

Saint-Jean-Port-Joli



MÉMENTO
— **2012**
EST-NORD-
EST résidence
d'artistes

Saint-Jean-Port-Joli

**Printemps—Été—Automne
Spring—Summer—Fall**

MÉMENTO
— **2012**
EST-NORD-
EST résidence
d'artistes

Si une œuvre peut être regardée, contemplée et documentée, qu'en est-il de sa genèse? Comment un organisme tel que le nôtre, qui se consacre à offrir des outils de création aux artistes, peut-il rendre accessible le travail effectué en ses murs si l'objectif recherché n'est pas le résultat? Nous sommes toujours à nous interroger. Nous espérons que *Memento 2012* sera la leur d'une réponse ou, à tout le moins, le témoin de ce qui s'est vécu à Est-Nord-Est.

Memento 2012 poursuit le travail d'édition réalisé entre 1998 et 2006 sous le nom *Memento*. Pour Est-Nord-Est, *Memento 2012* est l'occasion de rendre compte de la recherche des artistes en résidence durant l'année. Merci aux précurseurs de ce projet qui ont su jeter les bases de la présente publication. Après une absence de six ans, *Memento* est repris dans un format électronique, sous un nouveau visuel et avec une volonté accrue de soutenir les artistes dans leur pratique artistique au-delà de nos murs et de la temporalité du séjour.

L'année 2012 marque le lancement du programme de résidences offert aux commissaires et aux auteurs canadiens en art actuel. Ici, la rencontre est au cœur des valeurs véhiculées, puisqu'Est-Nord-Est propose une formule de résidence qui accueille simultanément quatre artistes et un commissaire ou auteur en art actuel. Exceptionnellement, en 2012, le programme *Pépinières européennes pour jeunes artistes* offrait un séjour d'une durée prolongée; ainsi, onze artistes et trois commissaires et auteurs ont séjourné à Est-Nord-Est. Se retrouver dans un nouveau lieu, vivre en collectivité, confronter les pratiques, les opinions, les modes de vie, les cultures, les valeurs : voici ce qui attend les artistes, les auteurs et les commissaires. C'est aussi, on le présume, ce qu'ils viennent chercher : un carburant à des expérimentations et à une recherche libre.

Les auteurs ont accepté de documenter le travail des artistes qui ont séjourné à Est-Nord-Est sur une période de deux mois. Les textes sont des portraits de chacune des résidences de l'année : printemps, été et automne. Afin de respecter la liberté de création et le caractère de chacun, une formule très libre d'écriture a été proposée. Pour cette raison, vous constaterez que chaque auteur a adopté une approche différente, qui lui est propre, et que nous avons tenu à respecter. Ouverture, liberté, échange, rencontre et recherche désintéressée sont des mots que nous avons choisis délibérément pour nous représenter et témoigner de la culture des lieux.

À l'image du calendrier des résidences, la publication se présente en trois parties distinctes afin de mettre en valeur l'unicité et la synergie qui caractérisent chacun des groupes. Les images et les textes proposés ne montrent généralement pas un travail achevé, mais documentent plutôt une recherche en évolution, qui se poursuit habituellement au-delà du séjour à Est-Nord-Est. *Memento 2012* se veut la trace d'une amorce de travail, le reflet d'un processus créateur, propre à chacun, mais que tous partagent.

Nous vous proposons cette publication électronique comme référence culturelle permettant de jeter un regard sur les pratiques en art actuel présentes sur les cinq continents. Nous espérons aussi qu'elle sera l'occasion de découvrir, puis de suivre la carrière de ces artistes prometteurs. Soulignons que le cosmopolitisme, qui définit la programmation d'Est-Nord-Est, permet notamment de créer des liens inattendus, donnant lieu à des relations de travail, des amitiés, voire des amours qui parfois perdurent bien au-delà des deux mois alloués à la recherche...

Nous tenons à remercier sincèrement tous les artistes, les commissaires et les auteurs qui ont participé à cette édition de *Memento*. Merci également à ceux qui ont contribué de près ou de loin à la réussite des résidences 2012.

Laissons place à la création!

Ariane Lord – directrice (2010-2015)
et le comité de publication :
Pierre Bourgault, Amélie Giguère, Martin Guimont, Ariane Lord.
2012 : Marie-Ève Beaupré et Geneviève Goyer-Ouimette.

If a work can be looked at, contemplated and documented, what about its genesis? How can an organization such as Est-Nord-Est, which is devoted to providing artists with the tools to create, make the work carried out within our walls accessible if the sought-after objective is not the outcome? We are always questioning ourselves. We hope that *Mémento 2012* will give a glimmer of response and at least show some of what takes place at Est-Nord-Est.

Mémento 2012 continues the publication work that was produced between 1998 and 2006 under the title of *Mémento*. For Est-Nord-Est, *Mémento 2012* is an occasion to present the work of artists who were in residence during this time. We would like to thank the precursors of this project who laid the foundations for the present work. After an absence of six years, the publication project has been resumed in an electronic format, with new visual documentation and with a great willingness to support the artists in their art practice even beyond our walls and the temporality of the residency.

The year 2012 was when Canadian contemporary art curators and writers were first invited to participate in the residency program. Thus, encounters have become a central issue in the program, because Est-Nord-Est has set up a residency formula to simultaneously welcome four artists and a curator or writer of contemporary art. Exceptionnally in 2012, the program *Pépinières européennes pour jeunes artistes* offered a sojourn of an extended duration; therefore, eleven artists and three curators and writers came to stay at Est-Nord-Est. To be in a new place, living as a group, facing the practices, opinions, life styles, cultures and values of others: this was what awaited the artists, writers and curators. This is also, one presumes, what they were looking for: a stimulus to experiment and to create unhindered, candid work.

The writers accepted to document the work of the artists who sojourned at Est-Nord-Est during a two months period. The texts present a portrait of each residency during the year: Spring, Summer and Fall. In order to respect the creative freedom and character of each one, a very open writing formula was proposed. Therefore, you will note that each writer has adopted a different approach, which is quite individual and we have attempted to respect this. Openness, freedom, exchanges, meetings and candid research are words that we have deliberately chosen to represent and show our cultural environment.

Reflecting the residencies schedule, the publication is presented in three distinct parts in order to highlight the uniqueness and synergy that characterizes each of the groups. The proposed images and texts usually do not show the finished work, but rather document the work's development, which is often continued after the stay at Est-Nord-Est. The intention of *Mémento 2012* is to show a work's development and reflect on the artist's creative process, which is individual to each artist but is shared by all.

We are creating this electronic publication as a cultural reference so you can have a look at contemporary art practices that are present on five continents. And we hope that this will be an opportunity to discover and then follow the careers of these promising artists. We also would like to emphasize the cosmopolitanism that defines Est-Nord-Est's programming, which in particular enables the creation of unexpected links and gives rise to working relationships, friendships and even love affairs that sometimes last much longer than the allotted two months of research...

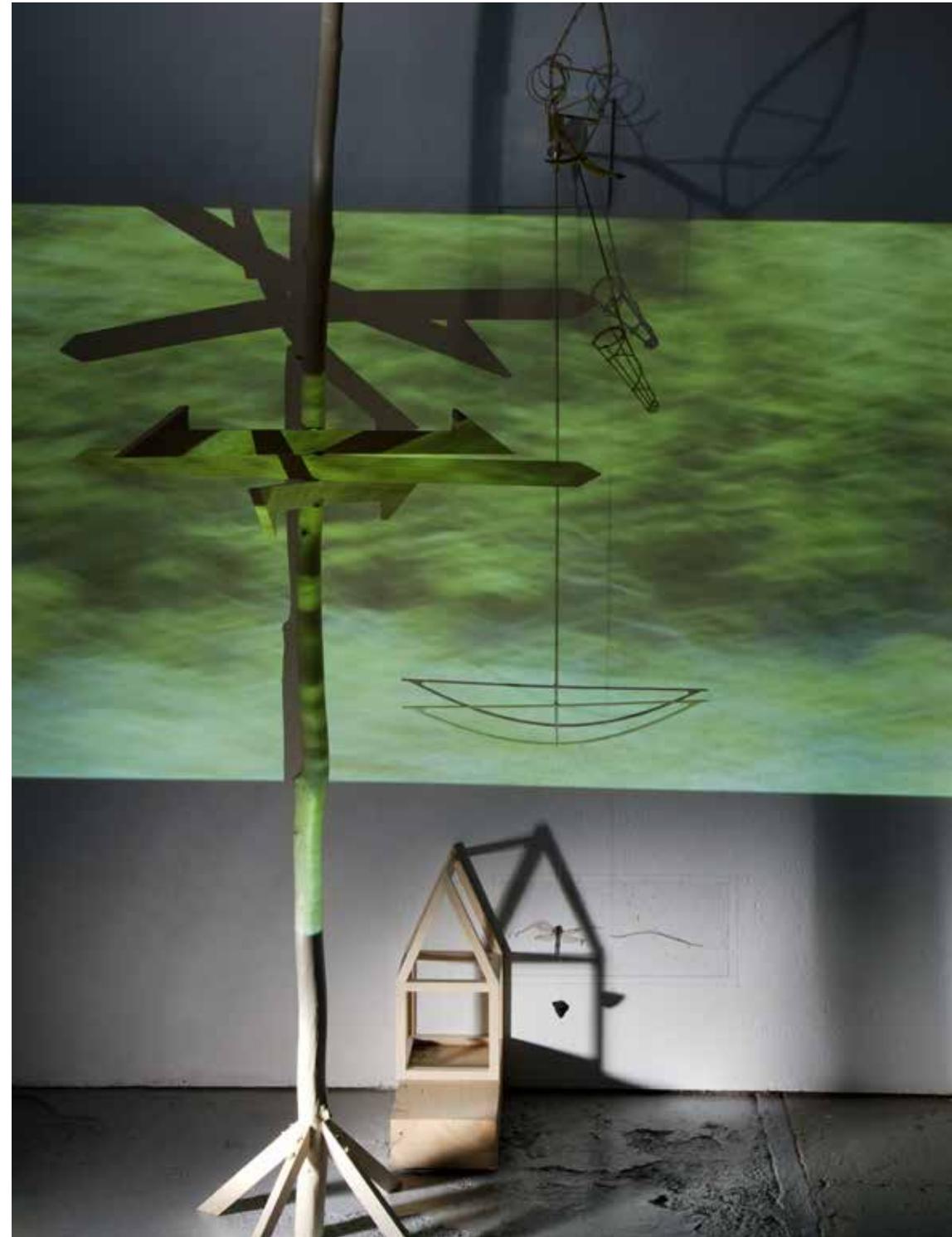
We would like to sincerely thank all the artists, curators and authors who have contributed to this edition of *Mémento*. Thank you as well to everyone, from far and near, who helped to make the 2012 residencies a success.

