

Muscular Empathy and Not Knowing in Dara Friedman's Mother Drum

Empathie active et non-savoir dans Mother Drum de Dara Friedman

Michelle Dezember

Number 95, Winter 2019

Empathie
Empathy

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89934ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dezember, M. (2019). Muscular Empathy and Not Knowing in Dara Friedman's Mother Drum / Empathie active et non-savoir dans Mother Drum de Dara Friedman. *esse arts + opinions*, (95), 38–45.



**Michelle
Dezember**

Muscular Empathy and Not Knowing

Dara Friedman grew up in Florida and Germany, moving between worlds. Movement was also present in her childhood through dance—her aunt, a dancer in the Düsseldorf Ballet, invited her to dress rehearsals and encouraged her to take dance lessons. As an adult, Friedman explores the body in motion through film and video works that employ a highly involved process of casting, staging, and editing. *Mother Drum* (2016) is an exemplar of this practice.

Dara Friedman

← *Mother Drum*, vue d'installation |
installation view, Aspen Art Museum,
Aspen, 2017.

Photo : Tony Prikryl, permission de |
courtesy of Aspen Art Museum

in Dara Friedman's *Mother Drum*

The three-channel video installation plays in a fourteen-minute loop, the beginning and end of which are indiscernible. The intimate angle of a handheld camera captures mid- and close-range film of Indigenous dancers and drummers, whom Friedman met through an open call on PowWows.com. She staged these performances outside of sacred ceremonial events in collaboration with participants at the Swinomish Reservation in Washington, Coeur d'Alene Reservation in Idaho, and Crow Agency Reservation in Montana. Over a constant rhythm of drums, jingles, breaths, and heartbeats, images of the performers jump across the three "screens," along with mundane images of dancers in regalia walking across a parking lot, a bird wandering through grass, people bathing in shallow waters, a figure leading a horse at night by flashlight, and neon fields of colour. The effect is hypnotic, but at no point can the eye rest on any one image.

Experiencing this work for the first time was surprising. I calibrated the expectations that I had brought into the gallery against the full sensorial experience that transpired in the moment. Because I work at the Aspen Art Museum (Colorado), which recently presented this work, my considerations of *Mother Drum* up to that point were practical. How did the German-American artist relate to the Indigenous subjects that she filmed? How would visitors respond to this work, especially in light of recent protests around the responsibility of museums to appropriately represent Indigenous peoples?¹ Although these questions were important to prepare, they were not what I was moved to ask when experiencing the work firsthand. I was confronted with my physical experience of the work and how it resisted my being immediately able to know what was happening. This form of *not knowing* is what I argue allows the viewer (and the institution) to step outside of the dominant, often reductive lens that frames artists and subjects of colour,

and into a space of forging new connections and meaning rooted in lived experience. This logic relies on author Amy Lonetree's work *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*, in which she supports a call for museums to move towards "the enrichment, rather than authorization of [Indigenous] collections." This requires museums to let go and accept that they are in service far beyond their knowledge and control.²

As a museum educator, I often spend time thinking about future programming: Who are the right people to convene? Which conversations should we instigate? What is the most important knowledge to share? By contrast, *Mother Drum* demanded that I be in my body. My desire to figure things out—to know—was replaced with: How do I feel? What is happening? This interruption of a pattern of needing to know led to a consideration of the pitfalls that a mind focused on programming faces. Also, in a larger sense, it revealed how our "programmed" brains are shaped by historical determinism. How can a mental framework that is driven to classify knowledge inhibit being and experiencing with others? To become what cultural critic Ta-Nehisi Coates, in his appeal to more deeply examine the constructs of racial difference, terms "a muscular empathy rooted in curiosity," rather than "a soft, flattering, hand-holding empathy."³

Many art museums are now dedicating themselves to this work. Most noticeably, the Minneapolis Institute of Art, which recently established its Center for Empathy and the Visual Arts, has declared that "empathy is not passive."⁴ Although economies of knowledge dominate institutions of education such as museums, the most active form of experiencing and learning from contemporary art happens when we centre our perspective on not knowing. Therefore, in this article I argue for the importance of not knowing in the pursuit of "muscular

empathy" by tracing two frameworks—abstraction and kinesthetic empathy—over an examination of the creation and presentation of Friedman's *Mother Drum*.

