

Saint-Jean-Port-Joli

MÉMENTO
— **2014**
EST-NORD-
EST résidence
d'artistes

Saint-Jean-Port-Joli

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

— **MÉMENTO**
2014
EST-NORD-
EST résidence
d'artistes

L'importance de faire place au processus de création est la pierre angulaire à partir de laquelle la mission d'Est-Nord-Est (ENE) ainsi que ses activités de résidence et de publication se construisent. ENE soutient toutes les disciplines des arts visuels, de même que les pratiques d'écriture relatives aux arts actuels, en encourageant l'expérimentation de nouvelles techniques et méthodologies par l'offre d'un temps et d'un lieu d'exploration sans impératif de production ou de diffusion. L'activité de résidence est ainsi propice à l'exploration libre de nouveaux territoires de création, facilitée par l'accès à des ateliers techniques, des savoir-faire et des expertises locales. La publication *Memento* permet, quant à elle, d'observer et de documenter ces étapes nécessaires du travail artistique qui souvent nous échappent pour ne laisser que l'œuvre achevée.

Immersive, la résidence est à la fois atelier, demeure, communauté momentanée pour les artistes et auteur-e-s qui y séjournent. Situé dans le village de Saint-Jean-Port-Joli, sur la côte sud du fleuve Saint-Laurent, ce lieu favorise, par son emplacement géographique et ses installations, la recherche dans un environnement naturel et culturel riche, en milieu rural. La cohabitation de quatre artistes et un-e auteur-e sur une période d'un à deux mois lors des résidences permet de mener cet exercice réflexif dans un cadre collectif. La rencontre et le partage de connaissances constituent assurément la trame caractéristique de cette expérience, laquelle déborde le travail *en atelier* vers le travail *en résidence* qui, toujours, est inspiré par la singularité du lieu, du milieu et de la mission de l'organisme.

Memento est avant tout un espace-témoin des recherches et projets prototypes menés par les artistes au moyen d'images, captées en atelier, in situ ou dans le paysage, et de textes d'observation (analytiques, critiques, poétiques), rédigés le plus souvent par l'auteur-e qui partage la même période de résidence. Ces regards portés sur *l'art en train de se faire* sont aussi l'occasion féconde pour ENE de mettre en lumière la pratique des artistes et des auteur-e-s en art actuel d'ici et d'ailleurs, de réfléchir à la singularité de l'expérience même de la résidence (comme partie intégrante d'une démarche) et de réaffirmer l'importance du processus de création dans les parcours artistiques.

Memento est une publication numérique annuelle réalisée par ENE qui présente le travail des artistes sur une année de programmation, par saison. Chaque édition est divisée en trois parties (printemps, été, automne) afin de mettre en valeur l'unicité et la synergie qui caractérisent les groupes de résident-e-s. Les images et les textes proposés ne montrent généralement pas un travail fini, mais documentent plutôt la genèse d'une nouvelle idée, d'une recherche en évolution qui se poursuit ou se ramifie au-delà du séjour en résidence.

Memento se veut la trace d'une amorce de travail, le reflet du déploiement de la pensée (technique, matérielle, conceptuelle...) qui se tisse par essai-erreur, se dénoue lorsque les conditions sont favorables à l'égarement, s'imprègne des rencontres et des lieux. C'est entre autres cette errance créative qui se lit et se voit dans *Memento*.

Un énorme merci à toutes les personnes, artistes et auteur-e-s en résidence, de nous avoir ouvert la porte de leur atelier, et à toute l'équipe qui a participé à la réalisation de cette publication.

Bonne lecture,

Dominique Allard
Directrice artistique (2017-2020)

The importance of offering room for the creative process is the cornerstone upon which the mission of Est-Nord-Est (ENE) and its residency and publication activities are built. ENE supports all visual art disciplines, as well as writing practices related to contemporary arts, encouraging experimentation with new techniques and methodologies by offering time and space for exploration without an imperative for production or dissemination. So, activity in residency is propitious to free exploration of new creative territories, facilitated by access to technical workshops and local knowhow and expertise. The *Memento* publication, for its part, provides observations and documentation of these steps, essential to the work of artists, that often are hidden behind the completed work.

The residency is immersive, providing not only a studio and a living space but a temporary community for the artists and authors who come for a stay. Situated in the village of Saint-Jean-Port-Joli, on the south shore of the St. Lawrence River, ENE, through its geographic site and its facilities, fosters research in a natural environment with a rich culture, in a rural setting. With four artists and one author living communally for a one- to two-month period during residencies, this exercise of reflection takes place in a collective context. Encounters and the sharing of knowledge certainly provide the leitmotif for the experience, which goes beyond work *in studio* to work *in residency*—always inspired by the unique location, the community, and the organization’s mission.

Memento is, above all, a testimonial to the artists’ research and prototype projects expressed through images, captured in studio, in situ, or in the landscape, and observation texts (analytical, critical, poetic) written, usually, by the author who shares the same residency period. These glimpses of art in the process of becoming also offer a fertile opportunity for ENE to highlight the practices of artists and authors in contemporary art from here and abroad, to contemplate the ways in which the residency is experienced (as an integral part of an artist’s approach) and to reaffirm the importance of the creative process in artists’ development.

Memento is an annual digital publication produced by ENE. It presents the work of artists over a year of programming, by season. Each edition is divided into three parts (spring, summer, fall) to highlight the uniqueness and synergy that characterize each group of artists. The images and texts generally do not present finished work; rather, they document the genesis of a new idea, of research in evolution that continues or branches out beyond the stay in residency.

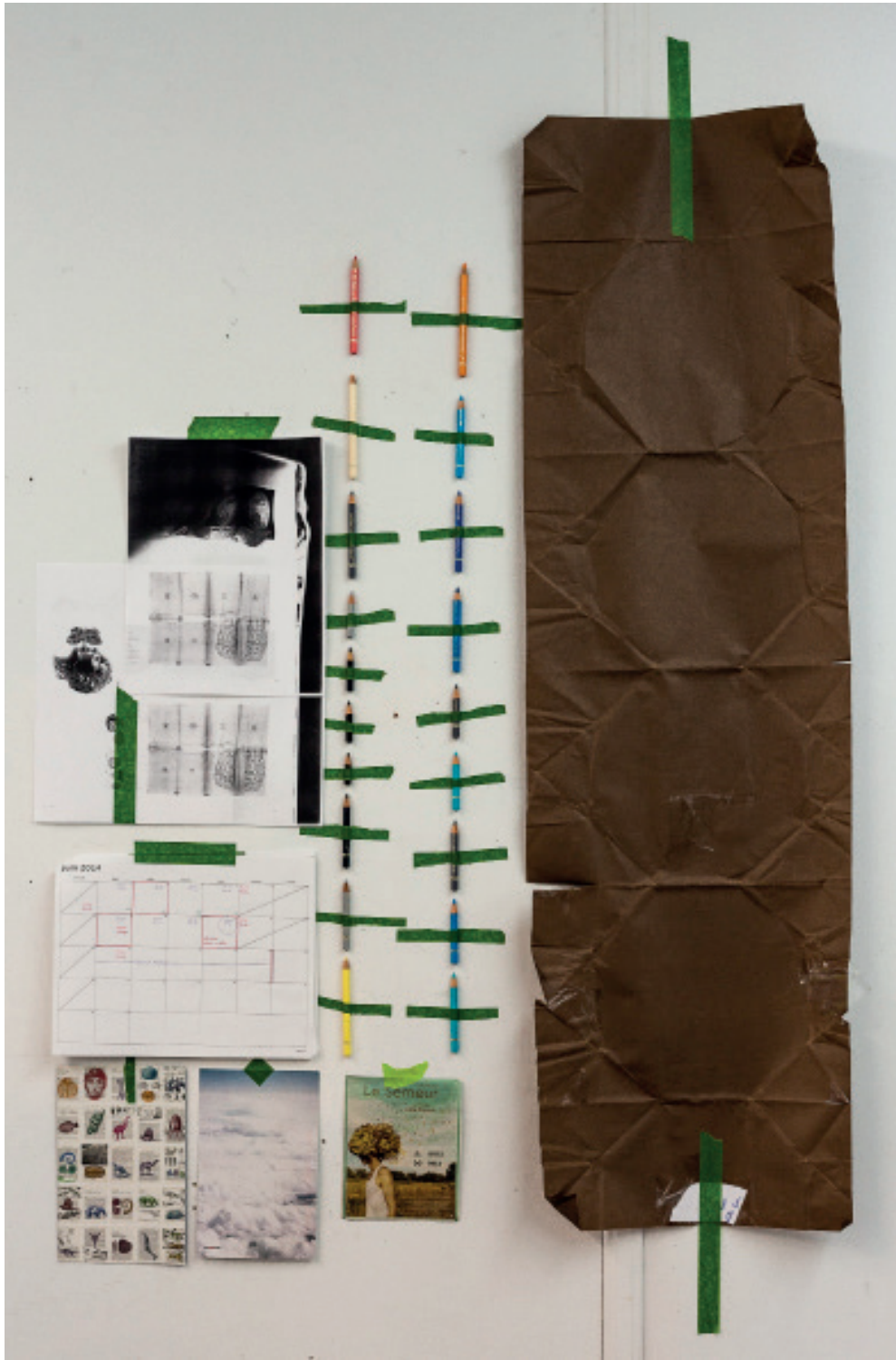
Memento is intended to be the trace of the inception of works, holding a mirror to how thought (technical, material, conceptual, or other) is deployed through trial and error, shaken loose when conditions are favourable to letting the mind wander, permeates into encounters and spaces. It is, among other things, this creative meandering that is read and seen in *Memento*.

