

A photograph of a long-haired dog, possibly a Shetland Sheepdog, lying on a yellow upholstered armchair. A colorful, multi-colored crocheted vest is draped over the back of the chair. The dog is looking towards the camera. The background is a plain, light-colored wall. The overall scene suggests a cozy, artistic environment.

Struts Gallery & Faucet Media Arts Centre

Open Studio

07/2015 – 11/2016

International Artist-in-Residence Program
Programme international d'artistes en résidence
Sackville, NB, Canada



Liss Platt

in Conversation with Todd Fraser

Shortly after receiving a box of oranges in the mail at the gallery, I spoke with Liss Platt via email to schedule an interview and thank her for the fruit. On February 3rd, 2017 we spoke on the phone about her work, her first feature film, and her recent residency at Struts Gallery & Faucet Media Arts Centre.

- Todd Fraser

Todd Fraser: I moved to Sackville in August 2014 and I think you had just been at Struts.

Liss Platt: Yeah I was at *Heat Wave*. I was in the portion curated by Kay Burns.

TF: Prior to that did you have any history with Sackville or Struts?

LP: I knew Kay Burns. She would casually say, "Oh, I was doing a project in Sackville at Struts & Faucet," so it was the kind of thing where I knew artists that had worked there or been there for different things.

TF: How about just being in Eastern Canada?

LP: Well, actually—I'm from the States—and my first experience in Canada was in 1986 when I was an undergraduate and went to NSCAD as an exchange student. I went to NSCAD for one semester in 1986 and had an amazing time. It was kind of mind-blowing because NSCAD at the time was certainly more experimental and conceptual than where I was attending, so it was a mind-opening experience.

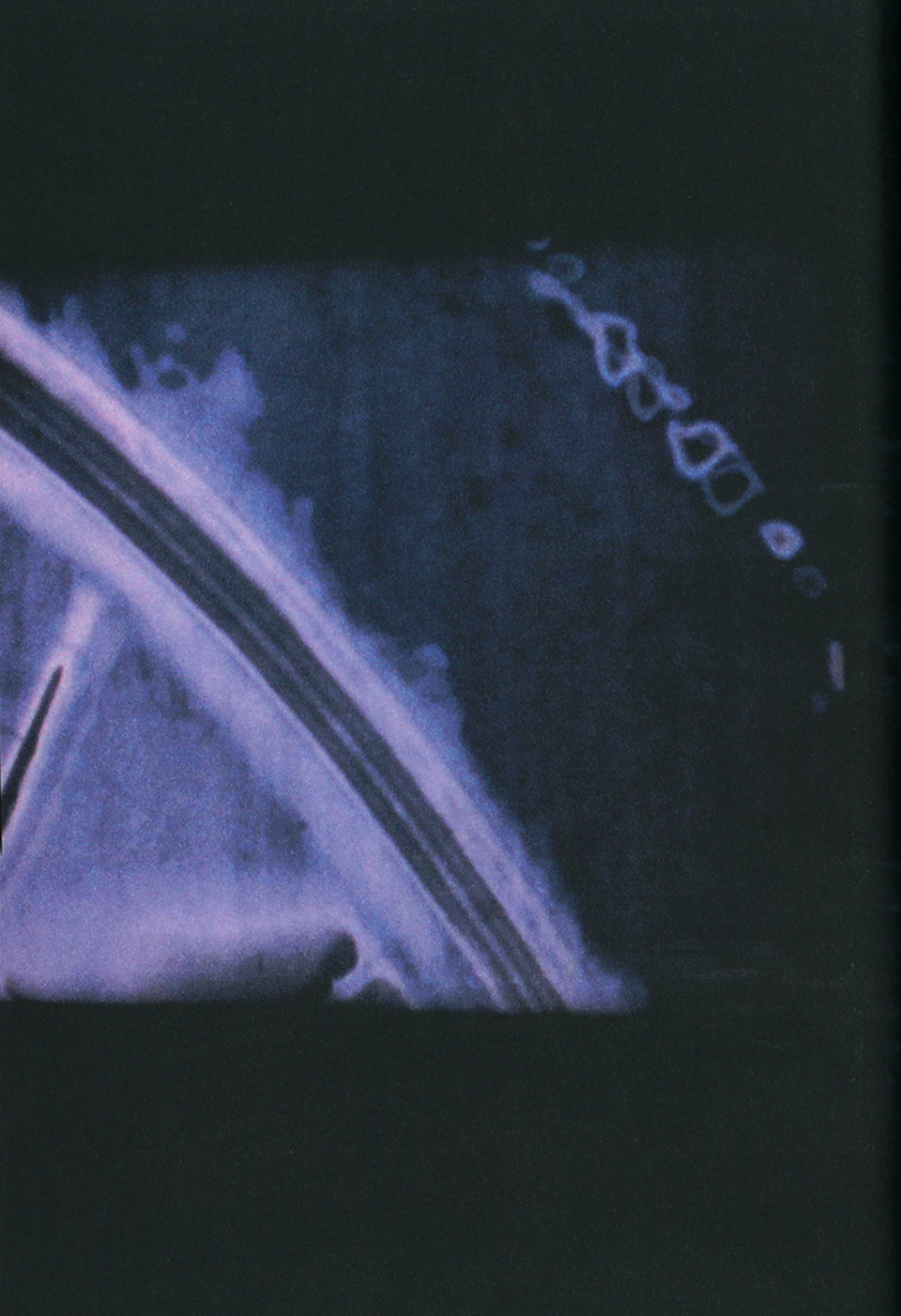
TF: Where were you at with your studies at the time?

