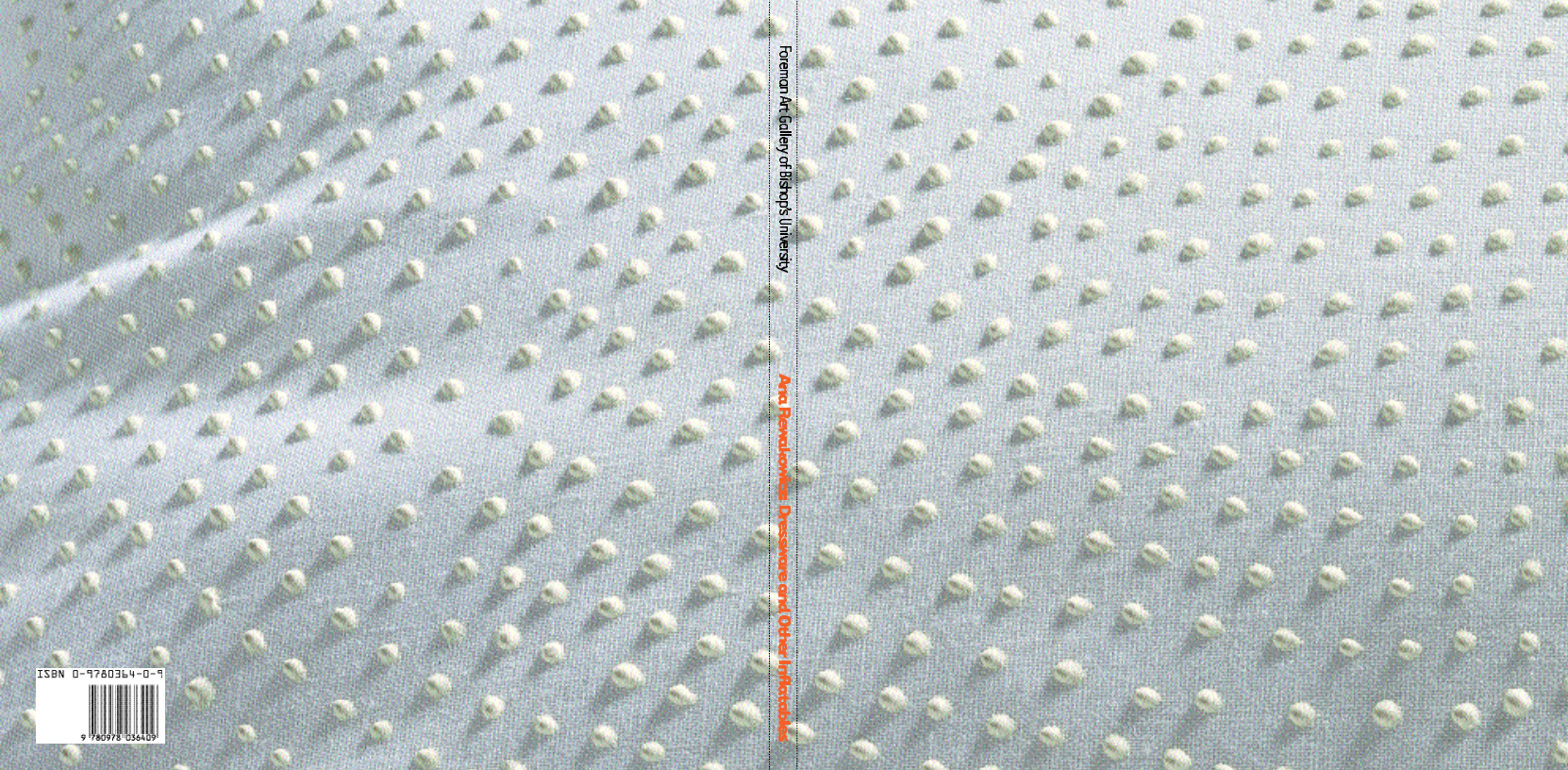
prints white glossy
silkscreened

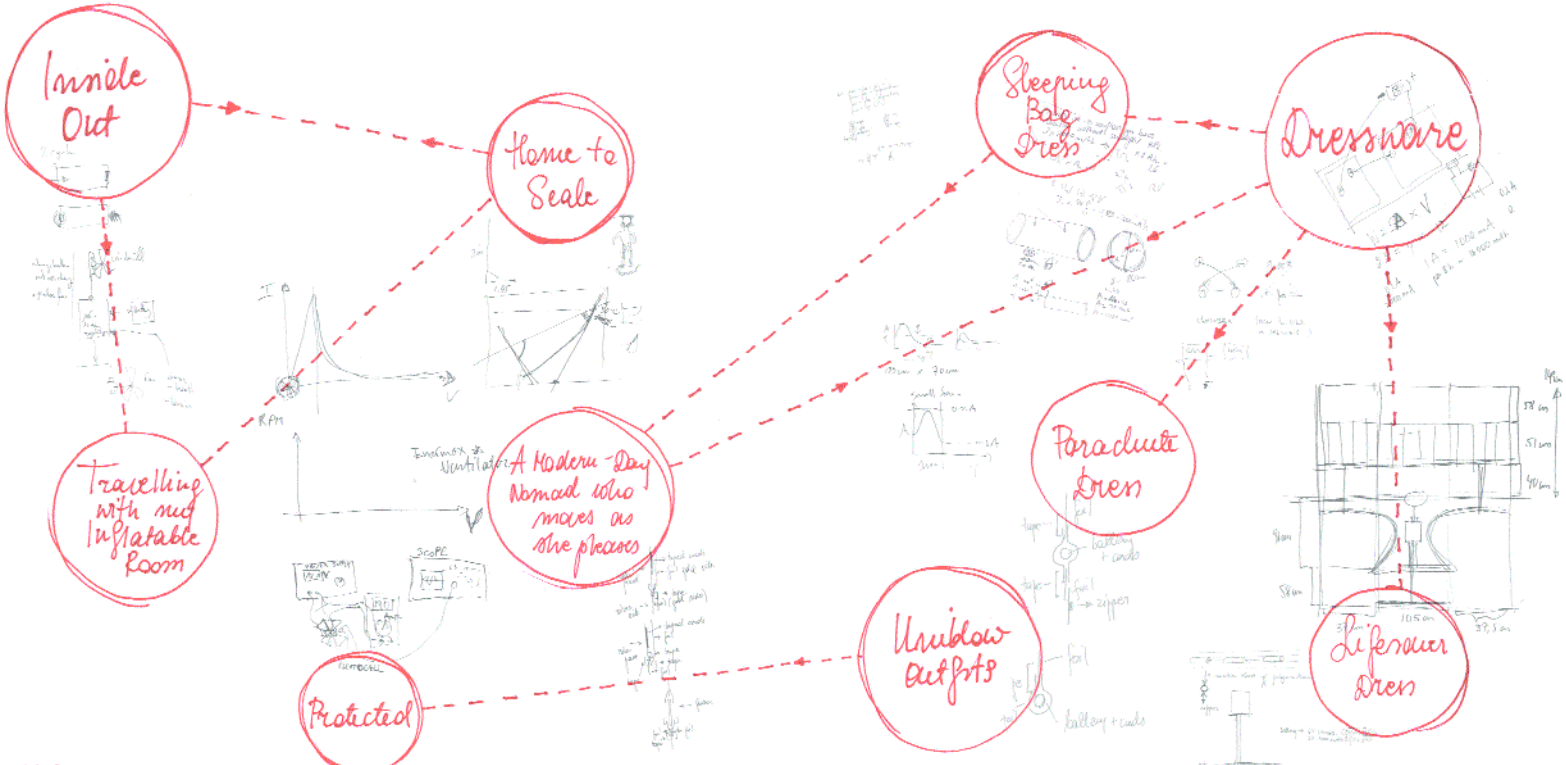
Ana Rewakowicz



ISBN 0-9780364-0-9

Foreman Art Gallery of Bishop's University

Ana Revakovitch: Dressware and Other Inflatables



AR August 20, 2006

Ana Rewakowicz

Dressware and Other Inflatables

November 23, 2005 to January 21, 2006

Curator | Ga tane Verna

Foreman Art Gallery of Bishop's University

The exhibition *Dressware and Other Inflatables* was produced by the Fo eman Art Gallery of Bishop's University, Sherbrooke, Quebec, and presented there from November 23, 2005, to January 21, 2006.

The exhibition and this publication were made possible by the generous financial support of the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts, the Senate Research Committee and the Foundation of Bishop's University.

PUBLICATION
Direction: Gaëtane Verna
Coordination: Vicky Chainey Gagnon
French translation: Gérard Boulad
French proofreading: Marie-Josée Arcand
English copyediting: Donald Pistolesi
English proofreading: Jane Jackel
Graphic design: Associés Libres Design
Printing: Marquis Imprimeur inc.
Distribution: ABC Art Books Canada, www.ABCartbookscanada.com

Cover: *Goosebumps Pillow*, 1999, fabric, paint

© Foreman Art Gallery of Bishop's University, Craig Buckley, Meredith Carruthers, Cynthia Imogen Hammond, Ana Rewakowicz, Gaëtane Verna

This book is set in RotiSemiserif and printed on Gusto Satin 100 lb .

Foreman Art Gallery of Bishop's University
2600 College Street, P.O. Box 2136
Sherbrooke, Quebec J1M 0C8
(819) 822-9600 ext. 2687
gallery@ubishops.ca
www.ubishops.ca/artgallery.htm

Curator: Gaëtane Verna
Acting Curator: Vicky Chainey Gagnon
Assistant Curator: Meredith Carruthers
Tomlinson Curatorial Intern: Rachel Harris
Gallery Attendants: Arlie Belliveau, Marie-Josée Letourneau

ALL RIGHTS RESERVED

Legal deposit, 2nd quarter, 2007
Bibliothèque nationale du Québec,
National Library of Canada

PRINTED IN CANADA

PHOTO CREDITS
Ra di Martino: page 19 (bottom)
Alan Dimmick: page 11
Eduardo Flores: page 45
Maja Kuzmanovic: pages 40-41
François Lafrance: pages 6-7, 24, 38, 64-65
Steve Leroux, courtesy of Musée de Rimouski: page 79
Guy L'Heureux: pages 13, 88, 90
Paul Litherland: pages 10, 51, 53, 60-61
Ana Rewakowicz: pages 12, 27, 28, 64, 73, 77 (left)
Roman Rewakowicz: pages 30-31
Anthony Seaberg: pages 68, 72
Paul Stewart: cover photo
Steve Topping: page 77 (right)
Richard-Max Tremblay: pages 17, 34, 35, 89
Ross Willows: pages 19 (top), 93

Library and Archives Canada Cataloguing in Publication

Rewakowicz, Ana
Ana Rewakowicz / Gaëtane Verna, curator.

Includes essays by Craig James Buckley, Meredith Carruthers and Cynthia Imogen Hammond.
Includes bibliographical references.
Catalogue of an exhibition held at the Foreman Art Gallery of Bishop's University, Nov. 23, 2005-Jan. 21, 2006.
ISBN 0-9780364-0-9

1. Rewakowicz, Ana--Exhibitions. 2. Clothing and dress in art--Exhibition s. I. Hammond, Cynthia Imogen, 1969- II. Verna, Gaëtane, 1965- III. Buckley, Craig James, 1974- IV. Carruthers, Meredith, 1975- V. Foreman Art Gallery VI. Title.

N6549.R484A4 2006 709'.2 C2006-901103-6

Table of Contents

5 Acknowledgements

8 A Modern-day Nomad
15 Une nomade des temps modernes
Ga tane Verna

22 Dressware and Other Inflatables
26 Dressware et autres sculptures gonflables
Meredith Carruthers

DRESSWARE 31

42 An Architecture of Affect
50 Une architecture de l'affect
Cynthia Imogen Hammond

INSIDE OUT 61

68 Between Object and Process
76 Entre l'objet et la d marche
Craig Buckley

UNIBLOW OUTFITS 87

92 Notes on the Artist
96 List of Exhibited Works
97 Artist's Acknowledgements
98 Notes on the Contributors

Acknowledgements

The Foreman Art Gallery of Bishop's University is proud to present the first solo catalogue on multidisciplinary artist Ana Rewakowicz. Sincere thanks to the contributing authors Craig Buckley, Meredith Carruthers and Cynthia Imogen Hammond for their thoughtful and forthright analysis of Rewakowicz's wide-ranging practice. We are grateful to Ana Rewakowicz for her commitment and dedication to the realization of the exhibition and this publication. We also wish to express our appreciation to Associés Libres Design for the outstanding quality of their design and to Vicky Chainey Gagnon for the coordination of the project.

It would not have been possible to produce the exhibition and catalogue without financial assistance from the Canada Council for the Arts, the Conseil des arts et des lettres du Québec and the Senate Research Committee at Bishop's University. We thank them for their generous support.

In closing, I would like to express my personal gratitude and sincere appreciation to my family and to my colleagues at the Foreman Art Gallery and Bishop's University.

Gaëtane Verna
Curator
Foreman Art Gallery of Bishop's University

A Modern-day Nomad

Both an exhibition catalogue and a monograph presenting Ana Rewakowicz, this book will give readers an opportunity to reflect on the artist's multidisciplinary and multifaceted output. As curator of the exhibition ***Dressware and Other Inflatables*** and director of the present publication, my intention has been to research Rewakowicz's entire practice up to now in order to make a first substantial contribution to the understanding of her work in the context of the Canadian and international contemporary art scene.

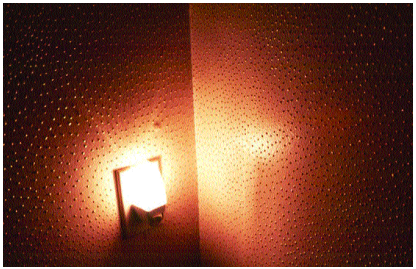
Ana Rewakowicz is a Polish-born Canadian artist of Ukrainian origin. I became aware of her work in 2001, at ***Tissus urbains***, a group exhibition by the Société des arts technologiques in Montreal, where she presented ***Uniblow Outfits***, two inflatable rubber latex suits that visitors were invited to put on and walk around the gallery in, which caused the suits to inflate through the action of built-in shoe-pumps. The same year, I encountered her work in another Montreal group exhibition, ***Oasis***, at the Liane and Danny Taran Gallery of the Saidye Bronfman Centre. There, she exhibited ***Inside Out***, a significant piece that had been executed by painting the surface of a room with ten coats of liquid latex over a three-week period, thereby creating a skinlike portable impression of the room's interior. Next, during a six-week residency at La Chambre Blanche in Quebec City, Rewakowicz finished the inflated modular sculpture into a buoyant, sensory space that visitors were invited to enter.

In the course of a studio visit in early 2002, the artist and I discussed the possibility of working together on an exhibition that would survey the work she had done with latex and inflatable objects – an important cycle that was coming to an end. The exhibition's title, ***Dressware and Other Inflatables***, indicates our original intention of presenting Rewakowicz's ***Dressware*** project, which was inspired by Archigram's concept of "clothing for living in."[1] As the exhibition took shape, it seemed important not only to present the final ***SleepingBagDress Prototype*** (a multipurpose kimono-dress that, when inflated, becomes a cylinder inhabitable by two people), along with drawings of the ***LifesaverDress*** and

Previous page:
Dressware and Other Inflatable, installation view of the exhibition at the Foreman Art Gallery of Bishop's University, 2005–2006

Opposite page:
Strawberry Splash and Citric Lemonade, 1999; C-print, 66 x 91 cm

Come Closer (detail), site-specific installation in a rooming house, Montreal, 1999; fabric paint, audio



ParachuteDress,[2] but also to find a way to include the work that led to this series. The catalogue was thus planned not only as a record of the exhibition but also as a monograph documenting and interpreting the artist's production of site-specific and performance-related works, from earlier experiments like ***Goosebumps Pillow*** (1999), ***Untitled (Inflatable Mattress)*** (1998), ***Goosebumps-wear*** (1999), ***Come Closer*** (1999), ***Sonar*** (2001), ***The Occupants*** (2002), ***Ice Bubble*** (2003) and ***Ice Domes*** (2005) to the most recent pieces, like ***Conversation Bubble (Family Therapy Room)*** (2006). The artist's site-specific performance practice was presented by way of ***Travelling with My Inflatable Room*** and ***A Modern-day Nomad Who Moves as She Pleases*** – videos that demonstrate how two of the artworks functioned.

* * *

The three prototypes of the ***Dresswar***e series are clothing and habitats as well as artworks and an expression of ideas developed through research aimed at seeking sustainable solutions to these challenges. The garments' multiple applications include that of a flexible shelter that can serve as portable architecture.

The question of habitat resonates differently according to whether one is an immigrant, an urban or rural dweller, situated in North America, Europe or elsewhere in the world. Because of her personal itinerary, Ana Rewakowicz has a profound awareness of contemporary human realities far beyond the borders of Canada. With the renewed discussion of globalization, demographics and environment, her work is in tune with issues it behooves us to investigate seriously, for they lie at the root of human survival. Also embedded in her current work are such contemporary concerns as the impact of violence, escalating urbanism, political instability and their inevitable effects on the presentation and preservation of all forms of cultural expression.

Rewakowicz's work is clearly influenced and fuelled by science and technology. To create her pieces, the artist immerses herself in research to become akin to an inventor. Her choice of latex has had a fundamental impact on her ability to create, present and ensure the lifespan of works like the ***Uniblow Outfits*** and ***Inside Out***.[3] Artists working with new media run the risk of producing formalist works limited to an exploration of the concepts and mediums being used. However, the emergence of a successful cross-disciplinary artwork requires that the materials be transcended in order to bring in emotions that go beyond a mere interest in technology and to present works that bridge art, science, technology, performance, beauty and experience all at once.

What fascinates me about Rewakowicz's work is the way she incorporates theory without letting it assume priority over the material register of the object itself. Concept and fabrication are thought-provokingly combined into an intriguing multilayered work. ***Inside Out*** provides a revealing example of the interplay of these two elements. In 2001, visitors were encouraged to step into this latex imprint of a room and experience it from the inside. Then in 2005, for technical and conservation reasons, the work became a traditional sculpture in the round that visitors could only contemplate. The utopian experimental nature of the initial piece was thus revealed. Nevertheless, a second work, the video ***Travelling with My Inflatable Room***, presents the performance aspect and real-life use of this portable room, taking us on a month-long east-to-west journey across Canada in which the artist explores the notion of home as a portable habitat that can go beyond the walls of the architecture that "encloses" it. Her personal trajectory – she was born in Poland, moved to Toronto and now lives in Montreal – has shaped her reality, and her artwork reflects an at times

Goosebumpswear (detail), 1999; rubber latex

The Occupants, site-specific installation in a private apartment, Montreal, 2002; meteorological balloons

utopian attempt to find answers to the question of belonging and identity, which she sees not as fixed states but fluid, able to transform the imprint of this room into a metaphor for the imprint of memory. The use of latex's "second skin" effect draws attention to the fragility of the human body, extending the metaphor to encompass the idea of the womb, the only home common to us all.

