

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

1er MARS – 17 MAI 1987

EVA BRANDL

Avant-propos

Le Musée d'art contemporain de Montréal se réjouit de présenter l'exposition *Modèle pour un temple de la raison*, réalisée par l'artiste montréalaise Eva Brandl.

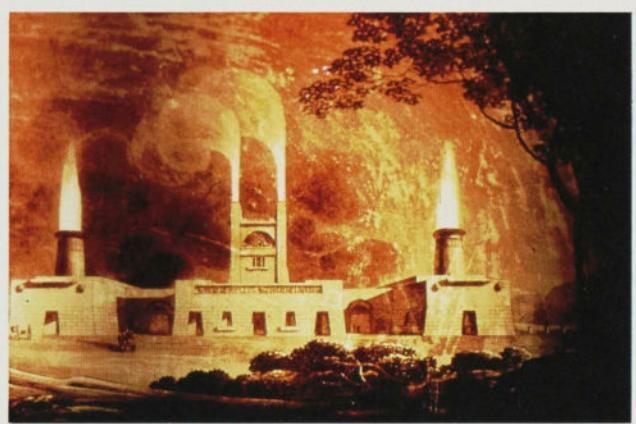
Les connaisseurs et amateurs de l'oeuvre d'Eva Brandl savent qu'elle s'est refusée à limiter son travail et son discours artistiques aux formes d'une seule discipline en arts visuels. En effet, au cours des dix dernières années, l'artiste, dans sa pratique, a exploré des niveaux référentiels multiples et entretenu un rapport privilégié avec l'environnement. Au même moment, sa carrière artistique s'est développée principalement dans les milieux parallèles de l'art. En 1982 et 1984, elle présentait à Montréal, dans un lieu adjacent à son atelier, deux travaux d'installation: *Shore, Off Shore* et *The Golden Gates*.

Modèle pour un temple de la raison est l'aboutissement d'une recherche qui s'étend sur près de deux ans. Cette publication qui l'accompagne, bien qu'elle ne précise pas nécessairement le travail tel que perçu dans son contexte d'installation, en reflète pourtant certaines des directions. Moins l'objet d'une séquence chronologique d'illustrations que celui d'un champ d'images et de mots qui agissent comme repères, *Oratio obliqua* tout comme l'oeuvre qui l'accompagne, investit un mode de pensée complexe qui tient plus de la résonnance que du compte rendu d'un parcours qu'on aurait suivi à la trace. Le Musée d'art contemporain est reconnaissant à Mme Brandl d'avoir accepté de présenter ici cette oeuvre; il donne en retour à cette artiste une notoriété depuis longtemps méritée.

Nous remercions le conservateur responsable de l'exposition, M. Gilles Godmer ainsi que le personnel des services du Musée qui l'ont assisté.

Nous voulons également remercier tous les visiteurs qui manifestent au Musée par leur fréquentation, un soutien et un appui constants.

Marcel Brisebois
Directeur



«In the shaping of unspoken sometimes unspeakable forms»

Il y a d'abord l'ouvrage; ce livre. Suscité par l'installation, mais comme une oeuvre en soi, qui en prolongerait une autre, en en sondant la nécessité créatrice, en explorant le vaste champ de ses possibilités expressives, en amont comme en aval.

D'entrée de jeu, le titre latin qu'on lui aura choisi, et qui redouble en fait le recours à l'utilisation d'une langue étrangère, aura su dès lors nous donner quelques indices sur le sens même de son emploi. De même, il nous aura fourni des indications sur ce qu'il en est de cet ouvrage, et à un autre niveau, du travail d'installation tel que le pratique Eva Brandl depuis plusieurs années déjà.

Oratio obliqua. Ici, la langue latine fait d'abord écran. La signification qu'on en attendrait, ne se donnant pas comme instantanée et précise, sera plutôt évoquée par ce que l'on reconnaîtra de ces mots, par leur couplage, leur sonorité, leur forme scripturale à la limite, qui seront autant d'avenues possibles par lesquelles on en viendra à la saturer. Dans ce parcours «oblique», ainsi imposé, où elle s'élaboré comme dans un travail de création, la signification reste toujours ouverte, s'enrichissant de tout ce que le lecteur de par sa sensibilité et son expérience l'aura chargée lors de cet itinéraire.

Oratio comme dans langue, langage, parole, élocution, narration, discours... *Obliqua* comme oblique, de biais, collatéral, indirect... Davantage visée plutôt que délibérément donnée, la signification devient alors, un peu comme cela advient dans le champ poétique, un lieu propice à l'activité et au déploiement de l'imaginaire.

Il en est du titre par rapport à l'ouvrage, ce que ce dernier est à l'installation: ce qu'il donne à lire, comme ce que l'installation offre au regard et à la sensibilité n'est que réfractions en quelque sorte, ombres projetées, reflets, empreintes, glissements successifs, comme une suite de métaphores ininterrompues, comme une lente et patiente quête de sens, jamais épuisée: ni dans la variété des manifestations de son expression, non plus que dans ces discours multiples qu'elle pourra susciter, dans les mots comme dans les objets. Pas de prise définitive sur ce qui les fait naître, mais une aire de jeu à chaque fois plus ouverte à l'imagination qui les produit.

À propos d'un travail antérieur¹, d'une autre nature, Eva Brandl aura un jour écrit: «Ce travail désire nous protéger de la tyrannie de l'interprétation». Il y avait là quelques pistes pour aborder cette oeuvre en particulier mais plus encore une indication quant à la nature même de l'activité créatrice, dans le droit fil de laquelle doivent être lues aujourd'hui encore ces récentes manifestations que sont l'intervention en salle et sa contrepartie livresque.

1- *Through the Golden Gates*, Galerie du Musée, Musée du Québec, Québec, 1985.

«*περιστολή επαναστάτων γενιτέων*

Il y a d'après l'analyse; ce n'est pas le cas. Si nous regardons la situation de l'ensemble, nous voyons que les deux dernières années ont été marquées par une croissance importante de l'activité économique dans le secteur manufacturier et dans le secteur des services. Cela a entraîné une augmentation de l'emploi dans ces deux secteurs, mais aussi une augmentation de la pression fiscale sur les entreprises et sur les ménages. Les entreprises ont donc été obligées de faire face à cette pression fiscale en augmentant leur productivité et en réduisant leurs coûts. Les ménages ont également été touchés par cette pression fiscale, car ils ont été obligés de faire face à une augmentation de l'inflation et à une diminution de leur pouvoir d'achat.

dans le secteur de la construction et son expérience dans ce secteur qui lui permet d'apporter une contribution importante à la construction. La situation actuelle de l'industrie de la construction est favorable pour les entreprises qui ont une bonne réputation et qui sont capables de fournir des services de qualité. Les entreprises qui ont une bonne réputation sont plus susceptibles de recevoir des contrats importants et de gagner de l'argent. La situation actuelle de l'industrie de la construction est favorable pour les entreprises qui ont une bonne réputation et qui sont capables de fournir des services de qualité. Les entreprises qui ont une bonne réputation sont plus susceptibles de recevoir des contrats importants et de gagner de l'argent.