LP: I was in my third year of studying photography at the University of Connecticut. When I went to NSCAD I started doing video, I took a class in intermedia; it was really opening up genres, media, and approaches to art making because the program I was in was rather conservative. It was a traditional art program at a state university. It wasn't NSCAD in all its funkiness.

TF: While you were here you screened your feature film *Dark Horse Candidate*. Because it is fairly distinct from some of your other work, I wonder what led you to taking on the project.

LP: I often characterise my work in the 90s as queer in content and form, and really my response to the world and wanting to make more representations for my primary audience—for gays and lesbians—about our experience, my experience. They were personal but also often in dialogue with queer identity politics. Around the 2000s I started moving towards more personal work and exploring experimental approaches to the personal.

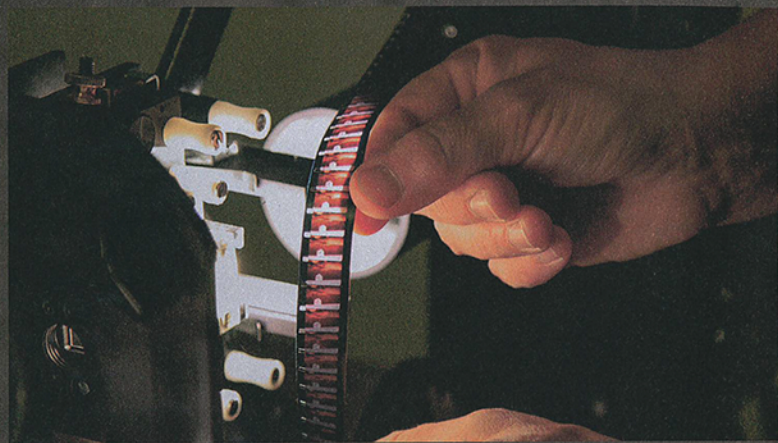
¹ *Heat Wave* was a series of offsite media art exhibitions that took place in the summer of 2014. Mireille Bourgeois, Kay Burns, and Ryan Suter each curated exhibitions installed outside of the gallery, reimagining Sackville's under-used spaces as presentation sites. The exhibition that Kay Burns organized was titled *The Call of the Running Tide* and included works by David Hoffos & Mary-Anne McTrowe, and Liss Platt.



So I have the structuralist film I made in 2002 about my body in motion and about physicality as a form of survival, titled *49 Days in Motion*. Another one of these personal films is *You Can't Get There From Here* and it is a coming-of-age story about being sixteen and again features this kind of physicality, my physical body and relationship to my sister who was dying. My father wasn't mentioned in that piece at all, but this is a hugely important time in my life, and my father is absent (both in my teenage life and in the film). I started thinking about my father, about personal storytelling, about autoethnography. In *Dark Horse*

to understand yourself. I had some ideas that I thought were crucial to the story such as my father eloping with my mother and being yanked out of school—plot points that I knew would resonate. I knew I wanted to take him to Lehigh University to confront the fact that his father left all his money to Lehigh, but beyond those places and some questions I wanted to ask I didn't know what would happen.

