

c
o
n
t
o
u
r

— JOSÉE DUBEAU, CONTOUR

01 Avant-propos

Jonathan Demers

02 Les installations de Josée Dubeau :
entre ruine et projet

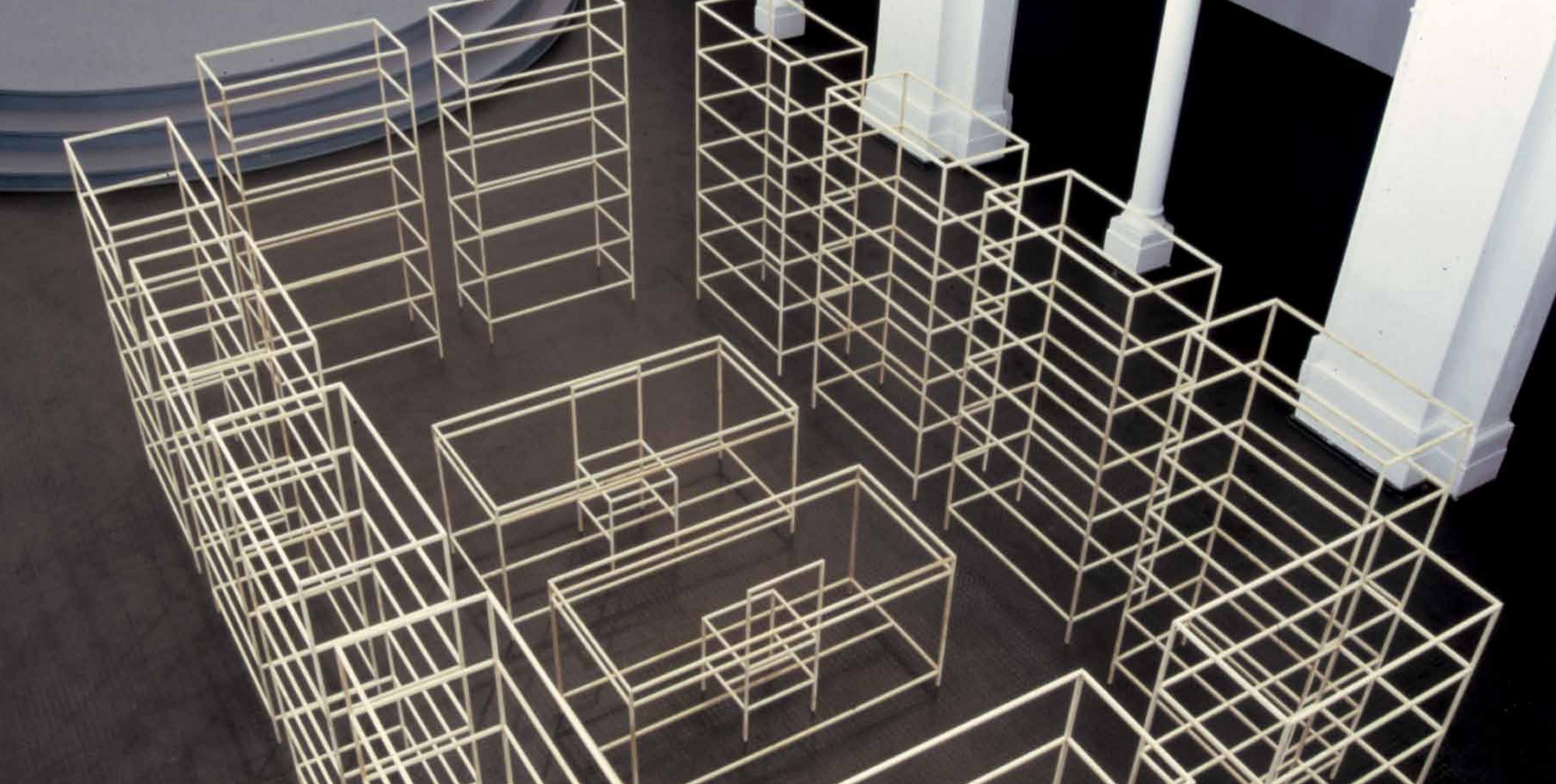
François Chalifour

03 Josée Dubeau: In Outline

Germaine Koh









___JOSÉE DUBEAU, CONTOUR

Josée Dubeau est indéniablement une des artistes les plus importantes de la région de l'Outaouais. Depuis la fin des années 90, elle a présenté son travail au Québec, au Canada, ainsi qu'à Bâle, Berlin, Tokyo et Londres.

En 2008, AXENÉO7 l'a invitée à participer à son programme d'*Artiste régional invité* visant à soutenir et à rendre hommage à un ou une artiste de la région de l'Outaouais pour son apport aux pratiques actuelles en arts visuels. C'est donc avec enthousiasme que nous publions le premier ouvrage entièrement dédié au travail de Josée Dubeau. Initié par la présentation de l'exposition *Dédoublement* (2008) à AXENÉO7, *Contour* couvre un aspect singulier du travail de l'artiste, développé entre 2005 et 2010 : une recherche spatiale faite à partir de baguettes de bois.

Pour élaborer cette publication, nous avons invité Germaine Koh et François Chalifour à réfléchir sur le travail de Josée Dubeau. Nous avons choisi de publier les textes des auteurs dans leur langue originale et d'en traduire les idées principales dans l'avant-propos qui suit.

Josée Dubeau is undeniably one of the most important artists in the Outaouais region. Since the late 1990s, her work has been shown in Quebec, in Canada as well as in Basel, Berlin, Tokyo and London.

In 2008, AXENÉO7 invited her to participate in its *Guest Regional Artist* program, designed to support and pay tribute to an artist in the Outaouais region for their contribution to contemporary visual art. It is thus with enthusiasm that we are publishing the first publication devoted entirely to Josée Dubeau. Initiated through the presentation of *Dédoublement* (2008) at AXENÉO7, *Contour* covers a singular aspect of her work between 2005 and 2010: spatial explorations using wood sticks.

For this publication, we invited Germaine Koh and François Chalifour to reflect upon the work of Josée Dubeau. We have chosen to publish the authors' texts in their original language and to translate their main ideas in the following foreword.

01

JONATHAN DEMERS

a
v
a
n
t
-
p
r
o
p
o
s

La grille, le tableau, et même le schéma, contiennent, tous à leur manière, les structures inhérentes du monde. Les cadres qu'ils dessinent permettent de dresser des marges et des hors-champs, espaces vacillants d'où envisager et constituer des mondes. « Je ne peux comprendre le sens du monde qu'en en saisissant les rapports qui lient les objets entre eux et à moi » annonce le texte de François Chalifour en citant Pierre Bourdon. Les rapports qui lient les choses entre elles et les choses à moi, ou vice versa, peuvent être formalisés sous forme d'une grille qui fonctionnerait davantage sur le principe du rhizome que sur celui de la linéarité, de l'horizontalité ou de la verticalité, voire même de l'oblique : on obtient alors une grille aux potentialités multiples et aux extrapolations et déploiements infinis.

Et si, parmi les grilles qui forment le monde, on en choisissait une. Une au hasard. Et qu'on en retirait les chiffres, les mesures, les mots, tout ce qui la compose et qui n'est pas structurel, c'est-à-dire ses lignes, ses cases, ses géométries : n'obtiendrions-nous pas une séquence rythmée, une succession de formes vides à remplir, d'espaces à nommer ou de segments à déterminer ? Ne resterait-il pas uniquement les lois et les règles qui la sectionnent, l'organisent et la disposent ? Voilà que la couverture du présent ouvrage joue à ce jeu. Élaborée par Josée Dubeau, cette œuvre intitulée *Règles d'extrapolation* introduit l'ouvrage *Contour*. La couverture est embossée suivant un ensemble de mesures duquel on a soustrait tous les symboles métriques. Plus d'indications comme cm, vl (vitesse de la lumière), dm ou fs (force du soleil), il ne reste que la trame et ses possibilités; les potentialités de la grille comme les nommera Chalifour, ou une entreprise poétique et utopique comme le proposera Koh à la fin de son essai. En plus d'avoir soustrait des systèmes toute indication codée, Josée Dubeau en a extrait la matière, ne laissant que de minces cavités suggérant des règles et que l'on pourrait nommer des linéaments.

Linéament (n.m.) est emprunté au latin *lineamentum* « ligne, contour, traits », dérive de *linea* (ligne). Chacun des traits élémentaires caractérisant, définissant la forme, l'aspect général d'un objet. [Figuré] Trait à l'état d'ébauche, appelé à se développer.

Tiré du *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, édition Le Robert, 1992.



Le sens du mot linéament m'apparaît fondamental pour parler du travail de Josée Dubeau. Il contient à lui seul la potentialité des possibles ainsi que le déploiement suggéré par le travail *en baguettes* dont il est essentiellement question dans cet ouvrage.

EXTRAPOLER LA GRILLE

La question de la potentialité est au cœur du texte de François Chalifour. Puisque les cubes sont les mêmes, « tout devrait se jouer lors de l'aménagement de la configuration » dit-il. Entre l'atelier de l'artiste, où les boîtes sont empilées de manière à en accueillir le plus grand nombre, et la salle d'exposition où elles sont précisément déposées, la différence fondamentale se jouerait dans l'idée de la circulation – impossible dans l'un, et terminale dans l'autre. La ressemblance entre l'entrepôt et l'espace de présentation se situe dans la transparence du motif, troué de part et d'autre, ce qui encore une fois permet l'ouverture, la probabilité. L'interprétation, certes vaste, nous dit Chalifour, demeure tout de même à l'intérieur d'un champ balisé par les formes, leur configuration, leur disposition. « Ce qui pourrait être et ce qui aurait pu être », voilà la frontière, toujours orientée vers le conditionnel, que le spectateur devra s'abstenir de traverser ou pas.

La question de la durée est au cœur de l'expérience selon Chalifour, puisque la découverte des espaces chez Dubeau n'est possible que dans le déplacement. Les formes se construisent et se défont, pour ne pas dire s'effacent, dans la déambulation du spectateur qui recouvre les vides et découvre l'espace, pour ne pas dire les espacements. Par la durée implicitement incluse dans le temps, la question de la structure en ruine (et le sentiment de souvenir qui l'accompagne; mémoire collective, mais aussi mémoire intime) demeure en suspens, car elle peut être aussitôt remplacée par l'idée du plan, d'un projet à venir. N'y aurait-il pas, demande Chalifour, une absence de présent dans la déambulation qui oscillerait continuellement entre passé et futur ? À l'intérieur de ces temporalités qui se chevauchent plutôt qu'elles ne se succèdent, le spectateur va et vient allant de découverte en découverte.