La critique et la déclinaison de l'inspiration
du bon comme cela apprécie dans le chambord, au sein brique à
tage assez pluriel que déplacément donne, la situation devenant alors
comme... Où il y a comme oplidne, de pîris, collatéral, inditetc... Davan-
tage comme dans la jungle, la baie, batole, élocution, urratation, dis-
cours... Où il y a comme oplidne, de pîris, collatéral, inditetc... Davan-

Il en est de même pour les opérateurs de l'image qui doivent faire face à l'ensemble des problèmes posés par la modélisation de l'interaction entre l'opérateur et le sujet. Ces problèmes sont liés à la nécessité d'obtenir une représentation précise et complète de l'environnement dans lequel l'opérateur opère. Ils sont également liés à la nécessité d'assurer la sécurité et la fiabilité du système. Enfin, ils sont liés à la nécessité d'assurer la qualité de l'image produite par l'opérateur.

Stille Zeichen / Silent signs

De l'installation elle-même, retenons une fois encore un titre: *Modèle pour un temple de la raison*. S'il nomme le travail de création, il sait aussi en rendre compte par le choix des mots qui posent d'ores et déjà les paramètres à l'intérieur desquels seront développés certains des concepts importants qui portent la recherche.

Conçu à partir d'une gravure du XIXe siècle, de l'architecte allemand Friedrich Gilly, représentant un projet pour haut fourneau qui ne fut jamais réalisé, cet élément architectural du travail qui évoque les constructions pyramidales égyptiennes, est formé de trois bâtiments qui constitueront par leur reconstitution en salle, l'élément référence de l'installation. Aux XVIIIe et XIXe siècles, ces architectures visionnaires jouiront d'un engouement certain. Leurs sources architecturales multiples, à mi-chemin entre le temple et le monument sont alors associées, de par leurs formes, imposantes et massives, à des valeurs de puissance et de pérennité.

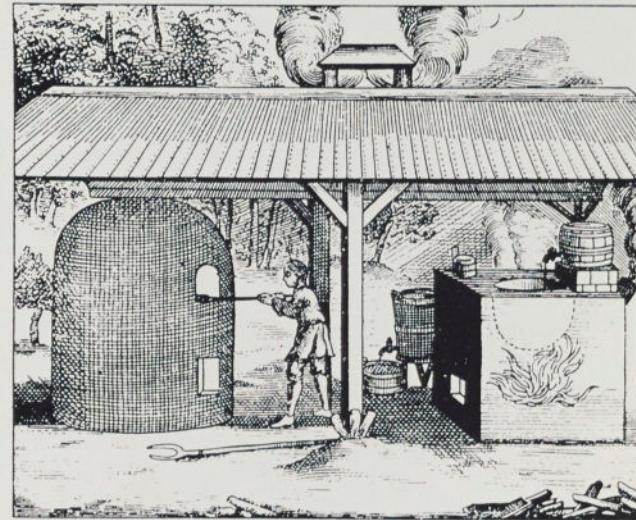
Du côté du provisoire et du transitoire, «la notion de modèle propose de façon implicite la cristallisation d'une idée, d'un moment, d'une étape dans un travail en devenir. Ouvert et dynamique, le modèle laisse une place au possible d'autres solutions, au créer d'autres êtres.»² Situé dans un entre-deux, à mi-chemin entre l'architecture et la maquette, il entrouvre déjà une porte sur la monumentalité, en même temps qu'il permet un point de vue privilégié sur le rapport qu'entretiennent entre eux les éléments qui le constituent. À l'opposé de toute raideur ou étroitesse conceptuelle, aux confins de deux états, objet issu de l'imaginaire et tout entier tourné vers lui par les futurs qu'il suggère, le modèle est à la fois objet des «ténèbres» et objet de leur prospection. *Ténèbres*: se dit de ce qui n'a pas été touché par les lumières de la raison.³

Scène de l'éphémère, voué à la mobilité et à la mutation, le travail d'installation qui pourrait bien tenir lieu de «modèle» à tout un pan de la recherche artistique, met ici en place, d'abord amorcée par son titre, une dynamique du paradoxe où l'inaltérable et l'immuable côtoient l'instable et le changeant, où l'austérité de la matière et de la raison nous renvoie à la désinvolture de l'imaginaire et de l'intuition. Cela se traduit par une forte présence matérielle et sensuelle des objets, en particulier cette partie qui en constitue le corps principal, que l'éclairage par ailleurs fait littéralement vaciller, lui faisant perdre toute densité, toute matérialité.⁴ Comme une fumée (des songes) qui marque l'activité d'un passage, d'un état, vers un autre, l'ombre portée, curieusement, semblera davantage incarnée. Authentiques architectures des «ombres», par la qualité et la gravité de leur présence, ces objets sont alors détournés de leur immédiate représentation, devenus transparents, ils s'ouvrent à l'évocation... d'autres objets, d'autres atmosphères, émotions, sentiments, etc., sortes de bateaux-passeurs qui permettraient l'accès à l'autre rive du fleuve des morts.

2- Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1984, p. 67.

3- Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1977, p. 1941.

4- Une autre fois, atteints dans leur intégrité même, les objets seront traqués et isolés par une lumière crue. (Serait-ce elle, le dénuement de leur présentation, etc., comme disloqués en leurs composantes, les objets sont réduits à leur forme, texture, matériau, à la façon qu'ils ont de réfléchir la lumière, etc., porteurs d'un lourd bagage de possibilités évocatrices). Liée à une économie certaine de leur présentation, elle fera même en sorte de les faire accéder à l'état de signe; jusqu'à leur octroyer la puissance et la fonction de symboles, pointant ainsi la dynamique dont ils sont porteurs.



Solve et coagula

... Newly arrived and quite ignorant of the languages of the Levant, Marco Polo could express himself only by drawing objects from his baggage – drums, salt fish, necklaces of wart hogs' teeth – and pointing to them with gestures, leaps, cries of wonder or of horror, imitating the bay of the jackal, the hoot of the owl.

The connections between one element of the story and another were not always obvious to the emperor; the objects could have various meanings: a quiver filled with arrows could indicate the approach of war, or an abundance of game, or else an armourer's shop; an hourglass could mean time passing, or time past, or sand, or a place where hourglasses are made.