Long live creativity!

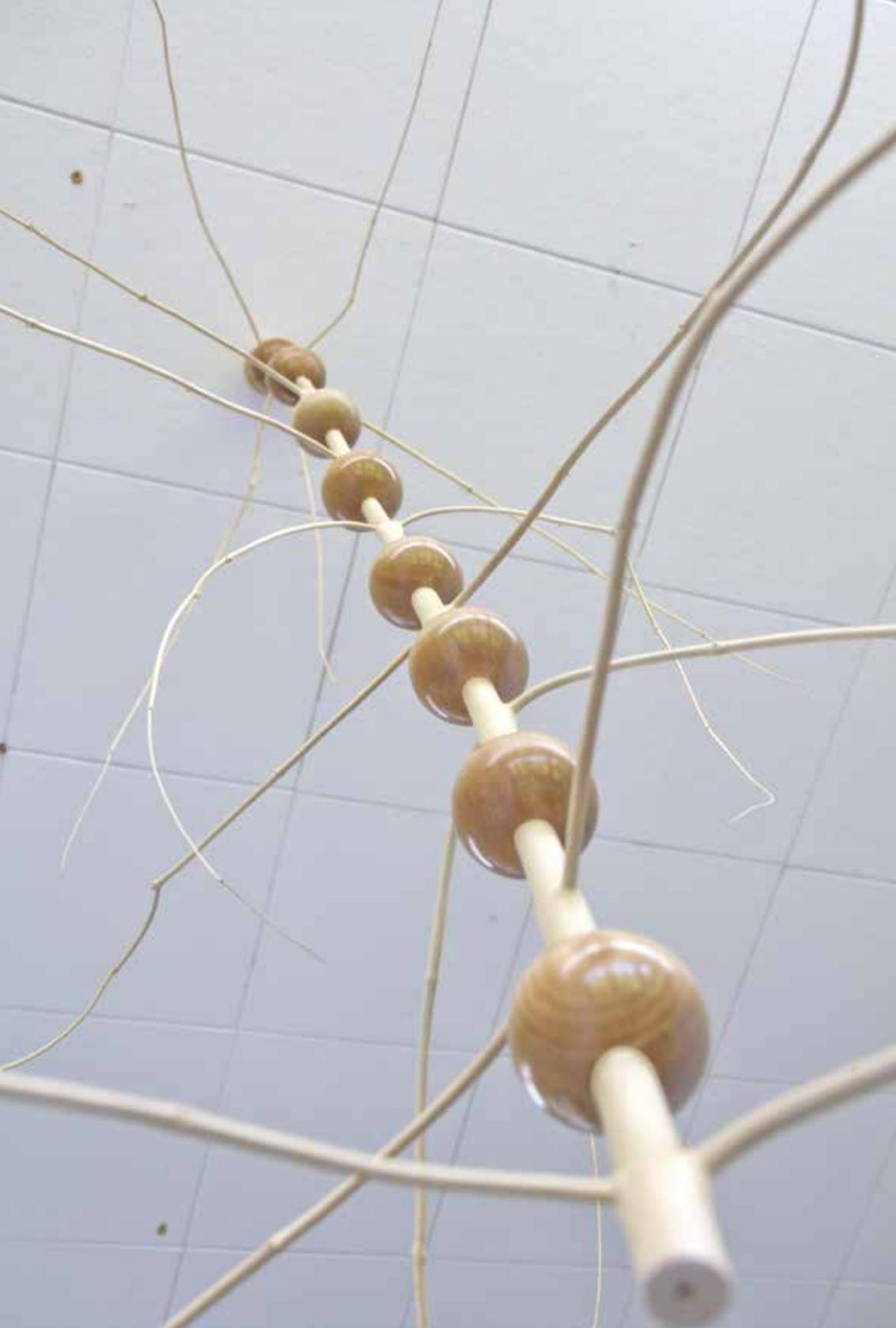
Ariane Lord – Director (2010-2015)
and the Publication Committee:
Pierre Bourgault, Amélie Giguère, Martin Guimont, Ariane Lord.
2012: Marie-Ève Beaupré and Geneviève Goyer-Ouimette.











LISA MYERS

ART AND ALL ITS INGREDIENTS

Blueberries were in the beer, on the asparagus crepes, in the vinaigrette, and in the pie, as we featured them at our farewell dinner on the final week of the residency at Est-Nord-Est in Saint-Jean-Port-Joli, Quebec. This meal marked the ending of an eight-week residency where artists settled into their studios and village life on the south shore of the St. Lawrence River. Similar to the ingredients in a meal, the focus on materials and media by artists Matthew Cowan, Kip Jones, Julie Trudel, and Joo-Hee Yang in their studio research and practice raised my interest in their art making process. Although these artists have disparate practices, their approaches explore the character of materials and in some cases address and respond to the geographical location of the residency.

p. 08/09

Matthew Cowan's investigations reveal a material life of the places he resides. Tying together historical research, materials and performance, he reframes concepts and forms from European folk customs into a present day art context. Although his past work engages with the metaphorical dreamland of Cockaigne, where buildings, land and waterways are made of food and drink, the physical location of numerous residencies around the world also inform his expansive practice.

Using video, photography, performance, and sculpture, many of his ongoing projects thread through each new residency. At Est-Nord-Est, Cowan continues his photographic series spurred by his interest in the mythology of 'green man,' a man made of leaves and vegetation. These performative self-portraits depict the artist standing outdoors wearing carefully composed beards made from flora gathered in the immediate surroundings. Cowan searches for materials and ideas within the local as he continues his broom series titled "I'll Sweep Your House". In this work, Cowan repurposes found objects from a thrift store in Saint-Jean-Port-Joli. Using parts of dust brooms, mops, and brushes, along with reclaimed items of leisure and sport, Cowan encodes curious narratives in these objects through the

careful choice and assembling of materials. His series of wooden walking sticks, some giant and some tiny, affords the viewer an open narrative to question, what type of creature or person might use these sticks? The reference to utilitarian objects from the everyday provides an entry point to examine the work but soon after the significations fade, leaving your imagination to fill in the rest of the story.

p. 14/15

In her sculpture, **Joo-Hee Yang's** focused study of concrete references brutalist modern architecture and recalls vestiges of modernity, however her respect for concrete's stability and fragility, especially in response to moisture and other elements, reveals the precariousness of this material. In this way, Yang's work emphasizes material contingencies that remain in the "now" rather than of the future.¹ By juxtaposing concrete with wood and other materials, Yang draws attention to the similar temperament of the materials rather than merely contrasting the obvious binaries of natural and manufactured.

Through anthropological methods of inquiry, Yang draws from the local culture and appropriates new materials and their locally imbued meaning to open up concerns of cultural context and traditions. While at Est-Nord-Est, Yang encountered the rich history of mariners on the south shore of the St. Lawrence as she learned of a traditional way to predict shifts in humidity using small branches from spruce saplings that move up and down. Through conversations with local people, Yang gathered the story and history of these branches and adopted them and their structural systems into her sculpture. Configuring these vertically, alternating the arm like branches with lathed birch spheres, Yang's sculptures hang from the ceiling resembling a forest of vertebrae. The branches move as they respond to the humidity in the atmosphere. My urge to anthropomorphize these sculptures comes from the way movement signals a living organism, but also emerges from the way Yang's sculptures seemingly emote distinct character and personality.

p. 10/11

Kip Jones's sculptures draw attention to their form as well as to the space they inhabit. Through Jones' examination of early drawing practices for ship building plans, he articulated the curved drawn line in sculptural form. Interacting with and understanding space, including a consideration of the voids and in-between spaces, appear to be part of the examinations Jones undertakes in his art practice.

For Est-Nord-Est, Jones has created an installation across one wall of his studio that functions like a theatrical set. The two main protagonists in the piece are two empty chairs side-by-side, and although suspended they

appear to be floating close to the ceiling. Jones' work resonates with ideas of balance and illusion that disorients the viewer. Jones uses earth magnets to suspend sections of the installation, while delicate dowel lines establish the setting for mariner's flags, iconic houses, and stairway forms that simultaneously dangle and anchor the piece in space. Jones experiments by adding video projections to this composition and in this way, the scene becomes a screen. In working with light and wooden structures, Jones illuminates layered vignettes of motion and shadow. His choice of video images depict tight close-ups of St. Lawrence microcosms such as waves lapping on the beach, light reflecting off the water, and lush roadside greenery shot from a moving vehicle. Approaching separate objects and seeing them as shadows changes the visual perception of the sculpture and scene. These looped video sources, cast on this sculptural vignette, unify the shadows and transform the small house sculptures into ships or arks.

p. 12/13

Julie Trudel's paintings make me reflect on the act of looking and how the human eye works and compensates as it searches for recognizable images. The optical seduction of Julie Trudel's paintings exists as almost a side effect of her efforts to work the materials within specific parameters and limits. Her refined technique of poured paint paintings inherently linked to qualities such as viscosity, transparency and painting surface, suspends a sense of movement. In this way, a life to the materials becomes apparent as the paint responds to the surface of angled boards and blocks. The results are organic forms and compositions that often resist the order intended.

At Est-Nord-Est, Trudel set up a series of tests working through variables of transparency and monochromatic hue to challenge parameters that examine the tension between order and chaos. Trudel's studio use of measuring cups and squeeze bottles reference a kitchen but also signals the measured precision of a science lab. Using acrylic medium mixed with tints of black and titanium white the painting process visually references the way black and white, photographs develop, while the medium goes from an opaque white when wet to transparent as it dries, revealing the crisp lines and shapes of pigment. Unlike her earlier colour paintings, which appear digitally produced until closer examination, these black and white paintings recall the surface of photo emulsion yet offer a visual depth that tricks the eye. I found myself seeking to recognize and piece together the fragmented and distorted images embedded in these paintings.

Delving into these art practices and processes means gaining an understanding of the material and conceptual ingredients of the work. In some cases, artists at Est-Nord-Est drew from materials existing beyond consumer society, such as roadside greenery and the underbrush of the forest. In describing contemporary art practices, art theorist Joanne Drucker articulates that a focus on materials has displaced conceptually rooted approaches to art making. According to Drucker, "The detritus and surpluses of consumer and quotidian culture have been pressed into service as the raw material from which the cooked products of fine art can be made."² Although the studio practices of Cowan, Jones, Trudel and Yang have a material focus, the conceptual bases remain complex and well considered – one does not displace the other. Through studio visits, meals, road trips, bike rides to the village and various home and studio encounters I witnessed how these artists worked through concepts, materials and media to continue significant bodies of work.

