

CARL BEAM

SA VIE ET SON ŒUVRE

par Anong Migwans Beam

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières

03
Préface

06
Biographie

30
Œuvres phares

56
Questions essentielles

71
Style et technique

87
Où voir

96
Notes

102
Glossaire

117
Sources et ressources

124
À propos de l'autrice

125
Copyright et mentions



PRÉFACE

RECONNAISSANCE DU TERRITOIRE

Ce souvenir de mon père et de son art a été écrit chez moi, dans la Première Nation M'Chigeeng, qui fait partie de la Confédération des Trois Feux et de la Nation anishinaabe; dans la maison en adobe qu'il a construite dans le champ de pommes de terre de son grand-père; sur une terre choisie et transmise à notre famille depuis le traité de Manitoulin de 1836 et le traité Robinson-Huron conclu avec la Couronne en 1850, bénie de doux érables à sucre et d'un sol riche, et nichée dans une vallée entre trois lacs à Mnidoo Mnising, sur l'île Manitoulin.

J'utilise une méthode de travail qui explore le collage pour interpréter le monde, qui n'est pas un point de vue fixe, mais qui bouge dans tous les sens[1].
—Carl Beam



Carl et Anong Migwans Beam, s.d., photographie d'Ann Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Carl Beam était mon père. Dans les voix et les temps que j'emploie tout au long de ce livre, j'ai cherché à refléter le fait que notre relation était proche, affectueuse et sûre. Bien qu'il s'agisse d'une histoire sur lui et son art, je me retrouve dans une curieuse posture en la racontant, parfois un personnage du récit et parfois une voix distante et objective qui raconte la vie et l'œuvre de mon père.

Lorsque je parle de son art, une voix à la troisième personne permet une distance critique entre « Carl », l'artiste, et moi, historienne de l'art, administratrice des arts, peintre, graveuse et fabricante de peinture. Parfois, cependant, j'ai l'impression qu'une voix à la première personne reflète plus fidèlement la nature des conversations au cours desquelles « mon père » a partagé avec moi ses pensées et ses préoccupations artistiques. Je ne pense pas que cette fluctuation lui déplairait. En fait, je pense qu'il aurait voulu que chaque personne approchant son art le conçoive grâce à ses propres perceptions. De cette manière, le public devient un participant profondément engagé dans la création et la découverte de significations, ainsi qu'un observateur critique déchiffrant et décodant les images à travers des filtres contextuels, d'histoire de l'art, coloniaux et sociaux, parmi tant d'autres.

En écrivant ce livre, j'ai voulu respecter la méthode de création de mon père, le collage, qui se présente comme une stratégie créative en accord avec son intérêt pour la sémiotique, soit l'étude des signes et des symboles. J'y déploie ma voix propre, que je réunis avec celles de commissaires, de spécialistes et, bien sûr, de mon père. En incluant ses mots – ses entrées de journal et ses réflexions sur son propre travail – j'ai intégré son essence dans cette histoire qui est la sienne. Ces perspectives sont toutes assemblées pour donner un portrait multidimensionnel et dynamique de la vie et de l'art de mon père.

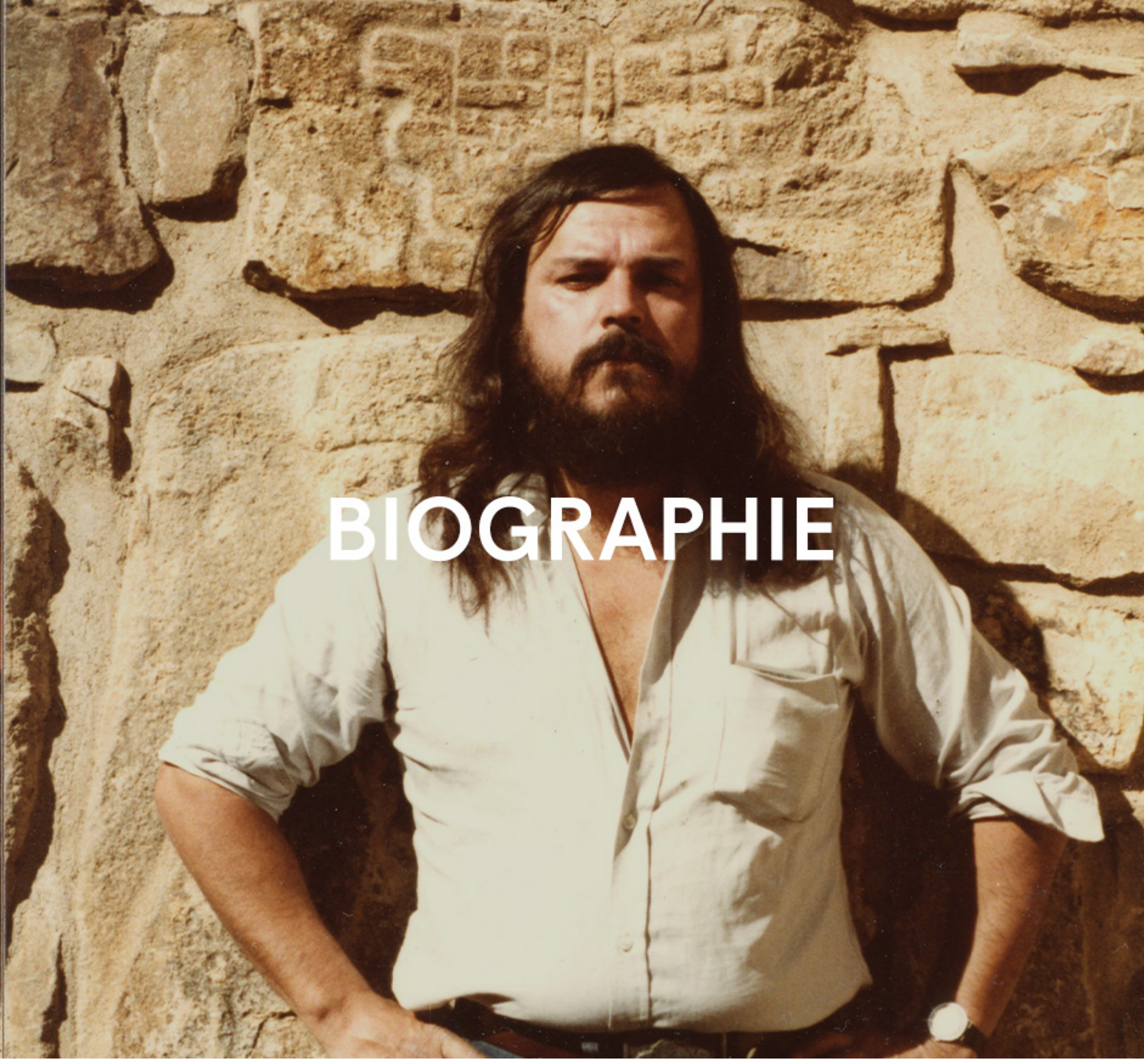




GAUCHE : Carl Beam, *Autobiographical Errata* (*Errata autobiographique*), 1997, émulsion photo, aquarelle et encre sur papier, 104,1 x 74,9 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Carl Beam, *Various Concerns of the Artist* (*Les différentes préoccupations de l'artiste*), 1984, eau-forte en couleur, épreuve d'artiste, 116,8 x 76,2 cm, Gallery Gevik, Toronto. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Il m'a souvent répété qu'il faisait de l'art pour les gens qui réfléchissent. Il invitait son public à s'attaquer aux idées qu'il traitait dans ses œuvres, à se mesurer à son langage visuel complexe et à remettre en question ce qu'il voyait jusqu'à ce que de nombreuses significations possibles émergent de cette confrontation, comme si elles changeaient de forme devant l'œil et l'esprit. J'espère que ce livre aidera les gens à comprendre comment réfléchir à l'œuvre de mon père.

Anong Migwans Beam
Octobre 2023



BIOGRAPHIE

Peintre, graveur, céramiste et artiste de performance, Carl Beam (1943-2005) remet en question les idées reçues sur la créativité des Premières Nations ainsi que sur le style et le contenu de l'art autochtone. Son œuvre est une réflexion sur les expériences contemporaines des peuples de l'île de la Tortue. En 1985, Beam est à l'avant-garde d'un mouvement qui fait pression sur l'élite artistique canadienne pour que soient incluses les perspectives négligées dans les expositions et les publications. Il est le premier artiste issu des Premières Nations à voir ses œuvres achetées par le Musée des beaux-arts du Canada à titre d'art contemporain autochtone. La carrière artistique de Beam reflète son engagement à lutter contre les stéréotypes et les préjugés.

Catalyseur de changement, il pousse le Canada à reconnaître son histoire coloniale et raciste.

PREMIÈRES ANNÉES ET NOMS

Combien de mots me faudrait-il pour décrire le pouvoir de l'absence, ou l'état d'une « absence de mot », et quel serait le pouvoir d'un mot « écrit » par rapport à un mot « parlé » et à un mot « remémoré »?
–Carl Beam, poésie spontanée inscrite sur une œuvre d'art sans titre dans les Archives Carl Beam, Musée des beaux-arts du Canada.

Carl Beam naît le 24 mai 1943 dans la Première Nation M'Chigeeng, également appelée West Bay, sur l'île Manitoulin dans la baie Georgienne, un bras du lac Huron. Manitoulin, la plus grande île entourée d'eau douce au monde, est connue des Anishinaabeg sous le nom d'île de l'Esprit. Elle marque le cœur de l'île de la Tortue (l'Amérique du Nord) et est la demeure du Grand Esprit, Gitchi Manitou. L'île Manitoulin est un lieu sacré pour les Ojibwe et pour de nombreuses autres Premières Nations d'Amérique du Nord; c'est là que les grands chefs anishinaabeg sont enterrés depuis des millénaires.



Carl Beam, sa mère, Barbara Migwans, et sa petite sœur, Marjorie, sur l'île Manitoulin, 1946, photographie non attribuée.

Pour le jeune Beam, l'île Manitoulin est un endroit où il se sent ancré dans l'histoire de ses ancêtres. Carl reçoit l'enseignement de sa mère, Barbara Migwans, et d'autres membres de sa communauté. Il apprend aussi en interagissant avec l'environnement naturel ainsi qu'en découvrant l'histoire et les légendes qui animent la terre. Mais ce chez-soi est aussi un lieu de perturbations inquiétantes. Son enfance est marquée par le chaos qui découle de la détresse et des abus, de la toxicomanie et de la disjonction sociale résultant de l'éclatement des familles et des communautés. À l'âge adulte, Carl reconnaît que l'environnement dysfonctionnel dans lequel il a grandi l'a traumatisé. Plus tard, il cherche à supprimer les souvenirs de la souffrance de son enfance, mais il honore également les enseignements reçus pendant cette période. Il n'a pas peur de puiser dans son passé en quête d'inspiration créative, même si le processus est douloureux ou dérangeant. Son traumatisme exige une réponse artistique.

Carl est l'enfant aîné de Barbara Migwans et Edward Cooper, qui se fiancent à sa naissance. Edward, soldat de l'armée américaine stationné à Philadelphie, déserte pour épouser Barbara, fille du chef ojibwe de West Bay, Dominic

Migwans, et d'une femme ojibwe-mohawk de Sturgeon Falls, dans le nord de l'Ontario, Annie Commanda. Lorsque le prêtre devant célébrer le mariage avertit secrètement la police militaire, Edward est renvoyé dans son régiment et le mariage n'a jamais lieu. C'est le milieu de la Seconde Guerre mondiale, et Edward est expédié au front peu de temps après. Il est capturé et interné dans un camp de prisonniers de guerre à Bad Soden, en Allemagne, où il meurt en 1945.





GAUCHE : Barbara Migwans et Maime Migwans, la mère et la tante de Carl Beam, v.1942, photographie non attribuée. DROITE : Dominic Migwans, le grand-père de Carl Beam, v.1950, photographie non attribuée.

Barbara donnera finalement à Carl, ainsi qu'à ses sept autres enfants, le nom de famille de son nouveau partenaire, Dallas Beam. Mon père m'a raconté les violences physiques qu'il a subies aux mains de Dallas. Je pense que ses grands-parents, Dominic Migwans et Annie Commanda, étaient également au courant, car ils l'ont accueilli chez eux et l'ont élevé avec leur famille jusqu'à ce qu'il entre au pensionnat Garnier de Spanish, et pendant les étés qui ont suivi. Ils ont élevé leur petit-fils sous le nom de Carl Edward Migwans, et c'est ainsi qu'il est inscrit sur le registre de sa réserve d'origine. Jeune adulte, Carl utilise les deux noms de famille : Migwans et Beam.

Carl porte également un nom ojibwe, Ahkideh, qui signifie « brave, courageux ou vaillant ». Ce nom lui a été donné par les sages de la communauté pour honorer la relation presque mystique qu'il entretient avec son animal spirituel, l'ours. Carl est un jeune garçon quand son grand-père Dominic abat un ours qui menace la communauté. Tandis que les autres enfants craignent l'animal, Carl étonne tout le monde en rampant jusqu'à lui et en jouant avec lui. Plus tard, quand il est âgé d'environ treize ans, Carl combat un ours pour protéger ses jeunes frères et sœurs. Alors que l'animal s'approche de la cabane où ils restaient pendant que leur mère s'occupait de son terrain de trappage, Carl installe son frère et sa sœur sur une étagère surélevée et maintient ensuite un matelas contre la porte tout en repoussant la bête avec un couteau de cuisine. Il plante finalement le couteau dans l'ours. Ni le couteau ni l'animal n'ont jamais été retrouvés.



Carl Beam, *Time Warp* (*Une brèche dans le temps*), 1984, acrylique sur lin, 304 x 1219 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
© Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Les ours occupent une place prépondérante dans l'iconographie artistique de Carl, qui les représente soit comme son alter ego, soit comme une manifestation subconsciente de lui-même. Dans sa plus grande peinture, une acrylique sur lin de 12,2 mètres intitulée *Time Warp* (*Une brèche dans le temps*), 1984, une inscription manuscrite rappelle une conversation qu'il a eue en rêve avec un ours. Il fait remarquer à l'époque que les rêves d'ours portent chance, « mais seulement si vous n'avez pas peur dans le rêve[1] ».

PENSIONNAT GARNIER

Erratum autobiographique n° 502 : Me voici [enfant] avec un pistolet dans chaque main, affublé d'un complexe de John Wayne. Je suis sûr… et les trois photos du bas représentent certains des cauchemars et des épreuves qui m'ont été infligés par la suite, en tant qu'être humain sentient… mais je crois pouvoir voir la folie de tout ça, y compris la mienne, ou peut-être surtout la mienne, on ne sait jamais… Bien sûr, c'est de la pure poésie.
—Carl Beam, v.1988





GAUCHE : Carl Beam, *Self-Portrait as John Wayne, Probably* (*Autoportrait en John Wayne, probablement*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990, eau-forte sur papier d'Arches, 109,2 x 83,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : L'École secondaire Garnier, également connue sous le nom de Pensionnat indien pour garçons de Spanish, s.d., photographie non attribuée, Archives des Jésuites au Canada, Montréal.

La mère de Carl, Barbara Migwans, est déterminée à envoyer son fils à l'école primaire, car elle n'a pas eu la même chance. Elle voulait devenir enseignante, mais en tant que fille aînée de sa famille, elle n'avait pas le droit d'aller à l'école et devait aider à élever ses frères et sœurs plus jeunes. Pour offrir à son fils les meilleures possibilités d'éducation, elle l'envoie à l'école secondaire Garnier à Spanish, en Ontario, sur la rive nord du lac Huron. Également connue sous le nom de Pensionnat indien pour garçons de Spanish, Garnier était le seul pensionnat au Canada dirigé par les Jésuites. Carl y devient pensionnaire à l'âge de dix ans.



Carl Beam, *Survivor of Education* (*Survivant de l'éducation*), s.d., émulsion photographique sur toile, 40,6 x 50,8 cm, collection privée. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Garnier est tristement célèbre pour ses conditions de vie épouvantables de même que pour les négligences et abus odieux subis par ses élèves. La Commission de vérité et réconciliation du Canada (CVR) a montré que plus d'un tiers des Jésuites « accusés de manière crédible » d'abus sexuels sur des mineurs travaillaient dans des communautés des Premières Nations ou à Garnier en tant qu'enseignants, préfets, cuisiniers et entraîneurs[2]. Les abus subis par les élèves n'étaient pas isolés; il est désormais manifeste que la violence est imprégnée dans le système des pensionnats partout au Canada. La séparation forcée des enfants de leur communauté faisait partie d'un mandat visant à assimiler les

populations autochtones, ce que les agents du gouvernement ont invoqué pour justifier une cruauté inimaginable[3]. Dans son œuvre, telle *Survivor of Education* (*Survivant de l'éducation*), s.d., Carl fait la lumière sur ces questions. Son expérience à Garnier est déterminante dans sa remise en question des systèmes de connaissances, de religion et des hiérarchies de pouvoir occidentaux.

Les abus dont Carl est victime à Garnier sont de nature à la fois culturelle et sexuelle. Sa langue maternelle, l'anishinaabemowin, est interdite; Carl et ses camarades de classe n'ont pas le droit de la parler. Il déclare plus tard : « Cela aurait été plus facile s'ils m'avaient dit que j'allais en prison. J'aurais pu mieux comprendre et survivre[4]. » Lorsque les élèves rentrent chez eux à l'île Manitoulin pour l'été, personne ne parle de ce qui se vit à l'école. Même si les abus se poursuivent, Carl n'arrive pas à les admettre.

Dans son premier acte de rébellion contre un système éducatif et social qu'il considère comme archaïque, étouffant et nocif, Carl abandonne l'école Garnier en dixième année. Il s'inscrit à des cours par correspondance et obtient son diplôme d'études secondaires à la fin des années 1950, avant ses anciens camarades de classe.

QUÊTE IDENTITAIRE

À la dérive après avoir quitté l'école, Carl commence à chercher du travail. Il occupe une série d'emplois dans le secteur de la construction et, dans les années 1960, il travaille sur la ligne de métro Bloor-Danforth de Toronto, ainsi qu'en Colombie-Britannique, dans une équipe qui lutte contre les incendies de forêt et sur un projet de barrage hydroélectrique qui lui coûte presque la vie. Alors qu'il se tient sur le toit en ciment placé sur une turbine en mouvement, le grutier perd le contrôle des commandes et Carl bascule dans l'embouchure de la turbine. Lorsqu'il revient à lui, il se retrouve miraculeusement sur une mince tablette composée de barres d'armature, la seule chose qui l'empêche de plonger dans les pales en rotation en dessous. Il réussit à se mettre à l'abri, et lorsqu'il rentre chez lui, il découvre qu'il était présumé mort.



Vue vers le sud à travers la branche est de l'aiguillage reliant la ligne University à la ligne Bloor-Danforth, entre les stations Museum et Bay, 27 juin 1963, photographie non attribuée, Archives de la ville de Toronto.

Entre le milieu et la fin des années 1960, un moment marqué par des emplois précaires et sporadiques, Carl commence à peindre pendant son temps libre. Expérimentant avec divers styles et modes de représentation, il se lance dans une quête de découverte de soi et de guérison, à la recherche d'une voix créative authentique. Au cours de cette décennie, Carl épouse sa première femme de laquelle il a cinq enfants : Clint, Carl Jr., Laila, Veronica et Jennifer. Ce mariage sera annulé par la suite.

En 1970, Carl apprend qu'il peut bénéficier d'une formation professionnelle par l'intermédiaire du ministère de la Main-d'œuvre du gouvernement fédéral. Il s'inscrit à un programme de dessin à la Kootenay School of the Arts de Nelson, en Colombie-Britannique, et choisit l'art commercial comme option. Il trouve ce cours si stimulant qu'en deuxième année (pour laquelle il obtient une bourse), il passe du programme de dessin à celui de beaux-arts.

Plus tard, Carl entame des études en littérature et en céramique à l'Université de Victoria. L'une de ses professeures est Frances Maria Hatfield (1924-2014), qui a elle-même étudié avec le célèbre potier britannique Bernard Leach (1887-1979). Elle éveille chez Carl un amour pour la céramique japonaise qu'il cultivera toute sa vie et qui nourrira sa pratique de la faïence des années 1980 aux années 2000.





GAUCHE : Artiste inconnu·e, Bol à thé (chawan), milieu du dix-neuvième siècle, terre cuite, décor peint à l'engobe blanc, glaçure noire, de type raku, sceau de « Murasakino », 9,3 cm (hauteur) x 11,8 cm (diamètre), Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : Carl Beam travaillant avec de l'argile et des barbotines sur le capot d'une voiture familiale bleue, 1981, photographie d'Ann Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Carl obtient son baccalauréat en beaux-arts en 1974. La même année, il s'inscrit au programme de maîtrise de l'Université de l'Alberta. Il souhaite rédiger un mémoire sur l'œuvre de l'artiste américain Fritz Scholder (1937-2005), un membre de la tribu Luiseño qui a souvent affirmé ne « pas être Indien[5] ». Carl est profondément influencé par la pensée de Scholder sur le « nouvel art indien ». En 1970, Scholder plaide en faveur d'une forme d'expression autochtone « marquée par ce qui se passe aujourd'hui[6] ». Il souligne qu'un art autochtone contemporain peut et doit s'inspirer de toutes les tendances actuelles. « Pour la première fois, affirme-t-il, les artistes indiens réalisent qu'ils vivent dans le monde entier, et pas seulement dans le monde indien[7].» Tout en appelant les jeunes « artistes indiens » à embrasser le présent, Scholder les exhorte également à ne pas perdre de vue leur héritage[8].

Carl est inspiré non seulement par l'engagement de Scholder en faveur d'une nouvelle forme d'art « contemporain mais… très indien[9] », mais aussi par ses peintures, lithographies et eaux-fortes, qui représentent des personnes autochtones ainsi que leurs conditions de vie actuelles. En adaptant les styles du pop art occidental, Scholder interpelle son public avec des images surprenantes et bouleversantes telles que *Indian with Beer Can* (*Indien avec une cannette de bière*), 1969. Cependant, Carl se fait dire par l'un de ses professeurs que l'art de Scholder n'est pas un sujet digne d'une étude académique. Offensé par ce qu'il perçoit comme le dénigrement raciste d'une voix unique prônant un nouveau paradigme visuel de l'expression artistique autochtone, Carl abandonne ses études en 1977 pour devenir un artiste à temps plein.





GAUCHE : Ken Rosenthal, *Fritz Scholder*, 1987, épreuve à la gélatine argentique, 23,7 x 23,5 cm, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington. DROITE : Fritz Scholder, *Indian Power* (*Pouvoir indien*), 1972, huile sur toile, 173,2 x 203,7 x 3,8 cm, Denver Art Museum.

CARRIÈRE EN ART

La décision de Carl de se consacrer entièrement à l'art est un incroyable acte de foi, compte tenu du fait que l'on compte peu d'artistes d'origine autochtone au Canada dans les années 1970. Pour lancer sa carrière, il participe à sa première exposition collective au Emily Carr Centre de Victoria en 1975.





GAUCHE : Daphne Odjig, *Pow Wow Dancer* (*Danseur de pow-wow*), 1978, acrylique sur toile, 91 x 86 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Carl Ray, *Beaverman* (*Homme-castor*), 1977, acrylique et encre sur papier, 60,9 x 76,2 cm, collection privée.

En tant qu'artiste autochtone, Carl n'apprécie pas d'être catalogué comme un disciple de son contemporain ojibwe Norval Morrisseau (1931-2007), qui, grâce à son école de Woodland, a placé l'art et les artistes autochtones au premier plan du paysage culturel canadien. Parmi les autres membres de l'école de Woodland, citons Daphne Odjig (1919-2016), Carl Ray (1943-1978), Joshim Kakegamic (1952-1993), Roy Thomas (1949-2004) et Blake Debassige (1956-2022). La popularité de leurs œuvres crée des attentes chez les adeptes de l'art autochtone, qui en viennent à croire que cet art est, et doit être, l'expression picturale des enseignements culturels présentés à la manière de Morrisseau.

Bien que Carl respecte le style de l'école de Woodland, il ne pense pas qu'elle lui donne la latitude créative nécessaire pour explorer sa voix naissante. À la place, comme l'a fait Fritz Scholder, il se tourne vers les modalités contemporaines du pop art, tels que les « *combines* » de Robert Rauschenberg (1925-2008), les œuvres en techniques mixtes de Jasper Johns (né en 1930) et les procédés de sérigraphie popularisés par Andy Warhol (1928-1987). Il est particulièrement attiré par les œuvres basées sur le collage auxquelles il a été

exposé pendant son éducation formelle. Dans son art, Carl commence à associer des objets trouvés avec de la peinture, des collages, de la prose et de la poésie pour produire des « champs d'images » richement stratifiés, engageant le public comme agent dynamique et actif dans le processus de création de sens.





GAUCHE : Jasper Johns, *Map* (*Carte*), 1961, huile sur toile, 198,2 x 314,7 cm, Museum of Modern Art, New York. © Jasper Johns/Sous licence de VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Andy Warhol, *Marilyn Diptych* (*Diptyque Marilyn*), 1962, encre de sérigraphie et peinture acrylique sur deux toiles, 205,4 x 144,8 cm (chacune), Tate Modern, Londres. ©The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Sous licence de Artists Rights Society (ARS), New York/CARCC Ottawa 2024.

Dans ses premières œuvres, telles que *The Elders* (*Les anciens*), 1978, une commande pour la Ojibwe Cultural Foundation, Carl travaille à partir de photographies de référence, rassemblant dans ce cas-ci des portraits, des paysages ainsi que des images d'un aigle en vol et appose même une plume d'aigle sur une toile peinte. Plus tard, il intègre du matériel photographique dans ses compositions en utilisant une technique de transfert de solvant inspirée des lithographies de Rauschenberg. Grâce au collage, Carl trouve un mode d'expression flexible qui correspond à son intérêt naissant pour la sémiotique, qu'il a explorée durant sa maîtrise en beaux-arts à l'Université de l'Alberta. La sémiotique l'aide à traiter les points de vue et les systèmes de connaissances contradictoires (et, selon lui, souvent ridicules) qui s'imposent à lui en tant qu'étudiant.





GAUCHE : Norval Morrisseau, *Ojibway Shaman Figure* (*Figure de chaman ojibway*), 1975, acrylique sur carton, 101,5 x 81,2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : Carl Beam, *The Elders* (*Les anciens*), 1978, techniques mixtes, 120 x 160 cm, Ojibwe Cultural Foundation, M'Chigeeng, île Manitoulin. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

En 1978, Carl participe à la National Native Artists Conference sur l'île Manitoulin. Il y rencontre Elizabeth McLuhan, Roz Vanderburgh, Beth Southcott, Tom Hill ainsi que d'autres spécialistes et commissaires qui joueront un rôle déterminant dans la promotion de styles alternatifs d'art autochtone contemporain au-delà de l'école de Woodland. Carl n'est pas un traditionaliste dont l'iconographie est ancrée dans le rituel et le symbolisme tribal ni dans la transformation et le développement personnel. Au contraire, son style personnel évolutif, qui rompt avec un paradigme raciste, adapte des modes de représentation novateurs. Le

contraste entre *Ojibway Shaman Figure* (*Figure de chaman ojibway*), 1975, de Morrisseau, et *Les anciens*, 1978, de Carl, montre à quel point il s'éloigne du mouvement de l'école de Woodland.

Pour un artiste autochtone de son temps, la voie suivie par Carl est à la fois courageuse et peu conventionnelle sur le plan créatif. De plus, elle est proprement sienne – influencée par les mouvements artistiques, les modes de représntation et les styles occidentaux qu'il a absorbés, elle exprime un point de vue différent sur l'autochtonie moderne. Il le fait remarquer plus tard : « Je n'ai pas été initialement séduit par mon propre talent ni par quelqu'un qui m'aurait dit que j'étais un artiste né. J'étais complètement non naturel[10]. » Pourtant, à l'époque, il est bien parti pour trouver sa propre voix, qu'il continuera à affiner au cours des décennies suivantes.



Carl Beam, *Untitled [Buffalo Shields]* (*Sans titre [Boucliers de buffles]*), 1979, aquarelle, 58,4 x 81,3 cm, Gallery Gevik, Toronto.
© Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

FAMILLE ET PRATIQUE CRÉATIVE EN EXPANSION

Carl rencontre sa future épouse, Ann Weatherby (1944-2024), lors d'un voyage à Toronto en août 1979. États-Unienne élevée à Fairmount, au New Jersey, elle arrive au Canada en tant qu'objectrice de conscience à la guerre du Vietnam et obtient le statut de résidente permanente en 1967. Lorsqu'elle rencontre Carl, elle vit à Toronto et est membre active de la communauté artistique locale ainsi qu'enseignante à l'école progressiste Three Schools of Art. Ann voit l'art de Carl pour la première fois alors qu'elle travaille comme illustratrice médicale au

service des médias éducatifs de l'Université de Toronto. Il y avait laissé des œuvres à l'attention des collectionneurs que sont Levi Courier, chercheur à l'Institut des sciences médicales, et le Dr Bernhard Cinader, qui dirigeait à l'époque le département d'immunologie de l'université[11]. Ann demande qui a créé l'œuvre qu'elle regarde et on lui répond que l'artiste sera au bureau le lendemain. Ann et Carl deviennent inséparables dès le moment de leur rencontre.





GAUCHE : Photographie du mariage d'Ann et de Carl Beam, prise à Camel Rock, au nord de Santa Fe, le 24 octobre 1979, photographie d'Ann et Carl Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Ann Beam avec sa fille, Anong, s.d., photographie de Carl Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Le 24 octobre 1979, deux mois après leur rencontre, le couple se marie au Nouveau-Mexique. Comme Ann le raconte: « Dès le début, Carl et moi […] nous voyagions beaucoup[12]. » Ann et Carl partagent un profond respect et une grande estime l'un pour l'autre ainsi que pour leurs pratiques artistiques respectives. Le couple collabore souvent et expose parfois ensemble. En raison de la trajectoire professionnelle de Carl, Ann devient son archiviste générale, suivant les ventes de ses œuvres de même que leur localisation, et documentant nombre de leurs discussions personnelles et professionnelles sur l'art contemporain.

Ann et Carl retournent à Toronto pour ma naissance en décembre 1980. Puis, lorsque j'ai huit mois, notre famille retourne dans le Sud-Ouest américain, s'installant d'abord en Arizona puis trouvant une petite maison en adobe à Arroyo Seco, au Nouveau-Mexique, juste au nord de Santa Fe. Cette « terre d'enchantement », le surnom de mes parents pour notre nouvelle maison, leur permet d'explorer leurs racines autochtones de façon novatrice en tant qu'artistes et céramistes tout en se mettant à l'écoute de l'ancienne énergie mystique et créative qu'ils ressentent dans cette région. Ma mère s'en souviendra plus tard :

> C'est là que nous avons découvert les techniques de poterie autochtone qui allaient devenir un véritable « buzz » pour les prochaines années. Nous vivions sur le haut plateau désertique du nord du Nouveau-Mexique, près des Pueblos du nord… et juste au-dessus de l'ancien monde anasazi[13].

Les œuvres d'Ann et de Carl sont rapidement adoptées par les marchés de l'art de Santa Fe et de Taos, plus accueillants, et le couple peut poursuivre ses

activités créatives librement. Le duo s'intéresse aux styles de poterie autochtone, en particulier à la poterie noire de Santa Clara et aux techniques de fabrication à la main. Bien que Carl peigne surtout des aquarelles de grand format pendant son séjour dans le Sud-Ouest, c'est aussi une période prolifique de poterie pour lui et Ann. Les deux artistes creusent leur propre argile et cherchent des engobes, des pierres à peindre et de la trempe. Carl et Ann visitent également les sources thermales près de Truth or Consequences, au Nouveau-Mexique, où le célèbre chef de guerre apache Geronimo s'était retiré pour soigner ses blessures et reprendre des forces. Le site laisse une telle impression sur Carl que les images de Geronimo se retrouvent dans plusieurs de ses estampes et de ses peintures tout au long de sa carrière.



Carl Beam, *Black Snake Pot* (*Pot au serpent noir*), s.d., grès émaillé, dimensions inconnues, collection privée. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. Alors qu'il vit dans le Sud-Ouest américain, Carl Beam crée plusieurs récipients comme celui-ci, dont la forme et la décoration s'inspirent de poteries noires similaires conçues au Pueblo de Santa Clara.

Au cours de l'été 1981, Ann et Carl s'installent sur l'île Manitoulin, en Ontario, où le duo travaille et organise des ateliers de poterie. Un an plus tard, leurs céramiques attirent l'attention de Jerome (Jerry) Brody, conservateur du Maxwell Museum of Anthropology de l'Université du Nouveau-Mexique, pour leur imagerie « idiosyncrasique », comme dans la composition de Carl sur le bol *Shaman Family (Famille de chamans),* 1986. De plus, les deux artistes exposent leurs poteries au Museum of the Southwest à Midland, au Texas. À l'automne 1982, mes parents retournent dans le Sud-Ouest, à Black Canyon City, en Arizona, et y poursuivent leur pratique de la poterie en utilisant la terre rouge caractéristique de la région. Ann et Carl font des recherches sur le tissage navaio, une technologie et une tradition que les deux artistes ramènent ensuite sur l'île Manitoulin.



Carl Beam, *Geronimo*, 1985, poterie vernissée, 28,6 x 27,9 x 4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

RECONNAISSANCE CRITIQUE

Au début des années 1980, période de voyages et de créativité accrue, le travail de Carl est inclus dans deux expositions marquantes : *New Work by a New Generation* (Nouvelles œuvres par une nouvelle génération), 1982, un projet coopératif de l'Assemblée mondiale des Premières Nations, du Saskatchewan Indian Federated College et de la Norman MacKenzie Art Gallery à Regina (aujourd'hui la MacKenzie Art Gallery), sous la direction de Robert Houle (né en 1947), et *Renewal: Masterworks of Contemporary Indian Art from the National Museum of Man* (Renouveau : chefs-d'œuvre de l'art indien contemporain du Musée national de l'Homme), 1982, présentée au Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art (aujourd'hui la Thunder Bay Art Gallery). Ces deux expositions remettent en question les notions dominantes du soi-disant art indien. Le travail de Carl – qui adopte une nouvelle

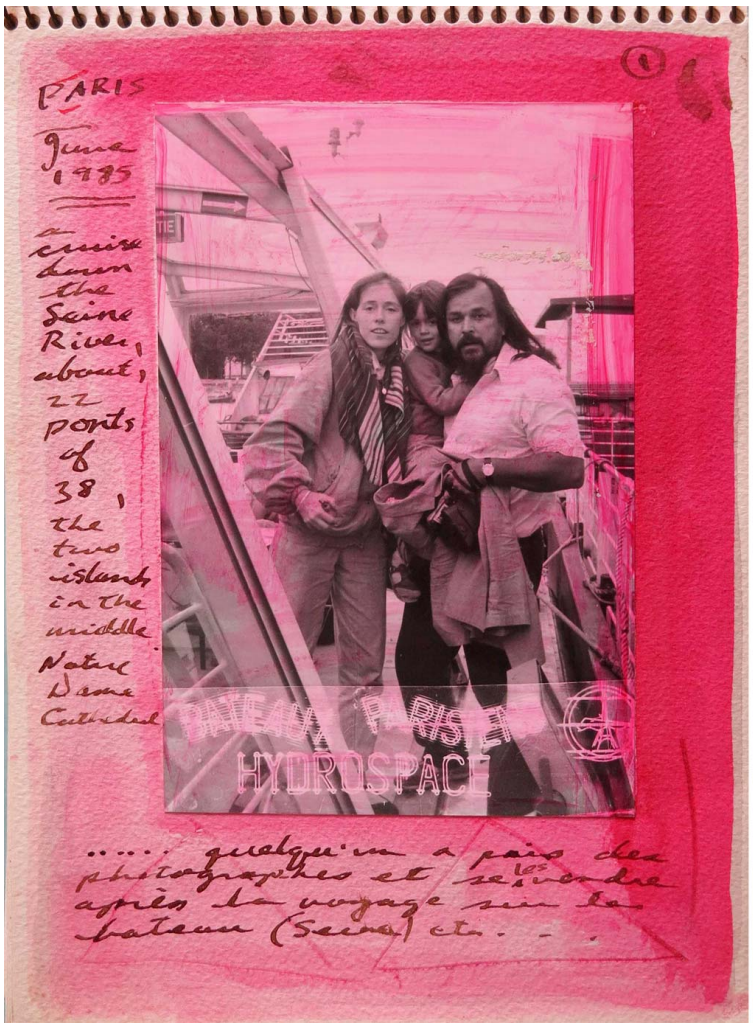
approche des thèmes et problèmes contemporains urgents auxquels sont confrontés les peuples autochtones – s'impose naturellement.

Les pièces présentées dans ces deux expositions permettent à Carl de se distinguer en tant qu'artiste visuellement fort, dont les idées prennent forme suivant des modalités résolument contemporaines. Dans *New Work by a New Generation*, il expose *Stone Geometry* (*Géométrie de la pierre*), 1980; *Buried Images* (*Images enfouies*), 1980; et *Stellar Associations* (*Associations stellaires*), 1981. Dans *Renewal: Masterworks of Contemporary Indian Art*, il présente la peinture qui a donné son nom à l'exposition, *Renewal* (*Renouveau*), 1980. La commissaire de l'exposition, Elizabeth McLuhan, souligne la complexité de la composition de l'œuvre, observant que « l'image oppose le passé et le présent dans les représentations juxtaposées du vol : la grâce naturelle de l'aigle et la technologie non naturelle de l'homme[14] ». Soutien actif et précoce de la carrière de Carl, McLuhan organise également sa première grande exposition solo dans une institution publique, *Altered Egos: The Multimedia Art of Carl Beam* (Égos altérés : l'art multimédia de Carl Beam) au Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art en 1984. Cette exposition présente son aquarelle sur papier grandeur nature suscitant la controverse, *Self-Portrait in My Christian Dior Bathing Suit* (*Autoportrait dans mon maillot de bain Christian Dior*), 1980.



Vue d'installation de l'exposition *Renewal: Masterworks of Contemporary Indian Art from the National Museum of Man* (Renouveau : chefs-d'œuvre de l'art indien contemporain du Musée national de l'Homme) au Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, 1er octobre 1982, photographie d'Ann Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

D'un carnet de croquis à l'autre, mon père documente cette période fertile et formatrice. Ces volumes sont remplis de notes d'amour et de portraits – certains par Ann de Carl, et d'autres par Carl de Ann. Ils contiennent des détails sur leur vie et sur leur vie commune, ainsi que des schémas que Carl dessine souvent (envisageant de futurs projets de sculpture), des idées de peintures et des notes sur l'architecture. Inspiré par le travail de Jack Kerouac (1922-1969) et d'autres poètes de la Beat Generation, Carl se sert également de ses carnets pour enregistrer ses écrits spontanés. Ses idées de flux de conscience inspirent une grande partie de son travail. Il appelle ces écrits des « koans », en référence à la tradition bouddhiste zen qui consiste à mettre au défi les disciples avec des déclarations, des questions ou des dialogues souvent paradoxaux dans le cadre d'une pratique méditative. Les koans obligent les élèves du zen à créer un nouveau sens à partir de relations apparemment illogiques, ce que la méthode de collage de Carl est idéalement adaptée pour faire. Nombre de ses koans sont écrits sur les surfaces de ses aquarelles et de ses peintures à l'huile, comme *Associations stellaires*.





GAUCHE : Page du carnet de croquis de Carl Beam à Paris, 1985, collection privée. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Carl Beam, *Stellar Associations* (*Associations stellaires*), 1981, aquarelle sur papier, 152,4 x 101,6 cm, Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Au milieu des années 1980, Carl continue à développer ses compétences dans différents moyens d'expression et commence à adopter la technique du transfert photographique dans son travail. Cette technique convient parfaitement à son processus de collage, qui consiste à juxtaposer des sujets et des images de différentes périodes historiques et même de différentes disciplines, comme la science, la philosophie et l'anthropologie. En réunissant des images sans rapport les unes avec les autres dans une même composition, il peut faire des commentaires politiques, comme en témoignent des œuvres telles que *The Artist with Some of His Concerns* (*L'artiste avec certaines de ses préoccupations*), 1983, et *Exorcism* (*Exorcisme*), 1984, qui lui est commandée pour l'exposition *Altered Egos*.