A huge thank-you to all the artists and authors in residency, who opened their studios to us, and to the entire team that participated in producing this publication.

Enjoy your reading,

Dominique Allard
Artistic director (2017-2020)











ANDRÉ-LOUIS PARÉ

« À l'inverse du touriste moderne, consommateur qui se prend pour un voyageur, l'ethnologue se prend pour un sédentaire obligé de voyager¹. »

De nos jours, les voyages sont rarement exotiques. L'industrie du tourisme a détourné le désir d'aventure à son avantage. Et quand bien même le phénomène des résidences d'artistes n'interdit pas l'expérience touristique, les artistes voyagent d'abord afin d'accomplir ou de poursuivre un projet. À plusieurs égards, ce projet se distingue de celui qui cherche à se réaliser au sein d'une économie de marché. Pour la plupart, les projets artistiques, toujours singuliers, s'exercent au sein d'une mise en œuvre qui prend en considération le « récit de soi ». Aussi, dès mon arrivée au centre Est-Nord-Est, j'étais curieux de rencontrer les artistes invités à y séjourner en même temps que moi et d'apprécier des univers artistiques qui m'étaient jusqu'alors étrangers.

p. 12/13

Aram Han – Native de la Corée du Sud, Han habite désormais Chicago. Une grande part de son travail, que l'on peut associer à l'art textile, a pour thème l'immigration sur le sol états-unien, celle, principalement, des femmes qui travaillent dans l'industrie du textile. Lors de sa résidence, elle a poursuivi son projet de coudre à la main, sur une longue toile, les cent questions auxquelles un migrant doit répondre en vue de devenir citoyen des États-Unis d'Amérique. Apparemment solitaire, l'acte d'inscrire ces questions sur un tissu se veut solidaire de la condition sociale de celles qui tentent d'améliorer leur sort loin de leur pays d'origine. Pour rendre plus tangible cette intention, Han va à leur rencontre, discute avec elles de leur situation et leur demande de coudre une des questions sur un bout de tissu qu'elle pourra, par la suite, exposer. Coudre à la main ne nécessite qu'une aiguille et du fil, du matériel tout simple qui remonte au paléolithique supérieur. Pour en rappeler l'importance millénaire, mais aussi pour entretenir des liens avec le milieu, Han a demandé à des artistes et à des artisans de Saint-Jean-Port-Joli de fabriquer un exemplaire d'aiguille. Il ne s'agissait plus ici d'une aiguille pouvant servir à transpercer d'un fil

une surface. Comme objet, son utilité était transformée en plaisir pour le regardeur. Han en a elle-même créé une avec un grain de riz. Chez les Coréens, le riz appartient à la mythologie de la terre mère, de la terre nourricière. Son parcours d'artiste associe donc un symbole de la culture ancestrale à un outil dévolu principalement à la fonction de couturière, parcours qu'elle imprègne d'une réflexion sociopolitique sur le statut des personnes immigrées.

p. 14/15

Daniel Luchman – Luchman, sculpteur et vidéaste, habite Pittsburgh (É-U). Pour cette résidence, il a complété un projet amorcé durant ses voyages précédents et qui a pour nom *Replica of the Universe Methodology*. Dans l'espace qui lui sert d'atelier se trouve une accumulation de petits objets en plastique, produits de la culture de masse. Ce petit monde de miniatures est souvent intégré à des installations colorées donnant l'impression d'un paysage. Celles-ci suscitent une ambitieuse réflexion à propos du système des objets à l'ère de la société de consommation. En fait, qu'est-ce qu'un objet? D'un point de vue épistémologique, c'est ce qui s'oppose au sujet et se compose de matière. Mais, phénoménologiquement, il est constitutif de notre rapport au monde. Puisqu'ils pénètrent psychologiquement notre subjectivité, les objets ne sont plus seulement nos vis-à-vis objectifs. Pour envisager les divers aspects de l'objet, l'artiste endosse un sarrau blanc. En parodiant l'homme de science, il rappelle que ce monde peuplé d'objets est aussi le nôtre, qu'il participe de notre volonté d'être différents de la condition animale. Outre une installation mise en place dans son espace de travail, Luchman a produit, lors de sa résidence, une vidéo qui, sur un ton mi-sérieux, mi-humoristique, interroge notre relation avec certains objets du quotidien². Bien que souvent la vie de ces objets soit éphémère, elle façonne notre manière de vivre, elle conditionne notre appartenance à un monde que nous avons tendance à qualifier de matérialiste.

p. 10/11

Pawel Dzieman – Artiste multidisciplinaire d'origine polonaise, Dzieman vit à Londres. Parmi ses disciplines de prédilection, il y a la photographie. Lors de sa résidence, il a souhaité respecter l'esprit des lieux et s'intéresser plutôt à la sculpture. Son exploration du milieu était motivée par le désir de s'adapter à son environnement. Ce qu'il devait produire sur place devait donc de son parcours artistique. Cela a commencé avec la mise en place d'une colonne faite de bûches dont un des côtés a été peint avec un aérosol de couleur orange. Il a poursuivi sa quête sculpturale en accumulant dans son espace d'atelier divers objets glanés ici et là, parmi lesquels une longue branche en forme de point d'interrogation qu'il a soigneusement déposée au sol. Parallèlement à ce joyeux méli-mélo d'objets qui a résulté en une intrigante installation, Dzieman a rassemblé de ses mains des branches

délaissées sur un terrain rocheux longeant le fleuve pour en faire des « sculptures » qui, lorsqu'il les a jugées terminées, ont été brûlées à l'occasion d'une soirée où tous les artistes et le personnel d'Est-Nord-Est ont été conviés³. L'essentiel de sa résidence aura été de rassembler, de construire une sorte de sculpture sociale, sans trop en connaître l'issue. Comme un ethnologue, Dzieman s'aventurait sur le terrain des relations humaines, là où le rapport avec autrui importe. C'est d'ailleurs souvent ainsi qu'il procède dans son travail photographique. Dans une série intitulée *Lesson of Disobedience*, des individus manifestent devant l'objectif un sentiment de colère. Certes la colère, comme irruption physique du négatif, peut être vecteur de changements sociaux, mais que dire de la joie lorsqu'il s'agit de partager collectivement des moments de vie?

p. 08/09

Francys Chénier – Chénier est un artiste de Montréal dont la pratique s'associe au monde de la littérature. Lui-même se dit artiste-bibliothécaire. Il aime les livres, il aime les lire, il incite les autres à les lire. Non pas tous les livres, mais certains d'entre eux dans lesquels il reconnaît une valeur poétique. Durant sa résidence, il a soigneusement aménagé son espace de travail en un lieu de lecture, mais aussi d'écriture et de dessin. Il a produit vingt-quatre dessins correspondant aux heures du jour. À chacune des heures il s'est rendu à un endroit d'où il pouvait pendant de longues minutes observer le ciel, qu'il soit bleu resplendissant, gris sombre à la brunante, rose à l'aurore, ou encore gris blanc lorsque voilé par les nuages. Il a ensuite transposé ses observations sur papier. Le rendu de ce travail est particulièrement émouvant. Il traduit visuellement le travail de la patience, la mesure du temps qui passe, le rythme de la vie diurne et nocturne et la poésie qui émerge de ce rapport à la nature telle qu'on la perçoit. Alors qu'il fait le pont entre le ciel et la terre, Chénier prend soin de transcrire sur de jolis carnets ses impressions et remarques à propos de l'heure passée seul à regarder au-dessus de lui. Cette transcription du temps qui défile se révèle également dans les dessins qu'il produit lors de ses nombreux allers-retours en autobus entre Saint-Jean-Port-Joli et Montréal. Il dépose un crayon sur un papier et laisse la mine tracer un dessin selon la vibration que procure la route. Le tracé qui en résulte de façon aléatoire est celui qui marque le voyage, celui qui inscrit la mobilité de la vie.

En conclusion, les résidences d'artistes promettent le voyage dans une région, un pays autre que celui d'où l'on vient. Elles permettent les rencontres d'abord avec les autres, mais aussi avec soi. Avec soi, en effet, car lorsqu'il s'agit d'accomplir un projet artistique, il est question de parfaire une œuvre qui participe de son devenir. Et, contrairement à l'esprit de celui qui voyage en touriste, ce devenir nécessite constamment le retour chez soi afin de marquer d'une pierre chaque étape, de baliser la route, le chemin de la création. La veille de mon départ, par l'entremise de Google Street View, les artistes et moi nous sommes mis à échanger des informations sur l'endroit où nous habitons. Chacun a pris plaisir à montrer aux autres la maison, la rue où il habitait. Là où bientôt chacun d'entre nous devait retourner afin d'imaginer de nouveaux départs.

1. Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Rivage poche/Petite bibliothèque, 2012, p. 81.

2. On peut regarder cette vidéo en ligne : motherzeus.com (consulté la dernière fois le 16 décembre 2015).

3. Des photos sur son site en témoignent : paweldziemian.com/ Down-the-Spiral-to-the-beige (consulté la dernière fois le 16 décembre 2015).