With *SleepingBagDress Prototype* and *A Modern-day Nomad Who Moves as She Pleases*, Rewakowicz clearly expands the scope of her artistic practice, bringing together art and science to reveal the ties that have always existed between them. In the first work, she presents a functional portable dwelling; in the second, she reuses it as a performative work: inside *SleepingBagDress Prototype*, she conducted brief interviews on people's favourite places in Mexico, collecting personal stories and ideas about belonging in the language of the interviewee's choice. The video documentation from these interventions is projected into a large-scale replica of the *SleepingBag Dress Prototype* cylinder.

One of her most recent works, *Conversation Bubble (Family Therapy Room)*,[4] involves yet another inflatable structure, this one requiring five people to function. The participants are bound together, breathing the same air while they share the space within a transparent bubble. Their heads remain free, but the rest of their bodies is pressed between two layers of vinyl. None of the participants is independent. Anyone who wishes to leave the common unit must convince the other four. Unanimous agreement is required to end or prolong the performance.

In her site-specific works, performances and sculptures, Ana Rewakowicz is in constant interaction with her audience, conducting interviews and occupying public spaces. In doing so, she exposes the process and blurs the boundary between spectator, artwork and the act of exhibiting. In viewing her videos, we move toward a better understanding of the fact that all levels of her work involve the direct exploration of social space and an artist's ability to engage in the creation of an unalienated community. She forces us to reflect on the spaces we inhabit and raises questions of social interaction, community and habitat, pushing us to consider such basic aspects of everyday life as sleeping and dressing, in an architectural structure we commonly call home – a haven of safety and comfort, however, that many people still sadly lack. Her interest in the precariousness of the living conditions of certain populations, together with her experiments in finding space and shelter solutions within evolving nomadic

urban or rural lifestyles, can be linked to the preoccupations of artists like Absalon, who is best known for his series of sculptural works *Cellules* (1991-1993) – structures designed on human dimensions, which he meant to be installed in various cities, including Frankfurt, Paris, Tel Aviv and Zurich.[5] Absalon shared Rewakowicz's interest in prototypes for living quarters, and like her, he intended to inhabit these cells himself. Another artist who comes to mind is Lucy Orta,[6] whose socially engaged site-specific performances and actions are combined with notions of protective clothing and modular architecture, such as her *Refuge Wear*, a series of clothing that addresses homelessness and nomadism.

Ana Rewakowicz's work is context- and content-driven and clearly conveys her quest for solutions that will provide a closer look at human interaction processes in public and private spaces. Her personal migration has had a direct impact on the way she conducts her career and on the type of works and projects she undertakes.

Gaëtane Verna

Notes

1. Formed in the 1960s, Archigram was a futurist, anti-heroic, pro-consumer architectural group based at the Architectural Association, London. They drew inspiration from technology to create a new reality, expressed through hypothetical projects focused on survival technology.
   Such ideals can be linked to other 1960s groups. Ant Farm, for example, was founded by Doug Michels and Chip Lord as an architecture and design group in 1968. The collective, whose base shifted between San Francisco and Houston, considered itself part of the cultural underground. In their early years, Ant Farm set out to create a new architecture suited to an alternative, nomadic lifestyle.
   The Situationist International was an intellectual movement with strong Marxist influences. One of its foremost spokesmen was Guy Debord. The Situationist International attacked capitalism, using aesthetics and Marxist theory to abolish the notion of art as a separate, specialized activity and weave it instead into the very fabric of everyday life.
2. Although we had hoped to include these two works in the exhibition, they were still on the drawing-board at that time.
3. Latex has many uses, from clothing to paint. Found in nature as the milky sap of various plants, it coagulates when exposed to air. This sap may be processed into a thin stretchy material, also referred to as latex. A less refined form of latex rubber may be made synthetically.
4. *Conversation Bubble (Family Therapy Room)* was produced at the Art Omi International Artists Residency in Omi, New York, in 2006.
5. The French-Israeli artist Absalon (Eshel Meir) (1964-1993) exhibited internationally. His works' structure recalls the simple forms of modernist architecture. It also recalls the impact of technology in the twentieth century, mimicking a space capsule or nuclear shelter.
6. Born in Great Britain, Lucy Orta lives and works in Paris. She studied fashion design at Nottingham Polytechnic. Her work has been exhibited at such prestigious venues as the Venice Biennale (1995), the Johannesburg Biennale (1997) and, more recently, the Barbican Centre in London.

Une nomade des temps modernes

À la fois catalogue d'exposition et monographie sur Ana Rewakowicz, cet ouvrage donne aux lecteurs l'occasion de se pencher sur la production multidisciplinaire et multiforme de cette artiste. En ma qualité de commissaire de l'exposition *Dressware et autres sculptures gonflables* et de directrice de cette publication, j'ai voulu revisiter toute la pratique artistique de Rewakowicz à ce jour, dans l'idée d'apporter une première et sérieuse contribution à l'interprétation de son œuvre dans le contexte de la scène artistique contemporaine, tant sur le plan canadien qu'international.

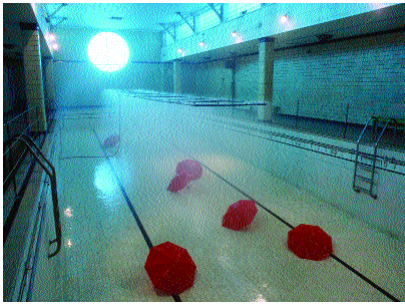
Ana Rewakowicz est une artiste canadienne née en Pologne et d'ascendance ukrainienne. J'ai eu connaissance de son travail en 2001 en voyant *Tissus urbains*, exposition collective de la Société des arts technologiques de Montréal; dans cette exposition, elle présentait *Uniblow Outfits*, deux vêtements en latex qui se gonflaient sous l'action de pompes à air encastrées dans la partie chaussures, quand les visiteurs qui les avaient endossés se promenaient dans la galerie. La même année, je suis tombée de nouveau sur l'une de ses œuvres dans une autre exposition de groupe intitulée *Oasis*, à Montréal, à la Galerie Liane et Danny Taran du Centre Saidye Bronfman. L'œuvre qu'elle y présentait, *Inside Out*, était une pièce imposante qu'elle avait réalisée en recouvrant la surface d'une chambre de dix couches de latex liquide sur une période de trois semaines, créant ainsi de l'intérieur de cette chambre une impression en simili-peau transportable. Par la suite, au cours d'une résidence de six semaines à la Chambre Blanche à Québec, Rewakowicz reprit cette sculpture modulaire gonflée et l'acheva en en faisant un espace sensoriel flottant dans lequel les visiteurs étaient invités à pénétrer.

Au cours d'une visite d'atelier au début de 2002, l'artiste et moi-même avons discuté d'une possibilité de collaboration sur un projet d'exposition qui passerait en revue l'œuvre qu'elle avait accomplie avec les objets gonflables et le latex – ce qui représentait un cycle important d'activités dont le terme était en vue. Le titre de cette exposition, *Dressware et autres objets gonflables*, indiquait

notre intention de départ, qui était de présenter le projet *Dressware* de Rewakowicz, projet qui lui avait été inspiré par le concept d'Archigram, «Vêtements à habiter[1] ». À mesure que le projet prenait corps, il nous a semblé important, non seulement de présenter la version définitive de *SleepingBagDress Prototype* (un vêtement kimono multifonctionnel qui, gonflé, devient un cylindre que deux personnes peuvent habiter), en même temps que les dessins de deux autres « vêtements», le *LifesaverDress* et le *ParachuteDress*[2], mais aussi de trouver le moyen d'y inclure les travaux qui ont mené à cette série. C'est ainsi qu'a été planifié le catalogue qui devait servir d'abord à conserver un témoignage de l'exposition et ensuite de document monographique et interprétatif de la production de l'artiste en matière d'œuvres réalisées in situ et sous l'angle de la performance, depuis ses premières expériences comme ***Goosebumps Pillow*** (1999), ***Untitled (Inflatable Mattress)*** (1998), ***Goosebumpswear*** (1999), ***Come Closer*** (1999), ***Sonar*** (2001), ***The Occupants*** (2002), ***Ice Bubble*** (2003) et ***Ice Domes*** (2005), jusqu'aux pièces les plus récentes, telles que ***Conversation Bubble (Family Therapy Room)***, de 2006. La partie «performance in situ» de l'artiste se présentait sous forme de deux vidéos, ***Travelling with My Inflatable Room*** et ***A Modern-day Nomad Who Moves as She Pleases***, façon de montrer comment fonctionnent ces œuvres d'art.

* * *

Les trois prototypes de la série *Dressware* sont des vêtements et des «habitats», tout en étant des œuvres d'art et l'expression d'idées élaborées à partir de recherches visant à trouver des solutions durables à de tels défis. Les applications multiples des vêtements consistent, notamment, à offrir un abri flexible qui servira au besoin d'architecture portable. La question de l'habitat soulève diverses résonances selon que l'on a affaire à un immigrant, un citadin ou un paysan, quelqu'un qui vit en Amérique du Nord, en Europe ou autre part dans le monde. Dans le cas d'Ana Rewakowicz, son itinéraire personnel lui a conféré une conscience aiguë des réalités humaines de notre époque, bien au-delà des frontières du Canada. Avec la reprise des débats sur la mondialisation, la démographie et l'environnement, son œuvre se trouve à l'écoute des questions qu'il importe de traiter avec sérieux, car elles sont à la base de la survie du genre humain. D'autres questions d'actualité sont également enchâssées dans les travaux qui l'occupent actuellement, des questions comme les conséquences de la violence,

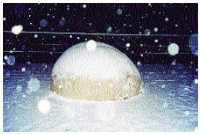


Sonar (collaboration with Ingrid Bachmann and Lorraine Oades), site-specific installation, Piscine Saint-Michel, Montreal, 2001; mist, sensors, digital control, audio

l'urbanisation galopante, l'instabilité politique, avec leurs inévitables effets sur la présentation et la préservation de toutes les formes d'expression culturelle.

Visiblement influencée par la science et la technologie, l'œuvre de Rewakowicz s'alimente à ces sources. Au moment de créer ses pièces, l'artiste se plonge dans la recherche au point de pouvoir être comparée à un inventeur. Son choix du latex[3] a eu une incidence primordiale sur sa capacité de créer, de présenter et de garantir la durée d'œuvres telles que ***Uniblow Outfits*** et ***Inside Out***. Les artistes qui travaillent avec les nouveaux médias et les arts technologiques courent le risque de produire des œuvres formalistes, limitées à une exploration des concepts et des techniques employés. Toutefois, pour être promise au succès, l'émergence d'une œuvre d'art interdisciplinaire exige que la matière soit transcendée afin de provoquer des émotions qui dépassent le simple intérêt pour la technologie et offrir des œuvres qui fassent le lien entre l'art, la science, la technologie, la performance, la beauté et l'expérience en un tout bien conçu.

Ce qui me fascine dans l'œuvre de Rewakowicz, c'est la façon dont elle intègre la théorie sans lui permettre de prendre le pas sur la texture matérielle



Ice Bubble, 36-hour performance, Banff Centre for the Arts, 2003; meteorological balloon, water spray-bottle (C-prints, 40 x 60 cm)

Opposite page:
Conversation Bubble (Family Therapy Room), performance with an inflatable object, Art Omi, Omi, New York, 2006; vinyl, blower

de l'objet même. Le concept et la fabrication se combinent astucieusement au sein d'une œuvre captivante qui se décline sur plusieurs couches. ***Inside Out*** nous offre un exemple révélateur de l'interaction de ces deux éléments. En 2001, on encourageait les visiteurs à pénétrer dans ce relief de chambre en latex et à l'expérimenter de l'intérieur. Par la suite, en 2005, pour des raisons techniques et de conservation, l'œuvre devint une sculpture traditionnelle autonome que les visiteurs ne pouvaient que contempler. C'est ainsi que se révéla la nature expérimentale utopique de la pièce initiale. Une deuxième œuvre, la vidéo ***Travelling with My Inflatable Room***, présente l'aspect « performance » de cette chambre transportable et la façon de l'utiliser dans la vie pratique : au cours d'un voyage d'un mois à travers le Canada, d'est en ouest, l'artiste a exploré la notion d'un foyer perçu comme un habitat transportable pouvant aller au-delà des murs de l'architecture qui le « renferme». Le cheminement personnel de Rewakowicz – elle est née en Pologne, a déménagé à Toronto et vit maintenant à Montréal – a façonné sa réalité, et sa démarche artistique traduit une tentative parfois utopique de trouver des réponses aux questions d'appartenance et d'identité, questions ", capables de transformer le relief de cette chambre en une métaphore pour l'empreinte de la mémoire. L'emploi de l'effet «seconde peau » du latex attire l'attention sur la fragilité du corps humain, poussant la métaphore jusqu'à englober l'idée de l'utérus, seul «foyer» qui soit commun à nous tous.

Avec ***SleepingBagDress Prototype*** et ***A Modern-day Nomad Who Moves as She Pleases***, Rewakowicz élargit clairement la portée de sa démarche artistique, faisant se rejoindre l'art et la science pour nous faire découvrir les liens qui ont existé de tout temps entre ces deux disciplines. Dans la première œuvre, elle nous présente une habitation fonctionnelle transportable; dans la deuxième, elle s'en sert à nouveau comme d'une œuvre «performative » : à l'intérieur du ***SleepingBagDress Prototype***, elle mène de brèves entrevues portant sur les sites du Mexique que les gens préfèrent, recueillant des récits de caractère personnel et des idées sur la question de l'appartenance exprimés dans la langue choisie par la personne interrogée. L'information vidéo qui résulte de ces interventions est ensuite projetée sur une réplique à grande échelle du cylindre du ***Sleeping-BagDress Prototype***.

Une de ses toutes dernières œuvres, ***Conversation Bubble (Family Therapy Room)***[4], fait intervenir encore une autre structure gonflable, mais cette fois, pour qu'elle fonctionne, elle exige cinq personnes. Les participants sont rattachés les

uns aux autres, respirant le même air tandis qu'ils se partagent l'espace à l'intérieur d'une bulle transparente. Leur tête demeure libre, mais le reste de leur corps est compressé entre deux couches de vinyle. Aucun des participants n'est indépendant. Si l'un d'entre eux désire quitter l'unité commune, il doit en convaincre les quatre autres. Le consentement unanime est exigé si l'on désire mettre un terme à la performance ou la prolonger.

Dans ses œuvres exécutées in situ, sculptures ou performances, Rewakowicz est en constante interaction avec le public, selon qu'elle mène des entrevues ou qu'elle occupe un espace public. Ce faisant, elle met à nu son mode d'opération et brouille les limites entre le spectateur, l'œuvre d'art et l'acte consistant à exposer. Quand on visionne ses vidéos, on avance vers une façon de mieux comprendre le fait que son œuvre, à tous les niveaux, met en jeu une exploration directe de l'espace social et le pouvoir qu'a l'artiste de s'engager dans la création d'une communauté exempte de toute aliénation. Elle nous oblige à réfléchir sur les espaces que nous habitons et soulève des questions sur l'interaction sociale, la communauté et l'habitat, en nous poussant à considérer certains aspects essentiels de notre quotidien, comme le fait de dormir ou de se vêtir, à l'intérieur d'une structure architecturale que nous appelons communément notre foyer – ce port d'attache sécuritaire et confortable, même si tant de gens en sont encore malheureusement dépourvus. L'intérêt qu'elle porte à la précarité des conditions d'existence de certaines populations, associé aux expérimentations qu'elle a faites pour trouver des solutions d'espace et d'abri dans le cadre de styles de vie nomades, urbains ou ruraux en pleine évolution, tout ceci rejoint sans doute les préoccupations d'artistes tels qu'Absalon, bien connu pour la série d'œuvres sculpturales intitulée *Cellules* (1991-1993) – ces structures conçues à la dimension humaine qu'il avait prévues d'installer dans diverses villes, notamment à Francfort, à Paris, à Tel-Aviv et à Zurich[5]. Rewakowicz partage l'intérêt d'Absalon pour des prototypes destinés à des quartiers résidentiels et, tout comme elle, cet artiste avait l'intention d'habiter lui-même ces cellules. Une autre artiste dont le nom revient à ce propos est Lucy Orta[6], dont les actions et les performances in situ socialement engagées se combinent à des notions sur les vêtements de protection et l'architecture modulaire telles qu'on peut les voir dans ses *Refuge Wear*, une série de vêtements qui s'intéresse au nomadisme et aux sans-abri.

Inspirée par le contexte et le contenu propres à son œuvre, Ana Rewakowicz nous communique clairement sa quête de solutions pouvant concentrer notre attention sur les modes d'interaction humaine dans les espaces publics et privés. Le processus migratoire qu'elle a connu personnellement a eu un impact direct sur la manière dont elle mène sa carrière et sur le type d'œuvres et de projets qu'elle entreprend.

Gaëtane Verna

Notes

1. Formé dans les années 1960, le groupe Archigram était un mouvement d'architectes futuriste, opposé à l'héroïsme et partisan du consumérisme, basé à l'Architectural Association de Londres. Puisant leur inspiration dans les ressources de la technologie, ils voulaient créer une nouvelle réalité qui s'exprimait par des projets hypothétiques axés sur une technologie de la survie.
   On peut rapprocher ces idéaux d'autres groupements des années 1960. À titre d'exemple, le mouvement « Ant Farm» fut fondé en 1968 par Doug Michels et Chip Lord comme groupe de design et d'architecture. Ce collectif, dont la base fluctuait entre San Francisco et Houston, se considérait comme une émanation de l'underground culturel. Dans ses premières années, Ant Farm avait entrepris de créer une architecture nouvelle, adaptée à un style de vie alternatif, nomade.
   L'Internationale situationniste était un mouvement intellectuel d'avant-garde à forte tendance marxiste, dont l'un des porte-parole les plus en vue fut Guy Debord. Le mouvement s'en prenait au capitalisme, se servant de théories marxistes et esthétiques pour abolir la notion de l'art perçu comme activité séparée, spécialisée, et l'incorporer au tissu même de la vie au quotidien.
2. Nous avons pensé inclure ces deux œuvres dans l'exposition, mais elles se trouvaient encore à l'étape de l'esquisse à ce moment-là.
3. Le latex a divers emplois, qui vont de l'habillement à la peinture. On le trouve dans la nature à l'état de sève laiteuse de certaines plantes, qui coagule quand on l'expose à l'air libre. On peut traiter cette sève pour en faire une matière mince et extensible qui porte aussi le nom de latex. Il en existe une fibre caoutchouteuse moins raffinée obtenue par des moyens synthétiques.
4. ***Conversation Bubble (Family Therapy Room)*** a été réalisé au cours d'une résidence d'artistes à l'Omi International Arts Center, à Omi (New York) en 2006.
5. L'œuvre de l'artiste franco-israélien Absalon (Eshel Meir, 1964-1993) a fait l'objet d'expositions internationales. La structure de ses créations évoque les formes simples de l'architecture moderniste. Copie d'une capsule spatiale ou d'un abri antiatomique, elle nous fait aussi penser à l'impact de la technologie sur le XXe siècle.
6. Née en Grande-Bretagne, Lucy Orta vit et travaille à Paris. Elle a étudié le dessin de mode à la Nottingham Polytechnic. Son œuvre a été exposée dans des centres aussi prestigieux que la Biennale de Venise (1995), la Biennale de Johannesburg (1997) et, plus récemment, au Centre Barbican de Londres.

