et le corps, la production créative et la reproduction biologique. Après avoir complété la série Intersection en 2001, elle considère sa relation au photoconceptualisme de Vancouver avec plus de légèreté, continuant à employer son équipement de photographie suivant une pratique théoriquement rigoureuse, tout en explorant les nouvelles voies offertes par la vidéo, la performance et la pratique sociale.

EXPÉRIMENTATIONS AVEC LA VIDÉO





GAUCHE : Jin-me Yoon et Ian Kenji Barbour sur l'île de Jeju, en Corée du Sud, pour le tournage de *Mul Maeum*, 2019. DROITE : Couverture de de l'ouvrage *Other Places: Reflections on Media Arts in Canada* (Toronto, Réseau des arts médiatiques de l'Ontario et Public Books, 2019).

Pour Yoon, la vidéo est porteuse d'histoires et de possibilités nouvelles, différentes de celles qu'offre la photographie. Contrairement à la pratique photographique que Yoon perfectionne dans le contexte de sa formation en art et de la montée du photoconceptualisme de Vancouver (dont l'approche, mettant l'accent sur la création d'effets cinématographiques, est motivée par le désir de rejoindre les canons de l'histoire de l'art), la vidéo est une pratique plus expérimentale issue de la culture des centres d'artistes autogérés. Ce contexte militant exacerbe certaines qualités de la vidéo : spontanéité, facilité d'utilisation, intégration dans la communauté et durée. Dans des projets comme *between departure and arrival* (*entre départ et arrivée*), 1997, Yoon recourt à ce moyen d'expression pour aborder des questions d'expérience intérieure et d'histoire, plutôt que les constructions externes de l'identité et de la nation qui dominent ses premières œuvres photographiques telles que *Souvenirs du moi*, 1991.

Yoon voit des films expérimentaux à Vancouver, notamment à la Cinémathèque et au Ridge Theatre, ainsi que des vidéos d'artistes dans des centres d'artistes autogérés comme le Western Front et le Video In[4]. Au Collège d'art et de design Emily-Carr (aujourd'hui l'Université d'art et de design Emily-Carr), les cours de la professeure Sara Diamond proposent une initiation à l'art vidéo et à ses dimensions politiques, en particulier l'histoire du travail des femmes et les vidéos féministes et queers. Yoon s'inspire de l'artiste Deanna Bowen (née en 1969) qui identifie un « ensemble alternatif de discours, de pratiques et de points de vue dans le domaine », abordant un « large éventail de questions identitaires intersectionnelles[5] ». L'histoire de ces pratiques commence tout juste à être écrite. Ainsi, *Other Places: Reflections on Media Arts in Canada* (2019), une anthologie réalisée sous la direction de Bowen, met en lumière l'importance capitale des arts médiatiques pour faire une plus grande place aux artistes des communautés noires, autochtones et de couleur, des communautés LGBTQ+ et de personnes vivant avec un handicap.

Dans ce contexte, Yoon entreprend d'exploiter la capacité de la vidéo à exprimer la durée, ce qui lui permet d'explorer l'expérience intériorisée plutôt que la représentation extériorisée. Elle entreprend des projets qui expriment à la fois l'intériorité et l'histoire. Inspirée par la vidéo *Birthday Suit: with scars and defects* (*Costume d'Ève : avec cicatrices et défauts*), 1974, de Lisa Steele (née en 1947), et par la manière dont cette dernière visualise sa propre chair comme un site de mémoire incarné, Yoon explore les conditions de sa propre existence migratoire dans l'œuvre *entre départ et arrivée*. Judy Radul soutient que la place de la vidéo au cœur de cette installation manifeste une « conscience »

vidéographique qui perce la surface des identités que Yoon a analysées dans ses premières photographies. Comme elle le souligne, citant Bill Viola, « la durée est le moyen d'expression qui rend la pensée possible, ainsi la durée est à la conscience ce que la lumière est à l'œil[6] ».

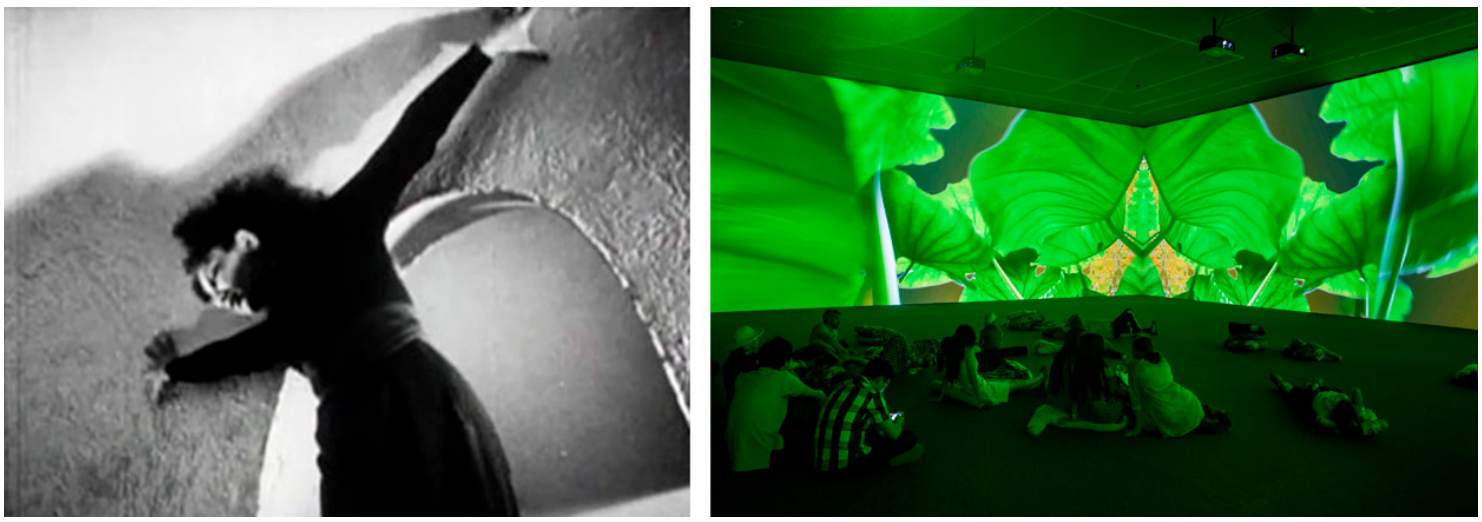




GAUCHE : Lisa Steele, *Birthday Suit: with scars and defects* (*Costume d'Ève : avec cicatrices et défauts*), arrêt sur image, 1974, vidéo en noir et blanc, son, 12 min. DROITE : Jin-me Yoon, vue de l'installation *between departure and arrival* (*entre départ et arrivée*), 1997, installation vidéo à deux canaux, impression sur rouleau de Mylar, dimensions variables, 9:51, au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, en 1997.

Dans d'autres œuvres vidéographiques, Yoon mobilise la durée pour rendre visible ce qu'elle appelle le « temps vertical », qui relie le passé et le présent en révélant les palimpsestes de l'histoire sur un site ou des corps particuliers. Avançant que les récits linéaires non complexes aseptisent le colonialisme en se concentrant sur le progrès et l'avenir au détriment du passé, Yoon rappelle au public que le passé refait surface sous forme de hantises fantomatiques. En particulier, elle exploite des techniques de montage vidéo et cinématographique dans des œuvres telles que *As It Is Becoming [Seoul]* (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), 2008, *Long View* (*Regarder au loin*), 2017, et *Living Time* (*Temporalités*), 2019, pour exhumer des passés difficiles et attirer l'attention sur les histoires de militarisme et de colonialisme qui se cachent tout juste sous la surface de nos vies quotidiennes.

Depuis *Untunnelling Vision* (*Élargir la vision*), 2020, les œuvres subséquentes de Yoon représentent une nouvelle phase de techniques expérimentales de capture d'image et de montage vidéo. L'artiste s'inspire de l'héritage de cinéastes comme Maya Deren (1917-1961), qui crée des effets de dénaturalisation et des collages filmiques dans son court métrage *Meshes of the Afternoon*, 1943, pour passer d'un plan d'expérience à un plan de conscience (Deren est connue pour son travail expérimental aux États-Unis dans les années 1940 et 1950). Yoon se sert d'une caméra vidéo à 360 degrés pour créer des images qui semblent avoir été tournées à l'envers, en les traitant comme une vue unique qui projette l'image entière dans le cadre. Les représentations rythmiques et ondulantes de la nature qui en résultent évoquent de nouvelles intimités ainsi que la puissance de celle-ci, un peu comme la vidéo dans l'installation *Mercy Garden Retour Skin* (*Jardin de la miséricorde retour peau*), 2014, de l'artiste suisse Pipilotti Rist (née en 1962). Cependant, contrairement aux images édéniques de Rist, l'œuvre *Élargir la vision* de Yoon déborde d'une énergie botanique porteuse d'une urgence environnementale.



GAUCHE : Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*, arrêt sur image, 1943, film, 14:00. DROITE : Pipilotti Rist, avec Heinz Rohrer pour le son, *Mercy Garden Retour Skin* (*Jardin de la miséricorde retour peau*), 2014, installation vidéo HD à six canaux, son, tapis, coussins, vue de l'installation à la 19e Biennale de Sydney, photographie de James Horan.

Dans certains passages, les séquences sont rendues en accéléré, faisant référence à l'accélération du temps dans un modèle du progrès qui consomme, construit et transforme à tout prix, sans tenir compte du temps géologique, historique ou écologique. Cet effet est renforcé par le jeu de la caméra : les secousses ainsi que le montage en séquences rapides et hachées, qui coupent le temps linéaire, expriment à nouveau la multidimensionnalité du temps, le passé coexistant avec le présent et le futur. Comme dans ses premières œuvres, qui font ressortir les conditions de la création d'images en photographie, dans ses projets les plus récents, Yoon met en évidence la temporalité malléable de la vidéo pour reconnecter des passés réprimés et des présents endommagés dans l'espoir de construire des futurs meilleurs.



Jin-me Yoon, *Dreaming Birds Know No Borders* (*Les oiseaux rêveurs font fi des frontières*), arrêt sur image, 2021, vidéo monocanal, 7:22.

PERFORMANCE ET APPAREIL PHOTO

L'œuvre de Yoon naît d'une pratique photographique performative qui aborde les questions de racisation et de construction de récits nationaux au Canada à travers des projets comme *Souvenirs du moi*, 1991, et *A Group of Sixty-Seven* (*Un groupe de soixante-sept*), 1996. Dans ces œuvres, elle campe des figures racisées – elle-même ou des membres de sa famille et de sa communauté – qu'elle oppose à des sites d'articulation de l'identité nationale comme une vitrine de musée, des peintures de paysages canadiens emblématiques ou des panoramas touristiques populaires comme le lac Louise. En concrétisant la réalisation du portrait sous forme de performance, avec une artificialité délibérée, Yoon crée des images qui poussent le public à confronter ses idées préconçues quant aux corps qui ont leur place dans ces paysages construits, en remettant en question sa propre relation à la terre et en révélant que les récits nationaux et les projections d'appartenance racisée sont également des constructions.



GAUCHE : Cindy Sherman, *Untitled Film Still #17* (*Photographie de film sans titre nº 17*), 1978, réimprimées en 1998, épreuves à la gélatine argentique sur papier, 74,5 x 95 cm, Tate Modern, Londres. DROITE : Tseng Kwong Chi, *New York, New York*, 1979, épreuve à la gélatine argentique, 40,6 x 40,6 cm, Yancey Richardson Gallery, New York.

Ces travaux appartiennent à une tendance plus large de l'art identitaire de la fin des années 1980 et des années 1990, qui regroupe notamment les artistes Cindy Sherman, James Luna et Ingrid Pollard (née en 1953). Bien que Yoon n'ait pas connu la série East Meets West (L'Est rencontre l'Ouest), 1979-1989, de Tseng Kwong Chi, les deux artistes ont beaucoup en commun en ce qui concerne la mise en scène de la racisation dans des espaces publics supposément « multiculturels ». Dans le contexte canadien, Yoon est reconnue pour cette démarche qui occupe une place importante dans l'histoire de la photographie performative qui se sert du corps de l'artiste pour critiquer les structures de la représentation nationale.

En 2006, lors d'une résidence au Ssamzie Space de Séoul, Yoon entreprend une série de performances qui mettent en scène le corps abject, rampant sur le sol, dans le but de contester le rapide essor économique de la Corée et sa répression des récits de guerre. Dans la première de ces œuvres, *The dreaming collective knows no history [US Embassy to Japanese Embassy, Seoul]* (*Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]*), 2006, Yoon exploite le moyen d'expression de la performance non seulement comme une technique de défamiliarisation, mais aussi comme une exploration incarnée de la question du progrès face au colonialisme. Impressionnée par la verticalité (à la fois physique et économique) de la ville, alors qu'elle ne l'avait pas visitée depuis de nombreuses années, Yoon s'interroge : « Que faut-il pour qu'une nation atteigne de tels sommets? […] À quoi ressemble le corps épuisé de l'hypercapitalisme?[7] ». Par la présentation de costumes de plus en plus grotesques, comme on peut le voir par exemple dans *Ear to Ground* (*Oreille au sol*), 2012, cette série de performances entame le dialogue avec les œuvres de l'artiste de performance

coréenne Lee Bul (née en 1964), qui explore les courants sous-jacents de la sexualité et les héritages du militarisme au moyen de performances évoquant le corps monstrueux, notamment *Cravings* (*Désirs insatiables*), 1988, et *Sorry for Suffering–You think I'm a puppy on a picnic?* (*Désolée de souffrir – vous pensez que je suis un chiot à un pique-nique?*), 1990.



GAUCHE : Jin-me Yoon, *Ear to Ground* (*Oreille au sol*), arrêt sur image, 2012, vidéo monocanal, 20:05. DROITE : Lee Bul, *Cravings* (*Désirs insatiables*), 1988, performance extérieure, Jang Heung, Corée, photographie de Choi Jeong Hwa. © Lee Bul.

Le travail de Yoon des années 2020 développe plus avant la performance en tant que pratique sociale, une stratégie qu'elle explore initialement dans les événements communautaires qu'elle planifie pour *Un groupe de soixante-sept*. Dans *Élargir la vision*, 2020, elle met en scène un espace de soins et de guérison qui englobe des positions subjectives et politiques distinctes des siennes. Yoon cherche à relier les disjonctions traumatiques, à ouvrir la possibilité de nouveaux futurs relationnels par l'entremise d'un montage expérimental et en mobilisant ce qu'elle nomme le « réel synthétique » – des performances délibérément artificielles et des évocations de passés traumatiques par le truchement d'objets construits qui agissent comme des « portails » vers le présent. Elle utilise les équivalents Pantone des couleurs traditionnelles coréennes *saekdong*[8] pour signaler la présence du « réel synthétique » pour Rubble le Clown et les roches peintes dans *All that is carried [Rocks and Rubble]* (*Tout ce qui est transporté [roches et gravats]*), 2020, et pour la maquette du tunnel peint dans l'installation *Saekdong Skies: Other Way Through* (*Ciel de saekdong : l'autre chemin*), 2020. Ces exemples de « réel synthétique » génèrent une version de ce qu'Alison Landsberg appelle la « mémoire prothétique », une forme de mémoire culturelle publique que Yoon élabore pour permettre le dialogue relationnel[9].

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo



Jin-me Yoon, vue de l'installation *Saekdong Skies: Other Way Through* (*Ciel de saekdong : l'autre chemin*), 2020, toiles au jet d'encre et bois de bouleau, 185 x 74 x 80 cm, à la TRUCK Contemporary Art Gallery, Calgary, en 2020, photographie de Brittany Nickerson.

ART SOCIALEMENT ENGAGÉ

L'art de Yoon révèle un profond engagement social. Il s'agit d'un aspect peu connu de son œuvre qui, pourtant, sous-tend les techniques esthétiques qu'elle a développées au cours de sa carrière. Elle définit sa pratique au milieu des années 1990, dans les débuts de l'art socialement engagé, et s'écarte des formes les plus courantes de pratique sociale et d'esthétique relationnelle. Dans la pratique de Yoon, l'engagement social n'est pas exposé, mais il côtoie l'œuvre finale; il n'est pas créé pour un public, mais pour un groupe relationnel qui accompagne l'œuvre d'art. La forme et l'expression esthétique demeurent primordiales.

La première incursion de Yoon dans cette pratique tient dans un projet Internet intitulé *Imagining Communities* (*Imaginer des communautés*) qu'elle crée comme le pendant de son exposition personnelle du même nom présentée à la Artspeak Gallery de Vancouver, en 1996. Il s'agit d'une expérience que Yoon conçoit sur l'Internet encore naissant pour rassembler une communauté virtuelle imaginaire qui pourrait relier les femmes coréennes et celles de la diaspora coréenne par le partage de souvenirs photographiques de la dispersion et de la partition. Le site Web présentait des photographies couvrant la période de la guerre de Corée aux années 1990, tirées d'archives personnelles et publiques, et invitait le public à les commenter. Dans le cadre de l'exposition, ces photographies étaient enveloppées dans des *bojagi*, ou carrés de soie, regroupant ainsi la mémoire collective et privée[10].



GAUCHE : Jin-me Yoon, vue de l'installation *Imagining Communities* (*Imaginer des communautés*), 1996, à la Artspeak Gallery, Vancouver, en 1996, photographie de Kim Clarke. DROITE : Jin-me Yoon, vue de l'installation *Imagining Communities* (*Imaginer des communautés*), 1996, à la Artspeak Gallery, Vancouver, en 1996, photographie de Kim Clarke.

Sans doute son œuvre la plus connue, *Un groupe de soixante-sept*, 1996, compte parmi les premières expériences d'art socialement engagé de Yoon. Cette dernière se sert du Musée des beaux-arts de Vancouver (MBAV) « comme d'un centre communautaire[11] », invitant des personnes immigrantes racisées auxquelles cette institution « universelle » ne s'était jamais intéressée auparavant. Yoon déclare :

> Notre communauté ne s'est jamais sentie la bienvenue dans ces espaces. Un musée d'art n'est qu'un espace à utiliser, et par son utilisation, il acquiert de la valeur pour les communautés respectives traditionnellement exclues. Éprouver du plaisir, manger et parler, utiliser cet espace et se réunir, est politique[12].

Yoon réunit à nouveau le groupe quelques années plus tard pour installer l'œuvre au centre culturel coréen. Après l'exposition, chaque personne participante a reçu en cadeau son propre portrait de l'installation. Yoon profite de l'occasion pour raviver les liens communautaires et initier des conversations sur la race et l'identité dans le contexte des émeutes de Los Angeles de 1992 pour : « déplacer le centre d'intérêt du nationalisme coréen vers la nécessité de travailler en coalition avec d'autres communautés. […] Plus important encore, quelle est notre relation avec les personnes autochtones dans la société canadienne contemporaine?[13] ».

L'art socialement engagé occupe une place encore plus importante dans la pratique de Yoon des années 2020. Ainsi, *Élargir la vision*, 2020, fait de la création de relations une forme d'*intra-action* dans le cadre d'une série d'ateliers

qui créent un espace de compréhension reliant racisme et colonialisme. Dans l'atelier « Relaxing into Relation [Se détendre dans la relation] », des membres de la communauté PANDC participent à des conversations décoloniales antiracistes, leurs perceptions neurologiques des frontières physiques altérées par le fait qu'ils émergent d'une chambre de privation sensorielle[14]. Aucune de ces deux actions ne se matérialise ouvertement, mais elles servent plutôt à établir les fondements sociaux de l'œuvre finale. Elles contribuent toutefois à l'esthétique de la prise en charge mise en œuvre par *Élargir la vision*, ainsi qu'aux objectifs à long terme de Yoon, à savoir, jeter des ponts entre les communautés, chacune ayant sa propre histoire traumatique.



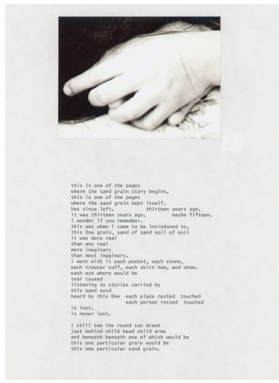
Jin-me Yoon, *Untunnelling Vision* (*Élargir la vision*), arrêt sur image, 2020, vidéo monocanal, 21:26.

ABSTRACTION

Yoon se consacre à l'abstraction pour explorer les possibilités expressives de la photographie et leur capacité à représenter et à incarner des mondes. En particulier, elle tire parti de l'abstraction pour basculer entre de multiples façons d'être (ontologies) et de savoir (épistémologies). Elle s'inspire ici des stratégies esthétiques diasporiques exposées par la romancière d'origine coréenne établie aux États-Unis, Theresa Hak Kyung Cha, dans son livre multilingue révolutionnaire *Dictée* (1982), pour mettre en avant la dislocation et la mémoire fragmentée[15].