TF: I'm sure there are ethical considerations for any documentarian, but was there a heightened sensitivity in approaching something so personal? Was that new territory, or something always present in the way you make films?



Candidate I say, "I've been making short autobiographical films for 20 years, and my father isn't mentioned in any of them." This was really the impetus for the project—why had I completely ignored the role my father plays and has played in my life? The piece didn't start as a feature documentary. It started as a much shorter potentially experimental documentary, but when I got deeper into it I realised the story needed this longer form.

TF: Did you have ideas of what the structure of the film would resemble or were there discoveries that took the project to places you didn't expect?

LP: I thought of *Dark Horse Candidate* as what theorist Michael Renov refers to as domestic ethnography. What he's talking about in domestic ethnography is using a family member or other relative as a lens to understand not only your family member, but

LP: *You Can't Get There From Here* is about my experience with my sister's illness when I was a teenager. To me that is just my personal story. It may have used pictures from my family, but it was driven by my personal story. My mother may have been present in old family photos, but she wasn't interviewed or representing herself. That seemed a little bit different than a project where I've engaged my father to participate, so that now he has a semblance of control in his representation. I say it in the film: there are ethical challenges because he's agreed to do this, but he doesn't know my work, he doesn't understand what I explore in my work. Does he understand what he's actually agreed to?

I wanted to give a sense of him still retaining his dignity and autonomy, so there were things I pulled back. Here's an interesting example: in 2014 I shared a rough cut that

Elliott Hearte organised for a focus group in Sackville. There's a scene in the film when my father is talking about predestination and God having a place for everyone, and he's sitting in his house and he pulls out a handkerchief to use as a napkin and it's really dirty and disgusting and he puts it on the side of his lap while he's eating, and he also picks up a chunk of food that has fallen on his lap and eats it. I wanted to include the napkin scene because to me that is so much more about his class upbringing than predestination; the fact that even within that rubble he's going to pull out some kind of makeshift napkin. In the earlier version I showed in Sackville someone said, "I just felt that was exploitative—not necessary to the story—it was depicting him in a certain light, as somebody who's picking chunks of food off their lap in this rubble." That was legitimate, and I trimmed the scene to remove the bit where he eats food off his lap. It was gratuitous. When is it gratuitous and when is it actually an important element of characterisation and storytelling? I tried to move away from the gratuitous and towards story elements that were going to help shape his character.

TF: Outside of being a filmmaker you have a very diverse background as a visual artist. Is there something about the jumping-off point for the project you were working on at Struts that is either corollary or distinct to work you've done previously?

LP: Conceptually I think it relates to photo work I've done out East in particular. I have a photo series called *Constant* where I photographed the same landscape hundreds of times from the same vantage point over a ten-year period. It takes something familiar and banal and really looks at it. I would also say that my desire to do something that is very hands-on with film and not only on a computer really comes from my engagement in more material processes such as crafting and making things. I like bringing that to the filmmaking process.

TF: Can you describe what your workflow was like while in residency at Struts?

LP: I shot and hand-processed some material at Film Farm in 2010. I really wanted to be able to do something with it and carry it through iterations, so I wanted to come to Sackville to see what was possible with this footage by optically printing it. I had a particular interest in taking this footage and kind of moving in and through the image from its representational function to an

abstract function. I call the piece *familiar/film-aria*, and it is a rumination on that which is familiar (the scenes depicted in the footage are a bicycle and me on the farm), and how a deep observation of something familiar transforms it. At the same time, the piece is an exploration of the "filmness" of film—its materiality—because when it is taken through numerous iterations on the optical printer it forefronts film characteristics such as grain that cannot be achieved outside of an analog film environment. Juxtaposed to the deconstruction of the image will be



intertitles of all the words contained within the word 'familiar'—such as 'film aria', film, farm, liar, and lair, which are in essence a deconstruction of the word 'familiar' to its smallest units—if, am, I—these really simple kind of words that are more related to the self. So what I am hoping to achieve is a mediation on the familiar, the self, and the film medium.

TF: In occasionally assisting you in the darkroom I noticed you are meticulous about tracking and documenting progress, but also expressed interest in some element of chance and spontaneity. What is the relationship between these perspectives?

What role do both play in creating this film?

