



printemps
de septembre
Théâtres
du Fantastique

ACTES SUD

printemps
de septembre
Toulouse

Théâtres
du Fantastique

ACTES SUD

Le printemps de septembre est financé par

FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN,
CHAMPAGNE DEMOISELLE – GROUPE VRANKEN MONOPOLE,
FONDATION ELECTRICITE DE FRANCE,

MAIRIE DE TOULOUSE,

DIRECTION REGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES
MIDI-PYRENEES

CAISSE DES DEPÔTS ET CONSIGNATIONS,
CAISSE D'EPARGNE DE MIDI-PYRENEES,
LA MAISON DU VIN DE CAHORS (UIVC),
ASATSU-DK INC,
NMSVIE,
SHISEIDO,
SIPA LABO

Partenariats
FRANCE CULTURE,
LE MOUV,
LIBERATION,
LA DEPÊCHE DU MIDI

Le printemps de septembre est organisé
avec le soutien de

JANSON INDUSTRIE,
CLAUDE CLEVENOT COMMUNICATION,
DAUPHIN,
IAT,
AIR FRANCE

et la participation de
AFAA,
Chambre de commerce et d'industrie de Toulouse,
Polaroid France,
Semvat,
les vins du Domaine de Lagrezette
et SIACI

Remerciements

Aux artistes
Aux auteurs du catalogue
Aux producteurs d'œuvres

Guy Amsellem
et le Centre national
des arts plastiques, Paris
Régis Durand
et le Centre national
de la photographie, Paris
Jean-Luc Monterosso
et la Maison européenne
de la photographie, Paris
Annie Bozzini et le Centre de
développement chorégraphique
de Toulouse Midi-Pyrénées

Aux prêteurs de lieux
Blanche-Marie Aussenac
et Michel Ramonet pour
l'Espace Ecureuil,
Philippe Cros pour la Fondation
Bemberg,
Christophe Durand
pour l'espace EDF Bazacle,
Michel Metayer pour l'Ecole
supérieure des beaux-arts,
Monique Rey-Delqué pour
l'ensemble conventuel des
Jacobins

Aux prêteurs d'œuvres
Les artistes,
le Fonds national
d'art contemporain, Paris
Frac Alsace, Sélestat
La Maison européenne
de la photographie, Paris

Aux galeries
Air de Paris, Paris
Anne Barrault, Paris
Baudoin-Lebon, Paris
Büro für Fotos, Cologne
Casey Kaplan, New York

Claude Samuel, Paris
gb agency, Paris
Cookie Snoei Gallery, Rotterdam
Hauser & Wirth & Presenhuber,
Zurich
Heidi Reckermann, Cologne
Julie Saul, New York
Marian Goodman, Paris
Magnus Karlsson, Stockholm
Marianne Boesky, New York
Michel Rein, Paris
Praz-Delavallade, Paris
Schaper Sundberg, Stockholm
Nouvelles Images, La Haye
Shine Gallery, Londres
Zinc Gallery, Stockholm

Ainsi qu'à
Corinne Bocquet
Christine Borgoltz
Pilar Boxford
Pierre Cadars
Dominique Dehaeze
Marie Déqué
Cécile Dumez
Régis Durand
Marc Frisanco
Pierre-Jean Galdin
Nuria Gene
Agnès de Gouvion Saint-Cyr
Claire Jacquet
Richard Lagrange
Janine Macca
Claude Mollard
Jean-Luc Monterosso
Alain Mousseigne
Danielle Perrin
Laurence Perrin
Ute Schrader
Gigi Sutter
Mary Sweeney
Marc Vaudey
Grazia Valtorta
et les services techniques
de la ville de Toulouse

7 Introduction
Marie-Thérèse Perrin

10 Les routes en brique jaune
Nouvelles formes de narration
en photographie, cinéma et vidéo
Val Williams

Théâtres du Fantastique

Val Williams

58 David Lynch
60 Ryuta Amai
61 Sophie Ansar
62 Shimon Attie
63 Roger Ballen
64 Katharina Bosse
65 Elina Brotherus
66 Pierre Faure
67 Carole Fékété
68 Anna Fox
69 Cecilia Bergman Fröberg
Helena Bergman
Rakel et Klara Fröberg
Dan Fröberg
70 Anna Gaskell
71 Ulf Lundin
72 Paul McCarthy
73 Didier Massard
74 Bjargey Ólafsdóttir
75 Anneè Olofsson
76 Mario Rizzi
77 Lars Siltberg
78 Albrecht Tübke

80 Visitors
Stéphanie Moisson-Trembley

96 Dara Birnbaum
96 Olaf Breuning
96 Fischerspooner
97 Sylvie Fleury
97 Rachel Feinstein
97 Mark Leckey
98 Ugo Rondinone
98 Michael Smith
98 Paul Smith
99 Marnie Weber
99 Media City

103 Nuits Blanches

104 Alexandre Bianchini
106 Laurent Fachard
108 Yann Kersalé
110 Ange Leccia

113 Soirées Nomades

Isabelle Gaudefroy assistée de Frédérique Mehdi

Patrick Auzier
Chicks On Speed
Maren Strack
Melk Prod
Miss Kittin & The Hacker
Peaches / David Carretta / Tampopo

122 Expositions / Bibliographies
Théâtres du Fantastique

124 Expositions / Bibliographie Visitors

125 Crédits Photo

Textes

126 L'équipe

Le Printemps de Cahors – référence aujourd’hui incontournable du calendrier de l’art contemporain –, après dix années de succès sans cesse croissant, voit sa consécration à Toulouse, capitale de Midi-Pyrénées et quatrième ville de France.

Il devient printemps de septembre à Toulouse.

Cette dimension nouvelle s’incarne dans la jeunesse de cette ville, riche de 100 000 étudiants, et offre au plus grand nombre sans restriction une culture de notre temps ouverte à tous, gratuitement. A la fois véritable fête initiatique et élan pédagogique autour de l’art, le printemps de septembre s’adresse en effet à tous les publics.

Selon un concept unique, le printemps de septembre présente des artistes internationaux dans des lieux historiques situés sur un parcours métamorphosé lors des *Nuits Blanches* par le jeu des lumières et des projections.

Vingt-cinq artistes internationaux dont David Lynch, notre invité d’honneur, ont répondu à l’invitation de Val Williams, commissaire des expositions, tandis que Stéphanie Moisdon-Trembley propose à la Fondation Bemberg les œuvres vidéo de dix artistes ainsi que le projet Media City en extérieur. Isabelle Gaudefroy anime les *Soirées Nomades* et programme des chorégraphies et des soirées DJ.

Cette manifestation culturelle unique en Europe offre à la région une occasion supplémentaire d’affirmer sa jeunesse, sa vitalité et sa créativité.

Des expositions périphériques sont organisées aux Abattoirs à Toulouse, au Centre photographique de Lectoure, au centre d’art Cimaise & Portique à Albi et bien sûr... à Cahors.

Je remercie Philippe Douste-Blazy, député-maire de Toulouse et ancien ministre de la Culture, qui a eu le désir et exprimé sa volonté d’accueillir ce festival dans la ville rose.

The Printemps de Cahors, established ten years ago, has attracted much critical and public acclaim, and is now a key fixture on the contemporary art calendar.

With its move to Toulouse, capital of the Midi-Pyrénées region, and the fourth largest city in France, it has been renamed as the printemps de septembre.

With its student population of 100,000, Toulouse is a youthful city, and the printemps de septembre, with its policy of free and unrestricted access to contemporary culture, aims to combine innovation, celebration and educational outreach.

The concept of the printemps de septembre is unique. It presents the work of international artists in historic venues and sites, creating an exhibition trail, which will be transformed by the play of light and projection during the *Nuits Blanches*.

This year, twenty-five artists from around the world, including our guest of honour, David Lynch, are showing in Toulouse at the invitation of Val Williams, curator of exhibitions. Stéphanie Moisdon-Trembley has invited ten artists working with video to show at the Bemberg Foundation and is also responsible for the outdoor projection of the Media City project. Isabelle Gaudefroy has selected the programme of the *Soirées Nomades*, bringing together works from dance and performance, together with DJ evenings.

Unique in Europe, this celebration of contemporary culture gives the region of Toulouse a new opportunity to express its youthfulness, its vitality and its creativity. A series of complementary exhibitions is also being shown at the *Abattoirs* in Toulouse, at the Centre Photographique in Lectoure, at the *Cimaise & Portique* arts centre in Albi and, of course, in Cahors.

My thanks to Philippe Douste-Blazy, the Mayor of Toulouse, former Minister of Culture and member of the *Chambre des députés*, for being ready and willing to welcome the printemps de septembre to “the town of pink stone”.

Marie-Thérèse Perrin

Présidente

La photographie et le cinéma peuvent donner le jour à un univers si réel en apparence que nous avons du mal à croire qu'il s'agit de fictions compliquées. Ils évoquent des personnages et des situations, des lieux que nous reconnaissons, non pas pour y avoir été, mais parce qu'ils nous sont culturellement familiers. Le Sud profond de William Eggleston, le Middle West désertique de Walker Evans, le Londres glauque de Bill Brandt, l'Allemagne d'August Sander, le Paris de Brassai, le Vietnam de Francis Ford Coppola, l'Auschwitz de Steven Spielberg. Le film de David Lynch *Elephant Man*, tourné en 1980 en noir et blanc, reconstitue le Londres du XIX^e siècle, non pas tel qu'il était au temps de la reine Victoria, mais tel que nous l'ont dépeint certains artistes et écrivains, tel que nous le connaissons au travers des films consacrés à cette époque et par les analyses de sociologues comme Henry Mayhew ou Charles Booth. Ce Londres-là, nous l'avons même vu « en direct » dans les nombreuses adaptations des grands romans de l'époque, notamment *Les Grandes Espérances* et *Oliver Twist* de Charles Dickens, portés à l'écran par David Lean. Depuis que le Vietnam a ouvert ses frontières aux visiteurs, les touristes se rendent à l'ancienne ambassade des Etats-Unis à Saïgon pour regarder un bâtiment que bien peu ont déjà vu, mais qui n'en est pas moins devenu un des lieux mythiques de l'après-guerre. Dans les villes polonaises où Spielberg a filmé *La Liste de Schindler*, des visites guidées permettent de faire le tour des sites où le cinéaste a recréé les célèbres ghettos. L'art qui trame ses fictions continues à partir du réel donne une dimension universelle aux choses de tous les jours. Contrairement à la vie réelle, il ne nous laisse pas voir ce qui est hors champ.

En 1993, quand l'artiste britannique Rachel Whiteread construit sa *Maison* à ciel ouvert dans l'East End de Londres, cette sculpture monumentale rencontre la faveur du public, bien au-delà des milieux artistiques. L'historien de l'art Richard Shone écrit à ce propos, en 1995 :

« *La Maison* engendre une suite de conjectures et de souvenirs, qui ondoient dans notre mémoire comme les rideaux ondoient les soirs d'été devant la fenêtre ouverte pour laisser entrer l'air frais. La mémoire s'accroche à des détails aussi ténus que ceux-là. Si l'on ne peut obtenir des informations sur la vie des occupants de la maison, leur mode d'existence se déroule en sépia entre nos yeux et la

façade imperturbable de l'habitation. Chacun ajoute ses bruits, ses odeurs, ses explications et ses commentaires aux images anonymes d'une bande d'actualité muette [1]. »

Quand le conseil régional a fait démolir *La Maison*, sa présence fantomatique a continué à planer un certain temps sur la parcelle de terrain rocailleux. *La Maison* est devenue ainsi un souvenir multiple, une représentation des vies absentes et des habitants disparus, puis le souvenir d'une sculpture qui n'existe plus que sur des photographies et dans notre mémoire.

Nous héritons de souvenirs qui ne sont pas les nôtres, issus d'une mémoire culturelle devenue assez universelle pour s'enraciner dans notre conscience. Des artistes comme Christian Boltanski, Cindy Sherman et Jeff Wall construisent tous à leur façon des dispositifs de mémoire qui nous sont immédiatement accessibles. *Le Reliquaire* de Christian Boltanski [1990], les *Arrêts sur image sans titre* de Cindy Sherman [1977-1980] et le *Discours des soldats morts* de Jeff Wall [1992] abordent directement des aspects importants de notre mémoire historique et culturelle. Avec sa série de projections en plein air *Die Schrift an der Wand*, de 1993, l'artiste Shimon Attie réintègre les juifs berlinois dans les quartiers de la ville où ils habitaient et travaillaient avant les déportations nazies. Une boutique, une école, un hôpital, des gens qui souffrent de la faim, un commissariat de police, une étoile de David resurgissent tels des fantômes inquiets dans cette illusion de lumière fantasmagorique.

Les artistes invités au premier printemps de septembre à Toulouse se servent de la photographie, de la vidéo et du cinéma pour raconter sur un mode singulier des explorations et découvertes personnelles. D'étranges rituels aux Pays-Bas, des décors de fantômes aux Etats-Unis. Les fantômes du passé dans des édifices autrefois grouillants de monde et d'activité, qui ne gardent que quelques traces fugitives de leur ancienne affectation. Une ville imaginaire sortie de l'ordinateur. Un Paris gris et sinistre, peuplé de personnages dont les réunions et les conversations font entrer un rayon de lumière dans la vie d'inconnus. A Stockholm, une femme s'immobilise un instant devant un réfrigérateur éclairé. A Göteborg, des voyageurs font un geste de la main en direction de la caméra, tandis que, dans la gare, des passants bien élevés détournent les yeux lorsqu'ils sont filmés.

Un artiste lutte contre la maladie, et découvre en elle sa terrible beauté. Des paysans pauvres en Afrique du Sud jouent un théâtre personnel lourd de significations et acquièrent, l'espace d'un instant, du pouvoir et de la notoriété. L'ouverture béante d'une tombe vue d'en bas nous renvoie à toutes sortes d'horreurs remémorées. A Paris, une jeune Finlandaise se regarde dans la glace, et l'image floue lui donne une vision négative mais révélatrice d'elle-même. Un photographe arrête des passants dans la rue pour les photographier, une camaraderie se noue brièvement, une aventure commune, ce lien bizarre entre photographe et photographié. Une femme se rappelle son enfance, son réflexe de se cacher chaque fois qu'elle entendait frapper à la porte, de sa maison pleine de secrets. Une dinette de poupée photographiée comme des pièces de musée. Une berceuse chantée avec un espoir mêlé de regret par ceux pour qui les paroles évoquent un tourbillon de souvenirs. Un homme marche sur la glace avec des boulets aux pieds et nous nous interrogeons devant l'absurdité de son projet. Pourquoi cette idée ? Où veut-il en venir ? Dans le nord de Londres, un ménage se fissure quand une invasion de cafards aggrave les tensions déjà apparentes. Dans la campagne du sud de l'Angleterre, une femme range ses placards pendant que son mari se laisse vaincre par sa propre violence mentale. En Islande, une dentiste élégante fait le tour de son appartement en volant quand elle n'est pas occupée à examiner des clichés des dents cariées.

Ces récits de l'univers étrange où nous habitons tous – théâtre fantastique de l'angoisse et de l'espoir, des gestes distraits et des regards introspectifs, des actions extravagantes, des rappels nostalgiques, de la souffrance et de l'ardeur – ne relèvent pas de la grande histoire qui nous laisse sur le bas-côté. Ce sont des fragments de toutes nos histoires, remises en scène et agencées par l'art du narrateur. Ce sont des tragicomédies de l'absurde, des incursions dans la mélancolie et la mémoire, des explorations, des anthropologies. Des univers entiers dans un grain de sable.

« Dans toute communication, des illusions se forment et disparaissent. Le théâtre brechtien est un dense composé d'images séduisant pour notre crédulité. Quand Brecht dit son mépris de l'illusion, ce n'est pas à elle qu'il s'en prend. Il entend par là l'image unique

prolongée, l'énoncé qui se poursuit après avoir rempli sa fonction, un peu comme l'arbre peint. Mais quand Brecht affirme qu'il existe dans le théâtre quelque chose qui s'appelle l'illusion, cela veut dire qu'il existe autre chose qui n'est pas de l'illusion. C'est ainsi que l'on a opposé l'illusion au réel. Il vaudrait mieux opposer clairement l'illusion morte à l'illusion vivante, l'énoncé morne à l'énoncé dynamique, la forme figée à l'ombre mouvante, l'image fixe à l'image en mouvement. Ce que l'on voit la plupart du temps, c'est un personnage dans une image encadrée par trois murs d'un décor représentant un intérieur. C'est une illusion, évidemment, mais Brecht laisse entendre que nous la regardons dans un état d'anesthésie et de crédulité béate. En revanche, si un acteur se présente sur une scène vide à côté d'une pancarte qui nous rappelle que nous sommes au théâtre, dans l'esprit de Brecht, nous ne sommes pas les jouets d'une illusion, nous regardons en adultes et nous jugeons. L'inflexion est plus nette en théorie qu'en pratique [1]. »

[VAL WILLIAMS]

[1] RICHARD SHONE, *A Cast in Time*, dans Rachel Whiteread : *House*, sous la direction de James Lingwood, Phaidon Press, 1996.

[2] PETER BROOK, *L'Espace vide*, Penguin Books, 1968 [chapitre III].

Yellow Brick Roads

New Narratives in Contemporary Photography, Film and Video

13

After a very long and anxious journey, after restoring the lion's courage, giving the tin man some oil and the straw man some self-respect, Dorothy finally meets the Wizard of Oz. To her surprise, she finds not a great and powerful magician, but only a Little Man. Like all the exhausted princesses, shoemakers' sons, romantic swains and lost children who had gone before her, Dorothy realised that power, though real enough if you don't have it, is really just a concept. From being just a little girl, who believed in fairy stories and predictable endings, Dorothy grew up, and realised that you can be in charge of your own narrative, that you can change the order of chapters, take things from one character and add them to another, make people do the most ridiculous things, and do them yourself. She realised that in the fantastic theatre, you need never feel afraid, because nothing is real, there is only fiction, wicked witches can be reduced in a pair of pointy shoes, lions can talk and we can choose whether the endings of our stories should be happy or not.

Contemporary image-based artists' work treads a fine line between the real and the imagined. Taking the real world as its subject matter, it weaves narratives which may or may not have their roots in fiction. The theme of this, the first printemps de septembre a Toulouse, looks at ways in which artists have made their work into theatres of experiences, records of personal journeys, investigations into the eerie corners of the human condition. As audience, we become eavesdroppers on a myriad of conversations, witnesses to some strange events, participants in the constructions of fragments in time. The best of art, as we know, poses questions rather than supplying answers, presents us with puzzles, conundrums, fleeting conversations, chance meetings, a ticket to the maze.

Photographers and film makers, artists who use "real life" as a basis for the making of fictions are the most consummate of magicians, even if, as many photographers do, they see their purpose as being to record or document the real, they are implicitly involved in the making of fictions. As their audience, we are willing to be deceived. We associate war zones with violence, drama and personal loss, and war photographers provide us with evidence that lives up to our expectations. When we look at fashion photography in youth style magazines, we expect, and get, a very particular range of conceits,

usually built around our sense of cultural and political knowingness. When a photographer such as Wolfgang Tillmans uses his friends as models, and rejects the studio in favour of a student kitchen or a fraying sofa, we are complicit in his challenge to the orthodox. When Philip Lorca Di Corcia deconstructs the documentary street photograph in his tableaux of urban life, we are aware of his choreography. Artists stage photographs not to create fantastical scenes but rather to make the unreal look real, to make the real look even more so. And so they have always done, through photography's lengthening history.

When the French photojournalist Robert Doisneau made his lyrical photograph of two lovers kissing in a Paris street just after the end of the Second World War, he did not, of course, come upon them by chance. As carefully casted and styled as a fashion photograph, Doisneau and his two actors constructed a scene which would come to represent the joys of young love and passion, the energy of liberation. "My photographs", Doisneau wrote, "show the world as I would like it to be at all times." In more recent years, as photography and video have become the favourite tools of artists, and as high technology enables the real to be so consummately fused with the imagined, acts of illusion have become so commonplace that "real" photographs have become almost suspect. While the work of photojournalists such as Sebastiao Salgado and James Nachtwey is frequently challenged on ethical grounds, the work of such illusionists as Philip Lorca Di Corcia and Cindy Sherman is not. The controversy which arose when it was discovered that Doisneau's kissing lovers were not "real" passers-by, but actors far outweighed the bemusement caused when Turner Prize-winning artist Gillian Wearing revealed that the group of police men and women shown sitting in silence in her video piece were, after all, hired actors. Artists such as Didier Massard, Oliver Boberg and James Casebere present dramatic scenarios, spectacular landscapes, in their photographic works, but their photographs are of models, masterpieces of the propmaker's art, lit as carefully as the setting on the stage of a theatre. In his Paris studio, Didier Massard constructs deserts, cliff tops, lonely lighthouses, even a pyramid. He makes imaginary journeys to places we can only dream about, castles in the air, figments, illusions.

Photography and film can, as we know, create worlds that seem so real that we can hardly believe that they are complex fictions. They depict places, characters and events which we recognize, not through being there but because of their cultural familiarity. William Eggleston's deep south of the USA, Walker Evans' mid west Dustbowl, Bill Brandt's murky 1930s' London, August Sander's Germany, Brassai's Paris, Coppola's Vietnam, Spielberg's Auschwitz.

In David Lynch's 1980 film *The Elephant Man*, set in 19th century London and filmed in black and white, Lynch recreates not Victorian London as it was, but rather as we expect it to be, through the work of writers and artists who have described it, through the films which have been made about it, through the descriptions of contemporary commentators such as Henry Mayhew and Charles Booth. We have even seen it, "live", in the many filmic adaptations of the great novels of the period, most notably David Lean's recreations of Charles Dickens *Great Expectations* and, in 1946, of *Oliver Twist*. Since Vietnam opened up its borders to visitors, tourists travel to the former US embassy in Saigon to look at a building which, though few had actually seen it, became one of the great imaginative sites of the post war period. In the Polish cities where Spielberg filmed *Schindler's List*, tours are now organized to take visitors around the locations used to revisualise the notorious ghettos. Art which uses reality as the basis for its continuing fiction universalises the common experience. In art, unlike in real life, we do not see beyond the frame of the photograph and objects lose the context which can so easily distract us. When British sculptor Rachel Whiteread constructed her inside-out *House* in the East End of London [in 1993], the sculpture became a hugely popular piece of public art, its appeal stretching far beyond the art establishment. Writing in 1995, art historian Richard Shone remarked that *House*:

"Generated a succession of speculations and memories. They billowed in the mind as the curtains, on a summer's evening, must have ballooned in and out below the window sash thrown up as high as it could go to catch the breeze. Memory hangs on such slight threads as these. If details of the lives of a house's occupants are unobtainable, then the kind of life lived there slides in sepia between the eyes and the house's imperturbable facade. We provide our own sounds, smells, explanations, add our own commentary to the anonymous sequences of a silent newsreel [1]."

When *House* was destroyed by the local council, its ghostly presence lingered for a while on the scrap of rough ground where it had been constructed. So *House* became a multiple memory, a representation of absent lives and disappeared inhabitants, and then a memory of a sculpture, present now only in photographs and in our minds.

We inherit memories which are not our own, cultural memories so universalised that they become entrenched in our consciousness. Artists such as Christian Boltanski, Cindy Sherman and Jeff Wall all, in their very different ways have constructed schemas of memory which are instantly accessible. In Boltanski's 1990 installation *Reliquary*, Sherman's *Untitled Film Stills* [1977-80] and Jeff Wall's *Dead Troops Talk* [1992] issues of significant historical and cultural memory are directly discussed. In his 1993 series of outdoor projections, *Die Schrift an der Wand*, Artist Shimon Attie reinstated the Jewish citizens of Berlin in the areas of the city where, before the Nazi deportations, they had once lived and worked. A shop, a school, a hospital, a hungry family, a police station, a shining Star of David reappear like anxious ghosts in this fantastic illusion of light.

The artists selected for this first printemps de septembre a Toulouse have used photography, video and film as narration- singular records of personal journeys and discoveries. Strange rituals in the Netherlands, fantasy rooms in the USA. The ghostly stories of buildings once full of people and activity, now empty with only the most fleeting signs of their former purpose. A fantasy city created via the computer and a grey and sinister Paris, peopled by characters whose moments of congress and conversation open up a chink of light into the lives of strangers. In Stockholm, a woman stands for a moment before a lighted fridge. In Göteborg a family waves to the camera while, down at the station, polite strangers avert their eyes as they are filmed. An artist battles with disease, but finds that it has a terrible beauty. Poor rural South Africans perform intricate and revealing personal theatre and acquire, for a moment at least, a power and a visibility. The mouth of a grave seen from below the surface of the soil, echoes of all kinds of remembered horrors. In Paris, a young Finnish woman looks into a mirror, but all is blurred, an unsatisfactory but revealing glimpse of the self. A photographer stops passers by in the street and wants to photograph them; for a moment, they have a kind of comradeship, a shared experience, that eerie bond between photographer and photographed. A woman remembers her childhood, hiding at every knock on the door,

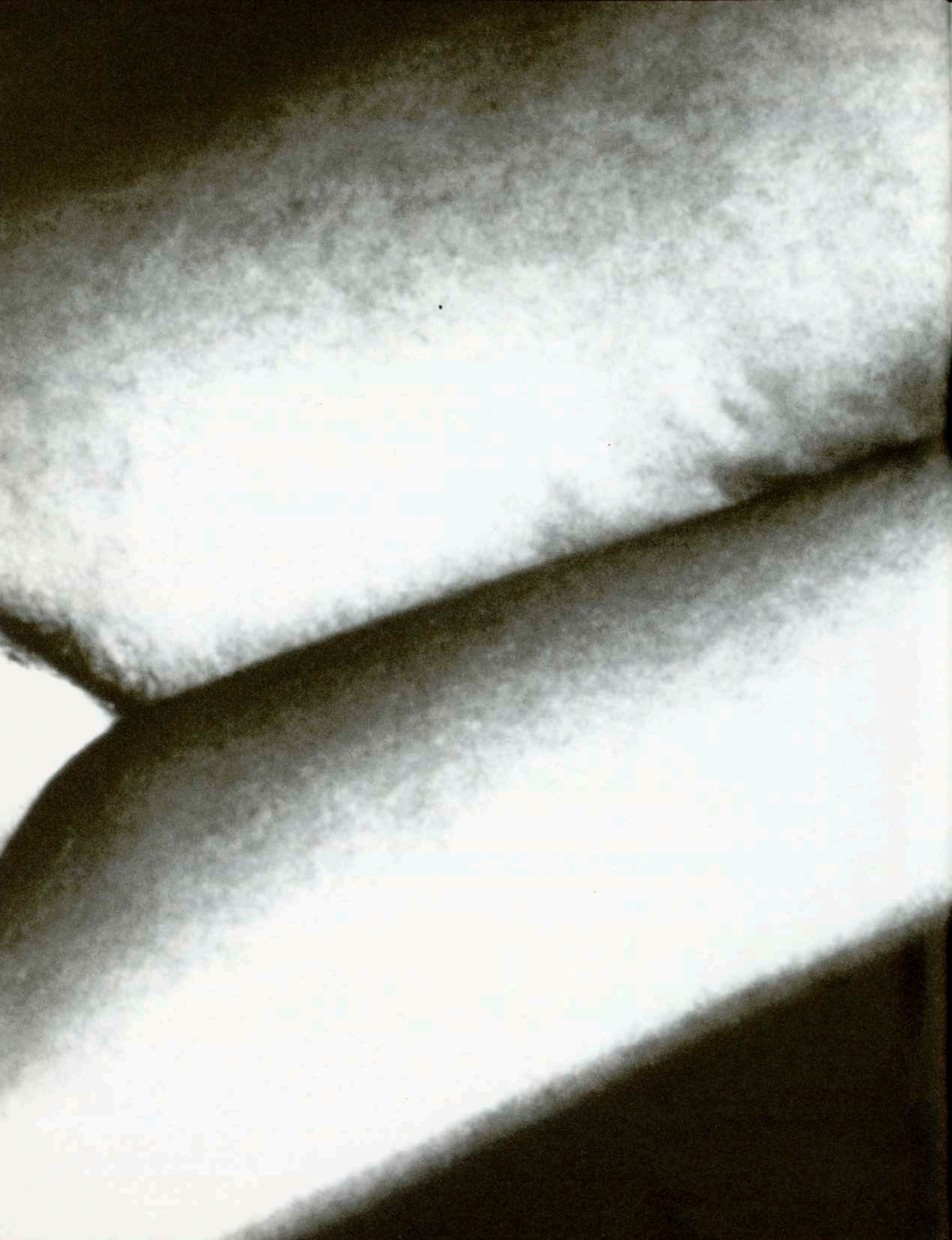
a house full of secrets. A doll's tea set, photographed like miniatures from a museum. A lullaby sung with hope and regret by those for whom the words bring a tumultuous wave of recall. A man walks on ice wearing globes on his feet and we wonder at the absurdity of this task – why was it set? What will it accomplish? In North London, a household fissures when a plague of cockroaches accentuate the tensions which were already apparent, and in the rural lanes of the south of England, a wife tidies her cupboards while her husband falls victim to the violence of his own psyche. And in Iceland, an elegant dentist divides her time between flying around her apartment and studying photographs of rotten teeth.