But what enhanced for Kublai every event or piece of news reported by his inarticulate informer was the space that remained around it, a void not filled with words. The descriptions of cities Marco Polo visited had this virtue: you could wander through them in thought, become lost, stop and enjoy the cool air, or run off.

As time went by, words began to replace objects and gestures in Marco's tales: first exclamations, isolated nouns, dry verbs, then phrases, ramified and leafy discourses, metaphors and tropes. The foreigner had learned to speak the emperor's language or the emperor to understand the language of the foreigner.

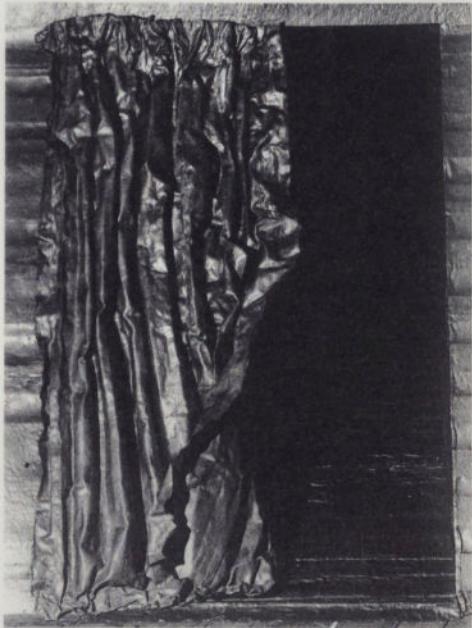
But you would have said communication between them was less happy than in the past: to be sure, words were more useful than objects and gestures in listing the most important things of every province and city – monuments, markets, costumes, fauna and flora – and yet when Polo began to talk about how life must be in those places, day after day, evening after evening, words failed him, and little by little, he went back to relying on gestures, grimaces, glances.

So, for each city, after the fundamental information given in precise words, he followed with a mute commentary, holding up his hands, palms out, or backs, or sideways, in straight or oblique movements spasmodic or slow. A new kind of dialogue was established: the Great Khan's white hands, heavy with rings, answered with stately movements the sinewy, agile hands of the merchant. As an understanding grew between them, their hands began to assume fixed attitudes, each of which corresponded to a shift of mood, in their alternation and repetition. And as the vocabulary of things was renewed with new samples of merchandise, the repertory of mute comment tended to become closed, stable. The pleasure of falling back on it also diminished in both; in their conversations, most of the time, they remained silent and immobile.





AZURITE
BLACK ASH
BLUE LEAD
BONE ASH
BURNT ORE
LUNAR CAUSTIC
CHILI SALPETRE
CHINESE RED
CINNABAR
CROCUS
EAU DE JAVELLE
FLOWERS OF SULPHUR
FRENCH CHALK
HORN SILVER
IRON MORDANT
JEWELERS ROUGE
LIME SLAKED
LYE
MOORS SALT
PARIS BLUE
PEARL ASH
QUICK LIME
QUICK SILVER
RED LEAD
SALT CAKE
SALT OF WORMWOOD
SOUR WATER
SUGAR OF LEAD
TALC





AZURITE
BLACK ASH
BLUE LEAD
BONE ASH
BURNED ORE
LUNAR CAUSTIC
CHITIN CAPTIVE
CHINESE RED
CINNABAR
CROCUS
EVU DE JAVETTE
FLOWERS OF SULPHUR
FRENCH CHALK
HORN SILVER
IRON WOODANT
JEWELERS ROUGE
LIME SLAKED
LYE
MOURS SALT
PARIS BLUE
PEVRL ASH
QUICK LIME
QUICK SILVER
RED LEAD
SALT CAKE
SALT OF MORNING
SOUR WATER
SUGAR OF LEAD
TAFF



La fumée des songes

Mathematik, Antike und Natur. D'ordre il est question. Affirmé par trois fois en façade de cette architecture feinte. Comme proclamé, bien en vue, inscrit à même la matière. Mais «obliquement», à travers la suite des écrans qui le visent, l'évoquent, le chuchotent: la langue – allemande cette fois –, et les mots mêmes qui à leur manière, sans le nommer, en donnent comme une déclinaison (Mathématiques, Antiquité et Nature).

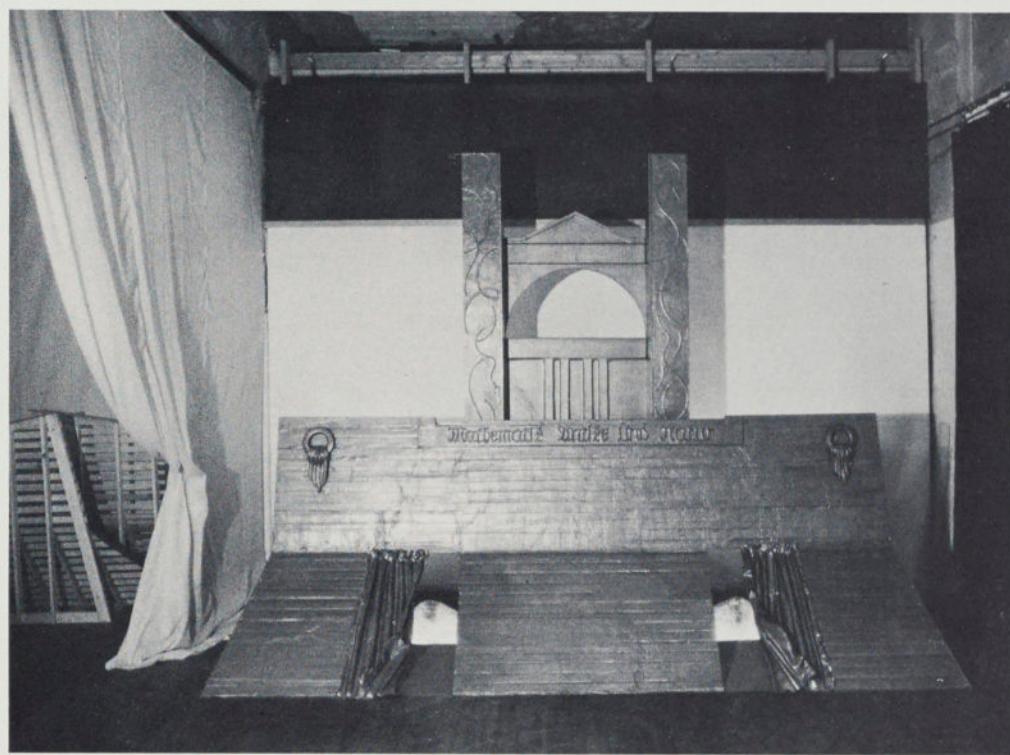
Dans le titre du travail déjà, cette présence aura été proclamée dans le mot «raison» qui en fait office d'écho. Dans le travail lui-même, il aura été une inspiration, par ce qu'en montrent et démontrent les objets, l'aspect qu'ils prennent, leur mise en place. Omniprésent, délibéré, mais également occulté, c'est davantage par la notion plutôt que par le concept qu'ordre il y a. Il se voit alors formulé – reformulé – sur la base même de la matière et de ses différents états, que la lumière baigne dans l'ombre qu'elle scande. – (Dans ce travail agi par la lumière et son absence, l'ensemble, comme une respiration, se donne à l'observation en des temps successifs.) – Sous la forme d'un objet, passant d'un état à l'autre, à chaque fois ce sera sur un vague fond de chaos, comme si ce dernier en était l'essentiel contrepoint; comme si le noir (encore) devenait une condition nécessaire à la présence de l'objet: fils du Temps, Chaos est aussi père de la Nuit.