Dans certaines installations de Dubeau, particulièrement celle de la galerie Saw et d'AXENÉO7, les questions du modèle et de l'objet sont importantes. Les structures qu'utilise Dubeau sont à la fois reconnaissables dans leur forme et complètement étrangères à leur fonction, rendant l'observation à la fois familière et étrange. L'espace recrée ce que le spectateur reconnaît comme étant un jardin de banlieue, un fauteuil, un escalier, une cheminée, etc., à travers lequel il est invité à un vagabondage ponctué de surprises et de petites découvertes. Les espaces « référentiels » comme ceux de Saw et d'AXENÉO7 ont pris dans *La vie dans un cerf-volant* présentée à la galerie de l'Université Carleton une couleur beaucoup plus abstraite. Le point de vue surélevé rendu possible grâce à la mezzanine a permis une double expérience entre parcourir l'intérieur et percevoir le parcours.

Plus l'espace se construit, se développe à partir de son élément primaire qu'est la baguette de bois articulée en une structure cubique générique, et plus les constructions déconstruisent toute référence au modèle, et s'approchent d'une « pure potentialité » des constructions habitables. Ainsi, Chalifour fait ressortir le potentiel de reconstruction infini que le souvenir du spectateur fabrique à chacune des fois où il déchiffre l'espace de la galerie.



___ UN LIEU GÉNÉRIQUE SANS LIEU OU UTOPIQUE

Alors que Chalifour analyse les données cognitives liées à l'expérience des œuvres de Josée Dubeau, Germaine Koh développe les implications sociologiques de son travail. Au centre de son texte se trouve aussi la question de la potentialité des espaces que construit Dubeau. Entre la critique des espaces normalisés et de contrôle qui conditionnent les relations humaines et un projet utopique cherchant des solutions de système de constructions flexibles, Koh traverse le travail formel de l'artiste de part et d'autre, pour l'amener jusque dans les considérations politiques.

Les espaces construits par Josée Dubeau sont à la fois familiers et étranges. Ils deviennent les dessins systématiques d'objets ou de mobiliers qu'il faut déchiffrer pour en saisir l'épaisseur. Adoptant les principes brechtiens, ou comme dans *Dogville* de Lars von Trier qui dénudent les surfaces pour révéler les contours d'une scène sociale, les installations de Dubeau suggèrent la critique des espaces génériques mis en place pour encadrer les comportements humains.

Koh voit dans les mobiliers fait de baguettes de bois la construction d'un système évoquant la réciprocité entre l'architecture et les relations qui s'y vivent. Le spectateur qui progresse dans le travail de Dubeau se sent comme un performeur sur un plateau, à la fois sensible au décor lui servant de point d'ancrage, et au rôle qu'il doit y jouer, conscient que l'espace référentiel dans lequel il se trouve sert à dicter des comportements. Si ces espaces arrivent à évoquer plutôt qu'à décrire, c'est que le travail « squelettique » n'est pas là pour révéler la structure des choses, mais plutôt pour tracer les « limites des volumes » à l'intérieur desquels la déambulation devient compulsive. À ce titre, Koh cite Husserl qui décrit « la marche comme l'expérience par laquelle nous comprenons comment notre corps est en relation avec le monde, que ce sont les corps qui bougent, mais le monde qui change ». Les déplacements des spectateurs ont un objectif, celui de dégager le sens de ces formes familières étrangement présentées.



Entre les objets et les espaces que Josée Dubeau construit, on dénote deux appréhensions différentes : le point de vue cartographique et celui de la promenade. Si le premier se présente comme l'observation extérieure d'un système architectural, le second donne l'impression d'être plongé à l'intérieur d'une « organisation spatiale absurde », rendant la réception plus émotionnelle. Les systèmes immersifs comme *La vie dans un cerf-volant* provoquent des jeux d'échelle parfois difficiles à saisir. Construites à l'aide de modules, ces structures potentiellement extensibles et non utilitaires évoquent pour Koh des entreprises d'architecture utopique.

Dans les travaux plus récents de Josée Dubeau, les espaces plus abstraits deviennent des « systèmes sous-jacents à l'organisation spatiale » où le système devient sujet. Après avoir évoqué des systèmes de contrôle en soulignant un mobilier générique conditionnant les espaces de vie, les organisations modulaires abstraites évoquent, entre pleins et vides, les relations de pouvoir inhérentes aux systèmes architectoniques.

À la fin de son texte, après avoir cheminé à travers les formes dévidées et signifiées de Josée Dubeau, Germaine Koh étend son analyse à un caractère critique de la bureaucratie que la répétition, la modulation et l'homogénéité mettent en lumière. À travers la sérialité évoquant la préfabrication des mobiliers et l'architecture construite en série, elle évoque la dimension critique du travail de Dubeau. « Si tout est partout pareil, partout n'est nulle part et tout devient un espace continu », énonce Josée Dubeau. D'une autre manière, les potentialités des systèmes architecturaux modulables et à buts multiples deviennent une « sincère entreprise utopique ». Il y a là, dit Germaine Koh, une véritable recherche à la fois poétique et rigoureuse posant un regard sur les espaces et objets qui meublent et conditionnent nos vies.

The grid, the painting and even the sketch each contain, in their own fashion, the inherent structures of the world. The frames they outline make it possible to establish the margins and space outside the frame: vacillating spaces where worlds can be contemplated and created. “I can only make sense of the world by grasping the relationships between objects and between them and me”, François Chalifour's text declares. The relationship between things and between them and me, or vice versa, can be formalised in the form of a grid which would operate more along the rhizome model than models of linearity, horizontality, verticality or even obliqueness, providing us with a grid with multiple potentialities and an infinite number of extrapolations and extensions.

And if, among the grids that make up the world, we chose one? At random. And we extracted from it numbers, measurements, words: everything that makes it up and is not structural, meaning its lines, volumes and geometries. Wouldn't we obtain a rhythmical sequence, a series of empty forms to be filled, spaces to name and segments to determine? Wouldn't there be nothing left but the laws and rules that section it up, organise and arrange it? The cover of the present publication plays this game. This work, created by Josée Dubeau and entitled *Règles d'extrapolation*, introduces the publication *Contour*. The cover is embossed by means of a series of calculations from which all symbols of measurement have been removed. Indications such as cm, sl (speed of light), dm or ss (sun strength) are no more; there remains only the framework and its possibilities: the potentialities of the grid, as Chalifour calls them, or a poetic and utopian undertaking, as Koh proposes at the end of her essay. In addition to having removed all encoded information from her systems, Josée Dubeau has extracted the matter from them, leaving only thin cavities suggesting rulers, which we might call lineaments.

Lineament (n.) Borrowed from the Latin lineamentum, “line, contour, stroke”, derived from linea (line). Each of the basic strokes characterising or defining the form or general appearance of an object. Fig. A sketched line to be developed later on.

Translated from *Dictionnaire historique de la langue française*, under the direction of Alain Rey, Le Robert, 1992.

The meaning of the word lineament seems to me to be fundamental to a discussion of Josée Dubeau's work. It contains within it the potentiality of possibilities, as well as the extension suggested by working with sticks, which is in essence what the present publication is about.

___EXTRAPOLATING THE GRID

The question of potentiality is at the heart of François Chalifour's text. Because the cubes are the same, "everything should play out during the setting up of the configuration". Between the artist's studio, where boxes are piled in a way to accumulate the highest quantity possible, and the exhibition gallery, where they are carefully arranged, the fundamental difference plays out in the idea of circulation: impossible in one and terminal in the other. The resemblance between warehouse and exhibition space is located in the transparency of the pattern riddled with holes, making it possible, once again, for opening and probability. Our possible interpretation of the work, no doubt vast Chalifour remarks, nevertheless remains within a field marked out by the forms and their configuration and arrangement. "What could be and what might have been": here lies the boundary, always expressed in the conditional tense, of what the viewer can choose to traverse.

According to Chalifour, the question of duration is at the heart of the experience, because the discovery of spaces in Dubeau's work is possible only by moving about. Forms are built and undone, not to say become obliterated, as the viewer moves around the work, filling in the empty spots and discovering space and spacings. Posed by duration, which implicitly brings time into play, the question of the ruinous structure (and the impression of memory that accompanies it: collective memory, but also individual memory) remains in suspense, because it can quickly be replaced by the idea of the plan, of a project yet to come. Isn't there, Chalifour asks, an absence of the present in this ambulation through the exhibition, which wavers constantly between past and future? Within these temporalities, which overlap more than they succeed one another, the viewer comes and goes, from discovery to discovery.

In some of Dubeau's installations, and in particular those presented at the SAW Gallery and at AXENÉ07, questions of the model and the object are important. The structures Dubeau uses are recognisable in their form but completely alien in their function, making our observation of them both familiar and strange. The space recreates that which the viewer recognises as a suburban garden, an easy chair, a staircase, a fireplace, etc., lending it to a vagabondage punctuated by surprises and little discoveries. In *La vie dans un cerf-volant*, exhibited at the Carleton University Art Gallery, "referential" spaces such as those of the SAW Gallery and AXENÉ07 take on a much more abstract hue. The elevated perspective that the mezzanine of the exhibition space made possible created a two-fold experience, that of moving about inside the space and that of perceiving this movement.

The more the space is built and develops out of its primary element, that of sticks used to create a generic cubic structure, the more the constructions deconstruct any reference to the model and approach a "pure potentiality" of habitable constructions. In this way, Chalifour brings out the infinite reconstruction potential that the viewer's memory creates every time they decode the gallery space.

___EXTRAPOLATING THE GRID

While Chalifour analyses the cognitive aspect of our experience of Josée Dubeau's work, Germaine Koh explores its sociological implications. The question of the potentialities of the spaces Dubeau constructs also lies at the heart of her text. From a critique of standardised spaces and the control mechanisms which shape human relations to a utopian project seeking flexible construction systems, Koh examines the formal aspects of Dubeau's work from top to bottom to lead it towards political considerations.

The spaces Josée Dubeau constructs are at once familiar and strange. They become systematic outlines of objects or furniture which must be decoded to grasp their depth. Her installations adopt Brechtian principles or, like Lars von Trier's film *Dogville*, strip down the surfaces of things to reveal the contours of a social scene. They suggest a critique of the generic spaces created to organise human behaviour.

Koh sees in the furniture made out of sticks the construction of a system that evokes the reciprocity which exists between architecture and the relationships which take place within it. Viewers making their way through Dubeau's work feel like a performer on a platform, conscious of both the decor that serves them as a point of reference and the role they must play in it, aware that the referential space they find themselves in is dictating their behaviour. If these spaces succeed in evoking rather than describing, it is because the "skeletal" work is not there to reveal the structure of things but rather to trace the "edges of volumes" within which our ambulation becomes compulsive. In this respect, Koh invokes Husserl, who "described walking as the experience by which we understand our body in relationship to the world, that it is the body that moves but the world that changes". The viewers' movements have an objective, and that is to make sense of these familiar yet strangely presented forms.

Among the objects and spaces that Josée Dubeau constructs can be seen two different kinds of apprehension: the cartographic perspective and that of the stroll. While the first appears as the observation from without of an architectural system, the second gives the impression of being plunged into the interior of an "absurd spatial organisation", rendering our reception more emotional. Immersive systems such as *La vie dans un cerf-volant* provoke relationships of scale that are sometimes hard to grasp. Constructed with modules, these potentially extensible and non-utilitarian structures suggest to Koh utopian architectural projects.