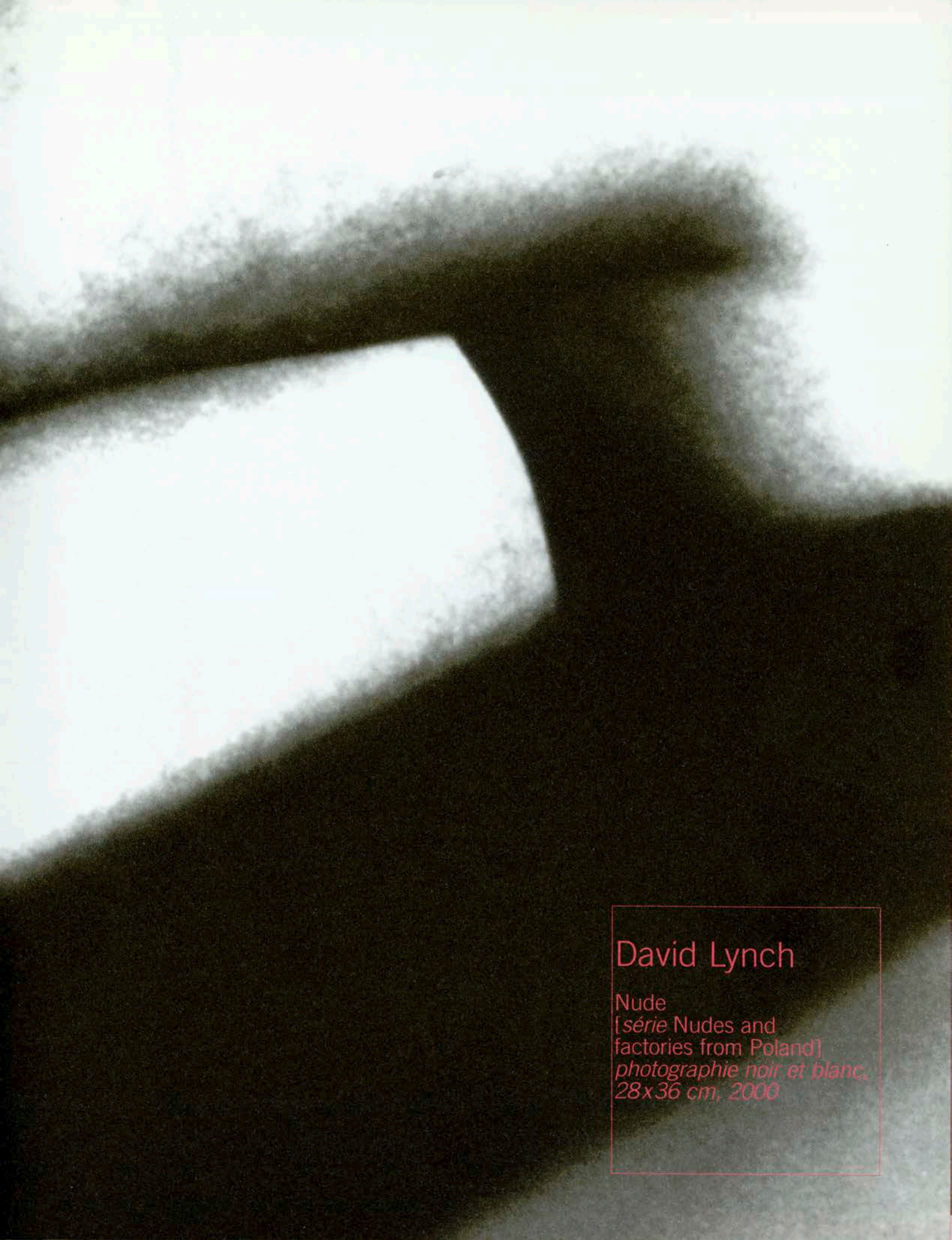
These stories of this strange world we all inhabit – this fantastic theatre of anxiety and hope, of passing gestures and introspective gazes, of extravagant gestures, of wistful recognition, of pain and energy – are not the grand narratives which exclude us from the pattern of history. Rather, they are fragments of all our stories, but re-staged and choreographed by the storyteller's art. They are tragi-comedies of the absurd, exercises in melancholy and memory, explorations, anthropologies. Whole worlds in a grain of sand.

"In all communication, illusions materialize and disappear. The Brecht theatre is a rich compound of images appealing for our belief. When Brecht spoke contemptuously of illusion, this was not what he was attacking. He meant that the single sustained picture, the statement that continued after its purpose had been served-like the painted tree. But when Brecht stated there was something in the theatre called illusion, the implication was that there was something else that was not illusion. So illusion became opposed to reality. It would be better if we clearly opposed dead illusion to living illusion, glum statement to lively statement, fossilized shape to moving shadow, the frozen picture to the moving one. What we see most often is a character inside a picture frame surrounded by a three-walled interior set. This is naturally an illusion, but Brecht suggests we watch it in a state of anaesthetized uncritical belief. If, however, an actor stands on a bare stage beside a placard reminding us that this is a theatre, then in basic Brecht we do not fall into an illusion, we watch as adults- and judge. This diversion is neater in theory than in practice [1]."

[1] An extract from *The Empty Space* by PETER BROOK, 1968. Chapter Three: the Rough Theatre. Published by Penguin Books.

[2] An extract from *A Cast in Time* by RICHARD SHONE, an essay which appeared in Rachel Whiteread: *House*. Edited by JAMES LINGWOOD, Phaidon Press, 1996.





David Lynch

Nude
[série Nudes and
factories from Poland]
photographie noir et blanc,
28x36 cm, 2000

Ryuta Amae

Post Moderne
C-Print,
180x235 cm, 2000
Collection FRAC Alsace,
Sélestat







Sophie Ansar

Sans titre
[série When the doorbell
rings, we all run and hide]
*photographie noir
et blanc, 60x60 cm,
2000*



Shimon Attie

*White Nights, Sugar Dreams
installation [vidéo, son
et photographies], 2000
Commande de Rhode Island
School of Design, New York
Courtesy galerie Claude
Samuel, Paris*







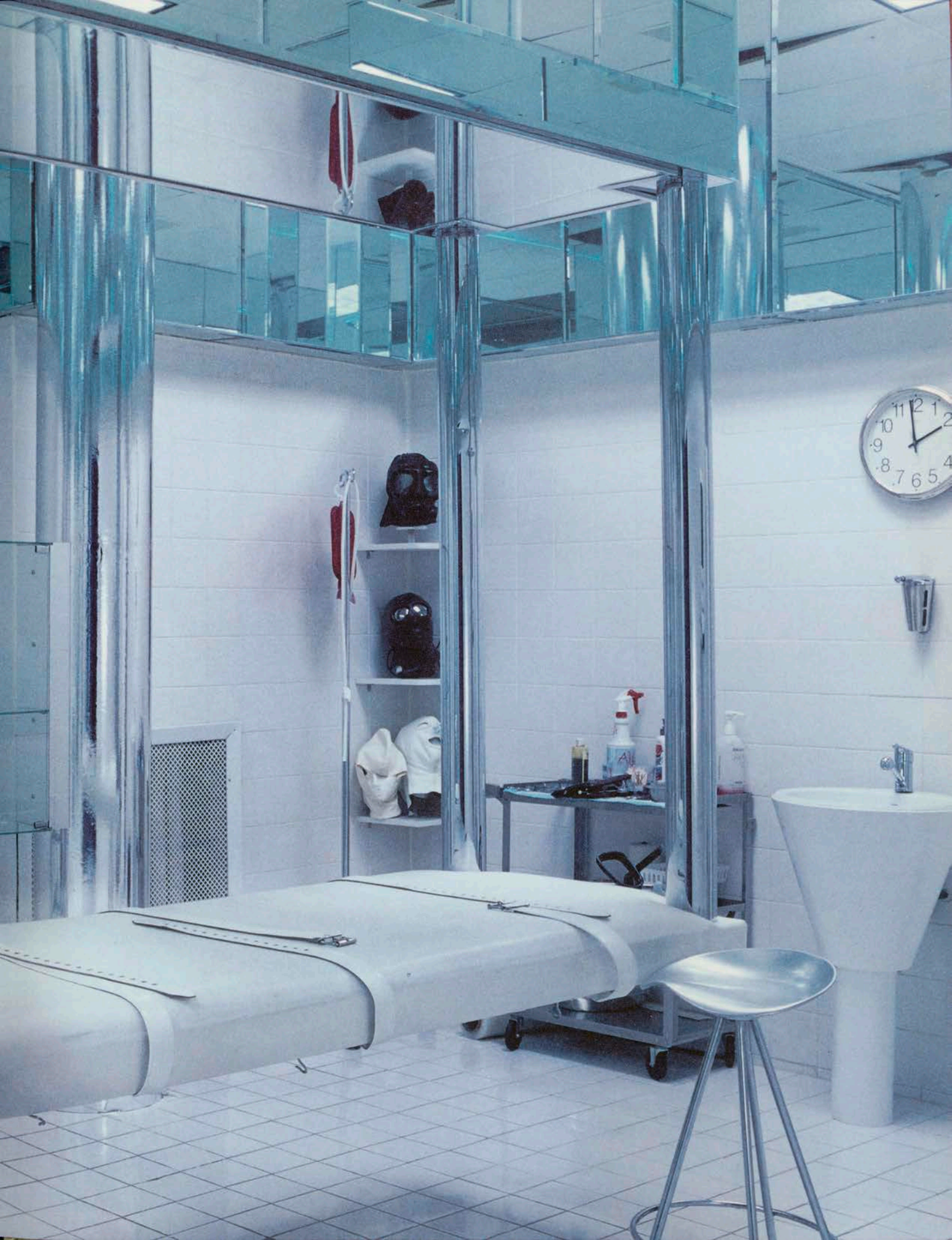
Roger Ballen


Sans titre
photographie noir et blanc,
120x120 cm, 2000
Coproduction
Sipa Labo, Paris,
Courtesy Shine Gallery,
Londres



Katharina Bosse

Operating room
[série Realms of signs,
realms of senses]
C-Print, 90x120 cm, 1998
Courtesy Heidi
Reckermann, Cologne






L'ANATOMIE
DU VENTRE

Elina Brotherus

L'Anatomie du ventre
*triptyque [chaque
photographie couleur],
40x50 cm, 1999*
Courtesy gb agency,
Paris

A photograph of a person from the chest down, wearing a dark, long-sleeved top and a patterned sweater. The sweater features a central panel with two stylized figures. A small white sign with the French text 'la déception' is pinned to the sweater. The person's hands are visible, resting on their arms.

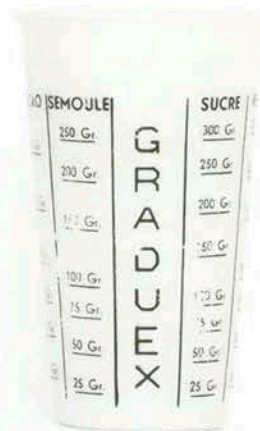
la
déception





Pierre Faure

Sans titre n° 39
*photographie couleur,
120x165 cm, 2001*
*Commande du Centre
national des arts
plastiques, Paris*
© CNAP, Pierre Faure,
2001



Carole Fékété

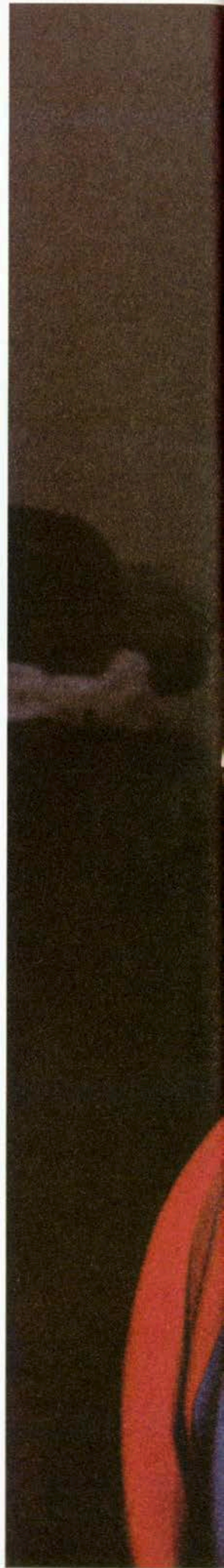
La Dînette [détail]
photographies
noir et blanc, miniatures,
18x24 cm, 1999
Collection Fonds national
d'art contemporain,
Paris





Anna Fox

*Zwarte Piet,
C-Print, 100x100 cm,
1993-1998*









Rakel et Klara
Fröberg

*dessin,
dimensions variées,
2000*

Dan Fröberg

*The sound of music
vidéo, couleur, son
3', 2000*

THE SOUND OF MUSIC

on





Anna Gaskell

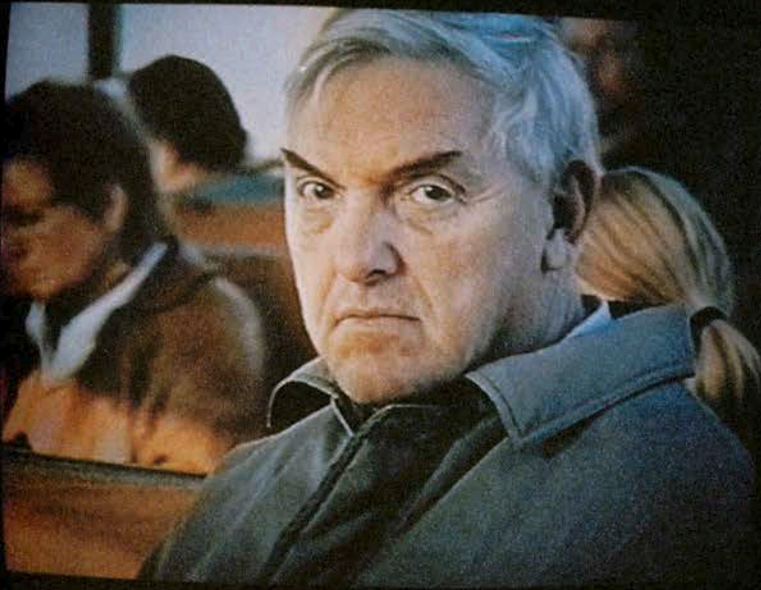
Sans titre
[Resemblance]
C-Print,
127x152,5 cm, 2001
Commande du Centre
national des arts plastiques
© CNAP, Anna Gaskell,
2001

Ulf Lundin

Station

*projection vidéo, couleur,
son, 12', 1997*

*Courtesy galleri Magnus
Karlsson, Stockholm*







Paul McCarthy

Hollywood Halloween
photographie noir et blanc,
23,2x31,4 cm, 1978

*Collection Fonds national
d'art contemporain, Paris*

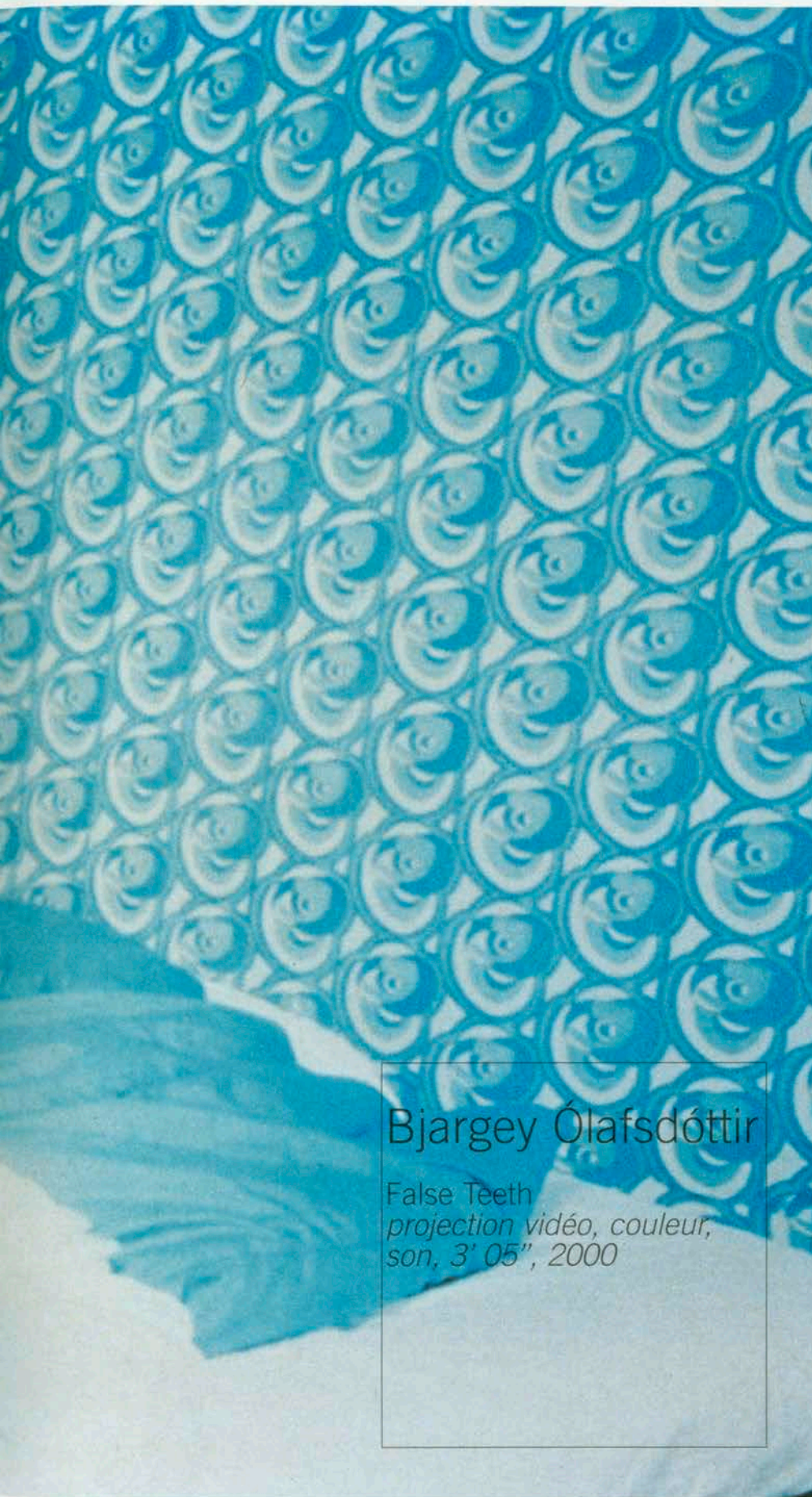




Didier Massard

Voyages imaginaires
[le château d'eau]
photographie couleur,
96x120 cm, 1993
Courtesy galerie
Baudoin-Lebon, Paris
Courtesy Julie Saul
Gallery, New York





Bjargey Ólafsdóttir

False Teeth
projection vidéo, couleur,
son, 3' 05", 2000





Stick medan du kan.



Anneè Olofsson

God Bless the Absentees
photographie couleur,
110x150 cm, 2000
Courtesy Schaper Sundberg
galleri, Stockholm;
Marianne Boesky Gallery,
New York





Mario Rizzi

Hämähäkki
projection vidéo,
couleur, son,
17' 44", 2000

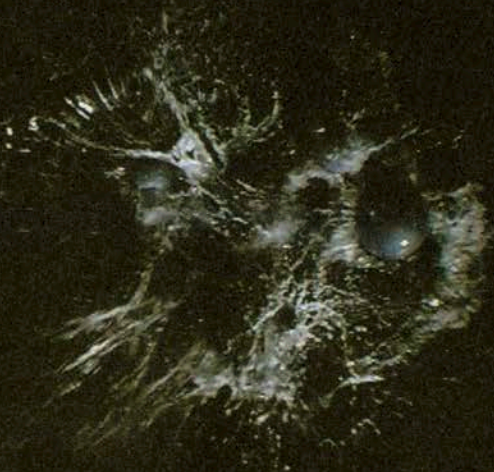


Lars Siltberg

Man on Air
projection vidéo,
couleur, son, 6', 2000

Man on Water
projection vidéo,
couleur, son, 7' 54", 1999

Courtesy Zinc galleri,
Stockholm



Albrecht Tübke

Citoyens
photographie couleur,
59x69 cm, 2000
Coproduction
Maison européenne
de la photographie,
Paris



David Lynch

Né en 1946 à Missoula [USA], vit et travaille à Los Angeles.

David Lynch est l'un des réalisateurs les plus influents de la génération actuelle. Sa filmographie va du court métrage d'animation tel que *Six Men Getting Sick* [1967], à des œuvres majeures comme *Dune* [1984], *Blue Velvet* [1986], *Wild at Heart* [1990] et *Lost Highway* [1997], en passant par le film-culte *Eraserhead* [1976] et par son interprétation d'un fait divers du XIX^e siècle, *Elephant Man* [1980]. En 1989, *Twin Peaks*, son feuilleton télévisé en vingt-six épisodes, élargit le répertoire du petit écran en proposant une variation sur le thème de la petite ville de province qui chamboule les règles du genre policier. Son dernier film, *Mulholland Drive*, doit sortir dans les salles courant 2001.

On pourrait dire que David Lynch est un artiste plasticien qui a choisi le cinéma comme moyen d'expression privilégié. Ses images, vues par un très vaste public international, exercent une influence décisive sur le langage de la vidéo qui occupe une place de premier plan dans l'art contemporain. La force visuelle de ses scénarii a des répercussions profondes au sein de la culture contemporaine.

David Lynch étudie la peinture à la Corcoran School of Art de Washington et à la Boston Museum School [en 1964], avant d'entrer à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts de Philadelphie en 1965. C'est là qu'il commence à s'intéresser aux techniques d'animation. En 1967, il produit, réalise et monte *Six Men Getting Sick*, suivi en 1968 de *The Alphabet*, d'une durée de quatre minutes. Une bourse de l'American Film Institute lui permet de poursuivre ce travail et de commencer *Eraserhead* dans les locaux de l'institut en Californie.

La carrière cinématographique de David Lynch a déjà fait l'objet de nombreuses études et critiques. On connaît moins ses activités de peintre, graveur, photographe, dessinateur et créateur de meubles. Son tempérament créatif l'a poussé à réaliser lui-même la plupart des effets spéciaux et des objets utilisés dans ses premiers films. Dans les années quatre-vingt, il publie toutes les semaines sa bande dessinée *The Angriest Dog in the World* dans le *LA Reader*. David Lynch n'a jamais cessé de peindre, créant de grandes toiles sombres, éclatées et cauchemardesques, aux titres éloquentes : *Shadows of a Twisted Hand Across My House* [1988], ou *Suddenly My House Became a Tree of Sores* [1991]. Vers la fin des années soixante-dix, il réalise une série intitulée *Kits*, alliant de courts textes à des photographies de poissons ou de volatiles disséqués.

« Je suis allé acheter un maquereau et je l'ai rapporté chez moi. J'ai débarrassé la table, découpé le poisson, étiqueté les morceaux et rangé le tout à la façon d'un kit dans une boîte. Avec un mode d'emploi, du genre : "A mettre dans l'eau une fois terminé." Voilà, c'était mon premier Kit[']. » Après le poisson, sont venus le poulet et le canard. Ces curieux assemblages, à la fois drôles et macabres, mettent en évidence la dimension plastique de la démarche de David Lynch et l'aisance avec laquelle il passe d'un panoramique d'un paysage filmé au cadrage minutieux d'un objet photographié.

Depuis la fin des années quatre-vingt, ses photographies reflètent ses recherches sur les déformations grotesques du corps humain. *Clay Head with Turkey, Cheese and Ants*, par exemple, nous montre une petite tête façonnée avec du fromage et du blanc de dinde enrobés d'argile, et fixée sur un petit cintre. Les trous de la bouche, des yeux et des oreilles laissent voir la dinde au fromage à l'intérieur. « Je savais que les fourmis viendraient, explique Lynch, et ça n'a pas manqué. Le lendemain, elles avaient construit une autoroute, elles entraient par les yeux et la bouche. » En 1993, il se penche sur une autre variante bizarre du corps humain, sous la forme de bonshommes de neige photographiés à Boise, dans l'Indiana. Ces silhouettes esseulées et puissamment symboliques qui montent la garde devant des pavillons de banlieue constituent autant de saisissantes statues primitives à l'existence éphémère.

Pour le printemps de septembre, David Lynch présente une nouvelle série de photographies sur deux autres thèmes de sa réflexion, le nu et les ruines industrielles. Les images d'usines abandonnées en Pologne soulignent la force et la vulnérabilité de ces constructions gigantesques. David Lynch veut montrer que ces anciennes citadelles du pouvoir sont devenues des cadavres morcelés, envahis et submergés par les forces rampantes de la végétation et de l'atmosphère. Tout comme ses films, ses bandes dessinées et ses peintures oniriques inquiétantes, ses photographies nous rappellent la fragilité de nos remparts contre le chaos, la violence et même le sublime. Ses études de nu, également réalisées en Pologne, traduisent son éternelle fascination pour le corps humain, la forme pure des jambes et des bras, le grain de la peau. Il regarde comment nous sommes faits, observe attentivement cette étrange architecture de bosses et d'articulations, cette fascinante machine humaine, calibrée et fonctionnelle dans laquelle nous habitons tous.

[VAL WILLIAMS / Londres 2001]

['] Les propos de David Lynch sont cités d'après l'excellente monographie de CHRIS RODLEY, *Lynch on Lynch*, Faber & Faber, Londres, 1997.

Born in 1946 in Missoula [USA], lives and works in Los Angeles.

David Lynch is one of the most influential filmmakers of our generation. His films have ranged from the 1967 animated piece *Six Men Getting Sick*, through to the cult classic *Eraserhead* [1976], his 1980 interpretation of the 19th century story of the *Elephant Man* and his seminal films and the late 80s and 90s, including *Dune* [1984] *Blue Velvet* [1986], *Wild at Heart* [1990] and *Lost Highway* [1997]. In his 1989 [26 episode] television series, *Twin Peaks*, David Lynch broke new boundaries in TV drama with his reinterpretation of the myth of small town and his subversion of the American crime genre. His latest film *Mulholland Drive* will be released in 2001.

It could be said that David Lynch is a visual artist who has chosen film as his primary means of expression through the exposure of his work to an extensive international audience, his imagery has become a seminal influence on the video art now so prominent a feature in the contemporary art world. His use of highly charged visual scenarios has given his films a resonance within contemporary culture which is far-reaching and profound.

