

Des Histoires en Formes

des histoires
des histoires en formes
des histoires
des histoires en formes
des histoires
des histoires en formes

Bigert & Bergström

Marc Boucherot

Umberto Cavenago

Jonathan Monk

Gilles Chétanian

Marie Denis

Ricardo de Oliveira

Olivier Dollinger

fordacity

Fabrice Gygi

Jens Haaning

Maria Hedlund

Geir Tore Holm

Natacha Lesueur

Melik Ohanian

Bruno Pelassy

Alex Pinna

Børre Sæthre

Alessandra Spranzi

Alix Stewart Lambert

Sidney Stucki

Vibeke Tandberg

Alessandra Tesi

John Tremblay

Cesare Viel

MAGASIN

Tables des matières
table of content

Préface / Forward

Yves Aupetitallot	5
Conversation	
Mari Linnman et Ingrid Martraix	6
"La vie, mode d'emploi"	
Gabi Scardi	10
Artistes / Artists	
Bigert & Bergström	14
Marc Boucherot	16
Umberto Cavenago	19
Jonathan Monk	22
Gilles Chétanian	
Marie Denis	30
Ricardo de Oliveira	32
Olivier Dollinger	34
	36
fordacity	
	38
Fabrice Gygi	
	41
Jens Haaning	
Maria Hedlund	44
Geir Tore Holm	46
Natacha Lesueur	48
Melik Ohanian	51
Bruno Pelassy	54
Alex Pinna	56
Børre Sæthre	58
Alessandra Spranzi	60
Alix Stewart Lambert	62
Sidney Stucki	65
Vibeke Tandberg	68
Alessandra Tesi	70
John Tremblay	73
Cesare Viel	76
Planches couleurs / Color plates	81
Biographies / Biographies	107
Liste des œuvres exposées / Exhibition checklist	120
Remerciements / Gratuities	122

Préface Forward

L'École du Magasin a été créée il y a un peu plus d'une décennie.

D'emblée, elle a su inventer un modèle particulier de formation aux différents métiers de l'art contemporain, principalement ceux de sa monstration et de sa diffusion, qui se décline au sein d'un lieu de production et de diffusion actif, au plus près des enjeux artistiques en cours d'énonciation.

Ce modèle peut être qualifié d'opérateur dans la mesure où il a pu initier, de près ou de loin, une multitude d'initiatives européennes qui depuis ont fait florès. Pour bon nombre, ces cursus ont tenté d'évaluer et de montrer les bienfaits supposés de leur pédagogie à travers l'exercice final de l'exposition collective d'artistes et de commissaires-élèves.

Nous avons donc sacrifié à l'usage que l'École du Magasin a contribué à fonder, en invitant les quatre élèves de cette session de pré-figuration à construire un événement de cette nature, débarrassé toutefois de son statut d'exercice scolaire. Le cadre de travail initial a constamment tenté d'établir la collégialité des prises de décision, qu'il s'agisse de la thématique générale de l'exposition, du choix des artistes et de leurs pièces, de l'accrochage ou du présent catalogue. Il s'est également attaché à une vision prospective réelle, les commissaires auront fait le choix de travailler avec les artistes de leur génération et les problématiques esthétiques qui sont les leurs sans pour autant les inscrire dans une thématique forcément réductrice d'une multitude de propos et d'histoires.

L'exposition produite peut être qualifiée de sérieuse et d'exemplaire.

Sérieuse quant à la conviction dont elle témoigne et exemplaire quant à la conscience des limites d'un tel projet, d'une modestie mesurée. Elle aura pour un certain nombre de ses visiteurs signifié un peu de fraîcheur dans un climat estival où les expositions internationales n'en finissaient pas de susciter un relatif ennui.

Yves Aupetitallot

The Le Magasin curatorial training programme was set up just over a decade ago. It immediately established a unique form of training for art professionals, with an emphasis on presentation and communication. This is given in an active centre for the production and dissemination of art, in close contact with emerging artistic issues and debates.

The initiative can be considered a model in the sense that it has more or less directly inspired a number of similar, and now thriving, initiatives elsewhere in Europe. Many of these schemes have attempted to assess and demonstrate the benefits of their teaching by putting on end-of-year exhibitions by artists and student curators.

The Ecole du Magasin has now decided to follow this custom which it helped to initiate by asking its four students to organise a similar event, but one which is no mere academic exercise. Throughout the project efforts were made to ensure that decisions were taken on a collegial basis, whether these concerned the general theme of the exhibition, the choice of artists and works, the hanging or the nature of the catalogue. The point of view adopted was genuinely exploratory. The curators chose to work with artists of their own generation and with aesthetic issues that they share, but without confining the multiplicity of propositions and stories within an inevitably reductive theme.

The resulting exhibition can be considered rigorous and exemplary: rigorous as regards the conviction that informs it, and exemplary in its awareness of its own limits, in its measured modesty. For a number of visitors, it will have offered a refreshing alternative in a summer season dominated by the big international shows and the relative tedium that these can generate.

L'idée de cette conversation avec Mari Linnman est née très naturellement. Nous échangeons régulièrement des remarques sur l'exposition après qu'elle fût montée et ouverte au public. Notre méthodologie de travail préparatoire induisait elle-même un texte de cette nature. La sélection a été effectuée à partir d'une présentation collective du travail des artistes que nous avons rencontrés lors de nos différents voyages. Les décisions ont été communes et ont permis d'avoir une véritable diversité dans les démarches des artistes. La diversité est aussi due à la

Ingrid Martraix: Mari tu m'as beaucoup parlé de cette forte impression formelle de l'exposition, d'après toi quelles en sont les raisons ?

Mari Linnman: Je n'irai pas jusqu'à parler d'une forte impression formelle, mais je trouve l'exposition agréable car elle favorise les aspects visuels de l'œuvre d'art. En premier lieu, nous nous sommes résolues à montrer des artistes dont les carrières sont encore naissantes, ou, dont les œuvres n'ont été jusqu'à présent, que très peu montrées en France. Ensuite, nous avons engagé des recherches séparément, en nous concentrant chacune sur des territoires qui nous étaient relativement familiers. En conséquence, nous avons travaillé individuellement pendant une période importante. Puis au moment de nous réunir, nous avons vite réalisé que nous ne pouvions communiquer, et donc travailler, qu'à partir des documents visuels. Ceux-ci ont pratiquement fait figures de pièces à conviction: il fallait voir pour y croire !

IM: Le caractère visuel de l'exposition rejoint le titre *Des Histoires en Formes*. Le titre n'évoque rien en particulier et c'est cela qui est intéressant, il parle d'histoires, les histoires des artistes, de la conception de l'exposition, de nos histoires

On peut aussi voir des liens entre Umberto Cavenago et John Tremblay, si l'on considère le fait qu'ils acceptent les concepts de la sculpture et de la peinture. Ils n'essaient pas de s'éloigner de ces médiums traditionnels mais, au contraire, les utilisent pleinement. Quelles sont tes impressions, toi qui est familière avec l'œuvre de Tremblay ?

IM: La sensibilité et le travail de John Tremblay est avant tout pictural, quelque soit le médium qu'il utilise. Dans l'exposition, John Tremblay n'est pas le seul à accepter les concepts de la peinture, même si son approche diffère, Sidney Stucki les traite par le biais de la peinture murale en relation avec la musique. L'œuvre *Synth-Pop* de John Tremblay qui en plus d'être une sculpture, utilise une autre technique traditionnelle, la gravure. Le concept de sculpture appliqué seulement à John Tremblay et Umberto Cavenago me pose un problème. Si tu désignes la chaîne de montage de Cavenago comme sculpture, pourquoi ne pas considérer que la pièce d'Alex Pinna et le tapis de Bigert & Bergström sont des sculptures. On peut appeler sculpture une œuvre en trois dimensions posée au sol.

Plus simplement ce que je trouve intéressant dans cette

supplémentaire et enrichissent l'ensemble de l'exposition.

IM: Alix dans la réalisation de ses dessins de *Tatoo* emploie une technique assez complexe (je renvoie à mon texte dans ce même catalogue). Nous pourrions presque parler d'un inventaire des techniques. Par exemple, les films de Ricardo de Oliveira tournés en 16 mm, noir et blanc, nous font plonger dans un univers cinématographique inquiétant. Bigert & Bergström, pour leur pièce *Shortcircuit 6*, ont brûlé une mèche pyrotechnique pour imprimer sur le mur l'effet d'un électrochoc. D'ailleurs, pour tomber dans l'anecdote, le moment où Bigert a allumé la mèche était très émouvant, toute l'équipe du Magasin était venue voir le spectacle, un avant goût de 14 juillet.

Comme pour la pièce d'Alex Pinna, beaucoup d'artistes de l'exposition invitent le spectateur à agir. Olivier Dollinger invite le spectateur à s'asseoir à sa table et à suivre la consultation qu'il a sollicitée auprès d'une conseillère en communication. Børre Sæthre demande aux visiteurs de se pencher pour entrer dans son intimité et y visionner les vidéos installées dans des bulles en verre. Geir Tore Holm invite aussi les gens à plonger dans son univers en leur offrant un café pour qu'ils

CONVERSATION : MARI LINNMAN ET INGRID MARTRAIK

sensibilité propre de chacun des commissaires, à leurs origines et à leurs parcours différents. Une thématique qui regrouperait tous ces travaux ne pourrait être que circonstancielle et ne pourrait refléter la totalité des choix opérés. Elle pourrait à peine s'articuler autour de quelques-uns des fils tenus qui peuvent être esquissés entre certains des artistes sans pouvoir être valide pour tous. Il existe des affinités, des perspectives qui résultent de notre subjectivité, de l'accrochage et des rapports que chaque visiteur peut établir. Et ce sont ces nouvelles perspectives que nous avons entrevues qui sont à l'origine de cette discussion.

personnelles qui ont influencées nos choix. Les formes évoquent la façon dont chacun exprime son histoire, ce qu'il a envie de dire, de formuler et les multiples possibilités qu'il a de retranscrire sa vision. Chacun peut y trouver sa place. Nous-mêmes en ayant cette conversation nous imprimons notre point de vue, la partie commune, celle que nous avons vécue et ressentie ensemble. Les rapprochements, les découvertes que nous avons faites entre les artistes et les œuvres. Comme le lien que tu as pu faire entre les photographies de Maria Hedlund et d'Alessandra Tesi.

ML: C'est vrai que j'ai aimé la participation de ces deux artistes dans l'exposition. Certes, elles se distinguent des autres en montrant exclusivement un travail d'enregistrement réel, dans la ligne traditionnelle de la photographie. Mais, en même temps, elles se situent au centre des préoccupations de l'exposition. Il y a un grand impact visuel dans leurs photographies, lié à une technique excellente. Par exemple, *At my home* de Maria Hedlund me donne presque l'impression d'être en présence de boîtes lumineuses, et *Rosso 1 à 5* de Alessandra Tesi, fait croire à l'utilisation d'un filtre rouge, alors qu'il n'en est rien. Selon moi, elles partagent la même stratégie pour cohabiter avec un espace, seulement, l'une est suédoise et l'autre italienne, l'une reste sur place alors que l'autre déménage sans cesse,

exposition c'est la diversité des matériaux utilisés. Il y a un large éventail des techniques de représentation (la vidéo, le film, le dessin, le wall painting, la photographie, etc.) à travers des œuvres très diverses et des sensibilités différentes.

ML: Je pense que Cavenago est préoccupé par l'idée de la sculpture d'une autre manière qu'Alex Pinna et Bigert & Bergström. Ces derniers utilisent les formes de la sculpture comme moyen d'expression, afin de raconter une histoire, mais ce ne sont pas pour autant les problèmes propres à la sculpture, qui les intéressent.

Entre parenthèse, il est significatif de constater que ces deux œuvres, *Mi è sembrato di vedere un gatto* et *Mental Well* (le tapis) utilisent une imagerie venue de la bande dessinée. Pinna s'inspire de l'oiseau Titi (personnage tiré du dessin animé Titi et Gros minet), qu'il a enfin réussi à tuer. Il veut aussi nous faire marcher dans ses plumes, de manière à être complice du meurtre. Le tapis de Bigert & Bergström vient de l'oncle Picsou, qui marche en rond, s'inquiétant pour son argent au point de sillonner le tapis. Dans les deux cas la participation physique du public ajoute aux œuvres.

Mais je suis d'accord avec toi, la multitude des techniques et matériaux utilisés est importante. Les dessins d'Alix Stewart Lambert, outre leur intérêt intrinsèque, offrent une technique

restent. Dans son installation, Melik Ohanian joue avec le parcours des visiteurs. Ces pièces se révèlent avec le spectateur.

ML: Trois artistes montrent leur travail en dehors des salles d'exposition : Marie Denis met en place une situation liée à son observation d'un lieu sur le parking; Jens Haaning perturbe le rituel de l'achat du ticket d'entrée dans l'accueil; Gilles Chétanian se propose comme animateur de l'exposition.

Au contraire le travail de Fabrice Gygi et celui de fordacity transposent une logique d'extérieur dans les salles d'exposition. Avec *Tribune* et *Airbags* Fabrice Gygi pose des objets liés à une vie collective organisée. C'est une toute autre forme d'organisation qui anime fordacity, la transmission des traditions culturelles au sein d'une autre culture.

VUE D'EXPOSITION (MELIK OHANIAN, JOHN TREMBLAY)



The idea behind this conversation with Mari Linnman came about in a spontaneous fashion. We regularly swapped notes about the exhibition once it was up and open to the public. Our preparatory work methods led to pertinent writing in this vein. The selection was made based on a group presentation of the works of the artists we had met on our respective trips. The decisions we made were joint ones; they helped achieve a genuine diversity in the artist's methods and approaches. This diversity was also due to the sensibilities particular to each of the people who organised

Ingrid Martraix: Mari, you have talked to me a lot about the intense formal impression of the exhibition. What do you think are the reasons for this?

Mari Linnman: I would not go so far as to talk about a powerful formal impression, but I find the exhibition very pleasant, because it encourages the visual features of the work of art. First and foremost, we were keen to show artists at the start of their careers, or artists whose works so far have not been shown frequently in France.

Next, we embarked on separate research projects, each of us focusing on areas with which we were relatively well versed. As a result, we worked independently for quite a long period. Then, when we got together, we quickly realised that we could only communicate and work on the basis of visual documents. These visual documents acted as exhibits. You had to see them to believe them!

IM: The visual nature of the show overlaps with the title *Des Histoires en Formes*. The title does not conjure up anything in particular, and that is of interest. The title suggests artist's stories and histories, the planning of the exhibition and our personal stories which influenced our choices and decisions.

MARI LINNMAN AND INGRID MARTRAIX IN CONVERSATION

the exhibition with respect to their origins and to their different career paths. A theme which might encompass all these works could only be incidental, it could never reflect all the choices made. At best that theme might be based on some of the tenuous threads that may be defined between certain of the artists. There is no constant validity for one and all. There are certain affinities and outlooks which result from our subjectivity. This is evident from the presentation, and from the connections that every visitor might make. It is these new prospects which we glimpsed which are the root of this discussion.

The forms conjure up the way each artist expresses his or her story, what he or she wants to say and determine. There are different opportunities to retranscribe this vision. There is room for everybody. With this conversation we are printing our own story, a shared part of the story we have lived and experienced together relative to the comparisons and discoveries we have made between the artists and their works. The link you have made between Maria Hedlund's photographs and those of Alessandra Tesi is a pertinent example.

ML: It is true that I loved the participation of those two artists in the exhibition. They are different from the others, of course, because what they show is work involving actual recording, in the traditional line of photography. At the same time, though, they are set in the centre of the concerns which constitute the exhibition. There is a powerful visual impact in their photographs combined with an excellent technique. For example, Hedlund's *In My Home* almost gives me the impression of being in the presence of light boxes, and Tesi's *Rosso 1 to 5* suggests the use of a red filter, although there is no such thing. In my view, they share the same strategy for co-existing with a space, except one artist is Swedish and the other Italian. One stays put while the other is endlessly on the move.

You can also see links between Umberto Cavenago and John Tremblay, if you consider the fact that they accept the concepts of sculpture and painting. They don't try to move away from traditional mediums. On the contrary, they make full use of them.

You are familiar with Tremblay's work. What are your impressions?

IM: John uses the traditional medium of painting. Even though he is the sole representative of this creative method in the show, other artists of the same generation pursue it in a thoroughly interesting way. *Synth-Pop*, of John Tremblay in addition to being a sculpture also makes use of another traditional technique; engraving. I am not happy with the sculptural concept applied just to these two artists. If you describe Cavenago's assembly line as sculpture, why not reckon that Alex Pinna's piece and Bigert & Bergström's carpet are sculptures? One can call any three dimensional works placed on the ground sculpture.

Simply put, what I find interesting about this show is the range of materials used. There is a broad array of representation techniques: video, film, drawing, wall painting

and photography. Each employs different processes and sensibilities.

ML: I think Cavenago is concerned with the idea of sculpture in a different way from Alex Pinna and Bigert & Bergström. The latter use sculptural forms as the sole means of expression, as if to tell a tale, but it is not issues bound up with sculpture that interest them.

Incidentally, it is worth noting that the two works *Mi è sembrato di vedere un gatto* and *Mental Well* (the carpet) use an imagery that comes straight from the comic strip. Pinna draws inspiration from Twiggy bird whom he finally managed to kill off. He also wants to encourage us to walk on its feathers in order to make us an accomplice to the murder. B & B's carpet comes from uncle Scrooge, who walks round in circles, fussing about his money to the point of wearing a rut in the carpet. In both instances, the audience's physical participation adds to the meaning of the works.

I agree with you that the variety of techniques and materials used is striking. On top of the intrinsic interest of Alix Stewart Lambert's works, they offer an additional technique and enrich the exhibition as a whole.

IM: In making these drawings of *Tatoo*, Alix uses a

complicated technique (as I comment elsewhere in this catalogue). We might almost talk in terms of an inventory of techniques. For example, in the first room for their piece *Shortcircuit 6*, Bigert & Bergström burnt a pyrotechnic wick to imprint the effect of an electric shock on the wall. If I may briefly digress, the moment when Bigert lit the wick was very moving, too. The whole of Le Magasin's staff turned out to see the show, it was a foretaste of the Bastille Day fireworks. As with Alex Pinna's piece, many of the artists in the exhibition invite the onlooker to participate. Olivier Dollinger invites the onlooker to sit at his table and follow the consultation he has requested with a communications consultant. Børre Sæthre asks visitors to bend down in order to come into his private world and watch the videos set up in glass bubbles. Geir Tore Holm invites people to plunge into his world by offering them a coffee, to encourage them to stay. In Melik Ohanian's installation he plays with the visitor's route. These pieces make their point with the observer.

ML: There are three artists who show their works outside the exhibition area. Marie Denis created a situation concerning an observation she made on the parking place in front of Le

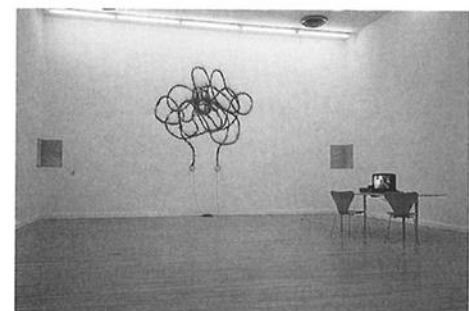
Magasin: Jens Haaning disturbs the ritual of buying an entrance ticket in the reception room: Gilles Chétanian offers his services as an guide to the show.

Contrarily the works of Fabrice Gygi and fordacity moves an outdoor logic into the museum rooms. With *Tribune* and *Airbags*, Fabrice Gygi shows objects emerging from collectively organised life forms. An other kind of organisation is the fordacity subject, the transposition of different cultures into the French mode, by people of foreign origin.

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

Edited by Roger Knoebber

INSTALLATION VIEW (BIGERT & BERGSTRÖM, OLIVIER DOLLINGER)



Des Histoires en Formes est un panorama de jeunes artistes de diverses origines qui rassemble des œuvres préexistantes et d'autres conçues en partie ou adaptées pour cette occasion, choisies par quatre commissaires venues de mondes et de pays différents.

L'exposition est le fruit d'une confrontation de parcours et de bagages de connaissances parfois éloignés, du moins en apparence, pourtant réunis par une conviction partagée: celle de l'atomisation du paysage artistique contemporain, où cohabitent les directions de recherche les plus variées, marquées par des modèles de référence et des méthodes d'analyse très distants les uns des autres, qui définissent à leur tour des approches différentes de la réalité et de l'œuvre artistique. Dans cette situation, aucun modèle ne peut être considéré comme exemplaire ou dominant. Au milieu d'une telle liberté de moyens et de buts, aucun courant n'est capable d'absorber ou d'expliquer pleinement les différences. Pour éviter le risque de choix trop restrictifs qui auraient comporté l'exclusion a priori de réalités artistiques dont l'intérêt réside justement dans leur capacité d'échapper aux schémas préconstitués - nous avons choisi, parmi les critères possibles,

tour à tour les aspects les plus concrets ou liés à des dynamiques collectives, ou des parcours plus intérieurs et émotifs. La démarche exclut tout filtre d'une soi-disant objectivité. Le point de départ est toujours l'expérience directe des phénomènes réels, des rencontres quotidiennes, des rapports entre les individus, et des objets d'usage commun, les modèles diffus de la culture actuelle caractérisée par une omniprésence des médias, de la publicité, des dessins animés.

C'est au visiteur d'avoir toute la souplesse requise pour être prêt à réorienter à chaque fois son attention, face à la variété des questions et des réponses: l'impression d'attraction visuelle, magnétique et obsédante des photos d'Alessandra Tesi, la légèreté avec laquelle Cesare Viel nous invite à nous insérer dans ses circuits émotifs et mentaux, le curieux dépaysement suscité par les résolutions visuelles de Vibeke Tandberg et d'Alessandra Spranzi à des problèmes existentiels, tandis que Umberto Cavenago nous invite à abandonner toute retenue pour essayer ses patins ironiques, et Gilles Chétanian, (pour qui l'œuvre est un témoignage oral qui s'égraine à travers des sensibilités individuelles) ne fait que rester à la disposition de qui a envie de bavarder avec lui, de

Hedlund, Alessandra Spranzi, Vibeke Tandberg, mais aussi Geir Tore Holm et Cesare Viel.

Un trait commun aux artistes de cette exposition, peut-être plus en général à cette dernière génération, est que le désir d'expérimentation pleine et entière ne prend presque jamais cet aspect dramatique, iconoclaste et auto-mutilant qui a pu caractériser certains des travaux des générations précédentes; au contraire, ces artistes ne se défendent pas de la tentation de plaire: ils prennent la liberté de créer des travaux attirants, et arrivent parfois à produire une sorte de renversement par rapport aux thématiques qui les sous-tendent, souvent liées à une nécessité d'introspection psychologique, à des difficultés et à des malaises contemporains. Dans cette contradiction, dans cette présence simultanée d'aspects opposés réside l'une des richesses de beaucoup de ces artistes.

Cette démarche me semble symptomatique d'une sorte d'optimisme qui connote, finalement, l'exposition. Un optimisme vulnérable, puisque conscient du mal de vivre, mais d'autant plus précieux à cause de cela.

Traduit de l'italien par Sylvie Coyaud

LA VIE, MODE D'EMPLOI: GABI SCARDI

de partir de la qualité de chaque œuvre et de chaque artiste, en escomptant l'esquisse d'un fil conducteur qui affleurerait de leur rapprochement. Chaque artiste devait être valorisé avant tout pour ses caractéristiques les plus personnelles. C'est pourquoi nous avons choisi de permettre que les œuvres expriment leur indépendance, hors de tout critère de classification systématique, en privilégiant l'énergie expressive et l'unicité de l'expérience individuelle qu'elles communiquent.

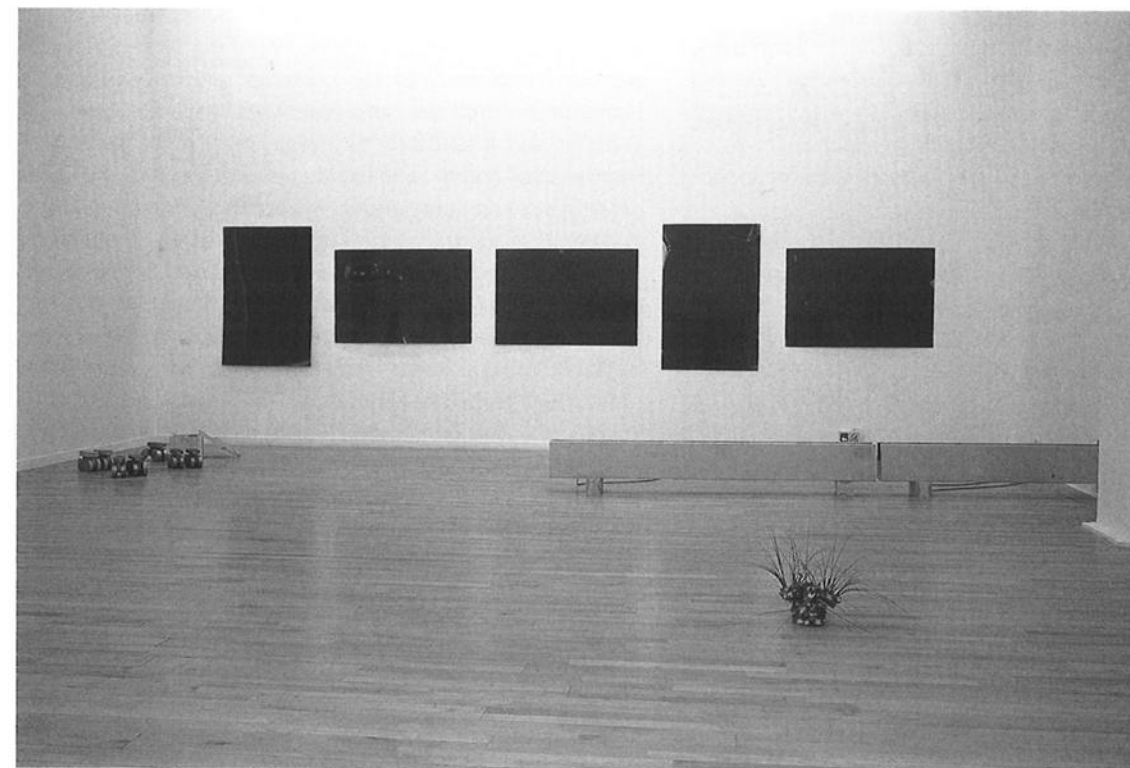
Ce critère a également été respecté lors de la phase de montage, qui s'est déroulée à l'enseigne d'une cohérence visuelle et non de la recherche d'un sens. Mais ce procédé n'a pas empêché qu'en cours de route se créent spontanément des syntopies, des relations et des échanges. C'était bien là notre pari: même à partir d'une proposition aussi ouverte, les consonances se seraient définies d'elles-mêmes, par le possible effet de la proximité physique dans les Galeries et, grâce à cela l'exposition aurait pu tenir.

Sans généraliser ni chercher à rassembler sous une seule bannière des artistes aussi différents, le dénominateur commun de leur parcours apparaît comme une attention semblable envers la vie, la rencontre avec le monde réel, mais toujours vécue de façon extrêmement directe et subjective, soulignant

boire quelque chose en sa compagnie...

Par ailleurs, cette totale liberté n'exclut pas que certaines lignes de recherche commune soient identifiables à l'intérieur de plusieurs parcours individuels: ne serait-ce par exemple que la volonté de certains artistes de réutiliser des moyens expressifs plus traditionnels, sculpture, peinture (je pense à Umberto Cavenago, à John Tremblay) en cherchant à en redéfinir les buts et les procédés, en s'interrogeant sur les possibilités de les renouveler de l'intérieur sans pour autant s'éloigner des thématiques les plus actuelles, sans se laisser entraver par des finalités esthétiques ou des circuits auto-référentiels. Ou encore la tendance à enquêter sur un certain type de domesticité qui joue sur les aspects opposés de familiarité et d'étrangeté; tendance déclinée ensuite de différentes façons: en soulignant la cruauté sournoise qui serpente dans le quotidien, en superposant/juxtaposant lieu affectif et non lieu, ou encore avec une obsession de la propreté qui finit par mettre en évidence le caractère vaguement morbide et maldif émanant des lieux qui se veulent aseptisés. La présentation sérielle d'images de détails qui sont censés être familiers nous contraint à un long temps de lecture qui fait remonter en surface les aspects clandestins de notre quotidien. De ces thèmes se rapprochent Marie Denis, Alessandra Tesi, Maria

VUE D'EXPOSITION (UMBERTO CAVENAGO, ALESSANDRA TESI)



Des Histoires en Formes is a survey of young artists from different origins, which collects existing works and others appositely created or adapted and it has been organized by four curators with different backgrounds.

The exhibition results from a confrontation among experiences and knowledge which may at first seem remote, but they are linked by a common belief: the present artistic landscape is deeply fragmented, research follows the most various directions and shows a variety of models, patterns, and analytic tools used in defining very distinctive approaches to reality and to the work of art.

In such circumstances, there can be no exemplary or prevailing model, nor a confluence into a single artistic current that would fully explain the wide range of means and aims. In the midst of such freedom, a selection would have implied a drastic simplification and the a priori exclusion of artistic realities which are interesting precisely because they do not fit into pre-ordered schemes.

We therefore took as a starting point the quality of each work and of each artist, and decided to allow the works to express their independence unfettered by any standard of systematic

starting point is always a direct experience of real phenomena, of daily encounters and relations between individuals, of workaday objects, and of the widespread models of our present culture characterised by the pervasiveness of media, advertisements, cartoons.

It is the visitor therefore who needs the flexibility to redirect every time his or her attention to the various questions and answers: the magnetic and obsessive visual attraction of Alessandra Tesi's photographs, the lightness with which Cesare Viel invites us to probe the strange loops of his mind and emotions, the bewildering solutions given by Vibeke Tandberg and Alessandra Spranzi to existential problems, while Umberto Cavenago asks us to forego our usual composure and to try on his humorous skates, and Gilles Chétanian (who intends as his own work of art to speak as a witness according to each visitor's sensibility) just stays at the disposal of whoever wants to chat and have a drink with him...

All these works enjoy absolute freedom, and still some common lines can be detected among several individual researches: for instance, some artists are willing to return to

willingness to experiment fully never takes the tragic, iconoclastic and self-mutilating aspects prevailing among some of the previous generation's works; on the contrary, they do not recoil from trying to please. They take the liberty of creating attractive works and sometimes they even manage to overturn the underlying themes, often shaped by a need for psychological self-examination, by contemporary misgivings and anxiety. Some of these artist's riches spring from this contradiction, from the simultaneous presence of contrasts.

Such an approach may betray a kind of optimism, conscious and at the same time vulnerable, and this might eventually provide a key to this exhibition.

Translated from the Italian par Sylvie Coyaud

LIFE, A USER'S MANUAL; GABI SCARDI

classification, and to let them convey their energy and uniqueness.

We wanted to enhance the most individual traits and let comparison bring a deeper understanding of each single artist. These same criteria were followed while the exhibition was being set up, and we proceeded in search more of visual consistency than of overarching significance.

From this choice, however, we expected some leading strands to appear.

And they did.

Along the way, sympathies, connections, exchanges were spontaneously generated. Here lays our challenge: even such an open-end proposal could created some resonances, possibly through the mere fact of proximity inside the Galleries, and they would have "supported" the exhibition.

Lacking a general statement, or a single banner under which the widely different artists were to be enlisted, the common denominator of their experiences seems to be the attention paid to the real world, to a life lived in a most direct and subjective way, emphasising in turn the practical aspects or the collective dynamics, or more inner and emotional pathways.

This sort of approach excludes any so-called objectivity. The

more traditional means of expression, like sculpture or painting (Umberto Cavenago, John Tremblay come to mind), to try and reformulate their scopes and process, and to reflect on the possibilities of renewing them from the inside, without losing track of the contemporary issues, without being hindered by aesthetic ends or self-referential circuits. There is also a tendency to investigate a particular sort of "domesticity" and the interplay between the contrary aspects of familiarity and strangeness. This tendency is then declined in different manners: by stressing the sly cruelty that sneaks in our daily intercourse; by putting side by side or one on top of the other the locations of caring and of void; by pointing to an obsessive cleanliness which eventually brings out the vaguely morbid and sickly features one can perceive in some of the most aseptic looking places. The serial presentation of images of details which should be familiar force us to a long reading period during which we are reminded of the underground aspects of our daily life. Marie Denis, Alessandra Tesi, Maria Hedlund, Alessandra Spanzi, and Vibeke Tandberg, but also Geir Tore Holm and Cesare Viel, come close to most of those themes.

A common feature of the artists exhibited here, and probably of the latest generation in a broader sense, is that their

PROVARE

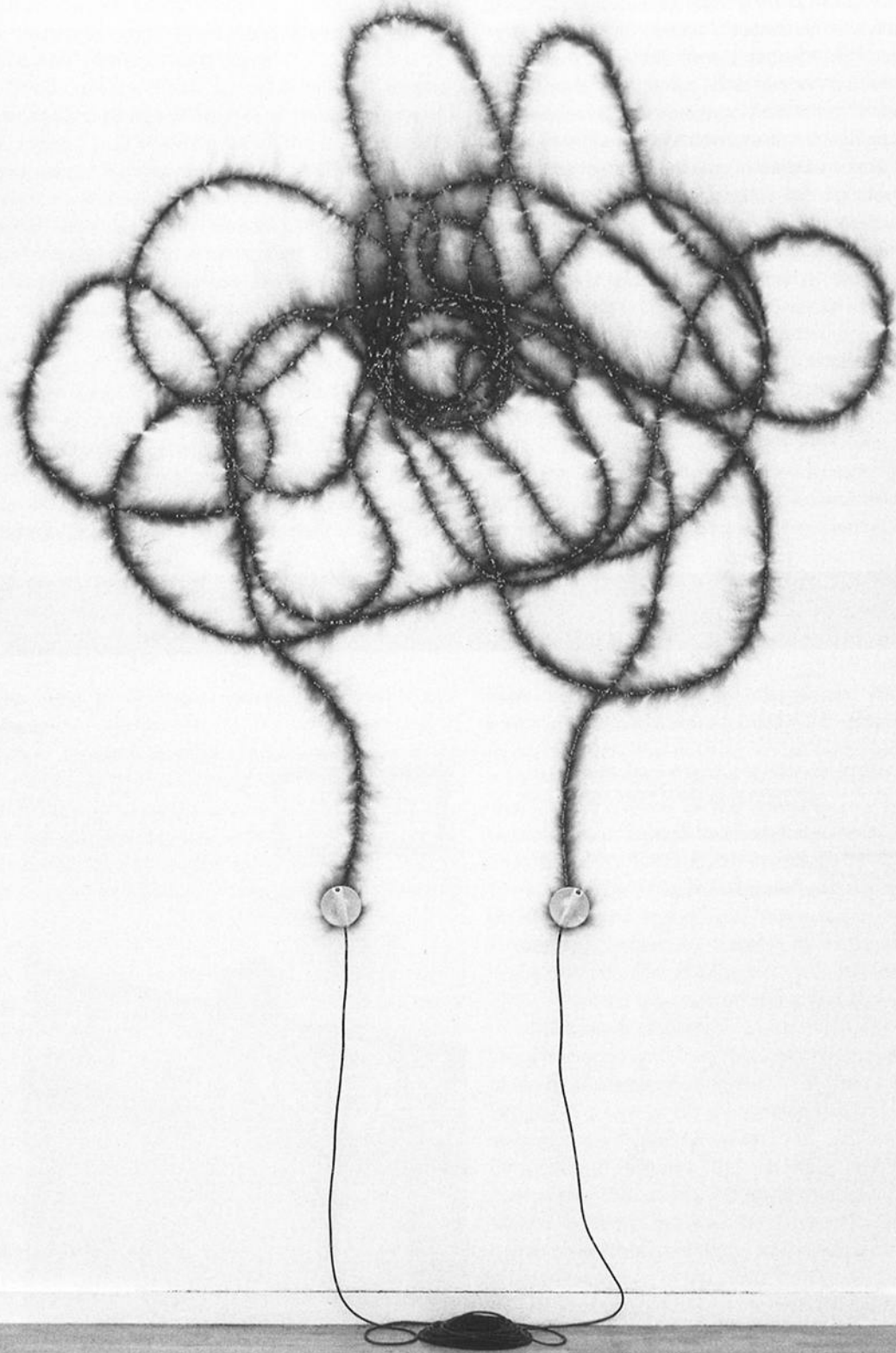
"ÉPROUVER LA DÉSAGREABLE SENSATION DE N'AVOIR DERRIÈRE SOI QU'UN SEUL TRAVAIL, LE DERNIER EN ORDRE CHRONOLOGIQUE, RIEN D'AUTRE, COMME SI ÇA N'AVAIT PAS EXISTÉ."

"FEEL THE IRRITATING SENSATION OF HAVING ONLY ONE WORK TO YOUR CREDIT - THE LAST CHRONOLOGICALLY SPEAKING - AND AS REGARDS THE REST, NOTHING WHATEVER, AS IF IT HADN'T EXISTED".

Provare l'irritante sensazione di avere alle spalle solo un lavoro. l'ultimo in ordine cronologico, il resto niente, come se non fosse esistito



INSTALLATION VIEW



Les débuts de la collaboration entre ces deux artistes, en 1986, sont caractérisés par des projets utopiques et marqués par l'obsession de créer des mondes artificiels. Ils s'inspiraient de différentes sciences comme la météorologie et la muséologie, et alternaient performances et happenings avec expositions. Dans leurs projets *Biosphère III* et *Climate Chambers*, le public entrait dans d'énormes sculptures architecturales, afin de se déplacer librement à travers divers biotopes et climats recréés.

Quand, en 1995, ils quittent Stockholm pour s'installer à Berlin, leur intérêt glisse vers des climats d'ordre mental plus que physique. Malgré ce déplacement vers les sphères intérieures, c'est toujours un impact aussi bien visuel que sensoriel qui détermine leurs méthodes. Ils ne reculent pas devant des effets spectaculaires, et se permettent toujours la jouissance de procéder par métaphores et simulations. Pourtant, les œuvres au final sont toujours précises, et dépouillées de tout ce qui n'entre pas directement dans la ligne de conduite. Cette ligne, justement, est souvent empruntée par un langage féminin, pour aboutir à une attitude plutôt masculine, s'intéressant aux conditions physiques extrêmes, aux projets scientifiques utopiques, aux milieux carcéraux, aux stations aérospatiales, etc.

Les pièces montrées au Magasin, sont issues d'une exposition intitulée *Bubblegum Pink*. C'est le nom donné à une

The beginnings of the collaboration between these two artists in 1986 are characterised by utopian projects and an obsessive desire to create artificial worlds. They drew their inspiration from different disciplines like meteorology and museology, and alternated performances and happenings with exhibitions. In their projects, *Biosphere* and *Climate Chambers*, the public walked through huge architectural sculptures to experience various recreated biotopes and climates.

When Bigert & Bergström left Stockholm, in 1995, and settled in Berlin, their focus shifted to mental rather than physical climates. Despite this movement towards inner spheres, their methods are still based on an impact which is as visual as it is sensory. They do not shrink from spectacular effects, and they always allow themselves the pleasure of using metaphors and simulations. In the end, however, the works are invariably precise and stripped of anything superfluous. This special line often borrows from a so called a feminine language, pink colours and flowers, etc. to culminate in a somewhat masculine attitude concerned with utopian projects, prison environments and like concerns.

The pieces on view at le Magasin originate from an exhibition titled *Bubblegum Pink*. This is the name of the pink colour used in prison psychiatry in the United States. It has been established that a very aggressive person incarcerated in a

BIGERT & BERGSTRÖM

couleur rose utilisée en psychiatrie carcérale aux États Unis. Il apparaît qu'une personne très agressive enfermée dans une cellule de cette couleur, se calme immédiatement. Par contre, l'effet s'inverse dans le cas d'un séjour trop long et le prisonnier tombe dans un état de démence.

Mari Linnman

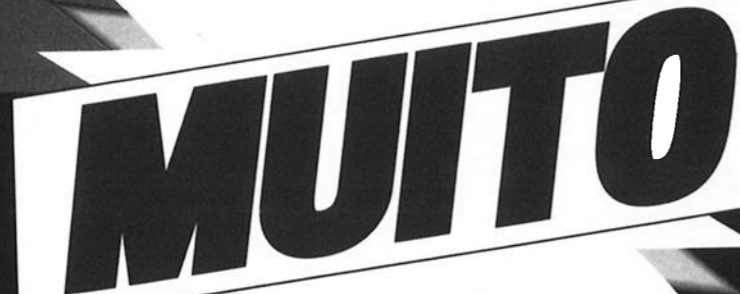
cell of this colour will immediately become calmer. Conversely, the effect is reversed if too long is spent in this environment, and the prisoner descends into a state of madness.

Mari Linnman

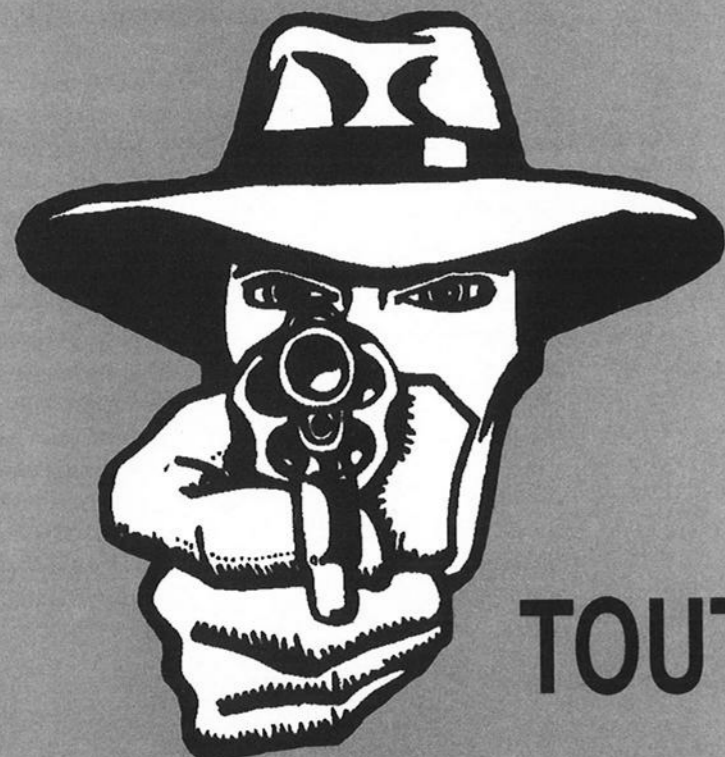
Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

Edited by Roger Knoebber

BIGERT & BERGSTRÖM, *SHORT CIRCUIT 6*, 1997



MUITO



TOUT VA BIEN

" MUITO " suite...