JIN-ME YOON

sa vie et son œuvre par Ming Tiampo





GAUCHE : Theresa Hak Kyung Cha, *Untitled [the Sand Grain Story]* (*Sans titre [l'histoire du grain de sable]*), 1980, texte dactylographié et photographie en noir et blanc sur papier, 36,8 x 20,3 cm, Collection de l'Université de Californie, Berkeley Art Museum et Pacific Film Archive. DROITE : Jin-me Yoon, *Untunnelling Vision* (*Élargir la vision*), arrêt sur image, 2020, vidéo monocanal, 21:26.

Depuis le milieu de sa carrière, Yoon conjugue abstraction et modes de représentation plus réalistes, afin d'explorer différents processus pour incarner l'émotion et les formes de connaissance contenues dans les corps, les terres et les environnements. De manière contre-intuitive, peut-être, sa pratique abstraite augmente avec le niveau de recherche qu'elle mène pour créer des récits engagés et ancrés dans l'histoire, lui permettant d'embrasser à la fois le champ discursif et une poétique de la politique, comme dans *Élargir la vision*, 2020.

L'abstraction apparaît comme une stratégie complémentaire à la représentation dans *Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]*, 2006, où elle rampe entre les ambassades japonaise et américaine à Séoul, faisant pivoter son point de vue d'un axe vertical à un axe horizontal, ce qui lui permet de perturber les ordres disciplinaires et logiques dans lesquels elle a été formée. Cela est particulièrement visible dans *Telle qu'elle devient [Séoul]*, 2008, où son corps vêtu de noir se déplace dans la ville, tête baissée, rendant abstraite sa forme humaine. Au sein de l'installation, elle dispose des moniteurs sur le sol, s'inspirant des stratégies minimalistes et conceptuelles des années 1960 et 1970, et inverse l'image de la ville, libérant l'œuvre des constructions spatio-temporelles occidentales et de l'obsession moderne pour le progrès et la rationalité. Cela permet d'explorer d'autres ordres et d'autres sens – la durée, le corps et le son. Le résultat est un dragage de l'inconscient de l'histoire, une mise à l'air des espaces oubliés et des souvenirs refoulés. Dans son travail, Yoon ne se concentre plus seulement sur la construction historique et sociologique d'images et de réalités perçues qui existent sur le plan de la pensée rationnelle, elle s'intéresse à l'affectif et au subrationnel.



Jin-me Yoon, *Levels 1 [Time New Again]* (*Niveaux 1 [Temps nouveau bis]*), 2010/2022, épreuve à développement chromogène, 122 x 61 cm.

Dans This Time Being (Cette fois-ci), 2013, Yoon rend son corps encore plus abstrait, passant d'une énigme vêtue de noir à une forme non figurative. Dans cette série de portraits sculpturaux, l'artiste positionne une feuille en caoutchouc noir flexible, à échelle humaine, dans différents sites de l'île Hornby. Cette série de portraits sculpturaux évoque de multiples systèmes de représentation : autobiographie (en tant qu'abstraction du corps de Yoon), histoire de l'art (en tant que réponse au minimalisme[16]) et matériel (en référence à l'histoire coloniale de la production et de la circulation du caoutchouc). Ses significations et sa forme changeantes résistent à la fixité et révèlent la manière dont ce corps se transforme en fonction des systèmes et des environnements. De cette manière, Cette fois-ci exploite la figure abstraite comme un mode de détention et de connexion simultanées des significations et des modes de connaissance, refusant les binarités et les hiérarchies fixes.





GAUCHE : Jin-me Yoon, *This Time Being 7* (*Cette fois-ci 7*), 2013, épreuve à développement chromogène, 45,7 x 55,8 cm.
DROITE : Jin-me Yoon, *This Time Being 2* (*Cette fois-ci 2*), 2013, épreuve à développement chromogène, 45,7 x 55,8 cm.

Avec *Regarder au loin*, 2017, Yoon transpose ces idées sur l'abstraction à ses œuvres vidéographiques dans des passages qui oscillent, à la limite de la narration, entre distorsions picturales et collages d'images. Lorsqu'une figure en noir saute dans un trou dans le sol, l'action déclenche un jet de formes abstraites montées avec des visions fugitives d'images d'archives de la guerre de Corée. Ce déluge ouvre la vanne d'une ruée de souvenirs familiaux, de souffrances et d'histoires de guerre, des souvenirs collectifs ou peut-être personnels qui relient de multiples façons de savoir – expériences incarnées, traumatismes intergénérationnels et histoires documentées.

Combinant un jeu de caméra filmique et des techniques de montage expérimentales, les œuvres *Regarder au loin*, 2017, *Temporalités*, 2019, *Saekdong Seas* (*Les mers saekdong*), 2020, *Élargir la vision*, 2020, *Dreaming Birds Know No Borders* (*Les oiseaux rêveurs font fi des frontières*), 2021, et *Mul Maeum*, 2022, évoquent la manière dont le corps et le système nerveux s'accrochent à des expériences intenses de traumatisme, de beauté, d'amour et de chagrin; ces œuvres soulignent aussi combien nous sommes confrontés à la possibilité de notre propre mort et celle d'êtres chers. Les registres émotionnels que Yoon explore dans ces passages abstraits côtoient et dépassent les possibilités du réalisme photographique et filmique. Il en résulte des œuvres qui tissent ensemble la figuration narrative et la critique avec l'affect et les histoires incarnées, produisant une poétique de la réflexion et de la réparation qui relie le passé, le présent et le futur.



Jin-me Yoon, *Long View 2* (*Regarder au loin 2*), 2017, épreuve à développement chromogène, 83,8 x 141 cm.



OÙ VOIR

On trouve les œuvres de Jin-me Yoon au sein de collections publiques et privées, au Canada et à l'international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition.

AGNES ETHERINGTON ART CENTRE

36, avenue University
Kingston (Ontario) Canada
613-533-2190
agnes.queensu.ca



Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), 1991
Six cartes postales en couleur perforées
15,2 x 10,1 cm chacune



Jin-me Yoon, *Intersection 1*, 1996
Épreuves à développement chromogène contrecollées
141 x 98 cm chacune

BANQUE D'ART DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA

921, boulevard St. Laurent
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-263-5588, poste 4479
banquedart.ca



Jin-me Yoon, *Intersection 3*, 2001
Deux épreuves à développement chromogène
207 x 161 cm chacune

CENTRE DES ARTS DE LA CONFÉDÉRATION

145, rue Richmond
Charlottetown (Île-du-Prince-Édouard) Canada
1-902-566-1267
confederationcentre.com



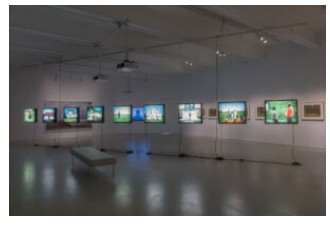
Jin-me Yoon, *Touring Home From Away* (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), panneau arrière, 1998
Série de 9 diptyques (recto et verso), caissons lumineux anodisés noirs à deux faces, épreuves translucides Ilfochrome avec revêtement en polyester
66 x 81 x 13 cm



Jin-me Yoon, *Touring Home From Away* (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), panneau arrière, 1998
Série de 9 diptyques (recto et verso), caissons lumineux anodisés noirs à deux faces, épreuves translucides Ilfochrome avec revêtement en polyester
66 x 81 x 13 cm chacun



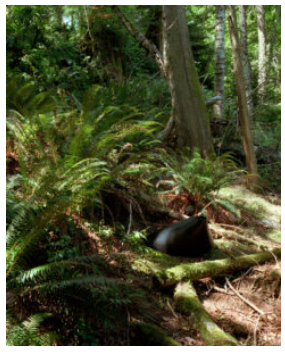
Jin-me Yoon, *Touring Home From Away* (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), panneau avant, 1998
Série de 9 diptyques (recto et verso), caissons lumineux anodisés noirs à deux faces, épreuves translucides Ilfochrome avec revêtement en polyester
66 x 81 x 13 cm



Jin-me Yoon, *Touring Home From Away* (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), 1998
Série de 9 diptyques (recto et verso), caissons lumineux anodisés noirs à deux faces, épreuves translucides Ilfochrome avec revêtement en polyester
66 x 81 x 13 cm



Jin-me Yoon, *This Time Being 2* (*Cette fois-ci 2*), 2013
Épreuve à développement chromogène
45,7 x 55,9 cm



Jin-me Yoon, *This Time Being 5* (*Cette fois-ci 5*), 2013
Épreuve à développement chromogène
55,9 x 45,7 cm



Jin-me Yoon, *This Time Being 7* (*Cette fois-ci 7*), 2013
Épreuve à développement chromogène
45,7 x 55,9 cm



Jin-me Yoon, *This Time Being 9*(*Cette fois-ci 9*), 2013
Épreuve à développement chromogène
45,7 x 55,9 cm

KAMLOOPS ART GALLERY

465, rue Victoria #101
Kamloops (Colombie-Britannique) Canada
250-377-2400
kag.bc.ca



Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), projet de cartes postales, 1991
6 cartes postales en couleur perforées
15,2 X 10,1 cm chacune



Jin-me Yoon, *Channel [Unbidden]* (*Canal [Indésirable]*), 2003
vidéo monocanal
5:36



Jin-me Yoon, *(it is this/it is that)* [*(c'est ceci/c'est cela)*], 2004
Diptyque, 2 épreuves à développement chromogène avec revêtement, montées sur surface acrylique
74 x 126 cm chacune



Jin-me Yoon,*Rest*(*Repos*), 2012
Épreuve à développement chromogène
121,9 x 148,6 cm

MACKENZIE ART GALLERY

3475, rue Albert
Regina (Saskatchewan) Canada
306-584-4250
mackenzie.art



Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self [Rocky Mountain Bus Tour]* (*Souvenirs du moi [Les montagnes Rocheuses en autocar]*), 1991-2000
Épreuve couleur contrecollée
243,8 x 182,9 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613-990-1985
beaux-arts.ca



Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self [Lake Louise]* (*Souvenirs du moi [Lac Louise]*), 1991, imprimée en 1996
Épreuve à développement chromogène laminée sur Plexiglas
167,6 x 223,5 cm



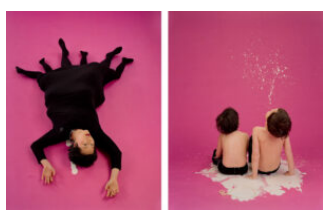
Jin-me Yoon, *Fugitive [Unbidden] 3* (*Fugitif [Indésirable] 3*), 2004
Épreuve à développement chromogène
99,5 x 99,5 cm



Jin-me Yoon, *Fugitive [Unbidden] 2* (*Fugitif [Indésirable] 2*), 2004
Trois épreuves à développement chromogène
61,5 x 61,6 cm chacune

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
416-979-6648
ago.ca



Jin-me Yoon, *Intersection 5*, 2001
Deux épreuves à développement chromogène
207 x 161 cm chacune

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE SÉOUL

61, Deoksugung-gil, Jung-gu
Séoul, Corée (Seosomun-dong)
sema.seoul.go.kr



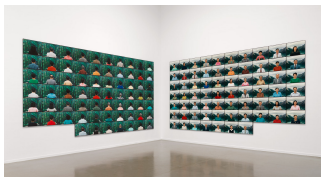
Jin-me Yoon, *Rest* (*Repos*), 2012
Épreuve à développement chromogène
121,9 x 148,6 cm



Jin-me Yoon, *As It Is Becoming [Seoul]* (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), 2008
Installation vidéo multicanaux
Dimensions variables, durées variables : 2:12 à 5:57

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE VANCOUVER

750, rue Hornby
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-662-4700
vanartgallery.bc.ca



Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (*Un groupe de soixante-sept*), 1996
2 grilles de 67 épreuves à développement chromogène encadrées, pour un total de 134 épreuves et 1 panneau nominatif
47,5 x 60,5 cm chacune



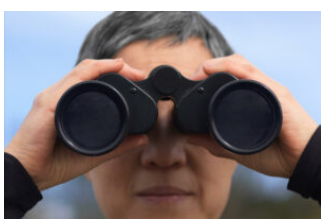
Jin-me Yoon, *Intersection 2*, 1998
Deux épreuves à développement chromogène
143,5 x 109,2 cm chacune



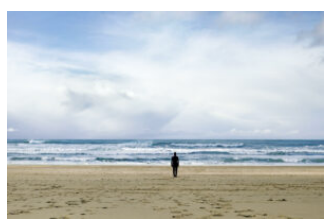
Jin-me Yoon,*As It Is Becoming [Seoul]* (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), 2008
Installation vidéo multicanaux
Dimensions variables, durées variables : 2:12 à 5:57



Jin-me Yoon, *Long View* (*Regarder au loin*), 2017
vidéo monocanal
10:04



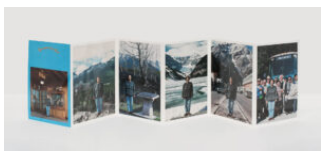
Jin-me Yoon, *Long View 1*(*Regarder au loin 1*), 2017
Épreuve à développement chromogène
83,8 x 141 cm



Jin-me Yoon, *Long View 2* (*Regarder au loin 2*), 2017
Épreuve à développement chromogène
83,8 x 141 cm

NANAIMO ART GALLERY

150, rue Commercial
Nanaimo (Colombie-Britannique) Canada
250-754-1750
nanaimoartgallery.ca



Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), projet de cartes postales, 1991
6 cartes postales en couleur perforées
15,2 X 10,1 cm chacune

SFU GALLERIES

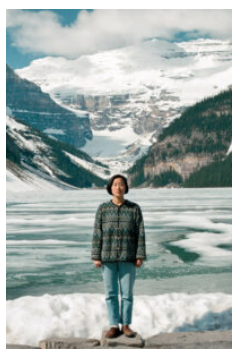
Campus SFU Burnaby, Academic Quadrangle 3004
8888, promenade University
Burnaby (Colombie-Britannique) Canada
778-782-4266
sfu.ca/galleries.html



Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), projet de cartes postales, 1991
6 cartes postales en couleur perforées
15,2 X 10,1 cm chacune

WALTER PHILLIPS GALLERY

107, promenade Tunnel Mountain
Banff (Alberta) Canada
banffcentre.ca/walter-phillips-gallery



Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self [Lake Louise]* (*Souvenirs du moi [Lac Louise]*), 1991/1996
Épreuve à développement chromogène montée sur un cadre en bouleau
182,9 x 231,1 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Jin-me Yoon, *Screens* (*Écrans*), 1992, citée et traduite dans Hyun Yi Kang, « The Autobiographical Stagings of Jin-me Yoon », *Jin-me Yoon: Between Departure and Arrival*, Vancouver, Western Front Exhibitions Program, 1997, p. 39.

2. Jin-me Yoon dans un entretien sur Zoom avec l'auteure, 1er septembre 2020.

3. Jin-me Yoon dans un entretien sur Zoom avec l'auteure, 23 septembre 2021.

4. Jin-me Yoon dans un entretien sur Zoom avec l'auteure, 8 septembre 2020.

5. Edward Said utilise le terme « contrapuntique » pour décrire la conscience d'exister simultanément sur deux ou plusieurs plans à la fois, un état d'être qu'il attribue aux exilé·es et que j'étends aux personnes immigrantes. Said écrit : « La plupart des gens sont principalement conscients d'une seule culture, d'un seul cadre, d'un seul foyer; les personnes exilées sont conscientes d'au moins deux, et cette pluralité de visions donne une conscience de dimensions simultanées, une conscience qui – pour emprunter une expression provenant du domaine de la musique – est contrapuntique. » Ce terme, qui provient de la musicologie, décrit une composition où deux ou plusieurs lignes mélodiques indépendantes se superposent. Edward Said, « Reflections on Exile and Other Essays », *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 398.

6. Jin-me Yoon dans un entretien sur Zoom avec l'auteure, 8 septembre 2020.

7. La visite de Kelly et de Pollock a été organisée par Judith Mastai, alors responsable des programmes publics du Musée des beaux-arts de Vancouver. Mastai a été le fer de lance d'une importante série d'événements publics organisés au musée, dont les transcriptions ont été publiées dans la série VAG Documents. Le cours abrégé de Pollock s'intitulait « Different Perspectives: Perspective on Difference ». « Vancouver Art Gallery Association – Public Programs Department », Memory BC, consulté le 2 janvier 2022, https://www.memorybc.ca/vancouver-art-gallery-association-public-programs-department.

8. Renée Baert est une commissaire indépendante qui enseigne à l'Université Concordia; Penny Cousineau est une spécialiste de la photographie qui enseigne à l'Université d'Ottawa; Reesa Greenberg est une spécialiste renommée de l'histoire des expositions et des études sur la mémoire; Lani Maestro est une artiste praticienne qui a représenté les Philippines à la Biennale de Venise en 2017; enfin, Saloni Mathur est professeure d'histoire de l'art à l'Université de Californie à Los Angeles.

9. Jin-me Yoon dans un entretien sur Zoom avec l'auteure, 8 septembre 2020.

10. J'emprunte le terme « sujet impliqué » à Michael Rothberg, qui soutient que les mots « victime », « agresseur » et « spectateur » ne sont pas des concepts adéquats pour rendre compte de l'héritage historique des injustices. En utilisant le terme « sujet impliqué », Rothberg soutient que les descendants, les bénéficiaires et les agresseurs sont impliqués dans « des événements qui, à première vue, semblent échapper à notre action en tant que sujets individuels ». Michael Rothberg, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford, Stanford University Press, 2019, p. 1.

11. Sara Diamond citée dans Zainub Verjee, « In Visible Colours: The Making and Unmaking of the Women of Colour and Third World Women International Film and Video Festival and Symposium », dans Deanna Bowen, dir., *Other Places: Reflections on Media Arts in Canada*, Media Arts Network of Ontario, 2022, consulté le 16 mai 2022, https://www.otherplaces.mano-ramo.ca/zainub-verjee-in-visible-colours/.

12. Diamond citée dans Zainub Verjee, « In Visible Colours. »

13. Pour une théorisation des connexions transversales, voir Liz Bruchet et Ming Tiampo, « Slade, London, Asia: Contrapuntal Histories between Imperialism and Decolonization 194-1989 (Part 1) », *British Art Studies*, vol. 20, https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-20/tiampobruchet.

14. Karen Knights, « Essay », *Jin-me Yoon: (Inter)reference, Part II: (In)authentic (Re)search* 4, catalogue d'exposition, Vancouver, The Lateral Gallery at Women in Focus, 1990.

15. Yoon intègre à ses cours des lectures de Marcia Crosby, Stuart Hall, Edward Said, Trinh T. Minh-ha et des articles de la revue d'études postcoloniales *Third Text*, une pratique pour laquelle elle est à l'avant-garde.

16. La Vancouver Association for Noncommercial Culture (active de 1986 à 1998) était une société sans but lucratif fondée par huit membres qui s'engageaient à faire de la culture un moteur de changement social. Le fonds de l'association se trouve actuellement à la Morris and Helen Belkin Art Gallery de l'UBC. « Fonds – Vancouver Association for Noncommercial Culture », Memory BC, consulté le 5 mai 2022, https://www.memorybc.ca/vancouver-association-for-noncommercial-culture-fonds.

17. Jin-me Yoon, communication par courriel avec l'auteure, mardi, 14 septembre 2021. Voir également « Fonds – Vancouver Association for Noncommercial Culture. »

18. Edelstein est directrice de la galerie ArtLab de l'Université Western à London, en Ontario.

19. Monika Kin Gagnon, *Other Conundrums: Race, Culture, and Canadian Art*, Vancouver, Arsenal Press, 2000; Xiaoping Li, dir., *Voices Rising: Asian Canadian Cultural Activism*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2007; Alice Jim, « Asian Canadian Art Matters », *Asia Art Archive*, 2010, consulté le 9 janvier 2022, https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/asian-canadian-art-matters-334; Victoria Nolte, « Artist and Activist Networks: Constituting Asian Canadian Contemporary Art in the 1980s and 1990s », *Artexte*, 30 août 2018, consulté le 9 janvier 2022, https://artexte.ca/en/articles/artist-and-activist-networks-constituting-asian-canadian-contemporary-art-in-the-1980s-and-90s/.

20. L'expression « communauté imaginée » est adaptée de Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflecting on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983. Ici, j'utilise ce terme pour décrire une communauté transnationale d'artistes antiracistes et anticolonialistes qui ont tissé des liens à l'aide de la presse écrite et d'autres formes de formation communautaire pré-Internet.

21. Pollard a été nominée pour le prix Turner en 2022.

22. Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob et Ivo Mesquita, dir., *American Visions: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere/Visiones de las Américas*, St. Paul, MN, Consortium, 1993.

23. Minne Jungmin Hong, Elaine Kim et Lee Youngchul ont relié Yoon aux réseaux artistiques coréens et de la diaspora coréenne. Jane Farver a ensuite commissarié l'une des premières expositions importantes sur l'art moderne et contemporain mondial, *Global Conceptualism: Points of Origin* (Conceptualisme mondial : points d'origine), 1999.

24. Elaine H. Kim, citée dans Elisa Lee, « The Articulations Of Korean American Women: Conference In Berkeley Gathers Women Across North America », *Asianweek*, 22 avril 1994, p. 28.