David Lynch trained as a visual artist, studying painting at the Corcoran School of Art in Washington and at the Boston Museum School [in 1964]. He entered the Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia in 1965. It was at the Academy that he began to work with animation. He produced, directed and edited *Men Getting Sick* in 1967 and the 4 minute film *The Alphabet* in 1968. Lynch developed his filmmaking with a grant from the American Film Institute, later working at the Institute's Center in California, where he began working on *Eraserhead*.

While Lynch's film career has been meticulously documented and critiqued, his ongoing work as a visual artist – as a painter, cartoonist, printmaker, furniture designer and photographer – is less well known. Lynch has always been a maker, producing many of the visual effects and objects for his earlier films. He contributed a weekly comic strip *The Angriest Dog in the World* to the *LA Reader* in the 1980s. Lynch has continued to paint throughout his career, producing works such as *Shadows of a Twisted Hand Across My House* [1988] and *Suddenly My House Became a Tree of Sores* [1990], large dark canvases as fragmented and as fearsome as nightmares. His interest in photography runs parallel to painting, drawing and printmaking. In the late 1970s, Lynch made a series of remarkable photo-text pieces of dissected fish and birds entitled the *Kit series*:

"I went out and bought a mackerel and took it home, cleared off this table and cut this fish up. I labelled all the parts and arranged it like you would if you opened up a kit box. And it tells you stuff, like to put it in water when it's finished! So that was my first Kit [!]." *Children's Fish Kit* [1979] was followed by *Chicken Kit* and *Duck Kit*. These eerie assemblages, part macabre, part comic, are an important indicator of the depth of Lynch's engagement with the visual arts, and of his ability to alter focus, from the massive landscape of feature film to the infinitely more confined framing of the photographic image.

From the late 1980s, Lynch began to make photographs which mirrored his interest in the potential grotesqueries of the human body. In *Clay Head with Turkey, Cheese and Ants*, Lynch "Made a small head of cheese and turkey and encased it in clay and mounted it on a small coat hanger. I exposed some turkey in the mouth and in the eyes and in the ears. I knew the ants would go for this stuff and, sure enough, the next day they'd already found it, had the highway built, and were going into the eyes and mouth..." In 1993, Lynch photographed another strange manifestation of the body in his series of photographs of snowmen, made in Boise, Indiana. These forlorn but powerfully symbolic figures standing in front of suburban houses are primitive and powerful, vernacular statues with fleeting lives.

In the 2001 printemps de septembre, David Lynch will be showing a new series of photographs which reflect his ongoing photographic interest in the nude figure and decaying industrial structures. Lynch's photographs of abandoned factories in Poland explore his fascination with the strength and also the vulnerability of these giant structures. Once citadels of power, they have become, as Lynch has remarked, like corpses, fragmenting and invaded, overwhelmed by the creeping forces of nature and weather. Like Lynch's films, like the comic strip *The Angriest Dog in the World* and like his menacing, dreamlike paintings, the photographs are a reminder of the fragility of our own bulwarks against chaos, fury, and even the sublime. In his nude studies, also made in Poland, Lynch returns to his fascination with the body, the pure form of legs and arms, torsos skin and flesh. He looks closely at how we are made, at this strange conjunction of limbs and protuberance, this amazing, functioning, calibrated machine which we all inhabit.

[!] In the writing of this text, I have made extensive use of CHRIS RODLEY's excellent book *Lynch on Lynch*, published by Faber and Faber in 1997. The quotations from conversations between Lynch and Rodley have been extracted from this publication.

Sophie Ansar

Vit et travaille à Manchester.

Sophie Ansar a réalisé la série de photographies *When the doorbell rings, we all run and hide* pendant qu'elle préparait son mémoire de maîtrise au London College of Printing. C'est un voyage sur les terres fertiles de l'enfance dans la Grande-Bretagne multiculturelle. On y découvre, comme chez les romancières Zadie Smith et Kate Atkinson, une vision de l'enfance profondément absurde, terriblement cocasse, inquiétante et attachante à la fois. Ses photographies proposent une réflexion sur la mémoire et sur la façon dont nous regardons le passé, à la lumière de notre vie d'adulte.

Quand elles entendaient sonner à la porte, Sophie Ansar, sa mère et ses sœurs couraient se cacher. Son institutrice venait tambouriner à la porte et aux fenêtres parce qu'elle faisait l'école buissonnière. Même l'homme qui venait relever les compteurs n'obtenait jamais de réponse. Sophie Ansar vivait, comme beaucoup d'enfants, dans un monde imaginaire où les comportements obéissaient à des règles aussi compliquées que les jeux les plus ésotériques. Ses polaroids constituent à ses yeux « le fruit d'une existence nourrie par un riche langage visuel [...] Fuyant les tensions et la monotonie du quotidien, je me suis créé un univers fantastique. »

En parcourant les pages de l'album photos familial, elle réinvente sa vie. En 1994, l'artiste californien Larry Sultan observait la vie de son père à travers les albums de photos et les films d'amateurs. Il raconte une de ses visites à ses parents :

« Au lieu de louer des vidéos, nous avons sorti une caisse de films-souvenirs que nous n'avions pas revus depuis des années. Dans le salon, nous avons regardé trente ans de notre folklore, de fêtes mémorables en famille, et on était plus dans le domaine des espoirs et des fantasmes que des événements réels. C'est comme si mes parents avaient projeté leurs rêves sur la pellicule. J'avais dans les trente-cinq ans et j'aspirais à l'intimité, la sécurité et le confort associés à l'idée du foyer. Mais le foyer de qui ? Quelle version de la famille ? »

Le travail de Sophie Ansar est un acte de mémoire, et peut-être aussi un geste de défi à la prépondérance du passé. La photographie devient un instrument de liberté, qui exploite l'absurde afin de réconcilier le passé et le présent. Malgré ses solides liens historiques avec le « réel », la photographie produit de la fiction au même titre que tous les autres arts. Sophie Ansar appartient à cette génération de femmes qui se servent de l'appareil photo pour sonder les mystères, résoudre les énigmes, dérouler le récit du passé.

[VAL WILLIAMS]

Lives and works in Manchester.

Sophie Ansar's series of photographs *When the doorbell rings, we all run and hide* was produced during the course of her Master of Arts studies at the London College of Printing in the UK. It explores the rich territory of childhood in multicultural Britain. Like the British novelists Zadie Smith and Kate Atkinson, Ansar sees childhood as painful comic, troubling, fascinating and deeply absurd. These photographs are an exploration of memory and the ways in which we may see the past as a documentary through the focus of our adult lives.

When the doorbell rang at Sophie Ansar's house, her mother, Sophie and her sisters would hide away. She stayed away from school until the headmaster came banging at the doors and windows. And even the man who came to read the electricity meter never got a reply. Ansar lived, as many children do, in a fantastical world in which patterns of behaviour were as intricate as the rules of a complex and arcane game. Ansar sees her Polaroid photographs as "the offspring of a lifetime of a rich visual language... Escaping from the stress and monotony of everyday life, I created a world of fantasy and fiction." Sophie Ansar's use, as her motif for this work, of the family photo album, is one which has important precedents. In 1994, Los Angeles artist Larry Sultan made pictures from *Home*, an exploration of his father's life through photo albums and home movies. Recounting a visit to his parents, he writes:

"Instead of renting videotape, we pulled out a box of home movies that none of us had seen in years. Sitting in the living room, we watched thirty years of folktales, epic celebrations of the family, they were remarkable, more like a record of hopes and fantasies than of actual events. It was as if my parents had projected their dreams onto film emulsion. I was in my mid thirties and longing for the intimacy, security and comfort that I associated with home. But whose home? Whose version of the family?"

Sophie Ansar's work is an act of memory, also perhaps an act of defiance against the dominance of the past. It is photography used as a gesture of freedom, the harnessing of the absurd in order to reconcile the past with the present. Photography, for all that it has serious and a historic connection with "the real" is as much a fictionalising device as any other art form. Sophie Ansar is one of a new generation of young women artists who use the medium of photography to explore conundrums, solve puzzles, open up a narrative with the past.

Shimon Attie

Né en 1957 à Los Angeles, vit et travaille à New York.

Pour qui en suit le déroulement avec attention, l'œuvre de Shimon Attie *White Nights, Sugar Dreams* [2000] condense de multiples interventions, tant au niveau visuel que sonore. Le spectateur est extrêmement sollicité, mais à aucun moment il n'est confronté à un quelconque désordre. L'univers est balisé, structurant, même si l'artiste travaille souvent aux frontières de la figuration et de l'abstraction, du bruit et de la musique, de la voix et du discours, même s'il joue avec l'échelle de ce qui est représenté, s'il brouille les repères. Avant de comprendre de quoi il s'agit, de chercher une explication au titre de l'œuvre, il faut se laisser guider par cette impression que l'on a affaire à un artiste doué d'un très grand sens plastique. On ne saurait faire techniquement la part des choses entre ce qui est réel ou fabriqué, analogique ou numérique, et là n'est pas la question. Les changements de formes, de couleurs, l'enchaînement des séquences sont amenés avec une infime précision, la progression est lente mais sûre, inexorable. De temps à autre, l'image s'arrête sur de véritables tableaux, abstraits et géométriques, ou qui évoquent un paysage de montagne, voire un désert.

Un œil de photographe s'impose, notamment en ce qui concerne la qualité de la lumière sur les volumes, le rendu des ombres. Une lumière qui fait naître des ambiguïtés : sommes-nous au plus près d'un corps ou face à une dune de sable ? Entre ces tableaux s'intercalent des séquences au rythme prononcé : alternance de sérénité et d'agitation. Et la partition sonore – il s'agit plus de musique que de bruits – d'évoluer en parallèle : elle produit un effet de réalisme tout comme elle peut s'inscrire en complet décalage avec l'image. Des voix interviennent, souvent des chuchotements, à la limite du compréhensible. Tout va prendre sens avec le dernier plan : dans un lent travelling arrière de camera, qui passe d'un gros plan à un plan général, on découvre le monde réel et par là même la nature autobiographique de l'œuvre.

[GABRIEL BAURET]

Born in 1957 in Los Angeles, lives and works in New York.

Anyone who takes a close look at Shimon Attie's *White Nights, Sugar Dreams* [2000] will discover that the work contains a host of visual and aural interventions. But while there is much for the viewer to absorb, the piece never seems the slightest bit chaotic. Its world is marked out and structured, even if the artist often works on the borders of figuration and abstraction, music and noise, and even if he plays games with the scale of what is represented, if he mists our perceptions.

Before we can find out what it is about, or find an explanation for the title, we must let ourselves be guided by this impression that here is an artist with an unusually keen plastic sensibility. It is impossible to distinguish between what is real and what is fabricated, what is analogue and what is digital. Besides, that is not the issue here. The changes of forms and colours and the logic of the sequences are managed with millimetric precision, the progression is slow but sure: inexorable. From time to time, the image stops short on some real abstract and geometrical paintings that conjure up a mountain scene, or perhaps a desert.

The photographer's eye is manifest in the quality of the light on the forms, the rendering of shadow. This light is a source of ambiguity. Are we close in on a body or facing a sand dune? Between these paintings come sequences that alternate between serenity and agitation. And the sound score [more music than noise] parallels all this, sometimes underscoring the sense of realism and sometimes completely at odds with the image. Voices are heard, often whisperings, barely understandable. But everything becomes meaningful in the last shot, a slow rearwards tracking movement, moving from a close-up to an establishing shot that shows us the real world and, at the same time, the autobiographical nature of the work.

Roger Ballen

Né en 1950 à New York, vit et travaille à Houghton (Afrique du Sud).

Si depuis une vingtaine d'années, la photographie qui se plaque froidement sur les franges misérables et décaties de l'existence humaine provoque une certaine gêne, on peut dire que les œuvres de Roger Ballen appuient là où ça fait mal. Roger Ballen travaille depuis le début des années quatre-vingt dans les petits villages d'Afrique du Sud.

Il photographie certaines populations blanches, rejetées par la société, qui à la fin de l'apartheid ont été plongées dans une précarité sans précédent alors que celle-ci, paradoxalement, leur donnait une identité et les faisait vivre.

Roger Ballen nous invite à nous méfier de l'acte photographique. Il met à nu les mornes rouages de la photographie, son mépris de la dignité, quelque peu atténué dans les œuvres plus récentes, où les modèles interprètent devant l'objectif des scènes de transe. Pourtant, ses images témoignent d'un attachement fidèle à ces hommes et ces femmes et de sa frustration grandissante de ne pas trouver « l'harmonie entre l'homme et son environnement ». Les modèles ne sont plus passifs, et, comme on peut le lire sur la couverture de son livre *Outland* : « On est bien obligé de se demander s'il s'agit de victimes exploitées, directement complices de leur situation ridicule, ou de participants dotés d'un pouvoir nouveau, acteurs à part entière de leur propre représentation. »

Ces « portraits natures mortes » évoquent des existences et une culture entière maintenues par l'espoir [peut-être avec une pointe d'ingénuité], usées par le désespoir, des vies en lambeaux, dérisoires, au bord de l'effondrement inévitable. Dans cette survie envers et contre tout, qui oscille entre sollicitude et brutalité, douceur et cruauté, les animaux trahissent la précarité. Une menace innommable semble peser sur ces bêtes souvent à peine animées. Fragiles et attendrissantes comme des jouets en peluche, elles évoquent une violence sourde, prête à causer de terribles ravages.

Si bizarres et improbables que soient les scènes photographiées, et indépendamment du rôle exact joué par Roger Ballen, nous percevons chez tous ces gens la volonté de se mettre en situation et d'échapper aux contingences matérielles. Par là, Ballen les transforme en figure universelle de quelques drames existentiels. Ils agitent dans le vide leurs accessoires de pacotille, comme s'ils enseignaient un étrange langage ésotérique. Dans les fictions troublantes de Roger Ballen, ils deviennent les guides de notre exploration abyssale.

[DAVID CHANDLER]

Born in 1950 in New York, lives and works in Houghton (South Africa).

If, during the last twenty years or so, we have become uneasy about a photography that imposes itself, insensitively, on the decrepit, powerless fringes of human existence, then Roger Ballen's work takes a drill to an exposed nerve. Since the early 1980s Ballen has worked in the small "dorps" or villages of South Africa, photographing disenfranchised inhabitants, driven deeper into poverty by the passing of apartheid, which had sustained them and fixed their identity.

Throughout this work, Ballen invites our suspicions about the photographic act. Here, we could say, are photography's sullen mechanics at work, its disregard for dignity, something apparently compounded in the most recent work where Ballen's subjects perform for the camera in trance-like tableaux. And yet Ballen's images have arisen from a long-term engagement with these people and an increasing frustration that he could find no "harmony between man and his environment". His subjects are no longer passive, and, as the cover text to Ballen's book *Outland* says: "One is forced to wonder whether they are exploited victims, colluding directly in their own ridicule, or newly empowered and active participants within the drama of their own representation."

These "still-life portraits" speak of lives and an entire culture held together with string: hope [perhaps in the hint of ingenuity here], eroded by hopelessness, a pathetic ramshackle existence poised before its inevitable collapse. In this survival against the odds, that we sense swerves easily between care and abuse, gentleness and cruelty, animals characterise the precarious state. Often barely warmed to life, an un-named threat seems to hang over them. They are soft-toy cute and vulnerable, and they invite images of a lumpen violence waiting to wreak its clumsy havoc.

However bizarre and unlikely these acts are, and whatever Ballen's role in them might be, we sense a will to performance in these people; a will to break through their base materiality. In this Ballen renders them as universal figures in some "existential drama". Standing there, gesturing at the walls, holding their rubbish props, they might be teachers of a strange alchemic language of masks and fall-out pictograms. In Ballen's disturbing fictions they become our guides into the abyss.

Katharina Bosse

Née en 1968 à Turku (Finlande), vit et travaille à New York.

Si l'on ne connaît pas la nature exacte de ces lieux, le travail de Katharina Bosse prend vite l'allure d'une énigme : quel est le motif de cette documentation sur des intérieurs qui, en apparence, n'ont aucun lien entre eux : cellule de prison, chambre d'hôtel, salle de classe ? Seuls le regard, le cadrage, le choix de la couleur, maintiennent une cohérence entre les images. D'autre part, à y regarder de plus près, on découvre dans presque chacune d'entre elles des éléments *a priori* étrangers aux lieux en question et dont la présence laisse perplexe. Si l'on se réfère aux propos de l'artiste sur la photographie, on apprend que pour elle, la perception est trompeuse, l'image n'est que surface, elle ne dit pas la vérité. En d'autres termes, les mots seraient indispensables à la compréhension du visible. Dans le cas présent, dès lors que l'on a pris connaissance de l'identité de ces lieux, tout revêt une signification ; le déchiffrement de la partition visuelle peut s'engager, le jeu avec les apparences se développer.

Dans la série *L'Empire des signes, l'empire des sens*, la première partie du titre *L'Empire des signes* fait allusion au célèbre livre de Roland Barthes sur le Japon, paysage qui, pour le visiteur occidental, offre une profusion de signes que l'on ne saurait décrypter. Quant à la seconde partie du titre, *L'Empire des sens*, elle renvoie également au Japon, plus exactement à son cinéma, et désigne la recherche des émotions les plus intenses pouvant être procurées par la sexualité. De la sexualité, il est précisément question ici puisque c'est le fil qui se tisse entre les images. Et les nombreux signes que celles-ci contiennent sont autant de possibles explorations dans le domaine des sensations. Les différentes pièces contiennent des objets, accessoires, représentations qui signalent de multiples pratiques, cultures de la sexualité, divers thèmes de fantasmes personnels ou collectifs.

Katharina Bosse opère ainsi à la lisière du sens et du non-sens, du documentaire et de la fiction, de la réalité et du fantasme. Ces décors sont à la fois vrais : ils existent physiquement, renvoient à une pratique dans un pays précis, les Etats-Unis, à un moment de l'évolution de leur société, mais ils relèvent également du théâtre, de la simulation, qui constituent le vecteur des fantasmes.

[GABRIEL BAURET]

Born in 1968 in Turku (Finland), lives and works in New York.

Coming to Katharina Bosse's photographs without exact knowledge of their subject, we soon get the impression that there is something enigmatic in them. What is the governing idea behind these shots of prison cells, hotel rooms and classrooms, these seemingly unrelated interiors? Only the framing and choice of colour and the quality of the gaze provide a sense of coherence. Furthermore, when we look more closely we find that each one contains elements that seem incongruous in relation to the places shown, elements whose presence is hard to explain. If we refer to Bosse's statements about photography, we learn that she considers perceptions to be deceptive, that images are mere surface and do not tell the truth. In other words, language is indispensable to any understanding of the visible. And now, once we have realised where we are, everything becomes meaningful. We can start to read the visual score, explore the play of appearances.

In the title of the series, *Realms of Signs, Realms of Senses*, the first part *Realms of Signs* alludes to Roland Barthes' famous book about Japan, which, for Westerners, offers a profusion of signs that they are incapable of deciphering. As for the second part of the title, *Realm of the Senses*, it too refers to Japan, and more precisely to the film by Nagisa Oshima and its subject, the quest for intense sexual sensation. And sexuality, indeed, is the thread woven between and linking these images. And the many signs that these contain point to possible ways of exploring the world of sensation. The rooms shown here contain objects, accessories and representations that suggest a multiplicity of sexual practices and cultures as well as various personal or collective fantasies.

Bosse is working here at the intersection of nonsense, fiction, reality and fantasy. Her settings are real in that they exist physically and reflect practices in a given country, the US, at a particular moment of its social development. But at the same time they are theatrical simulations, a vector for fantasy.

Elina Brotherus

Née en 1972 à Helsinki [Finlande], vit et travaille à Paris.

Elina Brotherus travaille essentiellement sur deux catégories d'images : les paysages et la figure humaine qu'elle aime combiner dans ses accrochages.

Renvoyant le spectateur à un espace de réflexion possible autour de la question du scénario, de la « théâtralisation », de l'autobiographique, un certain nombre de travaux photographiques [je pense en particulier aux photographies regroupées sous le titre de *Suites françaises 1 et Suites françaises 2*], représentent un univers bien éloigné des espaces photographiques hyperfictionnalisés de Laurie Simmons parodiant des situations de la vie quotidienne [*Salle de bains rose*, 1984] ou encore des atmosphères sur-théâtralisées de Cindy Sherman.

La dimension autobiographique de la représentation est particulièrement présente dans les photographies *Suites françaises 1 et Suites françaises 2* [qui furent réalisées lors de sa résidence de trois mois en 1999 au musée Nicéphore-Niépce à Chalon-sur-Saône], il s'agit de l'expérience d'une jeune femme en prise avec la solitude, une réalité inconnue, une langue étrangère, des habitudes parfois indéchiffrables. Une pesanteur énigmatique vient contredire l'apparente innocence de ce journal intime photographique, décliné en multiples facettes d'état d'être. Sans jamais courtiser le sensationnel ou le spectaculaire, les saynètes d'Elina, à la mélancolie latente, dévoilent toute la solitude du déracinement et le désir de se créer, de se construire un espace, une histoire, une identité dans un pays étranger. Elles disent aussi combien dans un environnement étranger les petites choses de la vie – manger, dormir, faire du vélo – prennent subitement une grande importance.

Utilisés pour leur caractère anodin, les Post-it recouvrant les objets et les meubles de sa petite chambre monacale deviennent de véritables panneaux de signalisation dans cette stratégie individuelle et autobiographique de survie. Nommer, mettre des mots sur des choses, des objets, des sentiments, des émotions, pour se rassurer afin d'intégrer une réalité nouvelle.

Une réflexion sur les liens entre la photographie et la peinture constitue le fondement de ses photographies récentes [*The New Painting*]. Avec *Femme à sa toilette* [2001], Elina Brotherus revisite une thématique chère aux peintres tels que Bonnard ou Degas. Dans un état d'esprit d'hommage, cette photographie participe à un commentaire sur la peinture que l'on retrouve également dans la série *Miroir* [2000], mais positionne d'emblée le travail dans sa contemporanéité.

Ces récentes photographies ne relèvent plus d'une problématique d'interaction entre identité, apparence et connaissance. La question de l'autoportrait semble être détrônée au profit d'une appréhension globale de la personne considérée comme sujet d'une enquête plus vaste sur l'humain.

[MARIE-FRÉDÉRIQUE HALLIN]

Born in 1972 in Helsinki [Finland], lives and works in Paris.

Elina Brotherus works mainly on two kinds of images: landscapes and human figures, which she likes to combine in her hangings.

Pointing viewers in the direction of ideas about scenarios, theatricalisation and autobiography, a number of her photo works [I am thinking in particular of those grouped under the titles *Suites françaises 1 and Suites françaises 2*], represent a world that is a long way from the hyper-fictionalised photographic spaces of Laurie Simmons parodying everyday situations [*Pink Bathroom*, 1984] or the intense theatrical arenas of Cindy Sherman.

The autobiographical dimension of representation is particularly prominent in the photographs of the *Suites françaises 1 and Suites françaises 2* [which were made during her three-month residency at the Musée Nicéphore-Niépce at Chalon-sur-Saône in 1999]. At the centre of these pieces is the experience of a young woman confronting solitude, an unfamiliar reality, a foreign language and habits that are sometimes mysterious. The apparent innocence of this photographic diary, reflecting various existential states is contradicted by enigmatic tension. Never pandering to the sensational or the spectacular, Brotherus's scenes and their latent melancholy reveal all the solitude of alienation and the desire to create or build a personal space, history and identity in a foreign country. They also show the importance by such mundane realities as eating, sleeping or cycling in a foreign land.

The post-it notes that cover the objects and furniture in her austere little room turn into signposts in this autobiographical strategy for survival. Naming, attaching words to things, objects, feeling and emotions is a way of reassuring oneself in order to assimilate a new reality.

The recent photographs are based on a meditation on the links between photography and painting [*The New Painting*]. In *Femme à sa toilette* [2001], Brotherus revisits a favourite theme of the painters Bonnard and Degas. This homage is part of a commentary on painting which is also evident in the series *Miroir* [2000]. At the same time, the work is utterly contemporary.

The question of the interaction between identity, appearance and knowledge is no longer the underlying theme in these recent photographs. Self-portraiture appears to have given way to a global comprehension of the individual, considered as the subject of a broader enquiry into the human.

Pierre Faure

Né en 1965 à Soisson, vit et travaille à Montreuil [France].

Face à un avènement de l'urbain qui défait l'ancienne solidarité de l'*urbs* [territoire physique de la ville] et de la *civitas* [communauté des citoyens qui l'habitent], Pierre Faure élabore une réflexion sur l'espace urbain, lieu d'une triple communication engageant l'échange de biens, d'informations et d'affects.

Son attention s'attache à des événements, des situations proches de nous auxquelles il tente de redonner un sens et une énergie à travers une image photographique. Sa démarche plastique montre un intérêt pour les « relations qui peuvent se tisser entre les individus et l'environnement dans lequel ils transitent ». Ses personnages déambulent dans les paysages urbains et suburbains où la fonction prime sur l'humain, « les non-lieux de l'espace public » : halls de gares, couloirs de métro, échangeurs routiers, aéroports, esplanades, centres commerciaux. Le temps d'un cadrage, d'une image, ces lieux deviennent des mini-théâtres, des microcosmes où peuvent se révéler les tensions, les rencontres, les confrontations entre groupes et individus.

« Il y a toujours un cadre, un intervalle, un environnement qui vous déborde » et il s'agit de restituer « le débordement de la relation, les interférences qui se produisent un peu comme quand on change de fréquence radio ». Dans l'anonymat des foules, ces lieux acquièrent les ferments d'une vie sociale possible. Construites comme des plans qui fourmillent d'informations et de détails, ses photographies possèdent une résonance cinématographique évidente. Pierre Faure évoque l'importance du « phénomène d'aimantation mentale » créé par certains films dont les plans resurgissent et influencent ses cadrages photographiques lors de ses pérégrinations urbaines.

Les photographies de Pierre Faure ne sont pas dénuées d'une tendance à la théâtralisation. Il évite pourtant la mise en scène au sens théâtral du terme et préfère « laisser venir les choses », attendre qu'une action se produise. Tel un sismographe du champ urbain, il vise la « rencontre au sens d'événement ». Sa reconstitution d'un théâtre intime laisse émerger l'éventualité d'une nouvelle forme de communication entre l'individu et ces espaces d'échanges sociaux et commerciaux.

[MARIE-FRÉDÉRIQUE HALLIN]

Born in 1965 in Soisson, lives and works in Montreuil [France].

Reacting to the new kind of urban reality that is severing the old bond between the *urbs* [the physical territory of the town] and the *civitas* [the community of citizens who inhabit it], Pierre Faure's work examines urban space as the locus of a threefold communication involving the exchange of goods, information and emotions.

His attention focuses on events and situations close to our ordinary experience and he reinvests these with meaning and energy in his photographs. His approach evinces an interest in the "relations that may develop between individuals and the environment they move through." His characters move around in urban and suburban landscapes where function takes precedence – the "non-places of public space": station concourses, subway corridors, road interchanges, airports, esplanades, shopping malls. Framed, in the image, these sites become mini-theatres, microcosms in which tensions and encounters may be witnessed, confrontations between groups and individuals.

"There is always a frame, an interval, an environment that gets past you." The aim is to render "the overwhelming of the relationship, the interference that occurs, a bit like when you change frequencies on the radio". In the anonymity of the crowd, these sites become seedbeds of a possible social life. Structured like film shots that teem with information and details, his photographs have an obvious cinematographic resonance. He evokes the importance of the "mental magnetism" of certain films whose sequences come to minds and influence his choices of images during his urban peregrinations.

Pierre Faure's photographs have a certain tendency to theatricalisation. However, he avoids *mise-en-scène* and prefers to "let things happen", to wait for an action to occur. Like a seismographer of the urban scene, he is looking for "encounters, in the sense of an event". His reconstitution of an intimate theatre leaves room for the emergence of the possibility of a new form of communication between the individual and the spaces of social and economic exchange.

Carole Fékété

Née en 1970 à Alger, vit et travaille à Lyon.

