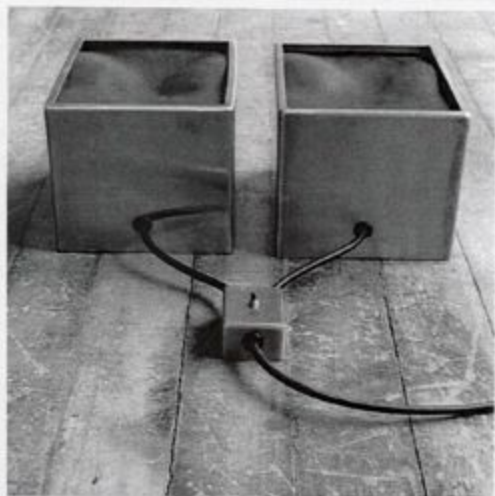


du 1^{er} avril au 29 avril 1995

GUT MACHINES



Gut Machines (détail), mixed media, 1995

photo: Marla Hlady

Ça semble si évident. Toutefois, en fin de parcours, si fin il y a, il est difficile de savoir avec certitude ce que c'est que "ça", si c'est physique ou même seulement autonome. Car la valeur de cette

chose apparemment physique est soumise aux effets qu'elle produit et qu'elle subit. Il est impossible d'être explicite ou d'avoir des contours fermes lorsqu'on cherche à mettre de la substance dans la forme matérielle. Les effets du système de choses se trouvant sur le plancher sont dépendants de l'invite qui nous est faite de l'approcher, d'y toucher voire de s'y électriser, remettant en cause notre indépendance mutuelle.

Comme les installations précédentes "Beauty" (1992) et "Off-Roader" (1994), "Gut Machines" développe sa propre logique et la pousse aux limites du sens. Toutefois, la question se pose de savoir comment la logique (ou l'âme) peut prendre une forme matérielle. Le produit est-il constitué par la construction d'un schéma, un moment de vibration, un objet.

It seems so obvious. Yet in the end, if there is an end, it is difficult to be certain even about what "it" is — if "it" is even physical, let alone autonomous. Rather, the value of this seemingly physical thing is contingent on

the effects which it produces, or which it is subject to. For putting substance into material form always falls outside the possibility of being explicit or having firm contours. The effects of this system of things on the floor are contingent on inviting us to, momentarily, join it on the floor, and touching it, electrify and scramble us both, suddenly calling our mutual independence into question. Calling out.

Like Marla Hlady's earlier installations, "Beauty" (1992) and "Off-Roader" (1994), "Gut Machines" sets out and performs its own logic, and performs it to the limits of sense. But how do logics, any more than souls come to material form. Is what is being produced a built schema or a moment of vibration, an object or a trace. In the end, the best we could say is that it oscillates

une trace? Ultimement, il oscille entre le système et son produit, qui est une action momentanée, si inattendue et fugace, qu'elle paraît sans commune mesure avec son support matériel, comme si elle lui était étrangère, échappant à sa logique.

Vingt paires de boîtes en acier inoxydable au fini impeccable, qui ont à peu près les dimensions d'une boîte de papiers mouchoirs ou de petits hauts-parleurs, sont disposées en grille (5 paires par 4 paires) sur le plancher de la galerie. Chaque paire est reliée à un petit bouton placé à proximité sur le plancher; de longs fils de câblage électrique courent sur la grille et rejoignent vingt piles placées en rangées sur un chariot, lui-même relié à un autre boîtier en acier inoxydable. Outre l'acier inoxydable, sont utilisés du caoutchouc noir provenant de matériel audio, des appareils électriques ménagers ou des instruments cliniques. Si on se penche pour exercer une pression sur le petit bouton, la surface en caoutchouc noir opaque de chacune des boîtes se met à vibrer, environ 15 secondes. En se penchant un peu plus, on remarque que la surface de caoutchouc est inégale. Une fois mise en mouvement, cette surface est élastique et souple dans son cadre rigide, ce qui permet d'y reconnaître une peau qui serait localisée au plexus solaire, flottant et respirant de façon spasmodique.

Prenons-la pour ce qu'elle paraît être: une forme matérielle destinée à produire un effet. Mais les limites se révèlent toujours plus difficiles à tracer qu'on l'avait imaginé. Autant "Gut Machines" se présente comme une oeuvre complète et autonome, autant elle défie toute délimitation concernant ce qui est à l'intérieur du système et ce qui est à l'extérieur. Le système est-il constitué de toute la structure, de chaque paire, de chaque boîte ... Combien d'unités suffisent à constituer la matrice? Quel est le statut de l'oeuvre lorsqu'elle n'est pas en opération? En faisons-nous partie ou si nous sommes intrus? Et qu'en est-il du courant électrique?

Combien de boutons doivent être poussés, combien de participants sont requis pour atteindre un état qui pourrait être décrit comme parfaitement fonctionnel, opérationnel jusqu'à sa limite? Alors que matériellement, la structure suggère une autonomie

between a seemingly overbuilt system and its product, which is a momentary action, so unexpected, so small and so fleeting that it seems disproportionate to its material support, even alien, not part of its logic.

