

**David Tomas**  
**Matrix for Yellow Light**



**Photography • Photographie** Matthieu Brouillard | inside cover and pp 1-2, 4-5, 25-27  
deuxième de couverture ; p. 1-2, 4-5, 25-27  
Richard-Max Tremblay | p 28 and inside back cover  
p. 28 ; troisième de couverture

**Design • Graphisme** Dan Ursachi

2006

## The History of Science and Paranormal Narratives

What is the relationship between the forms of knowledge sustained or produced by artworks and those propagated by other disciplines? Is it possible to produce works that exist in-between disciplines? What forms could they take? What knowledge would they embody?

The **Matrix for Yellow Light** series is based on a group of visual works, produced in the late 1970s/early 1980s, that were conceived under the broad title of ‘paranormal’ narratives: ‘para’ from the Greek *para*, beside, past, beyond; ‘normal’ from the Latin *norma*, a carpenter’s square, hence rule of conduct. These works

## L’histoire de la science et des récits paranormaux

Quel est le rapport entre les formes du savoir étayées ou engendrées par des œuvres d’art et celles diffusées par d’autres disciplines? Est-il possible de produire des œuvres qui existent entre les disciplines? Quelles formes prendraient-elles? Quel savoir incarneraient-elles?

La série **Matrix for Yellow Light** s’inspire d’un corpus d’œuvres visuelles réalisées à la fin des années 70, début 80 et classées sous la rubrique élargie de récits «paranormaux»: *para*, élément du grec «à côté de», «au-delà»; normal, du latin *norma* «équerre», donc règle de mesure. Ces œuvres documentaient des activités ou



recorded scientific activities or events of an extraordinary or extrasensory nature that often pivoted on photographic technology or evidence. The history of late nineteenth-, early twentieth-century physics served as their major inspiration and documentary source, in particular the discovery of radium, X-rays, or work related to the photography of elementary particle tracks.

Staged in a laboratory or museum context, these paranormal works point to parallel worlds where the master narratives of science and religion meet and engender strange and exotic new stories: where new God-like presences inhabit a laboratory or machine; where priests and scientists are interchangeable characters; where information might be alive with ‘intelligence.’

There were three basic reasons why an artist would use information from the history of science or physics, as opposed to a more conventional source such as the history of art, as an archive of subject matter for the production of visual works in the late 1970s/early 1980s.

First, the use of this kind of historical material exploited a breach created by Conceptual artists, such as Robert Barry, Joseph Kosuth or Bernar Venet, who had challenged existing categories of subject matter in the visual arts through the use of different paradigms of knowledge and technologies or through the direct or indirect importation of different forms and ways of presenting knowledge. However, the history of physics, with its novel machines and its incredible, almost improbable events and discoveries, pointed to avenues of investigation that went beyond existing conceptual practices. This was especially true in the case of first ‘contact events,’ often of a photographic nature, upon which scientific discoveries were based. Scientific images of these kinds, and the narratives that sustained them, were extraordinary and demanded a completely different body of information in order to be understood. In other words, they did not belong to the common art his-

des événements scientifiques de nature extraordinaire ou extrasensorielle qui, dans bien des cas, s’articulaient autour de technologie ou de preuve photographique. L’histoire de la physique à la fin du dix-neuvième siècle, début vingtième, a servi de source première d’inspiration et de documentation, notamment la découverte du radium, les rayons X et la photographie des trajectoires des particules élémentaires.

Mises en scène dans un laboratoire, ou un espace muséologique, ces œuvres paranormales suggèrent des univers parallèles où les premiers récits de la science et de la religion fusionnent et engendrent de nouvelles histoires à la fois étranges et exotiques: où de nouvelles «divinités» habitent un laboratoire ou une machine; où prêtres et scientifiques sont interchangeables; où l’information est animée d’une **intelligence**.

À la fin des années 70, début 80, trois raisons incitaient un artiste visuel à puiser aux sources de l’histoire de la science et de la physique, plutôt qu’à celle plus traditionnelle de l’histoire de l’art.

Dans un premier temps, ce type de matériel historique permettait d’exploiter une brèche ouverte par les artistes conceptuels, dont Robert Barry, Joseph Kosuth et Bernar Venet, qui avaient remis en question les catégories existantes de sujet dans les arts visuels en recourant à différents paradigmes du savoir et de la technologie, ou à travers l’importation directe ou indirecte de différentes formes et modes de présentation du savoir. Cependant, l’histoire de la physique, avec ses appareils novateurs et ses découvertes et événements incroyables, pour ne pas dire improbables, suggéraient des méthodes d’investigation au-delà des pratiques conceptuelles courantes. Cela était d’autant plus vrai dans le cas des événements de premiers contacts, souvent de nature photographique, sur lesquels faisaient fond les découvertes scientifiques. Les images scientifiques de ce genre, et



torical categories of the nude, landscape, portrait, still life, or to the range of subjects that could be associated with history painting. These images could not be associated with abstract painting, an arrangement of bricks on the floor or felt on the wall, a pile of rocks, a country walk, a philosophical proposition or even the reproduction of a standard physics book. Scientific first contact images existed outside of the traditional and newer categories of artworks because of their exceptional statuses and esoteric roots. These images referred to an 'object/event' that was being witnessed for the first time—an event that was the product of sophisticated technology and powerful instrumentation, and yet an event that could still be represented in terms of a deceptively simple image. These events could immediately be recognized as important (as in the case of X-rays and the first cloud chamber photographs) or they could lie dormant, so

les récits les étayant, étaient extraordinaires et leur compréhension exigeait un tout autre corpus d'informations. Autrement dit, elles n'appartenaient pas aux catégories courantes de l'histoire de l'art — nu, paysage, portrait, nature morte —, non plus qu'aux sujets typiques de la peinture d'histoire. Ces images ne pouvaient être associées à la peinture abstraite non plus qu'à des briques au sol, des carrés de feutre au mur, un amas de pierres, une randonnée à la campagne, une proposition philosophique ou même la reproduction d'un manuel de physique. Les images scientifiques de premiers contacts existaient en marge des catégories traditionnelles et plus récentes d'œuvres d'art en raison de leur statut exceptionnel et de leurs racines obscures. Elles faisaient référence à un objet/événement que l'on voyait pour la première fois. Un événement qui était le produit d'une technologie avancée et d'une