LP: Both are important. The note-taking is about control, and chance is about embracing what can't be controlled. The note-taking is about being able to make decisions that are going to yield decent exposures and results, but there are always going to be uncontrollable things—the room is a different temperature, the chemicals are a different temperature, the mixing of the chemicals is slightly off, the chemicals may be more depleted rather than not. It's never going to be like a machine and that's okay. The

shot a lot of myself." Funny—I'm always using myself as subject. It helped me think about the piece. The familiar is also self. The piece is a rumination of the self as much as the familiar. While the familiar is in one sense going from representation to abstraction, it's about going from what you know and think you know—the represented—to the materiality—what you don't know and what's possible in there.

TF: Where do you stand with the project currently?

LP: I think the piece that I worked on at Struts is still in progress, but I like that about it. It's still in the back of my mind incubating the next phase, and when I have time to return to editing it, I will return to this set of ideas and see what emerges. Even when working in long form or short form I'm process oriented. I don't execute a plan that is fully fleshed out. I have themes I'm interested in exploring and communicating, and a lot is gained through the process of doing it.

I loved being in Sackville at Struts & Faucet because it allowed me to work on the project. It allowed me to be able to say, "Look—everyday I wake up and this is the project I'm working on," and that's a gift, right? I could get so deep into the work. I spent so much time thinking about it and active time doing it. There's something about being able to slow down and focus on one thing that is really pleasurable, really immersive.

Todd Fraser is a filmmaker living in Sackville, New Brunswick. He currently works at Struts Gallery & Faucet Media Art Centre.

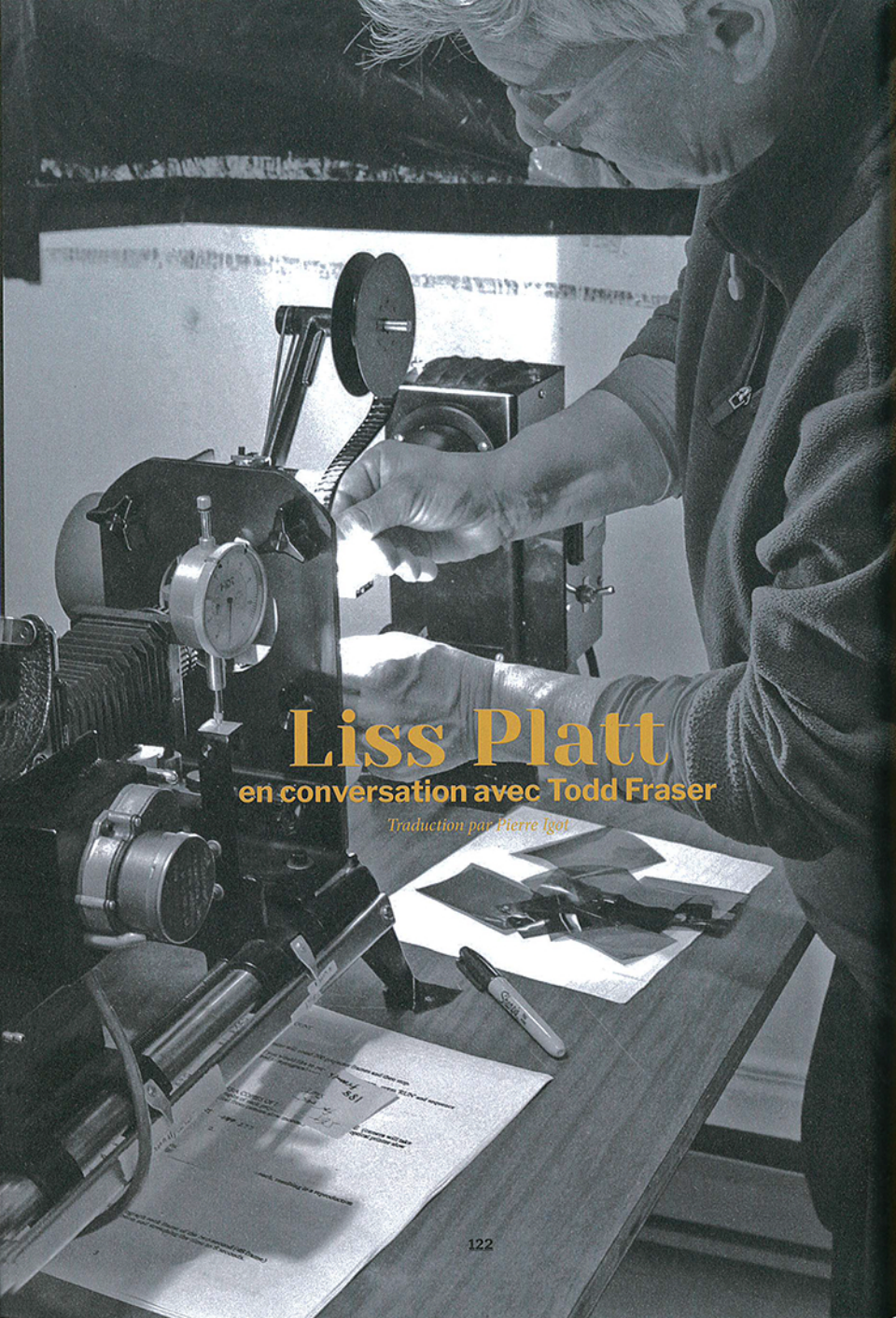
note-taking is understanding the system and being able to easily locate any piece of optically printed film I had made (and know how it had been treated). Over the course of the residency my note-taking allowed me to see patterns that had developed and by the end I was able to eyeball exposures based on the information I had gathered from earlier processes.