What you see are twenty pairs of highly finished stainless steel boxes (about the size of Kleenex boxes or small speakers) arranged on the gallery floor in a grid, 5 by 4. Each pair is wired together to a tiny operating button placed on the floor between them, and in turn long lengths of smooth black electronic cabling flow through the grid like streams to twenty black blocks — industrial batteries arranged in rows on a stainless steel dolly connected by more rubber coated wiring to another large stainless steel housing. The stainless steel and black rubber of audio equipment, domestic appliances, or clinical instruments. If and when you bend over and push the tiny button the opaque grey-black rubber, inset and framed as the top surface of each box, vibrates for about fifteen seconds. As you stoop nearer you see that the rubber surface is uneven and even has contour, is profiled. Once in motion, the surface is elastic and supple against its rigid frame and becomes recognizable as flesh — molds of the solar plexus, fluttering, breathy and spasmodic.

Take it for what it seems to present: a material form designed to produce an effect. Like systems, both mechanical and organic, limits turn out to be more difficult to draw than was once imagined. As much as "Gut Machines" presents itself as complete and revealed, it defies delimitation. What is inside the system and what is outside. Is the whole structure the system, or each pair, or each box... How many units does the matrix need. What is its status when not in operation. Are we inside it or intruders. Where does the electric current stand. How many buttons need to be pushed and how many participants are required in order to achieve a state that could be described as fully functional, as working to its limit. While materially the structure suggest a robust and reticent autonomy, its effects reveal its fundamental incompleteness, contingency, openness and ultimately vulnerability — needing us to participate and needing electrical current to give it life. And yet we too are ultimately helpless, unable to sustain the kind of life that we offer. With the expectation

robuste et indépendante, l'effet révèle une incomplétude fondamentale, une nécessaire contingence, une ouverture et une vulnérabilité, ayant besoin des autres pour participer au courant électrique qui lui donne vie. Et nous aussi nous sommes finalement impuissants, incapables de correspondre au genre de vie que nous offrons. Dans l'attente de tout ce qu'elle a à offrir, nous sommes finalement réduits à regarder et voir venir notre vie.

Des vibrations et des sons sont produits par deux moteurs qui se trouvent à l'intérieur de chaque boîte et qu'on active en pesant sur le bouton. Les moteurs mettent en action des lanières de caoutchouc qui frottent contre la paroi. Les quatre moteurs d'une paire de boîtes sont accrochés à l'une des piles de 12 volts, ce qui détermine la vitesse à laquelle les moteurs roulent et s'arrêtent. Les piles sont reliées à un chargeur qui peut être branché au mur, ce qui rendrait le système opérationnel en permanence, une possibilité qui est minée par la prolifération des boutons à minuteurs de 15 secondes, ce qui est assez long pour nous accrocher, mais pas assez pour être continu.

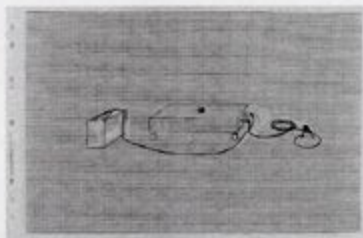
Ce travail est produit par une pragmatique conceptuelle qui lie la forme et l'effet. La structure logique doit s'incarner dans un matériel lié aux circonstances, comme celle de posséder certaines piles et moteurs qui suggèrent l'assemblage. À mesure qu'elle s'élabore, la structure explique ses conditions matérielles de même qu'elle est transformée par ces conditions et leurs effets potentiels. Les fils électriques occasionnent le réseau, l'acier inoxydable occasionne la structure. Cet échange se produit aussi entre les esquisses de Hlady et son travail, les livres diagrammes de machines fantastiques et ces machines lorsqu'elles sont faites concrètement. C'est ainsi que la forme et les possibilités des piles (là où commence l'oeuvre) sont approfondies dans une série d'esquisses de machines imaginaires qui ne sont pas soumises à une fin matérielle, des machines pouvant ronronner ou vibrer, ce qui suggère des effets optiques ou tactiles.

of its immanent potentiality, we are consigned, in the end, to simply watch and wait.

The vibrations and sounds are caused as two hobby motors inside each box are activated when the button is pushed. These motors spin a gear with strips of rubber attached, whose rotation beats against the fleshy rubber chest. The four motors in the pair are hooked up in series to one of the 12 volt batteries — a condition that determines the speed at which the motors run and run down. The batteries are connected to a charger which can be plugged into a wall outlet allowing the system to be continually operational — a possibility undermined by the proliferation of buttons and their fifteen second timers, long enough to draw us in, but not long enough.

The work is invented through a kind of conceptual pragmatics in which form and effect are similarly interdependent. Logical structure emerges from chance material circumstances, such as having certain batteries and motors already at hand which suggest the pairing. As it takes form, the structure elaborates on its material conditions and is in turn elaborated by them and their

potential effects. Rubber begets rubber network. Steel begets steel structure. Such an interchange also occurs in the relationship between Hlady's drawings and the built work, in the difference between the unconstrained dia-



Plan for Purring Machine (press cap to solar plenum), 1995.
16 1/2" X 11", ink and acrylic on graph paper
photo: Marla Hlady

grams of fantastic machines and the machines made concretely. For instance, the shape and generative possibilities of the batteries (where the piece begins) are elaborated on in a series of drawings of imaginary machines unrestricted by material concerns, which might purr or vibrate — suggesting either optical or tactile effects.