Projets :

Ce travail est la suite logique d'un séjour de 6 mois dans une favela à Recife avec deux jeunes du quartier du Panier à Marseille, Sofiane Mammeri et Yann Daumas.

1) Exposition itinérante de " Muito " .

L'exposition réalisée au Brésil et présentée en Mars 1996 à la Fondation Joaquim Nabuco de Recife, voyagera en France à partir de Juin 1997. Ce travail inspiré d'une économie parallèle et de survie, propre au peuple brésilien, propose une réflexion sur l'autogestion de l'oeuvre et les moyens d'existence qu'elle offre à son propre créateur.

Cette installation sera présentée en alternance entre lieux institutionnels, lieux publics et lieux associatifs. Présentée à la manière d'une tournée ou d'une fête foraine ambulante, elle sera accompagnée par Yann Daumas, Sofiane Mammeri et Marc Boucherot.

L'objectif en est la présentation et la continuité du travail qu'ils ont effectué au Brésil pour réaliser ce projet, et également de donner une suite professionnelle et économique qui

survie, et propose ainsi un nouveau champ d'investigation et des solutions de subsistance pour les créateurs en regard d'un monde de croissante pauvreté.

Le projet pour la Coupe du Monde se fera en partenariat avec "Torcida Brasil", label officiel des supporters brésiliens en France pour la Coupe du monde.

A partir du mois de novembre 1997, nous commencerons la fabrication des modules 1 des "sculptures baraques" pour la Coupe du Monde, symbiose des 3 modules existant déjà et fabriqués au Brésil avec les jeunes de la favela.

Ces baraques diffuseront des images, du son, vendront des boissons, de la nourriture, des tee-shirts et autres gadgets pour la Coupe. La vocation de ces baraques est d'animer des lieux conviviaux gérés par des jeunes des quartiers, associés à des jeunes de la favela qui viendront pour la Coupe et qui en vivront pendant le mois de la compétition.

Un espace sera créé avec le Conseil général, il fonctionnera le soir avec des animations culturelles (concerts, diffusion d'images, fonctionnement des baraques). Sa vocation sera celle d'un lieu convivial autour du football et du Brésil en particulier.

MARC BOUCHEROT / SOFIANE MAMMERI / YANN DAUMAS

leur permettra de gagner leur vie grâce à l'oeuvre réalisée. Le départ de la tournée avec présentation de l'exposition se fera au Hors-Là, sur le marché du Canet et au Panier. D'autres contacts sont en cours de négociation pour le nord de la France (Amiens, Lille, Valenciennes, Paris). La revue "Documents" propose un suivi pour présenter la tournée.

2) Projet pour la Coupe du Monde de Football 1998.

A la suite de la tournée réalisée en France, qui servira d'expérience et de test, pour ce concept d'autofinancement de l'oeuvre d'art, un projet sera élaboré pour prendre place en Juillet 1998 pour l'évènement de la Coupe du Monde à Marseille.

Ce projet sera élaboré en partenariat avec un architecte Rudy Ricciotti, le FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, la galerie Art-Concept de Paris, des jeunes marseillais et brésiliens. La construction de 10 "baraques ambulantes" devrait permettre un certain nombre "d'emplois-jeunes" pour la réalisation de celles-ci et la vente dans différents quartiers de Marseille et autour du stade. La fabrication d'objets culturels qui en se montrant peuvent permettre des ressources financières est inspirée des "stratégies économiques et culturelles" utilisées par un peuple en état de résistance absolue pour sa propre

La manifestation donnera également une exposition au FRAC qui présentera toute la genèse du projet et qui sera également l'entreprise à coeur ouvert (bureau, gestion des stocks, informations sur la compétition, entrepôt des baraques le soir).

ASSOCIATION " TOUT VA BIEN "

"MUITO" , suite...

Projects:

This work is the logical outcome of a 6-month stay in a favela in Recife with Sofiane Mammeri and Yann Daumas, two young people from Le Panier, neighbourhood in Marseille.

1) The Muito travelling exhibition.

The exhibition produced in Brazil and shown in March 1996 at the Joaquim Nabuco Foundation in Recife, will be travelling around France from June 1997. Inspired by a black, survival economy peculiar to the Brazilian people, this work puts forward a line of thinking both about the way a project can be self-managed and about the means of existence it offers its own author.

This installation will be on view in institutions, public places and association venues. It will be in the style of a tour or travelling fair, and Yann Daumas, Sofiane Mammeri and Marc Boucherot will travel with it.

The purpose of the installation is to present and carry on the work undertaken by these three people in Brazil to complete this project, and also to provide a professional and financial follow-up which will help them to earn a living from the work done.

The tour will start out from the Hors-Là centre in the Le Canet market and from Le Panier neighbourhood, with an introduction to the exhibition. Other venues are being arranged in northern France (Amiens, Lille, Valenciennes, Paris). Documents magazine will be discussing the tour in its upcoming issue.

2) Project for the 1998 World Cup

After the tour around France, which will be something of a litmus test for this self-financing artwork concept, a project will be prepared for July 1998 to celebrate the World Cup in Marseilles.

This project will be prepared in partnership with an architect, Rudy Ricciotti, the FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, the Art-Concept Gallery in Paris, and young people from Marseille and Brazil. The construction of ten moveable stalls should create a certain number of jobs for young people, with sales of World Cup merchandise in different Marseille neighbourhoods and around the stadium. The production of cultural articles for exhibition, which may prove to be a source of revenue, takes its lead from the economic and cultural strategies adopted by a people living in a state of total resistance for its very survival. As such it offers a new area of investigation and subsistence solutions for its makers faced with a world where poverty is on the rise.

The World Cup project will be undertaken in partnership with

Torcida Brasil, the official label of Brazilian supporters in France for the World Cup.

From November 1997 onwards, we shall start work on one of the No. 1 modules of these stall sculptures for the World Cup. These will be closely based on the existing No.3 modules, made in Brazil by young favela dwellers. Pictures and sound will be broadcast from these stalls, which will also sell beverages, snacks, t-shirts and other gadgets for the Cup.

The purpose of these stalls is to liven up the meeting-places run by young neighbourhood residents, together with young people from the favela, who will be coming for the Cup, and will live from these activities during the month when the matches will be played.

An area will be set up with the Regional Council. It will operate in the evening with cultural and other events (concerts, projections, stall organization). It will be an easy-going place with a focus on football and on Brazil in particular.

The programme will also include an exhibition at the FRAC [Regional Contemporary Art Collection], which will describe how the whole project came about. It will also take a close look at the workings of the project (office, stock management, match information, night storage of stalls).

ASSOCIATION TOUT VA BIEN

Marc Boucherot, Sofiane Mammeri, Yann Daumas.

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

Umberto Cavenago est un constructeur de machines sophistiquées. Pour la réalisation de ses œuvres, il utilise des matériaux, des méthodes et des compétences techniques empruntés au domaine industriel, et l'élément technique finit par envahir l'espace humain, même celui dévolu à l'art; pourtant ces machines parfaitement fonctionnelles n'ont pour but que la concrétisation du travail. Elles ne produisent - ne véhiculent - que des idées. Cavenago opère ainsi sa redéfinition de l'idée de l'art.

Par son défi ironique, qui provoque le contraste ostentatoire et troublant entre la rigueur conceptuelle et le manque d'utilité pratique, Umberto nous incite à prêter une attention nouvelle aux objets, à leur processus de production, à leur but, à abandonner un instant nos convictions, souvent superficielles, pour analyser le monde environnant et ses problèmes concrets: celui du travail, par exemple qui, comme nous le rappelle cette chaîne de montage (*Nastro Trasportatore*) parfaite et pourtant anachronique, change justement parce que les méthodes et les instruments changent. Le mouvement même de l'objet, un mouvement à vide qui produit un bourdonnement continu, au lieu de lui conférer une autonomie le rend paradoxal et renvoie

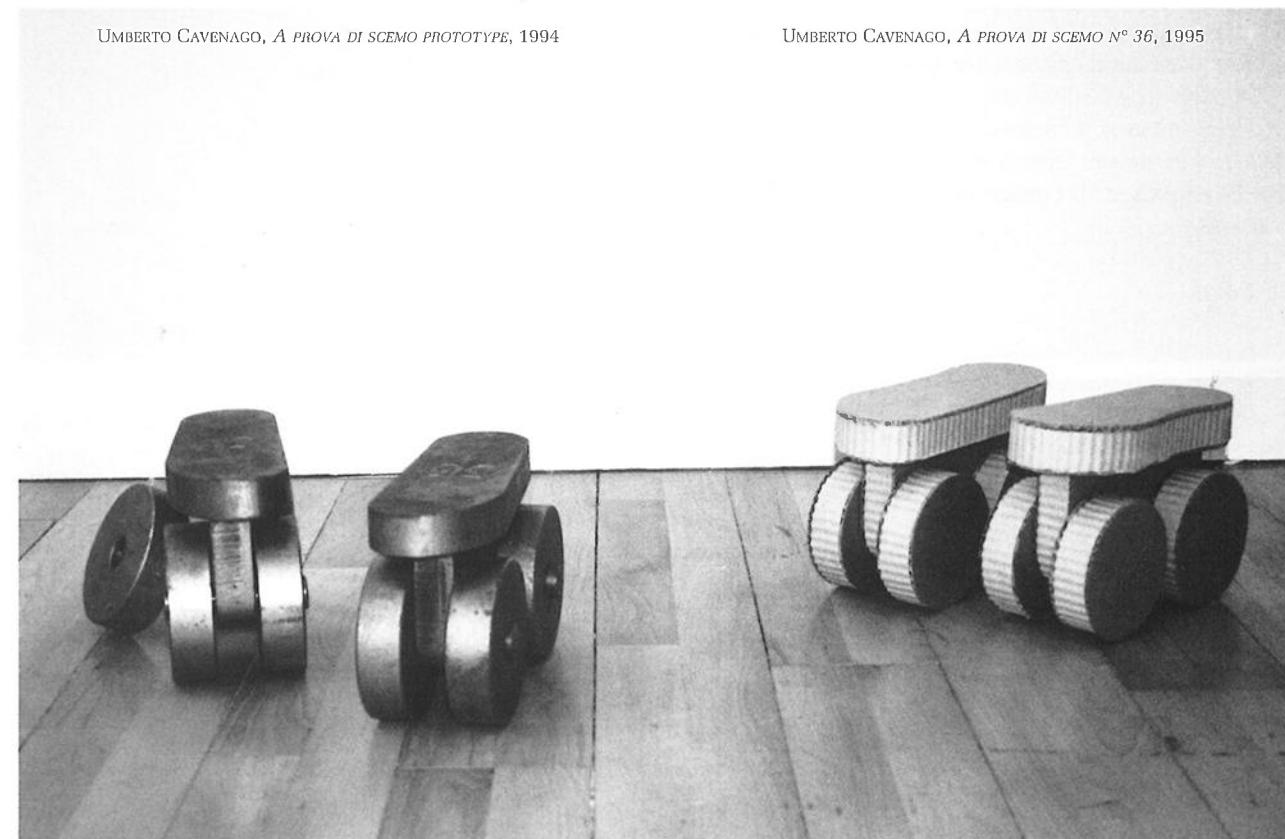
à une ère industrielle désormais transformée en pièce archéologique. Umberto fait aussi allusion au problème de l'espace: la tension qui existe entre fonctionnel et non-fonctionnel se retrouve dans l'effet contraignant de ses œuvres par rapport à l'espace où elles se trouvent: elles l'envahissent, l'enfoncent, ou le percent comme dans *Nastro Trasportatore*. Ainsi, en traversant l'espace, font-elles communiquer deux lieux, obligeant le visiteur à s'impliquer physiquement en se déplaçant d'une salle à l'autre pour voir l'ensemble du travail.

En même temps, le point de référence de son travail va bien au-delà des limites physiques des salles qui l'accueillent. Beaucoup de ses travaux, parmi lesquels *Nastro Trasportatore*, sont orientés par rapport aux points cardinaux, dans le sens de la rotation terrestre, de la rotation du soleil, du temps qui passe, et ils débordent donc virtuellement le lieu où ils se trouvent pour communiquer avec l'espace extérieur. Umberto tient compte du rapport de l'homme avec le cycle naturel qui le transcende. Il n'oublie pas que l'homme fait partie d'une structure complexe de relations et de forces enchevêtrées, qui pourrait d'ailleurs être aussi provisoire que l'ère industrielle qui semblait établie à jamais.

UMBERTO CAVENAGO

UMBERTO CAVENAGO, *A PROVA DI SCOMO PROTOTYPE*, 1994

UMBERTO CAVENAGO, *A PROVA DI SCOMO N° 36*, 1995



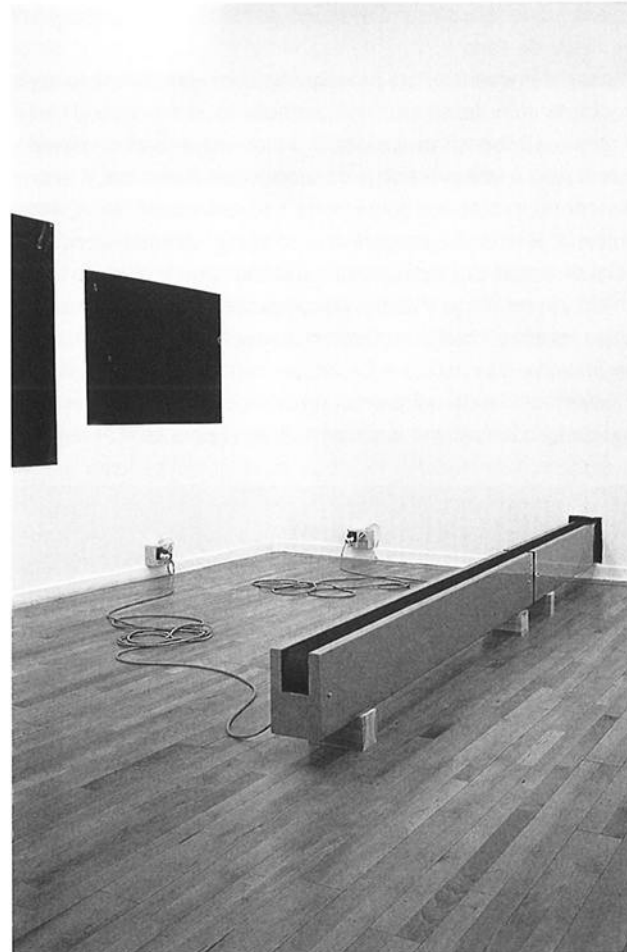
Dans *A prova di scemo* (1995) il introduit pour la première fois une silhouette antropomorphe, quoique réduite à l'essentiel. Ces objets, des patins à roulettes, devraient servir à bouger plus vite; dans le but de les rendre praticables par les visiteurs Umberto Cavenago en étudie minutieusement les éléments mécaniques et il utilise l'acier COR-TEN (le plus résistant qui soit, comme Umberto tient à le faire remarquer!) Cela les rend presque indestructibles, mais leur poids excessif constitue aussi un obstacle et leur confère un aspect monumental de sculpture. Le résultat de ce nouveau contraste est que le mouvement, toujours possible mais devenu difficile, n'est plus une évidence; il représente plutôt le besoin symbolique, de ne pas être bloqué, de pouvoir bouger, progresser.

D'autre part, les paires de patins seraient toutes identiques, si ce n'était leurs dimensions rigoureusement calquées sur les mesures standards des vrais patins, de sorte que leur sérialité se contredit elle-même puisque, conçus pour être produits industriellement, ils doivent au contraire être réalisés une paire à la fois.

Dès le titre, Umberto Cavenago suggère la genèse de son travail: lors d'une première version, les patins avaient été réalisés en tôle zinguée. Comme ils suscitaient chez les spectateurs l'envie ludique de les essayer, de nombreuses paires furent abîmées. Cette deuxième version tient compte du succès de la provocation, de notre désir de nous confronter à un objet nouveau, d'en faire l'expérience physique et mentale, de monter sur ce piédestal instable pour voir le monde de plus haut; nous sommes disponibles à nous mettre en jeu et à chercher à avoir un nouveau rapport avec les lieux et les objets de l'art. L'esprit ludique renaît, nous prenons un minimum de risques et l'art réalise ainsi l'une de ses fonctions possibles.

Gabi Scardi

Traduit de l'italien par Sylvie Coyaud



UMBERTO CAVENAGO, *NASTRO TRASPORTATORE* 1997

Umberto Cavenago is a builder of sophisticated machines. In his work, he uses materials, methods and crafts borrowed from industrial production and the technical element eventually fills the whole human space, including the space assigned to art. However his quite functional machines only aim at making work tangible. They only produce - or vehiculate - ideas. This is Cavenago's redefinition of the idea of art.

Through this humorous challenge which opposes in a disturbing and dramatic fashion a series of consistent concepts and a lack of practical use, Umberto invites us to pay a renewed attention to the objects, to their production processes, to their aims, and to briefly divest ourselves of our - often superficial - beliefs in order to better analyze the world we live in and its practical problems: work, for instance. And his perfect and thoroughly outdated conveyor belt (*Nastro Trasportatore*) reminds us that work changes while tools and methods are changing. The aimless motion, apart from the continuous buzzing it produces, doesn't endow the object with a particular independence; it becomes a paradox instead, and embodies an industrial device now belonging to archaeology.

Umberto also hints at the problem of space: the tension between the functional and the non-functional can be perceived in the way his works constrain the space surrounding them: they invade it, break it open and pierce it, like *Nastro Trasportatore* does. Moving through space in this manner, they connect two locations and force the visitor to get physically involved and to go from one gallery to the other in order to see the work whole.

At the same time, his works are anchored well beyond the physical limits of these rooms. Many others, like *Nastro Trasportatore*, are oriented according to cardinal points, to the rotational sense of the Earth and the Sun, to the arrow of time, and virtually outgrow the place they are in to communicate with the outside. Umberto keeps track of man's relation with the natural cycle which transcends him. He doesn't forget man participates in a complex pattern of relations and intermingled forces, which could prove just as transitory as the industrial age that had seemed forever established.

In *A prova di scemo* (1995), he introduces for the first time an anthropomorphic silhouette, although reduced to its essential outlines. These artefacts, roller skates, should accelerate motion; in order to make them easy to use by visitors, Umberto Cavenago has punctiliously studied the mechanical parts and used COR-TEN steel (the most resistant there is, as he like to remind us). They are practically indestructible but their excessive weight is also a drawback,

and somehow the skates become similar to monumental sculptures. The result of this further contrasts means that motion is still possible but by becoming more difficult, it is no more obvious; it represents rather the symbolic need to free oneself of hindrances, to move forward and progress.

One the other hand, the skates' pairs would all be identical but for the fact their sizes are following precisely the sizes of real skates. Their seriality is in fact self-contradicting: although they are designed for industrial production, they have to be crafted one pair at a time.

Right from the title, Umberto Cavenago suggests the genesis of this work: in a first version, the roller skates were made out of tin-plate. Since the beholders couldn't resist the playful thrust to try them on, many pairs were ruined. This second version takes into account the success of the first provocation, our desire to respond to the challenge of a new object, to experience it physically and mentally, to climb atop this wobbly pedestal and look at the world from higher up. We are ready to get involved, to try and have a new relation with the places and artifacts of art. Playfulness is born again, we are willing to take minimal risks, and art performs one of its possible functions.

Gabi Scardi

Translated from the Italian by Sylvie Coyaud



Roy Rogers what ? (or Ha Ha Ho Ho Hee Hee)

Lola Marcel Tonight !! Opening sequence to Way Out West (it's generally regarded as Stan Laurel and Oliver Hardy's best feature film, according to the back of the video cassette box). Why am I telling you this ? To be honest I am not so sure myself, maybe it will become clearer as you read on. But probably not.

I met Gilles Chétanian in Neuchâtel and we decided to work on a catalogue text together. Gilles is French and I am English. He lives near Grenoble and I had to go back to my Hollywood Princess. This is what came out of the fax conversation between an abricot picking cowboy philosopher and me kicking up dust in the town where the Western Film legend all began. This is why we picked up on the idea. We both knew that we were longing for the West.....to be continued.

In the pale moon shine our hearts entwine she carved her name and I carved mine.

Oh June just like the mountains are blue like the pine I am lonesome for you..

In the Blue Ridge mountains of Virginia on the trail of the lonesome pine.

In the pale moon shine our hearts entwine she carved her name and I carved mine.

Oh June just like the mountains are blue like the pine I am lonesome for you..

(Repeat in a very deep voice, repeat in a very high voice. Fall over, hit your head and go to sleep).

You wake up behind the wheel of a large automobile speeding up the highway and at the side of the road you see a sign attached to a lamp post, with an arrow pointing you in the direction of a film shoot. The name of the film is R O Y R O G E R S W H A T ?

Jonathan Monk, 1997

GILLES CHÉTANIAN / JONATHAN MONK

Charged by an expiring gold miner with the task of delivering to his daughter the deed to his mine, the boys stumble into a rough western town where Mary Roberts is purported to be living. Wily James Finlayson, the long time foil of the great duo, gives a great performance as a sneaky saloon owner who passes of his floozy girlfriend (Lola Marcel) as the rightful owner of the mine, all the while hiding the real Miss Roberts, to whom he is guardian. After destroying almost everything in sight, the boys get the deed to Mary, leave town and go on to make there next picture. (Musical interlude)

Give the gentleman the best in the house, I'll be back in a minute.

(cowboy in the corner starts playing guitar and singing). The chaps join in.

On a mountainin Virginia stands a lonesome pine, just below is the cabin home of a little girl I know. Her name is June and very very soon she'll belong to me. For I know she's waiting there for me below that lone pine tree. (sounds alrighy t I guess)

(chorus)

In the Blue Ridge mountains of Virginia on the trail of the lonesome pine.

JONATHAN MONK, DIGITALLY ALTERED BLACK AND WHITE PHOTOGRAPH OF JONATHAN MONK AS GENE AUTRY, 1997

Roy Rogers What? (ou haha, hoho, hihi)

Lola Marcel ce soir! Première scène de *Way Out West* (que tout le monde considère comme le meilleur long métrage de Stan Laurel et Oliver Hardy, si l'on en croit le texte imprimé au dos de la boîte de la cassette vidéo). Pourquoi est-ce que je vous en parle? À vrai dire, je ne le sais pas très bien moi-même. La suite vous éclairera peut-être — encore que.

J'ai rencontré Gilles Chétanian à Neuchâtel et nous avons décidé d'écrire ensemble un texte pour le catalogue. Gilles est français, je suis anglais. Il vit près de Grenoble et je devais retourner auprès de ma princesse hollywoodienne. Voici ce qu'a donné une conversation par fax interposé entre un cowboy-philosophe cueilleur d'abricots et moi qui semais la zizanie dans la ville où est née la légende du western. C'est pourquoi nous avons repris cette idée. Nous savions tous deux que nous voulions que l'Ouest continue de vivre.

Chargés par un chercheur d'or de remettre à sa fille le titre de propriété de sa mine, les gaillards atterrissent par hasard dans une redoutable ville de l'Ouest où Mary Roberts est censée vivre. Ce vieux roublard de James Finlayson, propriétaire de saloon sournois, de tout temps faire-valoir de sa poufiasse (Lola Marcel), la fait passer pour la propriétaire légitime de la mine, tandis qu'il cache la véritable M^{lle} Roberts, dont il a la garde. Après avoir presque tout ravagé sur leur passage, les gaillards remettent le titre de propriété à Mary, quittent la ville et s'en vont tourner leur prochain film.

(Interlude musical)

Servez à ce monsieur ce que nous avons de meilleur, je reviens dans une minute.

(Le cow-boy dans un coin se met à jouer de la guitare et à chanter). Les gars chantent avec lui.

Dans une montagne de Virginie se dresse un pin solitaire qui abrite le cabanon où vit une jeune fille que je connais. Son nom est June et très très bientôt elle sera mienne. Car je sais qu'elle m'attend là-bas, sous son pin solitaire. (Ça ne m'a pas l'air trop mal.)

(Chœur)

Dans les montagnes du Blue Ridge, en Virginie, à la recherche du pin solitaire.

Dans la pâleur du clair de lune, nos cœurs s'enlacent. Elle a gravé son nom et moi le mien.

Oh June, de même que les montagnes sont bleues, je suis seul, comme le pin.

Dans les montagnes du Blue Ridge, en Virginie, à la recherche du pin solitaire.

Dans la pâleur du clair de lune, nos cœurs s'enlacent. Elle a gravé son nom et moi le mien.

Oh June, de même que les montagnes sont bleues, je suis seul, comme le pin.

(Répétez d'une voix caverneuse, répétez d'une voix très haut perchée.

Trébuchez, tombez sur la tête et allez vous coucher.)

Vous vous réveillez au volant d'une grosse voiture qui file sur l'autoroute. Sur le bas-côté, vous apercevez un panneau fixé à un lampadaire, avec une flèche qui indique un lieu de tournage. Le titre du film est ROY ROGERS WHAT ?

Jonathan Monk, 1997.

Traduit de l'anglais par Thierry Dubois

CET EXTRAIT APPARAÎT DANS UNE PHOTOCOPIÉ D'UN ARTICLE D'ART FORUM, DONNÉ PAR MAXIME MATRAY À GILLES CHÉTANIAN, QUI RÉSUME DE MANIÈRE TROUBLANTE ET FORTUITE LES PRÉOCCUPATIONS DE CE DERNIER. LE TITRE DE CET ARTICLE DE GREIL MARCUS, *THE COWBOY PHILOSOPHER* EST DEPUIS, LA SOURCE D'UN TRAVAIL ENTRE LES DEUX ARTISTES.

THE COWBOY PHILOSOPHER

GREIL MARCUS



Panel from André Bertrand's comic strip *Le Retour de la Colonne Durutti*, Strasbourg: Association Fédérative Générale des "Etudiants" de Strasbourg, October 1966.

SUNRISE

Late in 1978, a record by four post-Sex Pistols bands from Manchester, England, arrived in the mail; inside the sleeve was a perforated sheet of four stickers. One, titled "The Return of the Durutti Column 1967" (the Durutti Column was one of the bands), caught my eye: a cartoon, credited to "Situationist Group," made from a movie still of two mounted cowboys and comic-strip speech balloons filled with dialogue in French. I couldn't read French, neither "Durutti Column" nor "Situationist Group" meant anything to me, but I was somehow taken with the thing—with its dream-time, deadpan incongruousness. It was a metaphor of something; I didn't know what. I tore on the dotted line and stuck the picture on my tape recorder as a talisman of whatever it might eventually reveal.

I know now that this metaphor had been taking shape for almost 20 years, and that it is still changing shape today; one of the things the sticker revealed, it turned out, was its own story. That story, such as I have been able to piece it together, follows. In some ways it might be better to let the story tell itself, without citations, captions, explanations, or even translations—to let the cowboy travel light, for it's by traveling light, without the baggage of explanations or translations, that the cowboy has made it through time. In the course of his travels, though, the cowboy has picked up another sort of baggage: himself. Each time he made a stop, he took on a new incarnation, which took its place on the cowboy's horse. By now that horse carries a whole crew of phantoms, each of which originally appeared in a discrete moment in time, a moment with its own context, its own memory, which no longer exists. In other words, the story is a mystery: a conversation between characters altogether unaware of each others' existence—a conversation, moreover, which often takes place in code, the meaning of which the characters have themselves forgotten. This is blind baggage, which means, "sealed book." Who could resist the chance to open it?

The story begins in code: in a passage from Michèle Bernstein's *Tous les chevaux du roi*, a little-noticed novel published by Buchet/Chastel in Paris in 1960. Geneviève, the first-person narrator, and Gilles, her husband, are talking with Carole, a young woman they've just met. Carole speaks first:

—Et Gilles... Quand travaille-t-il?
Et se tournant vers lui:
—De quoi t'occupes-tu au juste? Je ne sais pas bien.
—De la réification, répondit Gilles.
—C'est une grave étude, ajoutai-je.
—Oui, dit-il.
—Je vois, observa Carole admirative. C'est un travail très sérieux, avec de gros livres et beaucoup de papiers sur une grande table.
—Non, dit Gilles, je me promène. Principalement, je me promène.

("And Gilles... when does he work?")

And turning toward him:
"What is it you read?"
"Reification," Gilles said.
"It's an important study."
"Yes," he said.
"I see," said Carole, who works with thick books at a big table."

"No," Gilles said. "I was told that 'Gilles' represents the man who doesn't know it yet, of the metaphor that the cowboy doesn't know it yet. It is a sense of movement, hints at: the milieu of the situationist."

Reification, the Marxist term, writes, is the "most radical form of alienation characteristic of the transformation of actions and actions into objects independent of man's will." It calls for thick books of theory based on Bernstein's best known today for *(The society of the spectacle)* (1967). When *Tous les chevaux du roi* was the last of the garde organization critical (Western European) (1957-72); earlier, he attempted to manifest that would lead to a mass refusal of boredom replace art and communication work, with the "creative defined as moments of unity constructed by unitary ambience and of a very long line of practice since the 1920s, to the

The activities of the early situationists in an organized group was meant to escape, and necessary to contestation as embodied in planning, and the structures enforced. It was a way for the vagabonds, and painters "supersede" both art and "the geography of the drunken search for called one forth, into the "New City" the when revolution brought technology into our

Excerpts from fax-correspondence between Gilles Chétanian and Jonathan Monk

Jul. 07 1997, Hollywood CA
Dear Gilles,
(...) You are picking fruits in S. France.
I'm driving around in S. California. (...)
Yours,
Jonathan.

Jul. 08 1997, Hollywood CA
Dear Lili,
(...) If Gilles is the Cowboy Philosopher, I'll be the singing cowboy. (...)
Please, ask him what cowboy he wants to be ? John Wayne, Gary Cooper, etc...
Speak soon,
Jonathan.

Jul.11 1997, Valence
Hi Jonathan,
(...) The cowboy I want to be is Uma Thurman's Sissy Hankshaw (" *Even cowgirls get the blues* " of Gus Van Sant), and I love too her girlfriend Bonanza Jellybean.
But I like too, James Stewart in " *Broken Arrow* ", Delmer Daves, " *The man who killed Liberty Valance* ", John Ford and Kirk Douglas in " *The man with no stars* ", King Vidor. (...)
Do you think french cowboy can't exist ?
Bye,
Gilles.

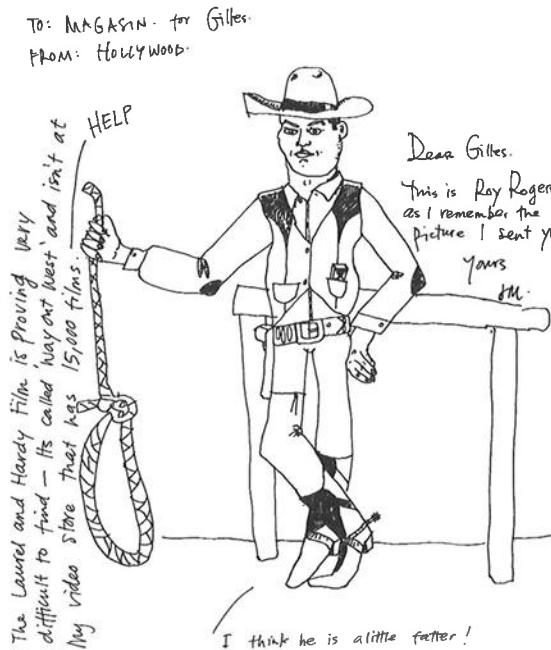
Jul. 12 1997, Valence
Hi Jonathan,
Thinking of " *The man with no stars* ", I remembered that in this movie there's a song who begins by " Who-oo knows, who-oo knows " and finish by " The maaaaan with no staaaaaaars! " (The only words I recognized in the song).
Why not mix that song with another you could choose, and make a dialogue with, or something like that ?
Bye,
Gilles

Jul. 12 1997, Hollywood CA
Dear Uma aka Sissy Hankshaw,
(...) I like the song. I got a great publicity shot of Roy Rogers...for my song, I'm thinking of using on the trail of the lonsome pine by Laurel and Hardy. I was just in a place called Lone Pine, the place used to film many of the early

Hollywood westerns. A strange song for two men to sing to each other. I always liked Laurel and Hardy, they even slept together it always seemed so natural.
(...) Bye Bye,
Roy.

Jul.14 1997, Valence
Hi Roy,
Here are the lyrics of that song, I hope they are close to it. The story of the film shows a courageous cowboy scared by the apparition of barbed wire fences in the wild West. There's a few days, I realized that you should be closer to Hollywood Studios than me.
What is Roy Roger face ?
See you,
Sissy.

Fax report de : 001 213 4620214 15/07/97 20:16 Pg: 1



feel cowboy country.

" *The man with no stars* ", sang by Frankie Laine.

*Who knows, who knows, who knows,
which way's the right way goes
the night is dark, the way is spare,
for a man without a star.*

*Who knows, who knows, who knows,
which the way the world wind blows
away the trail of tomorrow goes
for a man without a star.*

*It's just no sense
to built in fence
not if you like to wonder
if you like see
he's calling me.
Go yonder, yonder, yonder.*

*Who knows, who knows, who knows,
was I right, was I wrong the way I chose,
the night is dark, the way is spare,
for a man without a star.*

*The night is dark, the way is spare,
for a man without a star
a man without a staaaaaaaaaar !*

Music by Arnold Hughes / Lyrics by Frederick Herbert

Jul. 15 1997, Hollywood CA
Dear Gilles,
(...) I found " *Way out West* " at Virgin Mega Store on Sunset Blvd.
So here are the lyrics for you. It's a classic fools save the beautiful maiden and I love it.
It starts with the two of them (Laurel and Hardy) getting a drink at the bar, in the West...

" Give the gentlemen the best in the house
I'll be back in a minute. "
Start of song- (cowboy in the corner with a guitar.)
" *On a mountain in Virginia
stands a lonsome pine.
Just below is the cabin home
of a little girl I know.*

(both)
*Her name is June and very
very soon she'll belong to me.*

*For I know she's waiting there for me
below that lone pine tree. "*

Chorus
*" In the Blue Ridge mountains of Virginia
On the trail of the lonesome pine ?
In the pale moon shine our hearts
entwine. She carved her name and
I carved mine.
Oh June just like the mountains
are blue like the pine I'm lonesome
for you. "*

Repeat in a deep voice
Repeat in a high voice
Then fall over and hit your head.

(...) Best wishes,
Roy.

13 Grenoble 07/18/97

Jonathan,

A
the deadline is for the moment,
A
Saturday, I'm in the Magasin
E
for 5 Hours. I suppose an answer for
you during this time. E A E

see you
Gilles

Extrait des fax échangés entre Gilles Chétanian et Jonathan Monk

Hollywood, Californie, le 7 juillet 1997
Cher Gilles,
[...] Tu cueilles des fruits dans le Midi de la France. Je parcours le sud de la Californie en voiture.
Amicalement,
Jonathan.

Hollywood, Californie, le 8 juillet 1997
Chère Lili,
[...] Si Gilles fait le "Cow-Boy-Philosopher", je ferai le cow-boy chantant [...].
Tu veux bien lui demander quel cow-boy il veut être ? John Wayne, Gary Cooper, etc.
À bientôt,
Jonathan.

Valence, le 11 juillet 1997
Salut Jonathan,
[...] Le cow-boy que j'aimerais être, c'est Uma Thurman dans le rôle de Sissy Hankshaw (dans *Even Cowgirls Get the Blues* de Gus van Sant) et j'adore aussi sa copine Bonanza Jellybean.
Mais j'aime aussi James Stewart dans *Broken Arrow*, Delmer Daves dans *L'Homme qui tua Liberty Valence* de John Ford, et Kirk Douglas dans *The Man with no Stars* de King Vidor [...]. Penses-tu qu'il n'y a pas de cow-boys français?
Salut,
Gilles.

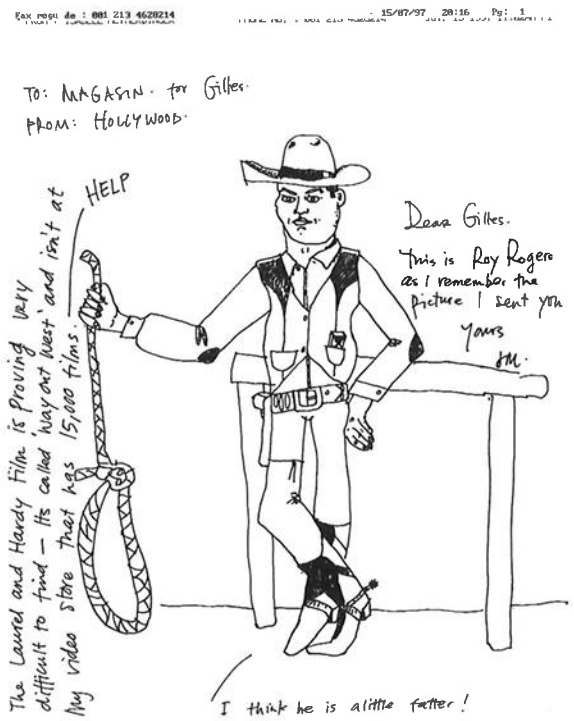
Valence, le 12 juillet 1997
Salut Jonathan,
À propos de *The Man with no Stars*, je me souviens qu'il y a dans ce film une chanson qui commence par Who-oo knows, who-oo knows et finit par the maaaaan with no staaaars (les seuls mots que j'ai réussi à comprendre). Pourquoi ne pas mêler cette chanson avec une autre de ton choix et en faire un dialogue ou quelque chose du genre?
Salut,
Gilles.

Hollywood, Californie, le 12 juillet 1997
Chère Uma Alias Sissy Hankshaw,
[...] La chanson me plaît. J'ai obtenu un plan publicitaire de *Roy Rogers*... Pour ma chanson, je songe à utiliser "à la

recherche du pin solitaire" de Laurel et Hardy. J'étais récemment dans un endroit appelé Lone Pine (Pin solitaire), où bon nombre des premiers westerns hollywoodiens ont été tournés. Étrange chanson à donner à chanter à deux hommes. J'ai toujours aimé Laurel et Hardy, ils allaient même jusqu'à dormir ensemble et ça semblait naturel.
[...] Salut,
Roy.

Valence, le 14 juillet 1997
Salut Roy,
Voici les paroles de la chanson en question, j'espère qu'elles sont correctes.
Le film montre un courageux cow-boy effrayé par l'apparition de clôtures en fil de fer barbelé dans l'Ouest sauvage. Il y a quelques jours, je me suis rendu compte que tu devais être plus près des studios de Hollywood que moi.
À quoi ressemble Roy Rogers?
À bientôt,
Sissy.

real cowboy country.



L'homme sans étoiles chanté par Frankie Laine
Qui sait, qui sait, qui sait
Quel est le bon chemin
La nuit est sombre, le chemin est ardu
Pour un homme sans une étoile-oi-oi-oile.

Qui sait, qui sait, qui sait
Il m'appelle.
Vas-y, vas-y, vas-y.

Qui sait, qui sait, qui sait
Si j'ai choisi le bon ou le mauvais chemin,
La nuit est sombre, le chemin est ardu
Pour un homme sans une étoile.

La nuit est sombre, le chemin est ardu
Pour un homme sans une étoile,
Pour un homme sans une étoile-oi-oi-oile!

Musique d'Arnold Hughes, paroles de Frederick Herbert.

Hollywood, Californie, le 15 juillet 1997
Cher Gilles,
[...] J'ai trouvé *Way Out West* au Virgin Megastore de Sunset boulevard.
Voici donc les paroles. C'est un classique que les fous gardent, ma belle et moi nous l'adorons.
La première scène les montre (Laurel et Hardy) en train de commander un verre dans un bar, dans l'Ouest...
Servez à ce monsieur ce que nous avons de meilleur, je reviens dans une minute.
Début de la chanson (cow-boy dans un coin avec sa guitare).

Dans une montagne de Virginie
Se dresse un pin solitaire
Qui abrite le cabanon
Où vit une jeune fille que je connais.
(ensemble)
Son nom est June et très
Très bientôt elle sera mienne.
Car je sais qu'elle m'attend là-bas,
sous son pin solitaire.
Chœur

Où que souffle le vent du monde,
La trace du lendemain s'efface
Pour un homme sans étoile.

C'est absurde
De planter des clôtures
Quand on aime errer
Et regarder.

Dans les montagnes du Blue Ridge, en Virginie,
À la recherche du pin solitaire.
Dans la pâleur du clair de lune, nos cœurs
S'enlacent, elle a gravé son nom et moi le mien.
Oh June, de même que les montagnes sont bleues, je suis
seul pour toi, comme le pin."

Répétez d'une voix caverneuse
Répétez d'une voix très haut perchée
Tombez sur la tête et allez vous coucher.

[...] Meilleures salutations,
Roy.

Traduit de l'anglais par Thierry Dubois

13 Grenoble 07/18/97
Jonathan,
A E A G
E A G
E A G
The deadline is for the moment,
Saturday, I'm in the Magasin
for 5 hours. I suppose an answer for
you during this time.
see you
Gilles

Les œuvres de Marie Denis sont souvent présentées en dehors des salles d'expositions, car elle porte une partie de son attention sur les différents degrés de conscience qui peuvent coexister dans un même endroit.

Le Nid illustre la manière dont des oiseaux choisissent un coin tranquille pour s'installer. Seulement, l'emplacement, et c'est un paradoxe, est une énorme cage qui abrite des bombes de gaz. L'artiste augmente l'ambiguïté de la situation en proposant dans des coupelles posées à même les bombes, de la nourriture pour ces oiseaux.