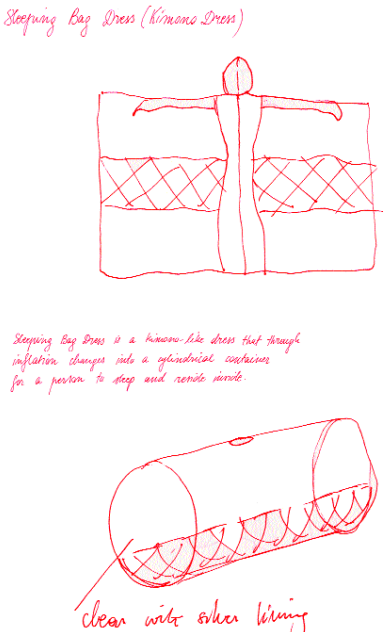
Dressware and Other Inflatables

Ana Rewakowicz combines the delight of party balloons with the heady futurism of portable architecture, producing inflatable sculptures that are movable environments. In contrast to the stable mass of monumental sculpture and architecture, her costumes and structures are an air-filled, mobile art form concerned with places and the people that activate them. Incorporating materials such as rubber, polyurethane, reversible foil, zippers, fans and solar panels, Rewakowicz harnesses technology to build intimate public experiences, fashions based on function, and travelling interiors.

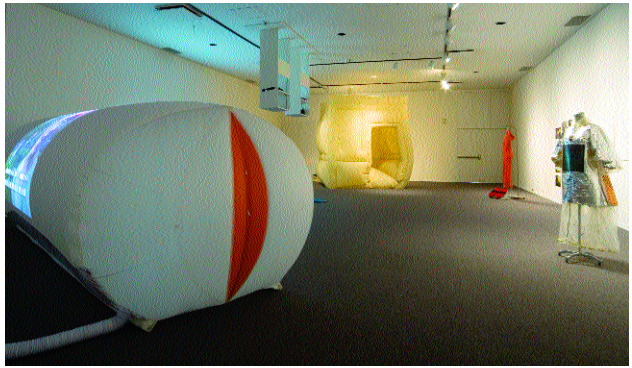
Dressware and Other Inflatables presents a survey of the artist's work with inflatable materials, particularly latex rubber. With her use of these materials to create "envelopes for living" and nomadic structures, Rewakowicz refers to projects by Archigram member Michael Webb, such as his mobile environment ***Cushicle*** and wearable house ***Suitaloon***. In the 1960s and early 1970s, the London-based collective Archigram challenged traditional forms of architecture with fantastical ideas and radical graphics. The group dissolved in 1974 after realizing only three projects, leaving a legacy of paper architecture and unfulfilled nomadic dreams. Rewakowicz's experiments recall Archigram's playful critique of urban environments but function on a scale that provokes dialogue about personal identity and urban relationships.

By engaging the viewer in the process of making and operating her works, Ana Rewakowicz puts people at the centre of an experience. The bigger than life-size ***Uniblow Outfits*** have been inflated for performances, photographs and videos to investigate ideas around bodily comfort and discomfort, fashion fantasy and desire. Originally housed in a storefront, the ***Uniblow Outfits*** tempted passersby to try them on for size. Self-inflated by built-in foot pumps, the futuristic silver- and gumdrop-coloured outfits isolate the body from contact with familiar surroundings. By changing their wearers' relationship to the outside world, the ***Uniblow Outfits*** present the contradictory sensations of life in a bubble: bodily fragility emphasized by a fleeting atmosphere of safety.

Dressware 1 (video still), 2003–2005; video projection, 24 min



SleepingBagDress Prototype, 2003; drawing and digital print on paper, 46 x 71 cm



Dressware and Other Inflatables, installation view, Foreman Art Gallery of Bishop's University, 2005–2006

Through travel and residencies, Rewakowicz seeks out solutions to technical challenges, inspiration for new work and ways to resituate past projects. Inspired by the houses, apartments and rented rooms she has occupied, ***Inside Out*** consists of a double-walled inflatable room completed during a residency at La Chambre Blanche in Quebec City. To build the inflatable structure, Rewakowicz painted coat after coat of rubber latex onto the walls, ceiling and floor of a room, then carefully peeled the rubber layer away. The resulting interior, no longer suggesting an empty space to be occupied and possessed, instead reveals a realm of drooping door knobs and swollen walls, mysterious in golden latex-filtered light. Isolated from the context of a room and a home, the space itself becomes an object for discussion and interaction.

The video ***Travelling with My Inflatable Room*** is a two-channel video work that documents Rewakowicz's cross-Canada journey with ***Inside Out***. To the refrain "There's nowhere to move on. All I see ... is me. Everywhere, it's me,"[1] we become acquainted with the room in deserts, at lakeside properties and in mountainous terrain. As the room's narrative history becomes more complicated and surreal, its original context (apartment, house, neighbourhood) fades.

Presented in the exhibition in the form of sketches, prototypes and videos, the ***Dressware*** series reflects Rewakowicz's "at times utopian" attempt, as she has stated, "to find answers to the questions of belonging and identity, which I see not as fixed states but something fluid."[2] Proposed ***Dressware*** prototypes include the ***LifesaverDress***, which inflates to float on water, and the ***ParachuteDress***, a skirt-parachute with a built-in harness. By fabricating multiple prototypes for the ***SleepingBagDress***, Rewakowicz strives to make a modelthat can function "off the grid." These dresses/portable dwellings have been tested in performances in Mexico, Toulouse, Brussels and Estonia.

In order to provide a sense of the mobile ***SleepingBagDress*** experience, Rewakowicz has constructed a cylindrical inflatable theatre for gallery presentation. Viewers can interpret their own sense of enclosure, either exhilarating or discomforting, as they watch Rewakowicz wander through public spaces in the kimono-like ***SleepingBagDress Prototype 2*** or conduct polyurethane- and silver Mylar-wrapped interviews.

Like interdisciplinary visions such as Da Vinci's schemes for flying machines and the geodesic structures of Buckminster Fuller, the work of Ana Rewakowicz touches many spheres in the process of its completion. As her projects become more demanding technically, her process sketches and prototypes become more elaborate and complex. When exhibited in the gallery, these sketches not only present traces of her work method but also ground her projects in an imaginary yet infinitely possible realm of metaphor. By investing in the futuristic dreams of the 1960s, Rewakowicz both pays tribute to and extends that period's utopian idealism. Her use of current technologies reorients these ideals to the present day, giving contemporary viewers a hopeful glimpse of a new, new future.

Meredith Carruthers

Notes

1. "Going, Going, Gone," from the Stars' album *Nightsongs* (2001).
2. Artist's statement, on file at the Foreman Art Gallery.

Dressware et autres sculptures gonflables

Ana Rewakowicz combine le plaisir des ballons illuminant les soirées festives et l'exaltant futurisme de l'architecture portable en créant des sculptures gonflables qui sont des environnements amovibles. Contrastant avec la stabilité des sculptures monumentales et de l'architecture immuable, ses vêtements et ses structures sont des formes d'art mobiles et remplies d'air visant des lieux et des gens susceptibles de les activer. En y intégrant des matériaux tels que le caoutchouc, le polyuréthane, le papier d'alu réversible, des fermetures Éclair, des ventilateurs et des panneaux solaires, Rewakowicz se sert de la technologie pour mettre au point des expériences publiques à caractère intime, des vêtements basés sur la fonction et des intérieurs qui voyagent.

Dans *Dressware et autres sculptures gonflables*, nous avons une vue d'ensemble de ce que l'artiste a réalisé avec des matières dilatables, spécialement avec le latex et le caoutchouc. Avec sa manière d'employer ce type de matières en vue de créer «des enveloppes pour un style de vie» et ses structures nomades, Rewakowicz nous fait penser aux créations de Michael Webb, membre d'Archigram, telles que l'environnement mobile de *Cushicle* et la maison-à-porter de *Suitaloon*. Dans les années 1960 et le début des années 1970, le collectif artistique londonien Archigram a remis en question les formes traditionnelles d'architecture par un graphisme radical et un imaginaire débridé. En 1974, le groupe s'est dissous en n'ayant réalisé que trois projets, mais en laissant un héritage d'architecture sur papier et de rêves nomades inaccomplis. La pratique de Rewakowicz nous rappelle la manière malicieuse qu'avait Archigram de critiquer l'environnement urbain, tout en fonctionnant à une échelle qui invite au dialogue sur la question de l'identité personnelle et des rapports urbanistiques.

En enrôlant le visiteur dans le processus de création et de manœuvre de ses structures, Ana Rewakowicz place les personnes au centre de son expérience. Les tenues *Uniblow Outfits*, plus volumineuses que dans la vie courante, ont été amplifiées en vue des performances, des photographies et des vidéos, dans l'idée

SleepingBagDress Prototype 1, walking performance, Mexico City, 2003; polyethylene, metallic foil, fan, lead battery, zippers, 90 cm (diam.), 180 cm (l.)

d'approfondir les idées au sujet du confort ou de l'inconfort matériels, des fantasmes et des désirs sur les styles vestimentaires. Installées à l'origine dans une vitrine de magasin, ces tenues attiraient les passants et leur donnaient envie de les essayer par rapport à leur taille. Autogonflées par des pompes à pédale encastrées, ces tenues futuristes argent et boule de gomme isolaient leur corps de tout contact avec leur entourage. En changeant le rapport du porteur avec le monde extérieur, ces tenues, *Uniblow Outfits*, procurent les sensations contradictoires qu'on éprouve quand on vit dans une bulle: une fragilité corporelle amplifiée par une fugace atmosphère de sécurité.

Au hasard de ses voyages et de ses résidences, Ana Rewakowicz se met en quête de solutions aux problèmes techniques, tout en cherchant l'inspiration

Travelling with My Inflatable Room (video stills), 2005; 2-channel loop, 4 min 55 sec

pour de nouvelles œuvres et les moyens de repositionner d'anciens projets. Ainsi, inspirée par les maisons, les appartements ou les chambres qu'elle a occupés, elle a créé ***Inside Out***, qui consiste en une chambre gonflable à double paroi, projet qu'elle avait conçu et mis au point durant un séjour en résidence à la Chambre blanche, à Québec. Pour construire sa structure gonflable, l'artiste a peint plusieurs couches de latex caoutchouteux, l'une après l'autre, sur les murs, le plafond et le plancher d'une chambre, et qu'elle a ensuite soigneusement décollées. Le décor intérieur qui en résulte, et qui n'est plus évocateur d'espace vide à occuper et à posséder, révèle un monde de murs enflés et de boutons de porte qui s'affaissent dans une mystérieuse lumière filtrant à travers le latex doré. Détaché de son contexte chambre et foyer, l'espace devient, en soi, objet de discussion et d'interaction.

La vidéocassette ***Travelling with My Inflatable Room*** est une installation vidéo à deux canaux destinée à illustrer le voyage qu'a fait l'artiste à travers le Canada, accompagnée d'***Inside Out***. Avec, en fond sonore, le refrain « ***There's nowhere to move on... All I see... is me everywhere. It's me***[1] » (Il n'y a nulle part où aller... Tout ce que je vois... c'est moi partout. C'est moi), nous nous familiarisons avec la chambre dans divers lieux: dans le désert, dans des propriétés en bord de lac, en terrain montagneux. À mesure qu'avance le récit descriptif de la chambre, qu'il se complexifie et touche au surréel, son contexte d'origine (appartement, maison, voisinage) s'estompe.

Présentée dans cette exposition sous forme d'esquisses, de prototypes et de vidéos, la série ***Dressware*** traduit les efforts de l'artiste, efforts « parfois utopiques [selon ses propres termes] pour trouver des réponses aux questions d'identité et d'appartenance, [qu'elle ne voit] pas comme des états immuables mais comme étant dotés d'une nature parfois fluide[2] ». Parmi les prototypes qu'elle nous propose, on trouve la ***LifesaverDress***, qui se gonfle pour flotter sur l'eau, et la ***ParachuteDress***, une jupe-parachute avec armature intégrée. En fabriquant plusieurs prototypes pour la ***SleepingBagDress***, Rewakowicz s'efforce de créer un modèle capable de fonctionner «en dehors des conventions ». Ces robes-habitations portables ont été testées au cours de performances exécutées au Mexique, à Toulouse, à Bruxelles et en Estonie.

Pour donner une idée de l'expérience mobile que représente la ***SleepingBagDress***, Rewakowicz a construit une sorte de « théâtre » cylindrique gonflable pour présentation dans la galerie. Ses visiteurs seront alors en mesure d'interpréter leur propre sentiment d'enfermement, qui sera soit euphorisant, soit déplaisant, pendant qu'ils observeront l'artiste évoluer dans l'espace public dans sa tenue ***SleepingBagDress***, prototype 2, semblable à un kimono, ou mener des entrevues, enveloppée dans du polyuréthane et du Mylar argent.

À l'instar des visions interdisciplinaires qui inspiraient Léonard de Vinci dans ses plans de machines volantes ou Buckminster Fuller dans son dôme géodésique, l'œuvre d'Ana Rewakowicz aborde plusieurs domaines au cours de sa réalisation. À mesure que ses projets deviennent plus exigeants sur le plan technique, ses esquisses et ses prototypes de fabrication progressent en recherche et en complexité. Quand ces esquisses sont exposées dans la galerie, elles ne font pas que nous fournir des indices sur ses méthodes de travail, elles inscrivent ses projets dans un monde de métaphores imaginaire, mais aux possibilités illimitées. En s'investissant dans les rêves futuristes des années 1960, Rewakowicz non seulement rend hommage à l'idéalisme utopique de cette époque, elle lui permet de se prolonger jusqu'à nous. En recourant aux techniques actuelles, elle donne à ces idéaux une impulsion nouvelle qui les mène jusqu'à nos jours et offre à nos contemporains un éclair d'espérance en un futur d'une criante nouveauté.

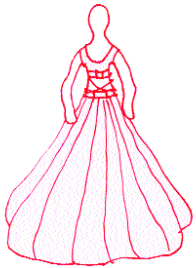
Meredith Carruthers

Notes

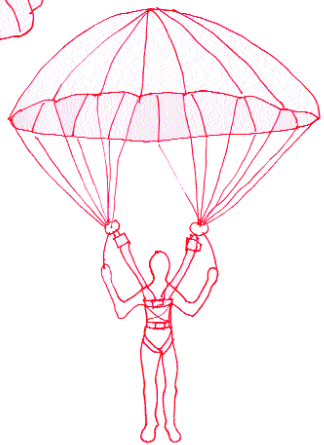
1. «Going, Going, Gone», tiré de l'album *Nightsongs*, 2001, des Stars.
2. Texte de l'artiste, conservé à la Foreman Art Gallery.

dressware

Parachute Dress



Parachute Dress will allow a skirt to be converted into a parachute. A person will be able to pop through the insert, inflate the skirt and be supported in the air through a harness of webbing.

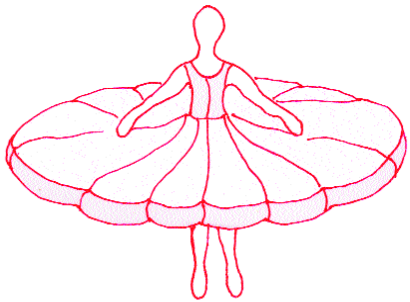


ParachuteDress Prototype, 2003–2004;
drawing and digital print on paper, 71 x 46 cm

Previous page:
SleepingBagDress Prototype 2, Latvia, 2004;
polyurethane, reversible metallic foil, solar panel, NiMH batteries, fan, thermo foam, zippers

Lifesaver Dress (floating on water)

Lifesaver Dress will entail inflation and deflation of a skirt, which when inflated will create a ring or a protecting "circle" around the person, expanding the space of the body.