25. Laura Hyun Yi Kang, *Compositional Subjects: Enfiguring Asian/American Women*, Durham, Duke University Press, 2002.

26. Yoon et Shimada se sont retrouvées à Vancouver lorsque Shimada a exposé ses œuvres au Centre A en 2001, puis à nouveau en 2019. Communication par courriel avec l'auteure, 18 novembre 2021.

27. Kim Hong-Hee, « The Art of Theresa Hak Kyung Cha, Yong Soon Min, and Jin-me Yoon Seen from the Postcolonial Feminist Perspective », *Women in Art: Modern and Contemporary Art of Korea and Japan*, Seoul, Ewha Women's University Museum Press, 2003, p. 249-304.

28. Fondé en 1998, Ssamzie Art Projects est devenu Ssamzie Art Space en 2000.

29. Jin-me Yoon, communication par courriel avec l'auteure, 8 septembre 2020.

30. L'expression « Asies mondiales » est utilisée pour désigner une intersection entre les études asiatiques et les études sur les diasporas ou les études ethniques, deux domaines qui opéraient auparavant dans des sphères distinctes pour des raisons historiques. Tina Chen et Eric Hayot, « Introducing *Verge*: What Does It Mean to Study Global Asias? », *Verge*, vol. 1.1, 2015, p. 6-15.

31. Charlene K. Lau, « Jin-me Yoon: Passages through Phantasmagoria », *Canadian Art*, 12 février 2009, https://canadianart.ca/reviews/jin-me-yoon/.

32. Dylan Robinson, *Hungry Listening*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2020, p. 256.

33. J'utilise ici le terme « multidirectionnelle » en référence à la notion de mémoire multidirectionnelle de Michael Rothberg qui, comme le travail de Yoon, défend la valeur d'une réflexion structurelle sur l'injustice plutôt que d'imaginer des horreurs comme l'Holocauste, le commerce triangulaire ou le colonialisme tels des traumatismes incommensurables. Michael Rothberg, *Multidierctional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Redwood City, Stanford University Press, 2009.

34. Jin-me Yoon, demande de subvention pour *Untunnelling Vision* (*Élargir la vision*), 2020.

ŒUVRES PHARES : SOUVENIRS DU MOI

1. Jin-me Yoon dans « Other Conundrums: Monika Kin Gagnon in Conversation with Jin-me Yoon », *Jin-me Yoon between departure and arrival*, Vancouver, Western Front Exhibitions Programme, 1997, p. 51.

ŒUVRES PHARES : UN GROUPE DE SOIXANTE-SEPT

1. Lynda Jessup, « The Group of Seven and the Tourist Landscape in Western Canada, or The More Things Change… », *Journal of Canadian Studies*, vol. 37, nº 1 (printemps 2002), p. 144-179. Jessup discute de l'œuvre de Yoon, *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), aux pages 165-166.

2. Andrew Hunter, « Thou Shalt Not Steal: Lawrence Paul Yuxweluptun and Emily Carr », Musée des beaux-arts de Vancouver, octobre 1996 à mai 1997. Cité dans Charlotte Townsend Gault, « Art Claims in the Age of Delgamuukw », dans Charlotte Townsend-Gault, Jennifer Kramer et Ki-Ke-In, dir., *Native Art of the Northwest Coast: A History of Changing Ideas*, Vancouver et Toronto, UBC Press, 2013, p. 886.

ŒUVRES PHARES : INTERSECTION

1. Monika Kin Gagnon, « Other Conundrums: Monika Kin Gagnon in Conversation with Jin-me Yoon », *Jin-me Yoon between departure and arrival*, Vancouver, Western Front Exhibitions Programme, 1997, p. 61.

ŒUVRES PHARES : FUGITIF [INDÉSIRABLE]

1. La « mémoire multidirectionnelle » est une expression inventée par Michael Rothberg pour décrire la manière dont différents traumatismes historiques se confrontent et se construisent mutuellement dans la sphère publique afin de créer un discours pour les pratiques de mémoire et la guérison. L'étude originale de Rothberg a démontré comment les études sur l'Holocauste et les études postcoloniales se sont engagées dans un dialogue qui a permis la croissance des deux discours, plutôt que la « compétition » entre les traumatismes, souvent imaginée. Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Redwood City, Stanford University Press, 2009.

ŒUVRES PHARES : SOUS

1. Jin-me Yoon dans une note à l'auteure, le 18 janvier 2020.

ŒUVRES PHARES : AUTRES SPECTRES

1. Communauté de femmes de l'île de Jeju, en Corée, à l'organisation semi-matriarcale, dont le nombre diminue avec l'industrialisation. Les Haenyeo subviennent aux besoins de leur famille en pratiquant la plongée en apnée pour récolter des fruits de mer dans l'océan.

ŒUVRES PHARES : REGARDER AU LOIN

1. J'utilise ici le terme « opticalité » pour désigner le stéréotype moderniste de la maîtrise visuelle et de l'autonomie artistique qui a été défendu par le critique d'art Clement Greenberg. Caroline A. Jones soutient que l'accent mis par Greenberg sur la primauté du visuel est un symptôme de la rationalisation croissante de tous les aspects de la vie dans l'après-guerre. Caroline A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago, University of Chicago Press, 2006. Pour Yoon, la vidéo permet une relation différente au monde qui se situe dans le temps, et qui est donc incarnée et relationnelle.

2. Edward Said utilise le terme « contrapuntique » pour décrire la conscience d'exister simultanément sur deux ou plusieurs plans à la fois, un état d'être qu'il attribue aux exilé·es et que j'étends aux personnes immigrantes. Said écrit : « La plupart des gens sont principalement conscients d'une seule culture, d'un seul cadre, d'un seul foyer; les personnes exilées sont conscientes d'au moins deux, et cette pluralité de visions donne une conscience de dimensions simultanées, une conscience qui – pour emprunter une expression provenant du domaine de la musique – est contrapuntique. » Ce terme, qui provient de la musicologie, décrit une composition où deux ou plusieurs lignes mélodiques indépendantes se superposent. Edward Said, « Reflections on Exile and Other Essays », *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2000, p. 398.

3. Reiko Tomii, « The Discourse of (L)imitation: A Case Study with Hole-Digging in 1960s Japan », *Globalization and Contemporary Art*, Jonathan Harris, dir., Boston, Blackwell, 2011.

4. Lee Ufan, « Isō—daichi mata ha Sekine Nobuo no shutsugen » [« Phase—Mother Earth, or, The Arrival of Nobuo Sekine »], *Tsuitō: Sekine Nobuo* [Memorial: Nobuo Sekine], Tama Art University, 2020. Traduction de Ashley Rawlings. https://blumandpoe.com/uploads/14300143/1588872651907/Lee_Ufan_Phase_Mother_Earth_or_the_Arrival_of_Nobuo_Sekine_EN.pdf

ŒUVRES PHARES : ÉLARGIR LA VISION

1. Truck Contemporary, « Untunnelling Vision Exhibition Text », http://www.truck.ca/untunnelling-vision.

QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Diana Nemiroff, *Traversées*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts du Canada, 1998.

2. Edward Said utilise le terme « contrapuntique » pour décrire la conscience d'exister simultanément sur deux ou plusieurs plans à la fois, un état d'être qu'il attribue aux exilé·es et que j'étends aux personnes immigrantes. Ce terme, qui provient de la musicologie, décrit une composition où deux ou plusieurs lignes mélodiques indépendantes se superposent. Edward Said, « Reflections on Exile and Other Essays », dans *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2000, p. 398.

3. Indigenous Climate Action, consulté le 27 mai 2022, https://www.indigenousclimateaction.com; Walter Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Durham, Duke University Press, 2011; Anna Lowenhaupt Tsing, Jennifer Deger, Alder Keleman Saxena, et Feifei Zhou, Feral Atlas: The More-Than-Human Anthropocene, Redwood City, Stanford University Press, 2021, et Feral Atlas, consulté le 27 mai 2022, https://feralatlas.org.

4. Il s'agit du titre de l'un des ateliers qu'a organisés Yoon pour *Untunnelling Vision* (*Élargir la vision*). Les gens qui participaient à l'atelier devaient passer une heure dans une chambre de privation sensorielle avant de prendre part à des conversations difficiles entre des populations autochtones et des populations immigrantes racisées.

5. Édouard Glissant et Betsy Wing, *Poetics of Relation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2021. Glissant plaide pour une poétique de la relation qui découle de son analyse de la culture et de l'identité caribéennes, qu'il considère comme une confrontation entre des histoires, des positions et des langues difficiles et parfois intraduisibles. Le processus graduel de mise en conversation de ce qu'il appelle les opacités œuvre à une transformation des relations humaines – passées, présentes et futures – qui est à la fois esthétique et politique.

6. Roland Barthes, *Camera Lucida*, traduction de Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1981.

7. Adam Kleinman lors d'une conversation avec Karen Barad, « Inter-actions », *Mousse*, vol. 34 (été 2012), p. 76-81. Archives de l'atelier de Jin-me Yoon.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Le photoconceptualisme de l'école de Vancouver est une étiquette qui a été appliquée à un groupe de photographes de Vancouver, autour de 1990, qui comptait invariablement Jeff Wall et Ian Wallace, et parfois aussi Roy Arden, Christos Dikeakos, Stan Douglas, Rodney Graham, Arni Haraldsson et Ken Lum. Le terme dérive d'un essai écrit par Ian Wallace en 1988, intitulé « Photoconceptual Art in Vancouver », qui établit une généalogie intellectuelle de l'art photoconceptuel à Vancouver en s'appuyant sur les pratiques textuelles de l'art conceptuel, du minimalisme et sur une critique du modernisme post-Greenberg. Ian Wallace, « Photoconceptual Art in Vancouver », Martha Langford et Geoffrey James, dir., *Thirteen Essays on Photography*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988, p. 94-112.

2. Leah Modigliani, *Engendering an avant-garde: The unsettled landscapes of Vancouver photo-conceptualism*, Manchester, Manchester University Press, 2018, p. 9. Modigliani cite la théorisation du processus social de la formation de l'avant-garde de Johanne Lamoureux dans « Avant-Garde: A Historiography of a Critical Concept », Amelia Jones, dir., *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Malden, Blackwell Publishing, 2006, p. 191-211.

3. Modigliani, *Engendering an avant-garde*, p. 9.

4. Video In a également été exploité sous les noms de Satellite Video Exchange Society, Video Inn et VIVO Media Arts Centre, tandis que Video Out est l'organe de distribution de l'organisme, qui est un centre d'artistes autogéré produisant des émissions publiques depuis 1973. Vivo Archive, consulté le 11 juillet 2022, http://archive.vivomediaarts.com.

5. Deanna Bowen, « After (so few and so many) words », Deanna Bowen, dir., *Other Spaces: Reflections on Media Arts in Canada*, Toronto, Media Arts Network of Toronto, 2019.

6. Bill Viola, cité dans Judy Radul, « At the Station: Notes on *between departure and arrival* », Jin-me Yoon, *between departure and arrival*, Vancouver, Western Front Exhibitions Program, 1997.

7. Entretien avec l'auteure, 17 novembre 2020.

8. Le *saekdong*, un mot coréen qui se traduit par « bandes colorées », est un type de motif arc-en-ciel utilisé dans l'habillement et les arts textiles coréens, qui en est venu à être fortement associé à la culture visuelle coréenne.

9. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004. Le « réel synthétique » de Yoon diffère légèrement de la mémoire prothétique de Landsberg, dans la mesure où cette dernière soutient que la mémoire prothétique permet aux personnes spectatrices qui n'ont pas vécu de traumatisme d'éprouver de l'empathie pour celles qui en ont vécu un, facilitant ainsi les alliances au-delà des politiques identitaires. Le « réel synthétique » de Yoon résiste à une identification excessive à des traumatismes qui ne sont pas les siens, mais permet une compréhension au-delà des différences.

10. Jin-me Yoon, *Imagining Communities*, 31 mai au 29 juin 1996, consulté le 12 septembre 2022, https://artspeak.ca/imagining-communities/.

11. Entretien avec l'auteure, 19 janvier 2021.

12. Entretien avec l'auteure, 19 janvier 2021.

13. Jin-me Yoon, « Other Conundrums: Monika Kin Gagnon in conversation with Jin-me Yoon », *Between Departure and Arrival*, p. 59-60.

14. Areum Kim, « We Relate, Therefore We Are: Relation-Making in Jin-me Yoon's Practice », *C Magazine*, n^{o} 144 (hiver 2020), consulté le 14 janvier 2020, https://cmagazine.com/issues/144/we-relate-therefore-we-are-relation-making-in-jin-me-yoons-pract.

15. Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*, Berkeley, University of California Press, 1982.

16. Briony Fer, « Bordering on Blank: Eva Hesse and Minimalism », *Art History*, vol. 17, n^{o} 3 (septembre 1994), p. 424-449.

GLOSSAIRE

Anthropocène
Terme employé en référence à l'époque géologique actuelle, marquée par les profondes répercussions de l'activité humaine sur la terre et ses écosystèmes. Certains considèrent que les débuts de l'Anthropocène remontent aux années 1800, avec la révolution industrielle. Les changements climatiques et le réchauffement de la planète d'origine anthropique, ou causé par l'être humain, sont les caractéristiques de cette époque.

art conceptuel
L'art conceptuel, qui remonte au travail de Marcel Duchamp, mais qui ne sera pas codifié avant les années 1960, est une expression générale pour décrire un art qui met l'accent sur les idées plutôt que sur la forme. Le produit fini peut même avoir une forme concrète éphémère, comme le land art ou la performance.

Belmore, Rebecca (Anishinaabe, Première Nation du Lac Seul, née en 1960)
Notoire pour sa contribution à l'art canadien, Belmore est une artiste de performance et d'installation de premier plan, reconnue pour son travail politiquement chargé qui aborde les questions non résolues de l'histoire, des traumatismes et de l'identité dans les espaces coloniaux du Canada et des Amériques. Parmi ses œuvres les plus célèbres, mentionnons la vidéo *Vigil* (*Vigile*), 2002, qui attire l'attention sur les centaines de femmes autochtones disparues dans le Downtown Eastside de Vancouver. En 2005, Belmore est devenue la première femme autochtone à représenter le Canada à la Biennale de Venise.

Bibliothèque et Archives Canada (BAC)
Institution fédérale située à Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada (BAC) est responsable de la collecte et de la préservation du patrimoine documentaire canadien. BAC est née en 2004 de la fusion de deux entités distinctes : les Archives nationales du Canada et la Bibliothèque nationale du Canada. L'institution, la cinquième bibliothèque en importance au monde, abrite une collection riche de plus de 19 millions de livres, 21 millions de photographies et 350 000 œuvres d'art.

Bowen, Deanna (États-Unis/Canada, née en 1969)
Artiste interdisciplinaire, pédagogue et écrivaine établie à Montréal, Bowen est une descendante des pionnières et pionniers noirs fondateurs des communautés albertaines d'Amber Valley et de Campsie. Sa pratique s'inspire souvent de son héritage afro-américain; en examinant les archives personnelles et publiques, elle aborde les thèmes de l'asservissement, de la migration et de la discrimination. Bowen détient une maîtrise en études visuelles de l'Université de Toronto et, en 2016, elle a reçu une bourse de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

Carr, Emily (Canada, 1871-1945)
Éminente artiste et autrice de Colombie-Britannique, Carr est reconnue aujourd'hui pour ses images audacieuses et vibrantes des paysages et des populations autochtones de la côte du Nord-Ouest canadienne. Formée en Californie, en Angleterre et en France, elle subit l'influence de divers mouvements artistiques modernes, mais développe à terme un style esthétique distinct. Carr figure parmi les premiers artistes de la côte Ouest à obtenir une reconnaissance nationale. (Voir *Emily Carr : sa vie et son œuvre*, par Lisa Baldissera.)

Colville, Alex (Canada, 1920-2013)
Colville est un peintre, muraliste, dessinateur et graveur dont les images fortement figuratives frisent le surréel. Ses tableaux, tout en étant imprégnés d'un certain malaise, dépeignent généralement des scènes de la vie quotidienne en milieu rural au Canada. Comme son processus de travail est méticuleux – la peinture étant appliquée point par point – Colville n'a réalisé que trois ou quatre tableaux ou sérigraphies par année, en carrière. (Voir *Alex Colville : sa vie et son œuvre* par Ray Cronin.)

Delacroix, Eugène (France, 1798-1863)
Peintre romantique français célèbre, Delacroix est un coloriste dont la palette riche et sensuelle influencera les impressionnistes et les postimpressionnistes. S'inscrivant dans la tradition romantique, Delacroix dépeint des sujets marocains exotiques, des scènes historiques dramatiques et des événements de son temps. Ses coups de pinceau endiablés servent bien la tragédie et le rendu de l'émotion. Parmi ses tableaux les plus connus, figure *La Liberté guidant le peuple*, 1830.

Duchamp, Marcel (France/États-Unis, 1887-1968)
Parmi les artistes penseurs les plus importants du vingtième siècle, Duchamp influence l'art conceptuel, le pop art et le minimalisme. Mieux connu pour son extraordinaire tableau, *Nu descendant un escalier, n^{o} 2*, 1912, il est également renommé pour ses œuvres ready-mades, dont l'urinoir *Fontaine*, 1917, et *L.H.O.O.Q.*, 1919, l'œuvre par laquelle il « profane » *La Joconde*, pièce célébrissime de Léonard de Vinci, peinte en 1503.

École de Francfort
Fondé en Allemagne en 1923, l'Institut de recherche sociale de Francfort est considéré comme la première institution occidentale consacrée aux concepts de démocratie sociale dérivés des théories du philosophe Karl Marx et du sociologue Max Weber. Les théoriciens associés à l'école, notamment Theodor Adorno, Herbert Marcuse et Walter Benjamin, ont analysé les systèmes sociaux et économiques à travers la lunette marxiste. Cette approche est communément connue sous le nom de « théorie critique ».

extractivisme
L'extractivisme est un processus consistant à extraire les ressources naturelles de la terre et à les vendre sur le marché mondial. Associées à l'expansion coloniale, au capitalisme et au néolibéralisme, les pratiques extractivistes sont souvent rattachées à l'exploitation et contribuent à la dégradation de l'environnement.

Forti, Simone (Italie/États-Unis, née en 1935)
Artiste, danseuse et chorégraphe, Forti est une figure importante du développement de la danse expérimentale et du minimalisme dans les années 1960. Née en Italie, elle s'installe à New York au début des années 1960, où elle invente un style de danse centré sur l'improvisation et les mouvements naturels. En 1960, elle inaugure ses *Dance Constructions* (*Constructions de danse*), dans lesquelles les corps des interprètes forment ensemble une danse qui peut également être interprétée comme une sculpture.

Fusco, Coco (Cuba/États-Unis, née en 1960)
Coco Fusco est une artiste interdisciplinaire et autrice établie à New York dont les vidéos et les performances abordent les politiques de genre, de race et les systèmes de pouvoir. Influencée par les théories postcoloniales, féministes et psychanalytiques, elle explore les concepts de l'altérité culturelle et s'intéresse plus récemment à Cuba. Lauréate de plusieurs prix prestigieux pour son art et ses écrits, elle est également professeure à la Cooper Union School of Art de New York.

galerie autogérée ou centre d'artistes autogéré
Galerie ou autre espace voué à l'art, créé et géré par des artistes; au Canada, on en compte plusieurs, notamment YYZ, Art Metropole, Forest City Gallery, Western Front, The Region Gallery (qui s'appelait alors 20/20 Gallery) et Garret Gallery. Ces centres sont des organismes sans but lucratif étrangers au système des galeries commerciales et institutionnelles. Ils ont pour but de financer la production et l'exposition de nouvelles œuvres d'art, de stimuler le dialogue entre artistes et d'encourager l'avant-garde ainsi que les artistes émergents.

Graham, Martha (États-Unis, 1894-1991)
Danseuse moderne très influente, chorégraphe et enseignante, Graham met l'accent sur la capacité expressive de la danse et convoque des thèmes sociopolitiques, émotionnels, sexuels et viscéraux. Sa technique, basée sur des mouvements angulaires et sur le maintien de tensions entre les parties du corps, offre la première alternative majeure au vocabulaire du ballet classique. En 1926, Graham fonde la Martha Graham Dance Company, qui se mérite encore aujourd'hui la reconnaissance internationale.

Groupe des Sept
École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à l'Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren S. Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald et Frederick Varley.

Gupta, Sunil (Canada/Grande-Bretagne, né en 1953, New Delhi, Inde)
Photographe, commissaire et auteur établi à Londres, au Royaume-Uni, Gupta examine les thèmes liés aux expériences queers selon la culture, la migration et la race. Né à New Delhi, Gupta immigre avec sa famille à Montréal en 1969 et prend goût à la photographie. Il étudie à New York, où il participe au mouvement de libération homosexuelle dans les années 1970, et à Londres, où il a cofondé Autograph ABP (l'Association des photographes noirs) en 1988.