to speak, only to be recognized as abnormal or significant at a later date or by another person (like Rosalind Franklin's X-ray diffraction photograph and the discovery of the double helix structure of DNA), in which case they would represent history before the fact. Events that were photographically recorded, for example, were either ennobled by their 'selective' anonymity—as representatives of the mundane in the context of the (photographically) unique—or, after being recognized as exceptional 'first' events, they were transplanted to the category of the history of discovery. In the latter case they signified contact with something completely new—something that had never been seen before. In fact, something that could revolutionize the world's physical and social/cultural modes of operation, the basic parameters of one's existence: atomic and nuclear energy, atomic and nuclear weapons, radiation sickness, etc.

instrumentation puissante, représenté par une image plus compliquée qu'il n'y paraissait au premier abord. Un tel événement pouvait être soit reconnu immédiatement comme important (les rayons X et les premières photographies de la chambre de Wilson), soit connaître une période de «latence» et être reconnu comme anormal ou important à une date ultérieure ou par une autre personne (les clichés de diffraction aux rayons X de Rosalind Franklin et la découverte de la structure à double hélice de l'ADN), auquel cas, il représenterait l'histoire avant le fait. Les événements photographiés étaient anoblis par leur anonymat sélectif — en tant que représentants du banal dans le contexte de l'unique (d'un point de vue photographique) — ou, après avoir été reconnus comme des événements «premiers» exceptionnels, ils étaient rangés dans la catégorie de l'histoire des découvertes. Dans le second cas,

When faced with these types of images, one can speculate on the strange feelings that an observer would have had when confronted by an event or image without precedent in that individual's experience. These feelings would be magnified proportionally to the extent that the experience escaped the human mind's powers of immediate analysis, synthesis and classification. This kind of contact was distinct from the range of understanding that daily subsistence and regular socio-cultural activities (or, from a disciplinary viewpoint, conventional subject matters) would have promoted. The impact relates more closely to the shock triggered by traumatic incidents or to the astonishment and bewilderment that accompanies events and sensory experiences that escape or that exist beyond habitual frames of social and cultural reference. Thus, if images from the history of scientific discovery were presented in the proper context (an art gallery or museum), then an interesting simulation might be produced, for they would probably not be intelligible, in any (contemporary) art historical or even avant-gardist sense, in their 'new' contexts of viewing. Viewers might therefore be placed in a rather unusual situation in relation to art history in the presence of images from the limits or boundaries of a scientific discipline and its specialized world.

The second reason why an artist would use information from the history of science or physics was related to subject matter. Science provided a range of subject matter that automatically redefined the artwork's contexts and logics of production and display. Scientific images did not refer to the micro-worlds of a studio, art gallery, or museum. They did not even refer to the common non-art environments of the city or countryside with their potential for redefining the nature and reception of artworks. In contrast they pointed back to their own specific sites of production: a laboratory with its specific organization and unusual relationship to the physical world and a material and

ils représentaient un contact avec quelque chose de complètement nouveau – du jamais vu. Quelque chose susceptible de révolutionner les modes de fonctionnement physique et socioculturel du monde, les paramètres fondamentaux de l'existence: énergie atomique et nucléaire, armes atomiques et nucléaires, mal des rayons, etc.

Ces images nous ont amenés à nous interroger sur les sensations étranges qu'aurait éprouvées un observateur en présence d'un événement ou d'une image sans précédent dans son existence vécue. Ces sensations seraient amplifiées dans la mesure où le vécu échappe aux pouvoirs d'analyse, de synthèse et de classification immédiates de l'esprit humain. Ce genre de contact va en effet bien au-delà de l'entendement du quotidien et des activités socioculturelles (ou, d'un point de vue disciplinaire, des sujets traditionnels). La réaction se rapproche davantage du choc provoqué par un incident traumatisant ou de la perplexité suscitée par une expérience ou un événement sensoriels en marge des normes sociales et culturelles. Présentées dans un contexte approprié (une galerie d'art ou un musée), les images de l'histoire de la découverte scientifique pourraient dès lors engendrer une simulation intéressante. Inscrites dans de «nouveaux» contextes d'observation, ces images ne seraient probablement pas intelligibles dans l'optique de l'histoire de l'art contemporain, voire avant-gardiste. Mis en présence d'images des frontières d'une discipline scientifique et de son univers spécialisé, les spectateurs pourraient se trouver dans une situation inhabituelle par rapport à l'histoire de l'art.

À la fin des années 70, début 80, la seconde raison qui aurait incité un artiste à puiser aux sources de l'histoire de la science ou de la physique se rapporte au sujet envisagé. La science offrait divers sujets qui redéfinissaient automatiquement le contexte et la logique de la production et de la présentation des œuvres d'art. Les images scientifiques ne se rapportaient

ideational culture. If the museum could mediate the popular reception of these images, then it would have to be a special kind of museum—a science museum with its different stories, artifacts and cast of characters.

Third, a paranormal approach created a viewpoint and potential archive of stories, methods, techniques, technologies and images that an artist could use to explore and develop parallel fictional possibilities that could nevertheless be anchored in clearly documented, yet unusual or even esoteric, historical events and sources. Moreover, the approach created interfaces between disciplines and practices (history of physics and art, writing and drawing) in ways that challenged boundaries, forms of knowledge, and conventional modes of historical/archival presentation. In doing so, the artist could also adjust his/her identity in order to become a transdisciplinary or, more radically, a transcultural visual worker.

pas au micro-univers d'un atelier, d'une galerie d'art ou d'un musée. Non plus qu'elles se rapportaient aux environnements non artistiques urbains ou ruraux susceptibles de redéfinir la nature et la réception des œuvres d'art. En revanche, elles revenaient sur le site même de leur production: un laboratoire avec l'organisation qui lui est propre, et son rapport inusité au monde physique, ainsi qu'une culture matérielle et idéationnelle. La réception populaire de ces images ne saurait être médiatisée que par un type particulier de musée – un musée des sciences avec ses divers récits, artefacts et intervenants.