ANDRÉ-LOUIS PARÉ

(Translated by Bernard Schütze)

“Contrary to the modern tourist, who is a consumer that thinks he is a traveller, the ethnologist thinks he is sedentary person who is forced to travel.”¹

Nowadays, trips are rarely exotic. The tourism industry has turned the desire for adventure to its advantage. Even though the artist residency phenomenon does not exclude a tourist experience, artists travel primarily to accomplish or pursue a project. In several regards, this project differs from the way fulfilment is pursued within a market economy. For the most part, art projects—always singular—are carried out through a process that involves a “narrative of the self.” Furthermore, as of my arrival at Est-Nord-Est, I was curious to meet the invited artists who stayed there at the same time as I and to discover their art, which had till then been unfamiliar to me.

p. 12/13

Aram Han – Originally from South Korea, Han now lives in Chicago. A large part of her work, which is close to textile art, is based on the theme of immigration to the US, mostly of woman who work in the garment industry. During her residency, she pursued her project of sewing the hundred questions posed to immigrants who want to become US citizens onto a long canvas. Though apparently solitary, this gesture of inscribing these questions on a fabric expresses solidarity with the social condition of those who seek better fortunes far from their home country. To make this intention more tangible, Han met with these immigrant women, exchanged with them about their situation and asked them to sew one of these questions on a piece of fabric so that she may subsequently exhibit it. To sew by hand requires only a thread and a needle, a very simple tool that goes back to the Upper Palaeolithic. To recall its age-old importance, but also to forge links with the milieu, Han asked artists and artisans from Saint-Jean-Port-Joli to make a copy of a needle. This was not to be a needle capable of piercing a surface with a thread. As an object, it here abandoned its usefulness to become a source of pleasure for an

observer. Han also crafted a needle out of a grain of rice. For Koreans, rice is part of the mythology of mother earth, the nourishing mother. Her artistic approach thus brings together a symbol of ancestral culture and a tool devoted primarily to the function of a seamstress, an approach that she imbues with a socio-political reflection on the status of immigrants.

p. 14/15

Daniel Luchman – Luchman, a sculptor and videomaker, lives in Pittsburgh (US). For this residency he completed a project he had begun during his previous travels and which is called *Replica of the Universe Methodology*. In a space, which he used as his studio, there was an accumulation of small plastic objects, these typical products of mass culture. In his art, this world of miniatures is often integrated into colourful landscape-like installations. These installations raise a far-reaching question regarding the system of objects in the era of consumer society. Basically, what is an object? From an epistemological point of view, it is what is opposed to the subject and is made up of matter. But, phenomenologically, it constitutes our relationship to the world. Since objects symbolically penetrate our subjectivity they are no longer solely our objective counterparts. To envisage the objects' various aspects the artist wore a white lab coat. In parodying the scientist, he recalled that this world filled with objects is also our own, that it is also an expression of our will to distinguish ourselves from the animal condition. In addition to an installation set up in his work space, during his residency the artist also made a video, in a half serious and half humorous tone, that questions our relationship to certain everyday objects.² Though the life of these objects is often ephemeral, it shapes our way of living and conditions our belonging to the world, which we have a tendency to describe in materialist terms.

p. 10/11

Paweł Dzieman – A multidisciplinary artist of Polish origin, Dzieman currently lives in London. Photography, is among his preferred disciplines. During his residency, in respect of the tradition and spirit of the location, he decided to turn to sculpture. What he was to create onsite thus deviated from his usual art approach. The project began with the setting up of a column made out of logs with one of its sides painted in orange spray paint. He pursued his sculptural quest by accumulating various found objects in his studio space, among which a long branch in the shape of a question mark that he carefully laid out on the ground. In parallel to this joyful object jumble that resulted in a intriguing installation, Dzieman personally gathered discarded branches on a rocky terrain alongside the river to turn them into “sculptures” that, upon being deemed to be completed, were burned on the occasion of an evening to which all the artists and

the team of Est-Nord-Est where invited.³ The better part of his residency consisted of putting together and building, without really knowing to what end, a sort of social sculpture. Like an ethnologist, Dzieman set out on the field of human relationships, there where the tie to the other matters. This is, moreover, the approach he often takes in his photography work. In a series titled *Lesson of Disobedience*, people express feelings of anger before the camera lens. Clearly anger, as a physical irruption of the negative, can be a vector for social change, but what about joy when it is about collectively sharing life moments?

p. 08/09

Francys Chénier – Chénier is a Montreal-based artist whose practice is steeped in the world of literature. He calls himself an artist-librarian. He loves books, he loves to read them and he encourages others to read them. Of course, not all books, just some of them, the ones which he views as having poetic value. During his residency, he carefully arranged his work space to make it amenable to reading, but also to writing and drawing. He created twenty four drawings to correspond to each hour of the day. For each of the hours he went to a place from where he could view the sky for drawn out minutes, regardless of whether it was bright blue, dark grey at dusk, or pink at dawn, or grey white when overcast. He then transcribed his impressions on paper. The rendering of this work is particularly moving. It visually communicates the patient work, the measure of passing time, the rhythm of life at day and at night and the poetry that arises from this relationship of observing nature directly. While bridging the sky and the earth, Chénier uses a beautiful notebooks to transcribe his impressions and comments about the time spent gazing above. This transcription of fleeting time is also revealed in the drawings that the artist created during his many two-way bus trips between Saint-Jean-Port-Joli and Montréal. During these journeys, he placed his pencil tip on the paper to let it trace a drawing according to the vibrations produced by the highway. The lines that it randomly produced are

To conclude, artist residencies promise a journey in a region, in a country other than where one comes from. They make it possible not only to encounter others, but also oneself. With oneself, in fact, because when its is about carrying out an art project, it is about completing a work that partakes in one's becoming. And, contrary to the spirit of those who travel as tourists, this becoming requires a continuous return home in order to mark each stage with a stone, to pave the way and path of creation. On the eve of our departure the artists and I used Google Street to exchange information about where we are all from. Each one was delighted to show the others the house and the street where we live. There where each of us was soon to return as a starting point to depart on new journeys.

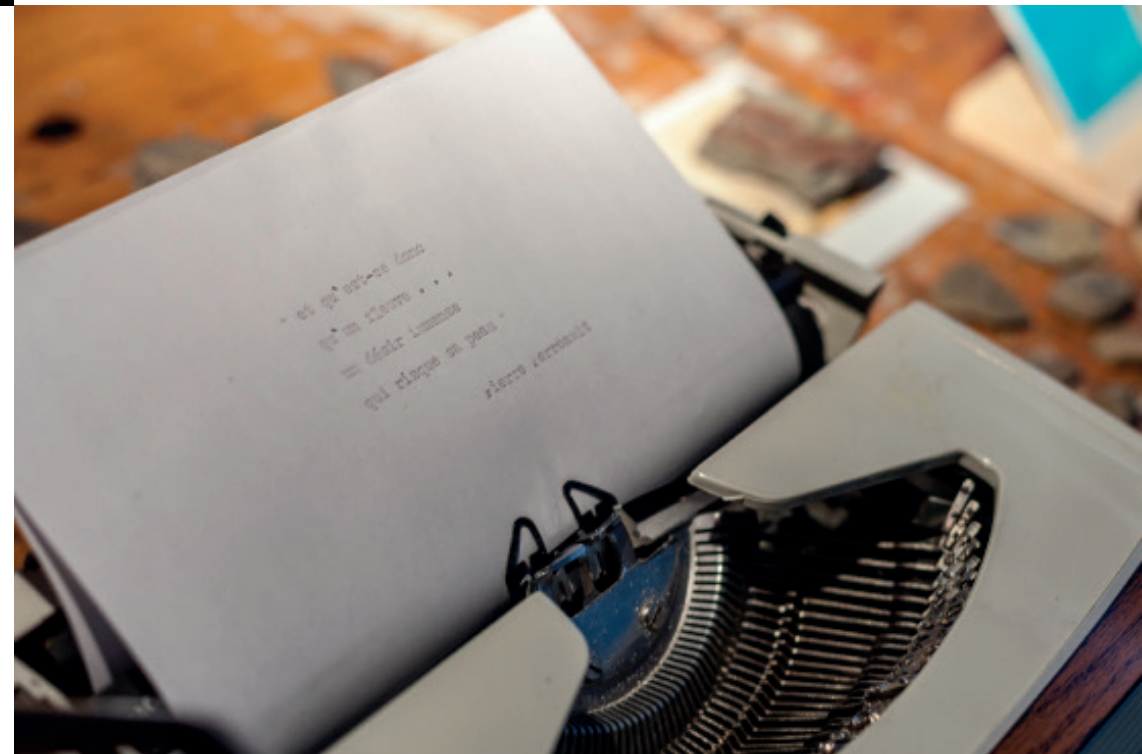
1. Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Rivage poche/Petite bibliothèque, 2012, 81.
2. This video can be consulted online at: motherzeus.com (last accessed on December 16, 2015).
3. Photographs on his site testify to this: paweldziemian.com/Down-the-Spiral-to-the-beige (last accessed on December 16, 2015).