TF: Having put the initial footage away for a number of years, what was the experience of returning to the project like?

LP: I had really remembered that it was mostly the bicycle footage, and then I started looking at the material and I said, "Wow, I

Liss Platt
September 19 – October 23, 2016

Liss Platt is a media artist whose works take the form of videotapes, films, photographs, web sites, performances, and installations. Combining personal narrative, critical analysis, humor, and gender politics, Platt's work explores the way various representations (popular, subcultural, artistic) inform our understanding of ourselves within the world. Drawing heavily on camp and parody, her work attempts to playfully unravel some of the intricacies of identification, representation, and subjectivity. She is currently an Associate Professor in the Multimedia program at McMaster University.



Liss Platt

en conversation avec Todd Fraser

Traduction par Pierre Igot

Peu de temps après avoir reçu un carton d'oranges par la poste à la galerie, j'ai parlé à Liss Platt par courriel pour organiser une entrevue et pour la remercier pour les fruits. Le 3 février 2017, nous avons parlé au téléphone de son travail artistique, de son premier film et de sa résidence récente au Struts Gallery & Faucet Media Arts Centre.
- Todd Fraser

Todd Fraser : Je me suis installé à Sackville en août 2014 et je pense que vous venez d'être à Struts.

Liss Platt : Oui, j'étais à Heat Wave¹. Je faisais partie de l'exposition organisée par Kay Burns.

TF : Avant cela, est-ce que tu avais déjà eu une connexion avec Sackville ou avec Struts ?

LP : Je connaissais Kay Burns. Elle disait, en passant, des choses comme : « Oh, je faisais un projet à Sackville, à Struts & Faucet. » Alors c'était le genre de situation où je connaissais des artistes qui y avaient travaillé ou qui y étaient venus pour différentes choses.

TF : Et qu'en est-il de l'est du Canada, de façon générale ?

LP : Eh bien, en fait, je viens des États-Unis et j'ai découvert le Canada en 1986, au premier cycle de mes études postsecondaires, quand je suis venue à NSCAD, dans le cadre d'un échange. J'ai passé un semestre à NSCAD, en 1986, et cela a été une période fantastique. Cela a été plutôt *mind-blowing* pour moi, parce que NSCAD, à l'époque, offrait un milieu plus expérimental et conceptuel que l'établissement que je fréquentais, alors cela m'a vraiment ouvert l'esprit.

TF : Où faisais-tu tes études à l'époque ?

LP : J'étais en troisième année d'études de photographie à l'Université du Connecticut. À mon passage à NSCAD, j'ai commencé à faire de la vidéo et j'ai suivi un cours en intermédias ; il s'agissait vraiment d'ouvrir les genres, les supports et les approches de la création artistique, par rapport au programme que je suivais et qui était plutôt traditionnel. Mon programme au Connecticut était un programme d'études artistiques conventionnel dans une université publique. Rien à voir avec NSCAD et son côté déjanté !

TF : Pendant ce séjour à Struts, tu as projeté ton film *Dark Horse Candidate*. Comme cette œuvre se distingue à bien des égards de certaines de tes autres œuvres, je me demande ce qui t'a conduit à te lancer dans ce projet.