En troisième lieu, une approche paranormale créait une perspective et des archives potentielles de narrations, méthodes, techniques, technologies et images auxquelles un artiste pouvait recourir pour explorer et développer des récits fictifs parallèles émanant d'événements et de sources historiques solidement documentés, mais non moins étranges, voire ésotériques. De plus, cette approche permettait de créer des interfaces entre les disciplines et pratiques (histoires de la physique et de l'art, écriture et dessin) qui remettaient en question les frontières, les formes de savoir et les modes traditionnels de présentation historique et d'archives. L'artiste pouvait donc repenser son identité et se présenter comme un travailleur visuel transdisciplinaire ou, plus radicalement encore, transculturel.



## Matrix for Yellow Light Series, 2004-2005

The **Matrix for Yellow Light** series is based on a paranormal narrative—**Topography of a Fragment. Madame Marie Curie: A Series of Portraits Taken in 1902**—that was produced between 1979 and 1981. The narrative was based on a series of appropriated fragments from a variety of biographical and historical sources. It pivoted on a fictional photographic session staged by Marie and Pierre Curie before their first contact with the colour of radium. The session was devoted to recording the thoughts of Marie Curie as she imagined what radium's colour might be. To this day, Anne Delson, the person who acted the part of Marie Curie for the photography session, has never revealed the names of the colours that she thought of while the artist, in the guise of Pierre Curie, photographed her. The other sections of the narrative described a laboratory in which a number of well-known scientists were pursuing research under the invisible guidance of mysterious and anonymous priests who were in search of a means of concretizing their presence. This work was followed by another interpretation and extension of the same text that took the form of an hour-long audiotape. Each work provided a unique medium for the exploration of the visual (spatial) and literary (temporal/narratological) potential of a specific historical event displaced into a parallel fictional world that was subject to a different set of existential conditions of existence. The book form offered narrative possibilities that were governed by the two-dimensional page. The audiotape offered different possibilities related to the spatial/temporal parameters offered by multi-track recording technologies.

The works that constitute the **Matrix for Yellow Light** series are shaped by the different possibilities that are created when one begins to explore, from cultural and symbolic viewpoints, the logic and struc-

## Série Matrix for Yellow Light, 2004–2005

La série **Matrix for Yellow Light** est basée sur un récit paranormal – **Topography of a Fragment. Madame Marie Curie: A Series of Portraits Taken in 1902** – réalisé entre 1979 et 1981. Inspiré d'une série de fragments empruntés à diverses sources biographiques et historiques, le récit s'articulait autour d'une séance photo fictive mise en scène par Marie et Pierre Curie avant leur premier contact avec la couleur du radium. La séance était consacrée à l'enregistrement des pensées de Marie Curie alors qu'elle imaginait la couleur possible du radium. Anne Delson, l'interprète du rôle de Marie Curie, n'a toujours pas révélé le nom des couleurs auxquelles elle pensait alors que l'artiste, incarnant le rôle de Pierre Curie, la photographiait. Les autres sections du récit décrivaient un laboratoire dans lequel plusieurs chercheurs bien connus travaillent sous la direction invisible de prêtres mystérieux et anonymes en quête de moyens de concrétiser leur présence. L'œuvre a donné lieu à une réinterprétation et une prolongation du même texte qui a pris la forme d'une bande magnétique audio d'une durée d'une heure. Chacune des œuvres offre un médium unique pour l'exploration du potentiel visuel (spatial) et littéraire (temporel/narratologique) d'un événement historique précis parachuté dans un univers fictif parallèle assujéti à des conditions existentielles différentes. L'œuvre/livre offre des possibilités narratives régies par la page bidimensionnelle. La bande magnétique offre diverses possibilités liées aux paramètres spatiaux/temporels des technologies d'enregistrement multipiste.

Les œuvres de la série **Matrix for Yellow Light** sont modelées par les différentes possibilités engendrées par l'exploration, d'un point de vue culturel et symbolique, de la logique et de la structure du mobilier de base (table et chaise) adapté à la recherche académique ou encore aux



10

D A V I D T O M A S



11



MATRIX FOR YELLOW LIGHT





tures of basic forms of furniture (table and chair) that support the practices of scholarly research across disciplines or that might support the paradisciplinary metapractices of an artist/historian. Previous works pointed to the fictional possibilities surrounding an historical event that was anchored in the activities of scientific researchers. What would happen if one rooted these activities in a different matrix?

The table, that commonplace form of furniture, is an omnipresent element in our domestic and public, routine and specialized architectural spaces. It is one of the most versatile human artifacts to have been designed to articulate a human body in terms of a specific site of activity or a 'workspace.' The table's omnipresence in constructed spaces that range from the most mundane to the most esoteric testifies to its essential character as one of the principal platforms upon which human activities and knowledge can be marshaled, compared, articulated, inscribed, classified, and archived. Hence, the basic premise that all forms of research can pivot on its simple generic structure: a flat horizontal surface supported by four 'legs' that are often adjusted to the height of a seated body. This premise points to the possibility of an anthropology of the table: a body of knowledge that would begin with an elementary form and that would encompass the conditions for knowledge production and integration that were associated with this artifact's various transformations in terms of specialized tasks (drafting table, etc.).