Dans une démarche photographique qu'elle qualifie « d'introspective et d'identitaire », Carole Fékété s'intéresse aux liens entre la photographie, le réel, la mémoire et le deuil. En convoquant l'affect enfoui ou oublié, ces photographies réactivent chez le spectateur l'état d'enchantement propre aux souvenirs d'enfance et acquièrent une symbolique proche de la relique.

Aboutissement d'un travail de « concentration quasi méditatif », *La Dînette* [1999], cette énigmatique série de quinze photographies de très petits formats, dévoile une panoplie d'objets de l'environnement domestique, patiemment et délicatement capturés par l'appareil photographique.

Le choix technique du traditionnel support argentique intensifie et donne de la matière à la photographie. Il y a quelque chose de flottant dans ces photographies et l'on ne peut s'empêcher de songer à l'univers de l'enfant et à « ces petits trésors de rien que l'on garde précieusement dans une cache ou un coffret ». Le terme de « dînette » renvoie également aux jeux d'enfants, à ces ustensiles de cuisine en miniature qu'utilisent les petites filles pour imiter l'activité des femmes dans un processus inconscient de construction identitaire.

On peut y déceler aussi un goût pour les objets apparemment insignifiants, non nobles, appartenant à l'univers de la cuisine. Cette prédilection pour le mineur, que l'on retrouve dans la série des *Torchons* [2000], lui permet « d'élaborer une vision en la dépouillant, de tendre vers l'essentiel ». Investis d'une charge narrative forte, ces torchons et ces serviettes, telles des natures mortes, « sont porteurs de gestes communs, répétés, qui traversent les générations » et font appel à la mémoire collective.

Un réalisme descriptif, factuel des photographies, cette frontalité un peu brutale peuvent laisser penser qu'elles ne sont que des documents, des constats. En effet, l'idée des *Poissons* [1998-2000] est partie d'un « désir de répertorier les espèces, de les classer sous la forme d'un enregistrement, à la manière des planches de sciences naturelles ». Cette pièce participe de la notion d'accumulation, fortement présente dans la plupart de ses photographies qui fonctionnent sur le mode de la série. Fondé sur le caractère sériel, on peut voir dans ce travail photographique « une sorte de volonté illusoire d'exhaustivité, une façon de vouloir ordonner le monde ».

[MARIE-FRÉDÉRIQUE HALLIN]

Born in 1970 in Alger, lives and works in Lyon.

Carole Fékété is interested in the relations between photography, the real, memory and grieving. Driven by what she calls an "introspective and identity-oriented" approach, her photographs invoke repressed or forgotten emotions, reactivating in viewers the state of enchantment characteristic of childhood memories. They thus acquire a symbolic value akin to that of relics.

The fruit of "quasi meditation-like concentration", *La Dînette* [1999] is an enigmatic series of 15 photographs in which the camera has patiently and attentively captured the presence of objects in the domestic environment.

The choice of the classic silver print intensifies and gives greater material presence to the photograph. There is something uncertain in these photographs and one is irresistibly reminded of the world of childhood and of those "modest little treasures that are lovingly stored in a hiding place or box". The term "dînette" also refers to children's games, to the set of miniature cooking utensils used by little girls to imitate grown up women and thus, unconsciously, to structure their own identity.

This work also evinces an interest in apparently insignificant, humble kitchen objects. This predilection for the minor, also evident in the *Torchons* [Tea Towels, 2000] series, enables Fékété to "develop a spare, pared down vision, to aim for the essential". With their powerful narrative content, these towels and napkins form still lifes that convey "common, repeated gestures that go from one generation to another" and evoke collective memories.

The somewhat abrupt frontality of these factual, realistically descriptive photographs might make one think that they are simply documents, recordings. Indeed, the *Poissons* [Fish, 1998-2000] series began with the "desire to make an inventory of species and classify them in the form of a recording, like natural science plates". This piece works on the principle of accumulation which is already powerfully present in many of Fékété's series, reflecting what we might see as a kind of "misguided desire for exhaustiveness, a way of trying to order the world".

Anna Fox

Née en 1961 à Hampshire [Angleterre], vit et travaille à Selborne et à Londres.

La photographie comme témoignage : on dirait de la nostalgie, quelque chose qui se fonde dans la mémoire. Pourtant, certaines images subsistent, suintent de notre édifice culturel, des images de nous-mêmes, mais brutes et difformes, solides et tenaces. Anna Fox exploite cet entre-deux photographique, examine ce qui reste, ou le sens que l'on peut encore donner à l'image photographique comme document social. Les maux de la société émanent de ses photographies de façon sous-jacente, presque imperceptibles.

Dans des livres récents comme *Cockroach Diary* [1999] ou *My Mother's Cupboards, My Father's Words* [1999], Anna Fox sonde la psychologie sociale en plongeant au cœur de l'enfermement étouffant de la vie domestique, pour observer de près les individualités confrontées les unes aux autres dans les espaces exigus et les relations intimes. Dans ces œuvres autobiographiques et d'autres encore, tour à tour drôles, désespérées ou pathétiques, les espaces physiques et mentaux se confondent tandis que nous sommes ballottés entre des courants contradictoires d'identité, de désir et de frustration.

La suite de portraits *Zwarte Piet* [1993-1998] évoque la tradition hollandaise de la *Sinterclass*. Les « Zwarte Piet » sont des bouffons déguisés en hommes noirs qui accompagnent l'évêque de Tolède lorsqu'il accomplit un retour rituel dans toutes les villes de Hollande au mois de novembre, pour fêter son anniversaire et distribuer des cadeaux aux enfants. Mieke Bal discerne dans ces portraits une culture hollandaise « en mutation, à la fois tragiquement enfermée sur elle-même et incapable d'entretenir l'illusion d'une identité propre ». Mais les images dépassent ce contexte immédiat pour attirer l'attention sur le dénigrement racial stupide et ridicule que les « Zwarte Piet » semblent perpétuer. Anna Fox nous présente une parodie grotesque des masques et faux-semblants que nous utilisons pour construire l'image sociale que nous voulons renvoyer aux autres. Et dans cela, il y a une tristesse sous-jacente, comme le souligne Anna Fox. Les costumes et maquillages caricaturaux ne font que dissimuler ce qui se cache réellement derrière chaque individu. Les bouffons trop soucieux de plaire se plient innocemment aux rites, transformant la galerie de portraits exubérants en une démonstration d'incertitude et de vulnérabilité.

[DAVID CHANDLER]

Born in 1961 in Hampshire [England], lives and works in Selborne and London.

Photography as evidence: it sounds like nostalgia, something fading into memory. And yet certain images remain, seeping out from the fabric of our culture, raw and ill-formed, fast and indispensable, undeniable images of ourselves. Anna Fox works this photographic inter-zone, exploring what remains, or what might still be made of the photographic image as viable social document. In her photographs social ills, once reported as a kind of grainy public spectacle, have become internalised into places where nothing is certain and where there is little air to breathe.

In recent bookworks such as *Cockroach Diary* [1999] and *My Mother's Cupboards, My Father's Words* [1999], for example, Fox probes the social psyche by venturing deep into the claustrophobia of domestic life, confronting individual psychologies pressed together in intimate spaces and relationships. In these and other autobiographical works – alternately funny, desparate and tragic – physical and mental spaces merge as we are swayed by powerful cross-currents of identity, desire and frustration.

Her series of portraits, *Zwarte Piet* [1993-1998], focuses on the Dutch tradition of Sinterclass. "Zwarte Piet" are the black-faced clowns, servants who surround the Bishop of Toledo as he enacts a ritual return to all Dutch cities in November, to celebrate his birthday and hand out presents to children. Mieke Bal has eloquently analysed Fox's portraits as symptoms of a Dutch culture "in flux, both tragically locked up in itself and unable to maintain the illusion of self-identity". But the images also transcend their specific cultural context, and look beyond the clumsy, ludicrous racial slur the "Zwarte Piet" seems to perpetuate. Fox's portraits are a grotesque parody of the masks and pretensions we employ to construct our public image and identity, and in this, as Fox reveals, there is an underlying sadness. The cartoon make-up and costumes only serve to emphasise a sense of the individual beneath. They are too eager to please, and in their innocent compliance with the ritual they transform the intended exuberance of the "Zwarte Piet" into a parade of uncertainty and vulnerability.

The floor of Cecilia, Helena, Dan, Rakel et Klara ↗36

Dessin ↗38

The sound of music ↗38

Cecilia Bergman Fröberg / Helena Bergman Dan Fröberg / Rakel and Klara Fröberg

Cecilia Bergman Fröberg, Helena Bergman : Nées en 1962 à Halmstad [Suède], vivent et travaillent à Göteborg [Suède]. Dan Fröberg : Né en 1957 à Halmstad [Suède], vit et travaille à Göteborg [Suède]. Rakel et Klara Fröberg : Nées en 1994, vivent à Göteborg [Suède].

Ces artistes élaborent en famille leur *théâtre du fantastique*, au sud-ouest de la Suède. Helena et Cecilia sont jumelles, et leurs photographies explorent surtout le territoire multicolore de Rakel et Klara, les deux jumelles de Cecilia et Dan. Les tapis clairs et les parquets de leur maison suédoise sont jonchés de centaines d'objets minuscules : sabots à rayures noires et blanches, bottes en caoutchouc noires à pois blancs, sandale en plastique eseuulée, assiettes, tasses et pâtisseries pour les poupées et les ours en peluche, qui ont abandonné leur festin et restent là, prostrés. Il y a des boules de couleurs vives, des écouteurs miniatures, des tresses postiches, un volant de badminton et des tas de perles. C'est le paradis étrange et luxuriant de l'enfance, qui déborde l'horizon de la photographie pour s'étirer à l'infini. Cecilia et Helena Bergman ont scruté les traces laissées par les jouets, les lits et les vêtements des enfants. Tels des sculpteurs naïfs, les petites filles ont construit des objets compliqués, un assemblage de cartons, des photographies dans lesquelles elles ont découpé des personnages. Deux jetés de table en dentelle se rejoignent sur un napperon et dessinent un V parfait. Une coccinelle géante avance sur une surface blanche, des géraniums roses se serrent les uns contre les autres sur un fond vert éclatant. A croire qu'un confiseur excentrique a fabriqué un gâteau complètement délirant pour deux jeunes clientes exigeantes.

Dan Fröberg invente, intervient, fait de la musique et crée des œuvres d'art avec des choses dont tout le monde se débarrasse d'habitude. Avec son « orchestre de cuisine », il interprète des morceaux qui transforment le ridicule en art. Les musiciens se vautrent dans les paroles de leurs chansons, mangent les lettres façonnées dans des petits pains suédois. Dan crée des disques à la façon de sandwichs musicaux qui nous font entendre une symphonie d'avant-garde, étrange *sampling* accompli par un DJ malicieux.

Les membres de la famille tournent ensemble des films axés sur leur vie commune, dont ils sont les acteurs. Rakel, Klara, Dan, Helena et Cecilia saluent les spectateurs, invités à contempler une remarquable synthèse des sphères publiques et privées. Leurs œuvres ne nous parlent pas seulement de cette famille, mais aussi de la nouvelle Suède qui, toujours aussi moderne et efficace, est tout de même beaucoup plus tiraillée qu'à l'âge d'or du documentaire social. Dans ce pays aux vastes espaces, aux longs jours d'été, aux nombreux lacs et forêts, on ressent parfois, aussi, une certaine sensation d'étouffement. Mais surtout, leurs œuvres composent une célébration de leur vie familiale qui, sans être extravagante, n'en sort pas moins de l'ordinaire. Des destinées s'inscrivent dans ces films et ces photographies, comme autant de traces de parents et d'enfants qui sont passés là, ont habité un espace, ont organisé leur existence de manière très particulière, vivant leur vie comme un art et faisant de l'art le moteur de la vie.

[VAL WILLIAMS]

Cecilia Bergman Fröberg, Helena Bergman : Born in 1962 in Halmstad [Sweden], live and work in Göteborg [Sweden]. Dan Fröberg : Born in 1957 in Halmstad [Sweden], lives and works in Göteborg [Sweden]. Rakel et Klara Fröberg : Born in 1994, live in Göteborg [Sweden].

On the West Coast of Sweden, a family of artists create their own *theatre of the fantastic*. Helena and Cecilia are twins and the rooms they photograph are [primarily] the multicoloured domains occupied by Cecilia and Dan's twin daughters Rakel and Klara. Over the surfaces of pale Swedish carpets and wooden floors are hundreds of tiny objects, a pair of zebra-patterned clogs, black and whitespotted rubber boots, a plastic sandal, plates, cups and cakes for a family of dolls and bears who have abandoned the feast to lie prone and still. There is a set of brightly coloured balls, toy earphones, artificial plaits, a shuttlecock and piles of beads. It is a strange and expansive paradise of infancy, stretching beyond the horizon of the photograph into infinity. Cecilia and Helena Bergman have studied intently the patterns and markings made by their children's toys, beds and clothes. Like naïve sculptors, the children have constructed vast and intricate artefacts, an assemblage of paper mounts, photographs from which figures have been cut out. Two lace runners meet at a lacy circle, making a perfect V. A giant ladybird progresses across a white surface, a group of pink geraniums clusters against vivid green. It is as if some eccentric confectioner has constructed a wild and imaginative cake for two imperious child clients.

Dan Fröberg invents, intervenes, makes music and artworks from the things that most of us throw away. With his Kitchen Ensemble, he performs sound pieces which make art from the ridiculous. Musicians roll themselves up in song words, eat their works, letters fashioned out of homely Swedish hard bread. Dan makes records out of slices of other records, a musical sandwich playing like an avant-garde symphony, a strange kind of sampling by a mischievous DJ.

Together, the family makes films, all of which centre on their lives together, and they emerge as performers. Rakel waves, Klara waves, Dan, Helena and Cecilia wave to us, looking in at a remarkable synthesis of the public and the private. And the work of Dan, Cecilia, Helena, Rakel and Klara tells us something not just about this family, but also about the new Sweden, which, though as modern and efficient as ever, is more troubled than in the heyday of social documentary. In this country of wide open spaces, long summer days, lakes and trees, there is also, at times, a feeling of claustrophobia, small imperfections on the perfect surface.

But above all, the work is a celebration of a family life which, though not eccentric, is more unusual than most. Lives have been laid out in these photographs and films, signs of a family which has passed through, inhabited a space, structured an existence along very particular lines, living life as art, using art to propel life.

Anna Gaskell

Née en 1969 à Iowa [USA], vit et travaille à New York.

Les étranges paysages narratifs d'Anna Gaskell puisent dans un vaste registre de la fiction, littéraire ou cinématographique, qui ébranle le mythe de l'innocence enfantine. Nous préférons toujours croire à la sacro-sainte pureté de l'enfance, et pourtant, les interrogations sur son caractère mythique ont donné lieu dans le passé à des excès dans la représentation des enfants. Depuis le sentimentalisme des images victoriennes de bambins angéliques, qui occultaient la réalité des maisons de correction et des mauvais traitements, jusqu'aux thèmes plus récents de la délinquance juvénile, de la violence collective et de la possession [*Sa Majesté des mouches* ou *L'Exorciste*], la façon de percevoir l'enfance est devenue le miroir de nos angoisses.

Anna Gaskell appartient à la seconde tradition, encore que ses photographies et ses films laissent planer une certaine ambiguïté sur la nature exacte des relations complexes, parfois malveillantes, nouées dans l'enfance. Deux de ses premières séries de photographies, *Wonder* [1996] et *Override* [1997], renvoient d'ailleurs à Lewis Carroll. Les aventures d'*Alice au pays des merveilles*, en abordant des questions dérangementantes à travers le miroir déformant du rêve et de l'imagination, servaient d'antidote au sentimentalisme de son époque. Les affinités avec Lewis Carroll ont permis à Anna Gaskell d'imposer très vite sa marque personnelle, ses scènes à l'éclairage blafard et aux perspectives faussées, où l'espace s'organise en plans successifs en dehors de toute logique visuelle ou sensorielle.

Ici, les corps des petites filles et des jeunes femmes déterminent l'espace que nous scrutons en témoins partiels de quelques jeux cauchemardesques troublants et quêtes d'identité. Dans *Override*, comme plus tard dans *by proxy* [1999], la composante sexuelle de ces jeux devient plus explicite et théâtrale. Leur violence sous-jacente est accentuée par un climat de rituel, dans lequel les rapports de force entre individus semblent basculer dans la persécution ou dans la domination sexuelle et physique.

Les œuvres d'Anna Gaskell ne se situent pas dans un décor précis. Les protagonistes, à l'allure soignée, rattachent ces photographies à une longue tradition de fictions américaines d'après-guerre, où l'Amérique profonde devient un lieu de transgression et d'épouvante. Anna Gaskell nous montre l'envers du rêve américain, le cauchemar dans le jardin et les menaces de violence qui montent des profondeurs comateuses des banlieues accablées d'ennui.

[DAVID CHANDLER]

Born in 1969 in Iowa [USA], lives and works in New York.

The strange narrative landscapes of Anna Gaskell's work draw on a rich vein of fiction, in books and films, that tests the myth of childhood innocence. We still prefer to see the purity of childhood as sacrosanct, and yet our uncertainty about the mythical nature of this belief has, in the past, engendered extremes in the way children are represented. From the overtly sentimental Victorian images of angelic infants, that obscured the reality of the workhouse and child cruelty, to our more recent, darker tropes of child delinquency, possession and group violence – from *Lord of the Flies* to *The Exorcist* – the idea of childhood has become a mirror of our anxieties.

Anna Gaskell belongs to the latter tradition, although in her photo series and films the complex, and at times malevolent, nature of childhood relationships is ambiguous. Significantly two of her early series, *Wonder* [1996] and *Override* [1997], made reference to Lewis Carroll, whose *Alice* stories – themselves antidotes to the prevailing sentimentality of his time – approached troubling themes through the distorted mirrors of dream and fantasy. The Carroll affiliation helped Gaskell's early work establish a powerful signature style: figurative tableaux of lurid light and skewed perspectives, where space is tightly layered but follows no logic of sight or sensation.

Here the bodies of girls and young women construct the space we peer into, as partial witnesses to some disturbing, nightmarish games and struggles for identity. In *Override*, and in the later *by proxy* [1999], the sexual nature of these games is more explicit and heavily dramatised. Its violence is also marked by a new sense of uniformed ritual, where group power plays appear to have spilled over into persecution and the flexing of physical and sexual dominance.

Although Gaskell's works have no specific setting, her well-groomed protagonists link the work to a strong tradition of post-war American fiction that has depicted middle America, as a site of transgression and horror. Gaskell's is the other American dream, the nightmare in the garden and the threat of violence rising up from the comatose depths of suburban boredom.

Paul McCarthy

Né en 1945 à Lake City [USA], vit et travaille à Los Angeles.

Depuis la fin des années soixante, l'artiste de la côte Ouest Paul McCarthy déploie dans ses performances, ses vidéos et ses installations une sorte de fureur viscérale froide contre le conditionnement social de la culture américaine, en particulier la « famille » et les médias. Le cinéma hollywoodien, les films de série B, les séries télévisées, Walt Disney, les émissions de jeux, les démonstrations de bricolage et autres « divertissements familiaux » composent son univers parfois littéralement sens dessus dessous. Tous les systèmes de contrôle et toutes les règles sont percés à jour dans des scènes où les obsessions, les perversions et les sécrétions de l'Amérique respectable sont propulsées dans le désordre charnel de l'effacement du désir.

Certains critiques ont comparé le travail de Paul McCarthy au mode de fonctionnement des rites primitifs, mais on peut faire des rapprochements plus convaincants avec le pop art. La réaction changeante et ambiguë du pop art à la culture populaire américaine – avec les excès du consumérisme, le goût du sensationnel, les nouveaux effets d'« hyperréel » – recouvrait fondamentalement certaines fascinations morbides, une attirance pour le sexe et la violence, pour la mort et la décadence. Dans les œuvres d'Andy Warhol ou dans les groupes sculptés d'Ed Kienholz, pour ne prendre que ces deux exemples, le pop art semble annoncer, voire incarner, une culture populaire rongée par l'usure du temps, les abus et sa propre dépravation foncière. Les œuvres de Paul McCarthy, plus franchement critiques, mettent en scène des envies insatiables qui évoquent une désagrégation analogue. C'est le sujet central de *The Trunks* [1984], où l'on voit les accessoires de ses performances de la période 1972-1983 dans des cartons complètement abîmés, rephotographiés en 1987 sous le titre *Propo*.

Hollywood Halloween [1978] est une série de photographies en noir et blanc qui garde la trace d'une performance de 1977. Les masques reviennent souvent dans l'œuvre de McCarthy. Ils relèvent de sa réflexion sur « la situation floue des trucages qui crèvent les yeux, mais sont tout de même capables de provoquer un profond malaise », comme l'écrit Ralph Rugoff. Dans *Hollywood Halloween* [1978], McCarthy se sert encore du masque pour subvertir le genre de l'horreur, dont il parodie les mauvais effets spéciaux jusqu'à révéler un scénario plus sinistre, où interviennent un comportement compulsif et un enlaidissement masochiste.

[DAVID CHANDLER]

Born in 1945 in Lake City [usa], lives and works in Los Angeles.

In his performances, videos and installations since the late 1960s, West Coast artist Paul McCarthy has conducted a kind of controlled visceral rage against the social conditioning of American culture, specifically that of “the family” and the mass media. Drawing on aspects of Hollywood films, “B” movie horror, TV sit-coms, Disney, game shows, DIY demonstrations and other “family entertainments”, his is a world turned, sometimes literally, inside out. All borders, skins, containers, rules and systems of control are punctured in “abject” displays where respectable America's obsessions, perversions and secretions are spilled and ejaculated into a corporeal mess of crazed desire.

Some critics link McCarthy's work and its function to that of primitive shamanic rituals, but more recent antecedents and more persuasive connections can be found in pop art. Pop's shifting and ambiguous response to American mass culture – its consumer excess, its craving for sensation, its new sense of a “hyper-reality” – held darker fascinations, with sex and violence, and with death and decay, at its core. In Andy Warhol's work, or in the figurative ensemble sculptures of Ed Kienholz, to use just two examples, Pop seemed to foretell, and even embody, a sense of mass culture eaten away by time, abuse and its own inner depravity. The insatiable cravings enacted in McCarthy's more overtly critical work, suggest a similar disintegration, something brought into focus by *The Trunks* [1984], boxes of damaged and degraded props from his 1972-1983 performances, later re-photographed as *Propo* [1987].

McCarthy's *Hollywood Halloween* [1978] is a 1977 performance recorded in a series of black and white photographs. Masks are common in McCarthy's work. As Ralph Rugoff has said, they speak of the artist's “interest in the twilight status of discount illusions, which despite their transparent phoniness are still capable of making us profoundly queasy”. In *Hollywood Halloween* [1978] McCarthy again uses a mask to subvert the horror genre, parodying and transforming its bad special effects into a more sinister narrative, a stark demonstration of compulsive behaviour and masochistic disfigurement.

Didier Massard

Né en 1953 à Paris, vit et travaille à Paris.

Au cours de l'histoire de la peinture, certains artistes ont fait le choix de ne plus peindre sur le motif. S'agissant du paysage, ils se sont repliés dans leur atelier afin de reconstituer une réalité de mémoire, d'après leur imagination ou à partir de documents photographiques. Didier Massard n'est pas un peintre, mais sa pratique de la photographie fait en un certain sens écho à cette évolution de l'histoire de la peinture. Il ne copie pas des tableaux, même s'il semble imprégné d'une esthétique très picturale, à résonance romantique, mais il adopte la même démarche que le peintre dans son atelier. Ne voulant pas être tributaire des contingences de la réalité, comme l'est le photographe traditionnel, il reconstitue en studio des paysages – peu importe le fait que certains des éléments qui les composent aient ou non été inspirés par une observation de la réalité. Et il les aménage visuellement dans le but d'être photographiés. Car la finalité de cet ouvrage, souvent très complexe, demeure l'image photographique. En d'autres termes, composition, perspective, lumière, couleur, matière, volume, tout converge vers la photographie, tout prend forme avec la photographie. Didier Massard conçoit en réduction, avec une extrême habileté et une grande expérience, un décor, aurait-on envie de dire, tant la facture du paysage rappelle le théâtre.

Décor dans lequel le ciel est très présent, souvent animé, et au centre duquel émerge un élément jouant en quelque sorte le rôle du personnage principal de la pièce. Un élément constituant une forme de présence humaine : église, château d'eau, roulotte... Un élément autour duquel s'organise la composition de l'image. Quant à la lumière, c'est elle qui donne vie à l'ensemble, renforce les effets de perspective, de modelé, apporte au paysage les accents de l'illusion. Car en fin de compte, c'est bien d'un jeu entre le réel et l'illusion dont il s'agit ici. La photographie, ordinairement appréhendée comme un art du réel, utilisée pour témoigner de l'existence et de la beauté d'un paysage, est de manière paradoxale ici l'instrument de ce jeu. Le spectateur voyage entre la photographie et la peinture, de même qu'il est transporté du réel à l'imaginaire.

[GABRIEL BAURET]

Born in 1953 in Paris, lives and works in Paris.

At a certain point in the history of painting there were artists who chose not to work from nature. Their landscapes were composed in the studio, where they withdrew to reconstitute a reality from their own memory or imagination, or, at other times, from photographs.

Didier Massard is not a painter, but his practice of photography can be said to echo this development in the history of painting. Although he does not copy paintings, his work seems infused with a strong pictorial aesthetic of a Romantic cast, and he adopts the same approach as a painter in his atelier. Refusing to depend on the contingencies of reality, like a traditional photographer, he recreates his landscapes in the studio. It does not matter to him if some of the elements that compose them were or were not inspired by the observation of reality. These landscapes are laid out with the camera in mind, for the finality here is the photographic image, and this can be highly complex. In other words, the composition, perspective, light, colour, materials and volumes all converge around the photograph, all take shape in the photograph. Massard proceeds by reduction, putting his considerable experience and skill into conceiving his "set" – it is tempting to use this word because of the highly theatrical appearance of the resulting landscape.

The sky is particularly prominent here, and often animated. From its centre there emerges the element that serves, in a sense, as the main character of the piece – a church, water tower or caravan, evoking human presence. As for the light, it brings the ensemble alive, consolidates the effects of perspective and modelling, adds a touch of illusion to the landscape. Because the relation between reality and illusion is what these pieces are about. Whereas photography is usually considered an art of reality, used to attest to the existence or beauty of a landscape, here it is paradoxically the instrument of a game. The viewer travels between photography and painting, just as he does between the real and the imaginary.

Bjargey Ólafsdóttir

Née en 1972 à Reykjavík [Islande], vit et travaille en Islande.

Bjargey Ólafsdóttir appartient à cette génération d'artistes islandais qui allient les arts de l'image à la performance. Dans son court métrage *False Teeth* [2000], elle raconte l'histoire d'une jeune et élégante dentiste qui passe son temps à voler comme un oiseau dans son appartement et à examiner d'horribles photos de dents cariées. Elle a un petit ami aussi beau et élégant qu'elle, qui la soupçonne de ne s'intéresser à lui que pour ses dents. Dans le scénario de Bjargey Ólafsdóttir, l'obsession et le fantasme font partie intégrante de la vie d'une jeune femme moderne. Elle peut travailler ou voler selon son humeur. Les incertitudes de son petit ami semblent appartenir à un autre monde, plus archaïque, irrémédiablement coupé des rêves débridés qui nourrissent une vie caractérisée par le dynamisme et l'intellectualisme.