LUTTE POUR L'ÉGALITÉ DE TRAITEMENT

En 1983, de plus en plus mécontent que l'art autochtone du Sud-Ouest soit présenté principalement comme un objet décoratif, sans tenir compte des traditions esthétiques et conceptuelles autochtones, Carl retourne au Canada et à son combat inachevé d'affirmer sa voix créative et son style personnel comme il l'entend. En 1983, après un été sur l'île Manitoulin, nous déménageons à Peterborough, en Ontario, et nous nous installons au 222, avenue Carlisle, une propriété à loyer contrôlé qui fait partie d'un programme fédéral visant à mettre des maisons (souvent dans des quartiers pauvres) à la disposition des Autochtones vivant hors des réserves. Mon père achète ensuite une grande

presse à graver à Praga Industries et commence à expérimenter différents procédés d'estampes.

L'entrée de Carl sur le marché de l'art canadien le bouleverse. Il veut être un artiste au Canada au même titre que d'autres qui ont la latitude nécessaire pour explorer la pensée visuelle et leurs propres iconographies, espoirs, rêves et créativités innées, sans que des qualificatifs raciaux y soient appliqués. Il veut briser les attentes liées à l'« autochtonie » qui font obstacle à son évolution créative et à son acceptation critique, ainsi qu'à celle de ses pairs. À chaque fois qu'il montre ses œuvres à des collectionneuses et collectionneurs, des administratrices et administrateurs de musée, des commissaires ou des collègues artistes, il ressent une barrière invisible et persistante de désapprobation.



Carl Beam sur un échafaudage près du vitrail qu'il a installé dans son atelier de peinture, s.d., photographie d'Ann Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Je me souviens avoir observé ces interactions et je me rappelle la colère et la confusion de mon père. Je le vois arriver dans un musée ou dans d'autres lieux où se réunissent les adeptes de la collection et sortir un tableau pour le montrer à la personne à qui nous rendions visite. Le plus souvent blanche, cette personne prenait l'œuvre en main, puis riait d'une manière étrange en disant : « Carl, qu'est-ce que c'est? » Ou encore : « Eh bien, ce n'est pas de l'art indien. » Ce genre de rejet mettait mon père en colère, car il s'interrogeait sur les préjugés raciaux qu'il trahissait. Comment cela pouvait-il ne pas être de « l'art indien » alors que c'était lui qui l'avait créé? Comment se fait-il qu'à leurs yeux, son principal objectif devait être de créer quelque chose qui ressemble à leur conception de l'« art indien »? C'est là qu'il expliquait, encore et encore : « C'est moi l'artiste! Je marque mon expérience de cette manière! »

Mon père était connu pour sa personnalité dynamique; lorsqu'il entrait dans une pièce, l'électricité était palpable. Je regardais les gens changer lorsqu'ils s'approchaient de lui, presque comme s'ils fondaient. Il était toujours au centre d'une foule. Il était intransigeant sur son droit absolu de choisir les thèmes et les sujets de son art – là-dessus, il ne cédait pas – et il n'avait pas peur de faire savoir aux gens qu'il considérait leur incapacité à l'accepter comme l'expression de leur racisme invétéré. Plus d'une conversation avec la direction de musées ou avec des commissaires se soldaient par : « Appelez-moi quand vous aurez surmonté votre racisme. »



Carl Beam, *The Artist with Some of His Concerns* (*L'artiste avec certaines de ses préoccupations*), 1983, mine de plomb et aquarelle sur papier, 115 x 165,8 cm, Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Alors que le marché de l'art s'attend à ce que Carl s'inspire des traditions culturelles autochtones (et, dans son cas, anishinaabeg), il déconcerte les critiques parce qu'il est attiré par des modes d'expression artistique résolument non autochtones. Les différences entre les camps « traditionaliste » et « moderniste » de l'art contemporain autochtone sont débattues lors du troisième National Native Indian Artists Symposium (Symposium national des artistes amérindiens), à Hazelton, en Colombie-Britannique, en 1983. Après un rassemblement pacifique incluant des fêtes traditionnelles et un spectacle, la discussion se tourne vers l'expression « art indien ». Quelques artistes sur place, notamment Lawrence Paul Yuxweluptun (né en 1957), suggèrent que ce terme est là pour rester, compte tenu de son institutionnalisation et de sa commercialisation. Défendant fermement les modernistes, Carl plaide pour un changement d'appellation et insiste sur le droit à une vision esthétique personnelle.





GAUCHE : Vue d'installation de l'exposition *Carl Beam* au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 22 octobre 2010 au 16 janvier 2011, photographie non attribuée, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.
DROITE : Lawrence Paul Yuxweluptun, *Red Man Watching White Man Trying to Fix Hole in the Sky* (*Homme rouge regardant homme blanc qui tente de réparer un trou dans le ciel*), 1990, acrylique sur toile, 142,3 x 226,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Carl déclare au groupe que son ambition est d'être exposé à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) et qu'il se battra pour l'égalité de traitement de sa production créative[15]. C'est dans l'atelier du salon du 222, avenue Carlisle qu'il crée *The North American Iceberg* (*L'iceberg nord-américain*), 1985 – la première œuvre d'un·e artiste contemporain·e issu·e des Premières Nations à être acquise par le Musée des beaux-arts du Canada[16].

CONFRONTATION AVEC LE COLONIALISME





GAUCHE : Anong Migwans Beam à la Maison Anne Frank à Amsterdam, Pays-Bas, 1985, photographie de Carl Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.
DROITE : Carl Beam parle des pensionnats à la Maison Anne Frank à Amsterdam, Pays-Bas, 1985, photographie d'Ann Beam, collection privée. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Toujours en 1985, Carl entame un nouveau projet dans le but de surmonter le traumatisme qui perdure depuis son séjour au pensionnat Garnier. Lors d'un voyage aux Pays-Bas pour assister au vernissage de l'exposition *Challenges* (Défis), au Centre culturel de Meervaart à Amsterdam, il donne une conférence de presse devant la Maison Anne Frank. Il profite de l'occasion pour mettre en scène une performance artistique à la manière de l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986), qui avait défendu le potentiel social de l'art dans ses propres performances hautement symboliques. Debout, vêtu d'un costume et la moitié du visage peinte en rouge, Carl explique aux journalistes qu'il est venu d'Amérique du Nord pour alerter le monde sur la déshumanisation continue des peuples autochtones. Il évoque directement la culture du silence qui entoure la maltraitance systémique des enfants dans les pensionnats canadiens, qui étaient encore en activité à l'époque et qui n'avaient pas encore été considérés comme les instruments d'un génocide culturel parrainé par l'État contre les peuples autochtones de l'île de la Tortue.

À son retour d'Amsterdam, Carl commence une série d'œuvres incorporant l'image d'Anne Frank. Avec cette série, qui compte des peintures, des estampes et des céramiques, il développe des stratégies de résonance pour traiter de sujets difficiles et urgents. En effet, l'image d'Anne Frank – peut-être l'une des victimes les plus connues de l'Holocauste – évoque un passé douloureux, mais Carl pense que son histoire peut favoriser de nouveaux modes de compréhension interculturelle. Dans ces œuvres, son public voyage avec lui à travers les siècles pour assister au développement, au déploiement et à la dévastation des structures coloniales. Ces associations évolueront au fil du temps, au fur et à mesure que l'artiste continuera à se confronter à des doctrines, des institutions et des systèmes de pensée néfastes dans sa pratique créative.

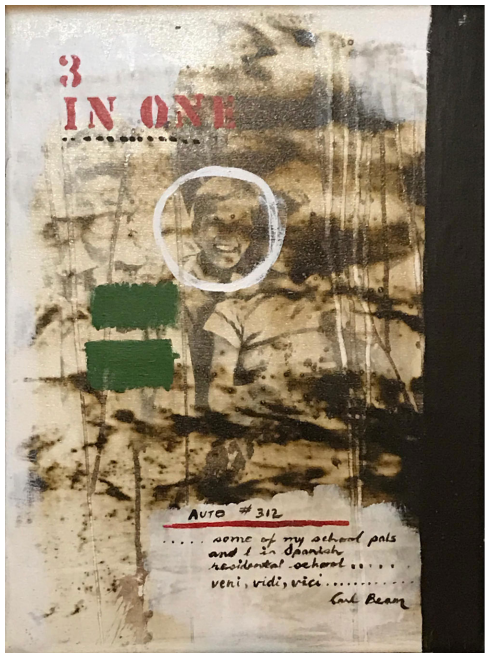


Carl Beam, *Spanish Reunion '88 Poster* (*Affiche pour la réunion de Spanish de '88*), 1988, sérigraphie, 66,3 x 50,9 cm, collection privée. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

En 1988, une invitation à participer à une réunion d'anciens élèves de l'école Garnier incite mon père à se pencher davantage sur son expérience dans un pensionnat. Pour lui, cette invitation est un acte effrontément insensible et il y répond en créant des affiches pour la réunion de Spanish de '88 et en imprimant des t-shirts qu'il apporte à l'événement et distribue gratuitement à ses camarades de classe d'autrefois. Lors de la réunion, je me souviens que, du haut de mes huit ans, je me promenais avec mon père dans ce qui restait de l'école. Il m'a montré un grand dortoir où se trouvaient de minuscules lits en métal, des salles de bains en briques et des douches. Lorsque nous sommes arrivé·es dans une pièce où se trouvait une bibliothèque, il l'a parcourue et y a trouvé le manuel d'histoire du Canada qui était le sien lorsqu'il était élève, qu'il avait signé et rempli de caricatures. Mon père l'a emporté avec lui. Le livre est resté sur l'étagère de son atelier jusqu'à la fin de sa vie.

Pendant que nous étions dans le bâtiment, les autres étudiants sont restés à l'extérieur, assis sous des tentes blanches. Peu d'entre eux étaient prêts à entrer. Les prêtres ont été surpris de constater que de nombreux anciens élèves étaient malheureux et désemparés, et ils ont été consternés de voir qu'il pouvait y avoir un tel ressentiment.

La colère de Carl vis-à-vis son expérience à Garnier se reflète dans des œuvres telles que *Veni, Vidi, Vici*, s.d.; *Forced Ideas in School Days* (*Idées forcées à l'école*), 1991; et *Sauvage*, 1988 – une œuvre en techniques mixtes qui montre une image du Christ crucifié dans le cimetière de Garnier, au-dessus d'une image d'Hiroshima après l'explosion de la bombe atomique. Ces œuvres fournissent des contextes et du vocabulaire pour discuter de l'histoire tristement célèbre des pensionnats. Après la réunion de Garnier, Carl se lance dans une enquête sur l'histoire du colonialisme sur l'île de la Tortue – une enquête qui lie son travail sur les pensionnats au 500e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb dans le soi-disant Nouveau Monde. Ses recherches ont débouché sur *The Columbus Project* (*Le projet Christophe Colomb*), un vaste ensemble d'œuvres réalisées entre 1988 et 1992 exploitant plusieurs moyens d'expression, notamment la peinture, l'émulsion photographique sur toile et l'eau-forte de grand format.





GAUCHE : Carl Beam, *Veni, Vidi, Vici*, s.d., émulsion photographique sur toile, 50,8 x 40,6 cm, collection privée. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.
DROITE : Carl Beam, *Sauvage*, 1988, matériaux divers sur Plexigas avec bois peint et objet trouvé (carabine), 308 x 109,9 x 15 cm (avec cadre), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Pendant quatre ans, *Le projet Christophe Colomb*, sous toutes ses formes, domine le travail d'atelier de mon père. Il s'attaque à la notion de « découverte » et à l'hypothèse de la supériorité des systèmes de connaissances rationnels de l'Europe occidentale par rapport aux autres approches de l'acquisition, de la transmission et de la perception des connaissances, en particulier celles des Premières Nations de l'île de la Tortue pendant la période pré-contact. Il soulève l'idée que « le contact entre l'Ancien et le Nouveau Monde ne pouvait plus être célébré comme une découverte triomphale », mais doit plutôt être considéré comme un prélude à des siècles de génocide et d'anéantissement culturel[17]. *Le projet Christophe Colomb* est l'une des nombreuses expositions qui réévaluent la colonisation des peuples autochtones des Amériques.





GAUCHE : Carl Beam, *Burying the Ruler* (*L'enterrement de la règle*), 1992, émulsion photographique, acrylique et crayon sur toile, 274,3 x 213,3 cm, collection privée. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Carl Beam, *Columbus and Bees* (*Christophe Colomb et abeilles*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990, eau-forte sur papier d'Arches, 109,2 x 83,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Alors que Carl travaille sur *Le projet Christophe Colomb*, il explore également le thème de la domination coloniale dans la série multimédia Burying the Ruler (L'enterrement de la règle). Le titre est un jeu de mots ironique, « *ruler* » en anglais signifiant à la fois « règle » et « chef (d'État) ». Dans la vidéo qui capture sa performance, le système de connaissances incarné par le chef dans l'objet de la règle est enterré, le rendant inaccessible, mort. Les photographies de ce rite funéraire serviront de base à d'autres œuvres de la série, notamment *Burying the Ruler* (*L'enterrement de la règle*), en trois panneaux, 1991, qui est incluse dans l'exposition phare *Indigena*, tenue au Musée canadien des civilisations (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire) en 1992, et du même titre *L'enterrement de la règle*, l'une des quatre émulsions photographiques présentées dans l'exposition *Land, Spirit, Power/Terre, esprit, pouvoir* au Musée des beaux-arts du Canada en 1992[18].

DERNIÈRES ANNÉES ET HÉRITAGE

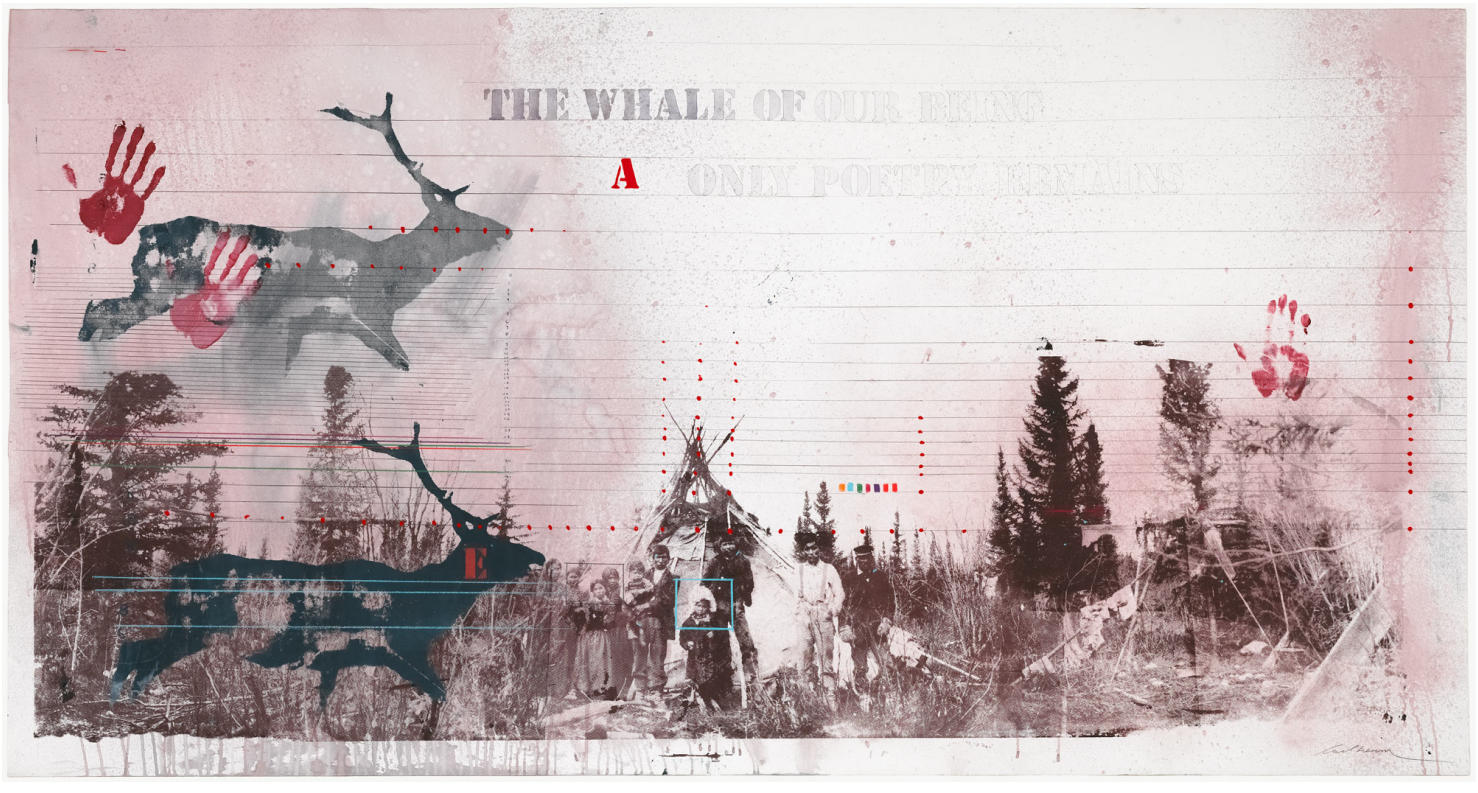
En 1999, après avoir construit une maison en adobe avec sa famille sur l'île Manitoulin, après avoir mangé des pommes de terre et du maïs qu'il a cultivés sur ses terres et après avoir mangé de la viande sauvage et du poisson provenant de fermiers locaux, Carl se rend à Toronto, ville monolithique. Là, il continue de peaufiner sa pratique de l'estampe, travaillant avec Gordan Novak pour développer des techniques de sérigraphie sur une variété de surfaces, notamment la soie. Mais la vitesse à laquelle il développe ses idées et ses projets ne correspond pas à la lenteur glaciale du marché de l'art contemporain

de Toronto; en effet, l'œuvre tardive de Carl est nettement éloignée des attentes et du goût du public.



Carl et Anong Migwans Beam dans le jardin de la *Adobe House* (*Maison en adobe*) de M'Chigeeng, île Manitoulin, 1994, photographie d'Ann Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Au tournant du millénaire, mon père explore les liens à la fois entre les mondes végétal et humain ainsi qu'entre les mondes humain et naturel. De cet intérêt naît la série The Whale of Our Being (La baleine de notre être), 2001-2003, qui, en plus de l'œuvre en techniques mixtes du même titre, comprend des pièces telles que *Big Dissolve* (*Le grand effet de fondu*), 2001, et *Only Poetry Remains* (*Seule la poésie demeure*), 2002. Pour exprimer sa thèse selon laquelle l'être humain est voué au même sort que la baleine, il colle des images de la chasse à la baleine commerciale et du dépeçage avec d'autres images représentant la capacité humaine à tuer à grande échelle, comme l'avion qui a largué la bombe atomique sur Hiroshima, qui apparaît dans *Driver* (*Moteur*), 2001[19].

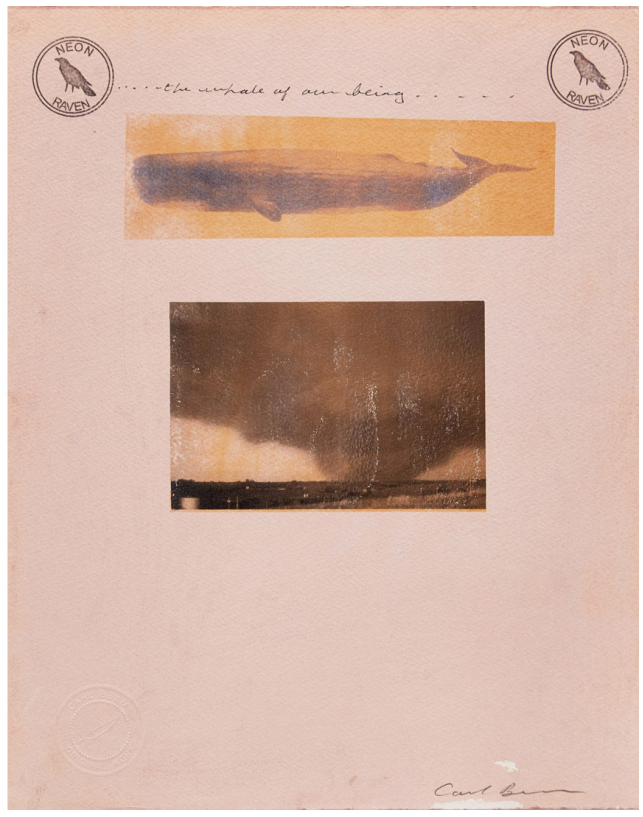


Carl Beam, *Only Poetry Remains* (*Seule la poésie demeure*), 2002, sérigraphie photomécanique, gouache, mine de plomb, crayon de couleur et aquarelle sur papier vélin, 127,8 x 242,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Au cours des dernières années de sa carrière, Carl trouve l'appui de la commissaire, écrivaine et administratrice Joan Murray (née en 1943), qui présente l'exposition *The Whale of Our Being* (La baleine de notre être) à la Robert McLaughlin Gallery d'Oshawa en 2000. C'est la dernière exposition de Carl au Canada de son vivant. Il reste fidèle à ses intérêts ainsi qu'à ses

impulsions critiques et créatives, ce qui, ensemble, crée une exposition malmenant ouvertement le marché de l'art et la société de consommation, et jugeant leur incapacité à offrir des options et un accès aux artistes autochtones. Dans un essai pour le catalogue de l'exposition, Murray cite mon père pour expliquer ses préoccupations écologiques par rapport au public canadien et au marché de l'art : « Derrière la figure de la baleine se cachent la marchandisation, les dollars et la tuerie, tout ce qui est possible. Démontez tout cela et concentrez-vous sur l'esthétique, la beauté, les mélanges de rouge et de vert. La baleine de notre être comprend tout ce qui est arrivé à la baleine, ce qui d'une certaine façon arrive à tout le reste. Peut-être même à notre disparition collective du monde[20]. »

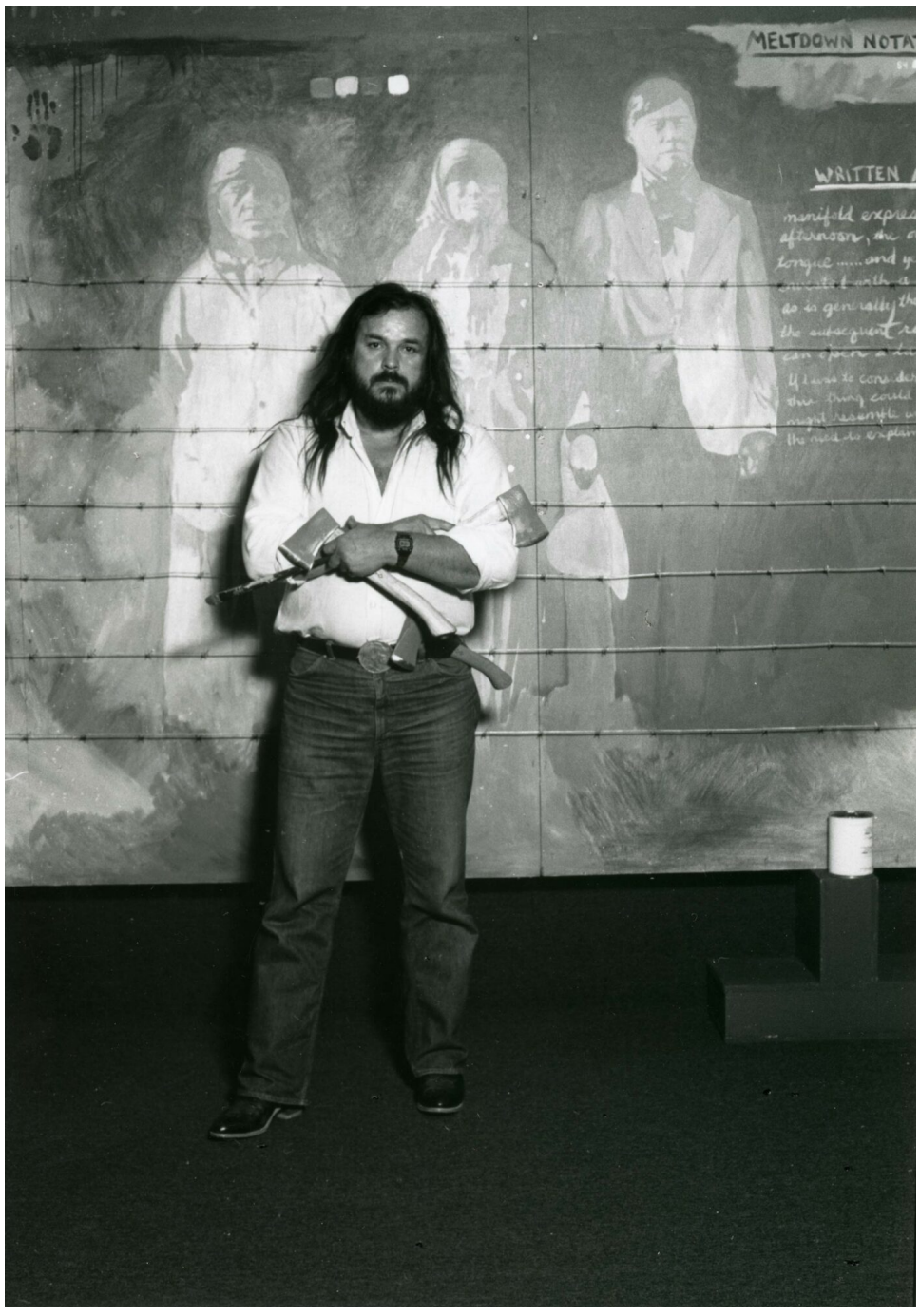




GAUCHE : Carl et Ann Beam debout avec une pièce concrète de la série The Whale of Our Being (La baleine de notre être), en attendant l'arrivée d'un manutentionnaire de Patrimoine Canada, s.d., photographie d'Anong Migwans Beam. © Anong Migwans Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Carl Beam, *The Whale of Our Being* (*La baleine de notre être*), s.d., techniques mixtes sur papier, 38,1 x 30,5 cm, collection de Pauline Bradshaw. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

En 2005, Carl reçoit le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques. Sa santé et sa vision défaillant, il se déplace en fauteuil roulant lors de la cérémonie. Il est aidé jusqu'à l'estrade, où la gouverneure générale Michaëlle Jean lui remet le prix. Plus tard, lorsqu'une photo de l'événement est livrée à son domicile dans un cadre majestueux, il déclare : « Je n'ai même pas besoin de la voir. Elle est probablement juste au-dessus de moi, regardant de haut. »

Le 30 juillet de la même année, mon père s'éteint en esprit à la suite de complications liées à un diabète de type 2. Trois ans plus tard, le premier ministre Stephen Harper signe une loi de restitution pour les personnes survivantes des pensionnats et leur présente des excuses publiques. De manière peut-être prophétique, à la suite de la réception du Prix du Gouverneur général, on a demandé à mon père, lors d'un entretien radiophonique à la CBC, s'il se sentait « validé », sachant que tout son travail avait enfin été reconnu. Il a répondu : « Non, ce n'est pas une validation. Mon travail constitue sa propre validation[21]. »

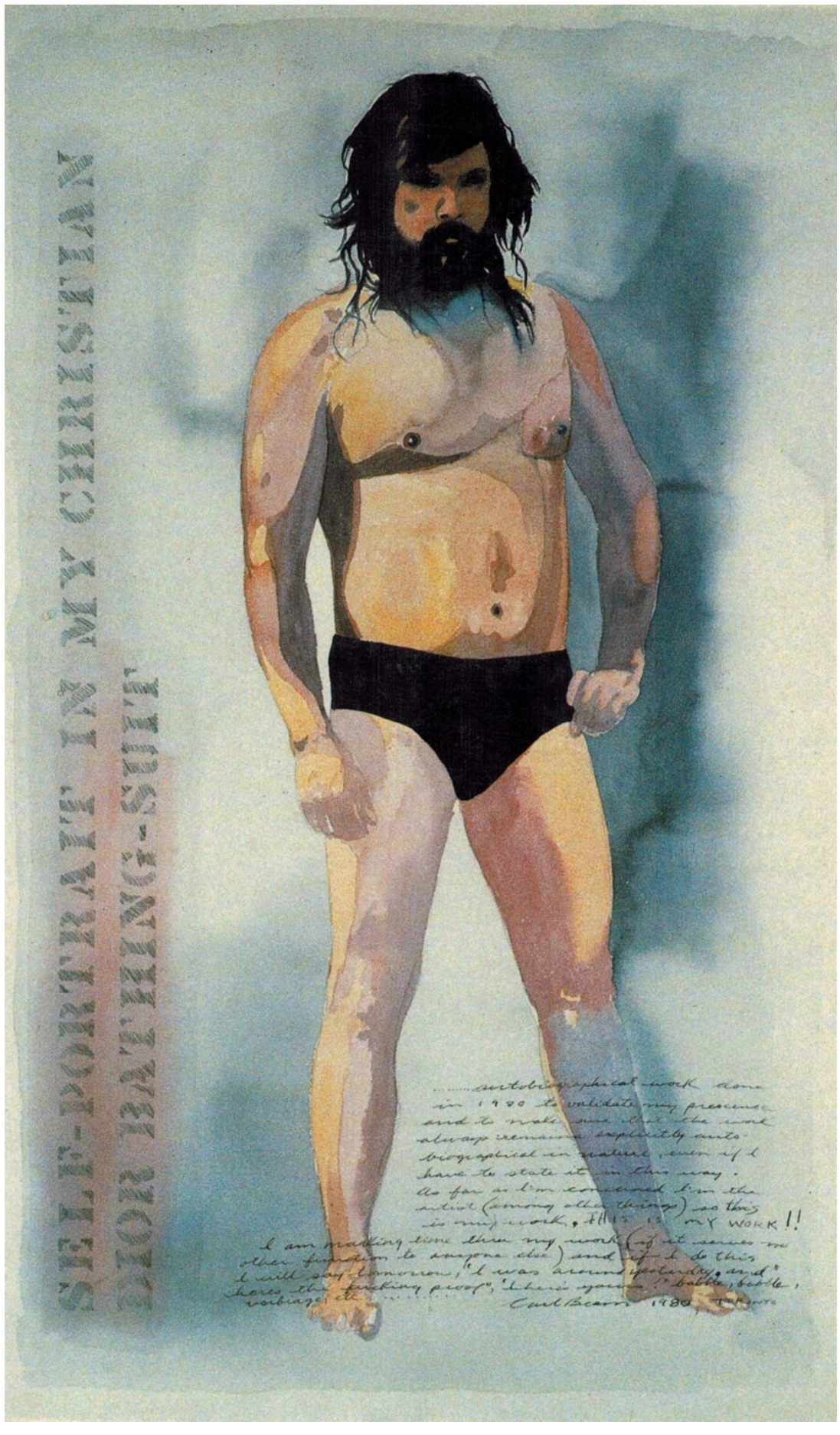


Carl Beam devant *Exorcism* (*Exorcisme*) à Thunder Bay, 1984, photographie d'Ann Beam.
© Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



La pratique de Carl Beam n'est pas cantonnée à une seule discipline. En carrière, l'artiste a exploité nombre de moyens d'expression allant de la peinture, de l'estampe et de la sculpture à la céramique, la photographie et la performance. Dans toutes ses œuvres, Beam aborde d'importantes questions qui touchent les peuples autochtones de l'île de la Tortue depuis leurs premières interactions avec la population européenne au quinzième siècle. Il s'est engagé à dénoncer les stéréotypes et les préjugés par la création de champs visuels complexes qui confrontent le public et l'invitent à participer activement à la création de sens.

AUTOPORTRAIT DANS MON MAILLOT DE BAIN CHRISTIAN DIOR 1980



Carl Beam, *Self-Portrait in My Christian Dior Bathing Suit* (*Autoportrait dans mon maillot de bain Christian Dior*), 1980
Aquarelle sur papier, 106 x 65,5 cm
Collection privée ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024

Dans cet autoportrait emblématique, Carl Beam se représente d'une manière provocante, vêtu seulement d'un maillot de bain noir, bouleversant les attentes du public quant à la manière dont un homme autochtone doit se comporter. Une main sur la hanche, ses longs cheveux dénoués, il regarde au-delà du plan de l'image, les yeux flamboyants avec l'intensité d'un aigle. Le titre fait clairement référence au fait que son maillot de bain a été acheté auprès d'une élégante marque de haute couture. Mais au lieu de se positionner comme un mannequin-vedette idéalisé, Beam se présente comme un sujet créatif qui contrôle sa propre image.

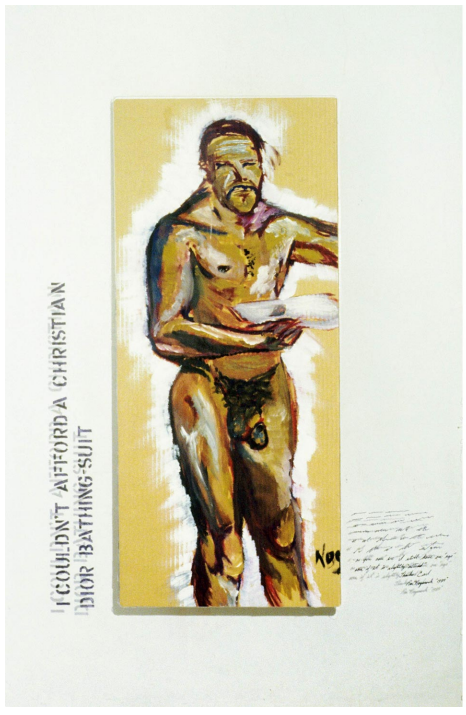
Comme la plupart de ses œuvres de grand format, le portrait comprend des lignes de texte écrites de la main de l'artiste :

> … autobiographical work done in 1980 to validate my presence and to make sure that the work always remains explicitly auto-biographical in nature, even if I have to state it in this way. As far as I'm concerned, I'm the artist (among other things) so this is my work. THIS IS MY WORK!!
> [… œuvre autobiographique réalisée en 1980 pour valider ma présence et pour assurer que l'œuvre demeure toujours explicitement autobiographique, même si je dois l'affirmer de cette manière. En ce qui me concerne, je suis l'artiste (entre autres), donc c'est mon œuvre. C'EST MON ŒUVRE!!]
>
> I am marking time through my work (if it serves no other function to anyone else) and if I do this I will say tomorrow, « I was around yesterday, and here's the fucking proof, where's yours? » babble, babble, verbiage, etc. … [Je marque le temps par mon œuvre (si cela ne sert à personne d'autre) et si je le fais, je dirai demain : « J'étais là hier, et voici la crisse de preuve, où est la vôtre? » babil, babil, verbiage, etc. …
> —Carl Beam, 1980, Toronto

Avec cette image défiante, Beam s'attaque à la question de l'autoreprésentation. Comme l'affirme le commissaire Richard William Hill, il ébranle non seulement les suppositions du public artistique du début des années 1980 « qui s'attend à ce que les artistes anishinaabeg travaillent dans le style dit de l'école de Woodland », mais aussi les idées largement répandues selon lesquelles les hommes autochtones ne possèdent pas de vêtements de marque[1]. Beam aborde ces deux croyances de front tout en soulignant leur absurdité : « Il était là, debout dans son maillot de bain Christian Dior. À l'époque, les Autochtones n'avaient pas vraiment le droit d'avoir des maillots de bain Christian Dior. […] [C]e qui est étrange, c'est qu'on ne nous considérait pas comme des êtres humains à part entière. C'est comme si nous n'existions pas à l'époque moderne, en particulier à notre époque moderne prospère où nous pourrions avoir envie d'avoir un maillot de bain Christian Dior[2]. » En se représentant de cette manière, Beam combat – de façon très ironique – le traitement séculaire des sujets autochtones dans l'art en tant qu'artefacts ethnographiques ou anthropologiques, et il déstabilise les stéréotypes issus des peintures de Paul Kane (1810-1871) et de Cornelius Krieghoff (1815-1872).

CARL BEAM

Sa vie et son œuvre par Anong Migwans Beam





GAUCHE : Ron Noganosh, *I Couldn't Afford a Christian Dior Bathing Suit* (*Je n'avais pas les moyens de m'offrir un maillot de bain Christian Dior*), 1990, huile, carton, Plexiglas, 142 x 86 cm, collection privée. DROITE : Viviane Gray, Carl, *I Can't Fit into My Christian Dehors Bathing Suit!* (*Carl, je ne rentre pas dans mon maillot de bain Christian Dehors!*), 1989, techniques mixtes, 193 x 61 x 193 cm, collection de l'artiste.

Le portrait suscite une gamme de réactions lorsqu'il est présenté en 1984 dans le cadre de la grande exposition personnelle de Beam, *Altered Egos: The Multimedia Work of Carl Beam* (Égos altérés : l'art multimédia de Carl Beam) au Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art (aujourd'hui la Thunder Bay Art Gallery). Les artistes Ron Noganosh (1949-2017) et Viviane Gray (née en 1947), par exemple, réagissent avec leurs propres œuvres, respectivement intitulées *I Couldn't Afford a Christian Dior Bathing Suit* (*Je n'avais pas les moyens de m'offrir un maillot de bain Christian Dior*), 1990, et *Carl, I Can't Fit into My Christian Dehors Bathing Suit!* (*Carl, je ne rentre pas dans mon maillot de bain Christian Dehors!*), 1989. Évaluant la réception critique du portrait de Beam, le chercheur Allan J. Ryan observe que si la pièce est profondément subjective – « une affirmation féroce de l'estime de soi et de l'expérience personnelle » – elle contribue plus largement à redéfinir les paramètres de l'art autochtone contemporain au Canada en « [exprimant] avec passion la nécessité pour d'autres artistes [autochtones] de créer leurs propres images de l'expérience vécue[3] ». Cette œuvre, qui, selon Beam lui-même, « a été réalisée en un après-midi », demeure un défi lancé à ceux et celles qui tentent d'enfermer l'autoreprésentation dans des catégories étroites ou racistes[4].

CORBEAU 1983



Carl Beam, *Raven* (*Corbeau*),1983
Pigment minéral naturel sur poterie non émaillée, 13,4 x 34,8 cm
Musée canadien de l'histoire, Gatineau
© Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024

Dans *Corbeau*, des images collées d'un corbeau et de trois cartes à jouer sont bordées de motifs qui rappellent ceux des récipients en terre cuite fabriqués par les Mimbres, un ancien peuple du sud-ouest du Nouveau-Mexique. Le bol a été confectionné à l'aide de matériaux traditionnels et suivant des méthodes de fabrication à la main (non tourné au tour de poterie). Cet exemple significatif de l'innovation de Carl Beam dans le domaine de la céramique illustre sa maîtrise de différents moyens d'expression et la nature interdépendante de sa pratique créative. Les céramiques de Beam combinent plusieurs méthodes, techniques et modes de représentation, juxtaposant des images apparemment sans lien provenant de différentes cultures, à l'instar de ses compositions peintes, en utilisant des transferts d'émulsion photographique, des décalcomanies, des symboles peints et des textes manuscrits[1].

CARL BEAM

Sa vie et son œuvre par Anong Migwans Beam





GAUCHE : Ann avec Anong Migwans Beam près d'un puits de prière au Nouveau-Mexique, 1980, photographie de Carl Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Les pièces en céramique de Carl et Ann Beam, s.d., photographie de Carl Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Bien que Beam ait étudié la céramique avec Frances Maria Hatfield (1924-2014) à l'Université de Victoria, cette pratique ne résonne pas immédiatement chez lui. « La formation était excellente, expliquera-t-il plus tard, mais j'avais toujours l'impression que je ne pouvais pas exprimer ce que je voulais avec l'argile. J'explorais, j'étais audacieux, parfois créatif, mais je n'arrivais pas à traduire ce que je ressentais. Je n'avais pas ce problème quand je peignais sur la toile[2]. » Ce n'est qu'au début des années 1980, après l'installation de Carl, sa femme Ann et leur petite fille Anong dans le Sud-Ouest américain, que l'artiste intègre pleinement la céramique à sa pratique de manière profonde et significative.

Au Nouveau-Mexique, Beam est inspiré par le graphisme puissant des céramiques mimbres et d'autres peuples ancestraux pueblos, qu'il qualifie d'« audacieux et aventureux[3] ». Les surfaces contrastées de ces récipients – rugueuses à l'extérieur et lisses à l'intérieur – le séduisent à tel point qu'il reproduit ces caractéristiques dans son œuvre. Les pièces de Beam, qui évoquent des motifs historiques et sont imprégnées de sa propre imagerie, exigent du public qu'il participe activement à la signification de l'œuvre. En travaillant sur les formes traditionnelles de *Corbeau* et d'autres récipients, tels qu'*Opus Nova*, 1983, Beam explore les tensions entre l'histoire et le présent, de même qu'entre l'artisanat et les beaux-arts. Avec la céramique, il découvre qu'il peut décrire « un univers en soi où tout peut arriver – les créations sont illimitées[4] ».