L'ordre ainsi n'est pas sans évoquer son contraire, le chaos. Et dans ce (dernier) mot est murmuré une présence de la matière – qu'elle soit ou non mue par la particularité d'un principe.

Évocation⁵:

action d'évoquer les esprits, les démons...
par la magie, l'occultisme.
action de rappeler une chose oubliée, et
par ext. de rendre présent à l'esprit.

5- Le Petit Robert, op. cit.
p. 718.

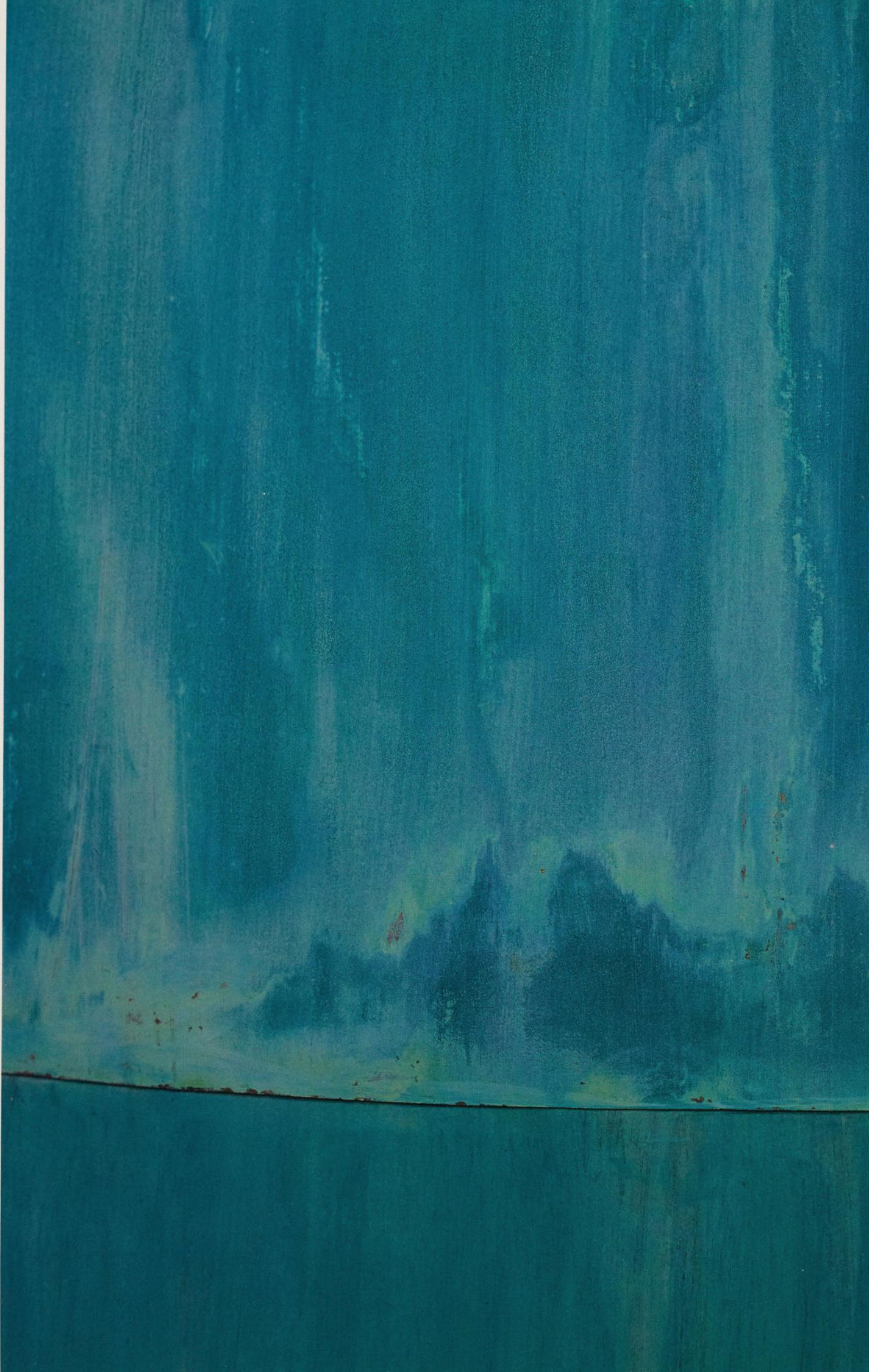


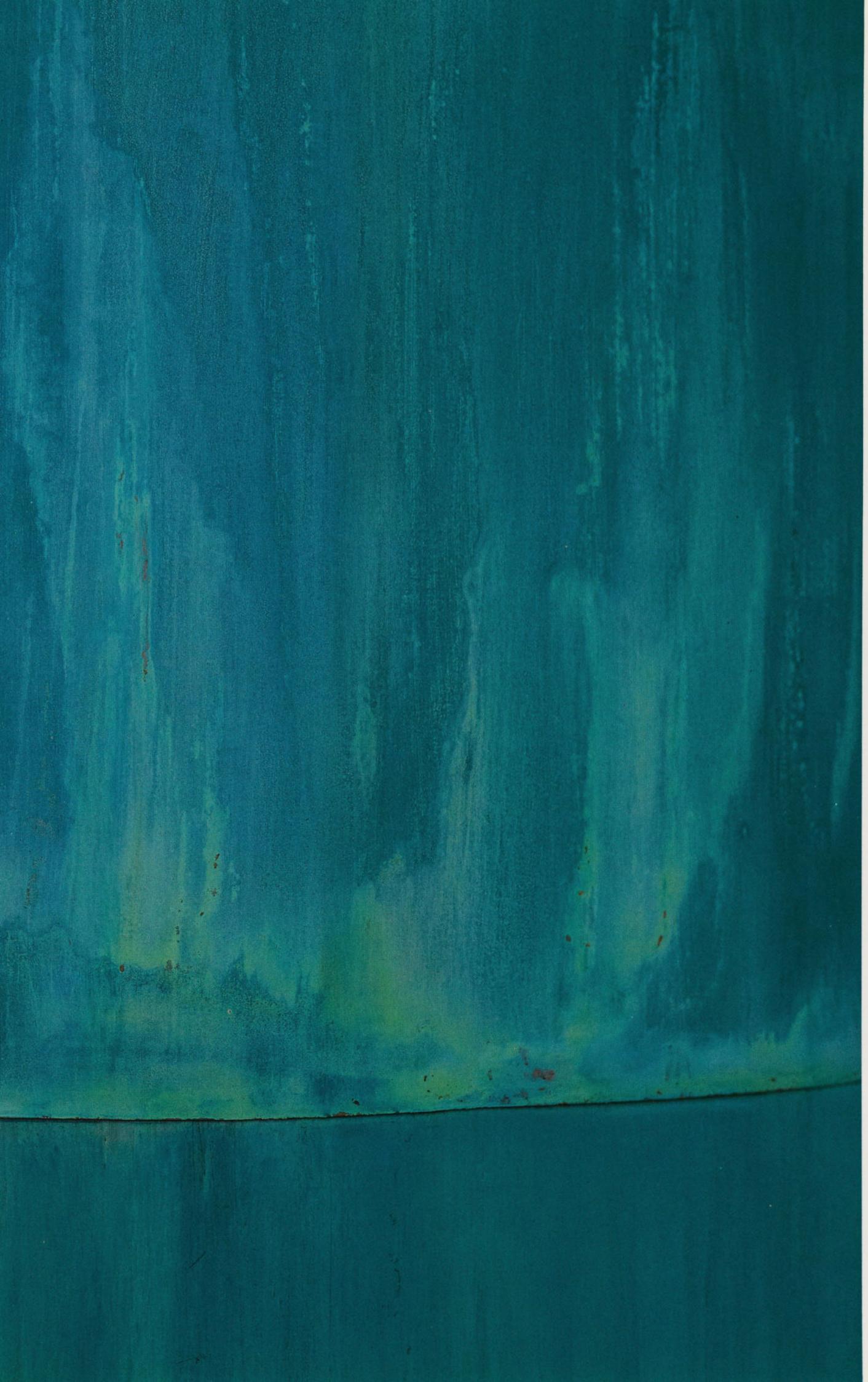
Il y a toujours eu chez Eva Brandl un soin infini à choisir le matériau: pour son aspect, sa couleur, sa texture, ses effets, pour son pouvoir d'évocation. Matériau aussi pour matière, dont l'organisation et la mise en forme ne sont jamais une fin en soi. Par la mobilité des signes plutôt, un effet d'oxydation par exemple, le matériau évoquera (l'ordre de) son interminable transformation, référant en cela à la matière, à certains aspects de sa dimension philosophique, à une mouvance, à son organisation/désorganisation à l'infini; des notions qui courrent dans tout l'oeuvre de Eva Brandl, et dont on se plaira à en retrouver des sources dans la pensée philosophique allemande.⁶