La série de photographies *Bedlam* [2001] rassemble les portraits des amis de Bjargey Ólafsdóttir, couchés dans le désordre de leur chambre. Ils ressemblent à des poupées cassées, disséminées parmi les ruines de la vie domestique et abandonnées aux joies du sommeil. Ce petit pays à la population jeune, en plein bouillonnement artistique, donne l'impression d'offrir des possibilités infinies. Les artistes se réunissent pour se photographier entre eux, des groupes se forment, des projets s'échafaudent au mépris des contingences extérieures. On ne trouve aucune «merveille de la nature» dans leurs œuvres, pas de geysers ni de roches volcaniques spectaculaires, car nous nous trouvons dans le cadre urbain raffiné de la jeunesse internationale cultivée qui traite la vie comme une comédie ou une fiction, un empilement absurde de personnes et d'événements. C'est un gentil foutoir, et non pas la maison de fous à laquelle renvoie l'étymologie du titre anglais *Bedlam*.

Malgré tout, il y a quelque chose d'inquiétant dans le travail de Bjargey Ólafsdóttir. Les images de dents cariées dans les manuels dentaires de la jeune femme sont affreuses à voir. Elles évoquent la pourriture de la chair, les risques inévitables d'infection et de maladie. Les dormeurs dans *Bedlam* [2001] pourraient être les victimes de quelques crimes épouvantables. Le désordre autour d'eux ne reflète peut-être pas l'insouciance de la jeunesse, mais les actes destructeurs de quelques cambrioleurs malveillants. Toutes ces œuvres soulèvent des questions sur nos idées préconçues, sur le fonctionnement du cinéma et de la photographie, qui nous racontent le réel, mais s'y entendent à produire de la fiction. Dans sa série de photographies comme dans ses films, Bjargey Ólafsdóttir compose de curieux récits, élabore des spectacles étranges sur des scénarios bizarres. Nous, spectateurs, devenons les complices de ses manœuvres esthétiques, déchiffrons les signes, connaissons les symboles et pilotons l'intrigue.

[VAL WILLIAMS]

Born in 1972 in Reykjavík [Iceland], lives and works in Iceland.

Bjargey Ólafsdóttir is one of a new generation of Icelandic artists who are working across lens-based media and performance. In her short film *False Teeth* [2000], she tells the story of a young and elegant dentist, who divides her time between flying around her apartment and studying lurid pictures of decaying teeth. She has a boyfriend, as elegant and good-looking as herself, but he suspects that she is interested in him only because of his teeth. Ólafsdóttir has constructed a scenario in which obsession and fantasy are an integral part of the life of the young, modern woman. She is free to study or to fly; however the mood takes her. The insecurities of her boyfriend seem part of some other and more archaic world, separated irredeemably from the freewheeling dreams of a life defined by energy and intellectualism.

In her series of photographs, *Bedlam* [2001], Bjargey Ólafsdóttir makes portraits of her friends as they lie among the rumpled detritus of their bedrooms. They are like broken dolls scattered among the ruins of domesticity, abandoned in the delirium of sleep. In this small country with its young population and its burgeoning art scene, there is a feeling of endless possibilities. Artists gather and photograph each other; groups form and projects develop heedless, for a while at least, of the outside world. There are no "natural wonders" in their work, no steaming pools or outlandish rocks, for this is an urban and sophisticated arena, the international society of the young and well-educated, who treat life as a comedy or a fantasy, an absurdist collection of people and events. If it is *Bedlam*, then it is a kinder place than the term would suggest with its connotations of insanity and havoc.

Yet for all this, there is a sense of the sinister in Ólafsdóttir's work. The decaying teeth in the young woman's dentistry manuals are ugly and speak of the degradation of the flesh, the inevitability of infection and disease. The sleeping people in *Bedlam* [2001] could just as well be victims of some terrible crime, and the chaos which surrounds them might be the work of some wilful and destructive burglar rather than the carelessness of youth. There are questions posed in all of these works, about our preconceptions about what we see, about the mediums of film and photography, narrators of the real yet consummate creators of fiction. In her series of photographs, and in her films, Bjargey Ólafsdóttir writes peculiar narratives, constructs strange performances and bizarre plots. As her audience, we are complicit in her aesthetic exercise; we read the signs, know the symbols and navigate the plot.

Anneè Olofsson

Née en 1966 à Hasselholm [Suède], vit et travaille à Stockholm.

Il existe parfois des rencontres visuelles qui prêtent à sourire : similitude ou contraste entre le motif d'un vêtement que porte quelqu'un dans la rue et un élément du décor. Quelques photographes, dont les images constituent un regard ironique sur la société, se sont employés à capter ces hasards.

A première vue, la série d'Anneè Olofsson, *God Bless the Absentees* [2000], se développe sur ce même registre ludique. A ceci près que sa démarche n'est pas à proprement parler documentaire, même si elle exprime quelque chose de la société d'aujourd'hui, une certaine solitude. Elle met en scène la réalité ; plus exactement, elle en recrée avec minutie certains éléments : seule une partie de l'image est concernée par des transformations – peu importe comment celles-ci s'opèrent techniquement. Elle semble vouloir s'amuser des situations qu'elle nous donne à voir, mais très vite, on perçoit quelque chose de plus complexe, au-delà même du visible. Il y a certes ce mimétisme entre le vêtement que porte le sujet et la surface sur laquelle il se tient : tapis, lit, canapé. Procédé qui se répète de façon précise, se décline dans différentes pièces de l'appartement : cuisine, salle de bains, chambre à coucher, salle de séjour – comme s'il s'agissait d'un inventaire –, avec plusieurs personnes : homme, femme, enfant, couple... Ainsi, le motif du pyjama de cet enfant allongé devant la télévision continue très exactement, sans rupture aucune, celui du tapis. A tel point que le relief du corps disparaît presque à certains endroits. Un sentiment d'inquiétude, bien au delà de l'étrangeté de la situation, naît précisément de la manière dont le corps se fond dans son environnement immédiat, de l'expression d'une possible disparition physique.

Et lorsque l'on apprend, à travers ses propres déclarations, que l'artiste est hantée par la mort, on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement entre la représentation cauchemardesque de ces corps à demi effacés et l'aveu même de cette hantise. Anneè Olofsson exprime ainsi le rapport paradoxal que la photographie, art du réel, peut entretenir avec les formes de l'imaginaire.

[GABRIEL BAURET]

Born in 1966 in Hasselholm [Sweden] lives and works in Stockholm.

Some visual encounters bring out amusing similarities – as with the similarity between the pattern of the clothes worn by someone in the street and a part of the street itself. A number of photographers have set out to hunt down such coincidences, producing images that cast an ironic gaze over our society.

At first glance, Anneè Olofsson's series *God Bless the Absentees* [2000] would seem to work in this playful register. Except that her approach is not, strictly speaking, documentary, even if it does say something about modern society, about a certain kind of solitude. Olofsson presents reality. More exactly, she meticulously recreates certain of its elements. Only a part of the image is the result of transformation [never mind the technical aspect of how these are achieved]. She appears to be having fun with the situations she shows us. Soon, though, we realise that something more complex is at work, something that we cannot see. True, there is the way the clothes worn by the subject imitate the surface against which they are shown [carpet, bed, sofa]. This feature is repeated with great precision from room to room [kitchen, bathroom, bedroom, living room], as if forming a kind of inventory, and with several different protagonists [man, woman, child, couple]. Thus the pyjamas of the child lying in front of the TV merge almost completely with the carpet, and sometimes the body itself seems to lose its physical volume. More than the bizarreness of the scene, we are troubled by the way in which these bodies melt into their immediate environment, by this evocation of real physical disappearance.

And when the artist's own statements reveal her obsession with death, we cannot help making the connection with the nightmarish representation of these half-fading bodies. Olofsson's work thus evokes the imaginary dimension paradoxically tapped by photography, that "art of reality".

Mario Rizzi

Né en 1962 à Rome [Italie], vit et travaille à Berlin.

« L'araignée poilue grimpe au tuyau / La pluie tombe et emporte l'araignée / Le soleil brille et chasse la pluie / Et l'araignée poilue revient sur le tuyau. »

C'est une histoire de persévérance et de bêtise mêlées, d'espoir envers et contre tout. Cette rengaine, chantée aux petits enfants dans toute l'Europe du Nord, leur apprend à parler, à fredonner et à ne jamais renoncer. En grandissant, on oublie les paroles et l'on sait, malgré cet apprentissage précoce, que la vie est plus compliquée que la fable de l'araignée voudrait nous le faire croire. En juin 1999, l'artiste italien Mario Rizzi se rend dans la ville finlandaise de Taivalkoski. C'est la période des vacances, ce court été nordique où la lumière du jour dure éternellement. Mario Rizzi demande aux personnes qu'il rencontre de lui chanter une berceuse, l'histoire d'Hämähäkki l'araignée courageuse. Certains chantent avec assurance, mimant l'action et articulant énergiquement les paroles. Beaucoup se montrent plus hésitants. Mais l'alchimie opère. Les plus timides, ceux qui n'avaient sans doute pas chanté depuis des années, ceux qui ne se trouvent pas digne d'intérêt ou peu doués, ceux qui croient que l'enfance constitue un passé révolu, tous ceux-là se mettent à chanter, à se rappeler les paroles et toute l'innocence perdue qu'elles font resurgir. Les gens voyagent dans le temps, retourment vers d'autres étés, d'autres lieux, et un fragment disparu de l'histoire flotte à la surface du passé. Devant une cabane, deux hommes chantent au son de l'accordéon. Les invités d'une noce interrompent leurs festivités pour se remémorer le passé. Des couples mariés de longue date revivent leurs joies de jeunes parents, et leurs deuils aussi. Mario Rizzi évolue parmi eux en étranger, chargé d'une mission bizarre pour approcher, comme on espère tous le faire, cette réalité personnelle qui, parfois, ne se révèle que si on la regarde de l'extérieur. Comme tout ce qui a trait à l'enfance, *Hämähäkki* [2000], évoque des choses propres à chacun d'entre nous. C'est une mélodie populaire aux intonations discordantes, qui à la fois pleure et exalte la sensation de perte.

Dans un sombre moment de nostalgie, d'ennui ou de claustrophobie, un jeune détenu de la prison pour enfants Lloyd, en Hollande, a gravé la phrase « Les poules volent » dans le mur de sa cellule. Les oiseaux sans ailes, coupés de leur milieu depuis longtemps, ont perdu la faculté de voler. Tel est le vestige épigraphique que Mario Rizzi a découvert en parcourant la prison désaffectée à la recherche de traces des vies vécues autrefois entre ces murs. Il s'est aventuré comme un explorateur avançant précautionneusement avec sa torche dans le bâtiment vide. Vide, mais peuplé de fantômes. La vidéo *Chickens Can Fly* [2000] est, comme *Hämähäkki*, le récit d'un voyage dans les régions de la jeunesse disparue, des histoires à moitié remémorées, des regrets et de l'incompréhension devant la fuite du temps.

[VAL WILLIAMS]

Born in 1962 in Roma [Italy], lives and works in Berlin.

"Incy wincy spider climbed up the spout / Down came the rain and washed the spider out / Out came the sun and frightened off the rain / And Incy wincy spider climbed up the spout again."

A narrative of perseverance and foolishness entwined, hope in the face of adversity. This song is sung all over northern Europe to young children. As we grow older, we forget the words, and we know, that despite this early teaching, that life is more complicated than the spider's tale would make us believe. In June 1999, Italian artist Mario Rizzi travelled to the Finnish town of Taivalkoski. It was holiday time, that brief Finnish summer where the daylight goes on forever. Rizzi asked the people he met to sing him a lullaby, the story of Hämähäkki, a brave and resolute spider. Some sang with confidence, miming the actions and singing out the words with energy. Many were more reticent. But soon, alchemy occurred. The shy ones, the ones who probably hadn't sung for more years than they could remember, the ones who thought they were unremarkable, untalented, the ones who thought that childhood was a forgotten place, began to sing, began to remember the words and the feelings of innocence and loss which they brought with them. People travelled back in time, to other summers, other places, and a lost fragment of history skidded across the surface of the past. A pair of men sang outside a summer hut, accompanied by an accordion, wedding guests interrupted their festivities to remember the past, long-married couples became young parents. Mario Rizzi moved among them as a foreigner on a strange mission, to find, as we all hope to do, a sense of personal reality which sometimes only comes when we make ourselves outsiders. *Hämähäkki* [2000], like our childhoods, will mean different things to different people, it is a folk symphony with discordant edges, which both mourns and celebrates the notion of loss.

In one listless moment of longing, or boredom, or claustrophobia, a young inmate of the Lloyd Juvenile Prison in Holland scratched the words Chickens Can Fly on the wall of his cell. Birds with wings who, long separated from their origins, have lost the ability to fly. Such were the runic remains that Mario Rizzi found as he wandered through the deserted prison, looking for signs of the lives which had been lived within its walls. Like an explorer, tentative with his torch, Rizzi navigated his way tentatively through the empty building. Empty, but full of ghosts. His video, *Chickens Can Fly* [2000] is a record of his journey, as was *Hämähäkki*, to the regions of lost youth, half-remembered histories, regrets, incomprehension at the passing of time.

Albrecht Tübke

Né à Leipzig [Allemagne] en 1971, vit et travaille à Berlin.

Albrecht Tübke a passé dix ans à Dalliendorf, petit village tranquille du Mecklembourg, dans l'ex-Allemagne de l'Est. Il quitte Dalliendorf pour étudier dans une école d'art, puis retourne dans son village natal pour réaliser les portraits des gens avec lesquels il a passé une grande partie de son enfance. Il les photographie dans leurs vêtements de tous les jours, leurs tenues de travail, salopettes ou tabliers, et çà et là dans un vieux costume ou une veste en tweed élimée. Albrecht Tübke photographie également leurs domiciles, explore les armoires et les étagères, contemple une table et des chaises de cuisine lépreuses posées au milieu de carcasses de voitures, observe la chute des pommes trop mûres, en attendant des convives qui ne viendront jamais. Il fixe sur la pellicule ces accumulations d'objets que nous entassons tous chez nous, des photos encadrées, des souvenirs d'ici et d'ailleurs, des choses qui représentent peut-être une période de bonheur ou d'espoir dans notre passé. Le regard d'Albrecht Tübke ne nous épargne rien. Lui qui revient de la grande ville connaît la pauvreté de ces existences, la tristesse de ces intérieurs. Il les perçoit différemment. Ces gens vivent dans une pénurie totale, dépourvus du confort auquel nous, citadins, nous nous accrochons : coussins moelleux, lit confortable, tapis épais, lumière tamisée.

Parce que Albrecht Tübke leur semble familier, les modèles ne le dévisagent pas comme s'il était un photographe venu dans ce village pour faire un reportage d'actualité ou une enquête ethnologique. Il y a une complicité dans les regards échangés entre photographe et photographiés. Une familiarité et une dignité particulière, mêlées à tous les autres sentiments que l'on peut éprouver face à quelqu'un qui vient renouer avec son histoire : l'envie, le regret, la pitié, la désapprobation.

Depuis trois ans, Albrecht Tübke photographie *Les Citoyens* [2000/2001] croisés dans les rues de différentes villes d'Europe. Cette fois, il est l'étranger, qui connaît mal la langue et les coutumes. Au nord de Londres, il rencontre des hommes et des femmes qui se distinguent par leurs vêtements, leur coiffure et leur attitude. Il les photographie de la même façon que les habitants de Dalliendorf, en scrutant les détails, en s'intéressant à ce qu'ils portent, à leur façon d'évoluer dans cette ville anonyme. Par un hasard de l'histoire, certaines des personnes photographiées dans les rues auraient pu être des habitants de Dalliendorf. Il y a une similitude dans les regards. Tübke – dans sa façon unique et très personnelle de photographier – crée avec ses modèles un univers qui leur est propre, un monde magnétique et imaginaire, dans lequel s'établit une sorte de communion momentanée entre photographe et photographiés.

[VAL WILLIAMS]

Born in Leipzig [Germany] in 1971, lives and works in Berlin.

For ten years, Albrecht Tübke lived in the small village of Dalliendorf in the Mecklenburg region of Germany. It is a quiet place where life is lived as if in another time. Albrecht Tübke left Dalliendorf to study at art school, but returned to the village to make a portrait of the people with whom he had spent his formative years. The photographs which he made are of people in their everyday clothes, working clothes, overalls and aprons, dungarees and boiler suits, and here and there a suit or a worn tweed sports jacket. He photographs inside their homes too, peering into cabinets and shelves, spying a chipped and flaking kitchen table and chairs placed outside among dismembered cars, and the falling of overripe apples, waiting for guests who will never come. He photographs those accumulations of objects which we all collect, photos in frames, souvenirs from here and there, things which represent maybe some past time of happiness or hope. Tübke's eye is unsparing, he knows, as someone who has returned from the city, the poverty of these lives, the bleakness of these interiors, he looks at them with different eyes. It is so sparse, so unforgiving. None of the comforts that city dwellers cling to: the soft cushion, the stylish bed, the downy rug, the low light. Tübke's subjects gaze at him not as they would stare at a photographer arrived in their village to make anthropology or news, for he is someone they know well. There is familiarity in this gaze from photographed to photographer and vice versa. Familiarity and a particular dignity, mixed with all the other feelings we have when we confront one who has come back to revisit history, envy, regret, pity, disapproval.

For the last three years, Albrecht Tübke has been photographing *The Citizens* [2000/2001], moving around Europe and photographing people he meets in the street. This time, he is the stranger, unsure of language and custom. He finds men and women in north London whose clothes, and hair and demeanour mark them out as "special", and photographs them in the same way he portrayed the residents of Dalliendorf, looking closely at details, intrigued by the things that people carry, the way they do their hair, their presence in the pattern of the anonymous city. Some of the people he photographs could, but for accidents of history, have been residents of Dalliendorf, there is certainly a similarity in their gaze. Tübke and his subjects create their own arena for this remarkable and very personal act of photography, an arena of energy, fantasy and a momentary commitment to a magical act.

Visitors

80

Projection[s]

Ce projet en deux parties, conçu spécifiquement pour des espaces distincts à Toulouse, intègre de manière libre toutes les questions actuelles liées à l'espace-temps de la perception, à la question des contextes et à la place du spectateur. Dans la structure du parcours, le visiteur est amené à trouver les liens entre chaque fragment, chaque source d'images et de sons, et à produire une fiction à partir de ces différents éléments hétérogènes.

La première traversée s'effectue dans un espace fermé où apparaissent successivement des images flottantes, apparemment muettes, privées de leur qualité sonore. Ces bandes sont montées en boucle, évacuant ainsi toute idée de linéarité et de chronologie. Les images ne cessent de se retourner sur elles-mêmes, rubans de temps infinis qui entraînent le spectateur dans une circulation en spirale.

Ces vidéos sont présentées à travers un dispositif-simulacre qui consiste à séparer le champ visuel du champ sonore et à reporter la bande-son ailleurs, suggérant ainsi au visiteur individué de reconstituer dans son sillage l'unité des sons et des images, d'effectuer une sorte de mixage et montage progressifs selon sa position dans le lieu. Cet effet renvoie à la notion de territoire, de subjectivité, et plus sensiblement encore à la séparation effective entre les matériaux constitutifs de l'œuvre.

Les pièces choisies pour cette expérience sont volontairement issues de champs et de recherches très spécifiques mais relèvent néanmoins d'une même tentative formelle et conceptuelle qui consiste à distordre, à comprimer les signes et les codes de la culture contemporaine.

L'autre section, en extérieur, s'oppose de manière complémentaire à la première en reconfigurant un contexte de type « cinéma de plein air », espace *a priori* populaire et familial propre aux villes d'été et qui renvoie à une culture du spectacle urbain, à la vision du promeneur.

Cette programmation, s'articulant autour de séances, de vitesses et de durées diversifiées, rassemble des productions d'artistes qui travaillent de manière plus ou moins explicite sur les codes du cinéma, de la télévision ou des médias et qui portent encore davantage sur des univers futuristes, absurdes, burlesques et étranges.

Contexte[s]

La vidéo a toujours été conçue comme une forme d'espace extensif, polymorphe, pensée à partir de son hors-champ. Elle agit depuis ses origines comme une production critique qui instaure un nouveau rapport au temps et à l'espace perceptifs, à l'économie mais aussi à la notion d'exposition et de circulation du spectateur dans un espace visible et physique.

Une rupture idéologique contre l'unité de l'objet qui désaliène la forme, l'image et le corps du spectateur de ces cadres fixes. La vidéo est ainsi un objet multiple et duplicable, à travers lequel l'artiste doit à chaque fois repenser son statut et son mode de diffusion, sachant que toutes les images ont déjà été produites, déjà diffusées et qu'il lui revient de chercher pour lui-même comme pour le spectateur des formes d'habitations, de traversées singulières.

Si la musique, le cinéma et la performance peuvent être considérés comme ses références premières, les questions liées aux médias, aux bouleversements technologiques et sociopolitiques ont également exercé une influence.

C'est parce que l'art moderne au début des années soixante s'oriente vers une perte de site, faisant du monument une abstraction, un pur repère ou pur socle dépourvu de localisation, que les artistes en réaction portent davantage leur attention sur les limites extérieures de l'art et de la représentation. Qu'il s'agisse d'installations vidéo ou de monobandes, ils utilisent la rue, les médias, l'espace public, la galerie ou le musée comme théâtres multiples pour créer des séquences qui traitent de la dimension psychologique, interpersonnelle et sociale d'individus en situation de groupe, et mettent en évidence la cassure qui existe dans la réalité entre l'art et le monde. L'œuvre est alors une structure vide animée par la participation d'un public et n'acquiert vraiment sa raison d'être qu'avec lui.

Ainsi les artistes aujourd'hui se revendiquent très explicitement de ce courant de pensée et de son radicalisme. Ils proposent des formes alternatives d'espaces sociaux modélisés à partir de codes ou de référents de la culture populaire [le cinéma, la musique, la danse, la télévision]. Ils inventent à leur tour de nouveaux lieux de proximité, d'interactivité, de projection et d'identification pour le spectateur. Au terme d'installation, ils préfèrent opposer ceux d'environnement, de dispositif, de climax ou de display. Leur production d'images s'articule autour d'une même préoccupation, d'un questionnement des logiques de formatage de l'art en face de celles de la communication, de la société du marketing et du spectacle. Le retour au cinéma dans l'art, indexé très sensiblement depuis une dizaine d'années, est l'un des paradigmes importants qui leur permet de construire un autre discours sur les rapports entre culture d'élite et culture de masse, fiction et réalité, direct et différé.

A travers cet « effet cinéma », il ne s'agit pas tant pour eux de copier ou de mimer le langage cinématographique, ou encore de renouer avec une quelconque cinéphilie, que de proposer des formes de circuits, des principes de réalité, de relais d'un écran à l'autre, et de mettre en relief l'écart entre l'espace mental du spectateur et celui toujours disponible de l'œuvre.

Ce n'est pas la question du cinéma et encore moins celle de ses référents qui est en jeu mais celle du processus perceptif, de l'expérience à la fois banale et spécifique de visionnement d'un film. Le travail du spectateur devient alors une matière générique, enregistrant le fonctionnement de la mémoire, ses trous et ses pertes, la saisie d'une information, l'activité de collage ou de montage entre le son et l'image, tous ces mouvements de la pensée *a priori* imparfaits et inconscients de sélection, d'écoute, de compréhension.

Ces artistes s'intéressent ainsi à tout ce qui se produit dans le langage cinématographique d'incohérences, de discontinuités, de sautes entre le message sonore et visuel ; segmentation du texte filmique qui n'empêche pas le spectateur de percevoir le film comme une entité, de lui accorder un pouvoir fictionnel totalisant en dépit de ses ruptures syntagmatiques. Ils intègrent les phénomènes de croyance, de crédit, de qualification, ainsi que la dimension sociale liée au cinéma, son impact sur le public et toute sa mythologie moderniste en tant qu'art populaire, accessible et fédérateur.

Une recherche qui porte aussi sur la notion d'interférence, de déplacement, comme sur la place manquante du spectateur. En travaillant sur des contextes multiples [la salle de cinéma, celle du musée, les écrans dans la ville], les artistes proposent un éclatement des formes et des contenus, mettent le spectateur en situation permanente de remontage et jouent sur des effets de désarticulation des images, de déflagration des identités. A travers cette expérimentation des liens et des zones d'échange entre des espaces-temps distincts et *a priori* non perméables, on perçoit avec force l'enjeu pour certains artistes aujourd'hui de penser autrement l'endroit d'une transition, et de poursuivre au-delà des déterminismes formalistes le projet d'un art très spécifique, où l'image ne serait ni suspecte ni totalisante, mais simplement creusée par la présence d'un autre, par sa réalité et sa conscience du monde.

[STÉPHANIE MOISDON-TREMBLEY]

avec le soutien de la Caisse des dépôts et consignations, Paris

Visitors

82

Projection[s]

This two-part project was conceived for specific spaces in Toulouse and deals freely with all the current issues surrounding the space-time of perception, the question of context and the role of the spectator. The spatial disposition of the projections encourages visitors to look for links between each fragment, each source of images and sounds, and to produce their own fiction on the basis of these various heterogeneous elements.

The first journey occurs in a closed space where we see, in succession, floating, apparently mute images, deprived of their sound. These tapes are looped, thus excluding any idea of linearity or chronology. The images are constantly coming back on themselves, like infinite ribbons of time drawing viewers into a spiral of movement.

The tapes are shown using a simulacrum-device which consists of separating the visual and aural fields and transferring the sound track elsewhere, thus prompting individual visitors to reconstitute the unity of sound and image in their wake, as they move on, and so to generate an open-ended mix or montage in accordance with their position. This effect reminds us of the notions of territory and subjectivity and, even more obviously, of the effective separation of the material constituting the work.

The pieces in this experiment were chosen from highly specific fields of exploration, but all reflect the formal and conceptual attempt to distort and compress the signs and codes of contemporary culture.

The other section, which is outside, offers a complementary contrast to the first by reconfiguring the "open-air cinema" experience, thus evoking a popular, family-oriented type of context associated with summer in the city. It references the urban culture of spectacle, the experience of the pedestrian.

This programme is articulated around sessions of differing speeds and durations and brings together artists whose work more or less explicitly uses the codes of cinema, television and the media, conjuring up worlds that are futuristic, absurd, slapstick or uncanny.

Context[s]

Video has always been conceived as an extensive, polymorphous form of space, conceived in relation to what is beyond the camera. Ever since its inception, this medium has performed a critical function, instituting a new relation to the time and space of perception, and also to economy, to the notion of exhibition and to the movement of the spectator in a visible and also psychic space.

It inaugurated an ideological rupture against the unity of the object, alienating form, image and the spectator's body from their fixed settings. Video is thus a multiple and duplicable object which constantly obliges artists to rethink its status and mode of diffusion, knowing as they do that all images have already been produced and shown, and that what they have to do, and what the spectator has to do, is search for dwelling-places and singular trajectories.

If music, cinema and performance can be considered video's primary references, then questions relating to the media and to technological and social upheavals also had an influence.

It is because modern art at the beginning of the 1960s was heading towards a loss of site, turning the monument into an abstraction, a pure marker or base without a location, that artists reacted by turning their attention increasingly towards the external limits of art and representation. In their video installations or single-tape pieces, they used the street, the media, public space and galleries or museums as so many theatres for sequences addressing the psychological, interpersonal and social dimensions of individual behaviour in groups, thus bringing to light the real break between art and the world. Such works were empty structures that came to life, and existed meaningfully, only with public participation.

Today's artists refer very explicitly to this way of thinking and its radicalism. They are proposing alternative forms of social space modelled using the codes and referents of popular culture [cinema, music, dance, television]. They are inventing new places for contact, interaction, projection and identification to be used by the spectator. To the term "installation" they prefer "environment", "dispositif", "climax" or "display".

The images they produce are articulated around an enquiry into the logics of artistic formats compared to those of communication, of marketing, of the society of the spectacle.

The integration of cinema, which has been a marked trend over the last ten years or so, is one of the important paradigms enabling them to construct an alternative discourse on the relation between high and low culture, fiction and reality, live and recorded.

For them, this "cinema effect" is not so much about copying or mimicking filmic language, or evoking film buff memories, as about offering circuits, reality principles, connections between one screen and another, and highlighting the gap between the spectator's mental space and the permanently open space of the artwork.