What appears at first to be autonomous, closed and rigid emerges as open and dynamic, open not only to our perceptual engagement with the object, as the

Ce qui semblait d'abord autonome, clos et rigide se révèle ouvert et dynamique. Ouvert non seulement à notre engagement envers l'objet, comme l'exprimaient les post-minimalistes avec leur subtile théâtralité, mais aussi à un jeu plus complexe qui se joue entre le sujet et l'objet, et qui est conditionné par la technologie, par le corps et par la culture de manière plus spécifique, palpable et "réelle" que le minimalisme n'aurait pu l'envisager. "Gut Machines" s'inscrit dans les conditions matérielles nécessairement ambiguës dans lesquelles elle s'incarne. Des conditions qui sont ultimement traversées par les questions de pouvoir. Hlady tire l'observateur de sa position verticale pour nous amener à nous pencher sur sa vulnérabilité et toucher l'intouchable. Le pouvoir ou ce qu'il en est du pouvoir dispersé dans la matrice, opère par le toucher plutôt que par la vision, par une mystérieuse communication de surfaces.

Mais son efficacité est minée par le besoin de toucher à nouveau, voire par la débandade du corps qui voudrait les toucher tous à la fois, pour faire les connexions qui ne peuvent être faites mais qui transformeraient cet assemblage répétitif en véritable réseau.

post-minimalists declared with their subtle theatricality, but open to a more complex, unstable and indeterminate interplay of subject and object conditioned by technology, the body, and culture in ways more specific, palpable and "real" than minimalism had ever been open to. "Gut Machines" is intensely inscribed by the necessarily ambiguous material conditions within which it has materialized. Conditions which are, in the end, shot through with matters of power. From the elevated and vertical position of abstract optical control into which the observer first steps — the verticality that constructs the observer as such — Hlady drags you down to touch the untouchable and share its vulnerability. Power, what there is of it here dispersed across the matrix, operates through touch, not vision, through the mysterious communion of surfaces. Its efficacy is undermined by the constant need to touch again and to scurry with your body across the grid compelled to touch them all, to compensate for the wiring that's missing, to make the connections that cannot be made to transform this assembly of repetitions into a living operative network.

Sharon Brooks

MARLA HLADY

Née à Edmonton, Alberta (1965)
Vie et travaille à Toronto

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES (sélection)

- 1995 *Gut Machines*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (Québec)
1994 *Off-Roaders 2*, sculpture court, Generous Grunsold Gallery, Toronto (Ontario)
1993 *Bessy*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (Québec)
1992 *Bessy*, Koffler Loggia Gallery, Toronto (Ontario) conservateur: John Massier
1991 *This Abandoned House*, installation, Toronto (Ontario)
1990 *Reconciliations*, installation, Toronto (Ontario)

EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

- 1994 *Naked State: a selected view of Toronto art*, Power Plant Gallery, Toronto (Ontario) conservateurs: Louise Dumpiere avec Arthur Benwick
Monsieur at the Apollo, Toronto, (Ontario) conservateurs: Oliver Girling et Jennifer McMackon
Empreintes de Robots, La galerie d'art du collège Edouard-Montpetit, Longueuil (Québec) conservatrice: Louise Poissant
1993 *Off the Wall*, Birnbaum, Toronto (Ontario)
Young Contemporaries '95, London Regional Gallery, London (Ontario) conservateur: Barry Lord
1992 *Gold City Gallery Incubational*, Gold City Gallery, Toronto (Ontario)
1990 *Rescuee*, 25 Morrow Ave., Toronto (Ontario)

ARTICLES DE PRESSE ET PÉRIODIQUES

- Dumpiere, Louise, Arthur Benwick, "Naked State: a selected view of Toronto art", 1994.
Girling, Oliver, Jennifer McMackon, "Misrule at the Apollo", 1994.
Hakim, Mona, LES ARTS, Arts Visuels: "Empreintes de Robots", *Le Devoir*, 5 et 6 février, 1994.
Hakim, Mona, LES ARTS, Arts Visuels: "Detourer pour mieux toucher, quatre artistes remettent en question les frontières de l'art conceptuel", *Le Devoir*, juillet, 1995.
Lord, Barry, "Young Contemporaries '95," (p. 9-10, 24, 40-41), London: London Regional Gallery, 1995.
Massier, John, "Sound and Fury Signifying Something," HIGH JUNK, Décembre 1992.
Nakoneshny, Shane, "Marla Hlady: This Abandoned House," *Workbase*, no.10 (automne 1991) :15.

GALERIE
CHRISTIANE
CHASSAY


Galerie Christiane Chassay
572, rue Ste-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H3B 1A2
téléphone et télécopieur:
(514) 875-0071

traduction française: Josette Lanteigne
conception graphique: Michel Boulanger