Dans une autre situation, elle s'appuie sur une logique d'urbaniste, en retournant les feuilles du massif d'une haie, dont le revers très clair prolonge le marquage au sol en épis du parking avoisinant. Il s'agit d'une œuvre perceptible seulement des fenêtres d'un bâtiment adjoignant. Ailleurs, dans un parc anglais, elle photographie le mimétisme dans le comportement d'un groupe de cygnes. Méfiants, ils ne se laissent approcher qu'en synchronisant leur allure.

C'est souvent une rencontre, voir un entrelacement de nature et de culture, qui est mis en évidence. Citons *Le Baiser*, où elle regarde un couple qui embue les parois de verre d'une

MARIE DENIS

cabine téléphonique par un baiser passionné, pour après leur départ en faire une photographie.

Par contre, dans un château du Bordelais, elle organise un saut en parachute qui se pose sur l'aire d'hélicoptère de la terrasse du château. Ce parachute rouge reste dans le mouvement de l'atterrissage tout l'été. *Rubis sur l'ongle*, titre du travail, est un état de dégustation devenue une expression de langage; le fond d'un verre terminé contient toujours une goutte prisonnière du rebord. Si elle est renversée sur un ongle, la goutte bascule, mais reste par son volume en équilibre. Ce saut avait ce caractère de précision puisqu'il devait tenir compte de la difficulté due à l'étroitesse de l'aire d'atterrissage, nous explique l'artiste.

Son travail ne concerne donc pas seulement un retour, suite à l'observation d'un lieu, mais plutôt de faire une situation de cette observation.

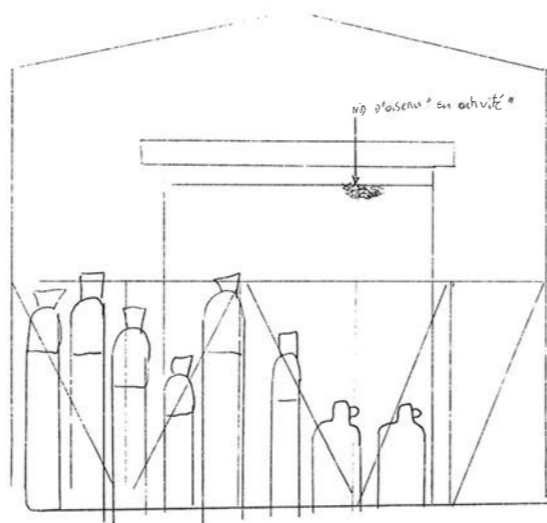
Mari Linnman

MARIE DENIS, LE NID, 1997

13

Pile
EN FACE DU
MAGASIN.

AU MILIEU DES
BOMBES ET
BOUTEILLE DE
GAS, PLACER
UNE MANIBRE
ET FONTAINE À
DISCANT.



Marie Denis works are often shown away from exhibition venues because the artist focuses part of her attention on the differing degrees of awareness which may co-exist in one and the same place.

Le Nid (The Nest) illustrates the way birds choose a quiet nook to nest in. Except that here, paradoxically, the place is a huge cage housing gas bottles. The artist heighten the ambiguity of the situation by offering food for these birds, in small bowls set actually on the bottles.

In another situation she espouses a town-planner's logic by turning the leaves of a hedge inside-out, so that the very pale underside becomes an extension of the white lines of the bays in an adjoining parking lot. This work can only be seen from the windows of an adjacent building.

Elsewhere, in an English park, she photographs the mimetic aspects of the behaviour of a group of swans. They are suspicious birds, and only allow other creatures near them once they have synchronised their appearance.

What is highlighted is often an encounter between, or even an overlap of nature and culture. Take *Le Baiser (The Kiss)*, where she watches a couple misting up the glass sides of a telephone kiosk with a passionate kiss, and then takes a photograph when they have left.

At a Bordeaux château on the other hand she involves a jump with a red parachute, made on to the helicopter pad on the castle terrace. The canopy stays all summer long in landing mode. "*Rubis sur l'ongle* (literally, ruby on the finger nail, this phrase also means cash on the nail) The title of the work, is a wine-tasting feature that has become an idiomatic expression. The bottom of an emptied glass always has a last drop in it, held back by the rim. If it is tipped on to a finger nail, the drop runs, but remains whole because of its volume. The jump had this precise feature because it had to take the difficulty caused by the restricted landing area into account." (Marie Denis)

So her work does not have to do solely with a return, after observing a place, but rather with creating a situation out of this situation.

Mari Linnman

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

Edited by Roger Knoebber



Le travail de Ricardo de Oliveira est centré sur l'image, d'abord photographique puis filmique.

Dans son approche photographique, il s'est attaché à dépeindre des atmosphères irréelles et étranges où le temps semble suspendu et où le spectateur se retrouve à chercher une action hors-champ.

C'est naturellement que de la photographie il a glissé vers le film, support qui lui permet d'approfondir la mise en place d'une intrigue, d'un suspens.

Il a ainsi réalisé une trilogie : *Joy House* (1994), *The Jogger* (1995), et *Alice* (1996), trois films noir et blanc, tournés en 16mm.

Au fur et à mesure des films, une "narration" s'imisce, inexistante dans *Joy House*, fragmentaire dans *The Jogger*, elle est plus affirmée dans *Alice*, bien que toujours énigmatique.

Conversation avec Ricardo de Oliveira

Lili Laxenaire : Comment es-tu passé de la photographie au cinéma?

Ricardo de Oliveira : J'étendrai quelque peu la question parce qu'en fait tout est venu de la peinture. J'ai peint pen-

L.L. : Aimes-tu le cinéma français?

R.O. : J'aime le cinéma français de la fin des années 60, la Nouvelle Vague, Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer et Rivette. *La Chinoise* de Godard est l'un de mes films préférés. C'est à mon sens une œuvre qui traite superbement des rapports qu'entretiennent le cinéma, le théâtre et l'art avec la politique.

L.L. : A propos d'*Alice*, tu m'as parlé de *Les yeux sans visage* de Georges Franju?

R.O. : Oui. En fait, je me suis beaucoup inspiré de ce film pour faire *Alice*.

L.L. : Qui est Alice?

R.O. : C'est une femme sans histoire, solitaire et excentrique, qui découvre la violence comme un moyen utile d'attirer l'attention sur soi. Alice est obsédée, comme un personnage de Dostoïevski, par la vanité de tout et l'autodestruction.

L.L. : Que comptes-tu faire à présent ?

R.O. : Je travaille actuellement à un nouveau projet tourné en grande partie sur l'île de Paqueta, dans la baie de Rio. Cette œuvre a pour sujet l'amour et l'exil de la mémoire. C'est mon film le plus surréaliste, je crois. Son titre est *Saudades*.

RICARDO DE OLIVEIRA

dant plusieurs années des toiles blanches qui avaient une résonance plus conceptuelle et plus politique. La toile blanche était recouverte de plusieurs couches de pigment nacré. Ces couches superposées dessinaient des formes géométriques qui constituaient une carte fantomatique d'un quartier. Les différences de densité du pigment dans les surfaces superposées représentaient les différents niveaux de métissage culturel, religieux et politique à ces endroits.

Ces tableaux exerçaient une telle attirance sur moi que j'ai fini par m'y promener pour découvrir un univers compliqué de désir et de consommation.

C'est alors que j'ai ressenti le besoin d'utiliser un appareil photo. L'image était déjà là, il me suffisait de l'enregistrer pour pouvoir la reproduire. L'idée de faire un film est venue juste après. Je voulais en premier lieu créer une sorte de mouvement né hors de la toile, et non de la toile.

L.L. : Quel est le genre de film que tu préfères?

R.O. : J'ai des goûts cinématographiques très éclectiques. J'aime les films noirs produits aux États-Unis dans les années 40, les films d'horreur et de science-fiction des années 50, les films d'action des années 70, qui m'inspirent beaucoup, notamment ceux avec Steve McQueen, leur agitation et leur style.

C'est l'histoire d'un pilote de la Seconde Guerre Mondiale dont l'appareil s'est écrasé dans la baie de Rio. Il réchappe de l'accident et s'installe dans la ville des rêves avec tous ses souvenirs. Il ne fait pas grand-chose ; il se contente de se rendre chaque jour dans un cabaret pour entendre chanter un sosie de Marlène Dietrich dont la voix réveille en lui des souvenirs...

Traduit de l'anglais par Thierry Dubois



Ricardo de Oliveira's work focuses on imagery, photographic first and foremost, and then the film image. In his photographic approach, he endeavours to depict weird and unreal atmospheres where time seems suspended, and the onlooker finds him/herself looking for something going on off-screen.

He has made a quite natural shift from photography to film, a medium-this latter-which enables him to improve the development of plot and suspense.

The result is a trilogy: *Joy House* (1994), *The Jogger* (1995), and *Alice* (1996), all three films shot in 16 mm.

As the films unfold, a narration starts to encroach. There is no narration in *Joy House*, a sporadic one in *The Jogger*, but a more forthright though still enigmatic one in *Alice*.

Conversation with Ricardo de Oliveira

Lili Laxenaire : How did you shift from photography to film ?
Ricardo de Oliveira : I would stretch the question a bit further because in fact all come from painting, I painted during several years. They were white paintings and they had a more conceptual / political feeling. There was a white canvas painted with several layers of pearl pigment these layers were overlaped in geometric shapes which signified a ghostly map of neighborhood. The overlaped areas according to its pigment density represented the different levels of mixed culture, religion and politics in the areas.

I was extremely attracted to those pictures to the point where I ended up walking into them, coming to discover a complex world of desire and consumption.

That's when I had the need of using the camera, the picture was already there I just had to register it for reproduction.

The film came after, right after, I believe that the first impulse was to create a kind of motion that came from the outside of the picture rather than the inside.

L.L. : What kind of film do you prefer ?

R.O. : I have a very eclectic taste for films ; I like the 40s American Noir, 50s horror / Sci-fi. and the 70s action which I find quite inspiring, especially those with Steve Mc Queen and all that speed and style.

L.L. : Do you like French movies ?

R.O. : I like the French movies done in the end of 60s, the New Wave school with Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer and Rivette. One of my favorite is *La Chinoise* by Godard. I think it's a great example of a work that has to do with film, theater, art and their relationship with politics.

L.L. : Have you seen, about *Alice*, *Les yeux sans visage* of Franju ?

R.O. : Yes. In fact Georges Franju's film was a great inspiration in the making of my piece *Alice*.

L.L. : Who is Alice ?

R.O. : Alice is a common embodies, the carrier of loneliness and eccentricity who comes to encounter violence as a useful tactic to receive more explicit attention. Alice has a Dostoïevskian obsession of vanity and self-destruction.

L.L. : Which are your future projects ?

R.O. : I am working on a new body of work that was mostly shot in the Island of Paqueta in the Bay of Rio. This work introduces the idea of love and displacement of one's memory. It's the most surreal of all the films so far. It's called *Saudades*.

It's the story of a World War II pilot whose airplane crashed in the Bay of Rio. Surviving the crash, he remains in the city of dreams with all his memories. The character doesn't have much of a life and his daily routine is to go to a local cabaret and watch the same singing act put out every night by this Dietrich-like singer whose voice leads to his own memories.



RICARDO DE OLIVEIRA, *Joy House*, 1994 ; *The Jogger*, 1995, *Alice*, 1995

Depuis qu'Andy, le mannequin de secourisme est entré dans ta vie, ce que vous faites ensemble change. Même ce qui existait déjà. Dans le diaporama *Andy &...*, un an plus tard, le rythme de défilement est plus soutenu, tu as ajouté des images, toute la série avec les enfants, Andy, atteint presque cette fois la réanimation, plus que dans la vidéo où vous sembliez essayer l'un l'autre de vous mettre en mouvement. Cette fois, j'ai pensé au film d'Hitchcock *The trouble with Harry*, un de ses films les plus drôles, où un cadavre très décent et complaisant est le prétexte pour que les gens d'un village entrent en contact les uns avec les autres. Voler ses chaussures, trébucher sur, déplacer, enterrer, déterrer, chaque action entreprise donne un peu plus de relief aux personnages. Chacune des personnes qui inscrit temporairement son nom sur les points de suspension de ton titre agit de la sorte avec le corps d'Andy en donnant un baiser, un tour de manège, une secousse, une lecture, un désarroi... en lui offrant des histoires possibles.

Tu parles souvent de mise en attente, pas de mise en scène, pas de mise en service, de l'attente qui contient déjà le potentiel de l'action. La neige entre deux images. Un autre

OLIVIER DOLLINGER

titre aurait été *Do not refreeze after defrosting*, ne pas recongeler après décongélation, c'est alors que les virus se développent, qu'entre un disfonctionnement du procédé.

Tu aimes les métaphores médicales, tu as fait une série d'autoportraits aux médicaments (*autoportrait au locabiotol*, *autoportrait à l'autofa*), une pièce nommée *Soliloque* où tu lis les notices (amoncelées sur une table) d'une pharmacie trop remplie.

Dans tes *vidéos-performances domestiques* tu joues un rôle un peu neutre où tu t'essaies à des actes perdus d'avance, épuiser le jingle de France Info, déchiffrer les blagues des emballages de carambar et les manger, danser l'hélicoptère d'Apocalypse now. Contrairement au body art, la souffrance ne serait plus sanglante et charnelle mais indirecte, externe et réduite au quotidien, à une absorption maximale des informations (*Consultation avec une conseillère en communication*). Tu m'as donné cette phrase de J-L Godard "Il arrive un moment où les choses cessent d'être un pur spectacle, un moment où un homme se sent perdu et qu'il montre qu'il est perdu. Je reviens à *The trouble with Harry*, parce que tu me dis que ces vidéos sont drôles aussi.

- "Understatement, c'est la sous-évaluation, la sous-déclaration, la sous-estimation. Understatement c'est la présenta-

tion sur un ton léger d'événements très dramatiques.

- C'est le ton de *Mais qui a tué Harry?*

- [Le film] répondait à mon désir de travailler dans le contraste, de lutter contre la tradition, contre les clichés.

Dans *Trouble with Harry*, je retire le mélodrame de la nuit noire pour l'amener à la lumière du jour. C'est comme si je montrais un assassinat au bord d'un ruisseau qui chante et que je répandais une goutte de sang dans son eau limpide. De ces contrastes surgit un contrepoint, et peut-être même une soudaine élévation des choses ordinaires de la vie. Hitchcock Truffaut

Moment of being, ta dernière pièce à la galerie Toxic, Luxembourg : un ampli de 100000 Watts domine la salle, un fil noir court au sol, il retient un micro, le micro oscille, il est balayé par l'air brassé de deux ventilateurs blancs comme les fils qui courent au sol vers les dernières prises de l'électricité qu'on entend souffler comme du vent.

Corinne Gambi

OLIVIER DOLLINGER, *MOMENT OF BEING*, 1997



Ever since Andy, the first-aid dummy, came into your life, the things you do together aren't the same. Not even what already was is the same. The slide show *Andy &...*, a year later, is more evenly paced. You've added pictures - the whole series with the kids, Andy almost comes to life this time around, more so than in the video, where you both seem to be trying to get one another moving.

This time I thought of Hitchcock's movie *The Trouble with Harry*, one of this most offbeat films, where a thoroughly decent and obliging corpse is the pretext for the residents of a village to get in touch with each other. Stealing its shoes, stumbling over it, moving it about, burying it, and digging it up, everything they do to the corpse gives the characters a bit more depth. Every person temporarily writing his name on the dotted line of your title is acting in a similar way with Andy's body, with a kiss, a ride on a merry-go-round, a tug, a reading, a moment of confusion...offering potential story lines.

You often talk about anticipation, not direction, or operation. The expectation that already contains the potential for action. The snow between two images. Another title might have been *Do not refreeze after defrosting*. This is when viruses develop, and the process starts to go haywire.

You're fond of medical metaphors and you've made a series of self-portraits with medicines (*Autoportraits au locabiotol*, *Autoportrait à l'autofa*). There is even a piece called *Soliloque*, where you're reading the instructions (staked on a table) in a cluttered pharmacy.

In your *videos-performances domestiques* you play a slightly neutral part, trying your hand at acts that are doomed in advance-wearing out the France Info jingle deciphering the jokes on the Carambar wrappers, and eating them, dancing the Apocalypse Now helicopter. Unlike body art, the suffering is no longer bloody and carnal, but indirect, externalized and reduced to the humdrum, to a maximum absorption of news (*Consultation with a communications consultant*). You gave me this utterance from J-L Godard: "There comes a time when things stop being pure spectacle, a moment when a man feels lost, and shows that he's lost". I'm coming back to *The Trouble with Harry*, because you tell me these videos are funny, too.

- "Understatement means under-evaluation and under-estimation, too. Understatement is the presentation of very dramatic goings-on is an indramatic tone of voice.

- It's the tone of *Mais qui a tué Harry?*

- The film fulfilled my desire to work with contrast, to fight against tradition, against clichés.

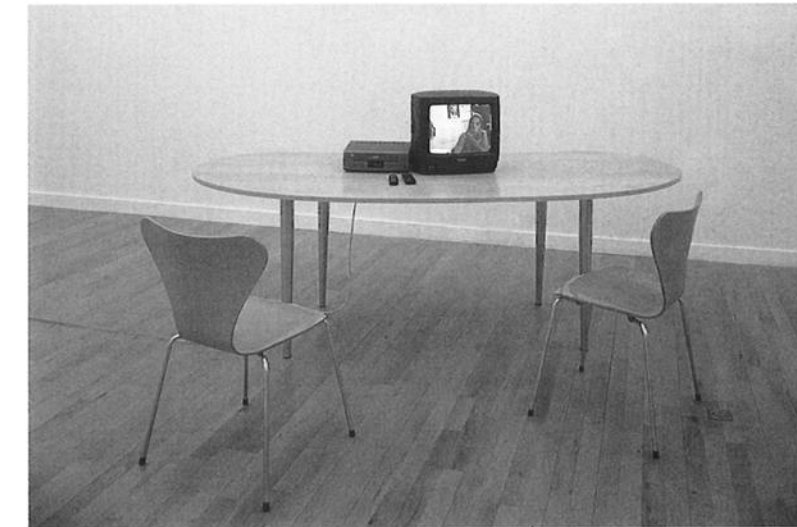
In *Trouble with Harry*, I remove the melodrama of the dark night and take it towards the daylight. It's as if I were

showing a murder beside a babbling brook, and spreading a drop of blood in its limpid waters. A counterpoint emerges from these contrasts, and possibly even a sudden uplifting of the ordinary things of life." Hitchcock Truffaut *Moment of being*, your latest piece in the Toxic Gallery, in Luxembourg: a million-watt amplifier dominates the room, a black wires running over the floor towards the furthest electric sockets that you hear whispering like wind.

Corinne Gambi

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

OLIVIER DOLLINGER, *SANS TITRE*, 1997



Conversation avec Fabrice Gygi

Ingrid Martraix: En présentant des structures nomades (tentes, tribunes, civières, etc.) dans un lieu d'exposition, tu installes symboliquement ta maison dans l'institution et tu sembles ainsi re-positionner l'artiste vis-à-vis d'elle.

Fabrice Gygi: La première fois que j'ai montré une tente, je suis parti de l'idée que dans l'acte d'exposer, l'essentiel était l'acte de présence d'un individu. Dans l'exposition il y a de toute façon cet aspect nomade d'un objet qui arrive là et qui repart de cet endroit. Pour moi c'est une manière d'être présent. La tente parle du corps. Il y a le corps, après l'habit, puis peut-être une tente, une architecture, l'idée de montrer le mouvement dans l'architecture.

IM: Donc en fait, tu considères les tentes ou les tribunes comme des constructions architecturales au même titre qu'une maison ?

FG: Je pense qu'elles sont entre le vêtement et une architecture en dur. Mes premières tentes faisaient référence à un

tions tout en les maintenant sous contrôle.

IM: Il y a quelque chose de pervers, car tu fabriques toi-même ces structures autoritaires.

FG: Des gens m'ont demandé si je travaillais pour l'Etat! Mais je crois plutôt à une double perversité. Je révèle ces structures, je les fabrique plus dans l'idée de la construction d'un village autonome. C'est comme se mettre dans un rapport d'égalité avec son ennemi: tu as la bombe atomique, je l'ai aussi !

IM: Tes pièces donnent toujours l'impression qu'elles sont directement empruntées à la réalité. Comment les réalises-tu ?

FG: D'après l'observation du réel mais pas au sens strict car je ne fais ni photo ni croquis. Je les refabrique à partir des souvenirs que j'en ai. Certaines sont complètement inventées comme le chariot avec le "sound system". Je les crée comme si j'en étais le manutentionnaire/designer, ainsi elles gardent cet aspect utilitaire. Comme une forme de ready-

FABRICE GYGI

individu; dans les tribunes, podiums et protections, je fais référence plutôt à un groupe d'individus.

IM: Est-ce que le fait que ces objets soient nomades introduit une lecture particulière de ton rapport à la société.

FG: Justement, le terme nomade évoque l'insaisissable et est perçu comme une menace par notre société qui tend à définir et donc à figer les individus.

IM: Les structures que tu utilises dans ton travail pourraient être utilisées lors de fêtes communales ou de manifestations et avoir été empruntées à l'autorité de la ville. Par l'utilisation de ces matériaux interrogues-tu, plus particulièrement, l'univers suisse ?

FG: Je pense qu'en Suisse toutes les règles qui sont liées à ces activités induisent des obligations. Ces structures obligatoires, tendent à ce qu'il n'y ait pas de fêtes spontanées puisque tu es confronté à une administration lourde pour les obtenir. Je pense que ce phénomène existe partout de façon plus ou moins excessive. C'est un système où l'on donne le droit à toutes les communautés d'organiser des manifesta-

made remanié, elles deviennent œuvre d'art quand elles sont dans l'espace d'exposition.

IM: Il y a un aspect esthétique dans tes pièces que tu sembles entretenir contrairement aux objets que l'on peut voir dans la rue. Tu ne négliges pas le côté formel.

FG: J'essaie toujours d'utiliser les matériaux adéquats à leur fonction. Ce ne sont pas des objets/structures que je récupère dans la rue, mais que je fabrique entièrement. La *Tribune*, par exemple, ne pourrait pas tenir son rôle premier si elle était exposée aux contraintes extérieures, même si elle en a tous les attributs. Une des raisons qui semble évidente, c'est qu'elles sont montrées dans des espaces d'expositions, donc souvent confrontées à des murs blancs qui leur confèrent encore plus le statut d'œuvre d'art.

IM: Le choix comme lieu d'accrochage de tes matelas oranges, les escaliers du MAMCO à Genève, surprend...

FG: J'essaie souvent de trouver un lieu dans le musée qui renvoie encore plus à l'aspect utilitaire du travail. Dans le cas du MAMCO, les matelas installés en fin de parcours étaient

prêts à protéger une foule en proie à la panique.

IM: Juste au-dessus de la pièce se trouve le néon de Maurizio Nannucci, où il est écrit le mot ART. Cela a-t-il influencé ton choix du lieu, de cet escalier précisément ?

FG: Il y a deux raisons qui ont influencé le choix. Le fait d'une part que les visiteurs du MAMCO empruntent l'escalier pour la descente, en protégeant le dernier virage de cet escalier, j'augmentais cette idée de vitesse. D'autre part, la présence de l'œuvre de Nannucci de couleur violette confrontée à l'orange renforçait l'aspect inquiétant des matelas

Conversation with Fabrice Gygi

Ingrid Martraix: By putting nomadic structures such as tents, stands, podiums etc in an exhibition setting, you are symbolically setting up your house within the institution. In so doing you seem to be repositioning the artist in relation to it.

Fabrice Gygi: The first time I showed a tent, I started from the idea that in the act of exhibiting the main thing was the physical presence of a person. In the exhibition, at any rate, you've got this nomadic aspect of an object arriving there and setting out from this place. For me it's a way of being present. The tent speaks of the body. There's the body, then the clothing, then maybe a tent, an architecture, and the idea of showing movement in architecture.

IM: So you're really seeing the tents and stands as architectural constructions akin to a house?

FG: I think they're somewhere between clothing and solid architecture. My first tents referred to single persons. In the stands, podiums and protective devices, I'm referring more to a group of people.

IM: Does the fact that these objects are nomadic introduce a special interpretation of your connection with society?

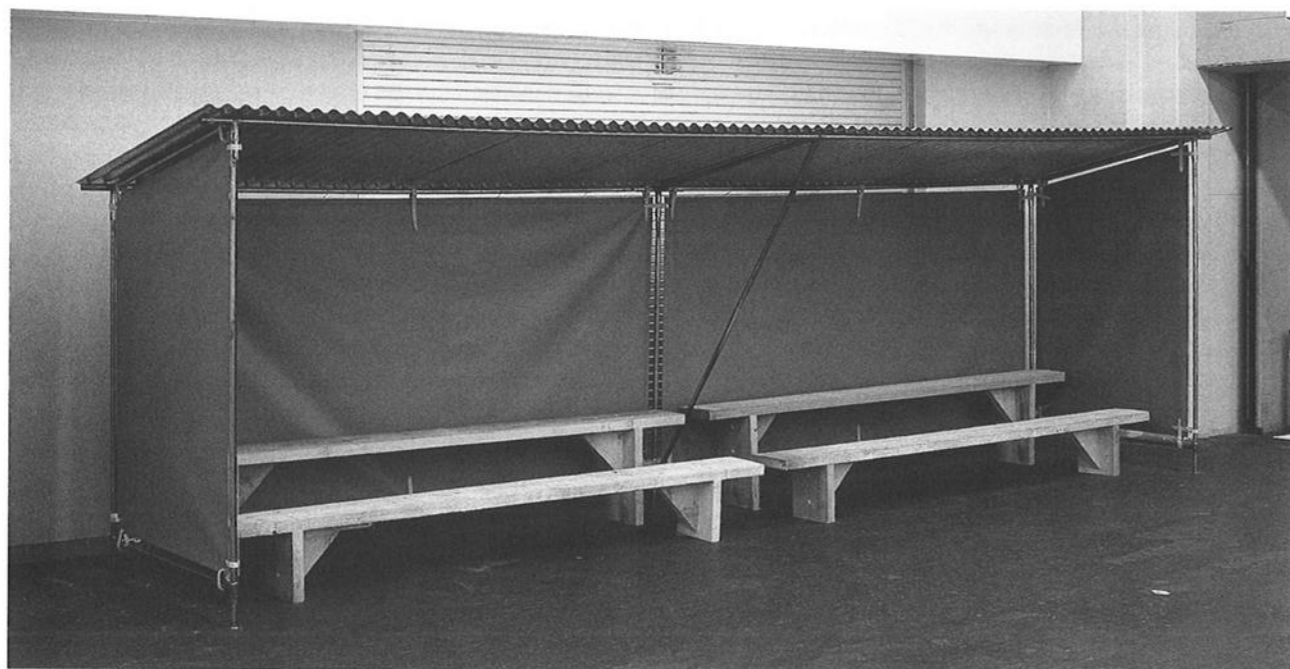
FG: As it happens the term nomad or nomadic conjures up the elusive and is perceived as a threat by our society which strives to define people and thus pigeon hole them.

IM: The structures you use in your work might be used for local festivals and events; you might have borrowed them from the town council. By using these materials are you questioning the world of Switzerland in particular?

FG: In Switzerland, I think all the rules to do with these activities entail obligations. These compulsory structures tend to mean that there aren't any spontaneous festivities, because you're faced with a cumbersome bureaucracy if you want to organize such things. I think this phenomenon exists everywhere in a more or less excessive way. It's a system where you authorize all the communities to organize events but you keep them under surveillance at the same time.

IM: There's something perverse here, because you yourself make these authoritarian structures.

FG: People have asked me if I worked for the government! But I tend to think in terms of a two way perversity. I reveal



FABRICE GYGI, *TRIBUNE*, 1996

these structures, I make them more in the spirit of the construction of an independent village. It's like creating a relationship of equality with your enemy: you've got the atomic bomb, and so have I!

IM: Your pieces always give the impression that they've been taken straight from reality. How do you make them?

FG: After observing the real thing, but not in the strict sense, because I don't take photos or make sketches. I remake them from what I recall. Some are completely invented, like the trolley with the sound system. I make them as if I were the packer *cum* designer. That way they retain this functional look. Like a form of revised ready-made, they turn into a work of art once they're in the exhibition area.

IM: There's an aesthetic aspect in your pieces which you seem to hold on to unlike things one can see in the street. You don't overlook the formal side of things.

FG: I always try to use materials that are up to their function. I don't pick up objects and structures in the street; I make them from scratch. The *Tribune*, for example, couldn't play its primary role if it were exposed to outside limitations, even if it has all the attributes. One of the reasons that seems obvious is that they are shown in exhibition venues, so

they're often confronted by white walls which lend them the status of a work of art even more.

IM: The choice of where to hang your orange mattresses installed in the stairs of the MAMCO (Museum of Moderne Art) in Geneva is a bit surprising...

FG: I often try to find a place in a museum which refers even more to the utilitarian aspect of the work. Where the MAMCO is concerned, the mattresses installed at the end of the visit were there to protect a crowd that might panic.

IM: Just above the piece is Maurizio Nannucci's neon with the word ART. Did this affect your choice of the place—of this stairway, to be precise?

FG: There are two things that influenced my choice. The fact, on the one hand, that visitors to MAMCO use the stairway to go down, by protecting the last bend in the stairs, I was increasing this idea of speed. On the other hand, the presence of Nannucci's purple coloured work contrasting with the orange reinforced the troubling aspect of the mattresses.

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

Edited by Roger Knoebber

L'œuvre de Jens Haaning fait référence à l'idée même de la réalité et, pour y parvenir, il juxtapose souvent plusieurs "réalités" parallèles. Par exemple, lors de son exposition au centre d'art De Vleeshal en Pays Bas, *Middelburg Summer 1996*, il réussit à transférer la totalité d'une usine de confection dans les salles d'exposition, aussi bien l'atelier de fabrication que les bureaux et la cantine. Les ouvriers, tous immigrants, parfois même clandestins, suivaient leurs horaires habituels. Parallèlement, le public, selon les horaires du centre, pouvait visiter cette réalité souvent réduite aux témoignages. La résistance de Haaning, à construire une image de la réalité, une image qui permet un rapprochement par son immobilité, nous replace dans une situation connue mais dont l'espace-temps habituel est ébranlé. La réalité ne devient pas plus proche ou plus compréhensible qu'ailleurs, et le témoignage, qui serait l'interprétation subjective de la situation, rapporterait peut-être davantage. Par contre il y a un effet de miroir qui s'établit, reflétant le désir du public qu'un artiste dénonce les conventions et les abus.

Au Magasin, Haaning développe sa stratégie d'élargissement du concept "politiquement correct", au point de vulga-

riser un système largement accepté. Il s'agit d'une caisse parallèle à celle du Magasin, où, parmi les explications des différentes réductions du prix d'entrée, il invite à titre personnel toute personne étrangère. Ceci grâce à une fiche de tarification identique à celle du Magasin, mais traduite en anglais, avec le rajout: *foreigners free*. Cette œuvre discrète a suscité beaucoup d'émotions, étant considérée par certains comme discriminatoire dans la société française actuelle. L'importance du score du Front National aux dernières élections et les événements des sans-papiers m'ont à plusieurs reprises été cités. Il était difficile de faire passer l'idée qu'un étranger n'est pas forcément un candidat à la nationalité française. Je me suis rappelée que, pendant tout mon séjour en France, on m'a systématiquement présentée comme quelqu'un d'origine suédoise, comme s'il était indécemment de me présenter comme une étrangère. Cette œuvre suggère que ce n'est pas forcément l'étranger qui serait choqué d'être nommé comme tel, mais peut être le français qui considère discriminatoire de ne pas partager sa nationalité.

Mari Linnman

JENS HAANING, *FOREIGNER FREE*, 1997

JENS HAANING



Jens Haaning's work refers to the actual concept of reality. To achieve this end, he often juxtaposes several parallel realities. A good example was his exhibition at the De Vleeshal Art Centre in Holland, *Middelburg Summer 1996*, where he managed to relocate a complete clothing factory to the exhibition premises including the production plant, offices and cafeteria. The work force, all immigrants, some of them illegal, kept to their regular working hours in the relocated venue. During the centre's opening hours, the public visited that real situation, often reduced to bits of evidence.

Haaning's reluctance to make a picture of reality, a picture whose static quality allows us to make a connection, puts us face to face with a situation we already know, but whose normal space-time is disoriented. Reality does not draw closer or become more understandable than elsewhere, and the evidence, which is the subjective interpretation of the situation, would probably yield something more. Consequently, a mirror effect is introduced, reflecting the public's desire to have the artist speak out against conventions and injustice.

At Le Magasin, Haaning uses his strategy to broaden the concept of political correctness, to the point of exaggerating a system that is widely accepted. Involved here is a till similar to Le Magasin's till, where, amid the host of

explanations about the various reduced admission charges for the exhibition, he extends a personal invitation to all foreigners. This is done by using a price list identical to that of Le Magasin's, but translated into English with the rider: *Foreigners free*. This discreet work stirred up considerable commotion. Some people regarded it as discriminatory in the context of contemporary French society. The scale of Le Pen's National Front ratings in the last elections and the various scenes involving illegal immigrants were mentioned to me more than once. It was hard to get across the idea that a foreigner is not necessarily going to apply for French citizenship. I remembered that, throughout my stay in France, I was consistently introduced as being of Swedish origin, as if it were bad form to describe me as a foreigner. This work conceivably illustrates the foreigner's indifference about being called a foreigner; as well, it comments on the French person's tendency to introduce a discriminatory concept based on French nationality or non-nationality.

Mari Linnman

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

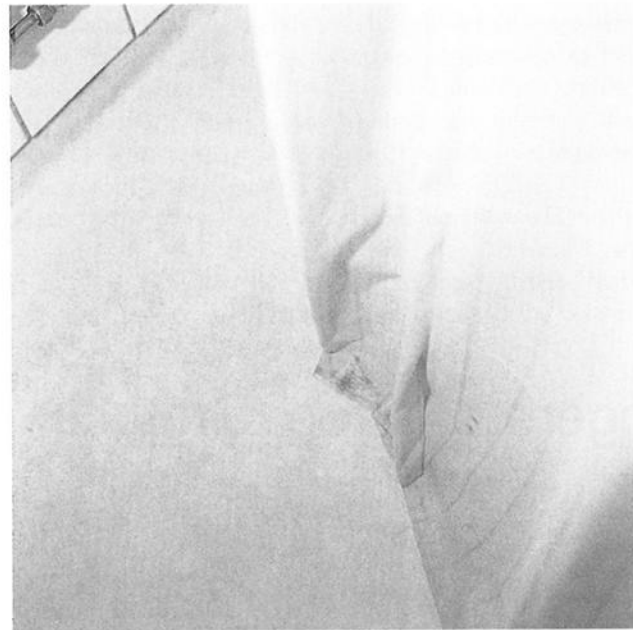
Edited by Roger Knoebber

JENS HAANING, *FOREIGNER FREE*, 1997

Tariff

Admission	15 FF
Reduced price	10 FF
Foreigners / Etrangers	Free /Gratuits
Guided tour	220 FF
Season ticket	120 FF

Jens Haaning



MARIA HEDLUND, AT MY HOME, 1996



In My Home est une série de photographies couleur, tirées au format d'un mètre carré, représentant en gros plan, l'intérieur de sa maison. Chaque prise de vue fait un inventaire blanc et dénudé, sans effet décoratif. Une gamme de différents gris compose les surfaces sans qu'il s'agisse d'un modelage avec ombres et lumières, mais plutôt de traces laissées par la vie de la personne qui occupe les lieux. On peut y voir un bout de mur avec un interrupteur électrique, un morceau de cuisinière, le plafond avec une bouche d'aération, le clavier d'un ordinateur, le sol de la salle de bain avec un rideau de douche... Partout, de petites imperfections sont perceptibles; des traces de doigts, de graisse, de moisissure...

La maison a l'air d'un modèle standard du fonctionnalisme moderne, fréquent en Suède. Tout est simple, rationnel et modeste. Les surfaces doivent être faciles à entretenir, la couleur blanche illustre une volonté de transparence, rendant impossible toute tricherie.

La proposition traite un idéal de vie qui est trahi par sa réalité. Les petites traces sont singulièrement considérées, comme si l'artiste étudiait leur potentiel expressif. Les imper-

In My Home is a series of colour photographs with a one square meter format which depict the inside of Maria Hedlund's house in close-ups. Each photograph reveals a blank inventory stripped of any decorative intent. A range of different greys shows the surfaces without a strict modelling of light and shadow. We see then, a surface defined by the traces left by the life of the person living in the premises. We can spy a stretch of wall with an electric switch, part of a stove, the ceiling with a ventilation duct, a computer keyboard and the bathroom floor with a shower curtain... Everywhere, one can pick out tiny imperfections: finger traces, grease and mildew.

The house seem to be designed as a standard model of modern functionalism, a widespread theme in Sweden. Everything is simple, rational and modest. The surfaces must be easy to maintain; the white colour illustrates a desire for clarity, which rules out any attempt to cheat. An ideal of life is betrayed by its reality. The small traces are considered in an odd way, as if the artist was examining their expressive potential and even their capacity as an embellishing feature. It seems in fact that Maria Hedlund is proposing a co-

MARIA HEDLUND

fections sont utilisées comme des éléments d'embellissement. Peut-être que Maria Hedlund propose une cohabitation avec un lieu, accepté tel quel, sans chercher à se l'approprier; l'acquisition se faisant "naturellement", presque végétalement. Entre l'homme et son habitation, d'autres sortes de vies s'introduisent, difficiles à contrôler. L'attitude est si radicale, qu'elle transforme les autres tentatives de personnaliser un espace en stratégies de "conquérants en pantoufles".

Mari Linnman

existence with a place, accepted as such, without trying to appropriate it. The acquisition occurs naturally, almost organically. Between people and their dwellings, there are other co-existing phenomenon which are difficult to monitor. The attitude is radical in that it turns every attempt to give a space a "personal touch" into the strategy of a slipper-clad conqueror.

Mari Linnman

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

Edited by Roger Knoebber

Fuck the Stars que Geir Tore Holm a créé pour *Les Histoires en Formes* était pour moi une agréable expérience. J'ai connu cet artiste quelques semaines seulement avant le vernissage, et j'étais très séduite par le personnage, mais, aussitôt la collaboration commencée, plusieurs craintes me sont apparues. Je réalisai que cet artiste n'avait pas du tout l'intention de montrer une œuvre déjà existante. Il n'avait pas l'intention non plus, de parfaitement m'expliquer ses intentions. C'était un processus qui devait mûrir. Finalement on a convenu ensemble de la taille d'une petite salle personnelle, afin qu'il puisse montrer une vidéo-projection dans des conditions d'obscurité. Ensuite, j'ai eu la liste détaillée de tous les objets qui devaient se trouver dans cette pièce de vingt mètres carré : trois à cinq fauteuils, une table, un tapis, un arbre, une boule disco avec spotlight, un rideau de théâtre, un tissu au plafond, une porte en perles, deux ventilateurs, un projecteur vidéo accroché à l'arbre accompagné des haut-parleurs, thermos à café, tasses, etc. La semaine avant le vernissage, tous ces objets devaient être trouvés sur place, (y compris la fabrication du rideau et du tissu au plafond), et ce, par un Norvégien qui ne parlait pas un mot de français et

GEIR TORE HOLM

qui, surtout, ne connaissait pas la ville de Grenoble! Et puis, miracle, il a tout arrangé, sans problème, et je me suis rendue compte qu'il avait parfaitement tout calculé à l'avance. *Fuck the stars* concerne, entre autres, la juxtaposition de plusieurs cultures au sein d'une vie "normale". Les origines laponnes de l'artiste surgissent avec une autre notion du temps, très étirée. Une promenade instable dans le paysage de l'extrême nord hivernal, est projetée en forme de cercle sur un rideau de théâtre, couleur "nature", rappelant celui qui se trouve derrière le vrai rideau en velours rouge. On regarde donc la scène de l'autre côté, des coulisses. On voit un intérieur qui permet de regarder l'extérieur par une ouverture ronde comme le trou d'un tipi, en étant confortablement installé dans un vieux fauteuil, et en buvant du café. Mais c'est aussi la projection des fantasmes que nous, occidentaux, fabriquons autour de cette vie septentrionale, les transformant ainsi en spectacle, en curiosité pour une Europe ravie d'avoir encore un peuple nomade sur son territoire. C'est une "magic room" que Holm a créé, nous rappelant que ce que chaque culture a de spectaculaire est inaccessible pour ceux qui en sont éloignés. Pour nous, le spectacle est ailleurs, peut-être à Las Vegas? Holm interprète, en lapon, une chanson de son idole d'enfance, Elvis Presley :

Mari Linnman

Teddy Bear

1.

Baby, let me be your lovin' Teddy Bear.
Put a chain around my neck and lead me anywhere.
Ref.

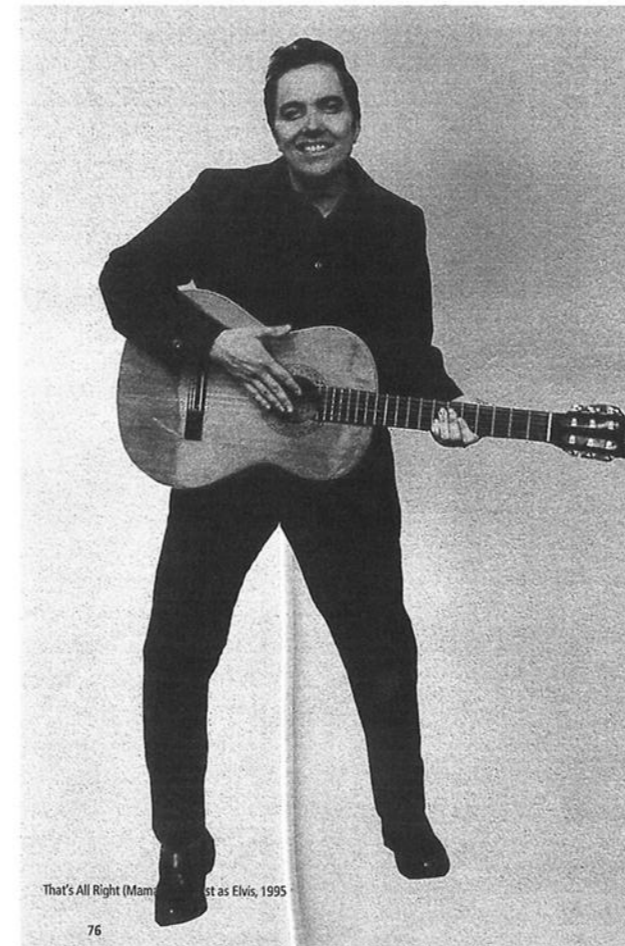
Oh let me be your Teddy Bear.
I don't want to be your tiger
'cause tigers play too rough.
I don't want to be your lion
'cause lions ain't the kind you love enough.
Just wanna be your Teddy Bear.
Put a chain around my neck and lead me anywhere.
Oh let me be your Teddy Bear.