La création de céramiques est sans doute un aspect moins connu de la pratique artistique de Beam, et pourtant, il s'agit d'un travail très personnel, qui implique souvent une collaboration avec les membres de sa famille. Ann et Anong exposent parfois leurs céramiques avec celles de Carl; en octobre 2004, une exposition complète des poteries de la famille Beam est d'ailleurs organisée par la Canadian Clay & Glass Gallery à Waterloo, en Ontario. Bien que Carl soit inspiré par diverses pratiques créatives – de la poterie japonaise raku de style wabi à l'exquise poterie noire conçue au Santa Clara Pueblo – au fil du temps, il en vient à considérer que la céramique fait partie intégrante de la réaffirmation des traditions florissantes anishinaabeg et ojibwe, longtemps ignorées par la recherche. Grâce à la céramique, Beam trouve un moyen unique de revendiquer la nécessité de modes d'expression plus malléables.

ANNE FRANK 1 1985



Carl Beam, *Anne Frank 1*, 1985
Huile sur toile, 270 x 210 cm
Collection des Archives Carl Beam
© Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024

CARL BEAM

Sa vie et son œuvre par Anong Migwans Beam

Après un voyage à Amsterdam en 1985 et à la lecture du *Journal d'Anne Frank*, récit à la première personne d'une adolescente naïve morte dans un camp de concentration nazi, Carl Beam commence à incorporer les écrits et l'image d'Anne Frank dans une série de peintures à l'huile, d'estampes et de bols en céramique. *Anne Frank 1* est la plus viscérale de ses œuvres représentant la jeune fille, dont le portrait (tiré d'une épreuve prise dans une cabine photographique en 1943 – l'année de naissance de Beam) est juxtaposé à l'image de deux fœtus inversés. Une photo du médecin nazi Josef Mengele, qui a mené des expériences médicales inhumaines sur des personnes emprisonnées au camp de concentration d'Auschwitz, est répétée dans le bas de la composition. La surface de la toile est recouverte d'une peinture rouge qui ressemble à du sang – un rappel explicite de l'horreur du régime nazi.

La série Anne Frank de Beam fait partie d'une critique plus large de la prédilection pour la pensée européenne occidentale au détriment de la pensée autochtone. Dans l'Europe de la Seconde Guerre mondiale et dans l'Holocauste, l'artiste trouve des parentés avec sa façon de penser. Avec ses références à Anne Frank, Beam crée un langage visuel obsédant pour explorer comment l'autobiographie peut dénoncer les tragédies à grande échelle infligées à des communautés impuissantes par des gouvernements malveillants. Plus précisément, Beam voit dans l'histoire d'Anne Frank une fenêtre à travers laquelle regarder les abus commis sur les jeunes Autochtones dans les pensionnats canadiens, qui étaient encore en activité à l'époque.



Carl Beam, *Ceramic bowl ["Anne Frank 1924–1945"]* (*Bol en céramique [«Anne Frank 1924-1945»]*), 1987, pigment minéral naturel sur poterie non émaillée, 19,05 x 38,1 cm, Musée royal de l'Ontario, Toronto. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

L'image d'Anne Frank est une référence lourdement chargée et liée à des traumatismes de longue date qui sont ancrés dans la mémoire des générations suivantes du peuple juif, comme l'ont montré nombre de spécialistes de l'Holocauste[1]. En incluant Anne Frank dans son œuvre, Beam fait dialoguer ces réalités avec celles des Autochtones. Cette idée est renforcée par un bol en céramique qui porte l'image d'Anne Frank sise au sein de motifs en zigzag rappelant les dessins mimbres. La chercheuse Mathilde Roza note que, par cette représentation sur le bol, Beam «implique une comparaison entre la violence génocidaire contre les peuples autochtones d'une part, et l'Holocauste d'autre part[2] ». Mais cette comparaison

est difficile à faire, affirme Roza, car « dans de nombreuses cultures de la mémoire, l'Holocauste est considéré comme un événement "unique" dans l'histoire de l'humanité, sans aucun équivalent[3] ». Beam suggère qu'en fait, des solidarités peuvent être établies par le truchement de ces juxtapositions inconfortables.

En interprétant l'histoire d'Anne Frank dans son art, Beam confronte courageusement la culture du silence qui entoure les abus institutionnels commis sur les enfants dans les pensionnats canadiens, y compris le sien, le pensionnat Garnier. Cette culture s'est même imposée parmi les élèves qui avaient fréquenté ou qui fréquentaient encore ces établissements sous la contrainte. La série Anne Frank de Beam constitue une étape importante dans le processus de guérison, pour lui et pour d'autres ayant subi des traumatismes similaires.

L'ICEBERG NORD-AMÉRICAIN 1985



Carl Beam, *The North American Iceberg* (*L'iceberg nord-américain*), 1985
Acrylique, sérigraphie photomécanique et mine de plomb sur Plexiglas, 213,6 x 374,1 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
© Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024

L'iceberg nord-américain, l'une des œuvres les plus importantes de Carl Beam, est une déclaration provocatrice du dégoût de l'artiste pour les célébrations omniprésentes du «tout» européen à travers l'Amérique du Nord. Créée en réponse à une exposition organisée en 1985 au Musée des beaux-arts de l'Ontario intitulée *The European Iceberg: Creativity in Germany and Italy Today* (L'iceberg européen : la créativité en Allemagne et en Italie aujourd'hui), l'œuvre est un catalogue virtuel des thèmes qui inspirent l'art de Beam, ainsi qu'une critique acerbe du rationalisme européen, qu'il considère comme la cause première de la colonisation, du génocide des nations autochtones de l'île de la Tortue et de l'anéantissement de leurs cultures (ainsi que du sentiment de perte personnelle qu'il ressent face à cette dévalorisation et à cette destruction).

L'assemblage d'images complexe de *L'iceberg nord-américain* contient de multiples signes – autoportraits et portraits de figures historiques importantes, textes écrits au pochoir et à la main, ainsi que photographies documentaires transférées – tous collés sur un plan visuel fait d'éclaboussures, de fragments et de traînées de couleurs. Les photographies transférées comprennent une image froidement intitulée *Three Graveside Figures* (*Trois figures près d'une tombe*) et d'autres représentant l'assassinat du président égyptien Anwar Sadat,

un aigle en vol du photographe anglais Eadweard Muybridge (1830-1904) et un orignal en pleine course. Un corbeau, un portrait du chef apache Geronimo, des images d'une femme autochtone sans nom et une fusée apparaissent également, créant un lexique visuel du conflit et de la lutte.

Beam réalise son œuvre dans son atelier du 222 avenue Carlisle à Peterborough, en Ontario. *L'iceberg nord-américain* est une composition riche construite couche par couche au dos de trois grandes feuilles de Plexiglas. Cette même méthode novatrice a été utilisée pour d'autres œuvres, telles que *Sauvage*, 1988. Il est important de noter que dans toutes ses œuvres en Plexiglas, contrairement à ses peintures traditionnelles, Beam construit la composition à l'envers – avec les détails rendus au premier plan et le texte posé à l'envers de manière à ce qu'il se lise correctement lorsque regardé de l'autre côté du plastique transparent[1]. L'artiste termine l'œuvre en appliquant la couleur sur le fond qui, dans d'autres circonstances, aurait été peint en premier. Cette méthode unique constitue une source d'amusement pour Beam, qui remet toujours en question les techniques de création traditionnelles et compte sur le hasard ainsi que l'innovation pour progresser sur le plan artistique.



Affiche de l'exposition *The European Iceberg: Creativity Today in Germany and Italy* (L'iceberg européen : la créativité en Allemagne et en Italie aujourd'hui), présentée au Musée des beaux-arts de l'Ontario, du 8 février au 7 avril 1985, conception de Massimo Vignelli, avec l'aimable autorisation du Vignelli Center for Design Studies, Rochester Institute of Technology, et du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Cette méthode de construction non conventionnelle est également une métaphore de l'élasticité du temps et du triomphe d'une cosmologie pré-contact. Le texte proéminent écrit au pochoir « REVOLVING SEQUENTIAL [CIRCONVOLUTIF SÉQUENTIEL] » annonce en partie cette victoire. Il s'agit d'un brillant exemple de l'écriture spontanée que Beam inclut souvent dans ses œuvres. L'association des termes contradictoires « revolving [circonvolutif] » et « sequential [séquentiel] » est stimulée par les différents signes visuels de la composition en même temps qu'elle active les propres associations de la personne spectatrice.

Abordant la fluidité du temps et de l'espace, la relativité de la vérité et du sens, ainsi que le rôle joué par la sémiotique et le collage dans la définition de la théorie et de la pratique créative personnelle de Beam, *L'iceberg nord-américain* est la déclaration énergique d'un artiste dont l'intention est de confronter les maux du colonialisme et de la malveillance étatique. En tant que premier achat « conscient » d'une œuvre d'un artiste des Premières Nations pour la collection d'art contemporain du Musée des beaux-arts du Canada – point culminant de nombreuses années de lobbying de la part de la Society of Canadian Artists of Native Ancestry (SCANA) de même que d'autres artistes et collectifs artistiques autochtones – le tableau marque également un tournant

dans l'histoire de l'art contemporain au Canada[2]. L'acquisition intentionnelle de *L'iceberg nord-américain* en tant qu'œuvre d'art contemporaine est importante, car elle affirme que l'art autochtone est pertinent pour les temps modernes et a sa place dans un récit national.

VOYAGE 1988



Carl Beam, *Voyage 1*, 1988
Bois peint, 530 x 308 x 310 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
© Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024

Voyage, l'une des deux seules grandes sculptures réalisées par Carl Beam, est une réplique à l'échelle un quart du navire de Christophe Colomb, la *Santa María*, le plus grand de son trio de bateaux, qui comptait aussi la *Niña* et la *Pinta*. Après le voyage de Christophe Colomb vers l'île de la Tortue en 1492, la *Santa María* et les quarante membres de son équipage sont abandonnés dans le Nouveau Monde après l'échouement du navire, alors que le navigateur rentre en Espagne faire part de sa « découverte » à la reine Isabelle. L'image de la *Santa María* naufragée a inspiré Beam pour la création de cette pièce.

Voyage est l'un des éléments de *The Columbus Project* (*Le projet Christophe Colomb*), 1988-1992, une critique en plusieurs œuvres de la soi-disant découverte de l'Amérique du Nord par Christophe Colomb. Ce projet





GAUCHE : Transport de *The Columbus Boat* (*Le bateau de Christophe Colomb*), s.d., photographie d'Ann Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.
DROITE : Transport de *The Columbus Boat* (*Le bateau de Christophe Colomb*), s.d., photographie d'Ann Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

rassemble des peintures à émulsion photographique et à l'huile sur toile, des documents vidéo de performances, des installations, des plans d'architecture ainsi que de nombreuses études exploitant des moyens d'expression et des formats variés. À la fin des années 1980 et au début des années 1990, à l'occasion du 500e anniversaire du voyage de Christophe Colomb, Beam s'attaque à la nature festive de cette commémoration en choisissant de mettre en lumière l'impact tragique du colonialisme européen, son héritage raciste et son lien direct avec l'esclavage sur l'île de la Tortue. *Le projet Christophe Colomb* l'inspire également à faire d'autres recherches artistiques sur la dynamique et les désastres de la colonisation annoncée par l'arrivée du navigateur aux Amériques.

En 1988, alors que Beam vit à Peterborough, en Ontario, il installe son atelier principal dans la maison familiale. Conscient qu'il n'a ni formation de sculpteur ni compétences spécialisées en construction de bateaux, il sollicite l'aide de son voisin, John Graff, un maître constructeur naval de Nouvelle-Écosse, pour la conception de l'enveloppe squelettique de la *Santa María* dans son atelier de menuiserie. Un an après l'achèvement de *Voyage*, Beam explique : « L'idée de construire un bateau comme les navires de Colomb […] n'est pas du tout un hommage aux qualités de marins ou à la charpenterie, mais plutôt une tentative de voir si l'idée de naviguer, ou d'aspirer à autre chose dans un voyage, peut être transmise – l'idée de faire un voyage dans une zone non spécifiée[1]. »

Voyage documente un fait historique : un bateau échoué sur le point de couler. Cependant, en mettant l'accent sur le squelette du bateau, Beam souligne également la ressemblance de l'objet avec les os blanchis d'une baleine échouée, une métaphore qu'il explore plus tard dans sa série The Whale of Our Being (La baleine de notre être), 2001-2003. Ces multiples significations conduisent à faire une lecture élégiaque de l'œuvre. Elles signalent différentes sortes de tragédies : la fin d'un bateau historique, l'échec abject d'un voyage de « découverte » qui a annoncé le génocide de millions de personnes autochtones, et l'expression des limites du savoir fondé sur la mesure et le rationalisme. En soulignant le désastre des systèmes de compréhension de l'Europe occidentale, Beam cherche à attirer l'attention sur les qualités durables des systèmes de connaissances et de croyances autochtones qui datent d'avant le contact avec le monde européen et qui sont toujours pertinents aujourd'hui.

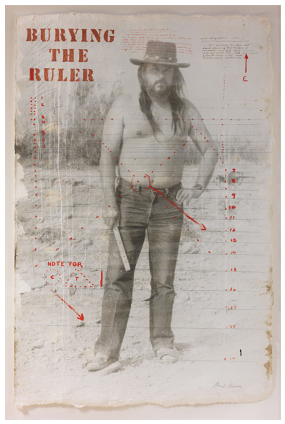
L'ENTERREMENT DE LA RÈGLE 1989



Carl Beam, *Burying the Ruler* (*L'enterrement de la règle*), 1989
Média temporel, vidéocassette (VHS), 1 h 58 min
Collection privée
© Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024

La première et la plus connue des quatre œuvres vidéo de Carl Beam, *L'enterrement de la règle,* documente la performance qu'il a réalisée lors de l'un de ses fréquents voyages dans le Sud-Ouest américain, le long de la légendaire Route 66. La séquence s'ouvre sur un éclat de soleil et le rugissement du vent, signalant l'approche d'un orage. Beam, torse nu et coiffé d'un chapeau de cow-boy, traverse une plage de sable en direction de la caméra (et du public), comme s'il sortait de nulle part. Il est l'émanation adulte de lui-même, tel qu'il est représenté dans sa gravure *Self-Portrait as John Wayne, Probably* (*Autoportrait en John Wayne, probablement*), tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990, et dans la version animée de *Self-Portrait in My Christian Dior Bathing Suit* (*Autoportrait dans mon maillot de bain Christian Dior*), 1980. Après plusieurs pas, il s'arrête, tend la main vers le sable, et commence à creuser un trou qui prend la forme d'une tombe. Beam tient à la main une simple règle[1] en bois. Au fur et à mesure que le récit progresse, il devient clair qu'il utilise la règle pour creuser sa propre tombe. Lorsque la tombe est terminée, il place délicatement et respectueusement la règle dans le trou fraîchement ouvert. Puis, il remplit tendrement le trou de terre, l'aplanit et le saupoudre de sable pour dissimuler toute trace de dérangement avant de se lever et de marcher vers la tempête qui s'approche.

Avec *L'enterrement de la règle*, Beam adapte sa critique de la domination coloniale, du déplacement forcé et de la déshumanisation des peuples autochtones à un nouveau moyen d'expression. La vidéo confronte la notion erronée selon laquelle si une chose peut être mesurée, pesée ou décrite rationnellement, elle peut être entièrement comprise, donc contenue, et vidée de ses qualités inconnues ou de son pouvoir magique inné. Cette œuvre démystifie la domination du savoir occidental en tant que système de compréhension du monde. La règle représente le contrôle colonial de l'identité de Beam en tant qu'Autochtone et la perte d'agentivité qu'il a subie lors de la rééducation forcée au pensionnat Garnier. L'acte d'enterrer cet objet peut être interprété comme un manifeste pour la libération de ces formes d'oppression – comme il le fait remarquer « il y a plusieurs sortes de chefs[2] ».





GAUCHE : Carl Beam, *Burying the Ruler* (*L'enterrement de la règle*), 1992, papier, mine de plomb, peinture, 184 x 128 x 6,50 cm, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Joseph Beuys, documentation de la performance *I Like America and America Likes Me* (*J'aime l'Amérique et l'Amérique m'aime*), 1974, photographie non attribuée. © Succession Joseph Beuys/CARCC Ottawa 2024. Dans le cadre de cette performance, Beuys a passé trois jours consécutifs dans la René Block Gallery, à New York, en compagnie d'un coyote vivant.

La vidéo est enregistrée à Animas Creek, à la frontière du Nouveau-Mexique et du Texas. Le site est un ancien lit de rivière très large, au sol profond, presque rouge sang, plein de coquillages fossiles. Ironiquement, grâce à sa compréhension du latin qu'il a étudié à Garnier, Beam sait que le mot latin *animas* signifie « âmes ». Il considère ce site ancestral comme un lieu de pouvoir, et c'est pourquoi il y voit un endroit approprié pour réaliser un acte chamanique. Des images fixes extraites de la vidéo apparaissent dans de nombreuses estampes et peintures au cours de la carrière de Beam, notamment dans son triptyque en techniques mixtes de 1991, *Burying the Ruler* (*L'enterrement de la règle*), et dans une œuvre en techniques mixtes sur papier titrée pareillement datée de 1992.

L'enterrement de la règle reflète l'influence de l'artiste conceptuel et performatif allemand Joseph Beuys (1921-1986), que Beam admire. Comme lui, Beuys croit que le recours à la raison pure peut entraîner une perte de créativité. Nombre de ses œuvres, telles que *I Like America and America Likes Me* (*J'aime l'Amérique et l'Amérique m'aime*), 1974, sont créées à l'aide de matériaux symboliques qui transmettent un message plus large sur la guérison des blessures de la société par l'art. Né du respect de Beam pour le pouvoir de l'art contemporain comme pont entre deux cultures – européenne occidentale et autochtone – *L'enterrement de la règle* met en lumière l'intention de Beuys. Plus tard, en parlant de cette œuvre, Beam notera : « Eh bien, j'ai enseveli la règle de manière respectueuse. Je n'ai pas pissé sur la règle. J'aurais pu faire beaucoup de choses à la règle, mais je l'ai ensevelie avec respect, et c'est un processus continu. Je dois continuer à ensevelir la règle sans relâche[3]. »

LA SUITE CHRISTOPHE COLOMB 1990



Vue d'installation de l'œuvre de Carl Beam, *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990
Ensemble de douze eaux-fortes sur papier d'Arches (onze représentées), chacune 83,8 x 109,2 cm (en format paysage) ou 109,2 x 83,8 cm (en format portrait)
Museum of Contemporary Art, Toronto
© Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024

La suite Christophe Colomb est l'œuvre imprimée la plus ambitieuse de Carl Beam. Elle comporte douze eaux-fortes produites dans son atelier de M'Chigeeng, sur l'île Manitoulin. Commencée en 1990 en réponse au 500e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb sur les rives de l'île de la Tortue, elle présente une imagerie complexe revêtant une variété de significations. Juxtaposant des images apparemment sans lien entre elles, Beam critique le privilège du rationalisme comme forme supérieure de connaissance, l'héritage tragique des pensionnats, les impacts catastrophiques de la colonisation européenne sur les peuples autochtones de l'île de la Tortue, ainsi que l'influence persistante du génocide et du racisme. La suite fait partie d'une initiative plus large intitulée *The Columbus Project* (*Le projet Christophe*

Colomb), un corpus que Beam commence à développer après la réunion du pensionnat Garnier en 1988.

La première des douze eaux-fortes est *New World* (*Nouveau Monde*), 1990, dont l'image centrale est une tortue, emblème totémique du continent nord-américain. Sortant de l'espace illusoire, la tortue plonge son regard dans celui de la personne spectatrice; sa tête se tourne vers notre monde. Le champ visuel complexe comprend également des mots peints au pochoir, des lignes ressemblant aux portées d'une partition musicale ou la page d'un cahier ligné, des traînées d'encre ressemblant à des gouttes, ainsi qu'une série d'autres lignes et marques, parmi lesquelles un message presque illisible – écrit en cursive – à l'intention de Christophe Colomb lui-même : « Dear Columbus / the voyage was probably / doomed from the beginning– / the spirit [reviews?] the / unknown factor, the, the / in which etc etc / this will [Cher Colomb / le voyage était probablement / voué à l'échec dès le début– / l'esprit [examine?] le / facteur inconnu, le, le / dans lequel etc. etc. / cela sera.] ».





GAUCHE : Carl Beam, *The Unexplained* (*L'inexplicable*), 1989, émulsion photographique et techniques mixtes sur toile, 213,4 x 152,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Carl Beam, *The Proper Way to Ride a Horse* (*La bonne façon de monter à cheval*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990, eau-forte sur papier d'Arches, 109,2 x 83,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Les traces et les signes établissent tous un contexte – une polémique visuelle – qui est défini et renforcé dans les onze estampes suivantes. Les figures qui apparaissent dans les œuvres, notamment Jésus-Christ, Louis Riel, Sitting Bull, Abraham Lincoln, Martin Luther King et John F. Kennedy, ont été persécutées et exilées; elles font partie des personnes martyres les plus vénérées de l'histoire. Ce récit épisodique, présent dans toute la série d'estampes, a été qualifié de

«tragédie colossale, de luttes culturelles non résolues liées à la race[1] ». Beam obtient cet effet grâce à un mélange de solennité et d'humour, en juxtaposant radicalement, par exemple, une double image d'un danseur apache Gaan encapuchonné avec une représentation de la Pietà dans l'estampe *The Unexplained* (*L'inexplicable*), 1989. Dans *The Proper Way to Ride a Horse* (*La bonne façon de monter à cheval*), 1990, il place l'image d'un ethnologue nu, Frank Cushing (1857-1900), à califourchon sur un chevalet de sciage, à côté des portraits de Mistahimaskwa (Big Bear), Louis Riel, Geronimo et Tatanka Iyotake (Sitting Bull)[2]. Ces images symbolisent le projet qui animera Beam toute sa vie : restaurer les connaissances et l'identité autochtones occultées par les récits européens.

L'artiste déclare à propos de cette série d'estampes qu'« un acte de foi égale un acte de foi », comme s'il s'agissait d'une aspiration[3]. Ces œuvres sont compilées comme pour compter les points : plus un, moins un. D'une certaine manière, ces images prennent le statut des koans que Beam affectionne tant pour susciter la réflexion.

MAISON EN ADOBE 1992



Carl Beam, *Adobe House* (*Maison en adobe*), 1992
Briques d'argile fabriquées à la main et séchées au soleil, 279 mètres carrés
M'Chigeeng, île Manitoulin
© Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024

Au cours de l'été 1992, peu après l'achèvement de *The Columbus Project* (*Le projet Christophe Colomb*) et après son exposition à la galerie d'art contemporain The Power Plant à Toronto, Carl Beam retourne sur l'île Manitoulin et entreprend de construire une maison sur le modèle des maisons en briques d'adobe qu'il a vues dans le Sud-Ouest des États-Unis. Ann et lui conçoivent la maison comme l'expression d'une forme de savoir autochtone du Sud-Ouest. Beam pense également qu'elle pourrait constituer un autre prototype pour les logements des réserves locales, qui étaient (et sont toujours) rongées par des constructions de mauvaise qualité[1]. Son oncle lui donne cinq acres d'un terrain familial adjacent à la maison du grand-père de Beam, où il a grandi. La nouvelle maison est construite sur le site du champ de pommes de terre de son grand-père. *Maison en adobe* est à la fois une œuvre d'art spécifique au site et un modèle de logement abordable dont les communautés autochtones de l'île de la Tortue ont grand besoin.

CARL BEAM

Sa vie et son œuvre par Anong Migwans Beam





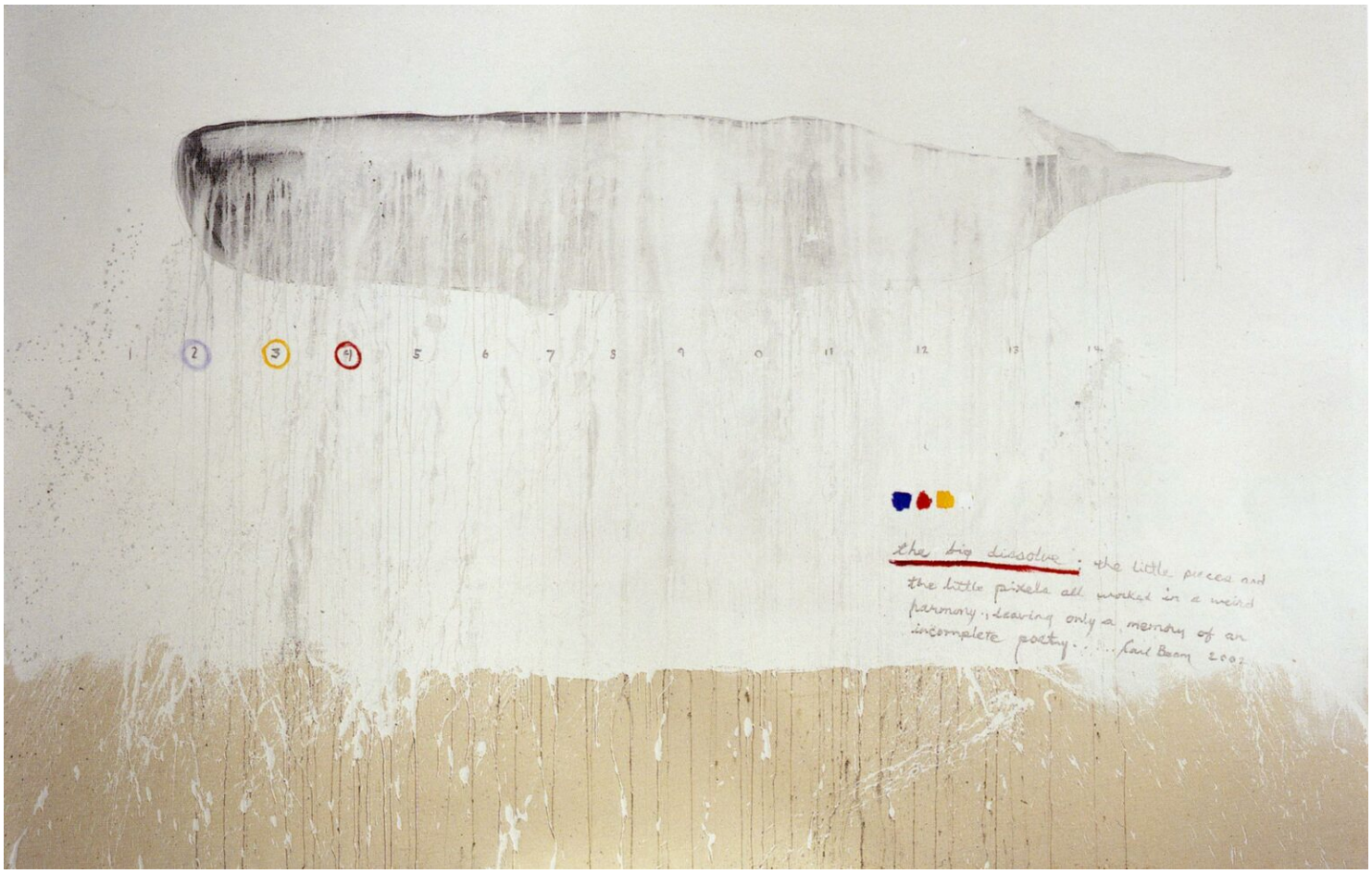


GAUCHE : Panache au-dessus de la porte latérale de la cour de la *Adobe House* (*Maison en adobe*) de M'Chigeeng, île Manitoulin, 1994, photographie de Carl Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. CENTRE : Anong Migwans Beam sur le chantier de construction de la *Adobe House* (*Maison en adobe*) de M'Chigeeng, île Manitoulin, s.d., photographie de Carl Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Construction de la *Adobe House* (*Maison en adobe*) de M'Chigeeng, île Manitoulin, s.d., photographie de Carl Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Maison en adobe se compose de 3 500 briques d'argile séchées au soleil et fabriquées à la main. Les briques sont posées en rangs et cimentées avec un mortier d'argile, de sable, d'eau et d'asphalte d'origine naturelle qui les rend résistantes à l'eau. Beam peint des pictogrammes en hématite sur les murs en stuc de la structure. La maison de près de 300 mètres carrés est qualifiée de plus grande œuvre céramique de Beam. L'été suivant, il construit un atelier à côté de la maison qui comporte des pierres calcaires gravées dans les murs.

C'est la tangibilité réelle et réalisable que Beam célèbre dans ses projets architecturaux en briques d'adobe. Il croit que ce travail dirigé permet de renverser l'équation générale de la vie selon laquelle l'éducation mène à un emploi, qui mène alors à une hypothèque. Dans la vision de Beam, la construction de structures issues de la terre même de l'île Manitoulin peut générer de nombreux emplois. Par exemple, le bois, qui figure en bonne place dans les éléments décoratifs et structurels des maisons, contribue à la prospérité des scieries locales. En outre, des maisons de construction solide reflètent les valeurs autochtones liées à la gestion du territoire. Pour promouvoir sa vision, Beam invite tous les chefs de l'île Manitoulin à visiter son atelier, où il présente l'idée que les maisons en briques d'adobe pourraient potentiellement profiter aux Premières Nations dans leur recherche de logements durables.

LE GRAND EFFET DE FONDU 2001



Carl Beam, *Big Dissolve* (*Le grand effet de fondu*), 2001
Acrylique et crayon sur toile, 213,5 x 335,5 cm
Collection de Steven et Mary Orfield
© Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024

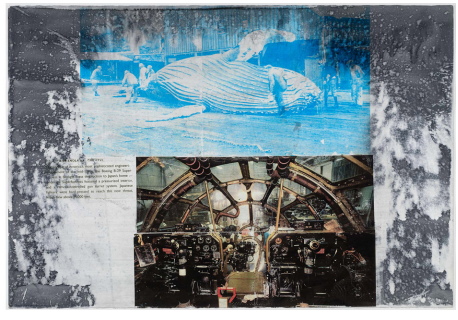
Le grand effet de fondu montre une baleine représentée presque comme une ombre fantomatique suspendue dans des champs picturaux de lavis blancs, à côté d'une séquence de chiffres, d'un index de couleurs et du poème suivant, inscrit sur la surface peinte : « the big dissolve: the little pieces and the little pixels all worked in a weird harmony, leaving only a memory of an incomplete poetry [Le grand effet de fondu : les petits morceaux et les petits pixels ont tous été travaillés en une étrange harmonie, ne laissant que le souvenir d'une poésie incomplète]. » L'idée de se « fondre » – de se décomposer, de disparaître, de se laisser aller – est exprimée directement dans la couche de matière recouvrant la baleine, qui efface pratiquement l'image de la composition et conduit le mammifère à se fondre dans l'arrière-plan.

Créée à une époque où Carl Beam trouve la paix en travaillant dans son atelier en briques d'adobe sur l'île Manitoulin, *Le grand effet de fondu* est une peinture grand format de la série The Whale of Our Being (La baleine de notre être), 2001-2003, qui met de l'avant, plus directement dans sa pratique artistique, les préoccupations écologiques de Beam. Dans cette série, l'image de la baleine agit comme une métaphore de l'écosystème naturel et comme un symbole de

la relation entre l'être humain et la nature. Pour Beam, la baleine est un indicateur de la détérioration de l'environnement et de la santé des espèces animales menacées d'extinction par les activités humaines. Après *Le grand effet de fondu*, Beam poursuit son étude sur les liens entre les domaines humain, animal et végétal dans les autres œuvres que compte La baleine de notre être. La morale de la série est que l'être humain est voué au même destin que la baleine[1].

La baleine de notre être est la dernière grande série de Beam. Bien qu'elle rassemble les thèmes plus larges et les préoccupations intellectuelles qu'il aborde tout au long de sa prolifique carrière, l'idée de la série est cimentée lors d'un voyage familial à Cape Cod, au Massachusetts, en 2000. Beam passe les longues journées d'été au bord de l'océan Atlantique, tirant des bobines de pellicule qui seront utilisées dans des peintures et des œuvres à émulsion photographique telles que *Self-Portrait at the Ocean of Our Great Unlimited Stupidness* (*Autoportrait à l'océan de notre grande sottise illimitée*), s.d.





GAUCHE : Carl Beam avec une aquarelle à Cape Cod, Massachusetts, 2000, photographie d'Ann Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.
DROITE : Carl Beam, *Driver* (*Moteur*), 2001, techniques mixtes sur papier vélin, 102 x 151,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Le grand effet de fondu se comprend mieux comme un poème visuel critiquant la pratique de la pêche industrielle dans laquelle les mers sont pillées et des espèces entières de mammifères marins et de poissons sont décimées de manière catastrophique. D'autres œuvres de La baleine de notre être, telle que *Driver* (*Moteur*), 2001, juxtaposent les images d'une baleine en train d'être dépecée sur un navire-usine avec des photos du cockpit de l'*Enola Gay*, l'avion qui a largué la bombe atomique sur Hiroshima. Ces images inconfortables soulignent le message de Beam selon lequel « ce qui arrive à la baleine nous arrive aussi[2] ». En revanche, *Le grand effet de fondu* est une œuvre relativement minimale, mais néanmoins obsédante et méditative, en raison du poème allusif incorporé dans la structure formelle de l'œuvre. Le « *big dissolve* [grand fondu] » fait référence au déclin rapide de la population de baleines dû à la pêche apparemment incontrôlée des chalutiers-usines.

À QUI APPARTIENT CET ESPACE DE TOUTE FAÇON 2002



Carl Beam, *Whose Space Is It Anyway* (*À qui appartient cet espace de toute façon*), 2002
Papier, encre, aquarelle, 169 x 121,5 x 7,7 cm
National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington
© Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024

L'œuvre *À qui appartient cet espace de toute façon* est un exemple significatif de la manière dont la sémiotique influence la méthode de collage de Carl Beam. Elle représente aussi l'aboutissement de son élaboration, sur plusieurs décennies, d'une bibliothèque visuelle de symboles. L'artiste demande à son public d'être ouvert à des lectures simultanées d'images-signes et de s'immerger dans la poésie graphique allusive de l'œuvre. L'« espace » auquel il fait référence est à la fois spécifique – la terre, la mer, la lune, l'utérus – et métaphysique, un espace poétique formé par le rapprochement d'images disparates.

L'image dominante de la baleine, qui symbolise l'humanité et la terre, rappelle que son destin est lié à celui des êtres humains. Je me souviens que mon père a dit à plusieurs reprises lors de conférences d'artistes et parmi ses collègues : « Je n'arrête pas d'entendre "Sauvez la planète, sauvez la terre", comme s'il s'agissait d'une chose extérieure. Mais les gens devraient plutôt dire : "Sauvez les êtres humains", parce que nous ne sommes pas une partie distincte de ce système. »

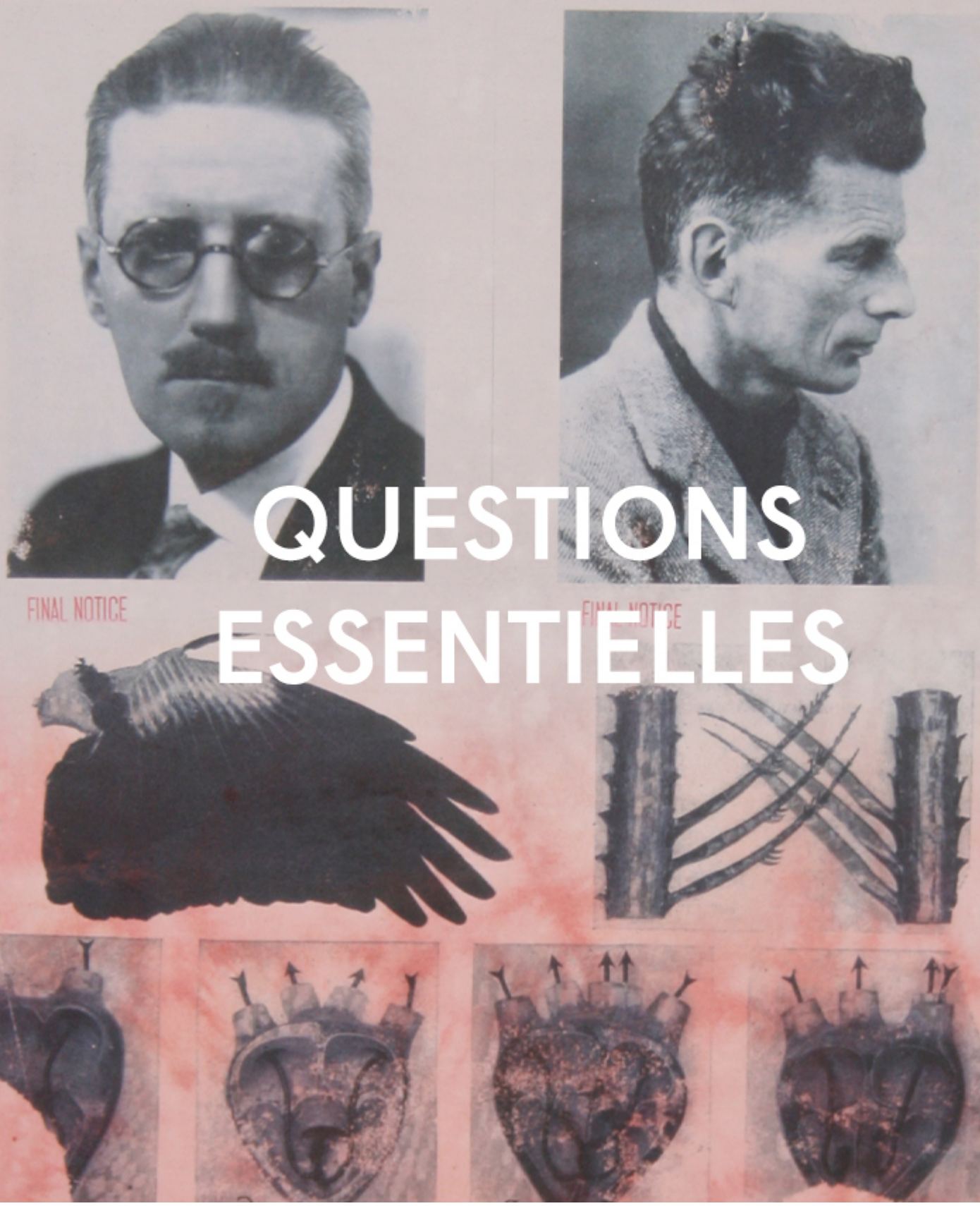


Carl Beam, *Burying the Ruler* (*L'enterrement de la règle*), 1991, triptyque, techniques mixtes sur papier fait à la main, 122,9 x 91,4 cm (chacun), Musée canadien de l'histoire, Gatineau. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Pour composer un champ d'images aussi dense à une échelle relativement grande, Beam réalise plusieurs petites études sur papier. Ces études préliminaires comportent nombre d'images d'une pomme, qui est également utilisée dans sa grande œuvre *Epistemological Reconstruction Work* (*Travail de reconstruction épistémologique*), v.1990, une émulsion photographique sur toile. Dans le coin inférieur gauche de *À qui appartient cet espace de toute façon* se trouve l'image de soldats témoins des premiers essais de la bombe atomique sur le site de Trinity au Nouveau-Mexique, debout, en civil, se couvrant les yeux suivant les ordres qu'on leur a donnés.

À qui appartient cet espace de toute façon est achetée par la Smithsonian Institution après le décès de Beam, bien que les circonstances entourant l'achat sont tellement absurdes qu'il aurait pu lui-même les orchestrer comme une parodie de la relation entre la création autochtone et les institutions artistiques. À l'origine, la Smithsonian a voulu acheter le triptyque *Burying the Ruler* (*L'enterrement de la règle*), 1992, présentée lors de l'exposition rétrospective de Beam. Mais cette œuvre comporte des plumes d'aigle fixées à l'un des panneaux, donc, en raison des restrictions imposées par l'amendement de 1977 à la Migratory Bird Treaty Act ou la loi fédérale américaine sur la protection des oiseaux migrateurs (1918), elle ne peut pas entrer aux États-Unis. De nombreuses conversations ont eu lieu pour savoir si les plumes pouvaient être remplacées. Finalement, il a été décidé que la Smithsonian devait tout

simplement choisir une autre œuvre, soit *À qui appartient cet espace de toute façon* – une décision qui ne tient pas compte de la comédie politique de la ligne imaginaire (la frontière canado-américaine) que la première peinture ne peut franchir.



