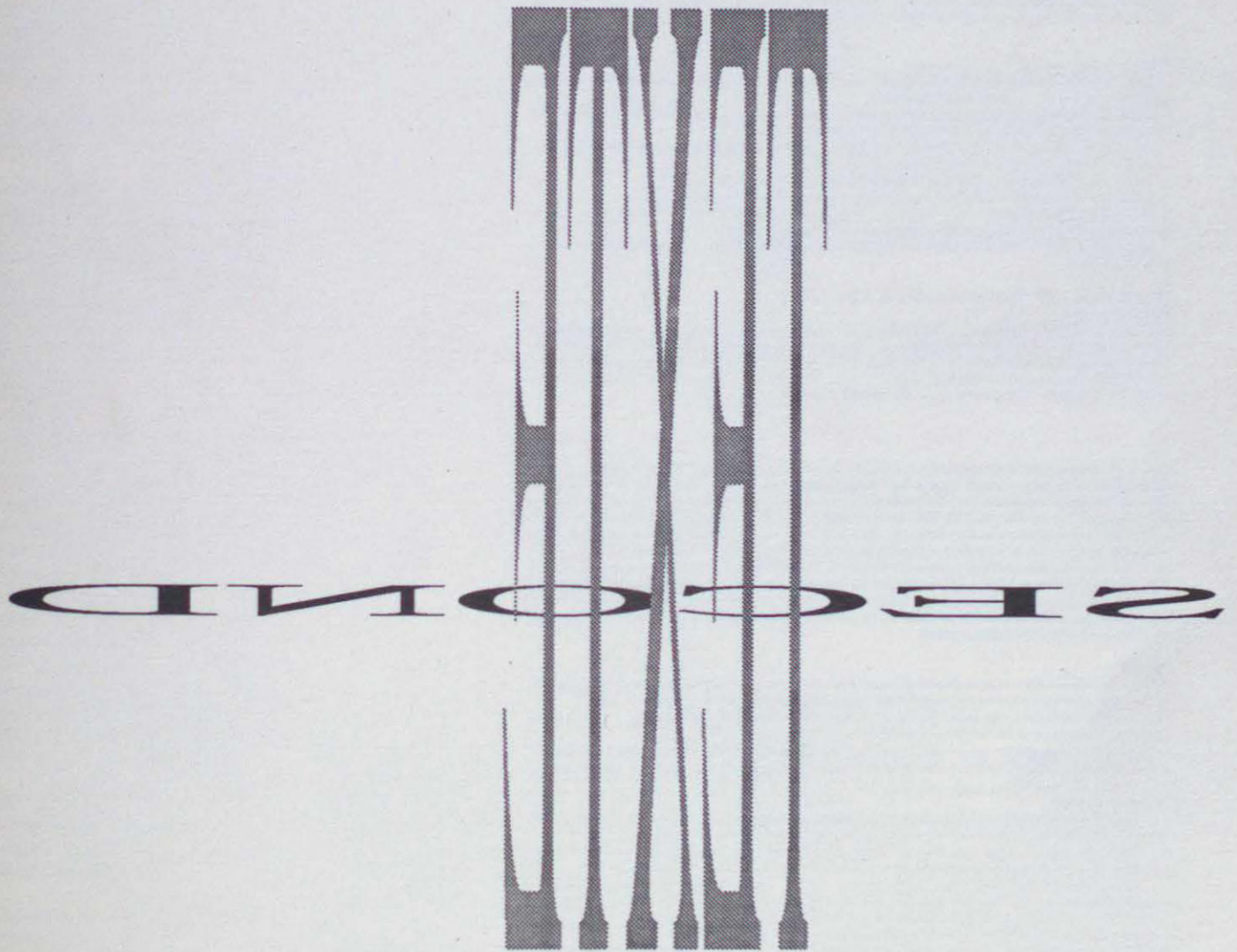


THE FIFTH COLUMN

LA REVUE CANADIENNE DES ETUDIANTS EN ARCHITECTURE
THE CANADIAN STUDENT JOURNAL OF ARCHITECTURE



Volume 7 number 4 \$5

THE FIFTH COLUMN

LA REVUE CANADIENNE DES ÉTUDIANTS EN ARCHITECTURE
THE CANADIAN STUDENT JOURNAL OF ARCHITECTURE

The name of the Canadian Student Journal of Architecture, THE FIFTH COLUMN, is intended to be interpreted in a number of ways. First, there is an architectonic reference, the preoccupation with the development of a contemporary order of architecture that is at once respectful of antiquity and responsive to new conceptions of architecture. Second, there is a reference to journalism and the printed column of text. Finally, there is the twentieth century political connotation, an organized body sympathizing with and working for the enemy in a country at war. These three references essentially define the role of THE FIFTH COLUMN. The magazine promotes the study of architecture in Canada at the present in terms of both the past and the future. It attempts to stimulate and foster a responsible, critical sensitivity in both its readers and its contributors. Finally, THE FIFTH COLUMN provides an alternative forum to established views not for the sake of opposing them, but to make it possible to objectively evaluate them.

Objectives

To promote the study and the appreciation of a sensitive architecture within the architectural community and general population, thereby positively influencing the development of architecture in Canada;
To promote a forum for and to encourage the dialogue between students, academics, professional architects and interested members of the "lay" population;
To provide a critical alternative to the commercial trade magazines by publishing a journal that originates from the schools, traditionally the vanguard of architectural thought.

Editorial Policies

1. To publish articles by students, academics and professionals and by other interested parties that would otherwise find little opportunity for expression and publication.
2. To publish a series of articles in each issue exploring a specific and relevant theme which contributes to an understanding and a greater awareness of current architecture.
3. To publish articles on the diversity of Canadian architecture as a means of promoting an understanding of these local traditions and their influence on current architectural thought.
4. To publish articles discussing historical influences on the development of architecture.
5. To publish student projects from the various schools in order to stimulate architectural debate.
6. To publish critical reviews of current works of architecture in Canada, as well as outside the country, in order to reflect on and positively influence the development of architecture in Canada.
7. To publish critical reviews of activities, publications, lectures and exhibitions of interest to our readership.

October 30, 1985

THE FIFTH COLUMN (Canadian Student Journal of Architecture)
published in 1990.

THE FIFTH COLUMN, The Canadian Student Journal of Architecture, is a non-commercial, non-profit enterprise whose principle purpose is the study of architecture. The articles and opinions which appear in the magazine are published under the sole responsibility of their authors. The purpose of reproducing drawings, photographs and excerpts from other sources is to facilitate criticism, review or news journal summary. The Fifth Column is not responsible in the event of loss or damage to any material submitted.

Le titre de la revue canadienne des étudiants en architecture, "The Fifth Column", propose plusieurs niveaux d'interprétations. Le premier niveau suggère une référence architectonique, celle consistant à l'élaboration d'un ordre architectural contemporain à la fois respectueux d'un passé antique et répondant aux nouvelles conceptions de l'architecture. Sur un autre plan, "The Fifth Column" rappelle son orientation journalistique par sa connotation avec la "colonne" imprimée d'un texte. Enfin, "la cinquième colonne", c'est aussi, depuis Franco, le nom donné aux partisans clandestins sur lesquels chacun des deux adversaires peut compter dans les rangs de l'autre. Ces trois références définissent dans son ensemble le rôle de "The Fifth Column". La revue a pour but de promouvoir l'étude de l'architecture au Canada, en terme de lien entre le passé et le futur. Elle tente également de stimuler et d'entretenir un sens aigu de la critique chez ses collaborateurs ainsi que chez ses lecteurs. Enfin, "The Fifth Column" propose un forum où il est possible d'établir différents points de vue, non dans le seul but de les confronter mais plutôt de rendre possible leur évaluation objective.

Objectifs

Promouvoir l'étude et l'appréciation d'une architecture sensible à l'intérieur de la communauté architecturale ainsi qu'à de plus larges groupes, et par conséquent influencer le développement de l'architecture au Canada;
Promouvoir la constitution d'un forum dans le but d'encourager le dialogue et les échanges d'idées entre les étudiants, les architectes et les individus intéressés de toute autre provenance;
Offrir une alternative critique aux revues de type commercial, en publiant un périodique ayant ses racines à l'intérieur des Ecoles universitaires, traditionnellement pionnières dans l'évolution de la pensée architecturale.

Politiques éditoriales

1. Publier les articles d'étudiants, de membres du corps académique, de professionnels ainsi que d'autres groupes intéressés, qui autrement ne trouveraient que peu d'opportunités d'expression et de publication.
2. Publier une série d'articles dans chaque numéro explorant un thème spécifique qui contribuera à une compréhension approfondie et à une plus grande conscientisation de l'architecture contemporaine.
3. Publier des articles sur les diverses facettes de l'architecture canadienne dans le but de promouvoir la compréhension de ces différentes traditions locales et de leur influence sur la pensée architecturale contemporaine.
4. Publier des articles traitant des influences historiques sur le développement de l'architecture.
5. Publier les projets d'étudiants des différentes Ecoles dans le but de stimuler le débat architectural.
6. Publier des comptes rendus critiques de différentes œuvres architecturales au Canada ainsi qu'à l'étranger afin de s'arrêter sur et d'influencer le développement de l'architecture au Canada.
7. Publier des comptes rendus critiques des différents événements, publications, conférences et expositions ayant quelque intérêt pour nos lecteurs.

30 octobre, 1985

THE FIFTH COLUMN (La revue canadienne des étudiants en architecture)
publiée en 1990.

THE FIFTH COLUMN, la revue canadienne des étudiants en architecture, est un organisme sans but lucratif, dont le but est de promouvoir l'étude de l'architecture. Les articles et opinions qui apparaissent dans la revue sont publiés sous la responsabilité de leur auteurs. Le but de reproduire des plans, photographies et extraits de d'autres sources est de faciliter la critique. The Fifth Column n'est responsable ni des dommages subis par le matériel envoyé, ni de sa perte.

Rédacteurs en chef/Managing Editors:

David Morin
Vickie Vinaric

Rédacteurs/Editors:

Sandra Bekhor
Martine Dion
Jeff Gilliard
Hélène Limoges
Franco Maccarone
Daniel McGean
Eric Stein

Directeur artistique/Graphics Editor:

David Smythe
Graphistes/Graphics:
Jay Hannon

Production/Production editor:

David D'Andrade
Production/Production:
Tina Spiratos

Distribution/Circulation:

Paul Lalonde

Rédacteurs régionaux/Regional Editors:

Carleton University:
Tim Dallett
Technical University of Nova Scotia:
Aaron Bourgoïn
University of British Columbia:
Javier Campos
University of Calgary:
Justin Saly
Université Laval:
Jordan Levine
University of Manitoba:
Ann Murphy
Université de Montréal:
Christiane Bergeron
Université du Québec à Montréal:
Ghislain Bélanger
University of Toronto:
position available
University of Waterloo:
position available
S.V.P. adressez toute
correspondance, articles et avis de
changement d'adresse à: Please
address all correspondence, articles
and notices of change of address to:

THE FIFTH COLUMN
815 rue Sherbrooke ouest
Montréal, Québec
Canada H3A 2K6

Subscriptions/Abonnements: \$18.00
per annum.
Library Subscriptions/Biblio-
thèques: \$35.00 per annum.
Patrons/Amis: \$35.00 per annum
minimum.
Sponsors/Parrains: \$100.00 per
annum minimum.
Benefactors/Bienfaiteurs: \$500.00
per annum minimum.

All articles appearing in THE FIFTH COLUMN
are indexed in:
Tous les articles parus dans la revue THE FIFTH
COLUMN sont indexés dans:
Architectural Periodicals Index, British Architec-
tural Library, RIBA, London.
Avery Library, Columbia University, New York.

Legal Deposit/Dépôt légal: Bibliothèque
nationale du Québec
National Library of Canada
ISSN 1229-7094
Printed by/ imprimé par
McGill university Printing Service,
Montréal.
Second classe Mail Registration Number 5771.
Courrier de deuxième classe numéro 5771.

Contents Table des matières

Text-Context-Textuality-(Second) Text	4
A Dialectic Shift: Syntactic and Semantic Layering	8
Du 2D au 3D	12
L'absence de l'espace ou l'espace imaginaire	18
Palimpsest: A Trace of the "Presence-Absence" in Architecture	23
Revealing the Sense of Place in Architectural Thinking	29
But Villetta Work? or Garden's Joy	32
Post Mortem	36

Second Texte

Toute pièce littéraire et, par le fait même, toute oeuvre
architecturale, engendre des lectures et des interprétations
infinies. Celles-ci se qualifient essentiellement de *second*
textes.

Les essais réunis dans cette publication du *The Fifth Column*
peuvent être considérés de *seconds textes*. Caractérisés
d'interprétations, opinions ou thèmes étroitement liés à
l'architecture, ces textes furent écrits par les étudiants de
l'école d'architecture de l'université McGill au cours de eux
séminaires (premier et deuxième cycle) offerts en 1988-89.
Les auteurs ont tenté d'explorer et de discuter un des mouve-
ments les plus hermétiques et controversés de notre époque

TEXT-CONTEXT- TEXTUALITY- (SECOND) T E X T

I

Basically, con-text implies a text and an environment, which necessarily means a difference exists between these entities. They can be delimited. The text is framed and bounded. The context limits the text. Only through a **controlled** application of **difference** can the separation text/context appear and persist. All of which means that the matter of context depends on the operation of difference and the installation of borders. Once borders are overrun and difference is set loose, context multiplies to infinity.

Vincent B. Leitch¹

Pre(text), subtext, TEXT, textile, texture, CONTEXT.

....From words to architecture...

The text makes visible the intellectual texture.

It is the **difference**, made visible in the texture, which defines the interface between the built text and its con-text.

Architecture is ultimately a process of differentiation which happens at several levels: ecological, societal, operational, sensorial, symbolic. These levels define the borders of architecture. They are CON-text.

by Ricardo L. Castro

The Fifth Column magazine

II

Sometime in the early 1980s I encountered "deconstruction" in a context totally removed from architecture. I had, for some time, been puzzled by the relationship between literary and architectural criticism. I was interested in the issues raised by post-structural critics, mostly from France, so vehemently reinterpreted by their North American counterparts, the so called "Yale Critics".²

Jonathan Culler in two of his books: *In Pursuit of Signs* and *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*³ introduced me to Jacques Derrida's notion of deconstruction and its interpretations on this side of the Atlantic by the Yale critics. Curious about the concept which seemed more related to architecture, or at least to construction, I embarked on a personal quest to discover a sort of new promised land. It evolved into a major undertaking which has given me much pleasure, coloured by periods of frustration and textural hallucination.

My discovery of deconstruction through Culler's scholarship was complemented by readings and serendipitous discoveries in a second book, a novel entitled *Small World*

written by the English literary critic and novelist David Lodge. I had been introduced to Lodge's work by a friend and colleague in the English Department at McGill University, the late Professor Leslie Duer.

Small World is a wonderful novel. In its skillfully orchestrated plot Lodge deploys satire, dark humour, burlesque and wit, to explore the travels of jet-set academics attending conferences, to discuss and to present literary texts and theories, often accompanied by romance and sex. Throughout the book Lodge manages, in a lucid and humorous way, to intersperse the entire plot of the novel with contemporary literary theory.

I devoured the novel. I was absorbed by the development of the plot but also, simultaneously, by the skillful deployment of theoretical material I had attempted to unravel in my more "academic" readings.

In one passage in the novel, Morris Zapp, a character in the novel, an American professor of English literature who considers himself a post-structuralist, presents a paper entitled "Textuality as Striptease". It is essentially a witty deconstructive discourse: a pure interpretation of the act of

curiosity and desire from one sentence to another, from one action to another, from one level of the text to another. The text unveils itself before us, but never allows itself to be possessed; and instead of striving to possess it we should take pleasure in its teasing."⁴

reading. I turn to Lodge's own text:

"Now, as some of you know, I come from a city notorious for its bars and nightclubs featuring topless and bottomless dancers. I am told--I have not personally patronized these places, but I am told on the authority of no less a person than your host at this conference, my old friend Philip Swallow, who **has** patronized them, [here several members of the audience turned in their seats to stare and grin at Philip Swallow, who blushed to the roots of his silver-grey hair] that the girls take off all their clothes before they commence dancing in front of the customers. This is not striptease, it is all strip and no tease, it is the terpsichorean equivalent of the hermeneutic fallacy of a recuperable meaning, which claims that if we remove the clothing of its rhetoric from a literary text we discover the bare facts it is trying to communicate. The classical tradition of striptease, however, which goes back to Salome's dance of the seven veils and beyond, and which survives in a debased form in the dives of your Soho, offers a valid metaphor for the activity of reading. The dancer teases the audience, and the text teases its readers, with the promise of an ultimate revelation that is infinitely postponed. Veil after veil, garment after garment, is removed, but it is the **delay** in the stripping that makes it exciting, not the stripping itself; because no sooner has one secret been revealed than we lose interest in it and **crave** another....The attempt to peer into the very core of a text, to possess once and for all its meaning, is vain--it is only ourselves that we find there, not the work itself. Freud said that obsessive reading (and I suppose that most of us in this room must be regarded as compulsive readers)- that obsessive reading is the displaced expression of a desire to see the mother's genitals [here a young man in the audience fainted and was carried out] but the point of the remark, which may have not been entirely appreciated by Freud himself, lies precisely in the concept of displacement. To read is to **surrender** oneself to an endless displacement of

This passage of the book stands out because of its perspicacity rather than its forthright language. Here Lodge deals with such Derridean oppositions as presence/absence (the passage presents an absent concept: deconstruction, which incidentally is never mentioned in the book at all), literal/metaphorical, central/marginal (the main text in contrast with sub-texts in parentheses describing simultaneous actions). Ultimately, the reader must struggle with the opposition of pleasure/cognition, described by the fictional character yet implicit in our own act of reading. The Derridean notions of **différance** (delay) and **différance** (difference), pronounced the same way in French, are implicit in the text. Consider the description of stripping which is delayed as it is being narrated, and now read.