In Josée Dubeau's most recent work, more abstract spaces become "underlying systems of spatial organisation" in which the system becomes subject. After evoking systems of control by highlighting the generic furniture that conditions our living spaces, these abstract modular organisations, evoke, among the full and empty areas, the power relations inherent in architectonic systems.

At the end of her text, after having traversed Josée Dubeau's recounted and signified forms, Germaine Koh extends her analysis to a critique of the bureaucracy that the repetition, modulation and homogeneity of the work brings to light. Seriality evokes prefab furniture and buildings constructed in series, and from there raises the observation that if everything looks the same everywhere, then everywhere is nowhere and the world is reduced to a continuous space. Correlative to this critique, Koh sees in the potentialities of modular architectural systems with multiple goals that Dubeau develops an "earnest utopian enterprise". Here, she says, can be found true artistic research, both poetic and rigorous, which examines the spaces and objects that fill and condition our lives.

02

FRANÇOIS CHALIFOUR

Les installations de Dubaï, en ruine et reconstruites



Je ne peux comprendre le sens du monde qu'en en saisissant les rapports qui lient les objets entre eux et à moi ¹.

___UN REGARD SUR L'ATELIER DE L'ARTISTE

Deux cubes partagent nécessairement la même structure – celle de l'hexaèdre, justement – et les mêmes propriétés essentielles définies par la géométrie. Ils peuvent cependant être différemment : un dé à jouer ou un immeuble de plusieurs étages par exemple. Une même structure peut, pareillement, avoir deux fonctions différentes : illustrer les contours d'une boîte ou la charpente d'un édifice. Ainsi, conceptuellement, tout devrait se jouer sur le plan de l'aménagement de la configuration, en termes de potentialité tant du point de vue de la dénotation que de la connotation.

p. 28

Or, dans l'atelier de Josée Dubeau,⁴ on peut voir une quantité surprenante de formes en baguettes de bois. Elles remplissent tout l'espace disponible. Pourtant, celui-ci demeure translucide et creux, à la fois plein et vide. Les « cubes », tous de la même dimension, sont empilés comme dans un entrepôt, en attente de quelque chose, d'un futur pourrait-on penser.

Quelque chose de similaire se produit dans la présentation en « allumettes » de ses œuvres; la finalité demeure en transparence, comme en suspens. La complétude des installations, dans leur système même, reste à faire. C'est en ce sens, aussi, qu'on voit « au travers » des pièces, qu'elles sont « transparentes ». Pourtant, la structure évoque une potentialité fermée dans la mesure où, dans l'aboutissement des constructions, tout n'est pas possible. La structure impose des paramètres, ce à quoi on réfère comme étant un « contrat minimum d'interprétation ». Du point de vue paradigmatique, ce contrat est inépuisable – on peut tout faire à partir d'un cube – mais dans le contexte pragmatique de présentation, l'artiste privilégie une orientation qui referme l'ensemble des possibles sur une voie, vaste certes, mais balisée. Or, le regard du spectateur se pose sur un dilemme : la confrontation entre ce qui pourrait être et ce qui aurait pu être.

C'est-à-dire que, devant le montage proposé, qui est un infini balisé, se profile la déchirure de mille autres conjectures qui demeurent à jamais silencieuses. Qu'est-ce qui distingue, sur cette base, les cubes empilés de façon « amorphe » dans l'atelier de l'artiste des mêmes cubes disposés de façon « signifiante » dans l'espace de la galerie ? Là se déploie tout l'arsenal sémiotique qui rend possible « l'image », c'est-à-dire l'effet de sens qui s'imprègne chez le regardant.

Trois expositions importantes et successives des œuvres de l'artiste ont contribué à définir cet espace sémiotique en un tout anaphorique dont l'unité de base, le « morphème », consistait justement en un parallélépipède de baguettes de bois, une boîte vide et transparente, dont les développements auraient pu être ceci ou cela. Leur état transitoire, tel qu'il apparaît dans l'atelier, contient toutes les potentialités. Or, Josée Dubeau a choisi de nous y jalonner une route étroite dans sa largeur, mais quasi infinie dans sa longueur.

Faisons le chemin...

— 1. STRUCTURE ET STRUCTURATION

Le déplacement dans les structures de Josée Dubeau introduit de premier chef la question du temps qui accompagne toute préhension d'œuvre. Bernard Lamblin a cerné les bases de ces considérations quand il a décrit les phénomènes de perception liés à l'architecture². Entrant dans une cathédrale, archétype qu'il a choisi, il est impossible de saisir l'ensemble de l'ouvrage d'un seul regard : un mur, une colonne, un détail, en cachant inévitablement un autre. Aussi faut-il nécessairement se déplacer dans l'édifice pour voir l'abside, le transept ou l'allée latérale. D'un point de vue analogique, l'œuvre s'offre au spectateur en une succession de plans qui se découvrent dans un déroulement temporel incontournable.







Cette dimension de la réflexion de Lamblin s'applique directement au travail de Josée Dubeau puisqu'elle inscrit dans la disposition même des œuvres un parcours que le visiteur devra franchir s'il veut en faire l'expérience. Pourtant, l'inscription du temps se fait aussi sentir, de manière plus subtile, à travers la notion de transparence inhérente à la structuration des baguettes de bois qui configurent les assemblages de l'artiste. Le raisonnement est le suivant : la structuration linéaire des formes suggère nécessairement une incomplétude et, de ce fait, propose une projection dans le temps. Pourtant, la direction de cette projection pose problème. En effet, les surfaces (qui manquent) pourraient avoir été là à quelque moment. Ceci laisserait supposer que la formation est une sorte de ruine, c'est-à-dire un des états d'un processus de dégradation implacable résultant de l'entropie. Toutefois, elles pourraient tout aussi bien être menées à terme dans le futur, ce qui laisserait entendre que l'invention est une sorte de plan, c'est-à-dire un des états d'un processus de construction contingent, une forme de projet. Ces considérations, liées au déroulement de la promenade, nous ramènent au nœud du problème temporel formulé par le conflit derridien entre *présence* et *présent* et l'opposition bergsonienne entre *instant* et *moment*. À prendre Derrida au pied de la lettre, il n'y aurait pas de *présent*, mais seulement une constante oscillation entre le passé et le futur, l'esprit étant inlassablement sollicité entre ce qui a été et ce qui sera, ce que Derrida, à la suite de Husserl, nomme *rétenion* et *protention*³. Sur cette base, l'objet ne peut faire office que de *présence*. Cependant, en décortiquant les définitions de Bergson d'*instant* et de *moment*, on peut stipuler que cette même oscillation entre passé et futur constitue le fondement d'une sorte de rapport non linéaire au temps, celui de la contemplation qui se compare à une épaisseur plutôt qu'à un intervalle⁴.

C'est tout à fait ce que le spectateur éprouve devant les installations de Josée Dubeau. D'abord parce qu'elles changent de « forme » suivant le point de vue qu'il adopte au long de son trajet. La relation entre les contours, dans leurs liaisons perspectivistes, évolue en effet continuellement, faisant appel à notre souvenir immédiat – enregistré dans notre mémoire de travail – de ce que de la pièce était, il y a quelques instants à peine, et l'appréhension de ce qu'elle sera après que nous ayons franchi quelques pas de plus. Ensuite, parce que ces transformations nous ramènent infailliblement à des expériences déjà « vécues », puisées dans les vieux souvenirs constituant notre mémoire à long terme. Tout un jeu s'établit ainsi entre le repérage factuel et une sorte de reconstruction de nos affects qui formeront des couches interprétatives mouvantes entre le dénoté et le connoté.

___2. LA DÉAMBULATION

La déambulation, cruciale à l'œuvre de Josée Dubeau, est complexe parce qu'elle se réalise sur plusieurs plans : il y a un parcours physique à franchir, une projection anaphorique à réaliser et une véritable traversée du sens à compléter. Il faut, par conséquent, s'imaginer promeneur arpentant un lieu à la fois familier et étrange, comme le domicile d'un voisin qu'on visite pour la première fois. La déambulation nous semble familière dans la mesure où les paramètres qui la cernent et les objets qui l'encombrent répondent à nos habitudes : la pelouse, quelques arbres, une haie et des plates-bandes pour le jardin; les meubles du salon, une salle à manger, la cuisine avec ses appareils électroménagers, tout cela tient de la convention. Pourtant, la disposition des éléments et leur singularité agissent comme autant de petites surprises, révélant avec sûreté les goûts et, peut-être, une certaine psychologie de l'hôte. Leur arrangement particulier découle d'autant de choix nuancés, de contingences inévitables et de mille autres circonstances. C'est là toute la relation entre le modèle et l'objet.

p.39-40

Promenade C'est un peu dans cet esprit que l'exposition *Suburbia*⁴ s'articule. Le visiteur semble pénétrer dans la « cour » du voisin; situation connue et explorée à la fois. Des éléments sont disposés pour être vus de manière successive comme autant d'effets de surprise, de petites découvertes. Un « ensemble de patio », avec sa table et ses chaises, des fauteuils pour les séances de bronzage, le parasol aussi, puis la piscine avec son plongeur. Plus on pénètre dans l'espace de la galerie, plus on découvre ces détails qui finissent par s'agencer en un parfait petit jardin de banlieue.

p.31-34

Ce type de vagabondage est repris dans plusieurs installations de l'artiste. Notamment à l'occasion de l'exposition *Dédoublement*,⁴ dans la grande salle du centre d'artistes AXENÉO7, où Josée Dubeau a construit une sorte de labyrinthe de baguettes de bois qu'elle nous convie à traverser. Chaque angle du parcours modifie l'axonométrie de l'ensemble et, en même temps, la construction cognitive de l'espace traversé. Le déplacement fait appel à la mémoire dite « de travail », celle où l'on stocke de l'information pour en disposer rapidement. Le spectateur doit en effet tenir compte du chemin parcouru, des détours rencontrés et des particularités de certaines articulations pour élaborer un « en-dedans » et un « en-dehors », une sorte de volume « habitable », de ces baguettes autrement indifférenciées, banales et neutres (tout le principe du « module »). La traversée construit l'espace à mesure que le participant oriente ses visées, adopte ses repères et mémorise les différences pour pouvoir, à partir de ce réseau de ruptures, qualifier les éléments qui le composent. Ceci s'accomplit de façon non consciente, suivant Zenon W. Pylyshyn, grâce à l'établissement d'un encodage fonctionnel des « objets » du monde réel et leur surimpression dans une image mentale. Ici, le modèle devient neutre puisqu'il demeure non assujéti à un concept. Il s'agit simplement d'un réseau de facteurs qui se distribuent sur les agents moteurs de notre préhension spatiale⁵.