Harris, Lawren S. (Canada, 1885-1970)
Harris est l'un des fondateurs du Groupe des Sept en 1920 à Toronto et est généralement considéré comme son chef officieux. À la différence des autres membres du groupe, Harris s'est distancié de la peinture paysagiste figurative pour se tourner d'abord vers les paysages abstraits, puis vers l'abstraction pure. Le Groupe des Sept se dissout en 1931 et Harris devient le premier président du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) lors de sa création deux ans plus tard.

Hassan, Jamelie (Canada, née en 1948)
Artiste et militante dont le travail aborde les thèmes de la justice sociale, des échanges interculturels et de la politique mondiale. Sa pratique multidisciplinaire est en partie influencée par sa vie : Hassan grandit avec ses dix frères et sœurs dans une famille d'immigrants libanais à London en Ontario puis étudie à Rome, Beyrouth, Windsor et Bagdad. Elle remporte en 2001 le Prix de la Gouverneure générale en arts visuels et en arts médiatiques. Ses œuvres font partie de collections publiques un peu partout au Canada et elle expose à l'échelle internationale.

HeavyShield, Faye (Káínaiwa-Blood, Première Nation de Kainai, née en 1953)
Sculptrice et artiste d'installation influencée par la géographie du sud de l'Alberta et la communauté Kainai où elle est née et a grandi, HeavyShield crée des formes répétitives et minimalistes pour faire référence à l'herbe des Prairies, aux courants fluviaux, au vent et aux complications liées au corps, à l'expérience des pensionnats indiens et à la langue. Elle agit à titre d'animatrice dans le cadre de *The Shawls Project* (*Le projet des châles*), 2016, un projet artistique communautaire où des châles de danse conjugués à des paysages audio de l'environnement urbain d'Edmonton invitent à réfléchir aux femmes autochtones disparues et assassinées.

Ho Tzu Nyen (Singapour, né en 1976)
Artiste et cinéaste singapourien, Ho Tzu Nyen incorpore des textes, des mythes et des artefacts dans des œuvres où il explore l'histoire et la société de l'Asie du Sud-Est. Il a représenté Singapour à la 54e Biennale de Venise, en 2011, avec l'installation vidéo *The Cloud of Unknowing* (Le nuage de l'ignorance), et il a produit, depuis 2020, des projets tels que *Hotel Aporia* (*Hôtel Aporia*), 2019, qui s'intéressent à la pensée de l'École de Kyoto, un groupe de philosophes japonais du vingtième siècle.

Hsieh, Tehching (États-Unis/Taïwan, né en 1950)
Artiste taïwanais établi à New York, Hsieh est notamment connu pour *One Year Performances* (*Performances d'un an*), un ensemble de cinq performances de longue durée brouillant les frontières entre l'art et la vie alors qu'il passe un an dans une cage (1978-1979), marque chaque heure de la journée sur une pointeuse pendant un an (1980-1981), vit dehors une année entière (1981-1982), reste attaché pendant un an à l'artiste de performance Linda Montano par une corde de 2,4 mètres de long nouée à la taille (1983-1984) et s'impose de ne pas faire de l'art ni être en contact avec l'art pendant un an (1985-1986). Son œuvre marque profondément des artistes de performance comme Marina Abramović.

Kelly, Mary (États-Unis, née en 1941)
Artiste conceptuelle, pédagogue et autrice américaine influente, Mary Kelly aborde des questions liées à la sexualité, l'identité et la mémoire dans ses installations narratives de grand format. Son œuvre *Post-Partum Document* (*Document post-partum*), 1973-1979, qui explore intimement la relation mère-enfant alors qu'elle s'occupe de son fils de sa naissance à ses cinq ans, est considérée comme une pièce phare de l'art féministe. Dans les années 1990, Kelly produit des séries sur le thème de la guerre et, plus récemment, elle se penche sur les protestations historiques et la mémoire collective dans plusieurs projets collaboratifs.

Laiwan (Canada, née en 1961)
Née au Zimbabwe de parents chinois et aujourd'hui établie à Vancouver, Laiwan est une artiste interdisciplinaire, écrivaine, éducatrice et activiste culturelle. Dans sa pratique, elle se penche sur le colonialisme et aborde la décolonialité. Elle exploite de multiples moyens d'expression pour traiter des thèmes de l'incarnation, du développement urbain et de l'environnement à Vancouver. En 1983, Laiwan fonde la Or Gallery, un centre d'artistes autogéré vancouvérois.

Lum, Ken (Canada, né en 1956)
Artiste né à Vancouver et établi à Philadelphie, Ken Lum crée des photographies, des sculptures et des installations conceptuelles, souvent empreintes d'ironie, qui sont reconnues à l'échelle internationale. Réputé pour ses diptyques qui associent des portraits photographiques à des commentaires lapidaires, Lum crée de nombreuses séries qui sondent les préoccupations contemporaines liées au genre, à la race et à la classe. Associé depuis les années 1980 au photoconceptualisme de l'école de Vancouver, il est actuellement titulaire de la chaire des beaux-arts à l'école de design de l'Université de Pennsylvanie.

Luna, James (Puyukitchum/Ipai/Autochtone du Mexique, 1950-2018)
Artiste autochtone de performance conceptuelle et d'installation, Luna est reconnu pour ses façons d'utiliser son corps pour critiquer les institutions. Dans *The Artifact Piece* (*Artefact*), Luna s'étend avec des objets personnels à l'intérieur d'une vitrine en verre dans un musée et se présente comme un artefact. Sa provocation et son humour visent à placer le public devant les préjugés des institutions culturelles et de la culture dominante. En 2005, Luna est commandité par la Smithsonian Institution pour participer à la Biennale de Venise.

Mackenzie, Landon (Canada, née en 1954)
Artiste et enseignante établie à Vancouver, Mackenzie crée des peintures abstraites de grand format qui sont foncièrement conceptuelles, tout en évoquant des formes naturelles. Ses œuvres sont caractérisées par des couleurs brillantes et intègrent souvent des éléments de collage, de texte et de cartographie. Mackenzie enseigne la peinture et le dessin à l'Université d'art et de design Emily-Carr

Matisse, Henri (France, 1869-1954)
Peintre, sculpteur, graveur, dessinateur et graphiste, adepte à différents moments de l'impressionnisme, du postimpressionnisme et du fauvisme, Matisse est, avec Pablo Picasso, dans les années 1920, l'un des peintres les plus célèbres de sa génération. Matisse est réputé pour sa palette et son dessin remarquables.

McMaster, Gerald (Cris-des-Plaines, Première Nation Siksika, né en 1953)
Artiste, éducateur et conservateur, McMaster a travaillé dans des institutions nationales et internationales, notamment au Musée national de l'Homme (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire) au Canada et au Smithsonian National Museum of the American Indian aux États-Unis. Ses œuvres d'art, qui juxtaposent la culture pop contemporaine et les éléments traditionnels, ont été exposées au Musée des beaux-arts de Winnipeg, à la Collection McMichael d'art canadien et au SITE Santa Fe, entre autres.

minimalisme
Tendance de l'art abstrait caractérisée par une restriction extrême de la forme, très populaire auprès des artistes des États-Unis des années 1950 aux années 1970. Si tout médium se prête au minimalisme, il est surtout associé à la sculpture : parmi les principaux minimalistes, mentionnons Carl Andre, Donald Judd et Tony Smith. Parmi les peintres minimalistes, mentionnons Agnes Martin, Barnett Newman, Kenneth Noland et Frank Stella.

Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO, ou la AGO)
Fondée en 1900 sous le nom de Art Museum of Toronto, puis rebaptisée Art Gallery of Toronto en 1919, la Art Gallery of Ontario (depuis 1966) ou Musée des beaux-arts de l'Ontario est une importante institution muséale torontoise qui détient près de 95 000 œuvres d'artistes du Canada et de l'international.

Musée des beaux-arts de Vancouver (MBAV, ou la VAG)
Premier musée en importance de l'Ouest canadien, la Vancouver Art Gallery ou Musée des beaux-arts de Vancouver est située à Vancouver, en Colombie-Britannique. Il s'agit d'un établissement public fondé en 1931, doté d'une collection permanente portant sur l'art historique et contemporain de la Colombie-Britannique, tout particulièrement les œuvres d'artistes des Premières Nations et, de l'Institute of Asian Art, sur l'art de la région de l'Asie-Pacifique.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou la NGC)
Institution fondée à Ottawa en 1880, la National Gallery of Canada ou Galerie nationale du Canada, renommée Musée des beaux-arts du Canada en 1984, possède la plus vaste collection d'art canadien au pays ainsi que des œuvres d'artistes internationaux de renom. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait à l'envergure des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Nauman, Bruce (États-Unis, né en 1941)
Artiste contemporain d'envergure dont les œuvres conceptuelles variées explorent les notions de sens, de nature et d'expérience des œuvres, ainsi que d'existence humaine. Probablement mieux connu pour ses enseignes au néon des années 1960 et 1970, Bruce Nauman crée aussi des performances, des films, des sculptures, des photographies, des gravures et des hologrammes.

néo-expressionisme
Mouvement artistique qui embrasse à la fois la peinture narrative et la peinture de geste, le néo-expressionnisme fait le pont entre modernisme et postmodernisme. Parmi les principaux artistes néo-expressionnistes figurent Philip Guston, Julian Schnabel et Christopher Le Brun, qui réagissent à la distance émotionnelle du minimalisme et de l'art conceptuel. Cette renaissance de l'expressionnisme se répand à l'échelle internationale et, vers la fin des années 1970, le courant atteint un groupe d'artistes allemands connu sous le nom de Neue Wilden (littéralement « nouveaux sauvages ») ou Nouveaux Fauves.

Obomsawin, Alanis (Abénakise, née en 1932)
Cinéaste documentariste autochtone parmi les plus célèbres au monde, Obomsawin a débuté sa carrière à l'Office national du film du Canada (ONF) en 1967 comme consultante. Elle réalise par la suite plus de cinquante films pour l'ONF dans lesquels elle explore la vie et les préoccupations des peuples autochtones du Canada. Obomsawin a créé des documentaires remarquables dont *Les événements de Restigouche* (1984) et *Kanehsatake, 270 ans de résistance* (1993). Obomsawin est nommée compagnon de l'Ordre du Canada en 2019.

Onodera, Midi (Canada, née en 1961)
Cinéaste primée, consultante en médias et productrice, Onodera s'est fait connaître dans les années 1980 avec *Ten Cents a Dance (Parallax)*, 1985, et *The Displaced View*, 1989. Ses films et vidéos reflètent son expérience en tant que Canadienne japonaise, féministe et lesbienne, et elle a produit plus de vingt-cinq courts-métrages indépendants.

PANDC
Acronyme faisant référence aux personnes autochtones, noires et de couleur, ce terme est employé [d'abord en anglais, BIPOC pour *Black, Indigenous, People of Colour*] dans des contextes nord-américains pour mettre en avant les expériences de ces groupes, pour reconnaître qu'ils subissent les conséquences du racisme systémique et pour témoigner de leur solidarité. L'introduction du terme remonte à 2013, mais son usage est plus fréquent depuis 2020, dans la foulée des soulèvements pour la justice raciale provoqués par la brutalité policière.

paysages décomposés
À la fin des années 1960 et au début des années 1970, les artistes qui seront plus tard associés au photoconceptualisme de Vancouver, notamment Jeff Wall, créent des œuvres qu'ils qualifient de « paysages décomposés (*defeatured landscapes*) ». Il s'agit d'images de l'environnement urbain, principalement des zones industrielles et des rues de la ville. À la différence d'approches qui représentent la nature sauvage canadienne de façon romantique, ces artistes cherchent, par leurs photographies, à attirer l'attention sur les conditions d'aliénation de la société capitaliste.

peinture d'histoire
Définie par l'Académie royale de peinture et de sculpture au dix-septième siècle comme genre pictural au sein de la hiérarchie de la peinture académique, la peinture d'histoire est le style dominant en Europe, de la Renaissance jusqu'au dix-neuvième siècle. Monumentale tant par son ampleur que par sa force narrative et représentant souvent une leçon de morale, la peinture d'histoire s'est d'abord inspirée de l'histoire et de la mythologie grecque et romaine, ainsi que de la Bible, mais a également tiré son inspiration de scènes de l'histoire plus récente ou contemporaine. Dans la Grande-Bretagne du dix-neuvième siècle, la peinture d'histoire a servi à présenter des scènes montrant l'étendue de l'Empire. Aujourd'hui, des artistes tels que Kent Monkman ont recours à la peinture d'histoire pour l'exploration de thèmes liés à l'héritage du colonialisme.

photoconceptualisme de Vancouver
Également connu sous le nom d'école de Vancouver, le photoconceptualisme est apparu dans les années 1980 en référence à un groupe d'artistes de Vancouver, rassemblant notamment Jeff Wall, Roy Arden, Stan Douglas, Ian Wallace, Ken Lum et Rodney Graham, qui intègrent, chacun à leur manière, les préoccupations de l'art conceptuel dans leurs pratiques photographiques. Les mises en scènes réalistes de Wall, les recréations historiques de Douglas ou les associations de photographies et de textes de Lum sont représentatives de ce mouvement qui, bien qu'il n'ait pas toujours été adopté par les personnes qui y ont été associées, a marqué la photographie contemporaine à l'échelle internationale.

Pollard, Ingrid (Grande-Bretagne, née en 1953)
Britannique d'origine guyanaise, Ingrid Pollard est une photographe et une artiste en arts médiatiques dont les portraits et les paysages explorent la représentation de la race, de l'identité et de la sexualité dans la culture anglaise. Figure marquante du mouvement de l'art britannique noir des années 1980, Pollard cofonde, en 1988, l'Association of Black Photographers, une agence d'art photographique londonienne connue aujourd'hui sous le nom de Autograph ABP.

Pollock, Griselda (Grande-Bretagne/Canada, née en 1949, en Afrique du Sud)
Historienne de l'art féministe de premier plan, Pollock contribue de manière innovante à la discipline par des publications telles que *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981, avec Rozsika Parker), *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art* (1988) et *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories* (1999), tout comme elle est aussi l'autrice de monographies sur Mary Cassatt, Vincent van Gogh et Charlotte Salomon. Pollock est professeure d'histoire sociale et critique d'art à l'Université de Leeds.

Rainer, Yvonne (États-Unis, née en 1934)
Danseuse, chorégraphe et cinéaste d'avant-garde, Rainer s'établit à New York à la fin des années 1950 et compte parmi la première organisation du Judson Dance Theater, un collectif de danse d'avant-garde des années 1960. En outre, elle lance une forme de danse minimaliste qui met l'accent sur la variété des mouvements que le corps peut produire plutôt que sur l'expression d'une émotion ou d'un drame. Au cours des années 1970, Rainer crée des longs-métrages expérimentaux qui révèlent ses préoccupations personnelles et sociopolitiques.

le regard
Concept théorique utilisé notamment en philosophie et en histoire de l'art, le regard désigne à la fois la manière dont un individu regarde un sujet et la manière dont les figures représentées dans les œuvres d'art regardent ou sont regardées. Les années 1970 voient émerger la notion de « regard masculin (*male gaze*) » en référence au point de vue de l'homme qui réduit le corps de la femme à celui de simple objet. Ce terme est un élément central des théories cinématographique, féministe, queer, psychanalytique et postcoloniale.

Renoir, Pierre-Auguste (France, 1841-1919)
L'une des principales figures du mouvement impressionniste français, Renoir représentent souvent des scènes de loisir et de confort domestique dans ses gravures, peintures et sculptures. Il quitte le groupe en 1878 pour exposer de nouveau au Salon de Paris, l'exposition annuelle officielle de la ville.

Renwick, Arthur (Haisla, né en 1965)
Artiste photographe, conservateur, éducateur et musicien, Renwick est né à Kitimat, en Colombie-Britannique, et réside actuellement à Toronto, en Ontario. Sa pratique photographique porte sur des thèmes liés à l'identité autochtone, à l'impact de l'industrialisation sur les terres traditionnelles et aux églises des Premières Nations comme symboles de survie face à l'assimilation culturelle.

Robertson, Eric (Gitxsan, né en 1959)
Artiste de Vancouver qui exploite les techniques mixtes, Robertson fait son apprentissage auprès du maître sculpteur haïda Iljuwas Bill Reid. Dans sa pratique sculpturale, Robertson, d'origine gitxsan et européenne, examine la relation entre les histoires autochtones et coloniales. Ses œuvres sont exposées à l'échelle internationale et il réalise plusieurs commandes d'art public en Colombie-Britannique, en Oregon et dans l'État de Washington.

Sherman, Cindy (États-Unis, née en 1954)
Photographe influente, Sherman examine de manière critique le genre et l'identité par son œuvre. Depuis le milieu des années 1970, elle se met en scène dans des photographies, déguisée en archétypes féminins populaires du cinéma, de la télévision, des magazines ou de la publicité. Elle est l'une des principales figures de la « picture generation » ou génération des images des années 1970, qui tient son nom de l'exposition Pictures (Images) organisée à New York en 1977 et regroupant des artistes qui critiquent le monde des médias de masse en utilisant des stratégies d'appropriation, de collage et de montage.

Steele, Lisa (Canada, née en 1947)
Artiste de Toronto spécialisée dans la vidéo, la performance et l'installation, Steele est une figure importante du développement de l'art vidéo. Depuis 1983, elle collabore avec l'artiste canadienne Kim Tomczak avec qui elle explore le corps humain, révélant souvent les changements physiques provoqués par l'âge et la maladie. L'œuvre solo la plus connue de Steele est la pièce vidéo *Birthday Suit: with Scars and Defects* (*Costume d'Ève : avec cicatrices et défauts*), 1974, dans laquelle elle identifie et explique chaque cicatrice sur son corps à l'occasion de son vingt-septième anniversaire.

terra nullius
Locution latine qui signifie « terre sans maître » et doctrine du droit international employée pour désigner des territoires qui peuvent être occupés, mais qui n'appartiennent pas à un État. Ce terme a été adopté dans le but de légitimer la colonisation.

Thomas, Jeff (Iroquois urbain, né en 1956)
Photographe et conservateur, Thomas crée une œuvre éclairée par l'identité absente des « Iroquois urbains ». Il cherche à concevoir une archive d'images de ses expériences en tant qu'homme iroquois vivant dans les villes et à placer les peuples autochtones dans des contextes urbains contemporains, parfois sur un ton ironique. Sa série Indians on Tour (Indiens en tournée) adopte une esthétique de photographie de rue pour saisir en images des figurines autochtones en plastique dispersées au sein de la ville.

transnational
Est transnational, ce qui traverse ou dépasse les frontières nationales; y est reliée la transnationalité, qui a été popularisée par l'auteur américain Randolph Bourne au début du vingtième siècle et qui traite des relations entre différentes cultures. Le transnationalisme est un domaine de recherche en pleine expansion lié à la mondialisation, à la migration et aux études sur les diasporas.

Tseng Kwong Chi (États-Unis, 1950-1990)
Artiste de performance et photographe des États-Unis, né à Hong Kong, Tseng Kwong Chi est notamment connu pour sa série ludique East Meets West (L'Est rencontre l'Ouest), 1979-1989, où, dans un « costume Mao », il se fait passer pour un homme d'État chinois et prend la pose devant des sites touristiques emblématiques aux États-Unis et en Europe, comme la statue de la Liberté ou la tour Eiffel. Tseng a documenté le travail de son ami proche, l'artiste Keith Haring, par plus de 40 000 photographies.

Vancouver School of Art (aujourd'hui l'Université d'art et de design Emily-Carr)
D'abord baptisée Vancouver School of Decorative and Applied Arts au moment de sa fondation par la British Columbia Art League en 1925, l'école prend le nom de Vancouver School of Art en 1936. En 1978, elle devient le Emily Carr College of Art and Design, soit le Collège d'art et de design Emily-Carr, puis, après avoir obtenu le statut d'établissement universitaire en 2008, l'Emily Carr University of Art + Design, soit l'Université d'art et de design Emily-Carr.

Wall, Jeff (Canada, né en 1946)
Une des principales figures de la photographie contemporaine depuis les années 1980, Jeff Wall crée des épreuves couleur grandeur nature et des transparents rétroéclairés à caractère conceptuel qui font souvent référence à la peinture d'histoire et au cinéma. Son travail incarne l'esthétique de ce qu'on appelle parfois l'école de Vancouver, qui compte notamment dans ses rangs les photographes Vikky Alexander, Stan Douglas, Rodney Graham et Ken Lum.

Western Front, Vancouver
Centre d'artistes autogéré fondé par huit artistes, à Vancouver, en 1973, le Western Front est un foyer d'innovation pendant les années 1970 et 1980 et joue un important rôle dans le développement de l'art interdisciplinaire, éphémère, médiatique, performatif et électronique. Il reste un ancrage solide pour la musique et l'art contemporains.