The existence of specialized tables implies that other scenarios of knowledge production exist and that these have generated different variations of the table's rudimentary form. One can imagine, for example, a different articulation of the inherent formal and ideational possibilities that are encoded but not necessarily exploited in a table's material culture when its elementary form is subject to the specific pressures of a fictional space. This space

métapratiques paradisciplinaires d'un artiste/historien. Des œuvres précédentes avaient laissé entrevoir des possibilités de fiction s'articulant autour d'un événement historique basé sur les activités de chercheurs scientifiques. Que se passerait-il si on transposait ces activités dans une autre matrice?

La table, meuble courant s'il en est, est omniprésente dans nos espaces domestiques et publics, dans nos architectures générales et spécialisées. C'est un des artefacts humains les plus polyvalents à avoir été conçu pour articuler un corps humain en fonction d'un type précis d'activité ou d'un « espace de travail ». L'omniprésence de la table dans des espaces construits, des plus banals aux plus ésotériques atteste de son essence en tant qu'une des surfaces principales propices à l'organisation, la comparaison, l'expression, l'inscription, la classification et l'archivage de l'activité humaine et du savoir. Par conséquent, la prémisse de base selon laquelle toutes les formes de recherche peuvent tourner autour de sa structure générique: une surface plane horizontale, supportée par quatre « pieds » et généralement dressée pour accommoder un être assis. Cette prémisse suggère la possibilité d'une anthropologie de la table: un corpus de savoir qui commencerait avec une forme élémentaire et qui engloberait les conditions de production et d'intégration du savoir associées aux diverses transformations de cet artefact en matière de tâches spécialisées (table à dessin, etc.).

L'existence des tables spécialisées sous-entend l'existence d'autres scénarios de la production du savoir ayant généré des variations de la forme rudimentaire de la table. Par exemple, on peut imaginer une articulation autre des possibilités formelles et idéationnelles inhérentes qui y sont encodées sans être nécessairement exploitées dans la culture matérielle de la table lorsque sa forme élémentaire est assujettie aux contraintes précises d'un espace fictif. Cet espace ne pivoterait pas



would not pivot on its unacknowledged presence (as in the case of the relationship between a writer, his/her desk, and a published work). On the contrary, it would transform the table's basic structure through a series of symbolic and formal imperatives based on the way that work and workspace could be intimately integrated in order to achieve a precise objective.

The **Matrix for Yellow Light** series was designed to extend the possibilities of an original paranormal narrative through its reconstruction and presentation in terms of a different conception of how knowledge could be articulated in the twenty-first century. This involved the use of computing technology and the PowerPoint method of organizing visual and audio-based information. Technology and method were used to extend and transform the narrative in terms of a different set of parameters that were nevertheless rooted (page/computer screen, printed word/audio narration) in the earlier works in the series. A second objective was to construct a structure that integrated the PowerPoint and its narrative in a form that referred to the kind of table that one might find in a laboratory. In two works, the final design bridged the table's traditional functions of workspace/display space and its more esoteric role as a platform/workspace to support experimental apparatuses of various kinds, such as those that one might have found in a late nineteenth- or early twentieth-century physics laboratory. One method of integration involved processing the narrative through a cylinder (first version).

The audio-based story presented on PowerPoint was rerouted into a large semi-transparent gold-tinted glass cylinder that contained a speaker placed at the center of a rotating (78 rpm) turntable that supported four horizontally deployed stainless steel figures. The narrative was thus transformed by the cylinder's narrow space and mixed with the sound of the rotating turntable. The resulting environmentally

autour de sa présence non reconnue (comme dans le cas du rapport entre un auteur, son bureau et une œuvre publiée). Au contraire, l'espace transformerait la structure de base de la table à travers une série d'impératifs symboliques et formels visant l'intégration étroite du travail et de l'espace de travail en fonction d'un objectif précis.

La série **Matrix for Yellow Light** a été conçue pour prolonger les possibilités d'un récit paranormal original au moyen de sa reconstruction et de sa présentation en fonction d'une conception différente de l'expression du savoir au vingt-et-unième siècle. Initiative qui implique le recours à la technologie informatique et à la méthode PowerPoint pour l'organisation de l'information visuelle et audio. Technologie et méthode ont été utilisées pour prolonger et transformer le récit en fonction d'un jeu de paramètres différents, mais néanmoins issus (page/écran d'ordinateur, mot imprimé/narration audio) des premières œuvres de la série. La série visait également à construire une structure qui intégrait la méthode PowerPoint et son récit dans une forme se rapportant au genre de table susceptible de se trouver dans un laboratoire. Dans deux œuvres, la conception finale fait le lien entre les fonctions traditionnelles de la table comme espace de travail/lieu de présentation et son rôle plus obscur de surface/espace de travail logeant divers appareils expérimentaux, dont ceux susceptibles de se trouver dans un laboratoire de physique de la fin du dix-neuvième siècle, début vingtième. Une des méthodes d'intégration consistait à faire passer le récit à travers un cylindre (première version).

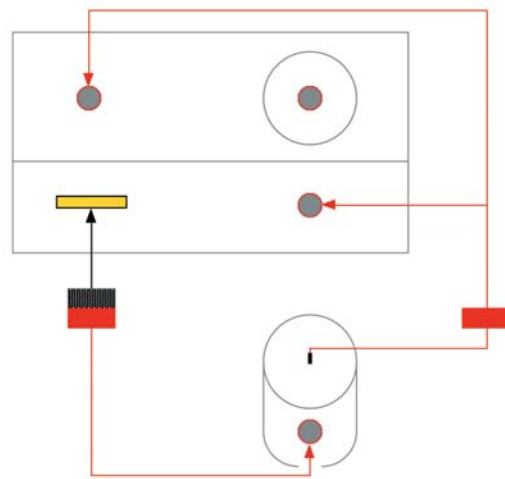
Le récit audio présenté sur PowerPoint était réacheminé vers un imposant cylindre de verre semi transparent teinté or avec un haut-parleur installé au centre d'une platine tournante (78 tours) sur laquelle étaient posées quatre figures en acier inoxydable. Le récit était donc modifié par l'espace étroit du cylindre et intégré au bruit de la platine tournante.