Lodge's novel like every piece of literary work, and by extension any work of architecture, permits endless readings, endless interpretations. These, essentially, constitute "second texts".

I have never ceased to enjoy reading David Lodge's work. It was a delightful surprise to find one of his texts recently included in what attempts to be the most comprehensive and up-to-date publication on the subject of deconstruction in architecture.⁵ In his article Lodge lucidly reviews the 1988 Tate Gallery Symposium on Deconstruction, contributing one of the clearest summaries of the arcane subject as a whole. I must cite his concluding remarks which should serve as a basis of reflection:

Architects, in short, appear to be scrambling onto the Deconstructionist bandwagon just at the moment when literary intellectuals are jumping off. It remains to be seen whether this will save the cause of Deconstruction or consign the architecture to limbo.⁶

III

The essays assembled in this issue of *The Fifth Column* can be considered as "second texts". They are interpretations of architecture or related issues and themes, written by students at the McGill School of Architecture in the context of two seminars (undergraduate and graduate) offered in 1988-1989. The authors attempt to explore and discuss one of the most hermetic and controversial movements of our times.

NOTES

1. Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism* (New York: Columbia University Press, 1983), p. 160.
2. Harold Bloom, Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman are the Yale critics. They, with Jacques Derrida, published the so called Yale Manifesto under the title *Deconstruction and Criticism* (New York: Continuum, 1979).
3. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981).
- *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982).
4. David Lodge, *Small World* (London: Penguin Books, 1985), pp.26-27.
5. Andrea Papadakis, Catherine Cooke and Andrew Benjamin, editors, *Deconstruction: Omnibus Volume* (London: Academy Editions, 1989).
6. David Lodge, "Deconstruction: A Review of the Tate Gallery Symposium" in Andreas Papadakis, et al., *Deconstruction...*, p. 90.

A Dialectic Shift:

s y n t a c t i c a n d s e m a n t i c

L A Y E R I N G

A Design is a Spin-off

The process of design is, according to Harris (1972), essentially the process of gaining understanding. The effort to gain understanding is continuous; it represents a finite span within a larger period of time. The design itself becomes the physical manifestation that expresses this understanding.

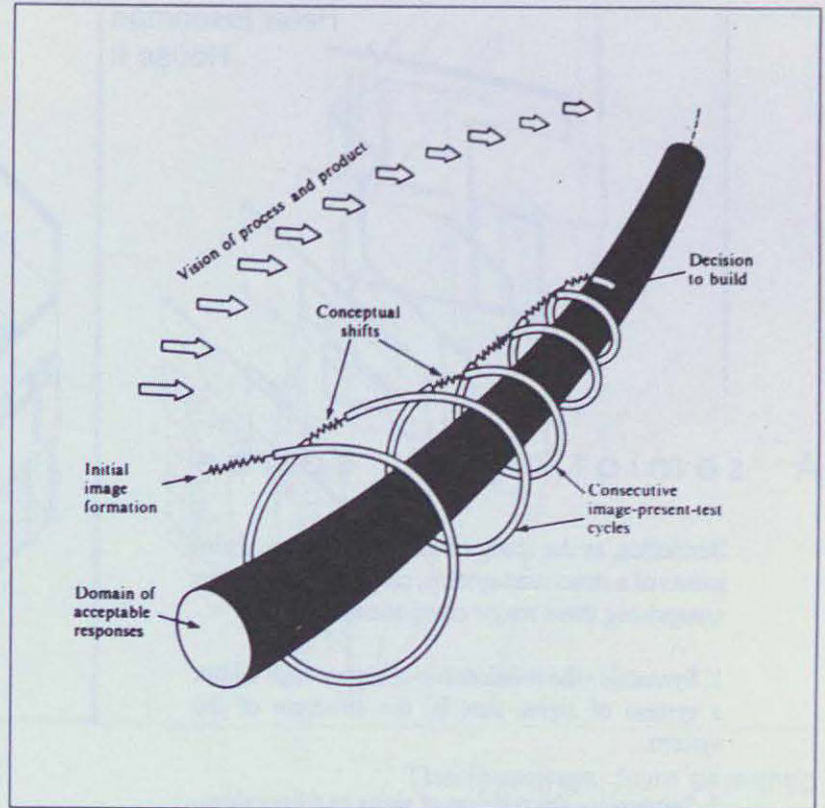
The spin-off metaphor applied to the design process is employed to show how various elements in design fit together. Zeisel (1981) proposes three characteristics in design, that are reflected in the spiral process:

1. Designers seem to backtrack at certain times; they move away from, rather than toward, the goal of increasing problem resolution.
2. Designers repeat a series of activities again and again, resolving new issues with each repetition.
3. These apparently multi-directional movements together result in one movement directed toward a single action.

Raymond Bertrand is a Masters of Architecture student currently working on his theses at McGill University.

by Raymond Bertrand

Design development spiral



The use of a spiral metaphor to describe the design process enables us to identify things we can do to use design as a way to grow and learn. This spiral is represented in the project by a successive rotation of 90 degrees between each layer.

The process of relationship

Faced with the problem of generating three-dimensional form, the designer resorts to a number of processes which Broadbent (1980) called "Types of Design". This typology serves to express a relationship between the object and what it stands for. Pierce (1903) discussed the implication of this construct in this manner:

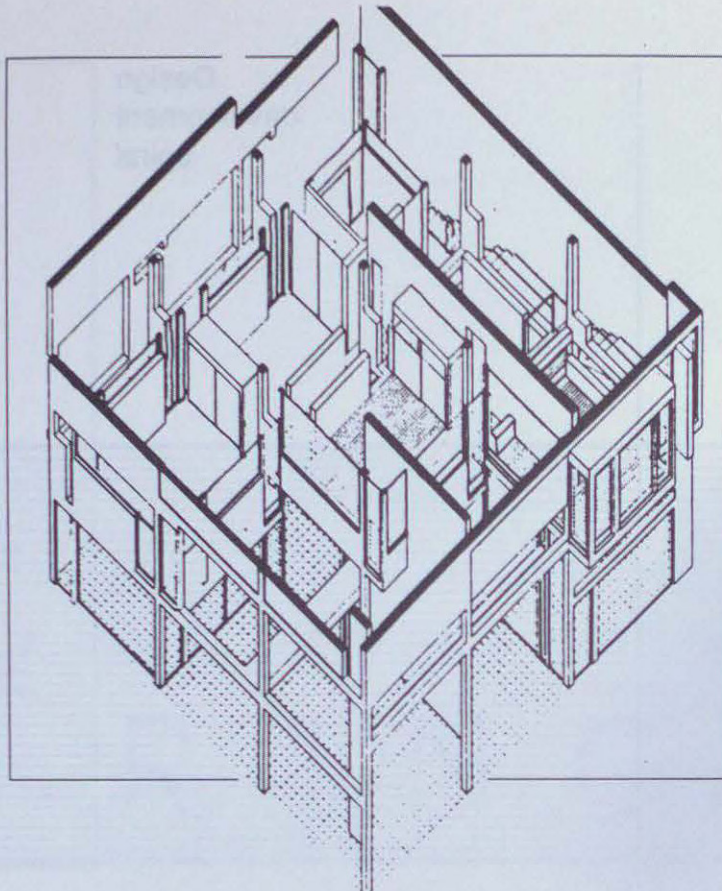
"For instance, we speak of writing or pronouncing the word man; but it is only a replica of the word that is pronounced or written. The word itself has no existence although it refers to a real being, consisting in the fact that existence will confirm it".

This relational process is taken from linguistic concepts. Clearly the relationship between word and object has to be learned. This brings us to the fundamental problem of representation: how one object comes to "stand for" another.

Saussure, in his concept of sign, explained this relationship by a bi-polar system of signifier and signified. The signifier being the expression of the signified. The present project wants to demonstrate the relations between the following oppositions:

SIGNIFIER	SIGNIFIED
PART	WHOLE
EXPRESSION	CONTENT
DIFFERENCE	SAMENESS
PRESENCE	ABSENCE

Peter Eisenman
House II



A semiotic of space

Semiotics, as the study of the significance of elements of a structured system, can be understood as comprising three major components:

1. Syntactic - the relationship of sign to sign within a system of signs, that is, the structure of the system.
2. Semantic - the relation of signs to things signified, that is, how signs carry meanings.
3. Pragmatic - the relation of signs to the behavioral responses of people, that is, their effects on those who interpret them.

The first two components are used in this project to demonstrate the difference between what could be called *la langue* and *la parole*. One level, then, is concerned with the content while the other is with the expression.

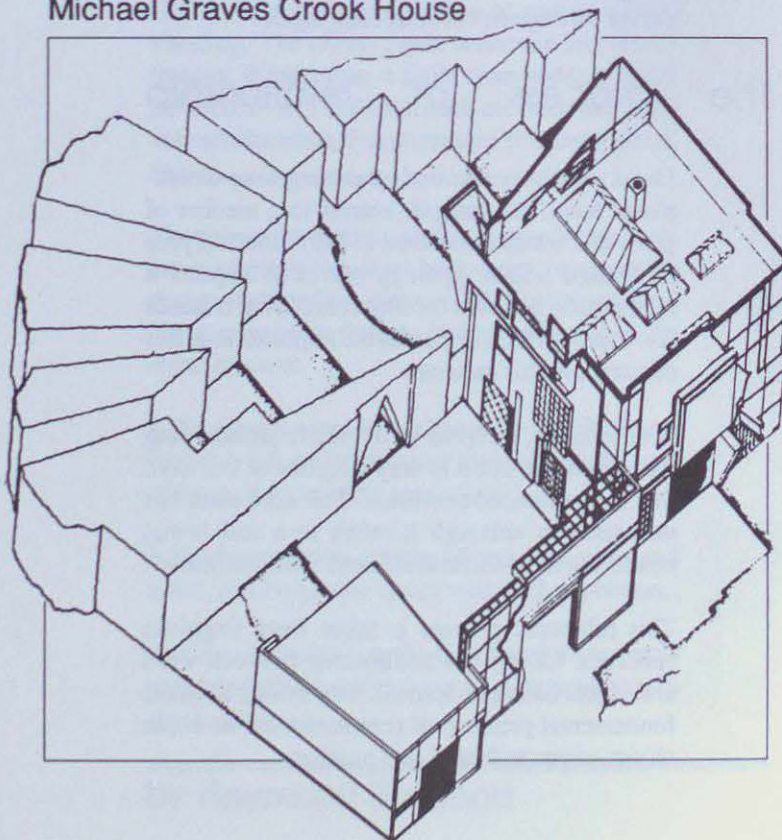
The syntactic and semantic levels can be expressed by the present works of two American architects: Peter Eisenman and Michael Graves. Although their projects seem quite divergent, they both create within a semiotic approach.

Eisenman and Graves view architecture as a system of signification. But while Graves shows the relationship between architecture and context, Eisenman disregards all relationships between architecture and any cultural meaning.

In Eisenman's work, the semantic aspects have been absorbed in planes that interrelate without dependence on external references; they are self-referential of the internal system-grid. Consequently, his work exists primarily within the syntactic dimension of architecture.

Graves, on the other hand, shows the linkages that exist between the actual form and the complex set of architectural notions and ideas that generate it.

Michael Graves Crook House



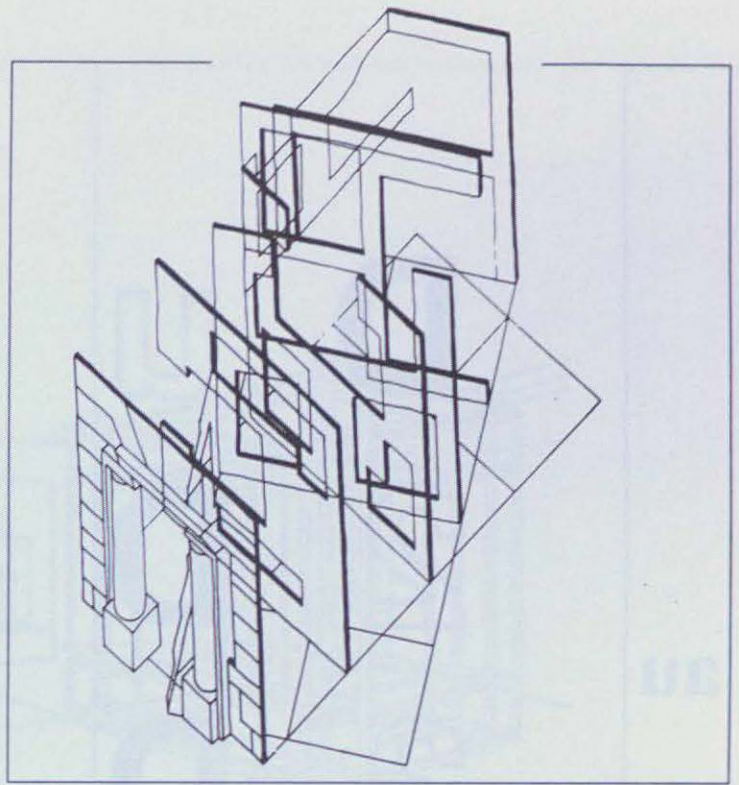
The model set forth represents the two dimensions. The syntactic is void; space becomes apparent while the form remains implicit. Gradually, openings become windows, doors. When a layer hits the wall of the external room (the context), a shift occurs to readjust itself to an adapted condition. The semantic takes place; form replaces space, scale and colour appear and expression manifests itself.

The layering

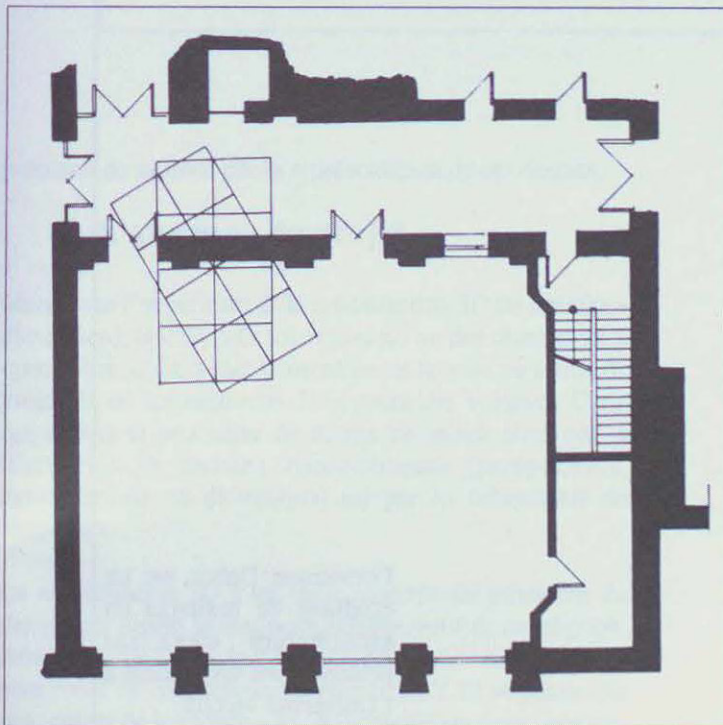
Layering, for the Classical concept of space as a dramatic setting, was expected to reinforce the illusion of perspective from fixed points.

For the Cubist, space is perceived not as a stage setting, from a fixed point, but rather as a dialectic between plane and depth, between frontal and non-frontal planes.

The layers of this model express the progressive transformation of space to form, content to expression, or vice versa. It is a sequential transformation of space that becomes place, when it is being given a memory. This process is then perceived either in time or in space. The relation between time (the sequence-layers) and space (the voids) can therefore express the limit; where the syntactic becomes dialectic, where the inside becomes the outside.



The layerings: from semantic to syntactic dimensions



The grid and the context

Sources

Architectural Monographs 5, *Michael Graves*, Academy Editions, London, 1979.

Broadbent, G., et al, *Signs, Symbols and Architecture*, John Wiley & Sons, Chichester, 1980.

Harris, R., *A Design is a Spin-off in the Development of Understanding*, Unpublished paper, School of Architecture, U of Oregon, 1974.

Rapoport, A., *The Meaning of the Built Environment: a Nonverbal communication approach*, Sage Publications, Beverly Hills CA, 1982.

