

Les affiches de PosterVirus : vues de la rue PosterVirus: Views from the Street

Adam Barbu

Numéro 91, automne 2017

LGBT+

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86085ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barbu, A. (2017). Les affiches de PosterVirus : vues de la rue / PosterVirus: Views from the Street. *esse arts + opinions*, (91), 26–33.

Adam Barbu

Kia LaBeija

#undetectable, 2016.

Photo : permission de | courtesy of
PosterVirus

Les affiches de PosterVirus :



vues de
la rue

L'histoire du VIH/sida est encore profondément enracinée dans le problème de la signification culturelle. Et la réflexion sur ce sujet complexe, souvent glissant, ne peut se limiter à des aspects médicaux comme la contagion par le virus et la vie qui s'ensuit. Nous devons également tenir compte des codes visuels et verbaux qui se sont répandus dans la culture populaire et qui influencent notre façon d'appréhender le virus lui-même. Au début des années 1980, dans les premiers temps de la crise du sida, l'angoisse collective concernant le risque d'infection s'est trouvée amplifiée par certaines pratiques signifiantes qui présentaient les corps homos comme de pervers objets de répulsion¹.

À son tour, le signifiant « sida » est devenu un vecteur de stigmatisation et de violence politique, ce qui, d'après Susan Sontag, a donné lieu à une crise de la représentation et au « combat mené pour la propriété rhétorique de la maladie² ». Selon cette auteure, si l'on entend modifier radicalement la relation de notre société avec le VIH/sida, il faut *montrer au grand jour, critiquer, faire subir un feu nourri et épuiser³* ces structures de sens.

C'est dans cette perspective que les artistes et les producteurs de culture ont commencé à monter des actions politiques directes contre la crise. En particulier, certains regroupements de commissaires activistes, tel Gran Fury, le collectif d'artistes rattaché à ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), ont créé des œuvres publiques qui brouillent la frontière entre l'art et le militantisme. Connu surtout pour des affiches désormais iconiques comme *Silence = Death* (1987) et *The Government Has Blood on Its Hands* (1988), Gran Fury a combattu la rhétorique répandue de la peur et de l'anxiété en produisant des œuvres qui illustrent la solidarité, la force et l'action collective. Celles-ci ont d'abord été diffusées massivement par un affichage illégal à la colle de farine, et plus tard par des interventions stratégiques dans des espaces publicitaires publics. Ces interventions contrastent nettement avec les réactions d'autres artistes à la crise, centrées plutôt sur les symboles du souvenir et du rappel : ainsi de la série documentaire de photos en noir et blanc, bouleversantes, de Nicholas Nixon, *People With AIDS* (1986), et du projet d'art public *AIDS Memorial Quilt* (1987), une courtépointe de documents d'archives composée de plus de 48 000 panneaux et dédiée aux personnes mortes d'une maladie liée au sida. Comme le souligne Gran Fury, aussi réconfortant et exutoire que puisse être

ce mode de représentation, sa popularité et son actualité culturelle « dénotent une forme de complicité des individus, des organismes de lutte contre le VIH et de notre gouvernement à toujours renvoyer ailleurs la responsabilité du sida⁴ ». Dans l'ensemble, le collectif rejette ce genre d'iconographie mélancolique et préfère répondre par de la propagande d'agitation, en imputant explicitement à la population civile et aux fonctionnaires complices la stigmatisation et la violence politique.

Au cours des trente dernières années, plusieurs commissaires ont adopté cette sensibilité agit-prop pour faire valoir leurs préoccupations (diversement configurées) concernant la société, la culture et la politique. S'inscrivant dans l'esprit de projets subversifs comme ceux de Gran Fury, PosterVirus est un groupe d'intervention formé de sympathisants d'AIDS Action Now!, l'un des organismes pionniers de la lutte contre le VIH/sida à Toronto. Chaque année, à l'occasion de l'événement international A Day With (Out) Art organisé à la mémoire des victimes du sida, les commissaires Alexander McClelland et Jessica Whitbread invitent des artistes à créer des œuvres originales pour des affiches qui seront collées dans les rues de différentes villes canadiennes. Depuis ses débuts, en 2011, PosterVirus a imprimé plus de dix-mille affiches et collaboré avec trente-quatre artistes, dont Mikiki, John Greyson, Allyson Mitchell, Micah Lexier et Fastwürms. Commissaires et artistes créent ensemble ces installations publiques, manifestations politiques décomplexées aussi bien qu'expressions profondément personnelles de l'identité et de la mémoire culturelle.