ABSTRACTION

In *Mother Drum*, described as providing an unexpectedly decolonizing presentation of Indigenous performers and subjects by a non-Indigenous artist, Friedman insists on sound and movement over exoticized storytelling.⁵ In the process of creating the work, she collaborated

1 — In 2017, an exhibition of Jimmie Durham's work that travelled to the Hammer Museum, the Walker Art Center, the Whitney Museum of American Art, and Remai Modern sparked controversy due to doubts over the artist's self-identification as Cherokee, and Sam Durant's sculpture *Scaffold* (2012) was dismantled from the Walker Art Center and transferred to the Dakota people in response to outcry over the work's perceived trivialization of Dakota history and genocide.

2 — Robin Boast, quoted in Amy Lonetree, *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*, e-reader version (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012), 19.

3 — Ta-Nehisi Coates, "A Muscular Empathy," *The Atlantic*, December 14, 2011, www.theatlantic.com/national/archive/2011/12/a-muscular-empathy/249984/.

4 — Minneapolis Institute of Art, "Center for Empathy and the Visual Arts," White Paper, September 17, 2017, 2, https://staging.artsmia.org/wp-content/uploads/2018/03/Center-for-Empathy-and-the-Visual-Arts_9-12-2017.pdf.

5 — Kealey Boyd, "Filming Native American Performance Through a Decolonized Lens," *Hyperallergic*, May 11, 2018, <https://hyperallergic.com/442132/dara-friedman-mother-drum-aspen-art-museum/>.

with people from three separate reservations and cultures. However, she does not provide descriptions in the video or accompanying materials about the performed traditions. Because she avoids a didactic explanation, the work instead takes a non-narrative, circuitous path that abstracts the original acts.

Post-production work creates effects across the three-channel video such as mirroring, looping, overlapping, and playing in and out of sync with itself. This abstraction creates an instability that allows for dynamic exchange rather than a consumptive gaze in which the viewer reduces knowledge to categorical, objective facts. This impulse to divide and classify knowledge is often associated with (white) European languages. Museum educators Wendy Ng (Manager of Learning) and J'net AyAyQwaYakSheelth (Indigenous Outreach and Learning Coordinator) at the Royal Ontario Museum describe their commitment to centring Indigenous voices and culture in the museum by opening up to living, embodied knowledge. "Western European languages are hinged on binary/split relationships of power/powerlessness, civilized/uncivilized, human/animal, etc.," say Ng and AyAyQwaYakSheelth, whereas Indigenous languages "are verb-based, and are taught through a learn-by-doing experiential approach."⁶ The authors describe the value of the latter, as it requires individuals to take responsibility for their actions and to emphasize points of connection and harmony. Furthermore, the centring of this Indigenous approach allows for a pluralization of identities, interpretations, and experiences.

Abstraction is a form of resistance against the observed world. It can be a means to engage with the familiar while creating enough distance for unexpected (and marginalized) possibilities to emerge. Indeed, the ability to abstract from reality can offer a possible means for opening new pathways to empathetic engagement with that very reality. This is exemplified in Friedman's treatment of potentially loaded content. In a context of civil unrest and concern around the engagement and representation of people of colour within the art world (and within museums specifically), the disorienting elements of *Mother Drum* provide reconfigured terms between performer and observer that arrest predetermination and what is assumed to be known. In its place, artists provide a space in which we can push ourselves to a deepened state of attentiveness to and reflection on what can be learned.

KINESTHETIC EMPATHY

It is difficult to grasp the full scope of *Mother Drum* through written descriptions. Although images and documentation always fall short of the personal experience of a work, what makes this work particularly visceral is Friedman's use of sound. In Aspen, she installed twelve speakers across the space and into the gallery seating. The result was thunderous. Recordings of hand drums and larger drum circles, jingles on regalia, a heartbeat, splashes of waters, and

flaps of birds' wings are among the rhythmic sounds of performed and organic movements carefully edited and choreographed to dance throughout the space. Because of the amplified force and nuanced movement of sound across speakers, the sound is felt in two ways. It can be physically felt vibrating within the skin and organs. It is also emotionally felt through the installation design, which creates a sonic architecture within the space that produces the sensation that viewers aren't watching the artwork—they are in it.