QUESTIONS ESSENTIELLES

Carl Beam cherche à se démarquer du style de peinture de l'école de Woodland développé par son contemporain ojibwe Norval Morrisseau (1931-2007). Avec une pratique exploitant divers moyens d'expression, Carl Beam souligne les dommages considérables causés par le colonialisme aux peuples autochtones de l'île de la Tortue (l'Amérique du Nord). Son art explore une vaste gamme de questions : la tragédie du système des pensionnats, les conceptions différentes du temps et de l'espace chez les peuples autochtones, les nombreuses notions de célébrité et de notoriété, ainsi que les dommages causés par la perte de connexion avec la nature qui soutient toute forme de vie.

CARL BEAM

Sa vie et son œuvre par Anong Migwans Beam

NOUVELLE APPROCHE DE L'ART AUTOCHTONE



Carl Beam à l'œuvre sur *Big Dissolve* (*Le grand effet de fondu*) dans son atelier, s.d., photographie d'Ann Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

À la fin des années 1970, Beam abandonne ses études supérieures à l'Université de l'Alberta pour se consacrer entièrement à une carrière d'artiste. À l'époque, très peu de créatrices et créateurs contemporain·es d'origine autochtone (ou d'autres groupes minoritaires) exercent professionnellement au Canada. L'île Manitoulin fait exception à la règle : plusieurs jeunes artistes d'ascendance ojibwe, qui refusent toute éducation formelle et considèrent la peinture comme un moyen d'exprimer leur culture et leurs croyances spirituelles traditionnelles, forment une communauté qui se nomme école de Woodland. Le fondateur et membre principal, Norval Morrisseau, est entouré notamment de Blake Debassige (1956-2022), Joshim Kakegamic (1952-1993), Daphne Odjig (1919-2016), Carl Ray (1943-1978) et Roy Thomas (1949-2004). Leur style, qui fait référence aux enseignements spirituels anishinaabeg, est de plus en plus populaire auprès de la critique ainsi que des collectionneuses et collectionneurs, mais il est radicalement différent de celui que Beam commence à développer dans sa propre pratique.

En général, l'art de l'école de Woodland se caractérise par des compositions colorées qui mettent en scène des figures symboliques, des animaux et des esprits habitant des mondes mystiques et souvent représentés dans des états de transformation. Le chef-d'œuvre de Morrisseau *Artist and Shaman between Two Worlds* (*Artiste et chaman entre deux mondes*), 1980, est un exemple emblématique du sujet, du style et des thèmes associés à l'école de Woodland. Bien que Beam respecte cette approche, il considère que ces dispositifs visuels, qui suivent pour la plupart le style de Morrisseau, limitent ses propres intentions créatives, et peut-être aussi celles d'autres artistes, ce qui contribue par inadvertance à une compréhension restreinte de ce que peut être l'art autochtone contemporain[1].



GAUCHE : Norval Morrisseau, *Artist and Shaman between Two Worlds* (*Artiste et chaman entre deux mondes*), 1980, acrylique sur toile, 175 x 282 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Carl Beam, *Contain that Force* (*Contenir cette force*), 1978, acrylique, collage sur toile, 120,5 x 163 cm, Ojibwe Cultural Foundation, M'Chigeeng, île Manitoulin. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

À la fin des années 1970, Beam commence à combiner des objets trouvés avec de la peinture, des collages, de la prose et de la poésie. Cette approche – dont *Contain that Force* (*Contenir cette force*), 1978, est exemplaire – le place fermement dans une catégorie émergente d'artistes autochtones dont les œuvres reflètent une sensibilité créative complètement différente. Robert Houle (né en 1947), peintre et commissaire saulteaux qui s'identifie également à cet ensemble, le décrit comme un regroupement d'artistes qui ont « la particularité de naître de deux traditions esthétiques différentes : l'Amérique du Nord et l'Europe occidentale[2] ». Outre Houle, le groupe compte Abraham Anghik Ruben (né en 1951), Bob Boyer (1948-2004), Domingo Cisneros (né en 1942), Douglas Coffin (né en 1946), Larry Emerson (1947-2017), Phyllis Fife (née en 1948), Harry Fonseca (1946-2006), George C. Longfish (né en 1942), Leonard Paul (né en 1953), Edward Poitras (né en 1953), Jaune Quick-to-See Smith (née en 1940), Randy Lee White (né en 1951), et Dana Alan Williams (né en 1953).



GAUCHE : Robert Houle, *Kanata*, 1992, acrylique et crayon Conté sur toile, 228,7 x 732 cm. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : George Longfish, *America: 500 Years, "I" is for Indian as "I" is for Invisible #2* (*Amérique : 500 ans, « I » pour Indien, « I » pour Invisible nº 2*), 1992, crayon de couleur, photographie, mine de plomb, tampons et Mylar réfléchissant sur carton, 49,8 x 76,2 cm, Washington State Arts Commission, Olympia.

En contestant l'influence de l'école de Woodland, Robert Houle cherche à défier l'hypothèse sous-jacente selon laquelle les artistes des Premières Nations doivent se trouver dans une catégorie. Ses œuvres, comme *Kanata*, 1992, recadrent l'idée de ce qui constitue une peinture « historique », subvertissant les représentations prétendument héroïques de la conquête coloniale qui a subjugué les peuples autochtones. Les couvertures peintes de Bob Boyer, telles que *Grandfather Will Come Again* (*Grand-père reviendra*), 1987, abordent la question du génocide des Premières Nations. Les paysages abstraits de Jaune Quick-to-See Smith, dont *Blackwater Draw II* (*Eaux noires, attraction II*), 1983, avec leur symbolisme pictographique en conversation avec le colour field inspiré de l'expressionnisme abstrait, traitent du thème de l'aliénation de « l'Indien d'Amérique » dans le monde moderne. L'ensemble des artistes mentionné·es plus haut mélange la tradition avec des idiomes, des thèmes, des moyens d'expression et des modes de

représentation contemporains pour développer un langage personnel de défense politique et culturelle, engagé dans la remise en question des stéréotypes racistes de ce qui constitue l'art autochtone. Ces artistes cherchent également à mettre en lumière les conditions sociales oppressives qui appauvrissent les peuples autochtones de l'île de la Tortue de l'ère moderne.

Beam est à l'avant-garde de cette approche novatrice de l'art autochtone. Il s'intéresse à l'expérimentation de même qu'à l'adaptation de techniques et styles actuels. Par ses superpositions complexes et sémiotiques d'images et de signes, ses collages, ses juxtapositions visuelles étonnantes, ainsi que son utilisation originale d'une pratique basée sur la performance, il remet en question le pouvoir colonial, les récits historiques exclusifs et déformés, les paradigmes racistes, les conceptions limitées du nationalisme et les définitions étroites de ce qui constitue l'art des Premières Nations.

Par-dessus tout, il est défenseur d'une agentivité artistique qui n'est pas restreinte par les catégories fondées sur la race. Rapidement, son travail touche une corde sensible chez ses collègues artistes autochtones ainsi que chez des commissaires partout au pays. Dans le catalogue accompagnant son exposition solo au Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art (aujourd'hui la Thunder Bay Art Gallery) en 1984, la commissaire Elizabeth McLuhan écrit : « Son message est urgent et incontournable […]. Beam transforme sa voix personnelle en une conscience mondiale[3]. »



Carl Beam, *Medicine '84* (*Médecine '84*), œuvre tirée de *The Zeitgeist Suite* (*La suite Esprit du temps*), 1984, photogravure sur papier, épreuve d'artiste, 121,5 x 80,4 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

ACQUISITION RÉVOLUTIONNAIRE

Tout au long de sa carrière, Beam plaide en faveur de changements dans la manière dont les institutions culturelles soutiennent (ou ne soutiennent pas) l'art contemporain autochtone, souvent qualifié, de manière péjorative, d'« art indien ». Les œuvres d'artistes autochtones commencent à entrer dans les

collections d'établissements nationaux dans les années 1920 en tant qu'« artefacts ». La plupart de ces premières acquisitions sont des objets culturels saisis lors de cérémonies de potlatch, lesquelles sont interdites par un amendement de 1884 à la *Loi sur les Indiens*. Pendant plus d'un siècle, ces œuvres sont considérées uniquement comme des spécimens anthropologiques ou ethnographiques. Au début des années 1980, le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) ne possède qu'une petite collection d'objets des Premières Nations ainsi qu'une poignée de gravures et de sculptures produites par des artistes des peuples inuits. L'ambition de Beam – énoncée lors du troisième National Native Indian Artists Symposium (Symposium national des artistes amérindiens) en 1983 – est d'être le premier artiste ouvertement autochtone dont les œuvres sont exposées et achetées par le MBAC.





GAUCHE : Carl Beam avec (de gauche à droite) David Neel, Joanne Cardinal-Schubert et Robert Houle lors d'une table ronde au troisième National Native Indian Artists Symposium (Symposium national des artistes amérindiens), à Hazelton, C.-B., 1983, photographie d'Ann Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Tess Boudreau Taconis, *Rita Letendre*, début des années 1960, épreuve à la gélatine argentique, 23,7 x 34,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Cette distinction – le premier artiste *ouvertement* autochtone – est importante pour Beam, car si le musée a fait l'acquisition d'œuvres d'autres artistes autochtones, notamment Rita Letendre (1928-2021) et Robert Markle (1936-1990), ces artistes travaillent discrètement sans attirer l'attention sur leurs origines; comme si, pour participer équitablement à l'écosystème de l'art moderne, il fallait dissimuler son appartenance à un peuple autochtone. Quelques artistes avaient adopté cette posture. Cependant, Beam refuse. Il a le courage d'exiger que les gens acceptent qu'il soit un artiste autochtone ayant des préoccupations contemporaines[4].

Éperonné par les réactions à son art, qui vont de la perplexité à l'hostilité agressive, Beam produit un corpus qui va à l'encontre des attentes du public à l'égard des artistes autochtones. Avec des œuvres rigoureuses, visuellement denses et monumentales, telles que *Exorcism* (*Exorcisme*), 1984, il s'en prend aux normes établies du monde de l'art. Lors de l'exposition d'*Exorcisme* au Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art (aujourd'hui la Thunder Bay Art Gallery) l'année de sa création, Beam encourage le public à participer à la création de l'œuvre en lançant une hache de guerre sur sa surface. Faire un pied de nez à l'élite déterminant le bon goût, qui ne sait pas apprécier ou embrasser la validité de son expression en tant qu'artiste visuel, devient un thème central dans nombre de ses peintures et de ses gravures.

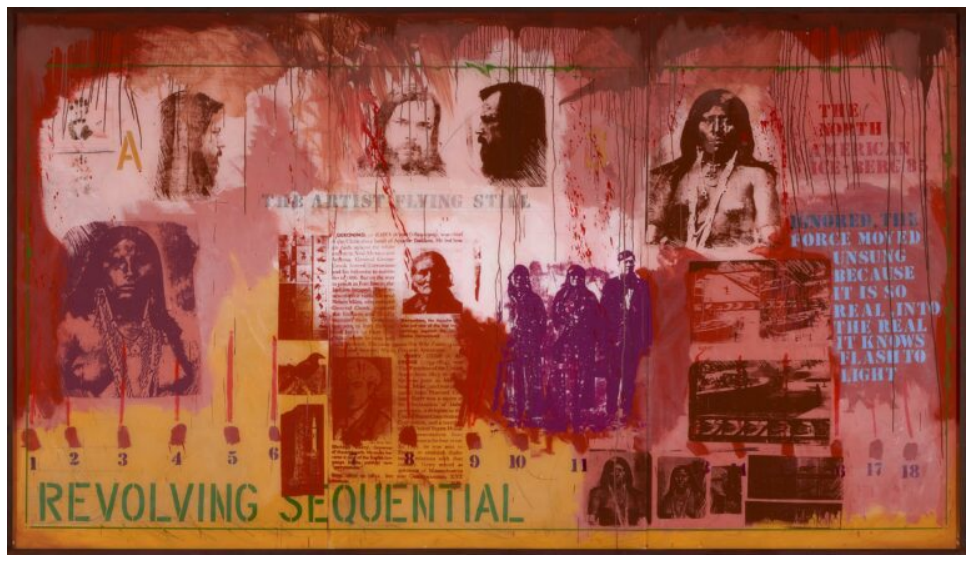




GAUCHE : Une femme lance une hache sur l'œuvre *Exorcism* (*Exorcisme*), 1984, lors de l'ouverture de l'exposition *Altered Egos: The Multimedia Works of Carl Beam* (*Egos altérés : l'art multimédia de Carl Beam*) au Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, 1984, photographie d'Ann Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Carl Beam, *Exorcism* (*Exorcisme*), 1984, contreplaqué, acrylique, flèches, fil barbelé, haches, 213 x 610 cm, Thunder Bay Art Gallery. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Malgré ces relations difficiles, en 1986, le MBAC acquiert *The North American Iceberg* (*L'iceberg nord-américain*), 1985. Beam raconte que le musée négocie âprement et que l'œuvre est vendue pour 16 000 dollars, soit un peu plus d'un quart du prix demandé de 60 000 dollars[5]. Néanmoins, c'est la première fois qu'un objet d'art contemporain créé par un artiste autochtone, qui s'identifie comme tel, est acheté pour la collection d'art contemporain du musée.

Beam décrie plus tard cette transaction, reprochant au MBAC d'avoir fait un acte politique en acquérant une œuvre de « Carl l'Indien » et non de « Carl l'artiste ». Il se sent utilisé :



Carl Beam, *The North American Iceberg* (*L'iceberg nord-américain*), 1985, acrylique, sérigraphie photomécanique et mine de plomb sur Plexiglas, 213,6 x 374,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

> Je me sens vraiment dupe. À ce moment-là, j'ai ressenti une certaine fierté, mais je sais qu'on s'est servi de moi à des fins politiques. Les artistes autochtones, en tant que personnes citoyennes du Canada et créatrices d'art, ont exercé une forte pression sur le Musée des beaux-arts. Notre argument était que quelqu'un comme Norval Morrisseau ne fabrique pas des artefacts destinés à un musée ethnologique, mais qu'il est un peintre canadien important. Ils ont donc acheté une œuvre d'un artiste autochtone – moi – pour nous faire taire, et à l'époque cela a marché. Ils en ont acheté quatre ou cinq autres seulement après avoir réalisé que c'est pire de n'avoir qu'une seule œuvre d'art autochtone que de ne pas en avoir du tout. Je peux en témoigner. Leur collection compte maintenant une douzaine d'artistes autochtones, mais ce n'est pas un grand acte de bonne foi[6].

En effet, peu d'acquisitions suivent celle de Beam. En 1990, on compte seulement six artistes autochtones parmi les 780 achats d'œuvres d'art canadien. Néanmoins, l'acquisition de *L'iceberg nord-américain* reste un

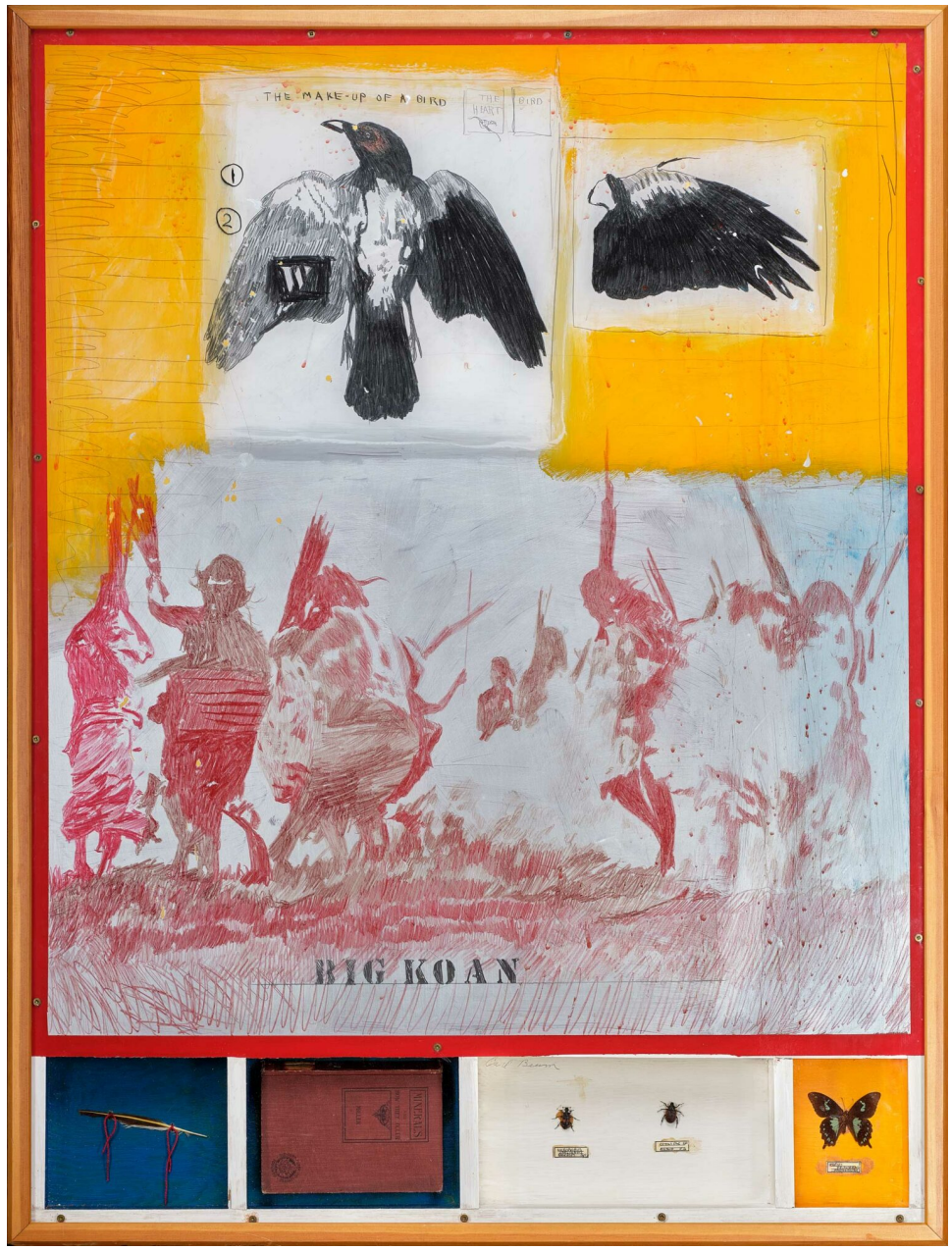
moment décisif dans l'histoire de l'art canadien et marque le début d'une relation plus équitable entre l'élite du monde de l'art et la création autochtone.

REMISE EN QUESTION DES SYSTÈMES DE CONNAISSANCES OCCIDENTAUX

La distanciation temporelle est le modèle utilisé pour évincer les Autochtones de la réalité contemporaine, nous réduisant à des pièces de musée. Elle est à l'origine de nombreux problèmes. Si l'on fait croire que les Indien·nes vivent dans un temps inauthentique, que ces personnes n'appartiennent pas au présent et sont en dehors de notre époque, il devient facile de prétendre que nous n'avons pas de véritable droit sur nos terres dans le monde actuel. Mais je sais que je vis à la même époque que n'importe qui d'autre, que je ne suis pas un vestige de l'âge de pierre. Dans mes peintures, je montre que nous vivons toutes et tous dans un temps cyclique, avec des choses qui s'estompent et qui disparaissent. Je place le contemporain dans une boîte et lui donne une certaine distance[7].
—Carl Beam, 1990

Le temps – comment il est perçu, vécu et utilisé comme outil de colonisation – est un élément central de l'œuvre de Beam. Adoptant les langages contemporains du pop art, l'artiste refuse d'être enfermé dans une case. Avec des collages comme *Big Koan* (*Grand koan*), 1989, Beam juxtapose des objets, des textes et des images de différentes époques, offrant au public un portail visuel par lequel il peut voyager entre les périodes historiques, les zones temporelles et les mondes imaginatifs.

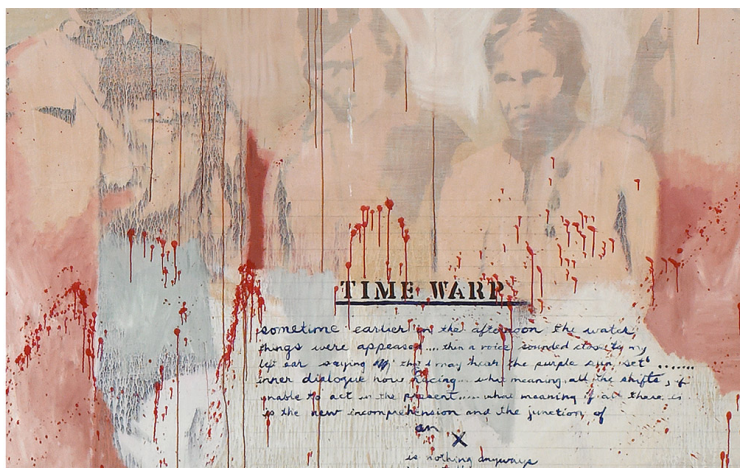
Beam se sent limité par le rationalisme occidental européen et sa conception linéaire du temps. Son engagement envers l'idée que le temps est cyclique – ce qui est lié à des phénomènes récurrents, tels que les habitudes façonnées par les changements saisonniers – nourrit sa critique des systèmes occidentaux de pensée et de l'impact du colonialisme sur les modes de connaissances autochtones. Dans des œuvres monumentales telles que *Time Warp* (*Une brèche dans le temps*), 1984, il résiste à la linéarité en



Carl Beam, *Big Koan* (*Grand koan*), 1989, feuille d'acrylique, peinture acrylique, bois, plume, livre et insectes, 125,4 x 95,1 x 9,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

juxtaposant des images et des textes qui englobent conceptuellement le passé, le présent et le futur dans une même composition, qui agit alors, comme l'écrit le conservateur Greg A. Hill, « comme une œuvre pénétrable en ce sens qu'elle permet au [public] d'y entrer mentalement par différents points[8] ». Mesurant 3,04 mètres sur 12,2 mètres, *Une brèche dans le temps* est l'œuvre la plus imposante de Beam à l'époque.



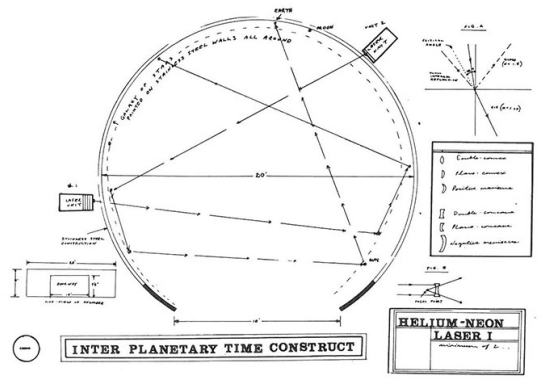


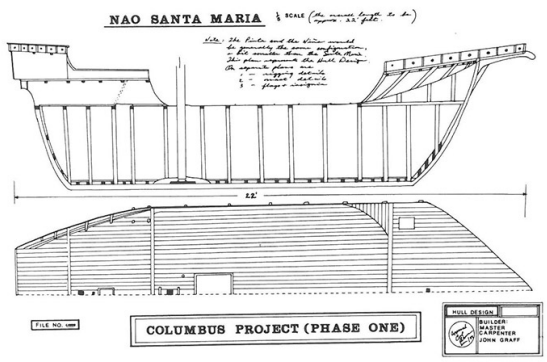
GAUCHE : Vue d'installation de l'œuvre de *Carl Beam*, *Time Warp* (*Une brèche dans le temps*), 1984, dans l'exposition Carl Beam au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 22 octobre 2010 au 16 janvier 2011, photographie non attribuée, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Carl Beam, *Time Warp* (*Une brèche dans le temps*), détail, 1984, acrylique sur lin, 304 x 1219 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

En 1988, à la veille du 500e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb sur l'île de la Tortue et à la suite de la réunion qui se tient à l'école secondaire Garnier, Beam pousse plus loin sa critique des systèmes occidentaux de connaissances en se penchant sur les effets tragiques du colonialisme sur les nations autochtones du continent, un sujet sur lequel il reviendra tout au long de sa carrière. Cette étude donne naissance à *The Columbus Project* (*Le projet Christophe Colomb*), 1988-1992, un projet de quatre ans exploitant différents moyens d'expression, notamment la peinture, l'émulsion photographique sur toile et des eaux-fortes grand format.

Alors qu'*Une brèche dans le temps* remet en question les concepts liés au temps, *Le projet Christophe Colomb* vise la notion de « découverte » et son impact sur la façon dont les histoires sont écrites – souvent en dénigrant les connaissances et les systèmes de croyances autochtones de la période pré-contact. Avec *Le projet Christophe Colomb*, Beam veut soulever l'idée que « le contact entre l'Ancien et le Nouveau Monde ne pouvait plus être célébré comme une découverte triomphale », mais qu'il marque au contraire le prélude à des siècles de génocide et d'anéantissement culturel des populations autochtones des Amériques[9]. Ainsi, Beam établit par exemple un lien direct entre le rationalisme et les abus sexuels de même que culturels dont lui et d'autres ont été victimes dans les pensionnats autochtones en raison de politiques gouvernementales destructrices.







GAUCHE : Carl Beam, *Sitting Bull and Whale* (*Sitting Bull et baleine*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990, eau-forte sur papier d'Arches, 109,2 x 83,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Carl Beam, *Drawing for Voyage 1* (*Dessin pour voyage 1*), œuvre tirée de *The Columbus Project* (*Le projet Christophe Colomb*), v.1988, collection privée. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Comme *Une brèche dans le temps*, *Le projet Christophe Colomb* juxtapose des images apparemment disparates dans des combinaisons souvent radicales, comme dans *Sitting Bull and Whale* (*Sitting Bull et baleine*), tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990. La stratégie de Beam consiste à créer un champ d'images composé de divers signes qui ne peuvent pas être lus de manière simplement rationnelle. À la place, il invite son public à confirmer lui-même toutes les associations qui interviennent lors de la « lecture » de son œuvre. Beam exprime son mépris pour les instruments de domination coloniale en implorant les personnes spectatrices de tirer leurs propres significations de ses œuvres, laissant ainsi place à la coexistence d'une variété de systèmes de pensée et d'expériences temporelles.

PRÉOCCUPATIONS ÉCOLOGIQUES

Beam assume son rôle de critique social sur des sujets qui vont au-delà des questions autochtones, comme la lutte pour l'autoreprésentation, les effets du colonialisme, le privilège des systèmes occidentaux de connaissances et la tragédie du système des pensionnats. Il est tout autant passionné par l'environnement et critique la façon dont les écologistes de l'époque semblent se considérer en dehors de la nature partagée, que ce soit du point de vue de la causalité ou de l'expérience. Par des séries comme The Whale of Our Being (La baleine de notre être), 2001-2003, il s'intéresse à l'étude de l'interconnexion des événements mondiaux en tant que prolongements de ce qu'il appelle les « écologies microscopiques[10] ».

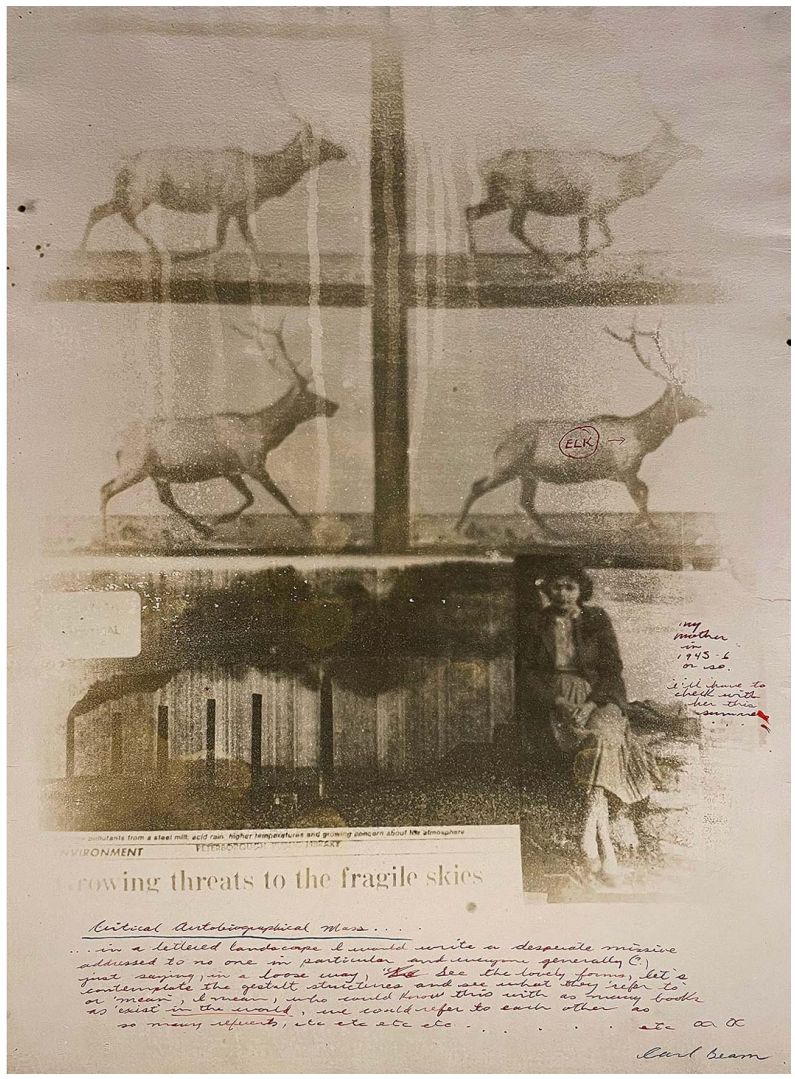
En outre, il ne fait pas de distinction entre le micro et le macro; un environnement, insiste-t-il, n'est pas «là-bas», séparé des écologies qui constituent la microbiologie d'une personne ou du corps politique d'une communauté ou d'une nation. Son environnement est holistique, englobant le présent, le passé et l'avenir. Pour Beam, l'ensemble de la création revêt un caractère sacré qu'il honore à la fois en tant qu'être humain et en tant qu'artiste. Il s'intéresse aussi bien aux forêts de pins qu'aux grandes baleines. Il voit dans le sort de la baleine une métaphore de la fragile interdépendance des mondes humain et non humain où, comme il le dit, «ce qui arrive à la baleine nous arrive aussi[11] ».



Carl Beam, *The Whale of Our Being* (*La baleine de notre être*), 2003, poterie en grès, sous-glaçure et glaçure, 25,5 x 42 cm, Canadian Clay & Glass Gallery, Waterloo.
©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Favoriser un environnement durable est, pour Beam, un acte de foi qui nécessite une action. Il s'élève contre l'utilisation de produits chimiques qui, selon lui, affectent de manière disproportionnée les pauvres et les minorités et ont un impact négatif sur l'écosystème naturel. Il demande à celles et ceux qui ont à cœur la protection de l'environnement et la durabilité écologique d'agir de manière à favoriser un changement positif pour tout le monde.





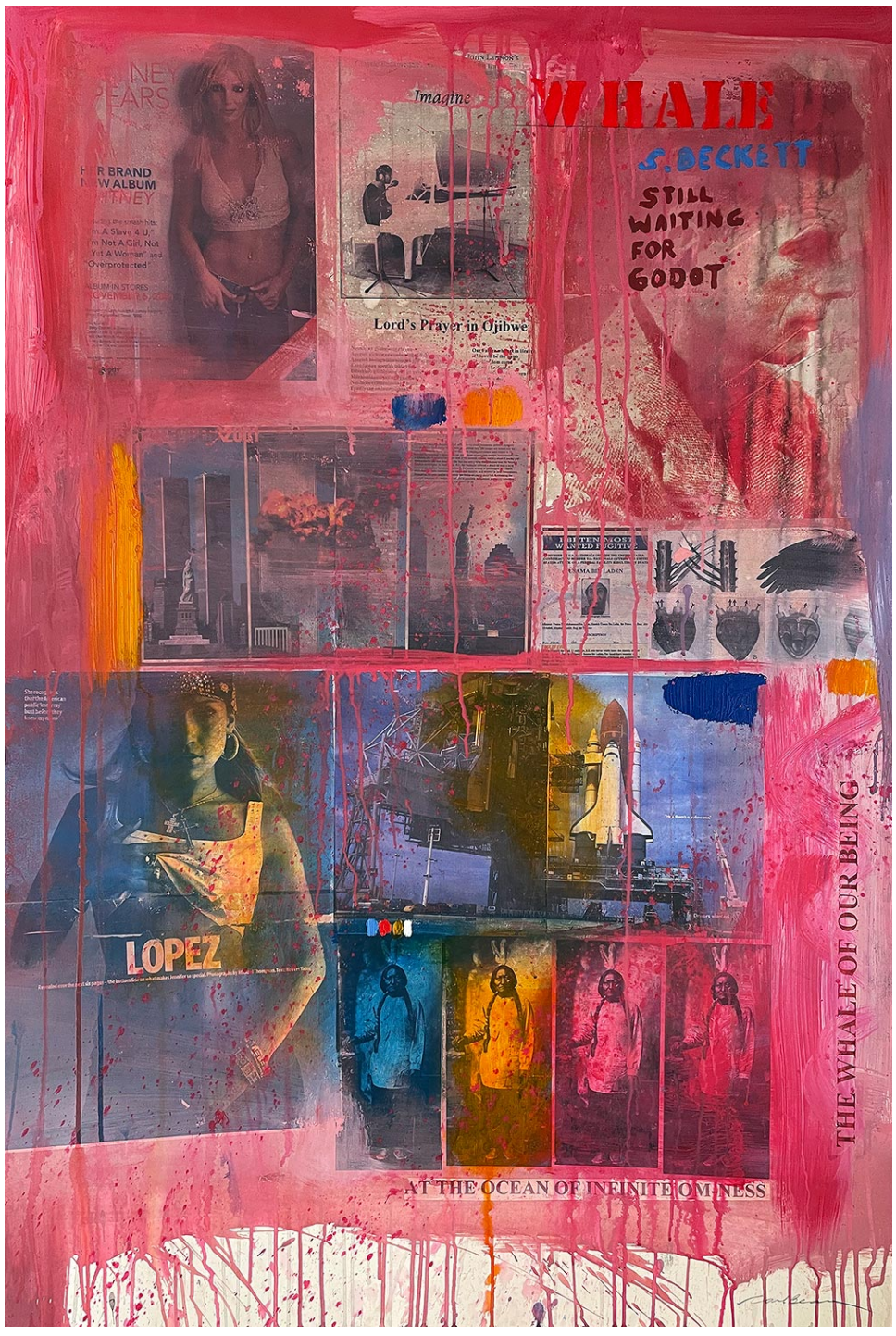
GAUCHE : Carl Beam avec sa récolte de maïs, s.d., photographie non attribuée. DROITE : Carl Beam, *Critical Autobiographical Mass* (*Masse autobiographique critique*), s.d., techniques mixtes sur papier, 73,7 x 53,9 cm, Gallery Gevik, Toronto. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

L'art de Beam est imprégné de champs d'images comportant, notamment, des photographies d'hommes en combinaison hazmat avec le texte « Growing threats to the fragile skies [Menaces croissantes pesant sur la fragilité du ciel] », comme dans *Critical Autobiographical Mass* (*Masse autobiographique critique*), s.d.; des coupures de presse sur la dioxine voisinant des photos mécaniques d'Eadweard Muybridge (1830-1904) de wapitis qui courent, encore comme dans *Masse autobiographique critique*; et des images d'Hiroshima ainsi que d'autres catastrophes de guerre, comme dans *Columbus Chronicles* (*Les chroniques de Christophe Colomb*), 1992. En juxtaposant des images de désastres écologiques, Beam pointe du doigt leurs causes humaines. Il estime que la séparation entre l'être humain et la nature est le résultat d'un orgueil démesuré qui pense que le savoir et le contrôle de l'être humain sont suprêmes, que le monde naturel est à part et qu'il est donc légitimement soumis à nos désirs.

CARL BEAM

Sa vie et son œuvre par Anong Migwans Beam

Il critique aussi ouvertement la société de consommation marchande. Sa réflexion sur la marchandisation – une écologie à part entière – se poursuit dans une série d'estampes et de peintures qui examine le culte de la célébrité. La consommation de l'individu, fondée sur une mode superficielle et une imagerie vide, est le thème de sa série Crossroads (Carrefours), 2003-2005, qui compte un ensemble de portraits de personnalités connues, d'Albert Einstein et James Joyce à Cindy Crawford et Jennifer Lopez. Une question morale est au centre de cette réflexion : quelle est la valeur du talent – créatif, artistique, musical – lorsqu'il est échangé contre des gains matériels? N'hésitant jamais à aborder des enjeux difficiles, Beam s'attaque de front aux problèmes planétaires dans son art.



Carl Beam, *The Whale of Our Being [Still Waiting for Godot]* (*La baleine de notre être [En attendant toujours Godot]*), v.2003, acrylique et transfert photographique sur papier, 152,4 x 101,6 cm, Gallery Gevik, Toronto. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

HÉRITAGE ET RÉCEPTION

Mon œuvre n'est que le témoignage personnel de ma traversée du temps. Une suite d'événements que j'ai dû vivre… pour que vous puissiez regarder ceci[12].
—Carl Beam, 1980



Vue extérieure de la rétrospective *Carl Beam* au Musée des beaux-arts du Canada, 2010, photographie non attribuée.

La vie et l'art de Beam sont guidés par une quête omnivore et urgente de connaissances, reflétant son impatience à faire évoluer le monde. Dans ses peintures, ses estampes et ses performances, il aborde des thèmes actuels et historiques qui, selon lui, n'ont pas été explorés auparavant en termes artistiques, ce qui permet aux créatrices et créateurs autochtones d'être reconnu·es comme artistes contemporain·es dans les dialogues nationaux.

Beam pense qu'en tant qu'artiste, il est moralement impératif pour lui et son public d'interagir avec les mythes nationaux et de les déconstruire. Il se sent responsable de mettre en lumière les parties en lambeaux ainsi que celles à réparer, d'en supprimer d'autres et d'ajouter des mythologies lorsque cela s'avère nécessaire. À cette fin, Beam joue un rôle essentiel dans l'ouverture du dialogue sur les pensionnats au Canada, dans la présentation d'excuses nationales aux personnes survivantes et dans l'évolution vers une éventuelle réconciliation des nations divisées[13]. Toute une génération a grandi en contemplant ses œuvres dans les musées et galeries d'art du pays et, ce faisant, s'exprime plus ouvertement sur le racisme et l'inégalité. C'est pour cette raison que l'œuvre de Beam intitulée *Burying the Ruler* (*L'enterrement de la règle*), 1992, est choisie pour être l'image centrale de la couverture du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation en 2015.

Bien que son art exige une observation réfléchie, l'un de ses aspects remarquables est qu'il invite les personnes spectatrices à découvrir la forme du sens, de la connaissance, du temps et de l'histoire. Des collages tels que *Time Dissolve* (*Dissolution du temps*), v.1992, obligent le public à regarder à travers une lentille non linéaire pour déchiffrer la signification des signes et symboles devant lui. Beam présente ses compositions comme des emblèmes d'une autre façon d'acquérir et d'exprimer la connaissance – une façon obtenue par une interaction visuelle intensément personnelle. Cette approche unique de la création artistique permet aux personnes non autochtones d'interagir avec des histoires d'injustices, d'atrocités, d'effondrements écologiques, de génocides et d'échecs du colonialisme sans se sentir blâmées, honteuses, culpabilisées ou jugées de quelque manière que ce soit. C'est un exploit incroyable. Pouvoir s'engager dans l'histoire telle que Beam la concevait est encore aujourd'hui très

délicat. Mais l'artiste s'y est plongé le cœur en premier, comme un guerrier. En embrassant la capacité de l'art à provoquer un changement social, en s'armant d'intellect et de littérature, il s'est battu.



Carl Beam, *Time Dissolve* (*Dissolution du temps*), v.1992, émulsion photographique, acrylique et crayon sur toile, 274,3 x 213,3 cm, collection privée. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Aujourd'hui, plus de dix ans après sa mort, une nouvelle génération d'artistes autochtones n'a pas à lutter contre les attentes qui veulent que leur travail s'inscrive dans la lignée de l'école de Woodland. Mais un deuxième obstacle – que Beam trouvera vexant jusqu'à son dernier souffle – subsiste : les limitations systématiques que nous imposons aux possibilités de l'art autochtone dans ce pays. Tant que les artistes autochtones ne pourront pas faire partie de la communauté artistique nationale sans avoir à assumer le fardeau d'expliquer ou de satiriser leur propre culture par rapport à la culture canadienne dominante, son héritage ne sera pas pleinement réalisé.