modified narrative was transmitted via a microphone, placed in the top of the cylinder, through a mixer/integrated amplifier, to two speakers that were embedded in the tabletop. If sound waves are differentially modulated according to media and form, then the table functioned as a local or site-specific sound-processing apparatus. Since the sounds were originally produced by a human mouth, a basic model of how air is modulated/converted into intelligible communication, the cylinder operated as a relay as well as an interface between the human and non-human, the visual and acoustic, in parallel with the way the mouth operates in relation to the brain. But the identity of the 'intelligence' behind the narrative was obscured by the fact that the texture and quality of the sound, its particular 'grain' and culture, could not be controlled through a battery of tests before the table was completed. This obscurity was amplified by a second factor. Because prerecorded sound waves can also be transformed by concrete structures or architectures that have been conceived in relation to the messages they carry, there is a possibility of bouncing, echoing, amplifying, transforming or distorting content through the symbolic articulation of concrete structures and media, thus extending a work's basic cultural matrix in unusual ways. As in the case of **Matrix for Yellow Light**, this articulation can produce a special relationship that governs the narrative: once fixed in place by recording technologies, the human voice was not only liberated of its initial parameters, it was also modulated in its passage through a new self-reflexive environment. The resulting transformations produced a kind of map or acoustic materialization of a parallel metadiscursive space, in which two exclusive sensory dimensions (visual/acoustic) and modes of exploring/articulating ideas were fused. This fusion produced a distinct paraculture, the product of a structural and ideational distortion of parallel fictional spaces.

Le récit, ayant subi une modification liée à son environnement, était transmis au moyen d'un microphone installé dans la partie supérieure du cylindre, à travers un mélangeur de son/amplificateur intégré à deux haut-parleurs encastrés dans le dessus de table. Les ondes sonores étant modulées différemment en fonction du médium et de la forme, la table agissait alors comme un dispositif de traitement du son local ou contextuel. Les sons ayant été produits au départ par une bouche humaine – modèle fondamental de la modulation/conversion de l'air en une communication intelligible – le cylindre agissait tant comme relais qu'interface entre l'humain et le non humain, entre le visuel et le sonore, parallèlement au fonctionnement de la bouche par rapport au cerveau. L'identité « intelligente » dans le récit était obscurcie par le fait que la texture et la qualité du son, le « grain » et la culture qui lui sont propres, ne pouvaient être soumis à une batterie de tests avant l'achèvement de la table. Cette obscurité était amplifiée par un second facteur. Les ondes sonores préenregistrées pouvaient également être transformées par des structures ou architectures conçues en fonction des messages qu'elles portent, avec risque de rebondissement, d'écho, d'amplification, de transformation ou de distorsion du contenu à travers l'articulation symbolique de structures et médias concrets; une mise en contexte élargissant ainsi la matrice culturelle fondamentale d'une œuvre de façon inhabituelle. Comme dans le cas de la série **Matrix for Yellow Light**, cette articulation peut engendrer un rapport particulier qui régit le récit: une fois mise en place par des technologies d'enregistrement, la voix humaine était non seulement affranchie de ses paramètres originaux: elle était également modulée par sa trajectoire dans un nouvel environnement autoréflexif. Ces transformations ont produit une sorte de carte ou de matérialisation acoustique d'un espace métadiscursif parallèle, un lieu de fusion de deux dimensions sensorielles (visuelle/acoustique) et deux modes d'exploration/articulation d'idées exclu-

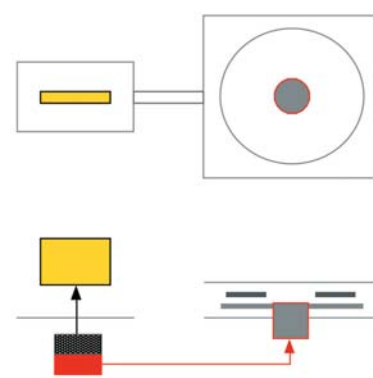


MATRIX FOR YELLOW LIGHT, 2004-2005



- computer screen
- computer & audio hardware
- audio cable
- computer cable
- speaker
- microphone
- glass cylinder

MATRIX FOR YELLOW LIGHT, 2005



- computer screen
- computer & audio hardware
- computer cable
- speaker
- spinning disc
- audio cable

The cylinder/turntable structure/mechanism operates to transform acoustic data by mixing it with visual data of a different, symbolic order. The spectator is presented with a concentrated visual proposition that accompanies the unfolding narrative from beginning to end. However, the proposition is of a different, symbolic order from the one that is embodied in the table's generic form. Although the table clearly belongs to the category 'table,' there are technical and symbolic elements that are integrated into its structure in ways that transform it into a fictional, as opposed to a utilitarian, workspace. The glass turntable supports four stainless steel figures, each body deployed head-first around the speaker. The turntable and figures spin around the aural axis at approximately 78 rpm. Each head is drilled through in a way that suggests that it is hollow or empty. Even though the figures are spinning—and are thus more or less invisible to the gaze, except when fixed into view by the blinking eye—the rotating hollow spaces create a virtual ring, a hollow doughnut-shaped cavity of absence in their orbit through space. This cavity serves as a parallel or duplicate symbolic space for the deployment of the narrative. It is in this sense of a parallel symbolic space that the sounds from the speaker can be said to have the possibility of passing through each figure's head, through the cavity of its brain, the matrix of its consciousness, while the heads are fused together and a common hollow passage is created between and beyond them. If this is the case, then the sounds generated by the speaker (the narrative) exist within the space of each mind and that of a common collective 'mind.'

Clearly, the spaces of narration are 'dislocated' by the spinning turntable, like the density of each metal figure is etherealized and blurred into a common perceptual space that floats just above the spinning glass disc. Narrative, minds, and bodies merge into a specific multi-sensory threshold of perception within the confines of a particular experimental situation. Not

sifs. Cette fusion a produit une paraculture distincte, le produit d'une distorsion structurale et idéationnelle d'espaces fictifs parallèles.