CHARLENE K. LAU

EVERY DAY / EVERYDAY

The words “every day” and their adjectival form “everyday” provide opportunity for reflection: on daily processes and tasks, the domestic and vernacular, or a concept of home. All of these facets are reflected in the work of the artists who participated in Est-Nord-Est’s 2014 summer residency program.

p. 32/33

Through the discipline of photography, **Orion Szydel**’s work addresses both the physical and existential relationships between the self and one’s environment. The series *By the River* examines everyday life in Saint-Jean-Port-Joli, through daily excursions along the St. Lawrence River. During these small trips, Szydel photographed the natural landscape and assembled collections of various found objects from the river. In addressing these surroundings in a physical way, he considers place and home as temporary concepts in the contemporary moment. As a repetitive exercise, the daily walk normalizes the home away from home. In the piece *Variations sur la superposition*, Szydel projected a portrait of his stepfather on the wall, onto which he sketched his own face. This action of tracing and retracing creates an uncanny link between self and relative—where family can be equated with home—and brings to mind the philosopher Martin Heidegger’s concept of *unheimlich* or the unhomely. Can one ever truly attain a sense of belonging in the world? Or is one in a constant mode of displacement, always rootless? With these works concerning the self and environment, Szydel simultaneously questions the discipline of photography and his own rootedness in it. His collections of river objects foreground the memory-making function of photography, with its emphasis on absence. This practice of collecting goes beyond a camera-based approach to photography and engages the discipline as an expanded field. For Szydel, image-making practices of drawing, making videos, scavenging or taking photographs using a smartphone, are all one in the same, and reflect the changing role of memory in contemporary photography.

p. 26/27

Ilené Bothma’s practice engages with the everyday by focusing on the relationship between domesticity and socially constructed categories of gender. *Doormat* subverts the notion of gendered craft. The wooden object’s heft contradicts its delicate lace pattern of roses and inscription “Welcome.” Upon closer inspection, we see that the lace is in fact comprised of thousands of tiny, drilled holes—a masculine and aggressive act that counters the seemingly fragile (feminine) nature of lace. With this juxtaposition, notions of gendered housework are mixed up. The repetition of drilling—itself a task that Bothma performed daily at Est-Nord-Est—serves as a defiant marker of visible labour and can be interpreted as symbolizing women’s invisible (read: domestic) labour. Furthermore, her repetitive actions mirror the tedium that has come to represent housework. In this reversal, artwork replaces housework, a distinction that plays with the division of labour. The work’s title also hints at the colloquial definition of the term as a person who is submissive, further addressing the relationship between domination and subordination through forms of gendered work. In the work *Jakkals trou met wolf se vro* (meaning “Jackal marries wolf’s wife” in Afrikaans and referring to a sunshower), cloud-like papier-mâché shapes erupt from two found wooden ashtray tables. The larger white form hangs over the smaller, fleshy form covered in pantyhose with a vein-like pattern. The conversation between these anthropomorphic forms creates a tension between domination and subordination, analogous to negotiations in human relationships formed through contemporary normative gender roles.

p. 28/29

Frédérique Ulman-Gagné’s work also examines domestic life, with a focus on the kitchen, in her series entitled *Grandes tragédies*. Used (and abused) kitchen towels stretched over wooden frames serve as an alternative canvas onto which black, painted splotches dominate. The obstructions in the warp and weft of the textiles are at once ominous and comical, referring to past culinary misfortunes. For Ulman-Gagné, kitchen stains or burns are humorous, absurd tragedies. These tea towel designs have been further translated into paintings (acrylic on wooden board), playing with ideas of illusion and disillusion. Like the kitchen towel paintings from which these works evolved, large, amorphous shapes also mark their surfaces. The organic and bulky “stains” create chaos against the pristine, organized grids and lined patterns. In a further development during the residency, Ulman-Gagné cut these boards into shards, echoing the pieces of broken china that she brought with her to Est-Nord-Est. In deliberately sabotaging her own work, she reconsiders the perceived preciousness and sentimentality embedded in both everyday objects and painting. The act of breaking and destroying the works further complicates the status of

painting as “fine art,” i.e. an art form of great cultural value. Ulman-Gagné suggests painting is a wondrously imperfect thing, despite its centuries’ long exaltation as the pinnacle of artistic achievement. In so doing, she recasts painting conceptually, following in a tradition that spans Suprematist Kazimir Malevich and his infamous work *Black Square* (1915) to Minimalists such as Agnes Martin and Robert Ryman.

p. 30/31

Marie Sirgue plays with altering the perception of everyday items in her practice, literally re-shaping common, household objects with surprising results. Site-specificity also plays a central role in her practice. In her work at Est-Nord-Est, she engaged with the local tradition of souvenir woodcarving, taking on the role of tourist and then artisan. Sirgue’s experiments focused on the use of the lathe, and involved taking wooden sculptures already carved for the tourist market and altering them. In the work *Appeau*, a wooden toy duck has been meticulously sliced, as if for a meal; unable to perform its original function, it must live out its days as an immobile artwork. This act of transformation is at once absurd and irreverent, Duchampian in its tone. In *Designs Plus*, shavings from the lathe in various types of wood were repurposed into gift bows and curled ribbons, attached to commercial packaging so as to heighten their *trompe-l’œil* quality. Here lies a tension between craft and mass production; perhaps a nod to the numerous woodcarving “boutiques” in St-Jean-Port-Joli which line the highway. Finally, the piece *Les flotteurs* engages with the port heritage of Saint-Jean-Port-Joli; Sirgue crafted miniature buoys from bonded coloured pencils that were then shaped on the lathe. Their toy-like appearance foregrounds the aspect of play that can be consistently found in her work, whether it is in the sense of entertainment or fun, or “messaging around.” In so doing, she subverts the idea of work in the traditional sense of the meaning as labour.

CHARLENE K. LAU EVERY DAY / EVERYDAY

[Traduction de Nathalie de Blois]

Qu’il soit adjectif ou substantif, le mot « quotidien » (every day/everyday) invite à une réflexion sur les tâches et les procédés journaliers, sur le domestique et le vernaculaire ou sur la notion de chez-soi. Toutes ces facettes se reflètent dans le travail des artistes qui ont participé au programme de résidence d’Est-Nord-Est à l’été 2014.

p. 32/33

Faisant appel à la photographie, le travail d’**Orion Szydel** traite des relations physiques et existentielles entre le soi et son environnement. La série *By the River (Le long du fleuve)* examine la vie de tous les jours à Saint-Jean-Port-Joli, par l’entremise d’excursions quotidiennes le long du fleuve Saint-Laurent. Au cours de ces randonnées, Szydel photographie le paysage naturel et collectionne une variété d’objets charriés par le fleuve. Il aborde cet environnement de manière physique, car il considère feu et lieu comme des concepts temporaires à notre époque. Exercice répétitif, la balade journalière a pour effet de normaliser ce chez-soi qui n’en est pas un. Dans *Variations sur la superposition*, Szydel projette sur le mur un portrait de son beau-père, par-dessus lequel il dessine son propre visage. Ce geste de tracer et de retracer établit un lien troublant entre le soi et le parent – où famille peut être synonyme de chez-soi – et qui n’est pas sans rappeler le concept de *unheimlich*, ou d’être sans toit ni loi, du philosophe Martin Heidegger. Peut-on jamais éprouver un véritable sentiment d’appartenance dans ce monde? Ou est-on plutôt en constant déplacement, à jamais en errance? Dans ces œuvres sur le soi et l’environnement, Szydel interroge simultanément la discipline de la photographie et son propre enracinement dans celle-ci. Ses collections d’objets riverains soulignent la fonction remémorative de la photographie, avec son insistance sur l’absence. Cette pratique de collectionnement dépasse l’approche photographique fondée sur l’appareil photo et confère à la discipline une portée élargie. Pour Szydel, les pratiques visant à créer des images, qu’il s’agisse du dessin, de la vidéo, de la récupération ou de la prise de photographies à l’aide d’un téléphone intelligent, sont toutes égales et reflètent l’évolution du rôle de la mémoire dans la photographie contemporaine.

p. 26/27

La pratique d'**Ilené Bothma** traite du quotidien en examinant le rapport entre la domesticité et les catégories de genre socialement construites. *Doormat* (*Carpette*) détourne la notion de métier sexospécifique. Le poids de l'objet en bois contredit sa délicate dentelle de roses et son inscription « Welcome » (Bienvenue). En regardant de plus près, on voit qu'en réalité, la dentelle est faite de milliers de petits points troués à la perceuse – un travail masculin et agressif qui contraste avec la nature apparemment fragile (féminine) de la dentelle. Cette juxtaposition a pour effet de mélanger les notions de tâches domestiques sexospécifiques. La répétition du perçage – une tâche que Bothma a elle-même accomplie quotidiennement à Est-Nord-Est – sert de témoin subversif d'un labeur visible et peut être vue comme un symbole du labeur invisible (lire : domestique) des femmes. De plus, l'action répétitive reflète l'ennui que les travaux domestiques en sont venus à représenter. Dans ce renversement de situation, les travaux artistiques remplacent les domestiques, une distinction qui joue avec la division du travail. Le titre de l'œuvre (*Carpette*) fait également allusion au sens familier que l'on donne à ce terme pour désigner une personne servile, afin d'examiner plus en profondeur le rapport entre domination et subordination par l'entremise de tâches sexospécifiques. Dans l'œuvre *Jakkals trou met wolf se vro* (qui se traduit de l'afrikaans par « le chacal épouse la femme du loup » et signifie une averse par temps ensoleillé), des nuages de papier mâché jaillissent de deux porte-cendrier de bois trouvés. La forme blanche, plus grande, flotte au-dessus de la plus petite forme charnue, couverte d'un bas de nylon à motif veineux. La conversation entre ces formes anthropomorphiques crée une tension entre domination et subordination, semblable aux négociations des relations humaines qui reposent sur des rôles sexospécifiques normatifs.