LifesaverDress Prototype, 2003–2004;
drawing and digital print on paper, 71 x 46 cm

SleepingBagDress Prototype 2, 2004; polyurethane, reversible foil, solar panel, NiMH batteries, fan, synthetic foam, zippers, mannequin, 152 x 61 cm

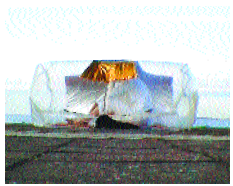
Toulouse

Toulouse

Brussels

Brussels

Tallinn

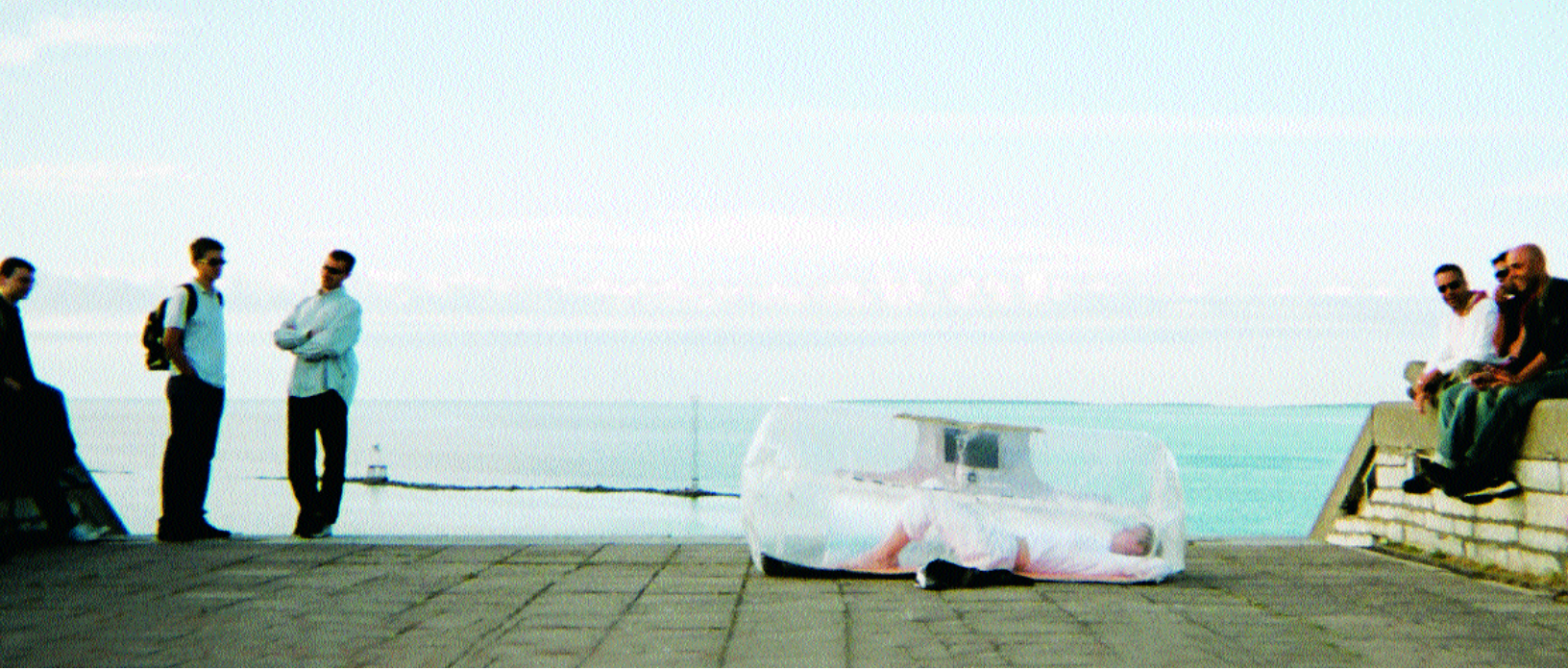


Tallinn

Dressware 1 (video stills), 2003–2005; video projection, 24 min

A Modern-day Nomad Who Moves as She Pleases, video installation, 2005; vinyl, nylon, mattress, blower, speakers, 152 cm (diam.), 457 cm (l.). Installation view, Foreman Art Gallery of Bishop's University

Dressware 1 (video stills), 2003–2005; video projection, 24 min



SleepingBagDress Prototype 2, performance, Tallinn, 2004; polyurethane, reversible metallic foil, solar panel, NiMH batteries, fan, thermo foam, zippers

An Architecture of Affect

Duringthe 18th century, European travellers could often be seen standing with their backs to the sites they had left home to visit. Holding up a small, smoked convex glass in their hands, they would gaze forward and thus back to the scene behind them via this simple technology known as the "Claude Glass." Named for the painter Claude Lorrain (1602-1682), the glass allowed travellers to fleetingly locate themselves in the sepia vistas behind them, sharing the visual stage with ruins in the landscape and picturesque villages.[1] In so doing, these travellers entered into the worlds they encountered, at a remove that was peculiarly contradicted by the immediacy and intimacy of the mirror's reflection. The mirror image proved the presence of the visitor, but this presence was transformed by the dark colour of the glass. The glass, in other words, created a subjective and temporal "here," a new place that included and affirmed the viewer-traveller.

Ana Rewakowicz's exhibition *Dressware and Other Inflatables* is like a modern-day Claude Glass, held up to viewers, interpolating and reflecting them. But while the Claude Glass was the possession of privileged Enlightenment tourists, *Dressware and Other Inflatables* explores the modern-day "nomad" and is no whimsy of ocularcentrism. Instead, the exhibition offers gallery-goers a series of encounters within an art of encounter, enabling them to question what it is to be "at home," to be safe in one's skin, and what it is to venture into the world. The viewer of *Dressware and Other Inflatables* becomes the co-traveller with Rewakowicz as she makes journeys of the smallest, most intimate kind and as she leaps into the current of international travel in a globalizing, hybrid world. Remarkably, the sense of proximity, fragility and intimacy is the thread which holds Rewakowicz's attentive world of query and response together, and from which an architecture of affect emerges.

At a moment when "space" preoccupies many disciplines, Rewakowicz's works are a heterogeneous series of spatial experiments in the sense that many of them are "prototypes," but none embraces the end goal of mass production.

Her *SleepingBagDress Prototype* (2003-2004), as much as it is a self-sufficient, portable shelter, is also an improbable mockup. As a costume, the work provides clothing for the global nomad as she moves across urban stages in Mexico City, Toulouse, Brussels and Tallinn. Somewhere between an angel, a space alien and a street performer, Rewakowicz walks city streets, pausing to inflate her dress while still inside it. Onlookers watch the perplexing transformation of the dress into a tubular, transparent pod, a theatre[2] just large enough to share with one other person. Inside the dress, guests engage in conversation with Rewakowicz. Their answers to her questions are recorded in the video installation *A Modern-day Nomad Who Moves as She Pleases* (2005). Each guest talks about a place that matters to them, what home means to them and where in the city they feel a kinship or connection. We listen to stories of other countries, to passionate accounts of the place where the speaker and listener sit, and to cherished memories, hopes.

Home is something we tend to think we know. As Rewakowicz's interlocutors remind us, beyond the language of acquisition, commodity and possession, this knowledge is rarely spoken. These are precious utterances. As one guest told the camera with emotion, "I would like to feel outside what I feel inside [this invention]."[3] At times barely visible in the green light of the video camera, the guests in Rewakowicz's prototypes are beautiful in their desire to communicate their pride in place and their ability to articulate their sense of belonging at once to no place and to this place. On the cadmium orange mattress provided in *A Modern-day Nomad Who Moves as She Pleases*, visitors to the exhibition have the freedom to choose which story they will hear, how they will lie or sit as they listen, and have the unnerving delight of seeing the taut tunnel deflate suddenly as they enter. They have the equal pleasure of seeing the theatre fatten up again on its diet of air, waiting for the next occupant. Rewakowicz offers visitors the opportunity to also witness the fleeting, poignant encounters in her fragile architecture.

Rewakowicz's work with inflatables, portable sculpture and the artist's walk or journey embodies what architectural theorist and historian Jane Rendell calls a "critical spatial practice." Invoking the potential of public art to create reflexive and thoughtful social spaces, Rendell advocates not static artworks but rather "restless objects," which activate a space in terms of its inhabitants, its history and its links to other sites and architectures "not yet in existence."[4] Rewakowicz's

objects are indeed restless. Inspired by a personal history of travel and displacement, encompassing east and west Europe, and North America from Canada to Mexico, Rewakowicz's work is a meditation upon her own mobility and upon the increasingly prevalent conditions of flux that underpin contemporary subjectivities. The term "nomadism" has emerged as shorthand for this condition. Borrowing from the Baudelarian *flâneur*, the feminist *flâneuse*, DIY culture, popular music and emancipatory politics in varying measures, the nomad of contemporary culture is a canny *bricoleur*. But a critical contemplation of nomadism may be extracted from the idea of the nomad as an unfettered wanderer. Feminist theorist Rosi Braidotti rejects the idea that mobility is straightforwardly positive (any exploration of statelessness puts an end to such romanticizing). She retains, however, the idea that nomadism is a way of knowing, an epistemological choice that rejects the constraints of patriarchal convention.[5] Anthropologist James Clifford similarly believes that the nomad is not an individual per se but is rather characteristic of cultures in general. He proposes that cultures are, much like the "hotel lobby, urban café, ship or bus," sites of transition or the index of travel.[6] To account for the connections between and across territories, people and objects, we need to do more than consider roots, Clifford suggests. We need to think about routes, circuits, connections. The objects in ***Dressware and Other Inflatables*** do both, conjointly offering a point of collection for ideas about place, belonging, leaving and the affect of all three.

Drawing a link with the fantastic and often mobile architecture of American inventor Buckminster Fuller (1895-1983), the late 20th-century English experimental architectural movement Archigram (1961-1974) and the communicative, performative objects of Brazilian artist Lygia Clark (1920-1988), Rewakowicz's work has a delightfully hopeful quality. In homage to unrealized utopian projects such as Fuller's Dymaxion House (1927)[7] and Clark's interactive clothing series, ***The I and the You: Clothing-Body-Clothing*** (1967), the objects and encounters represented in ***Dressware and Other Inflatables*** are paper architecture breathed into life, winking at us to share in their puffy possibilities. ***Uniblow Outfits*** (2001-2002) is two inflatable latex garments, which can be worn by participants and whose meaning is dependent upon this interaction. A series of C-prints depicts gallery visitors wearing Rewakowicz's bright, self-inflating suits, which swell into a squashy pillow with each step. The participants laugh at their own transformation within the suit, which inflates as they pad

SleepingBagDress Prototype 1,
walking performance, Mexico City,
2003; polyethylene, metallic foil, fan,
lead battery, zippers, 90 cm (diam.), 180 cm (l.)

around the gallery. Inhabiting the clothing, visitors collaborate with the artist to make the habitual and protective nature of clothing unusual, provisional. An intensely sensorial experience, ***Uniblow Outfits*** underscores the theatrical element of getting dressed, expanding our fragile skins to humorous but also empathetic proportions, as if the outfits understood our desire to be cushioned from life – and from one another. The pair of suits is telling in this sense, offering us the chance to be together in this security. They parlay how clothing, like architecture, contains as much as it protects. The wry humour of ***Uniblow Outfits*** becomes elegant anxiety in ***ParachuteDress Prototype***, one of a series of enlarged drawings from Rewakowicz's sketchbook. ***ParachuteDress Prototype*** traces in red lines how "A person will be able to slip through the waist, inflate the skirt and be supported in the air through a harness of webbing." This work, which in its "dress" mode suggests a ball gown, offers safe passage in its "parachute" mode.

The ***ParachuteDress Prototype***, ***LifesaverDress Prototype*** and ***SleepingBagDress Prototype*** are, even when realized, as with ***SleepingBagDress***, impossible dresses. They share nonetheless a concern over questions of home, statehood and shelter with several established and emerging artists. Krzysztof Wodiczko, Lucy Orta and Michael Rakowitz have likewise worked with inflatables and mobile art to deal with the social and economic problem of shelter.[8] However, as Rewakowicz herself states, homelessness is not her entry point.[9] Rather, as the exhibition suggests, there is a historical contingency to the artist's questioning of belonging and her invocation of refuge. It is a mark of our times that her work is suggestive of tent cities, the urban wanderer, the tenuous refuge of the exile. These concerns have pressed the discipline of architecture to the limits of its professional, economic and discursive possibilities, creating fissures out of which a new generation of designers and artists has emerged. Spanish designer Martin Ruiz de Azúa's ***Basic House*** (1999) is a gossamer sibling to Rewakowicz's ***Inside Out*** (2001-2005). But unlike the latter, ***Basic House*** could be mass-produced as emergency shelter. While it waits to be taken up in this way, the feather-light "house" does double duty as an art object, exhibited as a performance and in a video. Such unconventional and visually magical objects straddle a difficult line between practical possibilities and utopian dreams. While Rewakowicz's shelters, dresses and clothing could not translate easily to practical solutions, part of their magic is that they respond affectively to the need for

shelter, working through quixotic rather than pragmatic strategies.

Requiring participation and interaction, Rewakowicz's projects are more than simply open to the chance encounter; through them, the artist creates an architecture of affect. To affect someone is to transform, trouble or influence them. To be affected is also to be playful, imitative, to feign and contrive. Further, recognition of affect is, as cultural theorist Lawrence Grossberg argues, the moment at which "another politics, a politics of feeling" surfaces. He writes,

> If we want to understand particular cultural practices, we need to ask how they empower their audiences and how the audiences empower the practices; that is, how the very materiality of cultural practices functions within an affective economy of everyday life.[10]

Affect here refers to the impact that a place can have on an individual, evoking a strong sense of allegiance. This feeling of belonging and ownership is not, as Grossberg explains, divorced from ideological factors, nor can it wholly be explained through economic or national politics. Rather, the "affective plane"[11] describes the depth to which, sometimes without any other uniting factor, people can understand one another. There is a paradox in Rewakowicz's emphasis on mutable constructions and temporary encounters, given that what seems to matter in her work is the recognition of a shared emotional currency within a given location. Rewakowicz's built and unbuilt projects offer a fugitive place in which to express, and witness, this affinity.

What is architecture? How small, how equivocal can architecture be? Feminist architectural critic Mary McLeod asked in 1996,

> Can buildings and urban space ... be seen in terms of pleasure, comfort, humor, and emotion? Are there "other" architectures to explore – ones that are ... engaged in individuals' emotional and physical lives?[12]

To experience ***Dressware and Other Inflatables*** is to answer yes. Repeatedly, Rewakowicz shows architecture to be as much about welcoming the world in as it is about the impossibility of shutting the unknown out. In making a cross-continent journey with an "inflatable room," the artist creates a series of opportunities for affective encounters and struggles to take place. Moulded from a

room she once occupied, *Inside Out* resembles an ageing, inflated rubber castle at the fair. On closer inspection, its interior reveals domestic details: doorknobs, mouldings and doorframes. Its yellowed surface is covered with imperfections and traces of its own making and mending. It has the scent of latex balloons, hums periodically and feels like cool skin to the touch. Rewakowicz's project, to take a personal space across Canada, is recorded in the two-channel video work *Travelling with My Inflatable Room* (2005).

In the video, architecture takes on clarity as a metaphor for the specific, vulnerable and marked human body. It is the inflatable room – often called the "house" by onlookers – that makes the journey. Recalling the arduous moving of entire houses during periods of Canadian history in which builders and building materials could not be counted upon at the destination, *Travelling with My Inflatable Room* is a series of juxtapositions that collapse after an initial opposition. Nature folds into culture, city into rural, and the transient character of the room folds into the duration of the voyage. Rewakowicz and her companion are shown tending to the wobbly room, pumping it up in inclement weather, sleeping within its collapsing form and introducing it to a series of abandoned buildings: prairie farmhouses, an Eaton's centre basement in Thunder Bay, a Winnipeg bank and an entire village. Yet, despite the forlorn architecture, the video resounds with the ironies of the journey and points of contact between Rewakowicz and visitors. "Explain yourself!" exclaims one jovial reporter. But we never hear the explanation. We hear instead yearning lyrics repeated over and over:

> Going, going, gone ...
> There's nowhere to move on.
> All I see, all I see is me,
> Everywhere
> It's me.[13]

And so, Rewakowicz holds up the mirror again. To listen closely is to sing along and to find oneself at the heart of the journey.

When compared to monumental and historic architecture, Rewakowicz's architecture of affect seems small and fragile. It makes no great promises; it understands that affinity is contingent, never guaranteed. Yet, the rich encounters within her spaces point to an absence in the way that architecture is used to celebrate the past and to mark status and power in the present. In Ana Rewakowicz's work, architecture is as simple, and complicated, as a dress that masquerades as a parachute or a balloon that persuades us it is a theatre or a house. *Dressware and Other Inflatables* exhibits a tender architecture dedicated to an ongoing conversation about home. If there is comfort, it lies in finding an Other's response, an echo, and a mirror of understanding. *Dressware and Other Inflatables* invites us to take up the mirror and let the stranger in.

Cynthia Imogen Hammond

Notes

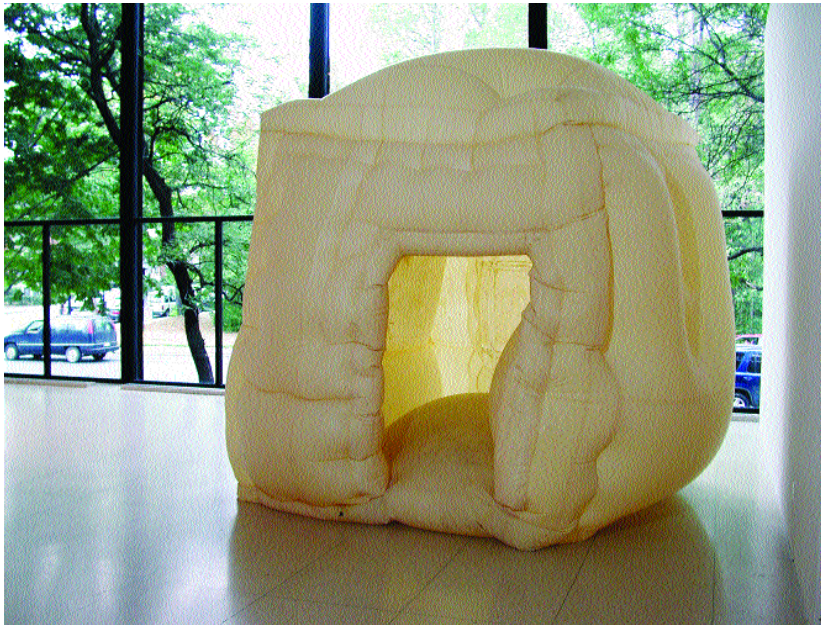
1. See Arnaud Maillet, *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, Jeff Fort, trans. (New York: Zone Books, 2004).
2. Thomas Strickland uses this term to describe the inflated container used in the exhibition to display the video work from the *Dressware* experiments. See exhibition review, *Para-Para/Parachute Contemporary Art Magazine* 122 (Summer 2006), p. 4.
3. This participant was named Cèsar. The performance in question took place in Barcelona. Cèsar referred to the work, *Dressware I* (2003-2005), as an "invention."
4. Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (London: I. B. Tauris, 2006).
5. Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York: Columbia University Press, 1994), p. 22.
6. James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997), p. 25.
7. Only one version of the Dymaxion House was ever built; it is still on display at the Henry Ford Museum in Dearborn, Michigan. Fuller intended the house to be produced en masse.
8. Wodiczko's *Homeless Vehicle* (1987), Orta's *Refuge Wear* (1992-ongoing) and Rakowitz's *PARAsite* (1998-ongoing) all demonstrate similar concerns – but differing strategies and degrees of engagement – with the problematic of having art contend with the specific social issue of homelessness.
9. Ana Rewakowicz, public lecture, Concordia University, February 6, 2006.
10. Lawrence Grossberg, "History, Politics and Postmodernism," in *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, David Morley and Kuan-Hsing Chen, eds. (London and New York: Routledge, 1996), p. 168.
11. Ibid.
12. Mary McLeod, "Everyday and 'Other' Spaces," in *Feminism and Architecture* (New York: Princeton Architectural Press, 1996), p. 27.
13. The Stars, "Going, Going, Gone," *Nightsongs* (2001).