Zeisel, J., *Inquiry by Design: Tools for Environment-Behavior Research*, Brooks/Cole Publishing Company, Monterey CA, 1981.

au

D u
2 D
3 D

L'ORDINATEUR ET LA REPRÉSENTATION 3D

La présence de l'image

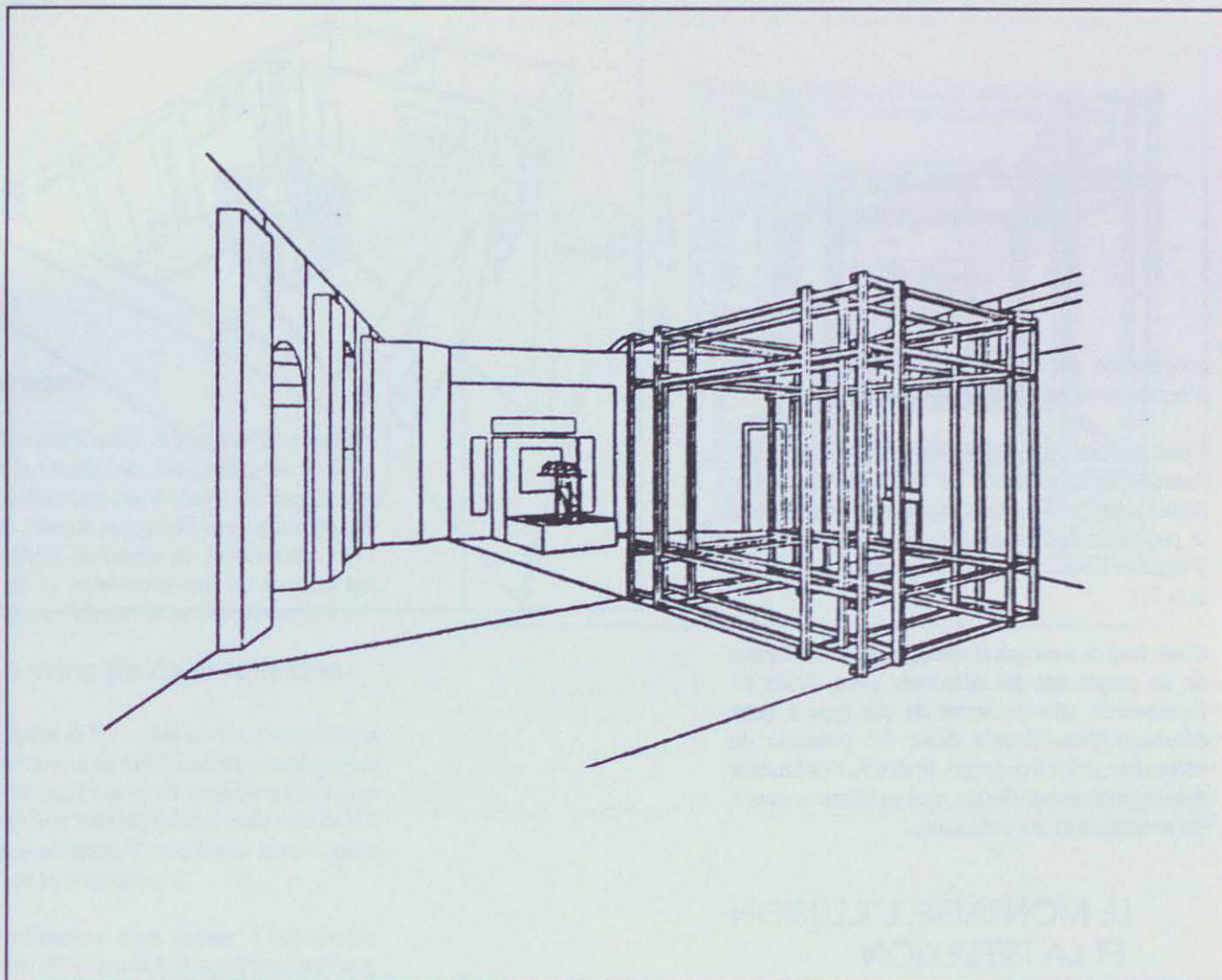
En architecture, contrairement à d'autres disciplines, le dessin sert uniquement à représenter un projet, qui lui sera bâti. Le dessin n'est pas une fin en soi, mais un outil pour faire comprendre les intentions et les solutions. C'est aussi une étape dans le processus de réalisation du construit, qui permettra d'arrêter dans le temps un concept.

Lorsque la C.D.A.O. (Conception et Dessin Assisté par Ordinateur) est apparu dans les années 80, elle a d'abord tenté d'imiter ce processus en prenant en charge la portion du travail qui consistait à retracer sur papier le concept fini, c'est-à-dire celui qui est prêt pour la construction: les dessins d'exécution. En se limitant à cette partie, elle ne devenait qu'un outil sans risque et sans danger pour le design, bref une équerre électronique.

Le design allait donc continuer à se faire de la manière conventionnelle, en dehors de l'ordinateur, pour n'y être transcrit qu'à la toute fin. Il y avait donc absence du design dans l'ordinateur en tant que processus continu, mais la

Dominique Dubuc est un étudiant de maîtrise en architecture travaillant présentement sur sa thèse à l'Université McGill.

par Dominique Dubuc



présence de sa trace par la représentation de ses dessins.

L'absence du projet

Mais, avec l'apparition de la modélisation 3D (la troisième dimension), la C.D.A.O. allait investir un des champs de la conception, c'est-à-dire le domaine de la mise en forme du projet, là où les esquisses deviennent des volumes. Cette étape dans le processus de design se faisait alors par la réalisation de dessins volumétriques (perspectives, axonométries ou élévations) ou par la fabrication de maquettes.

La modélisation 3D s'est donc inspirée du processus de design qui utilise la maquette comme outil de conception. Ainsi, de cette façon, la C.D.A.O. 3D produit des objets qui sont créés en coordonnées absolues (X,Y,Z) et permet au concepteur de les agencer et de les dupliquer dans l'espace,

contribuant ainsi à faire évoluer le projet.

La perspective n'intervient en soi que lorsque le concepteur veut voir ce qu'il a produit. L'ordinateur renvoie alors une image orthogonale ou non-orthogonale de son modèle 3D. Contrairement à la maquette, qui elle existe, le modèle 3D n'existe pas concrètement. Ce ne sont que des vues de ce projet que le concepteur reçoit. D'où la notion d'absence du projet en modélisation 3D.

La présence d'une installation et son absence

Ce texte est une description des intentions qui m'ont conduit à la conception d'une performance, sous la forme d'une installation, qui est l'aboutissement d'une année de travail et de réflexion sur la critique du design dans le cadre du

programme de maîtrise en design de l'école d'architecture de l'Université McGill.

Cette performance-installation se veut une manifestation de la présence de la C.D.A.O. dans le domaine de l'architecture, et plus précisément dans le processus de design lui-même. Elle permettra d'illustrer l'évolution qui s'est produite entre le 2D et le 3D.

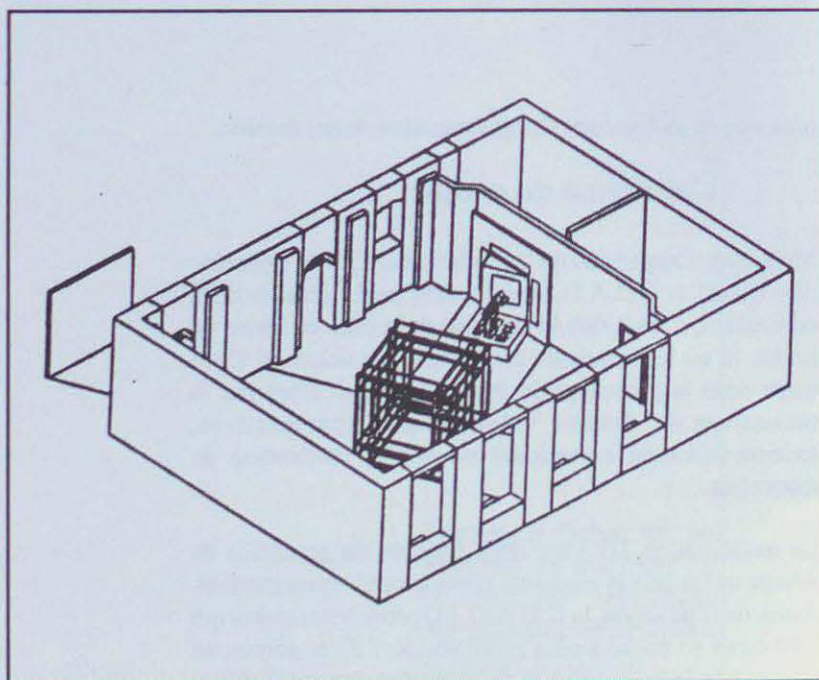
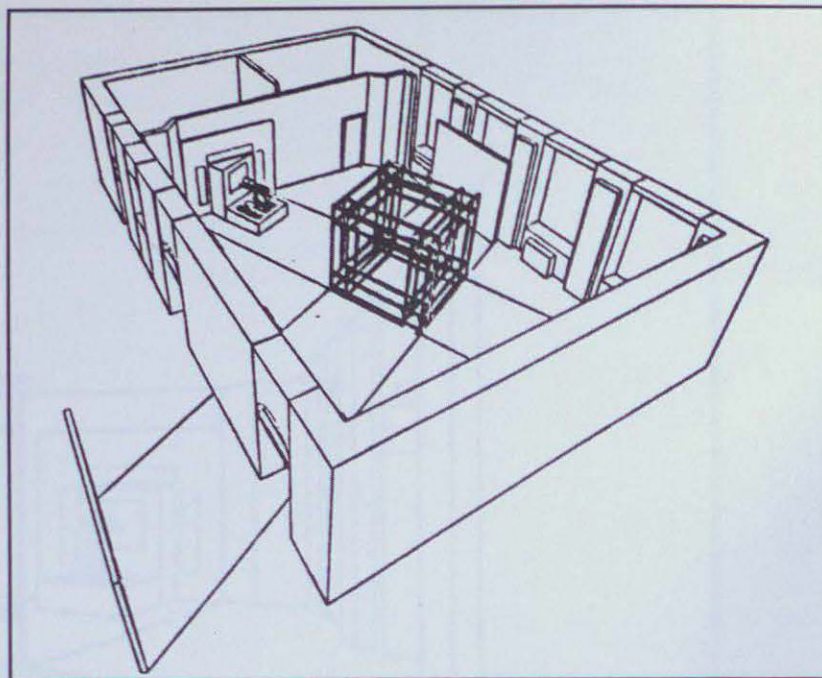
C'est dans ce sens que la conception et les dessins de ce projet ont été effectués avec l'aide de l'ordinateur, afin de servir de cas type à cette démonstration. Il m'a donc été possible de démontrer, grâce à ce projet, le rôle de l'ordinateur dans le processus de design, tout en faisant ressortir ses avantages et ses paradoxes.

LE MONTAGE, L'ILLUSION ET LA REFLEXION

Le montage et le pliage

Cette installation sera un collage/montage en trois dimensions qui s'inspire du pliage, à la manière d'un livre ouvert. Sur le couvert à plat se retrouve la représentation 2D d'un projet architectural utopique, point de départ du développement; tandis qu'à la verticale, l'autre couvert représente le 3D. L'installation décrit ce qui s'est produit entre le 2D et le 3D.

Ce pliage spatial s'effectuera sur deux axes. Le premier axe est vertical et correspond à l'ascension du 2D jusqu'à la troisième dimension. Du dessin orthogonal (plans, coupes et élévations), la représentation 3D a ensuite été introduite dans l'ordinateur par l'axonométrie (l'extrusion du plan), qui sera symbolisée par une maquette du plan en oblique. Ensuite est apparu la perspective en fils-de-fer, où les coordonnées sont reliées entre



elles par des lignes.

Le second axe, horizontal, décrit le raffinement du 3D jusqu'à la simulation. Du fils-de-fer, le 3D a connu la modélisation par surfaces (points, lignes, surfaces) où chaque polygone, qui constitue une facette de l'objet, est connu par l'ordinateur. Ceci lui permet de ne représenter que les facettes qui sont visibles par l'observateur (lignes cachées).

Le principe de la réflexion

Afin de présenter le 3D en fils-de-fer, l'installation montrera une maquette évidée, ne montrant que les arêtes du volume. Pour le 3D en surfaces, il y aura une maquette aux parois pleines, mais afin de représenter la simulation, l'installation aura recours au principe de la réflexion.

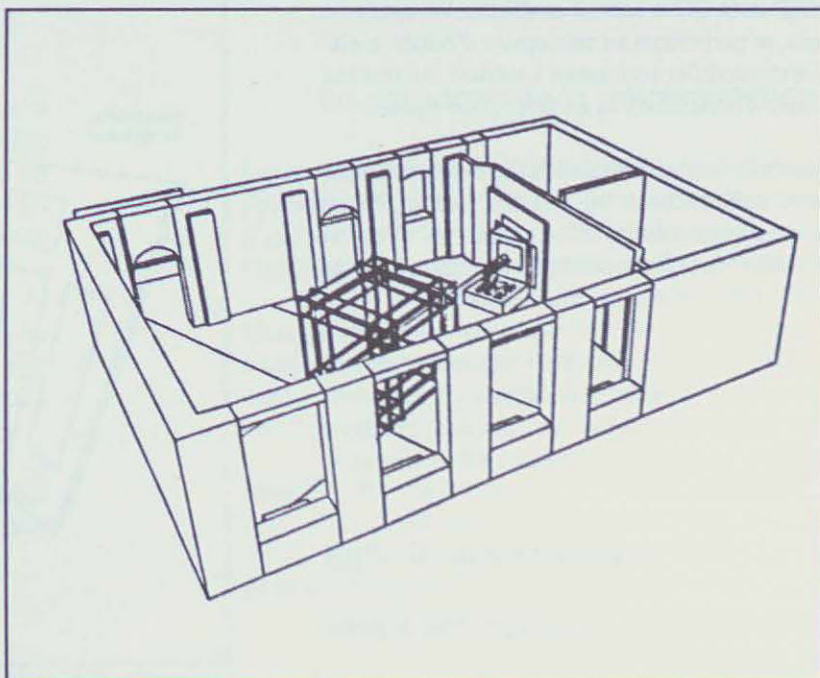
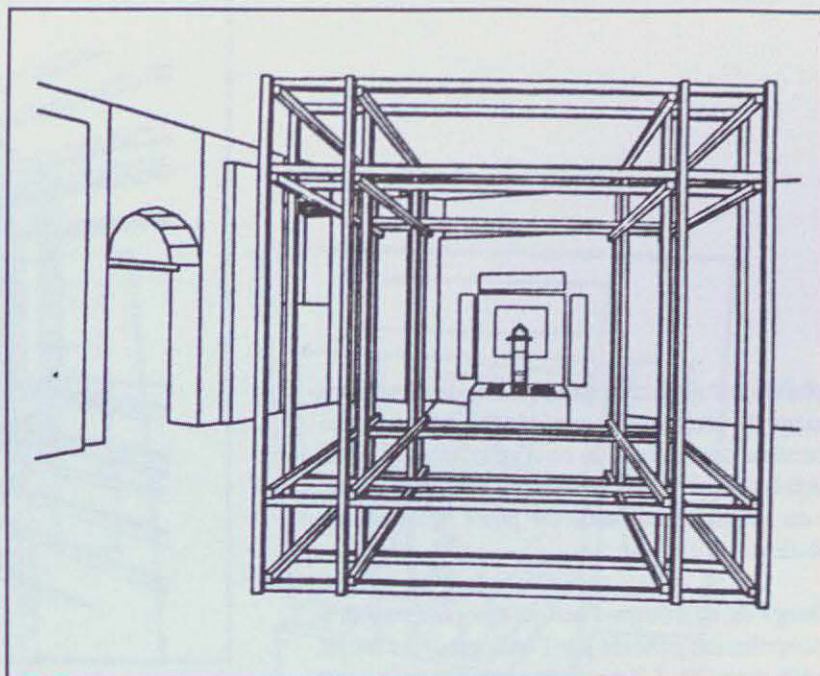
Grâce à l'utilisation d'un miroir, l'installation reproduira une réflexion de la maquette en surfaces solides. L'image de cette maquette traversera dans son trajet un film transparent qui reproduit un site fictif.

La superposition de la réflexion de la maquette et de l'image du site produite par le film transparent créera la simulation du projet dans son contexte réel. En changeant le film par un autre, le projet utopique sera intégré dans différents sites.

L'illusion du trompe-l'oeil

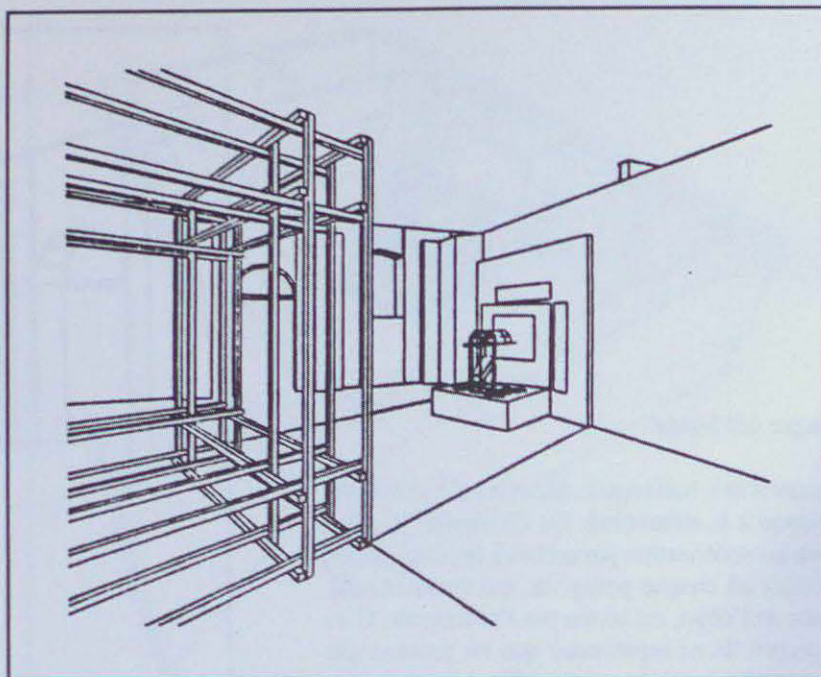
L'installation fait partie d'une exposition dont la thématique est la présence et l'absence, symbolisée par l'absence d'un cube central. La trace de l'explosion de ce cube a produit quatre surfaces sur la périphérie de la salle. Chaque exposant occupera alors une de ces surfaces. Le cube était originalement tourné sur lui-même, ce qui a induit un angle de projection de trente degrés.

