

t r a m e s

+

o

n a r r a t

y t i v e s

u

o

s

e

s

l i n e s

o

+

s t o r y

e

r

e

a

s

p

r

t r a m e s

+

o

n a r r a t

y t i v e s

u

o

s

e

s

l i n e s

o

+

s t o r y

e

r

e

a

s

p

r

+

т р а м е с

**п а р р а
т и в е с**

l i n e s

s t o r y

Le Centre d'exposition L'Imagier inaugure ses nouveaux locaux. Après plus de quarante ans, L'Imagier renouvelle le projet de ses fondateurs, Yvette et Pierre Debain. L'Imagier est beaucoup plus qu'un bâtiment, beaucoup plus qu'un endroit où exposer des œuvres : c'est un lieu de rencontre dynamique et d'épanouissement artistique pour une communauté élargie, un lieu d'échanges entre le public et les artistes, un lieu de réflexion, de culture où se tissent des liens entre les créateurs et leur environnement. C'est aussi un lieu de formation pour les plus jeunes et un espace d'appréciation culturelle pour les publics qui assistent chaque été aux spectacles du Parc de L'Imaginaire. • Une aire d'accueil aérée, un espace d'exposition moderne, un atelier polyvalent, des équipements efficaces, telle est la version 2019 de L'Imagier, accessible à tous. Le Centre affiche désormais

une architecture contemporaine, intégrée à son milieu. La portion centrale, érigée en pignon, s'inspire des maisons ouvrières 1900 du voisinage, et la pierre et le cèdre de l'ensemble évoquent les matériaux de deux autres immeubles patrimoniaux voisins, l'Auberge Symmes et la maison Parker-Lindsay. S'ouvrant sur la marina d'Aylmer et sur la rivière des Outaouais, les grandes vitres du nouvel édifice font le lien entre la rue Front et le Parc de L'Imaginaire. Le tout s'inscrit dans le développement culturel et économique du Vieux-Aylmer. • L'Imagier, c'est un nom poétique qui désigne au Moyen-Âge un créateur d'images, avant de désigner plus tard l'objet de création lui-même, un recueil d'images. S'y ajoutent aujourd'hui d'autres formes de représentation artistique : performance, photographie, vidéo et autres. L'Imagier d'aujourd'hui accueille les démarches et interrogations de tout ordre et s'ouvre aux pratiques novatrices. L'Image n'est jamais qu'évocatrice, elle permet qu'on interpelle le réel, le vrai et le faux, l'inventé ou le postiche, l'imaginaire.

Michel Bédard

Centre d'exposition L'Imagier is poised to open its new art space. After more than 40 years, L'Imagier is giving new life to the project pioneered by its founders, Yvette and Pierre Debain. The L'Imagier gallery is much more than just a building or venue for exhibiting artists' work: it is a vibrant meeting place and hub of artistic development for the broader community, a place of dialogue between artists and the public, and a place of reflection and culture that builds connections between creators and their environment. It is also a place of learning for younger art enthusiasts and a space where summer audiences can enjoy cultural performances in Parc de L'Imaginaire. • The L'Imagier of 2019 is accessible to all and boasts an airy reception area, modern gallery space, a multipurpose studio and efficient equipment. The new Centre features contemporary architecture that blends well with its environment. The gabled central portion is inspired by the surrounding 1900s working-class houses, and the stone and cedar used throughout mirror the materials of two neighbouring heritage buildings: the Auberge Symmes inn/museum and the Maison Parker-Lindsay house. Overlooking the Aylmer Marina and the Ottawa River, the new building's large windows connect Front St. and Parc de L'Imaginaire. The entire structure is part of Old Aylmer's cultural and economic development. • L'Imagier is a French poetic term that once referred to a creator of images in the Middle Ages and went on to describe the creation itself: a collection of images. Today, it also designates other forms of artistic representation, including performance, photography, video and more, as Centre d'exposition L'Imagier continues to showcase a host of approaches, explorations and innovative practices. The Image is never just a representation; it allows us to draw on and challenge reality, truth and lies, invention or artifice, and the imagination.

Michel Bédard

k a t a r z y n a (k a s i a) b a s t a

p a u l b r u n e t

s t e f a n s t - l a u r e n t

j u l i e t r e m b l e

m a r i e - h é l è n e l e b l a n c

m a r i a n n e b r e t o n

c h u n h u a c a t h e r i n e d o n g

d a v i d e l l i o t t

k a b l u s i a k

k i m k i e l h o f n e r

j e n n i f e r l e f o r t

m é l a n i e m y e r s

c a r l t r a h a n

Incommunicabilité : le mot fascine et effraie. La peur et le conflit guettent quand il semble impossible de communiquer sur une base commune. Dans cette ère de post-vérité¹, les faits rapportés et analysés par les médias traditionnels, autrefois considérés comme remparts de la vérité, sont parfois perçus avec méfiance. La crédibilité est plutôt accordée aux proches, à ceux qui paraissent appartenir à la même communauté. Les réalités déformées sont présentées sous forme de faits alternatifs. Les sensibilités s'exacerbent, notamment sur les réseaux sociaux, dans un maelström qui enchevêtre marketing, émotions et images, conforte les idées préconçues et transforme les désaccords en positions irrécyclables. L'échange réel, le dialogue semblent impossibles. Mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi? En 1921, Ludwig Wittgenstein publiait *Tractatus logico-philosophicus*² qui abordait déjà les limites de la communication dans un contexte moderne. Depuis, les moyens technologiques prolifèrent, les échanges se multiplient et, entre les expériences, les contrastes s'accroissent. Les mêmes enjeux de la communication sont aujourd'hui exacerbés. Comment trouver les clés qui permettent l'échange? L'idée de l'institution muséale comme agora public³ n'est pas nouvelle, mais elle demeure pertinente, essentielle même dans le contexte actuel. C'est ce que portent les œuvres, ce que partagent les artistes qui permet au dialogue de débuter.

- L'exposition *Trames narratives / Storylines* cherche à mettre en valeur une multiplicité de pratiques et de points de vue en invitant cinq commissaires : Katarzyna (Kasia) Basta, Paul Brunet, Marie-Hélène Leblanc, Stefan St-Laurent et Julie Tremble. Par le partage de visions artistiques, de connaissances et d'intérêts, l'exposition interroge les conditions de diffusion et de réception des œuvres. Grâce à la concertation des commissaires, les démarches des artistes sont mises en lumière tant dans leurs différences que dans leurs liens communs. Chaque commissaire présente un ou deux artistes dont la démarche offre aux visiteurs un discours, une expérience, un récit ou des formes qui méritent d'être vus et entendus. Les artistes sélectionnés sont Chun Hua Catherine Dong, David Elliott, Kablusiak, Kim Kielhofner, Jennifer Lefort, Mélanie Myers et Carl Trahan.
- Guidés par la notion de narration, les commissaires ont porté leur choix sur des artistes dont la pratique illustre des points de vue ancrés dans des contextes variés. En résulte une sélection d'œuvres qui témoignent de l'histoire et de leur propre création, de l'expérience de l'artiste ou de l'observation de la société. Si certaines œuvres apparaissent plus proches de la réalité, d'autres font plus librement appel à la fiction. Ces croisements entre le réel et l'imaginaire renforcent les regards instinctifs des artistes et favorisent un contact avec une vérité complexe. C'est sur un mode subjectif, où l'émotion profonde émerge loin des clichés qu'on nous assène au nom du marketing, que les commissaires et les artistes proposent des mondes à découvrir.

Marianne Breton, directrice générale de L'Imagier

1 Keyes, R. (2004). *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. New York: St. Martin's Press.

2 Wittgenstein, L. (2013). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul (1922).

3 «Dès 1967, l'Anacostia Neighbourhood Museum se développe autour de la notion d'agora». Cousson C., Caron G. et Daignault L. (2014). En route... vers la muséologie sociale. L'unité mobile, l'accès à la culture et un apprentissage à la citoyenneté. Dans L. Daigneault, B. Schiele (dir.), *Les musées et leurs publics, savoirs et enjeux*. Québec : Presse de l'Université du Québec.

Incommunicability: the word fascinates and frightens. Fear and conflict take hold when it seems impossible to communicate on a common ground. In this post-truth era,¹ the facts reported and analyzed by the mainstream media, once considered to be the bastion of truth, are sometimes viewed with distrust. We tend to lend credibility to those who are close to us, or who appear to belong to the same community. Distorted realities are presented as alternative facts. Sensitivities are exacerbated, especially on social networks, in a maelstrom of marketing, emotions and images, supporting preconceived ideas and transforming disagreements into irreconcilable positions. Real exchange or dialogue seems impossible. But hasn't this always been the case? Back in 1921, Ludwig Wittgenstein published his *Tractatus Logico-Philosophicus* [treatise on logic and philosophy]² on the limitations of communication in a modern context. Since then, there has been a proliferation of technology and exchanges, with more marked contrasts between experiences. The same communication issues have now intensified. How can we find the keys to promoting exchange? While the notion of the museum or gallery as an agora of, for and by the people³ is not new, it remains relevant and even essential in the current context. The message in the works and shared by the artists who created them can be the starting point for dialogue.

- The *Trames narratives / Storylines* exhibition showcases a range of practices and viewpoints via five guest curators: Katarzyna (Kasia) Basta, Paul Brunet, Marie-Hélène Leblanc, Stefan St-Laurent and Julie Tremble. By sharing artistic viewpoints, knowledge and interests, the exhibition explores how works are disseminated and received. The curators have worked together to highlight the differences and commonalities between the artists' practices. Each curator presents one or two artists whose approach offers visitors a discourse, experience, narrative or forms that are worth seeing and hearing. The selected artists are Chun Hua Catherine Dong, David Elliott, Kablusiak, Kim Kielhofner, Jennifer Lefort, Mélanie Myers and Carl Trahan.
- Guided by the concept of narration, the curators chose artists whose practice illustrates viewpoints rooted in a variety of contexts. The result is an array of works that reflect the history/story of their own creation, the artist's experience or observation of society. Some pieces appear closer to reality, while others draw more freely on fiction. This interplay between reality and fantasy strengthens the artists' instinctive views and creates a connection with a complex truth. The curators and artists use a subjective approach to bring out deeper emotions far from the *clichés* that besiege us in the name of marketing, and introduce us to new worlds to discover.