It is not the question of cinema, and even less that of its referents that is at stake here, but that of the perceptual process, of the banal yet particular experience of watching a film. Here the work of the spectator becomes a kind of generic material, recording the workings of memory, its holes and failures, the capture of information, the collage and montage that link sound and image, and all these mental movements of selection, listening and understanding which are by nature imperfect and unconscious.

Above all, they are interested in the incoherence, discontinuity and jumps that may occur between the aural and visual messages: in the segmentation of the filmic text, which does not prevent the spectator from perceiving the film as a whole, of crediting it with a totalising fictional power in spite of its syntagmatic breaks. They deal with the phenomena of belief, credit and qualification, along with the social dimension of cinema, its impact on the public and all the modernist myths surrounding it as a popular, accessible and socially binding art form.

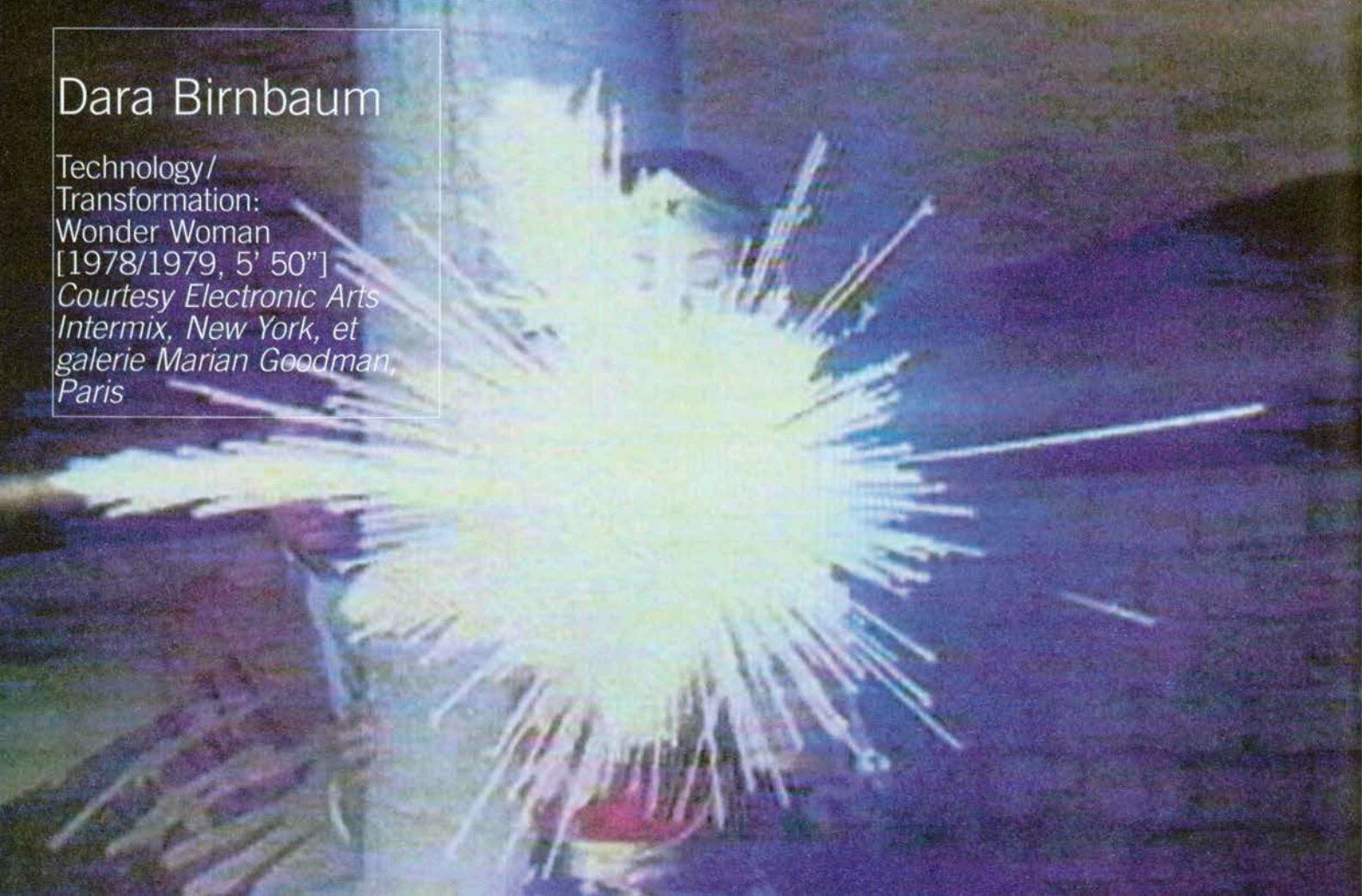
This work also deals with notions of interference and displacement, and with the place of the absent spectator. Working on a multiplicity of contexts [the movie theatre, the museum, open-air screens], artists propose a diversity and division of forms, constantly putting spectators in a position to re-edit and playing on the effects of disarticulated images and collapsing identities.

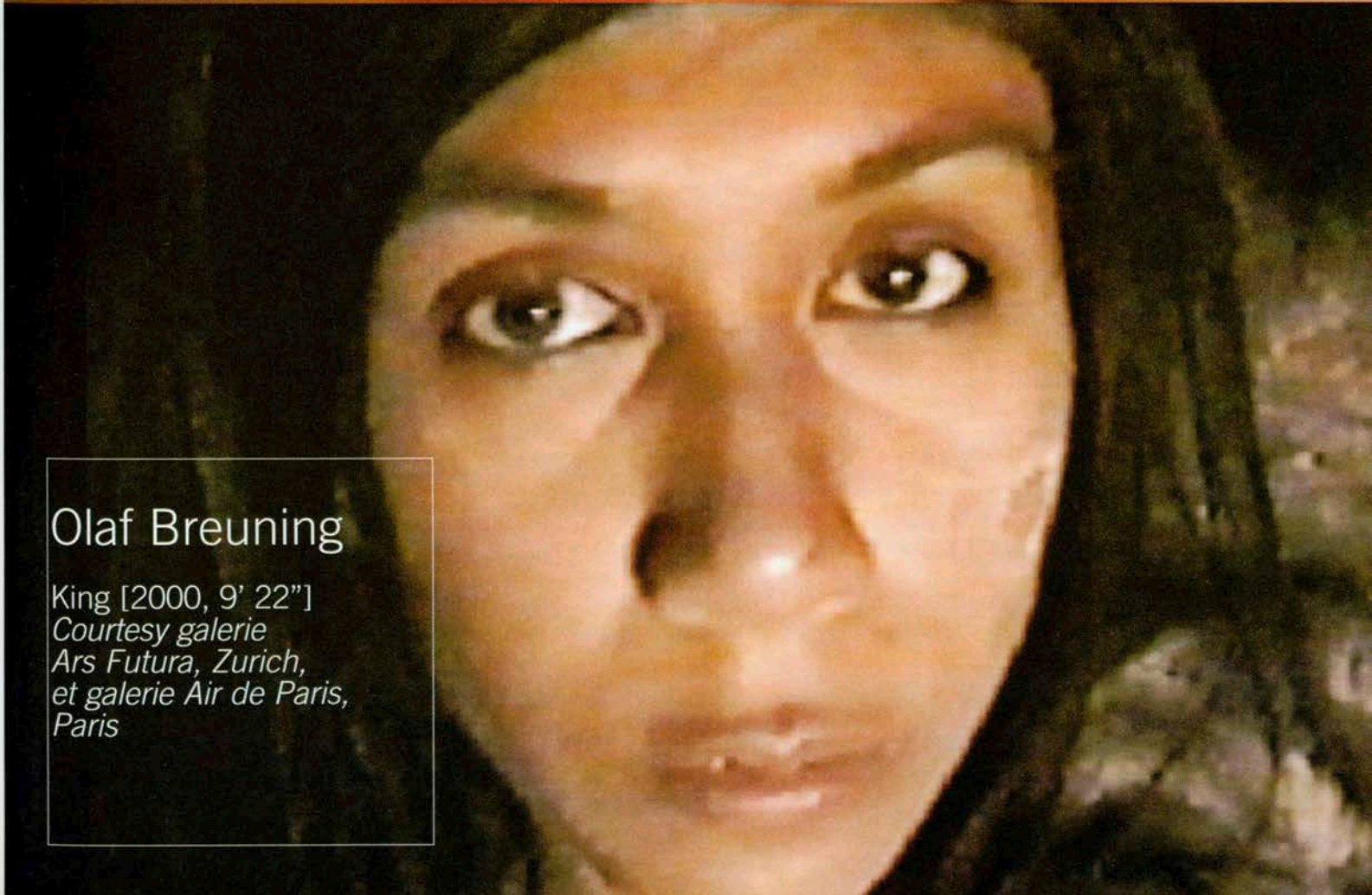
As a result of this experimentation with the links and areas of exchange between distinct space-time zones which one would expect to be mutually impermeable, we become forcefully aware of the onus on today's artists to reformulate the space of transition, to go beyond formalist determinisms and aim for a highly specific art in which the image is neither suspicious nor totalising, but simple hollowed out by the presence of the Other, by its reality and awareness of the world.



Dara Birnbaum

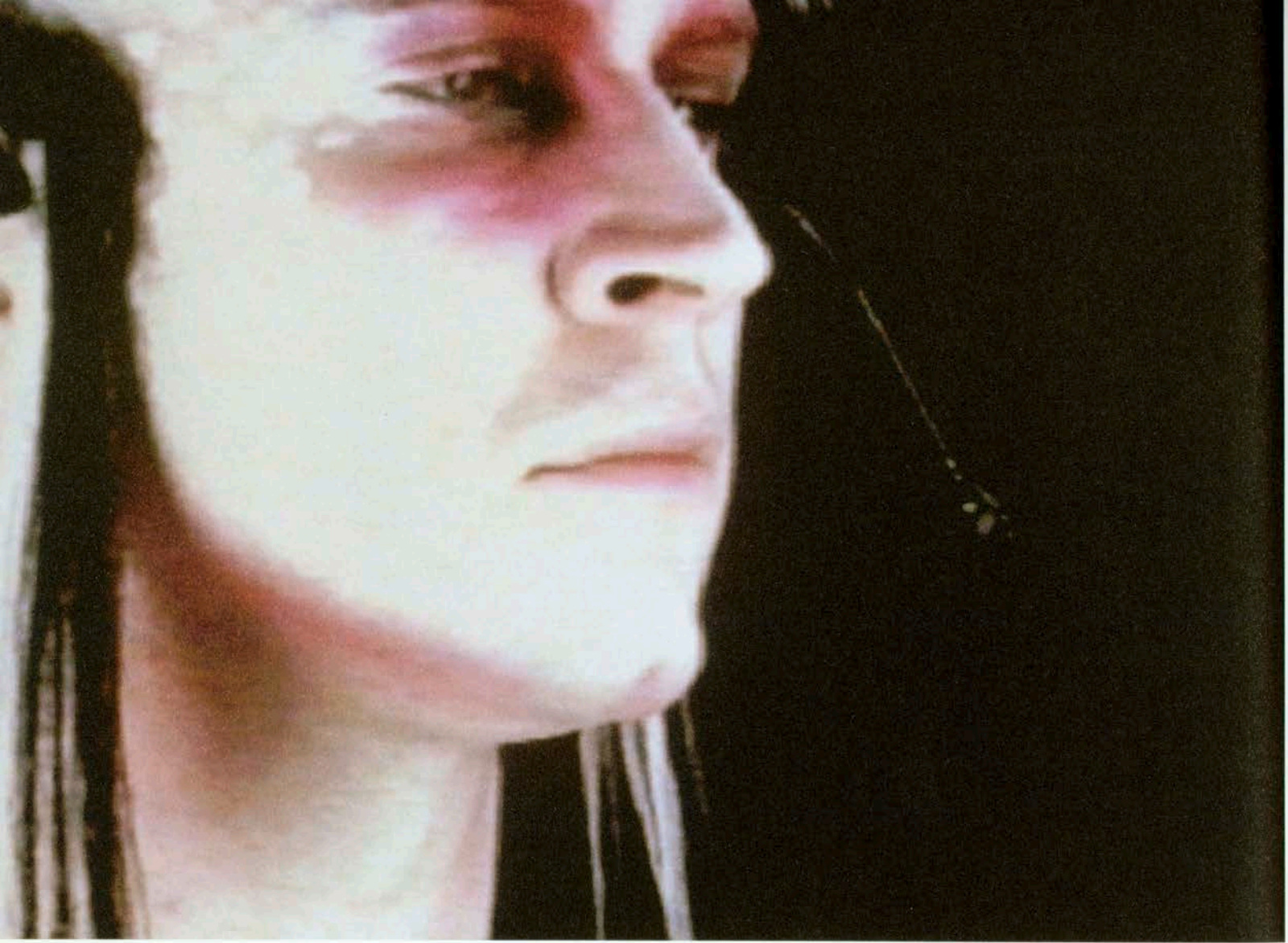
Technology/
Transformation:
Wonder Woman
[1978/1979, 5' 50"]
*Courtesy Electronic Arts
Intermix, New York, et
galerie Marian Goodman,
Paris*





Olaf Breuning

King [2000, 9' 22"]
Courtesy galerie
Ars Futura, Zurich,
et galerie Air de Paris,
Paris



Fischerspooner

Emerge [2000, 5']
*Courtesy Gavin Brown's
Enterprise, New York*



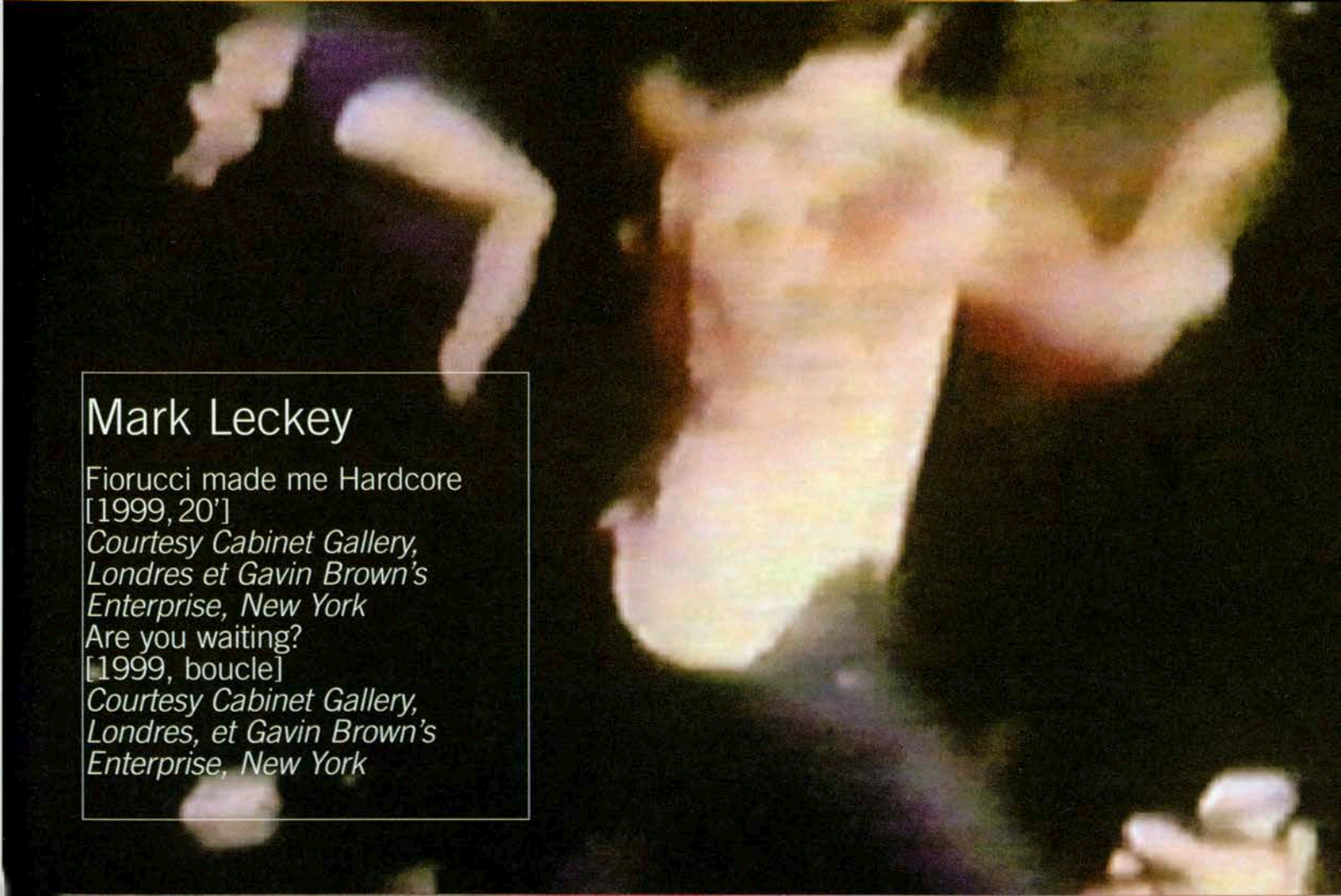
Sylvie Fleury

Zen & Speed
[2001, boucle]
musique de Sidney Stucki
Courtesy Glamour
Engineering, Zurich



Rachel Feinstein

Winter [1996, 8']
Courtesy Marianne
Boesky Gallery,
New York



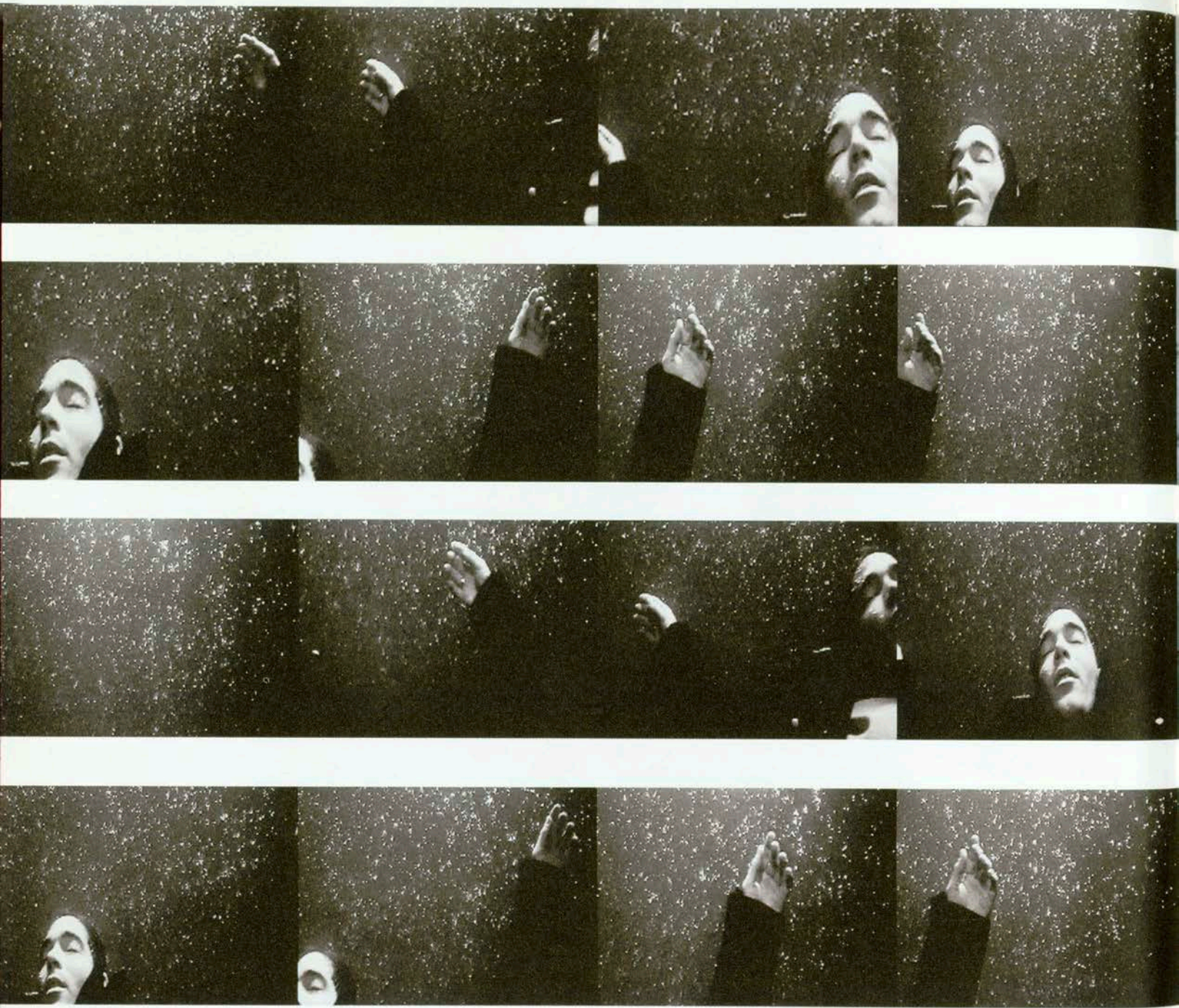
Mark Leckey

Fiorucci made me Hardcore
[1999, 20']

*Courtesy Cabinet Gallery,
Londres et Gavin Brown's
Enterprise, New York*

Are you waiting?
[1999, boucle]

*Courtesy Cabinet Gallery,
Londres, et Gavin Brown's
Enterprise, New York*



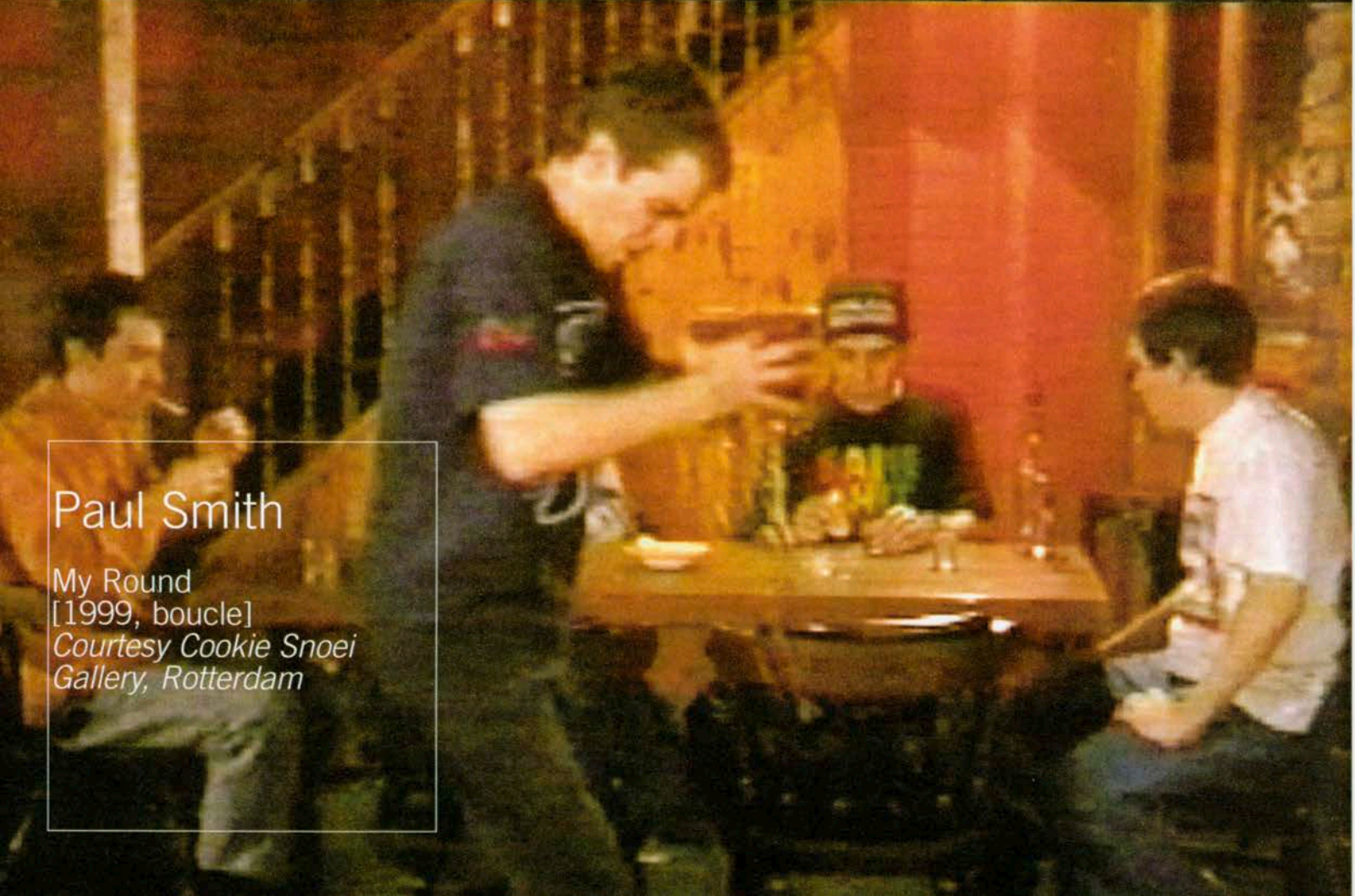
Ugo Rondinone

Sans titre
[2001, boucle]
*Courtesy galerie
Hauser & Wirth
& Presenhuber,
Zurich*

Michael Smith

Outstanding Young
Men of America
[1996, 9']
Courtesy bdv, Paris





Paul Smith

My Round
[1999, boucle]
*Courtesy Cookie Snoei
Gallery, Rotterdam*



Marnie Weber

Select Videos
[1993-2000]

*Courtesy galerie
Praz-Delavallade,
Paris*



Dara Birnbaum

Née en 1946 à New York, vit et travaille à New York.

Les pièces vidéo de Dara Birnbaum depuis les années soixante-dix sont parmi les contributions les plus importantes à l'élaboration d'un discours contemporain sur l'art et la télévision. Dans ses installations et ses bandes, Dara Birnbaum utilise la technologie afin de subvertir, déconstruire et critiquer le pouvoir des images, celles des mass media. A travers différentes manipulations [répétitions, échantillonnages, soustractions], il s'agit pour elle de faire apparaître les mythologies culturelles, historiques et idéologiques de l'époque, de constituer une recherche sur la mémoire, la vitesse et l'identité.

[STÉPHANIE MOISDON-TREMBLEY]

Born in 1946 in New York, lives and works in New York.

The videos made by Dara Birnbaum since the 1970s constitute one of the most important contributions to the contemporary development of the discourse on art and television. In her installations and tapes, Birnbaum uses technology to subvert, deconstruct and critique the power of images in the mass media. She uses procedures such as repetition, sampling and cutting to highlight our cultural, historical and ideological myths, and to explore the phenomena of memory, speed and identity.

Olaf Breuning

Né en 1970 à Schaffhausen [Suisse], vit et travaille à Zurich et New York.

Les œuvres d'Olaf Breuning sont des mises en scène extravagantes de l'étrange. Elles peuvent avoir lieu dans son atelier, sans public, ou devant des spectateurs dans les bois, dans un port, un clocher d'église, parfois même dans une galerie ou un musée. L'artiste filme en vidéo ou photographie, encore que la mise en scène et sa documentation aient souvent tendance à se confondre. Ce qui est remarquable et ce qui nous attire de manière surprenante dans les atmosphères créées par Breuning, c'est qu'alors même qu'elles évoquent une catastrophe imminente, elles rappellent aussi les produits fantaisie des gosses de banlieue branchés.

[Extrait de BICE CURIGER, «Olaf Breuning», in *Fresh Cream*, éditions Phaidon 2000]

Born in 1970 in Schaffhausen [Switzerland], lives and works in Zürich and New York.