p. 28/29

Le travail de **Frédérique Ulman-Gagné** se penche aussi sur la vie domestique, plus particulièrement dans la cuisine, avec sa série intitulée *Grandes tragédies*. Des torchons utilisés (et usés) tendus sur des cadres de bois font office de toiles où dominent des taches de peinture noire. Les éléments qui font obstruction dans la trame des textiles sont tragicomiques, car ils font référence à des mésaventures culinaires passées. Pour Ulman-Gagné, les taches ou les brûlures de cuisine sont des tragédies comiques et absurdes. Les motifs des torchons ont en outre été repris dans des tableaux (acrylique sur panneau de bois) qui jonglent avec les idées d'illusion et de désillusion. Comme les peintures de torchons dont ces œuvres découlent, de grandes formes amorphes en marquent les surfaces. Ces « taches » organiques et volumineuses apportent un certain chaos dans les rayures parfaites et les motifs linéaires. Pour approfondir le sujet durant sa résidence, Ulman-Gagné a coupé ces panneaux en fragments faisant écho aux pièces de porcelaine brisée qu'elle avait

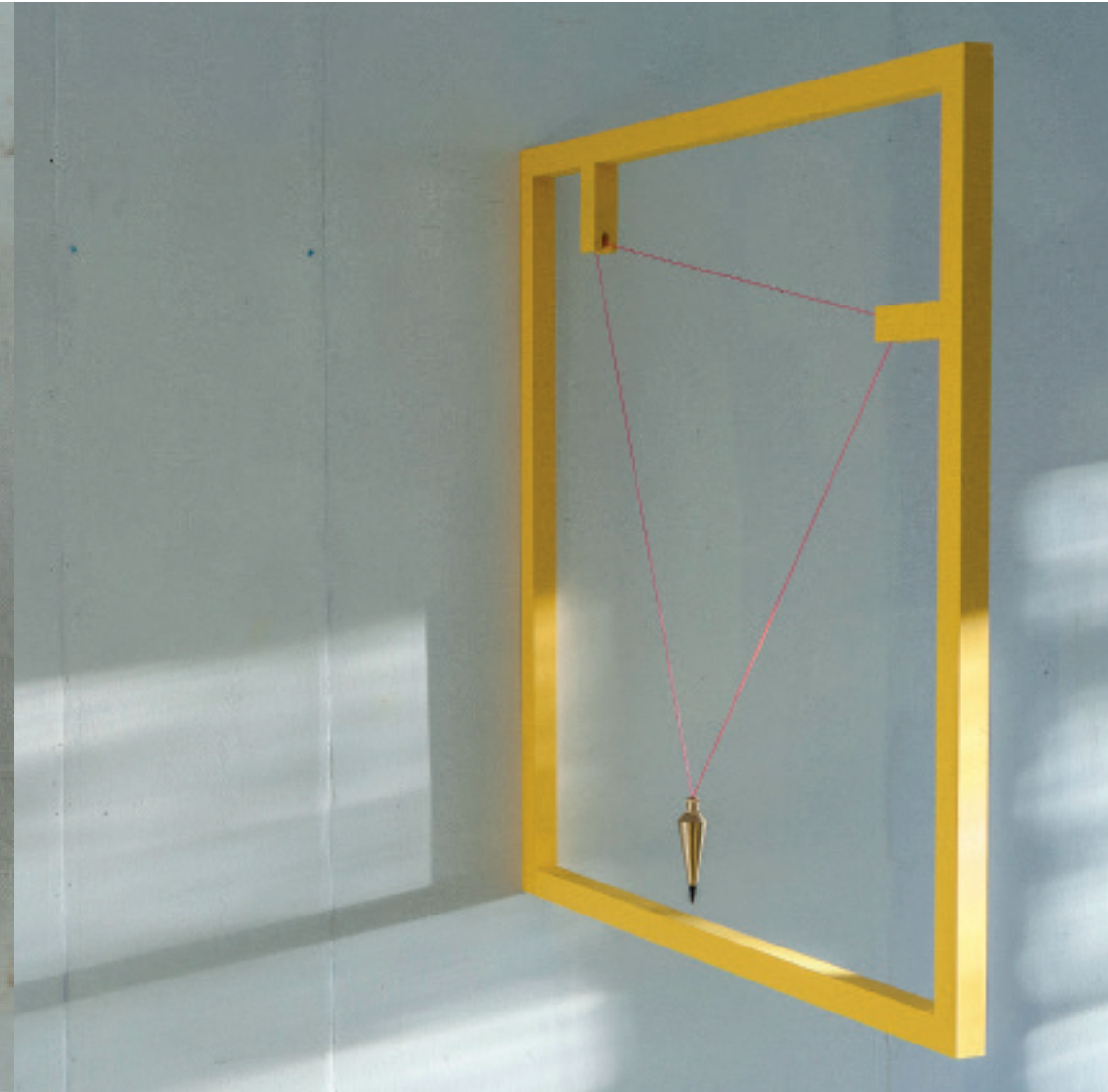
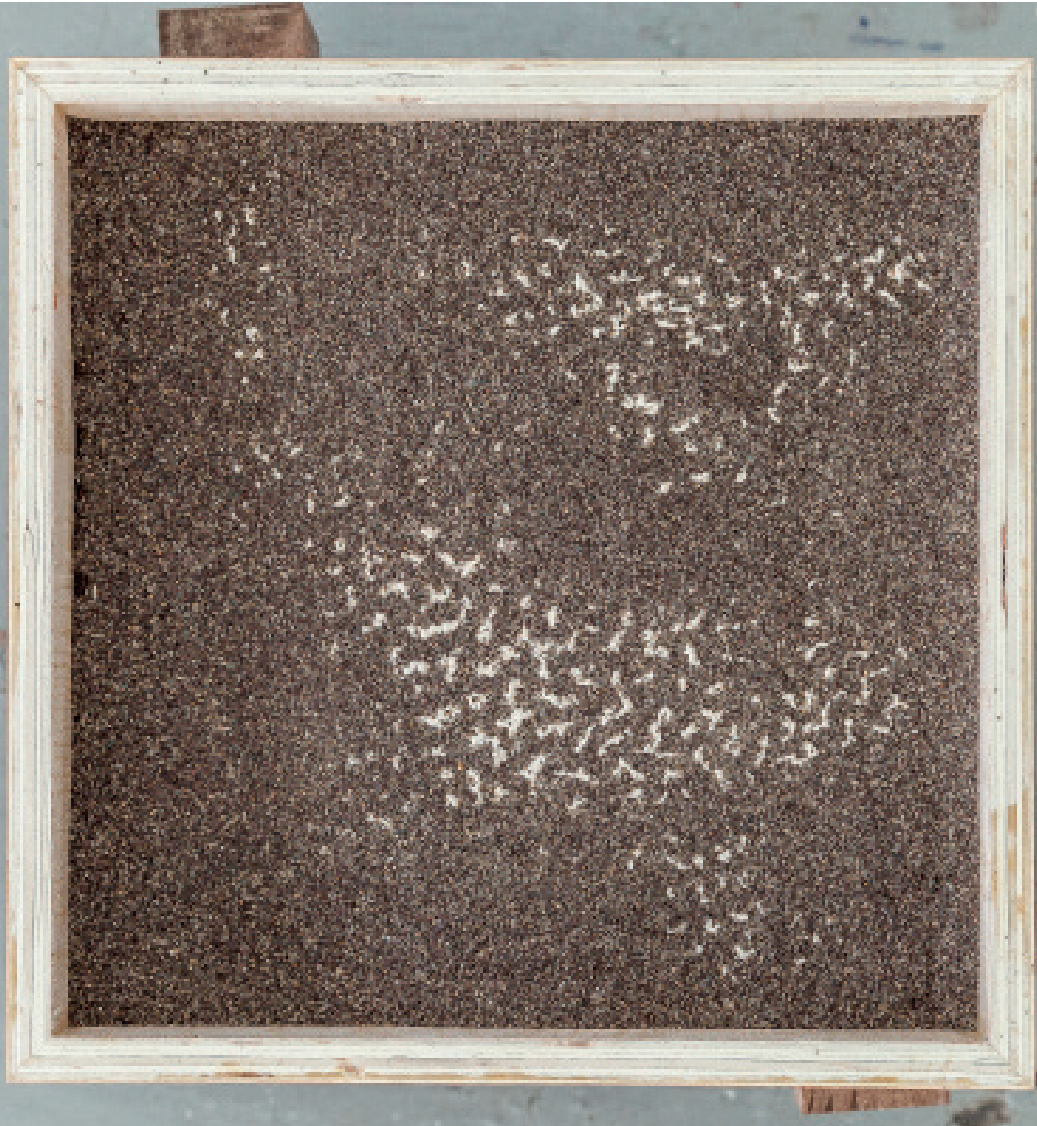
apportées à Est-Nord-Est. En sabotant délibérément son propre travail, elle réexamine la préciosité et la sentimentalité attribuées aux objets usuels et aux peintures. L'acte de briser et de détruire les œuvres complique encore le statut de « beaux-arts » de la peinture, c'est-à-dire, une forme artistique de grande valeur culturelle. Ulman-Gagné suggère que la peinture est une chose merveilleusement imparfaite, malgré des siècles de glorification en tant que forme suprême de réalisation artistique. Ce faisant, elle en offre une relecture conceptuelle, dans la foulée d'une tradition qui s'étend du suprématiste Kazimir Malevitch, et son fameux *Carré noir* (1915), aux minimalistes tels Agnès Martin et Robert Ryman.