Empathy is potent when it is embodied. Although museums have given primacy to the visual, our emotions and our ability to share them with others are perhaps most palpable through engagement with multiple senses. Experiences with art create learning in the body beyond the limits of textual or spoken forms of knowing. This sensorial experience can be defined as "kinesthetic empathy," an interdisciplinary concept influenced by dance and performance theory that defies a singular definition. It can be broadly described as the exchange of perceptive sensations between two subjects instigated by movement. Dee Reynolds and Matthew Reason, editors of *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, recognize the value of this approach when considering voices that are not heard often within mainstream discourse, which in this case includes Indigenous peoples. Kinesthetic empathy recognizes how static knowledge can be fractured into fluid, living expressions. Although Reynolds and Reason caution that this performative display can be instrumentalized to reinforce stereotypes, "it can also activate embodied connections with others, which break down monolithic identities by raising awareness of differences within the self."⁷ In order for this to happen, empathy necessitates a crossing over from what we know about our own lives into the outer limits of what is unknown about other people. Film and video work is uniquely positioned to coax the viewer past the screen into the experience of the "actors" (or performers), causing emotional and physical responses such as gasps, tears, or laughter, regardless of whether we share the same identity or experience with what is on screen. Crucially, empathy depends on whether the viewer pays attention or not. In the case of *Mother Drum*, visitors might notice the nuanced sound design only if they take the time to observe and adjust to the initial disorientation of the space. Comfort in not knowing is needed to access kinesthetic empathy, in order to expand.

LOOSENING THE GRIP

In preparation for the public presentation of *Mother Drum*, I conducted an interview with Shuel-let-qua Q'olosoet, also known as Cynthia Jim, one of the dancers featured in the work. Q'olosoet is from Edmonton, and is of Salishan descent from the Kwekwenaque (Whonnock) and Stl'atl'imx Nations. When asked about her experience of collaborating with Friedman and

then viewing the finished work, she responded that it "provided a form of reconciliation" because "it's up to the individual to be aware and focus their intention to undertake active application through their being. This would further induce intentional energy transactions. Sometimes evasive, the connection of intention, body, and energy become the director's interactive goal."⁸ Q'olosoet allowed us to share these words with museum educators, local teachers, and the general public so that visitors and students might be encouraged to embrace the "evasive" quality of locating the physicality and emotionality of the work described in this interview. A visitor evaluation study found that eighty percent of respondents had a strong recall of *Mother Drum*. This could suggest that the emphasis on multi-sensorial and multiple perspectives in the exhibition provided a greater ability for connection and empathy.

When asked about the role of empathy in her process, Friedman responded, "It's not about being right or wrong; it's about ending up where you want to go. Oftentimes, other people can help you go there. They can have a real economy you hadn't thought of."⁹ It is clear that the things "you hadn't thought of" are often what lead to meaningful, generative work and experiences with contemporary art. In *Mother Drum*, Friedman employs a strategic use of manipulation of her source material: moving images of Indigenous people. This content would have a very different meaning if observed in a history museum or at an anthropological site. Within the context of an art gallery, abstraction serves to loosen our grip on what we think we know about Indigenous peoples so that more ample, non-linear narratives can survive. In this way, curiosity drives a form of empathy that thrives in the New Age term of "being present," of being in the body, here and now. This kinesthetic empathy, however, can happen only when we are paying attention. By no means does every visitor to *Mother Drum* have a transformative, empathetic experience. Empathy is not a given. But this work—how it was created and the very real space that it engenders—offers conditions in which we might begin to ask the right questions about what we know about other people and ourselves. ●

6 — Wendy Ng and J'net AyAyQwaYakSheelth, "Decolonize and Indigenize: A Reflective Dialogue," *Viewfinder: Reflecting on Museum Education*, no. 7, June 12, 2018, <https://medium.com/viewfinder-reflecting-on-museum-education/decolonize-and-indigenize-a-reflective-dialogue-3de78fa76442>.

7 — Dee Reynolds and Matthew Reason, *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices* (Chicago: Intellect, 2012), 319.

8 — Interview with Shuel-let-qua Q'olosoet, January 2018.

9 — Monica Uszerowicz, "Bodies and Emotions Collide in Dara Friedman's Miami Survey," *Vice*, November 13, 2017, https://garage.vice.com/en_us/article/pa3v79/dara-friedman-pamm.



Dara Friedman

† *Mother Drum*, capture vidéo | video still, 2016.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Gavin's Brown enterprise, New York/Rome

Dara Friedman

↓ *Mother Drum*, vue d'installation |
installation view, Aspen Art Museum,
Aspen, 2017.