Olaf Breuning's works are extravagant mises-en-scène of weirdness. These may be put on in his studio, without an audience, or in front of onlookers in, say, a wood, a harbour or a bell tower – or even in a gallery or museum. The artist uses video and photography to record these performances, although in fact the mise-en-scène and its documentation often tend to become indistinguishable. The remarkable thing about the atmospheres created by Breuning, and the thing that we find surprisingly attractive about them, is that while they evoke some imminent catastrophe, they also recall the fantasies of rich kids from the hip suburbs.

Fischerspooner

Warren Fischer, Casey Spooner, vivent et travaillent à New York.

Les performances de Fischerspooner rassemblent la diversité des formes d'expression artistique [musique, chant, danse, stylisme...] dans des shows, véritables « divertissements de masse » qui synthétisent les outrances d'une société spectaculaire. A l'origine de ce collectif new-yorkais : Warren Fischer et Casey Spooner dont la rencontre, au début des années quatre-vingt-dix, a ouvert la voie à une création sans cesse enrichie de nouvelles collaborations artistiques. Stigmatisant l'imagerie de la pop culture, ce collectif dérangé et dérangeant nous offre ici la vision critique d'un processus de starification qui entraîne parfois les artistes à se mettre en scène de manière excessive. (VÉRANE PINA)

Warren Fischer and Casey Spooner, live and work in New York.

Fischerspooner draw on a rich gamut of creative modes [music, song, dance, fashion] to produce shows or "mass entertainments" that sum up all the excesses of the society of the spectacular. This New York group was founded in the early 1990s by Warren Fischer and Casey Spooner. Since then it has constantly renewed its artistic collaborations. Critiquing the images of popular culture, this wacky and provocative group offers us a critical vision of the star system that can push artists into the excesses of theatricality and personality promotion.

Sylvie Fleury

Née en 1961 à Genève, vit et travaille à Genève.

Le travail de Sylvie Fleury s'inscrit au cœur d'une démarche artistique, aujourd'hui historique, qui se construit à côté des catégories et des lexicologies de l'art contemporain. Son travail renouvelle avec humour l'héritage du pop art et celui du ready-made. Entre la sphère de l'art et celle de la mode, elle repousse et interroge, grâce à des gestes critiques minimaux, les limites de l'une et de l'autre. En se réappropriant les images préfabriquées des médias, l'iconographie des packagings, les messages publicitaires et les figures post-humaines de la série B et des *soaps*, elle marque une volonté opiniâtre de banalisation de l'œuvre et de distanciation. Simple déplacement d'objets, de matériaux, son travail est une relecture désinhibée des pratiques artistiques modernes et contemporaines. [STÉPHANIE MOISDON-TREMBLEY]

Born in 1961 in Geneva, lives and works in Geneva.

Sylvie Fleury's work belongs to a now historic tendency working in the margins of the categories and lexicologies of contemporary art. Her work humorously revisits the heritage of Pop and the readymade. Between the spheres of art and fashion, her minimal, critical gestures question and push back the limits of both worlds. By appropriating pre-fabricated media images, the iconography of packaging, advertising communication and the post-human figures of B-movies and soaps, she insists doggedly on the banalisation and distancing of the work of art. With its simple displacements of objects and materials, her work is an uninhibited rereading of modern and contemporary artistic practices.

Rachel Feinstein

Née en 1971 à Fort Defiance [Arizona], vit et travaille à New York.

De son enfance passée entre Orlando et Miami, Rachel Feinstein garde une véritable fascination pour l'univers des contes de fées, univers qu'elle met en scène dans des décors low-tech constitués à partir de matériaux basiques qui donnent à son travail un aspect « bricolé ». Ses vidéos, filmées en super-8, invitent le spectateur à pénétrer dans un monde dont la dualité s'exprime à travers une « histoire si magique et merveilleuse que l'on a instantanément envie d'abandonner l'ennuyeuse réalité quotidienne ». [VÉRANE PINA]

Born in 1971 in Fort Defiance [Arizona], lives and works in New York.

Her childhood years in Orlando and Miami have left Rachel Feinstein with a fascination for the world of fairy stories, a world that she conjures up using lo-tech materials that give her works a strong homemade flavour. Her super-8 pieces take viewers into a world whose dualities are expressed in "stories so magical and enchanted they make you want to drop boring everyday reality right away."

Mark Leckey

Né en 1964, vit et travaille à Londres.

Entre chorégraphie, sérialité, répétition, recyclage et appropriation, le travail de Mark Leckey emprunte à des situations collectives, à la fois banales et ritualisées. Son regard se situe de manière oblique entre l'observation neutre et objective de ces mondes [night-clubs, foules...] et une autre forme de perception plus physique, presque hallucinée. Son travail de montage et de trucage, à partir de cette banque d'images, accompagne les « chorégraphies », les mouvements de danse, de course ou de performance, pour mieux rendre compte de l'étrangeté et de la standardisation de ces différentes gestuelles.

[STÉPHANIE MOISDON-TREMBLEY]

Born in 1964, lives and works in London.

A mixture of choreography, seriality, repetition, recycling and appropriation, Mark Leckey's work draws on collective situations that are both banal and ritualised. He casts an oblique gaze on the world of night-clubs and crowds, switching between neutral, objective observation and a more fevered, hallucinatory vision. He then applies special effects and montage on his bank of images, using them to accompany his "choreographies" in order to underscore the strangeness and standardisation of the gestures and actions produced in each kind of setting.

Ugo Rondinone

Né en 1964 à Brunnen [Suisse], vit et travaille à New York.

L'œuvre d'Ugo Rondinone propose une définition de l'exposition comme lieu circulaire où le spectateur reconstruit par fragments son rapport au monde et à l'art. Après avoir longtemps joué sur sa propre identité, en figure de clown ou en icône des magazines de mode, Rondinone fait disparaître depuis peu ce personnage intermédiaire, ni lui ni autre, et se dirige vers des formes abstraites, qui se creusent autour de la place suspendue du spectateur. La présence du son, à partir de voix féminines et masculines en boucle, déclenche une sensation d'inquiétude, d'étrangeté, renvoyant à l'espace d'incommunicabilité du visiteur mais aussi à celui du rêve. Un rêve qui déplace l'art dans des sphères sensibles et mélancoliques.

[STÉPHANIE MOISON-TREMBLEY]

Born in 1964 in Brunnen [Switzerland], lives and works in New York.

The work of Ugo Rondinone puts forward a definition of the exhibition as a circular site in which viewers construct their relationship to the world and to art by piecing together fragments. Rondinone has recently set aside his long-standing alter-egos, the clown figure and glossy magazine fashion icon [two figures that were not exactly himself but not exactly anyone else either], and is now working in a more abstract vein, exploring the still-to-be-defined position of the viewer. The presence of sound in the form of looped female and male voices sets up a feeling of the uncanny, a strange atmosphere evoking both the impossibility of communication with the other and the world of dream. A dream that shifts art into the sensitive and melancholy spheres of art.

Michael Smith

Né en 1951 aux États-Unis, vit et travaille à New York.

Michael Smith réalise ses premières performances au milieu des années soixante-dix après avoir tenté d'être un peintre abstrait et un sculpteur minimaliste. Il documente ses performances au moyen de la vidéo qui devient peu à peu autonome et acquiert le statut d'une production artistique à part entière. Il y développe une thématique du banal et du quotidien dévolue au personnage central qu'il interprète, Mike, sorte de double de lui-même. Mike, mâle américain de base d'un optimisme à toute épreuve, est tantôt commis voyageur, chef d'entreprise ou candidat reaganien aux élections présidentielles. Comme beaucoup d'artistes américains de sa génération, Michael Smith pratique le « crossover », le croisement et le mélange d'un ensemble de signes et de modes de production empruntés aux médias les plus ordinaires. Il en démonte les mécanismes de masquage de l'idéologie qui les fondent et les met en scène sur le mode de la comédie.

[YVES AUPÉTILLLOT]

Born in 1951 in the United States, lives and works in New York.

Michael Smith made his first performances in the mid-1970s, after a spell working as an abstract painter and minimalist sculptor. He used video to document his performances, and these films gradually evolved into autonomous works of art in their own right. In them Smith explores the themes of banality and everyday life through a character named Mike, a kind of alter ego which he plays himself. Mike, a regular American guy equipped with all-weather optimism, is sometimes a travelling salesman, sometimes a chief executive officer and sometimes a Reagan-style presidential candidate. Like many other American artists of his generation, Smith likes to mix the signs and modes of production from the most common media, giving them a comic twist which also reveals the way in which they mask their founding ideology.

Paul Smith

Né en 1969, vit et travaille à Londres.

Paul Smith, issu du Royal College of Arts de Londres, a fait de la photographie son principal mode d'expression. Très tôt, il l'utilise non pas à des fins artistiques mais comme travail alimentaire en tant que photographe pour l'armée en Allemagne. De retour en Angleterre, il est bourgeois résident du duc d'Edinburgh et va en profiter pour suivre autour du monde H.R.H. le prince Philip ainsi que le prince Edward. Dans la majorité de ses pièces, il est lui-même le personnage central, cloné et démultiplié grâce à des effets technologiques. Les scènes jouées sont empruntées à la culture collective, renvoient à des espaces communs, scènes de bar, de régiment ou encore match de football, comme par exemple dans la série de photos qu'il a réalisée avec le chanteur anglais Robbie Williams. [NICOLAS TREMBLEY]

Born in 1969, lives and works in London.

Graduate of the Royal College of Art, London, Paul Smith's main medium of expression is photography. He worked as an army photographer in Germany. On his return to England, he won a grant and residency under the Duke Of Edinburgh award scheme and put this to use following Prince Philip and Prince Edward on their travels around the world.

Smith himself is the central figure in most of his pieces, where is presented as a kind of clone made multiple by means of technological trickery. The scenes depicted here come out of collective culture, showing bar or barracks scenes or, as in the series made with English pop idol Robbie Williams, a football match.

Marnie Weber

Née en 1959, vit et travaille à Los Angeles.

Prolongement immédiat de ses photomontages et peintures, la filmographie de Marnie Weber est un monde en soi constitué de fées et d'apparitions étranges, de peluches, poupées, figures animales chimériques qui transforment le paysage américain mythologique en un univers infantile et surréaliste. Ses films courts sont autant de traversées, petites aventures réglées par une musique obsédante, répétitive, et qui se structurent à chaque fois de manière narrative autour d'un prologue et d'un dénouement inattendu. A travers l'ensemble de ses films, Marnie Weber substitue à l'iconographie archétypale de Walt Disney et des récits de formation américains un univers troublé par des corps et des figures hybrides, par la bizarrerie de la nature. Ici l'émergence de la sexualité, l'image de la beauté féminine comme celle de la laideur ou de la cruauté sont parmi les éléments fondateurs de cette œuvre unique. [STÉPHANIE MOISDON-TREMBLEY]

Born in 1959, lives and works in Los Angeles.

An immediate extension of her photomontages and paintings, the films of Marnie Weber present a self-contained world full of fairies and strange apparitions, of cuddly toys, dolls and chimerical animal figures that transform the mythical American landscape into a child-like and Surrealist place. Each of her short films is a journey, a small adventure to the rhythm of an obsessive, repetitive music. Each one has a narrative structure starting with a prologue and leading to an unexpected dénouement. In all these films, Weber replaces the archetypal iconography of Walt Disney and the American "Bildungsroman" pattern with a weird world of hybrid bodies and figures, full of the strangeness of nature. The emergence of sexuality and the images of feminine beauty as well as ugliness and cruelty are among the founding elements of this unique body of work.

99

Media City City Vision / Clip City

Un projet de Hans Ulrich Obrist [2000, 23']

23 clips de 1 minute chacun présentés à l'origine sur les écrans vidéo géants de la ville de Séoul sur le thème de l'urbanisme et du trafic.

Jonas Akerlund *The Eye*
Chantal Akerman *Femme assise*
Gruppo A12 / Gruppo Stalker /
Gruppo Cliostroaat / Stefano Boeri *20:30*
Dara Birnbaum *Taegukki*
Christian Boltanski *Humain*
Thomas Demand *Rolltreppe*
Harun Farocki *Music Video*
Peter Gidal *Assumption*
Dominique Gonzalez-Foerster & Ole Scheeren *102, 2000*
Douglas Gordon *A Moment's Silence*
Zaha Hadid *Campus Centre*

Project by Hans Ulrich Obrist [2000, 23']

23 1-minute clips, originally presented individually on giant video screens in Seoul. On the theme of urban development and traffic.

Arthur Jafa *Horse*
Sora Kim *Flying Garbage: Trivial Energies*
Alexander Kluge *Learning Process with a Deadly Outcome*
Takehito Koganezawa *Untitled*
Rem Koolhaas & Edgar Cleijne *A Oshodi Traffic Jam*
Yoshihisa Nakanishi *Crossing*
Nam June Paik *Analogue Assemblage*
Paul Pfeiffer *The Pure Products Go Crazy*
Jeff Preiss *41 shots of a building & 15 210 frame portraits*
Navin Rawanchaikul and Rirkrit Tiravanija *Tuk Tuk 2000*
Pipilotti Rist *Flatten*
Anri Sala *Uomo Duomo*.

Nuits Blanches

Célèbre pour sa dynamique programmation d'exposition axée sur l'expérimentation et la recherche, le printemps de septembre l'est aussi pour ses *Nuits Blanches* constituées par le parcours nocturne et les *Soirées Nomades*.

Le parcours nocturne donne au festival une dimension festive et spectaculaire. Il fait de la rue un lieu de convivialité et d'échange et favorise le temps de deux week-ends – jusqu'à une heure du matin – communication et cohabitation entre de multiples expressions artistiques contemporaines : expositions, performances, chorégraphies, DJ.

A Toulouse, le parcours s'inscrit sur la rive droite de la Garonne. Entre le Pont-Neuf et la chaussée du Bazacle, on retrouve le principe de la déambulation qui permet ainsi aux spectateurs de cheminer d'un lieu à l'autre des expositions disséminées dans cinq lieux d'exposition des quartiers historiques de la ville.

Cette année, Laurent Fachard fait vibrer les rues du parcours : ambiance rouge pour les lieux de passage, incitant le spectateur à circuler. Aux extrémités du parcours ainsi que dans les zones de projection, les rues sont baignées de dominances de bleu qui attirent et guident le promeneur. L'ambiance lumineuse s'harmonise au fur et à mesure que l'on s'approche des lieux d'exposition.

Le festival a toujours été soucieux de présenter des œuvres inédites, voire spécialement réalisées pour la manifestation. Cette année, Ange Leccia propose une intervention gigantesque qui s'intègre au concept environnemental. La façade de 130 mètres de long de l'hôtel-Dieu devient le théâtre d'un véritable synopsis en image. A cette immense projection vidéo, s'ajoutent des projections de photographies d'Alexandre Bianchini sur des écrans qui seront situés dans les rues Peyrolrière, Lakanal et Echarpe. Chacune d'elles semble retracer les chapitres d'un feuilleton inachevé.

Dans un travail qui a toujours un rapport anthropomorphique avec un lieu, Yann Kersalé propose les *Lampions d'ô*, où des fragments de l'eau bouillonnante saisis par la caméra numérique se transforment en lampions de lumière d'eau. Fixés sur les lampadaires urbains du chemin de halage, ces « voiles » imprimés donnent une nouvelle perspective à la promenade. Avec *La Soute*, le barrage du canal de communication avec la Garonne devient caisse de résonance visuelle du bruit des cascades voisines.

Celebrated for its innovative programme of exhibitions, the printemps is also known for the *Nuits Blanches*, which consists of a nighttime programme of events on the exhibition trail, the parcours nocturne and the *Soirées Nomades*.

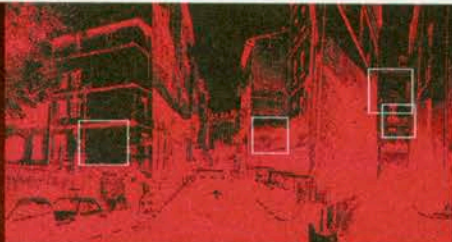
The *parcours nocturne* add a particularly spectacular dimension to the festival, transforming the streets into sites of conviviality and exchange. Over two weekends, the programme continues until one of clock in the morning, and combines a multiplicity of contemporary artistic practices – visual arts, performance, dance and DJ sets.

In Toulouse, the Parcours will take place on the right bank of the River Garonne, between the Pont-Neuf and the Chaussée de Bazacle. Visitors can wander from one exhibition to another, on a trail of five exhibition spaces around the historic city centre.

This year, Laurent Fachard will bring the streets to life, using red light in places of passage, creating a sense of urgency. At either end of the rail, and in the projection areas, the streets will be bathed in blue light, attracting and guiding. Approaching the exhibition spaces, the effect of the lighting becomes more harmonious, encouraging visitors to enter the venues.

The festival has always had a commitment to showing new works, some of which is made specifically for the programme. This year, Ange Leccia will present a large-scale installation, which is very much in keeping with the overall environmental concept. The facade of the hôtel-Dieu (over 130 metres in length) becomes a theatre in which to present a collection, or a synopsis, of images. In Rue Peyrolrière, Rue Lakanal and Rue Echarpe, photographs by Alexandre Bianchini will be projected on to screens. Each image suggests a chapter from an unfinished photo novel.

Yann Kersalé, whose work relates to the site in an anthropomorphic way, will present *Lampions d'ô*. In this work, he uses digital photographs of fragments of moving water, transforming them into aquatic lanterns. Attached to the lampposts along the riverbank, these printed « veils » will add a new dimension to the walk, and a new prospective. At the weir, where the canal links up with the Garonne, *La Soute* transforms the weir into a visual sound chamber, amplifying the noise of the rushing water.



Alexandre Bianchini

Vit et travaille à Genève.

« A Londres, en 1984, George Orwell et les autres sombrent dans l'ennui propre à un certain état d'esprit, les punks ont disparu, plus rien ! Je suis touriste un peu naïf, alors il reste cette mise en scène qui aujourd'hui remonte à la surface.

Une projection, oui ou non ? Ici des boutons de fièvre, tout le monde en est couvert, ce sont des points de créativité refoulés. Vous vous promenez au bord du lac avec vos boutons pour voir des canards et des cygnes, le paysage qui s'étend sous vos yeux est lessivé et ramolli.

Une canalisation a sauté en plein milieu.

Mes ancêtres vivaient sur des pilotis, moi aussi, en quelque sorte, je me sens au-dessus de la moyenne qui est très basse, mais ma température continue à monter et je vois des canards et des cygnes, plus ou moins. »

Lives and works in Geneva.

"London, 1984. George Orwell and others sink into the boredom that goes with a very particular state of mind. The punks have gone and there is nothing left. I am a rather naive tourist, and so there still remains this mise-en-scène which has risen to the surface here.

A projection, yes or no?

Here everyone is covered with fever sores. They are repressed points of creativity. You and your sores are walking along the lakeside, looking at the ducks and swans. The landscape spreading out before you is worn out and weak. A pipe has burst in the middle of it all.

My ancestors lived on piles, and so do I, in a way. I feel myself to be above average, the average being very low, but my temperature is continuing to rise and I can see ducks and swans, just about."





Laurent Fachard

Né en 1954 à Toulouse, vit et travaille à Lyon.

« Mon action porte sur l'éclairage artificiel et l'espace urbain. Elle n'est visible que de nuit. C'est une vision poétique de la ville nocturne, une métaphore polychrome qui célèbre, par la couleur, la spécificité urbaine du site et de l'événement, et les magnifie.

Cette mise en lumière a d'abord une fonction signalétique en tant que parcours de lumières dans la ville permettant au public le repérage et l'orientation, la circulation et les déplacements entre les différents lieux de lumières que sont les sites d'expositions et de spectacles du festival. Un fil conducteur de lumières colorées. Elle a ensuite une fonction plastique sur l'architecture et l'espace urbain, et une influence sensorielle sur le public. Mon travail porte sur la transformation de l'environnement lumineux urbain. Techniquement cela consiste à *filtrer* ou à *re-lamper* en couleur les foyers des éclairages publics et d'illuminations existants.

Pour le citadin et le spectateur, les rues en rouge, les places en bleu et vert, les cours de lumières polychromatiques constituent une véritable expérience sensorielle et nouvelle [en rupture avec la lumière *anesthésiante* de la nuit *sodiumisée*].

Dans mon activité quotidienne d'ingénierie de l'éclairagisme, je suis au service de l'usager observateur, et mon rôle est de répondre aux besoins fonctionnels et psychobiologiques d'informations visuelles liés à ses activités. Mon travail consiste à restituer avec l'éclairage artificiel la réalité environnementale, afin que cet usager puisse y voir et conduire ses activités.

Cette action dans le cadre du printemps de septembre me permet d'expérimenter plus librement des phénomènes lumineux [et leurs influences sur le public, sur l'architecture et l'urbanisme] que je ne pourrais pas concevoir dans le cadre de mon travail d'ingénierie. Elle n'est pas en rupture avec mon travail, elle est un prolongement artistique de mon savoir-faire de technicien ; à moins que cette technique, nouvelle, ne soit en fait un nouveau moyen d'expression, un nouvel artisanat d'art, un nouvel art, à part entière ?

Du point de vue esthétique, cette action me permet d'aller jusqu'au bout de la couleur à une échelle monumentale. La couleur donne à la lumière, à l'architecture et la ville une dimension plastique unique et originale. La couleur facilite le passage du visible à l'émotionnel. La couleur fait basculer la réalité urbaine en une ville imaginaire.

Du point de vue politique enfin, cette action sur l'éclairage public et l'espace urbain me permet d'agir contre le conditionnement de la nuit urbaine sodiumisée. C'est au milieu de cette pollution que j'interviens, en transformant cette intoxication dégradante et trompeuse en une couleur franche ! C'est un détournement chromatique, une transformation, dans le fantastique, des environnements lumineux urbains. »

Born in 1954 in Toulouse, lives and works in Lyon.

"My work is concerned with artificial lighting and urban space. It is visible only at night, a poetic vision of the city at night, using colour to celebrate and magnify the urban nature of the site and the event. This light work has a dual purpose; it acts as signage, a light trail through the city, guiding visitors through the town, enabling visitors to find their way between the Light Spaces, the exhibition and performance venues. A guiding thread of coloured lights. It has, in addition, and aesthetic function, as it interacts with architecture and the urban environment, appealing to the senses of the audience.

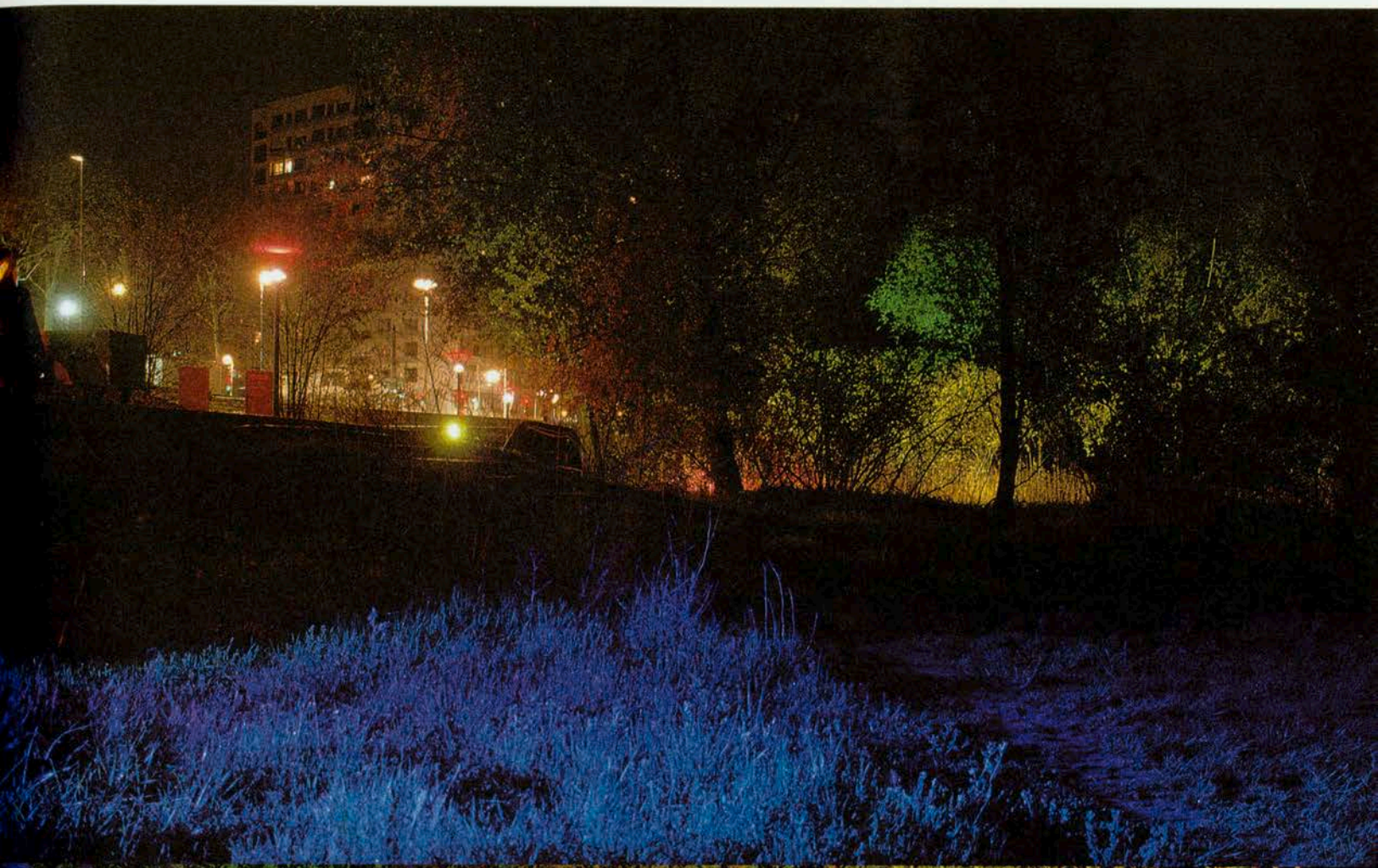
My work explores the transformation of the lit environment of the city. Technically, it consists of filtering and installing coloured bulbs in the existing public lighting and illuminations.

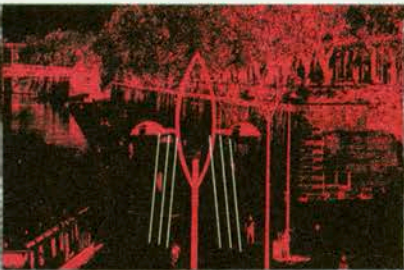
For visitors, and for the inhabitants of Toulouse, the red streets, blue and green squares and many-coloured courtyards will bring a new sensory experience, in strong contrast to the numbing light of the sodium-lit night.

In my every day work as a lighting engineer, my role is to meet the functional and psychobiological needs of the user. I use artificial light to enable people to see and operate in the dark.

The work which I have made for the printemps de septembre has given me the opportunity to experiment with the phenomena of illumination, and to consider their influence of the public, on architecture and on the urban landscape. It is an extension of my work as an engineer. It may be that this work signals the beginning of a new means of expression, a new craft, a new art. I have been able to make radical experiments with colour, on a monumental scale.

Colour gives light, architecture and the city itself a unique, original and aesthetic dimension. Colour facilitates the transition from the visible to the emotional, turns urban reality into the imaginary. Politically, my work on public lighting and the urban space enables me to fight against the conditioning of the sodium-lit night. I am intervening at the heart of this pollution, transforming a degrading and insidious poison into vivid colour. It is appropriation by colour, a fantastical transformation of the lighting of the urban landscape."





Yann Kersalé

Vit et travaille à Paris.

La Soute

Opéra d'échos silence

Comme la représentation visuelle du son de la chute, la lumière projetée dans le creux de la « forme » – le barrage du canal de communication avec la Garonne – devient caisse de résonance visuelle du bruit des cascades voisines. La lumière qui luit de ce trou fluctue et varie de forme et de coloration, en communion avec le bruyant déferlement dans l'eau turbulente toute proche, mais avec le silence du lieu. Un trou noir lumineux. Une chambre sourde du liquide.