Marianne Breton, general director of L'Imagier

¹ Keyes, R. (2004). *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. New York: St. Martin's Press.

² Wittgenstein, L. (2013). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul (1922).

³ [Translation of original French] "Since 1967, the Anacostia Community Museum has been developed on the idea of an agora or community space." Cousson C., Caron G. and Daignault L. (2014). "En route... vers la muséologie sociale. L'unité mobile, l'accès à la culture et un apprentissage à la citoyenneté," in Daignault, L., Schiele, B. (ed.). *Les musées et leurs publics, savoirs et enjeux*. Quebec City: Presse de l'Université du Québec.

c h u n h u a

c a t h e r i n e d o n g



k a t a r z y n a (k a s i a) b a s t a

Chun Hua Catherine Dong est une artiste d'origine chinoise qui vit et travaille à Montréal. Sa pratique multidisciplinaire repose sur la performance, la photographie, la vidéo et l'installation. La performance est souvent à l'origine de son processus créatif, la photo et la vidéo servant autant à la création d'œuvres qu'à des fins documentaires. • De façon constante dans son travail, l'artiste fait de son corps la matière première de ses créations. En se mettant en scène, elle propose de porter un regard critique sur les enjeux sociaux tels que l'immigration, l'ethnicité ou la notion du genre. • Fortement axé sur la condition féminine, le caractère engagé du travail de Dong est étroitement lié à son histoire personnelle. Née en Chine et immigrée au Canada à l'âge adulte, l'artiste a été confrontée à la reconstruction identitaire, ce qui lui procure désormais un statut hybride. En s'installant à Vancouver au début des années 2000 puis à Montréal en 2011, elle a rapidement fait face à la perception occidentale, souvent stéréotypée, de la culture chinoise. • La référence à sa culture d'origine devient fréquemment un fil conducteur dans son travail. Dong utilise des symboles facilement identifiables de la culture chinoise (costumes, accessoires) pour entamer un dialogue avec son pays d'accueil. Dans ses œuvres plus anciennes, notamment dans *Husbands and I* (2009-2011), l'artiste aborde de façon directe, mais avec beaucoup de dérision, les questions de discrimination et de sexisme liées au statut de la femme immigrante et asiatique. • Dans *Skin Deep* (2014), l'artiste cherche à confronter les principes patriarcaux de son pays d'origine à la liberté personnelle et artistique que lui offre le Canada. Dans cette série d'autoportraits issus de performances, Dong utilise un tissu brocart de soie chinoise pour masquer son visage. Camouflé par le tissu traditionnel, ce dernier semble disparaître en s'intégrant dans le fond constitué du même tissu. Par ce geste, l'artiste efface symboliquement sa propre individualité et devient anonyme – presque invisible –, absorbée par le textile symbolisant son identité culturelle. • L'utilisation de différents tissus traditionnels et la répétition constante de la même mise en scène permettent de renforcer le message lié à la perception identitaire que les deux pays portent sur Dong. Au Canada, elle bénéficie d'un statut singulier puisqu'elle est considérée comme une immigrante d'origine chinoise, alors qu'en Chine, elle se fond probablement dans la masse. Son statut social de femme est donc perçu différemment d'un pays à l'autre. La liberté et l'individualisme du Canada se confrontent à l'anonymat et au rôle inférieur attribué à la femme en Chine qui a, de surcroît, comme fondement la valorisation sociétale de l'enfant de sexe masculin. Dans un contexte plus global, chaque immigrant est amené à se questionner face à la stigmatisation; ne serait-ce pas un prix à payer pour avoir une position distincte dans la société d'accueil, la contrepartie étant le renforcement de l'exclusion? • Le travail de Catherine Dong est très personnel et autobiographique, car l'artiste se met en scène pour parler de son vécu. Cependant, il est également très universel puisqu'au travers de ses créations, l'artiste efface symboliquement son identité personnelle en lui substituant des références culturelles fortes et reconnaissables par tous. Par ce geste, elle amène tout un chacun à se reconnaître et à se positionner sur des enjeux universels tels que la liberté individuelle, le féminisme et la mondialisation.

Chun Hua Catherine Dong is a Chinese-born artist now living and working in Montreal. Her multidisciplinary practice includes performance, photography, video and installation. Her creative process is often rooted in performance, with photography and video serving both for creation and documentation purposes. • The artist regularly uses her body as the raw material for her creations, staging herself to critically explore social issues such as immigration, ethnicity and gender. • Dong's socially engaged practice focuses primarily on the female condition and is closely linked to her personal story. Born in China, she immigrated to Canada as an adult and was forced to rebuild her identity, giving her a "hybrid" status. When she moved to Vancouver in the early 2000s and then to Montreal in 2011, she came face to face with the Western world's often stereotyped perception of Chinese culture. • References to her culture of origin is a common thread running through most of her work. Dong uses easily recognizable symbols of Chinese culture (clothing, accessories...) to engage in a dialogue with her host country. In her older works such as *Husbands and I* (2009-2011), the artist tackles head on the issues of discrimination and sexism as they relate to Asian immigrant women, along with a healthy dose of irony. • *In Skin Deep* (2014), the artist compares the patriarchal principles of her birth country to the personal and artistic freedom she finds in Canada. In this series of performance-based self-portraits, Dong conceals her face by wrapping it in Chinese silk brocade. Camouflaged by the traditional fabric, the face seems to melt into the background consisting of the same fabric. Through this gesture of literally "losing face," the artist symbolically erases her own individuality, becoming anonymous – almost invisible –, absorbed by the fabric symbolizing her cultural identity. • The use of traditional fabrics and the constant repetition of the same pose intensify the identity perception message Dong receives in both countries. In Canada, she stands out as an immigrant woman of Chinese origin, while in China, she is more likely to blend in with the masses. Her social status as a woman is thus perceived differently in the two places. The freedom and individualism of Canada contrast with the anonymity and inferior role of women in China, where society also places greater value on male children. In a more global context, all immigrants are prompted to ask themselves questions about this stigmatization; is reinforced exclusion the price they pay for having a distinct position in the host society? • Catherine Dong's work is highly personal and autobiographical, with the artist using her own body to stage her experience. And yet, it is also highly universal, given that through her creations, she symbolically erases her personal identity, replacing it with strong and recognizable cultural references. This act makes it possible for everyone to recognize themselves and take a stand on universal issues such as individual freedom, feminism and globalization.



d a v i d

e l l i o t t



p a u l b r u n e t

*The painting is not on a surface, but on a plane which is imagined. It moves in a mind. It is not there physically at all. It is an illusion, a piece of magic, so that what you see is not what you see.*¹ — Philip Guston

● Laissant apparaître une profonde fascination pour la métaphysique dans l'art, les tableaux de David Elliott nous transportent en des lieux énigmatiques situés au-delà de l'apparence physique des éléments composant notre réalité : là où l'illusion questionne l'existence des choses telles qu'elles nous apparaissent afin de les transcender dans le sublime et le réflexif. Ces poèmes visuels, composés d'une multitude d'images et de traitements picturaux détournés dans de somptueux collages peints, se jouent de l'espace en oscillant volontairement entre un plan bidimensionnel et un univers tridimensionnel afin d'atteindre une fissure menant vers une quatrième dimension — terme cher à Elliott qu'il emprunte en tout honneur au peintre allemand Max Beckmann. Cet effet, digne de l'illusionnisme des maîtres de l'école siennoise, est particulièrement bien orchestré au sein de la dernière série d'œuvres peintes de l'artiste, réalisée au cours des années 2007 à 2013. ● Dans ce corpus, de petites maquettes construites minutieusement dans l'atelier servent de modèles aux peintures. Ces boîtes donnent naissance à un nouveau type de collage dont les fragments d'images hétéroclites plongent le regardeur dans un espace scénique rappelant l'esthétique des cabinets de curiosité. Combiné à un habile jeu d'éclairage lors de la prise des images photographiques, le tout confère un aspect des plus théâtraux aux œuvres, marquant une nouvelle approche de l'espace illusionniste et de la perspective dans la pratique d'Elliott. Ces photos, parfois retravaillées par ordinateur, sont ensuite traduites dans un traitement photoréaliste et une technique impeccable, sur de larges canevas peints en trompe-l'œil. Par ces procédés picturaux astucieux, l'artiste construit une illusion convaincante tout en s'appuyant sur un simulacre de la réalité : l'image photographique ou numérique. Il en émerge une tension visuelle et conceptuelle où la surface peinte éclipsé la réalité pour faire apparaître un nouveau sens du réel spécifique à la peinture. ● Se déploie alors un univers parallèle, peuplé de symboles

et d'une iconographie familière qui, réappropriés par le peintre, deviennent les motifs récurrents (ampoules, cartes, chats, chiens, crânes, dés, figures humaines, oiseaux, nuages, etc.) d'un langage des plus personnels qui se développe depuis maintenant plus de 35 ans dans l'œuvre d'Elliott. Sous la forme de «contenant spatial métaphysique»², ces espaces-temps mobiles et mystérieux établissent de multiples références à la tradition de l'histoire de l'art — notamment aux natures mortes, au symbolisme et à la peinture métaphysique — qui enrichissent avec pertinence la complexité de l'œuvre de cette figure emblématique du postmodernisme québécois. • David Elliott est l'un des peintres associés au retour à la figuration de la fin des années 1970 et du début des années 1980 au Canada. Avant-gardiste, il figure parmi les artistes précurseurs du Québec — depuis les années 1990 — qui ont utilisé pour la première fois les procédés technologiques de manipulation de l'image de façon significative et pertinente dans leur production picturale selon une préoccupation encore très présente dans la peinture actuelle. Depuis 1974, Elliott expose ses œuvres sur la scène nationale et internationale. Ses toiles grand format se retrouvent dans les plus prestigieuses collections des musées du Québec et du Canada. En plus d'être artiste et commissaire, il a également une pratique soutenue d'écriture, notamment pour la revue *Canadian Art* avec laquelle il collabore régulièrement. Son apport indéniable à l'histoire de l'art québécois se dénote notamment par l'influence considérable qu'Elliott a eue sur toute une génération de jeunes peintres, par son enseignement apprécié à l'Université Concordia, ainsi que par les innovations intellectuelles et visuelles qu'il aura permis d'insuffler à la pratique de la peinture au Québec.