PosterVirus s'attaque à un fait troublant : nombre de personnes, sur la foi des percées médicales réalisées depuis les premières années

de la crise du sida, tiennent pour acquis que le sida est chose du passé. En parallèle, le projet lutte contre l'idée fantasque selon laquelle il serait possible d'effacer les dommages subis et de retourner à l'époque d'avant la maladie – un sentiment exprimé fort adroitement par Vincent Chevalier dans sa contribution de 2013, sur laquelle on peut lire *Your Nostalgia Is Killing Me* (« Votre nostalgie me tue »). Pour aborder ces problèmes entrecroisés, les artistes participants s'attaquent aux postures culturelles et aux discours sur la santé publique qui continuent de marginaliser, de déshumaniser et d'effacer les personnes séropositives. Ils vont au-delà de la question de la stigmatisation sociale, aussi, en soulignant la réalité matérielle des problèmes politiques actuels, tels la criminalisation de la non-divulgaration de la séropositivité, l'accès limité à des traitements abordables et l'impact disproportionné du virus sur les minorités et les communautés marginalisées.

La version 2016 de PosterVirus explore ces mouvements de manière abstraite aussi bien que littérale. Dans l'une des six affiches créées l'année dernière, Brendan Fernandes dispose, sur

1 — Simon Watney, « In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres », dans Julie Ault (dir.), *Felix Gonzalez-Torres*, New York et Göttingen, Steidl/dangin, 2006, p. 336.

2 — Susan Sontag, « Le sida et ses métaphores », *La maladie comme métaphore : le sida et ses métaphores*, Christian Bourgois, 2009, p. 230.

3 — Ibid., p. 231.

4 — Gran Fury, « Good Luck... Miss You », ACT UP, 1995, <bit.ly/2thUvRa>.

Shan Kelley

→ *DEAD TIRED OF BEING SO BLOODY POSITIVE*, 2016.

Photo : permission de | courtesy of PosterVirus

Brendan Fernandes

→ *IN PrEP WE TRUST?*, 2016.

Photo : permission de | courtesy of PosterVirus



un fond coloré à motif de pilules et de roses, une bannière où l'on peut lire : *In PrEP We Trust?* La disposition stratégique de la question évoque les espoirs et les doutes que l'on a fini par associer aux nouvelles méthodes de thérapie préventive, comme les prophylaxies pré- et postexposition (*PrEP* et *PEP*, en anglais). Avec *#undetectable*, Kia LaBeija s'en prend elle aussi aux conséquences sociales des avancées récentes dans le traitement du VIH. L'œuvre, constituée du portrait répété de l'artiste arborant lunettes de soleil et cheveux verts coiffés à la Marilyn Monroe, soulève la question de l'identité : celle de LaBeija, elle-même séropositive, mais porteuse d'une charge virale « indétectable », de sorte qu'elle n'est plus considérée comme contagieuse. Dans *Dead Tired of Being So Bloody Positive*, Shan Kelley envisage la question de l'identité dans une autre optique. Il a conçu une installation toute simple composée d'un bloc de bois éclairé à la chandelle sur lequel est inscrit un commentaire évoquant les attentes à l'égard des personnes atteintes du VIH, qui sont censées être conciliantes et se montrer optimistes en public. Les six artistes ont respecté cette organisation visuelle générale et créé leur œuvre à partir d'une image forte à laquelle se superpose un jeu de mots épiques, stratégiquement circulaire.

Plusieurs projets d'exposition majeurs, axés sur la question du VIH/sida et son manque de visibilité parmi les classiques de l'histoire de l'art occidental, ont ainsi fait surface – le plus remarquable étant la rétrospective collective itinérante *Art AIDS America*, présentée à l'origine au musée d'art de Tacoma, en 2015. Optant pour une autre trajectoire, McClelland et Whitbread balisent une approche différente du commissariat queer, une qui trahit délibérément l'acception habituelle du mot « queer » en tant que catégorie sexuelle stable, et de l'expression « commissariat d'exposition » en tant que pratique créative opérant strictement dans l'espace muséal. Cette approche « indisciplinée » de l'altercommissariat déborde du cadre des études lesbiennes et gaies et de l'histoire de l'art définie par l'université. Les commissaires ne se contentent pas d'insérer, dans l'espace du

musée ou dans les manuels d'histoire de l'art, des œuvres créées par des personnes séropositives ou prenant ces personnes pour sujets. Cherchant à dépasser les lectures historiques de la politique identitaire, isolationnistes et assimilationnistes, le projet PosterVirus incarne une transition méthodologique d'importance dans les approches commissariales en s'éloignant de l'étude des « acteurs queers » pour se rapprocher des « actions queers » – dérangelantes, indomptées, antinormatives⁵.