LP : Je caractérise souvent ma production artistique des années 1990 comme étant queer, tant dans son contenu que dans sa forme, et il s'agissait vraiment de ma façon de réagir au monde et de mon souhait de produire plus de représentations pour mon auditoire principal, à savoir les homosexuels et les lesbiennes, pour parler de notre expérience, de mon expérience. Ces œuvres étaient personnelles, mais s'inscrivaient aussi souvent dans le cadre d'un échange avec les questions de politique et d'identité queer. Vers l'an 2000, j'ai commencé à évoluer vers un travail plus personnel et à explorer des approches expérimentales de la dimension personnelle de ma production artistique.

J'ai donc le film structuraliste que j'ai réalisé en 2002, sur mon corps en mouvement et sur la présence physique en tant que forme de survie, intitulé *49 Days in Motion*. Le film *You Can't Get There From Here* est un autre de ces films personnels, qui raconte mon passage à l'âge adulte à 16 ans ; il s'appuie lui aussi sur ce type de présence physique, sur mon corps physique et ma relation avec ma sœur mourante. Mon père n'est pas du tout mentionné dans cette œuvre, mais il s'agit d'une période ayant une importance énorme dans ma vie et mon père est absent (à la fois dans ma vie d'adolescente et dans le film). J'ai commencé à réfléchir à mon père, aux récits personnels, à l'autoethnographie. Dans *Dark Horse Candidate*, je dis : « Cela fait 20 ans que je réalise des films autobiographiques et mon père n'est mentionné dans aucun d'entre eux. » C'est vraiment ça qui est à l'origine du projet, les raisons pour lesquelles j'ai fait complètement

¹ Heat Wave était une série d'expositions d'art multimédia hors galerie qui s'est déroulée à l'été 2014. Mireille Bourgeois, Kay Burns et Ryan Suter ont tous trois organisé des expositions installées en dehors de la galerie, cherchant à réimaginer des espaces sous-utilisés en tant que lieux de présentation. L'exposition organisée par Kay Burns s'intitulait *The Call of the Running Tide* et comprenait des œuvres de David Hoffos et Mary-Anne McTrowe, et de Liss Platt.

abstraction du rôle que mon père joue et a joué dans ma vie. L'œuvre n'était pas, au départ, un film documentaire. Il s'agissait, au départ, d'une œuvre documentaire beaucoup plus courte et potentiellement expérimentale et puis, quand je me suis vraiment lancée, je me suis rendu compte qu'il fallait, pour raconter cette histoire, adopter une forme plus longue.

TF : Est-ce que tu avais des idées concernant ce à quoi ressemblerait la structure du film ou est-ce qu'il y a eu des découvertes qui t'ont conduite à mener le projet dans des directions inattendues ?

LP : Pour moi, *Dark Horse Candidate* était ce que le théoricien Michael Renov appelle une « ethnographie domestique ». Il parle, au sujet de l'ethnographie domestique, de l'utilisation d'un membre de sa famille immédiate ou d'un autre membre de sa famille au sens large pour examiner non seulement le membre en question, mais pour se comprendre soi-même. J'avais certaines idées qui, pour moi, jouaient un rôle crucial dans l'histoire, comme l'épisode où mon père s'est enfui avec ma mère et a été arraché de son milieu scolaire ; il s'agissait de moments dans l'intrigue qui, je le savais, auraient une résonance. Je savais que je voulais l'emmener à l'Université Lehigh, pour m'interroger sur le fait que mon père a laissé tout son argent à l'université. Mais au-delà de ces endroits particuliers et de certaines questions que je voulais poser, je ne savais pas ce qui allait se passer.

TF : Je suis sûr qu'il y a des considérations d'ordre éthique pour tous les réalisateurs de documentaires, mais est-ce que tu avais une sensibilité plus aiguë en abordant des choses aussi personnelles ? Est-ce que c'était pour toi un territoire inexploré ou quelque chose qui était toujours présent dans ta façon de réaliser des films ?

LP : Le film *You Can't Get There From Here* évoque mon expérience avec la maladie de ma sœur quand j'étais adolescente. Pour moi, c'est simplement mon histoire personnelle. Le film utilise certes des images de ma famille, mais ce qui lui donne son impulsion, c'est mon histoire personnelle. Ma mère était peut-être présente dans les vieilles photos de famille, mais elle n'a pas été interviewée et elle ne se représentait pas dans le film. Cela semble légèrement différent d'un projet où j'ai fait appel à la participation de mon père, de sorte qu'il maîtrise en partie la façon dont il est représenté. C'est comme je le dis dans le film : il y a des difficultés d'ordre éthique du fait qu'il a accepté de participer, mais qu'il

ne connaît pas ma production artistique, qu'il ne comprend pas ce que j'explore dans ma production. Est-ce qu'il comprend vraiment ce qu'il a accepté de faire ?