2.

Baby, let me be around you ev'ry night.
Run your fingers through my hair and cuddle me real tight.
ref.

I just wanna be your Teddy Bear.

(Texte et musique par Kal Mann et Bernie Lowe)



Fuck the Stars, which Geir Tore Holm has created for *Les Histoires en Formes* was an agreeable experience for me. By the time of the show's opening, I had only known the artist for a few weeks, and I was quite won over by his character, yet as soon as we started working together, I was beset by some worries.

I realised that this artist had no intention of showing an existing work. Nor did he have any intention of explaining his intentions clearly to me. It was a process which would have to mature. In the end we agreed, together, on the size of a small one man room, so that he could show a video projection in darkness. Then I had the detailed list of the objects which had to be put in this 215 sq ft room: three to five armchairs, a table, a carpet, a mature tree, a disco globe with spotlight, a stage curtain, fabric on the ceiling, a bead door, two fans, a video projector, loudspeakers attached to the tree, coffee thermoses and cups. The week before the opening, all this things had to be found and put in position, by a Norwegian who didn't speak a word of French and who, more importantly, didn't know his way round the city of Grenoble.

Then, a miracle transpired. Geir Tore Holm arranged everything, without a hiccup, and I realised that he had worked everything out thoroughly in advance.

My interpretation of *Fuck the Stars* has to do with the juxtaposition of several cultures within a "normal" life. The artist's Lapp origins come through with a particular notion of time, which is slowed down. A shivering walk in the landscape of the far north is projected in the form of a circle on the "natural-coloured" stage curtain, calling to mind the one behind the real red velvet curtain. So one looks at the scene from the other side, from the wings. Comfortably sunk in an old armchair, sipping coffee, one sees an interior which gives a view of the outside through a round aperture like the hole of the tepee. But it is also the projection of fantasies that we make up about this northern life, turning it into a spectacle, into a curiosity for a Europe that is thrilled to have a nomadic people still in its midst.

Holm has created a *Magic Room* and he reminds us that the spectacular element about every culture is not accessible to those removed from that culture. For us, the spectacle is elsewhere. Holm sings a song by his boyhood idol, Elvis Presley, in Lapp.

Mari Linnman

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

Edited by Roger Knoebber



LUCAS CRANACH L'ANCIEN, PORTRAIT D'UNE NOBLE DAME SAXONNE

Embrasser le tout d'un seul regard ?

"Le silence donne aux femmes de la considération." Sophocle, *Ajax*

Lorsque le demiurge se charge de faire passer le chaos en cosmos, il doit démêler ce qui forme un gros nœud de matière : il met en ordre, dispose, répartit, distribue, gouverne et dirige. Cet arrangement du monde, qui exclut toute création ex nihilo puisque matière il y a, se dit aussi parure et ornement : la parure ne se donne pas comme un simple recouvrement d'une surface ou d'une matière par un artifice mais elle participe aussi de l'organisation d'un monde qui, sans elle, demeurerait chaotique. Sans parure, sans ornement, pas de monde, et pour Natacha Lesueur qui en ce sens poursuit une longue tradition du portrait, pas de femme.

Ces portraits se donnent-ils d'un seul regard ? Nos yeux embrassent-ils d'une seule portée tout ce qui se donne à voir et à penser ? Si le premier regard est décisif de la saisie entière de l'image, l'artiste ménage néanmoins un certain art de la surprise dans l'originalité des parures dont elle revêt ses modèles.

songer à ces tableaux maniéristes ou primitifs dont on ne se lasse pas de contempler les détails. L'air mutin et malin de la forme des yeux qui se dégage du *Portrait de femme (femme de Gregor Heinz ?)* de Cranach est redoublé par l'étonnante répétition de courbes baroques entre le modelé du visage et l'immense col remonté, entre les cascades de perles du diadème et du collier, entre les plis ouverts virgulés des longs bras du vêtement et le resserrement de la taille. La parure répond aussi essentiellement de l'art du portrait que le traitement du visage lui-même car les éléments s'y répondent entre eux : la substance de l'étoffe comme celle des perles du diadème et du collier est imprimée dans la beauté intime de cette femme, et paradoxalement l'intimité surgit davantage de la parure d'apparat que de la nudité. C'est ce même rapport entre le corps comme chair et la parure qui prend corps sur la chair que mettent en scène les portraits par Natacha Lesueur. L'abondance des bijoux et des motifs de broderies sur les vêtements chez Cranach se trouve ici considérablement réduite au profit d'une métamorphose de la matière décorative sur le visage ou la chevelure. Loin de provoquer de la répugnance, la parure avec des aliments sur

NATACHA LESUEUR

Le grand format des portraits semble assigner au curieux de se tenir à distance de ces jeunes femmes pour mieux savourer la convenance de leurs arrangements décoratifs et pour mieux imaginer le temps de préparation de ces réalisations soignées, pour goûter des yeux le rapport harmonieux entre l'arrondi de la mèche, du visage légèrement hâlé et de la perle-filet accolée à la chevelure de ce portrait tout ingresque sur un fond bleu nuageux, ou encore apprécier le fondu du chapeau noir sur la remontée des cheveux qu'une voilette noire vient prolonger sur ce visage silencieux et tacheté. Mais voilà qu'il s'approche, qu'il désire jouir des détails, et qu'il doute soudainement de la conformité de la matière de la grosse perle blanche et de la résille noire à son rêve de parure. Une queue de poisson ou de sirène, des grains de caviars ou de beauté ? Plus il se rapproche, plus l'artificialité des processus de fabrication s'exhibe : ce que le grand format donne à voir, ce sont autant de vaguelettes du bandeau transparent qui ensèrent la queue du saumon afin de mieux contenir le chignon que les coups du pinceau enduits de colle qui se détachent des pigments des grains de la peau, autant les filets de la broderie de la sirène que les grains des perles qui se jouent des clairs grains de beauté de la dame du soir. Les variations de ces perles ne laissent pas de faire

des portraits de femme est empreinte de la même délicatesse que la complexité des formes et des étoffes de Cranach, sans doute grâce à leur connotation luxueuse et à leur parfaite faculté d'adaptation à la pratique picturale, là même où la substance émotive de ces matières semble conservée ? Le visage se trouve-t-il dessaisi par ce portrait. On n'est dessaisi de soi qu'à proportion de son devenir en objet, et c'est ici l'aliment qui garantit cette objectivisation, refusant au sujet l'idée de se croire perçu dans son originalité propre ou dans son intime subjectivité. Le caviar me voile la face, et sans lui je perds la face : il m'entraîne à la limite de la défiguration car que restera-t-il de mon visage si j'en ôte ce qui en constitue ici son essence : sa parure ?

Céline Flécheux

Taking it all in at a glance?

When the demiurge takes it upon himself to turn chaos into cosmos, he has to unravel a large knot of matter. The demiurge sets things in order, arranges, allocates, distributes, controls and supervises. This arrangement of the world also claims to be finery and embellishment. Finery is not some mere ploy covering up a surface or material. It is also part of the organization of a world which would be chaotic without it. There would be no world, were it not for finery and embellishment, and for Natacha Lesueur, who, in this sense, is carrying on a long tradition of portraiture, woman would not exist, either.

Do these portraits reveal themselves at a glance? Do our eyes encompass everything that is there to be seen and reflected upon? The first glance may be crucial for getting the whole picture, but the artist nevertheless introduces an element of surprise into the costumes with which she dresses her models.

The large format of the portraits seems to summon the onlooker to keep his distance from these young women, the better to delight in the proprieties of their decorative arrangements. The better also to imagine the time it takes to prepare these painstaking creations. With his eyes he samples the well-balanced link between the roundness of the lock of hair, the slightly tanned face and the beaded netting affixed to the hair of this altogether Ingres-like portrait on a cloudy blue ground; he also delights in the way the black hat fades into the upswept hair, extended by a small black veil over this silent, speckled face. But here we have the onlooker coming closer, keen to play with the details, and all of a sudden having doubts about the way the material of the large white pearl and the black hairnet matches his ideal of finery. A fish or mermaid's tail, caviar eggs or beauty spots? The closer the onlooker gets, the more obvious the artificiality of the production process becomes. The large format reveals so many wavelets of the see-through head-band which fits tightly around the salmon's tail, to hold the chignon in place better than the glue-laden brush-strokes which stand out from the pigments of the spots on the skin, the embroidered nets on the mermaid's shoulders and the pearls which make light work of the lady-of-the-night's pale beauty spots. The variations of these pearls prompt thoughts about those mannerist pictures, whose details we never tire of looking at. The mischievous and wily look of the shape of the eyes which emanates from Cranach's *Portrait de femme (femme de Gregor Heinz?)* [*Portrait of a Woman (Gregor Heinz's wife?)*] is enhanced by the surprising composition consisting entirely of curves—the curves of the contours of the face and

the huge raised collar, of the tumbling pearls of the tiara and the necklace, of the open comma-like pleats of the garment's long sleeves, and of the narrow waist. The finery is as essential a part of the art of the portrait as is the treatment of the face itself, because the elements match each other. The substance of the fabric, like that of the pearls of the tiara and necklace, is etched in the private beauty of this woman.

Natacha Lesueur's portraits depict this same relationship between the body as flesh and the finery which takes shape over the flesh. The plethora of jewels and embroidery patterns in Cranach's work is greatly pared down here, in favour of a metamorphosis of the decorative matter on the face and hair. Far from evoking a feeling of disgust, the finery along with the various food in portraits of women is imbued with the same sensibility as the complexity of Cranach's shapes and fabrics—doubtless because of their luxurious connotations and the perfect ease with which they are adapted to painting, even as the emotional substance of these materials seems preserved?

What becomes of the subject of these portraits? Food bolsters the process of objectivization, denying the subject positing the idea the chance to think that he is being perceived in his own originality or in his private subjectivity. Caviar veils my face, and without it I lose face. It takes me to the boundaries of disfigurement, for what will remain of my face if I take away from it the very thing that here forms its essence: its finery?

Céline Flécheux

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

Conversation avec Melik Ohanian

Ingrid Martraix: Tu es allé tourné le film de la pièce *White Wall Travelling* à Liverpool. La caméra devient notre œil et nous la suivons à travers les docks. Tu proposes dans ce film, trois travellings optiques différents, comme trois regards sur des docks, et entre chacun des travellings, comme une pause, il y a un écran blanc.

Melik Ohanian: Je pense que la juxtaposition indirecte des trois travellings combine trois temps différents, plutôt que trois regards différents. Ils sont proches de la variation, au sens musical. Le mouvement se répète mais l'image diffère à chaque fois.

- La première séquence traite en relation le travelling optique et le travelling mental comme deux expériences différentes. Le texte (retranscription d'une conversation continue entre trois dockers) se superpose à l'image de ce déplacement.

- La deuxième séquence est d'une durée identique, le texte a disparu, et nous sommes dans un nouvel espace (une autre partie des docks).

MELIK OHANIAN

- La troisième séquence est constituée de 9 travellings successifs qui introduisent une notion de discontinuité, une rupture de la linéarité du temps.

Le travelling est un mouvement, et l'image, l'enregistrement d'une relation du temps à l'espace. Le point de vue est identique et s'enfonce irrémédiablement vers l'avant à une vitesse constante. L'image est quasi-hypnotique, c'est à dire, une relation de la perception au temps et nous plonge dans une expérience de la durée.

La durée des travellings a été déterminée par la durée maximale d'une pellicule de 16 mm (environ 10 min); il n'y a ni début ni fin.

Les trois travellings sont espacés par un intervalle sans image (lumière blanche du projecteur) durant lequel apparaît le son. Cet intervalle est un temps qui nous détourne de l'image et nous projette vers un autre espace (la salle adjacente) où le son est diffusé par deux haut-parleurs espacés par un intervalle physique identique à la taille de l'image projetée.

De l'image blanche nous nous rendons vers l'écran blanc en marchant, nous sommes dans le travelling, dans un déplacement, rythmé par la diction régulière des revendications sociales des dockers; une cadence.

IM: Dans ce même film, tu concentres les trois principes fondamentaux du cinéma : son, image, texte. Les trois sont traités de façons différentes, mais il existe entre eux un jeu de décalage, dans le temps et dans l'espace.

MO: Il n'y a ici aucune idée de synchronisme. Chaque élément dans sa continuité est mis en relation avec les autres. Ce n'est pas un montage, juste un assemblage. J'ai essayé de faire coexister ces éléments dans l'espace et de les faire converger dans le temps, participer à une même durée. Ils sont donnés à l'état brut, tels quels, simplement positionnés. Sans désir d'articulation du récit.

La spacialisation de ces éléments m'apparaît proche du décalage qu'opère le cinéma sur la réalité, une distance à parcourir.

IM: Un autre travail *Invisible North, West, South, East*, que tu présentes, est fondé sur le décalage sonore.

MO: L'idée principale de cette pièce est l'amplification. Amplifier en temps réel le "volume" sonore d'un espace,

dans cet espace même. Sa forme évoque un lustre, une analogie entre la lumière et le son. L'amplification transforme la perception réelle du son et par là modifie, "dé-réalise" l'espace traversé. La pièce n'existe que par la présence du spectateur. Un jeu avec la réalité.

IM: Tu utilises l'espace, l'espace à l'intérieur du film même et l'espace du lieu d'exposition. Comment conçois-tu cette appropriation de l'espace?

MO: Comme son aménagement perpétuel. Tout espace est en devenir, ma relation consiste alors à l'habiter, l'aménager, le modifier et parfois le contempler, simplement y participer. Ici l'espace intérieur du film et l'espace du lieu d'exposition sont reliés par leur participation au temps.

IM: Je crois que pour ce jeu de décalage du temps le projet du tournage de "Hit Machine" est révélateur : saisir le temps avant que l'émission ne commence, là où tout se met en place.

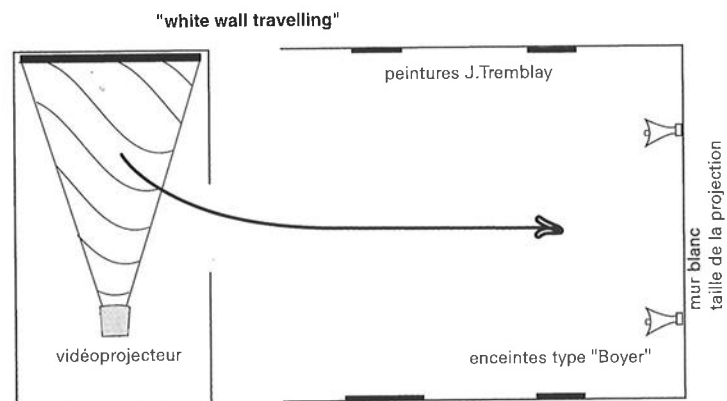
MO: Il s'agit d'une émission de télévision dont je reprends exactement la structure et la durée. L'image utilisée pour le "contenu" de l'émission est l'image (plan large) du décor du

plateau déserté par ses acteurs que seules les lumières balayent. C'est la première image qui circule dans l'ensemble du dispositif technique avant le tournage. Elle valide par sa présence l'effectivité des instruments, et par là se rapproche de son caractère premier : l'impulsion électrique.

Ce n'est pas une image hors-champ, mais véritablement une image hors-temps. Le temps avant que l'émission ne commence (comme tu le dis) : le "trop-tôt".

IM: En allant réaliser ton film sur les docks de Liverpool, tu mettais en avant les problèmes sociaux de notre époque en montrant des docks vides, sans travailleurs, sans vie.

MO: Oui, je pense aussi à l'événement historique. C'est la fin d'une époque qui a duré près d'un siècle. Les docks s'étendent sur 12 km et 20 000 personnes y travaillaient à une période. Quand j'ai traversé cet espace pour la première fois, il y a deux ans, j'ai eu l'impression d'être dans un décor de film, après le tournage. J'ai eu une sensation du "trop tard". Selon Deleuze, le "trop tard" n'est pas un accident qui se produit dans le temps, c'est une dimension du temps lui-même. La caméra traverse ce temps-là.



MELIK OHANIAN, CROQUIS DU DISPOSITIF *WHITE WALL TRAVELLING*, 1997

Conversation with Melik Ohanian

Ingrid Martraix: You shot the film of the piece *White Wall Travelling* in Liverpool. The camera becomes our eye and we follow it through the docks. In this film, you offer three different optical tracking shots, and between each one there's a white screen, like a pause.

Melik Ohanian: I think the indirect juxtaposition of the three tracking shots combines three different tempos, rather than three different ways of looking. They're not unlike the variation, in the musical sense. The movement is repeated but the picture differs each time.

- The first sequence combines the optical tracking shot and the mental tracking shot like two different experiences. The text, a transcription of an ongoing conversation between three dockers is overlaid on the picture of this shift.

- The second sequence lasts exactly the same time. There's no text, and we're in a new space which is another area of the docks.

- The third sequence consists of nine successive tracking shots which introduce an idea of discontinuity, a break in the linearity of time.

The tracking shot is a movement, and the picture, the recording of a relationship between time and space. The point of view is identical and plunges irrevocably forward at a constant speed. The picture is almost hypnotic. In other words, a relationship between perception and time plunges us into an experience of the playing time. The length of the tracking shots has been calculated on the basis of the maximum length of a 16mm film, about ten minutes. There is no beginning and no end.

The three tracking shots are punctuated by a pictureless interval, the white light of the projector, during which the sound emerges. This interval is a time which diverts us from the picture and projects us towards another space in the next room, where the sound is transmitted by two loud speakers set apart by a physical space identical to the size of the projected image.

From the white image, we walk towards the white screen. We are in the tracking shot, in a movement set to the rhythm of the steady delivery by the dockers of their social demands. A cadence.

IM: In the same film, you focus on the three basic principles of the cinema: sound, image, and script. The three are treated differently but a discrepancy exists between them, a discrepancy in time and in space.

MO: There's no notion of synchronism here. Each element, in its continuity, is connected to the others. It's not a montage, just an assemblage. I've tried to get these elements to co-exist in space and to get them to converge in time, and be part of the same period of time. They are presented in the raw state as such, just put in position. There's no desire to structure the narrative.

The spatial arrangement of these elements seems to me to be quite like the gap that film creates with reality. A distance to be covered.

IM: Another work you show, *Invisible North, West, South, East* is based on the sound lag.

MO: The main idea behind this piece is amplification. In real time, is amplified the acoustic volume of a space in this actual space. Its form conjures up a chandelier, an analogy between light and sound. Amplification transforms the real perception of sound and thereby alters, un-makes the space crossed. The piece only exists through the presence of the onlooker. A game with reality.

IM: You use space, the space within the film itself and the space of the exhibition venue. How do you see this appropriation of space?

MO: Like its perpetual conversion. All space is in the process of evolving. My relationship thus consists in living in it, arranging it, altering it and sometimes contemplating it, and just being part of it. Here, the inner space of the film and the space of the exhibition venue are linked by their participation in time.

IM: I think that the shooting of the *Hit Machine* project says a lot about this time lapse device, grabbing time before the programme starts, at that precise moment when everything is set up.

MO: It was a television programme, whose exact structure and length I reworked. The picture used for the content of the programme is the wide shot of the decor of the set abandoned by its actors, rake by lights. This is the first image that runs throughout the technical set-up before shooting. By its very presence, it attests to the effectiveness of the instruments, and as a result, can get closer to its initial character: the electrical pulse.

This is not an out-of-shot picture, but truly an image out of time, the time before the programme starts as you put it, the too early.

IM: By shooting your film at the Liverpool docks, you focused on the social problems of our time by showing empty, lifeless docks, devoid of workers.

MO: Yes, I'm also thinking of the historical event. This is the end of an era that lasted almost a century. The docks are eight miles long and twenty thousand people worked there at one time. When I walked through this area for the first time, two years ago, I got the impression I was on a film set after the shoot. I had a sensation of being too late. According to Deleuze, the too late is not an accident that occurs in time, it is a dimension of time itself. The camera passes through this time.

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods
Edited by Roger Knoebber

MELIK OHANIAN, *INVISIBLE NORTH, WEST, SOUTH, EAST*, 1997



BRUNO PELASSY



BRUNO PELASSY, *KIRY O'HARA*, 1993 ; *SLUTS*, 1997 ; *PATCH-HOLE*, 1993 ; *VIVA LA MUERTE*, 1995 (PAGE SUIVANTE)



Le travail d'Alex Pinna est lié à son idée d'enfance : c'est parfois la période la plus heureuse de notre vie, il est donc difficile de s'en détourner. Mais c'est aussi un moment de sensibilité aiguë, où le besoin de se sentir approuvé peut entrer en contradiction avec l'envie d'expérimenter, et où les tentatives de s'adapter aux coutumes de la société alternent avec les révoltes, déclarées ou non. Alex Pinna essaie d'éclairer de façon différente les modèles que les adultes voudraient imposer aux enfants. Avec un pouvoir subversif destabilisant sous son apparence souriante, il attaque ces champions de superficialité et de banalité.

Déjà dans *Collezione Privata* la mythique poupée Barbie était réduite à une série de petits nez parfaits : un joli catalogue ironique d'échantillons de perfections formelles, un concentré de société de consommation.

Maintenant, il s'en prend surtout aux héros bourgeois que Walt Disney et les dessins animés américains ont imposés à une génération entière et à l'idée d'un modèle de vie qui cache une violence inouïe sous une surface légère, où domine la ruse et où l'hypocrite absence de scrupules est toujours récompensée.

ALEX PINNA

Dans l'installation *Mi è sembrato di vedere un gatto* Alex relève le défi de l'insupportable vieille dame et de la tendresse sournoise de Titi, l'oiseau atteint de néoténie, jouissant de la protection de sa maîtresse-geôlière.

Par un coup de théâtre, Titi finit cette fois-ci par y laisser définitivement ses plumes, une montagne de plumes, dans une prolifération hyperbolique et paradoxale, sorte d'invasion joyeuse de l'espace d'exposition et de l'imaginaire collectif.

La couleur attrayante, la séduisante qualité tactile de ces douces dépouilles, non plus aplaties par le dessin animé, nous poussent à participer au crime sans trop de formalités : marcher dans les plumes de Titi peut être une façon de surmonter le tourment de grandir, ou de se révolter contre les règles.

Gabi Scardi

Traduit de l'italien par Sylvie Coyaud



ALEX PINNA, *MI È SEMBRATO DI VEDERE UN GATTO*, 1997

Alex Pinna's work is connected to his idea of childhood; since it can be the happiest period of our life, it is difficult to dismiss. But it is a period of acute sensibility as well, when the craving for approval can contrast with the wish to experiment, and when the attempts to adapt to social customs alternate with open or mute rebellions. Alex Pinna tries to shed various lights on the models that adults would like to impose upon children. With a subversive and upsetting power, under a lingering smile, he attacks those champions of superficiality and triteness.

In *Collezione Privata*, a mythical Barbie doll was already reduced to a series of perfectly shaped little noses; a lovely and ironical sampling of formal perfections, of distilled consumerism.

Now Pinna's favourite targets are the bourgeois heroes that Walt Disney's and American cartoons have imposed on a whole generation, and the idea of a life-style concealing a unheard of violence under a skimpy varnish, where shrewdness prevails and the hypocritical lack of scruples is always rewarded.

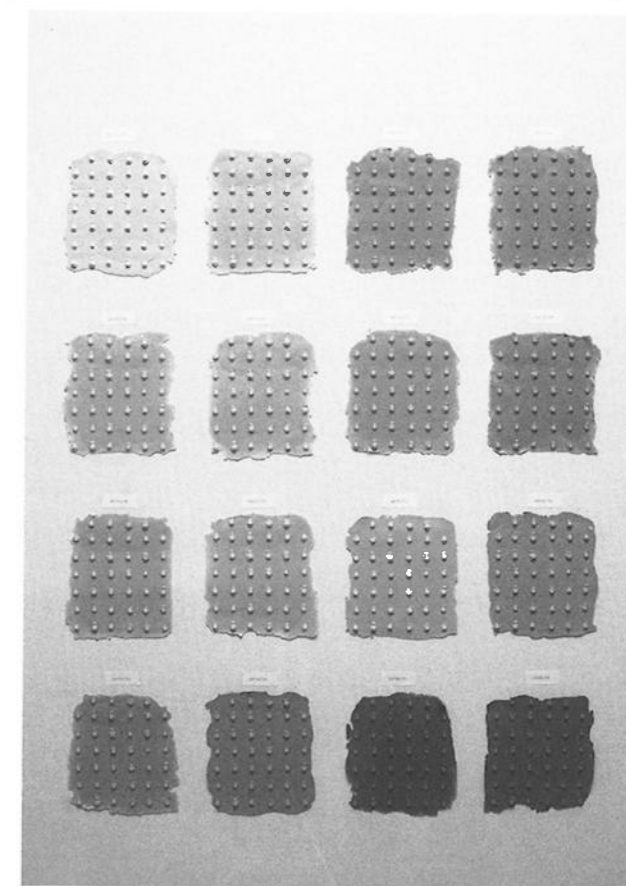
In the installation *Mi è sembrato di vedere un gatto*, Alex picks up the challenge of the insufferable old lady and of Twiggy's wily kindness, while the neoteric bird enjoys his mistress cum jailor's protection.

By a twist of the tale, Twiggy ends with all his feathers plucked, and a mountain of feathers provides a hyperbole, a proliferating paradox that happily invades the exhibition space as well as the collective mind.

The attractive colour, the seductive texture of those soft spoils, no more flattened by the cartoon, are calling us to take part into this crime as casual accomplices: a walk in Twiggy's feathers could be a way to overcome the torments of growth, or to snub the rules.

Gabi Scardi

Translated from the Italian by Sylvie Coyaud



ALEX PINNA, *COLLEZIONE PRIVATA*, 1994

Børre utilise une certaine stratégie pour s'appropriier l'espace, afin de le transformer en un haut-lieu pour ses rêves. Il recrée les environnements de son enfance, selon ses souvenirs, ce qui donne des ambiances marquées par l'esthétique régnante dans les années 70, empreintes de la tendance "babacool" de ses parents.

Il semble qu'il soit à la recherche d'un rêve très précis, issu de quelque part entre son enfance et son adolescence, un moment où l'art de l'interprétation est ignoré et où le rêve et le réel sont confondus, avec frayeur et bonheur démesurés. Son intérêt porte sur le commencement des secrets sexuels, des secrets d'adultes.

Par terre, sur de minuscules moniteurs, l'artiste diffuse des séquences vidéos qui obligent les spectateurs à se pencher tout près pour les voir. Un tas de sucre blanc fait figure d'autel recevant l'encens, perdant peu à peu sa blancheur par le recouvrement des cendres, mais aussi par une caramélisation du sucre. Une éjaculation est moulée en argent et posée sur un coussin usagé, le tout monté sur piédestal et enfermé dans une grande bulle transparente en plexiglas. Petit à petit, l'énorme matelas sur-dimensionné et ficelé au mur, perd de

Sæthre uses a certain strategy to appropriate space, so as to turn it into high place for dreams. He recreates the environments of his childhood based on his memories, which creates atmospheres redolent of the prevailing aesthetics of the 1970s, imbued with the hippie trends of that period.

Børre Sæthre seems to be looking for a precise dream, which comes from somewhere between childhood and teenage years, a time when the art of interpretation was unknown; when dream and reality were merged with inordinate fear and happiness. His interest focuses on the onset of sexual secrets, adult secrets.

On the ground, on post-card sized screens, the artist broadcasts video sequences which force the viewers to get very close to see the images. A pile of white sugar acts as an altar receiving incense, gradually losing its whiteness as the ashes slowly cover it, but also as a result of the caramelising process. An ejaculation is cast in silver and placed on a shabby cushion, with the whole mounted on a stand and enclosed in a clear plexiglass bubble. Little by little the huge outside mattress tied to the wall loses its whiteness

BØRRE SÆTHRE

sa blancheur par le vieillissement extrêmement rapide des mousses synthétiques exposées à la lumière.

Mari Linnman

as a result of the extremely swift aging of the foam rubber exposed to light.

Mari Linnman

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

Edited by Roger Knoebber

BØRRE SÆTHRE, *IT'S A MIND GAME* (DÉTAILS), 1997



Pour Alessandra Spranzi la photographie fait correspondre l'idée fixe avec une surprise, l'impossibilité de bouger avec un changement. Souvent, dans ses photographies, ce que l'on voit n'est pas ce que l'on croyait voir, ce qui provoque une sensation désarmante de perte de toute certitude.

Elle avait déjà photographié des mannequins dans des vitrines et des dioramas dans des musées d'histoire naturelle. Dans ces photographies on reconnaissait d'abord des visages, des paysages, mais rapidement on s'apercevait, avec désarroi, de la lumière artificielle, de la rigidité immobile et exagérée de ces natures recréées; elles ne sont pas animées, pourtant on a l'impression que dure encore une vie vécue par le passé, comme gelée.

Dans la série *En rentrant à la maison*, le dernier travail d'Alessandra Spranzi, quelque chose s'altère dans l'atmosphère normalement si rassurante de la maison. Sur des images d'intérieur tirées de revues des années 60 et 70, celles qui ont fondé la tradition et les conventions dans lesquelles nous vivons, l'artiste superpose une flamme, une présence imprévue, mais chargée d'une réalité aussi concrète que celle de tout autre objet de la pièce.

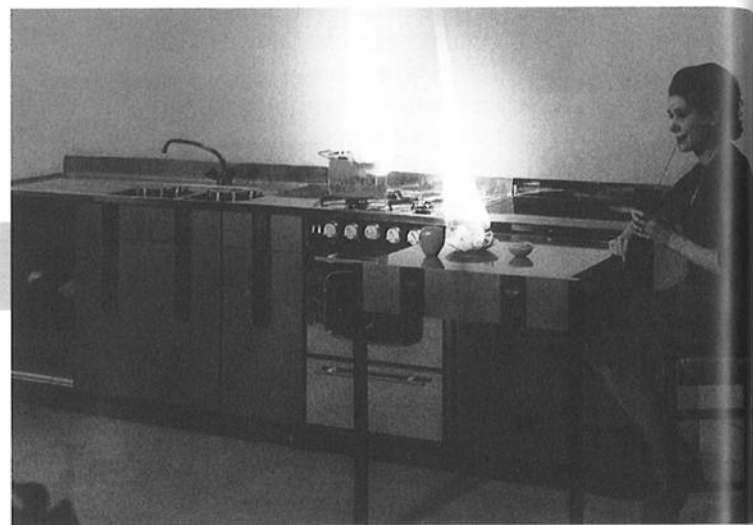
ALESSANDRA SPRANZI

Ce sont des décors que nous avons intériorisés jusqu'à en faire des espaces mentaux, un univers affectif au centre duquel nous nous trouvons; un univers ouaté à la limite de la claustrophobie, agencé selon une ordonnance de longue date et où les coutumes risquent désormais de devenir un circuit fermé. Chaque pièce communique avec une autre," dit Alessandra, "de la salle à manger à la chambre à coucher, de l'antichambre au salon: il manque une porte vers l'extérieur, d'où pourrait entrer un courant d'air qui, en parcourant les pièces de la maison, éteindrait les incendies." L'atmosphère est suspendue, rien ne bouge sauf cette flamme, qui pourrait devenir un incendie dangereux. Sa force semble pourtant sous contrôle, l'embrasement ne se produit pas. La flamme a commencé à brûler quand nous n'avons plus trouvé la porte, [...] nous nous adaptons vite : nous constatons la fin d'une maison qui existait pour nous, où nous pouvions tranquillement entrer et sortir; la maison nouvelle est en nous. Aussi est-ce à l'intérieur de nous-mêmes que cette flamme est allumée, comme une pensée troublante, une petite révolution silencieuse qui détruira de l'intérieur nos illusions et l'immobilité tranquille de notre réalité. Un grand feu pourrait finalement l'effacer, [...] la rendre vide, la libérer des choses et nous libérer d'elle. Une maison

où brûle une flamme nous rappelle que la maison n'est plus habitable comme avant, qu'elle s'écroulera peut-être bientôt ou, simplement, qu'elle ne sera plus celle que nous avons connue.

Gabi Scardi

Traduit de l'italien par Sylvie Coyaud



ALESSANDRA SPRANZI, *TORNANDO A CASA*, 1996

For Alessandra Spranzi, photography combines obsessiveness with surprise, the impossibility of motion with change. In her pictures, what we see is often what we didn't think we had seen, which causes a disarming feeling of loss of all certainties. She had already photographed dummies in shop-windows and dioramas in natural history museums. In those photographs, we first recognized faces or landscapes, before perceiving with some dismay the artificial lighting, the exaggerated stiffness of reinvented nature. Although they are still-lives, they seem to preserve a sort of frozen and long past life.

In the series *En rentrant à la maison*, Alessandra Spranzi's last work, something is being altered in the usually reassuring atmosphere of home. On pictures of interiors clipped from magazines of the sixties and the seventies, where the tradition and conventions we are now living with were founded, the artist has added a flame, an unexpected presence which possesses the same core reality as any other piece of furniture in the room.

These are the settings we have interiorized until they became mental spaces, a world of affects at the centre of which we are to be found; so muffled as to become claustrophobic, displayed according to a long-standing order and where habits may easily turn into a closed circle. "Each room communicates with an other", Alessandra says, "the dining-room with the bedroom, the hall with the living-room; there is no outward door from where a draught could come in, and move through the rooms and blow out the flames." There is a suspended atmosphere, everything is stilled apart from the flame which could beget a dangerous fire. But the danger seems kept at bay, under control and there is no flare up. "The flame started to burn when we couldn't find the door anymore, [...] we adapt quickly; we notice the ending of a home which existed for us, in and out of which we could freely walk; the new home we carry in ourselves." The flame is there, burning in our inner selves, like a disturbing thought, a tiny and silent revolution which will destroy from within our delusions and the quiet stillness of our reality. "A great fire could cancel it, eventually, [...] empty it, unshackle it and free us. A home where a flame is burning reminds us that the house cannot be inhabited as it was before, it may collapse soon or perhaps it may not be the one we have known anymore."

Gabi Scardi

Translated from the Italian by Sylvie Coyaud



ALESSANDRA SPRANZI, *TORNANDO A CASA*, 1996

Tatoo & Platipussy

Les deux œuvres d'Alix Stewart Lambert présentées dans l'exposition "Des Histoires en Formes", peuvent être considérées comme une des résultantes de deux projets développés sur un long terme : le premier commencé en 1993, *Tatoo* et le second commencé en 1995, *Platipussy*. De chaque projet de l'artiste découlent ainsi plusieurs œuvres qui sont le résultat d'une recherche, d'une expérience et d'un développement du sujet.

Alix Stewart Lambert travaille avec de nombreux médiums (photographie, vidéo, film, dessin, sculpture, etc.) pour mieux compléter l'exploration d'une idée donnée. Le projet *Tatoo* comprend par exemple des dessins réalisés sur différents supports (papier, hommes ou femmes), des photographies, un film et un documentaire qu'elle souhaite pouvoir diffuser sur des chaînes de télévision comme FBS ou BBC. Dans ce reportage réalisé à Moscou, l'artiste interviewe des prisonniers russes sur leur pratique du tatouage.

Les dessins utilisent des techniques mixtes et sont conçus

Lambert sur ce sujet. Dans le film, des tatouages apparaissent sur un cochon, comme s'il s'agissait de "customiser" un animal à l'image d'un véhicule (moto ou voiture). Grâce à des effets spéciaux des motifs d'ailes apparaissent, comme par magie, sur les flancs d'un cochon.

Platipussy est un projet qui est en cours de réalisation : le film se tourne actuellement.

L'une des idées du film est la critique des médias, principalement la façon dont ils construisent les "stars" et les détruisent par le biais de la manipulation d'images. Tous les personnages du film *Platipussy* sont fictifs, Alix Stewart Lambert a monté un groupe de filles et créé son histoire. Elles acquièrent une renommée à travers leurs vidéos et leurs activités, ainsi qu'à travers la promotion faite par les personnalités de l'industrie de la musique, qui ne se préoccupent pas de savoir si le groupe qu'ils ont décidé de promouvoir a un réel talent. Tout est basé sur la personnalité, le caractère du groupe. L'artiste renforce l'effet par un disque que son groupe a enregistré et qui sert de bande originale

ALIX STEWART LAMBERT

comme des "tatoos flash" (les images que les tatoueurs installent sur les murs pour que les clients puissent choisir le motif de leurs tatouages). Alix Stewart Lambert se ré-approprie ces dessins, puis, à l'aide d'une machine, les reproduit sur un film qu'elle peut ensuite transférer sur du papier (les images violettes sans contour dans les dessins). Dans un deuxième temps, elle utilise de l'encre et des feutres pour colorier les dessins, et applique aussi des autocollants qui sont ceux que l'on achète dans tous les supermarchés, que l'on peut collectionner tout au long de sa vie, en capturant ainsi une part de la conscience collective américaine. Les dessins de tatouage sont présentés de plusieurs façons : la première consiste en un accrochage aléatoire, sans réelle composition où toutes les œuvres sont disposées de la même façon que chez un tatoueur ; la deuxième présente un livre en métal, similaire à ceux que l'on trouve chez les professionnels, vissé au mur. Ayant appris à tatouer, l'artiste réalise des tatouages sur des volontaires et prend des photographies. Les dessins réalisés sont les mêmes que ceux présentés dans l'exposition (des "pin-up", des démons, etc...) et sont issus de l'imagerie traditionnelle des tatoueurs. Le film, d'une durée de 3 minutes, est une autre résultante des recherches, de l'inventaire mené par Alix Stewart

du film. Le disque, *Platipussy*, dont un morceau est la reprise de la chanson du film *Octopussy*, atteste que ce n'est pas la qualité musicale qui est importante. Les maisons de production veulent avant tout vendre un produit. Les nombreuses références au cinéma américain et à des séries télévisées donnent le ton du film: *Faster Pussy Cat Kill Kill* de Russ Meyer, *Octopussy* de John Glenn, *Reservoir Dogs* de Quentin Tarentino, *Thelma et Louise* de Ridley Scott, *Charly's Angels*. La bande annonce présentée au Magasin est faite de manière à montrer les temps forts du film et les séquences les plus impressionnantes. On voit le groupe traverser des villes dans une voiture décapotable, les armes à la main, s'entraîner à tirer dans les montagnes, boire, vomir, se droguer, etc.

Dans son film, elle évoque ironiquement la vie privée de groupes et de musiciens célèbres et médiatiques, peut-être plus pour leurs frasques que pour leur musique; comme le cas du groupe Judas Priest, qu'une femme avait accusé d'avoir provoqué le suicide de son fils, à cause des textes de leurs chansons, ou encore le groupe Pearl Jam qui protesta à cause de la surcharge des prix que prennent les compagnies qui vendent les tickets de concert, et de façon plus générale, en évoquant des stars comme Courtney Love.

Dans son travail Alix Stewart Lambert a pris de nombreuses identités différentes, celle d'une mariée compulsive (elle s'est mariée et divorcée 4 fois en 5 mois), d'un entraîneur de basket, d'un tatoueur, et d'une rock star. Chaque projet est lié à une activité particulière dans laquelle elle tente de s'infiltrer, pour mieux saisir les mécanismes qui construisent aujourd'hui la personnalité.

Ingrid Martraix

Tatoo & Platipussy

Alix Stewart Lambert's two works on view in the exhibition *Des Histoires en Formes* may be seen as one of the outcomes of two projects worked on over a lengthy period. The first, *Tatoo*, was embarked upon in 1993, the second, *Platipussy*, in 1995. Each one of the artist's projects has had its spin-offs that are the result of an experiment, research, and a development of the subject.

Alix Stewart Lambert works with many different media: photography, video, film, drawing and sculpture, in order to achieve the a more thorough exploration of a given idea. The *Tatoo* project, for example, includes drawings made on different surfaces : paper, men, women, photographs, a film, and a documentary, which she would like to broadcast on TV networks like PBS and the BBC. In this reportage made in Moscow, the artist interviews two Russian prisoners about how they set about tattooing.

The drawings use mixed techniques, and are conceived as flash tattoos, pictures that tattooers put on walls so that their customers can choose the design of their tattoos. Alix

ALIX STEWART LAMBERT, EXTRAIT DU FILM *PLATIPUSSY*, 1996



Stewart Lambert reappropriates these drawings. With the help of a machine, she reproduces them on a film, which she can then transfer to paper. The purple images are void of outlines in the drawings. In a second phase, she uses ink and felt pens to colour the drawings; she also applies self-adhesive stickers of the sort you buy in any supermarket, and can collect throughout your life, thus homing in on an aspect of the American collective consciousness. The tattoo drawings are presented in various ways. The first is a random hanging, with no real structure, where all the works are arranged in the same way as in a tattoo parlour. The second presentation, a metal book like the ones you find with professionals, is screwed to the wall. Once the artist had learnt how to tattoo, she practised on volunteers and took photographs. The drawings made are the same as those shown in the exhibition such as pin-ups and demons. Which stem from the traditional imagery used by tattooists.

The three minute film is another outcome of the research and inventory conducted by Alix Stewart Lambert on this subject. In the film, tattoos appear on a pig, as if what was being done was to customize an animal the way you would a vehicle. Because of the special effects, wing designs appear as if by magic, on the pig's flanks.

Platipussy is a work in progress; the film is currently being shot.