Suivant l'exemple de *Gran Fury*, les commissaires de PosterVirus sondent les fondements sociaux de ces mots et images soigneusement forgés qui ont le pouvoir de modeler les attitudes, les comportements et les réactions⁶. L'un des objectifs centraux du projet, par conséquent, est de troubler l'ordre visuel des rues de la ville en sabotant les mots et les images investis de cette forme d'autorité culturelle. Du point de vue de McClelland et de Whitbread, ce processus de sabotage est fondé sur une reformulation des dimensions relationnelles sociales et spatiales du « spectatoriart ». Les affiches installées se comprennent alors comme des sites dynamiques, productifs, où les images confrontent les passants à certaines vérités inconfortables et gênantes concernant la sociopolitique du VIH – le constat médical que nous ne lui connaissons toujours pas de remède et, plus encore, le fait que notre société continue d'exercer certaines formes de violence contre les personnes séropositives. Dans cet état de coexistence et de coexposition, la rue se déploie comme une toile de fond ouverte, non conquise, où s'établissent des relations dérangelantes et où l'imaginaire collectif subit la contamination de ce message tranchant : notre société est tout sauf postsida.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

⁵ – Deborah P. Britzman, « Is There A Queer Pedagogy? Or, Stop Reading Straight », *Educational Theory*, vol. 45, n° 2 (1995), p. 153.

⁶ – *Gran Fury*, op. cit.





Jessica Karuhanga

✓ *She had my mom's complexion! She was the most mild mannered in our family, shy and quiet. It would take a lot to rattle her quiet disposition and in fact, I don't think i ever heard her complain or whine! I mostly have memories of her as my little sister, who I would be protective of all the time! And for her part, once she loved she did so unreservedly!, 2016.*

Photo : permission de | courtesy of PosterVirus

Daryl Vocat

↓ *We Are Not Criminals, 2011.*

Photo : permission de | courtesy of PosterVirus



PosterVirus: Views from the Street

Adam Barbu

The story of HIV/AIDS has been, and continues to be, deeply rooted in the issue of cultural signification. Critical considerations of this complex, oftentimes slippery subject cannot be restricted to research on the medical realities of contracting and living with HIV. Our focus must extend to the visual and verbal codes that have spread throughout popular culture and influenced how we think about the virus itself. At the onset of the AIDS crisis in the early 1980s, public anxieties about the risk of infection were reinforced by certain signifying practices that framed queer bodies as perverse objects of repulsion.¹

In turn, the signifier “AIDS” evolved as a force of stigmatization and political violence, which, as Susan Sontag argues, brought on a crisis of representation and “the struggle for rhetorical ownership of the illness.”² According to Sontag, in order to radically alter our society’s relationship with HIV/AIDS, these knowledge structures had to be “exposed, criticized, belaboured, used up.”³

It was from this perspective that artists and cultural producers began to mount direct political responses to the crisis. In particular, grassroots curatorial initiatives such as Gran Fury, the artist collective operating under ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), focused their efforts on public works that blurred the line between art and activism. Perhaps most widely known for its now-iconic poster designs *SILENCE = DEATH* (1987) and *The Government Has Blood on Its Hands* (1988), Gran Fury combatted the widespread rhetoric of fear and anxiety by producing works depicting scenes of solidarity, strength, and collective action. Its works were initially shared by means of illegal wheat-pasting and mass dissemination, and later on by strategic interventions in public advertising spaces. Notably, these public interventions contrasted with other artists’ responses to the crisis that focused on symbols of remembrance and retrieval—for example, Nicholas Nixon’s harrowing black-and-white documentary photographic series *People With AIDS* (1986) and the AIDS Memorial Quilt (1987), a public installation archive project composed of more than 48,000 panels dedicated to those who have died of AIDS-related illnesses. As Gran Fury writes, the popularity and cultural currency of this mode of representation, however comforting and cathartic it may be, “denotes a complicity between individual citizens, AIDS organizations and our government, where the responsibility for AIDS is consistently transferred elsewhere.”⁴ Overall, the collective rejected this type of melancholic imagery in favour of agitprop responses that explicitly targeted complicit civilians and public officials as the sources of stigma and political violence.

Over the past thirty years, several curators have adopted this agitprop sensibility while addressing an evolving set of social, cultural, and political concerns. Operating in the spirit of queer curatorial projects like Gran Fury’s, PosterVirus is an interventionist curatorial initiative that operates as an affinity group of AIDS ACTION NOW!, one of Toronto’s original HIV/AIDS advocacy organizations. Each year on the occasion of the international AIDS remembrance event A Day With (Out) Art, curators Alexander McClelland and Jessica Whitbread invite various artists to create original poster works that are eventually wheat-pasted throughout the streets of various Canadian cities. Since its inception in 2011, PosterVirus has printed over ten thousand posters and collaborated with thirty-four artist participants, including Mikiki, John Greyson, Allyson Mitchell, Micah Lexier, and FASTWÜRMS. Together, the curators and artists create public installations that are both unapologetic political demonstrations and deeply personal expressions of identity and cultural memory.