Wong, Paul (Canada, né en 1954)
Artiste multimédia établi à Vancouver, Paul Wong exploite la vidéo, la photographie, l'installation et la performance dans la création d'œuvres qui traitent de questions de race, de classe, de genre, de mémoire et de mortalité. Pionnier de l'art médiatique au Canada, il est l'un des principaux artistes de la vidéo du pays. Wong est lauréat de nombreuses distinctions prestigieuses, dont le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques (2005) et le Prix Audain pour l'œuvre d'une vie décerné à des artistes visuels (2016).

Yuxweluptun, Lawrence Paul (Salish de la côte/Okanagan, né en 1957)
Yuxweluptun, artiste et activiste établi à Vancouver, fusionne les motifs de la côte du Nord-Ouest avec le langage visuel surréaliste pour traiter d'enjeux autochtones et mondiaux. Dans ses toiles vibrantes et imaginatives se déploient les rencontres coloniales, les scènes de destruction environnementale et les luttes pour la souveraineté. Diplômé de l'Université d'art et de design Emily-Carr, Yuxweluptun a exposé son œuvre à l'international.



SOURCES ET RESSOURCES

Petit à petit, l'attention que les galeries publiques, les centres d'artistes autogérés et les spécialistes académiques portent à l'œuvre de Jin-me Yoon permet sa reconnaissance. Représentée par la Catriona Jeffries Gallery à Vancouver de 1996 à 2014, l'artiste voit son œuvre présentée dans plusieurs expositions majeures au cours des dernières années, dont *About Time* (À propos du temps) au Musée des beaux-arts de Vancouver en 2022 et *Scotiabank Photography Award : Jin-me Yoon* (Prix de photographie Banque Scotia : Jin-me Yoon) à The Image Centre de Toronto, en 2023. Toutes les périodes qui composent l'œuvre de Yoon ont fait l'objet de recherches universitaires donnant lieu à des publications importantes par Sarah Casteel, Penny Cousineau-Levine,

Iyko Day, Lynda Jessup, Hyun Yi Kang, Martha Langford, Erin Manning et Dylan Robinson, parmi d'autres. En outre, le travail de la génération émergente de commissaires et d'intellectuel·les, comme Areum Kim, Victoria Nolte, Liz Park, Joni Low, Euijung McGillis et Kristina Lee, ajoute à l'attention scientifique qu'on lui témoigne.





GAUCHE : Jin-me Yoon, vue de l'installation *As It Is Becoming [Seoul]* (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), 2008, installation vidéo multicanaux, dimensions variables, durées variables : 2:12 à 5:57, à la Kamloops Art Gallery en 2022, photographie de Scott Massey. DROITE : Jin-me Yoon, vue de l'installation *Carrying Fragments [Untunnelling Vision]* (*Transporter des fragments [Élargir la vision]*), 2020, roches et décombres fabriqués et peints, dimensions variables (au premier plan); *Saekdong Skies: Other Way Through* (*Ciel de saekdong : l'autre chemin*), 2020, toiles au jet d'encre et bois de bouleau, 185 x 74 x 80 cm (au plan mitoyen), à la TRUCK Contemporary Art Gallery, Calgary, en 2020, photographie de Brittany Nickerson.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

1990	*(In)authentic (Re)search* [(Re)cherche (in)authentique], Women in Focus Gallery, Vancouver.
1991	*Souvenirs of the Self* (Souvenirs du moi), Musée des beaux-arts d'Edmonton; Walter Phillips Gallery, Banff.
1992	*Screens* (Écrans), Galerie Bourget, Université Concordia, Montréal.
1996	*Imagining Communities [bojagi]* (Imaginer des communautés [bojagi]), Artspeak Gallery, Vancouver. *Souvenirs of the Self* (Souvenirs du moi), Red Eye Gallery, Rhode Island School of Design, Providence.
1997	*between departure and arrival* (entre départ et arrivée), Western Front Gallery, Vancouver.
1998	*A Group of Sixty-Seven* (Un groupe de soixante-sept), coffret cadeau, Korean Community Centre, Vancouver.
2002	*Welcome Stranger Welcome Home* (Bienvenue étranger, étrangère Bienvenue chez toi), Glenbow Museum, Calgary.

	Touring Home From Away (Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs), Presentation House Gallery, North Vancouver.
2004	*Unbidden* (Indésirable), Kamloops Art Gallery.
2005	*Unbidden* (Indésirable), Mount St. Vincent Art Gallery, Halifax; Oakville Gallery. *Open House* (Portes ouvertes), Video In, Vancouver.
2006	*Unbidden* (Indésirable), Musée des beaux-arts du Canada (Musée canadien de la photographie contemporaine), Ottawa; Ssamzie Art Space, Séoul; Kenderdine Art Gallery, Saskatoon.
2007	*Unbidden* (Indésirable), Southern Alberta Art Gallery of Alberta, Lethbridge.
2008	*Passages through Phantasmagoria* (Passages par la fantasmagorie), Centre culturel canadien, Paris.
2009	*Connecting to Collections* (Comprendre les collections), Glenbow Museum, Calgary.
2013	*Reservoir, Gallery II* (Réservoir, galerie II), Washington State University, Pullman, Washington.
2014	*Extended Temporalities* (Temporalités élargies), Pollock Gallery, Meadows School of the Arts, SMU Dallas.
2017	*Long View* (Regarder au loin), *LandMarks2017/Repères2017*, réserve du parc national Pacific Rim. *Spectral Tides* (Marées spectrales), Nanaimo Art Gallery. *Other Hauntings* (Autres spectres), MOMENTA Biennale de l'image, Montréal. *Iyeodosana: gives-on-and-with* (Iyeodosana : donne-sur-et-avec), Centre culturel coréen, Ottawa.
2018	*Transnational Currents: Here and There Across the Pacific* (Courants transnationaux : Ici et là de part et d'autre du Pacifique), ArtspaceC, Jeju.
2019	*Living Time From Away/Temporalités depuis l'ailleurs*, Musée d'art de Joliette. *Here Elsewhere Other Hauntings/Ici ailleurs d'autres spectres*, Musée d'art contemporain des Laurentides, Saint-Jérôme.
2020	*Untunnelling Vision* (Élargir la vision), TRUCK Contemporary Art Gallery (en partenariat avec M:ST), Calgary. *Ici ailleurs d'autres spectres*, Musée régional de Rimouski.
2021	*Living Time From Away/Temporalités depuis l'ailleurs*, Musée des beaux-arts de Sherbrooke. *Here Elsewhere Other Hauntings (an experiment in pandemic times)/Ici ailleurs d'autres spectres (une expérimentation en temps de pandémie)*, Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa.

Ici ailleurs d'autres spectres, Musée d'art de Rouyn-Noranda.
Dreaming Birds Know No Borders (Les oiseaux rêveurs font fi des frontières), Corrigan Nature House, North Vancouver.

2022

About Time (À propos du temps), Musée des beaux-arts de Vancouver.
Here Elsewhere Other Hauntings (Ici ailleurs d'autres spectres), Kamloops Art Gallery; Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge.

2023

Scotiabank Photography Award: Jin-me Yoon (Prix de photographie Banque Scotia : Jin-me Yoon), The Image Centre, Toronto.
Long Time So Long (Longtemps si longtemps), Evergreen Cultural Centre, Coquitlam.
Dreaming Birds, Becoming Crane (Les oiseaux rêveurs deviennent des grues), Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa.

PRINCIPALES EXPOSITIONS DE GROUPE

1989

Others Among Others (Les autres parmi les autres), exposition présentée en parallèle à *In Visible Colours: Women of Colour and Third World Women Film/Video Festival and Symposium*, Women in Focus Gallery, Vancouver.

1990

Yellow Peril: Reconsidered (Péril jaune : reconsidéré), OBORO, Montréal; Gallery 44, Toronto; Plug-In Inc., Winnipeg; Eye Level Gallery, Halifax; Centre Saw, Ottawa; Contemporary Art Gallery, Vancouver.

1991

Heroic Romance (Romance héroïque), Galerie d'art de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

1992

Art and Photography (Art et photographie), Centre des arts de Séoul.
A Group of Seven (Un groupe de sept), troisième biennale d'art contemporain d'Istanbul.
Souvenirs of the Self (Souvenirs du moi), Korean American Arts Festival, Berkeley.
Caught Between the Sheets (Coincées entre les couvertures), Los Angeles Photography Center.
Body Takes (Le corps prend), Toronto Photographers Workshop.
Travel Documents (Documents de voyage), SF Camerawork, San Francisco.
Know No Boundaries (Faire fi des frontières), projet d'art public pour la station Skytrain, Vancouver.
Heroic/Romance (Héroïque/Romance), Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.
Le Mois de la Photo à Montréal, Maison de la culture Marie-Uguay, Montréal.

1993

Across the Pacific: Contemporary Korean and Korean-American Art (De part et d'autre du Pacifique : l'art contemporain coréen et coréen-américain), Queens Museum of Art, New York.
Art About Public Issues (L'art sur les questions d'intérêt public), Artropolis, Vancouver.

Margins of Memory (Trames de mémoire), Galerie d'art de Windsor.
Book Ends and Odd Books: Publications Refuting Conventional Form (Fins de livres et livres étranges : Publications réfutant les idées reçues), Walter Phillips Gallery, Banff.
Social Subjects (Sujets sociaux), YYZ, Toronto.
World of Difference: Art, Tourism and Cultural Dialogues (Monde de la différence : Art, tourisme et dialogues culturels), Euphrat Gallery Cupertino, Cupertino (Californie).
Corpus, Mendel Art Gallery, Saskatoon; Walter Phillips Gallery, Banff.

1994

Picturing Asia America: Communities, Culture, Difference (L'Asie et l'Amérique en images : Communautés, Culture, Différence), Houston Center for Photography.
Benchremarks: *A Public Project* (Repères : Un projet d'art public), œuvre spécifique au site créée en collaboration avec Susan Edelstein, Association for Noncommercial Culture Fonds, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.
Generations (Générations), Burnaby Art Gallery.
Book Ends and Odd Books: Publications Refuting Conventional Form (Fins de livres et livres étranges : Publications réfutant les idées reçues), Artspeak, Vancouver.
Telling…Stories (Raconter… des histoires), Randolph Street Gallery (School of the Art Institute of Chicago).
A/PI Eclectic*, Seattle Central Community College Art Gallery.
Across the Pacific: Contemporary Korean and Korean-American Art (De part et d'autre du Pacifique : l'art contemporain coréen et coréen-américain), Kumho Museum of Art, Séoul.
Channel: OPEN Project (Canal : Projet OUVERT), Ideal Copy, Kyoto.

1995

Artists Today, Asia-Pacific Universe: Contemporary Art from Australia, Canada, China, India, Japan, Philippines (Artistes d'aujourd'hui : Univers Asie-Pacifique : Art contemporain de l'Australie, du Canada, de la Chine, de l'Inde, du Japon et des Philippines), Yokohama Citizens' Gallery.
Picture Theory (Théorie de l'image), YYZ, Toronto.
The Spectacular State: Fascism and the Modern Imagination (L'État spectaculaire : Le fascisme et l'imaginaire moderne), Fotobase Gallery, Vancouver.

1996

Topographies: Aspects of Recent British Columbia Art (Topographies : Aspects de l'art britanno-colombien récent), Musée des beaux-arts de Vancouver.
Vancouver Perspectives (Perspectives de Vancouver), Yokohama Citizens Gallery.
The Culture of Nature (La culture de la nature), Kamloops Art Gallery.
Fertile Ground (Terreau fertile), Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston, Ontario.
Before the Land-Behind the Camera (Devant le territoire, derrière la caméra), Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa.
Pushing Image Paradigms: Conceptual Maneuvers in Recent Photography (Repousser les paradigmes de l'image : Manœuvres conceptuelles dans la photographie récente), Portland Institute for Contemporary Art.

Urban Fictions (Fictions urbaines), Presentation House Gallery, North Vancouver.

1997

Vancouver Perspectives (Perspectives de Vancouver), Musée des beaux-arts de Taipei.
Browser (Fureteur), Artropolis '97, Vancouver.
Extreme Close Up: The Body (Gros plan extrême : Le corps), Kenderdine Gallery, Université de Saskatoon, Saskatchewan.
Jin-me Yoon and Kim Yasuda: The Distance Between (Jin-me Yoon et Kim Yasuda : La distance entre), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
State(s) of Nation [État(s) de la nation], Centre des arts de la Confédération, Charlottetown.
Fertile Ground (Terreau fertile), Oakville Galleries.
Before the Land, Behind the Camera (Devant le territoire, derrière la caméra), Galerie d'art Owens, Université Mount Allison, Sackville (Nouveau-Brunswick).
Iceflow [Website Exhibition] (Flux de glace [Exposition sur le site Web]), Images Independent Film and Video Festival, Toronto.

1998

Unbound Geographies/Fused Histories (Géographies sans bornes/Histoires fusionnées), A Space, Toronto.
Crossings/Traversées, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
Korean WRAPsody: The Visual Legacy of Pojagi (L'art de l'emballage coréen : l'héritage visuel du pojagi), Korean American Museum, Los Angeles.
Before the Land, Behind the Camera (Devant le territoire, derrière la caméra), Galerie d'art de Sudbury; Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound, Ontario; Illingworth Kerr Gallery, Alberta College of Art, Calgary; Frederick Horsman Varley Art Gallery of Markham, Unionville, Ontario.

1999

Recollect (Se souvenir), Musée des beaux-arts de Vancouver.
The New Republics (Les nouvelles républiques), Lethaby Gallery, Central Saint Martins College of Art & Design, Londres; Bluecoat Gallery, Liverpool; Canada House, London.
Unbound Geographies/Fused Histories (Géographies sans bornes/Histoires fusionnées), A Space, Toronto.
L'autre en soi/The Other Within, Musée régional de Rimouski.
Lost Homelands (Patries perdues), Centre des arts de la Confédération, Charlottetown; MacKenzie Art Gallery, Regina.
Face to Face: Four Centuries of Portraits (Face à Face : Quatre siècles de portraits), Musée des beaux-arts de Vancouver.

2000

The New Republics (Les nouvelles républiques), Australian Center for Contemporary Art, Melbourne; Canberra School of Art; UniSA Art Museum, Adelaide; Musée des beaux-arts d'Edmonton.
Beaver Tales (Fables de castors), Oakville Galleries.
Image and Light, History and Influence: Film and Photographic Works (Image et lumière, histoire et influence : Œuvres cinématographiques et photographiques), Charles H. Scott Gallery, Vancouver.
Lost Homelands (Patries perdues), Galerie d'art Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.

2001

Portraits: Unsettled Subjects (Portraits : sujets déstabilisés), Galerie d'art de l'Université Mount Saint Vincent, Halifax.
Facing History: Portraits from Vancouver (Visages de l'histoire : Portraits de Vancouver), Presentation House Gallery, North Vancouver.
Signal & Noise Festival of Contemporary Media (Signal et bruit : Festival des arts médiatiques contemporains), Video In Studios, Vancouver.
25 Artists, 25 Years: Celebrating the Faculty of Fine Arts/25 artistes, 25 ans : Hommage à la Faculté des beaux-arts, Galerie d'art Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.

2002

Containers (Conteneurs), Marronnier Art Center, Séoul.
East Asian Women and Herstories (Femmes d'Asie de l'Est et récits au féminin), Centre communautaire des femmes de Séoul.
Family (Famille), Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield (Connecticut).
This Place (Cet endroit), Musée des beaux-arts de Vancouver.
Lost Homelands (Patries perdues), Kamloops Art Gallery; Art Gallery of Mississauga.

2003

Home and Away (Ici et ailleurs), Musée des beaux-arts de Vancouver.
MosaiCanada: Sign and Sound (MosaiCanada : le signe et le son), Musée d'art de Séoul.
In Place: Selections from the MacKenzie Art Gallery Collection (En place : Sélection de la collection de la MacKenzie Art Gallery), MacKenzie Art Gallery, Regina.
Feigned Memories (Mémoires feintes), University de Lethbridge.

2004

Revealing the Subject (Révéler le sujet), Art Gallery of Peterborough; Visual Art Centre of Clarington, Bowmanville, Ontario.
Thriller (Suspense), Musée des beaux-arts d'Edmonton.
Facing History: Portraits from Vancouver/Visages de l'histoire: Portraits de Vancouver, Centre culturel canadien, Paris.
Re-reading the 80s: Feminisms as Process in Vancouver (Relire les années 80 : Les féminismes en tant que processus à Vancouver), Belkin Satellite, Vancouver.

2005

Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists (Documents classifiés : Accumulations, archives, artistes), Musée des beaux-arts de Vancouver.
Facing History: Portraits from Vancouver/Visages de l'histoire: Portraits de Vancouver, Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, Normandie.

2006

Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination (Feindre la mort : La photographie d'art canadienne et l'imaginaire canadien), Jack Shainman Gallery, New York City.
Portrait of a Citizen (Portrait citoyen), Musée des beaux-arts de Vancouver.
Volunteer Select (Volontaires sélect), MacKenzie Art Gallery, Regina.
Revealing the Subject (Révéler le sujet), Galerie d'art de l'Université de Sherbrooke; Kenderdine Art Gallery, Saskatoon; Thames Art Gallery, Chatham, Ontario.
Visions, Tank Loft Contemporary Art Centre, Chongqing.

2007

Activating Korea (Activer la Corée), Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth (Nouvelle-Zélande).
The Virtual Museum Project: Dubious Views (Le projet de musée virtuel : Vues discutables), Toronto Photographers Workshop.
Acting the Part: Photography as Theatre (Jouer le rôle : La photographie en tant que théâtre), Musée des beaux-arts de Vancouver.
Open Studio (Atelier libre), Ssamzie Space, Séoul.
Video Seoul (Vidéo Séoul), IASmedia, Séoul.

2008

ImagiNation: New Cultural Topographies (ImagiNation : Nouvelles topographies culturelles), Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa.
Reverberations (Répercussions), Tank Loft Contemporary Art Centre, Chongqing; Musée d'art Yuangong, Shanghai; Musée d'art contemporain, Shijiazhuang (Chine).
Women to Watch (Femmes à observer), National Museum of Women in the Arts, Washington.

2009

Connecting with Collections 2 (Comprendre les collections 2), Gallery of Lambton, Sarnia, Ontario.
It will all be different: Ming Wong and Jin-me Yoon (Tout sera différent : Ming Wong et Jin-me Yoon), Trinity Square Video Gallery, Toronto.
Is Only the Mind Allowed to Wander? (Est-ce seul l'esprit qui peut vagabonder?), Musée des beaux-arts de Vancouver.
Fabulous Festival of Fringe Film (Le fabuleux festival du film Fringe), projection, Durham.
What Moves Us (Ce qui nous anime), Western Front, Vancouver.
Mixed Bathing World (Monde de la baignade mixte), Beppu Contemporary Art Festival.
Grange Prize Exhibition (Exposition du prix Grange), Centro de la Imagen, Mexico; Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
Passwords 6: Embodied Enactments (Mots de passe 6 : Performances incarnées), Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, Espagne.
ImagiNation: New Cultural Topographies (ImagiNation : Nouvelles topographies culturelles), Doris McCarthy Gallery, Université de Toronto Scarborough.

2010

Cities and Bodies (Villes et corps), Triennale d'Aichi, Nagoya.
Un-home-ly (In-hospital-ier), Oakville Galleries.
CUE: Artists' Videos (CUE : vidéos d'artistes), Musée des beaux-arts de Vancouver.
Culture Shock: Video Interventions (Choc culturel : Interventions vidéo), Queen Elizabeth Theatre, Vancouver.
Construction Sites (Sites de construction), Kamloops Art Gallery.
Slow: Relations and Practices (Lent : Relations et pratiques), Centre A, Vancouver.
Work With (Travailler avec), Audain Gallery, Vancouver.
Visions of British Columbia: A Landscape Manual (Visions de la Colombie-Britannique : Un manuel du paysage), Musée des beaux-arts de Vancouver.

2011

Barroca Nova, ArtLab, Université Western, London.

2012

Through a glass, darkly (À travers le miroir, sombre), Musée des beaux-arts de Vancouver.
Project 35: Volume 2, Independent Curators International (ICI), SH Contemporary, Shanghai.
The Untrue North (Le faux Nord), Yukon Art Centre, Whitehorse.
The 10th Northwest Biennial (La 10e biennale du Nord-Ouest), Tacoma Art Museum.
Art Souterrain, site du métro de Montréal, Montréal.
Echoes of the Artist (Échos de l'artiste), Surrey Art Gallery.

2013

Clash: Conflict and its Consequences/Collision. Le conflit et ses conséquences, Musée des beaux- arts du Canada, Ottawa.
Landscape Revised (Paysage revisité), Kamloops Art Gallery.
Dislocations, The Riverdale Hub Community Art Gallery, Toronto.
How We Filled the Vault: 60 Years of Collecting at the MacKenzie Art Gallery (Comment nous avons rempli la voûte : 60 ans de collection à la MacKenzie Art Gallery), MacKenzie Art Gallery, Regina.
Project 35: Volume 2, Independent Curators International (ICI), tournée dans les Caraïbes : Fresh Milk, St. George, Barbade; NLS, Kingston, Jamaïque; Alice Yard, Port of Spain, Trinité-et-Tobago; et Readytex Art Gallery, Paramaribo, Suriname.
Project 35: Volume 2, Independent Curators International (ICI), Anderson Gallery, VCUArts, Richmond, Virginie; Kunstlerhaus Stuttgart.