One of the ideas behind the film is a critique of the medias and mainly of the way it manufactures stars and then destroy them by picture manipulation and editing. All the characters in the film *Platipussy* are make believe. Alix Stewart Lambert has put together a group of girls and created their tale. They become famous because of their videos and high jinks, as well as by the promotion made by wheeler-dealers in the music industry, who do not bother to find out whether the group they have decided to promote has any real talent. Everything is based on the personality and character of the group. The artist drives the point home with a disc recorded by her group, which acts as the original soundtrack for the movie. The disc, *Platipussy*, part of which is borrowed from the song for the film *Octopussy*, makes it clear that it is not the musical quality that is important. Above all else, production companies are keen to sell their product. The numerous references to American cinema and to TV series set the tone of the film: *Faster Pussy Cat Kill Kill*, by Russ Meyer, *Octopussy* by John Glenn, *Reservoir Dogs* by Quentin Tarentino, *Thelma and Louise* by Ridley Scott and *Charley's Angels*. The trailer shown at Le Magasin is made in such a way that it includes the powerful moments of the

film and the most striking sequences. We see the group driving through towns in a convertible car, brandishing guns, having shooting practice in mountains, drinking, throwing up, taking drugs, and so on.

In her film, she ironically conjures up the private life of famous and much-publicized groups and musicians, whose fame probably has more to do with their escapades than with their music. This is the case of the group Judas Priest, accused by a woman of causing the suicide of her son because of the lyrics of their songs, and the group Pearl Jam, who protested the hiked prices fixed by the companies selling concert tickets and on a more general level, referring to stars like Courtney Love.

In her work, Alix Stewart Lambert has assumed many different identities—that of a compulsive married woman (she was married and divorced four times in five months), a basket-ball coach, a tattooist, and a rock star. Each project is bound up with a particular activity, which she tries to infiltrate, in order to gain a deeper understanding of the mechanisms which nowadays create a personality.

Ingrid Martraix

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

Edited by Roger Knoebber

ALIX STEWART LAMBERT, *PLATIPUSSY*, 1996



Conversation avec Sidney Stucki

Ingrid Martraix : Le projet présenté au Magasin consiste en une installation sonore et une peinture murale sur laquelle apparaissent une forme (une tâche) et des termes "Listening abstract". La bande sonore comporte un "beat" minimal. La tâche se présente comme un reste constitutif de la peinture. Cette œuvre est différente de celles que tu réalises habituellement qui sont des "flyers" agrandis qui annoncent un événement musical comme celui de ton exposition à Forde (Genève).

Sidney Stucki : Pour moi il n'y a pas de différence. Pour l'exposition de Forde, j'ai réalisé un "flyer" qui annonçait un événement (une soirée). Les deux "wall paintings" découlent de la même musicalité graphique.

Dans le projet de Grenoble, il s'agit d'une mise en perspective de la bande sonore avec le "wall painting". Cela se joue au niveau du "beat" comme un lien direct. Il y a une sorte de désynchronisation dans les éléments mis en scène, c'est à dire entre la bande sonore et le wall painting. D'une part cette image comme déchet de la peinture et d'autre part ce "beat"

comme élément constitutif d'une musique électronique.

IM : La forme peinte et l'écriture ne peuvent-ils pas être considérés comme ta marque, ta signature ? Parce qu'on retrouve la forme sur tes disques, sur une édition de tee-shirt et ce terme sur l'affiche que tu as réalisée pour In Vitro.

SS : La tâche est un élément que j'ai beaucoup utilisé dans mon travail aussi bien sur les disques, les tee-shirts que dans mes "wall paintings". Peut-être qu'elle est reliée à moi comme une signature mais je ne l'utilise pas comme telle. Pour "Listening Abstract", j'ai fait une série de soirées sous ce label. Ces soirées étaient spécifiques. C'est plus un label qu'une signature.

IM : Lorsque tu agrandis un flyer dans une salle d'exposition, tu mets au même rang le lieu de l'exposition et l'annonce de la soirée. Par ce biais ne changes-tu pas le rôle de l'espace ?

SS : Des expositions comme celle de Forde, où l'événement annoncé par le "wall painting" a lieu non pas dans l'espace de l'exposition mais à l'extérieur de celui-ci, transforme le statut du lieu en un centre d'informations de soirée avec des

outils de communication basiques (flyers, instruments). Il s'agit plus d'un environnement technologique que d'une exposition. Le lieu de l'exposition est utilisé comme un filtre qui donne une autre résonance à l'événement mais aussi, partiellement à l'exposition elle-même. Le "flyer" n'existe plus indépendamment du lieu.

IM: La notion de graphisme semble, pour toi, être liée à la musique, plus particulièrement aux sons. D'ailleurs, tu emploies un vocabulaire musical pour définir et parler de ton travail.

SS: Dans le numéro spécial de Fuji (magazine édité par Alexandre Bianchini et Forde, contenant des reproductions de "flyers" et un flexidisque paru à l'occasion de l'exposition). J'ai fait des delays : quand tu lis le catalogue, les images reviennent comme des échos. J'ai organisé là une métaphore graphique d'un effet sonore.

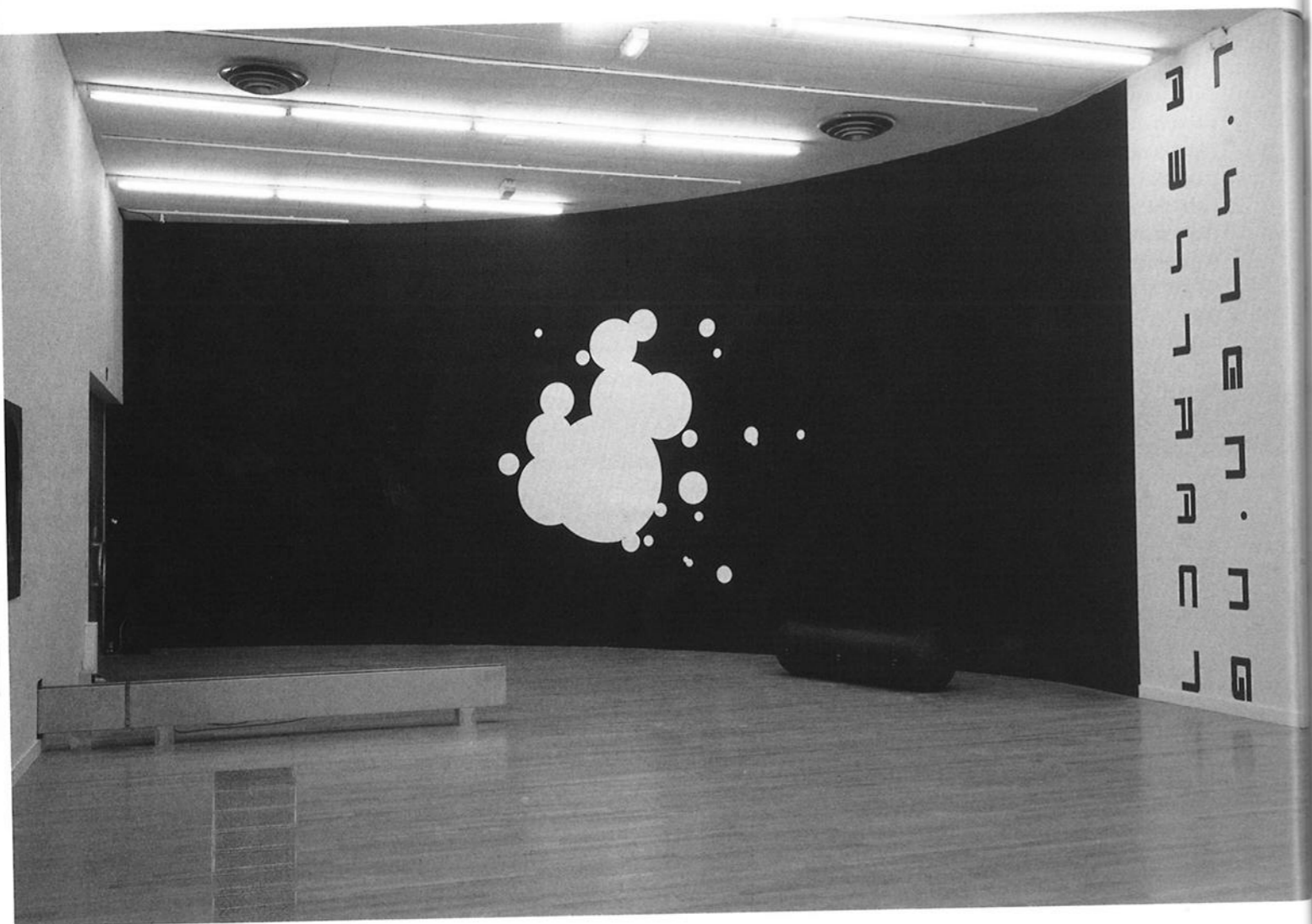
IM: Tu réalises également des performances, où tu joues en direct à des jeux sur ordinateur. Le son est amplifié dans l'es-

pace (bruits de crash, d'explosion...), les spectateurs n'ont que le rapport du son dans l'espace. La durée de la performance est liée au temps d'une partie. Le choix du jeu se fait en fonction du son. Là il n'y a plus aucune intervention graphique de ta part.

SS : C'est plutôt le lien entre le son et l'action du joueur qui reste abstrait pour le spectateur, qui lui ne voit pas l'écran. A ce moment-là mon idée consistait à créer un morceau musical en jouant à un petit jeu de l'espace sur computer.

IM : Le rôle que tu donnes au son dans les expositions est-il différent de celui qu'il occupe dans les soirées ?

SS : Il n'y a pas de différence entre les soirées que j'organise et les pièces sonores. Les soirées impliquent une autre structure qui elle-même comprend un public. Ce sont des sortes de happenings, elles comprennent un public actif qui n'est pas seulement regardeur. Le son que je fabrique dans les expositions est plus proche de celui de mes disques. Il entre réellement en résonance avec les "wall paintings", tout spécialement à Grenoble, puisque la peinture est réalisée sur un mur courbe qui diffuse particulièrement bien le son dans l'espace.



VUE DE L'EXPOSITION : SIDNEY STUCKI, SANS TITRE, 1997

Conversation with Sidney Stucki

Ingrid Martraix: The project being shown at Le Magasin consists of an acoustic installation and a wall painting which includes a shape or stain and the words *Listening Abstract*. The soundtrack has a minimal beat. The stain looks like a remnant of the painting. This work differs from the ones you normally make which are enlarged flyers, announcing a musical event, like the one for your exhibition at Forde in Geneva.

Sidney Stucki: There's no difference for me. For the Forde show, I made a flyer announcing an evening performance. The two wall paintings are the outcome of the same graphic musicality. The Grenoble project meant putting the soundtrack in perspective with the wall painting. It serves as the best beat, like a direct link. There's a sort of de-synchronization in the elements presented, in other words between the soundtrack and the wall painting. On the one hand there is this image as scrap or castoff from the painting and on the other hand, this beat as a component part of electronic music.

IM: Can't the painted shape and the words be considered as your trademark, your signature? Because we find the shape on your records, and on a line of T-shirts and we find these words on the poster you made for In Vitro.

SS: The stain is a feature I've used a lot in my work, on records and T-shirts as well as in my wall paintings. Maybe it's connected to me like a signature but I don't use it like that. For *Listening Abstract*, I put on a series of evening shows under this label. They were specific evening performances. It's more a label than a signature.

IM: When you enlarge a flyer in an exhibition room, you put the exhibition area and the advertisement for the evening in the same class. By doing this, aren't you changing the role of space?

SS: Exhibitions like the Forde show, where the event announced by the wall painting didn't take place in the exhibition space but outside it, turns the status of the place into an information centre with basic communication tools such as flyers and instruments. It's more a technological environment than an exhibition. The exhibition place is used like a filter which gives another resonance to the event; but also, to some extent, to the exhibition itself. The flyer does not exist independently of the place.

IM: For you, the concept of graphic design seems to be linked to music, and more particularly to sound. What's more, you use a musical vocabulary to define and talk about your work.

SS: In the special issue of *Fuji*, a magazine published by Alexandre Bianchini and Forde, which contains reproductions of flyers and a flexidisk brought out for the exhibition, I made some flashbacks. When you read the catalogue, the images come back like echoes. I organized a graphic metaphor of an acoustic effect there.

IM: You also put on performances where you play computer games live. The sound is amplified in space with noises of crashes and explosions. All the onlookers have is the relationship of sound in space. The length of the performance is related to the time it takes to play a game. The choice of the game is based on sound. Here there is no longer any graphic input from you.

SS: It's more the connection between the sound and the action of the player which remains abstract for the viewer who doesn't see the screen. At that time, it was my idea to create a piece of music by playing a little space game on the computer.

IM: Is the role you give to sound in your exhibitions different from the role it has in your evening shows?

SS: There's no difference between the evenings I organize and the sound pieces. The evenings involve another structure which itself includes an audience. They are a bit like happenings. They include an actively participating audience which does not just observe. The sound I make in the exhibitions is closer to that of my records. It has a genuine resonance with the wall paintings, especially at Grenoble, because the painting is made on a curved wall which spreads the sound particularly well in space.

Translated from the French by Simon Pleasance & Fronza Woods

Edited by Roger Knoebber

At *Les Histoires en Formes*, Vibeke Tandberg shows the series titled *Living Together*, consisting of twenty two computer edited colour photographs which represent her in an imaginary life with herself.

At the outset of her work, Tandberg was inspired by a Diane Arbus photograph titled *Identical Twins*, Roselle, New Jersey (U.S.A.), which depicts two identical twin girls, each with a different expression.

When one looks at Vibeke's photographs, one swiftly realises that these are not twins but two Vibeke Tandbergs. She and her double are always together, inseparable, in situations that are familiar to all of us; at home, with the family and on holiday. The pictures resemble those photos one takes in casual moments of leisure, to include in a family album.

To me, the series talks of photography and its natural affinity to reality. This latter is, as it happens, the element which allows it to mislead the viewer. The quality of the photos also determines the truthfulness: If the people are not too made up, if the light is not too perfect and if the composition seems to be made by anyone and everyone, then photography gives the impression of being close to reality. Today though, nobody is taken in any

more by the image, and people try to dissect its rationale. So what is the photographer driving at?

Vibeke Tandberg told me following story in which she explained her concerns about the self portrait. "When Narcissus saw his reflection in the surface of the water, he did not understand at first that it was himself he was looking at. When the truth slowly came to his mind, he was struck by despair and sorrow at the thought that he would never be able to satisfy his desire. When working with *Living Together* I wanted to create a parallel to the self discovery in the myth. The main aspect of the myth and of *Living Together* is the inseparable relationship we have with the image of our selves. In creating a copy of my self I also created an original. Who is genuine, Narcissus or his image?

Living with oneself could mean eternal happiness in a narcissistic sense, but it could also mean just a plain life without any great events because fulfilled desire is no longer desire but something else. *Living Together* is about something else as I believe Narcissus would have been truly disappointed if his desire had been fulfilled."

Mari Linnman

Vibeke Tandberg présente l'intégralité d'une série intitulée *Living Together*. Celle-ci est composée de vingt-deux photographies couleurs, manipulées sur ordinateur, mettant en scène l'artiste dans une vie fictive avec elle-même.

Vibeke Tandberg se serait, à l'origine de ce travail, inspirée d'une image de Diane Arbus, *Identical twins, Roselle, N.J.*, montrant deux petites jumelles physiquement identiques, mais avec des expressions différentes.

Face à la série *Living Together*, on se rend vite compte qu'il ne s'agit pas ici de jumelles mais de deux Vibeke Tandberg. Elle et son double sont toujours ensemble, inséparables, dans des situations qui nous sont à tous familières ; à la maison, avec la famille, en vacances, au café. Les images ressemblent à ces photos que l'on prend aux moments de loisirs, pour composer un album de famille.

La série parle de la photographie et de son naturel rapprochement au réel, celui-ci étant l'élément qui lui permet de mentir. La qualité des images peut aussi rajouter en vérocité; si les gens ont l'air commun, si la lumière n'est pas trop étudiée, et surtout, si la composition semble être faite par tout à chacun, alors la photographie donne l'impression d'être proche de la réalité.

Mais aujourd'hui, plus personne n'est dupe devant l'image, et l'on cherche toujours à décortiquer ses raisons d'être. Alors où veut en venir l'auteur? Vibeke Tandberg nous donne son point de vue sur les autoportraits : "Lorsque Narcisse aperçut son reflet dans l'eau, il ne réalisa pas tout de suite qu'il s'agissait de lui. Quand il comprit enfin la vérité, il fut pris de douleur et de désespoir à l'idée qu'il ne satisferait jamais son désir". Pour *Living Together*, je voulais faire un parallèle avec la découverte de soi dans le mythe. Ce qui est important c'est la relation entre soi et sa propre image. En créant un double de moi-même, j'ai créé également un original. Quel est le bon, Narcisse ou son reflet ?

Vivre seul pourrait signifier le bonheur éternel pour un Narcisse, mais ce pourrait être aussi une vie simple, sans qu'il ne s'y passe jamais rien, parce qu'un désir assouvi n'en est plus un. *Living together* est quelque chose d'autre, car je pense que Narcisse aurait été déçu si son désir avait été satisfait."

Mari Linnman

VIBEKE TANDBERG



VIBEKE TANDBERG, *LIVING TOGETHER*, 1996

Alessandra Tesi concentre son attention sur des espaces anonymes comme les salles d'attente, les lieux de passage ou les chambres banales d'hôtel. Elle les parcourt en s'en appropriant la couleur, les détails. Il en résulte des images comme sous-vidé, dotées d'un caractère de vérité autonome, concrète et presque tangible. Une réalité nouvelle prend forme, inconnue, qui nous attire et nous repousse en même temps, et dans laquelle tout semble possible.

Les cinq photographies présentées au Magasin sont caractérisées par la présence insistante du rouge des environnements photographiés, d'une telle intensité que la couleur semble se concentrer d'elle-même dans l'objectif.

L'œil de Tesi, tel un aimant, capte l'énergie magnétique, parfois étrangement sensuelle, presque morbide, qui émane des choses. Les distances de sécurité que nous prenons normalement avec les objets paraissent annulées. Et tout à coup ils deviennent menaçants, refusant leur état de soumission à l'homme, conduisant à un assaut qui est presque physique.

Leur violence cachée découle d'une dégradation douloureuse, des traces de ceux qui sont passés : ces objets sont

contaminés par leur vie, ils ont absorbé leur intimité comme si une étrange osmose avait aboli les limites entre les genres et entre les individualités, entre les hommes et les choses.

Gabi Scardi

Je crois qu'il y a un lien mystérieux et indissociable entre les actions d'une personne et le lieu qui l'entoure. Une relation gluante, involontaire et inévitable. Le corps et la peau ont aussi leur façon de voir, de former leurs points de repère et leur propre mémoire tactile.

Les lieux provisoires, ces endroits intermédiaires où l'on croit de ne pas rester, ont l'ambition de paraître, de pouvoir se camoufler sous une impression d'intimité propre. De là, cette obsession d'en nettoyer la surface, de la rendre brillante et rassurante pour le regard et le corps qui doivent s'y emboîter.

Il y a des moments liés à une perception médicale des endroits. Dans les espaces clos, carrelés, facilement nettoyables, on peut penser les actions les plus extrêmes. Ces lieux doivent être faussement stérilisés et donner une apparence. Les imperfections parfois échappent à ce souci de

contrôle et les défauts piquent un entourage camouflé et caramélisé, trop gentil.

Peut-être l'extérieur contient déjà nos actions et nous pousse à les accomplir, alors même que l'on croit pouvoir tout maîtriser et rester toujours bien droit en face des choses. Je m'intéresse à une perception qui se décolle du sens et perds confiance dans l'habituelle vision de l'espace.

La lumière claustrophobique du clos fait stagner et épaissir les intérieurs, comme une injection de levure qui gonfle et raccourcit les distances. Dans les espaces fermés, les choses se saturent, s'engloutissent dans leur même épaisseur et s'effondrent sur cette couleur parfois hallucinée qui existe vraiment.

Quand j'emploie la photographie, je n'utilise aucune manipulation technique, aucun filtre coloré ; c'est comme un prélèvement d'une réalité mise en scène par quelqu'un. Dans les hôtels, il y a souvent le désir d'avoir le contrôle sur une perception de l'espace, là où la jolie couleur cherche à dissimuler l'imperfection alors que l'instinct du regard est d'amputer les choses, insoucieux d'une fausse totalité. J'ai un marge d'attraction et de répulsion envers l'erreur. C'est

comme si le cerveau savait déjà où se trouve l'imperfection quand les yeux se collent dessus, comme si l'esprit avait ses propres tics.

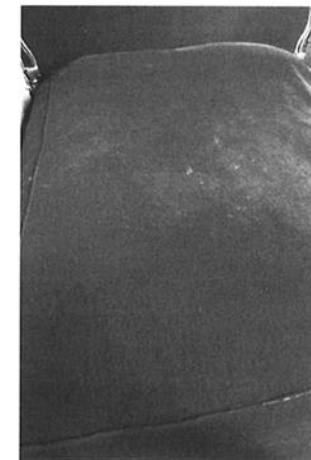
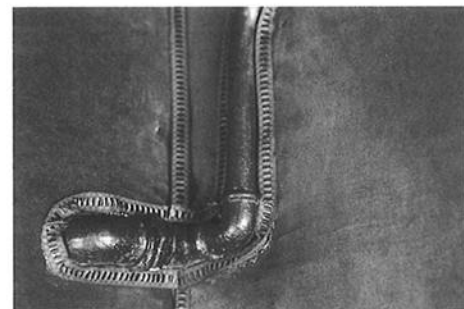
Pour l'instant, je suis trop claustrophobique pour ajouter des formes tridimensionnelles à l'espace et pour prendre de la place avec mon travail ; mon besoin physique de laque transparente est au sujet d'un possible danger du trop plein. Ecrasées sous des couches brillantes, les choses sont comme un morceau de plastique, plus facilement lavable. Ainsi mes dernières photographies sont plastifiées des deux côtés et j'emploie du vernis à ongles rouge foncé pour mes dessins, une couleur sang isolée sous une patine artificielle. Je conçois aussi des vidéos qui vont être projetées sur des murs où j'ai étalé auparavant plusieurs couches de vernis transparent, luisant, presque humide, de façon que l'image soit une ombre tactile et gelée... C'est à propos d'une idée d'hygiène mentale, une impossible propreté qui veut faire du vide.

Alessandra Tesi

Traduit de l'italien par Sylvie Coyaud

ALESSANDRA TESI

ALESSANDRA TESI, Rosso 1-5, 1996



Alessandra Tesi focuses on anonymous spaces like waiting rooms, places of transit or banal hotel rooms. While moving through them, she appropriates their colour, their details. The resulting pictures appear to be held in a vacuum, typified by their own material, nearly tangible truth. A new reality takes shape, still unknown, which feels both attractive and repulsive, and where anything may happen.

The five photographs exhibited in *Magasin (Rosso)* are characterized by the insistent presence in each frame of the colour red, so intense that it appears to have concentrated by itself in the lens.

Tesi's gaze, like a magnet, captures the strangely sensuous and quasi morbid energy given off by objects. The safety distance we usually maintain with things seems to disappear and they suddenly become threatening, they refuse to submit to man and this leads to a near physical assault.

The hidden violence of things comes from a painful decay, from the tracks of past lives, they are contaminated by their existence, soaking their intimacy as if a strange osmosis had abolished the boundaries between species and between individualities, between men and things.

Gabi Scardi

I believe there is a mysterious and unseverable bond between a person's actions and where these take place. A gluing relation, unintentional and unavoidable. The body and the skin have their own way of seeing and of finding their clues, and their own memories of touch.

Those provisional places, located in-between and where no one thinks of remaining, aspire to appearance, to masquerade under an impression of tidy intimacy. Therefrom comes the compulsion to clean the surface, to polish it to reassure the gaze and the body to be embedded in it.

Some moments are related to a medical perception of places. In closed, tiled, easy to clean spaces, one can think about the most extreme gestures. Those places must be falsely sterilised and put on a show. Imperfections sometimes escape such controlling drive and the blemishes punctuate a disguised environment, sugar-coated and too nice.

Maybe the outside already contains our actions and drives us to perform them even when we believe we can master every event and stand up to anything. I'm interested in a perception which peels away from the meaning, and no longer trusts the usual vision of space.

The claustrophobic light of the enclosure makes interiors thicker and stagnant, like an injection of yeast leavening and conflating distances. In closed spaces, things get saturated,

they sink into their own thickness and collapse on this sometimes hallucinated colour which really exists.

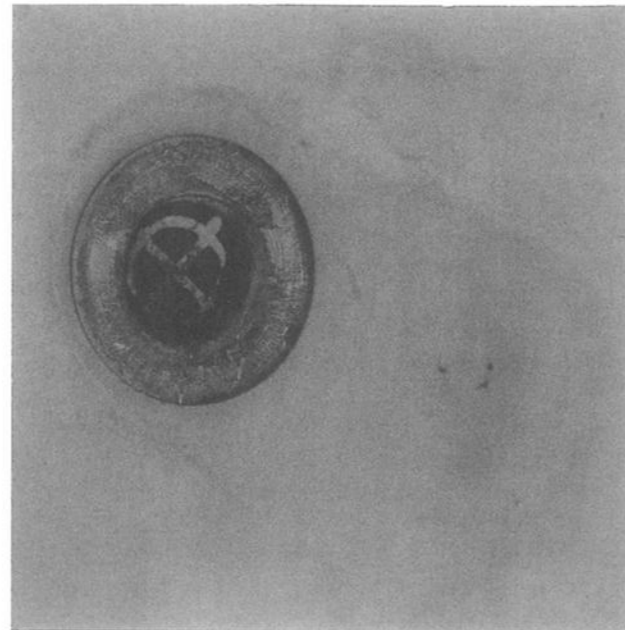
When I make photographs, I use no technical manipulation, no coloured filter; it's like taking a sample of a reality staged by someone else. In hotels, one often wants to control the perception of space; in those rooms a nice colour usually tries to mask imperfections, but the gaze doesn't care for a fallacious totality and instinctively tries to mutilate things. I have an attraction and repulsion margin for error. As if the brain already knew where imperfection is when the eyes attach to it, as if the mind had its own tics.

I am too claustrophobic now to add tri-dimensional shapes to space, to expand my work into space. My physical need for transparent varnish concerns the possible danger of a trop plein. Crushed under brilliant layers, things are packaged with plastic film, so to say, easier to clean. Therefore my latest photographs are plastic-coated on both sides, and I use dark red nail varnish for my drawings, blood-coloured, insulated under an artificial patina. I also conceive videos which will be projected on walls where I previously put several layers of transparent varnish, gleaming, nearly "wet", to obtain a textured and frozen shadow... It has to do with an idea of mental hygiene, with an unreachable cleanliness bordering on vacuum.

Alessandra Tesi

Translated from the Italian by Sylvie Coyaud

ALESSANDRA TESI, *SMALTO R2*, 1996



Conversation avec John Tremblay

Ingrid Martraix : Dans ton travail, il y a deux séries de peintures : les cibles noir et blanc et les peintures colorées avec des ovales sérigraphiés.

Au premier abord, on pourrait croire que ces toiles sont de l'Op Art, avec une touche Pop Art pour la série des ovales en raison des couleurs que tu utilises (argent, orange, vert, rouge, etc.)

John Tremblay : L'Op Art entretient d'étranges rapports de parenté et de rivalité avec la science. Je ne fais pas de l'Op Art, Bridget Riley s'y est déjà brillamment illustrée. Il suffit de considérer *Current* de 1964 ou *Phantom* (1966) de Peter Sedgley pour comprendre où Philip Taffe et Ross Bleckner ont puisé leur inspiration. Dans les années 80, ils interprètent correctement ce mouvement en lui donnant une tournure personnelle. On l'a ressuscité récemment. Les artistes en font un usage de plus en plus personnel. La présence de l'Op Art est décelable dans l'oeuvre de toute une série d'artistes. Je pense à Mike Scott, à Steve di Benedetto à ses débuts ou aux premières

JOHN TREMBLAY

sérigraphies de Christopher Wool. Je préfère les toiles qui empruntent à l'Op Art autre chose que son simple côté optique. L'art répétitif et le pattern painting sont très proches de l'Op Art et méritent en l'occurrence notre attention. L'oeuvre de Kusuma et, plus récemment, celle d'Ellen Gallagher méritent le détour. Il suffit d'élargir à peine la définition pour pouvoir prendre Donald Judd en considération. Donald Judd va jusqu'à dire qu'il est le seul artiste qui produit des effets optiques (1). J'incline à considérer comme de l'Op Art les toiles où Olivier Mosset peint un seul cercle noir sur une toile blanche (il en a fait des dizaines). Elles sont très optiques, mais il se peut que leur effet ne se révèle qu'au bout de cinq ans au lieu de cinq secondes.

IM : Les titres de certaines de tes œuvres sont empruntés à la culture populaire américaine, notamment avec des références au cinéma et à la mode (Gucci, Nike). Quel rôle tes titres jouent-ils exactement ?

JT : Donner un titre à une œuvre, c'est l'expliquer en un mot, la nommer, la distinguer de ses semblables, mais c'est aussi la rattacher à d'autres œuvres produites au même moment. J'ai emprunté certains titres à la culture de masse. Le monde économique est un système féodal en soi ; chaque société,

avec son logo et ses armoiries, ressemble à une famille - à une famille royale. "Most corporations are a royal pain in the ass". Ce sont elles que visent les titres de mes récentes peintures-cibles. J'ai fait une peinture-cible circulaire, que j'ai ensuite sciée en deux pour donner à chaque moitié un titre différent. L'une s'intitule *M.C.I.*, l'autre *ATT.* Il n'y a pas vraiment de différence, puisque nous sommes en plein capitalisme : il doit seulement y avoir l'illusion d'un choix. Il ne faut pas oublier que j'ai grandi à une époque où les gens qui "relevaient le défi de Pepsi" étaient plus nombreux que ceux qui votaient lors des élections.

IM : Dans tes nouvelles peintures (présentées dans ton exposition personnelle à la galerie Jousse-Seguin à Paris et dans le projet réalisé avec la galerie Art & Public pour la foire de Bâle), tu sembles prendre une nouvelle direction.

Les cibles sont proches des bandes dessinées, les ovales sont moins colorés et dans les deux séries le blanc devient une couleur dominante. Es-tu à la recherche d'une approche plus minimaliste ? Peut-on parler de prémices d'une nouvelle approche dans ton travail ?

JT : J'aime bien la remarque que tu viens de faire. On considère souvent le blanc comme une absence de couleur et c'est le point de vue que j'ai adopté pour ces cibles. Ce sont des blancs, des vides, des endroits dénués de centre. Un bord ou un contour délimite un objet et en souligne le caractère. Mais le blanc peut aussi être une couleur. En plaçant deux différents types de blanc côte à côte, on obtient une couleur. C'est une idée très picturale que j'ai utilisée dans *Eating Doughnuts with Buddha* que tu as vu à Bâle sur le stand de la galerie Jousse-Seguin. J'ai emprunté ce titre à Eboman, qui fait de la musique électronique. Les couleurs rappellent le logo de Dunkin' Doughnuts.

IM : Je ne connais qu'un film. On voit les jambes d'une femme qui marche sur une toile argent comme sur un podium de défilé et qui la perce avec ses haut-talons. Cette œuvre, comme toutes les autres, contient une référence à l'histoire de l'art. Je pense en l'occurrence aux *Concetto Spaziale* de Lucio Fontana. Peut-on dire que ce film est un hommage à Fontana ?

JT : Je n'aimais pas Fontana avant de faire cette toile et ce film. Je l'ai fait pour essayer de le comprendre et pour l'agacer. J'avais d'abord pensé vendre ce film au magazine *In Step*

(bulletin d'informations des fétichistes du pied californiens) mais en fait il sera montré au Magasin de Grenoble ! Il faudrait vraiment montrer le film et la toile ensemble. Bref, je suis devenu un grand admirateur de Fontana.

IM : Avec *Synth Pop*, tu entres dans la troisième dimension et tu transposes le motif ovale de tes peintures à la sculpture.

JT : Le monument *Synth Pop* est un hommage à l'architecture et à la musique pop synthétique. C'est un gratte-ciel sonore. 99% des bâtiments dessinés par des architectes ne voient jamais le jour, demeurent à l'état de plans (ce n'est sans doute pas une mauvaise chose, on ne peut rien y faire, ces symphonies ne sont simplement jamais jouées). Je considère le monument *Synth Pop* non seulement comme une sculpture, mais aussi comme une maquette d'un bâtiment que j'espère construire un jour. Il s'agira d'un immeuble de douze étages dénué de toute fonctionnalité, transparent, hermétiquement fermé, inaccessible. J'aimerais créer un endroit où il ne passe rien, ou seul un regard ait lieu.

1 Cyril Barret, *An Introduction to optical Art*, 1971, p.146.

Traduit de l'anglais par Thierry Dubois

JOHN TREMBLAY, *SANS TITRE*, 1993



Conversation with John Tremblay

Ingrid Martraix: In your work, there are two series of paintings, the black and white "targets" and the "colour paintings with oval".

At first sight, you may think that these paintings are Op Art, with a Pop art touch in the oval series due to the colours you use in them: silver, green, orange and red.

John Tremblay: Op Art has a weird sibling rivalry with science. I don't make Op Art. It has already been done brilliantly by Bridget Riley. Look at *Current* from 1964 or Peter Sedgley's *Phantom* (1966), you will see where Philip Taffe and Ross Bleckner picked it up. In the 1980's they interpreted this movement well; they gave it their own personal spin. It has been warmed up now, each artists use of it is more personal. Op Art's presence reverberates with a number of artist's work. Look at Mike Scott, early Steve di Benedetto or the early silk screen work of Christopher Wool. I prefer paintings which borrow from Op Art but more than just 'Op'. Closely related to Op Art and well worth considering in this case is repetition art including pattern & decoration. Kusama's work is great to look at as is the more recent work of Ellen Gallagher. If you widen the definitions a bit, you can bring Donald Judd into the conversation. Don Judd goes so far to say that he is the only artist who has done anything with optical effects¹. I like to think of Olivier Mosset's circle paintings as Op Art. He made dozens of single black circles on white canvas. They are very optical, only their effect may take five years instead of five seconds.

IM: Some of your titles belong to American Pop Culture, prominently with references taken from cinema and fashion such as Nike, Gucci. What part do your titles play exactly ?

JT: To title a work is to explain it in one word, to name it, and to distinguish it from its kin, while also giving it a kinship to other works produced at that time. Some titles have been borrowed from consumer culture. Since corporate world is its own fental system, each corporation is like a family with its logo as its crest, a royal family. Most corporations are a royal pain in the ass. I am critical of them with the titles of these recent target paintings. I made a round target painting and cut it in half giving each half a different title. One was *M.C.I.*, the other *A-T-T*. There is really no difference because this is capitalism; there must be an illusion of choice. You've got to remember I was growing up at a time when more people "took the Pepsi challenge" than went to vote in political elections.

IM: In your new paintings presented in your solo show at Jousse Seguin Gallery and the special project occasion at the Basel Art Fair with Art & Public Gallery, you seem to shift toward a new direction. The "targets" are closer to comic-strips, "oval" have less colours and in both series white has become a dominant colour.

Are you looking for a more "minimalist" approach ? Can you tell me about the premise of your new works ?

JT: I like your observation here. White is often regarded as non-colour or blank which is how I used it in these target. "Blanks": a place with no center, just an edge or outline defining an object, exaggerating its objecthood. White can also be colour. By placing two different whites next to each other you have colour. It's a very painterly idea which I used in the painting *Eating doughnuts with Buddha* which you saw in Basel at the Jousse Seguin stand. By the way that particular title was borrowed from Eboman, an electronic musician. The colours are reminiscent of the Dunkin' Doughnuts logo.

IM: I know just one film of you. There is a woman, her legs; She is wearing high-heel shoes. She is walking on a silver canvas, as on a catwalk, and piercing it. As in all your works, there is a reference to art history. In this case I think of the *Concetto Spaziale* by Lucio Fontana. Can you say that this film is a tribute to him ?

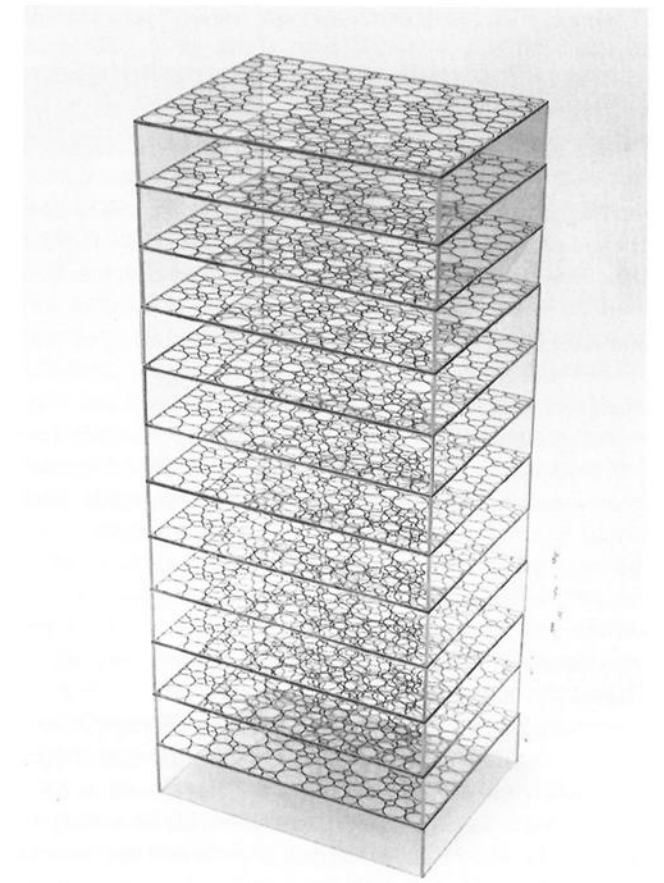
JT: I never liked Fontana until I made this painting and this film. I made it in order to understand him and piss him off. I've thought of selling the film to *In Step* magazine (a foot-fetishist news letter in California) but instead it is shown in the MAGASIN in Grenoble ! Really the film should be shown with the painting. Anyway, now I am a huge Fontana fan.

IM: With *Synth-pop*, you step into the third dimension when you transfer the "oval" motif of your painting to sculpture.

JT: *Synth-Pop* monument is an homage to architecture and synth-pop music. It's a sonic skyscraper. Ninety nine point nine percent of all architecture goes unbuilt, it remains on paper. This is probably a good thing but that's the nature of it, those symphonies just don't get played. I like to think of *Synth-Pop* monument as a sculpture as well as an architectural model which I hope some day to build. It will be a totally non-functional, transparent, sealed, unenterable twelve-story building. I want to create a place where nothing happens except visual flow.

(1) *An introduction to Optical Art* by Cyril Barret, 1971, p.146

JOHN TREMBLAY, *SYNTH-POP*, 1995



Le travail de Cesare Viel est la déclaration d'un tracé existentiel individuel mais auquel nous nous identifions facilement : dans son œuvre le processus artistique est reconnaissable uniquement grâce à l'identité du lieu (musée, galerie) où le travail est présenté, la vie et l'art arrivent à s'effleurer et l'émotivité passe de l'une à l'autre jusqu'à un point où il est difficile de les distinguer. Son expression artistique et sa vie partagent la même réalité.

Cesare Viel veut se présenter sans les entraves des conventions, avec la disponibilité de quelqu'un qui ne connaît plus la gêne dans ses contacts avec autrui, qui ne se laisse plus emprisonner par la stratification des définitions. Son rapport à autrui est direct, limpide, fait d'une émotion enveloppante, intense mais dépourvue de naïveté. Cette spontanéité n'est pas quelque chose de donné, elle n'a rien d'ingénu ou d'escompté, il s'agit plutôt d'une conquête, du résultat d'un processus de réduction. Viel raconte des expériences quotidiennes et des voyages intérieurs, des relations personnelles, intimes, et des rencontres de hasard. Son langage a la légèreté et la souplesse d'une pensée qui passe, d'une séquence mentale qui s'interrompt, repart, se brise et

CESARE VIEL

repré- prend par association d'idées, en s'appropriant même des contradictions du discours.

Dans *Une Chambre à Soi*, la voix et les images projetées sur deux parois se superposent dans un décor simplifié et sur une table basse se trouvent des feuillets manuscrits et des images photocopiées. Pensées et scénarios quotidiens s'éparpillent librement, sans aucune limite temporelle - la mémoire, aujourd'hui, demain - ni linguistique : français, italien, anglais, ou une langue inventée, celle des chansons improvisées, la plus vraie, la plus libre, intime, aimante; une langue sans contraintes ni échafaudages ni modèles, mais qui n'en est pas moins communicative. Le dehors et le dedans se mêlent continuellement, toujours liés par le même ressentir, émotif dans un balancement continu entre microcosme et macrocosme. "entre anonymat quotidien et expressivité subjective".

Cesare m'a raconté combien a été forte l'expérience de l'enregistrement de la version française d'*Une Chambre à Soi*, un travail d'une émotion aussi intense que lors de la première version. Cette émotion qui se répète fait en sorte que le lieu d'exposition est un espace aussi vivant que le lieu existentiel.

Dans les photographies de *Provare* Cesare se penche ironi-

quement sur lui-même, mais en cherchant encore une fois la relation subtile et émotive entre sa propre subjectivité et celle du spectateur. "Tout ceci pour - dit Cesare - à chaque fois, raconter quelque chose de toi et du monde extérieur qui te contient et te décrit. En ce sens, je crois profondément que ma pratique artistique constitue au fur et à mesure *une seconde peau de la réalité*. A chaque fois, en effet, il s'agit de faire coïncider une émotion existentielle et une émotion artistique. Travailler à la fois sur l'identité et la réalité, le long de ce double rail : construction et dispersion de l'identité, et en même temps narration et description."

Gabi Scardi

Traduit de l'italien par Sylvie Coyaud

Une chambre à soi

Enregistrement sur audiocassette, 30 min., 1997

(Chanson improvisée)

I try to imagine mental images in a real background. My house is here, I'm here in my house, the house is here with me and I'm here in it, inside it. I'm here inside it. This house, this life, this room.