Le cylindre/platine/mécanisme transforme les données acoustiques en les mélangeant avec des données visuelles d'un ordre différent, symbolique. Le spectateur se voit offrir une proposition visuelle sous une forme concentrée qui accompagne le déroulement du récit, du début à la fin. La proposition est cependant d'un ordre différent de celui incarné dans la forme générique de la table. Bien que la table appartienne clairement à la catégorie «table», l'intégration de certains éléments symboliques et techniques dans sa structure la transforme en un espace de travail fictif plutôt qu'utilitaire. La platine de verre supporte quatre figures en acier inoxydable, chacune déployée tête première autour du haut-parleur. La platine et les figures tournoient autour de l'axe sonore à environ 78 tours/minute. Chaque tête est percée de manière à suggérer qu'elle est creuse ou vide. Même si les figures tournoient et, partant, sont plus ou moins visibles sauf lorsque figées par un clignotement de l'œil, les espaces creux en rotation créent un anneau virtuel, une cavité d'absence en forme de beigne dans leur orbite à travers l'espace. Cette cavité sert d'espace symbolique parallèle ou double pour le déroulement du récit. C'est dans ce sens d'espace symbolique parallèle qu'on peut prétendre que les sons provenant du haut-parleur ont la possibilité de traverser la tête de chaque figure, de traverser la cavité de son cerveau, la matrice de sa conscience, tandis que les têtes fusionnent et qu'un passage creux commun se crée entre elles et au-delà. Si tel est le cas, les sons produits par le haut-parleur (récit) existent à l'intérieur de chacun des cerveaux et à l'intérieur d'un «cerveau» collectif.

Les espaces de narration sont manifestement «déplacés» par la platine tournante, de la même manière que la densité de chacune des figures en acier inoxydable est

only is there a loss of generic form, but bodies, minds, and narrative have dematerialized in a space governed by a circular field of golden light, the echo of the glowing yellow field of colour that periodically appears on the screen of the PowerPoint presentation. (In the case of the spinning disc, the spectator's gaze is always mediated by the cylinder's semi-transparent gold-tinted walls.) Note that many of these fields appear in the presence of the audio narrative that is transmitted from within the semi-transparent gold-tinted glass cylinder to the exterior environment, in which the spectator is situated, to occupy it with its intangible presence—like the colour of radium can occupy a mind or intelligence light itself. If the narrative can occupy the metallic, yet virtual, cavity of a brain at the same time as it permeates a spectator's mind, then is it not possible that the spectator has merged to a degree with the figures that exist at a precise threshold of visibility? How does this possibility transform the viewer's spatial relationship to the work as well as a spectator's existential relationship to it? Could it be that 'inside' and 'outside' exist at the same sensory threshold—at the threshold of its possibility? If this is the case, then the spectator's mind might also be temporarily relocated within the cylinder, in the blurred threshold space that has been conjured up in its interior, occupying at any and all moments one and four minds as well as the place of one and four bodies, just as an observer's eye is transfixed by a spinning, mesmerizing form.

The second work in the series explores a different form of table and context for the spinning turntable. The work pivots on a single speaker/turntable structure that is placed between two horizontal square planes of glass supported on four legs. The turntable element is composed of a spinning semi-transparent gold-tinted disc that supports four stainless steel figures. Thus the narrative is not subject to the same presentation/playback parameters and conditions of existence as it is in the

sublimée et s'estompe dans un espace perceptuel commun qui flotte au-dessus du disque de verre en rotation. Récit, esprits et corps fusionnent en un seuil de perception multisensoriel dans les limites d'une situation expérimentale donnée. Non seulement y a-t-il perte de forme générique, mais les corps, les esprits et le récit se sont dématérialisés dans un espace régi par un champ circulaire de lumière dorée, l'écho du rayonnement du champ de couleur jaune qui apparaît périodiquement à l'écran durant la présentation PowerPoint. (Dans le cas du disque en rotation, le regard du spectateur est toujours médiatisé par les parois semi-transparentes teintées or du cylindre.) Il convient de noter qu'un grand nombre de ces champs apparaissent en présence du récit audio qui est transmis du cylindre de verre semi-transparent teinté or au mouvement extérieur, où se trouve le spectateur, pour l'occuper de sa présence intangible — de la même manière que la couleur du radium peut occuper un esprit ou un cerveau. Dans le mesure où le récit peut occuper la cavité métallique, mais néanmoins virtuelle d'un cerveau en même temps qu'il s'imprègne dans l'esprit du spectateur, n'est-il pas possible que le spectateur ait fusionné avec les figures qui existent à un seuil précis de visibilité? De quelle façon cette possibilité transforme-t-elle le rapport spatial du spectateur avec l'œuvre de même que son rapport existentiel avec celle-ci? L'intérieur et l'extérieur existent-ils au même seuil sensoriel, au seuil de sa possibilité? Si tel est le cas, l'esprit du spectateur pourrait lui aussi être temporairement localisé à l'intérieur du cylindre, dans l'espace-seuil trouble qui a été évoqué dans son intérieur, occupant à n'importe quel moment un esprit ou quatre esprits de même que la place d'un corps ou de quatre corps, de la même façon que l'œil de l'observateur est hypnotisé par une forme qui tourne.

La seconde œuvre dans la série explore une forme différente de table et de contexte pour la platine tournante. L'œuvre tourne sur une structure haut-par-

first version. The new logic and design parameters generate a new relationship between the PowerPoint presentation's visual and acoustic components and the idea of a table. The table is scaled down in order to draw the spectator into the narrative in a more intimate way. Its clear, unencumbered surface resonates more accurately with the generic two-dimensional surface of the utilitarian form of the table that we are most familiar with. Acoustic clarity heightens the presence of the human voice and the absence of the body, while the play between the spinning figures and the gold-tinted turntable/yellow PowerPoint fields remain to pervert any conventional engagement with the work.