Une architecture de l'affect

Au cours du XVIIIe siècle, on pouvait souvent voir les voyageurs européens debout, tournant le dos au site qu'ils étaient venus voir et pour lequel ils avaient quitté leur foyer. Tenant devant eux un petit objet en verre fumé convexe, ils y fixaient le regard et se trouvaient ainsi à voir le décor derrière eux, au moyen d'une technique toute simple connue sous le nom de « miroir de Claude ». Ce nom lui venait du peintre Claude Le Lorrain (1602–1682) et le verre permettait à ces voyageurs de se situer pour un court instant dans l'horizon sépia qui était à l'arrière-plan, façon de partager la scène avec des ruines dans le paysage et de pittoresques villages[1]. Ce faisant, ces voyageurs pénétraient dans les mondes qu'ils rencontraient, et ce, à une distance qui était en singulière contradiction avec l'intimité et l'immédiateté de l'image que reflétait le miroir. L'image dans le miroir était une preuve de la présence du visiteur, mais cette présence était transformée par les sombres couleurs du verre. Autrement dit, le verre créait un « ici» subjectif et temporel, un lieu nouveau qui incluait et confirmait la présence du voyageur-spectateur.

L'exposition *Dressware et autres sculptures gonflables* d'Ana Rewakowicz est semblable à un « miroir de Claude » moderne, un verre qu'on tiendrait face à des spectateurs et qui les intercalerait et les réfléchirait. À la différence, toutefois, que si le miroir de Claude était propriété de riches « touristes » du Siècle des Lumières, *Dressware etautres sculptures gonflables* interpelle les «nomades » de notre époque et n'a rien d'une fantaisie jouant sur un oculocentrisme. L'exposition offre plutôt aux *aficionados* des galeries une série de rencontres à l'intérieur d'un art de la rencontre, ce qui leur permet de se questionner sur ce qu'est le fait «d'être chez soi», d'être bien dans sa peau et de s'aventurer dans le monde. Le spectateur de *Dressware* devient ainsi le compagnon de voyage de Rewakowicz tandis qu'elle accomplit un parcours du genre le plus petit et le plus intime qui soit et qu'elle s'élance dans le courant du voyage international au sein d'un monde hybride qui se mondialise de plus en plus. Chose remarquable, c'est le sens de la proximité, de la fragilité et de l'intimité qui est le fil retenant

Opposite page:
Inside Out, Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montreal, 2001; rubber latex, 270 x 300 x 330 cm



ensemble l'univers attentif des questions et réponses chez Rewakowicz, cet univers à partir duquel émerge une architecture de l'affect.

Intervenant à un moment où la notion d'«espace» préoccupe les acteurs de maintes disciplines, les œuvres de Rewakowicz constituent une série hétérogène d'expérimentations spatiales, en ce sens que plusieurs d'entre elles sont des «prototypes», mais qu'aucune ne prend en compte le but final de la production en série. Ainsi, son *SleepingBagDress Prototype* (2003–2004), abri portable et suffisant, est aussi une improbable maquette. À titre de costume, cette œuvre procure un vêtement à la nomade universelle, tandis qu'elle se déplace à travers différents décors urbains, que ce soit à Mexico, à Toulouse, à Bruxelles ou à Tallinn. Se situant quelque part entre un ange, une créature de l'espace et une «performeuse» de rue, Rewakowicz déambule dans les artères des villes, s'arrête le temps d'une pause pour regonfler sa robe pendant qu'elle se trouve toujours à l'intérieur. Embarrassés, les spectateurs assistent à la transformation de la robe en une sorte de cocon tubulaire et transparent, un «théâtre[2] » suffisamment large – mais tout juste – pour pouvoir être partagé avec une autre personne. À l'intérieur de la robe, les « invités » engagent la conversation avec l'artiste. Ils répondent aux questions qu'elle leur pose et ce dialogue estenregistré par l'installation vidéo intitulée *A Modern-day Nomad Who Moves as She Pleases* (2005). Chaque invité s'exprime sur un lieu qui lui importe, il explique ce que le foyer signifie pour lui et indique l'endroit de la ville auquel il se rattache par quelque lien ou affinité. Nous écoutons des récits touchant d'autres pays, des discussions passionnées à propos du lieu où se trouvent les deux interlocuteurs ou à propos de leurs espérances et de souvenirs qui leur sont très chers.

Le foyer est une notion dont nous avons tendance à penser que nous la connaissons. Comme nous le rappellent les interlocuteurs/interlocutrices de Rewakowicz, au-delà du langage relatif aux biens et produits, acquisition et possession, c'est une connaissance sur laquelle on s'exprime rarement. Il s'agit donc de déclarations qui sont précieuses. Comme l'a dit un des invités parlant avec émotion à la caméra : «Je voudrais bien éprouver à l'extérieur ce que j'éprouve à l'intérieur [de cette invention][3] ». À peine visibles par moments dans la lumière verte diffusée par la caméra vidéo, les personnes invitées dans les prototypes de Rewakowicz irradient de beauté dans leur désir de communiquer leur fierté d'être là et de se sentir capables d'exprimer leur sentiment d'appartenir tout à la fois à cet endroit et à aucun endroit. Sur le matelas orange cadmium qui est

fourni dans *A Modern-day Nomad Who Moves as She Pleases*, les personnes qui visitent l'exposition ont toute liberté de choisir l'histoire qu'elles vont entendre et la manière de s'étendre ou de s'asseoir pendant qu'elles l'écoutent, ainsi que le déroutant plaisir, au moment où elles pénètrent dans le tunnel tendu, de voir ce tunnel se dégonfler brusquement. Elles éprouveront également le même plaisir en voyant ce «théâtre » se mettre à enfler de nouveau grâce à un régime à base d'air, en attendant le nouvel occupant. L'artiste offre aussi à ces personnes l'occasion d'assister à des rencontres passagères et poignantes dans sa fragile architecture.

Le travail auquel se livre Rewakowicz avec ses sculptures gonflables et transportables, ainsi que ses marches ou randonnées pédestres, incarne ce que Jane Rendell, historienne des théories architecturales, appelle « une pratique spatiale critique[4]». Invoquant le pouvoir qu'a l'art public de créer des espaces sociaux propices à la pensée et à la réflexion, Rendell plaide pour des œuvres d'art qui, loin d'être statiques, sont plutôt des «objets remuants», capables de « vitaliser» un espace en fonction de ses habitants, son histoire et ses liens avec d'autres sites ou d'autres architectures « n'existant pas encore ». Les objets de Rewakowicz sont incontestablement remuants. Inspirée par son propre vécu en termes de voyages et de déplacements, ce qui inclut l'Europe de l'Est et de l'Ouest, et l'Amérique du Nord, du Canada jusqu'au Mexique, l'œuvre de Rewakowicz est une méditation sur sa mobilité personnelle et sur les circonstances, de plus en plus fréquentes, qui entraînent des fluctuations et sont à la base des subjectivités contemporaines. De ces circonstances, le terme de« nomadisme » a émergé pour en être la version abrégée. Empruntant au vocabulaire baudelairien le terme « flâneur » qui, chez les féministes devient « flâneuse », et s'ajoutant à la culture du « *Do it yourself* » (Fais-le toi-même), à la musique populaire et aux politiques émancipatrices à des degrés variés, le (ou la) nomade de la culture contemporaine est un *bricoleur* futé. On peut toutefois procéder à une contemplation critique du nomadisme à partir de l'idée qu'on se fait du nomade comme un vagabond sans attaches. La théoricienne féministe Rosi Braidotti rejette l'idée que la mobilité est une position directement positive (tout examen de la situation de l'apatride met un point final à des visions aussi romantiques). Elle retient cependant l'idée que le nomadisme est un moyen d'atteindre à la connaissance, un choix épistémologique qui rejette les contraintes imposées par les conventions patriarcales[5]. Dans la même optique, l'anthropologue James

Inside Out (doorknob detail), 2001; rubber latex

Clifford est d'avis que le nomade n'est pas un individu en soi, mais qu'il représenterait une caractéristique culturelle en général. L'auteur émet l'idée que les cultures seraient des sites de transition ou serviraient d'index de voyage, pareils en cela au hall d'un hôtel, à un café urbain, un bateau ou un autobus[6]. Clifford pense aussi que, pour s'expliquer les liens entre les objets, les gens et les territoires, il ne nous suffit pas de nous pencher sur les racines. Nous avons besoin de penser à des routes, à des circuits, à des connexions. Les objets de *Dressware et autres sculptures gonflables* jouent ce double rôle, car ils nous offrent un point où sont simultanément rassemblés des idées au sujet du lieu, de l'appartenance et du départ, et l'affect qui découle des trois.

Tout en faisant le lien avec l'architecture fantastique et souvent mobile de l'inventeur américain Buckminster Fuller (1895-1983), avec le mouvement architectural expérimental du groupe anglais Archigram de la fin du XXe siècle (actif de 1961 à 1974) et avec les objets communicatifs performatifs de l'artiste brésilienne Lygia Clark (1920-1988), les œuvres de Rewakowicz ont une qualité délicieusement porteuse d'espoir. En hommage à des projets utopiques, tels que la maison Dymaxion (1927[7]) de Fuller et la série de vêtements interactifs de Clark, *The I and the You: Clothing-Body-Clothing* (1967), les objets et les rencontres représentés dans *Dressware* sont des architectures de papier où la vie a été insufflée et qui nous invitent à participer à leurs possibilités autogonflantes. Quant à *Uniblow Outfits* (2001-2002), ce sont deux vêtements de latex dilatables qui peuvent être portés par des participants et dont la signification dépend de cette interaction. Une série de tirages couleur présente les visiteurs de la galerie portant les tenues brillantes et autogonflantes de Rewakowicz, tenues qui enflent à chaque pas qu'ils font dans un moelleux coussin. Les participants rigolent au spectacle de leur propre transformation à l'intérieur de leur vêtement qui se gonfle tandis qu'ils se promènent à pas feutrés dans la galerie. En habitant dans leur vêtement, les visiteurs collaborent avec l'artiste pour faire en sorte que la nature habituelle et protectrice de tout habillement se transforme et devienne insolite et provisoire. Expérience intensément sensorielle, *Uniblow Outfits* met l'accent sur l'élément théâtral qui existe dans le fait de se vêtir, ouvrant notre fragile épiderme à des dimensions qui frisent l'humour et l'empathie, comme si le vêtement lui-même comprenait notre désir de nous protéger de la vie et nous protéger l'un de l'autre. De ce point de vue, la paire de vêtements est efficace,

car elle nous offre la chance d'être ensemble dans cette sécurité. Elle en remet en nous faisant sentir comment ces vêtements, à l'instar de l'architecture, contiennent autant qu'ils protègent. Cet humour désenchanté qui émane des *Uniblow Outfits* devient élégante anxiété dans *ParachuteDressPrototype*, un dessin parmi une série de dessins agrandis tirée du cahier à croquis de Rewakowicz. *ParachuteDress Prototype* esquisse en lignes rouges la manière dont « une personne sera capable de se glisser par la taille, gonfler la jupe et être soutenue dans les airs au moyen d'une armature de sangles. » Cette œuvre se décline en deux «modes » : dans le mode simple « robe», elle évoque une robe de bal, alors que dans son mode «parachute» elle offre un passage en sécurité.

Toutes ces « robes » (*dresses*), la *ParachuteDress Prototype*, la *LifesaverDress Prototype* et la *SleepingBagDress Prototype* sont, même quand elles sont réalisées – comme c'est le cas de la *SleepingBagDress* –, des robes impossibles. Elles nous posent néanmoins des questions à propos du foyer, de l'État et de l'abri, préoccupations que la créatrice partage avec plusieurs autres artistes, tant émergents qu'établis. Ainsi en est-il de Krzysztof Wodiczko, Lucy Orta et Michael Rakowitz qui, eux aussi, ont travaillé avec des œuvres d'art mobiles et gonflables dans l'idée de traiter des questions sociales et économiques[8]. Cependant, comme Rewakowicz l'a elle-même déclaré, elle ne fait pas sien, de prime abord, le problème des sans-abri[9]. Comme le suggère l'exposition, ce serait plutôt des contingences historiques qui auraient déterminé le questionnement de l'artiste sur l'appartenance au refuge et son invocation. C'est un signe des temps si son œuvre fait penser à des cités de tentes, à l'errance urbaine, au précaire refuge de l'exil, et ce sont des préoccupations de cet ordre qui ont poussé la discipline de l'architecture aux limites de ses possibilités tant professionnelles qu'économiques et discursives, créant des scissions d'où a émergé une nouvelle génération d'artistes et de designers. La *Basic House* (1999) du designer espagnol Martin Ruiz de Azúa représente un rejeton ténu d'*Inside Out* (2001-2005) de Rewakowicz. Mais à la différence de cette œuvre, la *Basic House* pourrait être produite en série, à titre d'abri d'urgence. En attendant qu'elle soit assignée à ce rôle, cette «maison» légère comme une plume tient le double emploi d'objet d'art, exposé en performance et « vedette » d'une vidéo. De tels objets, fort peu conventionnels et visuellement magiques, sont à cheval sur une position qui pose problème, oscillant entre des possibilités pratiques et des rêves utopiques. Bien que les œuvres

de Rewakowicz – les abris, les robes et les vêtements ne soient pas aisément transférables en des solutions pratiques, une partie de leur magie réside dans le fait qu'elles répondent effectivement au besoin de s'abriter, agissant par le biais de stratégies chimériques plutôt que pragmatiques.

Du fait qu'ils exigent une participation et une interaction, les projets de Rewakowicz dépassent le simple fait d'être ouverts à des rencontres du hasard; à travers eux, l'artiste crée une architecture de l'affect. « Affecter» quelqu'un, c'est le transformer, le troubler ou l'influencer. Être affecté, c'est aussi être enjoué, imitatif, feindre et inventer. En outre, comme l'explique le théoricien de la culture, Lawrence Grossberg, le moment où s'opère la reconnaissance de l'affect, c'est celui où fait surface « une autre politique, une politique de la sensation ». Il s'exprime en ces termes :

> Si nous voulons comprendre les particularismes culturels et leurs pratiques, nous devons nous demander de quelle manière ils confèrent des pouvoirs à leurs publics et de quelle manière ces publics redonnent du pouvoir aux pratiques; autrement dit, de quelle manière la matérialité même des pratiques culturelles fonctionne au sein d'une économie affective de la vie de tous les jours[10].

Dans ce cas-ci, l'affect renvoie à l'impact qu'un lieu peut avoir sur un individu, évoquant un puissant sentiment d'allégeance. Cette façon de ressentir l'appartenance et la possession n'est pas, comme l'indique Grossberg, dissociée de facteurs idéologiques, pas plus qu'elle n'est totalement explicable par une politique nationale ou économique. On dira plutôt que le « plan affectif[11] » décrit le degré de profondeur auquel les gens sont capables de se comprendre l'un l'autre, parfois même en l'absence de tout autre facteur d'unification. Il y a un paradoxe dans l'accent que met Rewakowicz sur ses constructions mutables et les rencontres passagères, étant donné que ce qui semble compter dans son œuvre est la reconnaissance d'un courant émotionnel partagé dans le cadre d'un lieu donné. Ses projets construits et déconstruits offrent un lieu fugitif dans lequel cette affinité peut s'exprimer en même temps qu'on en est le témoin.

Qu'est-ce donc que l'architecture? À quel point peut-elle être exiguë et ambiguë? Mary McLeod, critique de l'architecture et féministe, s'est posé la question suivante en 1996 :

> Les bâtiments et l'espace urbains peuvent-ils... être perçus en termes de plaisir, de confort, d'humour et d'émotion? Y a-t-il «d'autres» types d'architecture à étudier – des types qui seraient... engagés dans l'existence émotionnelle et physique des individus[12]?

Quand on fait l'expérience de ***Dresseware et autres sculptures gonflables***, on répond par l'affirmative. À plusieurs reprises, Rewakowicz nous présente l'architecture comme étant autant une façon d'accueillir le monde chez soi que l'impossibilité de se fermer à l'inconnu. En se lançant dans un voyage à travers le continent avec une «chambre gonflable», l'artiste crée une série d'occasions propices à la naissance de rencontres et de conflits affectifs. Coulé à partir d'une chambre qu'elle occupa à une époque, ***Inside Out*** ressemble à un château de foire fait de caoutchouc gonflé et qui a pris de l'âge. Quand on l'examine de plus près, l'intérieur nous révèle des détails domestiques, des moulures, des boutons et des châssis de portes. Jaunie, sa surface est couverte d'imperfections et de traces restantes de fabrication et de raccommodages. Il s'en dégage une odeur de ballons en latex et des bourdonnements périodiques, et, quand on la touche, on éprouve une sensation de peau fraîche. Le projet de Rewakowicz de transporter un espace personnel à travers le Canada a été enregistré dans la vidéo à deux canaux, ***Travelling with MyInflatable Room*** (2005).

Dans la vidéo, l'architecture se charge de clarté, en tant que métaphore pour le corps humain, entité spécifique, vulnérable et marquée. C'est la chambre gonflable – que les spectateurs ont souvent baptisé la « maison » – qui fait le voyage. Évoquant le souvenir du pénible déménagement des maisons tout entières durant certaines périodes de l'histoire du Canada, au cours duquel on n'était pas certain de voir arriver à destination les constructeurs et les matériaux de construction, ***Travelling with My Inflatable Room*** est une série de juxtapositions qui s'affaissent à la première opposition. La nature se replie sur la culture, la cité sur la campagne et le personnage transitoire se replie sur la durée du voyage. On peut voir Rewakowicz et son compagnon s'occupant de la chambre branlante, la regonflant sous le mauvais temps, dormant à l'intérieur de sa forme qui s'affaisse et la présentant à une série de bâtiments abandonnés : des maisons de ferme des Prairies, un sous-sol du centre Eaton à Thunder Bay, une banque de Winnipeg et un village tout entier. Et cependant,

en dépit de l'architecture morose et délaissée, la vidéo résonne des aspects ironiques du voyage et des points de contact entre l'artiste et les visiteurs. « Explique-toi ! », s'exclame un reporter au ton jovial. Mais nous n'entendrons jamais l'explication. À la place, nous entendons une chanson au refrain maintes fois répété :

> En partance, en partance, parti...
> Il n'y a nulle part où aller
> Tout ce que je vois, c'est moi partout
> C'est moi[13].

Et ainsi, encore une fois, c'est Rewakowicz qui tient le miroir devant elle. L'écouter attentivement, c'est chanter de concert avec elle et se retrouver au cœur du voyage.