Dans l'exposition *La vie dans un cerf-volant*,⁷ l'expérience atteindra une sorte de paroxysme alors que le visiteur pourra adopter un point de vue à vol d'oiseau, extérieur à l'installation comme telle, à partir d'une mezzanine construite dans l'espace même de la galerie et dont l'artiste a su tirer judicieusement partie. Le projet devient alors proprement architectural; l'expérience d'espace intérieur et extérieur sera désormais double et éprouvée successivement dans la déambulation. De plus, cette dernière constitue une application presque littérale du processus d'aplatissement bidimensionnel que le système cognitif opère pour se déplacer dans l'espace, ce que Pylyshyn appelle la *navigation*, comme s'il « lisait » une carte routière⁸.

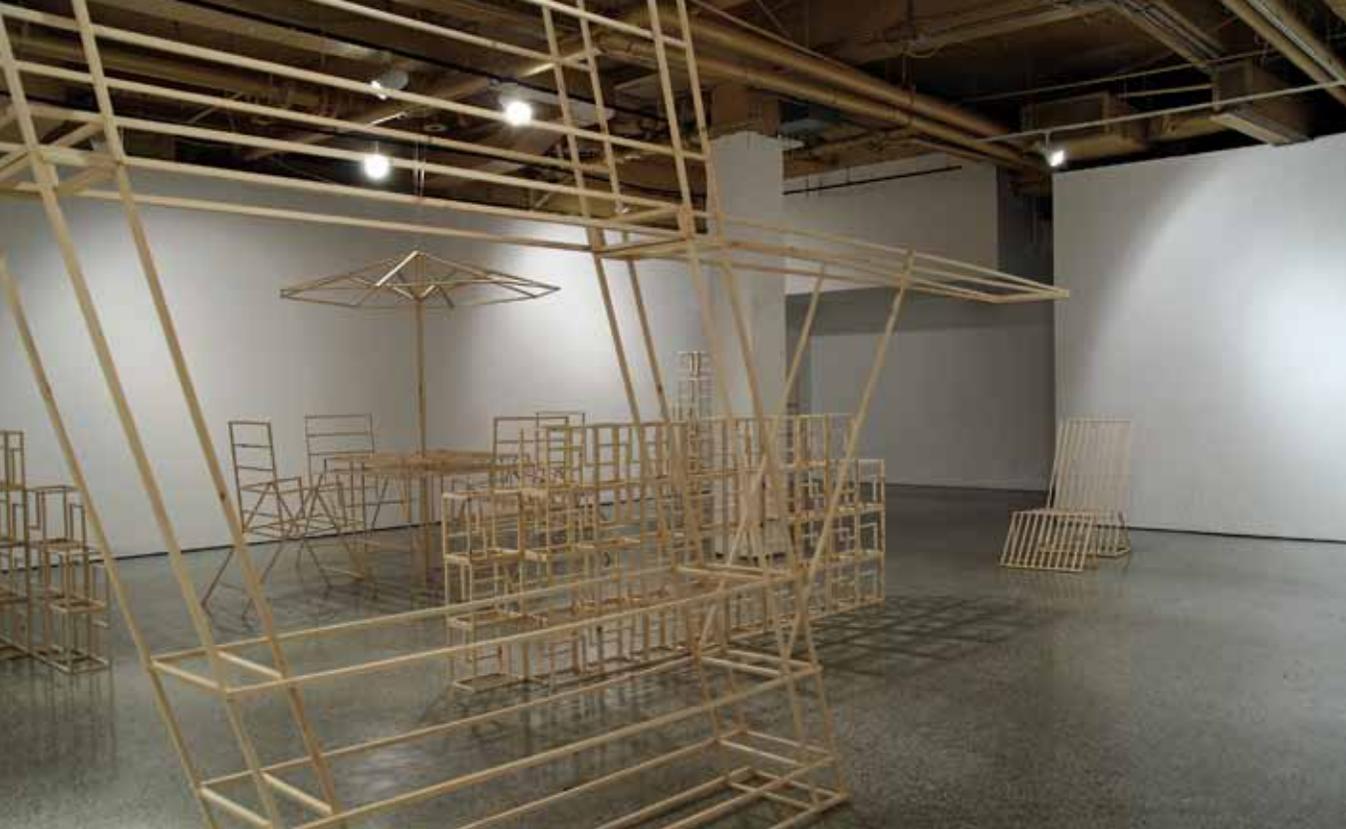
Trajectoire Ce concept cognitif en rappelle un autre tiré de la linguistique : l'anaphore. Le terme réfère au renvoi, dans le texte, d'un mot vers l'autre. Il s'agit d'une projection imposée dans le « futur » du texte lui-même, produite par exemple par un groupe nom/pronom où le nom annonce, d'une certaine façon, le pronom qui suivra plus loin sur la page. Ainsi, dans la phrase « Paul sort de la maison, il marche jusqu'à la rue », le nom « Paul » nous projette vers le pronom « il » qui n'a de sens qu'en fonction de « Paul » qui le précède.

Dans ses installations, Josée Dubeau établit un processus de projection formelle qui relève un peu du même procédé. L'exemple le plus frappant se trouve dans l'usage qu'elle fait, dans *Dédoublement*,⁹ de la salle Jean-Pierre-Latour qui s'ouvre sur la rue par une large vitrine. On sait que le centre d'artistes AXENÉO7 est logé dans un ancien édifice industriel appelé La Filature. Devant la grande fenêtre qui perce sa façade principale, il y a un rectangle découpé dans la pelouse et rempli de galets grisâtres. Supposons qu'il fasse soleil. Il est tout à fait possible qu'à l'intérieur de la galerie, sur le mur opposé à cette même fenêtre, vienne s'inscrire, par un effet de clair-obscur, un trapèze lumineux. Or, un examen plus attentif des galets, justement par une belle journée ensoleillée, fera remarquer à l'observateur que toute une gamme de coloris, allant du rose au vert en passant par le bleu, irise les galets de teintes pastel chatoyantes. L'artiste a reproduit ce coloris, ainsi que le trapèze de lumière, sur le mur même

p. 45-48

p. 31-34





de la galerie dans une peinture murale qui figurerait le profil d'un bungalow de banlieue. Le rapport chromatique entre les galets et le mur peint, le rapport formel entre la tache de lumière et le contour du bungalow produisent des effets anaphoriques. Ici, le déplacement du spectateur est conceptuel. Il établit un lien virtuel entre formes et couleurs qui est nécessaire quoique délicat. Par ailleurs, le trapèze inscrit sur le mur projette vers la diagonale des escaliers dans l'autre salle qui, bien que cachée à la vue, relie les deux formes de façon irréprouvable et propulse mentalement l'individu vers cette autre pièce explorée antérieurement. Cet élan anaphorique a pour effet de relier des parties autrement discontinues du tout et provoque chez le visiteur une sensation grisante de *construction symbolique*. Nycole Paquin souligne que pour saisir un espace, « il faut que le corps tout entier sache comment récupérer, ajuster et, plus encore, régénérer les modèles antérieurs tout en les ajustant aux circonstances immédiates⁷ ». C'est comme si la proposition anaphorique, dans le travail de Josée Dubeau, engendrait ce comportement chez le regardant qui devient, en quelque sorte, un intervenant volontaire au procès de l'œuvre : en créant des agrégats, en formant des correspondances, en déduisant des intentionnalités.

Périple Le flâneur, dans sa découverte de l'œuvre de Josée Dubeau, sera convié à une troisième pérégrination, peut-être plus étonnante et subtile, mais tout aussi réelle et qui implique le cumul des connaissances et des affects. Il faut tenir compte ici que le travail de l'artiste se déploie dans le temps et qui aura vu l'exposition *Suburbia*,⁶ en 2007 à la galerie Saw, devra en quelque sorte s'y référer lorsqu'il visitera *Dédoublement*,⁶ en 2008 au centre d'artistes AXENÉ07, et encore une fois lors de son passage à l'événement *La vie dans un cerf-volant*⁶ de la galerie de l'Université Carleton, en 2009⁸. Bien que ces trois sites présentent des installations au contenu autonome et complet, il demeure difficile d'isoler ces dernières les unes par rapport aux autres du point de vue même du module – le cube en baguettes de pin – qui en est le véhicule unique, mais chaque fois renouvelé, tout comme l'est la proposition anaphorique initiale.

p. 39-40

p. 31-34

p. 45-48

Dans *Suburbia* → (le jardin de banlieue), les objets tridimensionnels mis en contexte offrent leurs faces plutôt que leurs volumes comme données pertinentes. Ainsi nous apparaissent-ils comme des « dessins » – par leur rendu linéaire – dans l'espace, autant que comme des « desseins » dans le sens de l'aplatissement de l' idée, pratiquement un pur modèle, en l'occurrence des représentations schématiques extrêmes dans un espace conceptuel. Le volume devient une sorte de matériau secondaire, une excroissance de la rencontre des plans, conséquence inévitable de la mise en relation des différentes faces des objets et de leur présentation concomitante. Dans cette exposition, l'espace est un résultat plutôt qu'un postulat. Les éléments sont discrets et ne sont réunis, dirait-on, que par leur interdépendance fonctionnelle : chaises, table, parasol, piscine, plongeur, tondeuse. Toutes ces images rassemblées produisent l'idée du jardin de banlieue. Or, le vide entre ces éléments devient l'aire d'insertion du spectateur, le cadre de son déplacement. Lieu qu'il sera appelé à remplir par le recours de sa propre expérience qui sera, en retour, chargée de connotations heureuses ou malheureuses; les souvenirs sont rarement neutres, ils sont le plus souvent tristes ou joyeux. Ainsi, la personne se trouve-t-elle impliquée émotivement dans sa reconstruction esthétique du travail de l'artiste; elle le sera d'autant plus que son bagage mnésique sera important. Tout joue, des connaissances factuelles aux aptitudes tactiles et sensorielles jusqu'aux acquis culturels et spécialisés. On pourrait reconnaître ou non, par exemple dans le rendu linéaire et simplifié des accessoires de jardin disposés dans la galerie, des références au design IKEA ou bien aux créations de Reitveld. De même qu'on pourrait voir dans *La vie dans un cerf-volant* → une sorte de temple précolombien⁹. Cette association pourrait se faire par la médiation du bloc de béton dont Frank Lloyd Wright s'est servi pour ses projets au Nouveau-Mexique¹⁰.