Tout entier, le travail chez Eva Brandl tendra vers un difficile exercice de saisissement et de compréhension. Comme si dans cette quête perpétuelle de la mise en forme étaient aussi visées les voies impénétrables, agies et agissantes, de son propre inconscient; jusqu'à remonter à la «culture oubliée», aux racines lointaines du pays natal. Les scénarios qu'elle met en place, leur structure, quelquefois leurs récurrences, les moyens privilégiés, l'atmosphère créée de fois en fois, le voisinage des objets entre eux, etc., composent des fictions qui tiennent étrangement du rêve. Ultimement, c'est là le lieu tout désigné de l'*oratio obliqua*. À ce point où («obliquement») l'une nous parle de l'autre, la création et le rêve se sont rejoints.

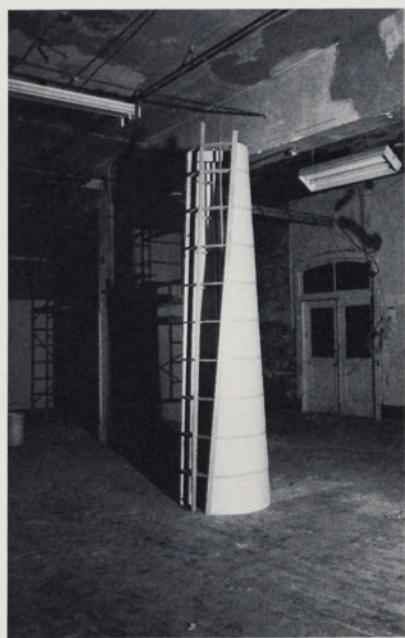
Gilles Godmer

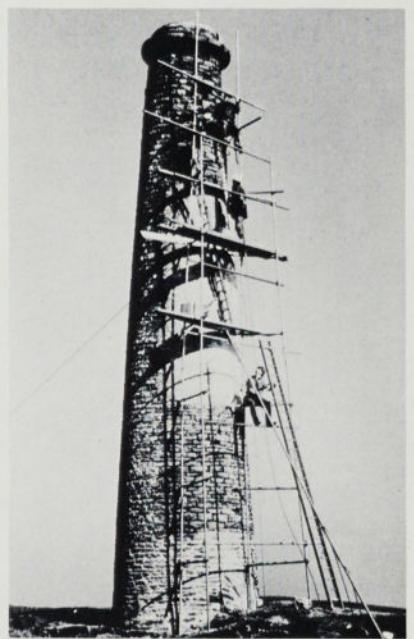
6- Chez Leibniz par exemple, et chez tous ces philosophes également, à qui il ouvrira la voie, et pour qui les idées de devenir et d'infini, entre autres, auront une place prépondérante dans la pensée allemande, du XIXe siècle.