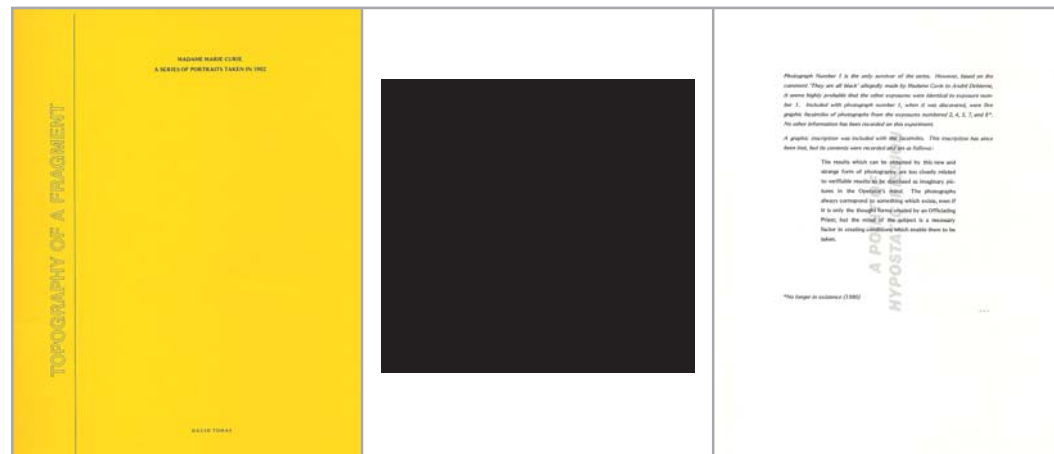
The **Matrix for Yellow Light** series provides answers to the following questions: Given the table's invisible presence at a fiction's written origin, and once one decides to acknowledge its presence, how does one create an interface between an idea/form of table that takes account of the possibilities embodied various technologies of representation and a fiction that is itself subject to formal permutations depending on medium and paradisciplinary viewpoint? How does one integrate knowledge with the conventional and transdisciplinary/transcultural spaces of its production and methods of presentation? Each work provides a different answer to these questions.

leur/platine unique installée entre des plaques de verre. La platine tournante (semi-transparente teintée or) soutient quatre figures en acier inoxydable. Le récit n'est donc pas assujéti aux mêmes paramètres de présentation/lecture et conditions d'existence que dans la première version. La nouvelle logique et les nouveaux paramètres de conception engendrent un rapport autre entre les éléments visuels et acoustiques de la présentation PowerPoint et la notion d'une table. La dimension de la table a été réduite afin de favoriser un dialogue plus intime entre le spectateur et l'œuvre. La surface dépouillée est davantage conforme à la surface bidimensionnelle générique de la table utilitaire que nous connaissons. La précision acoustique accentue la présence de la voix humaine et l'absence du corps, tandis que le jeu entre les figures tournoyantes et les champs teinté or de la platine et teinté jaune du PowerPoint demeurent pour travestir toute expérience conventionnelle de l'œuvre.

La série **Matrix for Yellow Light** répond aux questions suivantes: étant donné la présence invisible de la table en regard des origines écrites d'un récit en tant que document imprimé, et une fois que l'on décide de reconnaître sa présence, comment doit-on s'y prendre pour créer une interface entre l'idée/forme de table qui tient compte des possibilités incarnées dans diverses technologies de représentation et un récit qui est lui-même assujéti aux permutations formelles selon le médium et le point de vue paradisciplinaire? Comment doit-on s'y prendre pour intégrer le savoir avec les espaces conventionnels et transdisciplinaires/transculturels de sa production et de ses méthodes de présentation? Chacune des œuvres propose une réponse différente à ces questions.

## TOPOGRAPHY OF A FRAGMENT/MATRIX FOR YELLOW LIGHT SERIES

- **Topography of a Fragment: Madame Marie Curie, A Series of Portraits Taken in 1902, 1981, independent publication.**



- **Topography of a Fragment: Madame Marie Curie, A Series of Portraits Taken in 1902, 1984, two-channel audiotape (transferred to CD), 66 minutes, 16 seconds.**

Narration: Susan Potvin  
Audio Engineers: Robert Nation,  
Joseph Vaughan

- **Matrix for Yellow Light, 2004, two-channel audio recording, 24 minutes, 12 seconds.**

Narration: Houri Abdalian  
Audio Engineer: Stéphane Claude

- **Matrix for Yellow Light, Automatic PowerPoint Projection, 2004. 30 minute four section loop.**

Narration: Houri Abdalian  
Audio Engineer: Stéphane Claude

## TOPOGRAPHY OF A FRAGMENT/SÉRIE MATRIX FOR YELLOW LIGHT

- **Topography of a Fragment: Madame Marie Curie, A Series of Portraits Taken in 1902, 1981, publication indépendante.**

- **Topography of a Fragment: Madame Marie Curie, A Series of Portraits Taken in 1902, 1984, bande sonore à deux canaux (transféré sur CD), 66 min 16 s**

Narration: Susan Potvin  
Ingénieurs du son: Robert Nation,  
Joseph Vaughan

- **Matrix for Yellow Light, 2004, enregistrement sonore à deux canaux, 24 min 12 s**

Narration: Houri Abdalian  
Ingénieur du son: Stéphane Claude

- **Matrix for Yellow Light, projection PowerPoint, 2004, boucle de 30 min en quatre parties.**

Narration: Houri Abdalian  
Ingénieur du son: Stéphane Claude

- **Matrix for Yellow Light, Automatic PowerPoint Installation, 2004-2005. 30-minute four-section loop. Installation composed of: anodized aluminum table, acid-etched satin-finished glass table top in two sections, semi-transparent gold-tinted soft-coated glass cylinder, acid-etched satin-finished glass turntable, four stainless steel figures, Mac mini computer, 20 inch Macintosh cinema screen, three audio speakers, amplifier, mixer, microphone, stool.**