Or, dans cette installation, la construction se pose comme une formation presque homogène, complètement érigée à partir des cubes modulaires. L'artiste y a introduit, sur au moins une des faces, un angle qui le redécoupe et crée un motif décoratif qui s'imbrique automatiquement dans la structure générale (d'où la référence au style de Frank Lloyd Wright). Il est ici tout à fait

p. 39-40

p. 45-48

p. 31-34

p. 39-40

p. 45-48

possible d'organiser cette structure en un tout cohérent, amalgamé et abstrait grâce à la vue en plongée dont on dispose du haut de la mezzanine. Les éléments se regroupent non dans leur fonctionnalité autonome, mais plutôt dans leur organicité systémique. L'espace est compact et ses vides deviennent des réseaux. Interprété de l'extérieur, il devient sujet de contemplation plutôt que d'interaction. Il faut se rappeler toutefois qu'il ne s'agit là que d'une éventualité et qu'il reste toujours la possibilité d'aller circuler dans la configuration et d'adopter ainsi un point de vue interne, semblable à celui qui était nécessaire pour le labyrinthe de *Dédoublement*, ← au centre d'artistes AXENÉO7. Ce double-jeu du proche et du loin confère au travail de Josée Dubeau une assise critique, un point de distanciation qui permet au visiteur de confronter son expérience de déambulation à une sorte de carte-réponse ou, dit autrement : « Une matrice de corrélations isomorphes, c'est-à-dire constituant un schème cognitif récurrent que l'on peut étendre à d'autres spécifications du vivant, ou dont on peut appliquer récursivement la structure à une pluralité de thèmes¹¹. »

Le spectateur attentif aura vu, expérimenté et compris la transformation dans le programme de l'œuvre de Josée Dubeau qui va du figuratif à l'abstrait, du modèle à l'idée et du ponctuel à l'intemporel. Tout se passe comme si plus l'artiste construisait ses espaces, plus l'espace se déconstruisait pour devenir une pure potentialité pouvant s'informer autant dans l'instant présent que dans toutes les représentations possibles de l'espace habitable. Ainsi, autant les évocations de la banlieue contemporaine sont nettes dans *Suburbia*, ← autant les références aux civilisations précolombiennes sont envisageables dans *La vie dans un cerf-volant*, ← mais par inférence seulement. Tout le contenu se transforme donc graduellement en une sorte d'universalité qui se réinvestit – travail de mémoire spéculative – d'une installation à l'autre, rétrospectivement, mais dans un genre de déroulement qui apparaît comme inscrit et inéluctable. Un déterminisme *a posteriori*, pourrait-on dire, vient refermer la boucle en une spirale implacable où création et destruction se succèdent dans la même mouvance cosmique immuable.

—UNE FIN EN FORME DE SPIRE

Quand Josée Dubeau range dans son atelier → les modules de pin qui ont servi à une installation, en d'autres mots, quand elle démolit ces dernières, elle ne fait que préparer un nouveau parcours qui nous relancera dans notre quête. À voir, dans l'atelier, toutes ces baguettes, on ne peut qu'imaginer de nouveaux espaces qui contiendront de nouvelles propositions de sens. Devant la ruine que constitue cet amoncellement de baguettes, nous sommes inéluctablement poussés à reconstruire toujours – héritiers de notre trop-plein cognitif congénital – « ce monde de l'extraordinaire, ce produit de notre imagination qui combine des formes, qui induit un univers symbolique (les mythes) qui se situe au-delà ou en marge de notre monde ordinaire, celui dans lequel nous vivons quotidiennement¹² ».

p. 28







NOTES

- 1 Pierre Bourdon, « L'appréhension catégorielle du corps », Nycole Paquin (dir), Réseau. Les ancrages du corps propre, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2001, p. 51.
- 2 Bernard Lamblin, *Peinture et temps*, Paris, Librairie Méridiens-Klincksieck, 1983.
- 3 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967.
- 4 François Chalifour, « De la simultanéité », *Cahiers de Sémiologie*, vol. 1, n° 1, UQÀM, Montréal, pp. 47-53.
- 5 Zenon W. Pylyshyn, *Things and Places, How the Mind Connects with the World*, Cambridge, Bradford Book, MIT Press, 2007, pp. 206-209.
- 6 Zenon W. Pylyshyn, *op. cit.*, p. 174.
- 7 Nycole Paquin, « Signesthétique des images, le « goût » du sens et ses points de repère », Nycole Paquin (dir), Réseau. Les ancrages du corps propre, XYZ éditeur, coll. « Documents », Montréal, 2001, p. 40.
- 8 Il faut ajouter à ces trois réalisations toute une liste d'expositions tenues par l'artiste et qui s'inscrivent dans la même veine : *Espacement*, Berlin, 2005 ; *Bachelor*, Galerie d'art d'Ottawa, 2006 et Biennale de sculpture contemporaine, Trois-Rivières, 2008 ; *Pavillon*, 3^e Impérial, Granby, 2008.
- 9 Toutes les évocations de ce segment sont de l'auteur du texte à titre d'exemples d'affects culturels. Pour l'artiste, les références sont toutes autres. Elles renvoient plutôt le spectateur à Charles et Ray Eames qui ont cherché à développer une maison modulaire qui s'apparentait à la structure légère d'un cerf-volant appelé « box kite ».
- 10 Frank Lloyd Wright, *Millard House (La Miniatura)*, Passadina, Californie, 1921.
- 11 Pierre Bourdon, *op. cit.*, p. 64.
- 12 *Ibid.*, p. 73.

LA VIE DANS UN CERF-VOLANT / LIFE IN A KITE p. 45-48

CUAG La galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa, Ontario, 2009

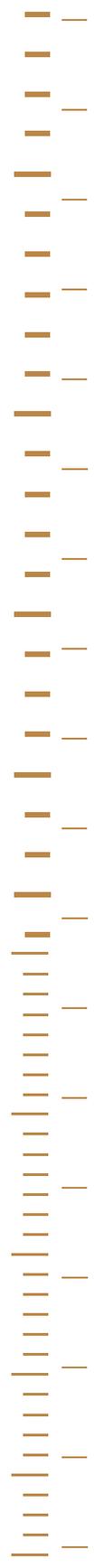
03

GERMAINE KOH

J o s e
é : I n
D u b e a u
O u t l i n e

Since 2005 Josée Dubeau has been building installations from half-inch square raw pine batons, which appear either as groupings of life-sized objects deployed in a space or as architectonic structures built from smaller, regularized building block units. As a group of works, they are the beginning of a sort of typology of lived, domestic and leisure spaces.

Physically, they are unsettling because the spaces and objects they present are at once familiar and strange. They are recognizable, but stripped down to outlines, which suggests not only homogeneity or commonality between the various elements, but also that a systematic approach is in operation. They have correlations to the human body, although the material, related to model-building, also denies a specificity of scale. The light, untreated wood gives them the character of skeletal drawings or diagrams of an indeterminate scale, whose organizational principles are to be deciphered by the audience. Their architectonic forms continue concerns seen in Dubeau's previous work, such as focusing on systems of control and how social forms direct human relationships, while developing a particular emphasis on ambiguously performative situations.



___THEATRICALITY

Dubeau's work adopts a Brechtian principle of peeling away surfaces to reveal the outlines of the social stages upon which relationships are played out. She has mentioned as an influence Lars von Trier's film *Dogville*, which unfolds on a minimally delineated set in which the most barely indicated architectural features nonetheless serve to establish and govern social roles.¹ Something similar happens in Dubeau's work. In the works that use furniture, the specific style of the objects is less important than their ability to evoke human functions. The focus is less on the exact replication of this or that piece of furniture and more on establishing situations in which a generic chair – or conference table, or lawnmower – is less an object than a station within a play of human relationships. Of course, the furniture does stand for the human form (a convention in many artists' work), but also for building systems, suggesting the reciprocal effect of architecture and human relationships.

By extension, Dubeau's objects bring into play the associations held by the architectural spaces in which they are set. In fact, she has made this explicit by deploying the same structures in different spaces, to different effect. Take for example the transformation of her first stick installation *Espacement* [↔] (*Spacing*, 2005) into *Miroir Miroir* [↔] (*Mirror Mirror*, also 2005). *Espacement* appeared in an evenly-lit abstract white cube gallery, producing a disorienting effect in which depth perception was difficult, while *Miroir Miroir* was an arrangement in a classically vaulted chapel, producing a more legible situation with greater separation between audience and environment. Another example is the suite of objects representing the contents of a typical apartment. When stored compactly in a small gallery as though in a commercial display (as presented at the Ottawa Art Gallery in 2006 as *Bachelor* [↔]), one feels the compression and oppression of consumer culture. When arranged in living space (albeit one turned into a public exhibition space, at the 2008 Biennale nationale de la sculpture, as *Appartement*), it becomes more conventionally domestic.

pp. 59-62

pp. 55-56

pp. 65-66

In each of these different deployments, a person experiencing the work feels like a performer within a set, attentively walking through doubles of familiar types of space with an acute consciousness of how these spaces (both the “originals” and their replicas) relate to and shape one’s bodily habits.

___AMBULATION

The skeletal works do not really reveal structure, whether of the space or the objects depicted. Rather, they trace the edges of volumes, and in so doing empty those objects. They have the character of diagrams in space, but their spatial logic may not be evident at first, especially if one is stationary. The audience is set into motion, and ambulation through these works is important, even compulsive. This is how the viewer attempts to make sense of the space, to make the ambiguous drawing coalesce into a coherent structure, and to overcome vertigo. It reveals the audience’s unavoidable desire to find logic and gravity in the space. There is a certain compulsion to keep moving, in the same way that when one is behind a screen, remaining in motion helps to dissolve the boundary between oneself and the view beyond. The static view is unnerving and claustrophobic.

These are performative drawings in which the lines traced by the wooden sticks are one layer and the lines walked and enacted by viewers, tracing the usual patterns of behaviour associated with these types of spaces, are another. These walked routes are lines of implication that draw out our ways of relating to our environment. In her history of walking, the essayist Rebecca Solnit recalls that “The phenomenologist Edmund Husserl described walking as the experience by which we understand our body in relationship to the world. . . The body, he said, is our experience of what is always here, and the body in motion experiences the unity of all its parts as the continuous ‘here’ that moves toward and through the various ‘theres.’ That is to say, it is the body that moves but the world that changes, which is how one distinguishes the one from the other.”²





The perambulation that occurs in Dubeau's work is not an undirected psycho-geographical drifting through cartographic space, but an alert one aimed at comprehending a space dematerialized with perspective lines. It is less about discovering the richness of a particular space than about trying to make sense of familiar or generic spaces rendered strange.

—CARTOGRAPHY VS. IMMERSION

Because these works normally fill the exhibition space, only twice so far (in the Künstlerhaus Bethanien chapel and with *La vie dans un cerf-volant* at the Carleton University Art Gallery in 2009) has the audience for the skeleton works had a bird's-eye overview – and thus the option of remaining external viewers rather than active agents. The distant view implies a separation between viewer and installation that is similar to looking at objects or architectural models. It is the difference between the pedestrian's and the planner's views, between the lived view and the distanced, "scientific" one. Of the panoramic view Michel de Certeau wrote: "It transforms the bewitching world by which one was 'possessed' into a text that lies before one's eyes. . . . Is the immense texturology spread out before one's eyes anything more than a representation, an optical artefact? . . . The panorama-city is a 'theoretical' (that is, visual) simulacrum, in short a picture, whose condition of possibility is an oblivion and a misunderstanding of practices."³

The greater phenomenological impact of Dubeau's work is not in the cartographic view but in immersion, in pedestrian space, where one cannot have the illusion of an overview. Most of her stick installations create enveloping spatial puzzles rather than images experienced at a distance. Being caught in the "vectorial" space of the installations is an important experience of these works, producing the sense of being implicated in an enveloping system from which there is no escape.