¹ Guston, P. Extrait de «Philip Guston Talking» (conférence à l'Université du Minnesota, mars 1978), dans Renée McKee, ed., *Philip Guston : Paintings 1969-1980* (Londres : Whitechapel Gallery, 1982), p. 49.

² Elliott D. Traduction de «metaphysical spatial container», extrait de «Dr. Futurity. David Elliott's Anarchistic Collage Paintings», dans *Chutes, David Elliott : peintures récentes*, catalogue d'exposition (Montréal : Galerie McClure et Galerie Joyce Yahouda, 2009), p. 3.



*The painting is not on a surface, but on a plane which is imagined. It moves in a mind. It is not there physically at all. It is an illusion, a piece of magic, so that what you see is not what you see.*¹—Philip Guston

• Revealing a deep fascination with the metaphysical in art, David Elliott's paintings take us to enigmatic places beyond the physical appearance of the elements making up our reality: where illusion challenges the existence of things as they appear to us in order to take them into a sublime and reflective universe. These visual poems, composed of a wealth of images and pictorial treatments that become elaborate painted collages, use space by deliberately moving between a two-dimensional plane and a three-dimensional universe to unlock a crack that leads to a fourth dimension—one of Elliott's favourite terms, which he borrows in homage to the German painter Max Beckmann. This effect, worthy of the masters of the Siennese school of painting, comes together brilliantly in the artist's latest series of painterly works created from 2007 to 2013

• In this body of work, small maquettes painstakingly constructed in the studio serve as models for the paintings. The boxes are the source of a new kind of collage, whose tiny and diverse images immerse onlookers in a scenic space reminiscent of the esthetic of curio cabinets. Combined with the skillfully staged lighting of the photographed images, the overall effect gives the works a highly theatrical aspect, marking a new approach to the illusionist space and perspective in Elliott's practice. The photographs, sometimes digitally remastered, are then recreated using a photorealistic and flawless technique, on large painted trompe-l'œil canvases. Through these clever pictorial processes, the artist creates a convincing illusion based on a simulacrum of reality: the photographic or digital image. The result is a visual and conceptual tension in which the painted surface eclipses reality, bringing out a new sense of reality specific to the painterly realm.

• A parallel universe therefore unfolds, inhabited with symbols and a familiar iconography reappropriated by the painter to become recurring motifs (lightbulbs, cards, cats, dogs, skulls, dice, human figures, birds, clouds...) of a highly personal language

that has been developing for more than 35 years in Elliott's work. These “metaphysical spatial containers,”² mobile and mysterious time-space vessels, make many references to the art history tradition—including still lifes, symbolism and metaphysical painting—that relevantly enrich the complexity of the work of this key figure of Quebec's post-modernist movement. • David Elliott is one of the painters associated with the return to figuration in the late 70s and early 80s in Canada. The avant-garde artist was one of the first in Quebec—since the 1990s—to use technological image manipulation techniques in a significant and relevant way in his pictorial production with a focus that is still very much present in contemporary painting. Elliott has been showing his works nationally and internationally since 1974. His large-scale canvases are part of the most prestigious museum collections in Quebec and Canada. The artist and curator is also a regular contributing writer for *Canadian Art*. Elliott's valuable contribution to Quebec art history can be seen in his considerable influence on an entire generation of young painters, through his popular classes at Concordia University and via the intellectual and visual innovations he has introduced to the Quebec painting scene.

¹ Guston, P. Excerpt from “Philip Guston Talking” (lecture at the University of Minnesota, March 1978), in Renée McKee, ed., *Philip Guston: Paintings 1969-1980* (London: Whitechapel Gallery, 1982), p. 49.

² Elliott D. Excerpt from “Dr. Futurity. David Elliott's Anarchistic Collage Paintings,” in *Chutes, David Elliott: peintures récentes*, catalogue d'exposition (Montreal: Galerie McClure and Galerie Joyce Yahouda galleries, 2009), p. 3.

k a b l u s i a k

s t e f a n s t - l a u r e n t



Bien qu'encore à l'aube de sa carrière artistique, Kablusiak a déjà produit un corpus qui ébranle de nombreuses idées préconçues sur l'art inuvialuit et l'art canadien : dans sa série photographique *Untitled Ghost Series (Inuvik)*, elle représente des récits qui sont extrêmement personnels, mais tendent plutôt à se différencier du vocabulaire de la sculpture inuit, dans ce cas-ci, le corps comme forme sculpturale. Si cette série est certainement un clin d'œil aux artistes qui ont tracé à l'instar de Tim Pitsiulak de nouvelles voies dans leur représentation de l'univers nordique contemporain, elle se veut peut-être davantage un hommage à des artistes comme Annie Pootoogook, qui a abordé divers aspects de sa vie quotidienne dans des dessins bouleversants, ou Shuvinai Ashoona, qui crée des paysages oniriques surréalistes issus de son imagination. Une vision du Nord complètement neuve. • *Untitled Ghost Series (Inuvik)* constitue aussi une forme d'opposition, un signe de résistance au statu quo d'un marché de l'art inuit établi et parfois contraignant. Ce qui a été promu avec tant d'acharnement par les coopératives de l'Arctique depuis des décennies – les sculptures en stéatite d'inuksuit, d'ours et de baleines – n'offre qu'une vision limitée de l'incroyable étendue et de la portée des œuvres produites aujourd'hui par les anciennes et les nouvelles générations d'artistes. Alors que les coopératives luttent pour trouver de nouveaux marchés, certains artistes contournent ce système afin de prendre leur place bien méritée dans le monde de l'art contemporain en imposant leurs conditions. Kablusiak, qui agira à titre de co-commissaire de l'exposition inaugurale du vaste Centre d'art inuit de Winnipeg dont l'ouverture est prévue pour 2020, contribue de manière déterminante à cette nouvelle vague de praticiens de la culture qui tracent de nouvelles voies au bénéfice d'institutions et de projets dirigés par des autochtones. • La pratique incarnée de Kablusiak, évidente dans la série *Untitled Ghost Series (Inuvik)* mais aussi dans nombre de ses installations et performances, annonce un changement dans l'art autochtone contemporain. L'autodétermination, l'expression sexuelle, l'intersectionnalité et l'anticolonialisme forment autant d'idées qu'elle explore en jouant avec l'opacité. Dans *Untitled Ghost Series (Inuvik)* où l'artiste prend l'aspect d'un fantôme errant dans le village d'Inuvik, ou dans *Uyarak*, composée d'objets du quotidien sculptés en stéatite, dont un paquet de cigarettes, un plug anal et une coupe menstruelle, Kablusiak se révèle et se cache en même temps. Même si elles présentent de nombreuses caractéristiques de l'autoportrait, les œuvres de Kablusiak sont conceptuellement guidées par l'autodétermination et la représentation de soi. Des sujets tels que les identités non définies et les territoires non définis fusionnent le personnel et le politique, permettant ainsi à l'artiste de dresser un portrait expansif de sa société. • Le postulat à la base de l'exposition inaugurale conçue pour commémorer l'ouverture du nouveau centre L'Imagier était très simple : il s'agissait de demander à une liste de commissaires de proposer les voix les plus marquantes à leurs yeux de la scène artistique québécoise et canadienne actuelle. J'ai proposé pour l'exposition le travail de Kablusiak, compte tenu de sa perspective singulière. Le travail de Kablusiak se joue de nombreuses barrières et conventions qu'elle explore à travers divers médias, dont la photographie, la performance et la sculpture. Personne d'autre ne me semblait mieux représenter la nouvelle génération de créateurs qui mettent tout en œuvre pour régénérer et réinventer un monde de l'art en proie à des changements cataclysmiques.

Although an emerging artist, Kablusiak has already produced a body of work that is unsettling many of the preconceptions one may hold regarding Inuvialuit and Canadian art – in their *Untitled Ghost Series (Inuvik)*, they represent stories that are extremely personal, yet rarely part of the lexicon of Inuit art sculpture –in this case, the body as sculpture. The series, certainly a nod to artists such as Tim Pitsiulak who have tread new ground by representing contemporary life in the North, is perhaps more an homage to artists like Annie Pootoogook, who portrayed various aspects of her daily life through gut-wrenching drawings, or Shuvinai Ashoona, who creates surrealist dreamscapes of her own imagination. A new vision of the North. ● The *Untitled Ghost Series (Inuvik)* is also a sort of protest piece, resisting the status quo of an established, and at times constraining, Inuit art market. What has been promoted so fiercely by the Arctic Cooperatives for decades now, soapstone sculptures of inuksuit, bears and whales, offers a limited view of the incredible breadth and scope of work being produced today by older and new generations of artists. As the co-ops are struggling to find new markets, some artists are bypassing this system altogether to take their well-deserved place within the contemporary art world, under their own terms. Kablusiak, who will be co-curating the inaugural exhibition of the expansive Inuit Art Centre in Winnipeg to open in 2020, is an influential contributor to this new wave of cultural practitioners who are forging pathways towards Indigenous-led institutions and projects. ● Kablusiak`s embodied practice, evident in the *Untitled Ghost Series (Inuvik)* but also in many of their installations and performances, announces a shift in contemporary Indigenous art. Ideas around self-determination, gender expression, intersectionality and anti-colonialism are explored with a playful opacity. In the *Untitled Ghost Series (Inuvik)*, the artist poses as a phantom around the town of Inuvik, or in *Uyarak*, a collection of day-to-day objects made of soapstone including a pack of cigarettes, a butt plug and a Diva Cup, Kablusiak reveals and conceals all at once. Even though they share many of the traits of self-portraiture, Kablusiak`s works are conceptually driven by ideas around self-determination and self-representation. Subject matter like unfixed identities and unsettled territories bring together the personal and the political, enabling the artist to draw an expansive portrait of their society. ● The premise for the inaugural exhibition organized to commemorate the opening of the new L`Imagier was fairly straightforward, asking a roster of curators to propose what they believed to be the vital artistic voices of today in Quebec and Canada. I proposed the work of Kablusiak for the exhibition, given their unique point of view. Kablusiak`s work breaks many barriers and conventions, explored through a variety of media, including photography, performance and sculpture. I could not think of a better artist to represent the new generation of creators who do all to redress and reimagine an art world undergoing cataclysmic shifts.