Je voulais véhiculer l'idée qu'il gardait sa dignité et son autonomie, alors il y a des choses que j'ai renoncé à inclure. Voici un exemple intéressant : en 2014, j'ai présenté un premier jet à un groupe de réflexion mis sur pied par Elliott Hearste à Sackville. Il y a une scène dans le film où mon père parle de la prédestination et du fait que Dieu a de la place pour tout le monde. Il est assis chez lui



et sort de sa poche un mouchoir qu'il utilise comme serviette. Le mouchoir est vraiment sale et dégoûtant et il le met sur ses genoux pendant qu'il mange, il prend dans ses doigts un bout de nourriture qui est tombé dessus et il le mange. Je voulais inclure cette scène avec le mouchoir parce que, pour moi, cela évoque bien plus la classe sociale dans laquelle il a grandi que la prédestination—le fait que, même dans tous ces décombres, il sort un mouchoir qui fait office de serviette improvisée. Dans la version antérieure du film que j'ai projetée à Sackville, quelqu'un a dit : « J'ai trouvé que cette scène exploitait l'individu, qu'elle n'était pas indispensable au récit, qu'elle le présentait comme quelqu'un

qui ramassait des bouts de nourriture sur ses genoux au beau milieu de ces décombres. » Cette critique était légitime et j'ai modifié le montage de la scène, pour supprimer la partie où il ramasse la nourriture sur ses genoux pour la manger. C'était un aspect gratuit. Quand est-ce qu'une scène est gratuite et quand est-ce qu'elle constitue un aspect important de la narration et de la description du personnage ? J'ai essayé d'éviter les aspects gratuits et de me concentrer sur les éléments du récit qui allaient donner forme à son personnage.

et de banal et l'examine vraiment de près. Je dirais aussi que mon désir de faire quelque chose de très concret avec le film, et pas seulement sur un ordinateur, vient vraiment de mon implication dans des processus plus matériels, comme l'artisanat et la fabrication d'objets. J'aime bien intégrer cela dans le processus de réalisation d'un film.

TF : Est-ce que tu pourrais décrire ton mode de travail lors de ta résidence à Struts ?

LP : J'ai fait des prises de vue et ai travaillé à la main sur certaines choses lors de Film Farm en 2010. Je voulais vraiment arriver à faire quelque chose avec tout ça et faire passer le projet par plusieurs itérations, alors je voulais venir à Sackville et voir ce qu'il était possible de faire avec ces séquences au moyen d'un processus de tirage optique. Je m'intéressais tout particulièrement à l'utilisation de ces séquences pour me plonger dans l'image et, à travers elle, me hisser de la fonction de représentation à une fonction abstraite. J'intitule l'œuvre *familiar/film-aria* et c'est une sorte de rumination sur le familier (les scènes représentées dans les séquences comprennent une bicyclette et moi à la ferme) et sur la façon dont une observation approfondie de quelque chose a pour effet de transformer cette chose. En même temps, l'œuvre est une exploration de la dimension « filmique » du film, de sa matérialité, parce que je passe par plusieurs itérations avec le tirage optique et cela met au premier plan des caractéristiques de la pellicule, comme le grain, qu'il n'est pas possible d'obtenir si on ne travaille pas sur un support analogique pour le film. En juxtaposition à la déconstruction de l'image, on trouve des intertitres avec tous les mots que contient le mot *familiar*, par exemple *film aria*, *film*, *farm*, *liar* et *lair*—ce qui revient essentiellement à décomposer le mot *familiar* en ses unités les plus simples—*if*, *am*, *l*—ces mots vraiment simples qui se rapportent davantage au moi. Alors, ce que j'espère réaliser, c'est une médiation sur le familier, le moi et le support filmique.

TF : Quand je t'ai apporté mon aide, à l'occasion, dans la chambre noire, j'ai remarqué que tu étais méticuleuse quand il s'agissait de faire un suivi de ta progression et de la prendre en note, mais aussi que tu t'intéressais à la place accordée au hasard et à la spontanéité. Quel est le lien entre ces points de vue ? Quel rôle jouent-ils tous les deux dans la création de ce film ?