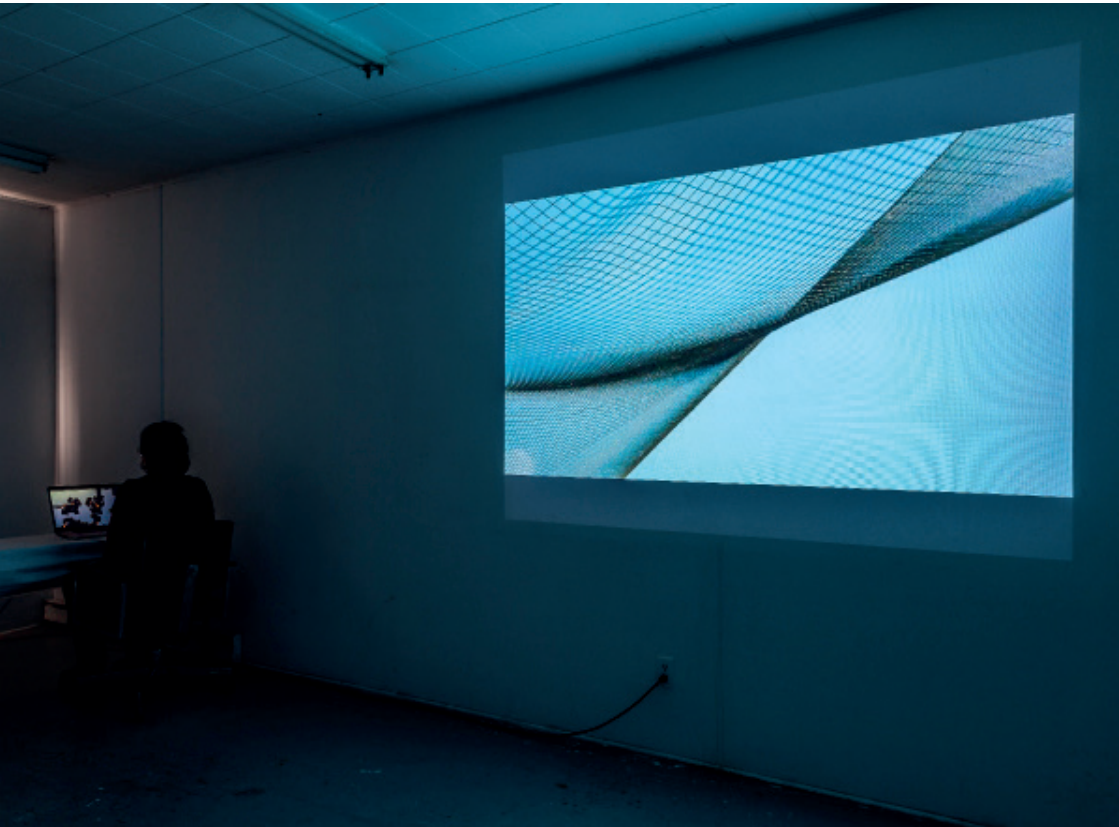
p. 30/31

Marie Sirgue s'amuse à altérer la perception des articles quotidiens dans sa pratique, ce qui l'amène à remodeler des objets domestiques usuels de manière surprenante. La spécificité du site joue également un rôle central dans sa pratique. Dans l'œuvre présentée à Est-Nord-Est, elle s'intéresse à la tradition locale de la sculpture de souvenirs sur bois, d'abord dans le rôle du touriste, puis de l'artisan. Les expérimentations de Sirgue ont porté sur l'utilisation du tour, et l'ont amenée à modifier des sculptures en bois déjà réalisées pour le marché touristique. Dans l'œuvre intitulée *Appeau*, un canard jouet de bois est tranché méticuleusement, comme pour un repas; incapable d'accomplir sa fonction originale, il doit désormais finir ses jours en tant qu'œuvre d'art immobile. Absurde et irrévérencieuse, cette transformation prend une allure duchampienne. Dans *Designs Plus*, des copeaux de différentes essences de bois rejetés par le tour sont recyclés en boucles et en rubans cadeaux, attachés à des emballages commerciaux de façon à rehausser l'effet trompe-l'œil. Il en ressort une tension entre l'artisanat et la production de masse; peut-être aussi un clin d'œil aux nombreuses « boutiques » de sculptures qui bordent la route de Saint-Jean-Port-Joli. Enfin, la pièce *Les flotteurs* aborde le patrimoine portuaire de Saint-Jean-Port-Joli; Sirgue a façonné au tour des bouées miniatures à partir de crayons à colorier. Leur côté joujou fait ressortir l'aspect ludique que l'on trouve constamment dans son travail, où elle appuie tour à tour sur le divertissement, l'amusement ou encore la « plaisanterie ». Ce faisant, elle détourne l'idée du travail dans son sens traditionnel de labeur.











ELIANE ELLBOGEN EST-NORD-EST, SAINT-JEAN-PORT-JOLI, QUEBEC, OCTOBER 2014.

p. 46/47

François Roux's work is delicately placed at the intersection of post-digital rhetoric and 70s documentary photography. Roux witnesses, letting images come to him. His lens apprehends—a movement here, a noise there—and acts as the most direct, immediate way for the artist to record his lived experience. While his work is about letting go, letting the moment come to him, it would be incorrect to say that Roux does not trigger that which he captures on video. He reacts, he does not construct. So, when asked what project he worked on while participating in a residency at Est-Nord-Est, it was in no way surprising that his answer was to “inhabit” and to know that “necessarily, things would occur.” Nothing more. His creative process takes shape *because* he gives his work the benefit of time. That is where Roux's artwork is situated. It can be found in a time-based approach, centred on routine: visiting the same places day after day, waiting, listening, looking, recording. Roux's work negotiates the interruption between the artist's presence and his environment. This negotiation, ongoing and fleeting, is what allows Roux to benefit from a passing moment and, because of this, arrive at a fine balance between the unique and the commonplace, between difference and repetition. And while his work clearly gains inspiration from modern American photography, his is an art of the 21st century—a product of a post-digital era. This is an era in which we no longer speak of the “trace” but of a “flow”—a stream of data, in constant motion. His video work is dematerialized, delocalized, detached from time and place. And although his work, like any artist's, will be influenced by his surroundings—having created four videos at Est-Nord-Est inspired by the local geography—Roux's images could have presumably been filmed at any time, any place. There are no obvious visual markers of locality or temporality. We see, on screen, a close-up of the surface of a pond, a blue sky, a barely distinguishable pattern of birds flying. In this way, the screen carries all meaning in his work. The images are flattened and acquire a familiar, enduring essence.

p. 44/45

David A. Rios bases much of his work on the concept of the system, questioning its very nature—he asks what makes a system efficient, and why it needs to be efficient in the first place. He subverts the potential for balance in a system, seeking to disclose the potential energy contained within a system and, by extension, the information it holds. Through his sculptural work, Rios calls into question the constructed notions that form the basis of systems. What constitutes failure? What constitutes work? What is in equilibrium? While he admits that creating a well-formed object is rewarding, Rios is not concerned so much with the end result generated in his work, but more so with the way in which it is generated. In this regard, Rios experimented with different forms and textures, during his residency, incorporating, for example, colour into his work. His research while at Est-Nord-Est was almost entirely material-based, seduced by bright, primary colours. At its core, Rios' work makes visible breaks in natural patterns and phenomena. He asks, essentially: Is the line between human perception and the natural world really that clearly defined? Or, is he perhaps stating that those boundaries are flexible? That what is held within his systems falls slightly outside of our sensorial perception? Ultimately, what we see is that the object itself is of little importance to Rios. And while his quest for simplicity, balance, and structure is evidenced through his use of basic shapes, forms, colours, as well as his interest in general concepts relating to physical phenomena, Rios hints at the fact that it is what is revealed beneath the object that he is most compelled by—that which is beyond human scale, outside of our realm of perception.

p. 42/43

Laurent Gagnon describes his practice as occupying a space “halfway between the artist's studio and that of the flea market.” According to Gagnon, the objects with which he works are what give direction to his work. Although Gagnon prefers the found object, for its everyday significance, there remains an ambiguity between the object that is found and the object that is fabricated. In this sense, there is an appropriation that occurs—through the artist's touch, his artistic gesture. What is most visible in Gagnon's sculptural work is the concept of “making”—through repetition, accumulation, and chromatic patterns. In a conversation with the artist, he speaks of his aim to generate tiny self-contained universes, encompassing the imprint of a multitude of actions and assemblages. In this way, we are introduced to Gagnon's residency project: a sculptural-relational work in which he collects keys from the town's local residents, simultaneously gathering stories of intimate spaces, domesticity, family memories. From this accumulation of collected objects, Gagnon creates a porous, sculptural form, composed of layer upon layer of keys, welded together to closely resemble geological strata. Gagnon would have us

believe that his work highlights the constructed limits between public and private, exterior and interior, where the key offers protection, literally a detachment between the home and the outside world. However, his work succeeds, not in exposing the rigid structures we erect to confine ourselves in our protected habitats, but in revealing that these structures, while they may appear impenetrable to us, are ultimately made up of entirely permeable borders.

p. 48/49

Anaïs Touchot's work is informed by a need to work in a series, with a focus on procedure, order, routine. Her interests lie in the consumer object. Not for any particular aesthetic significance or its role within contemporary visual culture. Rather, she is fascinated by the traditional patterns we build around (and because of) mass consumer objects. However, her interest in the consumer object extends beyond the usual realm of the pre-fabricated items of everyday mass consumption, and includes things of a monumental nature that might take on personal and ritualistic significance, notably the home and, in fact, all forms of human shelter. She believes that however much we try to uphold the collective myths that have been enacted over the course of our (post-) modern era, around objects of a personal, social, and spiritual importance, we inevitably abandon these mythic narratives, only to leave behind basic elements of our collective (pop) cultural heritage. And so, Touchot has turned to an ongoing, repetitive, unrelenting methodology: the constructive, destructive, and reconstructive act. For her, physical effort—its procedures, actions—is essential to her work. It is what creates meaning. She refuses straightforward and painless forms of physical transformation. Her goal is to struggle with the work itself, because, somewhere in this struggle her creative process emerges. As such, the inevitable, destructive gesture activates the work. It forms the essence of a transformative, evolving performance-action. At Est-Nord-Est, Touchot pursued work around the concept of the shelter, but with a decidedly less epic intent. Veering closer to the realm of the anecdote than that of the monumental, socially-inspired action, her work took the shape of a set of contained performative acts, tied to an illusory experience, an imagined location she attempted to recreate in reality, while succumbing to the knowledge that the experience she imagined for herself would remain: an illusive moment forever removed from her lived experience. Perhaps, then, the instinctive drive she has to symbolize human shelter, to reconstitute societal refuge, perhaps that is where her artistic urge remains—with (and within) our homes, large and small; with their stories, significant and insignificant.