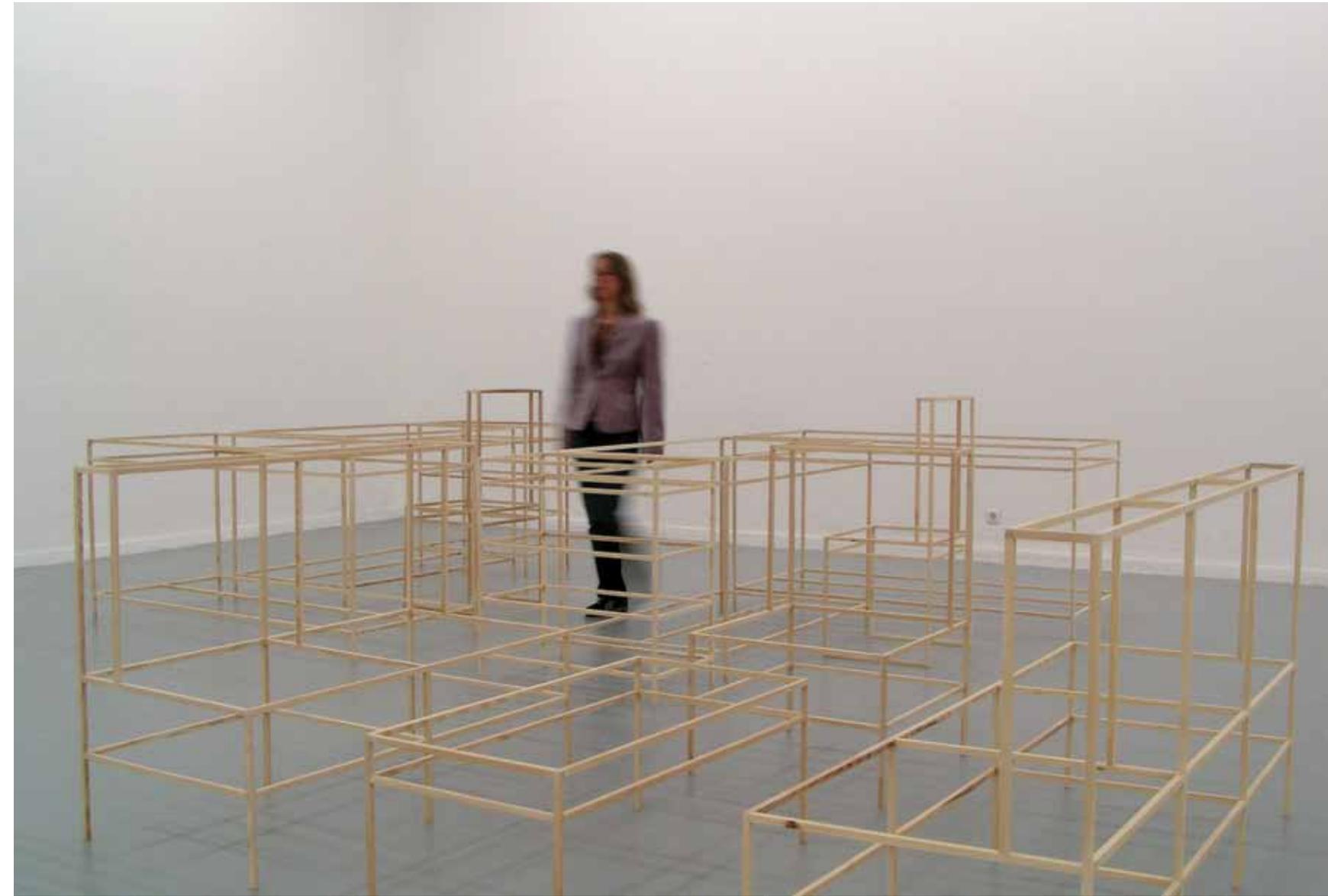
There is variation in how Dubeau's installations operate. The ones built up from smaller modular units are experienced quite differently than the ones in which complete pieces of furniture are presented. They create different types of illusion – the difference between looking at a building system in the former and a pre-formed *apparition* in the latter. This in turn creates different senses of immersion and of duty or responsibility on the part of the viewer. The installations which have the character of an apparition are more immersive, creating a powerful sense of being enmeshed in an absurd spatial organization. Their call to the audience is emotional. On the other hand, the ones in which the structural system and its recombinant character are more evident, such as *La vie dans un cerf-volant* ⁷ or the walls of *Dédoublement* ⁸ (2008), have the character of a set of building tools. Because of their uniform modularity, they appear to be arranged in the service of some intention and are experienced as somehow didactic, although the content is not evident. They call on the tendency of the analytical mind to want to understand and judge the building system, and so have a more topical than immersive effect.

pp. 45-48

pp. 31-34

___SCALE

The block-based construction of *La vie dans un cerf-volant* or *Dédoublement* do not have the same specific relationship to the human body as do Dubeau's pieces based on recognizable furniture. The scale of the blocks is difficult to fix; they could relate just as easily to children's toys, to temporary displays, to bricks-and-mortar, or to skyscraper-buildings. This image of an expandable modular structural system not tied to a single use evokes utopian architectural enterprises such as Buckminster Fuller's tetrahedrons or Ray and Charles Eames' multi-purpose modular building systems inspired by box kites.







___SYSTEM AS SUBJECT

pp. 39-40

Dubeau's early installations (and certain stick works such as *Suburbia*,⁴ 2007) are more illustrative of human power relationships, while the recent skeletal ones are more ambiguous because their references are less specific. The recent works move somewhat from figuration into the realm of abstraction, to evoke underlying systems of spatial organization – the geometry of furniture, the symmetry and regularity of the spaces between them and the overall scale of living and working. They are schematic suggestions of the spaces we inhabit and how the arrangement of these spaces affects us.

In this focus on spatial systems as a subject, we can see a relationship to another film Dubeau has mentioned as an influence – Jacques Tati's *Playtime*, in which the hyper-efficiency of modern life and architectural space plays a leading role, but as a caricature. Like Tati's films, Dubeau's stick works are neither completely systematic in themselves, nor do they represent particular practices exactly. Rather, they are *evocative* of human systems, and especially the idiosyncrasies of these. Like Tati's films, they depict aspects of the built environment through a certain exaggeration – insisting on the rectilinear or the generic, for instance. Dubeau's work depicts the points at which the logic of systems undermines itself or becomes problematic.

See cover

A similar operation of simultaneously presenting the seduction and futility of systems occurs in the large rulers⁴ Dubeau proposed in 2003 as a public art piece for the Maison de la Culture de Gatineau. In the proposal, various incompatible categories and incommensurate scales of human systems are brought together, thereby deflating the comprehensive intent of each of them. This is also similar to the various sorts of control systems offered up by the computer voice in *Please Press Zero* (2004). Both suggest the hubris of comprehensive systems. Other previous works isolate objects that are symbolic of control systems – watch hands, pacemakers, pills – undoing the functionality of the system even as they symbolize it. They seem to represent both the attraction and the tyranny of systems, and the absurdity integral to them.

___DETACHMENT

It is only through a certain kind of detachment that one can step back and see the values and principles of a system. This is a function enacted by Dubeau's barely outlined environments. That they are ephemeral and must be experienced through movement (i.e. process) emphasizes that the real *content* of these immaterial propositions lies in the conceptualization and philosophizing they bring about. Rebecca Solnit points out that Sophist philosophers "were often mobile, as are many of those whose first loyalty is to ideas. It may be that loyalty to something as immaterial as ideas sets thinkers apart from those whose loyalty is tied to people and locale, for the loyalty that ties down the latter will often drive the former from place to place. It is an attachment that requires detachment."⁴

Note also that in 2008-09 Dubeau destroyed much of her previous work. This was immediately because of storage issues, but it could also indicate a willingness to live *in outline*. She has also completed a number of artist residencies in which she has produced work in foreign circumstances, which reveals a certain ability to live with and be productive within a sense of detachment. The fragility and implied impermanence of the stick works reiterate this embrace of the provisional.





___LIGHTNESS

Dubeau's work has a dialogue with lightness, but a seemingly ambivalent one. To paraphrase the dilemma, as developed in Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being*, to deny particular emotional ties or commitments allows one to exist lightly, but ultimately reveals inconsequential emptiness. "The heaviest of burdens is . . . simultaneously an image of life's most intense fulfillment. The heavier the burden, the closer our lives come to the earth, the more real and truthful they become. Conversely, the absolute absence of a burden causes man to be lighter than air, to soar into the heights, take leave of the earth and his earthly being, and become only half real, his movements as free as they are insignificant."⁵

The drag about lightness is the amount of effort required to maintain it. The will not to get bogged down by detail is an undertaking in itself. To live by principle or theory can be seen as a kind of wilful detachment or emptiness, while being enmeshed in the weight of worldly circumstance can also be viewed as short-sighted. In other words, to be surrounded by yet uncommitted to a system is not fully to exist, but the limited view of a body encumbered by systems is equally incomplete. Dubeau's stick works embody this dilemma.

The clarity and lightness of Dubeau's works carry a touch of oppressiveness because they are both diffuse and pervasive. The fragility and apparent ephemeral quality of the skeleton works does not necessarily produce a feeling of lightness; rather, they serve to outline our implication in systems from which there is no escape. An earlier work with similar effect, *Les Éoliennes*⁶ (1997) is related to the stick works in that it represents the authority of architecture as a system of control that imposes patterns of behaviour. The turnstiles of *Les Éoliennes* are literally heavy (although skeletal), while the skeletal stick works manage to be equally heavy in implication, though materially light. That the stick drawings in space appear at once pervasive, elusive and authoritarian despite their physical lightness is key to their unsettling effect.

p. 71

___THE VOID AND VERTIGO

Emptiness is the source of a sense of absurdity in Dubeau's work. It is the faceless, unplaceable authority of Kafka's *Trial*, the immanence of bureaucracy. The figure of the void was already present in works such as *Table Ronde*⁵ (Round Table, 1994). In that work, a typical kiosk window set-up, with a glass shield between asker and authority, was repeated six times to create a shielded circular counter with the audience as supplicant and an unseen authority implied in the central void. In it, as in the more recent outline works, Dubeau establishes the character of empty space as filled with power relationships.

The recent skeletal works are more diffuse than earlier works such as *La Table ronde* or *Le Procès*⁶ (The Trial, 1992, a large square table with heavy wooden chair inset inaccessibly in its centre). In the earlier works there is a centre and exterior, whether as inside and surround or as a definable figure within the larger space of a room, while the outline installations are immersive and decentred. The spaces outlined in the new installations also have a strong phenomenological effect on the viewer's body. The experience is vertiginous, a struggle to find one's balance and bearings in a space stripped of gravity.