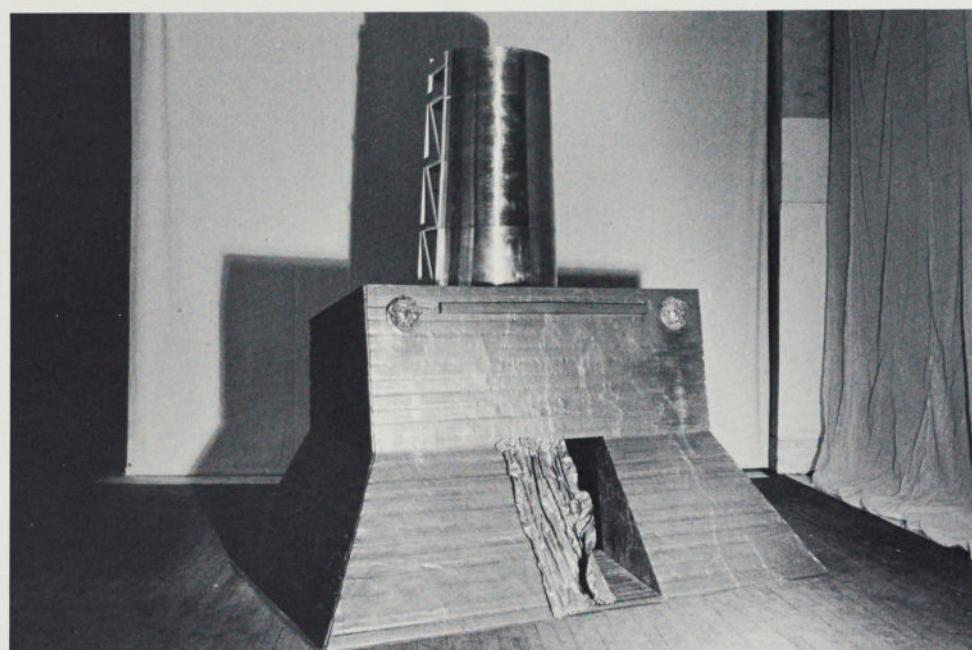








Les tours du silence



(The fruits are ripe...)

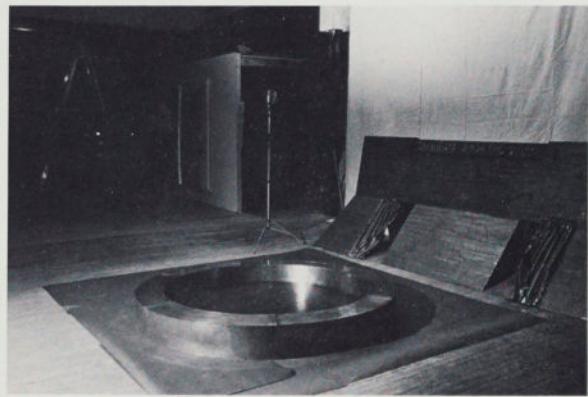
The fruits are ripe, dipped in fire, cooked
And tested here on earth, and it is a law,
Prophetic, that all things pass
Like snakes, dreaming on
The hills of heaven. And as
A load of logs upon
The shoulders, there is much
To bear in mind. But the paths
Are evil. For like horses,
The captive elements
And ancient laws
Of the earth go astray. Yet always
The longing to reach beyond bounds. But much
To be retained. And loyalty a must.
But we shall not look forward
Or back. Let ourselves rock, as
On a boat, lapped by the waves.

Friedrich Hölderlin
Drafts of Hymns

(The things we hide...)

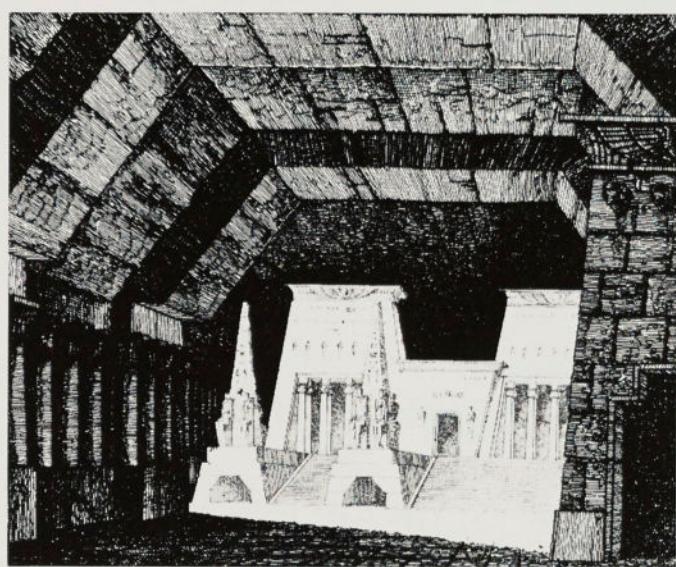
The limits are ripe, ripened in fire, cooked
And tested here on earth, and it is a law,
Prophetic, that all things pass
Like snakes, dissolving on
The pillars of heaven. And as
A load of logs upon
The shouders, there is much
To bear in mind. But the backs
Are evil. For like horses,
The capricious elements
And succinct laws
Of the earth go astray. Yet always
The longing to reach beyond bounds. But much
To be attained. And finally a must.
But we shall not look forward
Or pack. Yet ourselves lock, as
On a post, trapped by the waves.

Bruchstücke / Fragments



L'obscurité allégée





*«Je m'egarre, mais plustost par licence que par
mesgarde. Mes fantaisies se suyvent, mais parfois
c'est de loing, et se regardent, mais d'une veue
oblique»*

MONTAIGNE
Essais







*Cependant c'est la veille. Recevons tous les influx
de vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore,
armés d'une ardente patience, nous entrerons aux
splendides villes.*

RIMBAUD
Une saison en enfer

Cépendant c'est la selle. Recours tout le plus
à l'ignorance de l'insécurité réelle. Et à l'auto-
matisme de nos meilleures pratiques, nous enfonçons dans
les sondages toutes

RIMBAUD
Une saison en enfer

EVA BRANDL

Née à Stuttgart, République fédérale d'Allemagne, 1951
Vit et travaille à Montréal, Québec

Principales expositions personnelles

- 1987 *Modèle pour un temple de la raison*, installation, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- 1985 *Through the Golden Gates*, Galerie du Musée, Musée du Québec, Québec
Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alberta)
Délégation du Québec, New York
- 1984 Eye Level Gallery, Halifax
The Golden Gates, installation, 1591 rue Clark, Montréal
- 1983 Mercer Union, Toronto
- 1982 *Shore, off shore*, installation, 1591 rue Clark, Montréal
- 1981 Optica, Montréal
- 1978 Galerie S.G.W., Université Concordia, Montréal
- 1974 Véhicule Art, Montréal