Quand on la compare aux constructions de l'architecture historique et monumentale, celle de Rewakowicz, architecture de l'affect, paraît exiguë et fragile. C'est une architecture qui n'offre pas de grandes promesses; elle comprend que l'affinité est une affaire de hasard, jamais garantie. Cependant, les riches rencontres qui se déroulent au sein de ses espaces attirent notre attention sur un détail manquant dans la manière dont on se sert de l'architecture pour célébrer le passé et, quant au présent, dans la manière de souligner le statut et le pouvoir. Dans l'œuvre d'Ana Rewakowicz, l'architecture est aussi simple et aussi compliquée que peut l'être une robe qui se déguise en parachute ou un ballon qui nous persuade qu'il est un théâtre ou une maison; ***Dresswaré et autres sculptures gonflables*** expose une architecture délicate dédiée à une conversation permanente sur le thème du Foyer. S'il peut y avoir du réconfort, celui-ci se trouve dans la découverte d'une réponse de l'autre, dans l'écho qu'il nous renvoie et dans le miroir de la bonne entente. ***Dresswaré et autres sculptures gonflable***s nous invite à saisir ce miroir et à laisser entrer l'étranger.

Cynthia Imogen Hammond

Notes

1. Arnaud Maillet, *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in WesternArt*, Jeff Fort, trad., New York, Zone Books, 2004 – Titre original français : *Le miroir de Claude*, Paris, L'art de l'enfance, 1999.
2. Thomas Strickland emploie ce terme pour décrire le contenant dilaté utilisé dans l'exposition pour présenter la partie vidéo des expériences *Dresswaré*. Voir le compte rendu de l'exposition paru dans *Parachute, magazine d'art contemporain*, n° 122, avril-juin 2006, pages centrales.
3. Ce participant s'appelait César. La performance dont il est ici question a eu lieu à Barcelone. César décrivait l'œuvre, *Dresswaré I* (2003–2005), comme une «invention».
4. Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, Londres, I. B. Tauris, 2006.
5. Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference inContemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 22.
6. James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Massachussetts, Harvard University Press, 1997, p. 25.
7. Une seule version de la Dymaxion House a été construite; elle est toujours exposée au Henry Ford Museum de Dearborn (Michigan). Fuller avait l'intention de la faire produire en série.
8. Il est ici question de trois artistes et de leurs œuvres : *Homeless Vehicle* de Wodiczko (1987), *Refuge Wear* de Orta (1992, en cours) et *PARAsite* de Rakowitz (1998, en cours). Tous trois font état de préoccupations semblables, mais recourent à des stratégies différentes et ont différents degrés d'engagement dans leur manière de traiter la problématique de l'art aux prises avec les questions sociales spécifiques que posent les sans-abri.
9. Ana Rewakowicz, conférence publique donnée à l'Université Concordia le 6 février 2006.
10. Lawrence Grossberg, «History, Politics and Postmodernism », *Stuart Hall : Critical Dialogues in Cultural Studies*, David Morley et Kuan-Hsing Chen (sous la direction de), Londres et New York, Routledge, 1996, p. 168.
11. Grossberg, p. 168.
12. Mary McLeod, «Everyday and "Other" Spaces», *Feminism and Architecture*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, p. 27.
13. The Stars, «Going, Going, Gone», *Nightsongs*, 2001.

inside out

Home to Scale, 2001; series of photographs: digital prints, 90 x 150 cm

Previous page : *Inside Out* (ceiling detail), 2001-2005; rubber latex

Inside Out (interior view), 2001-2005; rubber latex

Travelling with My Inflatable Room, 2005, and *Inside Out*, 2001-2005
(rubber latex, blowers, electronic control system, 274 x 304 x 348 cm).
Installation view, Foreman Art Gallery of Bishop's University, 2005-2006

North Bay

Lake Superior

Saskatchewan

Elk Lake

Banff

Kamloops

Travelling with My Inflatable Room (video stills), 2005; 2-channel video-projection loop, 4 min 55 sec

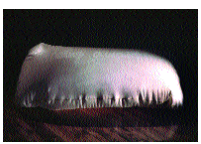
Between Object and Process: An Interview with Ana Rewakowicz

Craig Buckley: How did you come to work with pneumatics?
Ana Rewakowicz: Inflatables have become attached to my name, but they are not all I have done. I came to them intuitively. It was very much a process of experimenting with how to work with different concepts and materials. It started, and continued for some time, with latex – from the desire to feel, touch and share it with others.

As a person who has moved from one culture to another, I am interested in the issue of transience and how it relates to identity, belonging and living in a global, technological society. My early works expressed this search through a nearly life-size representation of the body, which became a symbol-carrier for different emotional states associated with a sense of dislocation. Later, I became more interested in the sensorial experiences of the body. Focusing on the idea of skin as the organ through which we experience the sense of touch, I started to use latex and made objects and clothes that investigated boundaries of intimacy and closeness, emphasizing the ambivalence of feelings like desire, pleasure, vulnerability, comfort and discomfort.

Gradually, a new subjectivity entered my work and I moved into the area of engagement, where the viewer is no longer a passive receiver of an artwork but a participant and thus a creator of meaning. This desire to bring my works closer to the viewer found an outlet in inflatables. It was a natural progression from working with latex.

My first inflatable work was a series of body-sized mattresses that I covered in the texture of goosebumps. At that time, I was learning how to make big latex sheets by stretching vinyl over large canvases. In order to get a goosebump texture, I sat for hours on end, stretching little dents in the vinyl with the head of a pin, being careful not to poke holes. Stretched over canvas, the textured vinyl became a mould for making latex sheets.



Untitled (Inflatable Mattress), 1999; rubber latex, pump, timer, 76 x 183 x 41 cm

Originally, I started to work with the goosebump texture in a text format but quickly realized it was not the text I was interested in but the texture. Goosebumps were fascinating because they are a bodily phenomenon we cannot control. We get goosebumps when we are cold, but also when we are excited. I liked the idea that the body reacts before the mind – the feeling of not being in control that often comes out in my later works. My subsequent inflatable work included the *Uniblow Outfits*, which basically combined the idea of clothing from the *Goosebumpswear* series and inflatability from the series of mattresses.

I learned about the history of pneumatics later. The sixties' visionary, futuristic view of the world encompassed my interest in relations between temporary, portable architecture, the body and the environment. The playful design, utopian approach and technological fascination with developing socially responsive forms and creating alternative propositions for living – expressed in the works of architectural groups like Archigram (UK), Utopie (France), Hans-Rucker Co. and Coop Himmelb(l)au (Vienna), as well as artists like Lygia Clark and Hélio Oiticica (France/Brazil) – are all part of my work's lineage. And despite the fact that Archigram are often called "paper architects," as most of their works were never realized, I think they are still valid today. Their "father," Buckminster Fuller, is coming back in a big way, or perhaps he never went away!

CB: What strikes me about what you've said is how the relationship between process and object has been key to your practice. I take it that your interest goes beyond the object's relation to its own process of production to include how an object can be implicated with the bodily processes of the viewer: you referred to reactions registered on the skin. Recently, you have more explicitly inserted the objects of your making into (one could almost say subjected them to) the social process of exhibition, travel and distribution. I am thinking of your inflatable latex room that moved from being an object on exhibit to a shelter in recent travels, but one could also see this in the inflatable dress project.
AR: It's true. In my recent works, especially in the *SleepingBagDress Prototype*, it's not the object that is the main focus of attention but an action I perform with it. It's as if the object were the pretext for social interactions. And in the case of the *Ice Domes*, the object has literally melted away without a trace.

CB: But, what is your understanding of the object-process relation? Does the

concept of an object apply to your work? If not, what do we call what you have produced and the relations they set up?

AR: One could argue that in our visually oversaturated culture everything has become a visual surface and even the experience of objects has "flattened." Nicolas Bourriaud describes how the experience of a display of paintings in a collector's house used to have a sociospatial aspect, that it wasn't an isolated, individual experience but a social encounter.[1] Today, this aspect of experiencing an artwork has changed. The distance to and from our surroundings has shrunk. We have moved closer to the "surface" (TV and computer screens) while at the same time growing apart individually, especially in urban settings. Perhaps that's why, as Bourriaud explains, artists from the nineties on have developed a need "to relate," to create situations that bring about interaction with others. He calls it "relational aesthetics." I call it "living architectures."

CB: I agree that there is considerable power in the idea that the appearance of closeness can cohabit with or even mask the strongest forms of alienation. The problem for me lies in the suggestion that this is something new, which the art of the nineties responds to, illuminates or tries to solve. One could point to work from the 1960s and the aftermath of the First World War that also deals with such problems. But even more, I think there is a weakness in the notion of the "relational," in that it doesn't help one make any distinctions toward thinking about the relations (whether economic, linguistic, racial or sexual) at play in making and receiving works of art, even the "bad old" traditional art object. I am not convinced that an encounter between two or more people is more authentically relational than an encounter with a drawing. I am not trying to defend a hierarchical distinction between genres of practice. Perhaps a more useful set of ideas for thinking about our encounters with each other through works of art or architecture has to do with theories of the public sphere, how subjects are called upon as viewers, how we are addressed, what conditions structure these encounters.

AR: I agree that it is not a new approach and that it is more important to analyze the public sphere. What is interesting to me is that the "relational" concept (not necessarily Bourriaud's aesthetic interpretation of it) points out that there isn't such a thing as an "objective" experience of art. We use adjectives like "good," "bad," "old" and "new" to make distinctions all the time. For me, it emphasizes the fact that we are the makers of these distinctions. The intent is not to get rid of distinctions but to become aware that we make them in order to define whatever we want to define, and through this process we are also participating in the power dynamics.

Lygia Clark and Hélio Oiticica moved from object-based to body-centred works, with emphasis on the experiential aspect of viewers' participation in the 1960s. Clark focused on the subjective and psychological dimensions of sensorial experimentation, while Oiticica engaged in sensorial explorations involving social, cultural, architectural and environmental spaces. Through their practices, they challenged the traditional status of the art object as a self-contained, visually pleasing entity. Actually, Bourriaud's artists are still caught up in the pleasing aspect of art, only instead of the art object, they use the art system as a self-contained entity. This raises the question of the definition of art, its social role and the function of artistic institutions. Le Corbusier called art a "pleasing necessity." But whose "pleasing necessity" is it?

What attracts me to process-oriented activities is their ability to exist in in-between zones that are not easily classified. I see this as our human need to connect rather than separate.

CB: What motivates your selection of specific bodily processes? There are many "uncontrollable" things the body does, from blushing and the hiccups to incontinence. It seems to me that the choice partly determines the issues that the work brings into play.

AR: As I mentioned above, my entry point to sensorial explorations was the phenomenon of goosebumps, but it was the sense of touch that I was interested in the most. My earlier latex works, like *Goosebumpswear* and *Uniblow Outfits*, were definitely inspired by my research into the sense of touch. I was interested in how the sense of touch affects psychological development. There was a study that showed how massaging prematurely born babies in their incubators helped them to grow faster, both physically and psychologically. They had more self-confidence and a greater ability to learn later on than premature babies who didn't receive this extensive bodily contact. Also, there has been research investigating how pressure contact could help autistic children in their development.

More than uncontrollable bodily processes, I am interested in the sensorial experiences of the body and their effects on the mind, for example the imbalance

people experienced in my inflatable room. *Inside Out* gives the illusion of "solidity": you think you can catch hold of something like a wall or a floor when you lose balance, but there is only air. Many people fell over, sometimes on purpose, thinking they would have a cushy landing. But instead, they hit the floor. What it could mean to be "off balance" or "falling over" in one's "home" has psychological connotations connected to the ideas of comfort and discomfort in the context of belonging.

CB: The latex room's disorienting effects on the people who enter it have to do with how fragile an object it is. Would you agree that the tension has increased between your work's status as object and the process it is caught up in, between the survival of the object and the processes you subject it to, and not just the relations of the person who goes inside? Does this reflect a secret desire to destroy the work? To see what the limits of its function are? To explore unforeseeable, even unwanted, responses? Or perhaps a different way to think about preservation – not restoration, but something closer to an understanding of the object as an accumulation of scar tissue?
AR: There is a combination of all these elements. The inflatable latex room is fragile, and taking it on a trip across Canada was the most impractical thing imaginable (I had to get up every two hours to reinflate it so it wouldn't collapse on me), but I was interested in creating a tension between fragility and endurance. I was aware that it could mean the "death" of the room. That's why it was important to videotape the process. The video documentation, *Travelling with My Inflatable Room*, became an independent piece. The room didn't "die," however, because I was invited to exhibit it at the Musée d'art contemporain de Montréal. So after the trip, I had to "renovate" it for the second time, replacing all the outside walls, which had deteriorated from prolonged exposure to sunlight, and redoing the "in between" connections. Only the inside mould remained original. In a sense, it could be seen as a "new" piece. The first renovation took place before the trip, and there were many repairs in between and on the road. Repairing the room is like surgery, because one has to be very precise, concentrated and attentive.

CB: To return to pneumatics, a big question for me pertains to the historical conditions in which something like pneumatics is taken up and invested with

Ice Domes

Ice Domes (collaboration with Steve Topping), Lachine Canal, Montreal, 2005; polyethylene, vinyl, blower, nozzles, RV water pump, water tank, plastic tubing, heating wire, deep cycle battery, 600 cm (diam.), 180 cm (h.)

different kinds of significance, whether formal, phenomenological or political. I would say that one of the appeals of pneumatics in the late sixties and early seventies was that it could be engaged structurally and iconically in a way that was not "architecture," at least not in the sense that many of the younger generation had been trained to think of and work on.

Pneumatics provided the short-lived counterform for a widespread dissatisfaction. This allowed a brief, unstable link between the world of fashion and design and the more radical political claims made during these years. One of the ironies is that, as projects by Archigram, Utopie and HansRucker Co. are historicized, the animating tension between the practice of architecture and pneumatic technologies seems to have been drained off. When you claim this lineage, does this include some sense of the historical difference between the late sixties and today? If so, where might we locate it? Formally, materially, in terms of methods of working? Or in terms of the claims made on behalf of the work?

AR: It's ironic that, four decades later, when you ask the average person what they associate with pneumatics, their most likely answers are inflatable furniture, gigantic parade floats and sex toys – objects of ultimate consumerism that have little to do with improving social conditions. The legacy of Archigram, Utopie and HansRucker Co., intended as a proposition for bettering society, ended up in the landscape of McDonald's Playland and overblown dotcoms. As Jade Chang puts it, "Giant inflatable penguins and dinosaurs" are "advertising gimmicks" that have "grown almost to the size of their owners' desire for dollars."[2]

The sixties' dissatisfaction to some extent reflected boredom with post-World War II architecture (fast, cheap, ugly grey highrises) and lack of exciting design. Today, we are also dealing with dissatisfaction, but it is the dissatisfaction of excess. Pneumatics ideas can be applied to both contexts.

I think pneumatics, but more importantly tensile structures, are perhaps even more central today than in the sixties, because they could provide solutions to present and future environmental problems. In the context of global mobility, we need to think about lightness – about how to travel, live and transport lighter.

I find it interesting that at present, when we are so concerned with the environment, global warming, population growth, etc., we still desire so much solidity and material preservation! We research how to build flexible yet durable buildings that will withstand earthquakes, storms and have all the technologically advanced light and sound features, but we do not analyze our cultural attitudes toward living. It's as if we would like technology to bring us solutions and change the environment for us, instead of us changing our attitudes toward technology and the environment. Perhaps somewhere in between Buckminster Fuller's concept of Synergetics and development of new materials is an answer.

My claim to the legacy of Archigram and others comes from their ideas of alternative approaches to living, which also includes a change of our own attitudes. Some might see what they did as a failure, but I think we must recognize failure as an inevitable part of life as well as of technology. Their struggle reflects on both human vulnerabilities and human attitudes toward technology, as well as a belief or disbelief in technology's ability to improve our future.

Craig Buckley

Notes

This interview was conducted via e-mail from June through August 2006.

1. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les Presses du réel, 2002), p. 15.
2. Jade Chang, "Inflat-O-Scape: Monitoring the Historical Ups and Downs of Inflatable Architecture," *Metropolis*, October 2001 (online version accessed October 20, 2006: http://www.metropolismag.com/html/content_1001/ob/ob05.html).

Entre l'objet et la d marche : entrevue avec Ana Rewakowicz

Craig Buckley : Comment êtes-vous venue à utiliser des matières pneumatiques?
Ana Rewakowicz : On a fait le lien entre ces «gonflables» et moi, mais ils ne représentent pas tout ce que j'ai fait. Je me suis intéressée à eux par une sorte d'intuition. Ce fut, pour une très grande part, une démarche tendant à expérimenter la façon de travailler avec différents concepts, différentes matières. Et la première matière, celle avec laquelle j'ai commencé et ai continué pendant quelque temps, ce fut le latex, et c'est parti du désir de le sentir, de le toucher et de partager cette sensation avec d'autres.

Étant moi-même quelqu'un qui a passé d'une culture à une autre, je m'intéresse à la question de l'itinérance et à la manière dont elle interfère avec l'identité, l'appartenance et l'existence au sein d'une société technologique mondialisée. Dans mes premiers travaux, j'ai exprimé cette quête au moyen d'une représentation grandeur presque nature du corps, qui devint un porte-symbole pour divers états émotionnels associés à un sentiment de dislocation. Par la suite, je me suis davantage intéressée à des expériences sensorielles sur le corps. Me concentrant sur l'idée que la peau est l'organe par lequel nous expérimentons le sens du toucher, j'ai commencé à employer le latex et j'ai fabriqué des objets et des vêtements qui explorent les limites de l'intimité et de l'étroite proximité, en soulignant l'ambivalence des sensations éprouvées – telles que le désir, le plaisir, la vulnérabilité, le confort et l'inconfort (la gêne).

Petit à petit une nouvelle subjectivité a envahi mon œuvre et j'ai passé au stade de l'engagement, stade dans lequel le spectateur cesse d'être celui qui reçoit passivement une œuvre d'art, mais devient un participant et, par là, un support de sens, un signifiant. Ce désir d'amener mon œuvre à un état plus proche du spectateur a trouvé son débouché dans les gonflables. Ce fut une progression naturelle à partir de mon travail avec le latex.

Living in a Bubble (detail with people inside), L' cart, Rouyn-Noranda, 2003; meteorological balloon, 200 cm (diam.)

At left:
Living in a Bubble (overview), L' cart, Rouyn-Noranda, 2003; panel boards, blower, meteorological balloon, glass, foam, 244 x 244 x 244 cm

Ma première structure gonflable a consisté en une série de matelas à la taille d'un corps humain que j'ai recouverts d'une texture genre chair de poule. À l'époque, j'apprenais à créer de grandes feuilles de latex en étirant du vinyle sur de vastes toiles. Pour obtenir ce type de texture, je restais pendant des heures à l'extrémité de la pièce, y faisant avec la tête d'une épingle des petites bosses que j'étirais en faisant bien attention à ne pas y faire de trous. Étendu par dessus la toile, le vinyle texturé devenait un moule servant à faire des feuilles de latex.