Je suis reconnaissante envers mon père pour beaucoup, beaucoup de choses, y compris le fait qu'il a choisi de me garder près de lui et qu'il m'a éduquée à sa manière dans les domaines de l'art, de la couleur et de la peinture. L'art est le grand amour de ma vie, et mon père m'a ouvert la voie pour que je puisse exercer pleinement mon autonomie en tant qu'artiste au Canada. Je peux peindre ce que je veux. Je peux créer des œuvres en exploitant n'importe quel moyen d'expression, puis dire que c'est mon art, et les gens comprennent que c'est le cas. Personne ne m'a jamais dit : « Non, Anong, tu ne peux pas peindre de cette façon ». C'est à lui que je le dois[14].





GAUCHE : Anong Migwans Beam, *Red Mangrove* (*Palétuvier rouge*), 2018, huile et transfert photographique sur toile, 182,9 x 182,9 cm, Gallery Gevik, Toronto. © Anong Migwans Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Carl et Anong Migwans Beam devant le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, 1992, photographie non attribuée.



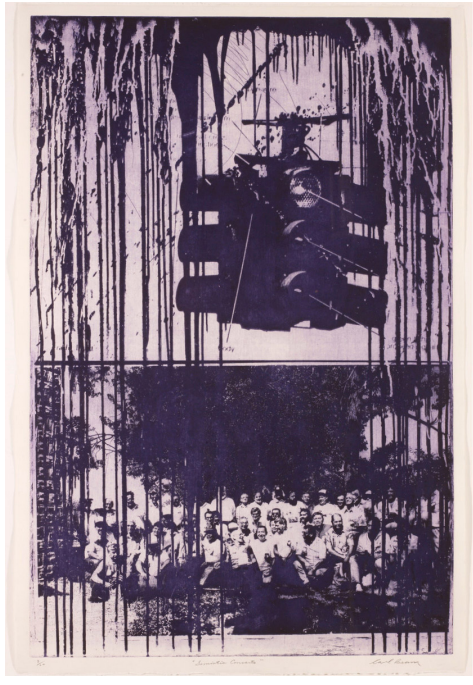
STYLE ET TECHNIQUE

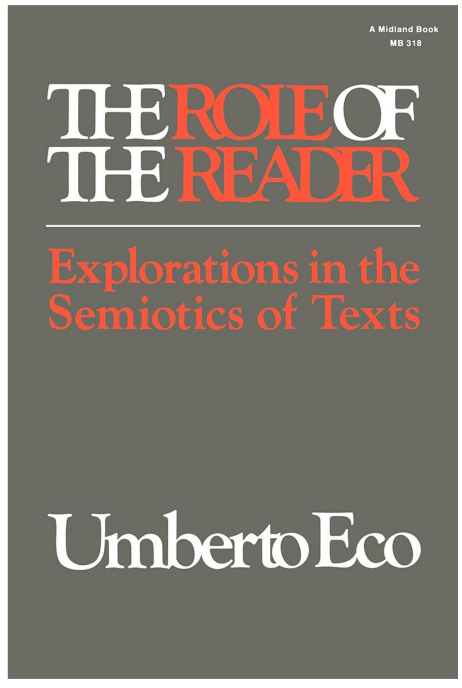
Carl Beam puise son influence artistique au sein d'un vaste éventail de sources, notamment l'iconographie historique autochtone, les techniques traditionnelles de céramique, les procédés novateurs d'estampes de Robert Rauschenberg (1925-2008), la vidéo contemporaine et les œuvres de performance inspirées par Joseph Beuys (1921-1986). Expérimental et inventif, Beam mélange les modes abstraits et figuratifs, souvent par des juxtapositions déconcertantes. Son travail est intime et autobiographique, symbolique et critique, poétique et monumental. Sans relâche, il s'efforce d'encourager le public à réfléchir aux ravages du colonialisme européen et à

l'éradication des peuples autochtones, ainsi que de leur culture et de leur spiritualité.

SUBVERTIR PAR LA SÉMIOTIQUE

La quasi-totalité de l'œuvre de Beam est fondée sur la sémiotique, une théorie critique à laquelle il s'initie dans le cadre de sa maîtrise en beaux-arts à l'Université de l'Alberta entre 1975 et 1977. Le mot « sémiotique » apparaît fréquemment dans son art, que ce soit dans les éléments textuels de l'imagerie ou dans les titres de nombre de ses œuvres, telle que *Semiotic Converts* (*Prosélytes de la sémiotique*), 1990. Bien qu'il laisse tomber ses études lorsqu'on le décourage de réfléchir à l'art autochtone contemporain de manière critique et significative, il continue de s'intéresser à la sémiotique tout au long de sa carrière artistique.



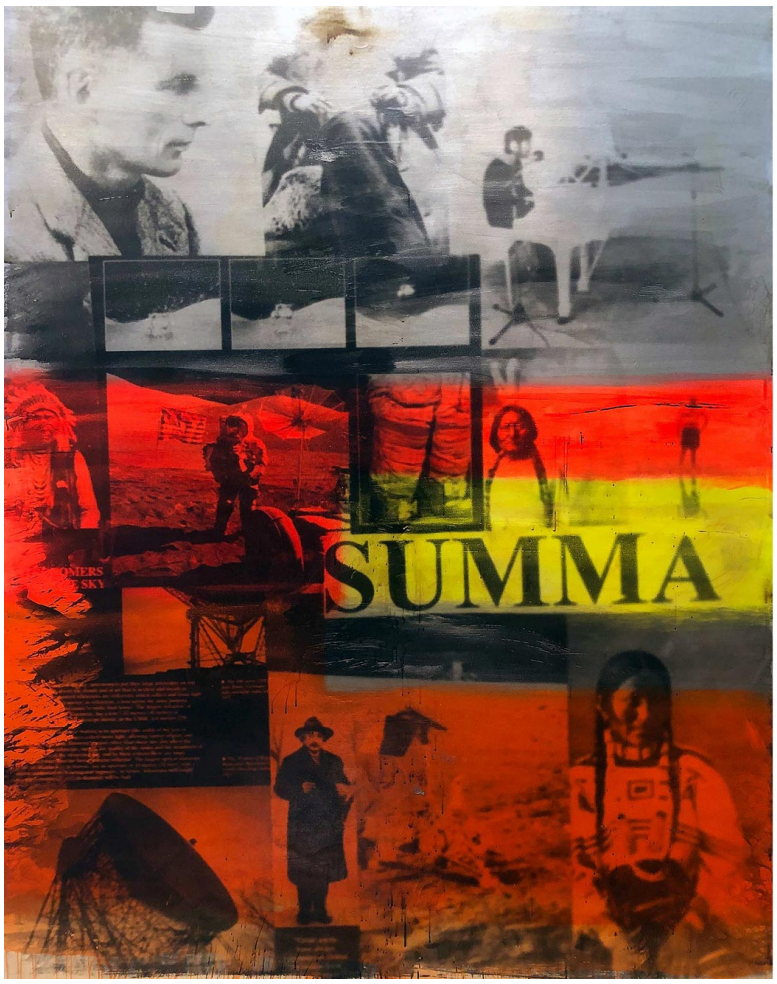


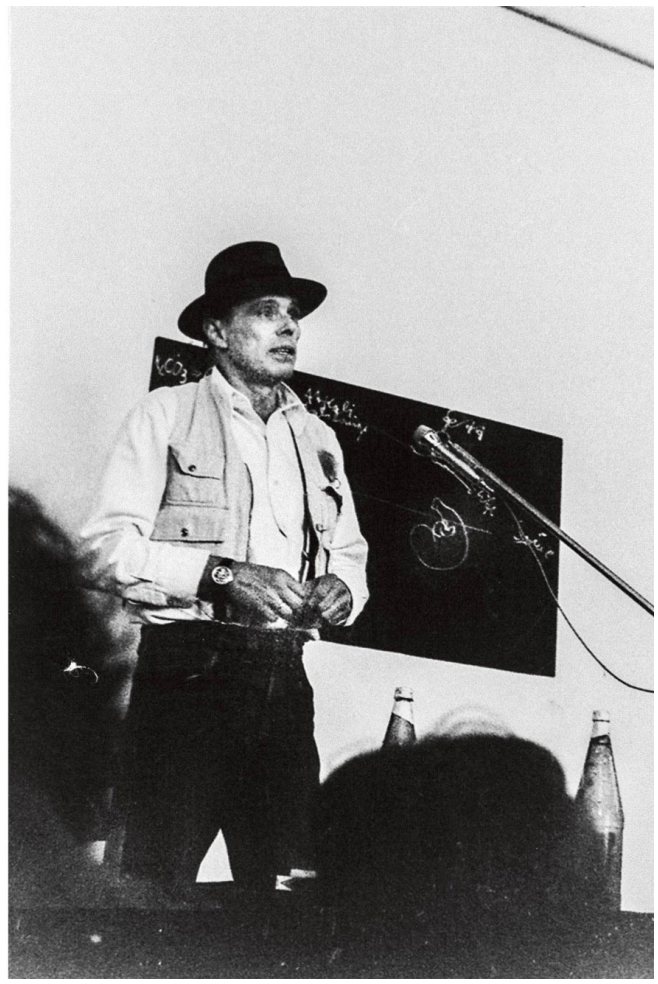
GAUCHE : Carl Beam, *Semiotic Converts* (*Prosélytes de la sémiotique*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990, eau-forte sur papier d'Arches, 109,2 x 83,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Couverture de *The Role of the Reader*, par Umberto Eco, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

En tant que théorie, la sémiotique explore la signification des signes visuels et des symboles qui communiquent un sens au-delà du langage écrit. Beam veut que ses œuvres soient des vecteurs de sens complexes et qu'elles fonctionnent à plusieurs niveaux : métonymique (figuratif), métaphorique et contextuel. Il trouve dans la sémiotique un cadre conceptuel et créatif exhaustif qui lui permet d'exprimer beaucoup de choses en même temps. Il est marqué par sa lecture d'Umberto Eco (1932-2016), un éminent sémioticien dont les théories sur le texte ouvert affirment que la littérature et l'art sont des champs de signification plutôt que des récits prescrits qui ne peuvent être lus que d'une seule manière[1]. Beam adopte les théories d'Eco qui avance que les textes ouverts sont dynamiques et communiquent le sens en fonction des expériences et des interprétations personnelles des signes et des vocabulaires. Il aborde son art à travers cette perspective élastique, considérant ses compositions comme des champs d'images ouverts qui provoquent une réflexion sur le processus même d'élaboration du sens.

En expérimentant les paramètres de la création de sens, l'approche de Beam rappelle celle de l'artiste conceptuel et performeur allemand, Joseph Beuys (1921-1986), qui explore les relations entre la pensée, la parole et la forme par le biais de performances impliquant des gestes et des matériaux symboliques comme le feutre et le miel. Beam admire Beuys (l'artiste est même représenté, sans tête, dans la peinture monumentale de Beam, *Summa*, 2003), et il partage sa conviction que l'art doit subvertir les messages dogmatiques ainsi

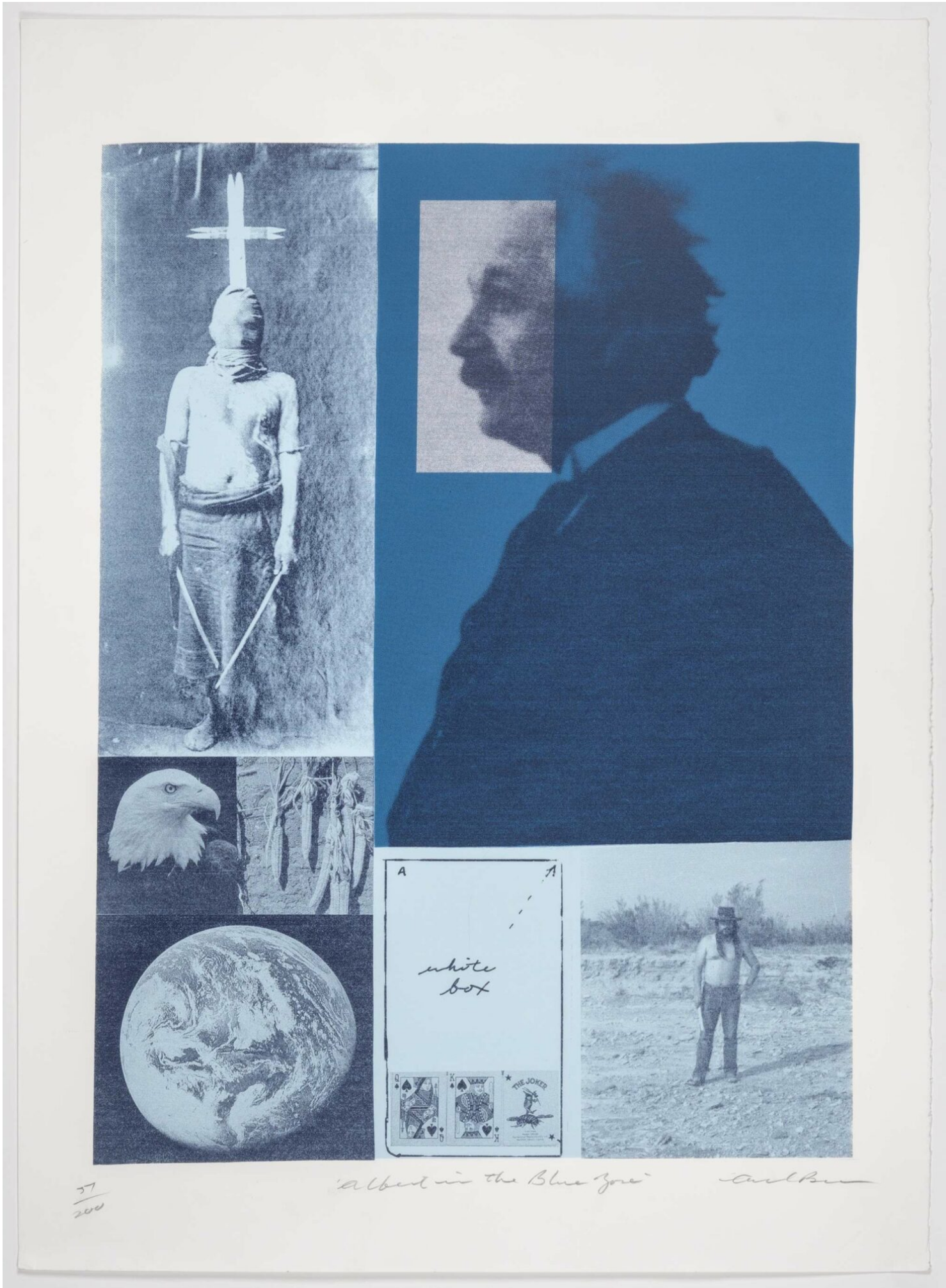
qu'encourager le public à forger sa propre connaissance. La sémiotique donne à Beam la philosophie et les techniques de la subversion, qu'il utilise ensuite pour exposer les absurdités et les tromperies en jeu à son époque de même qu'à la nôtre. Elle lui permet également d'expérimenter différents moyens d'expression et pratiques créatives – du collage et de l'émulsion photographique à l'expression vidéo et à la performance – qui contribuent à l'évolution de son art tout au long de sa carrière.





GAUCHE : Carl Beam, *Summa*, 2003, émulsion photographique sur toile, 274,3 x 213,4 cm, collection privée. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Joseph Beuys donne une conférence à la Galerie nächst St. Stephan, Vienne, le 4 avril 1979, photographie de Gerhard Kaiser, Österreichische Galerie Belvedere, Vienne.

Outre la sémiotique, Beam explore les philosophies de Martin Heidegger et d'Emmanuel Kant, la littérature moderniste de James Joyce et de Samuel Beckett, ainsi que la métaphysique mathématique de Stephen Hawking. Cette étude approfondie de la pensée occidentale constitue pour lui un terrain fertile pour examiner les limites du rationalisme en tant que système intellectuel. Des images d'écrivain·es et de philosophes sont intégrées à des œuvres telles que *Albert in the Blue Zone* (*Albert dans la zone bleue*), 2001, qui présente un portrait du physicien Albert Einstein. Ensemble, ces pièces forment un panthéon qui représente les tiraillements du vingtième siècle.



Carl Beam, *Albert in the Blue Zone* (*Albert dans la zone bleue*), 2001, sérigraphie couleur, édition 57/200, 76,2 x 55,9 cm, Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

INFLUENCES DU COLLAGE ET DU POP ART

Beam reçoit une éducation artistique formelle au début des années 1970, en commençant par un programme de dessin à temps partiel à la Kootenay School of the Arts de Nelson, en Colombie-Britannique. En 1974, il obtient un baccalauréat en beaux-arts de l'Université de Victoria. C'est à cette époque qu'il se familiarise avec les techniques des avant-gardistes de l'art contemporain comme Andy Warhol (1928-1987), dont la répétition d'images de la culture populaire s'accorde avec le penchant de Beam pour la sérialité, et Robert Rauschenberg (1925-2008), dont les œuvres multimédias s'appuient sur les techniques Dada du début du vingtième siècle. Les premiers collages de Beam, tels que *Stuffed Fish & Deer Antlers* (*Poisson farci et bois de cerf*), 1983, ressemblent aux « *combines* » (de grandes toiles incorporant des objets trouvés) de Rauschenberg, tel *Collection*, 1954-1955. Rauschenberg conçoit une stratégie novatrice en matière de collage qui constitue un point de référence important pour Beam à une époque où il commence à tracer sa propre voie en tant qu'artiste.





GAUCHE : Robert Rauschenberg, *Collection*, 1954-1955, tissu, métal, huile, papier et bois sur toile, 203,2 x 243,8 x 8,9 cm, San Francisco Museum of Modern Art. ©Robert Rauschenberg Foundation/Sous licence de VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Carl Beam, *Stuffed Fish & Deer Antlers* (*Poisson farci et bois de cerf*), 1983, acrylique et collage sur contreplaqué, 109,2 x 142,2 x 38,1 cm, collection privée. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Beam trouve dans le collage une stratégie de création d'images en harmonie avec les principes de la sémiotique, c'est-à-dire permettant l'expression d'un sens ouvert. Il est attiré par l'idée que les systèmes de signes juxtaposés (sous forme de collage) dans une même œuvre peuvent créer simultanément des lectures multiples, dynamiques et allusives. Pour Beam, le collage oblige la personne qui observe son œuvre à interpréter le sens à partir d'indices fournis par l'imagerie, la composition et le contexte. Il apprécie l'idée que les associations personnelles que ses images collées suscitent chez le public sont peut-être plus porteuses de sens que les explications rationnelles des relations d'une image, d'un système de signes ou d'un vocabulaire visuel.

La grande peinture *Meltdown* (*Fusion*), 1984, démontre l'usage habile que fait Beam de méthodes de collage sur différents supports. L'autoportrait peint de l'artiste figure en bonne place dans un champ d'images défini par des lavis de couleur et des textes écrits à la main ou au pochoir, qui émergent et s'effacent de l'espace pictural. Des images collées de wapitis qui courent – provenant des

archives du photographe Eadweard Muybridge (1830-1904) –, ainsi que d'un oiseau, d'un cerf et d'autres glyphes symboliques, sont disposées dans la composition. Nombre de ces images apparaissent fréquemment au sein d'œuvres réalisées grâce à d'autres moyens d'expression – l'oiseau, par exemple, est repris à nouveau dans le bol en terre cuite *Parts of a Bird #2* (*Parties de l'oiseau n^o^ 2*), 1985, de même que dans l'aquarelle *Untitled [Parts of a Bird]* (*Sans titre [Parties de l'oiseau]*), 1982. La sérialité de l'œuvre de Beam sert son intérêt pour la subversion du sens : l'oiseau suscite des associations diverses lorsqu'il est juxtaposé au wapiti en course dans *Effondrement* et lorsqu'il est associé à la terre vue de la surface de la lune dans *Sans titre [Parties de l'oiseau]*. Parmi les différents signes et scénarios, Beam invite le public à lire l'œuvre fragment par fragment et à créer un récit dont le sens dépend entièrement de son propre point de vue ainsi que du contexte dans lequel il fait l'expérience de l'œuvre.



GAUCHE : Carl Beam, *Meltdown* (*Fusion*), 1984, acrylique, stylo et encre sur toile, 217 x 164,5 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Carl Beam, *Parts of a Bird #2* (*Parties de l'oiseau n^o^ 2*), 1985, argile, 18 x 38 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

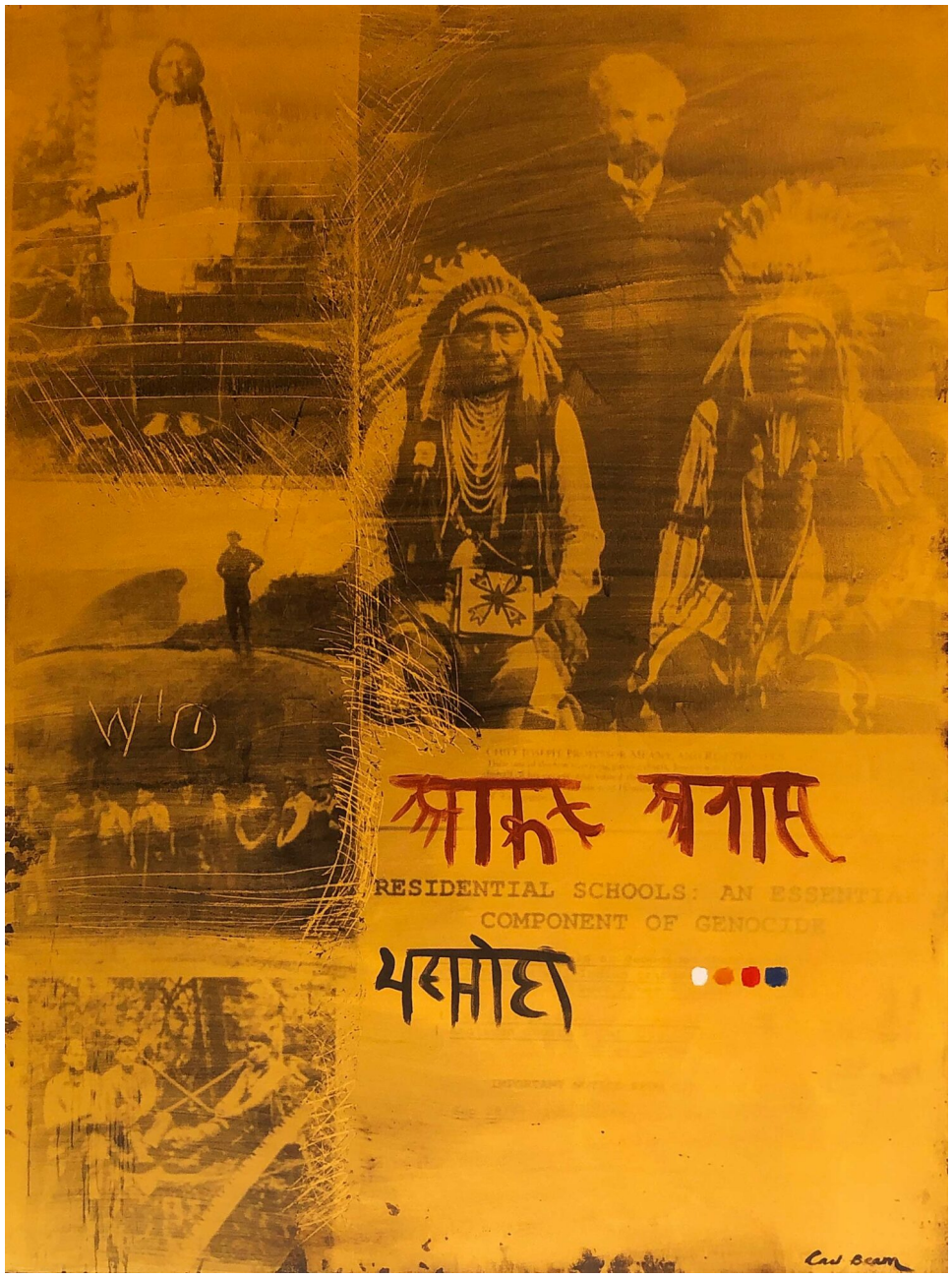
Le collage permet une lecture ouverte des compositions de Beam, de la même manière que la poésie et la métaphore. Ses processus artistiques ont été décrits comme combinant et recombinant « des fragments visuels et textuels du passé et du présent pour interroger l'histoire et éclairer l'expérience contemporaine[2] ». À propos de la manière dont il construit ses compositions – d'une manière similaire à la composition d'une poésie visuelle spontanée –, l'artiste déclare : « Les choses ont un pouvoir en elles-mêmes… une émanation particulière. La tâche de l'artiste est d'établir un dialogue entre les objets[3]. »

En plus de refléter et de compléter ses idées sur la sémiotique, la méthode du collage offre à Beam une forme visuelle pour exprimer la cosmologie anishinaabe. En 1989, il déclare : « Nous [les Anishinaabeg] avons une vision de la vie qui s'apparente au collage, que nous pourrions qualifier de cyclique, sans qu'un seul point de vue ne prédomine[4]. » Cette idée sous-tend l'ensemble de son œuvre, dans tous moyens d'expression. Par le collage, Beam crée des analogies visuelles d'une conception du monde complète qui vise à trouver un

nouveau sens et de nouvelles formes de connaissance par la juxtaposition d'images apparemment disparates et irrationnelles.

IMAGER LE TEXTE

L'intérêt de Beam pour le collage et la sémiotique peut être considéré comme une conséquence du harcèlement et de la violence qu'il a subis au pensionnat Garnier dans les années 1950. Il considère l'école comme un microcosme de la société : un endroit où la valeur de chaque personne – sa valeur – est basée sur la capacité à parler, lire et écrire l'anglais et le latin, ainsi qu'à penser en anglais et en français. Les élèves qui n'en étaient pas capables étaient vulnérables. Il s'est donc forcé à acquérir ces compétences linguistiques pour échapper aux mauvais traitements. Plus tard, il s'est servi du texte et de la langue comme cheval de Troie pour transmettre ses messages.



Carl Beam, *Bashmi Cri [Reduced to Ashes]* (*Bashmi Cri [réduit en cendres]*), 1999, techniques mixtes sur toile, 213,4 x 182,9 cm, collection privée. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Dans des œuvres de grand format telles que *Bashmi Cri [Reduced to Ashes]* (*Bashmi Cri [réduit en cendres]*), 1999, Beam exploite l'aspect visuel de langues dites étrangères telles que le sanskrit, le grec, le latin et l'ojibwe pour provoquer la vulnérabilité. Le titre de l'œuvre, qui se traduit par « réduit en cendres », est écrit en sanskrit sur un fond orange rougeoyant, et est juxtaposé à des images de chefs autochtones posant avec un agent des Affaires indiennes nommé M. Meany. Sous les portraits des chefs figure la capture d'écran d'un ancien forum en ligne intitulé « Residential Schools: An Essential Component of Genocide [Les pensionnats : une composante essentielle du génocide] ». Face à cette combinaison de textes étrangers et d'images collées, le public ne doit d'abord rien supposer. Il est contraint d'observer la surface à la recherche d'indices permettant d'extrapoler le sens, et peut-être, de cette manière, de gagner en empathie ou en respect pour la complexité d'une autre langue ou d'un autre système de pensée.

En illustrant du texte, Beam travaille à la manière d'imminents artistes conceptuels canadiens tels Greg Curnoe (1936-1992) et Ken Lum (né en 1956). Curnoe utilise des tampons et des pochoirs ou des fragments de texte écrits à la



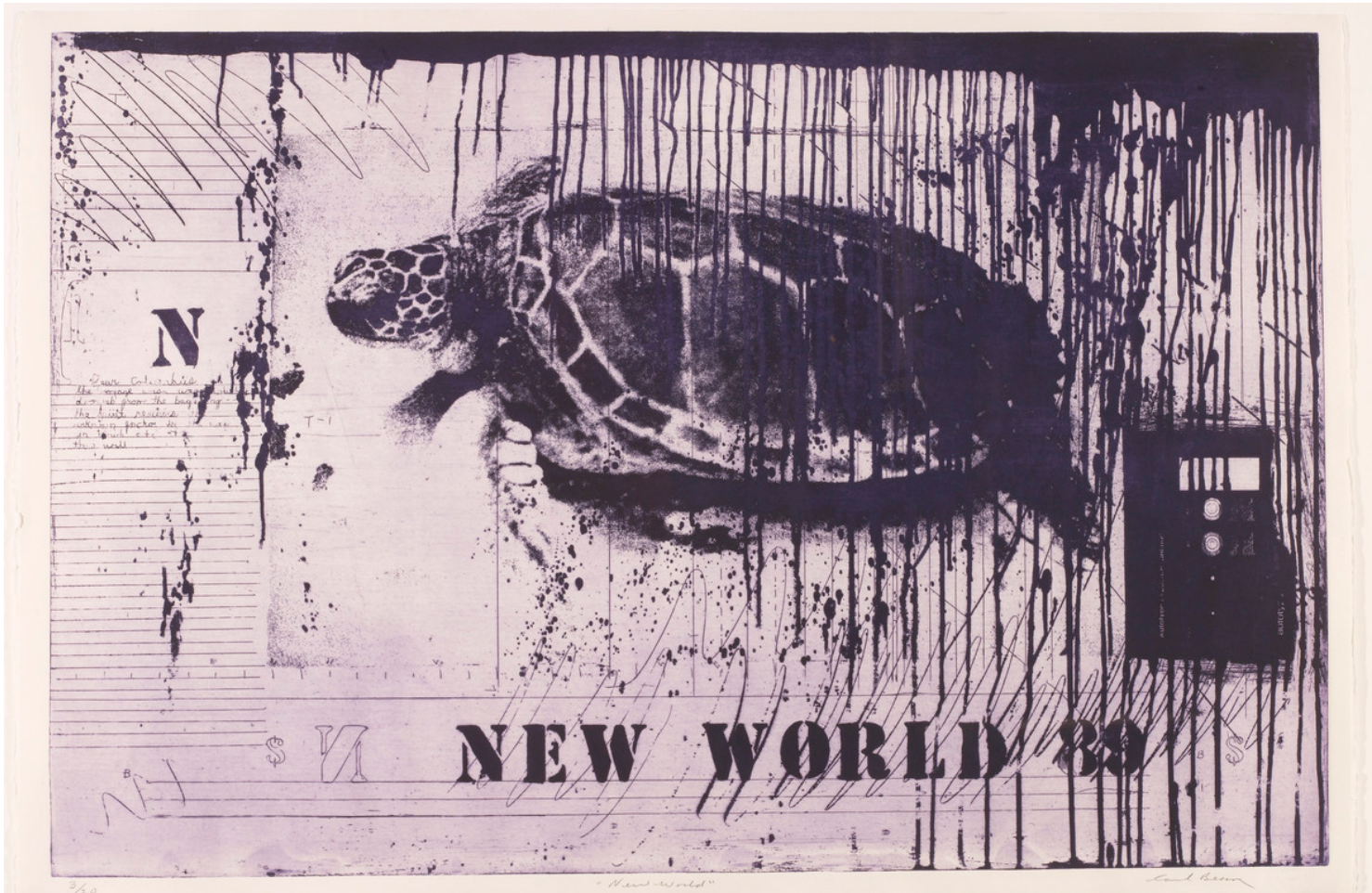


GAUCHE : Carl Beam, *Autumnal Idiocy Koan #814* (*Koan automnal idiot nº 814*), 1986, impression couleur Xerox et techniques mixtes sur papier de mûrier, 99,5 x 65 cm, Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Ken Lum, *Untitled [Language Painting]* (*Sans titre [Peinture linguistique]*), 1987, émail sur bois, 203 x 152,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

main sur la surface de ses toiles, comme dans *View of Victoria Hospital, First Series: #1-6* (*Vue de l'Hôpital Victoria, première série : nº 1-6*), 1968-1969. De son côté, Lum s'inspire des formes visuelles de panneaux d'affichage pour sa série des années 1980, Language Painting (Peinture linguistique), chargeant souvent le public de décoder le texte présenté. En revanche, les œuvres textuelles de Beam évoluent à partir d'un style profondément personnel. Les lignes de texte dans des œuvres telles que *Autumnal Idiocy Koan #814* (*Koan automnal idiot nº 814*), 1986, sont conçues comme des écrits spontanés en prose ou comme des extraits exploitant le flux de conscience à la manière de Jack Kerouac (1922-1969) et d'autres poètes de la Beat Generation que Beam admire et lit. Il appelle ce type d'écriture « koan », en référence à une forme de dialogue bouddhiste zen destinée à susciter l'illumination. Ses lignes de texte ne sont jamais préétablies ou préconçues. Elles jaillissent de la plume ou du pinceau directement sur le papier, la plaque à graver ou la toile. Sans suppression. Sans arrière-pensée.

C'est cette immédiateté et cette honnêteté qui interpellent le public. Les compositions, iconographies et lignes de texte presque impénétrables d'œuvres telles que *Bashimi Cri [réduit en cendres]* obligent le public – sans qu'il ne s'en rende compte – à la lecture impatiente et furtive que nous avons pu connaître dans notre enfance, lorsque nous parcourions subrepticement le journal intime de quelqu'un et que, ce faisant, nous envahissions les sentiments et les pensées les plus intimes de cette personne sans tenir compte de sa vie privée.

Beam inscrit des mots sur ses œuvres à l'aide d'encre de Chine noire, argentée, dorée, magenta, bleu foncé et blanche, toujours résistantes à la lumière, ce qu'il teste avec soin pour éliminer celles qui s'estomperaient avec le temps. Parfois, comme dans *The North American Iceberg* (*L'iceberg nord-américain*), 1985, il change de couleur et combine une écriture manuscrite frénétique avec un bloc de texte au pochoir à l'effet très mesuré et autoritaire, qu'il recouvre d'une grille, son autre outil de prédilection. Par exemple, *New World* (*Nouveau Monde*), appartenant au projet *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990, comprend de la prose écrite en cursive sur un champ visuel composé de mots au pochoir et d'encre qui coule. De tels traitements reflètent la conviction de Beam à savoir que la culture dominante est obsédée par les systèmes de grille dans tous les domaines, de la rémunération à l'agriculture en passant par la générale prise de mesures, afin de contrôler les autres êtres humains et le monde naturel.



Carl Beam, *New World* (*Nouveau Monde*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990, eau-forte sur papier d'Arches, 83,8 x 109,2 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

TRANSFERT DE PHOTOS ET ART D'IMPRESSION : POÉSIE NOUVELLE

Grâce au transfert photographique et aux procédés d'estampes – l'eau-forte et la sérigraphie – Beam développe des pratiques créatives innovantes qui soutiennent sa stratégie de collage. En 1983, peu de temps après avoir déménagé à Peterborough, en Ontario, il achète une grande presse à graver de Praga Industries – le seul meuble, à part la table de cuisine et un futon, dans toute la maison du 222, avenue Carlisle. Avec l'aide de sa femme Ann, Beam développe rapidement sa première série d'eaux-fortes, *The Zeitgeist Suite* (*La suite Esprit du temps*), 1983-1984. Il s'agit d'une série précurseure de *La suite Christophe Colomb*, 1990, de format et de portée similaires[5].





GAUCHE : Carl Beam, *Wing Primordial* (*Aile primordiale*), œuvre tirée de *The Zeitgeist Suite* (*La suite Esprit du temps*), 1983, photogravure sur papier, 103,5 x 80,4 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Carl Beam tire les épreuves du projet *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*) de sa presse Praga, s.d., photographie d'Ann Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Toujours au début des années 1980, Beam commence à expérimenter la technique du transfert photographique, qu'il utilise pour reproduire des images sur une variété de surfaces, du papier aquarelle à la toile, en passant par le Plexiglas et les t-shirts en coton. C'est Ann qui l'initie à ce procédé novateur. Bientôt, Beam commence à incorporer du matériel photographique à ses œuvres en techniques mixtes, développant ce qu'Ann et lui appellent des « images de travail » – soit des archives de photographies rappelant leur vie familiale et leurs voyages, ainsi que d'expositions de musées, de coupures de journaux et de manuels scolaires. Beam recourt également à une caméra vidéo pour documenter le monde qui l'entoure, ce qui donne lieu à la performance *Burying the Ruler* (*L'enterrement de la règle*), 1989, laquelle fournit des clichés supplémentaires réinvestis dans plusieurs de ses œuvres de transfert de photos de fin de carrière. À partir de là, les archives d'images de travail constituent le fondement de la pratique artistique de Beam, en particulier en ce qui à trait aux collages.

Beam trouve dans le transfert photographique une méthode puissante pour générer de la poésie visuelle. Elle est facilement adaptable et peut être employée pour créer des juxtapositions radicales d'images reconnaissables, que ce soit les siennes ou celles tirées des médias imprimés contemporains. À cet égard, Beam trouve des modèles à imiter dans les collages de l'artiste pop, Robert Rauschenberg. Beam est particulièrement inspiré par la lithographie audacieusement innovante de Rauschenberg, *Booster* (*Propulseur*), 1967, qu'il voit lors d'une exposition organisée au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 1998. Cette lithographie et son champ d'images collées sensibilisent Beam au potentiel poétique des juxtapositions radicales dans les estampes de grand format. Des œuvres telles que *Various Concerns of the Artist* (*Les différentes préoccupations de l'artiste*), 1984, témoignent de l'influence des estampes de Rauschenberg. Pour Beam, cet artiste est un précurseur qui développe un nouveau type de langage poétique en tirant parti du texte, des images et des procédés picturaux et, ce faisant, fait progresser l'idée de ce qu'un poème peut être : une déclaration visuelle autant que textuelle dont les significations sont

aussi ouvertes qu'elles sont allusives et métaphoriques.

Le processus de création d'estampes de Beam met également à profit des négatifs de sérigraphie pour reproduire des images dans différentes séries. Par exemple, un écran pour *Three Graveside Figures* (*Trois figures près d'une tombe*), 1984, qui fait partie de *La suite Esprit du temps*, est employé pour imprimer la même image en polarité positive sur la face d'une feuille de Plexiglas faisant partie de *L'iceberg nord-américain*, 1985. Ce même écran est ensuite employé pour reproduire *Trois figures près d'une tombe*, 1984, en une eau-forte grand format. Les pièces à polarité négative sont imprimées directement sur des plaques d'acier à l'aide d'une émulsion d'asphalte agissant telle de l'encre d'imprimerie. Ces séquences de retournement d'images – qui commencent par une image négative et se terminent par une image positive, construisant ainsi l'imagerie « à l'envers » – sont une caractéristique de l'approche unique de Beam dans la plupart des moyens d'expression. Par exemple, en écrivant à l'envers sur du Plexiglas, l'artiste s'assure que le texte est lu correctement par le public.

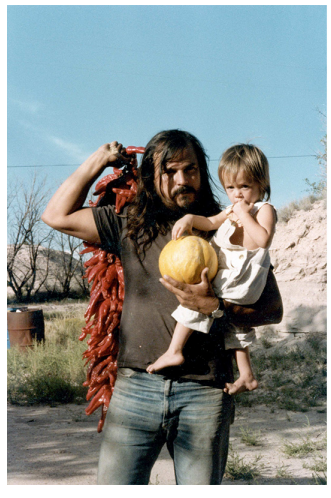


Carl Beam, *Three Graveside Figures* (*Trois figures près d'une tombe*), 1984, eau-forte en couleur, épreuve d'artiste, 116,8 x 76,2 cm, Gallery Gevik, Toronto. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

CÉRAMIQUE ET CONNEXION CULTURELLE

L'amour de mon père pour la céramique a toujours été présent dans mes souvenirs, en particulier dans ma petite enfance. Nous allions dans tous les musées, centres culturels, boutiques de bord de route, pueblos, cuisines. Je me souviens l'avoir vu échanger des peaux d'ours contre des boîtes de l'insaisissable glaçure noire utilisée dans les créations des Mimbres et d'autres peuples pueblos contemporains. Dans tous ces endroits, il était également à la recherche d'un lien avec sa propre culture, documentant les collections à Midland, en Ontario, ainsi qu'au Musée Gardiner et au Musée Royal de l'Ontario à Toronto. Partout, on lui disait que les Anishinaabeg, ou Ojibwe, n'avaient pas de culture de la céramique, qu'ils étaient les commerçants de la région, avec les

Odawas, et se procuraient des céramiques auprès des Mohawks, au sud.





GAUCHE : Carl et Anong Migwans Beam à Arroyo Seco, 1982, photographie d'Ann Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Bol Mimbres, 850-1050, céramique, 8,3 x 21 x 55,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

À la fin des années 1980, alors que mon père rendait visite à sa famille à M'Chigeeng, son jeune cousin est rentré de l'école avec une histoire intéressante. Avec d'autres jeunes de la région, il avait participé à des fouilles archéologiques dans la baie de Providence, sur l'île Manitoulin. Il a expliqué avoir trouvé un bol et, lorsque mon père lui a demandé à quoi il ressemblait, le jeune homme a répondu : « Il s'apparente à ceux que vous fabriquez ». Mon père a continué à chercher ce bol, ou toute autre indication d'une culture de la céramique, mais l'objet semblait avoir été perdu dans les collections archéologiques. Il a alors poursuivi ses explorations de la tradition céramique autochtone, en dépit des nombreuses personnes qui répétaient que cela ne faisait pas partie de la culture. Il ressentait un lien avec ce travail et le partageait avec d'autres artistes, dont David Migwans, le plus avide et le plus compétent des céramistes contemporains.

Bien des années plus tard, en 2017, alors que je travaillais pour la Ojibwe Cultural Foundation, je suis tombée sur le pot dont mon père avait entendu parler il y a si longtemps. Il avait été rapporté d'un entrepôt appartenant au ministère du Tourisme, de la Culture et du Sport. Ce pot crénelé était une merveille à voir. D'une grande finesse et d'une forme magnifique, c'est un exemple parfait des 126 fragments de récipients découverts lors des fouilles de 1980 par l'archéologue Thor Conway. Les pots sont bien ojibwe, comme mon père l'avait supposé, et dans les notes archéologiques relatives à ce récipient, on trouve des descriptions de fosses de stockage remplies d'argile transformée en boules, prêtes à être façonnées en pots et en bols. Il existait en fait une tradition céramique anishinaabe florissante, ignorée par les universitaires et les archéologues pendant des décennies. Conway donne à ces céramiques le nom d'Algoma.





GAUCHE : L'archéologue A. W. (Thor) Conway (à gauche) sur un site de fouilles dans la région d'Algoma, vers les années 1970, photographie non attribuée, Archives de la Bibliothèque publique de Sault-Ste-Marie. DROITE : Bol à thé de style Kenzan, dix-neuvième siècle, terre cuite, de type raku, 8,3 cm (hauteur) x 12,4 cm (diamètre), Musée des beaux-arts de Montréal.

La céramique occupe une place importante dans la pratique créative de Beam. Dès ses études à la Kootenay School of the Arts et à l'Université de Victoria, il est attiré par ce matériau en ce qu'il permet de revisiter l'histoire. Sa professeure, Frances Maria Hatfield (1924-2014), éveille chez Beam un amour de la céramique asiatique qui durera toute sa vie. Nombre de ses expériences avec ce moyen d'expression sont inspirées par les pratiques japonaises de style Kenzan, qui sont nommées d'après le potier et peintre de Kyoto Ogata Kenzan (1663-1743) et qui se caractérisent par un type de poterie cuite selon la technique raku, faite de glaçures décoratives délicates et de formes brossées. Plutôt que de s'approprier l'imagerie de Kenzan, Beam imprègne ses œuvres de son propre lexique de signes et de symboles. Dans le plateau de céramique *Re-Alignment* (*Reconstruction*), 1984, il juxtapose un portrait sériel du chef Poundmaker avec un oiseau et ces mots peints au pochoir : « RE-ALIGNMENT 1984 MULTIPLE MELTDOWN NOTATION [RECONSTRUCTION 1984 NOTATION DE LA FUSION MULTIPLE]. » Un morceau de prose spontanée écrit en cursive par Beam se lit comme suit : « general info for the machine [info générale pour la machine]. »



Carl Beam, *Re-Alignment* (*Reconstruction*), 1984, faïence émaillée, 3 cm (épaisseur) x 38,5 cm (diamètre), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Alors qu'il vit dans le Sud-Ouest des États-Unis, Beam élargit son répertoire en étudiant les bols des Mimbres et d'autres peuples ancestraux pueblos. Le graphisme puissant de ces œuvres et les surfaces contrastées des récipients – rugueuses à l'extérieur et lisses à l'intérieur – le séduisent tant qu'il imite ces caractéristiques dans ses propres pièces. Il est attiré par le fait que ces objets semblent nier tout sens chronologique de l'histoire. Beam notera plus tard à propos de ces œuvres :

> Lorsque j'ai découvert qu'elles avaient été réalisées il y a 1 000 ans, j'ai été complètement surpris. Pour moi, c'était ça! Enfin, une forme que je pouvais utiliser pour être absolument créatif, comme l'avaient fait les Anasazis qui avaient créé ces magnifiques œuvres d'art, car elles n'étaient rien de moins que des œuvres d'art. La qualité hémisphérique d'un grand bol m'enthousiasme toujours… comme aucune tasse, théière, assiette ou autre

> forme d'argile ne peut le faire. C'est un univers en soi, où tout peut arriver – les motifs sont illimités[6].



Anong Migwans Beam dans une poterie de son père (probablement), s.d., photographie non attribuée.

Pour Beam, les céramiques sont à la fois contemporaines et enracinées dans des traditions culturelles anciennes – travailler avec elles peut ouvrir la voie à des modes d'expression plus fluides. Une fois qu'Ann et lui ont adopté les motifs et les techniques de fabrication à la main des poteries des Mimbres et d'autres peuples ancestraux pueblos, les deux artistes deviennent accros. Comme le rappelle Ann : « notre engouement pour la poterie s'est développé jusqu'à ce qu'il devienne une frénésie dévorante[7]. »

En 1982, deux ans seulement après l'établissement de Beam et sa femme Ann dans le Sud-Ouest des États-Unis, ses céramiques attirent l'attention de Jerome (Jerry) Brody, conservateur du Maxwell Museum of Anthropology de l'Université du Nouveau-Mexique. Brody est impressionné par l'inventivité des pièces de Beam et note qu'elles « ressemblent plus à des peintures de chevalet qu'à des objets artisanaux et que, pour cette raison, elles soulèvent de nombreuses questions sur nos catégories de beaux-arts, d'art artisanal et d'art ethnique[8] ». Il est vrai qu'avec ses céramiques, Beam fait tomber les barrières comme jamais auparavant.



Carl Beam tient un bol en terre cuite, s.d., photographie non attribuée.



OÙ VOIR

On trouve les œuvres de Carl Beam 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.

BANQUE D'ART DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA

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



Carl Beam, *Autumnal Idiocy Koan #814* (*Koan automnal idiot n^o^ 814*), 1986
Impression couleur Xerox et techniques mixtes sur papier de mûrier
99,5 x 65 cm



Carl Beam, *Forced Ideas in School Days* (*Idées forcées à l'école*), 1991
Émulsion photographique et encre sur papier
94 x 74 cm

CANADIAN CLAY & GLASS GALLERY

25, rue Caroline Nord
Waterloo (Ontario) Canada
519-746-1882
www.theclayandglass.ca



Carl Beam, *The Whale of Our Being* (*La baleine de notre être*), 2003
Grès, sous-glaçure et glaçure
25,5 × 42 cm

CENTRE D'ART AUTOCHTONE

Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada
10, rue Wellington
Gatineau (Québec) Canada
819-994-1262
rcaanc-cirnac.gc.ca/



Carl Beam, *The Artist with Some of His Concerns* (*L'artiste avec certaines de ses préoccupations*), 1983
Mine de plomb et aquarelle sur papier
115 x 165,8 cm

CENTRE D'ART MACLAREN

37, rue Mulcaster
Barrie (Ontario) Canada
705-721-9696
maclarenart.com



Carl Beam, *Artist and Eagle in a High-Tech Environment* (*Artiste et aigle dans un environnement de haute technologie*), 1980
Diptyque, techniques mixtes sur papier
76,5 x 58 cm (chaque panneau)

COLLECTION MCMICHAEL D'ART CANADIEN

10365, avenue Islington
Kleinburg (Ontario) Canada
1-888-213-1121
mcmichael.com



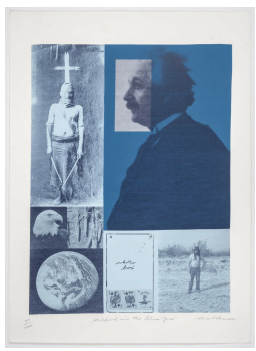
Carl Beam, *Wing Primordial* (*Aile primordiale*), œuvre tirée de *The Zeitgeist Suite* (*La suite Esprit du temps*), 1983
Photogravure sur papier
103,5 x 80,4 cm



Carl Beam, *Medicine '84* (*Médecine '84*), œuvre tirée de *The Zeitgeist Suite* (*La suite Esprit du temps*), 1984
Photogravure sur papier, épreuve d'artiste
121,5 x 80,4 cm

GALERIE D'ART DE L'UNIVERSITÉ CARLETON

Pavillon rue St-Patrick, Université Carleton
1125, promenade du Colonel-By
Ottawa (Ontario) Canada
613-520-2120
cuag.ca



Carl Beam, *Albert in the Blue Zone* (*Albert dans la zone bleue*), 2001
Sérigraphie couleur, édition 57/200
76,2 x 55,9 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-319-2787
beaux-arts.ca



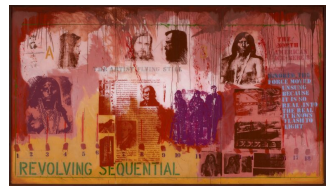
Carl Beam, *Re-Alignment* (*Reconstruction*), 1984
Faïence émaillée
3 cm (épaisseur) x 38,5 cm (diamètre)



Carl Beam, *Time Warp* (*Une brèche dans le temps*), 1984
Acrylique sur lin
304 x 1219 cm



Carl Beam, *Geronimo*, 1985
Poterie vernissée
28,6 x 27,9 x 4 cm



Carl Beam, *The North American Iceberg* (*L'iceberg nord-américain*), 1985
Acrylique, sérigraphie photomécanique et mine de plomb sur Plexiglas
213,6 x 374,1 cm



Carl Beam, *Sauvage*, 1988
Matériaux divers sur Plexiglas avec bois peint et objet trouvé (carabine)
308 x 109,9 x 15 cm (avec cadre)



Carl Beam, *Voyage 1*, 1988
Bois peint
530 x 308 x 310 cm



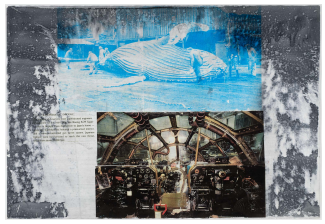
Carl Beam, *Big Koan* (*Grand koan*), 1989
Feuille d'acrylique, peinture acrylique, bois, plume, livre et insectes
125,4 x 95,1 x 9,5 cm



Carl Beam, *The Unexplained* (*L'inexplicable*), 1989
Émulsion photographique et techniques mixtes sur toile
213,4 x 152,4 cm



Carl Beam, *Autobiographical Errata* (*Errata autobiographique*), 1997
Émulsion photo, aquarelle et encre sur papier
104,1 x 74,9 cm



Carl Beam, *Driver* (*Moteur*), 2001
Techniques mixtes sur papier vélin
102 x 151,5 cm



Carl Beam, *Only Poetry Remains* (*Seule la poésie demeure*), 2002
Sérigraphie photomécanique, gouache, mine de plomb, crayon de couleur et aquarelle sur papier vélin
127,8 x 242,7 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
1-877-225-4246
www.ago.ca



Carl Beam, *Columbus and Bees* (*Christophe Colomb et abeilles*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990
Eau-forte sur papier d'Arches
109,2 x 83,8 cm



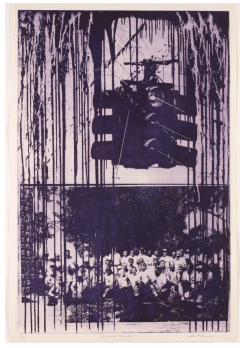
Carl Beam, *New World* (*Nouveau Monde*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990
Eau-forte sur papier d'Arches
83,8 x 109,2 cm



Carl Beam, *The Proper Way to Ride a Horse* (*La bonne façon de monter à cheval*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990
Eau-forte sur papier d'Arches
109,2 x 83,8 cm



Carl Beam, *Self-Portrait as John Wayne, Probably* (*Autoportrait en John Wayne, probablement*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990
Eau-forte sur papier d'Arches
109,2 x 83,8 cm



Carl Beam, *Semiotic Converts* (*Prosélytes de la sémiotique*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990
Eau-forte sur papier d'Arches
109,2 x 83,8 cm



Carl Beam, *Sitting Bull and Whale* (*Sitting Bull et baleine*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990
Eau-forte sur papier d'Arches
109,2 x 83,8 cm

MUSÉE CANADIEN DE L'HISTOIRE

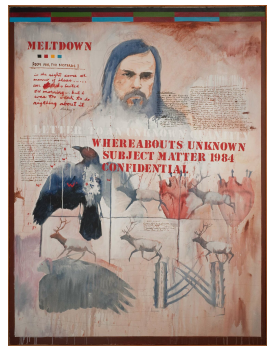
100, rue Laurier
Gatineau (Québec) Canada
1-800-555-5621
museedelhistoire.ca



Carl Beam, *Opus Nova*, 1983
Pigment minéral naturel sur poterie non émaillée
13 x 35,5 cm



Carl Beam, *Raven* (*Corbeau*), 1983
Pigment minéral naturel sur poterie non émaillée
13,4 x 34,8 cm



Carl Beam, *Meltdown* (*Fusion*), 1984
Acrylique, stylo et encre sur toile
217 x 164,5 cm



Carl Beam, *Parts of a Bird #2* (*Parties de l'oiseau nº 2*), 1985
Argile
18 x 38 cm



Carl Beam, *Burying the Ruler* (*L'enterrement de la règle*), 1991
Triptyque, techniques mixtes sur papier fait à la main
122,9 x 91,4 cm (chacun)

MUSÉE ROYAL DE L'ONTARIO

100, Queen's Park
Toronto (Ontario) Canada
416-586-8000
rom.on.ca



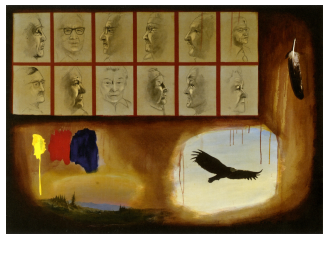
Carl Beam, *Ceramic bowl ["Anne Frank 1924–1945"]* (*Bol en céramique [«Anne Frank 1924-1945»]*), 1987
Pigment minéral naturel sur poterie non émaillée
19,1 x 38,1 cm

OJIBWE CULTURAL FOUNDATION

15, autoroute 551
M'Chigeeng (Ontario) Canada
705-377-4902
ojibweculture.ca



Carl Beam, *Contain that Force* (*Contenir cette force*), 1978
Acrylique, collage sur toile
120,5 x 163 cm



Carl Beam, *The Elders* (*Les anciens*), 1978
Techniques mixtes
120 x 160 cm

THUNDER BAY ART GALLERY

1080, rue Keewatin
Thunder Bay (Ontario) Canada
807-577-6427
theag.ca



Carl Beam, *Exorcism* (*Exorcisme*), 1984
Contreplaqué, acrylique, flèches, fil barbelé, haches
213 x 610 cm

NOTES

PRÉFACE

1. Carl Beam, extrait de « Talks with the artist originally broadcast on Trent Radio » (transcription), dans Shelagh Young et Carl Beam, *Carl Beam: The Columbus Project, Phase 1*, Peterborough, Artspace, 4-30 novembre 1989, et Art Gallery of Peterborough, 23 novembre-30 décembre 1989, p. 20.

BIOGRAPHIE

1. L'artiste en conversation avec l'autrice.

2. Ka'nhehsí:io Deer, « 10 out of 27 Jesuits 'credibly accused' of abusing minors worked at a residential school or a First Nation », CBC News, 17 mars 2023, https://www.cbc.ca/news/indigenous/jesuit-sexual-abuse-list-residential-school-1.6781439.

3. Pour en savoir plus sur le système canadien des pensionnats, consultez le site Web du Centre national pour la vérité et la réconciliation à l'adresse suivante : https://nctr.ca/?lang=fr.

4. L'artiste en conversation avec l'autrice.

5. Page d'accueil du site officiel de Fritz Scholder, http://www.fritzscholder.com/index.php, consultée le 7 juin 2024.

6. Fritz Scholder, « Native Arts in America », *Indian Voices: The First Convocation of American Indian Scholars*, San Francisco, Indian Historian Press, 1970, p. 197

7. Scholder, « Native Arts in America », p. 197.

8. Page d'accueil du site officiel de Fritz Scholder, http://www.fritzscholder.com/index.php, consultée le 7 juin 2024.

9. Scholder, « Native Arts in America », p. 197.

10. Carl Beam et Elizabeth McLuhan, *Altered Egos: The Multimedia Work of Carl Beam*, Thunder Bay, Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, 1984, p. 5.

11. Les pièces du Dr Bernhard Cinader font désormais partie de la collection d'art autochtone de l'île Manitoulin du Musée royal de l'Ontario.

12. Ann Beam, « La vie et l'œuvre de Carl Beam : une chronologie narrative », *Carl Beam. La poétique d'être*, Greg A. Hill, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2010, p. 63.

13. Ann Beam citée dans Virginia Eichhorn, *It's All Relative: Carl Beam, Ann Beam, Anong Migwans Beam*, Waterloo, Canadian Clay & Glass Gallery, 2005, p. 10-11.

14. Elizabeth McLuhan, « Renewal », *Renewal: Masterworks of Contemporary Indian Art From The National Museum Of Man*, Thunder Bay, Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, 1982, p. 4.

15. À l'issue du symposium, la Society of Canadian Artists of Native Ancestry (SCANA) est créée avec pour mandat « de faire pression sur les musées d'art financés par des fonds publics pour qu'ils cessent d'exclure délibérément l'"art indien", d'encourager les visites des collections nationales dans les communautés autochtones locales et d'"étudier la création d'un musée d'art et d'une banque d'art nationales pour les Autochtones" ». L'artiste David General (né en 1950) demande : « Cela aurait-il plus de poids si c'était écrit dans la pierre? » Document non publié présenté au National Native Indian Artists Symposium IV, Lethbridge, 1987.

16. Greg A. Hill, « Carl Beam : l'artiste et quelques-unes de ses préoccupations », *Carl Beam. La poétique d'être*, Greg A. Hill, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2010, p. 19-20. Hill souligne que l'art autochtone entre pour la première fois dans la collection de la Galerie nationale du Canada en 1927, lors de l'achat d'un modèle de mât de cimier en argilite haïda (v.1885). Par la suite, le musée acquiert de l'art inuit à partir de 1956. L'institution achète une œuvre de l'artiste mohawk Robert Markle (1936-1990) en 1963 et une peinture de l'artiste abénaquise Rita Letendre (1928-2021) en 1974, bien que l'appartenance de ces artistes à une Première Nation ne soit pas reconnue au moment de l'acquisition de leurs œuvres.

17. Hill, « L'artiste et quelques-unes de ses préoccupations », p. 24.

18. Les trois autres émulsions photographiques sont *Membrane*, 1992, *Columbus Chronicles* (*Chroniques de Christophe Colomb*), 1992, et *Time Dissolve* (*Dissolution du temps*), v.1992.

19. Hill, « L'artiste et quelques-unes de ses préoccupations », p. 28.

20. Joan Murray, *Carl Beam: The Whale of Our Being*, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 2002, p. 3.

21. Carl Beam, dans le cadre d'un entretien radiophonique à l'émission « Morning North with Markus Schwabe », CBC Radio, 9 mars 2005.

ŒUVRES PHARES : AUTOPORTRAIT DANS MON MAILLOT DE BAIN CHRISTIAN DIOR

1. Richard William Hill, « 10 Indigenous Artworks That Changed How We Imagine Ourselves », *Canadian Art*, 28 avril 2016, https://canadianart.ca/essays/ten-indigenous-artworks-changed-imagine/.

2. Anong Migwans Beam citée dans Chris Beaver et Shelby Liske, « Carl Beam », 22 juin 2022, *The Art of Sovereignty*, produit par TVO, podcast, 31 min 49 sec, https://www.tvo.org/podcasts/the-art-of-sovereignty/carl-beam.

3. Allan J. Ryan, « The Trickster Shift: A New Paradigm in Contemporary Canadian Native Art », thèse de doctorat, Université de la Colombie-Britannique, 1995, p. 70.

4. Carl Beam cité dans Ryan, « The Trickster Shift », p. 69.

ŒUVRES PHARES : CORBEAU

1. Virginia Eichhorn, *It's All Relative: Carl Beam, Ann Beam, Anong Migwans Beam*, Waterloo, Canadian Clay & Glass Gallery, 2005, s.p.

2. Beam cité dans Virginia Eichhorn, « Tous parents : la céramique de Carl Beam », *Carl Beam. La poétique d'être*, Greg A. Hill, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2010, p. 42.

3. Beam cité dans Eichhorn, « Tous parents », p. 42.

4. Beam cité dans Eichhorn, « Tous parents », p. 42.

ŒUVRES PHARES : ANNE FRANK 1

1. Les travaux de Marianne Hirsch sur la postmémoire – un terme qu'elle a inventé pour étudier les relations entre les enfants des personnes survivantes de l'Holocauste et les souvenirs de leurs parents – sont significatifs à cet égard. Voir Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

2. Mathilde Roza, « Carl Beam's Tribute to Anne Frank », *American Indian*, vol. 19, nº 4 (hiver 2018), https://www.americanindianmagazine.org/story/carl-beams-tribute-anne-frank.

3. Roza, « Carl Beam's Tribute to Anne Frank ».

ŒUVRES PHARES : L'ICEBERG NORD-AMÉRICAIN

1. Greg A. Hill, « Carl Beam : L'artiste et quelques-unes de ses préoccupations », *Carl Beam. La poétique d'être*, Greg A. Hill, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2010, p. 15.

2. Greg A. Hill, « At the Mackenzie: The North American Iceberg », 17 octobre 2012, vidéo YouTube réalisée par la MacKenzie Art Gallery, Regina. https://www.youtube.com/watch?v=sJdOeXdmdh0&ab_channel=MacKenzieArtGallery.

ŒUVRES PHARES : VOYAGE

1. Carl Beam cité dans Jennifer David, « *Voyage*, de Carl Beam : entrevue avec Greg A. Hill », *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*, 16 mai 2017, https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mbac/voyage-de-carl-beam-entrevue-avec-greg-hill.

ŒUVRES PHARES : L'ENTERREMENT DE LA RÈGLE

1. « Ruler » en anglais signifie tout à la fois « règle » (l'instrument de mesure) et « chef » (le dirigeant), un double sens avec lequel Beam joue dans son œuvre.

2. Carl Beam fait cette déclaration dans le cadre de nombreux entretiens.

3. L'artiste en conversation avec l'autrice.

ŒUVRES PHARES : LA SUITE CHRISTOPHE COLOMB

1. Voir « Carl Beam: *The Columbus Suite* », Art Gallery of Ontario, https://ago.ca/exhibitions/carl-beam-columbus-suite.

2. Voir « Carl Beam: *The Columbus Suite* ».

3. L'artiste en conversation avec l'autrice. Ces mots sont également inscrits en grec sur la grande toile de Carl Beam, *The Unexplained* (*L'inexplicable*), 1989.

ŒUVRES PHARES : MAISON EN ADOBE

1. Comme les terres de réserve ne peuvent pas être un instrument économique ou d'investissement, les membres de la bande ne peuvent pas utiliser leurs terres ou les structures qui s'y trouvent pour financer des hypothèques ni comme moyen d'obtenir un effet de levier financier. La Société canadienne d'hypothèques et de logement (SCHL) offre la possibilité d'emprunter de l'argent pour construire une structure, mais la réserve détient le certificat de possession jusqu'à ce que les dettes de construction soient remboursées. En échange de cette garantie, les maisons de la SCHL doivent être construites conformément à ses codes, spécifications de conception et normes d'occupation. De nombreuses maisons sont démolies avant que les dettes ne soient remboursées en raison d'infestations de moisissure noire. En conséquence, les réserves et les membres de la bande se retrouvent sans aucun capital malgré des décennies de paiements.

ŒUVRES PHARES : LE GRAND EFFET DE FONDU

1. Carl Beam, cité dans Joan Murray, *Carl Beam : Whale of Our Being*, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 2002, p. 3.

2. Greg A. Hill, « Carl Beam : l'artiste et quelques-unes de ses préoccupations », *Carl Beam. La poétique d'être*, Greg A. Hill, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2010, p. 28.

QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Greg A. Hill, « Carl Beam : l'artiste et quelques-unes de ses préoccupations », *Carl Beam*. *La poétique d'être*, Greg A. Hill, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2010, p. 17.

2. Karen Duffek et Tom Hill, *Beyond History*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1989, p. 12.

3. Carl Beam et Elizabeth McLuhan, *Altered Egos: The Multimedia Work of Carl Beam*, Thunder Bay, Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, 1984, p. 5.

4. Adaptation d'une citation d'Anong Migwans Beam, dans Chris Beaver et Shelby Liske, « Carl Beam », 22 juin 2022, *The Art of Sovereignty*, produit par TVO, podcast, 31 min 49 sec, https://www.tvo.org/podcasts/the-art-of-sovereignty/carl-beam.

5. Lettre issue des archives de l'artiste.

6. Deirdre Hanna, « Carl Beam Finds Eco-alternative in Building Blocks », *Now* 9, nº 26 (8-14 mars 1990), p. 16.

7. Hanna, « Carl Beam Finds Eco-alternative in Building Blocks », p. 16.

8. Hill, « L'artiste et quelques-unes de ses préoccupations », p. 22.

9. Hill, « L'artiste et quelques-unes de ses préoccupations », p. 24.

10. L'artiste en conversation avec l'autrice.

11. Hill, « L'artiste et quelques-unes de ses préoccupations », p. 28.

12. Carl Beam cité dans McLuhan, *Altered Egos*, p. 5.

13. La Commission de vérité et réconciliation du Canada (CVR) a été créée en 2009 dans le cadre de la Convention de règlement relative aux pensionnats indiens, le plus important règlement de recours collectif de l'histoire du Canada. Jusqu'en 2015, la Commission a mené des recherches sur l'impact des pensionnats autochtones en écoutant les récits de plus de 6 500 ancien·nes élèves et de leurs familles sur les abus subis. La CVR a mené un événement à Ottawa, où les commissaires ont présenté un résumé de leurs conclusions, ainsi que quatre-vingt-quatorze appels à l'action pour faciliter la réconciliation entre la population canadienne et les membres des nations autochtones. Pour plus d'informations sur la CVR, son histoire et ses appels à l'action, voir https://nctr.ca/documents/rapports/?lang=fr.

14. Adapté d'une citation d'Anong Migwans Beam, dans Beaver et Liske, « Carl Beam », https://www.tvo.org/podcasts/the-art-of-sovereignty/carl-beam.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

2. Carl Beam cité dans Allan J. Ryan, *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Vancouver, UBC Press, 1999, p. 151.

3. Carl Beam cité dans Ryan, *The Trickster Shift*, p. 151.

4. Carl Beam, extrait de « Talks with the artist originally broadcast on Trent Radio » (transcription), dans Shelagh Young et Carl Beam, *Carl Beam: The Columbus Project, Phase 1*, Peterborough, Artspace, 4-30 novembre 1989, et Art Gallery of Peterborough, 23 novembre-30 décembre 1989, p. 20.

5. Achetée par la Collection McMichael d'art canadien en 1985, *The Zeitgeist Suite* (*La suite Esprit du temps*) regroupe les estampes suivantes : *Three Graveside Figures* (*Trois figures près d'une tombe*), 1984; *Neo-Glyph I* (*Néo-Glyphe I*), 1983; *Prairie Wedding* (*Mariage dans la prairie*), 1983; *Geronimo: States of Being 2* (*Les états d'esprit de Geronimo 2*), 1984; *Wing Primordial* (*Aile primordiale*), 1983; *Medicine '84* (*Médecine '84*), 1984; *The Seventh Direction* (*La septième direction*), 1984; et *Neo-Glyph II* (*Néo-Glyphe II*), 1983.

6. Carl Beam, « Artist Statement », *It's All Relative: Carl Beam, Ann Beam, Anong Migwans Beam*, Virginia Eichhorn, dir., Waterloo, Canadian Clay & Glass Gallery, 2005, p. 9.

7. Ann Beam, « La vie et l'œuvre de Carl Beam : une chronologie narrative », *Carl Beam. La poétique d'être*, Greg A. Hill, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2010, p. 63.

8. Jerry Brody cité dans Robert Reid, « Ontario: Carl Beam in Brantford », *Artpost*, août-septembre 1985, p. 29-30.

GLOSSAIRE

Anishinaabe/Anishnabe/Anishinābe/Anichinabé
Terme collectif qui signifie « le peuple » ou « peuple d'origine » et qui renvoie à un nombre de communautés liées entre elles, telles que les Ojibwe/Ojibwa/Ojibway, les Odawa, les Chippaouais, les Saulteaux, les Mississaugas, les Potéouatamis, parmi d'autres. Au Canada, la région des Anishinaabeg couvre des parties du Manitoba, de l'Ontario et du Québec.

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.

assemblage
Un assemblage, un collage ou un bricolage est une œuvre d'art tridimensionnelle réalisée à partir d'objets trouvés. Le terme « assemblage », utilisé la première fois dans les années 1950 par l'artiste français Jean Dubuffet pour désigner ses collages d'ailes de papillons, est popularisé aux États-Unis pour décrire l'œuvre des artistes américains Robert Rauschenberg et Jim Dine.

Beuys, Joseph (Allemagne, 1921-1986)
Visualiste, performeur, professeur et activiste, Joseph Beuys formule « le concept élargi de l'art », selon lequel toute personne peut agir avec créativité, une créativité qui s'étendrait dès lors à toutes les sphères de la vie. Les animaux sont un thème important de ses œuvres expressionnistes souvent à visées symboliques, tout comme le feutre et la graisse sont ses matériaux privilégiés.

bouddhisme zen
Branche du bouddhisme mahayana qui naît en Chine au cours de la dynastie des Tang, sous le nom de bouddhisme Chan. Il essaime ensuite en Corée, au Vietnam et au Japon sous des formes quelque peu différentes. Le bouddhisme zen insiste sur l'importance de la méditation ou *dhyana,* réservant une place de choix à la posture assise du zazen. Au Japon, sous la protection des *shoguns,* il se fraie un chemin dans les sphères du pouvoir politique, mais la fin de l'ère d'Edo marque son déclin. En Occident, le bouddhisme zen gagne en popularité après la Seconde Guerre mondiale.

Boyer, Bob (Métis, 1948-2004)
Bob Boyer est un peintre non figuratif reconnu pour la façon dont il exploite les motifs symétriques de flèches, de triangles et de rectangles que l'on retrouve dans le perlage et les peintures sur cuir des Premières Nations des Plaines. Dans les années 1960, Boyer est influencé par la peinture colour-field et l'expressionnisme abstrait des Regina Five. Dans les années 1980, il commence à peindre sur des couvertures pour marquer l'histoire des Autochtones au Canada. De 1981 à 1998 et en 2004, Boyer est directeur des arts visuels à l'Université des Premières Nations du Canada (anciennement le Saskatchewan Indian Federated College).

Canadian Clay & Glass Gallery
Inaugurée en 1993 à Waterloo, en Ontario, pour présenter des œuvres canadiennes contemporaines en céramique, en verre et en émail, la Canadian Clay & Glass Gallery est la seule galerie de ce type au pays. L'institution propose des programmes éducatifs variés et dispose d'une vaste bibliothèque et de collection d'archives.

céramique raku
Technique de poterie japonaise, le raku permet la fabrication de faïences émaillées façonnées à la main plutôt que sur un tour de potier. Les pièces qui en résultent sont légères, asymétriques et uniques. Traditionnellement, la céramique raku était utilisée pour les cérémonies du thé au Japon, mais au vingtième siècle, les techniques raku sont devenues populaires chez les artistes et les céramistes en Occident.

Cisneros, Domingo (Métis Tepehuane, né en 1942)
Artiste multimédia qui s'intéresse au cycle continu de la vie et de la mort, au rapport de l'humanité à la nature, et au sens d'un lieu primordial où le moi peut renaître. Dans les œuvres de Cisneros, les os et les peaux d'animaux, ainsi que le bois flotté, sont à l'honneur. Avant d'immigrer au Canada depuis le Mexique en 1969, Cisneros fonde un mouvement artistique appelé La Rabia (Rage). Dans les années 1970, il enseigne au Collège Manitou à La Macaza, au Québec.

Coffin, Douglas (Potawatomi, Creek, né en 1946)
Peintre et sculpteur multimédia reconnu pour son exploitation de structures monumentales, d'acier peint aux couleurs vives et empruntant les formes de totems combinées à de l'abstraction moderniste. La spiritualité est essentielle à la pratique artistique de Coffin. Il a enseigné dans de nombreuses institutions, dont l'Institute of American Indian Arts, au Nouveau-Mexique.

collagraphie
Technique d'impression popularisée par le graveur et éducateur américain Glen Alps dans les années 1950, la collagraphie consiste à fixer des objets tridimensionnels sur un matériau rigide, souvent un morceau de carton. La surface texturée créée par les objets devient la base d'une estampe – elle peut être encrée et pressée à la main ou dans une presse à imprimer. Les collagraphies peuvent être employées pour créer des impressions en relief, dans lesquelles les surfaces supérieures de la plaque sont imprégnées d'encre, ou des impressions en creux, dans lesquelles toute la plaque est enduite d'encre puis essuyée en surface de sorte que l'impression est faite grâce aux pigments laissés dans les creux.

Commission de vérité et réconciliation (CVR)
La Commission de vérité et réconciliation (CVR) du Canada est créée en 2008 avec pour mission de documenter et de mettre en lumière les abus du système des pensionnats autochtones au Canada. Dissoute en 2015, la CRV a publié un rapport en six volumes à la suite de son enquête de plusieurs années, ainsi que quatre-vingt-quatorze appels à l'action pour remédier à cet héritage néfaste.

Curnoe, Greg (Canada, 1936-1992)
Figure centrale du mouvement régionaliste de London entre les années 1960 et les années 1990, Curnoe est un peintre, graveur et artiste graphique qui puise son inspiration dans sa propre vie et son environnement du sud-ouest de l'Ontario. La vaste gamme de ses intérêts comprend le surréalisme, Dada, le cubisme et l'œuvre de nombreux artistes, tant historiques que contemporains. (Voir *Greg Curnoe : sa vie et son œuvre*, par Judith Rodger.)

Dada
Mouvement pluridisciplinaire qui émerge en Europe en réponse aux horreurs de la Première Guerre mondiale, et dont les adeptes visent à déconstruire et démolir les valeurs et les institutions sociales traditionnelles. Dans leurs œuvres d'art, souvent des collages et des ready-mades, ils font fi des beaux matériaux et de la maîtrise artistique. Les principaux dadaïstes sont Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters et Hans Arp.

Debassige, Blake (Ojibwé, 1956-2022)
Peintre associé à la deuxième génération d'artistes de l'école de Woodland, Debassige a développé un style graphique pour explorer les liens entre, d'une part, la cosmologie et les enseignements anishinaabeg et, d'autre part, les préoccupations sociales et environnementales contemporaines.

eau-forte
L'eau-forte est un procédé d'impression qui suit les mêmes principes que la gravure sur bois, mais qui nécessite de l'acide au lieu d'un burin pour inciser la matrice. Elle requiert une plaque de cuivre qui est revêtue d'une résine cireuse résistante dans laquelle l'artiste trace une image à l'aide d'une aiguille. La plaque est ensuite immergée dans un bain d'acide [l'eau-forte], incisant les lignes gravées et laissant le reste de la plaque intacte.

école de Woodland
À la fin des années 1960 et au début des années 1970, Norval Morrisseau est le chef de file de cette école dont l'approche artistique repose notamment sur la fusion de l'imagerie et des symboles ojibwe traditionnels avec les approches du modernisme et du pop art, de même que sur la fusion des motifs de style rayons X avec des couleurs audacieuses et des lignes courbes interconnectées. Parmi les autres artistes importants associés à l'école de Woodland figurent Alex Janvier, Daphne Odjig et Carl Ray.

Emerson, Larry (Tsénahabiłnii, Tó'aheidlííní, Première Nation Diné, 1947-2017)
Larry Emerson est un artiste, un érudit, un activiste autochtone et un éducateur. Ses recherches académiques portent sur les méthodologies de décolonisation ainsi que sur les traditions et philosophies diné. Dans les années 1980 et au début des années 1990, Emerson participe à plusieurs expositions nord-américaines importantes sur l'art autochtone contemporain, aux côtés d'artistes tels que Carl Beam, Robert Houle et Gerald McMaster.

émulsion photographique
L'émulsion photographique est une préparation sensible à la lumière utilisée dans la production de cliché sur pellicule. Composée de cristaux d'halogénure d'argent en suspension dans de la gélatine, l'émulsion est appliquée sur un support (généralement une plaque de verre, un film ou du papier), le préparant pour l'étape du développement photo.

expressionnisme abstrait
Mouvement pictural qui connaît un essor à New York dans les années 1940 et 1950, l'expressionnisme abstrait se définit par la combinaison de l'abstraction formelle et d'une approche autoréférentielle. Le terme décrit une grande variété d'œuvres. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman et Willem de Kooning comptent parmi les figures les plus célèbres de l'expressionnisme abstrait.

Fife, Phyllis (Nation Muscogee [Creek], née en 1948)
Peintre, styliste et éducatrice artistique, Fife travaille dans le style expressionniste avec des couleurs subtiles et des coups de pinceau qui agissent comme métaphores de la pensée intérieure. Elle est la fondatrice de la Fife Collection, une ligne de vêtements amérindiens de renommée internationale.

Fonseca, Harry (Nisenan Maidu/États-Unis, 1946-2006)
Peintre de techniques mixtes influencé par les motifs de vannerie, les mythes de la création maidus et le personnage du coyote filou. En 1979, Fonseca commence sa série Coyote, qui dépeint la figure traditionnelle comme un personnage contemporain enfilant une veste en cuir, ou portant des baskets surélevées, ou flânant à Mission District, un quartier de San Francisco ou dans un café parisien. Fonseca est connu pour établir des liens entre les identités autochtones du passé et du présent. Dans les années 1990, ses œuvres sont devenues plus abstraites et politiques, faisant référence au génocide physique et spirituel des peuples autochtones de Californie.

Gray, Viviane (Mi'gmaq, née en 1947)
Conservatrice, conférencière, administratrice des arts et écrivaine mi'gmaq, Gray a dirigé le Centre d'art autochtone de Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada. Titulaire d'un baccalauréat en anthropologie de l'Université de Carleton depuis 1973, elle a été la première personne de la Première Nation de Listuguj à obtenir un diplôme universitaire.

Hatfield, Frances Maria (Canada, 1924-2014)
Hatfield est une artiste britanno-colombienne spécialisée en peinture et poterie. Née à Kelowna, elle étudie à la Vancouver School of Art (aujourd'hui l'Université d'art et de design Emily-Carr) et à l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO). Elle a enseigné la poterie dans son atelier à domicile près de Naramata, en Colombie-Britannique, et a servi de mentor à plusieurs membres de la communauté artistique de l'Okanagan.

Hill, Greg A. (Kayen'kahaka [Mohawk]/France, Six-Nations de la rivière Grand, né en 1967)
Artiste et conservateur mohawk spécialisé dans les arts autochtones, Greg A. Hill est membre des Six Nations de la rivière Grand. De 2007 à 2022, il a été conservateur de l'art autochtone au Musée des beaux-arts du Canada, après avoir été conservateur adjoint de l'art contemporain. Ses installations font partie de grandes collections d'envergure nationale un peu partout au pays.

Houle, Robert (Saulteaux, Kaa-wii-kwe-tawang-kak, né en 1947)
Peintre, commissaire d'exposition, professeur et auteur, connu pour avoir joué un rôle important dans la visibilité de l'art contemporain des Premières Nations au Canada. Son expérience à l'Internat Sandy Bay Residential School influe sur ses peintures colour-field, qui, dans un langage conceptuel, opposent la spiritualité Saulteaux-Ojibwa et le christianisme. Houle a été le premier conservateur de l'art des Premiers peuples au Musée canadien de la civilisation (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire) (1977-1980) et a co-organisé de nombreuses expositions d'envergure d'artistes des Premières Nations. Il reçoit en 2015 le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques (Voir *Robert Houle : sa vie et son œuvre*, par Shirley Madill.)

île de la Tortue
Terme utilisé pour désigner les terres que nous connaissons aujourd'hui sous le nom d'Amériques, le toponyme île de la Tortue provient des récits de création autochtones, tels que ceux des Ojibwe, qui racontent que la terre a été formée sur la carapace d'une grande tortue.

installation
Environnement composé de matériaux mixtes construit de façon souvent provisoire et dans un lieu précis (œuvre spécifique au site). Le terme apparaît dans les années 1970 et marque une transformation de l'œuvre d'art, d'objet esthétique et isolé de son milieu, vers un objet/projet/concept dont le sens tient dans son contexte et son inscription dans la vie quotidienne. L'installation n'est pas un art qui demande d'être simplement regardé, mais qui doit être ressenti, par le spectateur, comme une expérience dans l'espace.

interdiction de tenir des potlatchs
Modification à la *Loi sur les Indiens*, l'interdiction de tenir des potlatchs est en vigueur de 1884 à 1951. Elle aggrave les effets dévastateurs du contrôle gouvernemental sur les groupes autochtones de la côte du Nord-Ouest et de la zone subarctique ouest. Les colons et les missionnaires voient le partage des richesses lors des potlatchs comme étant excessifs et comme un acte de dilapidation. Ils comprennent également qu'interdire une pratique fondamentale des cultures autochtones fera progresser l'effacement de ces cultures. En 1921, le potlatch de six jours du chef Dan Cranmer entraîne l'arrestation de 50 personnes et des sentences de prison pour 32 personnes. De plus, un nombre incalculable d'objets culturels sont saisis pour être ajoutés aux collections des musées coloniaux.

Johns, Jasper (États-Unis, né en 1930)
L'une des figures les plus importantes de l'art américain du vingtième siècle, Johns – peintre, graveur et sculpteur – est reconnu, avec Robert Rauschenberg, pour avoir relancé l'intérêt envers la peinture figurative après la domination de l'expressionnisme abstrait émanant de la scène new-yorkaise. Ses œuvres comportant le motif du drapeau américain figurent parmi ses plus célèbres.

Kakegamic, Joshim (Cri, 1952-1993)
Associé à l'école de Woodland, Kakegamic reçoit l'enseignement de Norval Morrisseau et de Carl Ray durant sa jeunesse. En tant que cofondateur de la Triple-K Cooperative, il est reconnu comme un défenseur de la production d'estampes autochtones. Son travail est conservé notamment en Ontario, à la Collection McMichael d'art canadien à Kleinburg et au Musée royal de l'Ontario à Toronto.

Kane, Paul (Irlande/Canada, 1810-1871)
Influencé par George Catlin, ce peintre et explorateur du dix-neuvième siècle s'attache pendant une longue période à documenter les peuples autochtones d'Amérique du Nord et à représenter, dans un style européen traditionnel, leur culture et leurs paysages. Le Musée royal de l'Ontario conserve une centaine de tableaux et plusieurs centaines d'esquisses de Kane. (Voir *Paul Kane : sa vie et son œuvre*, par Arlene Gehmacher.)

Kenzan, Ogata (Japon, 1663-1743)
Potier et peintre japonais connu pour ses céramiques décorées de motifs peints, Kenzan est né à Kyoto, où il a été formé par le maître potier Nonomura Ninsei (actif v.1646-1677). Son frère aîné, le célèbre peintre Ogata Kōrin (1658-1716), a souvent été pour lui une source d'inspiration.

koan
Un koan est une déclaration, une histoire ou une question paradoxale qui est utilisée dans le bouddhisme zen pour favoriser la méditation et provoquer l'éveil spirituel. Les koans encouragent les disciples à remettre en question leur égoïsme et à réfléchir à l'absurdité inhérente du monde.

Kootenay School of the Arts
Fondée en 1958 à Nelson, en Colombie-Britannique, sous le nom de Nelson School of Fine Arts, en tant que programme artistique d'été, l'institution devient la Kootenay School of the Arts en 1968, offrant des formations diplômantes de trois ans. Un financement incertain entraîne plusieurs fermetures et relances au fil des années avant que l'école ne fusionne finalement avec le Selkirk College en 2004.

Krieghoff, Cornelius (Pays-Bas/Canada, 1815-1872)
Krieghoff est un peintre européen ayant immigré aux États-Unis, en 1837, pour ensuite s'établir au Canada. Parmi ses sujets de prédilection, Krieghoff réalise des scènes anecdotiques de la vie quotidienne, des chroniques populaires, ainsi que des portraits des populations canadienne-française et autochtones.

Letendre, Rita (Canada, 1928-2021)
Artiste abstraite, d'origines abénakise et québécoise, Rita Letendre est associée aux Automatistes et aux Plasticiens, des regroupements d'artistes du Québec, ainsi qu'à la création d'un art géométrique porté sur la lumière, la couleur et le mouvement. Travaillant avec divers matériaux et dans des styles avant-gardistes en évolution, Letendre obtient une reconnaissance nationale et internationale pour ses peintures, murales et gravures. En 2005, elle reçoit l'Ordre du Canada et, en 2010, le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques.

lithographie
Procédé de reproduction inventé en 1798 en Allemagne par Aloys Senefelder, la lithographie repose sur le principe selon lequel la graisse et l'eau ne se mélangent pas, à l'instar d'autres méthodes planographiques de reproduction d'images. Placées sur la presse, les pierres lithographiques humectées et encrées imprimeront uniquement les zones précédemment enduites d'encre lithographique grasse.

Loi sur les Indiens de 1876
Principale loi par laquelle le gouvernement fédéral canadien administre le « statut d'indien », les gouvernements locaux des Premières Nations ainsi que les terres de réserve et les fonds collectifs autochtones. Elle consolide les anciennes ordonnances coloniales qui visaient à éradiquer la culture des Premières Nations au profit de l'assimilation à la société eurocanadienne. Elle a été modifiée plusieurs fois, mais de manière plus importante en 1951 et en 1985, avec des changements principalement axés sur le retrait d'articles particulièrement discriminatoires. La *Loi sur les Indiens* s'applique uniquement aux peuples des Premières Nations, et non aux Métis et aux Inuits. Elle constitue un document paradoxal et évolutif qui a causé des traumatismes, des violations des droits de la personne ainsi que de grands bouleversements sociaux et culturels chez plusieurs générations de peuples des Premières Nations. La Loi précise également les obligations du gouvernement envers les membres des Premières Nations et détermine leur « statut », une reconnaissance légale de leur patrimoine qui leur accorde certains droits comme celui de vivre sur des terres de réserve.

Longfish, George C. (Sénéca, Tuscarora, né en 1942)
Peintre et sculpteur, Longfish est influencé par l'activisme autochtone et l'abstraction moderniste. Son utilisation audacieuse de couleurs et de textes exprime l'idée du « vol de l'âme » du peuple amérindien et explore la voie de la réappropriation de la spiritualité, en s'attaquant à la perte de l'information dont les peuples autochtones ont besoin pour s'épanouir spirituellement, culturellement et physiquement. Longfish a été professeur d'études amérindiennes à l'Université de Californie, à Davis, pendant plus de trente ans, et directeur du C.N. Gorman Museum de 1974 à 1996.

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.

MacKenzie Art Gallery
Connue aujourd'hui sous le nom de MacKenzie Art Gallery, la Norman MacKenzie Art Gallery a été fondée en 1953 comme galerie d'art universitaire pour abriter la collection offerte au Regina College (aujourd'hui l'Université de Regina) par l'avocat Norman MacKenzie (1869-1936). La collection compte à ce jour plus de cinq mille œuvres. La programmation de la galerie propose des expositions sur l'art contemporain canadien et autochtone.

Markle, Robert (Mohawk/Canada, 1936-1990)
Peintre et graphiste qui a principalement créé à la tempera et à l'encre, Robert Markle est connu pour ses nus féminins audacieux à caractère sexuel. Son œuvre *Lovers I* (*Amantes I*), qui montre deux femmes s'embrassant, a mené à une accusation d'obscénité contre la galeriste Dorothy Cameron, en 1965, lorsqu'elle l'a exposée dans le cadre de l'événement *Eros '65*. Plus tard dans sa vie, Markle a commencé à incorporer des éléments de son identité autochtone dans ses œuvres.

Mimbres
Ancien peuple autochtone qui vivait sur le territoire correspondant aujourd'hui au sud du Nouveau-Mexique et de l'Arizona, les Mimbres constituent une branche de la culture Mogollon qui s'est développée dans la région. Ce peuple est surtout connu pour sa poterie distinctive, souvent caractérisée par des combinaisons de noir et de blanc ainsi que par des motifs et des dessins géométriques élaborés.

modernisme
Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques. Le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprennent le réalisme de Gustave Courbet, et plus tard l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme et, enfin, l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Morrisseau, Norval (Anishinaabe, 1931-2007)
Peintre reconnu pour avoir représenté les légendes anishinaabeg ainsi que des thèmes spirituels personnels et hybrides avec des couleurs vives et des lignes fortes, Morrisseau est une figure cruciale dans la présentation de l'art autochtone contemporain sur la scène plus large de l'art canadien. Il fonde l'école de Woodland et inspire une génération de jeunes artistes des Premières Nations. En 1978, Morrisseau est investi de l'Ordre du Canada et, en 2006, le Musée des beaux-arts du Canada présente une rétrospective majeure de son travail. (Voir *Norval Morrisseau : sa vie et son œuvre*, par Carmen Robertson.)

Musée canadien de l'histoire
Situé à Ottawa, le musée est à l'origine fondé en 1856 en tant que musée géologique associé à la Mission géologique du Canada. Sa mission est plus tard élargie pour comprendre l'ethnographie, l'archéologie et l'histoire naturelle. En 1968, il a été divisé en trois parties, la section ethnographique devenant le Musée national de l'Homme. Rebaptisé Musée canadien des civilisations en 1986, il déménage en 1989 dans son édifice actuel, conçu par Douglas Cardinal afin de refléter le paysage canadien. Devenu le Musée canadien de l'histoire en 2013, son plus récent changement de nom reflète l'accent qu'il met présentement sur l'histoire et la culture des peuples du Canada.

Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO, ou 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 du Canada (MBAC, ou NGC)
Institution fondée à Ottawa en 1880, la National Gallery of Canada ou Galerie nationale du Canada, rebaptisée Musée des beaux-arts du Canada en 1984, possède la plus vaste collection au pays d'art canadien et d'œuvres d'artistes de renommée internationale. 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.

Musée Gardiner
Le Musée Gardiner de l'art de la céramique a été créé par les philanthropes George et Helen Gardiner, en 1984, pour abriter leur vaste collection de poterie et d'art céramique. La collection permanente du musée compte plus de cinq mille pièces provenant du monde entier, mais se consacre plus particulièrement aux œuvres d'artistes du Canada.

Musée royal de l'Ontario (MRO, ou le ROM)
Créé en 1912, le Royal Ontario Museum ou Musée royal de l'Ontario est une institution torontoise qui a ouvert ses portes au public en 1914. À l'origine, le musée abritait des collections d'archéologie, de zoologie, de paléontologie, de minéralogie et de géologie. Aujourd'hui, il détient d'importantes collections d'artefacts provenant de Chine et des peuples autochtones du Canada, ainsi qu'une vaste collection de textiles. L'édifice a subi trois agrandissements majeurs depuis sa fondation : en 1933, 1982 et 2007.

Muybridge, Eadweard (Grande-Bretagne, 1830-1904)
Photographe expérimental et de paysages, Muybridge est surtout connu pour ses études pionnières sur le mouvement. De 1872 – quand il photographie la démarche d'un cheval de Leland Stanford – jusqu'aux années 1890, Muybridge fait des milliers de photos d'animaux et d'êtres humains en mouvement; son portfolio *Mouvement animal*, 1887, en comprend près de 20 000.

Noganosh, Ron (Anishinaabe, 1949-2017)
Sculpteur et artiste d'assemblage anishinaabe de la Première Nation Magnetewan, en Ontario, Ron Noganosh cofonde en 2006 le collectif sans but lucratif Aboriginal Curatorial Collective (aujourd'hui le Indigenous Curatorial Collective/Collectif des commissaires autochtones (ICCA). Il suit une formation de soudeur et de graphiste avant d'étudier les arts visuels à l'Université d'Ottawa. Pionnier des œuvres d'assemblage, Noganosh transforme des objets manufacturés, tels que des canettes ou des capsules de bière, en objets sculpturaux empreints d'humour, de symbolisme et de commentaires culturels.

Odjig, Daphne (Odawa/Potawatomi/Angleterre, Première Nation Wikwemikong, 1919-2016)
Peintre autochtone réputée au Canada, Odjig est membre fondatrice de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI). Son travail fusionne les styles traditionnels des Premières Nations avec les esthétiques cubiste et surréaliste. Les formes souples, les couleurs audacieuses et les contours noirs sont caractéristiques de son art, qui porte particulièrement sur les notions de politique autochtone en art.

Paul, Leonard (Mi'kmaq, né en 1953)
Aquarelliste et peintre travaillant dans un style réaliste avec un intérêt pour les formes naturelles, comme les rivières et la faune, ainsi que les légendes mi'kmaq. Paul accorde de l'importance au rôle de l'art dans la thérapie. Il a étudié le counseling thérapeutique à l'Université Acadia à Wolfville, en Nouvelle-Écosse, et suivi une formation en prévention du suicide à Calgary. Paul a illustré plusieurs livres et a été mandaté par le gouvernement de la Nouvelle-Écosse pour créer l'enseigne de bienvenue de la province.

peinture colour-field
Terme d'abord utilisé pour décrire les œuvres expressionnistes abstraites qui présentent de grandes étendues de couleurs tout en nuances [*colour field* ou champ de couleur]. Il désigne ensuite les peintures qui utilisent des motifs géométriques de manière à accentuer les variations de couleurs, comme celles de Kenneth Noland aux États-Unis et de Jack Bush au Canada.

performance

Forme d'art exécutée en direct et dans un temps donné, dans laquelle le matériau premier de l'artiste est son propre corps. Elle peut impliquer plusieurs personnes participantes ainsi que le public. La performance apparaît au début du vingtième siècle, avec des mouvements comme Dada et le futurisme, et se développe davantage dans les années 1960 et 1970, après le déclin du modernisme. Les thèmes communs à cette pratique portent sur la dématérialisation de l'objet artistique, l'éphémère, la présence physique de l'artiste, l'anticapitalisme et l'intégration de l'art dans la vie.

pictogrammes

Le pictogramme, aussi appelé pictographe, consiste en une forme d'art rupestre où les images sont obtenues par l'application, au doigt ou au pinceau, de peinture ou de teinture (habituellement de l'ocre rouge, noir, blanc et jaune) sur des surfaces rocheuses.

pictural (à la touche apparente)

Caractéristique ou qualité d'un tableau dans lequel le travail au pinceau est intentionnellement visible. La couleur, les coups de pinceau et la texture donnent forme à des œuvres picturales. Vincent van Gogh, Claude Monet et Tom Thomson comptent parmi les artistes dont l'œuvre peut être considérée comme picturale, ou à la touche apparente.

Poitras, Edward (Métis, né en 1953)

Sculpteur et artiste d'installation en techniques mixtes, Poitras est reconnu pour sa façon de combiner des matériaux divers, tels que des os d'animaux érodés, du perlage, des plaques transistorisées, des bandes audio et des fils électriques, afin d'explorer les interrelations entre les cultures autochtones et les cultures européennes ou des colons. De 1975 à 1976, Poitras étudie avec Domingo Cisneros à La Macaza, Québec. En 1995, il devient le premier artiste autochtone à représenter le Canada à la Biennale de Venise.

pop art

Le pop art est un mouvement qui émerge à la fin des années 1950 et qui se développe jusqu'au début des années 1970, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, en adoptant l'imagerie du design graphique commercial, de la télévision et du cinéma. Les représentants les plus connus du pop art sont Richard Hamilton, David Hockney, Andy Warhol et Roy Lichtenstein

potlatch
Le potlatch vient du mot chinook *patshatl* et est une cérémonie fondamentale de la structure de gouvernance, de la culture et des traditions spirituelles des différentes Premières Nations vivant sur la côte du Nord-Ouest et dans certaines parties de l'intérieur de la zone subarctique ouest. Il permet de redistribuer les richesses, de conférer des statuts et des rangs à des personnes, des groupes familiaux et des clans en plus de permettre des demandes pour des noms, des pouvoirs et des droits sur des territoires de chasse et de pêche. Les potlatchs font appel aux compétences des acteurs culturels comme les chanteurs, danseurs, sculpteurs, tisserands ainsi que conteurs et ils conservent et soutiennent ainsi l'intégrité vécue et la richesse culturelle de ces communautés et de leurs relations.

Quick-to-See Smith, Jaune (Salish, Confédération des tribus Salish et Kootenai, née en 1940)
Peintre et travailleuse culturelle qui combine la mythologie salish avec des collages, des images appropriées et des éléments formels d'artistes occidentaux canoniques pour aborder les thèmes de la destruction de l'environnement et de l'oppression systémique des peuples autochtones. Dans les années 1970, Smith fonde les Grey Canyon Artists à Albuquerque, au Nouveau-Mexique, pour défendre les droits des femmes artistes autochtones.

Rationalisme cartésien
Issu des écrits du philosophe français René Descartes, le rationalisme cartésien soutient que la connaissance découle de la raison et des idées plutôt que des seules preuves empiriques et expériences sensorielles.

Rauschenberg, Robert (États-Unis, 1925-2008)
Rauschenberg est une figure incontournable de l'art américain du vingtième siècle. Ses peintures, sculptures, gravures, photographies, collages et installations s'inspirent de divers styles, depuis celui de l'expressionnisme abstrait jusqu'au pop art. Avec Jasper Johns, il suscite un regain d'intérêt pour le mouvement Dada. Parmi ses œuvres les plus connues figure *Bed* (*Lit*), 1955, une de ses premières « *combines* », un type de peinture incorporant des objets trouvés.

Ray, Carl (Cri, 1943-1978)
Membre de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI) et de l'école de Woodland formé par Norval Morrisseau, Ray est un peintre influent de la faune, des paysages nordiques et de l'art médecine. Représenté dans les collections du Musée des beaux-arts de Winnipeg, au Manitoba, de la Collection McMichael d'art canadien à Kleinburg, en Ontario, et du Musée royal de l'Ontario à Toronto, le travail de Ray est reconnu pour son caractère tridimensionnel, ses lignes fluides et ses compositions originales.

représentationnel
Terme utilisé pour décrire l'art dérivé de références à des objets réels et à des images reconnaissables comme étant des représentations de ce qui existe dans le monde réel. Un travail de représentation peut ne pas être tout à fait réaliste.

Robert McLaughlin Gallery
La Robert McLaughlin Gallery est une galerie d'art publique créée en 1967 à Oshawa, en Ontario, grâce à des fonds et des œuvres d'art offertes par Ewart McLaughlin et son épouse, Alexandra Luke (1901-1967), l'une des fondatrices du Groupe des Onze. La galerie se spécialise dans l'art contemporain canadien et possède la plus grande collection, au Canada, de pièces créées par le Groupe des Onze.

Ruben, Abraham Anghik (Inuvialuit, Salt Spring Island, né en 1951)
Sculpteur qui incorpore des histoires, des contes et des expériences tirées des cultures inuites et de l'Arctique de l'Ouest dans des œuvres en pierre et en bronze, Ruben explore souvent les rencontres entre les Vikings nordiques et les Inuits au cours d'une période historique où les deux cultures ont trouvé une similitude dans la pratique du chamanisme. En 2016, Ruben reçoit l'Ordre du Canada.

Scholder, Fritz (États-Unis/Luiseño, 1937–2005)
Artiste multimédia prolifique, Scholder est célèbre pour ses peintures surréalistes et semi-abstraites qui défient les stéréotypes associés aux peuples autochtones. Membre inscrit de La Jolla Band of Luiseño Indians du sud de la Californie, il a enseigné à l'Institute of American Indian Arts de Santa Fe, au Nouveau-Mexique, où son influence a marqué nombre de jeunes artistes autochtones.

sémiotique
La sémiotique est l'étude et l'interprétation des systèmes de signes et de symboles au sein de la société, ainsi que de leur processus de production et de transmission de sens. Le domaine moderne de la sémiotique est né des travaux théoriques du linguiste de Suisse Ferdinand de Saussure (1857-1913) et du polymathe des États-Unis Charles Sanders Peirce (1839-1914).

sérigraphie
La sérigraphie est un procédé d'impression qui requiert une racle pour faire passer l'encre à travers les mailles d'un écran composé de tissu ou de fil métallique très fin sur lequel un dessin au pochoir est bloqué par une substance ou une émulsion qui empêche les liquides de s'infiltrer. L'encre est donc transférée sur le support – par exemple, une toile ou un papier – en ne traversant que les zones qui restent perméables. Ce procédé est apparu pour la première fois en Chine au cours du neuvième ou du dixième siècle. Plus tard, il a été popularisé en Europe et dans certaines régions du monde occidental vers la fin du dix-huitième siècle. Dans les années 1940, des artistes des États-Unis ont plus activement développé la technique en travaillant avec des écrans de soie pour mieux distinguer leurs œuvres des images publicitaires réalisées suivant la même méthode.

Société des artistes canadiens d'ascendance autochtone (SACAA)
Créée en 1983 dans le but de défendre les artistes autochtones et leur représentation dans les musées, les galeries d'art et autres institutions culturelles du Canada, la SACAA a joué un rôle de premier plan dans l'obtention de financements pour les artistes autochtones et dans la promotion d'expositions et de politiques d'acquisition axées sur les Autochtones partout au pays.

système des pensionnats indiens
Établis par le gouvernement du Canada dans les années 1880 et souvent administrés par des communautés religieuses, les pensionnats ont perduré jusque dans les années 1990. Ce système retire et isole les enfants autochtones de leur maison, de leur famille et de leurs traditions culturelles pour les assimiler à la culture coloniale dominante. Les enfants sont endoctriné·es à des modes de vie eurocanadiens et chrétiens. Par exemple, il leur y est interdit de pratiquer leur culture ou de parler leur langue. Le programme enseigné est moins axé sur les progrès scolaires que sur la formation d'un travail manuel dans le domaine agricole, industriel ou domestique. De nombreux enfants y subissent de la violence physique, sexuelle, émotionnelle et/ou psychologique.

The Power Plant
Fondée en 1987, la galerie d'art contemporain The Power Plant a pignon sur rue à Toronto, en Ontario. Établie à Harbourfront sous le nom de Art Gallery en 1976, la galerie change de nom lorsqu'elle déménage dans ses locaux actuels, une ancienne centrale d'électricité au charbon qui fournissait le chauffage et la réfrigération pour le Toronto Terminal Warehouse de 1926 à 1980. The Power Plant est une galerie publique qui expose des œuvres d'art contemporain d'artistes du Canada et du monde entier, mais ne fait pas l'acquisition d'œuvres.

Thomas, Roy (Ojibwé, 1949-2004)
Associé à l'école de Woodland, Thomas peint des représentations des enseignements qu'il reçoit de ses ancêtres et qu'il voit dans ses visions. Son travail se distingue par ses motifs nets et son utilisation audacieuse de la ligne et de la couleur. Le Musée des beaux-arts de l'Ontario et le Musée royal de l'Ontario à Toronto, ainsi que la Collection McMichael d'art canadien à Kleinburg, en Ontario, conservent des œuvres de l'artiste.

Thunder Bay Art Gallery
Fondée en 1976 sous le nom de Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, la Thunder Bay Art Gallery est aujourd'hui l'une des plus grandes galeries publiques du Canada consacrée à l'art autochtone contemporain. Sa collection permanente, composée de plus de 1600 œuvres, compte des artistes de renom, dont Norval Morrisseau, Carl Beam et Shelley Niro.

transfert photographique
Le transfert photographique est une technique employée dans les arts d'impression pour incorporer des images à d'autres surfaces. Popularisée dans les années 1950 par l'artiste des États-Unis Robert Rauschenberg (1925-2008), elle consiste à tremper des images imprimées dans un solvant, puis à les calquer par frottement sur de nouvelles surfaces.

Warhol, Andy (États-Unis, 1928-1987)
Warhol est l'un des artistes les plus importants du vingtième siècle et une figure centrale du pop art. Avec ses sérigraphies sérielles de produits commerciaux, comme les boîtes de soupe Campbell et les portraits de Marilyn Monroe et d'Elvis Presley, Warhol remet en question l'idée de l'œuvre d'art comme objet unique fait à la main.

White, Randy Lee (États-Unis, né en 1951)
Randy Lee White est un artiste qui a exploité l'imagerie de l'art autochtone des Plaines dans ses dessins et a prétendu être membre de la Nation Sioux. Dans les années 1990, White a fait l'objet de critiques lorsqu'il a été révélé qu'il n'était pas d'origine autochtone.

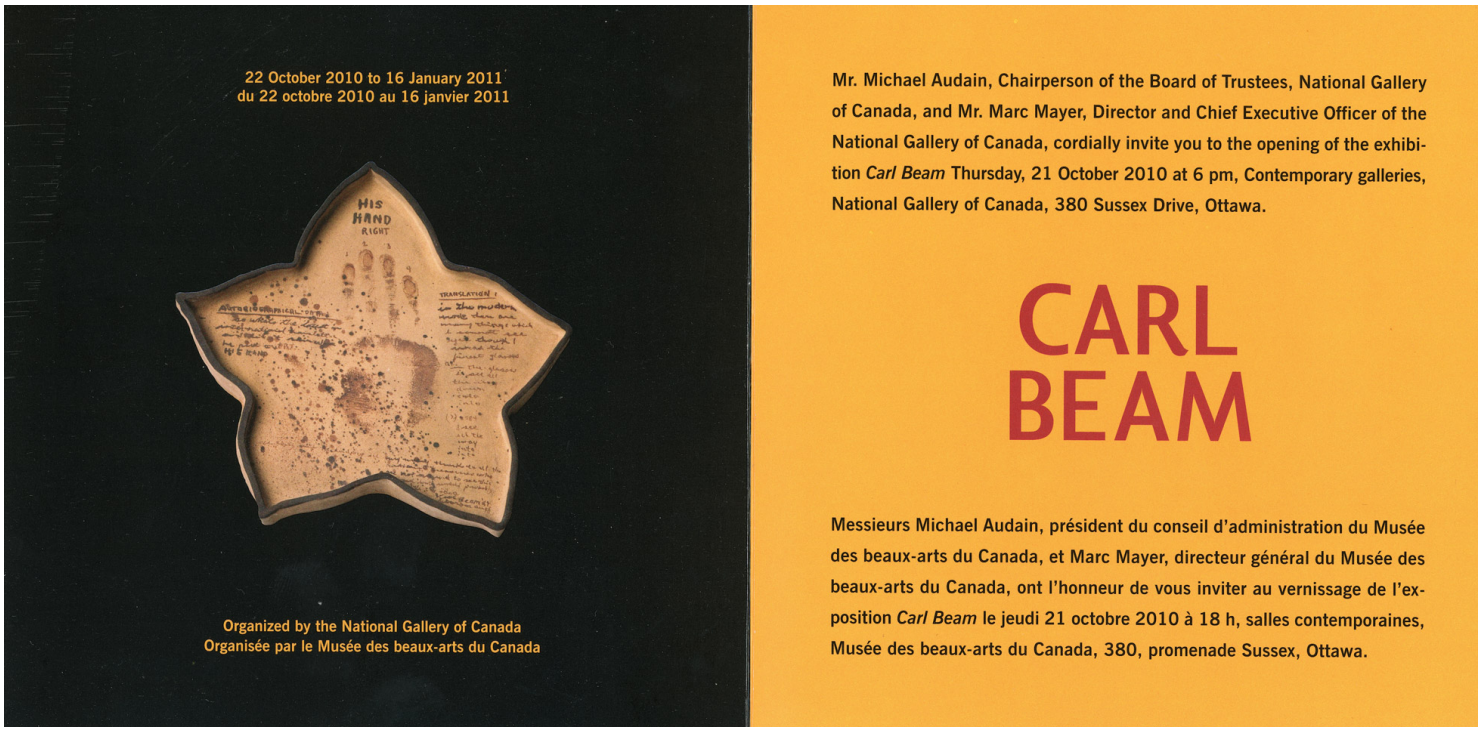
Williams, Dana Alan (Potawatomi, né en 1953)
Artiste multimédia et commissaire d'exposition d'origine potawatomi, Williams pratique principalement la sculpture, la peinture et les techniques mixtes. Il a étudié au George Brown College, à l'Emily Carr College of Art and Design (aujourd'hui l'Université d'art et de design Emily-Carr) ainsi qu'à l'Université McGill. Il a organisé plusieurs expositions importantes d'art autochtone contemporain.

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

Une liste complète de l'historique des expositions de Carl Beam ainsi qu'une bibliographie sont disponibles dans le catalogue du Musée des beaux-arts du Canada *Carl Beam. La poétique d'être* (voir les détails ci-dessous). La liste suivante a été établie à partir de cette source.



Invitation au vernissage de l'exposition *Carl Beam* au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, 2010, collection privée. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

HISTORIQUE DES EXPOSITIONS (SÉLECTION)

A) EXPOSITIONS SOLO

1977	*Carl Beam*, Eagle Down Gallery, Edmonton
1979	*Carl Beam*, Maxwell Museum of Anthropology, Université du Nouveau-Mexique, Albuquerque.
1982	*Two Sides to All Stories: Carl Beam, Important Art for the 1980s* (Toutes les histoires ont deux faces : Carl Beam, l'art important des années 1980), Scharf Gallery, Santa Fe.
1984	*Altered Egos: The Multimedia Work of Carl Beam* (Egos altérés : l'art multimédia de Carl Beam), Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art (aujourd'hui la Thunder Bay Art Gallery). En tournée à la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg; au Woodland Indian Cultural Educational Centre (aujourd'hui le Woodland Cultural Centre), Brantford; au Musée et centre d'art de l'Université Laurentienne, Sudbury; et à la Galerie d'art de l'Université York, Toronto.
1985	*Carl Beam*, Galerie d'art de l'Université York, Toronto. *The North American Iceberg and Related Works* (L'iceberg nord-américain et œuvres connexes), Brignall Gallery, Toronto.

1989	*Carl Beam: The Columbus Project, Phase I* (Carl Beam : Le projet Christophe Colomb, phase 1), exposition conjointe créée par la Art Gallery of Peterborough et Artspace, Peterborough. *A Piece of My Life: Prints by Carl Beam* (Un morceau de ma vie : estampes de Carl Beam), Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston.
1990	*The Columbus Project, Phase II* (Le projet Christophe Colomb, phase 2), Artspace, Peterborough.
1992	*Carl Beam: The Columbus Boat* (Carl Beam : le bateau de Christophe Colomb), The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto. En 1993, en tournée à la Two Rivers Gallery, Minneapolis, Minnesota; Weil Gallery, Corpus Christi State University, Texas; Arnold Gottlieb Gallery, Toronto; et Art Gallery of Southwestern Manitoba, Brandon.
1993	*The Columbus Suite* (La suite Christophe Colomb), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. *Adobe Project: Living in Mother Earth* (Projet Adobe : vivre dans la terre-mère), London Regional Art Gallery and Historical Museums. *Carl Beam: The Columbus Boat* (Carl Beam : Le bateau de Christophe Colomb) en tournée dans quatre lieux en Italie : Leonardi V-Idea, Gênes; Neon Arte Contemporanea, Bologne; Circolo Arcinboldo, La Spezia; ainsi que ViaFarini, Milan.
1999	*Reconstructing Reason: The Koan of Carl Beam* (Reconstruire la raison : le koan de Carl Beam), Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa.
2000	*Parallel Histories, The Reinventions of Carl Beam* (Histoires parallèles, les réinventions de Carl Beam), Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound.
2001	*Carl Beam: Interpreting the World* (Carl Beam : l'interprétation du monde), Galerie d'art Robert Langen, Université Wilfrid Laurier, Waterloo.
2002	*Carl Beam: The Whale of Our Being* (Carl Beam : la baleine de notre être), The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. En 2003, en tournée à la Thames Art Gallery, Chatham-Kent.
2005	*The Columbus Suite* (La suite Christophe Colomb), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
2006	*Flying Still: Carl Beam, 1943–2005* (Toujours en vol : Carl Beam, 1943-2005), Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa. En tournée au Kópavogur Museum, en Islande.

B) EXPOSITIONS COLLECTIVES

1980	*Indian Art '80*, (Art indien 1980), Woodland Indian Cultural Educational Centre (aujourd'hui le Woodland Cultural Centre), Brantford. *Anishnabe Mee-kun*, Ojibwe Cultural Foundation, M'Chigeeng, île Manitoulin.
1981	*Carl Beam, Lynn Tillery, Amiel Scharf*, Lutz-Bergerson Gallery, Tao.
1982	*The Painted Pottery of Ann and Carl Beam* (La poterie peinte d'Ann et Carl Beam), Maxwell Museum of Anthropology, Université du Nouveau-Mexique, Albuquerque. *New Work by a New Generation* (Œuvres inédites d'une nouvelle génération), Norman MacKenzie Art Gallery (aujourd'hui la MacKenzie Art Gallery), Regina.
1983	*Contemporary Indian and Inuit Art of Canada* (Art contemporain des Indiens et des Inuit du Canada), Nations Unies, New York, et Affaires indiennes et du Nord, Gatineau. En tournée jusqu'en 1985.
1984	*Indian Art '84* (Art indien 1984), Woodland Indian Cultural Educational Centre (aujourd'hui le Woodland Cultural Centre), Brantford.
1985	*Indian Art '85* (Art indien 1985), Woodland Indian Cultural Educational Centre (aujourd'hui le Woodland Cultural Centre), Brantford.
1986	*Indian Art '86* (Art indien 1986), Woodland Indian Cultural Educational Centre (aujourd'hui le Woodland Cultural Centre), Brantford. *Cross-Cultural Views/Perspectives culturelles*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
1988	*Indian Art '88* (Art indien 1988), Woodland Cultural Centre, Brantford. *In the Shadow of the Sun: Contemporary Canadian Indian and Inuit Art/À l'ombre du soleil : l'art contemporain amérindien et inuit du Canada*, Musée canadien des civilisations (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire), Gatineau. Inaugurée au Museum am Ostwall et au Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, Allemagne, en 1988-1989. En tournée au Musée canadien des civilisations (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire), Gatineau, en 1989-1990; au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax; au Museon, La Haye, Pays-Bas; et au Musée national d'ethnologie, Leyde, Pays-Bas, en 1990.

1989	*Indian Art '89* (Art indien 1989), Woodland Cultural Centre, Brantford. *Political Landscapes #1: Canadian Artists Exploring Perceptions of the Land* (Paysages politiques n^{O} 1 : des artistes du Canada explorent la perception du territoire), Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound.
1991	*First Nations Art '91* (Art des Premières Nations 1991), Woodland Cultural Centre, Brantford. *Political Landscape #2: Sacred and Secular Sites. An Exhibition of Work by Thirteen Artists from Two Communities* (Paysages politiques n^{O} 2 : sites sacrés et profanes. Une exposition de l'œuvre de treize artistes de deux communautés), Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound. En tournée à la Ojibwe Cultural Foundation et au Kasheese Studios & Art Gallery, M'Chigeeng, île Manitoulin.
1991–1992	*Strengthening the Spirit: Works by Native Artists/Renouveler la force spirituelle : œuvres d'artistes autochtones*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
1992	*Land, Spirit, Power/Terre, esprit, pouvoir*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. En tournée à la MacKenzie Art Gallery, Regina, en 1993; au Contemporary Arts Museum, Houston; et au Nickle Arts Museum (aujourd'hui les Nickle Galleries), Calgary, en 1994. *Indigena: Perspectives of Indigenous Peoples on Five Hundred Years/Indigena – Perspectives autochtones, cinq cents ans après*, Musée canadien des civilisations (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire), Gatineau. En tournée au Musée des beaux-arts de Winnipeg et à la Galerie d'art de l'Université Dalhousie, Halifax, en 1993 (sous le titre *Indigena: Contemporary Native Perspectives* (Indigena – Perspectives autochtones contemporaines); à la Art Gallery of Windsor (aujourd'hui Art Windsor-Essex); au Heard Museum, Phoenix, et au Glenbow Museum, Calgary, en 1994; ainsi qu'au Fred Jones Jr. Museum of Art, Université de l'Oklahoma, Norman, en 1995.
1993	*Seeing a New World: The Works of Carl Beam and Frederic Remington* (Voir un Nouveau Monde : les œuvres de Carl Beam et de Frederic Remington), Art Gallery of Gettysburg College (aujourd'hui la Schmucker Art Gallery), Pennsylvanie.
1996	*Oh! Canada*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
1997	*Cultural Imprints: Contemporary Works by Seven First Nations Artists* (Empreintes culturelles : œuvres contemporaines de sept artistes des Premières Nations), Burnaby Art Gallery.

2000	*Cultural CRITICS* (CRITIQUES culturelles), W. Keith and Janet Kellogg University Art Gallery, California State Polytechnic University, Pomona. *Novak Graphics Print Show* (Exposition de gravures Novak Graphics), Shenzhen et Shanghai, Chine.
2002	*Shamans and Ravens: Carl and Ann Beam* (Shamans et corbeaux : Carl et Ann Beam), DeLeon White Gallery, Toronto.
2003	*All Things Are Connected* (Toutes les choses sont connectées), Musée Gardiner, Toronto.
2004	*It's All Relative: Carl Beam, Ann Beam, Anong Migwans Beam* (Tout est relatif : Carl Beam, Ann Beam et Anong Migwans Beam), Canadian Clay & Glass Gallery, Waterloo. En 2006, en tournée à la Art Gallery of Algoma, Sault-Ste-Marie, à la Thunder Bay Art Gallery et à la Art Gallery of Peterborough.

Les œuvres de Carl Beam figurent dans les collections de nombreuses institutions muséales publiques canadiennes, notamment au Musée des beaux-arts du Canada, qui conserve ses archives, au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à la Collection McMichael d'art canadien et au Musée des beaux-arts Beaverbrook.

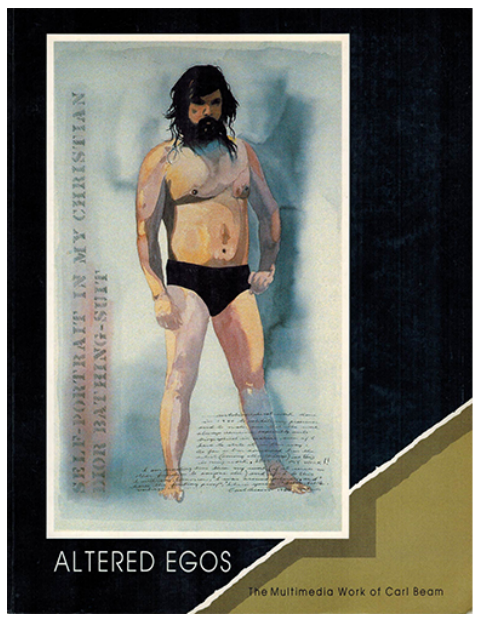
LECTURES COMPLÉMENTAIRES

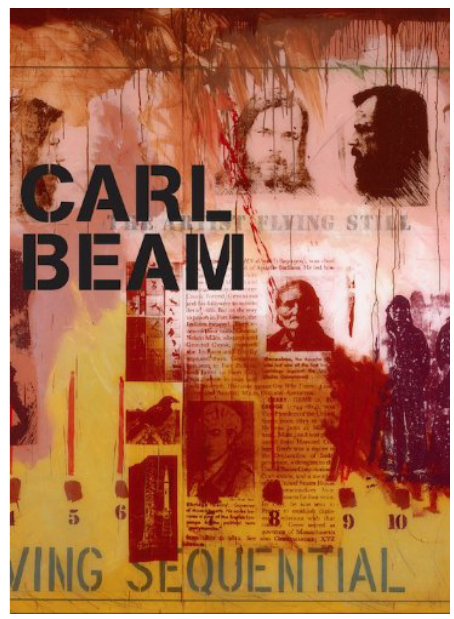
Beam, Carl, dir. *New Work by a New Generation*, Regina, Norman MacKenzie Art Gallery, 1982. Catalogue d'exposition.

Beam, Carl et Elizabeth McLuhan. *Altered Egos: The Multimedia Work of Carl Beam*, Thunder Bay, Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, 1984. Catalogue d'exposition.