Dubeau has described the space created by the stick works as "vectorial," like the space in a 3D digital model. The confrontation with the viewer is akin to immersion in an abstract void. More specifically referring to the objects referenced in these works, the artist has also described it as an emptiness of materialism ("vide de consommation") – a psychological void related to consumerism – but this cultural effect relies on the phenomenological one.

p. 71

p. 71

___DISPLACEMENT, DISEQUILIBRIUM, ESTRANGEMENT

pp. 74-75

The St-Jean-Port-Joli structure *Panorama Shed*⁶ must have had something of the same sense of disequilibrium that the wooden stick works do. A tree house framed in wood with surfaces of clear and coloured polycarbonate, its form was related to typical vernacular structures such as hunting blinds, but it used readymade materials from a different – industrial – type of building system, so some of the strangeness of the effect must have arisen from the displacement of these typical uses.

p. 72

A similar estrangement occurred in *Pavillon*,⁶ the site-specific work Dubeau developed in Granby, Quebec in 2008. For that project she adopted a particular domestically-scaled feature she had observed as typical of local private houses – the covered balcony – to modulate the scale and function of the industrial building on which it was hung. As with *Panorama Shed*, the simultaneous incongruity and familiarity of this hybrid structure displaced into an incongruous setting reveals something of the conventions and rules that apply to the different elements.

___THE GENERIC

Because the forms that Dubeau replicates are human-scaled and commonplace, what is important is their deployment in space, and how this represents human relationships and social structures. This content is conveyed both by the associations that the emblematic objects themselves carry and by the legibility of the typical arrangements in which they are deployed. The diagrammatic character of the installations tends to evoke the organizational functions of these architectural spaces – serial repetition, modularity, homogeneity, and so on. That situations are recognizable through these very minimal arrangements tends to corroborate the artist's suggestion that they reveal "the underlying uniformity that bureaucracy is introducing."⁶

The architectural and furniture forms she uses tend to the generic. In the one work (*Bachelor or Appartement*) that uses specific furniture shapes, these represent models from IKEA, today's International Style – a brand so common that it has *de facto* become the new norm. There is a tacit criticism in the artist's assumption that these will be recognized as generic. It is similar to the suggestion – implied in the focus on anonymous model environments (such as offices, suburban backyards and apartments) – that these forms act to limit our collective imagination.

On the other hand, in her works built of modular blocks, the abstract blocks still feature a specific motif that exceeds the bare minimum required structurally. They thus also move into the realm of decoration – in other words, into the politics of how exactly to design a utopian system.

—MODULARITY AND SERIALITY

There are two ways in which the implications of prefabrication appear in Dubeau's work. One is revealed by the stereotypical objects of mass-produced culture and the consequences of homogenization and serial production. The other is in her attempts to suggest a multipurpose building system by developing a system of construction with modular block units. The intentionality and implications of the two approaches are quite different: a critical view of culture as it exists in the former case, and an earnest utopian enterprise in the other.

1 **THE TRIAL / LE PROCÈS** Édifice Belgo Building, Montréal, Québec, 1992

2-3 **THE EOLIANS / LES ÉOLIENNES** Centre des arts actuels Skol, Montréal, Québec, 1997

4-5 **THE ROUND TABLE / LA TABLE RONDE** Centre d'exposition Circa, Montréal, Québec, 1994



1



2



3



4



5



___UTOPIANISM VS. CRITICISM

On the one hand, Dubeau positions her work as a critical examination revealing the systems of control and normalization that apply to the spaces we inhabit. “The autonomy and the quality of our world [are] planned according to controlled and standardized parameters. If everything looks the same everywhere, then everywhere becomes ‘nowhere,’ thereby generating an indifferent continuous space.”⁷ On the other hand, there is what seems like a real attempt to research solutions for a flexible building system – which seems very like a utopian project.

When considering each of these works, it is relevant to ask whether it is meant to incite action, despair or resolve; whether it spurs critical reaction, information, philosophical reflection or emotion. Considered in this way, one begins to realize and appreciate the subtle differences and variety of strategies Dubeau has crafted from a deliberately limited palette of materials. That she manages to delicately integrate political intention into works that are both poetic and rigorous is remarkable.

___NOTES

- ¹ All unattributed quotations of Josée Dubeau are from conversations with the author in Ottawa-Gatineau, 8-10 April 2009.
- ² Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking* (Penguin, 2000), p. 27.
- ³ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984 [1974]), p. 92.
- ⁴ Rebecca Solnit, *op cit.*, p. 15.
- ⁵ Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, trans. Michel Henry
- ⁶ Josée Dubeau, “Statement,” from www.joseedubeau.com (undated).
- ⁷ *Ibid.*



___LISTE DES ŒUVRES

ESPACEMENT p. 10-11, 59-62

Studio 2, Künstlerhaus Bethanien, programme de résidence internationale, Berlin, 2005

- 165 m. car.
- Bois de pin

MIROIR MIROIR p. 8-9, 55-56

Studio 1, Künstlerhaus Bethanien, programme de résidence internationale, Berlin, 2005

- 230 m. car.
- Bois de pin

LA GARÇONNIÈRE p. 65-66

Galerie d'art d'Ottawa, Ontario, 2006 (Emily Falvey, commissaire de l'exposition KOSMOS) Biennale nationale de sculpture de Trois-Rivières, Québec, 2008

Photo : David Barbour

- 50 m. car.
- Bois de pin

SUBURBIA p. 39-40

Galerie Saw, Ottawa, Ontario, 2007 (Stéfan St-Laurent, Tam-Ca Vo-Van, commissaires de "L'Échelle humaine" dans le cadre de Scène Québec en collaboration avec le Centre national des arts, Ottawa, Ontario)

- 75 m. car.
- Bois de pin

PAVILLON p. 72

Le 3^e Impérial, Granby, Québec, 2008 (résidence de 5 semaines)

Photo : Nina Dubois

- 365 cm × 548 cm × 91 cm
- Bois de pin

DÉDOUBLEMENT p. 5, 31-34

AXENÉO7 art contemporain, Gatineau, Québec, 2008

Photo : David Barbour

- Bois de pin
- Salle 1 (7 m × 8 m)
- Salle 2 (8,5 m × 8 m)
- Salle Jean-Pierre Latour (6 m × 8,5 m)

LA VIE DANS UN CERF-VOLANT

p. 6-7, 45-48

CUAG La galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa, Ontario, 2009 (Diana Nemiroff, directrice; Sandra Dick, commissaire de "Construction Work")

- 85 m. car.
- Bois de pin

LE PROCÈS p. 71

Édifice Belgo Building, Montréal, Québec, 1992

- 100 × 290 × 290 cm
- Contre-plaqué merisier

LA TABLE RONDE p. 71

Centre d'exposition Circa, Montréal, Québec, 1994

Photo : Denis Farley

- 157 × 190 × 190 cm
- Verre, contre-plaqué merisier

LES ÉOLIENNES p. 71

Centre des arts actuels Skol, Montréal, Québec, 1997

Photo : Guy L'Heureux

- Chacun 183 × 102 cm
- Acier, roulement à billes

PANORAMA SHED p. 74-75

Thomas Engelbert (Allemagne) Josée Dubeau (Québec) Centre Est Nord Est, Saint-Jean-Port-Joli, Québec, 2006 (résidence de 8 semaines)

- Polycarbonate récupéré, bois de cèdre, échelle en fer forgé, cordes
- Abri : 2,5 × 2 × 1,8 m.
- Plateforme: 3 × 2,5 m. (8 m. au-dessus du sol)
- Site: l'anse Pierre Jean, Saint-Jean-Port-Joli, Québec

___LIST OF WORKS

SPACING pp. 10-11, 59-62

Studio 2, Künstlerhaus Bethanien, International Studio Program, Berlin, 2005 (One year residency 2004-05)

- 165 sq. m.
- Pinewood

MIRROR MIRROR pp. 8-9, 55-56

Studio 1, Künstlerhaus Bethanien Berlin, International Studio Program 2004-05, Berlin, 2005

- 230 sq. m.
- Pinewood

BACHELOR pp. 65-66

The Ottawa Art Gallery, Ontario, 2006 ("Kosmos", Emily Falvey, Curator) La Biennale de sculpture de Trois-Rivières, Galerie du Parc, Trois-Rivières, Québec, 2008

Photos: David Barbour

- 60 sq. m.
- Pinewood

SUBURBIA pp. 39-40

Saw Gallery, Ottawa, Ontario, 2007 ("L'Échelle humaine", Tam-Ca Vo-Van, Stéfan St-Laurent, Curators - in collaboration with "Scène Québec", National Arts Centre, Ottawa, Ontario)

- 75 sq. m.
- Pinewood

PAVILION p. 72

Le 3^{ième} Impérial, Granby, Québec, 2008 (5 week residency)

Photo: Nina Dubois

- 365 cm × 548 cm × 91 cm or 12' × 18' × 3'
- Pinewood

DOUBLING p. 5, pp. 31-34

Axenéo 7 art contemporain, Gatineau, Québec, 2008

Photos: David Barbour

- ROOM 1 (7 m × 8 m)
- ROOM 2 (8,5 m × 8 m)
- Salle Jean-Pierre Latour (6 m × 8,5 m)

LIFE IN A KITE p. 6-7, 45-48

CUAG Carleton University Art Gallery, Ottawa, Ontario, 2009 ("Construction Work", Sandra Dick, Curator; Diana nemiroff, Director)

- 85 sq. m.
- Pinewood

THE TRIAL p. 71

Belgo Building, Montréal, Québec, 1992

- 100 × 290 × 290 cm
- Birch plywood

THE ROUND TABLE p. 71

Centre d'exposition Circa, Montréal, Québec, 1994

Photo: Denis Farley

- 157 × 190 × 190
- Glass, birch plywood

THE EOLIANS p. 71

Centre des arts actuels Skol, Montréal, Québec, 1997

Photo: Guy L'Heureux

- Each 183 × 102 cm
- Steel, ball bearings

PANORAMA SHED p. 74-75

Thomas Engelbert (Allemagne) Josée Dubeau (Québec) Centre Est Nord Est, Saint-Jean-Port-Joli, Québec, 2006 (8 week residency)

- Discarded polycarbonate, cedarwood, iron ladder, ropes
- Cabin : 2,5 × 2 × 1,8 m.
- Suspended platform : 3 × 2,5 m (8 m. above ground)
- Site: Pierre Jean Bay, Saint-Jean-Port-Joli, Québec

___REMERCIEMENTS

Nous aimerions tout d’abord remercier Josée Dubeau pour le travail qu’elle a accompli dans le cadre de son exposition *Dédoublement* tenue à AXENÉO7 en septembre 2008. Ses précieuses relectures et ses commentaires ont grandement contribué à la réussite de cette publication. Merci aux auteurs, François Chalifour et Germaine Koh, pour la justesse et la profondeur de leurs propos. Merci à Julie Tremble pour son travail rigoureux de révision et d’édition des textes français. Merci à Timothy Bernard pour la traduction de l’avant- propos et la révision des textes anglais. Merci à Pierre-Antoine Lafon Simard et Jennifer Lefort pour leurs révisions serrées. Un remerciement spécial à Simon Guibord pour son excellent travail de mise en forme. Finalement, un remerciement singulier à tous nos subventionneurs pour leurs soutiens.