Cet angle de projection permet à la réflexion d'être



déphasée sur son axe d'incidence et de reproduire l'image du projet sur le côté de l'installation. Le spectateur qui se tient de ce côté peut alors apercevoir le trompe-l'oeil et entrer en interaction avec lui en se déplaçant jusqu'au point optimum de l'illusion.

L'image de ce trompe-l'oeil se compare en fait à l'interprétation générée par l'ordinateur du projet modélisé en 3D. L'image de ce projet existe car l'oeil la perçoit, mais la présence de celui-ci n'est qu'illusion. Le spectateur, comme le concepteur, peut apprécier l'image du projet, mais ne peut le toucher, ce qui confirme son absence.



Le 2D et le 3D

Le 2D: l'absence du design

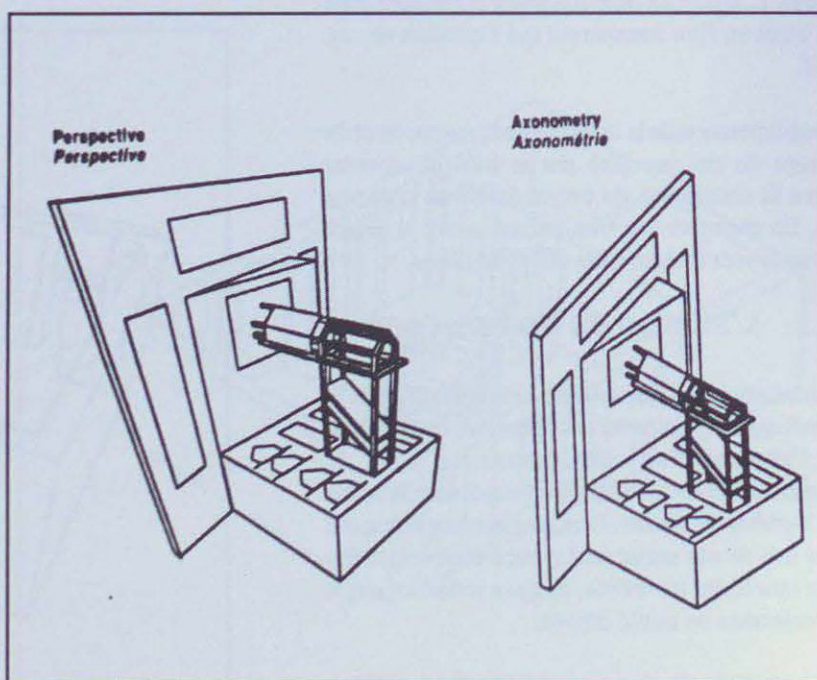
Comme je l'ai mentionné au début de cet article, le dessin sert en conception à représenter le concept. La C.D.A.O. 2D a servi à améliorer les outils de dessin, en permettant au concepteur d'éditer, c'est-à-dire de modifier son dessin à volonté, un peu à la manière d'un traitement de texte pour lignes.

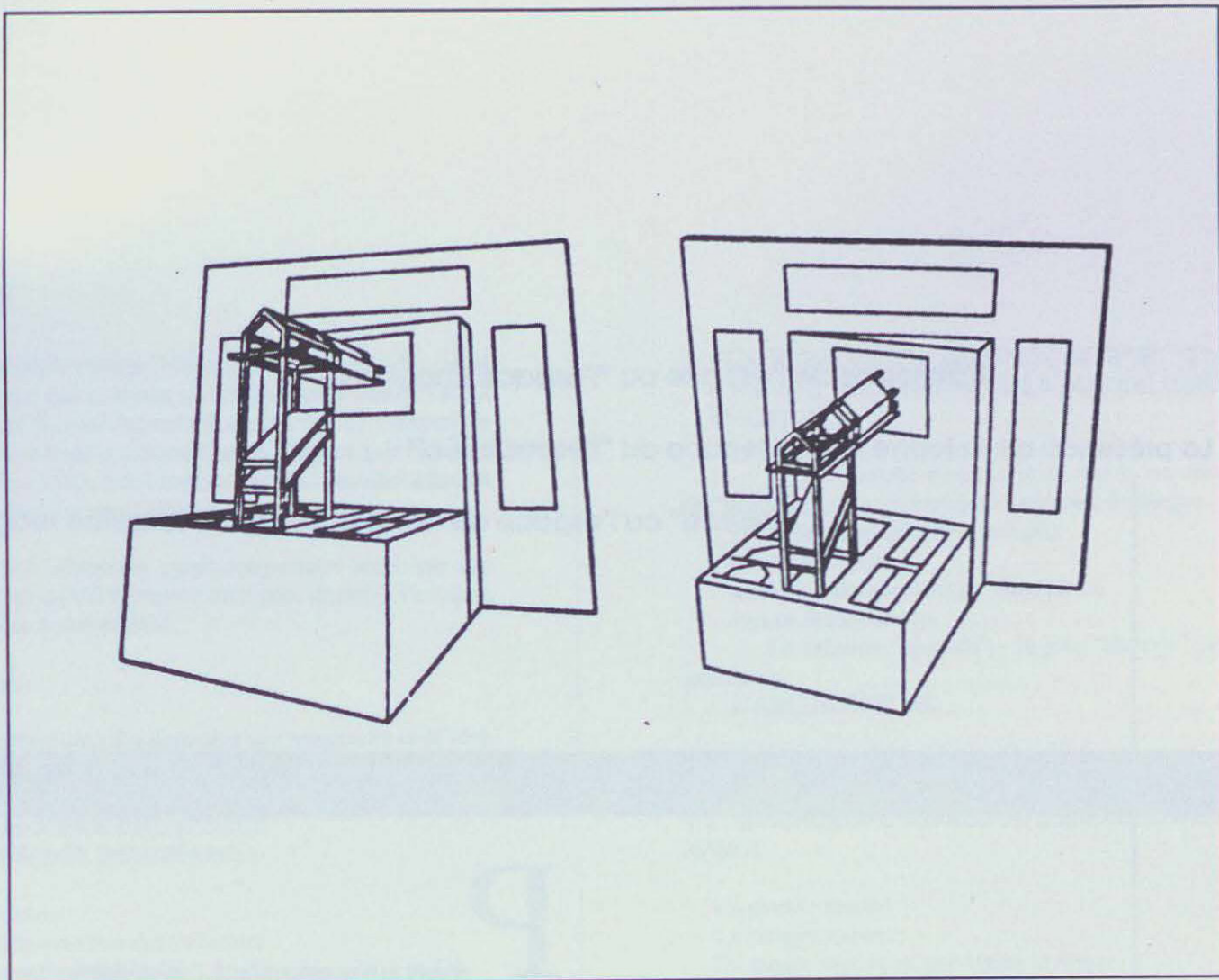
Cependant, les dessins générés par cette technique restent indépendants les uns des autres, car il n'existe aucune relation informatique entre le plan et son élévation. Ils ne sont qu'une retranscription de différentes vues d'un même concept.

La C.D.A.O. 2D ne sert donc pas au design lui-même, mais à sa représentation sur papier. On peut alors parler de l'absence du design dans l'ordinateur, car la conception est achevée avant sa retranscription.

Le 3D: la présence du design

En comparaison, le 3D sert à reproduire le projet





lui-même, et non pas son concept seulement. Car, c'est à partir du modèle 3D que seront générées toutes les vues 2D, orthogonales ou autres. En modifiant le modèle 3D, c'est l'ensemble du projet qui est affecté, c'est-à-dire toutes ses vues. Le projet est vraiment présent dans l'ordinateur et non pas seulement sa représentation.

La C.D.A.O. 3D est plus qu'un traitement de lignes, car l'ordinateur sert de gestionnaire de l'information du projet, en permettant la coordination entre les différentes vues 2D.

La conception 3D peut être considérée comme un outil de design, car elle permet au concepteur de faire évoluer son projet. Elle s'inscrit dans le processus de design, confirmant la présence de celui-ci dans l'ordinateur.

Le paradoxe de la représentation 3D

Le modèle 3D intègre en théorie toute l'information en trois dimensions. Chaque objet est constitué de coordonnées, d'arrêtes et de facettes qui sont emmagasinées dans l'ordinateur en mode absolu, donc sans perspective.

Mais, à cause de la nature même de l'ordinateur, l'image qui nous est transmise est générée sur une surface 2D. Toutes les vues sont des projections de ce modèle sur un plan, que ce soit l'écran de l'ordinateur ou le papier de l'imprimante.

Malgré le fait que la conception 3D gère des objets 3D, la seule vision que le concepteur a de son modèle sont les vues 2D que l'ordinateur génère. C'est là que réside le paradoxe de la représentation 3D à l'aide de la C.D.A.O. ■

L'absence de l'espace ou "l'espace imaginaire"

La présence de la forme dans l'espace ou "l'espace réel"

"L'absurde" ou l'espace de "la métaphore du réalisme magique"

P

endant le processus créatif, l'artiste doit souvent confronter deux réalités (existences effectives) indépendantes, et à la fois, intimement liées:

1. "La présence" ou "l'espace réel" (espace: étendue indéfinie qui contient et entoure tous les objets), théâtre de son "exclusion" du monde, de sa solitude.

2. "L'absence" ou "l'espace imaginaire", un paradis éternel, idéal, un monde mythique aux visions idylliques.

C'est ainsi que LA CREATION (action de tirer du néant) se produit: comme dans la philosophie camusienne de L'ABSURDE, elle est essentiellement "un divorce": elle n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés: elle naît de leur confrontation. Elle devient "la métaphore du réalisme magique".

Andres Gaviria est un étudiant de l'Université de Montréal qui travaille présentement sur une maîtrise en architecture à l'Université McGill.

par Andres Gaviria

Pour illustrer cette problématique, on utilisera des textes provenant des analyses que les écrivains Mario Vargas Llosa et Michel Palencia-Roth ont fait de l'oeuvre de l'auteur colombien Gabriel Garcia Marquez, prix Nobel de littérature 1982, et de l'analyse que Paul Lecollier a fait, en 1974, de l'oeuvre d'Albert Camus.

Certaines références spatio-temporales ainsi que des noms ont été délibérément omis pour donner à l'essai un caractère d'universalité.

Schéma:

La confrontation des domaines de l'imaginaire et du réel: la "métaphore du réalisme magique":

1. L'ABSENCE DE L'ESPACE L'ESPACE IMAGINAIRE

Création

Village-maison des souvenirs

- . paradis éternel
- . non-exclusion
- . non-solitude
- . conscience mythique: l'homme fait partie de l'univers
- . temps cyclique (retour aux "sources")
- . silence

2. PRESENCE DE LA FORME (dans l'espace)

L'ESPACE REEL

Aniquilation

Village-maison du réel

- . scène de la naissance
- . exclusion
- . solitude
- . conscience scientifique: l'homme est un sujet détaché de l'univers qui l'entoure.
- . temps linéaire (fin annoncé, "Apocalypse"...)
- . appel

3. CONFRONTATION (ABSURDE) DE "1" ET "2": L'ESPACE DE LA METAPHORE DU REALISME MAGIQUE

Espace-passage du domaine du réel au domaine de l'imaginaire (et vice-versa), le purgatoire dantesque...:

- . vision du passé (histoire cyclique)
- . recul dans le temps
- . prédiction du futur (magie, fétichisme)
- . avance dans le temps

La création "absurde": la joie "absurde" par excellence

- . L'ARCHITECTURE

Développement du schéma:

1. L'ABSENCE DE L'ESPACE OUL'ESPACE IMAGI- NAIRE:

Un paradis éternel

La maison-souvenir

Un monde mythique, une vision idyllique

"La maison et la ville restent dans un état de paradis éternel, celui de l'enfance (du créateur) et de l'enfance de joie de chacun de nous pour lesquels "il" a voulu renouveler cette réalité de solitude, d'exclusion. Est-ce que cette image "d'Aleph" s'installe pour faire devenir l'espace-temps la clé, cette fois-ci, d'un réalisme-magique qui ne veut pas la solitude?" (4)

"Le colonel (...) retourne au village imaginaire au milieu d'une de ses guerres mais, pendant son absence, le temps a fait son oeuvre et le village a dépéri, différent de son état premier, quand "il" (le créateur) retourna avec sa mère" (2) La création ("la joie absurde par excellence" - Albert Camus) remodèle l'espace réel en niant, à travers l'espace imaginaire la propre expérience du créateur. Celui-ci nie la maison du réel au moment où, à travers le colonel, il nous dit: "(...) il (le colonel) n'a pas perçu les dégâts minuscules et déchirants que le temps avait fait à la maison et qu'après une absence si prolongée aurait semblé un désastre à n'importe quel homme ayant conservé vivants ses souvenirs. N'ont réussi à l'émouvoir ni les lambeaux de chaux

L'absence de l'espace ou "l'espace imaginaire"

La présence de la forme dans l'espace ou "l'espace réel"

"L'absurde" ou l'espace de "la métaphore du réalisme magique"

sur les murs, ni les sales cotonnades de toiles d'araignée dans les coins, ni la poussière des bégonias, ni les galeries des termites dans les poutres, ni les mousses des gonds des portes, ni aucun des pièges insidieux que lui tendait la nostalgie" (2, p. 92)

Un paradis éternel où la conception du temps et de l'histoire sont cycliques:

- La Création: la fondation du village mythique paraît commencer un peu plus tard que celle de l'univers: "(...) le monde était si récent que beaucoup de choses n'avaient pas encore de nom et pour les mentionner, il fallait les désigner des doigts".

A cette époque:

"(...) c'était un hameau d'une vingtaine de maisons d'argile et de canne, construites au bord d'une rivière d'eaux diaphanes, lesquelles se précipitaient sur un lit de pierres polies blanches et énormes comme des oeufs préhistoriques". (1, p. 72)

Les fondateurs, HOMME et FEMME, cherchaient "la terre que personne ne leur avait promis" (2, p. 75)

Le fondateur-créateur rêva: "(...) que cette nuit-là à cet endroit surgissait une ville bruyante avec des maisons aux murs de miroirs. Il demanda quelle ville était-là et on lui répondit avec un nom qu'il n'avait jamais entendu, qui n'avait aucune signification, mais qui, dans le rêve, eut une résonance surnaturelle: (...) le paradis éternel.

Le lendemain, il convainquit ses hommes qu'ils n'allaient jamais rencontrer la mer. Il leur ordonna de couper des arbres pour faire une clairière à côté de la rivière à l'endroit plus frais du bord et là ils fondèrent le hameau". (1, p. 75)

- La maison-souvenir, la métaphore du réalisme magique, le paradis:

Le village mythique ressemble un peu à un paradis terrestre: ON (les fondateurs) TRANSFORME UN CHAOS EN COSMOS. Au départ, avec des gens heureux, un

village bien administré et bien planifié; le créateur avait "distribué de telle façon la position des maisons qu'à partir de chacune d'entre elle on avait accès à la rivière et l'on pouvait prendre de l'eau avec un même effort; il traça les rues avec tellement de bons sens qu'aucune maison ne recevait pas plus de soleil que les autres à l'heure où le soleil frappait de son fort. En très peu d'années (...), le hameau devint plus ordonné et laborieux que n'importe quel autre (...). En réalité c'était un hameau heureux où personne n'était âgé de plus de trente ans et où personne n'était mort".

- L'architecture (la création) s'idéalise à "l'image et ressemblance" (1, p. 77) de la maison du fondateur, dont elle: "avait une petite salle de séjour ample et bien éclairée, une salle à manger en forme de terrasse avec des fleurs de couleurs gaies, deux dortoirs, une cour avec un châtaigner gigantesque, un potager bien planté et une basse-cour où habitaient en communauté pacifique les chevreux, les cochons et les poules". (1, p. 77)

Dans ce "paradis", il n'existe ni maladie, ni vieillesse, ni mort. On ne connaît pas la faim ni la pauvreté. Les gens, comme dans tout lieu bucolique, vivent en harmonie avec la nature". (1, p. 76)

"Cependant, ce "paradis humain", aussi comme la plupart des sociétés idéales paraît être destiné à mourir". (1, p. 76) La "tentation" qui amènera la mort se présente sous forme de connaissance, sagesse, séduction pour l'incroyable, le besoin de dépasser l'isolement du village. Elle se concrétise autour des tziganes porteurs de la science, l'alchimie, les inventions, la technologie... Le fondateur dira: "dans le monde il se passent des choses incroyables (...) pendant que nous continuons à vivre comme des ânes". (1, p. 79)

D'un état d'harmonie, l'on passe à un état de désaccord; c'est-à-dire, le passage de l'unité à la dualité et, pourtant, le besoin de s'engager (l'éternel problème du choix, du oui ou du non, du bien ou du mal...). Tout le village, suivant son fondateur, "entre dans la discorde de l'histoire" (1, p.

79). C'est la fin de la période "pré-historique" et le commencement de l'histoire qui raconte la dynamique de ses mythes partant de deux chroniques différentes mais intimement liées: la vie des personnages dans leur contexte espace-temps et l'histoire de leurs amours, de leurs passions...

2. LA PRESENCE DE LA FORME (dans l'espace) OU L'ESPACE REEL:

- Le village fantôme des souvenirs
- La maison "réelle"
- Le théâtre-scène de notre naissance

"La maison et la ville détruites, désolées, tuées par le temps, oubliées, abandonnées pour toujours, d'une façon irrémédiable, elles sont solitaires, l'histoire les a exclues..."