ELIANE ELLBOGEN EST-NORD-EST, SAINT-JEAN-PORT-JOLI, QUÉBEC, OCTOBRE 2014.

[Traduction de Nathalie de Blois]

p. 46/47

Le travail de **François Roux** se pose délicatement au croisement de la rhétorique post-numérique et de la photographie documentaire des années 1970. Roux témoigne; il laisse les images venir à lui. Sa lentille appréhende – un mouvement ici, un bruit là – et devient pour l'artiste le moyen le plus direct et le plus immédiat de documenter son expérience vécue. Bien qu'il soit question de lâcher prise et de laisser surgir le moment dans son œuvre, il serait faux de dire que Roux ne provoque pas ce qu'il capte sur vidéo. Il réagit plutôt qu'il ne construit. Il n'est donc pas étonnant que, lorsque nous lui avons demandé à quels projets il avait travaillé lors de son séjour en résidence à Est-Nord-Est, il ait répondu qu'il s'était employé à « habiter », en sachant qu'il « allait nécessairement se produire des choses ». Sans plus. Son processus de création prend forme *parce qu'il* laisse le temps faire son œuvre. C'est là où réside son art. Le travail de Roux se manifeste notamment par une approche temporelle axée sur la routine : par exemple, revisiter les mêmes lieux jour après jour, attendre, écouter, regarder, documenter. Il ménage l'interruption qui sépare l'artiste de son environnement. Cette tractation, constante et furtive, est ce qui permet à l'artiste de profiter du moment qui passe et, pour cette raison même, de trouver un juste équilibre entre le particulier et le général, entre la différence et la répétition. Si son travail s'inspire manifestement de la photographie moderne américaine, son art est bel et bien ancré dans le 21^e siècle – un produit de l'ère post-numérique. À notre époque, on ne parle plus de « traces », mais de « flot » – de flux de données en mouvement perpétuel. Son travail vidéo est dématérialisé, délocalisé, hors du temps et de l'espace. Et bien que son œuvre, comme celle de tout artiste, soit influencée par ce qui l'entoure – à Est-Nord-Est, il a réalisé quatre vidéos inspirées de la géographie locale –, les images de Roux pourraient avoir été filmées n'importe où, n'importe quand. Car elles ne contiennent aucun

indice qui permette d'en déterminer le lieu ou le temps. On voit à l'écran la surface d'un étang en gros plan, un ciel bleu, la silhouette à peine reconnaissable d'un oiseau en vol. À cet égard, l'écran est porteur de toutes les significations dans son œuvre. Les images sont aplanies de manière à acquérir une essence familière et durable.

p. 44/45

David A. Rios fonde une grande partie de son travail sur le concept de système, en mettant en question sa nature même : il se demande ce qui rend un système efficient, et pourquoi il doit être efficient en premier lieu. Il trouble l'équilibre possible des systèmes, en cherchant à en révéler le potentiel énergétique et, par extension, l'information qu'ils recèlent. Dans son travail sculptural, Rios met en cause les idées préconçues qui forment la base des systèmes. Qu'est-ce qu'un échec? Qu'est-ce que le travail? Qu'est-ce qui est équilibré? S'il ne nie pas qu'il est satisfaisant de créer un objet bien fait, Rios s'intéresse moins au résultat final qu'au processus de réalisation de ses œuvres. À cet égard, durant sa résidence, il expérimente avec différentes formes et textures, incorporant, par exemple, la couleur dans ses œuvres. Séduit par les couleurs primaires vives, il oriente presque entièrement ses recherches sur la matière lors de son séjour à Est-Nord-Est. Fondamentalement, le travail de Rios met en évidence les ruptures dans les cycles et les phénomènes naturels. Il demande essentiellement : la frontière entre la perception humaine et le monde naturel est-elle vraiment si claire? Ou peut-être affirme-t-il que ces frontières sont flexibles? Que ce que contiennent ses systèmes échappe un tant soit peu à notre perception sensorielle? Au final, on se rend bien compte que l'objet en soi revêt peu d'importance pour Rios. Et bien que sa quête de simplicité, d'équilibre et de structure se manifeste par son recours à des formes et à des couleurs élémentaires, ainsi que par son intérêt pour les principes généraux relatifs aux phénomènes physiques, Rios laisse entendre que c'est ce que cache l'objet qui l'interpelle le plus – ce qui dépasse l'échelle humaine, au-delà de notre perception.

p. 42/43

Laurent Gagnon considère que sa pratique se situe « à mi-chemin entre l'atelier d'artiste et le marché aux puces ». Selon lui, ce sont les objets qu'il utilise qui orientent sa démarche. Bien qu'il préfère les objets trouvés, en raison de leur apport à la vie quotidienne, l'ambiguïté demeure entre les objets trouvés et les objets fabriqués. Il se produit donc une forme d'appropriation – du fait de l'intervention du geste artistique. Ce qui ressort le plus dans le travail sculptural de Gagnon, c'est le « faire » – par la répétition, l'accumulation et le recours à des motifs chromatiques. Lors d'un entretien, celui-ci m'a expliqué qu'il cherchait à créer de minuscules univers autonomes, empreints d'une multitude d'actions et d'assemblages.

Ce qui nous amène au projet réalisé par Gagnon au cours de sa résidence : une sculpture relationnelle formée de clés recueillies auprès des habitants de la région, œuvre qui, dans un même temps, rassemble une foule de récits rattachés à des lieux intimes, à la domesticité et à des souvenirs de famille. À partir de ces objets accumulés, Gagnon crée une forme sculpturale poreuse, constituée de couches superposées de clés soudées les unes aux autres et s'apparentant étroitement à des strates géologiques. L'artiste cherche à nous faire croire que l'œuvre met en relief les limites entre le public et le privé, l'extérieur et l'intérieur, où la clé offre protection, littéralement une séparation entre le chez-soi et le monde extérieur. Toutefois, son intérêt réside moins dans le fait d'exposer les structures rigides que nous érigeons pour nous cantonner dans nos habitats protégés, que dans le fait de révéler que ces structures, tout en nous semblant impénétrables, sont, après tout, constituées entièrement de frontières perméables.

p. 48/49

Le travail d'**Anaïs Touchot** découle d'un besoin de créer des séries qui mettent l'accent sur le processus, l'ordre et la routine. L'artiste s'intéresse aux objets de consommation. Ce n'est pas tant leur signification esthétique particulière ou leur rôle dans la culture visuelle contemporaine qui la fascine, mais les modèles traditionnels que nous construisons autour des objets de consommation de masse (et en raison de ces derniers). Toutefois, son intérêt pour ces objets dépasse largement le cadre habituel des articles préfabriqués qui composent notre quotidien pour inclure des éléments monumentaux qui peuvent avoir une signification personnelle ou rituelle, comme la maison et, en somme, toute forme d'abri humain. Selon Touchot, quoi que nous fassions pour entretenir les mythes collectifs qui prévalent en cette ère (post-)moderne au sujet des objets auxquels nous accordons une importance personnelle, sociale et spirituelle, nous abandonnons inévitablement ces récits mythiques et délaissions des éléments fondamentaux de notre héritage culturel (populaire) commun. Elle se tourne donc vers une approche continue, répétitive et incessante consistant à construire, détruire et reconstruire. L'effort physique – ses méthodes, ses actions – est essentiel à son travail. C'est ce qui lui donne un sens. Elle rejette toute forme de transformation physique facile et sans douleur. Elle cherche à livrer un combat avec l'œuvre elle-même, car c'est de ce combat qu'émerge le processus créatif. Ainsi, l'inévitable geste de destruction active l'œuvre. Il constitue l'essence d'une action-performance évolutive menant à une transformation. À Est-Nord-Est, Touchot poursuit ses recherches sur le concept de l'abri, mais avec une intention nettement moins épique. Se rapprochant davantage de l'anecdote que de l'action à caractère social et monumental, son œuvre se déploie sous la forme d'une série d'actes performatifs contenus, rattachés à une expérience illusoire, un lieu imaginé

qu'elle cherche à recréer dans la réalité, tout en admettant que l'expérience imaginée demeurera à jamais un moment illusoire retranché de son expérience vécue. L'instinct qui la pousse à symboliser l'abri humain, à reconstituer le refuge social, demeure peut-être là où réside sa pulsion artistique – avec (et à l'intérieur de) nos maisons, grandes et petites; avec leurs histoires, importantes comme insignifiantes.



p. 08/09

Francys Chénier

Né à / born in Montréal, Canada (1985). — Vit et travaille à / lives and works in Montréal, Canada.