Photo: permission de |
courtesy of Aspen Art Museum



Empathie active et non-savoir dans *Mother Drum* de Dara Friedman

Michelle Dezember

Dara Friedman a grandi en Floride et en Allemagne, se déplaçant d'un univers à l'autre. Si le mouvement reste une constante durant son enfance, c'est aussi par le biais de la danse : sa tante, danseuse au sein des Ballets de Düsseldorf, l'invite aux avant-premières et l'encourage à suivre des leçons. Aujourd'hui, Friedman explore le corps en mouvement dans des œuvres filmiques et vidéographiques, fruits d'une démarche très élaborée en ce qui a trait au choix des interprètes, à la mise en scène et au montage. *Mother Drum* (2016), installation vidéo à trois canaux, en est un bon exemple ; elle défile en boucle pendant 14 minutes sans qu'on puisse en discerner le début ou la fin.

L'angle intime que procure la caméra portable permet des plans rapprochés ou semi-rapprochés de danseurs et de percussionnistes autochtones que Friedman a rencontrés et filmés après avoir affiché un appel à tous dans le site PowWows.com. Les prestations qu'elle met en scène dans l'installation ont été exécutées hors du cadre des cérémonies sacrées, en collaboration avec des participants issus des réserves Swinomish (Washington), Cœur d'Alene (Idaho) et Crow Agency (Montana). Sur un rythme persistant produit par le battement des tambours, le tintement des grelots, les respirations et les pulsations, des images des performeurs se succèdent sur les trois « écrans », ainsi que d'autres, plus prosaïques : des danseurs en tenue cérémonielle qui traversent un stationnement ; un oiseau qui arpente une pelouse ; des baigneurs en eau peu profonde ; une silhouette qui conduit un cheval à la lampe de poche dans l'obscurité ; des champs de néons multicolores. L'ensemble produit un effet hypnotique, mais l'œil ne parvient à aucun moment à s'arrêter sur une image en particulier.

Mon premier contact avec *Mother Drum* m'a fait vivre des moments étonnants. J'ai dû revoir mes attentes en fonction de l'expérience éminemment sensorielle qui m'était proposée. Je suis responsable du programme éducatif à l'Aspen Art Museum (au Colorado), où l'œuvre a été présentée récemment, et je m'étais surtout arrêtée jusque-là à des considérations pratiques. Quel lien unissait Friedman, une artiste américano-allemande, aux sujets autochtones qu'elle avait filmés ? Quelle serait la réaction des visiteurs, compte tenu des vifs débats qui avaient fait rage, peu de temps auparavant, autour de la responsabilité des musées en matière de représentation adéquate des peuples autochtones¹ ? En découvrant l'installation, toutefois, ce ne sont pas ces questions qui me sont venues à l'esprit. J'ai été frappée par l'expérience corporelle qu'elle provoquait et le fait qu'elle résistait à toute interprétation immédiate. J'avancerais plus loin que cette forme de « non-savoir » est ce qui amène le spectateur (et l'établissement) à sortir du cadre d'analyse dominant, souvent réducteur, qui enferme les artistes et les personnes de couleur, pour accéder à un espace où il est possible de forger des liens et des sens nouveaux, ancrés dans l'expérience vécue. Mon raisonnement suit celui d'Amy Lonetree, qui, dans *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*, se dit favorable à ce que les musées privilégient « l'enrichissement des collections [autochtones] plutôt que leur légitimation² ». Ce qui implique que les musées doivent lâcher prise et accepter

que celles-ci servent des fins bien au-delà de leur connaissance et de leur contrôle.

Dans le cadre de mes fonctions, je suis souvent amenée à réfléchir sur la programmation future de notre musée. Quel public devrions-nous chercher à rejoindre ? Quelles conversations faudrait-il provoquer ? Quelles connaissances voulons-nous transmettre d'abord et avant tout ? Or, l'installation de Friedman exigeait de moi l'inverse, soit une présence du corps. Mon désir d'analyser les choses – de savoir – a été remplacé par des sensations : qu'est-ce que je ressens ? qu'est-ce qui se passe ? Cette interruption de ma soif de connaissance habituelle m'a forcée à réfléchir aux pièges qui guettent un esprit tourné vers la programmation. Plus largement, elle m'a fait voir en quoi nos cerveaux « programmés » sont façonnés par le déterminisme historique. En quoi un mode de pensée axé sur la classification du savoir nous empêche-t-il d'entrer en relation avec autrui ? D'aspirer à ce que le critique culturel Ta-Nehisi Coates, dans son invitation à scruter en profondeur les construits de la différence raciale, désigne comme « une empathie active ancrée dans la curiosité », plutôt qu'une « empathie molle, flatteuse, complaisante »³ ?