1. See TJ Clark. *Farewell to an Idea*. (New Haven and London: Yale University Press, 1999), 7. Art historian TJ Clark outlines the aspirations related to modernity as the "pursuit of a projected future – of goods, pleasures, freedoms, forms of control over nature or infinities of information."
2. See Joanne Drucker. *Sweet Dreams*. (Chicago and London: University of Chicago Press, 2005), 42.

.. ..

Springtime was transitioning into Summer and the artists had already been in residence at Est-Nord-Est for a month when I arrived. This incredibly rich experience as a writer in residence gave me space and time to research, to think and to write. I divided my time between three writing projects, including a text about the artists in residence. My visits in the studios led me to a better understanding of each artist's practice and often resulted in inspiring conversations about art and its concepts.

One of the most enriching aspects of my experience at Est-Nord-Est was to witness the artists' creative process. During his residency, Matthew Cowan shot a video entitled *The Barber's Pole*, employing fellow artist Kip Jones to perform as "Damon the Mower" and to drive a lawn tractor in circles to wrap a maypole. Recently, Kip Jones worked with me on an art project at Harbourfront in

Toronto; I learned from him about the multiple facets involved in developing wood working skills during my residency. Repeated visits to Julie Trudel's painting studio taught me how much diligence the development of her poured painting techniques requires. Joo-Hee Yang's work with the local yellow birch reinforced my impression that materials can be the leading force in the art making process. I was made a better writer and curator by having the opportunity to look into these different artistic practices.

I will always remember our stimulating visit to Pierre Bourgault's house, not far from Est-Nord-Est, and our experience of the revolving tiny house *Habitat* (1969), perched out by the St. Lawrence River, as the symbol of the lasting impression this residency has had on all of us.

LISA MYERS

L'ART ET SES INGRÉDIENTS

[Traduction de Nathalie de Blois]

Il y avait des bleuets dans la bière, sur les crêpes aux asperges, dans la vinaigrette et dans la tarte, car nous avons mis ce fruit à l'honneur lors du souper d'adieu que nous avons organisé pendant la dernière semaine de résidence au centre Est-Nord-Est, à Saint-Jean-Port-Joli. Ce repas venait marquer la fin d'un séjour de huit semaines au cours desquelles les artistes en résidence s'étaient adaptés à leur atelier et à la vie de village sur la rive sud du fleuve Saint-Laurent. À l'image des ingrédients d'un repas, les matériaux et techniques au cœur des recherches et des pratiques d'atelier de Matthew Cowan, Kip Jones, Julie Trudel et Joo-Hee Yang ont éveillé mon intérêt pour leur processus de création. Quoique ces artistes aient des pratiques distinctes, leur démarche explore la nature des matériaux et, dans certains cas, se module en fonction du lieu géographique de la résidence.

p. 08/09

Les investigations de **Matthew Cowan** révèlent la vie matérielle des endroits où il réside. Alliant recherche historique, matière et performance, il transpose en art actuel des formes et des concepts tirés du folklore européen. Bien que la production antérieure de Cowan s'inspire du thème du Pays de Cocagne, lieu imaginaire et métaphorique où les bâtiments, les terres et les cours d'eau se composent d'aliments et de boissons, les lieux concrets des nombreuses résidences qu'il a effectuées dans le monde façonnent également sa pratique.

Mettant à contribution la vidéo, la photographie, la performance et la sculpture, plusieurs des projets actuels de Cowan se prolongent d'une résidence à l'autre. À Est-Nord-Est, l'artiste a poursuivi l'élaboration d'une série photographique motivée par sa fascination pour le mythe de « l'homme vert », un personnage orné de feuillage et de végétation. Ces autoportraits performatifs montrent l'artiste en plein air, affublé de barbes soigneusement composées à partir de plantes cueillies aux alentours.

Cowan a puisé des matériaux et des idées dans une brocante de Saint-Jean-Port-Joli pour poursuivre sa série de balais intitulée *I'll Sweep Your House*. Il s'est servi de bouts de balais, de serpillères et de brosses ainsi que d'articles de loisirs et de sport recyclés pour faire raconter d'étranges récits aux objets créés, grâce à un choix de matériaux et à un assemblage minutieux. Sa série de cannes en bois, dont certaines sont géantes et d'autres minuscules, plonge le spectateur dans un récit ouvert suscitant un questionnement sur le type de créatures ou de personnes qui pourraient en faire usage. La référence aux objets utilitaires de tous les jours fournit un point d'entrée pour analyser l'œuvre, mais les significations s'éclipsent rapidement, laissant l'imaginaire faire le reste.

p. 14/15

La recherche poussée que **Joo-Hee Yang** a menée sur le béton évoque, dans sa sculpture, l'architecture brutaliste et les vestiges de la modernité. Toutefois, le respect de l'artiste pour la stabilité et la fragilité du matériau, particulièrement en ce qui a trait à sa réaction à l'humidité et à d'autres éléments, en révèle la nature précaire. Ainsi, le travail de Yang met l'accent sur les contingences matérielles qui appartiennent au « présent », plutôt que sur celles qui sont à venir¹. En juxtaposant le béton au bois et à d'autres matériaux, Yang insiste sur leurs similarités plutôt que sur l'évidente opposition binaire entre le naturel et l'artificiel.

S'inspirant des méthodes de recherche en anthropologie, Yang puise dans la culture locale et s'approprie de nouveaux matériaux, avec le sens qui leur est attribué, pour aborder des questions touchant aux traditions et au contexte culturel. Pendant son séjour à Est-Nord-Est, Yang a découvert la riche histoire des marins de la rive sud du Saint-Laurent alors qu'elle se familiarisait avec une méthode traditionnelle pour prévoir les changements d'humidité au moyen de petites branches de jeunes épinettes qui se redressent ou s'inclinent. Au fil de conversations avec les habitants de la région, Yang a recueilli l'histoire de ces branches et l'a introduite, avec leurs systèmes structurels, dans sa sculpture. Les branches, tels des bras, sont disposées à la verticale, en alternance avec des boules de bouleau fabriquées au tour. Suspendues au plafond, ces structures font penser à une forêt de vertèbres. Les branches bougent en fonction de l'humidité présente dans l'atmosphère. L'envie irrépressible que j'ai d'anthropomorphiser cette œuvre provient du fait que le mouvement signale habituellement la présence d'un organisme vivant et que ces sculptures semblent posséder un caractère et une personnalité distincts.

p. 10/11

Les sculptures de **Kip Jones** attirent l'attention aussi bien sur leurs formes que sur l'espace qu'elles occupent. Après avoir étudié des dessins anciens de plans de construction navale, l'artiste a transposé en sculpture les lignes courbes qu'il a pu y observer. L'interaction avec un espace soigneusement conçu, y compris la prise en compte des vides et des interstices, semble faire partie intégrante de sa démarche artistique.

Pour Est-Nord-Est, Jones a créé, le long d'un mur de son atelier, une installation tenant lieu de décor de théâtre. Les deux principaux protagonistes de la pièce consistent en deux chaises vides placées côte à côte et qui, bien que suspendues, semblent flotter à hauteur du plafond. L'œuvre joue sur les notions d'équilibre et d'illusion qui désorientent le spectateur. Jones a suspendu des parties de l'installation à l'aide d'aimants à base de terres rares, et il a fixé sur de délicates lignes de goujons en bois des drapeaux marins, des modèles de maisons et des formes en escalier qui se balancent et ancrent simultanément la pièce dans l'espace. Il a expérimenté en ajoutant des projections vidéo dans la composition, faisant ainsi de la scène un écran. À l'aide de structures en bois, Jones illumine des tableaux superposés en créant des ombres animées. Les vidéos qu'il a choisies représentent en gros plan des microcosmes du Saint-Laurent, comme le clapotis des vagues sur la plage, la lumière qui se réfléchit sur l'eau et la luxuriante verdure en bordure de la route filmée depuis une voiture en mouvement. Le fait d'approcher et de voir dans la pénombre les différents éléments de la sculpture transforme la perception de l'œuvre et du lieu. Les vidéos en boucle projetées sur cette forme sculpturale harmonisent les ombres et transforment les petites maisons sculptées en bateaux ou en arches.

p. 12/13

Les peintures de **Julie Trudel** incitent à réfléchir sur la notion de regard et sur le fonctionnement et les moyens de compensation de l'œil humain dans sa recherche d'images reconnaissables. La séduction optique qu'exercent ses œuvres est en quelque sorte un effet secondaire des efforts déployés par l'artiste pour travailler ses matériaux selon des critères et des limites spécifiques. Intimement liée aux notions de viscosité, de transparence et de surface picturale, sa technique subtile, consistant à verser la peinture, crée une impression de mouvement interrompu. La manière dont la peinture réagit sur la surface de panneaux et de blocs inclinés rend ainsi manifeste la vie de la matière. Il en découle des formes et des compositions organiques qui, généralement, résistent à l'ordre recherché.

À Est-Nord-Est, Trudel a conçu une série d'essais exploitant divers degrés de transparence et de teintes monochromes de manière à interroger les paramètres servant à analyser la tension entre l'ordre et le chaos. L'utilisation de tasses à mesurer et de flacons compressibles dans son travail en atelier évoque la cuisine, mais elle renvoie également à la précision mesurée des laboratoires scientifiques. Sa méthode, qui fait appel à un mélange de médium acrylique et de teintes de noir et de blanc de titane rappelle, sur le plan visuel, le développement de photographies noir et blanc. Le médium passe du blanc opaque alors qu'il est humide et au transparent une fois sec, révélant ainsi les lignes nettes et les formes produites par le pigment. Contrairement aux précédents tableaux en couleur de l'artiste, qui au premier abord semblaient avoir été réalisés par ordinateur, ces compositions en noir et blanc rappellent la surface de l'émulsion photographique tout en offrant un effet de profondeur visuelle qui trompe le regard. Je me suis surprise à vouloir identifier et reconstituer des images reconnaissables à partir des éléments fragmentaires et déformés de ces tableaux.

L'étude approfondie de ces pratiques et de ces processus suppose une meilleure compréhension matérielle et conceptuelle des oeuvres. Dans certains cas, les artistes en résidence à Est-Nord-Est ont puisé leurs matériaux – végétation au bord de la route ou dans les sous-bois, par exemple – hors de la société de consommation. Dans sa description des pratiques artistiques contemporaines, la théoricienne de l'art Joanne Drucker suggère que l'accent mis sur les matériaux a détrôné les approches conceptuelles. Selon Drucker, « [l]es détritiques et les surplus de la culture de consommation ont été récupérés pour servir de matières premières dans la préparation de produits artistiques² ». Même si la pratique en atelier de Cowan, Jones, Trudel et Yang s'articule autour des matériaux, le fondement conceptuel de leur démarche demeure complexe et bien réfléchi – l'un n'empêchant pas l'autre. Au fil de visites d'atelier, de repas, d'excursions en voiture, de promenades à vélo au village et de diverses rencontres privées et en atelier, j'ai pu observer à quel point ces artistes se sont appliqués à travailler divers concepts, matériaux et techniques afin de poursuivre la création d'oeuvres significatives.