Principales expositions collectives

- 1986 *Du poétique de la maquette et de ses répliques*, Galerie Christiane Chassay, Montréal
- 1985 *Les vingt ans du Musée*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
Dark Rooms, (Barry, Brandl, Carpenter, Rubin), Artists Space, New York
- 1981 *Festival international de jazz et de musique improvisée*, réalisation de décor, Musée des beaux-arts, Montréal (en collaboration avec la Music Gallery, Toronto)
Montreal, Alberta College of Art, Calgary
- 1979 *20 x 20 Italia/Canada*, organisée par le Comité Italie/Canada pour les échanges culturels, Galerie Blu, Milan (Italie)
- 1978 *Brandl/Jolliffe/Van Halm*, A.C.T., Toronto
- 1977 *Montréal maintenant!*, London Regional Art Gallery, London (Ontario)
- 1976 Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston (Ontario)
Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
- 1974 *Camerart*, Optica, Montréal

Bibliographie choisie

Articles de revues

- 1987 Taillefer, Hélène, «Eva Brandl: des monuments poétiques», *Vie des Arts*, n° 126, Montréal, printemps 1987.
- 1985 Lamoureux, Johanne, «Lieux et non lieux du pittoresque», *Parachute*, n° 39, Montréal, juin, juillet, août, pp. 10-19.
- 1984 Boulanger, Chantal, «Eva Brandl», *Parachute*, n° 36, Montréal, septembre, octobre, novembre, pp. 50-51.
- 1983 Boulanger, Chantal, «Eva Brandl», *Vanguard*, vol 12, n° 2, Vancouver, mars, pp. 29-30.
- 1981 Landry, Pierre, «Eva Brandl/Jean-Marie Delavalle», *Parachute*, n° 25, Montréal, hiver, pp. 36-37.
- 1976 McCutcheon, Sarah, «Forum 76», *Arts Canada*, n° 210/211, Toronto, décembre 1976/janvier 1977, p. 74.
- 1975 Pontbriand, Chantal, «Eva Brandl», *Arts Canada*, n° 196/197, Toronto, mars, p. 67.

Catalogues et autres publications

- 1987 «Oratio obliqua», Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal; texte de Gilles Godmer.
- 1986 «Installations/Fictions», Montréal, NBJ 1986; *Water's stones*: participation de Eva Brandl en collaboration avec Louise Dupré.
- 1985 «Dark rooms», Artists Space, New York; textes de Valérie Smith et John G. Hanharat.
«Shore, off shore», Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge; texte de Joan Stebbins.
- 1984 *Estuaire*, «Poésie 84», n° 32-33, Montréal, été/automne 1984.
- 1981 «Montréal», Alberta College of Art, Calgary; texte de Diana Nemiroff.
- 1979 «20 x 20 Canada/Italia», Galleria Blu, Studio Luca Polazzoli, Dove la Tigre, Milano; textes de René Van Halm et Diana Nemiroff.
- 1978 «Eva Brandl», Galerie S.G.W., Université Concordia, Montréal
- 1977 «Montréal maintenant!», London Regional Art Gallery, London (Ontario); texte de Kate McCabe.
- 1976 «Forum 76», Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal; textes de Germain Lefebvre et de Léo Rosandler.
- 1974 «Camerart», Optica, Montréal. Textes de Les Levine, Chantal Pontbriand, Paul Heyer et Pierre Vallières.

Table des illustrations*

Illustration extraite de: Diderot, Denis et Alembert, Jean Lerond d', *Encyclopédie: ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1767.

Friedrich Gilly, «Projet pour haut fourneau», Berlin, RFA, collection Kunstabliotek.

Illustration d'après E. M. Valentine, Museum Museorum, Frankfurt, 1704; archives de l'artiste.

Carrière de marbre (détail), Carrare, Italie (ph. de l'artiste).

Modèle pour un temple de la raison, rideau de plomb, détail de la façade centrale.

Giambattista Piranesi, «Urne», dessin, collection Morgan Library, New York.

Modèle pour un temple de la raison, façade centrale, détail de l'installation.

Cuivre oxydé (détail), (ph. Denis Farley)

Modèle pour un temple de la raison, cheminée, cuivre oxydé, détail de l'installation.

Modèle pour un temple de la raison, projet pour la tour.

Cheminée de haut fourneau en restauration, Grande-Bretagne, 1971.

Modèle pour un temple de la raison, façade gauche, détail de l'installation.

Modèle pour un temple de la raison, travail en cours d'élaboration.

Norbert Bianer, gravure; décor scénique pour «La flûte enchantée» acte II scène 20, Kärntnertortheater, Vienne 1818.

Francesco Jose de Goya, «Le sommeil de la raison engendre des monstres», aquatinte extraite des «Caprichos», 1797-1799.

Friedrich Gilly, «Projet pour un monument à Frédéric Le Grand», aquarelle, 1796.

Fourneaux en ruines, St-Étienne (Haute Provence), France (ph. de l'artiste)

*À moins d'indications contraires, toutes les photographies de ce catalogue sont de Benjamin Chou.

Références des textes cités:

Italo Calvino, *Invisible Cities*, translated from the Italian by William Weaver, London, Picador Edition, Pan Books Ltd., 1979, p. 32.

Friedrich Hölderlin, *Drafts of Hymns*, translated from the German by Richard Sieburth, Princeton University Press, N.J., 1984, p. 197.

Michel de Montaigne, *Essais*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet, Bruges, Librairie Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1950, livre III, 9, 973b.

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, Paris, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, coll. Le livre de poche, 1969, p. 130.

Une production du Musée d'art contemporain de Montréal
Conservateur: Gilles Godmer
Conception graphique: Eva Brandl
Assistance technique: Bélanger, Legault Designers Ltée
Dactylographie: Carole Paul
Typographie: Typo Express Inc.
Impression: Thérien Frères
Imprimé au Canada

Le Musée d'art contemporain de Montréal est subventionné par le Ministère des Affaires culturelles du Québec et bénéficie de la participation financière des Musées nationaux du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1987
Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec
1er trimestre 1987
ISBN 2-551-06735-9

Remerciements

J'aimerais remercier tout particulièrement Benjamin Chou, Gilles Godmer, Angela Grauerholz, Wolfgang Kater, Ian Perowne et les nombreuses personnes qui ont contribué à l'organisation de cette exposition et à la publication de ce catalogue.

E.B.

"In the shaping of unspoken
sometimes unspeakable forms"

Let us begin with the volume, the book. Engendered by the installation, it is a work in itself, the extension of another in its probing of creative necessity and its exploration, upstream and downriver, of the vast realm of possible expression.

From the outset, by virtue of its Latin title, our awareness of the recourse to a strange language is more acute; from that moment on, the book provides us with several clues as to its meaning and function. Furthermore, it supplies us with hints as to what the work is concerned with and, on another level, informs us of Eva Brandl's installation work in recent years.