k i m

k i e l h o f n e r



*Tout ce que je devais connaître était dans les images*¹ • Kim Kielhofner élabore ses vidéos en manipulant les codes du cinéma. Créée dans le cadre d'une résidence au centre d'artistes Est-Nord-Est (Saint-Jean-Port-Joli), *The Farthest Point on the Compass* prend assise sur une série d'images fixes tirées du documentaire *Saint-Jean-Port-Joli* réalisé par Pierre Dumas en 1962 pour l'Office du film de la province de Québec. À ces images sont juxtaposées : des séquences filmées par l'artiste au village et dans ses alentours; des extraits des films *L'Avventura*² et *I Know Where I'm Going*³; des images trouvées; des intertitres et une narration en voix off. Ces éléments sont montés comme un collage rythmé qui procède par superpositions successives. • Dès les premières minutes de l'œuvre, le regardeur⁴ est plongé dans une enquête. La protagoniste reçoit un dossier contenant des informations sur un certain lieu où elle doit se rendre. Le chemin pour y arriver y est précisé. Le personnage est ainsi immédiatement investi d'une mission dont la nature nous est inconnue, mystère qui se révélera graduellement au cours du récit. En route, elle planifie avec soin sa tactique d'investigation. Arrivée à destination, elle découvre des images qu'elle lira comme des indices devant la renseigner sur sa mission. Puis, la nature même des images devient un mystère. La mission serait-elle de percer l'image?⁵ La protagoniste parcourt les lieux à la recherche de nouveaux indices. Avec elle, on scrute l'espace à travers une accumulation de plans dans lesquels l'artiste s'inscrit. Elle prend des postures qui animent le paysage, arpente les lieux du récit. • Tout au long de la vidéo, il y a un décalage constant entre le texte et l'image qui retire à cette dernière son caractère iconique et force le regardeur à y chercher autre chose que ce qu'il y voit. L'image n'est plus ce signe «clair et transparent» qui nous montre une chose, mais se densifie, s'obscurcit, pour pointer vers un espace-temps inconnu. Cet effet est amplifié par l'usage d'intertitres qui creusent un hiatus entre l'image et la narration. L'espace et son expérience s'en trouvent désynchronisés. Le monde se double ainsi d'une autre dimension qui s'y dissimule, insaisissable et que la protagoniste tente d'appréhender. • *J'avais trouvé un portail dans le monde naturel*⁶ • La protagoniste comprend que sa quête porte sur quelque chose qui lui est familier, mais qu'elle a oublié. Pour retrouver cette chose, elle effectue un

voyage dans le temps, en utilisant les images comme portails. Une des stratégies qu'elle emploie consiste à poser des miroirs sur le paysage qui permettent de saisir, dans une seule image, ce qui se trouve devant et derrière la caméra. Une ouverture par laquelle on peut s'immiscer est de ce fait créée entre deux faces du monde. Dans le même esprit, des images anciennes, tirées du documentaire sur Saint-Jean-Port-Joli, sont juxtaposées à des prises de vue contemporaines par l'artiste, ouvrant un passage entre le passé et le présent. ● La protagoniste circule sans cesse entre ces deux temporalités sans se fixer dans aucune d'entre elles. Elle est renvoyée de l'une à l'autre et c'est ce tunnel temporel qu'elle explore par l'image. Elle vit également une situation d'asynchronie par rapport à elle-même. La narratrice parle au passé, l'actrice habite l'espace au présent. La protagoniste se situe à la jonction de l'actrice et de la narratrice qui existent dans deux espaces-temps différents. Le temps se rencontre dans le personnage. ● Kim Kielhofner se sert de la figure du voyage dans le temps pour en questionner l'expérience. Quelle est la relation entre les choses du passé et du présent? Comment ces espaces-temps existent-ils conjointement en nous, simultanément? Et surtout, quel rôle joue l'image dans la mémoire, sorte de monture qui permet de franchir la distance entre le présent et le passé? À la toute fin, la protagoniste entrevoit la résolution de sa quête. Elle la taira toutefois pour nous laisser tirer nos propres conclusions à partir des indices semés en chemin.

¹ Traduction libre d'un extrait de la vidéo : *Everything I needed to know was in the images*.

² *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960.

³ *I Know Where I'm Going*, Michael Powell et Emeric Pressburger, 1945.

⁴ Je remercie Nicole Gingras de m'avoir fait découvrir, lors d'une présentation qu'elle donna au Groupe Intervention Vidéo sur le travail de Marie Dauverné le 28 novembre 2018, le terme *regardeur* qu'elle privilégie, à juste titre il me semble, le préférant à *spectateur* dans le contexte d'une œuvre vidéo ou filmique.

⁵ Il serait intéressant d'explorer dans une étude plus poussée certains liens avec la manière dont, dans *L'Avventura*, l'enquête factuelle se dissout dans une exploration introspective.

⁶ Traduction libre d'un extrait de la vidéo : *I had found a portal into the natural world*.



*Everything I needed to know was in the images*¹ • Kim Kielhofner makes her videos by manipulating cinematic codes. Created as part of an artist residency at the Est-Nord-Est artist centre (Saint-Jean-Port-Joli), *The Farthest Point on the Compass* builds on a series of still images taken from Pierre Dumas's 1962 documentary, *Saint-Jean-Port-Joli*, prepared for Quebec's provincial film board. The images are combined with scenes filmed by the artist in the town and surrounding area; excerpts from the films *L'Avventura*² and *I Know Where I'm Going*³; found images; intertitles and voice-over narration. These elements are edited like a rhythm-based collage unfolding through a series of overlays. • In the work's opening minutes, viewers⁴ become immersed in an investigation. The protagonist receives a file containing information about a specific location where she is supposed to go. The route is detailed, and the character is given an undisclosed mission, a mystery that

is gradually revealed during the narrative. Along the way, she carefully plans her investigative approach. When she arrives at her destination, she discovers images that she reads as clues to inform her mission. The very nature of the images now becomes a mystery. Is decoding the image her mission?⁵ The protagonist combs the locations, looking for new clues. With her, we explore the space through an accumulation of shots that include the artist. Her poses move through the story locations, bringing the landscape to life. • Throughout the video, there is a continuous shift between text and image that strips the latter's iconic character, forcing viewers to look for something other than what they see. The image is no longer that "clear and transparent" sign that shows us something; rather, it becomes denser and darker, pointing us to an unknown time - space. This effect is intensified by intertitles that create a gap between the image and the narration. The space and its experience are out of sync. The world is thus coupled with another elusive dimension concealed within, which the protagonist attempts to grasp. • *I had found a portal into the natural world*⁶ • The protagonist understands that her quest is about something familiar yet forgotten. To find that thing, she journeys in time, using images as portals. One of her strategies is to place mirrors on the landscape, allowing her to capture, in a single image, both what is behind and in front of the camera. A penetrable aperture is thus created between two sides of the same world. Similarly, old images from

the *Saint-Jean-Port-Joli* documentary are juxtaposed with contemporary images taken by the artist, opening a passageway between the past and present. • The protagonist continuously moves between the two periods, without settling in either one. She is sent back and forth between them, exploring this time tunnel through images. She also experiences being out of sync with herself. The narrator speaks in the past, while the actor inhabits the space of the present. The protagonist is at the intersection between the actor and narrator who exist between the two difference times and spaces. Time is in the character. • Kim Kielhofner uses the figure of a journey in time to explore how it is experienced. What is the relationship between things of the past and present? How do these time-spaces co-exist in us at the same time? And what role does the image play in memory, a kind of frame that bridges the gap between the past and present? At the very end, the protagonist sees a solution to her quest. However, she does not reveal it so that we can draw our own conclusions based on the clues left along the way.

¹ Excerpt from the video: *Everything I needed to know was in the images.*

² *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960.

³ *I Know Where I'm Going*, Michael Powell and Emeric Pressburger, 1945.

⁴ My thanks to Nicole Gingras for introducing me, during her presentation at Groupe Intervention Vidéo on November 28, 2018, to the term “viewer” [*regardeur*] which she prefers to “spectator” [*spectateur*] in the context of a video or film work.

⁵ It would be interesting for a more in-depth study to explore how the factual investigation slowly becomes an introspective exploration in *L'Avventura*.

⁶ Excerpt from the video: *I had found a portal into the natural world.*

j e n n i f e r

l e f o r t



m a r i e - h é l è n e l e b l a n c

Raconter la pratique, récit de pratique. ● La conception de cette nouvelle œuvre sculpturale propose une accumulation rétrospective des échecs, des erreurs, des essais et des réussites, tout autant que des restes de matériaux de production présents dans l'atelier de l'artiste. Relativement abstraite et vivement colorée, la structure devient en quelque sorte une métaphore de la beauté dans l'erreur et de la persévérance dans l'échec, au fil du temps. La tige de métal est au temps qui passe, ce que les objets compilés sont à la vie d'artiste. Quand sentiments et matières se rencontrent, la fragmentation tout autant que la synthèse fusionnent autour de cet axe commun, matérialisé par ce pic métallique. ● Cette accumulation érigée à la verticale rappelle la forme du monument ou du monolithe. Il s'en dégage force et droiture malgré l'amalgame incongru né des tentatives ratées tout au long de la pratique artistique. En empilant les matériaux un à un, Lefort rend hommage à chaque moment passé dans l'atelier (chaque dessin, chaque sculpture, chaque bout de *plexi* taillé, chaque retaille, chaque morceau de toile rejeté, chaque heure de travail, etc.). Si chaque morceau est un témoin temporel et que l'exposition est déterminée par un espace, alors comme l'écrit Bakhtine : « Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. »¹ Cette œuvre raconte le temps qui passe et les expériences qui se superposent, dans la beauté et la violence, dans le geste ultime d'empalement des surplus, comme pour passer à autre chose. Ce geste radical est aussi synonyme de destruction, à cause du transperçement de chaque pièce, chaque morceau, dans le but ultime de fusionner passé et présent. ● Le choix de cette nouvelle œuvre, spécifiquement produite pour l'exposition *Trames narratives / Storylines*, s'inscrit dans une réflexion sur la narration, à la manière du récit d'atelier. Elle raconte une série d'échecs et de succès à travers la matière. Le geste plutôt brutal d'empaler ces matériaux de production, juxtaposé à la vibrance des couleurs propres au travail de Lefort, offre une combinaison conflictuelle entre l'intime et le public, entre l'atelier et la galerie, entre le soi et la communauté. Alors que l'artiste tente de déconstruire en quelque sorte le dispositif linéaire de l'écriture, l'œuvre ainsi produite propose un exercice de lecture, de décodage et de traduction. C'est dans l'intervalle entre structure et désordre, accidents et intuitions, que Lefort a développé *Salutations sincères*, saturée de formes, de lignes, de symboles, de matériaux et, surtout, de couleurs. Ce lexique visuel contribue à magnifier un langage répétitif et imprévisible dans un effort narratif fantasmé.