De nombreux musées d'art se consacrent aujourd'hui à cette mission. Le Minneapolis Institute of Art, qui fondait récemment son Center for Empathy and the Visual Arts (centre pour l'empathie et les arts visuels), a déclaré : « L'empathie n'est pas un état passif⁴. » Même si

1 — En 2017, une exposition des œuvres de Jimmie Durham présentée successivement au Hammer Museum, au Walker Art Center, au Whitney Museum of American Art et au Remai Modern a suscité la controverse en raison des doutes soulevés par certains sur le fait que l'artiste s'identifiait comme Cherokee. La même année, une sculpture de Sam Durant exposée au Walker Art Center (*Scaffold*, 2012) a été démantelée et remise aux Dakotas par suite du tollé qu'elle avait provoqué, ces derniers ayant estimé que l'œuvre banalisait l'histoire de leur peuple et de leur génocide.

2 — Robin Boast, cité dans Amy Lonetree, *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums* (livre numérique), Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2012, p. 19. [Trad. libre]

3 — Ta-Nehisi Coates, « A Muscular Empathy », *The Atlantic*, 14 décembre 2011, <bit.ly/2FufPg>. [Trad. libre]

4 — Minneapolis Institute of Art, « Center for Empathy and the Visual Arts », livre blanc, 17 septembre 2017, p. 2, <bit.ly/2S5iVnV>. [Trad. libre]



les établissements à vocation éducative comme les musées sont dominés par les économies du savoir, le mode d'expérience de l'art contemporain le plus dynamique, et le plus enrichissant, réside à mon sens dans une perspective axée sur le non-savoir. J'insisterai donc ici sur l'importance que revêt cette attitude dans la poursuite de l'« empathie active ». J'aborderai la création et la présentation de *Mother Drum* (2016) sous deux angles, soit l'abstraction et l'empathie kinesthésique.

L'ABSTRACTION

L'installation, qui met en scène des performeurs autochtones dirigés par une artiste non autochtone, a été décrite comme une œuvre s'inscrivant contre toute attente dans une perspective de décolonisation. Plutôt que de proposer un récit empreint d'exotisme, Friedman a choisi de se concentrer sur le son et le mouvement⁵ et collaboré durant la démarche de création avec des personnes issues de trois réserves et cultures différentes. La vidéo ne comporte aucune description des traditions montrées à l'écran et n'est accompagnée d'aucun document explicatif. Libre de tout didactisme, l'œuvre emprunte un parcours non narratif et circulaire qui a pour effet de conférer une dimension abstraite aux actions filmées par l'artiste au départ.

Le travail réalisé en postproduction a permis des effets qui sont reproduits sur les trois canaux de la vidéo : miroir, boucle, superposition, désynchronisation et resynchronisation. Ces procédés d'abstraction créent une instabilité propice à l'échange dynamique, plutôt qu'un regard réifiant qui pousse le spectateur à réduire le savoir à des faits catégoriques et objectifs. On associe souvent aux langues européennes (celles des Blancs) cette propension à diviser et à classer

les connaissances. Wendy Ng (directrice du programme éducatif) et J'net AyAyQwaYakSheelth (coordonnatrice des activités d'éducation et de rapprochement avec les communautés autochtones) du Musée royal de l'Ontario décrivent ainsi leur volonté de donner une place centrale aux voix et aux cultures autochtones en ouvrant le musée au savoir vivant et incarné : « les langues européennes s'articulent autour de rapports d'opposition et de séparation, tels que pouvoir/impuissance, civilisé/non civilisé, humain/animal, etc. », alors que les langues autochtones « reposent sur des verbes et sont enseignées suivant une approche ancrée dans l'expérience et la pratique »⁶. Cette approche, dont les deux éducatrices vantent les mérites, obligerait les individus à assumer la responsabilité de leurs actes et à privilégier la cohésion et l'harmonie. Lui accorder une place centrale favoriserait selon elles une pluralisation des identités, des interprétations et des expériences.