2014

SeMA Gold Nobody, Musée d'art de Séoul.
Project 35: Volume 2, Independent Curators International (ICI), Sri Lanka Archive of Contemporary Art, Jaffna.
This is Me, This is Also Me (C'est moi, c'est aussi moi), McMaster Museum of Art, Hamilton.
Clash: Conflict and its Consequences (Collision : Le conflit et ses conséquences), The Reach Gallery Museum, Abbotsford.

2015

Surveying: An Uncertain Landscape (Survol : Un paysage incertain), Centre des arts de la Confédération, Charlottetown.
Through a Window: Visual Art and SFU 1965–2015 (Par une fenêtre : L'art visuel et la SFU 1965-2015), SFU Galleries, Burnaby.
Project 35: Volume 2, Independent Curators International (ICI), University of Saint Joseph Art Gallery, West Hartford (Connecticut).
Project 35: The Last Act, Independent Curators International (ICI), Garage Museum of Contemporary Art, Moscou.

2016

Married by Powers (Mariés par pouvoirs), MediaCity Seoul.
Rencontres improbables, Gallery Oqbo, Berlin.
Some more or less distant realities (Des réalités plus ou moins lointaines), Walter Phillips Gallery, Banff.

2017

Photography in Canada 1960–2000/La photographie au Canada, 1960-2000, Institut canadien de la photographie, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa; The Rooms, St. John's.

Momenta: What Does the Image Stand For? (Momenta : Que représente l'image?), Galerie B312, Montréal.
AlterNation, Kamloops Art Gallery.
RE:Collection (RE : souvenir), Centre des arts de la Confédération, Charlottetown.
88 Artists from 88 Years: An Alumni Retrospective (88 artistes sur 88 ans : Une rétrospective des ancien·nes), Université d'art et de design Emily-Carr, Vancouver.

2018

¿¡Welcome?! (¿¡Bienvenue?!), Jan Shrem and Maria Manetti Shrem Museum, UC Davis, Davis.
150 Years|150 Artworks: Art in Canada as a Historical Act/150 ans|150 œuvres : l'art au Canada comme acte d'histoire, Galerie de l'UQAM, Montréal.
In/flux: art of the Korean diaspora (In/flux : l'art de la diaspora coréenne), Museum of Vancouver.
Water Works (Œuvres d'eau), Art Gallery of Hamilton.
Radial Change (Changement radial), Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver.
Festival International du film sur l'art (projection), Montréal.
Luminocity (Luminocité), Kamloops Art Gallery.
Visitations, Gordon Smith Gallery, North Vancouver.

2019

A Sense of Site (Un sens du site), Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.
On Location (Sur place), Glenbow Museum, Calgary.
GanaArt Collection: Herstory Review (Collection GanaArt : Critique au féminin), Musée d'art de Séoul.

2020

Lineages and Land Bases (Lignées et assises territoriales), Musée des beaux-arts de Vancouver.
Collecting for All (Collection pour tous), Musée d'art de Séoul.

2021

Two Truths and a Lie (Deux vérités et un mensonge), Oakville Galleries.
Community Watch (Vigile communautaire), MacKenzie Art Gallery, Regina.
A Lingering Shadow (Une ombre tenace), Polygon Gallery, North Vancouver.
Facing Time (Confronter le temps), Surrey Art Gallery.
The view from here (La vue d'ici), SFU Audain Gallery, Vancouver.

2022

Ricepaper Airplane (Avion en papier de riz), Incheon Art Platform Gallery.
Asia Forum (projection), Biennale de Venise, Fondation Querini Stampalia, Venise.
Human Capital (Capital humain), Contemporary Calgary.
RE: visiting (RE : visiter), Centre des arts de la Confédération, Charlottetown.
Scotiabank Photography Award Collection (Collection du Prix de photographie Banque Scotia), Canada House, Londres.
Too much light is blinding (Trop de lumière rend aveugle), School for the Contemporary Arts, SFU, Vancouver.
The Shape of an Echo (La forme d'un écho), Walter Phillips Gallery, Banff.
Shifting Ground (Terrain mouvant), Digital Arts Resource Centre, Ottawa.
Restless (Fébrile), Musée des beaux-arts de Vancouver.

The Poetic Collection (La collection poétique), Musée d'art de Séoul.
Street Protest Poster Project (Projet d'affiche pour manifestation), Martha Street Studio, Winnipeg.

2023 *Land, Store, Home* (Territoire, préservation, chez-soi), Centre culturel coréen, Ottawa.

MONOGRAPHIES ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Abbot, Louise, et al., *Le mois de la photo à Montréal*, Montréal, Vox populi, 1991.

Allen, Jan, *Fertile Ground*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1996.

Anderson, Shannon, *Revealing the Subject*, Oakville, Oakville Galleries, 2003.

Arnold, Grant, *Topographies: Aspects of Recent B.C. Art*, Vancouver, Douglas & McIntyre/Musée des beaux-arts de Vancouver, 1996.

Augaitis, Daina et Sylvie Gilbert, *Between Views and Points of View*, Banff, Walter Phillips Gallery, 1991.

Autoportraits dans la photographie canadienne contemporaine, Québec, Éditions J'ai VU, collection L'opposite, 2004.

Baert, Renee, *Margins of Memory*, Windsor, Art Gallery of Windsor, 1993.

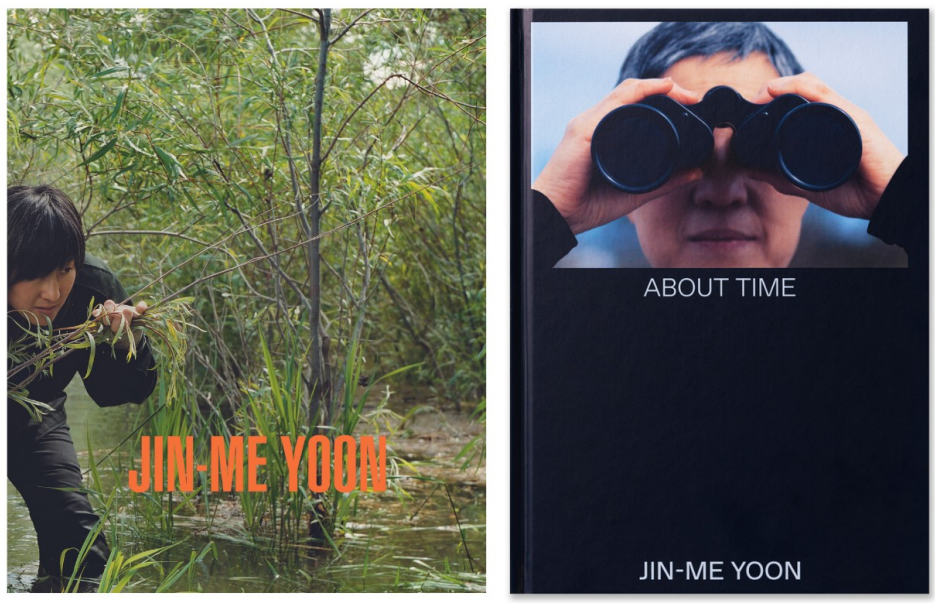
Baerwaldt, Wayne, *mosaiCanada: Sign and Signal*, Séoul, Seoul Museum of Art, Ambassade du Canada à Séoul et The Power Plant, 2003.

Barak, Ami, *What does the image stand for?*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2017.

Bell, Lynn, *Urban Fictions*, North Vancouver, Presentation House Gallery, 1996.

Bellerby, Greg, *Vancouver Perspectives*, Yokohama, Yokohama Citizens Gallery, 1996.

Bradley, Jessica, *The Distance Between*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1997.



GAUCHE : Couverture de l'ouvrage *Jin-me Yoon* (Göttingen, Steidl Verlag, 2022).
DROITE : Couverture du catalogue d'exposition *Jin-me Yoon: About Time* (Vancouver, Vancouver Art Gallery; Munich, Hirmir Verlag, 2022).

Chan, Zoë et Diana Freundl, dir. *Jin-me Yoon: About Time*, Vancouver, Vancouver Art Gallery; Munich, Hirmir Verlag, 2022.

Collins, Curtis Joseph, *Feigned Memories*, Lethbridge, University of Lethbridge Art Gallery, 2003.

Derkson, Jeff, *Fugitive Spaces*, Vancouver, Catriona Jeffries Gallery, 2004.

Edelstein, Susan, *Unbidden*, Kamloops, Kamloops Art Gallery, 2004.

Edmunds, Kristy, *Pushing Image Paradigms: Conceptual Maneuvers in Recent Photography*, Portland, Portland Institute for Contemporary Art, 1996.

Evenden, Kirstin, *Welcome Stranger Welcome Home*, Calgary, Glenbow Museum, 2002.

Ferguson, Bruce, *Third Istanbul Biennale*, Istanbul, Istanbul Foundation for Culture and Arts, 1993.

Ferguson, Deanna et Bruce Grenville, dir., *Home and Away: Crossing Cultures on the Pacific Rim*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2003.

Fleming, Marnie, *Beaver Tales*, Oakville, Oakville Galleries, 2000.

Folland, Tom, *Social Subjects*, Toronto, YYZ, 1993.

Grenville, Bruce, *Corpus*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1993.

Hackett, Sophie, et al., *Ten Years: Aimia/AGO Photography Prize 2008–2017*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 2017.

Hough, Jessica, *Family*, Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art, 2002.

Hurtig, Annette, *Jin-me Yoon: Touring Home From Away*, North Vancouver, Presentation House Gallery, 2003.

———, *Lost Homelands*, Kamloops, Kamloops Art Gallery, 2001.

———, *Art Now: AN EXPANSIVE FIELD of PLAY*, Kamloops, Kamloops Art Gallery, 1998.

———, « Art and its Practices », *The Culture of Nature*, Kamloops, Kamloops Art Gallery, 1996.

Kim, Elaine, et al., *Across the Pacific: Contemporary Korean and Korean-American Art*, New York, Queens Museum of Art, 1994.

Kim, Hong-hee, *The Eighth Ssamzie Space Open Studio Exhibition*, Séoul, Ssamzie Space, 2007.

Knights, Karen. *(Inter)reference Part II: (In)authentic (Re)search*, Vancouver, Women in Focus Gallery, 1990.

Laing, Carol, *Picture Theory*, Toronto, YYZ, 1995.

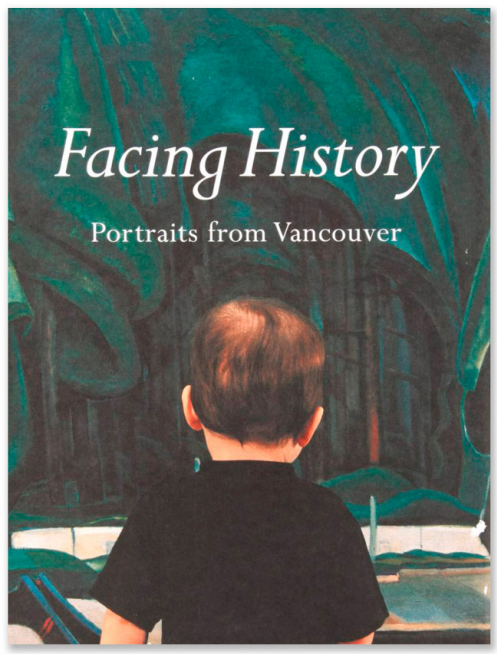
LandMarks2017: Art + Places + Perspectives = Repères2017 : art + lieux + perspectives, Toronto, The Magenta Foundation, 2018.

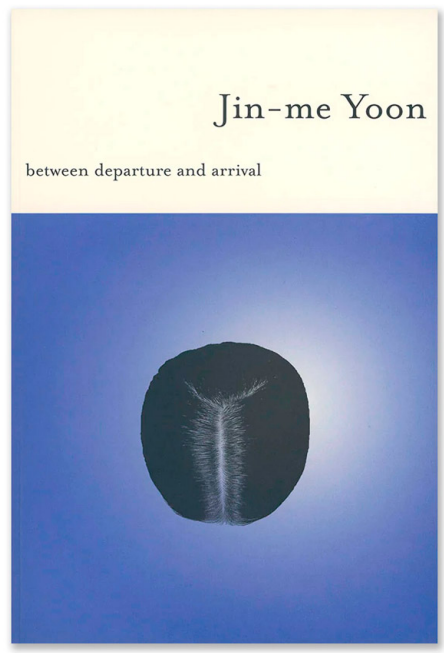
Love, Karen, dir., *Facing History: Portraits from Vancouver*, Vancouver, Presentation House Gallery, 2004.

Mills, Josie, *Land Matters*, Lethbridge, University of Lethbridge Art Gallery, 2009.

Min, Susette S., *Caught Between the Sheets*, Los Angeles, Los Angeles Photography Center, 1992.

Nakanishi, Sonoko et al., *Aichi Trienniale 2010: Cities and Bodies*, Nogoya, comité organisateur de la Triennale d'Aichi, 2010.





GAUCHE : Couverture du catalogue d'exposition *Facing History: Portraits from Vancouver* (Vancouver, Presentation House Gallery, 2004). DROITE : Couverture du catalogue d'exposition *Jin-me Yoon: between departure and arrival* (Vancouver, Western Front, 1998).

Nemiroff, Diana, *Traversées*,
Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1998.

Park, Liz, *What Moves Us*, Vancouver, Western Front Publication, 2009.

Phillips, Kimberly, *13 Ways to Summon Ghosts*, Gordon Smith Gallery of Canadian Art, 2018.

Radul, Judy, *A Dark Display: Video Installations by Andreas Hintermaier, Jan Peacock, Andrew Power, Cathy Sisler, Yoko Takashima, Jin-me Yoon*, Vancouver, Western Front Gallery, 1999.

———, *Jin-me Yoon: between departure and arrival*, Vancouver, Western Front, 1998.

Scott, Kitty, *Touring Home: Jin-me Yoon*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1991.

Simblist, Noah et Sally Frater, *Places of a Present Past*, Hudson, Publication Studios, 2015.

The 30th Artists Today Exhibition: Asia Pacific Universe: Contemporary Art from Australia, Canada, China, India, Japan and the Philippines, Yokohama, Yokohama Citizens' Gallery, 1995.

Um, Nancy, *Korean WRAPsody: The Visual Legacy of Pojagi*, Los Angeles, Korean American Museum, 1998.

Watson, Scott, *Heroic/Romance*, Vancouver, Galerie d'art, Université de la Colombie-Britannique, 1991.

Wendt, Pan et Kevin Rice, *RE:collection*, Charlottetown, Confederation Centre of the Arts, 2017.

Wong, Paul, *Yellow Peril: Reconsidered*, Vancouver, On Edge Productions Society, 1990.

PUBLICATIONS CRITIQUES CHOISIES

Arnold, Grant, « Purism, Heterogeneity and *A Group of Sixty-Seven* », *Collapse*, Burnaby, Vancouver Art Forum Society, 1997.

Belton, Robert, *Sights of Resistance*, Calgary, University of Calgary Press, 2001.

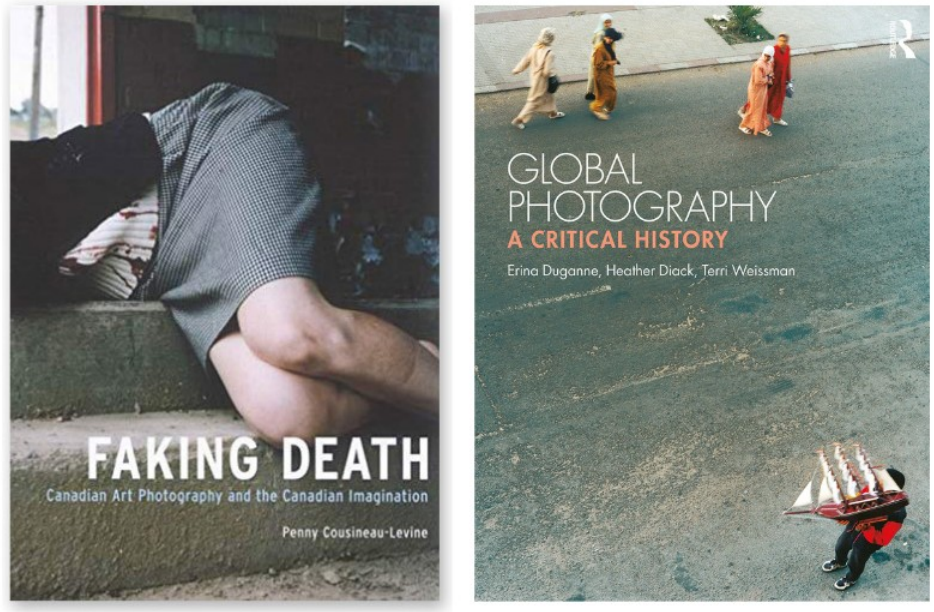
« The Canadian Vernacular », *Prefix Photo Magazine*, nº 38 (automne-hiver 2018).

Casteel, Sarah, *Second Arrivals: Landscape and Belonging in the Contemporary Writings of the Americas*, Charlottesville, University of Virginia, 2007.

Cousineau-Levine, Penny, *Faking Death: Canadian Photography and the Canadian Imagination*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003.

Davis, Heather, dir., *Desire Change: Contemporary Feminist Art in Canada*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press et Mentoring Artists for Women's Art (MAWA), 2017.

Day, Iyko, *Alien Racialization and the Logic of Settler Colonial Capitalism*, Durham, Duke University Press, 2016.



GAUCHE : Couverture de l'ouvrage *Faking Death: Canadian Photography and the Canadian Imagination* (Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003).
DROITE : Couverture de l'ouvrage *Global Photography: A Critical History* (Londres et New York, Routledge, 2020).

Decter, Leah et Carla Taunton, dir., « Beyond Unsettling », *Public*, nº 64 (2021).

Dickenson, Victoria et al., *The Good Lands*, Vancouver, Figure 1 Publishing, 2017.

Duganne, Erina, Heather Diack, Terri Weissman, dir., *Global Photography: A Critical History*, Routledge, 2020.

Grace, Sherrill, *Canada and the Idea of the North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002.

Grenville, Bruce et Scott Steedman, *Visions of British Columbia: A Landscape Manual*, Vancouver, Vancouver Art Gallery et Douglas & McIntyre Publishers Inc., 2009.

Jennison, Rebecca, « Aidentiti, kioku, imeji: Jin-me Yoon no aato » (« Identity, Memory and Image: the Art of Jin-me Yoon »), *Bijutsu Undo Shi: Kenkyukai Nyusu*, Club for Art Action History, Newsletter nº 87 (20 avril 2007), p. 7-9.

Jessup, Lynda, « The Group of Seven and the Tourist or The More Things Change… », *Journal of Canadian Studies*, nº 37 (octobre 2002).

Kang, Hyun Yi Laura, *Compositional Subjects: Enfiguring Asian/American Women*, Durham, Duke University Press, 2002.

Kim, Areum, « We Relate, Therefore We Are: Relation-Making in Jin-me Yoon's Practice », *C Magazine*, nº 144 (hiver 2020).

Kunard, Andrea, *La photographie au Canada 1960-2000*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2017.

———, « Giving Context: Souvenirs of the Self (Lake Louise) », *Blackflash*, nº 28.1 (2010).

Lafleur, Brenda, « 'Resting' in history: translating the art of Jin-me Yoon », *Generations and Geographies in the Visual Arts*, Londres, Routledge, 1996.

Langford, Martha, *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007.

Lau, Charlene, « Jin-me Yoon: Passages through Phantasmagoria », *Canadian Art Online* (février 2009).

Laurence, Robin, « Spellbinding Show Feels Like Home, From Afar », *The Georgia Straight*, 11-18 décembre 2003.

Low, Joni, « Embodied Collisions of Space and Time », *Rice Paper Magazine: Space, Culture, Place*, vol. 14, nº 3 (2009), p. 24-29.

Manning, Erin, *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home and Identity in Canada*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

McGonigal-Videla, David, « Other forms of Being Together », *Rungh Magazine*, vol. 8, nº 2 (2021).

Miki, Roy et Fred Wah, dir., *Colour. An Issue*, West Coast Line, nº 13/14 (printemps-automne 1994).

Miller, Earl, « Jin-me Yoon: Unbidden », *Art AsiaPacific*, nº 48 (printemps 2006), p. 91.

Nolte, Victoria, « Toward a Formal Language of Resonance: Diaspora and Place in the Video Works of Jin-me Yoon », *Verge: Studies in Global Asias*, vol. 8, nº 2 (automne 2022), p. 91-118.

Park, Liz, « Crawl and Trace: Invisible Histories and Project of Remembering », *Fillip* (printemps 2010).

Richards, Lyn, « Jin-me Yoon: Hauntings of self and migration », *Galleries West* (mai 2022).