Au début, j'ai commencé à travailler avec la texture chair de poule dans un format texte, mais très vite je me suis aperçue que ce qui m'intéressait, ce n'était pas le format mais la texture. J'étais fascinée par la chair de poule parce qu'il s'agit d'un phénomène corporel sur lequel nous n'avons aucun contrôle. La peau devient chair de poule lorsque nous avons froid, mais aussi lorsque nous sommes en état d'excitation. J'aimais bien l'idée que le corps réagit avant l'esprit – cette sensation de ne plus être «en contrôle», sensation qui se manifeste souvent dans mes œuvres ultérieures. Dans la suite de mes œuvres gonflables, il y a eu les *Uniblow Outfits* qui, pour l'essentiel, combinaient l'idée du vêtement provenant de la série des *Goosebumps Wear* avec celle de la «gonflabilité » provenant, elle, de la série des matelas.

L'histoire des pneumatiques, je l'ai apprise par la suite. La vision du monde qu'on avait dans les années 1960, cette vision futuriste, anticipatrice, englobait l'intérêt que je portais aux rapports entre l'architecture temporaire transportable, le corps et l'environnement. Le design ludique, l'approche utopique et la fascination technologique accompagnant la réalisation de formes socialement réceptives et la création/proposition de modes de vie alternatifs, tout ceci qui s'exprime dans les œuvres de groupes architecturaux tels que Archigram (R.-U.), Utopie (France), Hans-Rucker Co. et Coop Himmelb(l)au (Vienne), ainsi que chez des artistes comme Lygia Clark et Hélio Oiticica (France/ Brésil), tout ceci et tous ceux-ci font partie de mon «lignage» professionnel. Et en dépit du fait qu'on a souvent qualifié les Archigram d'« architectes de papier », la plupart de leurs oeuvres n'ayant jamais été réalisées, j'estime qu'ils sont toujours valables à l'heure actuelle. Leur «père », Buckminster Fuller, est en train d'effectuer un retour en grand style et peut-être même ne nous a-t-il jamais quittés!

C.B. Dans ce que vous venez de dire, ce qui me frappe c'est la façon dont le rapport entre la démarche et l'objet a été la clé de votre pratique artistique. Je présume que votre intérêt va au-delà de la relation que l'objet a avec son propre mode de production, jusqu'à inclure la manière dont un tel objet peut être mis en jeu dans le fonctionnement corporel du spectateur: vous avez fait allusion à des réactions enregistrées sur la peau. Récemment vous avez inséré des objets de votre fabrication dans la démarche sociale de l'exposition, du voyage et de la distribution (on pourrait presque dire que vous y avez soumis ces objets). Ce qui m'y fait penser, c'est votre chambre gonflable en latex qui a passé du stade d'objet à exposer à celui d'abri au cours de récents voyages; mais on peut aussi en dire autant du projet de robe gonflable.
A.R. C'est bien vrai. Dans mes dernières œuvres, et tout particulièrement dans le ***SleepingBagDress Prototype***, ce n'est pas l'objet qui est le centre d'attraction principal mais l'action que j'exécute avec lui. C'est comme si l'objet servait de prétexte pour des interrogations sociales. Et dans le cas des ***Ice Domes***, l'objet s'est littéralement dissous sans laisser de traces.

C.B. Mais quel regard portez-vous sur la relation objet-démarche? Est-ce que le concept de l'objet peut s'appliquer à votre travail? Si ce n'est pas le cas, comment peut-on appeler ce que vous avez produit et la relation qui s'est établie?

SleepingBagDress Prototype 1, walking performance, Rimouski, 2005; polyethylene, metallic foil, fan, lead battery, zippers

A.R. On pourrait soutenir que dans notre culture visuellement sursaturée, toute chose est devenue surface visuelle et même l'expérience que nous avons des objets s'est «aplatie». Nicolas Bourriaud décrit comment notre façon de voir une série de tableaux exposés dans la maison d'un collectionneur avait une valeur socio-spatiale, que ce n'était pas une expérience individuelle et isolée, mais une véritable rencontre sociale[1]. De nos jours, cet aspect de l'expérience d'une œuvre d'art a changé. La distance qui nous séparait de notre environnement – aller/retour – s'est rétrécie. Nous nous sommes rapprochés de la «surface » (téléviseurs, écrans d'ordinateurs) alors que, dans le même temps et chacun pour soi, nous sommes devenus peu à peu des étrangers les uns pour les autres, surtout dans les grands ensembles urbains. C'est peut-être la raison pour laquelle – comme l'explique Bourriaud – des artistes, à partir des années 1990, ont ressenti le besoin « d'établir des liens », de donner naissance à des situations qui entraînent des interactions avec d'autres personnes. C'est ce qu'il appelle « l'esthétique relationnelle» et que moi j'ai baptisé des «architectures vivantes».

Dressware 1 (video stills), 2003-2005; video projection, 24 min

C.B. Je reconnais qu'il y a beaucoup de force dans l'idée que l'apparence d'une étroite proximité peut cohabiter avec – et même aller jusqu'à masquer – les formes les plus puissantes de l'aliénation. Pour moi, le problème réside dans l'idée qu'il s'agit là de quelque chose de nouveau, une chose à laquelle l'art des années 1990 donne une réponse, un éclairage ou qu'il tente de résoudre. On pourrait signaler des œuvres datant des années 1960 et des suites de la Première Guerre mondiale qui traitent de tels problèmes. J'irai même plus loin en disant qu'à mon avis il y a une faiblesse dans la notion du « relationnel », en ce sens que cette notion ne permet pas de faire une distinction en vue de réfléchir sur les différentes relations en jeu (qu'elles soient économiques, linguistiques, raciales ou sexuelles) quand on crée et qu'on accueille des œuvres d'art, même des objets d'art traditionnels considérés comme « des vieilleries ». Je ne suis guère convaincu par l'idée qu'une rencontre entre deux personnes ou plus serait plus authentiquement relationnelle qu'un face à face avec un dessin. Je n'essaie pas de défendre une distinction hiérarchique qu'on établirait entre différents modes de pratique artistique. Peut-être qu'un ensemble d'idées qui aiderait à réfléchir sur nos rencontres, les uns avec les autres, par le biais d'œuvres d'art ou d'architecture a davantage à voir avec les théories de la sphère publique, la manière dont les sujets nous interpellent en tant que spectateurs, la manière dont nous

sommes sollicités, et quelles conditions régissent ces rencontres.

A.R. Qu'il ne s'agisse pas d'une approche nouvelle, j'en conviens, et aussi qu'il est plus important d'analyser la sphère publique. Moi, ce qui m'intéresse, c'est que le concept du « relationnel » (mais pas nécessairement l'interprétation esthétique qu'en donne Bourriaud) nous signale le fait qu'une expérience de l'art dite « objective », ça n'existe pas. Nous utilisons à tout bout de champ des qualificatifs comme « bon », « mauvais », « vieux » et « nouveau » afin d'établir des distinctions. Pour moi, cet usage souligne le fait que nous sommes nous-mêmes les « faiseurs » d'une telle distinction. L'idée n'est pas de nous débarrasser des distinctions, mais d'être conscients que si nous en faisons, c'est simplement pour définir ce que ***nous cherchons*** à définir et, par cette démarche, nous participons également à la dynamique du pouvoir.

Dans leurs travaux des années 1960, Lygia Clark et Hélio Oiticica ont passé de ceux qui étaient basés sur l'objet à ceux qui étaient centrés sur le corps, en mettant l'accent sur l'aspect, tiré de leur expérience, de la «participation des spectateurs ». Clark s'était concentrée sur les dimensions subjectives et psychologiques d'une expérimentation sensorielle, tandis qu'Oiticica s'engageait dans des explorations sensorielles mettant en jeu divers espaces: le social, le culturel, l'architectural et l'environnemental. À travers leurs méthodes de travail, ils s'élevaient contre le statut traditionnel de l'objet d'art vu comme entité autosuffisante et visuellement agréable. En fait, les artistes dont parle Bourriaud sont toujours embringués dans une notion agréable de l'art, sauf qu'au lieu d'utiliser l'objet d'art, c'est le système artistique qu'ils prennent pour entité autosuffisante. C'est ce qui soulève la question de la définition de l'art, du rôle qu'il joue dans la société et de la fonction des institutions artistiques. Le Corbusier appelait l'art « une nécessité qui plaît». Mais à qui, au juste, plaît-elle, cette nécessité? Ce qui m'attire dans les activités axées sur une démarche, c'est leur capacité d'exister dans des zones intermédiaires, des zones qu'on ne peut classifier aisément. Je vois cela comme le besoin qu'ont les humains de se « connecter » plutôt que de se séparer.

C.B. Qu'est-ce qui motive votre choix de mécanismes corporels spécifiques? Il y a plusieurs choses «incontrôlables» qui passent par le corps, comme rougir, avoir le hoquet, l'incontinence. Il me semble que de votre choix va dépendre le résultat que votre travail met en jeu.

A.R. Comme je l'ai dit plus haut, le point d'entrée que j'utilise pour mes explorations sensorielles est le phénomène de la chair de poule, mais ce qui m'intéressait au plus haut point, c'était le sens du toucher. Pour mes premières œuvres en latex, comme ***Goosebumpswear*** et ***Uniblow Outfits,*** je me suis carrément inspirée de mes recherches sur le sens du toucher. Je voulais savoir de quelle manière ce sens influait sur le développement psychologique. Une étude a été faite qui a montré que quand on masse un bébé prématuré dans l'incubateur, cela contribue à accélérer sa croissance, autant physiquement que psychologiquement. Les bébés ainsi massés avaient davantage confiance en eux, ils étaient par la suite en mesure d'apprendre plus facilement que d'autres prématurés qui n'avaient pas bénéficié de contact corporel intensif. Il y a eu d'autres recherches visant à examiner la manière dont des contacts avec pression pouvaient aider des enfants autistiques à s'épanouir.

Ce qui m'intéresse davantage, et plus que les mécanismes physiques incontrôlables, ce sont les expériences sensorielles qui touchent au corps et qui ont des effets sur l'esprit, comme le manque d'équilibre que des personnes éprouvent à l'intérieur de ma chambre gonflable. ***Inside Out*** vous donne une illusion de «solidité» : vous pensez que vous pouvez avoir prise sur quelque chose comme un mur ou le plancher si vous perdez l'équilibre, mais il n'y a que de l'air. Beaucoup de gens s'affalent sur le sol, certains le font exprès, pensant qu'ils vont atterrir en douceur. Au lieu de cela, ils se heurtent au plancher. Quand on dit de quelqu'un qu'il a « perdu l'équilibre » ou qu'il a « chuté sur le sol » dans sa « maison », le sens qu'on pourrait donner à ces phrases entraîne des connotations psychologiques évoquant des idées de confort ou d'inconfort dans un contexte d'appartenance.

C.B. L'effet de désorientation que produit la chambre de latex sur les personnes qui y pénètrent a quelque chose à voir avec le caractère fragile d'un objet. Seriez-vous d'accord si je vous dis que la tension s'est accrue entre le statut de votre travail en tant qu'objet et le processus dans lequel il s'est trouvé pris, ou, entre le fait que l'objet survive et les processus auquel il a été soumis, et pas seulement dans sa relation avec la personne qui y a pénétré? Cela reflèterait-il un secret désir de détruire l'œuvre? Ou bien de voir jusqu'à quelles limites on peut pousser sa fonction? Ou serait-ce une manière d'explorer le risque de réactions imprévisibles, peut-être même non voulues? Ou peut-être serait-ce une différente façon de penser à la préservation de l'objet – pas à sa restauration, plutôt à quelque chose qui serait proche d'une façon de voir l'objet comme une accumulation de tissus cicatriciels?

A.R. C'est un mélange d'un peu tout cela. La chambre de latex gonflable est une chose fragile et la prendre en voyage à travers le Canada a été l'idée la moins pratique qu'on puisse imaginer (je devais me lever aux deux heures pour la regonfler, sinon elle s'affaissait sur moi), mais je trouvais intéressant de créer une tension entre fragilité et endurance. J'avais conscience que cela pouvait signifier la « mort » de la chambre. C'est la raison pour laquelle j'ai jugé important d'enregistrer l'opération sur vidéo; et ce document vidéo, ***Travelling with My Inflatable Room,*** est devenu en soi une œuvre indépendante. Je dois dire, toutefois, que la chambre n'est pas «morte», parce que j'ai été invitée à l'exposer au Musée d'art contemporain de Montréal. De sorte que, après mon voyage, j'ai dû la «rénover» une deuxième fois en remplaçant tous les murs extérieurs qu'une longue exposition au soleil avait défraîchis et en refaisant tous les joints intercalaires. La seule pièce demeurée originale a été le moule intérieur. D'une certaine façon, on peut dire que c'est une «nouvelle» pièce. Il y a eu une première rénovation avant le voyage et plusieurs réparations effectuées entre deux étapes et sur la route. La réparation de la chambre a ressemblé à une chirurgie, parce qu'il fallait être très précis, concentré et attentif.

C.B. Pour revenir aux pneumatiques, je me pose une grande question à propos des conditions historiques dans lesquelles un machin comme le pneumatique a été repris et chargé de différentes sortes de significations, qu'elles aient été formelles, phénoménologiques ou politiques. Je dirais que l'un des intérêts que présentait le pneumatique vers la fin des années 1960 et le début des années 1970 était qu'il était possible de l'engager structurellement et symboliquement d'une manière qui ne relevait pas de «l'architecture », tout au moins pas dans le sens dans lequel de nombreux membres de la jeune génération ont été exercés à penser et à s'atteler à la tâche.

Le pneumatique a procuré une sorte de contre-pied de courte durée pour exprimer une insatisfaction généralisée. C'est ce qui a permis d'établir un lien bref et instable entre le monde de la mode et du design et celui, plus radical, des revendications politiques qui ont été formulées durant ces années-là. Un côté ironique de la chose est le fait que, alors que les projets d'Archigram,

Utopie et Hans-Rucker Co. ont reçu une consécration historique, la tension qui s'affirmait entre la pratique de l'architecture et la technologie pneumatique semble avoir fini par s'épuiser. Lorsque vous évoquez ce lignage, est-ce que vous y incluez un certain sens des différences historiques entre la fin des années 1960 et le temps présent? Si c'est le cas, où pourrions-nous les situer? Est-ce dans la forme, dans la matière, en termes de méthodes de travail ou en termes de réclamations formulées pour le compte de l'œuvre?

A.R. S'il y a une ironie, c'est dans le fait qu'après quatre décennies, si vous demandez à une personne quelconque à quoi elle associe les pneumatiques, elle vous répondra très probablement à des meubles gonflables, à des chars allégoriques gigantesques ou à des jouets sexuels; en somme des objets répondant au plus poussé des consumérismes et qui ont peu de choses en commun avec l'amélioration des conditions sociales. L'héritage qu'ont laissé Archigram, Utopie et Hans-Rucker Co., conçu comme proposition en vue d'une meilleure société, s'est volatilisé dans le paysage des Playland de McDonald et des point.com pléthoriques. Jade Chang en donne cette description : « Ce sont des pingouins, des dinosaures gonflables et géants », des « gadgets publicitaires » qui ont « grandi jusqu'à atteindre une taille presque à la mesure de l'appétit de leurs propriétaires pour des dollars[2]. »

L'insatisfaction des années 1960 traduisait jusqu'à un certain point l'ennui que distillait l'architecture d'après la Deuxième Guerre mondiale (des tours d'habitation construites à la va-vite, pour pas cher, laides et grises) et aussi l'absence d'un design excitant. De nos jours, nous sommes encore en proie à l'insatisfaction, mais c'est une insatisfaction qui est née de l'excès. Le concept « pneumatiques » peut s'appliquer aux deux contextes.

Je pense aux pneumatiques, mais d'une façon plus importante à des structures extensibles, peut-être même plus « au centre » aujourd'hui que dans les années 1960, car elles pourraient fournir des solutions aux problèmes d'environnement actuels et futurs. Dans le contexte de la mobilité mondiale, nous avons besoin de penser en termes de légèreté — comment voyager, vivre et nous transporter plus légèrement.

Je trouve également intéressant de constater qu'à l'heure actuelle, où nous sommes tellement préoccupés par les problèmes d'environnement, de réchauffement de la planète et de croissance démographique, nous soyons toujours fortement en quête de solidité et de préservation des biens matériels! Nous cherchons comment nous pourrions construire des édifices qui soient flexibles et quand même durables pour qu'ils résistent aux tremblements de terre, aux tempêtes, tout en étant dotés d'installations de son et lumière à la pointe de la technologie; mais en même temps nous refusons d'analyser notre comportement culturel en regard de la vie elle-même. C'est comme si nous voulions que la technologie nous apporte des solutions et modifie notre environnement à notre place, au lieu que ce soit nous qui changions d'attitude à l'égard de la technologie et de l'environnement. Et peut-être que la réponse se trouve effectivement quelque part au sein de la science des synergies, concept élaboré par Buckminster Fuller, et l'élaboration de nouveaux matériaux.

Quand je me réclame d'Archigram et autres, c'est que je me sens en accord avec leurs propositions de solution alternatives pour aborder la vie, propositions qui tiennent compte du fait que nous aussi nous devrions modifier notre comportement. Certains diront peut-être que tout ce qu'ils ont fait s'est soldé par un échec, mais je pense que nous devrions reconnaître que l'échec lui-même fait inévitablement partie de notre existence de même que de la technologie. Leur combat trahit une double image de l'être humain: à la fois sa vulnérabilité et son comportement à l'égard de la technologie, mais aussi le fait qu'il croie ou qu'il ne croie pas en la capacité qu'aurait la technologie de rendre notre avenir meilleur.

Craig Buckley

Notes

Cette entrevue a été menée par courriel de juin à août 2006.

1. Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p. 15.
2. Jade Chang, Inflat-O-Scape,« Monitoring the Historical Ups and Downs of Inflatable Architecture », *Metropolis*, octobre 2001 [version en direct, consultée le 20 octobre 2006 http://www.metropolismag.com/html/content_1001/oh/oh05.html].

uniblow outfits

Uniblow Outfits, La Soci t des arts technologiques, Montreal, 2001; rubber latex, bellows shoe-pumps, zipper, stands, 152 x 61 cm

Previous page:
Dreamscapes, 2002; digital photograph on Plexiglas, 270 x 605 cm.
Quebec City, collection of the Mus e national des beaux-arts du Qu bec

Uniblow Outfits and photo documentation (C-prints, 25 x 38 cm), 2001-2002.
Installation view, Foreman Art Gallery of Bishop's University, 2005-2006

Protected (video stills), 2002; 2-min loop

Opposite page:
Uniblow Outfits, La Soci t des arts technologiques, Montreal, 2001;
rubber latex, bellows shoe-pumps, zipper

Notes on the Artist

Ana Rewakowicz is a Polish-born Ukrainian artist and researcher who immigrated to Canada in 1988. She received a BFA from Ontario College of Art and Design, Toronto, in 1993 and an MFA from Concordia University, Montreal, in 2001. She currently lives and works in Montreal.