1. Voir T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999, p. 7. L'historien de l'art T. J. Clark décrit les aspirations liées à la modernité comme la « quête d'un avenir projeté – de biens, de plaisirs, de libertés, de formes de contrôle sur la nature ou d'une infinité d'information » [notre traduction].
2. Joanne Drucker, *Sweet Dreams*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2005, p. 42 [notre traduction].

.. ..

Un mois s'était écoulé depuis l'arrivée des artistes et le printemps laissait tranquillement place à l'été lorsque je fis mon entrée à Est-Nord-Est. Cette résidence exceptionnelle comme commissaire et auteure m'a fourni l'espace et le temps nécessaires pour poursuivre mon travail de recherche, de réflexion et de rédaction. Mon emploi du temps fut divisé en trois projets d'écriture, dont un texte concernant les artistes en résidence. Par ailleurs, mes visites récurrentes dans les ateliers et les studios m'ont permis d'acquérir une meilleure compréhension de la pratique artistique de chacun, mais aussi d'échanger avec eux sur l'art et ses concepts.

Mon incursion dans les installations d'Est-Nord-Est m'a donné la chance d'assister à l'effervescence créatrice des artistes et incarne l'un des traits les plus marquants de mon séjour. J'ai notamment pu prendre part à la réalisation de la vidéo *The Barber's Pole* de l'artiste Matthew Cowan en collaboration avec Kip Jones dans le rôle de « Damon le tondeur ». Au volant d'une tondeuse à gazon, « Damon le tondeur » décrit une trajectoire circulaire autour d'un mât afin de l'enrubanner. Durant mon séjour en résidence, Kip Jones m'a aussi fait découvrir les multiples facettes du travail du bois. Cette nouvelle complicité nous a récemment amenés à collaborer dans le cadre d'un projet présenté au centre Harbourfront à Toronto. J'ai fréquemment visité le studio de l'artiste peintre Julie Trudel et j'ai constaté la minutie avec laquelle elle exécute ses techniques de peinture coulée. Par ailleurs, le travail de Joo-Hee Yang et son appropriation du bouleau jaune, une essence locale, a consolidé mon point de vue quant au rôle des matériaux comme force directrice dans la conception d'oeuvres d'art. En somme, cette résidence m'a permis de témoigner de l'éclectisme des démarches artistiques rassemblées à Est-Nord-Est et a grandement bonifié mes acquis comme commissaire et auteure.

Je n'oublierai jamais notre visite de la demeure de Pierre Bourgault, non loin du centre Est-Nord-Est, et de sa petite maison rotative *Habitat* (1969), perchée aux abords du fleuve Saint-Laurent. Cette découverte est à l'image du souvenir indélébile que je garderai de cette résidence.









CATHERINE BARNABÉ

En observant les pratiques des artistes de la résidence d'été (Michael Borowski, Pascal Dufaux et Faye Mullen), un constat fait surface : ils ont tous les trois une approche de l'œuvre qui est sculpturale. Avant d'être un objet, un appareil à capter les images ou une performance, il s'agit d'un rapport à l'espace qui est réfléchi en termes de volumes et de formes, de présences et de mouvements. Les corps et les objets sont pensés en fonction de leur environnement, ils activent des rapports qui encouragent un geste, qui nécessitent une action. Ces formes doivent être pratiquées pour être effectives.

Le rapport avec l'environnement direct de la région a été important dans les processus de ces artistes. Ils ont laissé leurs œuvres s'adapter à leur nouveau contexte, ont saisi l'opportunité de travailler avec le lieu, avec les ressources disponibles. Surtout, ils ont permis aux choses d'arriver, ont pris le temps de laisser les évidences ressurgir.

p. 28/29

Michael Borowski conçoit des objets dont les structures sont repensées afin d'en détourner légèrement les fonctions, d'induire un bouleversement des notions de public et privé et de provoquer les rencontres. Il active ces problématiques par le biais de transferts : il fait passer des objets domestiques vers l'espace commun, impose un déplacement dans les fonctions des outils du quotidien. Par exemple, avec sa série *Make/Shift* (2011), il a conçu des installations avec des éléments de mobilier dont il a transformé la structure, mettant en échec leur ergonomie afin de les rendre fonctionnels, mais pour deux personnes à la fois, invitant à la rencontre dans des espaces publics. Ainsi, un cabinet de toilette double est disposé dans une rue, des fauteuils sont placés vis-à-vis dans l'espace de l'exposition, un lit se greffe à un autre.

Durant son séjour à Est-Nord-Est, Michael Borowski a travaillé principalement sur trois projets qui s'inscrivent également dans les thématiques du quotidien et de la rencontre, mais à une plus petite échelle. Il a pensé ses œuvres en fonction de leur utilisation simultanée par deux ou trois personnes, sinon elles ne sont pas fonctionnelles, poussant l'enjeu de son travail un peu plus loin en contraignant cette

fois-ci à la relation, voire à l'entraide. Ainsi, une tasse est divisée en trois parties, chacune pourvue d'une anse ; deux personnes doivent la tenir pour qu'une autre puisse y boire. Ou encore, les boutons de deux chemises trouvées dans un magasin de seconde main sont remplacés par des aimants, imposant un rapprochement des corps. Puis, une table de cuisine portative, sans pattes, semblable à un plateau utilisé anciennement par les vendeuses de cigarettes, doit être portée avec des sangles par deux personnes pour qu'il soit possible de s'en servir.

Ces objets utilisables, quoique peu fonctionnels, proposent donc un rapport à l'espace en termes de contact et de rapprochement avec l'autre. Un objet est créé et il amène à sortir de soi pour tendre vers l'autre, devenant un interstice dans la logique de l'œuvre qui s'active au contact, ou à l'idée du contact.

p. 30/31

Les machines vidéocinétiques de **Pascal Dufaux** sont à la fois des dispositifs de captation et des objets à examiner. Chaque version utilise un procédé quelque peu différent, proposant un regard tourné vers l'individu et son corps ou vers l'individu dans un paysage. Les formes de ces machines, impressionnantes par leur structure technologique, impliquent en revanche un travail des volumes qui les rend sculpturales. L'artiste pose son regard sur le monde dans lequel il prend place, sur l'environnement qui l'entoure avec certains filtres, ceux des lentilles ou des dispositifs, et sur soi par ricochet. Il donne à voir l'espace quotidien comme il est, tente de capter ces multitudes d'images qui sont partout, sans cesse, à chaque instant, à chaque endroit où son regard se pose, mais sans les choisir, en laissant la caméra tourner.

Durant sa résidence à Est-Nord-Est, Pascal Dufaux a mis en pratique la *Machine vidéocinétique # 4* dont la forme centrale est plutôt organique et autour de laquelle gravitent la caméra infrarouge et son contrepoids à la manière d'un système solaire. La machine peut enregistrer de façon circulaire des images de la qualité d'une vidéo de surveillance. L'image est couchée et défile sur l'écran, au moment de la captation, du haut vers le bas, créant un déroulement continu que l'on s'habitue à voir passer malgré son inclinaison. On note aussi des retours sur des images produites quinze secondes plus tôt, ancrant plus facilement les souvenirs. Les résultats de ces captations relèvent certainement d'un univers onirique, du moins imagé, laissant émerger toutes sortes de présences et favorisant l'occurrence des phénomènes, voire des apparitions. Le projet qui résulte des captations *in situ* à Saint-Jean-Port-Joli, *Infrarouge jusqu'à la nuit*, se déclinera en une vidéo regroupant différents temps, différents espaces de la région, montée grâce à ces sauts et, probablement, présentée avec une trame sonore.

Les machines de Pascal Dufaux entretiennent un rapport à l'espace qui est du domaine de la sculpture. Elles posent dans un lieu en créant des relations par l'image avec l'environnement, en devenant même une partie de ce paysage, mais aussi en réactivant l'art du portrait, un portrait vivant qui surgit à travers ces rencontres.

p. 32/33

Faye Mullen conçoit son travail performatif comme un travail de la sculpture : le corps est matériau dans un espace architectural qu'elle pratique et active. Chacune de ses actions est spécifique au lieu qu'elle investit. Même dans les présentations visuelles de ses œuvres, elle pense les dispositifs comme des objets ; ainsi l'écran de la vidéo ou le papier photo sont pensés dans leur rapport tridimensionnel à l'espace.

L'artiste explore le moment de basculement entre la présence et sa disparition. Dans ses œuvres performatives, il y a toujours cet exercice du corps qui s'éteint presque, qui se fige dans un espace mais qui ne dépasse pas la limite, qui revient et qui interroge la perte possible. Durant sa résidence, elle a fait un travail sur le lieu en se l'appropriant, en devenant une partie de celui-ci. Sa photographie très grand format intitulée *Vénus* reprend une puissante figure symbolique de la femme nue sur un cheval blanc, une métaphore de la sexualité féminine où du corps en contact direct avec l'animal se dégage du sang menstruel. La vidéo *à la dérive* réalisée à Kamouraska montre Mullen nue, couchée sur la grève à marée basse. L'eau monte à une vitesse constante et vient progressivement la faire flotter avant d'emporter son corps. L'image de la femme nue allongée fait écho à des figures mythiques de l'histoire de l'art où elle est souvent symbole de vulnérabilité ou de passivité. À l'inverse, Mullen montre un corps fier en révélant les tensions entre sexualité et mythologie, objet et paysage.

Durant son séjour, elle a également réalisé une caisse en bois dans laquelle elle se laissera tomber tous les jours durant un an. Elle enregistrera ces chutes comme autant de mises à l'épreuve du corps dans un environnement construit. Ce projet expose clairement la notion de durée, son travail étant plutôt processus que finalité, et l'endurance imposée à son corps, qui se retrouve dans toutes ses œuvres. La performativité implique la construction narrative du corps dans sa relation à l'espace ainsi qu'avec le soi et implique la présence comme témoin de l'absence.

Alors que l'on peut concevoir la sculpture comme un objet statique et contemplatif, Michael Borowski, Pascal Dufaux et Faye Mullen démontrent que le dispositif tridimensionnel, qu'il s'agisse du corps, de la machine ou de l'objet, peut s'activer par l'action, le mouvement ou l'utilisation. Ils permettent alors de définir un rapport à l'espace qui s'affirme comme relation.

.. ..