Robinson, Dylan, *Hungry Listening*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2020.

Sawyer, Harvey, *The Centre for All Canadians: Five Decades of Inspiration and Excellence*, Charlottetown, Confederation Centre for the Arts, 2014.

Tan, Kathy-Ann, *Reconfiguring Citizenship: National and Post-national imaginaries in North American Prose, 1850–2010*, Detroit, Wayne State University Press, 2015.

Watson, Scott, « Race, Wilderness, Territory and the Origins of Modern Canadian Landscape Painting », *Semiotext(e) Canadas*, New York, Semiotext(e)/Marginal Editions, 1994.

Williams, Carol, *Image and Inscription: An Anthology of Contemporary Canadian Photography*, Toronto, YYZ Books et Gallery 44, 2005.



Colis rempli de trouvailles envoyé à Jin-me Yoon par James Luna, 3 juin 1997.

À PROPOS DE L'AUTEURE

MING TIAMPO

Ming Tiampo est professeure d'histoire de l'art et codirectrice du Centre pour l'analyse culturelle transnationale de l'Université Carleton. Commissaire d'expositions et de manifestations publiques, elle a coorganisé l'événement *Gutai: Splendid Playground* (Gutai : magnifique terrain de jeu) au Musée Guggenheim de New York (2013), et elle est l'une des codirectrices de Worlding Public Cultures, un forum transnational de partage d'idées et de recherches, et de *Asia Forum for the Contemporary Art of Global Asias*, une plateforme de discussion itinérante. Spécialiste des modernismes transnationaux, Tiampo est l'auteure de *Gutai: Decentering Modernism* (University of Chicago Press, 2011). Elle s'intéresse également à l'étude comparative des diasporas, notamment aux histoires de la migration post-empire, s'attardant plus particulièrement aux artistes d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine des anciens empires français et britannique. Parmi ses projets de livres actuels, on compte *Transversal Modernism/s: The Slade School of Fine Art*, une monographie qui réimagine les intersections transculturelles par le truchement de la microhistoire globale, et *Intersecting Modernisms*, un recueil de textes qui abordent les modernismes mondiaux.



« Si Jin-me Yoon se fait d'abord connaître pour ses œuvres qui remettent en question les narratifs identitaires canadiens et contestent les récits anti-asiatiques, ses projets ultérieurs explorent les réseaux mondiaux et les diasporas, démontrant comment le colonialisme et le développement économique effréné détruisent l'humanité et la planète. […] Au Canada et à l'international, l'art de Yoon est en avance sur son temps. »



© 2022 Institut de l’art canadien. Tous droits réservés.
ISBN 978-1-4871-0298-2

Publié au Canada

Institut de l’art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l’auteure
Je tiens à souligner que j’ai grandi sur le territoire non cédé des peuples Salish de la côte et que je travaille aujourd’hui sur le territoire non cédé du peuple Algonquin Anishnaabeg. Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers ces peuples pour être les gardiens des terres et des eaux de ces territoires, ainsi que pour leur générosité, leurs enseignements et leur ouverture à un dialogue continu. J’aimerais remercier Jin-me Yoon et son studio, l’Institut de l’art canadien, ainsi que mes collègues et toutes les personnes avec qui j’ai eu la chance d’échanger. Ma plus profonde gratitude va à ma famille, à qui ce livre est dédié.

De l’Institut de l’art canadien

COMMANDITAIRES DE L’OUVRAGE

ELEANOR ET FRANCIS SHEN

COMMANDITAIRE FONDATEUR

BMO

L’Institut de l’art canadien tient à souligner la générosité des commanditaires en titre de cet ouvrage, Eleanor et Francis Shen.

Nous remercions le commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien, BMO Groupe financier.

L'IAC tient également à souligner l'appui des autres commanditaires en titre de la saison 2022-2023 du projet de livres d'art canadien en ligne : Banque Scotia; K. James Harrison et Melinda Harrison; la Sydney and William R. Pieschel Foundation; ainsi que Morden Yolles.

L'IAC témoigne sa reconnaissance envers ses mécènes visionnaires : Anonyme; Kiki Delaney, CM, et Ian Delaney; l'honorable Margaret Norrie McCain, CC; la Sabourin Family Foundation; ainsi que la Gerald Sheff and Shanitha Kachan Charitable Foundation.

L'IAC exprime sa gratitude envers ses mécènes principaux : Anonyme; Alexandra Baillie; Alexandra Bennett; la Claudine and Stephen Bronfman Family Foundation; Grant et Alice Burton; Jamie Cameron et Christopher Bredt; la Connor, Clark & Lunn Foundation; Jon S. Dellandrea, CM, et Lyne Dellandrea; Linda et Steven Diener; Roger et Kevin Garland; Karen Girling et Bruce MacLellan; Joan et Martin Goldfarb; la Scott Griffin Foundation; Tim et Darka Griffin; le Groupe financier Banque TD; K. James Harrison et Melinda Harrison; la Henry White Kinnear Foundation; la Michael and Sonja Koerner Charitable Foundation; Michelle Koerner et Kevin Doyle; Alan et Patricia Koval Foundation; Christine Laptuta; Janet et Willard L'Heureux; Liza Mauer et Andrew Sheiner; Nancy McCain et Bill Morneau; la McLean Foundation; John Mulvihill, CM, et Nancy Mulvihill; la Fondation Jean Paul Riopelle; Andrew Stewart; la Trinity Development Foundation; Fred et Linda Waks; Bruce V. Walter et Erica Walter; la Jack Weinbaum Family Foundation; Susan Wortzman; Jane Zeidler; Joyce Zemans, CM, et Fred Zemans; ainsi que Sara et Michael Angel.

Nous sommes reconnaissants envers nos mécènes : Diana Billes; Eric et Jodi Block; Anne-Marie Canning; Cowley Abbott; Mike et Kim Downs; Lilly Fenig; Jane et Michael Freund; Leslie S. Gales et Keith Ray; Katherine Graham Debost; Reesa Greenberg; Graham et Mary Hallward; le fonds Richard et Beryl Ivey au sein de la London Community Foundation; la Norman and Margaret Jewison Charitable foundation; Elaine Kierans et Shawn McReynolds; KPMB Architects; Marcia McClung et Franklyn Griffiths; Marci McDonald et St. Clair Balfour; Trina McQueen; Gilles et Julia Ouellette; Sandra Pitblado, CM, et Jim Pitblado, CM; Michael Simmonds et Steven M. Wilson; Michael et Renae Tims; Carol Weinbaum; ainsi que Robin et David Young.

L'IAC tient à remercier chaleureusement Jin-me Yoon et ses collègues pour leur soutien incroyable à chaque étape de la production de ce projet. En plus de cet appui, l'IAC tient enfin à remercier : le Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Jennifer Nicoll, Grace LeSurf); Artspeak, Vancouver (Alexandra Bischoff); Associated Press Images (Kathryn Parent); le Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne (Grace Fraraccio); la Banque Scotia; le Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (Laura Graziano); Blum and Poe, Los Angeles, Californie (Audrey Warne); Character Media, Gardena, Californie; la Contemporary Art Gallery, Vancouver (Kolton Procter); la Dalhousie Art Gallery, Halifax (Sym Corrigan); Droits d'auteur Arts visuels, Montréal (Marcia Lea); le Festival de photo CONTACT Banque Scotia, Toronto (Brian St. Denis); la Galerie

d'art de l'Université Carleton, Ottawa (Sandra Dyck); Hauser & Wirth, Londres (Rosa Bacile) et Zurich (Valeria Bruecker, Anna Caruso); Jenny Holzer Studio (Eric Sumption); KBS Media, Séoul, Corée (Moosung Kang); Kiang Malingue, Hong Kong (Ella Liao); Macaulay & Co. Fine Art (Nikki Peck); Mitchell-Innes & Nash, New York (Isabelle Hogenkamp); la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver (Teresa Sudeyko, Karen Zalamea); le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Raven Amiro, Philip Dombowsky); le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax (Shannon Parker); le Musée des beaux-arts de Vancouver (Danielle Currie); l'Office national du film du Canada, Montréal (Alexandra Hubert, Michael Shu); Presse Canadienne Images (Andrea Gordon); RMN-Grand Palais, Paris; les SFU Galleries, Burnaby (Christina Hedlund); SOCAN (Jane Labiak); Sprüth Magers, Berlin (Monika Simm); Stanford University Press, Redwood City, Californie (Kristen Spina Harrison); Studio Lee Bul, Séoul, Corée (Chloe Cho, Shinmyung Oh, Olive Han); la succession Alex Colville (Ann Kitz); la succession Lawren Harris (Stewart Sheppard); la succession Tseng Kwong Chi/Muna Tseng Dance Projects, New York (Cindy Lee); la succession James Luna/Garth Greenan Gallery, New York (Niki Hunt); la succession Nobuo Sekine (Yoko Sekine); le Victoria & Albert Museum, Londres (Freya Levett); ainsi que Jeff Wall Studio (Cora Hall). Nous remercions en outre Sarah Cameron Sunde, Steven Cottingham, Shawna Dempsey et Lorri Millan, Rosalie Favell, Vera Gamboa, Jamelie Hassan, Faye HeavyShield, Tehching Hsieh (Maya Houng), Tiaré Jung, Lisa Kahane, Sharon Kahanoff, Mary Kelly, Barbara Kruger, Ken Lum, Koizumi Meiro, Tzu Nyen Ho, Alanis Obomsawin, Adria Otte, Lawrence Paul Yuxweluptun, Marian Penner Bancroft, Ingrid Pollard, Arthur Renwick, Pipilotti Rist, Cindy Sherman, Lisa Steele, Jeff Thomas, Reiko Tomii, ainsi que Camille Turner.

L'IAC remercie les propriétaires de collections privées qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cet ouvrage.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de l'ensemble des objets protégés par le droit d'auteur dans cette publication. L'Institut de l'art canadien corrigera cependant toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture



Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (*Un groupe de soixante-sept*), détail, 1996. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



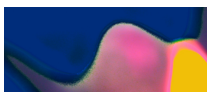
Biographie : Jin-me Yoon. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares : Jin-me Yoon, *Long View 1* (*Regarder au loin 1*), 2017. (Voir les détails ci-dessous.)



Questions essentielles : Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self [Lake Louise]* (*Souvenirs du moi [Lac Louise]*), 1991. (Voir les détails ci-dessous.)



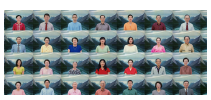
Style et technique : Jin-me Yoon, *Mul Maeum*, arrêt sur image, 2022. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Jin-me Yoon, *Long View 2* (*Regarder au loin 2*), 2017 (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Jin-me Yoon, vue de l'installation *Saekdong Skies: Other Way Through]* (*Ciel de saekdong : l'autre chemin*), 2020. (Voir les détails ci-dessous.)



Copyright et mentions : Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (*Un groupe de soixante-sept*), détail, 1996. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des œuvres de Jin-me Yoon



As It Is Becoming [Beppu: Atomic Treatment Centre] (*Telle qu'elle devient [Beppu : Centre de traitement atomique]*), arrêt sur image, 2008. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



As It Is Becoming [Seoul] (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), arrêt sur image, 2008. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



As It Is Becoming [Seoul] (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), arrêt sur image, 2008. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



between departure and arrival (*entre départ et arrivée*), 1997, vue de l'installation au Musée d'art de Joliette en 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Paul Litherland.



Dreaming Birds Know No Borders (*Les oiseaux rêveurs font fi des frontières*), arrêt sur image, 2021. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



The dreaming collective knows no history [US Embassy to Japanese Embassy, Seoul] (*Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]*), arrêt sur image, 2006. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



The dreaming collective knows no history [US Embassy to Japanese Embassy, Seoul] (*Le collectif rêveur ne connaît aucune histoire [de l'ambassade des États-Unis à l'ambassade du Japon, Séoul]*), arrêt sur image, 2006. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Ear to Ground (*Oreille au sol*), arrêt sur image, 2012. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Fugitive [Unbidden] 3 (*Fugitif [Indésirable] 3*), 2004. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2007 (2007.15). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Fugitive [Unbidden] 5 (*Fugitif [Indésirable] 5*), 2004. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



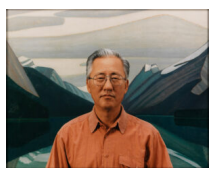
A Group of Sixty-Seven (*Un groupe de soixante-sept*), détail, 1996. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, achat, 2004 (VAG 97.2 a-eeeeee) et du Musée du portrait du Canada/Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, achat, 2006 (R12594). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



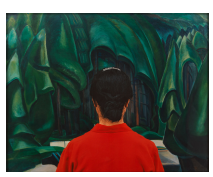
A Group of Sixty-Seven (*Un groupe de soixante-sept*), détail, 1996. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, achat, 2004 (VAG 97.2 a-eeeeee) et du Musée du portrait du Canada/Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, achat, 2006 (R12594). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



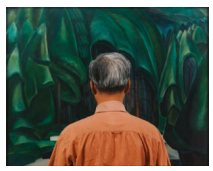
A Group of Sixty-Seven (*Un groupe de soixante-sept*), détail, vue frontale, 1996. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, achat, 2004 (VAG 97.2 a-eeeeee). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



A Group of Sixty-Seven (*Un groupe de soixante-sept*), détail, vue frontale, 1996. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, achat, 2004 (VAG 97.2 a-eeeeee). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



A Group of Sixty-Seven (*Un groupe de soixante-sept*), détail, vue arrière, 1996. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, achat, 2004 (VAG 97.2 a-eeeeee). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



A Group of Sixty-Seven (*Un groupe de soixante-sept*), détail, vue arrière, 1996. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, achat, 2004 (VAG 97.2 a-eeeeee). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



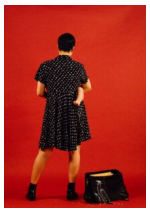
Impermanent Recollection (*Souvenir transitoire*), 1990. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Imprimé publicitaire pour *Yellow Peril: Reconsidered* (Péril jaune : reconsidéré), 1990-1991, une exposition itinérante organisée par Paul Wong. Image provenant de l'œuvre *(Inter)reference Part I, (Im)permanent (Re)collection* [*(Inter)référence partie I, (Res)souvenir (im)permanent*], détail, 1990. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Intersection 1, détail du panneau gauche, 1996. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
© Jin-me Yoon.



Intersection 1, détail du panneau droit, 1996. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
© Jin-me Yoon.



Intersection 2, détail du panneau gauche, 1998. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
© Jin-me Yoon.



Intersection 2, détail du panneau droit, 1998. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
© Jin-me Yoon.



Intersection 3, détail du panneau gauche, 2001. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
© Jin-me Yoon.



Intersection 3, détail du panneau droit, 2001. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
© Jin-me Yoon.



Intersection 5, détail du panneau gauche, 2001. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



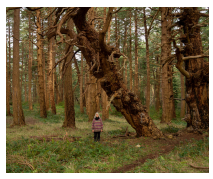
Intersection 5, détail du panneau droit, 2001. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



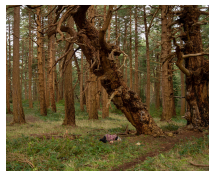
Levels 1 [Time New Again] (Niveaux 1 [Temps nouveau bis]), 2010/2022. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Living Time (*Temporalités*), arrêt sur image, 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



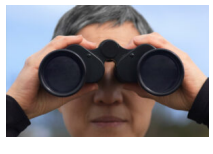
Living Time 1 (*Temporalités 1*), détail du panneau gauche, 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



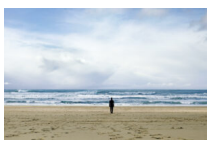
Living Time 1 (*Temporalités 1*), détail du panneau droit, 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Long View (*Regarder au loin*), arrêt sur image, 2017. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Long View 1 (*Regarder au loin 1*), 2017. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Long View 2 (*Regarder au loin 2*), 2017. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Matters Flows… (*Flux de matière…*), 2018. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Mul Maeum, arrêt sur image, 2022. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Mul Maeum, arrêt sur image, 2022. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Mul Maeum, arrêt sur image, 2022. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Mul Maeum, arrêt sur image, 2022. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



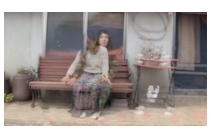
Mul Maeum, arrêt sur image, 2022. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



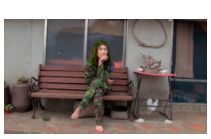
Mul Maeum, arrêt sur image, 2022. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Mul Maeum, arrêt sur image, 2022. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



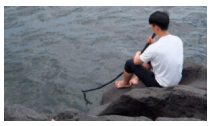
Other Hauntings [Dance] (*Autres spectres [danse]*), arrêt sur image, 2016. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Other Hauntings [Dance] (*Autres spectres [danse]*), arrêt sur image, 2016. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Other Hauntings [Song] (*Autres spectres [chanson]*), arrêt sur image, 2016. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Other Hauntings [Song] (*Autres spectres [chanson]*), arrêt sur image, 2016. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Planche contact, vers les années 1980. Recherche dans la collection coréenne, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Questions of Home I (*Questions d'appartenance I*), 1994, de Jin-me Yoon et Susan Edelstein. Fonds de la Vancouver Association for Noncommercial Culture. Collection de la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Avec l'aimable autorisation de la Morris and Helen Belkin Art Gallery. © Jin-me Yoon et Susan Edelstein.



Questions of Home II (*Questions d'appartenance II*), 1994, de Jin-me Yoon et Susan Edelstein. Fonds de la Vancouver Association for Noncommercial Culture, Collection de la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Avec l'aimable autorisation de la Morris and Helen Belkin Art Gallery. © Jin-me Yoon et Susan Edelstein.



Rubble [Untunnelling Vision] (*Rubble [Élargir la vision]*), 2020. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Rubble in Rubbleland [Untunnelling Vision] (*Rubble au pays des décombres [Élargir la vision]*), 2020. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Screens (*Écrans*), détail, 1992. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Souvenirs of the Self [Banff Springs Hotel] (*Souvenirs du moi [L'hôtel Banff Springs]*), 1991, imprimée en 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Souvenirs of the Self [Bankhead] (*Souvenirs du moi [Bankhead]*), 1991, imprimée en 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Souvenirs of the Self [Lake Louise] (*Souvenirs du moi [Lac Louise]*), 1991, imprimée en 1996. Collection MCPC, Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1996 (EX-96-88). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada et de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Souvenirs of the Self (*Souvenirs du moi*), couverture de l'ensemble de cartes postales, 1991. Collection de la SFU Art Collection, Burnaby, don de l'artiste, 2015 (WA05587). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Souvenirs of the Self [Rocky Mountain Bus Tour] (*Souvenirs du moi [Les montagnes Rocheuses en autocar]*), 1991, imprimée en 2000. Collection de la MacKenzie Art Gallery, Regina, achat, avec le soutien financier du Programme d'aide aux acquisitions du Conseil des arts du Canada (2001.3). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



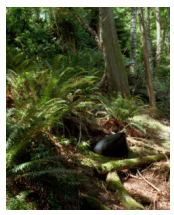
Testing Ground (*Terrain d'essai*), arrêt sur image, 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Testing Ground (*Terrain d'essai*), arrêt sur image, 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



This Time Being 2 (*Cette fois-ci 2*), 2013. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



This Time Being 5 (*Cette fois-ci 5*), 2013. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



This Time Being 7 (*Cette fois-ci 7*), 2013. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



This Time Being 9 (*Cette fois-ci 9*), 2013. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Touring Home From Away (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), panneau avant, 1998. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Touring Home From Away (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), panneau arrière, 1998. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



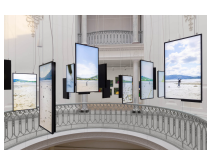
Touring Home From Away (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), panneau arrière, 1998. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



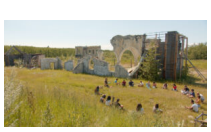
Turn (*Tourner*), arrêt sur image, 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Turn (*Tourner*), arrêt sur image, 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Turning Time [Pacific Flyways] (*Temps au tournant [Voies migratoires du Pacifique]*), 2022, vue de l'installation au Musée des beaux-arts de Vancouver en 2022. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Ian Lefebvre.



Untunnelling Vision (*Élargir la vision*), arrêt sur image, 2020. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Untunnelling Vision (*Élargir la vision*), arrêt sur image, 2020. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



Untunnelling Vision (*Élargir la vision*), arrêt sur image, 2020. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



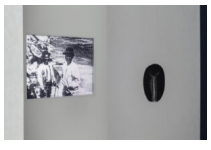
Upon the Wreckage [Untunnelling Vision] (*Vue sur les décombres [Élargir la vision]*), 2020. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon.



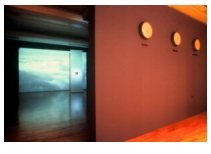
Vue de l'installation *As It Is Becoming [Seoul]* (*Telle qu'elle devient [Séoul]*), 2008, à la Kamloops Art Gallery en 2022. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Scott Massey.