JONATHAN DEMERS

J’aimerais d’abord remercier Hannah Claus, directrice artistique d’AXENE07 de 2006-08, pour ses premières initiatives dans ce projet d’exposition d’artiste régionale invitée, un volet important de la programmation du centre. J’aimerais également dire un grand merci à Hélène Lord, Annie Thibault et Jean-Yves Vigneau pour leurs bons conseils ainsi qu’à ma famille pour leur soutien moral. Merci également au directeur, Jonathan Demers, pour son magnifique travail d’édition et au designer, Simon Guibord, pour sa belle complicité et collaboration. Enfin merci à l’auteur François Chalifour pour avoir pris le temps d’étudier trois oeuvres en profondeur de façon aussi sensible. Merci également à l’auteure Germaine Koh pour son remarquable survol philosophique et son long déplacement depuis Vancouver pour venir scruter avec moi mes travaux. Merci de tout coeur au Conseil d’administration d’AXENÉO7. Finalement, rien de tout ceci n’aurait pu émerger sans l’appui financier constant du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des Arts du Canada tout au long de la carrière d’un artiste. Merci.

JOSÉE DUBEAU

___BIOGRAPHIES

JOSÉE DUBEAU

Le travail de Josée Dubeau s’articule à mi-chemin entre la sculpture, le dessin et l’architecture. C’est avec une grande économie de moyens que Josée Dubeau calque et trace le volume des objets. Le dessin en trois dimensions l’amène à déconstruire la morphologie des espaces publics et domestiques comme à jouer sur le parcours du visiteur tout en développant une typologie des environnements préfabriqués et modulaires. Dans cette rencontre entre l’espace réel et sa nomenclature, un espace illusoire aux formes schématiques fait alors croire à la conception d’un monde détaché et léger comme celui d’une maquette.

Josée Dubeau détient une maîtrise de l’Université du Québec à Montréal (1994). Son travail s’élabore dans le contexte de résidences et d’expositions tant au Canada qu’à l’étranger: le studio de l’IAAB et de la fondation Christoph Merian à Bâle (1998), la Künstlerhaus Villa Concordia en Allemagne (2002-03), le studio du Québec à Berlin dans le cadre du programme international de la Künstlerhaus Bethanien (2004-05), et le studio de Tokyo à Roppongi Hills grâce à une bourse conjointe du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Ministère des affaires internationales du Québec et du Ministère de la culture, des communications et de la condition féminine du Québec. Josée Dubeau vient également d’obtenir (2010) la bourse des résidences internationales du Conseil des arts du Canada pour une période de 6 mois à SPACE à Londres. Elle compte à son actif de nombreuses bourses du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec ainsi que plusieurs projets d’Intégration des arts à l’architecture au Québec depuis 2000. Elle enseigne aujourd’hui à l’Université d’Ottawa le dessin et la sculpture. On retrouve ses dessins dans plusieurs collections publiques et privées en Suisse, en Allemagne et au Canada dont le Musée national des Beaux-Arts du Québec. L’artiste est représentée par la galerie Patrick Mikhail à Ottawa.

___BIOGRAPHIES

GERMAINE KOH

Germaine Koh est une artiste basée à Vancouver. Son travail, fondamentalement conceptuel, s’interroge sur le sens des gestes quotidiens, des objets familiers et des lieux communs. Son parcours d’exposition comprend le BALTIC Centre (Newcastle), De Appel (Amsterdam), Musée d’art contemporain de Montréal, Para/Site Art Space (Hong Kong), Frankfurter Kunstverein, Bloomberg SPACE (London), The Power Plant (Toronto), Seoul Museum of Art, Artspace (Sydney), The British Museum (London), The Contemporary Art Gallery (Vancouver), Plug In ICA (Winnipeg), Art Gallery of Ontario (Toronto), et the Liverpool, Sydney et la biennale de Montréal. Koh fut récipiendaire du VIVA award 2010, et l’une des finalistes pour le prix Sobey 2004. Elle a occupé le poste d’assistante commissaire en art contemporain au Musée des beaux-arts du Canada. Elle est également commissaire indépendante et partenaire du label musical *weewerk*. Koh est représentée par Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.

FRANÇOIS CHALIFOUR

François Chalifour pratique depuis plus de vingt-cinq ans la peinture, le dessin et l’installation multidisciplinaire. Ses œuvres ont été exposées à Gatineau, au Québec, au Canada et en France. Elles figurent dans plusieurs collections publiques et privées. Docteur en sémiologie, il a contribué à plusieurs revues spécialisées telles Visio, Liaison, ETC, Vies des arts et Espace sculpture. Il a participé à des ouvrages collectifs et publié une monographie d’artiste aux Éditions L’Interligne. Il poursuit par ailleurs une carrière d’enseignement au Cégep de l’Outaouais et à l’Université du Québec en Outaouais. Il est membre du conseil d’administration du Centre d’artiste AXENÉO7 depuis une dizaine d’années.

JONATHAN DEMERS

Depuis 2008, Jonathan Demers occupe la direction du centre d’artistes AXENÉO7. Diplômé en Études des arts de l’Université du Québec à Montréal, son travail d’artiste et de commissaire s’articule autour des modalités du réel et ses variations, par des procédés comme la mystification et l’enchantement. Ses œuvres ont été présentées au Québec et en France. Il publie régulièrement des textes critiques dans les revues d’art et il enseigne l’histoire de l’art au Cégep de l’Outaouais.

___ACKNOWLEDGMENTS

First and foremost, we extend our thanks to Josée Dubeau for her work and exhibition *Dédoublement*, at AXENE07 in September 2008. Her helpful revisions and comments were contributing factors in the success of this publication. Thank you to our writers, François Chalifour and Germaine Koh, for the pertinence and depth of their words. Thank you to Julie Tremble for her rigorous revision and editing of the French texts. Thank you to Timothy Bernard for the translation of the forward and revision of English texts. To Pierre-Antoine Lafon Simard and Jennifer Lefort, thank you for your stringent revisions. A special thank to Simon Guibord for his excellent work in formatting this publication. Finally, we would like to thank all of our subsidising bodies for their support.

JONATHAN DEMERS

I would like to first thank Hannah Claus, director at AXENE07 from 2006-08, for her initiative in regards to the Invited Regional Artist project, an important component within the center's programming. I would like to also extend thanks to Hélène Lord, Annie Thibault and Jean-Yves Vigneau for their good advice as well as to my family for their moral support. Thank you to the director, Jonathan Demers, for his wonderful editing and to the designer, Simon Guibord, for a lovely complicity and collaboration. Thank you to author François Chalifour for having taken the time to careful study and consider the work with the utmost sensitivity. Thank you to author Germaine Koh for a remarkable philosophical overview and for making the trip from Vancouver to be with me in order to examine the work in depth. Thank you with all my heart to the Board of AXENE07. Finally, none of this would have been possible without the continued financial support from the Conseil des arts et lettres du Québec and from the Canada Council for the Arts throughout my artistic career. Thank you.

JOSÉE DUBEAU

___BIOGRAPHIES

JOSÉE DUBEAU

Josée Dubeau holds an MFA in Fine Arts from the University of Québec in Montréal (1994). Her installations, drawings and videos are developed in the context of residencies and exhibitions in Canada and abroad, including the IAAB/Christopher Merian Stiftung in Basel (1998), the Künstlerhaus Villa Concordia in Bamberg, Germany (2002-03), the Künstlerhaus Bethanien International Residency Program in Berlin (2004-05), the Studio of Tokyo in Roppongi Hills, where she was the recipient of grants from the Ministère des relations internationales du Québec, the Conseil des arts et des lettres du Québec, and the Ministère de la culture, des communications et de la condition féminine du Québec in 2009. Josée Dubeau was awarded the International Residency Grant at SPACE in London by the Canada Council for the Arts in 2010. She has received numerous grants from the Canada Council for the Arts and the Conseil des arts et des lettres du Québec and realized several public art commissions in Québec since 2000. Her drawings are found in the collection of the Musée National des Beaux-Arts du Québec and in private collections throughout Ontario, Québec, Switzerland and Germany. She teaches drawing and sculpture at the University of Ottawa. The artist is represented by the Patrick Mikhail Gallery in Ottawa.

___BIOGRAPHIES

GERMAINE KOH

Germaine Koh is a Canadian visual artist based in Vancouver. Her conceptually-generated work is concerned with the significance of everyday actions, familiar objects and common places. Her exhibition history includes the BALTIC Centre (Newcastle), De Appel (Amsterdam), Musée d'art contemporain de Montréal, Para/Site Art Space (Hong Kong), Frankfurter Kunstverein, Bloomberg SPACE (London), the Power Plant (Toronto), Seoul Museum of Art, Artspace (Sydney), the British Museum (London), the Contemporary Art Gallery (Vancouver), Plug In ICA (Winnipeg), Art Gallery of Ontario (Toronto), and the Liverpool, Sydney and Montréal biennials. Koh was a recipient of the 2010 VIVA Award, and a finalist for the 2004 Sobey Art Award. Formerly an Assistant Curator of Contemporary Art at the National Gallery of Canada, she is also an independent curator and partner in the independent record label weewerk. Koh is represented by Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.

FRANÇOIS CHALIFOUR

For over 25 years, François Chalifour has had an active art practice in painting, drawing and multidisciplinary installation. His work has been exhibited in Gatineau, throughout Québec, in Canada and in France. The artist's work can be found in multiple public and private collections. Doctor of semiotics, Chalifour has contributed to various specialised publications such as *Visio*, *Liaison*, *ETC*, *Vies des arts et Espace sculpture*. He participated in several group publications and published a artist monograph via Éditions L'Interligne. In addition, he is pursuing a teaching career at the Cégep de l'Outaouais and at l'Université du Québec en Outaouais. For approximately a decade, he has been a board member for AXENE07 artist run center.

JONATHAN DEMERS

Jonathan Demers has been the director at the AXENÉ07 artist-run centre since 2008. A graduate in Art Studies from the Université du Québec à Montréal, his artistic and curatorial practices concern themselves with paradigms of the real and its variations, investigated via strategies of mystification and enchantment. His work has been shown in Québec and in France. His critical writing is frequently published in art magazines and he also teaches art history at the Cégep de l'Outaouais.

AXENÉ07

Depuis sa fondation en 1983, AXENÉ07 est engagé à la mise en valeur de la production et de la recherche artistique en arts visuels. Centre d'artistes autogéré, il est un espace de rencontre et d'expérimentation orienté vers le renouvellement du langage visuel et se consacre à l'amélioration des conditions de production et de présentation d'œuvres nouvelles.

Established in 1983, AXENÉ07 has enabled the presentation of exhibitions by artists from a wide variety of horizons. As artist-run centre, it is a site for meetings and experimentation revolving around the renewal of visual language which foster the creation and presentation of new works.

Auteurs / Authors : Germaine Koh, François Chalifour

Directeur de la publication / Publication Director :

Jonathan Demers

Designer : Simon Guibord

Traduction / Translation : Timothy Bernard

Révision / Revision : Julie Tremble,

Pierre-Antoine Lafon Simard, Jennifer Lefort,

Josée Dubeau

ISBN : 978-2-922794-33-4