¹ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, p.237.

A narrative approach to chronicling artistic practice. ● The creative process for this new sculptural work is based on a retrospective accumulation of failures, trials and errors, and successes, as well as remnants of production material from the artist's studio. This abstract and colourful structure becomes a kind of metaphor of beauty in error and perseverance in failure over time. The metal rod is to passing time what the compiled objects are to the artist's life. When feelings and materials combine, fragmentation and synthesis merge around this common axis, materialized by this metal spike. ● The vertical accumulation is not unlike a monument or monolith, suggesting strength and rectitude despite the incongruous amalgam created from the failed artistic attempts. By piling up the materials, one on top of the other, Lefort pays tribute to every moment spent in her studio (and every drawing, sculpture, shard of plexiglass, scrap, bit of rejected canvas, hours of work...). If each piece is a temporal witness and the exhibition is determined by space, then, in the words of Mikhail Bakhtin: "Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; space becomes charged and responsive to the movement of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotype [literally, time space]."¹ Lefort's work evokes passing time and experiences that are layered, in beauty and violence, via the ultimate act of impaling excess elements, as if to move on to something else. This radical gesture is also synonymous of destruction, a piercing of each bit and piece in order to ultimately blend past and present. ● The choice of this new work, produced especially for the *Trames narratives / Storylines* exhibition, is part of a reflection on narration as it chronicles the studio experience. It reflects a series of failures and successes through matter. The somewhat brutal act of impaling these production materials, in contrast with the vibrancy of the colours Lefort uses in her work, is a conflictual combination between the intimate and public spheres, studio and gallery, self and the community. While the artist attempts to deconstruct the linear aspect of the narrative, the resulting work is, in fact, an exercise in reading, decoding and translation. It is in the gap between structure and disorder, accidents and intuitions, that Lefort developed *Salutations sincères* [warm regards], saturated with shapes, lines, symbols, materials and a myriad of colours. This visual lexicon effectively magnifies a repetitive and unpredictable language in a whimsical narrative.

¹ Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, p.237.



m é l a n i e

m y e r s

m a r i a n n e b r e t o n



Les expositions récentes de Mélanie Myers ont dévoilé des dessins de grand format et des sculptures installées à même le sol dans les salles de présentation. Ses illustrations au crayon de bois se déployaient sur de grandes feuilles de papier aux contours découpés à la hâte. Le corpus *Ce qui touche au sol* présentait des paysages, entiers ou fragmentaires évoquant la banlieue, des pièces d'habitation, des aménagements urbains, une école, etc. Des structures en bois, en plâtre, en béton ou d'autres objets utilisant des matériaux industriels de façon artisanale ponctuaient les espaces d'exposition. Ces formes, qui rappelaient une bordure de trottoir ou un banc, reniaient leur propre fonctionnalité tout en influençant le déplacement des visiteurs, la posture devant les dessins et leur réception. ● Ses œuvres récentes, dont celles présentées dans l'exposition *Trames narratives/ Storylines*, accentuent l'étrangeté des univers et des paysages dans lesquels elles plongent. Leur iconographie rappelle un peu celle du corpus précédent. Or, ici les sujets s'entrechoquent : des laitues défraîchies côtoient des pierres flottantes, par exemple. Aussi, une transformation des couleurs s'opère lors de l'impression de la documentation photographique qui sert souvent à la réalisation des dessins. Des tons de bleu d'un horizon capté dans la pénombre ou le violet insoupçonné d'une laitue desséchée apparaissent lors de l'impression. On remarque aussi dans sa pratique la récurrence des matériaux industriels, principalement ceux utilisés en architecture ou en aménagement. L'artiste fabrique depuis quelques mois des chariots dont la plateforme est coulée en granito (appelé au Québec *terrazzo*). La série de quatre sculptures, intitulée *Les planchers de la conséquence*, semble soulever le sol pour attirer l'attention sur ce qui nous soutient. L'œuvre qui pourrait servir à transporter des œuvres dans la salle d'exposition, rend caduque toute idée de fonctionnalité. ● Avant le dessin, Mélanie Myers a pratiqué la performance, notamment avec *Fait Maison*, à Gatineau, et lors de ses études de maîtrise à la Nova Scotia School of Art and Design (NSCAD), à Halifax. *Baseball* (2013) consistait à enterrer des bâtons de baseball de façon incognito dans un terrain utilisé pour ce jeu. La prééminence du concept de l'œuvre sur sa présentation publique voire sa réalisation physique l'inscrit dans le courant de l'art conceptuel qui a fait la renommée de NSCAD. À cette époque, Myers commence à utiliser l'illustration pour documenter ses performances. Une fois celles-ci réalisées, Myers met en image le résultat visuel de la performance, à l'aide de documents écrits, pour la raconter à sa manière, jouer avec les perceptions, les attentes et l'expérience ressentie. ● La nouvelle série d'œuvres aborde une façon de regarder, de déambuler. Sa démarche n'est pas sans rappeler la Psychogéographie proposée par Guy Debord en 1955.

Chez Mélanie Myers, les effets émotifs et sensibles de l'aménagement urbain et de l'architecture ne sont pas décrits sur des cartes selon des procédures précises, mais par le dessin et la sculpture. Comme pour la documentation de ses performances, Myers utilise le souvenir, celui de ces lieux parcourus à pied ou traversés en voiture, et y ajoute la documentation photographique ou tirée d'Internet. L'expérience de ces paysages est transposée dans l'espace architectural de l'exposition et laisse les visiteurs réfléchir sur ce vivre-ensemble organisé, en se demandant, à l'instar de l'auteure Marjolaine Beauchamp : «Quelle main invisible aménage ces espaces réfléchis qui sont censés supporter nos éclats, nos chutes, nos tragédies?»¹

¹ Beauchamp, M. (2017). Feuillet d'exposition pour *Ce qui touche au sol*. Galerie Karsh-Masson.

Mélanie Myers's recent exhibitions featured large-scale drawings and sculptures installed on the gallery floor. Her pencil crayon illustrations filled large sheets of paper with hastily cut-out edges. The series *Ce qui touche au sol/What Touches the Ground* presented full or fragmented landscapes of suburbia, living quarters, urban development, a school and more. Structures made from wood, plaster, concrete and other objects using industrial materials in an artisanal way were laid out in the gallery space. These forms, suggesting a curb or a bench, did not perform their usual functions but guided visitors' movements through the space and how they looked at the drawings. • While her latest works, including those presented in the *Trames narratives/Storylines* exhibition, highlight the strangeness of the worlds and landscapes they are a part of, their iconography is somewhat reminiscent of her previous series. Here, however, the subjects collide (e.g., limp lettuce leaves and floating stones). A transformation of colours occurs with the printing of the photographs often used to create the drawings. The blue hues of the horizon captured at dusk or the unexpected purple of dried-up lettuce emerge during the printing. We also see the recurrence of