PosterVirus targets the troubling fact that, in light of the medical advances achieved since the early years of the AIDS crisis, many people assume that we are living in a post-AIDS historical moment. At the same time, PosterVirus combats the fantasy that we can ever erase the damage that has been done and return to a time before AIDS. This sentiment that is

1 — Simon Watney, “In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres,” in *Felix Gonzalez-Torres*, ed. Julie Ault (New York City and Gottingen: Steidl/dangin, 2006), 336.

2 — Susan Sontag, “AIDS and Its Metaphors,” in *Illness as Metaphor: AIDS and Its Metaphors* (New York: Picador, 1990), 181.

3 — *Ibid.*, 182.

4 — Gran Fury, “Good Luck... Miss You,” *ACT UP*, 1995, < <http://bit.ly/2thUvRa> >.

PosterVirus targets the troubling fact that, in light of the medical advances achieved since the early years of the AIDS crisis, many people assume that we are living in a post-AIDS historical moment.

aply expressed in Vincent Chevalier's 2013 contribution, which includes text that reads "Your Nostalgia Is Killing Me." In an attempt to address these intersecting issues, the artist-participants challenge cultural attitudes and public health discourses that continue to marginalize, dehumanize, and erase people living with HIV. The artists also look beyond the question of social stigma by highlighting the material realities of current political issues such as the criminalization of HIV non-disclosure, the lack of widespread access to affordable treatment, and the disproportionate impact of the virus on minorities and marginalized communities.

These dynamics are explored in both abstract and literal terms for the 2016 iteration of the PosterVirus project. For one of the six poster designs, Brendan Fernandes places a text banner that reads "In PrEP WE TRUST?" in front of a colourful background patterned with pills and roses. Fernandes's strategic placement of the question highlights certain hopes and doubts that have become associated with new prevention therapy drugs such as PrEP (pre-exposure prophylaxis) and PEP (post-exposure prophylaxis). Kia LaBeija's *#undetectable* also tackles the social implications of recent advances in HIV treatment. Featuring a cluster of repeated headshots of the artist in sunglasses and Marilyn Monroe-styled green hair, this work addresses LaBeija's own identity as an HIV-positive woman who has an "undetectable" viral load and is therefore no longer considered to be infectious. In *Dead Tired of Being So Bloody Positive*, Shan Kelley explores the issue of identity through an alternate lens. He stages a modest candlelit scene around a woodblock, with text that comments on the expectations placed on people living with HIV to present themselves as compliant and optimistic in public. Each of the six contributors has followed this general visual structure by creating works with bold graphics on which are superimposed thorny, strategically circular wordplay.

Several major curatorial projects have emerged—most notably the travelling group survey exhibition *Art AIDS America*, originally presented at the Tacoma Art Museum in 2015—that are focused on the issue HIV/AIDS and its lack of visibility in the Western art-history canon. McClelland and Whitbread take

a different route, mapping out an alternative approach to queer curating, one that deliberately betrays traditional understandings of "queer" as a stable sexual identity category and "curating" as a creative practice that operates strictly within the space of the museum. This "undisciplined" approach to queer curating extends beyond the frame of gay and lesbian studies and academic art history. The curators do not merely attempt to insert works by and/or of HIV positive individuals into the space of the museum or the art history textbook. Reaching beyond insular, assimilationist historical readings of identity politics, PosterVirus embodies a significant methodological shift in curatorial practice away from the study of "queer actors" toward an interest in disruptive, unruly, and anti-normative "queer actions."⁵

Following the example of Gran Fury, PosterVirus investigates the ways in which society is founded on carefully crafted words and images that have the power to shape attitudes, behaviours, and responses.⁶ One of the project's central curatorial aims is therefore to disrupt the visual order of the city street by queering words and images that possess this sense of cultural authority. In the view of McClelland and Whitbread, this process of queering is based upon a rethinking of the social and spatial relational dimensions of art spectatorship. Accordingly, the poster installations can be understood as dynamic, productive sites that confront passers-by with images reflecting uncomfortable and inconvenient truths about the social politics of the virus as it stands today—in the sense of the medical reality that we are still without a cure, and moreover, in the sense that our society continues to partake in forms of violence against those living with HIV. In this state of coexistence and co-exposure, the city street is framed as an open, unsettled canvas in which queer relations are established and the public imagination is infected with the cutting message that our society is anything but post-AIDS. ●

FASTWÜRMS

LOVE IS THE LAW, 2016.

Photo : permission de | courtesy of PosterVirus

5 — Deborah P. Britzman, "Is There A Queer Pedagogy? Or, Stop Reading Straight," *Educational Theory* 45, no. 2 (1995): 153.

6 — Gran Fury, "Good Luck... Miss You."