A few days ago in this same room, in the evening, I met an old friend of old times. We ate together, and we talked and talked together, there in the cigarette-smoke, inside the smoke of the cigarettes, and inside the alcohol we drank. We drank without stopping, and we talked of love too, his love affairs and mine, and I nodded, smoked and drank and heard clearly what he said, and he sensed clearly that I'd heard. And, above us there was our sensing-each-other which floated like a cloud of smoke. We drank and smoked until three or four in the morning. Then, we said goodbye and the day after - very late the day after - I woke up with a hangover from the vodka. I felt a weight on my stomach, a heaviness, but it was a pleasant feeling. It's good to remember that very late evening in the house, going on late into the night, a late night meeting in that house. Mental images in a real background.

Love in a house, the fear of love in a house, the fear of losing that love in a house. Thoughts that wander through the house, room by room never stopping, and you trying to follow them from the bedroom to the kitchen and so on, and then trying again, always trying. Wandering in the head of the house and trying, always trying, to find something that escapes you, that's not there.

(Chanson improvisée)

C'est comme se perdre dans un soi-même vu de dehors. Je brûle dans un combustible précaire, dans une zone d'accès sans domicile fixe. Et les images que je vois passer devant moi et tout autour et sur tous les côtés sans cesse, sans pouvoir les fixer une seule fois, glissent loin. Arrête-toi. Ne t-en vas pas. J'ai peur de te perdre. J'ai peur de mourir. J'ai peur. Ne t-en vas pas. Cette terre, ce sol, cette chaise, cette table, cette tête, ils sont tous dans moi et moi je suis parti, je suis encore parti, mais je ne suis pas encore dehors, je suis parti, je suis à la recherche, je suis à toi. J'ai chanté plusieurs fois, j'ai dansé, je me suis amusé, et ma maison est là et moi je suis dans la maison. Je suis le locataire du 3ème étage qui habite au-dessus, je suis la fenêtre qui essaie de le contrôler, je suis la force de son aventure.

Je veux raconter. Je veux raconter beaucoup d'histoires. Il y en a une, une autre, puis une autre encore. Il y a la peur de se perdre e celle de ne pas se laisser aller. Il y a l'envie de ne pas sortir. J'étais en train d'entrer pendant que je sortais, mais je n'étais pas encore dedans.

Dehors il y a du vent, du vent fort, il doit faire très froid, mais là il fait chaud, on est bien, on est protégé.

Je suis un casanier sans maison, un S.D.F. S.D.F.

J'étais en train de sortir pendent que j'entrais, mais je n'étais pas encore là. Je veux voir plusieurs choses, je veux continuer à voir le plus de choses possible. Je veux rencontrer énormément de gens, de toutes sortes et en tout genre. Toutes les odeurs de toutes les espèces humaines. Je raconte moi-même dans un espace qui n'a pas de parois, mais qui est un espace, malgré tout.

(Chanson improvisée)

I try to turn a light on areas. But then I had to go and had to run away again because I couldn't manage it, because for me it was impossible, unbearable. In fact, after a while you can't bear it. You have to change, go away again. I'm someone who accepts his own breathing. Let's not joke about it please! Let's not joke! Sometimes you lose your balance, your usual calm.

A black felt-tip pen to write with, and some paper, lots of it. A house of paper! Coloured paper! Don't hate me. Think of me.

Sono qui seduto e vedo un sacco di cose che mi passano

accanto, ma non riesco a fermarle. Sono come tante mosche. Sciami di mosche che volano intorno al naso e gettano immagini ovunque, in tutte le direzioni. Come quando una volta mi ero chiuso in casa e ho sentito degli spari in tutte le direzioni possibili. Allora mi sono rannicchiato ancora di più e ho scoperto quello che non dovevo. ANCORA E SEMPRE! STRONZO! CHIARO? Io penso continuamente a persone che passano. Questa è la mia ossessione. Vedo scorrere davanti a me la gomma nera, mobile, altrimenti detta scorrimano, piatta, lunga, reversibile, e delle mani sopra che galleggiano.

I'm here in this space, as always happens. I'm trying, though, to come out, rather: I'm already outside. I feel that I am on a wooden ladder rotted by the sun. In front of me there are roads, cars, a beach, yes, a beach full of light, yes. There's a table I'm sitting at, a chair and a floor.

Je me promène à la recherche de quelque chose à boire, finalement je vois un café. Je parle avec quelqu'un qui me demande où est une rue, Via Pallavicino. Je lui réponds après quelques instants, après quelques instants, parce que d'avance je cherche à imaginer visuellement cette rue, mais, je regrette, je lui dis, je ne sais pas, je suis de passage. Ensuite c'est moi qui demande au barman où est une rue tout près d'ici, mais je ne me rappelle pas si c'est à droite ou à gauche. Le barman ne connaît pas le coin, il dit qu'il n'y vient que pour travailler. Ah, je dis en soufflant la fumée. Lui il continue: Je gare ma voiture devant le café au matin, je reste là toute la journée et au soir je reprends ma voiture pour rentrer chez moi, au côté opposé de la ville. Ah je réponds et je souris. Ensuite il me montre l'étagère près du téléphone où on peut consulter le répertoire des rues de la ville avec tous les détails. Ah les détails! je pense. Mais ce n'est pas la même chose que recevoir une indication de la part d'une personne. C'est bien de recevoir des indications de la part d'une personne. On instaure un bref rapport, ce qui suffit, et puis on s'en va, content.

(Chanson improvisée)

Une amie qui a cessé de fumer m'a dit que l'on ne fume pas pour le plaisir de fumer, car ce sont toutes des histoires. En réalité on fume pour d'autres raisons. Je ne sais pas, je pense, peut être. D'ailleurs en ce moment-même je suis certainement en train de fumer, s'il est vrai qu'il y a une cigarette allumée.

(Chanson improvisée)

I mix up the papers. I decide to throw them all in the air! For example, I still don't know what meaning singing has for me. I've always had to take a long, long time to understand something. Sometimes I ask myself if I'm stupid. But I believe you've got to live in order to sing and then sing as

you manage to live, without always looking for a meaning. In all possible meanings, always outside myself. I don't really know where these speeches begin, but they go out, come back, sting, play jokes, and then escape.

T'es-tu jamais demandé pourquoi tu dors mieux sur un grand lit? T'es-tu jamais demandé pourquoi tu aimes les fromages français? T'es-tu jamais demandé pourquoi tu n'a pas passé le permis de conduire? T'es-tu jamais demandé pourquoi tout ça? Pourquoi, par exemple, tu as cette voix? De quelle façon as-tu cette voix? Pourquoi tu ne fais pas normalement du sport? Pourquoi tu aimes les gares? Pourquoi tu n'aimes pas les grandes vacances?

E per quale motivo ti piace stare comunque dentro la folla quando una metropoli si spalanca davanti a te come un ventaglio?

(Chanson improvisée)

La fumée des pétards me donne la paranoïa. Je me souviens, je me souviens, je me souviens... je me souviens une fois j'étais sur un rocher, c'était septembre, et nous avions fumé tous ensemble sur le rocher. Je voyais les étoiles brillantes sur ma tête qui brillaient et brillaient très fort, et je pouvais lier les constellations entre elles toutes ensemble. Elles formaient leurs silhouettes gigantesques, la Grande Ourse, le Sagittaire, la Voie Lactée, l'immense trapèze, la lune toute ronde à l'intérieur et à l'extérieur, à l'extérieur et à l'intérieur, dedans et dehors la lune, la lune toute en dehors... puis j'ai eu la paranoïa et j'ai pensé, ici quelqu'un veut me tuer. Je n'arrivais pas à m'en aller. Depuis lors, j'ai compris que je dois fumer avec attention. Cela dépend de ce qu'il y a autour de toi et de ton état d'âme, on m'a dit. Ah, j'ai pensé, c'est vrai, c'est comme ça!

(Chanson improvisée)

Sometimes I feel I'm a dead weight or I feel unusually nervous. So I go out and walk the streets. Then, I notice I can become intollerant. Everything seems disgusting, repellent, and I walk even more quickly, but I try not to close my eyes or I'll fall. And I'm attentive. Too much perhaps! Like an animal in the jungle who walks on the branches, having lost contact with the earth.

Ensuite je regarde les fils des trams et j'entends ce zzz qu'ils font, une décharge électrique de temps en temps... zzz et puis stop, et puis encore zzz... zzz... zzz... J'aime timbrer le ticket quand la machine fait stomp! et elle imprime la date et l'heure, et puis tu mets ton ticket en poche content de pouvoir le mettre sous le nez du contrôleur s'il monte en dehors d'un arrêt. Les contrôleurs sont terribles. Quel métier moche! Ce sont des espions. Ils me rappellent ces enfants méchants que je trouvais toujours au jardin d'enfants, ces morveux stupidement sadiques, tandis que le vrai sadisme est bien autre

chose! Bien autre chose vraiment! Le sadisme des contrôleurs d'autobus est seulement une revanche, une revanche médiocre existentielle et des employés. Et mon sadisme qui lui met le ticket sous le nez est, au contraire, bien autre chose. Tout un autre souffle! Tout un autre niveau! Certainement. Certainement.

(Chanson improvisée)

Rigth then, let's see, where was I? Well, I've always remained here.

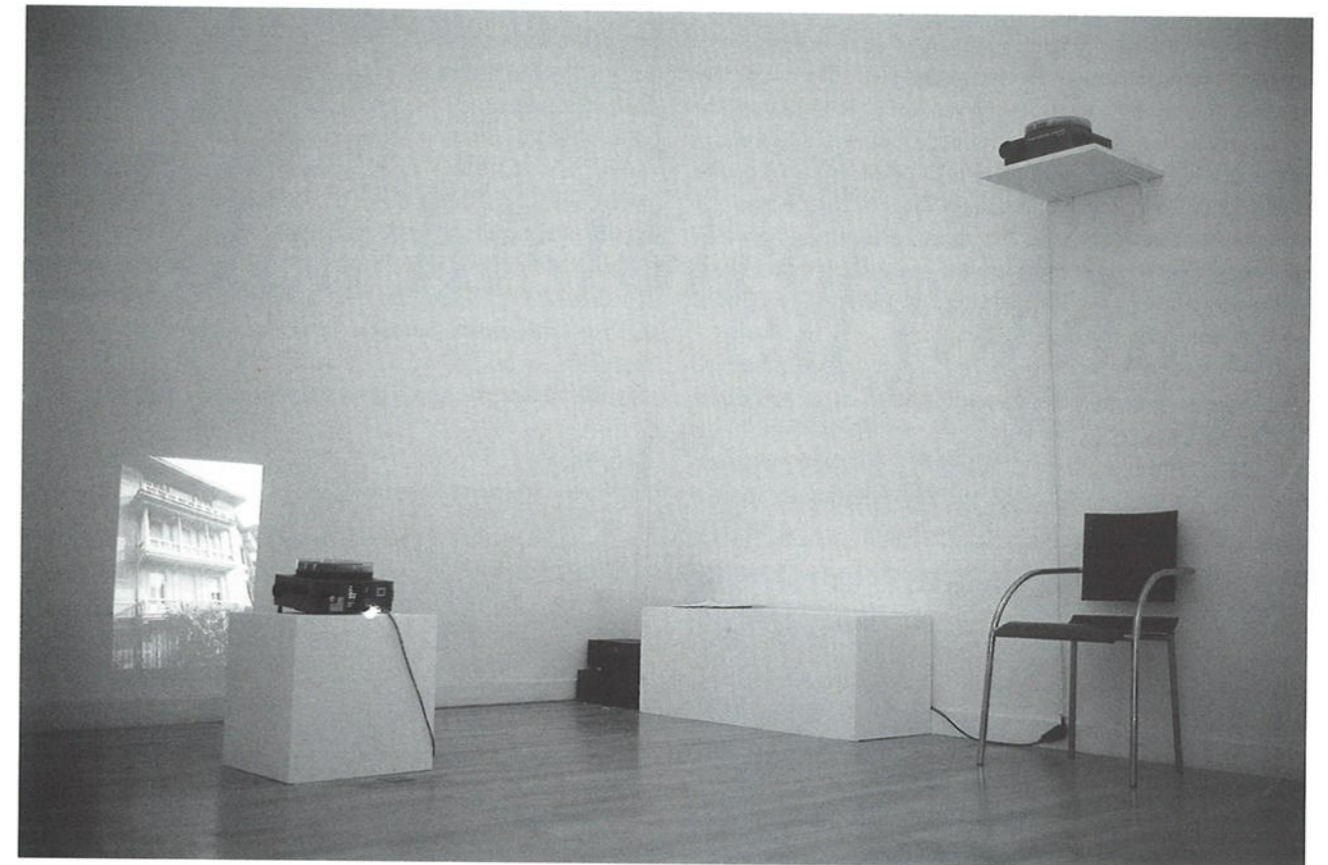
Tu vorresti farmi credere che sono rimasto qui, mais je suis le locataire... et le locataire se jette par la fenêtre. Oui, par la fenêtre. D'ailleurs le locataire habitait au troisième étage, moi je suis au moins au sixième étage, et si je voulais me jeter par la fenêtre, je ferais sans doute en vol incroyable! Incroyable! Un vol plus que experimental! Un vol fou!

Quand j'étais enfant j'aurais bien aimé être une mouette, m'envoler de chez moi... ah, quelle chose extraordinaire!

(Chanson improvisée)

Che cosa so dunque di tutto questo? Ancora una parola, due parole. Riesco anche a vedere quello che non avevo ancora visto. Ma non è del tutto chiaro davanti a me. Mi metto addosso pezzi esterni, anonimi e affollati. It's all a mess of things, perhaps... a staircase, a house, a sound, a fly, a train...

Cesare Viel



CESARE VIEL, *UNE CHAMBRE À SOI*, 1997

The work of Cesare Viel is the statement of an existential and individual path, but one can easily identify with it: the artistic process can only be deduced from the identity of the location (museum, gallery) where the works are exhibited, life and art come to brush against each other, and emotionality shuttles to and fro between them until they are become hard to tell apart. His artistic expression and his life share the same reality.

Cesare Viel wants to come out unfettered by social conventions, with the disponibility of someone who know no unease in his contacts with other people, no prisoner of stratification of definitions. His relation to the others is direct, clear, made of an embracing emotion, intense but devoid of naivete. Such spontaneity is not already given, it is not simple minded, or to be taken for granted. It is more of an achievement, the result of a reduction process. Viel tells of daily experiences and inner travels, of personal and intimate relationships, of casual encounters. His language has the lightness and the plasticity of a flitting thought, of a mental sequence which stops in its tracks, starts again, breaks up and recovers through an association of ideas, feeding even on the contractions of discourse.

In *Une Chambre à Soi*, the voice and the images projected on two walls overlap in a simplified stage setting, the room, or the head, and on a low table there are handwritten sheets and photocopies of pictures. Thoughts and commonplace scenarios are scattered freely, without any limit of time -



memory today, tomorrow - or language: French, Italian, English, or the invented language of the improvised songs, truest, free, intimate, loving; a language without constraints nor scaffoldings, nor models, which nonetheless does convey meaning. Outside and inside are continuously mixed, connected by the same emotional feeling, oscillating all the time between microcosm and macrocosm, "between daily anonymity and subjective expressivity".

Cesare told me how strong was the experience of recording the French version of *Une Chambre à Soi*, it carried the same intense emotion as the recording of the first version. This recurring emotion makes the exhibition space as alive as the existential space.

In the photographs of *Provare*, Cesare turns ironically inwards, once more searching for the subtle and emotional relationship between subjectivities, his own and the beholder's. "All this - says Cesare - serves the purpose of telling each time something of yourself and of the outside world which encloses and describes you. In this sense, deep down, I believe that my artistic practice creates step by step a second skin of reality. Each time, in fact, existential emotion has to match artistic emotion. To work on identity and reality, along these double tracks: construction and dispersion of identity, and at the same time narrative and description."

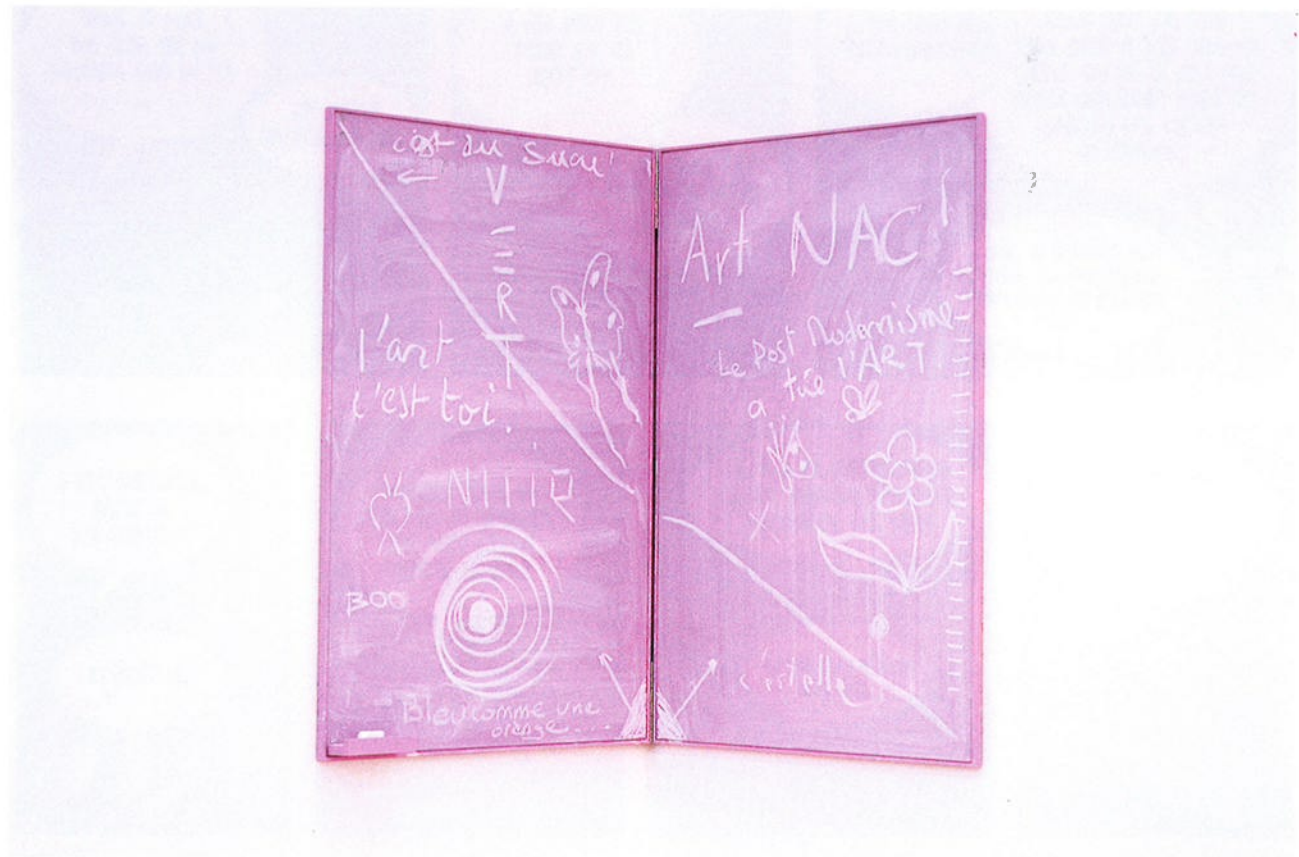
Gabi Scardi

Translated from the Italian by Sylvie Coyaud

CESARE VIEL, *UNE CHAMBRE À SOI*, 1997

Bigert & Bergström
 Marc Boucherot
 Umberto Cavenago
 Jonathan Monk
 Gilles Chétanian
 Marie Denis
 Ricardo de Oliveira
 Olivier Dollinger
 fordacity
 Fabrice Gygi
des histoires en formes
 Jens Haaning
 Maria Hedlund
 Geir Tore Holm
 Natacha Lesueur
 Melik Ohanian
 Bruno Pelassy
 Alex Pinna
 Børre Sæthre
 Alessandra Spranzi
 Alix Stewart Lambert
 Sidney Stucki
 Vibeke Tandberg
 Alessandra Tesi
 John Tremblay
 Cesare Viel

en couleurs/in colours



BIGERT & BERGSTRÖM, *MENTAL CORNER*, 1997





MAXIME MATRAY À PROPOS DE GILLES CHÉTANIAN, 1997



UMBERTO CAVENAGO, A PROVA DI SCEMO N°36, 1995, A PROVA DI SCEMO, PROTOTYPE, 1994



MARIE DENIS, *Le Nid*, 1997



RICARDO DE OLIVEIRA, *Alice*, 1995



OLIVIER DOLLINGER, ANDY & (RESSUCIT KISS), 1996





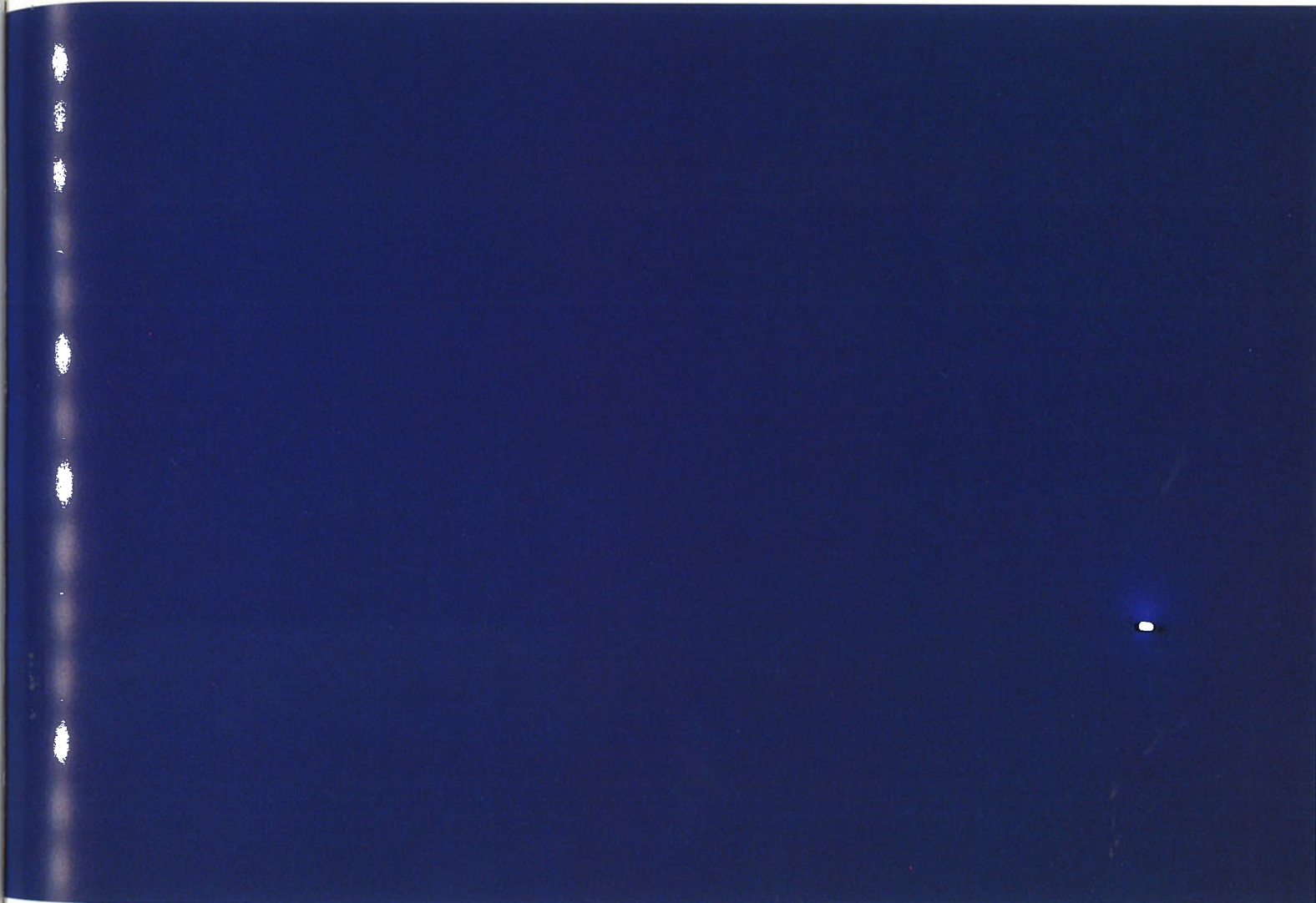
FABRICE GYGI, *TRIBUNE*, 1996, *AIRBAGS*, 1996



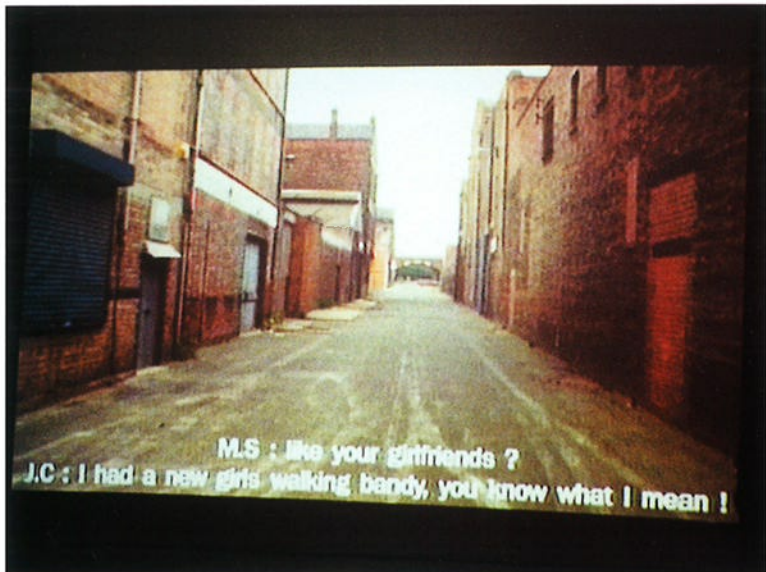
JENS HAANING, *FOREIGNERS FREE*, 1997



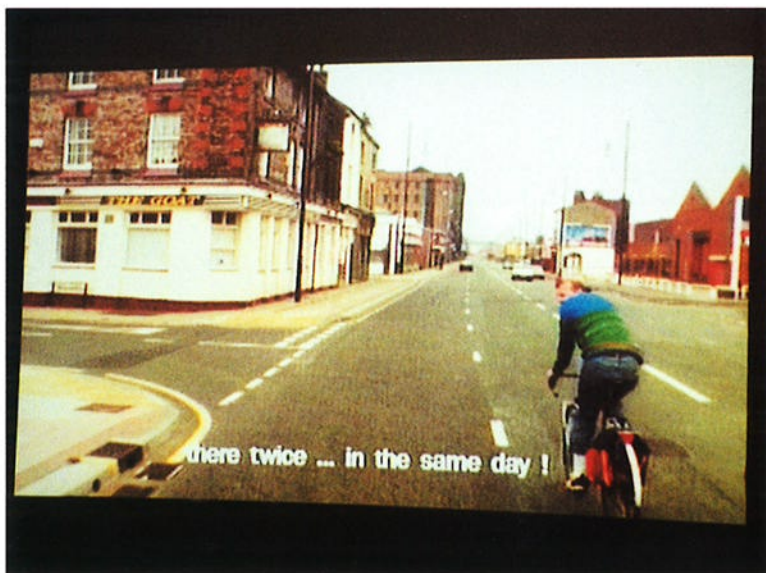
NATACHA LESUEUR, *SANS TITRE*, 1997, *SANS TITRE*, 1997



JONATHAN MONK, *A FULL STOP WRITTEN IN BLUE NEON (I TRIED ON JOSEPH KOSUTH'S HAT IN A BAR IN NEW YORK AND IT DIDN'T FIT)*, 1997



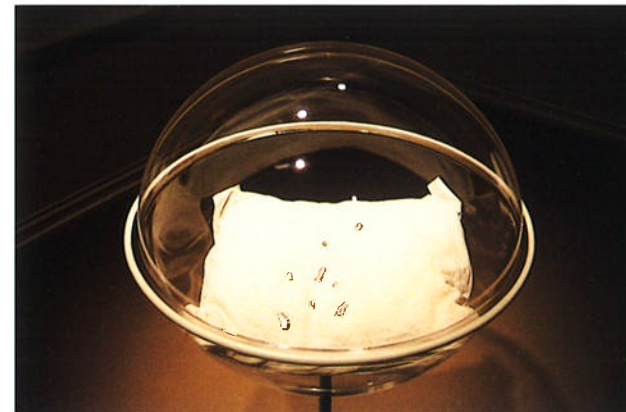
MELIK OHANIAN, *WHITE, WALL, TRAVELLING*, 1997



BRUNO PELASSY, *SNAKES II*, 1997



ALEX PINNA, *Mi È SEMBRATO DI VEDERE UN GATTO*, 1997



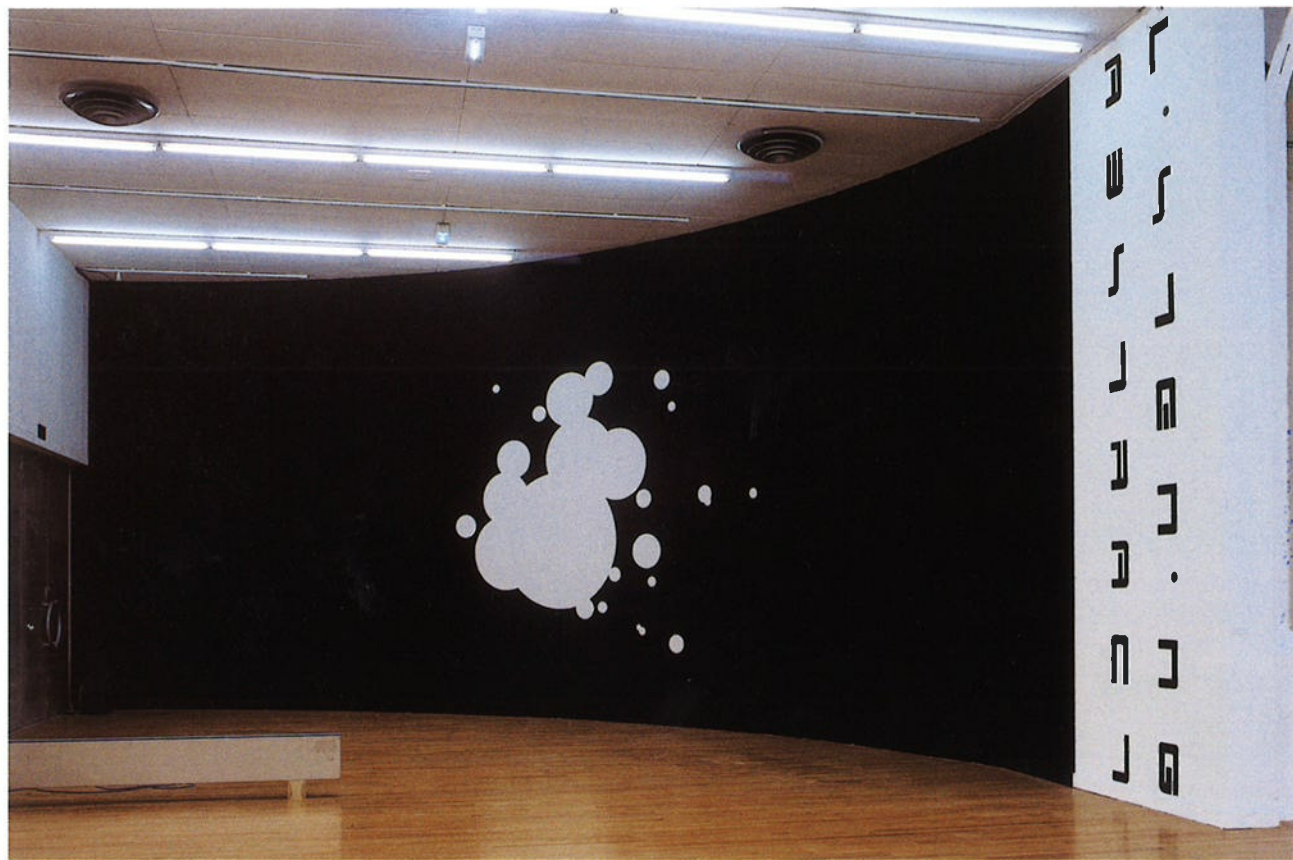
BORRE SÆTHRE, *It's A MIND GAME* (DÉTAIL), 1997
BORRE SÆTHRE, *It's A MIND GAME*, 1997



ALESSANDRA SPRANZI, *TORNANDO A CASA*, 1996/97



ALIX STEWART LAMBERT, *TATOO*, 1994



SIDNEY STUCKI, *SANS TITRE*, 1997

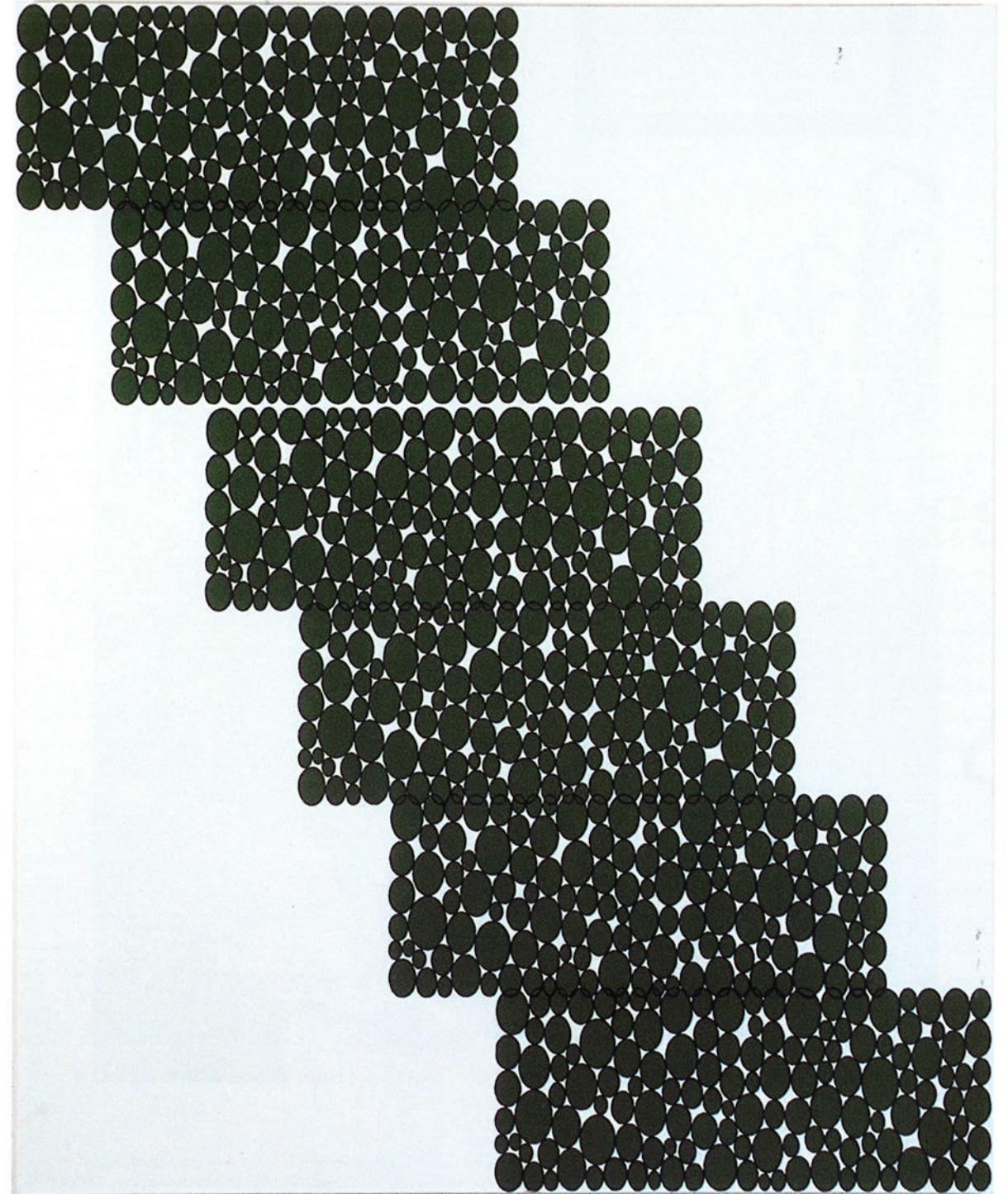


VIBEKE TANDBERG, *LIVING TOGETHER*, 1996



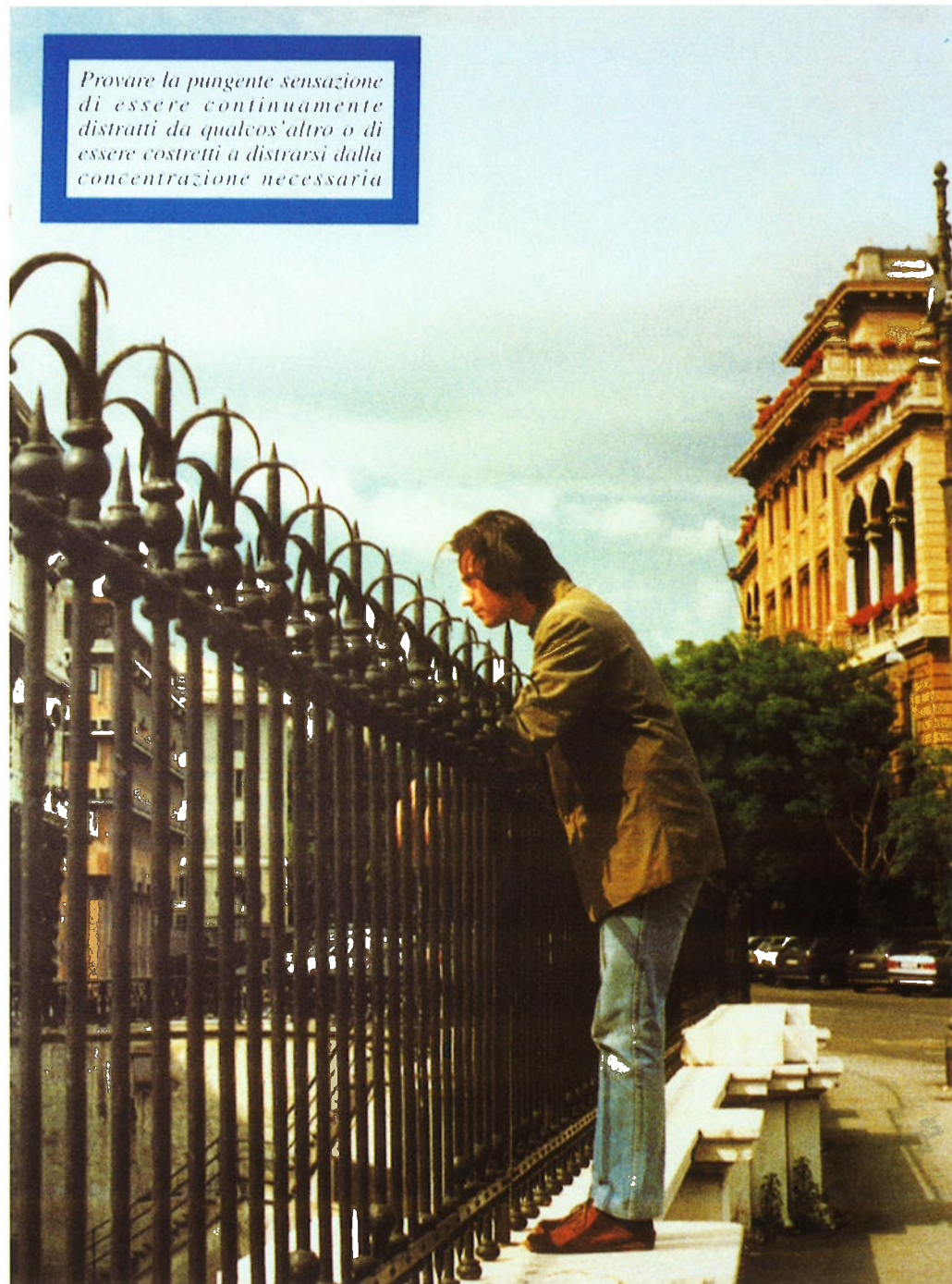


ALESSANDRA TESI, *ROSSO HE*, 1996



JOHN TREMBLAY, *GLOBE VERT*, 1997

Provare la pungente sensazione
di essere continuamente
distratti da qualcos'altro o di
essere costretti a distrarsi dalla
concentrazione necessaria



Provare

"Eprover la sensation gênante d'être continuellement distrait par quelque chose, ou d'être dérangé dans la concentration nécessaire."
"Feel the stinging sensation of being continually amused by something and being forced not to apply the necessary concentration."

CESARE VIEL, PROVARE, 1995

Bigert & Bergström
Marc Boucherot
Umberto Cavenago
Jonathan Monk
Gilles Chétanian
Marie Denis
Ricardo de Oliveira
Olivier Dollinger
Fordacity
Fabrice Gygi
**des histoires
en formes**
Jens Haaning
Maria Hedlund
Geir Tore Holm
Natacha Lesueur
Melik Ohanian
Bruno Pelassy
Alex Pinna
Børre Sæthre
Alessandra Spranzi
Alix Stewart Lambert *vie & travail/life & work*
Sidney Stucki
Vibeke Tandberg
Alessandra Tesi
John Tremblay
Cesare Viel

Bigert & Bergström

Nés / Born respectivement en 65 et en 62 en Suède

Vivent et travaillent à Berlin et à Stockholm
Live and work in Berlin and Stockholm

expositions personnelles / solo exhibitions

1989

. *Beyond Our Control*, Galleri Leger, Malmö

1990

. *Biosfär III*, Galleri Riis, Oslo

1992

. *Supercells*, Galleri Lars Bohman, Stockholm

1993

. *Amygdala*, Galleri Stefan Andersson, Umeå

1994

. *Climate Chambers*, Riksställningar, (cat.) itinaires:

-Atlas Copco, org: G.Bohman, Suède, -

Drammen, org: G. Riis, Norvège, -

Kabelfabriken, org: G. Anhava, Finlande.