LP : Les deux sont importants. La prise de notes, c'est une histoire de contrôle, et le hasard, c'est l'idée d'inclure ce qui ne peut

être contrôlé. La prise de notes, c'est être capable de prendre des décisions qui vont déboucher sur de bons résultats lors du développement de la pellicule, mais il y aura toujours des facteurs qu'on ne contrôle pas : la température exacte de la pièce, la température des produits chimiques, les variations dans le mélange de produits chimiques, le fait que les stocks de produits chimiques peuvent être plutôt faibles, etc. Ça ne fonctionne pas comme une machine et c'est très bien comme ça. La prise de notes sert à comprendre le système et à arriver à trouver facilement tous les bouts de film que j'ai produits par tirage optique (et à savoir quels traitements je leur ai fait subir). Au fil de la résidence, les notes que j'ai prises m'ont permis de dégager des motifs récurrents qui s'étaient mis en place et, vers la fin, j'arrivais à fixer les durées d'exposition au jugé, grâce aux informations rassemblées lors des processus antérieurs.

TF : Après avoir laissé de côté les séquences filmées initialement pendant plusieurs années, comment s'est passé le retour au travail sur ce projet ?

LP : Dans mes souvenirs, c'était surtout les séquences avec la bicyclette et puis j'ai commencé à regarder les séquences et je me suis dit : « Ouah, je me suis vraiment filmée beaucoup dans ces séquences. » C'est drôle : je m'utilise toujours comme sujet de l'image. Cela m'a aidé à réfléchir à l'œuvre. Le familier, c'est aussi le moi. L'œuvre est une rumination sur le moi aussi bien que sur le familier. Dans un sens, le familier, c'est le passage de la représentation à l'abstrait, mais c'est aussi le passage de ce qu'on sait et qu'on pense qu'on sait—ce qui est représenté—à la dimension matérielle—c'est-à-dire à ce qu'on ne sait pas et à ce qui est possible là-dedans.

TF : Où en es-tu à l'heure actuelle dans ce projet ?

LP : Je pense que l'œuvre sur laquelle j'ai travaillé à Struts est toujours en cours de production, mais c'est ce que j'aime dans cette œuvre. Elle reste dans un coin de ma tête, comme en incubation pour la prochaine phase, et quand j'aurai le temps d'y revenir pour le montage, je reprendrai cet ensemble d'idées et je verrai ce qui en ressort. Que je travaille sur des œuvres courtes ou longues, je suis un processus. Je n'exécute pas un plan parfaitement défini à l'avance. J'ai des thèmes que je souhaite explorer et communiquer et j'apprends beaucoup lors du processus d'exploration et de communication.

J'ai adoré mon séjour à Sackville, à Struts & Faucet, parce qu'il m'a permis de travailler sur ce projet. Il m'a permis de me dire : « Tiens ! Tous les jours, je me lève et c'est ça le projet sur lequel je travaille. » C'est un vrai cadeau, n'est-ce pas ? J'ai pu si bien me plonger dans le travail. J'ai passé tellement de temps à y réfléchir et des périodes si actives à y travailler. Il y a quelque chose, dans le fait de pouvoir prendre son temps et se concentrer sur une seule et même chose, qui procure vraiment beaucoup de plaisir et qui permet vraiment de se plonger dedans.

Todd Fraser est un cinéaste qui habite à Sackville, au Nouveau-Brunswick. Il travaille à l'heure actuelle au Struts Gallery & Faucet Media Arts Centre.

Liss Platt
19 septembre – 23 octobre 2016

Liss Platt est une artiste médiatique dont les œuvres prennent la forme de bandes vidéo, de films, de photographies, de sites Web, de performances et d'installations. Son art combine les récits personnels, l'analyse critique, l'humour et la politique des relations entre les sexes pour explorer l'effet de diverses représentations (populaires, subculturelles, artistiques) sur la compréhension que nous avons de nous-même dans le monde. Elle s'inspire beaucoup des productions artistiques maniérées et parodiques et tente, dans son œuvre, de démêler de façon ludique certaines des subtilités de l'identification, de la représentation et de la subjectivité. Elle est professeure agrégée au programme d'arts multimédias de l'Université McMaster.