Observer le ciel - Navigateur solitaire la tête opaline, 2014, crayons, 24 dessins sur papier Canal St-Armand, 24 photographies numériques, documentation (objets, livres, photocopies, cahier d'écriture, assemblages de notes), couverture de feutre, pierres, fleurs, tables, bancs et chaises.

p. 10/11

Pawel Dzieman

Né à / born in Suwalki, Pologne (1983). — Vit et travaille à / lives and works in Londres, Royaume-Uni.



Question mark, 2014, arbre mort, ruban camouflage gorilla. — *Sun radiator*, 2014, goéland tué sur la route, peinture à l'eau, écorce de bois de grève. — *Platonisme Québécois*, 2014, vue de l'atelier, matière organique morte, matériaux anthropogéniques mixtes.

p. 12/13

Aram Han

Née à / born in Séoul, Corée du Sud (1986). — Vit et travaille à / lives and works in Chicago, États-Unis.



The Functional needle project, 2014, bois, pierre, métal, verre, marbre, ambre, argile, craie, graines de tournesol, os et fils.

p. 14/15

Daniel Luchman

Né à / born in Iowa City, États-Unis (1982). — Vit et travaille à / lives and works in Pittsburgh, États-Unis.



Replica of the Universe Methodology, 2014, vue de l'atelier, divers objets trouvés et altérés.

p. 16/23

André-Louis Paré

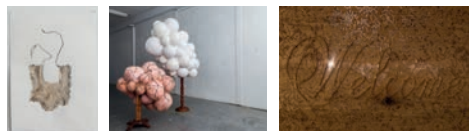
Commissaire et auteur en résidence / curator and writer in residence

Né à / born in Plessisville, Canada (1954). — Vit et travaille à / lives and works in Montréal, Canada.

p. 26/27

Ilénée Bothma

Née à / born in Port-Elizabeth, Afrique du Sud (1981). — Vit et travaille à / lives and works in Cape Town, Afrique du sud.

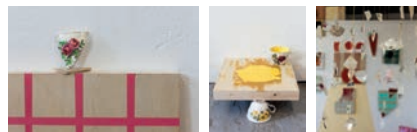


From Boob to Bib 1, 2014, aquarelle. — *Vue de l'atelier*, 2014, matériaux mixtes. — *Doormat*, 2014, sculpture sur bois.

p. 28/29

Frédérique Ulman-Gagné

Née à / born in Québec, Canada (1982). — Vit et travaille à / lives and works in Montréal, Canada.

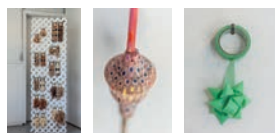


Détail, 2014, huile sur bois et porcelaine. — *Détail*, 2014, huile sur bois et porcelaine. — *Détail*, 2014, porcelaine.

p. 30/31

Marie Sirgue

Née à / born in Châteauroux, France (1985). — Vit et travaille à / lives and works in Toulouse, France.



Designs plus, 2014, choux décoratifs en bolducs de bois (acajou, chêne, épinette, noyer cendré, noyer noir). — *Flotteurs*, 2014, bouchons pour la pêche, tournage sur bois à partir de crayons de couleur assemblés. — *Meilleurs vœux*, 2014, rouleaux de ruban adhésif (recherche autour du chou décoratif).

p. 32/33

Orion Szydel

Né à / born in Tel-Aviv, Israël (1974). — Vit et travaille à / lives and works in Montréal, Canada.



Selves, 2014, projection d'une diapositive sur un dessin au charbon. — *Magnify*, 2014, boîte lumineuse, tranche de bois (placage), diapositive, loupe. — *Vue de l'atelier (détail)*, 2014, matériaux mixtes.

p. 34/39

Charlene K. Lau

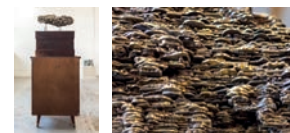
Commissaire et auteure en résidence / curator and writer in residence

Née à / born in Burlington, Canada (1981). — Vit et travaille à / lives and works in New York, États-Unis.

p. 42/43

Laurent Gagnon

Né à / born in Québec, Canada (1971). — Vit et travaille à / lives and works in Québec, Canada.

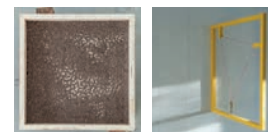


La clé du paysage, 2014, laiton, acier, argent 5 % (fondant), objets trouvés (mobilier). — *La clé du paysage (détail)*, 2014, laiton, acier, argent 5 % (fondant), objets trouvés (mobilier).

p. 44/45

David A. Rios

Né à / born in Cali, Colombie (1983). — Vit et travaille à / lives and works in Bergen, Norvège.

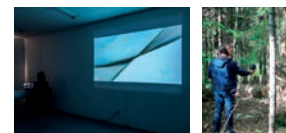


Sans titre, 2014, contreplaqué, sable et plâtre. — *Sans titre*, 2014, bois, fil et fil à plomb.

p. 46/47

François Roux

Né à / born in Besançon, France (1988). — Vit et travaille à / lives and works in Bruxelles, Belgique.

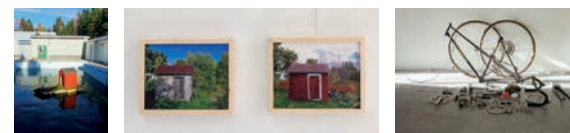


Self-Interference, 2014, projection vidéo. — *Sans titre*, 2014, enregistrement audio de la chute des arbres.

p. 48/49

Anaïs Touchot

Née à / born in Dinan, France (1987). — Vit et travaille à / lives and works in Brest, France.



En bas des collines, 2014, tasseaux, grillage, polystyrène extrudé, bidon, bois, ardoise, végétation. — *Rénovation(s) - Chez Suzanne*, 2014, diptyque photographique. — *La patente à gosses*, 2014, installation, matériaux divers.

p. 50/57

Eliane Ellbogen

Commissaire et auteure en résidence / curator and writer in residence

Née à / born in Montréal, Canada (1983). — Vit et travaille à / lives and works in Montréal, Canada.

Table des matières / Table of Contents

Préface	02
Preface	04
Printemps/Spring 2014	07
Francys Chénier	08
Pawel Dzieman	10
Aram Han	12
Daniel Luchman	14
Auteur en résidence	16
Writer in residence	20
André-Louis Paré	
Été/Summer 2014	25
Hénée Bothma	26
Frédérique Ulman-Gagné	28
Marie Sirgue	30
Orion Szydel	32
Auteure en résidence	34
Writer in residence	37
Charlene K. Lau	
Automne/Fall 2014	41
Laurent Gagnon	42
David A. Rios	44
François Roux	46
Anaïs Touchot	48
Auteure en résidence	50
Writer in residence	54
Eliane Ellbogen	
Liste des œuvres / List of Works	59

Cet ouvrage est édité par Est-Nord-Est sous la direction du comité de publication Traces écrites, soit Dominique Allard, Dominique Boileau et Amélie Giguère. / This book is published by Est-Nord-Est, under the direction of the Traces écrites committee composed of Dominique Allard, Dominique Boileau and Amélie Giguère.

Révision du français / French editing

Micheline Giroux-Aubin

Révision de l'anglais / English editing

David Naylor + Vida Simon

Traduction vers le français / French translation

Nathalie de Blois

Traduction vers l'anglais / English translation

Bernard Schütze

Correction des épreuves / Proof Reading

Dominique Allard + Céline Arcand

Conception graphique / Graphic design

Dominique Mousseau

Photographies / Photographs

Les photographies des œuvres ont été prises par Jean-Sébastien Veilleux, sauf indication contraire. Photographs of the artworks were taken by Jean-Sébastien Veilleux, unless otherwise indicated.

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

Dépôt légal 2020

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Legal Deposit 2020

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Library and Archives Canada

ISBN 978-2-9809684-3-3

Est-Nord-Est, résidence d'artistes

335, avenue de Caspé Ouest

Saint-Jean-Port-Joli, Québec

Canada G0R 3G0

www.estnordest.org

Tous droits réservés / All rights reserved

Équipe/Team 2020

Directrice générale / Executive director : Dominique Boileau

Directrice artistique / Artistic director : Dominique Allard

Responsable des communications et de l'accueil aux résidences /

Communications and residency hosting coordinator : Camille Devaux

Technicien / Technician : Richard Noury

Adjointe administrative / Administrative assistant : Dominique Garon

Équipe/Team 2014

Directrice / Director : Ariane Lord

Adjointes à la direction / Assistant directors : Geneviève Loiselle, Myriam Lambert

Technicien spécialisé, aide à la recherche / Specialized technician, Research assistant : Denis Raby

Adjointe administrative / Administrative assistant : Lucie Rochette

ILÉNÉE BOTHMA
FRANCYS CHÉNIER
PAWEL DZIEMAN
ELIANE ELLBOGEN
FRÉDÉRIQUE ULMAN-GAGNÉ
LAURENT GAGNON
ARAM HAN
CHARLENE K. LAU
DANIEL LUCHMAN
ANDRÉ-LOUIS PARÉ
DAVID A. RIOS
FRANÇOIS ROUX
MARIE SIRGUE
ORION SZYDEL
ANAÏS TOUCHOT



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec