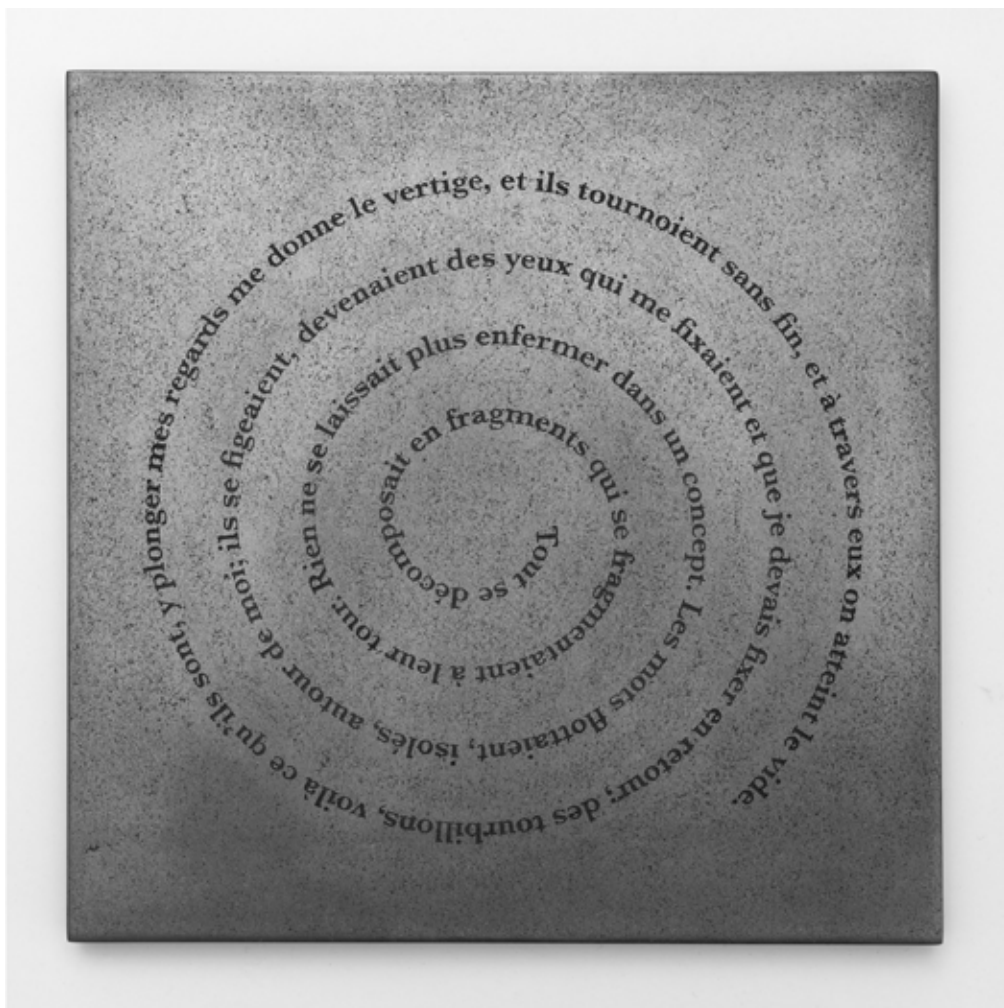
industrial materials in her practice, primarily those used in architecture and landscaping. For the past several months, the artist has been building carts on platforms cast in terrazzo. The series of four sculptures, called *Les planchers de la conséquence* [the floors of consequence], seem to raise the ground to draw our attention to what holds us up. The work, which could be used to take the works into the gallery, renders all notion of functionality meaningless. • Before drawing, Mélanie Myers practised performance with *Fait Maison* in Gatineau, and while completing her master's at the Nova Scotia School of Art and Design (NSCAD) in Halifax. For *Baseball* (2013), she concealed baseball bats, burying them around a baseball diamond in the Commons. The work's prevailing concept over its public presentation or physical realization was consistent with the conceptual art movement that established NSCAD's reputation. At that time, Myers began using illustrations to document the visual outcome of her performances in images, and written documents to relate them in her own way, experimenting with perceptions, expectations and how they were experienced. • This new series of works explores ways of looking and moving through space. Her approach is somewhat similar to Guy Debord's "psychogeography" (*psychogéographie*) that dates back to 1955. Mélanie Myers does not describe the specific emotional and sensory effects of the urban landscape and architecture on cards but rather through drawing and sculpture. To document her performances, Myers uses memories of places explored on foot or by car, adding photographic documentation and information taken from the Internet. The experience of these landscapes is transposed into the gallery's architectural space and allows visitors to think about this organized meeting place, asking, to quote writer Marjolaine Beauchamp: "[translation] What invisible hand arranges these spaces supposedly created to support our joys, our downfalls and our tragedies?"¹

¹ Beauchamp, M. (2017). Text accompanying the exhibition *What touches the ground*. Karsh-Masson Gallery.



с а р 1

т р а һ а п



marie - hélène leblanc

Transposer la traduction par et dans le graphite. • Dans tout récit ou narration, il peut y avoir une perte ou un gain dans la traduction, et le fait de ne jamais pouvoir obtenir un *double parfait* dans cette discipline de la traduction a conduit Trahan à réfléchir sur l'image et sa reproduction et, par le fait même, sur la part de création qu'implique cette technique de transcodage. Les deux séries d'œuvres de Trahan présentes dans l'exposition *Trames narratives / Storylines* apportent une part d'illisibilité à l'histoire racontée – et citée – à travers des matériaux et des techniques propres à l'écriture. Dans cette forme d'appropriation littérale de la notion de récit (*Relation écrite ou orale de faits vrais ou imaginaires*), Trahan propose à la fois un regard critique sur l'histoire, la littérature et une façon de produire des récits dans ce contexte. • D'abord, sur un mur de la galerie, on retrouve la série de quatre dessins issue d'une édition bilingue du texte *Das Unheimliche/L'inquiétante étrangeté* de Freud où la forme des paragraphes du premier chapitre a été reproduite au graphite par Trahan. Alors que cet essai rédigé en 1919 traite de l'intime qui devient effrayant par son caractère étranger et des situations susceptibles de provoquer cet effroi, le premier chapitre aborde la difficulté de le traduire dans diverses langues. Les dessins montrent tout d'abord la différence entre l'espace qu'occupent, sur une page donnée, le texte original en allemand (à gauche) et sa traduction française (à droite). • Ensuite, à même le sol et posées sur deux socles identiques, trônent deux plaques de graphite où un extrait de la *Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal publiée en 1902 est gravé en forme de spirale, l'une en allemand et l'autre en français. Cette *Lettre* est considérée non seulement comme un des textes ayant révolutionné la prose allemande, mais aussi comme le point d'ancrage du mouvement initial de la dépossession du «je». En gravant un extrait de cette *Lettre* en forme de spirale, Trahan opère à son tour une traduction entre ce qui est écrit et la façon dont c'est écrit. • En reproduisant le texte original et en adaptant sa traduction, Trahan opère par le biais de la matière une transposition de l'encre vers le graphite dans une relecture formelle, comme le nomme si bien Walter Benjamin : «La traduction est une forme. Pour la saisir comme telle, il faut revenir à l'original. Car c'est par lui, par sa traductibilité, qui contient la loi de cette forme.»¹ • Ces deux séries d'œuvres sont frontalement engagées dans l'exercice de la traduction, dans les potentialités du graphite comme matériau et, au plan sémantique, dans l'effritement du «moi» traité au début du XX^e siècle par Freud et Hugo von Hofmannsthal. Trahan, pour sa part, extrait des parties de textes qui questionnent le langage, les mots, l'écriture et la ré-écriture dans un traitement textuel *et matériel qui fait œuvre*.

¹ Benjamin, W. (2000). *La tâche du traducteur dans Œuvres I*. Paris : Éditions Gallimard, p. 245.

Transposing translation with and in graphite • Any story or narration can lose or gain something in translation, and the fact that it is never possible to obtain a *perfect double* in the translation field prompted Trahan to ponder the image and its reproduction and the creation involved in this transcoding technique. Trahan's two series of works presented in the *Trames narratives / Storylines* exhibition bring an element of unreadability to the story told – and quoted – through writing materials and techniques. In this form of literal appropriation of the concept of story (*as a written or oral account of factual or fictional events*), Trahan takes a critical look at history and literature and how stories or narratives are produced in that context. • For the first works, a gallery wall displays a series of four drawings from a bilingual (German/French) edition of Freud's *Das Unheimliche/L'inquiétante étrangeté* [the uncanny], in which Trahan has reproduced the shape of the paragraphs of the first chapter in graphite. Although this 1919 essay deals with the familiar that becomes frightening due to its strange nature and situations that cause this fear, the first chapter deals with the difficulty of translating this into different languages. At first glance, the drawings show the difference between the space occupied on a given page by the original German text (on the left) and its French translation (on the right). • Next, placed on the ground and on two identical stands, are two graphite plaques in which Hugo von Hofmannsthal's *Lettre de Lord Chandos* [The Lord Chandos Letter], published in 1902, is engraved in a spiral, one in German and the other in French. This text is considered to have revolutionized German prose and was also the cornerstone of the initial movement toward the alienation of the "I". By engraving the letter in a spiral, Trahan presents another kind of translation between what is written and how it is written. • When he reproduces the original text and adapts its translation, Trahan uses material to convert or transpose ink into graphite in a formal rereading, as Walter Benjamin put it so well: "Translation is a form. To comprehend it as a form, one must go back to the original, for the laws governing the translation lie within the original, contained within the issue of its translatability."¹ These two series of works are directly involved in the exercise of translation, in the potentialities of the graphite as material and, from a semantic perspective, in the crumbling of the "I" explored in the early 20th century by Freud and Hugo von Hofmannsthal. Trahan uses excerpts of texts that challenge language, words, writing and rewriting in a text - and material-based process to create his works.

¹ Benjamin, W. "The Task of the Translator," in *Selected Writings Volume 1 (1913-1926)*. The Belknap Press of Harvard University Press, p. 254.



KATARZYNA (KASIA) BASTA est une sociohistorienne de l'art, commissaire indépendante et chargée de projet. Elle est titulaire d'un DEA (Diplôme d'études approfondies) et d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Bourgogne (France), ainsi que d'un baccalauréat en histoire de l'art complété conjointement à l'Université de Poznan (Pologne) et à l'Université de Bourgogne. Engagée dans le milieu artistique et culturel québécois, elle a fondé en 2015 le QUAI-développement interculturel. Elle est actuellement chargée de projet d'exposition pour le Musée national des beaux-arts du Québec (auparavant, chez Maelström créatif et pour la Manif d'art). Elle a réalisé divers projets d'exposition à titre de commissaire indépendante, dont récemment *Géopoétique*, un projet d'envergure qui lui a mérité le Prix d'excellence dans la catégorie *Exposition d'art* au congrès de l'Association des musées canadiens (2018). Elle agit également à titre d'experte régionale pour les comités dans le cadre de l'application de la Politique d'intégration des arts à l'architecture pour le Ministère de la Culture et des Communications.

PAUL BRUNET vit et travaille à Québec. Détenteur d'un baccalauréat et d'une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval, sa pratique se situe principalement en peinture et en dessin. L'artiste a exposé son travail à Vancouver, Chicago, Toronto et dans de multiples villes du Québec. Travaillant dans le domaine des arts visuels depuis plus de dix ans, Paul Brunet est actuellement le directeur adjoint de la Galerie Lacerte art contemporain. Il a également une démarche soutenue à titre de commissaire et a participé à plusieurs jurys au Québec. Il consacre sa recherche aux pratiques picturales actuelles.

STEFAN ST-LAURENT est un artiste et commissaire né à Moncton au Nouveau-Brunswick. Il vit et travaille à Gatineau au Québec. Il a été commissaire invité du Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul en 2010 et 2011. De 2002 à 2011, il était commissaire de la Galerie SAW Gallery et, depuis 2010, Stefan St-Laurent est professeur auxiliaire du Département des arts visuels de l'Université d'Ottawa. Ses œuvres ont été présentées au Centre national de la photographie à Paris, à Edsvik Konst och Kultur à Sollentuna en Suède, à YYZ de Toronto, à Western Front de Vancouver et à l'Art Gallery of Nova Scotia. Il a été commissaire et programmeur pour de nombreux organismes et festivals, dont le Lux Centre à Londres, la Cinémathèque québécoise à Montréal, le Festival international du cinéma francophone en Acadie à Moncton, Les rencontres internationales Vidéo Arts Plastiques en Basse-Normandie, ainsi que Pleasure Dome, le Images Festival of Independent Film & Video et Vtape à Toronto. Il est présentement directeur du centre d'artistes AXENÉO7 à Gatineau.

JULIE TREMBLE est une artiste de la vidéo et de l'animation. Nourri par le cinéma, la littérature, la philosophie et l'astronomie, son travail s'intéresse principalement au rôle que la narration joue dans notre expérience du monde. Son travail est présenté dans des centres d'artistes, en galerie et dans différents festivals au Canada, en Europe et en Indonésie. En 2013, elle est récipiendaire d'une bourse du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) ainsi que du prix pour la meilleure oeuvre d'art et d'expérimentation remis par ce dernier dans le cadre des 31^e Rendez-vous du cinéma québécois. Julie Tremble s'implique et travaille depuis 2007 avec divers organismes artistiques québécois et ontariens. Elle est cofondatrice de la *revue HB* et siège sur le conseil d'administration de cette dernière, ainsi que sur les conseils d'administration du Regroupement des centres d'artiste autogérés du Québec (RCAAQ) et de l'Alliance des arts médiatiques indépendants (AAMI/IMAA). Depuis 2015, elle est directrice générale de Vidéographe.

Depuis 2015, **MARIE-HÉLÈNE LEBLANC** occupe le poste de directrice/commissaire de la Galerie UQO à l'Université du Québec en Outaouais. Sa pratique commissariale l'a amené à produire plus d'une vingtaine de projets présentés dans diverses structures d'exposition, tant au Québec, au Canada qu'en Europe. Elle a occupé les postes de directrice générale du centre d'artistes Espace Virtuel à Chicoutimi (désormais BANG) et de directrice artistique du centre de production DAÏMÓN à Gatineau. Marie-Hélène Leblanc est candidate au Doctorat en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal où ses recherches portent sur les rapprochements entre l'histoire racontée et le rapport au temps (cadre narratif versus cadre historique) dans les pratiques contemporaines qui traitent des guerres depuis 1990. En 2018, elle recevait le prix relève de la Société des musées du Québec et en 2013, elle recevait la Bourse Jean-Claude Rochefort pour le commissariat d'art contemporain de la Fondation de l'UQAM.

Détentriche d'un diplôme de deuxième cycle spécialisé en muséologie et bachelière en histoire de l'art (Université Laval), **MARIANNE BRETON** occupe depuis 2008 le poste de directrice générale du Centre d'exposition L'Imagier. Motivée par la diffusion de l'art contemporain sous toutes ses formes, Marianne Breton a participé à la présentation d'une cinquantaine d'expositions et d'une centaine de spectacles en musique et en arts de la scène. En 2012 et en 2014-2015, elle a été responsable de la Collection permanente et de l'art public par intérim, à la Ville de Gatineau. Depuis 2018, elle agit à titre d'experte régionale pour le ministère de la Culture et des Communication dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture. Elle propose également ses services de conseillère professionnelle pour l'organisation de concours d'art public et d'expositions.

CHUN HUA CATHERINE DONG est une artiste originaire de Chine basée à Montréal qui utilise la performance, la photographie et la vidéo. Elle a obtenu un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Emily Carr Art & Design et une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Elle a présenté des performances et exposé dans de nombreux festivals et lieux internationaux, entre autres la Biennale de Québec, la Biennale Kaunas, le Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne à Paris, le DongGang Museum of Photography en Corée du Sud, le Grace Exhibition Space à Brooklyn, le Rapid Pulse International Performance Art Festival à Chicago, le 7a*11d International Festival of Performance Art à Toronto, etc. Elle a reçu quantité d'autres subventions et récompenses, notamment le Franklin Furnace Award pour l'art avant-gardiste contemporain à New York en 2014 ; elle a été nommée parmi les «10 artistes qui réinventent l'histoire» par Canadian Art en 2017 et, en 2010, dans les 9 meilleurs projets artistiques politiques («Top Nine Political Art Projects of 2010») par le magazine Art and Threat.

DAVID ELLIOTT est un artiste, écrivain et professeur qui vit et travaille à Montréal depuis 1977. Il expose son travail au plan national et international depuis plus de 40 ans. En 1993, le Museo de Arte Moderno de Mexico a présenté une rétrospective intitulée *David Elliott: Pintura*. Des survols plus récents comprennent *Instant Karma* au Centre des Arts Saidye Bronfman à Montréal (2002) et *La Chambre enchantée* au Musée Régional de Rimouski (2012). Ses toiles grand format font partie des collections du Musée des Beaux-Arts de Montréal, du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée national des beaux-arts du Québec. Son exposition solo la plus récente, *Million Dollar Bash*, a eu lieu à la Galerie Antoine Ertaskiran en automne 2017.

D'origine Inuvialuit, **KABLUSIAK** mène une carrière d'artiste et de commissaire ayant pour base Mohkinstsis. Il a obtenu un baccalauréat en beaux-arts de l'Alberta University of the Arts et a participé à un stage de recherche en conservation autochtone au Banff Centre for Arts and Creativity durant l'été 2018. Il est membre du conseil d'administration de Stride Gallery (2016 – aujourd'hui) et du conseil d'administration du Aboriginal Curatorial Collective / Collectif des Conservateurs Autochtones (ACC/CCA) (2018 – aujourd'hui). Plusieurs prix lui ont été accordés, dont le Young Artist Prize (2017) attribué par la Alberta Foundation for the Arts, et le Primary Colours Emerging Artist Award (2018).

Son travail a récemment été exposé à la Galerie Art Mûr dans le cadre de la Biennale d'art contemporain autochtone (2018) et à l'école des beaux-arts d'Athènes dans le cadre du Platforms Project (2018). En collaboration avec trois autres commissaires inuit, Kablusiak va organiser l'exposition inaugurale de nouveau centre d'art inuit en 2020.

KIM KIELHOFNER utilise la vidéo, le dessin et le collage. Son travail démontre un intérêt pour le récit par couches narratives, ainsi que pour le cinéma et la littérature. Elle détient une maîtrise en beaux-arts du Saint Martins College of Art and Design (Londres, Royaume-Uni) et un baccalauréat de l'Université Concordia (Montréal, QC). Ses œuvres ont été présentées dans de nombreux festivals et elle a participé à des résidences au Québec et à l'étranger. Son travail a fait l'objet de plusieurs expositions, organisées entre autres par Vox, centre d'art contemporain (Montréal, 2015), LUX (London, 2017), Sporobole (Sherbrooke, 2017) et Dazibao (Montréal, 2017). Ses vidéos sont distribuées par le Groupe Intervention Vidéo.

JENNIFER LEFORT est née à Montréal et travaille maintenant à Gatineau. Reconnue pour son travail en abstraction, l'artiste était finaliste en 2018 pour le Prix en art actuel du MNBAQ. En 2016 elle a remporté le prix du CALQ pour l'œuvre de l'année en Outaouais pour son exposition *Le nouvel atelier*, commissariée par Marie- Hélène Leblanc et présentée à la Galerie UQO. D'autres distinctions ont précédé celles-ci, dont le prix Joseph Plaskett en peinture. Au cours des dernières années, elle a fait une résidence importante à Los Angeles et a présenté des expositions individuelles à Montréal, à Toronto et à Miami, une installation in situ au centre d'artistes GNO à Sudbury, une installation d'art public temporaire au Musée d'art contemporain des Laurentides à Saint-Jérôme et une exposition d'œuvres inédites à Bâle en Suisse. Jennifer Lefort est représentée par la galerie Mindy Solomon à Miami et Division à Toronto.

MÉLANIE MYERS vit et travaille à Hull, Québec. Elle est titulaire d'une maîtrise en arts visuels du Nova-Scotia College of Art and Design (2013), et d'un baccalauréat en arts et design de l'Université du Québec en Outaouais (2008). En production, elle réaménage l'espace et instaure des situations dans les médiums de l'installation et du dessin. Sa démarche touche à divers champs d'intérêt : le paysage, la réalité, l'aménagement et la classe moyenne. Ses projets ont été soutenus par le CALQ, le CAC et diffusés dans plusieurs galeries et centres du Canada, notamment à la Galerie UQO, à la Forest City Gallery (London), à l'Anna Leonowens Gallery (Halifax), SAW Video (Ottawa) et à L'Écart (Rouyn-Noranda). Elle a fait des résidences au Centre Bang ainsi qu'à la Maison Scott-Fairview et elle enseigne la sculpture à l'UQO.

La pratique multidisciplinaire de **CARL TRAHAN** traite de la période comprise entre la révolution industrielle et la deuxième guerre mondiale. En s'attardant à certains événements et textes historiques, il aborde notamment les crises spirituelles et sociales liées aux avancées scientifiques et technologiques du 19^e siècle et ses répercussions dans la culture et la politique européenne ayant mené aux grands conflits mondiaux.

Il compte plusieurs expositions individuelles et collectives à son actif, entre autres à Montréal, Québec, Toronto, Berlin, Rome et Créteil (France). Il a été artiste en résidence à Espoo (Finlande), Paris, Rome et Berlin. En 2016, le MNBAQ lui décernait son prix en art actuel et lui consacrait sa première exposition muséale en 2017. Il est représenté par la Galerie Nicolas Robert.

KATARZYNA (KASIA) BASTA is a social art historian, an independent curator and a project manager. She received a DEA (Diplôme d'études approfondies) and a master's degree in art history from Université de Bourgogne, France, as well as a degree in art history granted jointly by Poland's University of Poznan and Université de Bourgogne. She is actively involved in Quebec's artistic and cultural community and, in 2015, founded QUAI-développement interculturel, an organization that seeks to strengthen the social fabric using art as an integrating agent for newcomers in their host country. She is currently overseeing an exhibition at the MNBAQ - Musée national des beaux-arts du Québec (and previously at Maelström créatif and for the Manif d'art event). She has presented a number of exhibitions as an independent curator, including the recent *Geopoetics/Géopoétique*, a major project for which she received the Award of Outstanding Achievement for an art exhibition at the Canadian Museums Association's 2018 conference. She is also a regional expert for committees applying the art and architecture integration policy of the Quebec Ministry of Culture and Communications (MCC).

PAUL BRUNET lives and works in Quebec City. He has bachelor's and master's degrees in visual arts from Université Laval. The artist, whose practice focuses mainly on painting and drawing, has shown his work in Vancouver, Chicago, Toronto and many cities across Quebec. Brunet has worked in the visual arts field for more than a decade and is currently the assistant director at Galerie Lacerte art contemporain. He has also been involved in ongoing curatorial projects and has participated in several juries in Quebec. His research deals with current pictorial practices.

STEFAN ST-LAURENT is an artist and curator hailing from Moncton, New Brunswick, who now lives and works in Gatineau, Quebec. He was guest curator of the Symposium international d'art contemporain in Baie-Saint-Paul in 2010 and 2011. From 2002 to 2011, he was curator at Galerie SAW Gallery and, since 2010, has been adjunct professor in the Department of Visual Arts at University of Ottawa. St-Laurent's work has been presented in the Centre national de la photographie in Paris, at Edsvik Konst och Kultur in Sollentun, Sweden, YYZ in Toronto, Western Front in Vancouver, and the Art Gallery of Nova Scotia. He has been a curator and programmer for several artistic organizations and festivals, including the Lux Centre in London, the Cinémathèque Québécoise in Montreal, Festival international du cinéma francophone en Acadie in Moncton, Les Rencontres internationales Vidéo Arts Plastiques in Basse-Normandie (France), and at Pleasure Dome and the Images Festival of Independent Film and Video and Vtape in Toronto. He is currently the director of the AXENÉO7 artist centre in Gatineau.

JULIE TREMBLE is a video and animation artist. Inspired by cinema, literature, philosophy and astronomy, her work focuses primarily on the role of narration in our experience of the world and has been presented in artist centres, galleries and festivals in Canada, Europe and Indonesia. In 2013, she received a CALQ (Quebec's arts council) grant as well as its award for the best work of art and experimentation presented at the 31st Rendez-vous du cinéma québécois. Julie Tremble has been involved in and worked with several Quebec and Ontario arts organizations since 2007. She cofounded the Quebec-based and internationally circulated *Revue HB* magazine and sits on its Board as well as the boards of the RCAAQ - the Quebec alliance of artist-run centres (Regroupement des centres d'artiste autogérés du Québec), and the IMAA/AAMI independent media arts alliance. She has been executive director of Montreal's Vidéographe artist-run centre since 2015.

MARIE-HÉLÈNE LEBLANC has been the director/curator of Galerie UQO at the University of Quebec in Outaouais since 2015. She has curated more than 20 projects presented in various gallery spaces in Quebec, Canada and Europe. She has served as executive director at the Espace Virtuel artist-run centre in Chicoutimi (formerly BANG) and as artistic director of the DAÏMÔN production centre in Gatineau. Marie-Hélène Leblanc is a PhD candidate in art studies and practices at UQAM (University of Quebec at Montreal), where her research explores the connections between stories told and their relationship to time (narrative versus historical contexts) in contemporary practices dealing with wars since 1990. In 2018, she received the emerging artist award (Prix relève) from the Société des musées du Québec museum association and, in 2013, she received the Bourse Jean-Claude Rochefort award for contemporary art curatorship from the UQAM Foundation.

MARIANNE BRETON holds a graduate diploma in museology and a bachelor's degree in art history from Université Laval, and has been the executive director at Centre d'exposition L'Imagier since 2008. Prompted by her commitment to the dissemination of contemporary art in all its forms, she has helped organize some 50 exhibitions and 100 music and performing arts presentations. In 2012 and again in 2014-2015, she served as acting director of the permanent collection and public art for the City of/Ville de Gatineau. Since 2018, she has been the regional expert for the Quebec Ministry of Culture and Communication's art and architecture integration policy. She also provides professional advisory services for organizing public art competitions and exhibitions.

CHUN HUA CATHERINE DONG is a Chinese-born Montreal based artist working with performance, photography, and video. She received a BFA from Emily Carr University Art & Design and MFA from Concordia University. She has performed and exhibited her works in multiple international festivals and venues, such as Quebec City Biennial, Kaunas Biennial, The Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne in Paris, DongGang Museum of Photography in South Korea, Grace Exhibition Space in Brooklyn, Rapid Pulse International Performance Art Festival in Chicago, 7a*11d International Festival of Performance Art in Toronto, and so on. Among many other grants and awards, she was the recipient of the Franklin Furnace Award for contemporary avant-garde art in New York in 2014, listed the "10 Artists Who Are Reinventing History" by Canadian Art in 2017, and "Top Nine Political Art Projects of 2010" by Art and Threat magazine.

DAVID ELLIOTT is an artist, writer and teacher who has lived and worked in Montreal since 1977. He has shown his work nationally and internationally for over 40 years. In 1993, the Museo de Arte Moderno de Mexico in Mexico City presented *David Elliott: Pintura*. [David Elliott: Painting], a retrospective of his work. More recent overviews include *Instant Karma* at the Saidye Bronfman Centre for the Arts in Montreal (2002) and *La Chambre enchantée* at the Musée Régional de Rimouski (2012). His large-scale canvases are part of the collections at the Montreal Museum of Fine Arts and the Musée national des beaux-arts du Québec. His latest solo exhibition, *Million Dollar Bash*, was presented at the Galerie Antoine Ertaskiran contemporary art gallery in fall 2017.

KABLUSIAK is an Inuvialuk artist and curator based in Mohkinstsis and holds a BFA in Drawing from the Alberta University of the Arts. They completed the Indigenous Curatorial Research Practicum at Banff Centre for Arts and Creativity in the summer of 2018. Kablusiak is a board member of Stride Gallery (2016-present) and a board member of the Aboriginal Curatorial Collective / Collectif des Conservateurs Autchtones (ACC/CCA) (2018-present). Awards include the Alberta Foundation for the Arts Young Artist Prize (2017) and the Primary Colours Emerging Artist Award (2018).

They have recently shown work at Art Mûr as part of the Biennale d'art contemporain autochtone (2018) and at the Athens School of Fine Arts as part of the Platforms Project (2018). Kablusiak, along with three other Inuit curators, will be creating the inaugural exhibition of the new Inuit Art Centre in 2020.

KIM KIELHOFNER works in video, drawing, and collage. Her work is marked by an interest in layered narrative, cinema, and literature. She holds a Masters' of Fine Arts from Central Saint Martins College of Art and Design (London, UK) and a Bachelor's degree from Concordia University (Montreal, Qc). Her work has been shown in numerous festivals and she has participated in residencies in Québec and internationally. Her work has been the subject of exhibitions including at Vox, centre d'art contemporain (Montreal, 2015), LUX (London, 2017), Sporobole (Sherbrooke, 2017) and Dazibao (Montreal, 2017). Her videos are distributed by Groupe Intervention Vidéo.

JENNIFER LEFORT was born in Montreal and now works in Gatineau. Celebrated for her abstract artistic approach, she was a finalist for the MNBAQ's 2018 Prix en art actuel contemporary art award. In 2016, she received the CALQ (Quebec's arts council) award for artwork of the year in the Outaouais for her show *Le nouvel atelier*, curated by Marie-Hélène Leblanc and presented at Galerie UQO (University of Quebec in Outaouais). Other honours and distinctions include the Joseph Plaskett Foundation Award in painting. The artist recently completed a major residency in Los Angeles and has presented solo shows in Montreal, Toronto and Miami, a site-specific installation at the GNO artist-run-centre in Sudbury, a temporary public art installation at the Musée d'art contemporain des Laurentides in St. Jérôme, and an exhibition of new works in Basel, Switzerland. Jennifer Lefort is represented by the Mindy Solomon Gallery in Miami and Division in Toronto.

MÉLANIE MYERS lives and works in Hull, Quebec. She holds a master's degree in visual arts from the Nova Scotia College of Art and Design - NSCAD (2013), as well as a bachelor's degree in art and design from UQO (University of Quebec in Outaouais) (2008). In production, she reconfigures space and describes situations through her installations and drawings. Myers's process touches on various fields of interest: landscape, reality, layout, and the middle class. Her projects have been supported by the Canada Council for the Arts and the CALQ (Quebec's arts council), and exhibited in several Canadian art centres and galleries, including Galerie UQO, the Forest City Gallery (London), the Anna Leonowens Gallery (Halifax), SAW Video (Ottawa) and L'Écart (Rouyn-Noranda). She has completed residencies at Centre Bang and Maison Scott-Fairview, and teaches sculpture at UQO.

CARL TRAHAN's multidisciplinary art practice spans the period from the industrial revolution to World War II. With a focus on specific events and historical texts, he explores the spiritual and social crises related to 19th-century scientific and technological advances, and their impact on European culture and politics leading to major global conflicts. He has had many solo and group exhibitions in Montreal, Quebec City, Toronto, Berlin, Rome and Créteil (France), and was artist-in-residence at Espoo (Finland), Paris, Rome and Berlin. In 2016, the mnbaq (Musée national des beaux-arts du Québec) awarded him its contemporary art prize (Prix en art actuel) and presented his first museum exhibition in 2017. He is represented by Galerie Nicolas Robert.

Trames narratives / Storylines

Cette publication est une édition
du Centre d'exposition L'Imagier.

9, rue Front, Gatineau,
Québec, J9H 4W8, Canada
www.limagier.qc.ca
info@limagier.qc.ca

L'exposition Trames narratives / Storylines
a été présentée au Centre d'exposition L'Imagier
du 24 mai au 28 juillet 2019.

Textes

Katarzyna (Kasia) Basta
Marianne Breton
Paul Brunet
Marie-Hélène Leblanc
Stefan St-Laurent
Julie Tremble

Révision et traduction

Jennifer Strachan
Marine Van Hoof

Design graphique

Simon Guibord