Bell, Michael. *A Piece of My Life: Prints by Carl Beam*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1989. Catalogue d'exposition.

Eichhorn, Virginia. *It's All Relative: Carl Beam, Ann Beam, Anong Migwans Beam*, Waterloo, Canadian Clay & Glass Gallery, 2005. Catalogue d'exposition.





GAUCHE : Couverture du catalogue *Altered Egos: The Multimedia Work of Carl Beam*, par Elizabeth McLuhan, Thunder Bay, Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, 1984. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.
DROITE : Couverture du catalogue *Carl Beam. La poétique d'être*, dirigé par Greg A. Hill, avec les contributions de Gerald McMaster, Virginia Eichhorn, Alan Corbiere, Crystal Migwans et Ann Beam, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2010. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Ernst, Stacy. « Going Beyond the Archival Grid: Carl Beam and Greg Curnoe's Decolonization of a Colonizing Space », *World Art* 6, nº 1 (2016), p. 85-102.

Hill, Greg A., dir. *Carl Beam. La poétique d'être*. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2010. Ce catalogue d'exposition comprend des essais de Gerald McMaster, Virginia Eichhorn, Alan Corbiere et Crystal Migwans, ainsi qu'Ann Beam.

McLuhan, Elizabeth. « Renewal », *Renewal: Masterworks of Contemporary Indian Art From The National Museum of Man*, Thunder Bay, Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, 1982. Catalogue d'exposition.

McMaster, Gerald, et Lee-Ann Martin, dir. *Indigena: Contemporary Native Perspectives*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1992. Catalogue d'exposition.

Murray, Joan. *Carl Beam: The Whale of Our Being*, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 2002. Catalogue d'exposition.

Nemiroff, Diana, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault, dir. *Terre, esprit, pouvoir. Les Premières Nations au Musée des beaux-arts Canada*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992. Catalogue d'exposition.

Patten, James. *Carl Beam: Living in Mother Earth*, London, London Regional Art Gallery and Historical Museums, 1993. Catalogue d'exposition.

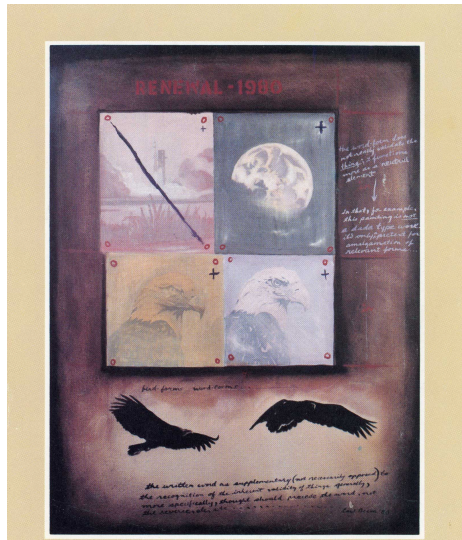
Rhodes, Richard. *Carl Beam: The Columbus Boat*, Toronto, The Power Plant Contemporary Art Gallery, 1992. Catalogue d'exposition.

Ryan, Allan J. *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*. Vancouver, UBC Press, 1999.

Smart, Tom. « Carl Beam's *Columbus Suite* », *Devil's Artisan* [*DA*], nº 84 (printemps/été 2019), p. 9-65.

Young, Shelagh et Carl Beam. *Carl Beam: The Columbus Project, Phase 1*, Peterborough, Artspace et Art Gallery of Peterborough, 1989. Catalogue d'exposition.

———— . « The Columbus Project Phase III », *Sub Rosa*, vol. 1, nº 5 (hiver 1992), p. 1-7.



Recto de l'invitation à *Renewal: Masterworks of Contemporary Indian Art from the National Museum of Man* (Renouveau : chefs-d'œuvre de l'art indien contemporain du Musée national de l'Homme),1982, présenté au Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, et comprenant l'œuvre de Carl Beam *Renewal* (*Renouveau*), 1980, collection privée. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

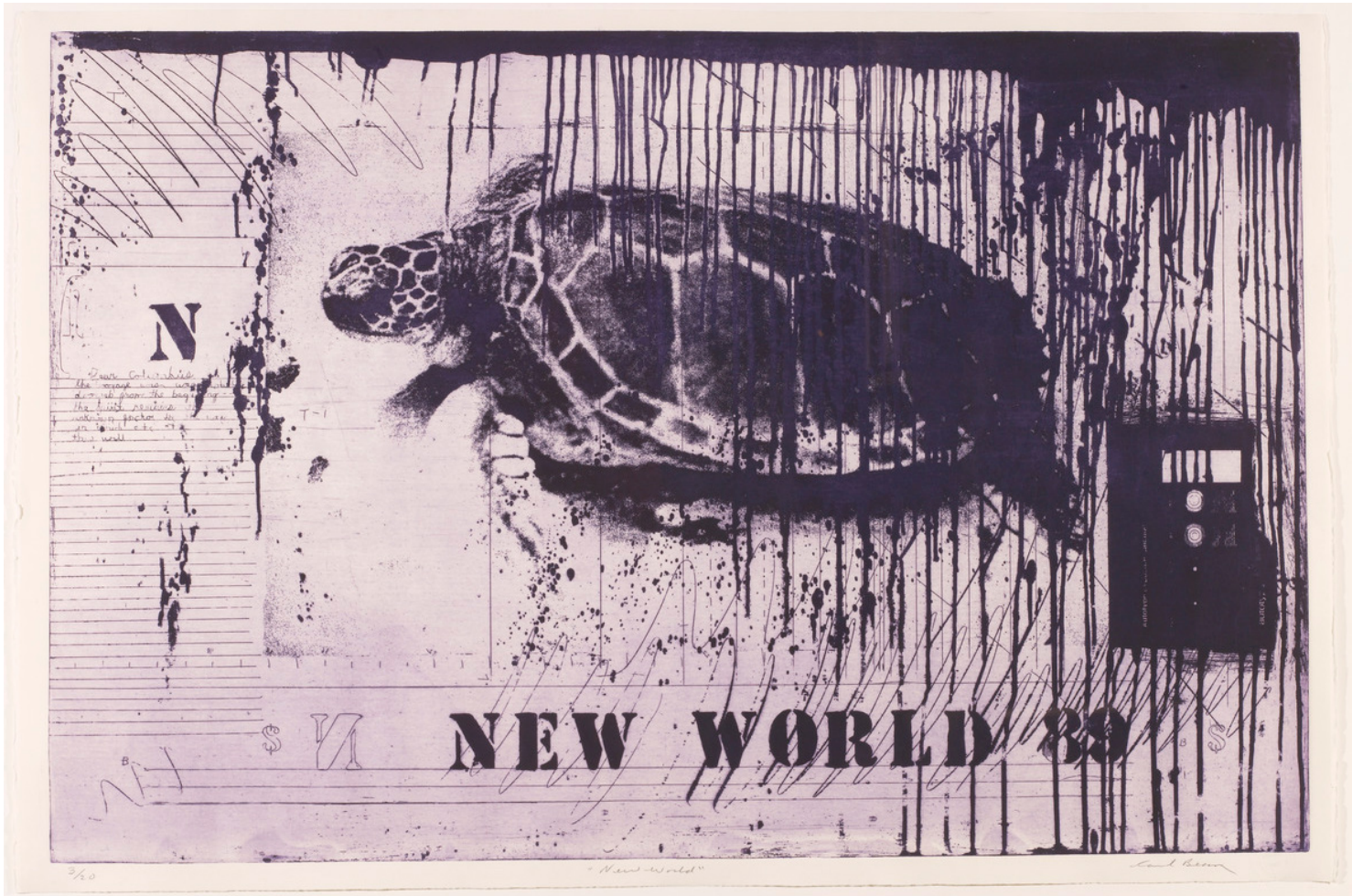
À PROPOS DE L'AUTRICE

ANONG MIGWANS BEAM

Anong Migwans Beam est une peintre, une historienne de l'art et une administratrice des arts de la Première Nation M'Chigeeng de l'île Manitoulin, en Ontario. Née des parents artistes Carl Beam et Ann Beam, elle a été élevée en pleine conscience de ses racines artistiques familiales et de son riche patrimoine ancestral. Elle a fréquenté l'école du Museum of Fine Arts, Boston, l'Université de l'ÉADO, l'Institute of American Indian Art ainsi que l'Université York. En parallèle à sa pratique créative, Anong Migwans Beam s'implique activement dans des travaux de conservation et des activités d'enseignement. Elle a été directrice artistique et directrice générale de la Ojibwe Cultural Foundation de 2016 à 2018, et a été invitée à enseigner la peinture aux Harvard Art Museums en juin 2023. En 2017, elle a lancé Beam Paints, sa propre gamme de peinture à l'huile et à l'aquarelle.



« Carl Beam était mon père et il a été mon premier professeur sur le monde et le pouvoir des images dans son évolution. Je suis honorée d'avoir eu l'occasion de réfléchir à sa vie et à son art pour l'Institut de l'art canadien. J'espère que le lectorat repartira avec un aperçu de la richesse de sa pratique, de l'homme visionnaire qu'il était, et de sa conviction que l'art peut changer le monde. »



© 2024 Institut de l’art canadien. Tous droits réservés.
ISBN 978-1-4871-0341-5

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’Institut de l’art canadien
L’Institut de l’art canadien tient à souligner la générosité des commanditaires de cet ouvrage, Phillip Gevik et un donateur anonyme.

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

Nous saluons enfin la générosité de toutes les personnes qui soutiennent l’Institut de l’art canadien et rendent notre travail possible.

De l’autrice
Je tiens à remercier mon père et ma mère, Carl Beam et Ann Beam, pour m’avoir élevée, aimée et gardée auprès d’eux. Je suis reconnaissante d’avoir

appris le pouvoir de l'art et de la créativité en observant leur pratique. Je voudrais remercier mon conjoint, Dennis Corbiere, pour m'avoir soutenue et encouragée, pour avoir été un père pour Riel et Lux, et pour avoir fait de la vie une joie à vivre. J'aime profondément Riel et Lux. Riel, qui est né le même jour que son grand-père Carl, brille d'une bravoure et d'un éclat sans pareils. Lux, qui perpétue les traditions de notre troisième génération de céramistes et de praticien·nes de l'argile, illumine mon cœur!

Miigwech et merci à Phillip Gevik et à la Gallery Gevik, qui représentent la succession de mon père et font toujours passer notre bien-être en premier. Merci pour toute l'aide que vous m'avez apportée face à la complexité du monde de l'art.

Merci à l'Institut de l'art canadien et à Sara Angel pour tout le travail de promotion de l'art canadien et leur soutien à cette publication.

Un grand merci à Tom Smart, qui m'a gracieusement aidée à rédiger le texte et a répondu à toutes les questions que j'ai pu me poser en cours de route.

Miigwech à la Ojibwe Cultural Foundation (OCF) et à Mary Lou Fox-Radulovich pour avoir soutenu l'art de mon père au début et pour avoir fourni une lettre de recommandation me permettant d'aller à l'école d'art de Boston. À tout le personnel de l'OCF, d'hier à aujourd'hui, qui accomplit le travail inlassable de transmission de la culture et de soutien aux artistes : miigwech, miigwech, miigwech.

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.

L'IAC tient enfin à remercier les personnes suivantes pour leur aide et collaboration : les Archives de la ville de Toronto (Ariella Elema, Paul Sharkey); les Archives des Jésuites au Canada (Henria Aton); Art Resource (John Benicewicz); la Banque d'art du Conseil des arts du Canada (Saada El-Akhrass); la Bibliothèque publique de Sault-Ste-Marie (Kevin Meraglia); la Canadian Clay & Glass Gallery (Katherine Marshall); le Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada (Stephanie Buckshot, Kevin Sakolinsky); le Centre d'art MacLaren (Rachel Deiterding); la Collection McMichael d'art canadien (Hanna Broker); Cowley Abbott Fine Art (Julia De Kwant, Anna Holmes, Patrick Staheli); le Denver Art Museum (Dzifah Danso, Jennie Trujillo); Droits d'auteur Arts visuels (Geneviève Daigneault, Marcia Lea); la Galerie d'art de l'Université Carleton (Patrick Lacasse); la Gallery Gevik (Phillip Gevik); la Garth Greenan Gallery (Jem Stern); Indiana University Press; la John and Susan Horseman Collection/Horseman Foundation (Anastasia Kinigopoulo); Macaulay & Co. Fine Art (Sarah Macaulay, Nikki Peck); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro, Laurence Breault, Philip Dombowsky); le Musée des beaux-arts de Montréal (Marie-Claude Saia); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Alexandra Cousins); le Musée canadien de l'histoire (Dominique Taylor); le Musée royal de l'Ontario (Nicola Woods); le Museum of

Contemporary Art Toronto (Emma Myers); le National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution (Nathan Sowry); la Ojibwe Cultural Foundation (Naomi Recollet); la Österreichische Galerie Belvedere (Carmen Müller); le Remai Modern (Jillian Cyca); le Rochester Institute of Technology (Jennifer Whitlock); le San Francisco Museum of Modern Art (David Rozelle); la succession Bob Boyer (Jonah Boyer); la succession Norval Morrisseau (Cory Dingle); la succession Ron Noganosh (Maxine Bedyn); la succession Daphne Odjig (Stan Somerville); la succession Carl Ray; la succession Fritz Scholder (Lisa Scholder); la succession Tess Boudreau Taconis (Lucy Medland); la Tate Modern (Jennifer Carding); la Thunder Bay Art Gallery (Meaghan Eley); le Vignelli Center for Design Studies; la Washington State Arts Commission (Jonah Barrett); la Wynick/Tuck Gallery (Lynne Wynick); ainsi que Anong Migwans Beam, Viviane Gray, Robert Houle, George C. Longfish, Ken Lum, Gerald McMaster, Ken Rosenthal, Allan J. Ryan, Jaune Quick-to-See Smith et Lawrence Paul Yuxweluptun.

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

Mention de source de l'image de la page couverture

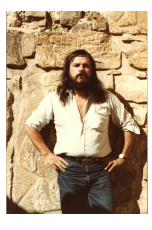


Carl Beam, *The North American Iceberg* (*L'iceberg nord-américain*), 1985. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Préface : Carl Beam, *Artist and Eagle in a High-Tech Environment* (*Artiste et aigle dans un environnement de haute technologie*), détail, 1980. (Voir les détails ci-dessous.)



Biographie : Carl Beam, 1979. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares : Carl Beam, *The North American Iceberg* (*L'iceberg nord-américain*), 1985. (Voir les détails ci-dessous.)



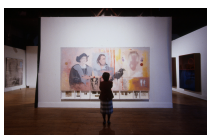
Questions essentielles : Carl Beam, *Joyce and Beckett* (*Joyce et Beckett*), s.d. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Carl Beam près du four Olsen à cuisson rapide qu'il a construit chez sa tante Maime Migwans, 1986. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Vue d'installation de l'œuvre *Ampoleta* à Artspace à Peterborough, Ontario, 1989. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Vue d'installation de l'exposition *Carl Beam: The Columbus Project, Phase 1* (Carl Beam : Le projet Christophe Colomb, phase 1) à la Art Gallery of Peterborough, 1989. (Voir les détails ci-dessous.)



Copyright et mentions : Carl Beam, *Various Concerns of the Artist* (*Les différentes préoccupations de l'artiste*), 1984. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des œuvres de Carl Beam



Adobe House (*Maison en adobe*), 1992. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. Mention de source : Carl Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Albert in the Blue Zone (*Albert dans la zone bleue*), 2001. Collection de la Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa, don de Brian Foss, 2012. Avec l'aimable autorisation de la Galerie d'art de l'Université Carleton. Mention de source : Patrick Lacasse. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Anne Frank 1, 1985. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Artist and Eagle in a High-Tech Environment (*Artiste et aigle dans un environnement de haute technologie*), détail, 1980. Collection du Centre d'art MacLaren, Barrie, don d'Arthur et Doris Grant, 2002. Avec l'aimable autorisation du Centre d'art MacLaren. Mention de source : Andre Beneteau. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



The Artist with Some of His Concerns (*L'artiste avec certaines de ses préoccupations*), 1983. Collection d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau. Avec l'aimable autorisation du Centre d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau. Mention de source : Lawrence Cook. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Autobiographical Errata (*Errata autobiographique*), 1997. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2010 (43087). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Autumnal Idiocy Koan #814 (*Koan automnal idiot n^{o} 814*), 1986. Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada. Mention de source : Brandon Clarida Image Services. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Bashmi Cri [Reduced to Ashes] (*Bashmi Cri [réduit en cendres]*), 1999. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Gallery Gevik, Toronto. Mention de source : Justin Giallonardo. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Big Dissolve (*Le grand effet de fondu*), 2001. Collection de Steven et Mary Orfield. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Big Koan (*Grand koan*), 1989. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de George Sotirov, 2020 (49535). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Black Snake Pot (*Pot au serpent noir*), s.d. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Burying the Ruler (*L'enterrement de la règle*), 1992. Collection du National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington, achat à Ann Beam, 2011 (26/8828). Avec l'aimable autorisation du National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution. Mention de source : NMAI Photo Services. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Burying the Ruler (*L'enterrement de la règle*), 1992. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Burying the Ruler (*L'enterrement de la règle*), 1991. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2013.66). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Burying the Ruler (*L'enterrement de la règle*), 1989. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Ceramic bowl ["Anne Frank 1924–1945"] (*Bol en céramique [«Anne Frank 1924-1945»]*), 1987. Collection du Musée royal de l'Ontario, Toronto, don de la succession Dr Bernhard Cinader, certifié par la Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels (2001.168.11). Avec l'aimable autorisation du Musée royal de l'Ontario. Mention de source : Miguel Hortiguela © ROM et la succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



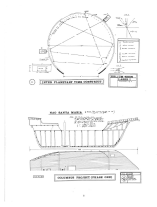
Columbus and Bees (*Christophe Colomb et abeilles*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat grâce aux fonds donnés par les membres du MBAO, 1991 (91/51.2). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Mention de source : MBAO. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Contain that Force (*Contenir cette force*), 1978. Collection de la Ojibwe Cultural Foundation, M'Chigeeng, île Manitoulin. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Critical Autobiographical Mass (*Masse autobiographique critique*), s.d. Collection de la Gallery Gevik, Toronto. Avec l'aimable autorisation de la Gallery Gevik. Mention de source : Justin Giallonardo. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Drawing for Voyage 1 (*Dessin pour voyage 1*), œuvre tirée de *The Columbus Project* (*Le projet Christophe Colomb*), v.1988. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Driver (*Moteur*), 2001. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2010 (43085). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



The Elders (*Les anciens*), 1978. Collection de la Ojibwe Cultural Foundation, M'Chigeeng, île Manitoulin. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Exorcism (*Exorcisme*), 1984. Collection de la Thunder Bay Art Gallery, achat grâce au Programme d'aide aux achats spéciaux de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, 1984. Avec l'aimable autorisation de la Thunder Bay Art Gallery. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Forced Ideas in School Days (*Idées forcées à l'école*), 1991. Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada. Mention de source : Brandon Clarida Image Services. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



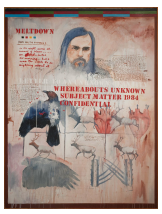
Geronimo, 1985. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2010 (43088). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Joyce and Beckett (*Joyce et Beckett*), s.d. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Medicine '84 (*Médecine '84)*, œuvre tirée de *The Zeitgeist Suite* (*La suite Esprit du temps*), 1984. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, achat, 1985 (1985.29.7). Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Meltdown (*Fusion*), 1984. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (1984-054-001). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



New World (*Nouveau Monde*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat grâce aux fonds donnés par les membres du MBAO, 1991 (91/51.1). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Mention de source : MBAO. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



The North American Iceberg (*L'iceberg nord-américain*), 1985. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1986 (29515). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Only Poetry Remains (*Seule la poésie demeure*), 2002. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2010 (43086). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Opus Nova, 1983. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (III-G-1496). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Page du carnet de croquis de Carl Beam à Paris, 1985. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Parts of a Bird #2 (*Parties de l'oiseau nº 2*), 1985. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (1990-040-001). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



The Proper Way to Ride a Horse (*La bonne façon de monter à cheval*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat grâce aux fonds donnés par les membres du MBAO, 1991 (91/51.5). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Mention de source : MBAO. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Raven (*Corbeau*), 1983. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (III-G-1497). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



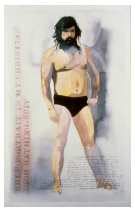
Re-Alignment (*Reconstruction*), 1984. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2010 (43089). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



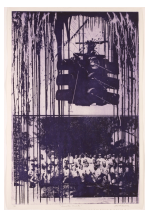
Sauvage, 1988. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2008 (42447). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Self-Portrait as John Wayne, Probably (*Autoportrait en John Wayne, probablement*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat grâce aux fonds donnés par les membres du MBAO, 1991 (91/51.6). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Mention de source : MBAO. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Self-Portrait in My Christian Dior Bathing Suit (*Autoportrait dans mon maillot de bain Christian Dior*), 1980. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Semiotic Converts (*Prosélytes de la sémiotique*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat grâce aux fonds donnés par les membres du MBAO, 1991 (91/51.7). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Mention de source : MBAO. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Sitting Bull and Whale (*Sitting Bull et baleine*), œuvre tirée de *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat grâce aux fonds donnés par les membres du MBAO, 1991 (91/51.12). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Mention de source : MBAO. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Spanish Reunion '88 Poster (*Affiche pour la réunion de Spanish de '88*), 1988. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Stellar Associations (*Associations stellaires*), 1981. Collection d'art autochtone, Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada, Gatineau. Avec l'aimable autorisation du Centre d'art autochtone, Gatineau. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Stuffed Fish & Deer Antlers (*Poisson empaillé et bois de cerf*), 1983. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Gallery Gevik. Mention de source : Justin Giallonardo. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Summa, 2003. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Gallery Gevik, Toronto. Mention de source : Justin Giallonardo. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Survivor of Education (*Survivant de l'éducation*), s.d. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Three Graveside Figures (*Trois figures près d'une tombe*), 1984. Collection de la Gallery Gevik, Toronto. Avec l'aimable autorisation de la Gallery Gevik. Mention de source : Justin Giallonardo. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Time Dissolve (*Dissolution du temps*), v.1992. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Mention de source : AGO. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Time Warp (*Une brèche dans le temps*), 1984. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2007 (42060). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Time Warp (*Une brèche dans le temps*), détail, 1984. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2007 (42060). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



The Unexplained (*L'inexplicable*), 1989. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2007 (42025). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Untitled [Buffalo Shields] (*Sans titre [Boucliers de buffles]*), 1979. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Gallery Gevik. Mention de source : Justin Giallonardo. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Various Concerns of the Artist (*Les différentes préoccupations de l'artiste*), 1984. Collection de la Gallery Gevik, Toronto. Avec l'aimable autorisation de la Gallery Gevik. Mention de source : Justin Giallonardo. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



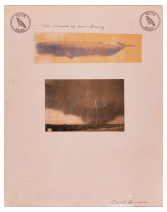
Veni, Vidi, Vici, s.d. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Voyage 1, 1988. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don du Conseil des relations canado-américaines grâce à la générosité de Steven J. Orfield, 2010 (42947). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



The Whale of Our Being [Still Waiting for Godot] (*La baleine de notre être [En attendant toujours Godot]*), v.2003. Collection de la Gallery Gevik, Toronto. Avec l'aimable autorisation de la Gallery Gevik. Mention de source : Justin Giallonardo. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



The Whale of Our Being (*La baleine de notre être*), s.d. Collection de Pauline Bradshaw. Avec l'aimable autorisation de Cowley Abbott Fine Art, Toronto. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



The Whale of Our Being (*La baleine de notre être*), 2003. Collection de la Canadian Clay & Glass Gallery, Waterloo, achat grâce aux fonds du Elizabeth L. Gordon Art Program, de la Royal Academy for Art, et avec le soutien du Programme d'aide aux acquisitions du Conseil des arts du Canada (2004.008.002). Avec l'aimable autorisation de la Canadian Clay & Glass Gallery. Mention de source : Susan McKinnon. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Whose Space Is It Anyway (*À qui appartient cet espace de toute façon*), 2002. Collection du National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington, achat à Ann Beam, 2011 (26/8827). Avec l'aimable autorisation du National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution. Mention de source : NMAI Photo Services. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Wing Primordial (*Aile primordiale*), œuvre tirée de *The Zeitgeist Suite* (*La suite Esprit du temps*), 1983. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, achat, 1985 (1985.29.6). Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.

Mentions de sources pour les photographies et les œuvres d'autres artistes



Affiche de l'exposition *The European Iceberg: Creativity Today in Germany and Italy* (*L'iceberg européen : la créativité en Allemagne et en Italie aujourd'hui*), présentée au Musée des beaux-arts de l'Ontario, du 8 février au 7 avril 1985. Dessin de Massimo Vignelli. Avec l'aimable autorisation du Vignelli Center for Design Studies, Rochester Institute of Technology, et du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Mention de source : MBAO.



America: 500 Years, "I" is for Indian as "I" is for Invisible #2 (*Amérique : 500 ans, «I» pour Indien, «I» pour Invisible n^{o} 2*), 1992, par George Longfish. Collection de la Washington State Arts Commission, Olympia, achat, 1993 (WSAC1993.097.000). Avec l'aimable autorisation de la Washington State Arts Commission. © George Longfish.



Ann avec Anong Migwans Beam près d'un puits de prière au Nouveau-Mexique, 1980. Photographie de Carl Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Ann Beam avec sa fille, Anong, s.d. Photographie de Carl Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Anong Migwans Beam à la Maison Anne Frank à Amsterdam, Pays-Bas, 1985. Photographie de Carl Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Anong Migwans Beam sur le chantier de construction de la *Adobe House* (*Maison en adobe*) de M'Chigeeng, sur l'île Manitoulin, s.d. Photographie de Carl Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Anong Migwans Beam dans une poterie de son père (probablement), s.d. Photographie non attribuée. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam.



L'archéologue A. W. (Thor) Conway (à gauche) sur un site de fouilles dans la région d'Algoma, v.1970. Photographie non attribuée. Collection des Archives de la Bibliothèque publique de Sault-Ste-Marie (2024.2.239). Avec l'aimable autorisation des Archives de la Bibliothèque publique de Sault-Ste-Marie.



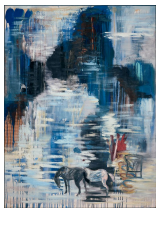
Artist and Shaman between Two Worlds (*Artiste et chaman entre deux mondes*), 1980, par Norval Morrisseau. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2006 (41869). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. © Succession Norval Morrisseau.



Barbara Migwans et Maime Migwans, la mère et la tante de Carl Beam, v.1942. Photographie non attribuée. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam.



Beaverman (*Homme-castor*), 1977, par Carl Ray. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la galerie Wynick/Tuck, Toronto. © Succession Carl Ray.



Blackwater Draw II (*Eaux noires, attraction II*), 1983, par Jaune Quick-to-See Smith. Collection John et Susan Horseman, St. Louis, Missouri. Avec l'aimable autorisation de la Fondation Horseman. © Jaune Quick-to-See Smith.



Bol à thé (chawan), milieu du dix-neuvième siècle. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, Legs Adaline Van Horne (1944.Dp.16). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. Mention de source : MBAM, Christine Guest.



Bol à thé de style Kenzan, dix-neuvième siècle. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, Legs Adaline Van Horne (1944.Dp.41). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. Mention de source : MBAM, Christine Guest.



Bol Mimbres, 850-1050. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York, don de Charles et Valerie Diker, 2004 (2004.551.3). Avec l'aimable autorisation du Metropolitan Museum of Art.



Carl Beam à l'œuvre sur *Big Dissolve* (*Le grand effet de fondu*) dans son atelier, s.d. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl Beam avec David Neel, Joanne Cardinal-Schubert et Robert Houle lors d'une table ronde au troisième National Native Indian Artists Symposium (Symposium national des artistes amérindiens), à Hazelton, C.-B., 1983. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



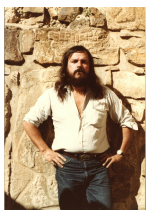
Carl Beam avec sa récolte de maïs, s.d. Photographie non attribuée. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam.



Carl Beam avec une aquarelle à Cape Cod, Massachusetts, 2000. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl Beam devant *Exorcism* (*Exorcisme*) à Thunder Bay, 1984. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl Beam, 1979. Photographie d'Ann Beam. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl Beam parle des pensionnats à la Maison Anne Frank à Amsterdam, Pays-Bas, 1985. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl Beam près du four Olsen à cuisson rapide qu'il a construit chez sa tante Maime Migwans, 1986. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl Beam, sa mère, Barbara Migwans, et sa petite sœur, Marjorie, sur l'île Manitoulin, 1946. Photographie non attribuée. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam.



Carl Beam sur un échafaudage près du vitrail qu'il a installé dans son atelier de peinture, s.d. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl Beam tient un bol en terre cuite, s.d. Photographie non attribuée. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam.



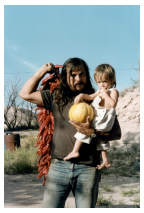
Carl Beam tire les épreuves de la série *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*) de sa presse Praga, s.d. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl Beam travaillant avec de l'argile et des barbotines sur le capot d'une voiture familiale bleue, 1981. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl et Ann Beam debout avec une pièce concrète de la série The Whale of Our Being (La baleine de notre être) en attendant l'arrivée d'un manutentionnaire de Patrimoine Canada, s.d. Photographie d'Anong Migwans Beam. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Anong Migwans Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl et Anong Migwans Beam à Arroyo Seco, 1982. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl et Anong Migwans Beam dans le jardin de la *Adobe House* (*Maison en adobe*) de M'Chigeeng, île Manitoulin, 1994. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl et Anong Migwans Beam devant le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, 1992. Photographie non attribuée. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam.



Carl et Anong Migwans Beam, s.d. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Carl, I Can't Fit into My Christian Dehors Bathing Suit! (*Carl, je ne rentre pas dans mon maillot de bain Christian Dehors!*), 1989, par Viviane Gray. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation d'Allan J. Ryan. Mention de source : Allan J. Ryan. © Viviane Gray.



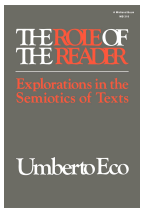
Collection, 1954-1955, par Robert Rauschenberg. Collection du San Francisco Museum of Modern Art, don de Harry W. et Mary Margaret Anderson, achat, 1972. Mention de source : Ben Blackwell. © Robert Rauschenberg Foundation / Sous licence de VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY/CARCC Ottawa 2024.



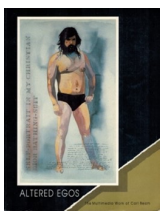
Construction de la *Adobe House* (*Maison en adobe*) de M'Chigeeng, île Manitoulin, s.d. Photographie de Carl Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



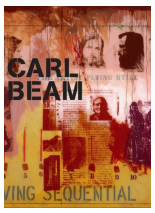
Construction de la *Adobe House* (*Maison en adobe*) de M'Chigeeng, île Manitoulin, s.d. Photographie de Carl Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Couverture de *The Role of the Reader*, par Umberto Eco, Bloomington, Indiana University Press, 1979. Avec l'aimable autorisation des Indiana University Press.



Couverture du catalogue *Altered Egos: The Multimedia Work of Carl Beam*, par Elizabeth McLuhan, Thunder Bay, Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, 1984. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Couverture du catalogue *Carl Beam. La poétique d'être*, dir. par Greg A. Hill, avec les contributions de Gerald McMaster, Virginia Eichhorn, Alan Corbiere, Crystal Migwans et Ann Beam, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2010. Collection de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Mention de source : MBAC. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Documentation de la performance *I Like America and America Likes Me* (*J'aime l'Amérique et l'Amérique m'aime*), 1974, de Joseph Beuys. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Wiki Art. © Succession Joseph Beuys/CARCC Ottawa 2024.



Dominic Migwans, le grand-père de Carl Beam, v.1950. Photographie non attribuée. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam.



L'École secondaire Garnier, également connue sous le nom de Pensionnat indien pour garçons de Spanish, s.d. Photographie non attribuée. Collection des Archives des Jésuites au Canada, Montréal (CDA_D-3.4.2327). Avec l'aimable autorisation des Archives des Jésuites au Canada.



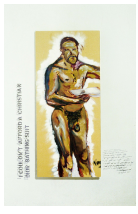
Une femme lance une hache sur l'œuvre *Exorcism* (*Exorcisme*), 1984, lors de l'ouverture de l'exposition *Altered Egos: The Multimedia Works of Carl Beam* (Egos altérés : l'art multimédia de Carl Beam) au Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, 1984. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Fritz Scholder, 1987, par Ken Rosenthal. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Ken Rosenthal.



Grandfather Will Come Again (*Grand-père reviendra*), 1987, par Bob Boyer. Collection de la Mendel Art Gallery au Remai Modern, Saskatoon, achat grâce aux fonds du Programme d'aide aux achats spéciaux du Conseil des arts du Canada, 1987 (1987.3). Avec l'aimable autorisation du Remai Modern. © Succession Bob Boyer.



I Couldn't Afford a Christian Dior Bathing Suit (*Je n'avais pas les moyens de m'offrir un maillot de bain Christian Dior*), 1990, par Ron Noganosh. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Allan J. Ryan. Mention de source : Allan J. Ryan. © Succession Ron Noganosh.



Indian Power (*Pouvoir indien*), 1972, par Fritz Scholder. Collection du Denver Art Museum, don de Vicki et Kent Logan (2016.125). Avec l'aimable autorisation du Denver Art Museum. © Succession Fritz Scholder.



Installation de *The Columbus Boat* (*Le bateau de Christophe Colomb*), s.d. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Invitation au vernissage de l'exposition *Carl Beam* au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, 2010. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Joseph Beuys donne une conférence à la Galerie nächst St. Stephan, Vienne, le 4 avril 1979. Photographie de Gerhard Kaiser. Collection de la Österreichische Galerie Belvedere, Vienne, Donation Archive Gerhard Kaiser, Berndorf, Autriche. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Belvedere.



Kanata, 1992, par Robert Houle. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1994 (37479.1-4). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. © Robert Houle.



Map (*Carte*), 1961, par Jasper Johns. Collection du Museum of Modern Art, New York, don de M. et Mme Robert C. Scull (277.1963). Avec l'aimable autorisation du Museum of Modern Art. © Jasper Johns/Sous licence de VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY/CARCC Ottawa 2024.



Marilyn Diptych (*Diptyque Marilyn*), 1962, par Andy Warhol. Collection de la Tate Modern, Londres, achat, 1980 (T03093). Avec l'aimable autorisation de la Tate Modern. ©The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Sous licence de Artists Rights Society (ARS), New York/CARCC Ottawa 2024.



Ojibway Shaman Figure (*Figure de chaman ojibway*), 1975, par Norval Morrisseau. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de Freda et Irwin Browns (2006.23). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. Mention de source : MBAM, Brian Merrett. ©Succession Norval Morrisseau.



Panache au-dessus de la porte latérale de la cour de la *Adobe House* (*Maison en adobe*) de M'Chigeeng, île Manitoulin, 1994. Photographie de Carl Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Photographie du mariage d'Ann et Carl Beam, prise à Camel Rock, au nord de Santa Fe, le 24 octobre 1979. Photographie d'Ann et Carl Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Les pièces en céramique de Carl et Ann Beam, s.d. Photographie de Carl Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Pow Wow Dancer (*Danseur de pow-wow*), 1978, par Daphne Odjig. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Don de John W. et Bernice W. Forster, Vancouver, 2022 (50467). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : MBAC. Avec la permission de Stan Somerville. ©Succession Daphne Odjig.



Recto de l'invitation à *Renewal: Masterworks of Contemporary Indian Art from the National Museum of Man* (Renouveau : chefs-d'œuvre de l'art indien contemporain du Musée national de l'Homme), 1982, présentée au Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, et comprenant l'œuvre *Renewal* (*Renouveau*), 1980, de Carl Beam, collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Red Mangrove (*Palétuvier rouge*), 2018, par Anong Migwans Beam. Collection de la Gallery Gevik, Toronto. Avec l'aimable autorisation de la Gallery Gevik. © Anong Migwans Beam/CARCC Ottawa 2024.



Red Man Watching White Man Trying to Fix Hole in the Sky (*Homme rouge regardant homme blanc qui tente de réparer un trou dans le ciel*), 1990, par Lawrence Paul Yuxweluptun. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2012 (45529). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. ©Lawrence Paul Yuxweluptun.



Rita Letendre, début des années 1960, par Tess Boudreau Taconis. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de l'artiste, 2007 (2006/463). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Tess Boudreau Taconis.



Transport de *The Columbus Boat* (*Le bateau de Christophe Colomb*), s.d. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. ©Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Transport de *The Columbus Boat* (*Le bateau de Christophe Colomb*), s.d. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Untitled [Language Painting] (*Sans titre [Peinture linguistique]*), 1987, par Ken Lum. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 2000 (40367.1-2). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Ken Lum.



Vue d'installation de l'exposition *Carl Beam* au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 22 octobre 2010 au 16 janvier 2011. Collection de la Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Mention de source : MBAC. Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



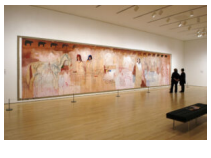
Vue d'installation de l'exposition *Carl Beam: The Columbus Project, Phase 1* (Carl Beam : Le projet Christophe Colomb, phase 1) à la Art Gallery of Peterborough, 1989. Photographie non attribuée. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Vue d'installation de l'exposition *Renewal: Masterworks of Contemporary Indian Art from the National Museum of Man* (Renouveau : chefs-d'œuvre de l'art indien contemporain du Musée national de l'Homme) au Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art, 1er octobre 1982. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Vue d'installation de l'œuvre de Carl Beam, *Ampoleta* à Artspace à Peterborough, Ontario, 1989. Photographie d'Ann Beam. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Vue d'installation de l'œuvre de Carl Beam, *Time Warp* (*Une brèche dans le temps*), 1984, dans l'exposition *Carl Beam* au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 22 octobre 2010 au 16 janvier 2011. Photographie non attribuée. Collection de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Mention de source : MBAC. © Succession Carl et Ann Beam/CARCC Ottawa 2024.



Vue d'installation de l'œuvre de Carl Beam, *The Columbus Suite* (*La suite Christophe Colomb*), 1990. Avec l'aimable autorisation du Museum of Contemporary Art, Toronto.



Vue extérieure de la rétrospective *Carl Beam* au Musée des beaux-arts du Canada, 2010. Photographie non attribuée. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Anong Migwans Beam.



Vue vers le sud à travers la branche est de l'aiguillage reliant la ligne University à la ligne Bloor-Danforth, entre les stations Museum et Bay, le 27 juin 1963. Photographie non attribuée. Collection des Archives de la ville de Toronto/TTC Fonds, Fonds 16, série 1604, dossier 246, article 2056. Avec l'aimable autorisation des Archives de la ville de Toronto.

ÉQUIPE

Édition
Sara Angel

Direction de la programmation
Emma Doubt

Rédaction en chef
Tara Ng

Édition (responsable de publication)
Victoria Nolte

Direction de la rédaction en français (révision comparative)
Annie Champagne

Graphisme
Shane Krepakevich

Édition (révision de fond)
Linda Pruessen

Révision linguistique
Janice Weaver

Correction des épreuves
Kelly Jones

Traduction
Christine Poulin

Révision linguistique (français)
Emiko Berman

Correction des épreuves (français)
Ginette Jubinville

Recherche iconographique
Diane Pellicone

Maquette du site
Studio Blackwell

COPYRIGHT
© 2024 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 : Carl Beam : sa vie et son œuvre / par Anong Migwans Beam; traduit par Christine Poulin.
Noms : Beam, Anong Migwans, autrice. | Conteneur de (œuvre) : Beam, Carl, 1943-2005. Œuvres. Extraits | Institut de l’art canadien, éditeur
Description : Traduction de : Carl Beam: life & work. | Comprend des références bibliographiques.
Identifiants : Canadiana 20240380622 | Canadiana (ebook) 20240380576 | ISBN 978-1-4871-0341-5 (PDF) | 978-1-4871-0340-8 (HTML)
Vedettes-matière : RVM : Beam, Carl, 1943-2005. | RVM : Beam, Carl, 1943-2005 —Critique et interprétation. | RVM : Artiste des Premières Nations—Biographies. | RVMGF : Biographies.
Classification: LCC N6549.B4 B43 2024 | DDC 709/.2—dc23.