- ... A partir d'une expérience-stigmate (trace, marque honteuse) de la vie de l'artiste qui va l'accompagner tout au long de sa "création absurde": à l'âge de (...) ans, il accompagne sa mère à (...) un petit village perdu (...) afin de vendre la maison de son enfance après l'avoir quittée depuis (...) années: "ce monde émotionnel merveilleux qu'il avait vécu à travers la nostalgie de ses souvenirs, durant ses années en tant qu'interne, s'est cassé en morceaux. La réalité l'a détruit". (2)

Dans un entretien, il raconte (...) son expérience: "(...) et nous arrivâmes à (...) pour vendre la maison de son enfance, et je trouve que tout était exactement égal (par rapport à ses souvenirs) mais transposé poétiquement. C'est-à-dire que je regardais à travers les fenêtres des maisons une chose que chacun de nous a déjà vécue: comment ces rues que nous imaginons larges, devenaient toutes petites, elles n'étaient pas si hautes que nous l'imaginions. Les maisons étaient exactement égales mais vermoulées par le temps et la pauvreté et à travers les fenêtres nous voyions qu'y étaient les mêmes meubles mais (...) ans plus vieux, en réalité; le village était pous-

siéreux et chaud, c'était un midi terrible; l'on respirait de la poussière (...)

Alors, ma mère et moi traversâmes le village comme celui qui traverse un village fantôme: il n'y avait pas une seule âme dans la rue et j'étais absolument convaincu que ma mère souffrait comme moi en regardant comment le temps avait passé par ce village. Et nous arrivâmes à une petite pharmacie située dans un coin et à l'intérieur de la laquelle il y avait une dame en train de coudre. Ma mère entra et s'approcha d'elle en lui disant: "comment allez-vous, comère? Elle leva le regard et après elles s'embrassèrent pendant une demi-heure. Elles ne se sont dit mot, mais elles ont pleuré pendant une demi-heure. A ce moment, il me vint l'idée de raconter par écrit (créer) tout le passé de cet épisode". (2, p. 90-91)

A ce moment (...) reprend l'épisode réel de la solitude de (...) rencontrée à (...) pour expliquer la circonstance imaginaire de la non-solitude retrouvée dans l'espace imaginaire (le paradis éternel): "Ce village qui n'est plus, le sera; la réalité vient de démentir le village réel de sa mémoire; il dédiera sa vie à démentir la réalité, à la remplacer, à la supplanter avec une autre (la réalité magique ou "l'absurde") qu'il créera à l'image et ressemblance du modèle illusoire de ses souvenirs, de la compacte solitude de cet instant"(2, p. 93). "C'est l'assassinat de la réalité" (2, p. 94)

Ainsi, face à cet espace réel (la maison détruite) de la solitude, de l'exclusion, il oppose un espace imaginaire (maison-souvenir) de la non-solitude, de la non-exclusion. Et c'est à partir de cette confrontation que naît la métaphore de l'espace du "réalisme magique" (ou l'espace de l'absurde...).

3. L'ABSURDE OU L'ESPACE DE LA METAPHORE DU REALISME MAGIQUE

"La maison et le village, pauvres et solitaires, sont simultanément riches et pleines de gens voulant vivre, malgré la vie" (4)

Le créateur rencontre deux réalités:

- Celle de la mémoire, des souvenirs idéalisés (le village et/ou la maison souvenir-réel)

- La réalité misérable qu'il a devant ses yeux, les maisons "vermoulées par le temps et la pauvreté, celle qu'évoque l'immense solitude de cet instant-là ("...il n'y avait âme qui vive..."), celle de l'exclusion irrémédiable ("en regardant comment le temps était passé par ce village"), c'est la réalité qu'il faut refaire "à partir des décombres auxquels avait été réduite son enfance" (2, p. 90), en créant cette fois-ci un espace réel, à la fois imaginaire et éternel, c'est-à-dire, réel-magique. Comme dans l'absurde camusien, cette création, elle aussi "absurde", naît de la confrontation de "l'appel humain avec le silence déraisonnable du monde" (5) elle est essentiellement "un divorce": elle n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés (espace imaginaire-espace réel). Elle naît de leur confrontation (espace total réel-magique).

Cette création est "le bouleversant témoignage de la seule dignité de l'homme: la révolte tenace contre sa condition". Par elle, le créateur tente "d'approcher d'un peu plus près sa réalité nue".

Le grand artiste est un créateur de mythes. Mais loin de renoncer à ce qui est au profit d'une illusion, ou d'imposer au réel une forme artificielle, le créateur dégage le mythe de l'expérience concrète. "Le sort de sa pensée n'est plus de se renoncer mais de rebondir en images. Elle se joue - dans des mythes, sans doute - mais des mythes sans autre profondeur que celle de la douleur humaine et comme elle, inépuisable. Non pas la fable divine qui amuse et aveugle, mais le visage, le geste et le drame terrestre où se résument une difficile sagesse et une passion sans lendemain." (5)

"L'exigence de la révolte, à vrai dire, est en partie une exigence esthétique." La même ambition anime l'artiste et l'homme révolté. Dans les deux cas, IL S'AGIT DE TRANSFORMER CE MONDE... Cependant, cette transformation n'exige pas la négation totale de l'existant. "Aucun artiste ne peut se passer du réel" (la présence).

Mais tout artiste veut imposer à la réalité une forme et une unité. Ainsi l'art est-il fondé sur un refus et sur un consentement, comme la révolte. Le grand artiste se tient donc "entre oui et non" (l'engagement sartrien), à égale distance des deux écueils du formalisme et du réalisme. Car l'acquiescement total, comme le refus absolu, conduit dans une impasse. La reproduction de tout le réel est impossible et l'expulsion de la réalité dans son entier ne donne que des oeuvres purement formelles." (5) ■

Notes:

1. PALENCIA-ROTH, Michael. *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Editorial Gredos, Madrid, 1983.

2. VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barral Editores, Barcelona, 1971.

3. *L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation* (Albert Camus).

4. PARRA HERNANDEZ, Jorge. *La métaphore du réalisme magique dans "Cent ans de solitude" de Gabriel García Márquez*. Université de Montréal, faculté de l'aménagement, 1988.

5. LECOLLIER, Paul. *Albert Camus*. Hatier, Paris, 1974.

palimpsest:

A Trace of the "Presence-Absence" in Architecture

PRE-SCRIPT

The Beginning of a Trace: Examining the Opposition

This project is a personal investigation into some existing ideas in architecture. The investigation is based on an attempt to search for a possible connection between the architectural ideas of different times and contexts. Taking the idea of "Presence-Absence" in architecture as the beginning of the trace, some inquiries are made into the oppositions:

What does "Presence-Absence" mean?
What does "Presence-Absence" mean in architecture?
What does architecture mean to "Presence-Absence"?

Tracing the idea from different discourses—philosophy and architecture, the study projects some concepts of the opposition from different times --past and present, and from different contexts--oriental and occidental.

This trace is presented in a continuous series of collages of "Scripts"--copies and writings of literary text and "Graphic Scripts"--copies and drawings of illustrated text. The presentation takes the form of scrolled reading, starting from left to right.

THE PRESENTING SCRIPT

"PRESENCE-ABSENCE"

Absence marks presence as well as
 presence marks absence.
 We perceive presence
 by its existence in absence,
 And we conceive absence by
 non-existence of presence;
 Therefore, presence and absence
 beget and complement each other.

Presence and absence mark architecture.
 Presence forms absence,
 and absence informs us of presence.
 Form contains space,
 as well as maintaining its existence in space.
 In architecture, we gain from what is present
 --solid and form,
 And we utilize what is absent
 --void and space.
 Together, the presence of form
 and the absence of space
 form a unity, an inseparable reality.

Thus "Presence-Absence"
 is the mode of representing architecture.
 As well, architecture through a continuum of history
 is a representation of man's presence
 in this absent world.
 Is the present architecture an architecture of absence,
 one which ceases to represent
 the historical continuity?
 And is there an "Architecture of the Present,"
 one which marks the present stance
 in the historical continuum?
 If there were such, should we, and how could we,
 re-present that which is absent
 in the present architecture,
 and simultaneously represent
 the "Architecture of the Present"?

REPRESENTATION	PRESENTATION	INTERPRETATION
BEING * NON-BEING	PRESENCE * ABSENCE	PERCEPTION * CONCEPTION
SUBSTANCE * NON-SUBSTANCE	FORM * SPACE	ARTEFACT & EDIFICE
spatial * temporal	differ différance defer	space * time
PAST * PRESENT	MEMORY * REALITY	HISTORICAL CONTINUITY
PAST PRESENT FUTURE	TEKTONIK & TECHNOLOGY	IDENTIFIABLE EPOCH

THE PAST SCRIPT

"TAOISM"

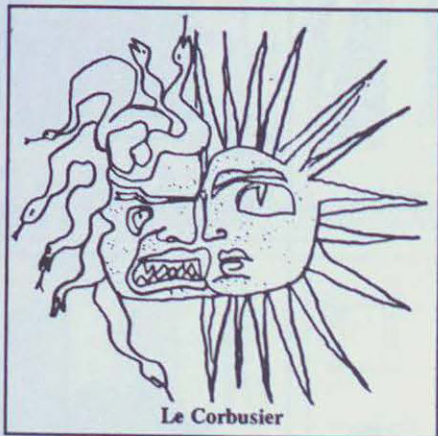
ORIENTAL

*When the people of the world all know beauty as beauty,
There arises the recognition of ugliness.
When they all know the good as good,
There arises the recognition of evil.
Therefore, being and non-being produce each other;
Difficult and easy complete each other;
Long and short contrast each other;
Sound and voice harmonize each other;
Front and behind accompany each other.¹*

--Lao Tzu
Tao Te Ching, ch.2

*We put thirty spokes together and call it a wheel;
But it is on the space where there is nothing
that the utility of the wheel depends.
We turn clay to make a vessel;
But it is on the space where there is nothing
that the utility of the vessel depends.
We pierce doors and windows to make a house;
And it is on these spaces where there is nothing
that the utility of the house depends.
Therefore, just as we take advantage of what is,
we should recognize the utility of what is not.²*

--Lao Tzu
Tao Te Ching, ch.11



THE PRESENT SCRIPT

"DECONSTRUCTION"

OCCIDENTAL

Axioms of Deconstruction:

Axiom 1 Everything can be given at least two equally cogent explanations.

Axiom 2 In the temporal process of thinking about anything, one explanation collapses into its contrary.³

--E. D. Hirsch, Jr.
"Derrida's Axioms"

"Différance," as Derrida uses it, has two senses. It means, differ and defer.

To differ means to be spatially separated (nothing, not even the present or consciousness, is self-present or identical; there is no original identity).

To defer means to be temporally separated (nothing ever is wholly present; even the present is always delayed). Since what we take to be objective reality is fundamentally spatial and temporal—think of what we mean by the built environment, for example—Derrida is claiming that there is no moment when anything is given as itself, in full self-present identity; there is always a gap, an absence in the heart of reality. Indeed, it is this difference which is primal.⁴

--Robert Mugerauer
"Derrida and Beyond"

Let us never forget that there is an architecture of architecture This naturalized architecture is bequeathed to us: we inhabit it, it inhabits us, . . . we must recognize in it an artefact, a construction, a monument. . . . This architecture of architecture has a history; it is historical through and through. . . . The concept of architecture is itself an inhabited constructum, a heritage which comprehends us even before we could submit it to thought. . . . architecture must have a meaning, it must present it and, through it, signify.⁵

--Jacques Derrida
"Point de folie--Maintenant l'architecture"

THE GRAPHIC SCRIPT

PRESENCE-ABSENCE



Yin-Yang

Absence

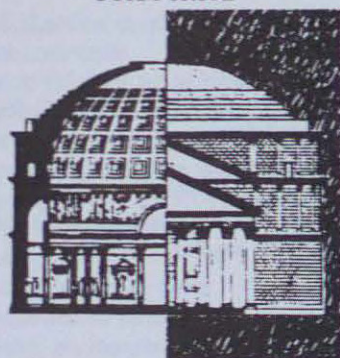
White Circle on White Square

Presence



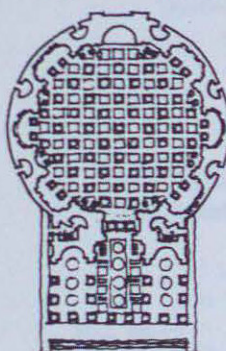
Black Circle on Black Square

FORM-SPACE

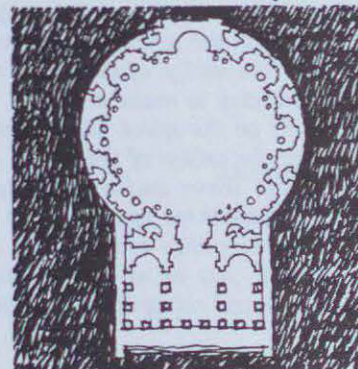


Pantheon, Rome

Form & Space Solid & Void



Form maintained in Space



MEMORY-REALITY Historical Continuity



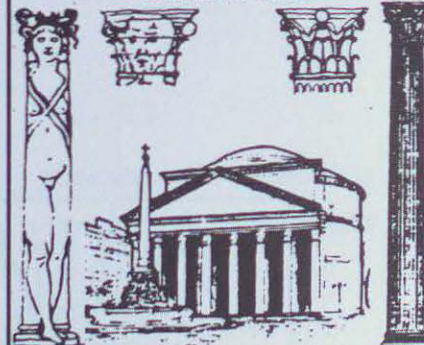
Natural Column
Laugier's Primitive Hut

Caryatid



The Erechtheum, Athens, 405 B.C.

Corinthian Order



Francesco di Giorgio
Studies in Proportion

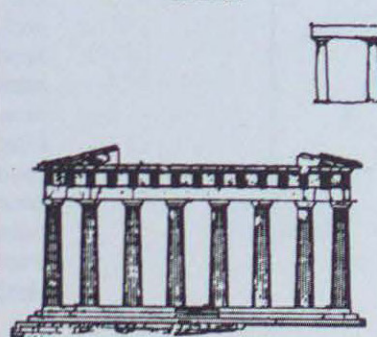
Pantheon, Rome
A.D. 120

TEKTONIK & TECHNOLOGY Identifiable Epoch



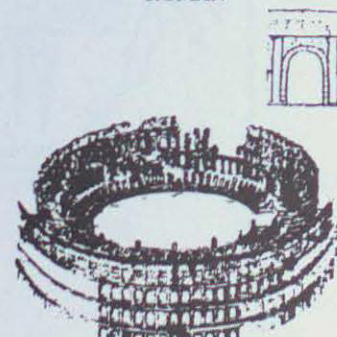
Hera Temple, Paestum

GREEK



Parthenon, Athens, 438 B.C.

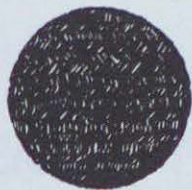
ROMAN



Colosseum, Rome A.D. 70

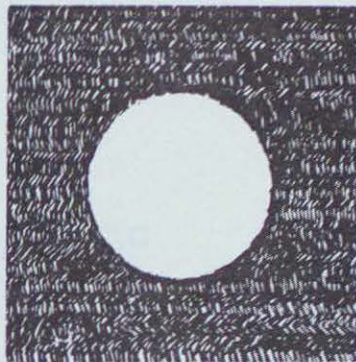
"PRESENCE-ABSENCE"

Absence forms Presence



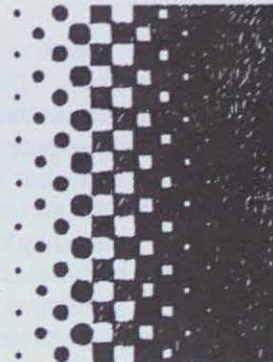
Black Circle on White Square

Presence forms Absence



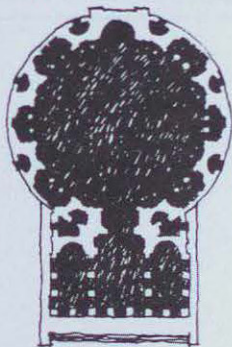
White Circle on Black Square

Presence & Absence

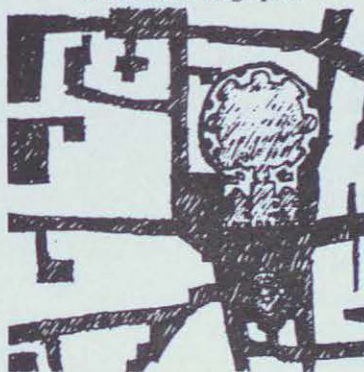


Black Circle & White Square

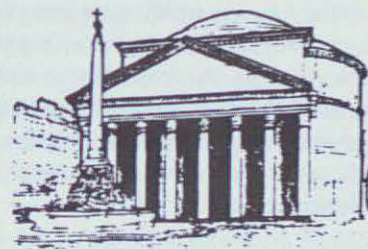
Form containing Space



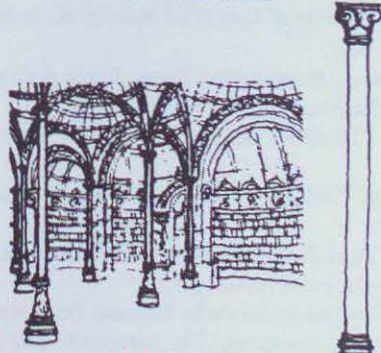
Forms containing Space



Form & Space



Cast Iron Order



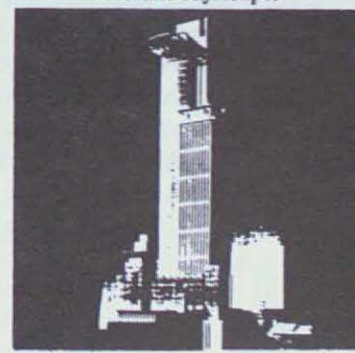
H. P. F. Labrouste
Bibliothèque National, Paris, 1868