Lors de ma résidence à Est-Nord-Est, je me suis concentrée sur deux projets d'écriture et d'exposition qui allaient être présentés durant l'automne 2012 à la galerie Espace Projet où j'étais alors responsable de la programmation et parfois commissaire. Comme je partais quelques jours après pour un stage de trois mois au Musée d'art contemporain de Lyon, le contexte de la résidence m'a permis de concentrer toute mon attention sur ces deux projets et d'y travailler en amont. Je me suis créé une petite routine d'un mois en travaillant religieusement de 9 heures à 17 heures tous les jours dans mon bureau/atelier, prenant ensuite une longue marche ou faisant un grand tour de vélo sur la route 132. Il faut dire que l'environnement dans lequel se trouve Est-Nord-Est est propice au calme et à la concentration : j'y ai fait plusieurs lectures en lien avec les projets sur lesquels je travaillais (les expositions solos d'Andrée-Anne Blacutt et de Sabrina Desmarreau) et j'ai pu rédiger des textes substantiels qui ont perduré après les expositions. Cela m'a permis de constater qu'il serait idéal, quand on prépare un texte ou une exposition, de bénéficier de tout ce temps et de cette liberté qu'offre le contexte d'une résidence. J'ai également eu la chance de rencontrer de merveilleux artistes avec qui je suis toujours en contact et avec qui j'aimerais retravailler. Michael Borowski a d'ailleurs participé à l'exposition *Ready-made : 100 ans plus tard*, que j'ai organisée en janvier 2014 à Espace Projet.

CATHERINE BARNABÉ

(Translation by Käthe Roth)

When we look at the practices of the artists in this summer's residency, one observation emerges: all three have a sculptural approach to their work. Beyond producing an object, an apparatus for capturing images, or a performance, they are interested in a relationship with the space that is reflected in terms of volumes and shapes, of presences and movements. Bodies and objects are considered in terms of their environment: they forge links that encourage a gesture, necessitate an action. These shapes must be applied to be effective.

The relationship with the actual environment of the region was important in the artists' processes. They allowed their artworks to adapt to their new context and seized the opportunity to work with the site and the available resources. Above all, they let things happen, took the time to let evidence arise.

p. 28/29

Michael Borowski makes objects with structures that are rethought to slightly divert their functions, induce an upheaval in the notions of public and private, and provoke encounters. He sets up these notions by making transfers: he brings domestic objects into the shared space, displacing the functions of everyday tools. For example, in his series *Make/Shift* (2011), he created installations with domestic furniture whose structure he transformed, thwarting their ergonomic aspect to make them usable by two people at once, in order to encourage encounters in public spaces. For instance, a back-to-back bathroom sink is set on a city sidewalk, armchairs are placed facing each other in the exhibition space, and one bed is grafted to another.

During his stay at Est-Nord-Est, Borowski worked mainly on three projects that also fall within the themes of the everyday and the encounter, but on a smaller scale. He designed his artworks so that they have to be used simultaneously by two or three people or else they cannot be used at all, thus pushing the concept of his works a bit further by constraining them to the relationship, even to mutual assistance. For instance, a cup is divided into three parts, each with a handle; two people may hold the cup for third person to drink out of it. The buttons on two shirts found in a second-hand

store are replaced by magnets, forcing bodies to be attracted to each other. A legless portable kitchen table, resembling a cigarette girl's tray, is used by two people who carry it with straps.

These objects, which are usable though not terribly functional, thus offer a relationship with the space in terms of contact and closeness to the other. The object that is created brings people beyond themselves to reach out to the other, becoming an interstice in the logic of the artwork that is activated through contact, or through the idea of contact.

p. 30/31

Pascal Dufaux's video-kinetic machines are both recording mechanisms and objects to be examined. Each version uses a slightly different process, offering a gaze turned toward the individual and his or her body or toward the individual in a landscape. Although these machines are impressive for their technological structures, they nevertheless involve the creation of volumes that makes them sculptural. Dufaux's artworks report on a gaze turned on the world in which they are placed – on the environment that surrounds them – with certain filters, those of the lenses or mechanisms, and on the self by ricochet. It shows the everyday space as it is, tries to capture the multitude of images all around, constantly, every moment, in every place where its gaze lands, but without choosing them, as the camera turns.

During his residency at Est-Nord-Est, Dufaux set up his *Machine vidéocinétique #4*, which has a fairly organic form, around which the infrared camera and its counterweight orbit like a solar system. The machine records images in a circular pattern with the aesthetic of a surveillance video. The captured images are put on screen and scroll from top to bottom, creating a continuous unfolding that one gets used to seeing go by despite its angle. There are also jumps backward; sometimes an image reappears after about 15 seconds, instantly creating memories. The results of these captures reveal a dreamlike – or at least image-filled – world, allowing all sorts of presences to emerge and encouraging the surfacing of apparitions. The project resulting from these *in situ* captures in Saint-Jean-Port-Joli, *Infrarouge jusqu'à la nuit*, will take the form of a video grouping different times and spaces in the region, edited with jump cuts and probably presented with a sound track.

Dufaux's machines maintain a relationship with space that is within the realm of sculpture. Placed in a site, they create connections with the environment through images, even becoming part of the landscape. But they also revive the art of the portrait – a living portrait that arises through these encounters.

Faye Mullen conceives of her performative works through the language of sculpture: the body is material in an architectural space that she shapes and enlivens. Each of her action is specific to the site in which she performs. Even in the visual presentation of her works, she recognizes the apparatus as sculptural object; for instance, the video screen or photographic paper is considered in its three-dimensional relationship with the space.

Mullen explores the moment of tipping from presence into absence. In her performative works, there is always the involvement of the body that is almost extinguished, fixed in space without crossing the limit into absence, returning and challenging the potential loss. During her residency, Mullen worked in a site specifically by appropriating a context, becoming part of it. Her large-scale photograph entitled *Venus* draws on the powerful symbolic figure of a nude woman on a white horse, a metaphor for female sexuality, in which the body, in direct contact with the animal, release a flow of menstrual blood. The video *à la dérive*, produced in Kamouraska, portrays Mullen naked, lying on the dry shore at low tide. The water rises at a constant speed, progressively lifting her until she is floating and then carrying away her body. The image of the reclined naked woman echoes the mythical nude figures of art history, often portrayed as a symbol of vulnerability or passivity. In contrast, Mullen performs a strong body by revealing the tensions between sexuality and mythology, between object and landscape.

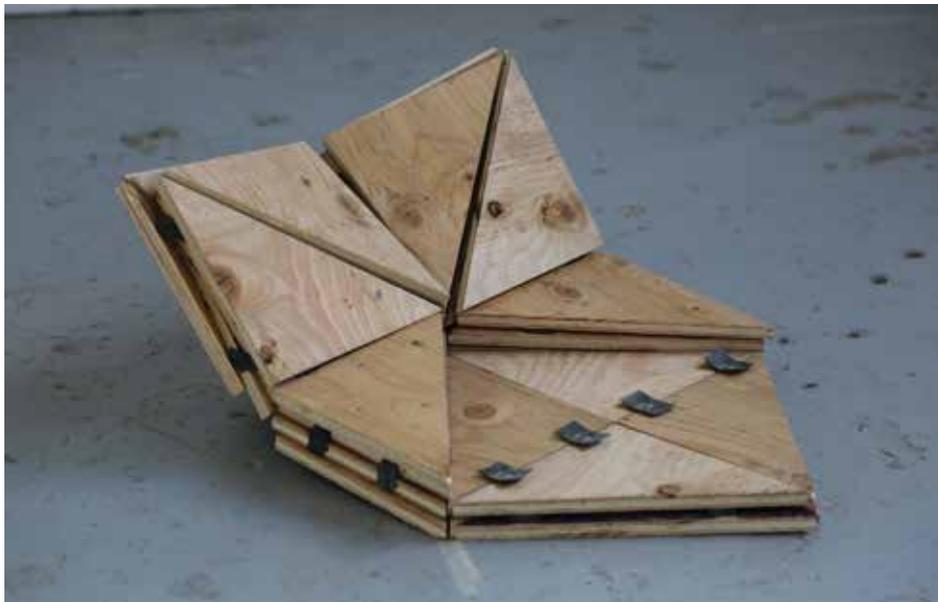
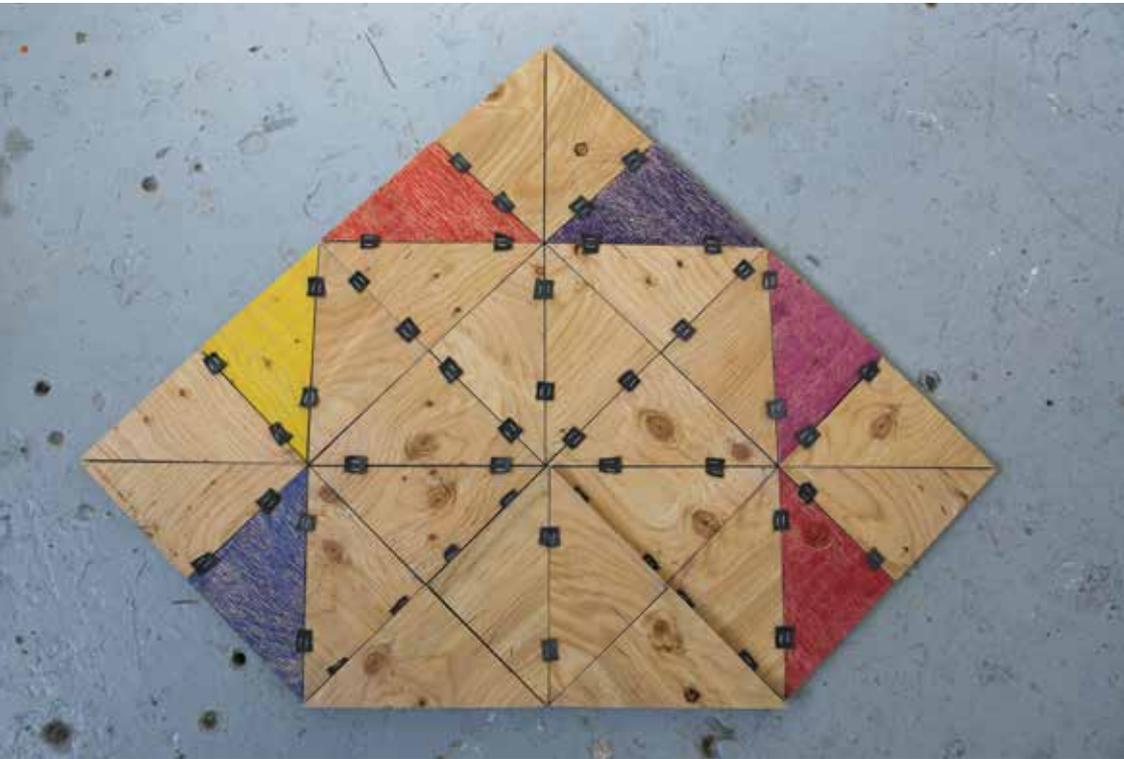
During her residency, Mullen also constructed a wooden crate in which she will allow herself to fall every day for a year. The sound of the body falling is recorded. Through this work she challenges our understanding of the body in relation to a constructed environment. This project clearly demonstrates Mullen's commitment to exploring the notion of duration, her practice as being one driven by process and her endurance that she demands of her body, which are themes that surface in all of her work. The performativity involves the narrative construction of the body in it's relationship to context (space, self) and illustrates presence as a form of trace to the absence evidenced in her work.

Although sculpture may be conceived of as a static and contemplative object, Michael Borowski, Pascal Dufaux, and Faye Mullen show that the three-dimensional device, whether it is a body, a machine, or an object, may be activated by action, movement, or use. They therefore make it possible to define a connection with space that is stated as relationship.

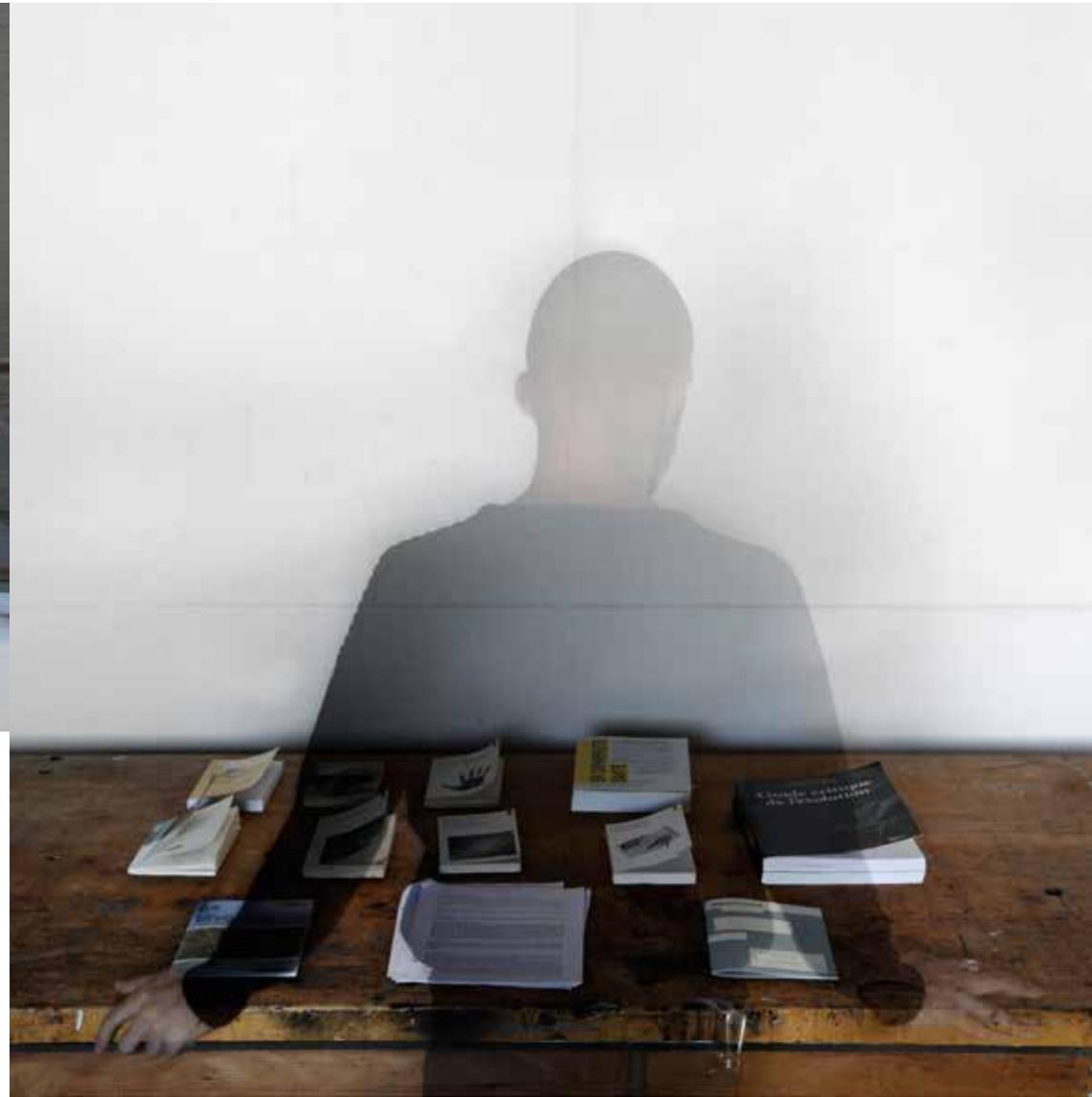
.. ..

During my residency at Est-Nord-Est, I concentrated on two writing and exhibition projects that were to be presented in the fall of 2012 at Galerie Espace Projet, for which I was responsible for programming and sometimes acted as curator. As I was leaving a few days later for a three-month internship at the Musée d'art contemporain de Lyon, the context of the residency allowed me to concentrate all my attention on these two projects and work on them ahead of time. I created a little routine for myself for a month, working religiously from 9 o'clock to 5 o'clock every day in my office/studio and then taking a long walk or a long bike ride on Route 132. I must say, the environment surrounding Est-Nord-Est is propitious to calm and concentration: I was able to read a good deal in relation to the projects on which I was working (solo exhibitions by Andrée-Anne Blacutt and Sabrina Desmarteau) and to write substantial essays that had a life after the exhibitions. Through this experience, I observed that it is ideal, when one is preparing a piece of writing or an exhibition, to benefit from all the time and freedom that a residency offers. I also had a chance to meet marvellous artists, with whom I'm still in contact and would love to work again. In fact, Michael Borowski participated in the exhibition that I organized in January 2014 at Espace Projet, *Ready-made: 100 ans plus tard*.











STÉPHANIE BERTRAND

p. 44/45

Marie-Johanna Cornut's practice sets up the antagonistic poles of representation and the event as facing mirrors in a mise-en-abyme. While unquestionably cheeky, her works deliberately thwart play by travesty the rules of engagement as a means of bringing the ineffective workings of a given community or congregation of visitors to the fore. Through a series of recognizable visual cues, her pieces suggest an impracticable script that tampers with official directives and normative behaviors in order to arrest potential participation. In this way, Cornut's works establish the conditions of a flat-pack ritual festivity that foreshadows the event of an impossible assembly. They generate a field of inaction where impotent sculptures and awkward installations become the catalysts for a specific reordering, within which spectacle is tantamount to imminent collapse, as opposed to a force of mediation. Often staged in loaded site-specific contexts, Cornut's works occupy space as if waging an obstinate protest against the makings of: the functional, the regulated, the dynamic, the orderly, the productive, the communal. In some instances, they present a literal declension of inoperative scenarios via a series of mutilated objects – ex: unusable tennis rackets or javelin poles – which represent dis-functional copies of a performance prop or tool. In other instances, they stage an experiment in gestalt theory: an exercise in filling in the dots. Laid out in a theatrical display, bits and pieces of a deconstructed or perforated whole index a hypothetical or incomplete object that should have made its full appearance onto the scene. Overall, Cornut's works are both labor-intensive and rapidly consumable in the spirit of a party that takes ages to prepare but lasts only for a short while, offering up a reflection of the increasingly precarious states of distraction and celebration in which we view art.

p. 46/47

Rémi Groussin's practice channels the crack “can't look away” buzz of a roaring white trash party complete with pimped out cars, bonfires, fun parks, suspended dirt bikes, piled up truck tires and American Apparel gymnastics. Yet, his subjects are always filtered through a cinematic aesthetic that sets up their entertainment value as an ecstatic flash and burn hallucination, immediately followed by a nauseating hangover come down. There is a deliberate vacuity to the work, an inherent self-collapse that moves beyond the tragi-comic to mine the depths of the pathetic, of apathy. Indeed, Groussin's approach defies the fundamental myth of the artist by embracing today's pervasive lack of inspiration. His works rev up the codes of a neutralized mass culture obsessed with absolute amateurism, where everyone's living room talent show might bask in the aura of YouTube's global limelight. His pieces have the quality of improvised after-dinner rehearsals by grown-up kids turned art world hipsters. In spite of their careful choreographies and reliance upon craftsmanship and trade secrets – marble veneer painted on the hood of a crashed car, stage makeup transforming Groussin into the victim of a near-fatal accident, and so forth – they manage to resist memorialization. Indeed there is nothing particularly memorable about a pole dancing down, a Guitar Hero concert or an amusement park joy ride, no matter how compelling. But therein lies the enduring relevance of Groussin's work. His practice defies the commonplace art world strategy to look for the magical singular in the everyday, evacuating it instead to reveal the final – one might almost say apocalyptic – banality of our vernacular world. It testifies to a truth to subject made possible by Groussin's clear lack of cynicism and genuine engagement, not from the position of a highbrow academic observer, but from that of an artist keenly talking about his generation.

Often developed and realized in close collaboration with scholars from different fields, **Sebatien Lacomblez's** expansive multidisciplinary projects stem from an ongoing epistemological research into the way in which various forms of knowledge mediate our understanding of the world. His artistic practice borrows working protocols and procedures from the natural and the social sciences. Lacomblez favors an approach aimed at demonstration over mere presentation, rejecting art's symbolic capacity. His installations frequently transpose elements from the research laboratory and the natural history museum into the white cube gallery, as a means to designate the latter as a formative and aseptic autonomous zone within which he might implement and run set parameters and conditions. But for all that his process shares with the aforementioned disciplines, his works avoid propping up didacticism as an end. Instead, they short-circuit the stable production of knowledge by integrating minimalism's formal language into their method, thus forgoing the burden of proof and finality associated with empirical data on the one hand, and the mediating character of representation on the other. In doing so, Lacomblez endeavors both to redirect various scientific disciplines' scope of inquiry via repurposed social and biological experiments, and to debunk popular beliefs that have been vulgarized and disseminated through the mass media. To this end, his works often focus on instances where technical knowledge has filled the gaps opened up by exceptions to cement universal systems, thus creating instrumentalized worldviews. His projects revisit laws deemed natural and therefore beyond judgment, to reveal the concerted series of approximations and generalizations behind every given absolute – whether it is by successfully cross-breeding different taxonomic groups of snakes to demonstrate our flawed definition of 'species,' or by mounting research displays around perfect pyrite cubes to prove that despite popular belief, compounded by blockbuster films like *2001: A Space Odyssey* (1968) and *Prometheus* (2012), straight lines can be found in nature.

Kate Lepper's practice draws on aesthetic codes associated with both commodity culture and the Green movement as a means to articulate a present-day political, ethical and economic entanglement with the natural world, equally marked by a sense of dooms-day environmental urgency, as by a hedonistic law-of-the-jungle market paradigm. Her works pit the morally cumbersome visual language of eco-politics against the light happy shiny feel of neon plastics via the unexpected breeding ground of performance technology, often corrupting vivid high efficiency camping/sporting gear and safety devices to the point of formal design. Lepper deliberately takes on the eco markers' hefty burden of civic duty, collective responsibility and concerted compromise, marrying it with the guilt-ridden consumer appeal and accessibility of bright synthetic materials, not as a means to void the former's lofty claims and purposes, but to show the inextricable ramifications of these two seemingly antithetical frameworks. Informed by Post-Colonial questions, she transposes this problematic rapport into artistic terms, investigating both the grand designs of immersive environments and the dumb, vegetative state of inert objects (or "autonom" in the artist's words) – their literal mute-ity in the face of our insatiable desire to see them speak. Through this process, Lepper endeavors to articulate the inherent connections that bind matter, gestures and ideology into myriad configurations of power and value. Acknowledging that sentient influence runs as deep as quantum spooky action (the mutual sway of observer and observe), she transposes the antagonistic forces of creation and entropy into the terms of a harm/benefit ratio as a means to address "environmental and human health problems related to production, maintenance and disposal"¹. In this way, Lepper engages a reflection into the manner in which artistic practices, environmental movements and economic agendas all filter matter into resources, highlighting the vital impacts and malignant corollaries of such instrumental forms of mediation.

1. Lepper, Kate. From discussions between the artist and the author.

STÉPHANIE BERTRAND

(Traduction de Nathalie de Blois)

p. 44/45

La pratique de **Marie-Johanna Cornut** érige les pôles opposés que sont la représentation et l'événement, tels des miroirs se faisant face dans une mise en abyme. Tout en étant éminemment provocateur, son travail entrave volontairement toute possibilité de jeu en parodiant les règles de l'engagement de manière à mettre en évidence les rouages inefficaces de communautés ou de groupes de visiteurs donnés. Par l'intermédiaire d'une série de repères visuels reconnaissables, ses œuvres suggèrent un scénario improbable dans lequel les directives officielles et les comportements normatifs sont trafiqués de manière à entraver toute tentative de participation. Les œuvres de Cornut mettent ainsi en place les éléments et les conditions d'une célébration rituelle en pièces détachées, dans l'attente d'un éventuel assemblage impossible. Elles créent un champ d'inaction où des sculptures impotentes et des installations incongrues deviennent les catalyseurs d'une réorganisation spécifique, au sein de laquelle le spectacle correspond davantage à un effondrement imminent qu'à une force de médiation. Souvent exposées dans des cadres *in situ* chargés, les œuvres de Cornut occupent l'espace comme si elles montaient une protestation obstinée contre les caractéristiques mêmes de ce qui est fonctionnel, réglé, dynamique, ordonné, productif, communautaire. Dans certains cas, elles présentent une déclinaison littérale de scénarios inopérants, par le truchement d'une série d'objets mutilés, par exemple des raquettes de tennis ou des javelots inutilisables, représentant des copies dysfonctionnelles d'accessoires ou d'outils. Dans d'autres cas, elles mettent en scène une expérience de gestaltisme : une sorte d'exercice visant à combler les vides. Présentées dans un décor théâtral, ces bribes d'un tout lacunaire ou déconstruit sont l'indice d'un objet hypothétique ou incomplet qui aurait dû faire sa pleine apparition en scène. Dans l'ensemble, les œuvres de Cornut requièrent un travail acharné et se consomment rapidement, à l'image d'une fête qui prend une éternité à préparer, mais qui ne dure qu'un court laps de temps. Elles offrent un reflet des états d'inattention et de célébration de plus en plus précaires qui caractérisent notre vision de l'art.

p. 46/47

Avec ses images de voitures modifiées, de feux de joie, de parcs d'attractions, de moto-cross suspendus, de pneus de camion empilés et de vêtements de culture physique, la pratique de **Rémi Groussin** évoque le spectacle hypnotique d'une fête *white trash*¹ tonitruante dont il serait impossible de détourner le regard. Pourtant, ses sujets sont toujours présentés à travers le filtre d'une esthétique cinématographique qui leur confère une valeur de divertissement équivalente à celle d'une hallucination fugitive exaltée immédiatement suivie d'une gueule de bois nauséuse. Son travail affiche une vacuité délibérée, une forme d'auto-effondrement intrinsèque qui va au-delà du tragicomique pour exploiter les profondeurs du pathétique, de l'apathie. En effet, Groussin défie le mythe fondamental de l'artiste grâce à une approche qui embrasse le manque d'inspiration généralisé de notre époque. Ses œuvres raniment les codes d'une culture de masse neutralisée, obsédée par l'amateurisme absolu, où, grâce à YouTube, n'importe quel spectacle de salon peut se nimer du halo de la célébrité mondiale. Elles rappellent la qualité d'un numéro improvisé après le souper par de grands enfants métamorphosés en représentants branchés du monde de l'art. En dépit de leurs chorégraphies soignées et du fait que leur réalisation repose sur un savoir-faire et des secrets propres au métier – placage de marbre peint sur le capot d'une voiture accidentée, maquillage de théâtre transformant Groussin en victime d'un accident presque fatal, etc. –, elles parviennent néanmoins à résister à la commémoration. En effet, il n'y a rien de particulièrement mémorable dans le spectacle d'un clown faisant de la danse à la barre verticale, d'un concert de *Guitar Hero* ou d'une virée dans un parc d'attractions, aussi captivant que cela puisse être. Mais c'est en cela que réside la pertinence durable de l'œuvre de Groussin. Sa pratique défie la stratégie usuelle du monde de l'art, qui vise à rechercher la magie dans le quotidien, en évacuant au contraire cette dernière de manière à révéler la banalité ultime – on pourrait presque dire apocalyptique – du monde qui nous entoure. Son œuvre témoigne d'une fidélité au sujet rendue possible grâce à l'absence manifeste de cynisme et à l'engagement sincère de Groussin, lequel adopte non pas la posture de l'observateur intellectuel, mais celle de l'artiste désireux de parler de sa génération.

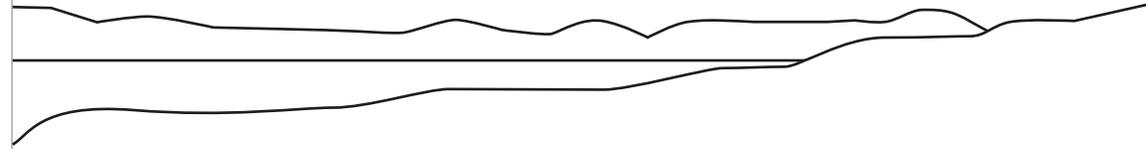
1. Blancs pauvres du sud des États-Unis.

Souvent élaborés et réalisés en étroite collaboration avec des spécialistes de différents domaines, les projets multidisciplinaires d'envergure de **Sébastien Lacomblez** découlent d'une perpétuelle recherche épistémologique portant sur la manière dont des formes diverses de connaissance influencent notre compréhension du monde. Sa pratique artistique emprunte des protocoles et des procédures de travail aux sciences naturelles et sociales. Privilégiant une approche qui vise à démontrer plus qu'à présenter, Lacomblez rejette le pouvoir symbolique de l'art. Ses installations transposent souvent des éléments provenant de laboratoires de recherche et de musées d'histoire naturelle dans le cube blanc de la galerie afin de faire de cette dernière une zone autonome formative et aseptisée, au sein de laquelle il est possible à l'artiste d'établir et d'exploiter des paramètres et des conditions déterminés. Mais, en dépit des correspondances entre sa pratique et les disciplines susmentionnées, les œuvres de Lacomblez s'abstiennent de faire du didactisme une fin en soi. Elles court-circuitent plutôt la production stable de connaissances à travers l'introduction dans leur procédé d'éléments formels minimalistes, renonçant ainsi au fardeau de la preuve et à la finalité associés aux données empiriques, d'une part, et au rôle médiateur de la représentation, d'autre part. Ce faisant, Lacomblez tente à la fois de réorienter le champ de recherche de différentes disciplines scientifiques par l'entremise d'expériences sociales et biologiques détournées, et de réfuter des croyances populaires qui ont été propagées par les médias de masse. À cet égard, son travail se concentre principalement sur des cas où les failles engendrées par les exceptions ont été comblées par la connaissance technique afin de consolider les systèmes universels et de créer ainsi des visions du monde instrumentalisées. Ses projets revisitent des lois dites naturelles, et donc hors de portée de tout jugement, pour révéler les diverses approximations et généralisations qui se cachent derrière toute forme d'absolu, que ce soit en menant à bien le croisement génétique de différents groupes taxonomiques de serpents pour mettre en évidence notre définition biaisée de la notion d'« espèce », ou en fabriquant des présentoirs montrant des cubes de pyrite parfaits afin de prouver qu'il existe des lignes droites dans la nature, malgré la croyance populaire que des superproductions telles que *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) et *Prometheus* (2012) ont contribué à renforcer.

La pratique de **Kate Lepper** s'inspire des codes esthétiques associés à la culture de la marchandise et au mouvement écologique afin d'évoquer l'enchevêtrement actuel entre le politique, l'éthique, l'économique et le monde naturel, caractérisé à la fois par un sentiment apocalyptique d'urgence écologique et un paradigme du marché basé sur l'hédonisme et la loi de la jungle. Transformant souvent des dispositifs de sécurité et des équipements de sport et de camping de haut rendement aux couleurs vives en de simples concepts formels, son travail met en opposition le langage visuel de l'écopolitique, lourd sur le plan moral, et l'esprit léger, joyeux et étincelant du plastique aux couleurs fluorescentes, et ce, par l'intermédiaire du terreau insoupçonné que sont les technologies de la performance. Lepper s'en prend délibérément au lourd fardeau du devoir civique, de la responsabilité collective et du compromis concerté qui se rattache aux repères écologiques en le mariant à l'attrait culpabilisant de la consommation et à l'accessibilité des matières synthétiques colorées, non pas pour annuler les nobles revendications et objectifs des premiers, mais pour mettre en évidence les ramifications inextricables de ces deux cadres de référence en apparence opposés. S'inspirant de questions postcoloniales dont elle transpose les enjeux complexes dans le champ de l'art, Lepper explore l'approche ambitieuse des environnements immersifs de même que le caractère muet, végétatif des objets inertes (ou « autonomes », selon les termes de l'artiste) – leur mut(in)isme littéral face à notre désir insatiable de les voir parler. Par ce processus, Lepper tente d'exposer les connexions intrinsèques par lesquelles la matière, le geste et l'idéologie s'unissent en une myriade de configurations de pouvoir et de valeur. Reconnaissant que le sensible peut exercer une influence aussi profonde que l'observation en physique quantique (l'emprise réciproque de l'observateur et de l'observé), elle transpose les forces antagonistes de la création et de l'entropie en rapport avantage/inconvénient, ce qui lui permet d'aborder « les problèmes liés à l'environnement et à la santé se rapportant à la production, à l'entretien et au traitement des déchets¹ ». En ce sens, Lepper engage une réflexion sur la manière dont les pratiques artistiques, les mouvements écologiques et les programmes économiques filtrent la matière pour en faire des ressources, soulignant ainsi les impacts critiques et les corollaires néfastes de ces formes nécessaires de médiation.

1. Conversation de l'auteure avec Kate Lepper.

Liste des œuvres / List of Works



p. 08/09

Matthew Cowan

Né à Auckland, Nouvelle-Zélande (1974). — Vit et travaille à Auckland.
 Born in Auckland, New-Zealand (1974). — Lives and works in Auckland.



Flowerbeard, 2012, impression numérique, dimensions variables. Photo : Matthew Cowan — *In Order to See the Past, We Have to Walk Backwards Into the Future*, 2012, bois, colle, acrylique, vernis, dimensions variables.
 — *Maple Syrup Duct Costume*, 2012, impression numérique, dimensions variables. Photo : Matthew Cowan

p. 10/11

Kip Jones

Né à Victoria, Canada (1954). — Vit à Toronto et travaille à Toronto et à Ottawa.
 Born in Victoria, Canada (1954). — Lives in Toronto and works in Toronto and Ottawa.



Cinq Isles phase 3, 2012, documentation d'une des cinq phases, bois, métal, aimants, dimensions variables.
 — *Cinq Isles phase 3*, 2012, documentation d'une des cinq phases, bois, métal, aimants, dimensions variables.

p. 12/13

Julie Trudel

Née à Montréal, Canada (1977). — Vit et travaille à Montréal.
 Born in Montreal, Canada (1977). — Lives and works in Montreal.



Vue de l'atelier. — *Tests 53 et 54*, 2012, acrylique et gesso sur contreplaqué de merisier russe.
 — *Test 27*, 2012, acrylique sur merisier russe.

p. 14/15

Joo-Hee Yang

Née à Séoul, Corée du Sud (1983). — Vit et travaille à Marseille et à Séoul.
 Born in Seoul, South Korea (1983). — Lives and works in Marseille and Seoul.



Sculpture hygrométrique, 2012, bouleau jaune, érable, tilleul, dimensions variables.
 — Vue de l'atelier. Travail en cours de l'œuvre *Sculpture hygrométrique*.

p. 16/25

Lisa Myers

Née à Milton, Canada (1969). — Vit et travaille à Toronto et à Port Severn.
 Born in Milton, Canada (1969). — Lives and works in Toronto and Port Severn.

p. 28/29

Michael Borowski

Né à Boston, États-Unis (1981). — Vit et travaille à Albuquerque.
Born in Boston, USA (1981). — Lives and works in Albuquerque.



Animal Magnetism (détail), 2012, chemises, aimants en néodyme, dimensions variables. — *Hold* (avec participants), 2012, céramique, 12,7 x 10,16 x 10,16 cm. — *Take Out* (avec participants), 2012, bois, métal, vinyle récupéré, tissu, 10,16 x 81,28 x 50,8 cm (ouvert), 40,64 x 50,8 x 20,32 cm (fermé).

p. 30/31

Pascal Dufaux

Né à Marseille, France (1963). — Vit et travaille à Montréal.
Born in Marseille, France (1963). — Lives and works in Montreal.



Machine de vision #4 avec chariot de transport, batteries et moniteurs, pour tournage en extérieur. — *Infrarouge avant la nuit _ portrait d'arbre 01*, 2013, impression jet d'encre sur polypropylène, 20,4 x 26,7 cm. — *Infrarouge avant la nuit _ Michael*, 2013, impression jet d'encre sur polypropylène, 20,4 x 26,7 cm. — *Machine de vision #4*, 2012, acier inoxydable, aluminium, impression 3D chromée, moteur, contrôleur, caméra infrarouge, système électronique, 150 x 23 x 75 cm. Photos : Pascal Dufaux

p. 32/33

Faye Mullen

Né à Niagara Falls, Canada. — Vit et travaille à Toronto et à Niagara.
Born in Niagara Falls, Canada. — Lives and works in Toronto and Niagara.



Vénus, 2012, photographie grand format, impression chromogène, 121,92 x 81,28 cm. — *À la dérive*, 2012, vidéo HD (silencieux), 19 min 11s. — *À la dérive*, 2012, vidéo HD (silencieux), 19 min 11s. Photos : Faye Mullen

p. 34/41

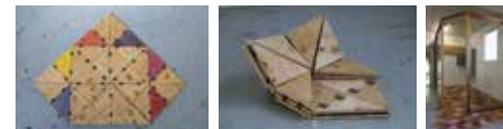
Catherine Barnabé

Née à Québec, Canada (1984). — Vit et travaille à Montréal.
Born in Quebec, Canada (1984). — Lives and works in Montreal.

p. 44/45

Marie-Johanna Cornut

Née à Sarcelles, France (1986). — Vit et travaille à Toulouse et à Paris.
Born in Sarcelles, France (1986). — Lives and works in Toulouse and Paris.



État des possibilités, 2012, bois, caoutchouc, 75 x 75 x 1,5 cm. — *État des possibilités*, 2012, bois, caoutchouc, 75 x 75 x 1,5 cm. — *Conceptual Flooring (Sol L)*, 2012, bois, 280 x 100 cm.

p. 46/47

Rémi Groussin

Né à Lille, France (1959). — Vit à Toulouse.
Born in Lille, France (1959). — Lives in Toulouse.



Vue de l'atelier. — Dessin en cours, graphite sur papier. — *I.N.O.*, 2012, vidéo HD, 6 min 5 s. Photo : Steve Dionne

p. 48/49

Sébastien Lacombez

Né à Lobbes, Belgique (1983). — Vit à Bruxelles et travaille à Bruxelles et à Charleroi.
Born in Lobbes, Belgium (1983). — Lives in Brussels and works in Brussels and Charleroi.

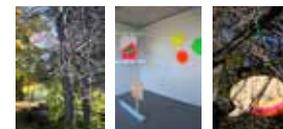


Vues de l'atelier.

p. 50/51

Kate Lepper

Née au Royaume-Uni (1974). — Vit et travaille en Nouvelle-Zélande.
Born in the United Kingdom (1974). — Lives and works in New Zealand.



Sans titre, 2012, tissu, contreplaqué, corde, poulie, dimensions variables. — *Autonom*, 2012, tissu, carton, contreplaqué, corde, mousse d'emballage, dimensions variables. — Sans titre, 2012, tissu, aggloméré, corde, poulie, dimensions variables.

p. 52/59

Stéphanie Bertrand

Née à Montréal, Canada (1979). — Vit et travaille à Salonique.
Born in Montreal, Canada (1979). — Lives and works in Salonique.

Table des matières / Table of Contents

Préface	02
Preface	04
Printemps/Spring 2012	07
Matthew Cowan	08
Kip Jones	10
Julie Trudel	12
Joo-Hee Yang	14
Auteure en résidence	16
Writer in residence	21
Lisa Myers	
Été/Summer 2012	27
Michael Borowski	28
Pascal Dufaux	30
Faye Mullen	32
Auteure en résidence	34
Writer in residence	38
Catherine Barnabé	
Automne/Fall 2012	43
Marie-Johanna Cornut	44
Rémi Groussin	46
Sébastien Lacomblez	48
Kate Lepper	50
Auteure en résidence	52
Writer in residence	56
Stéphanie Bertrand	
Liste des œuvres / List of Works	61

Cet ouvrage est édité par Est-Nord-Est sous la direction du comité de publication Traces écrites, soit Pierre Bourgault, Amélie Giguère, Martin Cuimont et Ariane Lord. Marie-Ève Beaupré et Geneviève Goyer-Ouimette siégeaient à ce comité en 2012. / This book is published by Est-Nord-Est, under the direction of the Traces écrites committee composed of Pierre Bourgault, Amélie Giguère, Martin Cuimont, and Ariane Lord. Marie-Ève Beaupré and Geneviève Goyer-Ouimette were sitting on the committee in 2012.

Révision du français / French editing
Micheline Giroux-Aubin et Anne-Marie Trépanier

Correction des épreuves / Proof Reading
Geneviève Goyer-Ouimette, Emmanuelle Bouet et Céline Arcand

Traduction vers le français / French translation
Nathalie de Blois et Anne-Marie Trépanier

Traduction vers l'anglais / English translation
Janet Logan et Käthe Roth

Conception graphique / Graphic design
Dominique Mousseau

Photographies / Photographs
Les photographies des œuvres ont été prises par Baptiste Grison, sauf indication contraire. Photographs of the artworks were taken by Baptiste Grison, unless otherwise indicated.

© Est-Nord-Est, les auteurs et les artistes / Est-Nord-Est, the authors, and the artists

Dépôt légal 2015
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada

Legal Deposit 2015
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Library and Archives Canada

ISBN 978-2-9809684-1-9

Est-Nord-Est, résidence d'artistes
335, avenue de Gaspé Ouest
Saint-Jean-Port-Joli, Québec
Canada G0R 3G0
www.estnordest.org

Tous droits réservés / All rights reserved

Équipe / Team 2015
Directrice / Director : Dominique Boileau
Adjoint à la direction / Assistant director : Richard Noury
Technicienne spécialisée, aide à la recherche / Specialized technician, Research assistant : Florence Vincent
Adjointe administrative / Administrative Assistant : Dominique Garon

Équipe / Team 2012
Directrice / Director : Ariane Lord
Adjointes à la direction / Assistant directors : Geneviève Loïselle, Myriam Lambert
Technicien spécialisé, aide à la recherche / Specialized technician, Research assistant : Denis Raby
Adjointe administrative / Administrative Assistant : Lucie Rochette

**CATHERINE BARNABÉ
STÉPHANIE BERTRAND
MICHAEL BOROWSKI
MARIE-JOHANNA CORNUT
MATTHEW COWAN
PASCAL DUFAUX
RÉMI GROUSSIN
KIP JONES
SÉBASTIEN LACOMBLEZ
KATE LEPPER
LISA MEYERS
FAYE MULLEN
JULIE TRUDEL
JOO-HEE YANG**



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Arts & Sculpture
SAINT-JEAN-POR-T-JOLI



pépinières
européennes
jeunes artistes