1995

. *LOOP*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (cat.)

1996

. *Bubblegum Pink*, Galleri Lars Bohman, Stockholm

. *Bubblegum Pink*, Galerie Gebauer Thum, Berlin

1997

. Gallerie Ursula Walbröl, Düsseldorf

expositions collectives / group exhibitions

1989

. *Festival Polyphonix*, Centre George Pompidou, Paris

1991

. *Scuola D’Obbligo*, Pescara (cat.)

. *Arle*, Spoleto (cat.)

. *De Europa*, Erice (cat.)

1992

. Pavillon Suédois à Séville (cat.)

. *Paesaggio con rovine*, Gibellina (cat.)

1993

. *Aperto*, Biennale de Venise (cat.)

. *Fehl Am Platz*, Grossbunker, Berlin

1994

. *Erzig*, Moderna Museet, Stockholm

. *What’s in your mind*, Technical Museum, Stockholm

1995

. *Disneyland after dark*, Uppsala Konstmuseum, Uppsala (cat.)

1996

. *Interpol*, Färgfabriken, Stockholm (cat.)

. *Original Copy*, Kunsthalle Helsinki (cat.)

. Rauma Biennial, Rauma Art Museum (cat.)

. *Geben und Nehmen*, Schloss Plüschow (cat.)

. *Comp in Box*, Galleri Anhava,Helsinki

. *Files*, Bunker Forth Floor, Berlin

1997

. *Des Histoires en Formes*, Le MAGASIN, Grenoble (cat.)

. *Umedalens Skulptur 97*, Galleri Stefan Andersson, Umeå

. *Performa 97*, avec Gallerie Ursula Walbröl, Berlin

1998

. *Climate chambers II*, pavillon Suedois, EXPO 98, Lissabon

bibliographie / bibliography (sélection)

1991

. Material no. 1

1992

. *Bigert-Bergström by Bigert-Bergström*, Material no. 11

1994

. *Sinnena begränsar världen*, Index No. 1

. Divan No. 8

1996

. Permanent Food No. 3

1997

. *The Big Feed*, Zing Magazine

. *The Big Feed*, BLM No. 2

films

1991

. *Biosfär III*, en collaboration avec Spindelfilm et Marietta Von Baumgarten

1994

. *Climate Chambers*, en collaboration avec Spindelfilm et Riksställningar

1997

. *Allow Yourself - TerapiTrax/Terapy Taxi*, en collaboration avec Spindelfilm

radios

1992

. *100 years christmas*, Kulturradion P1. Suède

1997

. *TILT*, Frispel P3, Suède

CD- records

1994

. *Last Supper*, projet pour la collection CD AUDIVISION de Carl-Michael Von Hauswolff

1996

. *Terapi Trax*, une collaboration avec Christer Linder et Johan Våvare

commande publique / commisioned public works

1993

. *Pulsating Greenhouse*, Odenplans subways-tation, Stockholm

Marc Boucherot

Né / Born, 1968, Annecy

Vit et travaille / Lives and work, Marseille

expositions personnelles / solo exhibitions

1994

. *On est pas des Gobis*, Art : Concept, Nice

1995

. *Opération Papillon*, traversée du Surinam au Brésil par la forêt Guyannaise, ancienne Epicerie Camopi, Guyanne, Mairie de Kourou, Guyanne Française, (avec J. Halter)

1996

. *Que de la marque*, Art en thèse, Montpellier, (avec Sofiane Mammeri et Yann Daumas)

. *Tout va bien*, Galerie du triangle, Ecole des Beaux- Arts, Bordeaux, (avec Sofiane Mammeri et Yann Daumas)

. *Opération Papillon*, Musée de la Vieille Charité, Marseille, (avec J. Halten)

. *Muito*, Espacio Cultural Maoro Motta, Recife, Brésil, (avec Sofiane Mammeri et Yann Daumas)

. *Daqui pra lá*, débat sur le rapport de l’art et de la réalité sociale au Brésil, Mafua de Malungo, Recife, Brésil, (avec Sofiane Mammeri et Yann Daumas)

1997

. *Muito*, Le Hors-Là, les 10 jours de l’art contemporain , divers lieux, Marseille (avec Sofiane Mammeri et Yann Dumas)

expositions collectives / group exhibitions

1990

. *Copie / Original*, Galerie de l’Ecole d’Art, Marseille

1992

. *Le patineur de Mars*, Performance, rue d’Aubagne, Marseille

. *A propos de trottinette*, Galerie Avanti Rapido, Marseille

. *La vie en rose*, performance avec 200 enfants, rue d’Aix, Marseille

1993

. *24 jours après mon anniversaire, le 24 décembre, je déclare mon indépendance*, avenue de la République, Marseille

. *Luminy rencontre Marseille*, performance : burn out d’un dragster dans la galerie, galerie de l’école, Marseille

. *Enterprise*, performance, Art Cade, Marseille

. *Kiki the last*, Art : Concept, Nice

1994

. *Avis de tempête*, Frac Provence Alpes Côte d’Azur, Marseille

. *Ils collectionnent*, Musée d’Art Contemporain, Marseille

. Organisation du Grand concours de boules carrées, Galerie de Marseille, Marseille.

. *A la masse*, Art Cade, Marseille

1995

. *Les visiteurs*, Musée d’Art Contemporain, Marseille

1996

. *Monstrosities 1/2*, Festival vidéo, Kleiner Festsaal, Berlin

1997

. *Des Histoires en Formes*, Le MAGASIN, Centre National d’Art Contemporain, Grenoble

. Collection du Frac Provence Alpes Côte d’Azur, Galerie ESCA, Milhaud

bibliographie / bibliography

. Domenge, Gilou, *Marseille: l’as de la trottinette* , le Provençal, 24/4/92 page 2

. *Le moule à gaufres* , Les Inrockuptibles, février 93

. Schaller, Angélique. *Le patineur de Mars* , La Marseillaise, 3/5/92

. Schaller, Angélique. *Visite en atelier* , La Marseillaise, 9/5/93 page 13

. *Dossier Marseille* , Télérama n°2336, octobre 94, pages 23 et 24

. Jouannais, Jean-Yves. *Avis de tempête*, Art Press, n°197, page 82

Umberto Cavenago

Né / Born, 1959, Milan

Vit et travaille / Lives and works, Milan

expositions personnelles / solo exhibitions

1988

. *Sala d’attesa*, Galleria Franz Paludetto, Torino

. Galleria Container, Firenze

1989

. Studio Marconi 17, Milano

. Galleria Pinta, Genova

1990

. *A sostegno dell’arte*, Galleria Franz Paludetto, Torino

1991

. Galleria J.C.Aguas, Bordeaux

. Galleria Transepoca, Milano

1992

. Galleria Franz Paludetto, Torino

. Galleria Blancpain - Stepczynski, Ginevra

. Galleria Galliani, Genova

1995

. *A prova di scemo*, Galleria Galliani, Genova

1996

. *Partito preso*, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma

. *Nord Cavenago*, Galleria Raffaella Cortese, Milano

expositions de groupe / group exhibitions

1984

. V.S.V., Torino

1985

. *Le differenze narrano*, Galleria Lapis Arte, Salerno

. *Oltre alle nubi e presso il ciel si leva*, ex Brown Boveri, Milano

1986

. *Rapido Fine*, ex Zenith, Ferrara

. *Versante Discreto*, Promotrice Belle Arti, Torino

1987

. *GE.MI.TO.!*, Promotrice Belle Arti, Torino

. *Prima Visione*, Biennale Internazionale d’Arte Contemporanea, Milano

. *Equinozio d’Autunno* , Castello di Rivara

. *Ucronia*, SER.MI.G., Torino

. *Eleonora*, Palazzo Ducale, Mantova

1988

. *GE.MI.TO.!*, Loggia della Mercanzia, Genova

. *Les Liaisons Dangereuses*, galleria La Giarina, Verona

. *Anni ’90*, Loreto

. *Ucronia 13 Artisti Italiani*, Kunstverein, Ludwigshafen am Rhein E.V.

. *Da zero all’infinito*, Castello e Borgo di Volpaia, Radda in Chianti

. *Palestra*, Castello di Rivara

. *Davvero. Ragioni pratiche nell’arte*, Osservatorio, Milano

1989

. *mostra numero 239*, Galleria La Polena, Genova

. *Premio Saatchi & Saatchi per Giovani Artisti*, Palazzo delle Stelline, Milano

. *Arcangeli, Cavenago, Guaita, Mazzucconi*, Galleria Franz Paludetto, Torino

. *new italian art*, riverside studios, Londra

. *Punti di vista*, Studio Marconi, Milano

1990

. *L'altra scultura*, Palacio de La Virreina, Barcellona - Palacio de Cristal, Madrid

. Mathildenhöhe, Darmstadt

. *Aperto '90*, XLIV Biennale di Venezia

. *Sinergie*, Palazzo Ducale, Colorno

. *Premio Campigna* XXXIV edizione, S. Sofia di Romagna . *Belcher, Pitz, Mazzucconi, Cavenago, Locci, Staehle*, Galleria Franz Paludetto, Torino

. *Arte e cornice. Sinergie-l’oggetto e i suoi ambiti*, Palazzo Moroni, Bergamo

. *Ipotesi Arte Giovane*, La Fabbrica del Vapore, Milano

1991

. *Metropolis*, Martin-Gropius-Bau, Berlino

. *Anni ’90*, Bologna - Rimini - Cattolica

. *Proiezioni*, Castello di Rivara *6 Ipotesi anni novanta*, Galleria Galliani, Genova

. *The rules of the game*, Galleria Salvatore Ala, New York

. *Nord Italia*, Galleria Transepoca, Milano

. *Nord Italia*, galleria Blancpain Stepczynski, Ginevra

1992

. *Recent Italian Art*, Pittsburgh Center for the Art, Pittsburgh

. *Arcangeli Cavenago*, Centro Culturale Santandrea, Savona

. *Una Domenica a Rivara*, Castello di Rivara

. *5. Triennale Fellbach 1992*, Schwabenlandhalle, Fellbach

. *Transiti*, Galleria Raucci/Santamaria, Napoli

. *XXXVI edizione Premio Campigna*, galleria d’Arte Contemporanea

. *Niente di nuovo*, Studio La Città 2, Verona

. *Il Teatro dell’Arte*, Galleria Comunale d’Arte, Cesena

. *Internationale Kleinplastik*, Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg

. *Italia Giappone*, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma

1993

. *Cavenago - Vitone*, Galleria Marsilio Margiacchi, Arezzo

. *Inventario*, Studio La Città 2, Verona

. *In forma*, Centro per l’Arte Contemporanea “L. Pecci”, Prato

. *Rentréé*, Premio Marche, Biennale d’Arte Contemporanea, Ancona

1994

. *Saldatura*, Galleria La Nuova Pesa, Roma

. *Di carta e d’altro Libri d’artista*, Centro per l’Arte Contemporanea “L. Pecci”, Prato

. *Emergenze*, XXII Biennale di Scultura, Gubbio (PG)

. *25 Praticamente argento*, Studio La Città, Verona

1995

. *Africus Biennale*, Johannesburg

. *Anni ’90 Arte a Milano*, Palazzo delle Stelline, Milano

. *Giardino dell’Arte 2*, Giardini di Piazza d’Armi, Torino

. *Ad vesperas*, Casa del Giorgione, Castelfranco Veneto

1996

. *I segreti del Luogo*, Cittadella

. *La musa tecnologica*, San Benedetto del Tronto

. *23 Biennale Internazionale*, San Paolo, Brasile

. *Ultime Generazioni*, XII Quadriennale d’Arte, Roma

1997

. *Exelixis*, Pneumatiko Kentro - Fondazione Melina Mercuri, Atene

. *Va’ pensiero Arte italiana 1984 - 1996*, Promotrice Belle Arti, Torino

bibliographie / bibliography (selection)

catalogues / catalogues

1986

. AA.VV., *Rapido Fine*, Grafis Edizioni, Bologna, 1986

1987

- Coen, Vittoria, *Sinergie*, Colorno
- Coen, Vittoria, *Generazioni a confronto*,
- Coen, Vittoria, *Arte e cornice*, Bergamo
- 1991**
 - Metropolis*, Rizzoli, New York
 - Barilli, Renato *Anni 90.*, Arnoldo Mondadori Arte, Milano
 - Conti, Vittoria, *6 Ipotesi anni Novanta*, ed. Galliani, Genova
- 1992**
 - Vettese, Angela, *5. Triennale Fellbach*, Cantz
 - Barilli, Renato*Premio Campigna*, Forlì
 - Iannacci, Anthony, *Nothing new.*, ed. Studio La Città 2, Verona
 - Coen, Vittoria, *Il teatro dell'arte*, Cesena
 - Cossu, *Giappone Italia.*, Edizioni Carte Segrete, Roma
- 1993**
 - Panicelli Ida, Soldaini, A., *In forma*, Edizioni Charta
 - Barilli, R.enato, *Rentreé*, Edizioni Electa
- 1994**
 - Soldaini Antonella e Senaldi, Marco,*Saldatura*, Edizioni La Nuova Pesa 1995
 - Soldaini, Antonella, *A prova di scemo*, Galleria Galliani, Genova
- 1996**
 - AAVV, *Ultime generazioni. XII Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte*, Roma

articles de presse / press

- 1988**
 - Manga, Juliet, octobre-novembre,
 - Barilli, Renato, *Lo spirito di geometria* , L'Espresso, 09.10
 - Caprile, Luciano, *l'Osservatorio sugli angeli dell'anno zero*, IL Sole 24 Ore, 11.12
- 1989**
 - Marconi, Gio, *Cavenago*, D'Ars, janvier
 - Manga, Juliet, janvier
 - Cristaldi, Miriam, *Le visioni di quattro artisti*, Il Giornale, 14.01
 - Vettese, Angela, *Paradossi isterici, ma rigorosi*, Il Sole 24 Ore, 05.02
 - Barilli, Renato, *Come son fredde le vostre forme*, L'Espresso, 19.03
 - Iannacci, Anthony, *Umberto Cavenago*, Artforum International, avril
 - Renton, Andrew, Blitz, avril
 - Iannacci, Anthony, *The homecoming recent italian Sculpture*, artscribe, mars-avril
 - Gandini, M., Juliet, avril-mai,
 - Umberto Cavenago*, Flash Art News, été
 - Caprile, Luciano, *Nell'agrodolce quotidiano*, Il Sole 24 Ore, 24, 09
 - Lavezziari, Paola, *Creativi emergenti*, Elle Japon, septembre
- 1990**
 - Manga, *Cavenago*, Juliet, avril
 - Segno, *Biennale di Venezia 1990*”, mai-juin
 - Piquet, Floriana,*Umberto Cavenago* Flash Art, juin-juillet
 - Vettese, Angela, *Umberto Cavenago*, Flash

- Art, juin-juillet
- Pontiggia, Elena, *Aperto '90, giovani senza frontiere*, Terzapagina, septembre
- Ciavoliello, Giulio, *Aformali, Mobili, Coinvolti*, Flash Art, octobre-novembre
- 1991**
 - Dussol, D., *Faux vide et grandes machines*, S Ovest, 29.01
 - Vettese, Angela, *Dopo Zeitgast Metropolis*, Il Sole 24 Ore, 17.02
 - Caroli, Flavio, *Giungla urbana o lirici concetti?*, Il Sole 24 Ore, 21.04
 - Christov-Bakargiev, Carolyn, *Gli eroi stanchi dell'avanguardia*, Il Sole 24 Ore, 21.04
 - Gli anni '90 ancora senza primi della classe*, Il giornale dell'arte, février
 - Torresin, *Anni '90 il gioco d'artificio*, La Repubblica, 26/27 mai
 - Beatrice, Luca, *Una mostra chiave per l'arte contemporanea*, Aste & Mercati, juillet

1992

- Juliet, décembre 1991-janvier 1992
- Mollica, Franco *Tensioni dinamiche dedicate ad una metropoli*, Roma, 19.06
- Iannacci, Anthony *Nothing new. La positiva assenza di originalità nell'arte*, Titolo, été
- Piquet, Floriana, *Umberto Cavenago*, Flash Art, été
- Videtta, G., *Transiti verso nessun luogo*, Il Mattino, 04.07
- Perretta, Gabriele, *Umberto Cavenago Luca Vitone*, Flash Art, octobre-novembre
- Battarra, Enzo, *Spray Italy Napoli*, Juliet, octobre-novembre
- Pratesi, Ludovico, *L'arte dei due mondi Roma, poi Tokyo*, La Repubblica, 17 novembre
- Fochessati, Matteo, *Umberto Cavenago*, Tema Celeste, automne, Recensioni, Genova
- Mollica, Franco, *Umberto Cavenago Luca Vitone*, Tema Celeste, Recensioni Napoli, , automne

1993

- Vecere, L.,*Duetti Airò-Cragg e Cavenago - Vitone*, Il giornale dell'arte, février
- Spadoni, *Questa avanguardia sembra giovane ma è nata già vecchia*, Il resto del Carlino, 31.07
- Vettese, Angela, *Art & Fashion*, Donna, octobre
- Querci, *In Forma*, Flash Art, octobre

1994

- Rubbini, Alice, *Progetto Cavenago*, Segno, juin-juillet
- Barilli, Renato, *Metalli d'autore*, L'Espresso, 15 juillet
- 1995**
 - Vescovo, Marisa, La Stampa, 20.02
 - Balmas, Paolo, *Umberto Cavenago*, Segno, mars-avril
 - Conti, Viana, *Umberto Cavenago*, Flash Art, avril
 - Jannacci, Anthony, *Umberto Cavenago*,

- Artforum, mai
- Quattordio, Alessandra, *Linguaggio e immagine - Il libro*,Flash Art, octobre-novembre
- 1996**
 - Balmas Paolo *Let's Make Rome Ashes*, Metropolitan, n. 12 - 13, 12 Juillet- 31 août
 - Fioravante, C. *Cavenago vem destruir monumentos*, Folha de S. Paulo, 18 juillet
 - Planca, Elisabetta, *Le macchine? Solo inutili. Girano le ruote di Cavenago*, ArteMondadori, novembre
 - Verso altri spazi*, L'Arca, novembre
 - Trasportare l'invisibile*, 360 gradi, n. 6, décembre
 - Barilli, Renato, *Hard metal/ soft*, L'Espresso, 5 décembre

1997

- Umberto Cavenago*, Juliet, n. 80 décembre-janvier
- Umberto Cavenago*, Titolo, n. 22, novembre
- Le sculture di Cavenago opere d'arte con trasporto*, La Repubblica, 4 janvier
- Spada, Sabina,*Umberto Cavenago*, Tema Celeste, janvier-février
- Umberto Cavenago*, La Stanza Rossa, n. 23, janvier-février

Gilles Chétanian

Né / Born, 1971

- Vit et travaille / Lives and works, Grenoble et Romans

1995-96

- Octobre 1995-Décembre 1996 : *Promenades urbaines* avec Malik Allam
- Avril-Juin 1995 : *Promenades. conversations* avec jury
- 1997**
 - Des Histoires en Formes*, Le MAGASIN, Grenoble
 - Romans sur Isère*, Mars, Galerie Municipale du Fuseau, Romans.
 - Rens : 04 75 81 39 Contact : Françoise Olympant
 - Dr Jerry et Mister Love*, février CAN, Neuchâtel. Rens : 00 41 (32) 724 01 60

bibliographie / bibliography

- Wurst,Maria,*Art World Wide Web*, Omnibus n.11,été 1995
- Index n2, Ref.C202
- Index n.3, version révisée, Ref.C3
- Vallat,Eric, *L'art de faire de l'art sans en avoir l'air*, Dauphiné Libéré, 13 mars 1997
- Vallat,Eric, *Un chercheur en art*, Romans Magasine, Mars1997
- Il expliquera pourquoi il ne fait rien*, I.K.A., l'Express (Neuchâtel), 24 Fevrier 1997

Marie Denis

Née / Born, 1972

- La Drôme
- Vit et travaille / Lives and works, Lyon

expositions personnelles / solo exhibitions 1993

- Le Divan*, Saint Montan
- 1995**
 - Aire d'hélicoptèr*, University of Central England, Birmingham
- 1996**
 - Lavoir de Tourne*, Bourg Saint Andéol
- 1997**
 - Château Siran*, Bordeaux
 - Migrateurs*, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris

expositions collectives / group exhibitions 1994

- Inter-École*, Centre d'art contemporain, Rueil-Malmaison
- 1995**
 - Festival vidéo d'Héroville
- 1996**
 - Climats*, Résidence André Allix, avec France Télécom et Jardin Botanique de Lyon
 - Faire-Zien*, Bruxelles
- 1997**
 - Carte Blanche*, Centre d'art La Maison, Douai
 - Des Histoires en Formes*, Le MAGASIN, Grenoble
 - Projet pour la grande Serre, Parc de la Villette, Paris
 - N'ayons rien si souvent en la tête que la mort*, Galerie Domi Nostrae, Lyon

bibliographie / bibliography (sélection) 1997

- Participation à *ETER*, revue sur Internet
- Point de vue et images du monde, juin

Radios

- 1995**
 - Les Nuits Magnétiques*, France Culture

Ricardo de Oliveira

Né / Born, 1959, Rio de Janeiro

- Vit et travaille / Lives and works, New York

expositions personnelles / solo exhibitions 1990

- Liquid Paintings*, The Gallery, New York
- 1993**
 - Homes*, Close-up, New York
- 1996**
 - Tanya Bonakdar Gallery, New York
 - Drantmann Galerie, Bruxelles

expositions collectives / group exhibitions 1987

- Beyond Image and Object*, Thomas Hunter Gallery, New York

1988

- 4 Brazilians in New York*, Brazilian American Cultural Institute,Washington, DC.
- 1990-89**
 - Group Show*, THE Gallery, New York
- 1991**
 - Art/Works, Art Workers*, A/C Project Room, New York

1992

- Behind Bars*, Thread Waxing Space, New York
- 1993**
 - Lucky Kunst*, 2 Silver Place, Londres
 - Futura Book Collection*, Galerie Air de Paris, Nice
 - Home Alone*, 211 E 10th Street #6B, New York
 - Friendly*, Doolley La Cappellaine New York
- 1994**
 - Group Show*, American Fine Arts New York
 - Pain/PainOnline*, Here, New York
 - The Grammercy International, Nicole Klagsbrun, New York
 - Video Screening*, Pat Hern Gallery, New York

- 1995**
 - Campo*, La Biennale di Venezia, Venise
 - Campo*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin
 - 20/20*, In Khan Gallery, New York
 - How is Everything*, Wiener Secession, Vienne.
 - B-Movie*, San Francisco Art Fair, Nicole Klagsbrun Gallery, San Francisco
- 1996**
 - How is Everything*, Kunstbunker Museum, Nurnberg; Landsmuseum, Innsbruck
 - Campo*, Konst Museet, Malmö
- 1997**
 - Des Histoires en Formes*, Le MAGASIN, Grenoble

bibliographie / bibliography 1992

- O'Rourke, Meg, *Behind Bars 1995*
 - Camera Austria, Forum 51/52, Fall
 - de Oliveira, Ricardo, *Overture*, Flashart, October, p. 102.
 - Seward, Keith, *Homes*, New York, June
- 1996**
 - Mahoney, Robert, *Ricardo de Oliveira*, Time Out, October 3-10
 - Goings On About Town*, The New Yorker, October 7, p. 26
 - Lambrecht, Luk, *Ricardo de Oliveira - Galerie Drantmann*, Blocnotes, Number 12, April-May, p. 125
 - Ricardo de Oliveira. House/Home*, Exposé: revue d'esthetique et d'art contemporaine, May
 - Bonami, Francesco, *Campo*, Exhibition catalogue
 - De suspense van de Oliveira*, De Standaard

(Brussels), January 17

- 1997**
 - Feaster, Felicia, *Ricardo De Oliveira*, Art Papers, March/April, Page 66
 - Aukeman, Anastasia, *Ricardo de Oliveira at Tanya Bonakdar Gallery*, Art in America, January, pp. 99-100

Olivier Dollinger

Né / Born, 1967,Strasbourg

- Vit et travaille / Lives and works, Paris

expositions personnelles / solo exhibitions 1993

- Galerie Chez Valentin, Montrouge
- 1994**
 - Galerie Chez Valentin, Paris
- 1995**
 - Céphalées*, ART 3, Valence
- 1996**
 - Do not re-freeze after defrosting*, Galerie Chez Valentin, Paris

expositions collectives / group exhibitions 1994

- Comment raser un donjon qui dérange*, A l'Ecart, Montreuil
- 1995**
 - Voisins et amis*, A l'Ecart, Montreuil
 - ♯*, Galerie Chez Valentin, Paris
 - Espace de vie, Bagnolet
 - Bonjour si vous m'entendez, ouvrez les yeux !*, Galerie Chez Valentin, Paris
- 1996**
 - Monstruosites 1/2, Berlin
 - Précipité(e)*, Galerie des Archives, Paris
 - Galerie Toxic new art, Luxembourg 1997
 - ABBBDGMNPS*, Galerie Chez Valentin, Paris
 - Foire de Bruxelles, Galerie Toxic, Luxembourg
 - Des Histoires en Formes*, Le MAGASIN, Grenoble
 - Friday 13*, Galerie Toxic, Luxembourg,

fordacity

/contemporary -art//mobil-sound-system//dj'ing//web-designer//art-history//video//press//editing//urban-equipment//

fordacity project 1996

- @@Radio, projet de commande publique, Marseille
- IK+ANDER*, organigramme fordacity
- 1996-97**
 - Global sound system*
 - Perform French,blunt,record, Fête de la Musique, Marseille
 - Perform faster pussy cat kill kill, Mac galeries contemporaines des Musées de Marseille

- Perform City Hifi, Cargo Centre Intenational desArts Visuels, Marseille
- Olypique Sound system, Stade Vélodrome, saison 1996-97, Marseille

1997

. *fordacity'workshop*, audio-vidéo, Val des Rougières, Hyères
. *Projets Nouveaux Commanditaires*, Fondation de France / Association MAA-VAR / Institut Paoli Calmettes, Marseille
. *Cities' Network*, Institut Français d'Alexandrie / Le MAGASIN, Grenoble / De Vleeshal Middelburg / FRAC Marseille.
. *Mental Maps Marseille*, Penny Yassour, édition d'art
. *fordacity Market*, Galerie du Tableau, New-York
. *Un Homme = Une Voix*, Intervention urbaine, Marseille
. *City Space Radio*, Intervention urbaine, Marseille, la Ciotat
. *Cuisine sur Rue. Récits et recettes des jours de fête*, édition littéraire
. *Jungle. mix.part1.*, 46'. DjKafra / DjBruno, édition limitée
. *DjKafra.represent.*, 60'. Mlle Boucher represent 60'.édition limitée.

Fabrice Gygi

Né / Born, 1965, Genève, Suisse
Vit et travaille / lives and works, Zurich

exposition personnelles / solo exhibitions

1990

. M/2, Vevey

1991

. Galerie Skopia, Genève

1993

. La Régie, Genève

1994

. Attitudes, Chêne-Bougeries
. Espace d'Art Contemporain, Lausanne

1996

. In Vitro, Genève
. Stand Ecart, Art 27'96, Bâle
. Galerie Bob van Orsouw, Zurich

1997

. Centre d'art de Neuchâtel, Neuchâtel
. Ecole cantonale d'art, Lausanne
. Gramercy Art Fair, Galerie Bob van Orsouw, New York

expositions collectives / group exhibitions

1990

. *7 artistes aménagent* M/2, M/2, Vevey

1991

. *Sub Trans Alpina*, Fort de Bard, Val D'Aosta (cat.)

1993

. *7 Westschweizer Künstlern Künstlerinnen*, Kleines Helmhaus, Zurich

1994

. *Migrações*, Museu de Arte de Sao Paulo, Sao Paulo,

. *Jedes Haus ein Kunsthaus*, Museum für Gestaltung, Zurich

1995

. *Môtiers 1995.Art en plein Air*, Môtiers (cat.)

. *Christmas show*, Galerie Art & Public, Genève

1996

. *Ici bas*, Galerie Skopia, Genève
. *Young Art*, MAMCO, Genève
. *Young Art*, Kunsthalle Bern, Bern
. *Cabines de bain*, Piscine de la Motta, Fribourg (cat.)
. *Concours Fédéral des Beaux-Arts*, Centre d'Art contemporain, Genève (cat.)
. *6ème Biennale Internationale*, Le Caire (cat.)

1997

. *My swiss friends*, Lombard-Freid Fine Arts, New York
. *504*, Kunsthalle - Zentrum für Kunst, Medien und Design, Braunschweig

performances:

1990

. *Ligne droite*, Galerie M/2, Vevey

1994

. *Authority Finger*, Genève, Attitudes

1995

. *Performance Domestique*, Zurich, Projektraum, Genève, LowBet
. *Always upright*, Performance Index, Bâle, Warteck-Brauerei

Jens Haaning

Né / Born, 1965, Hørsholm, Danmark
Vit et travaille / Lives and works, Copenhagen

expositions personnelles / solo exhibitions

1994

. Forum Galleriet, Malmö
. Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen
. *Lageret*, Kunstforeningen Gl. Strand, Copenhagen

1995

. LXX, Århus
. Affiks, Lund

1996

. *Middleburg Summer*, de Vleeshal, Middelburg

1997

. Gallerie Mehdi Chouakri, Berlin

expositions collectives / group exhibitions

1993

. *Are you ready-On the count of zero*, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen
. *Overdrive 1,2 and 3*, Copenhagen
. *Opening Show*, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen
. Museet for Samtdiskunst, Roskilde
. *Edition Campbells Occasionally*, Copenhagen

1994

. *P.I.G.*, Oslo
. Rådskælderen Charlottenborg, Copenhagen

1995

. *Germination 8*, (Pays-Bas, Pologne, Grèce, Espagne)
. *Greece*, Museum of Modern Art, Madrid
. *RAM*, Portalen, Hundige
. *Atomic*, Rum för aktuell konst, Göteborg, - Oberwelt, Stuttgart

1996

. When the Shit Hits the Fan, Overgarden, Copenhagen
. Trafic, CAPC, Bordeaux
. Turkish Mercedes, Berlin Art Forum
. Wild at Heart, Galerie Jousse Seguin, Paris

1997

. Human Conditions, Helsingin Taidehallin, Helsinki
. *Des Histoires en Formes*, Le Magasin, Grenoble (cat.)
. Wiener Secession, Vienne
. Louisiana, Humlebæk

bibliographie / bibliography (selection)

1995

. Petersen, Anne Ring, Siksi, n°4
. Nacking, Åsa, review, Siksi, n)2

1996

. Bang, Lars, review, Frieze ,issue 31, novembre -décembre
. Zapp Magazin, n°8, septembre
. Kramer, Mark, review, Siksi, n°3
. Art (Das Kunstmagazin), n°8, août
. Bang, Lars, Flash Art, n°189, été
. projet pages, Permanent Food, n°2, mars

. Bourriaud, Nicolas, interview, Documents sur l'art, n°8

1997

. Zapp Magazin, n°7, avril
. Fricke, Harald, Die Tageszeitung, 29 juillet
. Fricke, Harald, Kritiker Umfrage, Art (Das Kunstmagazin), janvier

Maria Hedlund

Née / Born, 1961, Västerås, Suède/
Sweden
Vit et travaille / Lives and works, Stockholm

expositions personnelles / solo exhibitions

1994

. Gallery F-15, Moss

1996

. Galler Magns Karlsson, Västerås

1997

. *At My Home*, Galleri Index, Stockholm

expositions collectives / group exhibitions

1992

. *Mother Tongue / Peternal Country*, Galleri Vapauden aukoi, Helsinki, The Factory, Göteborg
1993

. *Exhibition no 9*, Museum of Art, Göteborg
. *The Rejected*, Liljevajks, Stockholm

1994

. Galleri Index, Stockholm
. *Sweden-Sarajevo*, European Club, Sarajevo
. *Parcehibition*, Gallery F-15, Moss
. *Zoo Art*, Poznan

1995

. *Nordic Art Symposium*, Roåker, Norvège
. *Galler Magns Karlsson*, Västerås
. *Matchbox*, Galleri 68, Cologne
. *Strange Phenomena*, Café Camera, Helsinki

1996

. Galleri GUFOT, Göteborg
. *Smart Show*, Stockholm
. *Fictions and Narratives*, Encontros da Imagen, Braga

1997

. Stockholm Art Fair
. *Des Histoires en Formes*, Le MAGASIN, Grenoble (cat.)
. Saaremaa Biennal, Kuressaare
. *Overgang*, Norvège

bibliographie / bibliography (selection)

. Bang no. 1 -94

. Index no. 1 -97

. BLM no.3 -97

. Daniel Birnbaum, Dagens Nyheter, 31 jan. 97

. Milou Allerholm, Expressen, 22 jan. 97

. Maria Lind, Svenska Dagbladet, 18 jan. 97

Geir Tore Holm

Né / Born, 1966, Samuelsberg, Kåfjord, Troms
Vit et travaille / Lives and works, Oslo

expositions collectives / group exhibitions

1992

. *Cybout*, Galleri Rotor, Göteborg

1993

. *Document F*, Falun

. Galleri m. balkong, Trondheim-Oslo

1994

. *Bob Lenz' Bureau Imaginaire*, Den Haag
. *Projet à Gamlebyen*, Oslo
. *Pyramiden*, Galleri Mors Mössa, Göteborg
. *Kitsch*, K.I.T.

. *Desem berutstillingen*, Trondhjems Kunstforening

1995

. *Action*, Trondheim
. *Øien & Indergaard*,Trondheim
. Telefongalleriet, Stockholm
. *Vårdát*, Kåfjord
. Centre culturel Russo-Norvégien,Kirkenes
1996
. *Review*, Samisk kunstnersenter, Karasjok
. *Struts shop-96*, galleri Struts, Oslo

. *Indians and whites.*, Zoolounge, Oslo

. *Hapax*, Titanik, Turku

. *Initiatives*, H.C.A.K. Den Haag

. Centre culturel Russo-Norvégien,Oslo

. *The Scream* -Borealis 8, Arken, Ishøj

1997

. *Wood of Fame*, Galleri Struts, Oslo
. Riddu riddu- festival, Kålfjord
. *Des Histoires en Formes*, Le MAGASIN, Grenoble

Natacha Lesueur

Née / Born, 1971, Cannes
Vit et travaille / Works and lives, Nice

expositions personnelles / solo exhibitions

1996

. Galerie Evelyne Canus, La Colle sur Lou
. Galerie des cyprès, Villa Arson, Nice
. Galerie Manu Timoneda, Aix en Provence 1997
. Galerie du triangle, Bordeaux
. Galerie M.D.J, Neuchâtel, Suisse

expositions collectives / group exhibitions

1994

. *P.S.S.S.S....*, commissaire N. Dolla, Galerie Evelyne Canus, La Colle sur Loup
. *Spicy cuisine, Vidéogrammes*, vidéochroniques, Marseille
. *Nice by night*
. *Nice by night II*

1995

. Intervention, club du Capitaine Pip, Espace Jules Verne, Bretagne-sur-Orge
. Intervention avec J.L Verna, Nice fine Arts, Nice
. *"8"*, Galerie Valentin, Paris
. *Nice by night III*, un parcours nocturne dans plusieurs appartements niçois
. *Spicy cuisine*, avec B. Dellsperger, projection vidéo,E.L.A.C, Lyon

1996

. *Pomme Z*, Galerie Artco, Ajaccio
. *L'art du plastique*, commissaire R. Fleck, énsb-a, Paris
. *Absolutely Fabulous*, Galerie Sintitulo, Nice
. *118m²*, Galerie Manu Timoneda, Aix en provence
. *Pomme Z*, Galerie Artco, Ajaccio
. *L'art du plastique*, commissaire R. Fleck, énsb-a, Paris
. *Frühwirth, N. Lesueur, I. Luche, P. Ritter, B. Serralongue, S. Steiner, A. Stockburger*, commissaire A. Huber, Heiligenkreuzerhof, Vienne.
. *Übungspalast*, chez U.Fuchs et L.Tirala, Innsbruck
. *49F90*, commissaires M. Matray et V. Justin, Galerie la caisse, Nice
. *Le titre est dans la valise*, Galerie Sanguine, Paris
. *My own private riviera*, Galerie Sintitulo, Nice
1997

. *Take off*, Galerie Krinzing, Bregenz

. *From One Point To Another*, commissaires N. Goudinoux, A. Huber, R. Fleck

. Atelier Soardi, Nice

. *Des Histoires en Formes*, Le MAGASIN,

Centre National d'Art Contemporain de Grenoble.

. *Vraiment Féminisme et Art*, commissaire L.

Cottingham, Le MAGASIN, Grenoble

bibliographie / bibliography

. *Nice by night* in purple prose n°7, automne **1994**

. *L'archipel du goulash*, Maxime Matray, in

plaquette Club du Capitaine Pip, nov.1995

. *postcards*, Jean-François Raffali, in Bloc-

Notes n°11, janv-fév 1996

. Maxime Matray in plaquette Galerie Manu Timoneda, février 1996

. *Natacha Lesueur*, in Exposition en revue

n°5, hiver 1996

. Caroline Bach in Le journal des expositions

n°35, avril 1996

. Maxime Matray in cat. Heiligenkreuzerhof,

juillet 1996

. *postcards*, Catherine Macchi, in bloc-notes

n°13

. Doris krumpl in Standart, 4 juillet 1996

. *Derrière elle, de chaque coté, se tenaient*

deux longues théories d'hommes pâles...,

Maxime Matray in cat. Villa Arson, Nice,

décembre 1996

. Marc Olivier Wahler in Kunst Bulletin n°4,

avril 1997

Jonathan Monk

Né / Born, 1969, Leicester, Great Britain
Vit et travaille / Lives and works, Glasgow

expositions personnelles / solo exhibitions

1992

. *On the Cheap*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow

1994

. *Almost Enough*, (video show) CCA, Glasgow

. *Old Peculiar*, Galleri Nicolai Wallner,

Copenhague

. *My record Collection*, Beatnick St., Glasgow

1995

. *Lust for Life*, Galleri Nicolai Wallner,

Copenhague.

. *The Agony, The Ecstasy (and some other stuff)*, Galleri Index, Stockholm.

. *A brush with Dead*, Tramway, Glasgow

1996

. Tramway, Glasgow

. *Crash, Bang, Wallop*, City Racing, Londres

. Atle Gerhardsen, Oslo

1997

. Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen

. Casey Caplan, New York

. Centre D'art Contemporain Neuchâtel,

Suisse

expositions de groupe / group exhibitions : 1992

- . *Superprix*, Glasgow
- . *Sale to European Parliament*, Paley Wright Gallery, Londres
- . *Salon Glasgow*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow
- . *Contact*, Transmission Gallery, Glasgow

1993

- . *Cadavre Exquis*, The Drawing Centre, New York*
- . *November TV*, Esther Schipper Gallery, Cologne
- . *Unfair*, (with Maureen Paley,London) Cologne*
- . *Kiss Alive*, Six Pack, Cologne
- . *Left Luggage*, Paris (touring)
- . *Ubergange*, Museum Moderna Kunst, Passau, Allemagne*
- . *Futura Book Collection*, Nice
- . *Landscape painting*, Transmission Gallery, Glasgow
- . *Instructions* for Liam Gillick, Gio Marconi Gallery, Milan*

1994

- . *Some of my friends*, (curated by Jonathan Monk) Campbells Occasionally, Copenhagen
- . *Art Unlimited*, CCA, Glasgow, touring, Manchester, Leeds, Londres *
- . *Groupshow*, Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen
- . *Europa 1994*, Ratthouse, Munich
- . *Modern Art*, Transmission Gallery, Glasgow
- . *Ubergange*, Bubapest Galeria, Budapest*
- . *Young Scottish Artists*, Overgaden, Copenhagen, Danemark*
- . *Ubergange*, Bratislava, Slovaquie.*
- . *30 Secs. Plus Title*, Transmission Gallery, Glasgow

- . *My Record Collection*, Bentinck Street, Glasgow

1995

- . *Art Against AIDS*, Galleri Nicolai Wallner & Galerie Mikael Andersen, Copenhagen
 - . *Ideal standart summertime*, Lisson Gallery, Londres
 - . *RAM*, Portalen, Greve
 - . South London gallery, Londres
 - . *Faction Video*, Det kongelige Danske Kunstakademi, Copenhagen*
 - . *Summer Shorts*, CCA TV, CCA, Glasgow
 - . *External Links*, Glasgow School of art, Glasgow
 - . *Making Work*, Salatfadet, (organized by Nicolai Wallner) Copenhagen
 - . *Varje gång jag ser dig*, (curated by Nicolai Wallner), Malmö
 - . *Varje gång jag ser dig*, (curated by Nicolai Wallner), Index Gallery, Stockholm
- #### **1996**
- . *Triple Axel*, Le Gymnase, Roubaix,
 - . All Girls, Berlin,Allemagne
 - . *Transmission*, Globe, Copenhagen,Danemark
 - . *Video screening*, Centre d'art de Neuchâtel

1997

- . *The artists on the Island*, Middelgrundsfortet, Copenhagen
- . *Des Histories en Formes*, Le MAGASIN, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble
- . De Appel, Amsterda* catalogue

Melik Ohanian

Né / Born, 1969, Lyon

Vit et travaille / lives and works, Paris, Lyon

expositions personnelles / solo exhibitions

1996

- . *Melik Ohanian Pierre Huyghe*, Le Hall, Galerie des Beaux Arts de Lyon, Lyon

expositions collectives / group exhibitions

1990

- . *Abrossadabra*, Musée d'art moderne de Collioure, Collioure
- . *Les Arts au soleil*, Caravane d'artistes, Port-Vendres

1994

- . *08.316.794*, Embarcadère, Lyon

1995

- . Galerie Nuova Icona, Venise
- . *Critique, critique*, Cité Internationale de l'image, Lyon

1996

- . Arte fiera de Bologne, Galerie Nueva Icona, Bologne
 - . MAC Lyon (exposition pour le G7), Lyon
- ##### **1997**
- . *Des Histories en Formes*, Le MAGASIN, Grenoble
 - . Biennale de Cétinié, Cétinié, Montenegro

Bruno Pelassy

Né / Born, 1966 à Vientiane (Laos)

Vit et travaille / Lives and works, Nice

expositions personnelles / solo exhibitions

1993

- . Art : Concept, Nice

1994

- . *Un grand saignement S.V.P.*, Chez Valentin, Paris

- . *Freaky Pets Shop*, Chez Valentin, Clichy

1995

- . Chez Valentin, Paris

1996

- . Galerie Cokkie Snoie, Rotterdam (avec Wilma Kuil)

expositions collectives / group exhibitions

1992

- . *Potlatch*, Bd Stalingrad, Nice.