L'abstraction constitue une forme de résistance au monde observé. Elle offre un moyen d'aborder le connu tout en créant assez de distance pour s'ouvrir à des perspectives inattendues (et marginalisées). Ainsi, la capacité de s'abstraire de la réalité pourrait permettre d'établir une relation empathique avec celle-ci. La manière dont Friedman a choisi de traiter d'un sujet potentiellement explosif l'illustre bien. Dans un contexte marqué par les tensions sociales et la controverse autour de la présence et de la représentation des personnes de couleur dans le monde de l'art (dans les musées plus précisément), la désorientation que provoquent certains éléments de *Mother Drum* nous oblige à redéfinir le rapport performeur-observateur de façon à empêcher toute prédétermination et toute présupposition. Ainsi, Friedman aménage un espace dans lequel il est possible d'aspirer à

un degré supérieur d'attention et de réflexion à l'égard de ce qui peut être appris.

L'EMPATHIE KINESTHÉSIQUE

Il est difficile de faire comprendre toute la portée de l'installation par le seul recours à la description, car les images et les mots n'arrivent jamais tout à fait à communiquer notre expérience personnelle face à une œuvre. L'émotion viscérale que provoque *Mother Drum* tient en grande partie à l'usage du son. Au musée d'Aspen, Friedman a réparti 12 hautparleurs dans l'espace de la galerie et parmi les sièges. L'effet sonore est retentissant. Tambours à main, cercles de percussions, grelots, pulsations, bruit de l'eau qui gicle et bruissements d'ailes : tous ces sons rythment les mouvements organiques exécutés par les performeurs, montés et chorégraphiés de manière à donner l'impression qu'ils habitent tout l'espace. L'amplification des sons et leur modulation d'un hautparleur à l'autre provoquent deux sortes de réactions chez le spectateur. Dans un premier temps, il y a la sensation physique ressentie au niveau de la peau et des organes. Dans un deuxième, il y a l'émotion que suscite le déploiement de l'architecture sonore dans l'espace et le sentiment, non pas d'être en train de visionner une œuvre, mais bien de se trouver à l'intérieur de celle-ci.

L'empathie est puissante lorsqu'elle est incarnée. Bien que les musées donnent la primauté à l'élément visuel, la capacité de ressentir et de partager des émotions est peut-être plus palpable dans les œuvres qui mobilisent plusieurs de nos sens. L'art offre des expériences qui procurent au corps des apprentissages dépassant les limites imposées par les formes textuelles ou orales du savoir. On peut qualifier ces expériences sensorielles d'« empathie

Dara Friedman

← *Mother Drum*, capture vidéo |
video still, 2016.

Photo: permission de | courtesy of the artist
& Gavin's Brown enterprise, New York/Rome

kinesthésique », notion interdisciplinaire influencée par les théories de la danse et de la performance qu'on ne saurait réduire à une seule définition. Globalement, il s'agit d'un échange de sensations perceptives entre deux sujets, déclenché par le mouvement. Dans l'ouvrage *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, qu'ils ont codirigé, Dee Reynolds et Matthew Reason soulignent la valeur de cette approche pour tenir compte des voix, dont celles des peuples autochtones, qui ne sont pas souvent entendues dans le discours dominant. L'empathie kinesthésique laisse entrevoir qu'il est possible de disloquer le savoir statique et de le transformer en expressions fluides et vivantes. Même si les pratiques performatives, préviennent-ils, sont parfois instrumentalisées de manière à renforcer des stéréotypes, « elles peuvent aussi éveiller les liens incarnés qui nous unissent aux autres, ce qui a pour effet de briser les identités monolithiques, car nous prenons ainsi conscience de nos propres différences⁷ ». Pour que cela se produise, il faut passer de l'univers familier de notre propre existence aux limites extérieures de l'univers d'autrui, avec ce qu'il comporte d'inconnu. À cet égard, les œuvres filmiques et vidéographiques réussissent particulièrement bien à inciter le spectateur à traverser l'écran, à lui faire vivre l'expérience des « acteurs » (ou performeurs) et à susciter chez lui des réactions émotionnelles et physiques (souffle coupé, larmes ou rires), peu importe si la scène évoque ou non une identité ou une expérience qu'il partage. Fait essentiel, la réaction empathique dépend de l'attitude du spectateur, à savoir s'il est attentif ou non. Dans le cas de *Mother Drum*, le visiteur ne parvient à percevoir les nuances de la conception sonore que s'il prend le temps de s'arrêter et de s'ajuster à la sensation de désorientation spatiale. Pour accéder à l'empathie kinesthésique, être capable de s'ouvrir à l'inconnu, il faut être à l'aise avec l'idée de ne pas savoir.