Doric Tower



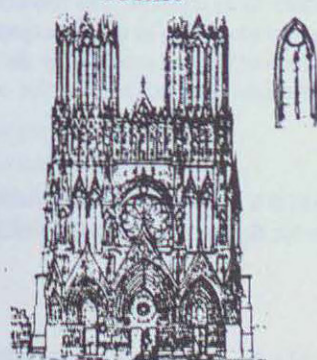
Adolf Loos
Chicago Tribune Tower, Competition, 1923

Column Skyscraper



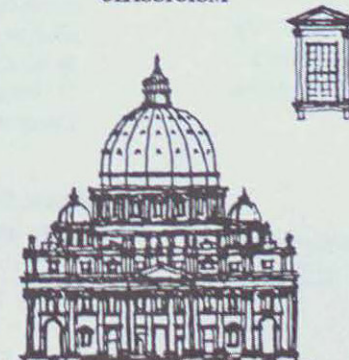
Kohn Pederson Fox Assoc.
Frankfurt A. M. Project, W. Germany, 1987

GOthic



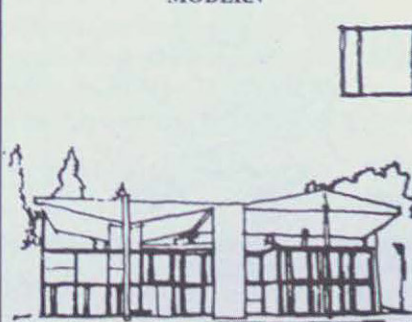
Reims Cathedral, Reims, 1290

CLASSICISM



St. Peter's, Rome, 1564

MODERN



Le Corbusier
Center Le Corbusier, Zurich, 1967

POST-SCRIPT

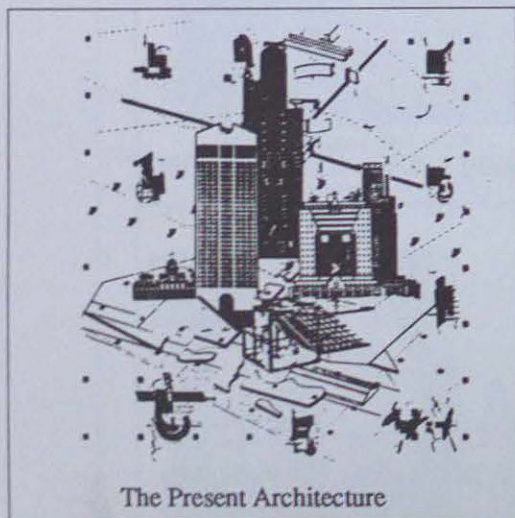
The End of Trace:

The Absence of "Architecture of the Present"

From the "Presence-Absence" in architecture, two notions are derived: "memory" and "tektonik." The first, "memory" represents its meaning as historical continuity. In the transformation of architecture from one period to another, the architecture of the past never represents a total disruption from its precedent. The stain of the preceding period often remains and its meaning can be traced back to its origin. The attitude of looking forward to the future, searching for new developments, is perpetually inherent in man; however, man can never detach himself from his past and memory. Because memory is always a part of man's life, the reminiscence staining man's culture is the representation of his development through the long continual process of civilization.

The second, "tektonik", a primary principle of the architectural discipline, is another aspect which resides in every period. The possibility of a new architecture in the transition from one period to another often results as a part of the exploitation of new materials and development in construction technology. From ancient to modern, the great architecture of each period always reveals this exploitation through "tektonik"—a structural poetic which represents the identifiable epoch of architecture.⁶

However, both "memory" and "tektonik" are only two aspects involved in architectural discourse. The achievement of architecture, in fact, depends on many aspects, and in each aspect its condition always changes from time to time, and from place to place. Thus, no single concept of architecture can be appropriated at all times and for all places. Architects invariably have to search for that appropriateness for their specific time and place. Therefore, the paradigm of "Architecture of the Present" is always absent, and is waiting for a new exploration for its appropriate presence. ■



The Present Architecture

"The Architecture of the Present"

NOTES

1. Wing-tsit Chan, *The Way of Lao Tzu* (New York: Bobbs-Merrill, 1963), p.101.
2. Francis D.K. Ching, *Architecture: Form, Space & Order*. (New York: Van Nostrand Reinhold, 1979), p.10.
3. E.D. Hirsch Jr, "Derrida's Axioms", in *London Reviews*. (1988):p.29.
4. Robert Mugerauer, "Derrida and Beyond", in *Center*, vol. 4 (1988): pp.66-67.
5. Jacques Derrida, "Point de folie—Maintenant l'architecture", in *AA files*. no.12 (Summer 1986): p.65.
6. As quoted from Stanford Anderson by Kenneth Frampton in "Towards a Critical Regionalism," *The Anti-aesthetic*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983; pp.27-8: "Tektonik" referred not just to the activity of making the materially requisite construction...but rather to the activity that raises this construction to an art form...The functionally adequate form must be adapted so as to give expression to its function. The sense of bearing provided by the entasis of Greek columns became the touchstone of this concept of Tektonik.

Chaiboon Sirithanawat is a Masters of Architecture student currently working on his thesis at McGill University.

REVEALING THE SENSE OF PLACE IN ARCHITECTURAL THINKING

Filiz Öngüç is a Masters of Architecture student currently working on her thesis at McGill University.

It is something different that I am longing for,
Neither like a tree, nor a cloud.
It is not like here the place I am going,
The sea is a different sea,
The breeze a different breeze.
Yeni Türkü.

Our perception of the surrounding world cannot exist separated from our life situations which contribute to the fulfillment of human life. Among all the works of man, architecture has the fundamental potential to embody the conditions of our experience.

It is the peculiar character of our perceptual experience which leaves us with a unique sense of place. This involves our memories, hopes, intentions and our imagination as well as our tactile, audio and visual senses. Although drawing is the preferred vehicle for representing architectural potentials, it falls short of revealing the human reality of a place.¹

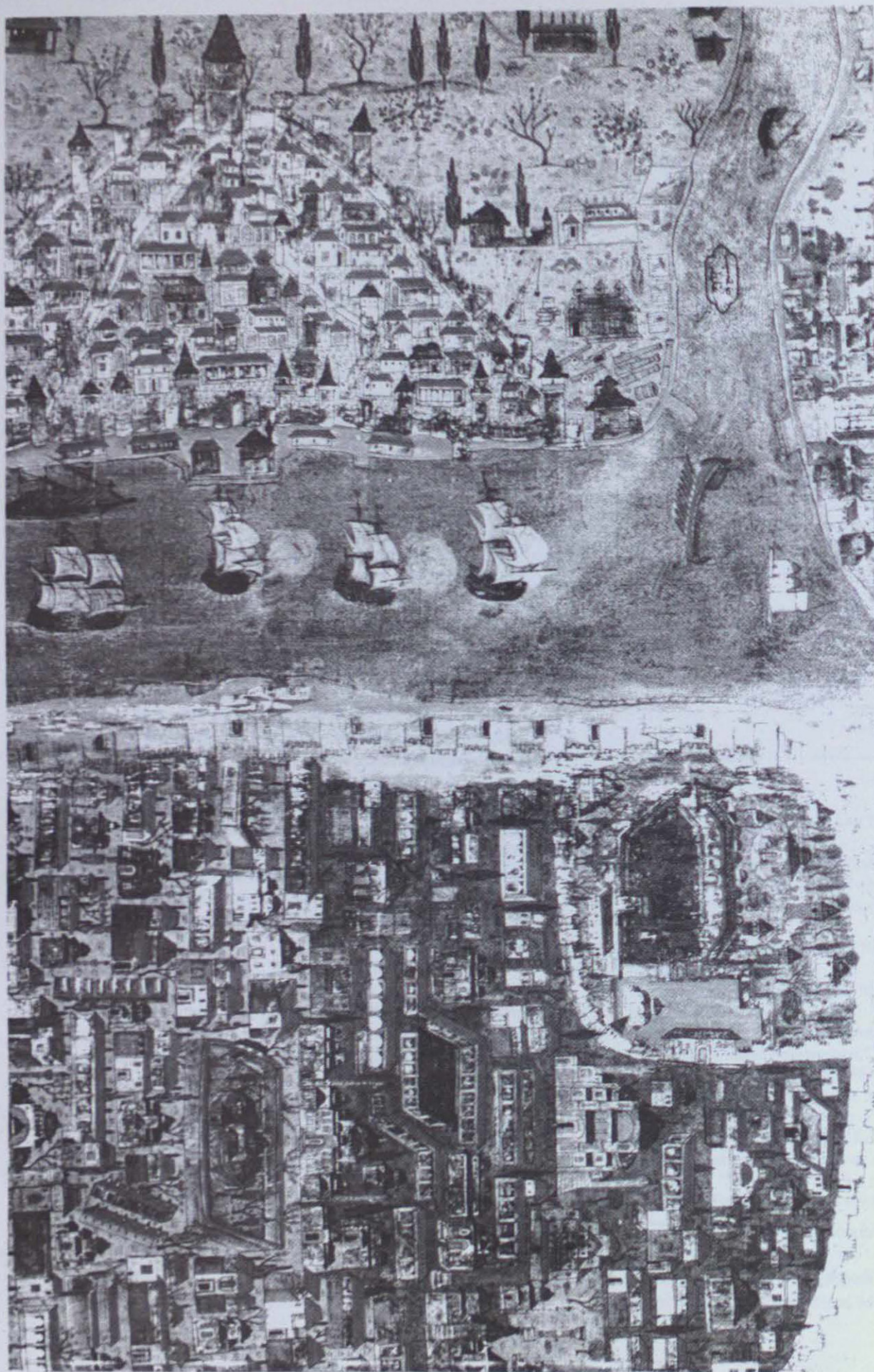
The prevalent understanding that drawing is a basic instrument of architectural practice restricts its use to planning and implementing the construction of a building. While I do not deny the necessity of meticulous working and construction drawings, there is no question that simple line and coloured drawings that are put in front of us² cannot approximate the intensity of our experience. Neither can they evoke a proper sense of that time and place which we inhabit.

Our experience of places in the world -- a shaded colonnade, a quiet seashore, a busy street, a bright, sunny room-- become diminished when architecturally represented as uniform lines on a piece of paper. Moreover, it is the current tendency in architecture to intentionally neglect the human reality of the place and focus solely upon the drawing itself.

However, more than simply an instrument, drawing is "architectural thinking"³. This understanding of the drawing mitigates against the deception separating reality and appearances. Consequently our conception of place in architecture is not reduced simply to the visible, to the flat reality of a line drawing in itself.

If we discount this notion that drawing is architectural

by Filiz Öngüç



"Istanbul," miniature drawing by Matrakçi Nasuh,
16th Century, Istanbul University Library.
Written by Filiz Öngüç, in memory of a distant place that
I feel close to...

thinking and accept the diminished reality of our current understanding, then "...this whole of experience becomes alienated into an object of aesthetic judgement."⁴

This aesthetic approach to drawings has a tendency to represent the world by its fixed outside surface. However, it is not the contour of the forms nor their surfaces alone which reveal to us the sense of a place. Rather, there must be recognized a latent "internal animation" as the living essence of visible things.⁵

The critical issue is to understand representation in terms of "presencing"⁶, i.e. the sense of the place as it presents itself to us. It is the openness inherent to presencing which frees drawing from being framed by the representation of things as they are known. The purpose of the drawing then becomes the revelation of things as they are perceived.

The belief that drawing is architectural thinking releases us from the otherwise constricting grip of perceiving it as nothing more than a tool of visual representation. Pleasing the parallel ruler and the set square is not enough to give us a pleasant sense of the places we experience. My adamance in pursuing this understanding of drawing is to try to prevent architecture from ignoring its profound relation to different "human places".

"We are in danger of losing our distinctively **human** places. This turn of events, which corresponds to the standardization of motility, is pathologized in our life-world as an experience of displacement, exile, homelessness, and anomie."⁷

This suggests that a simple drawing of what is materially present must be integrated with self-understanding if it is to properly connote a sense of place. Even though all places are made of essentially the same stuff, the breeze we feel in one place is different in another setting. The crucial task is to capture that breeze within a drawing.⁸

Notes:

1 My concentration on revelation of the sense of a place within architectural drawing is to gain a deeper understanding of representation of our reality through architecture. It is not my intention to give a chronologically or philosophically detailed study of the use and abuse of architectural drawing that would be taken as an answer for the deficiencies of architectural representation today.

2 Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception: and Other Essays on Phenomenological Psychology, The Philosophy of Art, History, and Politics*, ed. James M. Edie, (Evanston: Northwestern University press, 1964) p. 178.
"After all, the world is [in and] around us, not in front of us."

3 Dalibor Vesely, "Architecture and the Poetics of Representation", *Daidalos*, (Sept, 1987) pp. 24-36.

4 Hans George Gadamer, *The Relevance of the Beautiful: and Other Essays*, trans. Nicholas Walker, ed. Robert Bernasconi, (New York: Cambridge University Press, 1986) p. 23.

5 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind" in *The Primacy of Perception*, p. 180.

6 David Michael Levin, *The Opening of Vision: Nihilism and the Post Modern Situation*, (New York, London: Routledge, Chapman and Hall Inc, 1988) pp. 51-152.

7 David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being: Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*, (London: Routledge and Kegan Paul, 1985) p. 279.

8 I am aware of the many crucial points left untouched in this short article but they are to be explored at length in my thesis.

But Villette Work? or Garden's Joyce

...the Parc de la Villette project had a specific aim: to prove that it was possible to construct a complex architectural organization without resorting to traditional rules of composition, hierarchy and order.

...The superimposition of three coherent structures can never result in a supercoherent megastucture, but in something undecidable, something that is the opposite of a totality.

-Bernard Tschumi

In consideration of these two statements, the following suggests a superposition of a different sort--three sections corresponding to points, lines and surfaces--which sounds out the Parc de la Villette in Joycean overtones.

, not familiar, Foley said. The running tracking run running track sound track passes through the piano bar. Will you hum a few bars? A sound idea. Blind piano tuner: point point point point with his stick. In the piano bar, inside the tropical greenhouse. Planted there, the piano. Frozen, music. Frozen music. Muse. mm? The blind man approached Foley. Can you please point point point point point point point point me in the right direction? Where? To mark, to trace, to folie I am Foley. I am here. Where? Here. An anchor. Near the canals, Ourcq and St. Denis. What is this a-boat? About? A point point point point point point point point grid me there. To the Paris metro gates, to Penelope, to neutral space. New-tral. New trail. tra-la-la-la Who's afraid of the big bad. Cartoon strip. Cinema. Zorro! point point point point point point point of the sword. Touché! In armour, the warriors, gladiators, mediators between two mutually exclusive systems--words and stones... people who live in glass. Greenhouse. piano bar. point point point point point point point your toe. Quarterback tangoes on the skating rink. Where? Manhattan. Battalion skates on the tightrope. Don't see the point point point point, not familiar, Foley said, sure I wouldn't be knowing at all: I'm not from these parts myself. But you've had quite a journey, haven't you. In a

journée! Traveling through time. But where? -Here. -Here? -Yes, with battalions. Lambs to the slaughter. Made mincemeat of. Right between the eyes. Women sought out and collected blood for sausages: I guess you could say they cased the joint. -That's offal! But now where? -Here. -Let me see. Map, grid. Park, anti-nature. Function, antifunctional. Context, anticon-textual. Boundary, infinite. Indeterminate, determinate. Precedents, no origin. See? -I see, said the blind man, though he couldn't see at all. Me either, said Foley. -Architecture as pure trace or play of language, said the banner dragged by the helicopter which droned overhead. What does this mean? O, nothing.

Foley looked into the lined face.

-Paces. How many paces?

-To where?

-Cité de la musique to the zenith, the blind man replied.

(The quality goes in before the name goes on).

-Go straight until you reach the canal, turn right, then straight again. Can't miss it.

-How many

God. How many paces in seven hundred meters minus

-Wait. I'll walk with you. Going there myself

I can't go no satisfaction. Shortest distance between two points!

His walking stick straight before him in his right hand, the blind man crooked his elbow, and Foley folded his ling fingers around the blind man's arm. The two walked in silence for a long time. Foley mused. No longer any relationship possible between architecture and program, architecture and meaning. Ineluctable modality of the...

No identification between architecture and program. A

bank must not look like a bank. What dopes a bank look

-I'm sorry, said Foley. Did you say something?

-Is anything wrong with the telephone line, mumbled the blind man. I'm simply asking where we are.

His Adam's apple stuck out in a strange angular way. A patient silhouette waited, listening.

-In the Great Hall.

by Rhona Richman Kenneally

The Fifth Column magazine

-Yes.
 -I see, said the blind man, though he didn't see at all. So the Great Hall looks like a skating rink.
 -No, if anything, it looks like a shed.
 -So what's so great about it?
 -I don't know.
 -And you don't skate in the Park, but in the Hall.
 -Yes in the Park, in the Hall.
 -But not in the Park.
 -Yes in the Hall, in the Park.
 -But not in the Park outside the Hall. Not, for example, on the frozen canal.
 -Yes, in the Park, yes, in the Hall, no, not on the canal, and yes, at another place in the Park, Foley explained patiently.
 -In one of the gardens, then?
 -No.
 -So where?
 -On top of the Museum's theatre.
 -Oh. I see.
 The blind man's chin resumed its traditional perpendicular relationship with his shoulder.
 -And there's probably a library in the swimming pool, he said sarcastically.
 Did Foley participate in the dejection?
 -And swimming in the greenhouse, continued Foley. And not only that: the restaurant itself becomes a gardening centre which becomes an arts workshop. See? You're finally on the right track.
 Was this affirmation apprehended by the blind man? Not verbally. Substantially.