1993

- . *Kiki the Last 2*, Art : Concept,Nice
- . *Christmas Shop*, Air de Paris,Nice
- . *Futura book*, Air de Paris, Nice
- . *Tatoo collection*, Air de Paris,Nice, Urbi et Orbi, Paris, Daniel Buchholz, Cologne, Andrea

Rosen, New York

- . *Une certaine idée de la Méditerranée*, Centre Culturel de Montrouge, Montrouge (cat)

- . *Art Jonction*, Stand de la Villa Arson, Cannes

- . *Découvertes*, Stand Air de Paris, Paris

1994

- . *Comment raser un donjon qui dérange?*, A

l'écart, Montreuil

- . *Nice by night, etc,etc,etc...*, parcours en

appartements, Nice

1995

- . Art Cologne, Stand Art : Concept, Cologne

- . *È*, Chez Valentin, Paris

- . *Blanc, Pelassy, Verna*, Art : Concept, Nice

- . *Drôle de drame*, Syndictat d'Initiative, Mons

1996

- . *Traits révélateurs* (avec Jean-Luc Verna),

Espace Jules Verne, Bretigny sur Orge.

- . *Absolutely Fabulous*, Galerie Sintitulo, Nice.

- . Nice Fine Art, Nice.

- . *Doctor, an engine is starting in my head*,

Galerie Cokkie Snoie, Rotterdam.

- . *49 francs 90*, Nice Fine Art, Nice.

1997

- . *Des histoires en Formes*, Le MAGASIN, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble

- . Galerie Atelier Soardi, Nice

- . *ABBDGMMNPS*, Chez Valentin, Paris

bibliographie / bibliography

- . *Une certaine Idée de la Méditerannée*, Centre Culturel de Montrouge,1993.

- . Bisson Didier, *Génèse en suite d'un faire*,

exposition Bruno Pelassy, Art:Concept Nice, 1993.

- . Bisson Didier, *L'annulation ou le retour au point de vue*, exposition Blanc-Pelassy-Verna, Art:Concept Nice, . Paris juin 95.

- . Bisson Didier, *A la merci de l'autre*, exposition Bruno Pelassy, galerie Chez Valentin, Paris 1995.

- . Lebovici Elisabeth, *la grande ceinture expo-*

se in Libération, guide, du 13/12/96.

- . Tiberi Liliane, *Cinq jeunes artistes unissent*

leur talent in La tribune du 14 mars 1996

page magazine.

Alex Pinna

Né / Born, 1967, Imperia (Italie)

vit et travaille / lives and works,

expositions personnelles / solo exhibitions

1996

- . *Pois* (Chiamata alle arti, 1996, "Mimetico"), Murazzi del Po, Torino

1997

- . *L'uomo nero* (Nuovi rumori di fondo), Luca Beatrice e Rossana Ciocca, Galleria Ciocca Arte Contemporanea, Milano

- . *Mi è sembrato di vedere un gatto*, Viafarini,

Milano

expositions collectives / group exhibitions

1996

- . *Modernità progetto 2000*, Palazzo Bricherasio, Torino; Ex lanificio Bona,

Carignano

- . *Orario continuato*, . Peccioli,

- . *Qualsiasi cosa ci venga in mente*,

Facsimile

- . Piazze d'artista, Torino

- . *Menotrenta*, Milano

1997

- . *Arte per tutti*, Loredana Parmisani, ex ospedale Soave, Codogno, Piacenza.

- . *Correnti alternate (Altamarea)*, Centro

Olivetti, Ivrea.

bibliographie / bibliography (selection)

1995

- . Maraniello, Gianfranco, dans / in "Pressure

break", (cat.) , Bergamo

- . Tognon, Paola, dans / in "Pressure break"

(cat.) . Bergamo

1996

- . Senaldi, Marco, dans / in "Modernità progetto 2000" (cat.), Torino

- . Vettese, Angela *Opere di gatto Silvestro*; Il Sole 24 ore

1997

- . Beatrice, Luca, *Alex Pinna*, Ciocca Arte Contemporanea.

- . Canestrini, Bettina, in *Correnti alternate*.

- . Galletta, Alessandra *Mi è sembrato di vedere un gatto*, Viafarini, Milano.

- . Mancini, Alessandra, *Alex Pinna*, Flash Art, Avril-Mai

- . Sebastiano, Umberto, *L'assassinio di Titti il canarino*, L'Unità, 09 01

Børre Sæthre

Né / Born, 1967, Norvège / Norway

Vit et travaille / Lives and works, Oslo

expositions personnelles / solo exhibitions

1995

- . *Dazed & Confused*, Herslebsgt 10, Oslo

1996

- . *Suite 1012 10.12.96*, Galleri G1 / SAS Hotel Scandinavia, Oslo

1997

- . Fotogalleriet, Oslo

1998

- . Kunstnerenes Hus, Oslo

expositions collectives / group exhibitions

1996

- . *Supersport,Dazed & Confused2* , Galleri Otto Plonk, Bergen

- . *Trivial Groove* , Galleri F-15,

Moss (cat.)

- . *Twisted* , Forum-galleriet,

Malmö (cat.)

- . *Gameland Entertainment*,

Herslebs gt. 10, Oslo

- . *Frisbee*, Hordalands Kunstnersentrum,

Bergen

- . *Dreaming of a white Christmas*, Galleri

Struts, Oslo

1997

- . *Double Fantasy*, the Pasolini experience and

some paranormal activities,

Herslebsgt.10B, Kunstlerhaus Bethanien,

Berlin

- . *Lustlux*, ex-intourist office, Oslo

bibliographie / bibliography (selection)

- . Dagbladet, 27 feb.-95 ,1 juin -96, Norvège

- . Bergens tidende, 3 mai-96, 27 juin-96,

Norvège

- . Klassekampen 12 oct.-96, Norvège

- . UKS-forum no. 1-2, Norvège

- . Moss Dagblad 12 oct.-96, Norvège

- . Aftenposten 22 oct.-96, Norvège

Alessandra Spranzi

Née/ Born, 1962, Milan

vit et travaille / Lives and works, Milan

expositions / exhibitions

1997

- . *L'angelo del focolare*, Care of, Cusano

Milanino

1996

- . *Coincidenze e contaminazioni*, Arona, Paolo

Campigli e Rachele Ferrario

- . *She Sells Sea Shells*, Via degli Artisti, Torino,

Giancarlo Norese

- . *Sesto continente*, Dryphoto,

Prato, Filippo Maggia

1995

- . *Banana Factory*, Barcellona

- . *Immagini come luoghi*, Forte di Bard,

Walter Guadagnini

1993

- . *Dietro la porta chiusa*, Milano, Sarah Alison

Jacques

- . *Le meraviglie d'Italia*, Care of, Cusano

Milanino

1989

- . *Conto terzi*, Soncino

1988

- . *Di striscio*, Milano

- . *Milano poesia*, Rotonda della Besana

- . *Primo piano*, Milano

- . Centro Culturale B. Brecht

- . Galleria Cafiso, Milano

1987

- . Galleria S. Fedele, Milano

bibliographie / bibliography (selection)

1994

- . Zambrano, Patrizia *L'erotico quotidiano.di*

Alessandra Spranzi, Ducl, aUILlet/aôut

1995

- . Guadagnini, Walter, *Immagini come luoghi* ,

août

1996

- . Ferrario, Rachele, Campiglio, Paolo,

Coincidenze e contaminazioni,, août

1997

- . Pioselli, Alessandra, Flash Art, april-mai

Le monde parfait d'Alessandra Spranzi,

.Photographie Magazine, avril

Alix Stewart Lambert

Née/ Born, 1968, Washington, USA

Vit et travaille / Lives and works, New York

expositions personnelles / solo exhibitions

1992

- . Daniel Newburg Gallery, New York

1993

- . Daniel Newburg Gallery, New York

Marc Hostettler, Furkapasse

- . Kees Van Gelder Gallery, Amsterdam

1994

. MA Galerie, Paris

- . Team Gallery, Washington, D.C

. Art & Public, Genève

- . Raucci/Santa Maria Gallery, Naples

1995

- . Javier Lopez Gallery, Londres

1996

- . New York, Jose Freire Gallery

1997

- . ARTRA, Milan

- . Team Gallery, New York

expositions collectives / group exhibitions

1991

- . *4th Floor*, 89 Greene Street, New York

- . *Unlearning*, 142 Greene Street, New York

. Natalie Rivera Gallery, New York

- . *H.O.M.E for June*, H.O.M.E for contemprary

Art, New York

1992

- . *Audience 0.01*, Flash Art Museum, Trevi (cat.)
- . Daniel Newburg Gallery, New York
- . *L'Hiver de l'amour*, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris

1995

- . *Femininmasculin*, Beaubourg, Paris (cat.)
- . *All Dressed Up*, Apex Art, New York
- . *Mini Mundos*, White Columns, New York
- . *Speed Trials*, Team gallery Van Gelder, Amsterdam
- . *Drawings and Drawings*, Gallery Van Gelder, Amsterdam
- . Art & Public, Cologne Art Fair, Cologne
- . *Prospect 1986-94*, Genève, Art & Public
- . *Arte in video*, Inter Nos Gallery, Milan
- 1996**
- . *Fernbedienung: Does Television Inform the Way Art is Made ?*, Grazer Kunstverein, Graz (Cat.)
- . La Pandaderia, Mexico City,
- . *Push-ups*, Athène (cat.) 1997
- . *Videopositive*, Liverpool (Travelling exhibition)
- . *The young and the Restless*, The museum of modern Art, New York
- . *Up close and Personal*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

bibliographie | bibliography (selection) 1992

- . Itschert, Sanni, "Art Cologne 92", *Terezoochio Trimestrale D'arte Contemporanea*, décembre
- . "Feature", *Budapest Weekly*, décembre
- . "Feature", *Magyar Narancs*, décembre
- . Mattison, Mike, "D.I.V.O.R.C.E.", *Art Paper*, novembre
- . Levin, Kim, "Alix Lambert by Kristin Ebert", *The Village Voice*, 14 avril

1993

- . Romano, Gianni, "USA Vision", *Zoom Magazine*
- . "Aperto", *Flash Art's Venice Biennale catalogue*
- . "Alix Lambert", *Flash Art*, été
- . "New York in Brief", *Flash Art*, été
- . Stals, José Lebrero, "A Whiter Shade of Pale", *Flash Art*, janvier/février
- . Newhall, Edith, "Alix Lambert", *New York Magazine*, avril
- . "Alix Lambert", *The New Yorker*, 19 avril
- . Filipovna, Valerie, "Just married to get Divorced", *Paper Magazine*, mars
- . Project, *Bomb Magazine*, hiver
- . "A Whiter Shade of Pale", *Monthly Art Magazine*, février
- . Smith, Roberta, "The Younger Set", *The New York Times*, 15 janvier
- 1994**
- . Dubner, Steve, "Rising Stars", *The New York Times Magazine*, 20 novembre
- . Zahm, Olivier, *Purple Prose*, Octobre
- . O'Brien, Glenn, "Profile", *Mirabella*, sep-

- tembre
- . Ardenne, Paul, "L'hiver de l'amour", *Art Press*, mai
- . Verzotti, Georgio, "Alix Lambert", *Art + Text 48*, mai
- . Gonzales Foerster, Dominique, "Feaure", *Purple Prose*, février
- . Peretta, Gabriele, "Review", *Italian Flash Art*, avril
- 1995**
- . Zahm, Olivier, "Review", *Artforum*, octobre, p.109
- . Princenthal, Nancy, "Artist's Books", *The Print Collectors Newsletter*, juillet/août, p.111
- . Dannatt, Adrian, *Swing Magazine*, mai
- . Levin, Kim, "The Joy of Curating", *The Village Voice*, février
- . Bovier, Lionel, "Interview with Alix Lambert", *Purple Prose*
- . *Open City*, n°3, première de couverture illustration

1996

- . Finley-Magnan, Kathy, "Art Rock", *World Art*, été
- . Budney, Jen, "Push-ups", *Flash Art*, octobre, p.74
- . Gordon, Janine, "SM(art) Alex Videos", *Flash Art*, mars/avril, pp.6,88-90
- . Pandiscio, Richard, "Ones to Watch", *Interview*, mars, p.76
- . Halle, Howard, "Review", *Time Out New York*, 21 février, p.61
- . Servetar, Stuart, "Galleries", *NY Press*, 14 février, p.61
- 1997**
- . Cash, Stephanie, "Alix Lambert at Team Gallery", *Art in America*
- . Smith, Roberta, "The young and the Restless", *New York Times*, 21février, p.C28

Sidney Stucki

Né / Born: 1965, Genève, Suisse

Vit et travaille, Genève

expositions personnelles | solo exhibitions

1988

- . *San Francisco-Genève*, Coop, Genève

1992

- . La Régie, Genève

1994

- . Palais de l'Athénée, salle Crosnier, Genève

1995

- . Espace d'art contemporain In Vitro, Genève
- . Stand Ecart, ART 26'95, Bâle

1996

- . Forde, Genève

expositions collectives | group exhibitions

1990

- . *V.A.E.* La Régie, Genève

1991

- . Anciens Etablissement Sacré, Liège

1992

- . *Café*, La Régie, Genève

1993

- . *Peintures*, Galerie Art & Public, Genève

1994

- . Musée des Beaux-Arts, Neuchâtel
- . Musée des Beaux-Arts, Chaux-de-Fonds
- . In Vivo, Espace d'art contemporain In Vitro, Genève

1995

- . *Christmas Show*, Galerie Art & Public, Genève
- . Glarus, Kunsthaus
- . Projektraum, Zurich
- . Lowbet, Genève

1996

- . Centre d'art contemporain, Genève
- . Low video, CAN, Neuchâtel,
- . *Young Art*, Kunsthalle de Bern, Bern
- . *Goldene Augen*, Espace d'art, Schaffhausen

1997

- . *504*, Kunsthalle - Zentrum für Kunst, Medien und Design, Braunschweig

discographie

Compilations

1995, CCC. Thun-Berne. 12"

1996, Axodya. Berne. 12"

1997, Sysop. Lyon (France)

. Solo

1995, Ecart publication. Genève. Ltd 12"

1996, Mental groove records, Genève.

Feat.Sylvie Fleury. Ltd 7"

1996, *Untitled*, Mental groove records, Genève.12"

1996, Axodya. Berne. 12"

1996, Edition Forde. Genève. Ltd 7". Flexi disque.

1997, Mental groove records. Genève. Feat. F.Jaramillo. 12"

1997, Mental groove records. Genève. 10"

Vibeke Tandberg

Née / Born, 1967, Norvège / Norway

Vit et travaille / Lives and works, Oslo

expositions personnelles | solo exhibitions

1995

- . Fotograficentrum, Örebro

1996

- . Rogaland Museum of Fine Arts, Stavanger (cat.)

1997

- . The Photogallery , Oslo

- . Gallery F-15 , Moss

expositions collectives | group exhibitions

1993

- . *Positions 2*, The Photogallery , Oslo

- . *Annual Spring exhibition*, The Photogallery , Oslo

1994

- . *Octet*, Buskerud Artcenter

- . *4 Positions*, The Photogallery , Oslo
- . *Now*, Galleri Index, Stockholm

1995

- . *Obsessions*, Rijksmuseum Twenthe, Enschede (cat.)
- . *Fabrication of History*, Saarema Biennial, Estonia (cat.)
- . *Annual Spring exhibition*, The Photogallery , Oslo

- . *To Mary*, The Sweedish National Exhibitions (cat.)
- . *Dixi*, Oslo (cat.)

1996

- . *Exiles*, Ovengaden, Danemark (cat.)
- . *Short Stories*, Altes Rathaus, Allemagne (cat.)

- . *Electra*, Høvikodden Artcenter, Oslo (cat.)
- . UKS Biennial, Oslo (cat.)

- . *New Art in Oslo*, The Stenersenmuseum, Oslo

- . *PBI*, Gallery 54, Göteborg / Oulu (cat.)

1997

- . *Magical Images*, Stavanger Art association, Norvège
- . *Des Histoires en Formes*, Le Magasin, Grenoble (cat.)

bibliographie | bibliography (selection)

- . *Powerful Feminine Dreams*, Gertrud Sandquist, Index#5, Stockholm-93

- . *Posthumous*, Håvard Johansen, Hyperphoto# 2-94

- . *The programming of emotions*,Cecilia Andersson, Zehar#31 Espagne-96

- . *Report from Estonia*, Thomas McEvilley, Art in America, Mars, -96

- . *Cinderella Overdrive*, Torbjørn Rødland, Hyperphoto #1, Oslo-97

- . *Came of two halves*, Timon Oefelein, Créative Camera, Londre -97

Alessandra Tesi

Née / Born, Bologne, 1969

Vit et travaille / lives and works, Bologne

expositions personnelles | solo exhibitions

1995

- . Spazio Cultura Navile,Bologna

1996

- . Castello di Rivara (TO) / Galleria Paolo Vitolo, Milano

1997

- . Spazio Aperto, Galleria d'Arte Moderna, Bologna

- . Musée du Papier Peint, Rixheim / Galleria Neon, Bologna

expositions collectives | group exhibition 1994

- . *Ars Lux* , exposition itinérante dans les principales ville italiennes

- . *Equinozio d'autunno 1994* , Castello di

- Rivara (TO)

- . *Biennale des Jeunes Artistes de l'Europe Méditerranéenne*,

- . Corderie Nationale, Lisboa

- . *We are moving* , Viafarini, Milano

1995

- . *Out of order/Aperto '95.*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna

- . *Biennale des Jeunes Artistes*, Moderna Galerija, Rijeka

- . *Il giovane ospite/Galleria Neon* , Casa di Giorgione, Citta` di Castelfranco Veneto (TV)

- . *Uscita di sicurezza ,Arte/Cinema*, Castel San Pietro Terme (BO)

- . *Operat '95* , Ex-Fornace Adriatica, Russi (RA)

- . *Assenze* , Galleria Continua, San Gimignano (SI)

1996

- . *Prospect '96* , Frankfurter Kunstverein, Schirn Kunsthalle Frankfurt

- . *Carte Italiane* , Art Center di Eleftherias Park, Athène

- . *Su questa base non sapremo mai (...)* , Primo piano, Roma

- . *Espaces communs*, Galerie Esca, Nîmes

- . *Il luogo e la memoria* ,Ex-Copertificio ,

- . Sonnino,Varese/Castello di Spezzano (MO)

- . *Il Punto* , Galleria Continua, San Gimignano

- . *Panorama Italiano 1* , Trevi Flash Art Museum, Trevi (PG)

- . *Immagini italiane* , Medienmeile am Hafen, Dusseldorf

- . *XII Quadriennale Nazionale d'Arte*, Palazzo delle Esposizioni, Stazione Termini, Roma

- . *Ritratti di interni* , Studio La Città', Verona

- . *Jahresgaben 1996* , Frankfurter Kunstverein, Frankfurt

1997

- . *Sequenze Labili*, Sala1, Roma

- . *Giro d'Italia - Bologna*, L'Attico, Fabio Sargentini, Roma

- . *Galerie Martina Detterer*, Frankfurt

- . *Camera Preview*, ART&PUBLIC, Genève

- . *Critica in opera 16*, Saletta Comunale d'Esposizione, Castel S.Pietro Terme (BO)

- . *504* , Kunsthalle - Zentrum für Kunst, Medien und Design, Braunschweig

- . *Modi e luoghi*, La Posteria, Milano

- . *Portraits of interiors*, Studio La Città, Verona / Blancpain Stepczynski, Genève / Patricia Faure, Los Angeles

bibliographie | bibliography; (selection)

1994

- . Pajano, Rosalba, *Biennale Giovani Artisti dell'Europa Mediterranea*, Lisbona (cat.)

1995

- . Marra Claudio *texte de présentation*, Spazio Cultura Navile, Bologna

- . Daolio, Roberto *Aperto '95 /Out of Order* , Bologna (cat.)

- . Barilli, Renato *Riaperto ai giovani*, L'Espresso, n.28

- . Tesi, Alessandra, *Ouverture*, Flash Art, n.193

- . Daolio, Robërto, *Uscita di sicurezza, Arte/Cinema* , Castel San Pietro Terme (Bo),(cat.)

- . Colasanti, Claudia *Alessandra Tesi, Operat '95* , Russi (RA),(cat.)

- . Romano, Gianni, *Carte Italiane*, Atene, (cat.)

- . Tesi, :Alessandra, ART kaleidoscope, n. 2, Frankfurt

1996

- . Daolio, Roberto, Pajano, Rosalba, Trübenbach, Ursula, *Alessandra Tesi*, Castello di Rivara (To) / Paolo Vitolo, Milano, (cat.)

- . Parola, Lisa, *Come dentro a un film*, La Stampa/Torino sette, n.390
- . Tesi, Alessandra, *Prospect '96* , Frankfurt, (cat.)

- . Pinto, Roberto, *Spazi comuni* , Nîmes, (Papiers Libres, numéro hors série)

- . Christov-Bakargiev, Carolyn .:*Avanguardia '96/Il chi e' delle italiane*, L'Espresso , n.18

- . Marziani, Gianluca, *Silenzi pulsanti di Alessandra Tesi*, L'Opinione , n. 42

- . Guadagnini, Walter, *Il luogo e la memoria*, Varese, Modena, (cat.)

- . Weiermair, Peter, Flash Art International, n. 189

- . Curto, Guido, *Alessandra Tesi*, Flash Art , n.198

- . Daolio, Roberto, *Panorama Italiano 1* , Trevi (PG), (cat.)

- . Pratesi, Ludovico *Immagini italiane*, Dusseldorf, (cat.)

- . Guglielmi, Laura *Libere di creare, D* La Repubblica delle donne , n. 19

- . Christov-Bakargiev, Carolyn, Pratesi, Ludovico, *XII Quadriennale Nazionale d'Arte*, Roma, (cat.)

- . Weiermair Peter Portraits of interiors ,Verona, (cat.)

1997

- . Vergine:, Lea, *La critica come partecipazione, l'arte come politica*, Sanzanobi , n.5

- . Tesi, Alessandra, *Sequenze Labili*, Roma, (cat.)

- . Daolio, Roberto, *Giro d'Italia*-Bologna, L'Attico, Roma, (cat.)

- . Colasanti, Claudia, *A corpo libero*, Trend, n. 3
- . Barilli, Renato, *Nati da un'officina*, L'Espresso, n.11

- . Grandi, Silvia, *Tesi e Izzo allo Spazio Aperto*, Artel, n. 61

- . Colasanti, Claudia *Investire in arte*, Glamour, n. 63

- . Perrella, Cristiana, *Critica in opera 16*, Castel S. Pietro Terme (Bo), (cat.)

- . Cerizza, Luca, *Alessandra Tesi*, Juliet, n.83

- . Hartmann, *Alessandra Tesi au Musée du Papier Peint*, DNA Alsace, 2 juin

- . Cereja, *Tesi,i* L'Alsace, 6 juin

- . Trento D., Alessandra Tesi, *Foto dell'intimità anonima*, La Repubblica, Bologna, 12 juin

- . Serena S. *Alessandra Tesi a Bologna, Artel, n. 68*

Daolio Roberto, Alessandra Tesi Flash Art, n.205

John Tremblay

Né / Born, 1966, Boston, USA
Vit et travaille / lives and works, Brooklyn

expositions personnelles / solo exhibitions

1994

. *Silver*, Stand Ecart, Art 25'94, Bâle

1995

. Galerie Art & Public, Genève

1995/6

. Galerie Sandra Gering, New York

1997

. Galerie Jousse Seguin, Paris
. Statement Stand, Galerie Art & Public, Art 28'97, Bâle

expositions collectives / group exhibitions

1990

. *Purchase Graduate / Five Painters*, Visual arts Gallery, State University of New York, New York

1992

. *Ecstasy Shop*, Dooley Le Cappellaine Gallery, New York

1993

. Stand Ecart, Art 24'93, Bâle,
. *Nineties*, John Gibson Gallery, New York

1994

. *The Pain Show*, The Thing, New York
. *The Fall Collection*, Andrea Rosen Gallery, New-York

. *Ecart*, Galerie Susanna Kully, Saint-Gall

1995

. *Notes on Print: With and after Robert Morris*, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, Genève

. *Pittura Immediata*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Graz

1996

. The Neuberger Museum, Purchase, New York

. *AbFab !*, Feature Gallery, New York

. *Drawings, Spring 1996*, Sandra Gering Gallery, New York

expositions collectives / group exhibitions

1990

. *Noi gestiamo il disordine quotidiano del pensiero*, Galleria Paolo Vitolo, Roma

1991

. *Fra teatro e autografia*, Galleria Neon, Bologna

1992

. *La comunità sintattica*, Galleria Paolo Vitolo, Roma

1993

. *Esecuzioni comunicative*, Galleria Paolo Vitolo, Milano

1994

. *Viaggiatori/Viaggiatrici*, Galleria Paolo Vitolo, Milano

1997

. *Una stanza per sé*, Galleria Paolo Vitolo, Milano

expositions de groupe / group exhibitions

(sélection)

1988

. *Agire il mondo*, Palazzo Mediceo, Seravezza (Lucca)

1989

. *Yuppara*, ex ospedale psichiatrico, Genova

. *Metessi*, Lidia Carrieri, Roma

1990

. *Italia '90.*, La Fabbrica del Vapore, Milano

. *Operativamente*, Studio Marconi, Milano

1991

. *Ottanta-Novanta*, Comune di Monreale

. *Medialismo*, Galleria Paolo

Vitolo, Roma

1992

. *Molteplici Culture*, Ex-Convento di S.

Egidio, Roma

. *D'ora in avanti*, Fondazione F. P. Michetti,

Francavilla al Mare

1993

. *June*, Galleria Thaddaeus Ropac, Paris

. *Nuova ingegneria per l'osservazione e*

lampi di genio,

Villa Montalvo, Campi Bisenzio

. *Rentrée*, Biennale d'Arte Contemporanea,

Ancona

. *Video d'arte*, Galleria Bonomo

Bari

1994

. *Ho preparato la mia casa...*, Galleria Neon,

Bologna

. *La ricchezza*, Accademia di Brera, Milano

. *Ars Lux*, street billboards exhibition,

Bologna, Firenze, Genova, Milano, Napoli,

Roma, Torino

. *Soggetto/Soggetto*, Castello di Rivoli, Torino

. *Europa '94 - Video Film Kunstlerliste*,

Galerie Christian Gogger, Munchen

1995

. *Arte Video TV*, Palazzo Sanguinetti,

Bologna, Museo Revoltella Trieste

. *Aperto Italia '95*, Flash Art Museum, Trevi

(Perugia)

. *Tra il fisico e l'ottico*, Palazzo Ducale,

Genova

. *Operat Miio*, ex-Fornace Adriatica, Ravenna

. *Progetto Museo d'Arte Italiana 1985-1995*,

Castello di Rivara, Torino

1996

. *Versus*, Ex-Lanificio Bona, Carignano, Torino

. *Arte Video TV*, Villa delle Rose, Bologna

. *Immagini italiane*, Medienmeile am Hafen,

Dusseldorf; Dumond Kunsthalle, Köln

. *Atelier d'artista*, Casa del Giorgione,

Castelfranco Veneto

. *Ultime generazioni*|*XII Quadriennale d'arte*,

Palazzo delle Esposizioni / Stazione Termini,

Roma

1997

. *Modi e luoghi*, La Posteria, Milano.

. *Il Punto*, Galéria Continua, San Gimignano

performances

1996

. *I folletti irritati*, performance for voice, chorus and percussion, *Linea Maginot*, Arte Fiera '96,

Bologna

1997

. *L'arte è la seconda pelle della realtà*, performance-lecture, Accademia di Belle Arti,

Carrara

videos

1992

. *Conversazione silenziosa*, Betacam, 45', col

1993

. *Faccia ascolto*, Betacam, 15', col.

1994

. *Il corpo dell'attesa*, Betacam, 7',

col.

. *Androginia*|*Androgyny*, Betacam, 8', col.

. *Viaggiatori/Viaggiatrici*,

Betacam, 58', col.

1995

. *Short stories*, Betacam, 16', col.

livres d'artiste / artist books

1991

. *Forma di vita*, textes de / texts by Cesare Viel, Gabriele Perretta, Neon-Vitolo, Bologna-

Roma

1993

. *Esecuzioni comunicative*, texte de / text by Cesare Viel (Italian/English), Galleria Paolo Vitolo, Milano

1994

. *Male and Female Travellers* (Edition anglaise de / English edition

of *Viaggiatori/Viaggiatrici*), textes de / texts by Cesare Viel, Francesca Pasini,

Galleria Paolo Vitolo, Milano

bibliographie / bibliography (selection)

1990

. Conti, Viana, *Liguria arte giovane*, Flash Art Italia, n.158

1992

. De Dominicis, Daniela, Flash Art Italia, n.169

. *Molteplici Culture*, Carte Segrete, Roma

. Barilli, Renato *D'ora in avanti*, Mazzotta,

Milano

. De Cecco, Emanuela, (interview) Flash Art

Italia, n. 170

1993

. Pinto, Roberto, Flash Art Italia, n. 174

. Pasini, Francesca, Artforum, Novembre

1994

. Verzotti, Giorgio, *Once more with intellect*,

Artforum, Mai

. Pasini, Francesca Verzotti, Giorgio,

Soggetto/Soggetto, Charta, Milano

. Barilli, Renato, *Pennarelli a Babele*,

L'Espresso, n. 49, 9 Décembre

1995

. Beatrice, Luca, Perrella, Cristiana, Costa,

Guido, *Nuova Scena*, Mondadori, Milano

. *Aperto Italia '95*, Politi Editore, Milano

. Conti, Viana, *Tra il fisico e l'ottico*, Costa &

Nolan, Genova

. Pasini, Francesca, in AA. VV., *Mito*, Edizioni

del Girasole, Ravenna

1996

. *Immagini Italiane*, Istitutio di Cultura

Italiano, Koln

. *Ultime generazioni / XII Quadriennale*

d'Arte, De Luca, Roma

1997

. Pasini, Francesca *Cesare Viel: istantanee*

degli spazi interiori, Liberazione, 7 Mai

. Gaggiotti, Paola *Cesare Viel*, Flash Art Italia,

n. 204

. Pinto, R. *Modi e luoghi*, Milano

Pasini, Francesca, *Cesare Viel, Istantanee*

degli spazi interiori, Liberazione, Mai

Liste des œuvres exposées

Bigert & Bergström
Shortcircuit 6, 1996
brûlure murale
dimensions variables
Galerie Barbara Thum, Berlin

Bigert & Bergström
Mental Well, 1996
tapis
ø: 250 cm
Galerie Barbara Thum, Berlin

Bigert & Bergström
Mental Corner, 1997
bois, verre
60 x 80 cm
Galerie Barbara Thum, Berlin

Umberto Cavenago
Nastro Trasportatore, 1996
acier inox, PVC, moteurs électriques
18,5 x 29 x 253,3 cm
Galerie Raffaella Cortese, Milan

Umberto Cavenago
A prova di scemo, n. 36, 1995
acier COR -TEN
25 x 34 x 27,5 cm
Collection de l'artiste, Milan

Umberto Cavenago
A prova di scemo, n. 39, 1995
acier COR -TEN
25,5 x 36,5 x 28,5 cm
Collection de l'artiste, Milan

Umberto Cavenago
A prova di scemo, n. 40, 1995
acier COR -TEN
25,5 x 36,5 x 30 cm
Collection de l'artiste, Milan

Umberto Cavenago
A prova di scemo, prototype, 1994
carton
25,5 x 36,5 x 28,5 cm
Collection de l'artiste, Milan

Gilles Chétanian
The Cow-Boy Philosopher, 1997
Présences dans le lieu de l'exposition

Marie Denis
Le Nid, 1997
graines pour oiseaux, assiettes
dimensions variables
Collection de l'artiste, Lyon

Ricardo de Oliveira
Joy House, 1994
film n&b, 16mm, 7mn30
Galerie Tanya Bonakdar,
New York

Ricardo de Oliveira
The Jogger, 1995
film n&b, 16mm, 13mn30
Galerie Tanya Bonakdar,
New York

Ricardo de Oliveira
Alice, 1995
film n&b, 16mm, 17mn30
Galerie Tanya Bonakdar, New-York

Olivier Dollinger
Andy &..., 1996
diaporama de 25 vues, diapositives
Galerie Chez Valentin, Paris

Olivier Dollinger
Sans titre, 1997
vidéo, table, chaises
dimensions variables
Galerie Chez Valentin, Paris

fordacity
Cities' network part2, 1997
Table, lexique, voix, sons, musiques, odeurs,
nourritures
dimensions variables
Collection fordacity, Marseille

Fabrice Gygi
Airbags, 1996
sangles, bâche
220 x 60 cm (x 3)
150 x 60 cm (x 2)
100 x 60 cm (x1)
Galerie Bob van Orsouw, Zurich

Fabrice Gygi
Tribune, 1996
métal, bois, sangles, bâche
300 x 140 x 200 cm
Galerie Bob van Orsouw, Zurich

Jens Haaning
Foreigners Free, 1997
jet d'encre sur papier
21 x 29,7 cm
Galerie Nicolai Wallner, Copenhague

Maria Hedlund
At my Home, 1997
6 photographies couleur
100 x 100 cm chaque
Galerie Index, Stockholm

Geir Tore Holm
Fuck the Stars, 1997
installation, technique mixte
dimensions variables
Collection de l'artiste, Oslo

Natacha Lesueur
Sans titre, 1997
10 photographies couleur
30 x 30 cm chaque
MDJ, Neuchâtel

Natacha Lesueur
Sans titre, 1997
photographie couleur sur aluminium
110 x 110 cm
MDJ, Neuchâtel

Natacha Lesueur
Sans titre, 1997
photographie couleur sur aluminium
109 x 148 cm
MDJ, Neuchâtel

Jonathan Monk
Waiting for famous people, 1996
46 photographies couleur
21 x 28 cm chaque
Galerie Nicolai Wallner, Copenhague

Jonathan Monk
*A FULL STOP WRITTEN IN BLUE NEON (I
tried on Joseph Kosuth's hat in a bar in
New-York and it didn't fit)*, 1997
mur peint, néon
dimensions variables
Galerie Nicolai Wallner, Copenhague

Melik Ohanian
Invisible North, West, South, East, 1997
acier, micro, amplificateur
H: 100 cm
ø: 70 cm à 35 cm
Collection de l'artiste, Paris

Melik Ohanian
White Wall Travelling, 1997
film couleur super 16, haut-parleurs
400 x 300 cm
Collection de l'artiste, Paris

Bruno Pelassy
Sluts, 1997
technique mixte
dimensions variables
Galerie Art : Concept, Paris

Alex Pinna
Mi è sembrato di vedere un gatto, 1997
Collection de l'artiste, Bergamo

Børre Sæthe
It's A Mind Game, 1997
installation, technique mixte
dimensions variables
Collection de l'artiste, Oslo

Alessandra Spranzi
Tornando a casa, 1996/97
10 photographies couleur
30 x 40 cm chaque
Collection de l'artiste, Milan

Alix Stewart Lambert
Platipussy: Bande annonce, 1996
film couleur
Collection de l'artiste, New York

Alix Stewart Lambert
Tatoo, 1994
dessins, technique mixte
46 x 61 cm (x 4)
33 x 40,50 cm (x13)
28 x 35,5 cm (x 13)
28 x 23 cm (x 4)
Collection de l'artiste, New York

Sidney Stucki
Sans titre, 1997
peinture murale, acrylique, bande sonore
dimensions variables
Collection de l'artiste, Genève

Vibeke Tandberg
Living Together, 1996
photo-montages numériques, c-print
dimensions variables
Christian Bjelland, Stavanger
Galerie C/O, Oslo

Alessandra Tesi
Rosso H E 1, 1996
photographies couleur plastifiées brillantes
recto/verso
150 x 100 cm
Castello di Rivara, Turin
Galerie Paolo Vitolo, Milan

Alessandra Tesi
Rosso H E 2, 1996
photographies couleur plastifiées
100 x 150 cm
Castello di Rivara, Turin
Galerie Paolo Vitolo, Milan

Alessandra Tesi
Rosso H E 3, 1996
photographies couleur plastifiées
100 x 150 cm
Castello di Rivara, Turin
Galerie Paolo Vitolo, Milan

Alessandra Tesi
Rosso H E 4, 1996
150 x 100 cm
photographies couleur plastifiées
Castello di Rivara, Turin
Galerie Paolo Vitolo, Milan

Alessandra Tesi
Rosso H E 5, 1996
photographies couleur plastifiées
100 x 150 cm
Castello di Rivara, Turin
Galerie Paolo Vitolo, Milan

John Tremblay
Vitamine C, 1995
acrylique sur toile
152 x 121 cm
Galerie Art & Public, Genève

John Tremblay
Synth-Pop, 1995
12 boîtes en plexiglas
chacune : 30,2 x 22,9 x 6 cm
hauteur totale: 72 cm
Cabinet des estampes du Musée d'art et
d'histoire, Genève

John Tremblay
W.E. L.O.V.E. U.S., 1997
acrylique et sérigraphie sur toile
234 x 122 cm
Galerie Jousse Seguin, Paris

John Tremblay
Globe vert, 1997
acrylique et sérigraphie sur toile
193 x 160 cm
Galerie Jousse Seguin, Paris

John Tremblay
Watery-Domestic, 1993
sérigraphie sur peinture aluminium sur bois
65,5 x 56 cm
Collection JRP, Genève

John Tremblay
Sans titre, 1993
film couleur et noir et blanc
Collection de l'artiste, New York

Cesare Viel
Une chambre à soi, 1997
installation avec 160 diapositives, audiocas-
sette, photocopies et feuilles manuscrites
Galerie Paolo Vitolo, Milan

Cesare Viel
Provare, 1995
photographie couleur avec texte sur alumi-
nium
110 x 90 cm
Galerie Paolo Vitolo, Milan

Cesare Viel
Provare, 1995
photographie couleur avec texte sur alumi-
nium
110 x 90 cm
Galerie Paolo Vitolo, Milan

des histoires en formes

générique

Des histoires en formes

Le MAGASIN, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 7 juin - 7 septembre 1997

Nous remercions particulièrement les artistes pour leur générosité et leur soutien.

Nous exprimons également notre gratitude à/
We would like to express our gratitude to:

Christian Bjelland, Raffaella Cortese (Galerie Raffaella Cortese), Gordon Cyrus, Jonas Ekeberg, Jacob Fabricius, Corinne Gambi, Atle Gerhardsen (Galerie Cø), Nathalie Claudat, Emmanuel Grandjean, Pierre Huber (Galerie Art & Public), Philippe et Patricia Jousse et Patrick et Laurence Seguin (Galerie Jousse Seguin), Søs Jørgensen, Edition JRP, Kaarina Katajisto, Roger Knoebber, Rainer Michael Mason et Christophe Cherix (Cabinet des estampes d'art et d'histoire), Musée des Beaux-Arts de Lyon, John Peter Nilsson, Bob van Orsouv et Marc Payot (Galerie Bob van Orsouv), Franz Paludetto (Castello de Rivera), Mariano Pichler, Alexandre Piovesan, Kurt Stern, Philippe et Frédérique Valentin (Galerie Chez Valentin), Vilma Bruno, Paolo Vitolo, (Galerie Paolo Vitolo), Nicolai Wallner, Karina Wörn-Ericsson (Galerie Index)

avec le soutien du Ministère Royal des Affaires Etrangères Norvégien, de l'Ambassade de Norvège et de la DRAC Rhône Alpes.

Exposition / Exhibition

Commissariat Général / *Organized by*
Yves Aupetitallot
Commissariat et coordination de l'exposition /
Curated and coordinated by
Lili Laxenaire, Mari Linnman, Ingrid Martraix, Gabi Scardi

Coordinatrice des expositions / *Exhibition coordinator*
Alessandra Galasso
Direction technique / *Technical Direction* : Eric Binnert
avec l'assistance de / *with assistance of* Philippe Blanche,
Loïc Charbonneau, Emmanuelle Exertier, Valérie Gouly,
Matthieu Manche, Boris Morange, Fabrice Py, Hamidreza
Gian Rouhi
Communication : Anne Morel avec l'assistance de / *with the*
assistance of Pierre-Henri Alquier, Géraldine Philippot
Administration: Agnès Gamot, Jacqueline Dervaux
Relations avec le public / *Public affairs* :
Alice Vergara-Bastiani, avec l'assistance de /
with the assistance of Lourdes Cuellar, Claire Neil,
Odile Salon, Valérie Rais, Sylvie Vojik
Projet Art & Ville / *Public Art Department*:
Marie Savine avec l'assistance de / *with the assistance of*
Ivan Boccon-Perroud

Catalogue / Catalogue

Conception et réalisation du catalogue /
Conception and catalogue editor:
Lili Laxenaire, Mari Linnman, Ingrid Martraix, Gabi Scardi

Mise en page / Layout

Franck Gautherot CDM, Dijon

Crédits photos / Photographs

Loïc Charbonneau, Lalou Dammond, Marie Denis, Ricardo de Oliveira, Olivier Dollinger, Marc Domage, fordacity, Gorni, Fabrice Gygi, Maria Hedlund, Pascal Jounenc, Cyril Kobler, Natacha Lesueur, Mathieu Mercier, André Morin, Musée des Beaux-Arts de Lyon -Studio Basset-Caluire, Melik Ohanian, Børre Sæthre, Bruno Serralongue, Alessandra Spranzi, Vibeke Tandberg, Alessandra Tesi, Cesare Viel

Impression

Les Deux-Ponts - Gières

MAGASIN

CENTRE NATIONAL
D'ART CONTEMPORAIN
DE GRENOBLE