DESSERRER NOTRE EMPRISE

En vue de préparer la présentation de l'installation au grand public, j'ai eu un entretien avec une des danseuses présentées dans la vidéo, Shuel-let-qua Q'olosoet, aussi connue sous le nom de Cynthia Jim. Q'olosoet est originaire d'Edmonton et d'ascendance salish des nations Kwekwenaque (Whonnock) et Stl'atl'imx. Appelée à commenter son expérience de collaboration avec Friedman et sa réaction devant le produit final, elle répond que *Mother Drum* « offre une forme de réconciliation » et explique qu'« il appartient à chaque personne de rester attentive et d'affirmer son intention de réaliser des actions concrètes avec tout son être. Pareille attitude devrait produire d'autres transferts d'énergie délibérés. Même s'il est parfois évanescant, ce lien entre intention, corps et énergie devient le but interactif recherché par la réalisatrice »⁸. Q'olosoet nous a autorisés à transmettre ses commentaires sur *Mother Drum* aux éducateurs du musée, aux enseignants des écoles de la région et au grand public, dans l'espoir de leur

donner envie de se prêter à l'expérience corporelle et émotionnelle qui leur est proposée et de s'abandonner à cette sensation. Dans un sondage mené auprès des visiteurs, 80 % des répondants ont dit avoir conservé un vif souvenir de l'œuvre. Ce résultat laisse penser que l'approche multisensorielle privilégiée dans cette exposition et les perspectives multiples qu'elle ouvre favorisent le rapprochement et l'empathie.

Interrogée sur le rôle de l'empathie dans sa démarche, Friedman offre la réponse suivante : « Il ne s'agit pas de savoir si l'on a raison ou tort, mais de parvenir au but qu'on s'était fixé. Il arrive souvent que les autres nous facilitent les choses. Ils ont parfois des moyens qu'on n'aurait pas imaginés⁹. » Il est vrai que ces choses « qu'on n'aurait pas imaginées » conduisent souvent à des expériences génératrices de sens en art contemporain. Dans *Mother Drum*, Friedman fait une utilisation stratégique de sa matière première, à savoir les images de danseurs autochtones en mouvement. Présentée dans un musée d'histoire ou d'anthropologie, cette matière aurait pu prendre un sens très différent. Dans le contexte d'une galerie d'art, l'abstraction permet de desserrer notre emprise sur ce que nous croyons savoir à propos des peuples autochtones, pour laisser résonner des récits non linéaires, plus ouverts. La curiosité mène à une forme d'empathie qui s'épanouit dans le « moment présent », expression associée au courant nouvel âge qui désigne la sensation d'être dans son corps ici et maintenant. Ce phénomène d'empathie kinesthésique ne peut toutefois survenir que lorsque nous sommes attentifs. Toutes les personnes qui ont visité l'exposition n'ont pas vécu cette expérience transformatrice, loin de là. L'empathie n'est pas acquise. L'installation *Mother Drum* – la démarche qui a conduit à sa création et l'espace bien réel qu'elle aménage – réunit les conditions nécessaires pour commencer à se poser les bonnes questions à propos de ce que nous savons au sujet d'autrui et de nous-mêmes.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

5 — Kealey Boyd, « Filming Native American Performance through a Decolonized Lens », *Hyperallergic*, 11 mai 2018, <bit.ly/2rCPVxH>.

6 — J'net AyAyQwaYakSheelth and Wendy Ng, « Decolonize and Indigenize: A Reflective Dialogue », *Viewfinder: Reflecting on Museum Education*, n° 7 (12 juin 2018), <bit.ly/2KlEm3r>. [Trad. libre]

7 — Matthew Reason et Dee Reynolds, *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Chicago, Intellect, 2012, p. 319. [Trad. libre]

8 — Entrevue avec Shuel-let-qua Q'olosoet, janvier 2018. [Trad. libre]

9 — Monica Uszerowicz, « Bodies and Emotions Collide in Dara Friedman's Miami Survey », *Vice*, 13 novembre 2017, <bit.ly/2zXEBlv>. [Trad. libre]