Narration: Houri Abdalian  
Audio Engineer: Stéphane Claude  
Construction: Louis Barrette

- **Matrix for Yellow Light, Automatic PowerPoint Installation, 2005. 30-minute four-section loop. Installation composed of: two-part anodized aluminum table, double-layer glass table top (one element with an acid-etched satin finish), semi-transparent gold-tinted soft-coated glass turntable, four stainless steel figures, Mac mini computer, 20 inch Macintosh cinema screen, one audio speaker, amplifier, stool.**

Narration: Houri Abdalian  
Audio Engineer: Stéphane Claude  
Construction: Louis Barrette

- **Matrix for Yellow Light, installation PowerPoint, 2004-2005, boucle de 30 min en quatre parties. Éléments: table en aluminium anodisé, dessus de table de verre dépoli satiné et gravé à l'acide en deux sections, cylindre de verre semi transparent teinté or, platine de verre dépoli satiné et gravé à l'acide, quatre figures en acier inoxydable, mini-ordinateur Mac, écran cinéma Macintosh 50,8 cm, trois haut-parleurs, amplificateur, mélangeur, microphone, tabouret.**

Narration: Houri Abdalian  
Ingénieur du son: Stéphane Claude  
Construction: Louis Barrette

- **Matrix for Yellow Light, installation PowerPoint, 2004-2005, boucle de 30 min en quatre parties. Éléments: table en aluminium anodisé en deux sections, dessus de table de verre à double parement (un élément dépoli satiné et gravé à l'acide), platine de verre semi transparent teinté or, quatre figures en acier inoxydable, mini-ordinateur Mac, écran cinéma Macintosh 50,8 cm, haut-parleur, amplificateur, tabouret.**

Narration: Houri Abdalian  
Ingénieur du son: Stéphane Claude  
Construction: Louis Barrette

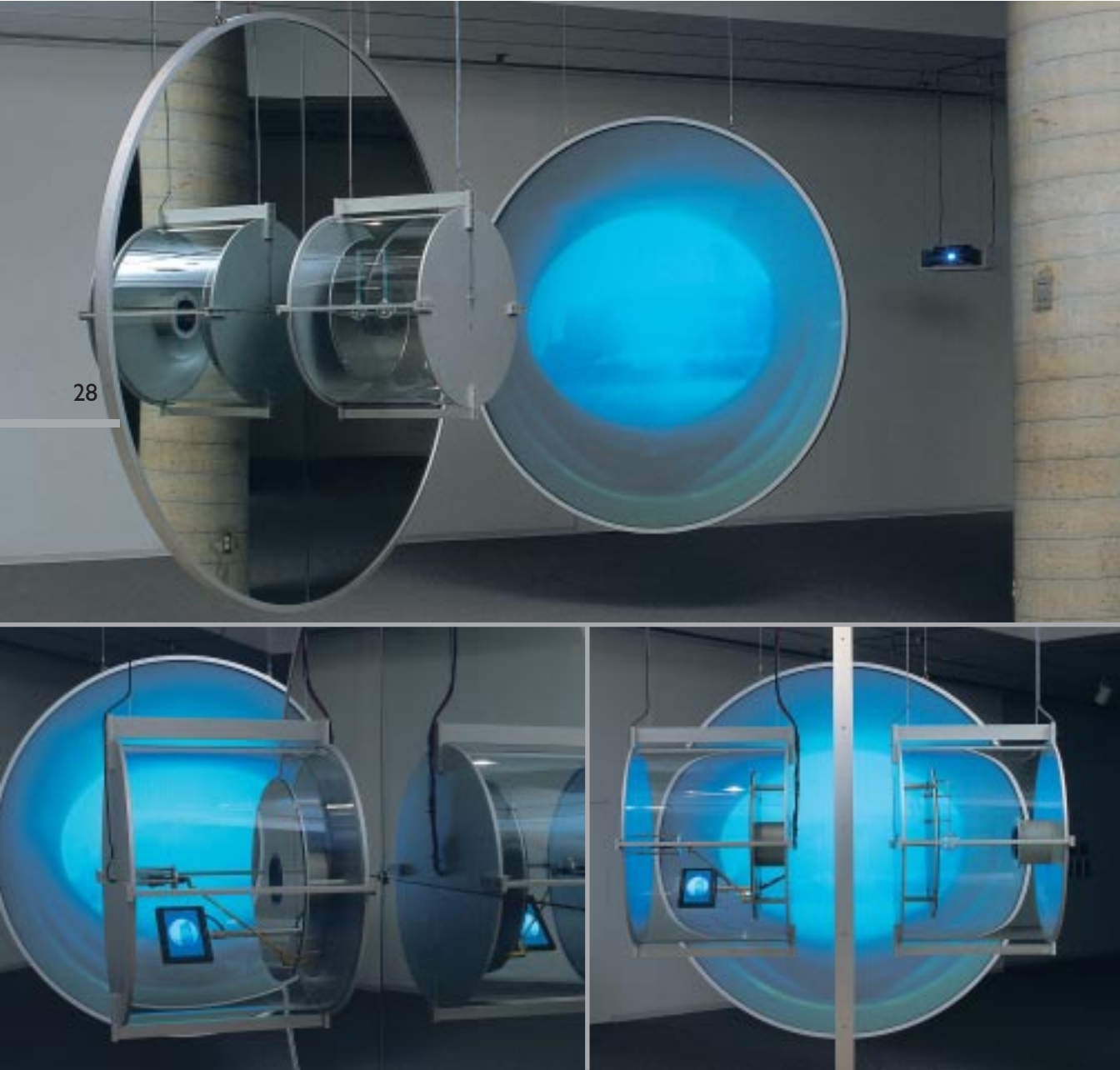
**Recent Works & Antecedents**  
**Travaux récents et antérieurs**

**Red Chair, 2005**





Not Here, Not There, 2001



28

Beckett's Eye, 2001