Vue de l'installation *Beneath* (*Sous*), 2012, au Musée des beaux-arts de Vancouver en 2012. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Musée des beaux-arts de Vancouver.



Vue de l'installation *between departure and arrival* (*entre départ et arrivée*), 1997, au Musée d'art de Joliette en 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Paul Litherland.



Vue de l'installation *between departure and arrival* (*entre départ et arrivée*), 1997, au Musée des beaux-arts de l'Ontario' Toronto, en 1997. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : MBAO.



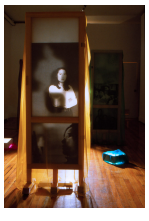
Vue de l'installation *Carrying Fragments [Untunnelling Vision]* (*Transporter des fragments [Élargir la vision]*); *Saekdong Skies: Other Way Through]* (*Ciel de saekdong : l'autre chemin]*), 2020, à la TRUCK Contemporary Art Gallery, Calgary, en 2020. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Brittany Nickerson.



Vue de l'installation *A Group of Sixty-Seven* (*Un groupe de soixante-sept*), 1996. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, achat, 2004 (VAG 97.2 a-eeeeee). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Rachel Topham/Museum of Vancouver.



Vue de l'installation *Imagining Communities* (*Imaginer des communautés*), 1996, à la Artspeak Gallery, Vancouver, en 1996. Mention de source : Kim Clarke.



Vue de l'installation *Imagining Communities* (*Imaginer des communautés*), 1996, à la Artspeak Gallery, Vancouver, en 1996. Mention de source : Kim Clarke.



Vue de l'installation *Other Hauntings [Song]* (*Autres spectres [chanson]*), 2016, à la Nanaimo Art Gallery en 2017. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Sean Fenzl/Nanaimo Art Gallery.



Vue de l'installation *Saekdong Skies: Other Way Through]* (*Ciel de saekdong : l'autre chemin]*), 2020, à la TRUCK Contemporary Art Gallery, Calgary, en 2020. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Brittany Nickerson.



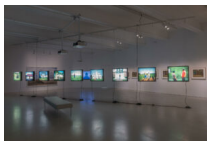
Vue de l'installation *Regard*, 1999. Collection du Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et des Archives du ACCA. © Jin-me Yoon.



Vue de l'installation *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), 1991. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Scott Massey.



Vue de l'installation de *Souvenirs of the Self* (*Souvenirs du moi*), projet de cartes postales, 1991. Collections variées. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Sean Fenzl/Nanaimo Art Gallery, 2017.

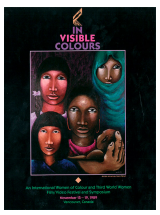


Vue de l'installation *Touring Home From Away* (*Visiter son chez-soi depuis l'ailleurs*), 1998, au Musée d'art de Joliette en 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Paul Litherland/Musée d'art de Joliette.



Vue de l'installation *Channel [Unbidden]* (*Canal [Indésirable]*), 2003; (*it is this/it is that*) [*c'est ceci/c'est cela*], 2004, au Musée d'art contemporain des Laurentides, Saint-Jérôme, en 2019. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jin-me Yoon. Mention de source : Lucien Lisabelle.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



Affiche pour l'événement *In Visible Colours: Women of Colour and Third World Women Film/Video Festival and Symposium*, 1989. Avec l'aimable autorisation de Media Arts Network of Ontario, Toronto.



African Notes Parts 1 and 2 (*Notes africaines Parties 1 et 2*), détail, 1983/2021, de Laiwan. Collection de la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, achat avec le soutien du Conseil des arts du Canada et de la Morris and Helen Belkin Foundation, 2021. Avec l'aimable autorisation de la Morris and Helen Belkin Art Gallery. © Laiwan.



Artifact Piece (*Artefact*), 1987/1990, de James Luna. Avec l'aimable autorisation de la succession James Luna et la Garth Greenan Gallery, New York. © Succession James Luna.



Bannière de l'exposition *Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national*, au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, en 1995.



The Bear Portraits: 1996 F.B.I. Samuel de Champlain Monument #1, Ottawa, Ontario (*Portraits de Bear : F.B.I. 1996 Monument de Samuel de Champlain nº 1, Ottawa, Ontario*), 1996, de Jeff Thomas. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Thomas.



Birthday Suit: with scars and defects (*Costume d'Ève : avec cicatrices et défauts*), arrêt sur image, 1974, de Lisa Steele. Collection du Agnes Etherington Art Centre, Kingston, achat, financement de projet olympique, 1976 (19-090). Avec l'aimable autorisation de VTape, Toronto. © Lisa Steele et Visual Arts-CARCC, 2022.



By Land and Sea [Prospect and Refuge]: The 700-year-old oak at Chortitza, site of the first Mennonite gathering in South Russia in 1789 (*Par terre et par mer [Prospect et refuge] : Le chêne de 700 ans à Chortitza, site du premier rassemblement mennonite dans le sud de la Russie en 1789*), 1999-2000, de Marian Penner Bancroft. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Vancouver. © Marian Penner Bancroft.



Cérémonie de remise du Prix de photographie Banque Scotia consacrant Jin-me Yoon, dans le cadre du festival CONTACT, 2022. Avec l'aimable autorisation de Banque Scotia, Toronto.



Chung Soon Chin et Myung Choong Yoon à l'aéroport international de Gimpo, à Séoul, avant le départ de ce dernier pour le Canada en 1966, photographie non attribuée. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



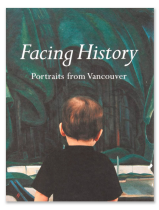
Colis rempli de trouvailles envoyé à Jin-me Yoon par James Luna, 3 juin 1997. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



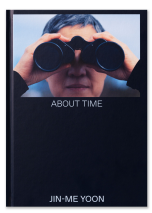
The Collector/The Artist in Her Museum (*La collectionneuse/L'artiste dans son musée*), 2005, de Rosalie Favell. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2008 (42458). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Rosalie Favell.



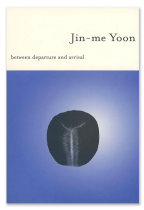
Coupure de presse à propos de la conférence *Articulations of Korean Women*, dans le *KoreAm Journal*, mai-juin 1994. Collection de Character Media, Gardena, Californie. Avec l'aimable autorisation de Character Media. © Character Media.



Couverture du catalogue d'exposition *Facing History: Portraits from Vancouver*, Vancouver, Presentation House Gallery, 2004.



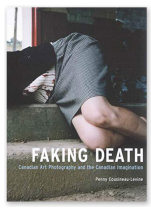
Couverture du catalogue d'exposition *Jin-me Yoon: About Time*, Vancouver, Vancouver Art Gallery; Munich, Hirmir Verlag, 2022.



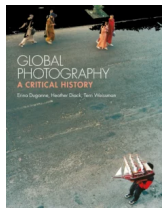
Couverture du catalogue d'exposition *Jin-me Yoon: between departure and arrival*, Vancouver, Western Front, 1998.



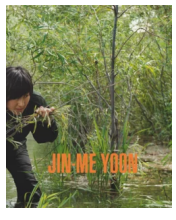
Couverture de l'ouvrage *Compositional Subjects: Enfiguring Asian/American Women*, Durham, Duke University Press, 2002.



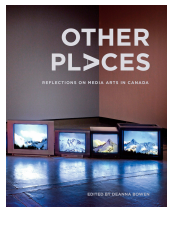
Couverture de l'ouvrage *Faking Death: Canadian Photography and the Canadian Imagination*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003.



Couverture de l'ouvrage *Global Photography: A Critical History*, Londres et New York. Routledge, 2020. Avec l'aimable autorisation de Routledge, Taylor & Francis Group.



Couverture de l'ouvrage *Jin-me Yoon*, Göttingen, Steidl Verlag, 2022. Avec l'aimable autorisation de Steidl Verlag.



Couverture de l'ouvrage *Other Places: Reflections on Media Arts in Canada*, Toronto, Réseau des arts médiatiques de l'Ontario et Public Books, 2019.



Couverture d'une publication numérique trilingue (coréen, français, anglais) produite par la Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa, 2021. Avec l'aimable autorisation de la Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa. © Jin-me Yoon.



Cravings (*Désirs insatiables*), 1988, de Lee Bul. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Lee Bul. Mention de source : Choi Jeong Hwa.



Edward Burtynsky et Jin-me Yoon à la cérémonie de remise du Prix de photographie Banque Scotia, 2022.



Enregistrement graphique/Dessin de changement issu de l'atelier « Relation Making in the Context of Racism and Settler-Colonialism », 2019, de Tiaré Jung. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Tiaré Jung.



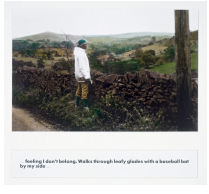
Enregistrement graphique/Dessin de changement issu de l'atelier « Relation Making in the Context of Racism and Settler-Colonialism », 2019, de Tiaré Jung. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Tiaré Jung.



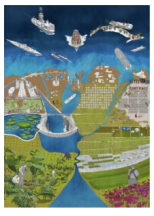
La famille élargie de Yoon accueillant des proches en visite de Corée, à l'aéroport international de Vancouver, v.1975, photographie non attribuée. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



La famille Yoon à Iri (aujourd'hui Iksan), dans la province du Jeolla du Nord, v.1960, photographie non attribuée. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



'…feeling I don't belong. Walks through leafy glades with a baseball bat by my side…' (*'…le sentiment de n'être pas à ma place. Des promenades au sein de clairières verdoyantes avec un bâton de baseball à mes côtés…'*), 1987, d'Ingrid Pollard. Collection du Victoria and Albert Museum, Londres, acquisition, 1993 (E.725-1993). Avec l'aimable autorisation du Victoria and Albert Museum. © Ingrid Pollard/SOCAN, 2022.



Feral Atlas: Empire–Anthropocene Detonator Landscape (*L'Atlas féral : L'Anthropocène-plus-qu'humain*), publication numérique et œuvre d'Anna Lowenhaupt Tsing, Jennifer Deger, Alder Keleman Saxena et Feifei Zhou, Stanford, Stanford University Press, 2021.



La Heldenplatz à Vienne, en Autriche, en 1938, photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.



Hometown Queen (*Reine de ma ville*), 2002, de Camille Turner. Composition de Camille Turner, photographie de Patrick Ellard et Barbara Greczny. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Camille Turner.



Hotel Aporia (*Hôtel Aporia*), 2019, de Ho Tzu Nyen. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Ho Tzu Nyen. Mention de source : Takeshi Hirabayashi.



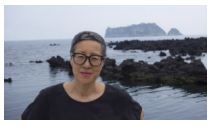
Indian World My Home and Native Land (*Monde indien ma maison et ma terre natale*), 2012, de Lawrence Paul Yuxweluptun. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Macaulay & Co Fine Art, Vancouver. © Lawrence Paul Yuxweluptun.



Intérieur aux aubergines, 1911, d'Henri Matisse. Collection du Musée de Grenoble, don de l'artiste et sa famille, 1922 (MG 2161). Avec l'aimable autorisation du Musée de Grenoble.



Jin-me Yoon. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Mention de source : Ian Kenji Barbour.



Jin-me Yoon. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Mention de source : Jae Woo Kang.



Jin-me Yoon à New York, début des années 1990, photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Jin-me Yoon dans les bras de Chung Soon Chin Yoon, v.1960, photographie non attribuée. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



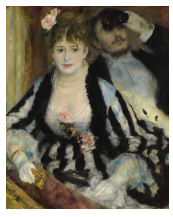
Jin-me Yoon et Ian Kenji Barbour sur l'île de Jeju, en Corée du Sud, pour le tournage de *Mul Maeum*, 2019, photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Jin-me Yoon lors de son exposition de fin d'études du baccalauréat en beaux-arts, Collège d'art et de design Emily-Carr, 1990, photographie non attribuée. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



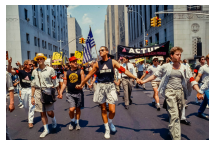
Lesbian National Parks and Services (*Les services et parcs nationaux lesbiens*), 1997, de Shawna Dempsey et Lorri Millan. Collection des artistes. Avec l'aimable autorisation des artistes. © Shawna Dempsey et Lorri Millan. Mention de source : Don Lee/The Banff Centre, 1997.



La loge, 1874, de Pierre-Auguste Renoir. Collection de la Courtauld Gallery, Londres (P.1948.SC.338). Avec l'aimable autorisation de la Courtauld Gallery.



Maligne Lake, Jasper Park (*Lac Maligne, parc Jasper*), 1924, de Lawren S. Harris. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Achat, 1928 (3541). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Lawren Harris.



Marche de la fierté à New York avec des activistes du groupe Act Up, 1987. Collection Directphoto/Alamy Stock Photo.



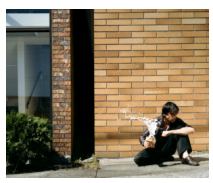
Meeting Nasser (*Rencontre avec Nasser*), 1985, de Jamelie Hassan. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa, Ontario, 2003 (2003.79). Avec l'aimable autorisation de la Dalhousie Art Gallery, Halifax. Mention de source : Wes Johnston. © Jamelie Hassan.



Mercy Garden Retour Skin (*Jardin de la miséricorde retour peau*), 2014, de Pipilotti Rist et Heinz Rohrer pour le son. Avec l'aimable autorisation de l'artiste, de Hauser & Wirth et Luhring Augustine, Zurich. © Pipilotti Rist. Mention de source : James Horan.



Meshes of the Afternoon, arrêt sur image, 1943, de Maya Deren. Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.



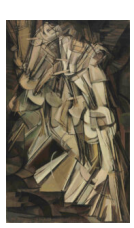
Milk (*Lait*), 1984, de Jeff Wall. Collection du Museum of Modern Art, New York, œuvre acquise grâce au legs de Mary Joy Thomson (480.2004). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Wall Studio.



New York, New York, 1979, de Tseng Kwong Chi. Avec l'aimable autorisation de Muna Tseng Dance Projects, New York. © Succession Tseng Kwong Chi/Muna Tseng Dance Projects.



New York, New York, 1979, de Tseng Kwong Chi. Avec l'aimable autorisation de Muna Tseng Dance Projects, New York. © Succession Tseng Kwong Chi/Muna Tseng Dance Projects.



Nu descendant un escalier n°2, 1912, de Marcel Duchamp. Collection du Philadelphia Museum of Art, collection Louise et Walter Arensberg (1950-134-59).



Old Time Coast Village (*Ancien village de la côte*), 1929-1930, d'Emily Carr. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, fonds Emily Carr (42.3.4). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Vancouver.



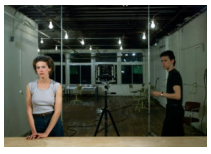
One Year Performance, First Three Hours and Last Three Hours (Performance d'un an, trois premières heures et trois dernières heures), 1983-1984, de Tehching Hsieh. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Tehching Hsieh.



Des personnes sud-coréennes regardant l'émission spéciale de KBS *Reuniting Separated Families* (« À la recherche des familles séparées »), 1983, photographie non attribuée. Collection des Archives de KBS, Séoul. Avec l'aimable autorisation des Archives de KBS.



Phase–Mother Earth (*Phase-Terre-Mère*), 1968, de Nobuo Sekine. Avec l'aimable autorisation de la succession Nobuo Sekine et de Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo. © Succession Nobuo Sekine. Mention de source : Osamu Murai.



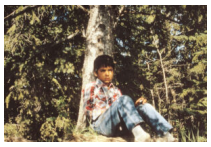
Picture for Women (*Photo pour les femmes*), 1979, de Jeff Wall. Collection du Centre Georges Pompidou, Paris, achat, 1987 (AM 1987-1135). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Wall Studio.



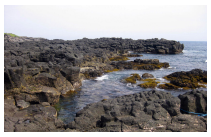
Post-Partum Document: Documentation IV—Transitional Objects, Diary and Diagram (*Document post-partum : documentation IV – objets transitionnels, journal et diagramme*), 1976, de Mary Kelly. Collection du Musée de Zurich. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Mitchell-Innes & Nash, New York. © Mary Kelly.



Relatum [formerly Phenomena and Perception B] (*Relatum [anciennement phénomène et perception B]*), 1969/2012, de Lee Ufan. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Blum and Poe, New York. © Lee Ufan/SOCAN 2022. Mention de source : Joshua White.



Richard Cardinal: Cry from a Diary of a Métis Child, arrêt sur image, 1986, d'Alanis Obomsawin. Collection de l'Office national du film du Canada, Montréal. Avec l'aimable autorisation de l'ONF. © Alanis Obomsawin.



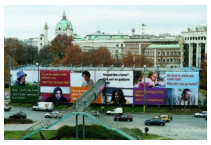
Rochers de Gureombi sur l'île de Jeju, Corée du Sud, 2012, d'Adria Otte. Collection d'Adria Otte. Avec l'aimable autorisation d'Adria Otte/Flickr. © Adria Otte.



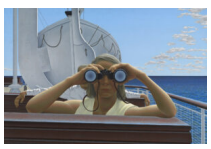
Sisters (*Sœurs*), 1993, de Faye HeavyShield. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, achat, 1995 (1995.2.A-L). Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien. © Faye HeavyShield.



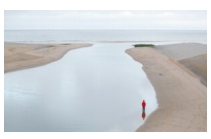
Un soldat nord-coréen regarde le côté sud avec des jumelles pointées entre deux soldats sud-coréens, dans la zone démilitarisée (DMZ), dans le village frontalier de Panmunjom, zone commune de sécurité, en 2003. Avec l'aimable autorisation d'Images de la Presse canadienne. © Associated Press Images. Mention de source : Vincent Yu/Associated Press.



There is no place like home (*On n'est vraiment bien que chez soi*) installée au Kunsthalle de Vienne en 2021, de Ken Lum. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2005 (2005.88.1-6). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Ken Lum.



To Prince Edward Island (*Vers l'Île-du-Prince-Édouard*), 1965, d'Alex Colville. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1966 (14954). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © MBAC.



36.5/A Durational Performance with the Sea (*36,5/Une performance de longue durée avec la mer*), 2013, de Sarah Cameron Sunde. Mention de source : Jonas de Witte.



Untitled Film Still #17 (*Photographie de film sans titre nº 17*), 1978, réimprimée en 1998, de Cindy Sherman. Collection de la Tate Gallery, Londres, présenté par Janet Wolfson de Botton, 1996 (P11516). Avec l'aimable autorisation de l'artiste, de Hauser & Wirth et Luhring Augustine, Zurich. © Cindy Sherman.



Untitled [the Sand Grain Story] (*Sans titre [l'histoire du grain de sable]*), 1980, de Theresa Hak Kyung Cha. Collection de l'Université de Californie, Berkeley Art Museum et Pacific Film Archive; don de Theresa Hak Kyung Cha Memorial Foundation. Avec l'aimable autorisation du Berkeley Art Museum et de Pacific Film Archive. © Theresa Hak Kyung Cha Memorial Foundation.



Voice of a Dead Hero (*Voix d'un héros mort*), 2010, de Koizumi Meiro. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Koizumi Meiro.



Vue d'installation de l'exposition *Magiciens de la terre*, au Centre Pompidou, Paris, en 1989. Collection du Centre Pompidou MNAM-CCI, bibliothèque Kandinsky, Paris (EX320). Mention de source : RMN-Grand Palais, Paris/Béatrice Hatala/Konstantinos Ignatiadis. © Barbara Kruger/Sprüth Magers Berlin-Londres.



Wet'suwet'en, British Columbia (*Wet'suwet'en, Colombie-Britannique*), 2005, d'Arthur Renwick. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Arthur Renwick.

L'ÉQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Directrice adjointe
Jocelyn Anderson

Directrice de la rédaction en français
Annie Champagne

Responsable principale du site Web et de la mise en page
Simone Wharton

Éditeur (révision de fond)
Cy Strom

Correctrice d'épreuves (anglais)
Clare Sully-Stendahl

Traductrice
Christine Poulin

Réviseure linguistique (français)
Ginette Jubinville

Correcteur d'épreuves (français)
Julien-Claude Charlebois

Adjointe à la rédaction et au design
Barbara Campbell

Adjointe à la recherche iconographique
Emily Putnam

Conception de la maquette du site
Studio Blackwell

COPYRIGHT
© 2022 Institut de l'art canadien. Tous droits réservés.

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada
Titre : Jin-me Yoon : sa vie et son œuvre / Ming Tiampo.
Noms : Tiampo, Ming, auteure. | Institut de l'art canadien, éditeur.
Description : Publié aussi en anglais sous le titre : Jin-me Yoon: life & work. | Comprend des références bibliographiques.
Identifiants : Canadiana 20220455112 | ISBN 9781487102999 (HTML) | ISBN 9781487102982 (PDF)
Vedettes-matière : RVM: Yoon, Jin-me, 1960- | RVM: Yoon, Jin-me, 1960-—Critique et interprétation. |
RVM : Artistes—Canada—Biographies. | RVMGF : Biographies.
Classification : LCC N6549.Y66 T5314 2022 | CDD 709.2—dc23