Selected Solo Exhibitions

2006
Lauttasaari, Finland, December 29, *Green Line Project* (land-art installation)

Project Room, HIAP, Cable Factory, Helsinki, Finland, November 23-30, *Travelling with My Inflatable Room*

2005–2006
Foreman Art Gallery of Bishop's University, Sherbrooke, Quebec, November 23, 2005-January 21, 2006, *Dressware and Other Inflatables*. Curator: Gaëtane Verna

2005
Plein Sud, Longueuil, Quebec, March 5-April 17, *A Modern-day Nomad Who Moves as She Pleases*

Quartier Éphémère, Montreal, February 26-March 12, *Ice Domes* (collaboration with Steve Topping)

2004
The Banff Centre for the Arts, Banff, Alberta;Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge; Kamloops Art Gallery, Kamloops, British Columbia; AKA, Saskatoon, Saskatchewan; Artspeak, Vancouver, September 21-October 31, *Travelling with My Inflatable Room* (series of public interventions)

2003
YYZ Artists' Outlet, Toronto, September 3-October 18, *Air Space*

L'Écart, Rouyn-Noranda, Quebec, May 9-June 1, *Living in a Bubble*

2002
Forest City Gallery, London, Ontario, September 20-October 12, *Air*

Khyber Centre, Halifax, Nova Scotia, January 15-February 9, *Uniblow Outfits*

2001–2002
Musée national des beaux-arts du Québec, Quebec City, December 6, 2001-February 10, 2002, *Faites de beaux rêves*

2001
Piscine Saint-Michel, Montreal, July 21-August 5, *Sonar* (site-specific installation, collaboration with Lorraine Oades and Ingrid Bachmann)

La Chambre Blanche Gallery, Quebec City, January 15-February 25, *Inside Out*

Selected Group Exhibitions

2006–2007
Confederation Centre Art Gallery and Museum, Charlottetown, Prince Edward Island, September 24, 2006-January 7, 2007, *CAMP(sites)*. Curator: Melanie Townsend

2006
Forum Box Gallery, Helsinki, December 9, *Art Contact* (performance festival)

WADE 2006 Festival
Toronto, July 7-9, *Sonar* (site-specific installation in Grange Park, Toronto)

Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg, Germany, March 3-April 30, *Canada Dreaming*. Curator: Justin Hoffmann

2005–2006
Dunlop Art Gallery, Regina, September 17-October 25, 2005, and Kenderdine Art Gallery, Saskatoon, Saskatchewan, January 20-March 24, 2006, *Blown*. Curator: Donna Wawzonek

2005
Musée régional de Rimouski, Rimouski, Quebec, June 19-September 11, *Un refuge dans la ville*. Curator: Lisanne Nadeau

Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal, May 27-September 11, *L'envers des apparences*. Curator: Gilles Godmer

2004
ISEA 2004, Tallinn, Estonia, August 16-18, *SleepingBagDress Prototype 2*

Biennale nationale de sculpture contemporaine, Trois-Rivières, Quebec, June 18-August 29. Curator: Gaston St-Pierre

AlaPlage, Toulouse, France, May 3-21, *Buy-sellf*

Dazibao, Montreal, April 15-May 22, *Performance et photographie : Shoot*. Curators: France Choinière and Michèle Thériault

The Liane and Danny Taran Gallery of the Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montreal, January 22-March 7

Ana Rewakowicz at Art Omi, New York, 2006

Charles H. Scott Gallery (CHS), Vancouver, March 30-May 2, *The Weather*. Curator: Cate Rimmer

2003
Hotel Isabel, Mexico City, November 12-28, *Vitae¡Voilà Québec en México!*

Quartier Éphémère, Montreal, July 8-August 31, *Buy-sellf*. Curator: Josée St-Louis

Leonard and Bina Ellen Art Gallery, Montreal, April 22-May 31, *Dress*. Curator: Lynn Beavis

2002
InterAccess, Toronto, September 19-October 12, *Skinjob*. Curator: Camille Turner

Optica Gallery, Montreal, September 13-December 7, *La demeure*. Curator: Marie Fraser

Gallery 101, Ottawa, June 27-August 8, *Fluid*

Latitude 53, Edmonton, May 23-31, *Visueleyez*

Galerie B-312, Montreal, *Heterosexy*, May 18-June 15. Curator: Kevin de Forest

2001
La Société des arts technologiques, Montreal, June 4-24, *Tissus urbains*.

The Liane and Danny Taran Gallery of the Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montreal, June 17-August 28, *Oasis*. Curator: Sylvie Gilbert

Art Gallery of Ontario, Toronto, April 7-March 24, *Video Primer*. Curator: Michelle Jacques

1999
Intermedia Gallery, Glasgow, Scotland, October 3-16, *Say Nothing, Be Silent*

Montreal, May 8-9, *48 Rooms/48 Hours* (site-specific exhibition in a rooming house)

Video Festivals and Screenings

2006

Carnivalesque: Videos of a World Inside Out, Trent University, Peterborough, Ontario,March 3. Curators: Miriam Jordan and Julian Haladyn

2004

Wolf Notes, Spark Video Canada, London, Ontario, November. Curators: Jeremy Drummond and David Poolman

2003

TRANZ<—>TECH, International Toronto Media Arts Biennial, Toronto, October 9-12

Contemporary Art Space, Syracuse, New York, Spark Video International

2002

Transmedia 2002, Art on a Video Billboard, Toronto, October 24-November 15, Year Zero One

2001–2002

Musée du Québec, Quebec City, December 6, 2001-February 10, 2002, *Trames horizontales, défilement vertical (la vidéo d'art récente au Canada/ Horizontal Holds, Vertical Views (Recent Canadian Art Video)*

2001

20e Festival international des films sur l'art, Montreal, March 12-17

1999

Experimental Film and Video Festival, Glasgow, Scotland, *Longshots*

Residencies, Symposiums and Awards

2007

Ted Harrison Artist Retreat Society, Whitehorse, Yukon

2006

Studio-apartment of the Finnish Artists' Studio Foundation, Helsinki

Art Omi International Artists Residency, Omi, New York

Antrev Fellowship, Montreal

Responsive Architectures @ Subtle Technologies, symposium, Toronto

2005

This Neck of the Woods, Rotterdam

2004

Informal Architecture, Banff Centre for the Arts, Banff, Alberta

ISEA 2004, Tallinn

Artist in Residence Program, Foam Laboratory, Brussels

2003

New Works Residency, Banff Centre for the Arts, Banff, Alberta

2001

La Chambre Blanche, Quebec City,

1996

Grievous Angels, New York Exposition of Short Film, Video and Interactive Multimedia, New York (1st prize)

1997–1999

J. W. McConnell Graduate Fellowship, Concordia University, Montreal

1993

Mrs. W. O. Forsyth Award, Ontario College of Art, Toronto

Acquisitions of the Artist's Works by Public Collections

2007

Musée d'art contemporain de Montréal

2002

Musée national des beaux-arts du Québec, Quebec City

1999

Stanley Mills Collection, Concordia University, Montreal

Selected Bibliography

Books

Beesley, Philip, et al., eds. "Responsive Architectures." In *Subtle Technologies 2006*. Toronto: Riverside Architectural Press, 2006. Pp. 216-217.

Budney, Jen, and Adrian Blackwell, eds. *Unboxed: Engagements in Social Space*. Ottawa: Gallery 101, 2005. Pp. 70-76.

Chen, Cecilia. *A Modern-day Nomad Who Moves as She Pleases*. Longueuil, Quebec: Plein Sud, centre d'exposition en art actuel, 2005.

Choinière, France, and Michèle Thériault, eds. *Point and Shoot: Performance and Photography*. Critical essays by Diana Nemiroff, Rebecca Schneider, Jan Peacock and Karen Henry. Montreal: Dazibao, 2005. Pp. 18-19. Published in French as *Point & shoot: performance et photographie*.

Godmer, Gilles, with Nathalie Bois. *L'envers des apparences*. Montreal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2005. Pp. 12-13, 18, 70-74, 80-81, 85, 89.

Nadeau, Lisanne. *Un refuge dans la ville*. Rimouski, Quebec: Musée régional de Rimouski, 2005.

Wawzonek, Donna, and Nick Lary. *Blown: Seema Goel, Ana Rewakowicz, Max Streicher and Robert Zingone*. Annette Hurting, ed. Regina, Saskatchewan: Dunlop Art Gallery, 2005. Pp. 14-17.

Brown, Colleen, Lorna Brown and Melanie O'Brian, eds. *Spilled*. Vancouver: Artspeak, 2004. Pp. 4, 28-29.

Buy-Sellf. Bordeaux: Association Zebra 3, 2004. Pp. 30-31. www.buy-sellf.com.

Mäkelä, Tapio, and Mare Tralla, eds. *ISEA 2004*, proceedings of the 12th International Symposium on Electronic Art. Helsinki: m-cult, 2004. P. 112.

St-Pierre, Gaston. *Entre ciel et terre*. Trois-Rivières, Quebec: Éditions d'art le sabord, 2004. P. 36.

Nadeau, Lisanne, ed. *4 installations pour le Grand Hall du Musée du Québec*. Quebec City: Musée du Québec, 2003. Pp. 44-59, 112-120.

Selfware.file.02 (published in conjunction with the project *Selfware: Politics of Identity* in Graz, Cultural Capital of Europe, 2003). Graz: MIDIHy and Vienna: MVD, 2003. P. 66.

Bouillet-Chalem,Mariette. *Bulletin 27*. Vivian Paradis, coordinator. Quebec City: La Chambre Blanche, 2002. Pp. 4-6.

Articles, Reviews and Interviews

Strickland, Tom. "Dressware and Other Inflatables." *Para-Para* 122 (Summer 2006), p. 4.

Giguère,Élise. "Gonflée à Block." *Voir* [Montreal],December 1, 2005, p. 25.

Chen, Cecilia. "Dressware: *SleepingBagDress* (1)." *C Magazine* no. 87 (Fall 2005), p. 43.

Matthieu, Marie-Christiane. "L'aître (être + aire). Développer l'intelligence des lieux/The Aître (Being + Area): Developing an Understanding of Places." *Parachute* no. 119 (Summer 2005), pp. 130-154.

Tousignant, Isa. "Keeping Up Appearances." *Hour* [Montreal], June 9, 2005, p. 32.

Delgado, Jérôme. "Derrière le latex." *La Presse* [Montreal], May 28, 2005, p. 16.

Delgado,Jérôme. "Voyager Léger." *La Presse* [Montreal], March 20, 2005, p. 15.

Lamarche,Bernard. "Porter son habitacle." *Le Devoir* [Montreal], March 12-13, 2005, p. E5.

Van Sluys, Shawn. "Negotiating Homelessness." *Onsite Magazine* 13 (2005), pp. 46-47.

Youds, Mike. "Artist Sleeps Well in Gallery Courtyard." *The Daily News* [Kamloops], October 14, 2004, p. A10.

O'Brien, Stacy. "Artist Bouncing Off the Walls," *Lethbridge Herald*, October 6, 2004, pp. A1-A2.

Pearce,Dianne. "Eight Rooms. Eight Artists. Eight Days in a Mexican Hotel." *Mix Magazine* 29, no. 4 (Spring 2004), pp. 12-17.

Zorde, Izida, and Sarah Hollenberg. "Asking the Wrong Questions: Six Artists Respond." *C Magazine* 81 (2004), pp. 32-38.

Osborne,Catherine."Here's an Idea That Just Might Float." *National Post* [Toronto], September 6, 2003, p. B5.

Giguère, Amélie. "La demeure." *ETC* no. 61 (Spring 2003), pp. 27-31.

Tremayne, Terry. "Blurring Figural Notations." *Onsite Magazine* 10 (2003), p. 4.

Roberts, Rebecca. "Uniblow Outfits." *Espace*, no. 61 (Fall 2002), pp. 39-40.

Charron,Marie-Ève. "Espaces à occuper," *Le Devoir* [Montreal], September 29, 2002, p. F10.

"Ana Rewakowicz." *Surfacing Journal* 23, no. 2 (Summer 2002), pp. 12-13.

Redfern,Christine. "Second Skin." *The Mirror* [Montreal], May 16-22, 2002, p. 48.

Martin,Annie. *Air*, exhib. brochure. London, Ontario: Forest City Gallery, 2002. Pp. 5-8.

Nadeau,Lisanne. "Inside Out." *Inter Magazine* 80 (Winter 2001), pp. 54-55.

Côté, Nathalie. "Chambre à air." *Québec Voir*, February 15-21, 2001, p. 25.

"Les Artistes en 2000." *ETC* no. 52 (Winter 2000-2001), p. 16.

Mavrikakis, Nicolas. "L'art de demain," *Voir* [Montreal], April 4-11, 2000.

Bouillet, Mariette. "48 heures/hours 48 chambres/rooms." *Inter Magazine* no. 74 (1999).

List of Exhibited Works

A Modern-day Nomad Who Moves as She Pleases, 2005
Inflatable object (vinyl, nylon, mattresses, blower) and video projection (speakers, video loop)
152 cm (diam.), 457 cm (l.)
24 min 15 sec

SleepingBagDress Prototype 2, 2004
Polyurethane, reversible foil, synthetic foam, solar panel, NiMH batteries, fan, zippers, mannequin
90 cm (diam.), 180 cm (l.) (inflated)

Dressware: LifesaverDress, ParachuteDress, SleepingBagDress, 2003-2004
Drawing and digital print on paper
71 x 96 cm

Travelling with My Inflatable Room, 2005
Two-channel video projection loop
4 min 55 sec

Camera: Vivian Hodgson and Ana Rewakowicz
Editing: Ana Rewakowicz and Dennis Day (MediaStripe Production, Montreal)
Sound: Terri Fuglem, Vivian Hodgson and Global TV, Lethbridge, Alberta

Inside Out, 2001-2005
Rubber latex, blowers, electronic control system
274 x 304 x 348 cm

Uniblow Outfits, 2001-2002
Rubber latex, bellows shoe-pumps, hand pump
182 x 61 cm (deflated)

Uniblow Outfits, 2001-2002
Photo documentation(C–prints)
25 x 38 cm

Artist's Acknowledgements

I would like to express my special thanks to Gaëtane Verna for her interest, support, understanding and patience, and for the opportunity to exhibit my work at the Foreman Art Gallery of Bishop's University. The process has been a very rewarding experience.

I would also like to express my appreciation to the Musée d'art contemporain de Montréal, to curator Gilles Godmer for his support, to the technical staff for their extreme helpfulness and to the director, Marc Mayer, for allowing the Foreman Art Gallery to borrow the "magic box."

I am indebted to all the writers who contributed to the reading, interpretation and insight into my works – Cynthia Imogen Hammond, Craig Buckley, Meredith Carruthers and Gaëtane Verna – and to all those who assisted me with these artworks, especially Pierre Jutras and René Jacques of SPAG (Société pour la Promotion des Arts Gigantesques), for their bottomless generosity and assistance, as well as Patrick de Koning, Cocky Eek, Maja Kuzmanovic, Lina Kusaite, Nik Gaffney, Vivian Hodgson, Iga Janik, Marx Kruz, Rebecca Anweiler, Lorraine Oades and Anthony Seaberg, as well as Misha for wagging his tail and people who shared their experiences and participated in my pieces.

The support of the Conseil des arts et des lettres du Québec and the Canada Council for the Arts is deeply appreciated.

Finally and most importantly, I thank my family and friends for their kindness, encouragement and unwavering support, which have been vital to me both personally and professionally.

Ana Rewakowicz

Notes on the Contributors

Ga tane Verna is the general director of the Musée d'art de Joliette. As curator of the Foreman Art Gallery of Bishop's University from 1998 to 2006, she organized many exhibitions by emerging and mid-career Canadian and international artists. She is interested in a variety of art practices and particularly in artists whose work investigates issues of displacement, identity and diaspora aesthetics. Verna has lectured in the Art History Department of Bishop's University and the Université du Québec à Montréal. She holds a DEA and a Master's Degree from the Université Paris I Panthéon Sorbonne as well as an International Diploma in Heritage Administration and Conservation from the École Nationale du Patrimoine (France).

Meredith Carruthers completed her MFA at Concordia University and is a founding member of *Leisure Projects*, an independent artist-curator initiative. Her interest in contemporary print ephemera and visual arts documentation has led to residencies at theMalaspina Printmakers' Society (Vancouver) and the Glasgow School of Art and an assistant curatorship at theMackenzie Heritage Print Museum (Queenston, Ontario). She is currently on the Board of Directors of the Montreal artist-run centre Articule and the Assistant to the Curator/Director at the Liane and Danny Taran Gallery, Saidye Bronfman Centre for the Arts.

Cynthia Imogen Hammond is an Assistant Professor of Architectural History for the Department of Art History, Concordia University. She holds a PhD and MA from Concordia University in addition to a BFA from McMaster University. Her dissertation, which won the Governor General's Gold Medal for Doctoral Work in 2002, addressed working class women's history in relation to the built heritage of Bath, England. Her teaching and research interests include architectural theory, the relationships between social and architectural history, contemporary Canadian women artists, and artists who are concerned with public and urban space.

Craig Buckley is currently a PhD candidate at the School of Architecture, Princeton University. He is co-curator of the exhibition *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X-197X*. Other recent exhibitions include *Several Ways Out* (UKS, Oslo), *Adaptations* (apexart, New York) and *Homeland*, at the Whitney Museum of American Art. His writing has appeared in *Parachute*, the *Architects' Newspaper*, *Fuse Magazine* and *Untitled*, among others.

Donald Pistolesi obtained a diploma in violoncello performance from the Eastman School of Music in Rochester, New York. He was a member of the Orchestre des Grands Ballets canadiens de Montréal from 1979 to 2006 and held the post of translator-revisor in the publishing department of the Montreal Museum of Fine Arts for twelve years. He now works as a freelance translator specializing in the fine arts.

G rard Boulad est traducteur de l'anglais au français depuis une trentaine d'années. Il a traduit plusieurs essais socio-historiques et a été sélectionné pour le prix du Gouverneur général en traduction en 1988. Comme auteur il a publié en France deux albums touristiques et se spécialise maintenant dans la traduction de textes sur l'art pour des musées et galeries.

As a senior partner at Associés Libres Design, **Rodolfo Borello** has been committed to the design and production of quality publications for Canadian museums, universities and art galleries. Borello studied at the University of Cincinnati and obtained a Bachelor in Communication Design from the Nova Scotia College of Art and Design.