One very bright, in fact, brilliant summer's day at approximately eleven minutes past the hour of nine o'clock in the morning, or it may actually have been closer to nine minutes past the hour of eleven A.M., nothing blatantly unusual happened, and yet it seemed a momentous occasion. For during that imprecisely precise moment one Mister James Augusta Joyce (disons M. Joyeux) of Dublin, Ireland, Paris, France, and Trieste, Italy, his one good eye squinting against the glare of that remarkable overhead sun, adjusted the eyepatch over his other eye (which had shifted out of position when he squinted) as he exited from the Porte de Pantin metro station. His be-ringed hand with its elegant slender fingers tightened over the head of his walking-stick as he made his way north. Then he hesitated for a moment and cast a glance over his shoulder, grunting as he caught

sight of two forms moving in his direction. For Mister Joyce was not unaccompanied on his journey--oh no!--but rather, had amused himself by requesting the honour of the presence of two quite companionable fellows.

One of these exhibited a look of great satiation as he ran his tongue along the teeth of his lower right jaw without breaking the rhythm of his stride: breakfast had been simply grand. Did not Mister Leopold Bloom habitually eat with relish the inner organs of beasts and fowls? The grilled mutton kidneys which had comprised his meal (which he had finished consuming, it seemed, only moments before) had given to his palate a fine tang of faintly scented urine. Unfortunately, a sliver of the kidney, stiffened as a result of burning, had lodged between two teeth. Nevertheless, he was determined not to allow this mishap to diminish his satisfaction, and proceeded at a jaunty gait in the direction of Mister Joyce. The other gentleman appeared to be considerably more ill-at-ease. By comparison with the sprightly Mister Bloom, he was unkempt, not to say lacklustre. Greatly preoccupied, he seemed almost to be ignorant of Mister Bloom's presence, not surprising since he was, during his ambulatory progression, simultaneously gazing intently at a xerox of a text whose author's name was barely visible--Jacques Derrida.

Suddenly, Stephen (for Stephen Dedalus) was the appellation of this second gentleman tripped on a stone which had loosened itself from the otherwise compacted earth and gravel on which he walked, and as he extended his arms to avoid an intense interaction between his face and said compacted surface, the article which he was perusing disengaged itself from his clutch and was sent on a trajectory of its own, so that the title was plainly visible: "Pointe de folie-Maintenant l'architecture." Stretching to recover a now even more tattered collection of pages--the staple had not held and some of the sheets were torn, dirty, and upside-down--Stephen retrieved the first page of the article (not bothering for the moment to reinstate the sequence of the rest) and returned to his reading:

the imminence of what happens to us *maintenant* announces not only an architectural event but, more particularly, a writing of space, a mode of spacing which makes a place for the event.

"Here comes everybody," cried Mister Joyce as Stephen and Mister Bloom were mere moments away from reenacting the complete and exactg journey so recently taken by their mentor. Whereupon they raised their eyes past the parking lot for the cité de la musique, toward Place de la Fontaine aux lions, and concurrently became aware of the roar of a vehicular beast emanating from that direction. At last the golfcart ceased its ferocious aural articulation and came to rest in front of our heroes, alias Balthazar, Melchior and Caspar.

Smoothing his leather aviator's helmet over his head and once more adjusting his eyepatch, Mister Joyce, his walking stick horizontal over his lap, clutched the steering wheel smartly and, with a jolt and a puff of smoke, led his two colleagues to parts, known and unknown. A map had been deemed, prior to departure, to be highly unnecessary, since not one, not two, but three independent means of locating and maintaining one's bearing had been thoughtfully and deliberately installed in the terrain. "How generous, how considerate," muttered Mister Joyce within moments of the departure, and even those who knew him best found it difficult to discern whether he was serious of mind and heart or merely jesting.

Straightening his spectacles, Mister Joyce narrowly missed making contact with that corner of the cité de la musique which marks the path between itself and the theatre present, leading to the service road. As he glanced upward in silent gratitude to the Immortal One he caught the eye of none other than the famous John McCormack, who was leaning out of the window of his rehearsal room in an attempt to cool of: it was, as has been noted, an emphatically warm day. Mister McCormack, the chain denoting his papal knighthood swaying pendulously on his chest, rested o'er his wandering long enough to catch his breath, salute, and call out "nice try, Mister Joyce!" Almost losing control of the golf cart in response, Mister Joyce then turned right sharply in front of the public equipment lot and manoeuvred through a planting of trees. He then found himself--not to mention the cart--on some grass near some highly extraordinary gardens. Jumping out to pick the first rose of summer for his boutonnière (and not finding one--what kind of garden was this?) Mister Bloom nearly dropped his own petals when he spied a fair maiden in the distance. "Could that be Gerty?", he was heard to enquire, but just as he was called upon to resubmit his interrogation the threesome happened on Folie J7 where Ulysses managed to wiggle two fingers in greeting as he stood tied to the screen of the structure. In fact he had almost missed the travellers because he could not hear due to the wax in his ears, so placed the better to resist the temptation of the Sirens, who were appearing to be just too neighbourly. Feeling sensitive to

Ulysses's predicament, Stephen shouted up a warning about the dangers of wax melting in the sun.

Detouring around a large, shed-like structure ("this looks like the place from whence we sprang!"), they next approached Folie N7. Here, stately plump Buck Mulligan and Messieurs Dixon, Lynch and Maddon, A.M.D. (almost medical doctors) turned on the water wheel to drown out the screams of poor Missus Purefoy who was in labour and having a bad time of it. Standing outside to sharpen their scalpels against the metal structure, they noticed now Sir Leopold that had of his body no manchild for an heir looked upon him his friend's son and was shut up in sorrow for his forepassed happiness and as sad as he was that him failed a son of such gentle courage. Suddenly demoralized, and by now totally confused--being, it seemed, no closer to their destination than when their journey commenced--they were suddenly attracted by the sound of tinkling gurgling dancing sparkling water. "Have we found it?", they wondered. Revitalized, they repositioned themselves in the golf cart and navigated toward the sound, a difficult task as it required the crossing of a perilously dense line of trees. "More folly," cried Stephen as Folie P6 came into view. And Anna Livia Plurabelle cascaded down the spiral, looking for Here Comes Everybody but Can't hear with the waters of. The chittering waters of Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!

And as night approached, the three journeymen accustomed themselves to the notion that their task had overcome them. Unable physically to retrace their steps, they suddenly realized that the most direct path to their goal had been within their reach several times during their explorations. Closest distance between two

and they climbed aboard the promenade. Clap. sound. smile. "Ha!". step. "This". raise arm. "must". lips move. "be". jump up. "it!".

Bibliography

Ataridge, Derek and Daniel Ferrer, eds. *Post-Structuralist Joyce: Essays From the French*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Bazzilay, Marianne, Catherine Hayward and Lucette Lombard-Valentino. *L'Invention du Parc: Parc de la Villette, Paris, Concours International, 1982-1983*. Paris: Graphic Editions/E.P.P.V. 1984.

Blamires, Harry. *The Bloomsday Book: A Guide Through Joyce's Ulysses*. London: Methuen and Co. Limited, 1976.

Delaney, Frank. *James Joyce's Odyssey: A Guide to the Dublin of Ulysses*. London: Paladin, 1981.

Derrida, Jacques. *Bernard Tschumi: La Case Vide - La Villette, 1985. Point de folie--Maintenant l'architecture*. London: AA Files, no 12, 1986.

Ellmann, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1985.

_____. *Ulysses on the Liffey*. New York: Oxford University Press, 1973.

Homer, *The Odyssey*, translated by E.V. Rieu, Harmondsworth: Penguin Books, 1975.

Joyce, James. *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin Books, 1975.

Magalaner, Marvin and Richard M. Kain. *Joyce: The Man, the Work, the Reputation*. New York: Collier Books, 1962.

McDormick, Kathleen. "'Just a Flash Like That': The Pleasure of 'Cruising' the Interpolations in 'Wandering Rocks'", *James Joyce Quarterly*, Vol. 24, No. 3, Spring 1987, pp. 275-290.

Schutte, William A. "An Index of Recurrent Elements in *Ulysses*: 'Wandering Rocks', *James Joyce Quarterly*, Vol.

15, No. 3, Spring 1978, pp. 244-258.

Sean, Fritz. "The Rhythm of *Ulysses*" in *Joyce's Dislocations: Essays on Reading as Translation*. Ed. John Paul Riquelme. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1984.

Tschumi, Bernard. *Cin gramme Folie: Le Parc de la Villette*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

_____. *The Manhattan Transcripts*. New York: Academy Editions/St. Martin's Press, 1981.

References

Jacques Derrida, "point de folie," p. 65.

James Joyce, *Ulysses*, pp 9, 57, 200, 388, 618.

Marvin Magalaner and Richard M. Kain, *Joyce: The man, the work, the Reputation*, p. 244.

Bernard Tschumi, *Le Parc de la Villette*, pp. V, VI, VII, VIII, 49.

Rhona Richman Kenneally is a third year student of Architecture at McGill University.

Post Mortem

-Par où commencer?

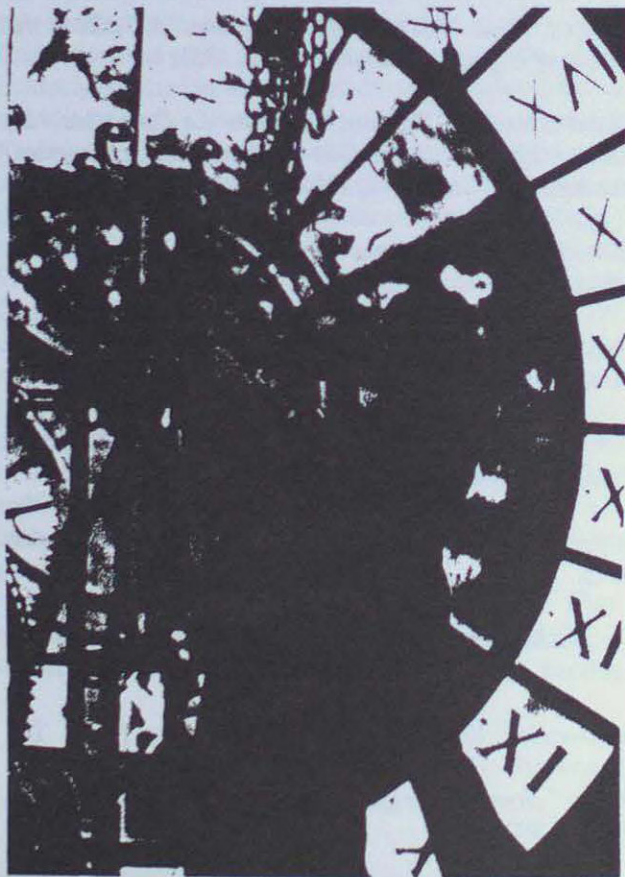
-Commençons par le commencement, puisque c'est là que tout a commencé: "Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre."¹ Genèse 1:1.

"Au commencement ... " Ces mots ne manquent pas de se trahir. Chaque fois que je lis ce début, j'ai l'étrange impression que ces mots me mentent. On dirait une horloge qui se met subitement en marche.: voici la première seconde de l'univers, déjà à des années-lumières de l'heure zéro." "Au commencement", ce n'est que l'écho lointain d'un son antique, sorti de la nuit des temps." "Au commencement", c'est sans doute aussi la fin de quelque chose d'autre. Ainsi, le commencement apparaît comme une sorte de vestige, vestige peut-être bien d'un ancien vertige ... Le début de la Genèse est semblable à une médaille: vue d'ici, c'est pile; vue de derrière, c'est face. Et c'est là qu'est le problème: on est ici, pas là. Veut-on pousser cette porte pour sortir de cette pièce, qu'on y entre aussitôt de nouveau.

L'expression "Au commencement", ou son équivalent latin "In Principio", traduisent chacun à leur manière le mot hébreu "Bereschith". Or bereschith commence par la deuxième lettre de l'alphabet hébreu, "beth", la première étant "aleph". Ce fait apparemment insignifiant est néanmoins très révélateur; beth comme première lettre du récit, c'est la trace d'un aleph qui se dérobe constamment à nos yeux. C'est la différenciation déjà entamée. Dès que quelque chose se manifeste, on se trouve en présence de deux termes: Dieu crée le ciel et la terre, une présence implique une absence, la génération implique la corruption ...³ Il convenait donc de placer le récit de la création sous le sceau de la lettre "B": dès que l'on "dit", on "bi-furque" en quelque sorte.

L'aleph est mystérieux, un peu à la manière de l'heure de minuit: début et fin d'une journée tout à la fois, et cependant semblant échapper à cette même journée. Au moment où la dernière seconde avant minuit vient à s'écouler, il est déjà minuit une seconde ou, avec beth, il est déjà 0:00:01...

Si minuit échappe au début du récit, il n'en est pas moins comme la condition car minuit, "c'est l'heure du crime". Dans le roman policier, le crime se trouve avant le début du récit, tout en étant dispersé à travers ce récit. La première page porte déjà l'empreinte du crime. A partir de maintenant; le rôle du détective sera de rassembler tous les indices qu'il trouvera éparpillés ici et là, tous les fragments qui lui tomberont dessus afin de trouver le coupable. Pour lui, le compte à rebours est amorcé: "avant le commencement fut le crime."



par Franco Maccarone

LES PERLES DU COLLIER

Disséminées à travers le salon: "crime, crise, écriture, Lacrima Cristi, cri sacrifice,..."

LA VILLETTE COMME LIEU DU CRIME

Le parc entier de la Villette est hanté par un fantôme. La grande halle surgit au milieu du désert des heures ... C'est là que s'accomplissait jadis le crime fondamental. Il se reproduisait sans cesse dans l'exécution de chaque porc. Une chaîne continue défilait à l'intérieur de cet édifice long comme un train ...

Un jour, tout a sauté! La grande halle et son grand crime on explosé en mille morceaux à travers un espace immense. On a nommé chaque débris: "folie". Chaque folie est une goutte de sang qui jaillit lors du grand dri. Ce cri fût si perçant qu'on en perçoit encore les échos multiples qui se répondent sans cesse d'une folie à l'autre, comme dans une pièce réverbérante. Ainsi, curieusement, l'image du crime se reflète dans les mille éclats du miroir fracassé.

LE MIROIR

Le geste commis lors d'un crime ou lors d'un sacrifice semble être le principe même de toute expression ou de ce qui délanche un processus de différenciation. Le miroir apparaît alors comme une image particulièrement révélatrice à cet égard, car elle indique un dédoublement instantané de l'objet que l'on place devant. Ce phénomène est d'ailleurs représenté visuellement par le signe de division: "+".

La réflexion peut être vue comme la polarisation d'un objet, qui produit du même coup une inversion de ce même objet. On rejoint donc l'idé de départ exposée plus haut, à propos de l'utilisation de la lettre beth comme lettre initiale du texte biblique.⁴

Les reflets multiples qui apparaissent sur la surface des eaux agitées se réduisent à une réflexion simple lorsque le lac se calme et devient un miroir.



Si le crime échappe au début du roman policier, il se reflète cependant en mille endroits du texte. Le polar a une intrigue: un meurtre, une victime, un meurtrier. Le rôle du détective sera de rassembler les indices qui sont dispersés autour de lui et, peu à peu, de fil en aiguille, de reconstituer le crime. Il erre ici et là, suivant les traces du criminel qui le renvoient toujours plus loin. Vient finalement l'heure ultime de la confrontation: c'est la récapitulation du crime. Ce qui avait précédé l'entrée en scène se trouve à son tour mis en scène: un meurtrier, une victime, un meurtre. Un sacrifiant, un sacrifié, un sacrifice. Un signifiant, un signifié, un signe.

alinéa. Dès que l'on écrit, on s'enferme dans ce dilemme: ce que l'on dit, cache et dévoile en même temps; la Première lettre est déjà une trace, et le point final est toujours en retard... On n'en sort pas.

SORTIE DE SCENE

...,9,8,7,6,5,4,3,2,1,... Comme chaque soir, avant de m'endormir je revois une série de flash et d'images. C'est ma promenade cinématographique. Le long d'un gouffre sans fond...

-Assez! Trêve de plaisanteries! Plus tu parles, plus tu retardes le point final!... Et comme dit Devos; "Est-ce en remettant constamment la catastrophe à demain que nous l'éviterons?"

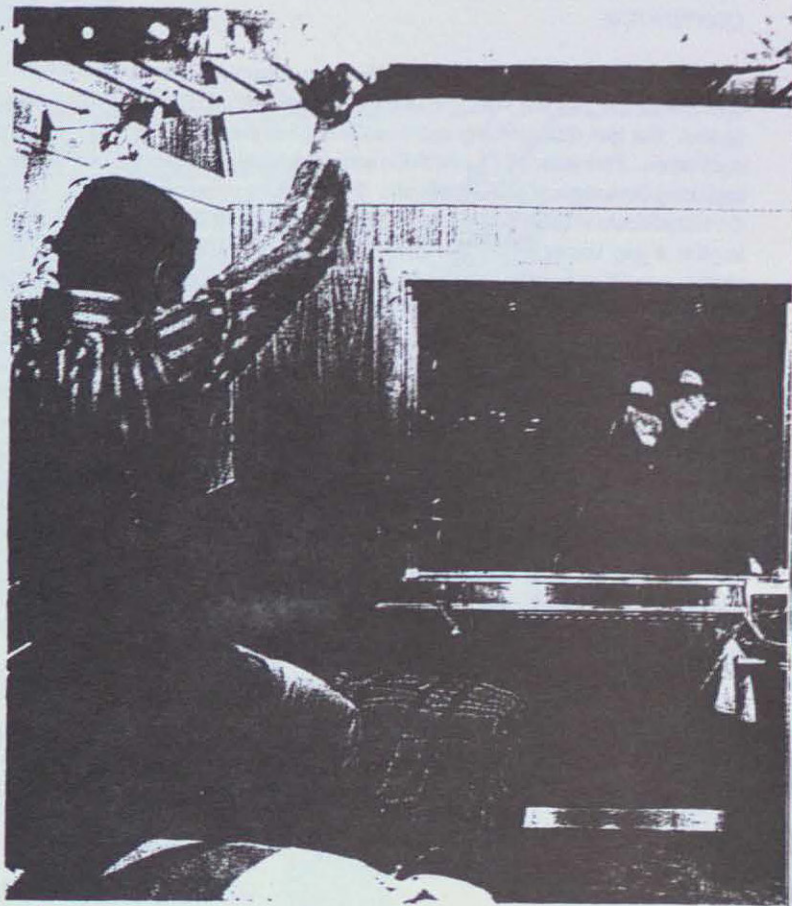
Notes:

1. "Le récit ne commence qu'au verset 2; le verset 1 est un titre auquel correspond la conclusion de 2:4." (note de la Bible de Jérusalem)

2. aleph n'est pas un A à proprement parler; il correspond plutôt à une légère aspiration. C'est le souffleur.