Oratio obliqua. The Latin language here serves as a screen. The significance we derive from it is neither instantaneous nor precise; it is more an evocation of what we recognize in these words: their combination, sonority, their exaggerated scriptural form, and all the other conceivable avenues taken to extract its meaning. Once on this imposed and 'oblique' trajectory, as it develops in the labour of creation, the significance remains open, nourished by what the reader's sensitivity and experience have brought to it during the course of this itinerary.

Oratio as in tongue, language, speech, elocution, narration, discourse... *Obliqua* as in oblique, slanted, collateral, indirect... The meaning is something to be aimed for rather than deliberately given and, as is the case in the poetic field, it is favourable ground for activating and deploying the imagination.

What title is to book, so too is book to installation; what it offers to the reader, and what the installation offers to the gaze and sensibility are, in a sense, refractions – projected shadows, reflections, imprints, successive glidings – an interrupted series of metaphors that patiently and untiringly search out meaning. There is no evident variety in its expression, in the manifold discourses it could provoke, neither in the words nor in the objects. There is no definitive interpretation of their origin, but there is an increasingly wide range of possibilities open to the imagination they spring from.

Eva Brandl once wrote, of an earlier work of a different nature, "This work wants to protect us from the tyranny of interpretation".⁽¹⁾ Though these words offer several clues useful in arriving at an understanding of this work in particular, they are more an indication as to the very nature of creative activity. It is along these lines that these recent demonstrations of installation work and its counterpart, the book, must be read.

Let us consider the installation's title: *Model for a Temple to Raison*. If the title is addressing the work created, it also takes into account that the very choice of words presupposes parameters within which certain important concepts will be developed and researched.

It is based on a 19th century engraving by the German architect Friedrich Gilly, depicting a plan for a blast furnace that was never constructed. This architectural element of the work, reminiscent of Egyptian pyramid constructions, is comprised of three buildings that, reassembled in an indoor space constitute the referential element of the installation. These visionary architectures were all the rage in the 18th and 19th centuries. By virtue of their many architectural sources, half-way between temple and monument, they are associated with values of power and perpetuity, due to their massive, imposing forms.

Commenting on the provisional and transitory aspects, Jean-François Pirson has written that "the notion of the model implicitly suggests the crystallization of an idea, of a moment or a stage in the work's coming into being."

Open and dynamic, the model allows for other possible solutions, creating further entities."⁽²⁾ Situated between the two, halfway between architecture and the maquette, and a half-open door away from the monument, it nonetheless affords a privileged view of the relationship between the elements of which it is composed. The model is at once an object of 'darkness' and inquiry. Darkness: speaks of that which has not been touched by the fires of reason.⁽³⁾

1. *Through the Golden Gates*, Galerie du Musée, Musée du Québec, Québec, 1985.

2. Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet*, Bruxelles, Pierre Mardaga editor, 1984, p. 67.

3. *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1977, p. 1941.

In a constant state of mobility and mutation, the ephemeral arena of installation work could very well replace the 'model' in an entire area of artistic research. In this case it initiates a paradoxical dynamic, set in motion by the title, where the unalterable and immutable coexist with instability and change; where, from the austerity of substance and reason, we return to the desultory realm of imagination and intuition. This testifies to the strong material and sensual presence of the objects, in particular the section that constitutes the main corpus; the lighting is such that everything around it vacillates, causing it to lose all density and materiality.⁽⁴⁾ As in the haze (of dreams) that marks the activity of passage from one state towards another, the shadow appears, curiously enough, incarnate. These objects constitute, by the quality and gravity of their presence, an authentic architecture of 'shades'. They are thus oblique to their immediate representation that, having become transparent, becomes evocative... of other objects, other atmospheres, emotions, feelings, etc... one could say they become ferries allowing access to the far shore of the river of the dead.

Mathematik, Antike und Natur. That it is a question of order is affirmed three times on this false architecture's façade, as if it were a proclamation inscribed, in plain view, in the actual material. But it is obliquely present, seen through a series of screens framing it, evocative and murmuring; this time the language is German – the words are engaged in a kind of declension, without actually naming (Mathematics, Antiquity and Nature).

This presence has already been indicated in the work's title; the word 'reason' echoes it, inspiring the work itself by showing the objects, the aspect they assume and their emplacement. Omnipresent, deliberate and yet, under cover of darkness, any order derives from a notion, as opposed to a concept. It becomes formulated, reformulated in fact, at the very basis of matter and its various states, where light bathes it in emphatic shadow. (Activated by light and its absence, this work, with all its elements, is best observed at successive intervals, as in the act of breathing.) In the guise of an object in its passage from one state to another, it moves against a vague backdrop of chaos, as if it were an essential counterpoint – as if darkness were a necessary condition of the object's presence: Time's son, Chaos is also the father of the Night.

This is not to say that order cannot evoke its opposite, chaos. And this word intimates the presence of matter – regardless of whether it derived from a particular principle.

Evocation : – a calling out or forth; especially of spirits⁵

In her work, Eva Brandl has always shown infinite care in her choice of materials, as evidenced by her use of colour, aspect and texture, by the effects she arrives at, and her powers of evocation. The word 'material' is also used to denote matter, for its organization and manipulation are never an end in itself. The material evokes (the order of) its continual transformation, with a movement of signifiers – an oxidized effect, for example – that refer to matter, to certain aspects of its philosophical dimension, that it is in a constant state of flux, and to its infinite organization/disorganization. These notions recur in all of Eva Brandl's work and their origins can be traced to German philosophical thought.⁽⁶⁾

On the whole, Eva Brandl's work constitutes a difficult exercise in apprehension and understanding. It is as though this perpetual inquiry into the manifestations of form also actively sought out the impenetrable tributaries of the unconscious, and a return to the 'racial memory' of her ancestral homeland. The scenes she presents and their, at times, recurring structure, her choice of methods and the atmosphere created, as well as the interplay of objects, etc., combine to compose fictions that approach a strange dreamlike state. This is ultimately the ideal site for *oratio obliqua*: at that point where one informs the other, where creation and dream coincide.

Gilles Godmer

Translation: Robert McGee

4. Once again, the objects are stalked, then isolated by a harsh light. (In their divided presentation, their components become dislocated and the objects are reduced to their form, texture, and materials by the manner in which they reflect light etc., thereby becoming laden with evocative possibilities.) In the economy of their presentation, they enter the realm of the sign and, having attained the power and function of symbols, they signify their inherent dynamic.

5. Oxford International Dictionary of the English Language, unabridged, Leland Publishing Co., Ltd., Toronto, 1958, p. 644.

6. These philosophers and their forerunner Leibniz in particular, developed ideas concerning destiny and infinity, among others, that were prominent in 19th century German thinking.