3. cf le noyau de pêche: il contient à la fois un germe de vie et de l'arsenic. Quel ne fût pas mon étonnement lorsque, la dernière bouchée croquée dans ma pêche, je vis sortir du noyau un petit ver blanc à tête noire...

4. La polarisation est à la base de toute construction d'ellipses: une ellipse peut être considérée comme un cercle qui a subi un dédoublement de son centre. Nous savons aujourd'hui que le mouvement des planètes suit la forme d'une ellipse et non d'un cercle. Le soleil tient la place d'un des foyers de l'ellipse tandis que l'autre foyer se trouve innocé.



Index des images des films de James Bond:
Moonraker
The Man with the Golden Gun
The Man with the Golden Gun
The Spy Who Loved Me
Live and Let Die

Franco Maccarone est un étudiant dans le B.Sc.
Architecture à l'Université McGill.

Call for articles. On demande des articles.

Volume 8 Number 4
CONTINUUM

Architectural discourse has, of late, been dominated by a concern for the gap, the void, the interruption, in a word discontinuity. But this discontinuity necessarily implies continuity - a continuum. This issue of *The Fifth Column* is devoted to articles exploring the nature of this continuum. It is not the continuum of the historicist/revivalist that we refer to here, for historicism itself implies a gap across which the revivalist gazes longingly at a utopian condition created only by its inaccessibility. The continuum implied by the void spoken of in current architectural discourse is something other, and yet, is something present. This continuum may be one, or several, of any number of possible aspects of human culture. It may be the autobiographical continuum of an architect. It may be a metaphysical continuum. It may be a continuum of social, economic or historical forces. It may be in the regularity of the human body. What is the nature of this continuum? What is fractured or interrupted? What is left when all else is deconstructed?

This issue of *The Fifth Column* will be produced by students in the Faculty of Environmental Design at the University of Calgary. We invite your submissions.

Deadlines for submissions is October 1st, 1990.

Volume 8 Numéro 4
CONTINUUM

Le discours architectural a dernièrement été dominé par une préoccupation pour l'interstice, le vide, l'interruption, en un mot, la discontinuité. Mais cette discontinuité implique nécessairement la continuité - un continuum. Ce numéro de *The Fifth Column* sera réservé aux articles explorant la nature de ce continuum. Nous ne faisons pas allusion ici au continuum de l'historiciste, car l'historicisme lui-même sous entend un vide à travers lequel le renouveliste lance un regard impuissant vers une condition utopique créée uniquement par son inaccessibilité. Le continuum que suggère le vide dont l'on parle dans le discours architectural actuel représente autre chose, mais quelque chose dont on ne peut ignorer la présence. Ce continuum peut constituer un, ou plusieurs, aspects possibles de la culture humaine. Il pourrait s'agir du continuum autobiographique d'un architecte, d'un continuum métaphysique, ou encore d'un continuum de forces sociales, économiques ou historiques. Cela pourrait être dans la régularité du corps humain. Quelle est la nature de ce continuum? Qu'est-ce qui est fracturé ou interrompu? Que reste-t-il lorsque toute autre entité est déconstruite?

Ce numéro de *The Fifth Column* sera produit par des étudiants de la Faculté de Design de l'Environnement à l'Université de Calgary. Nous vous invitons à contribuer par vos articles.

La limite pour la soumission d'articles est fixée au 1er octobre, 1990.

Volume 9 Number 1
ARCHITECTURE AND ADVERTISING

The world of signs and symbols is the essence of advertising. Advertising convinces us of its reality through a process of simulation, of attaching constructed meanings to an object, while the object itself holds no real meaning. Hence, the object is less significant than the semiotic value attached to it. Advertising promulgates the current ideology of production and consumption with profit as its main agenda. In advertising, all realities verge on the stereotypical. Through sheer omnipresence, it has the potential to inform all other disciplines: entertainment, mass media, art, design and architecture.

Has architecture bought into this system of signs? Has the facility for today's architect to disassociate image and experience allowed advertising to set its standards or become its source? Is the reality of the built form and the reality of the image readily distinguishable? Are buildings simply a fantasy of simulation, a practice of large-scale packaging? Has the building become a vehicle to convey fabricated meanings, or can the built reality of architecture withstand the influence of the media?

Deadline for submissions is November 1st, 1990.

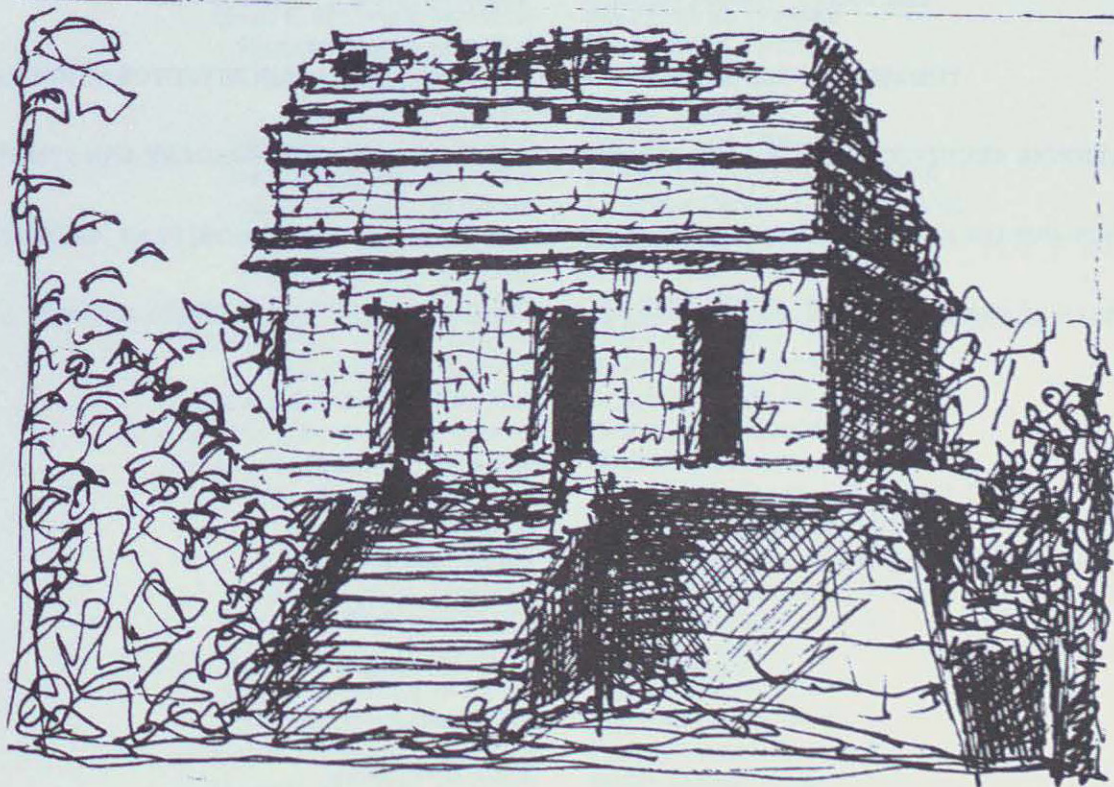
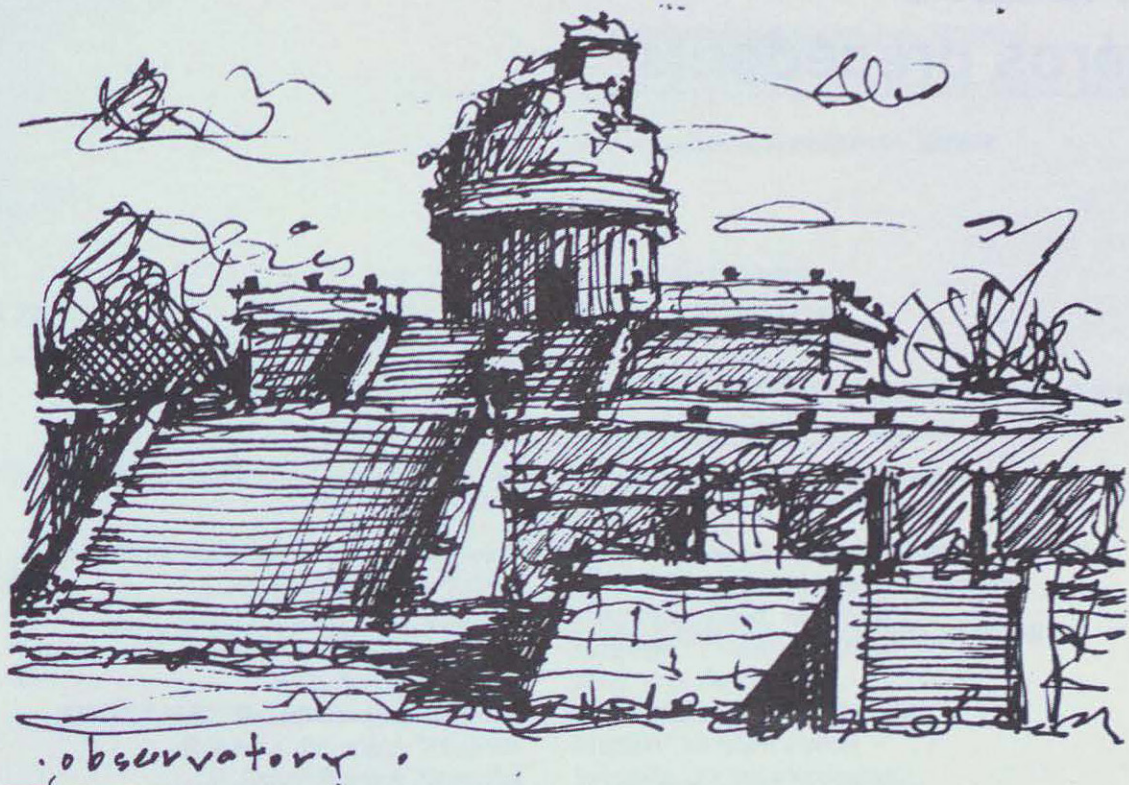
Volume 9 Numéro 1
L'ARCHITECTURE ET LA PUBLICITE

Le monde des signes et symboles constitue l'essentiel de la publicité. La publicité nous fait croire en sa valeur en simulant, en attachant des valeurs artificielles à un objet, alors que l'objet lui-même ne possède aucune signification objective. Par conséquent, nous nous retrouvons avec un objet dont le symbolisme suggéré l'emporte sur sa valeur réelle.

La publicité promulgue l'idéologie actuelle de production et consommation, dans laquelle le profit constitue l'objectif principal. Dans la publicité, toute réalité tend vers un stéréotype. Par son omniprésence, elle peut servir de source d'information aux autres disciplines: soit le spectacle, les médias, l'art, le design et l'architecture.

L'architecture emprunte-t-elle à ce système sémiologique? La facilité qu'éprouve l'architecte d'aujourd'hui à dissocier les concepts d'image et d'expérience a-t-elle permis à la publicité d'imposer ses règles ou d'en devenir la source? Peut-on distinguer clairement entre la réalité des formes construites et la réalité de l'image créée? Une construction représente-t-elle tout simplement une simulation fantaisiste, la pratique de l'emballage à grande échelle? Cette même construction devient-elle un véhicule visant à transmettre des valeurs fabriquées, ou peut-elle résister à l'influence des médias?

La limite pour la soumission d'articles est fixée au 1er novembre, 1990.



Sketches by Christopher Perry B.Arch '89
on a "Shaver" Scholarship trip to Mexico.

Back issues

Numéros précédents

	IN THE PINK (sold out)	Volume 4 Number 1	MANNERED ARCHITECTURE
THE "OLD COUNTRY" INFLUENCE	Volume 1 Number 2	(sold out)	WRITING ARCHITECTURE
BIG ARCHITECTURE	(sold out)	Volume 4 Numbers 3&4	PETER COLLINS SELECTED WRITINGS
SMALL ARCHITECTURE	Volume 1 Number 4	Volume 5 Number 1	STUDIES ABROAD
ARCHITECTURALISM	Volume 2 Number 1	Volume 5 Number 2	LECORBUSIER
URBANISM	Volume 2 Number 2	Volume 5 Numbers 3&4	UTOPIA/UTOPIE
THE EAST	Volume 2 Number 3	Volume 6 Number 1	THE HOUSE
THE FRINGE	Volume 2 Number 4	Volume 6 Number 2	ARCHITECTURAL EDUCATION
RATIONAL ARCHITECTURE	Volume 3 Number 1	Volume 6 Numbers 3&4	IMAGERY AND SYMBOLISM
POLITICS AND ARCHITECTURE	Volume 3 Number 2	Volume 7 Number 1	AUTHORITY OF ARCHITECTURE
A CANADIAN ARCHITECTURE	Volume 3 Numbers 3&4	Volume 7 Number 2	TECHNOLOGY AND THE ARCHITECT
		(sold out)	PARALLAX

Complete your Fifth Column library.

single issue: \$5.00

(library: \$10.00)

double issue \$10.00

(library: \$20.00)

Mail check or

money order to

The Fifth Column

Completez votre collec-

tion numéro simple:

\$5.00 (bibliothèque:

\$10.00) numéro double:

\$10.00 (bibliothèque:

\$20.00) Adressez vos

chèques ou mandats à:

The Fifth Column

Benefactors-Bienfaiteurs

Alcan	Centre Canadien d'Architecture, Montréal
School of Architecture, McGill University	Architectural Undergraduate Society, McGill University
Architectural Institute of British Columbia, Vancouver	Royal Architectural Institute of Canada

Sponsors-Parrains

Architecture Students' Union,	University of Toronto
Bruce Anderson, Montréal	Derek Crain, Ottawa
Derek Drummond, Westmount	Susan Ford, Toronto
J. Campbell Merrett, Senneville	Richard Santo, Greenfield Park
Gerald Sheff, Toronto	Joseph L. de Stein, Westmount

Patrons-Amis

AnnMarie Adams, Montréal	Lemoyne, Lapointe, Magne, Montréal
Maureen Anderson, Montréal	Seymour Levine, Montréal
Pierre Bélanger, Montréal	Graham D. Livesey, Montréal
John Bland, Montréal	Mag Tech, Toronto
Stephen Bleyer, Montréal	James McConica CSB, Toronto
Robert J. Bourdus, Montréal	Martin V. Mueller, Zurich
R. David Bourke, Montréal	Freda Pagani, West Vancouver
Brian E. Burrows, Montréal	Adiel Pantoja, Montréal
Ricardo Castro, Montréal	Kevin Parent, Toronto
Edward Chin, Montréal	G. Keith Pickard, Charlottetown
Ming Chen, Calgary	Serge Platonow, Montréal
Wallace Chiu, Hong Kong	Stephen Pope, Ottawa
Iris Contogouris, Montréal	Provencher Roy Arch., Montréal
David M. Covo, Montreal	Dr. & Mrs. Colin P. Rose, Montréal
Robert Cripps, Toronto	Witold Rybczynski, Montréal
Yves Dagenais, Montréal	Norbert Schoenauer, Montréal
Bruce and Nada Dancy, Toronto	Charles R. Sriver, Montréal
Christopher J. Dancy, Toronto	Richard W. Seaton, Vancouver
Roger du Toit, Toronto	John Schreiber, Montreal
John David Farley, Montréal	Adrian Sheppard, Montréal
Mrs. Martha C Fulford, Westmount	Pieter Sijpkens, Montréal
Dorothy C. Gardner, North Bay	Stephen Silverman, Laval
Julia Gersovitz, Montréal	Stanford Paul Downey, Architects, Toronto
Jim Girvan, Montréal	Mr. & Mrs. J. Telgarsky, Winnipeg
Barry Graham, Calgary	Jeffrey Telgarsky, Washington D.C.
Monique Halle, Montréal	J. Robert Thibodeau, Montréal
Duncan S. Harvie, Toronto	Gentile Tondino, Montréal
Knut Eide Haugsoen, Winnipeg	Wolfgang Tribsch & Associates Inc., Montréal
Orest Humennyj, Montréal	Franka Trubiano, Montreal
Hal Ingberg, Los Angeles	Blanche L. van Ginkel, Toronto
Raphael Justewicz, New York	Harvey Weber, Stanford, CT
Indra Kagis McEwen, Montreal	Philip Webster, Westmount
Roger Kemble, Vancouver	Werleman & Guy, Montréal
Li Yu Keung, Aukland, New Zealand	Jeanne M. Wolfe, Montréal
Chris and Susan Kruszynski, Winnipeg	Jozef Zorko, Westmount
Roy E. Lemoyne, Montréal	Radoslav Zuk, Montréal

SECOND