Lampions d'ô

Comme une séquence d'images arrêtées le long de la rive sur le mur, des fragments de l'eau bouillonnante du barrage deviennent lampions de lumière d'eau. Avec une caméra numérique, l'eau en chute, éclairée par la lumière solaire, est saisie dans toutes ses variantes de transparences et de matières colorées. Les fragments d'images, obtenus sans retouche de laboratoire, sont imprimés numériquement sur un support de tissu relativement souple et translucide. Ces « voiles » imprimés sont fixés sur les lampadaires urbains habituellement positionnés sur le mur du chemin de halage et de ce fait la promenade prend un nouveau visage, provoque le regard sur un angle de vue difficile à l'ordinaire et raccorde le lieu à son proche voisinage.

La proposition est un jeu de contraires, de mélanges improbables, de jonctions d'éléments d'ordinaire antagonistes mais qui parfois se rencontrent, comme par exemple : l'eau et le feu, la lave et la mer. Les techniques, les assemblages « contre nature visuelle » ou tout du moins physique sont possibles maintenant : une fusion de matières en quelque sorte.

Lives and works in Paris.

La Soute

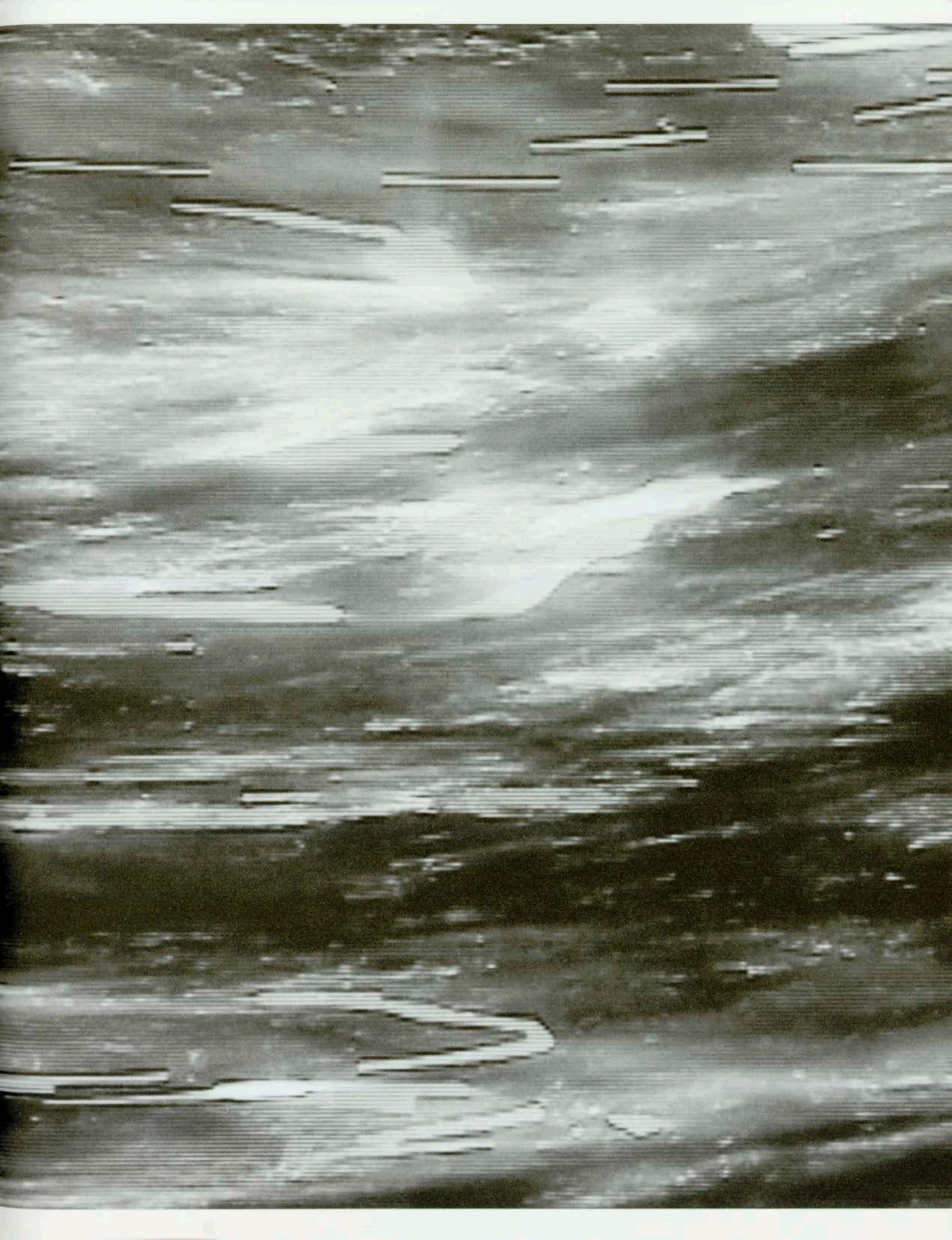
Opera of echoes silence

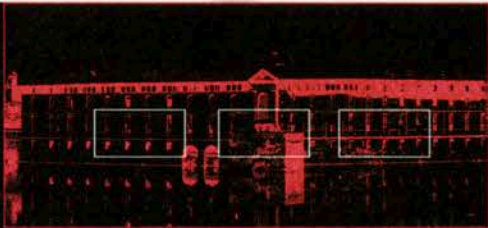
Like a visual representation of the sound of a waterfall, the light projected in the hollow of the "form" – the weir on the Garonne service canal – becomes a sound chamber amplifying the noise of the nearby cascades. The light shining from this hole fluctuates and changes shape and colour, in communion with the loud lashing of the seething water just nearby, but with the silence of this particular place. A luminous black hole. A muted chamber of liquid.

Lampions d'ô

Like a sequence of frozen images along the banks, on the wall, fragments of the weir's seething water become lanterns of watery light. With a digital camera, the cascading water, lit by the sun, is captured in all its varying veils of transparency and colour.

The resulting fragments of images, obtained without any retouching in the lab, are digitally printed on a relatively supple and translucent fabric. These printed "veils" are fixed to the urban lamp posts habitually positioned along the towpath wall, as a result of which the promenade takes on a new appearance, trains the gaze on an angle of vision that is usually difficult and links the site to its close vicinity. The proposition offers a play of contraries, of unlikely mixtures, joining elements that are usually opposed but sometimes meet – for example, water and fire, lava and sea. The techniques, the "visually" or at least physically "unnatural" assemblages are now possible: a kind of fusion of materials.





Ange Leccia

Vit et travaille à Paris.

« Mon intervention consiste en la projection d'un synopsis en images sur la façade du bâtiment de l'hôtel-Dieu. Ces images, projetées depuis la berge, se dissolvent dans les murs dudit bâtiment et se reflètent dans l'eau.

Cette proposition raconte une histoire mais parle aussi du rapport entre les images et leurs supports.

La technique de projection utilisée ici leur donne une autre dimension, une ampleur sans précédent.

Depuis quelques années je réalise des installations vidéo et des films. Souvent, avant le tournage ou le montage, je fais dialoguer des images fixes afin de créer un nouvel espace narratif, un récit en devenir.

Les images projetées à Toulouse ont été spécialement conçues pour le printemps de septembre. »

Lives and works in Paris.

"My intervention consists in the projection of a synopsis in images onto the facade of the building of hôtel-Dieu. These images projected from the bank dissolve into the walls of the building of the hôtel-Dieu and are reflected in the water.

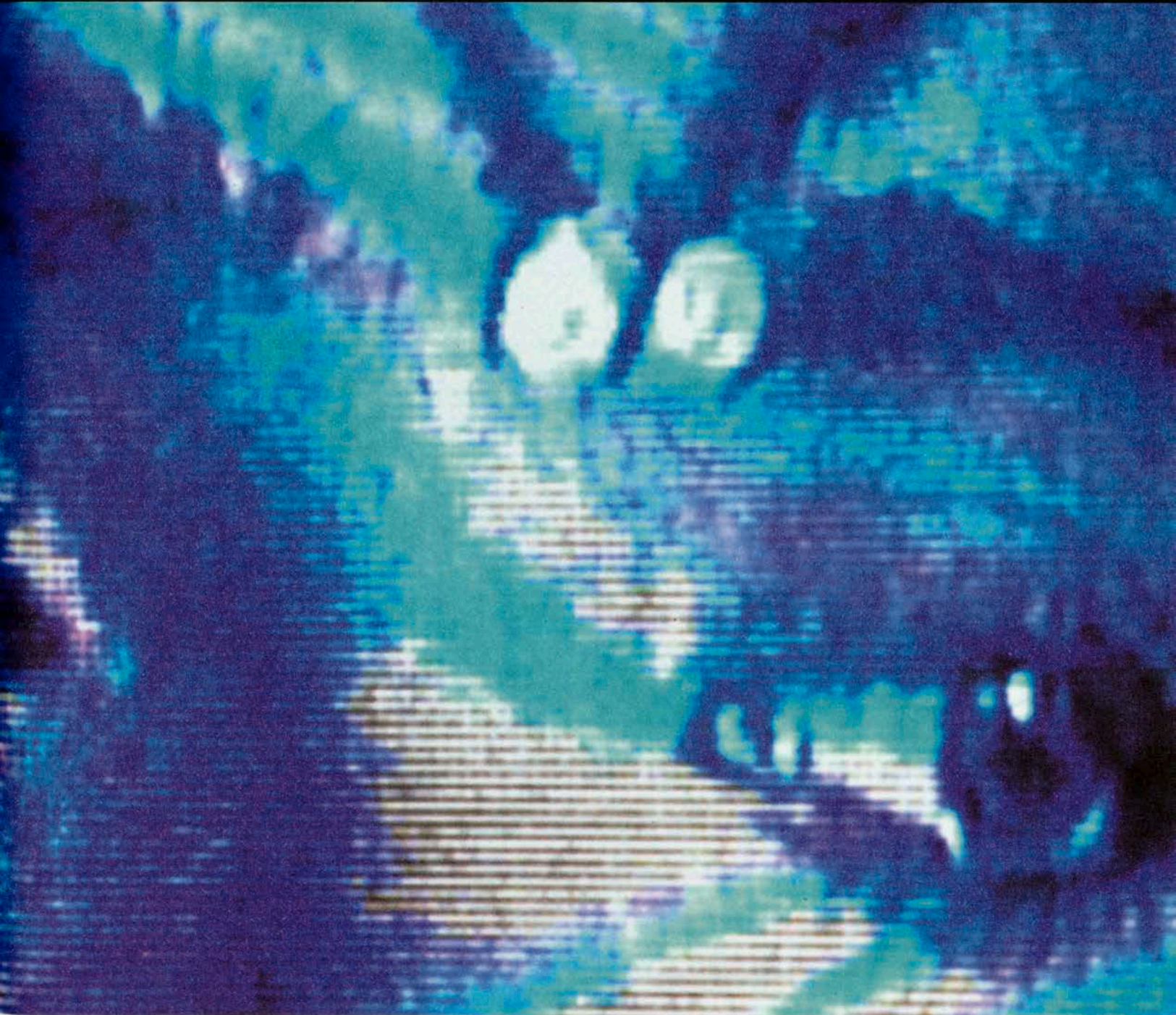
This proposition tells a story, but is also about the relation between images and their supports.

Using this technique for projecting giant-format still images for the first time, thus producing images of unprecedented magnitude.

For some years now, I have been making video installations and films. Often, before the shoot or the edit, I set up a dialogue between the stills, in order to create a new narrative space, an evolving tale.

The images projected at Toulouse were conceived specially for the printemps de septembre."





Soirées Nomades

En invitant les *Soirées Nomades* à Toulouse, le printemps de septembre prolonge le projet ambitieux et quasi-utopique qui avait présidé à la naissance d'une fructueuse collaboration au Printemps de Cahors : donner un espace à toutes les formes de création contemporaine dans le cadre d'une manifestation spécifique et limitée dans le temps. Y étaient confrontés, durant deux week-ends, un art provisoirement immuable [photographique et vidéo] à l'art fragile et précaire de la performance dans son sens le plus large.

Autre manifestation, autre ville, autres dimensions, les *Soirées Nomades* du printemps de septembre inaugurent en musique et en lumière une manifestation nouvelle dans la continuité de celle qui avait fait ses preuves à Cahors pendant dix ans. Les projets sont à l'échelle de la ville et en harmonie avec l'esprit des expositions : performances chorégraphiques, concerts de musique électronique, projets d'installation, rencontres impromptues et improvisées entre artistes et projet pyrotechnique spectaculaire ponctuent une manifestation qui se veut vivante, internationale, mais surtout surprenante.

Les performances chorégraphiques permettront de découvrir ou de redécouvrir, à Saint-Pierre-des-Cuisines, deux personnalités atypiques qui évoluent à la marge du milieu de la danse. Marco Berrettini est connu du public toulousain puisqu'il a été accueilli au Centre de développement chorégraphique de Toulouse. Le duo *Freeze/Defreeze* évoque avec ironie et nostalgie le tabac, sa mythologie machiste, et la condition masculine en général. C'est de la féminité que parle, quant à elle, la spectaculaire performance *Latex* de Maren Strack qui se situe entre sculpture, performance physique, danse et œuvre sonore.

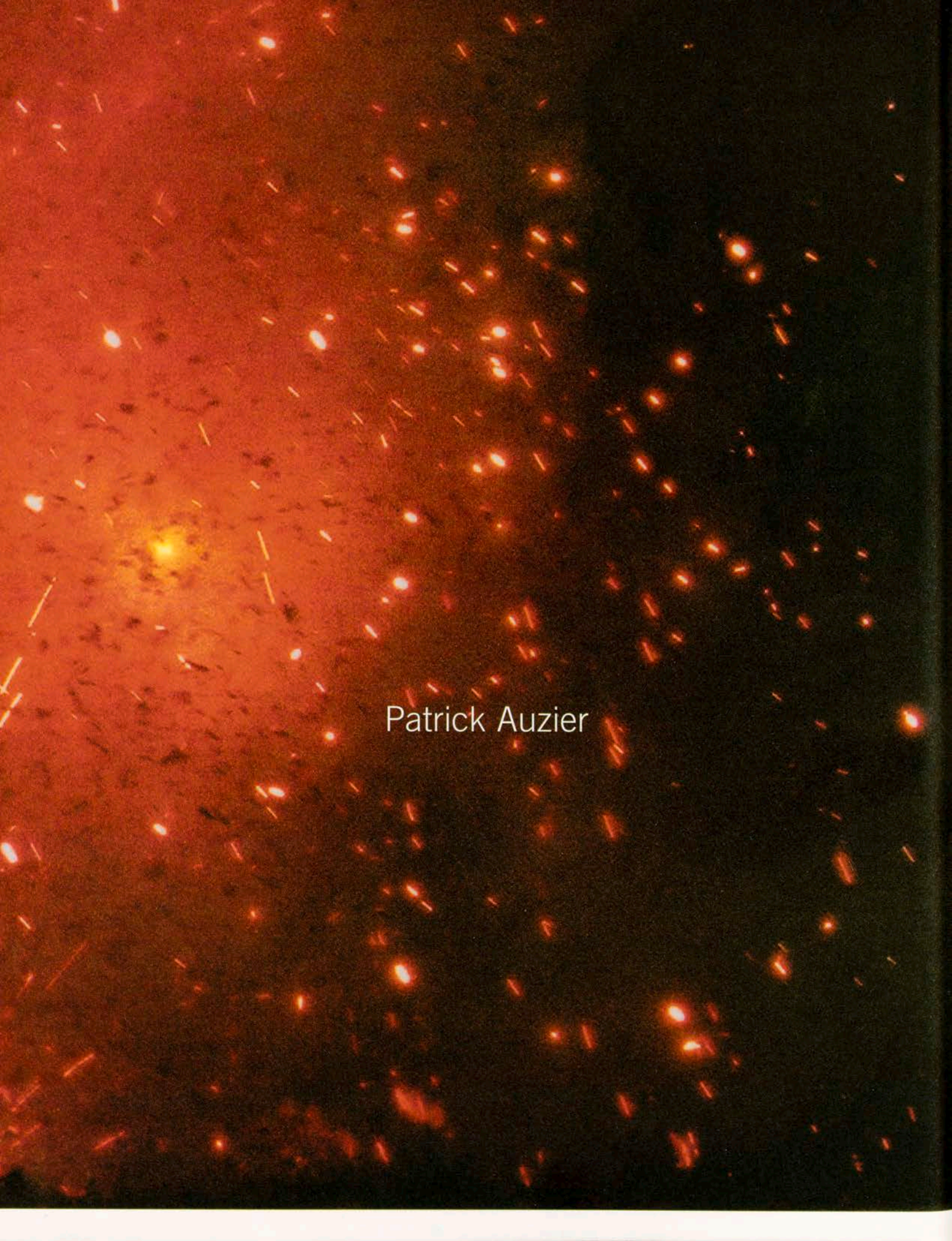
Après que Patrick Auzier aura fait exploser la place de la Daurade avec un spectaculaire projet pyrotechnique qui ne s'apparente en rien aux traditionnels feux d'artifice du 14 Juillet, c'est la musique qui fera vivre la place durant deux week-ends. La multiplicité des propositions apparente la deuxième partie des *Nuits Blanches* à un festival de musique électronique. Invitées d'honneur, les Chicks On Speed débarquent à Toulouse pour une semaine et installent un bureau/studio temporaire dans une baraque de chantier sur la place de la Daurade. Elles y créeront sons et œuvres graphiques et travailleront avec les autres artistes présents à Toulouse pour construire un projet dans la ville. Elles seront présentes sur la scène également, puisqu'elles inaugurent les *Soirées Nomades* sur la place de la Daurade avec un concert et les clôturent en fête avec un set de DJ le dernier soir. Avec les autres musiciens invités, Peaches, Miss Kittin [qui joue en live avec The Hacker], David Carretta et Tampopo, elles proposeront des concerts, lives et sets de DJ à géométrie variable.

By inviting the *Soirées Nomades* to Toulouse, the printemps de septembre is continuing with the ambitious, almost utopian project embodied in the original, fruitful collaboration between the *Soirées* and the Printemps de Cahors, which sought to provide a space for all forms of contemporary art within the framework of a specialist event of limited duration. Here, in the space of two weekends, the provisionally immutable forms of photography and video meet the precarious and fragile modes of performance, in the widest sense of that word.

For this printemps de septembre, a new event in a different town with different dimensions, the *Soirées Nomades* are taking up the tradition established in Cahors, starting out with music and light and working on the scale of Toulouse and in harmony with the spirit of the exhibitions here. Performances, choreographies, concerts of electronic music, installations, impromptu and improvised encounters between artists and spectacular pyrotechnics will add rhythm to this event that aims to be lively, international and, above all, surprising.

The choreographic performances at Saint-Pierre-des-Cuisines will acquaint or reacquaint visitors with two maverick entities from the world of dance. Marco Berrettini is already known in Toulouse from his work at the Centre de Développement Chorégraphique. *Freeze/Defreeze* is a duo whose work deals ironically with the nostalgic world of tobacco advertising and the machismo of its imagery, along with the masculine condition in general. Whereas femininity is the subject of Maren Strack's *Latex*, a spectacular performance mixing sculpture, performance, dance and sound.

After the spectacular pyrotechnics devised by Patrick Auzier for the Place de la Daurade have got the ball rolling with a show that is worlds away from the traditional Bastille Day fireworks, the square will be given over to music for two weekends, with a series of propositions giving the second part of the *Nuits Blanches* the feel of a real electronic music festival. The special guests, Chicks On Speed, will spend a week on the square in their construction site headquarters, creating sounds and graphic works and collaborating with other artists in Toulouse on a special urban project. They will also perform on stage, inaugurating the *Soirées Nomades* on the Place de la Daurade with a concert and participating in the festive closing evening. Along with the other guest musicians: Peaches, Miss Kittin [playing live with The Hacker], David Carretta and Tampopo, they will present a protean series of live acts and DJ sets.



Patrick Auzier

ORDER FORM

Hello didi,

I feel the strong separation
between myself & the world
& believe Urban Camouflage
will ~~help~~ assist me in getting
the goods, sucking them dry
before they even see me
coming. More more - Why
not more

I want U.C. it's a War gear

size

been going to the gym

SLIM

MED

a Lot of co.

paid dinners

My Name is _____

address: _____



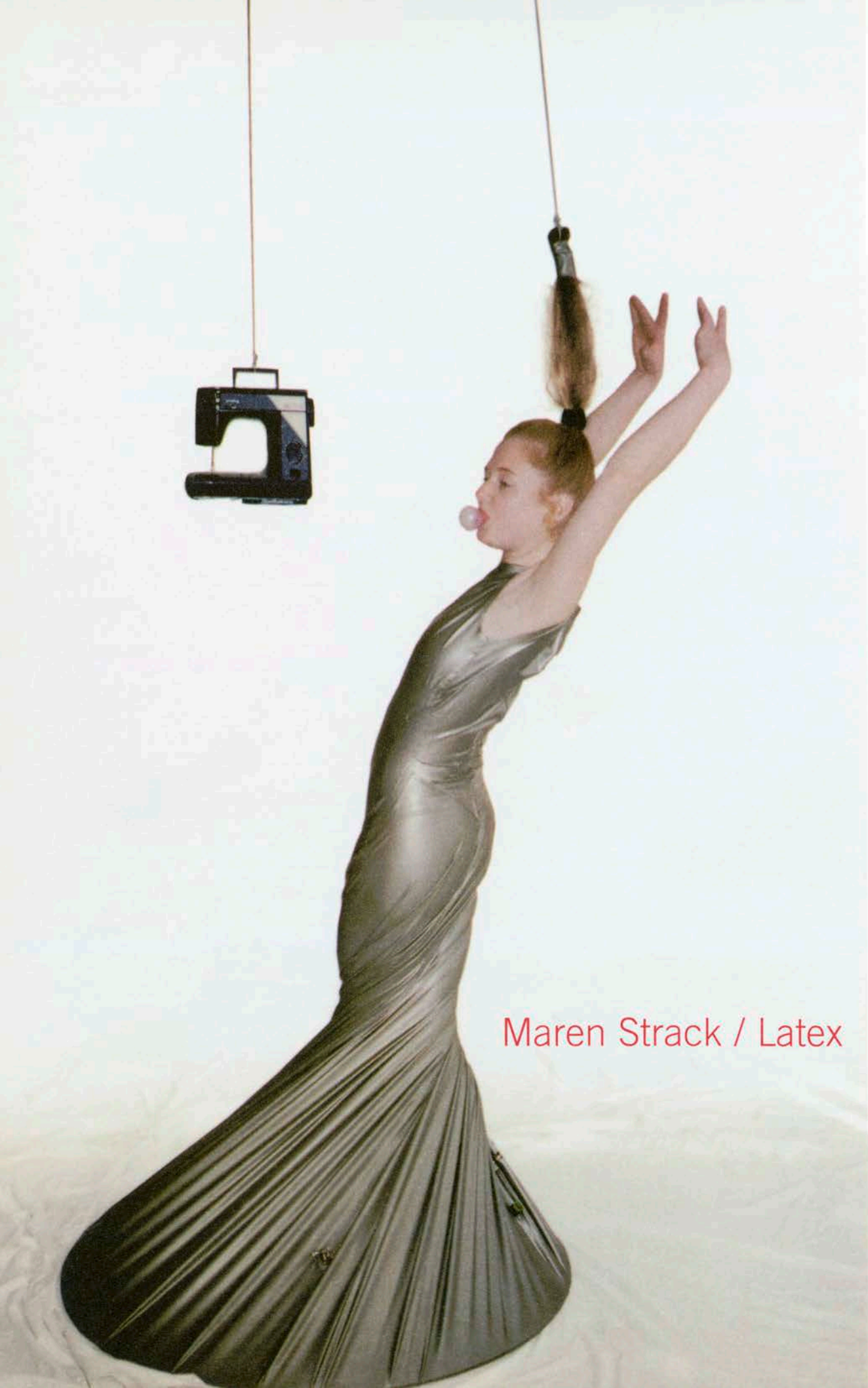
URBAN CAMOUFLAGE

Chicks On Speed



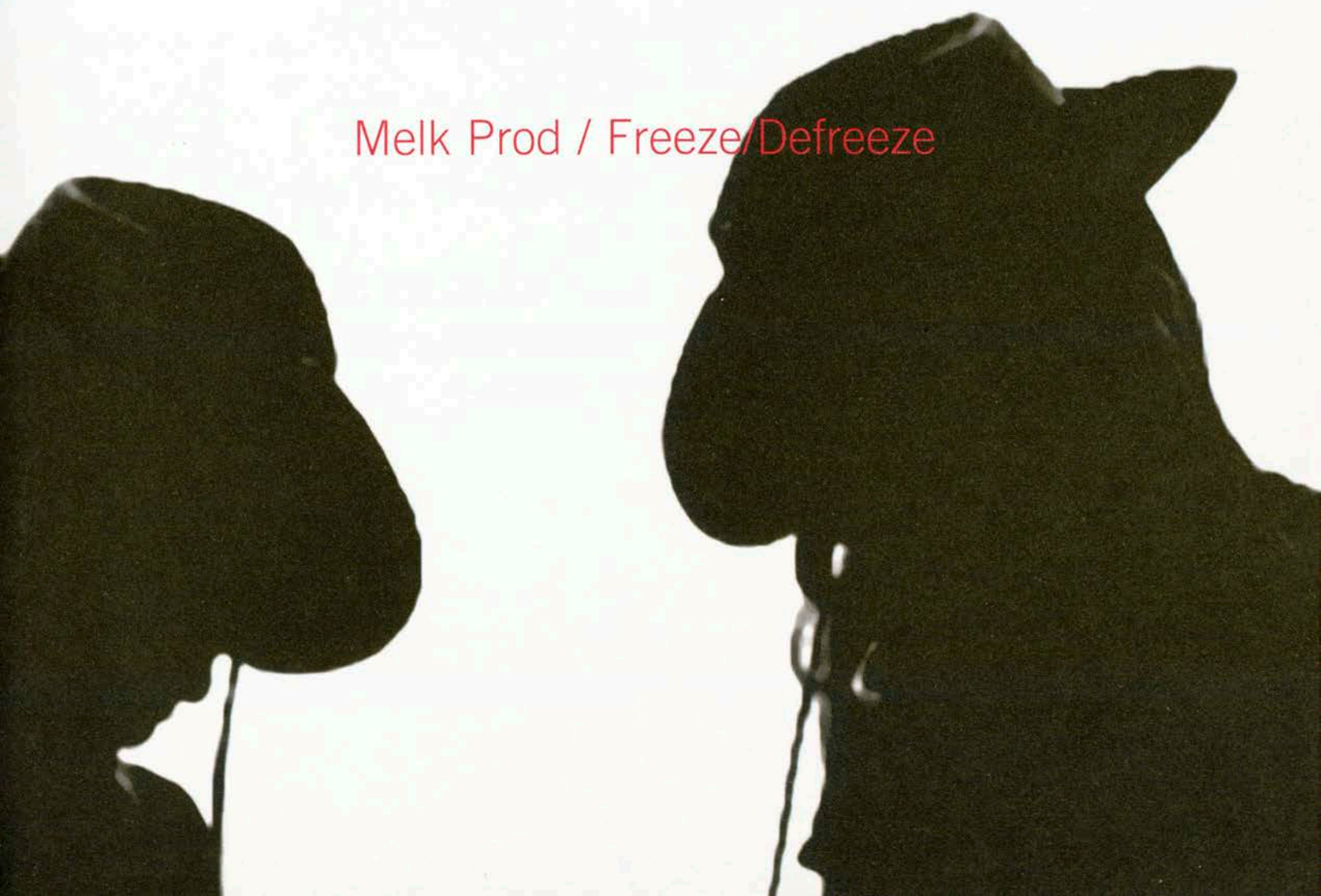
*live in the 21 century and we dont even have time
to drink coffee*





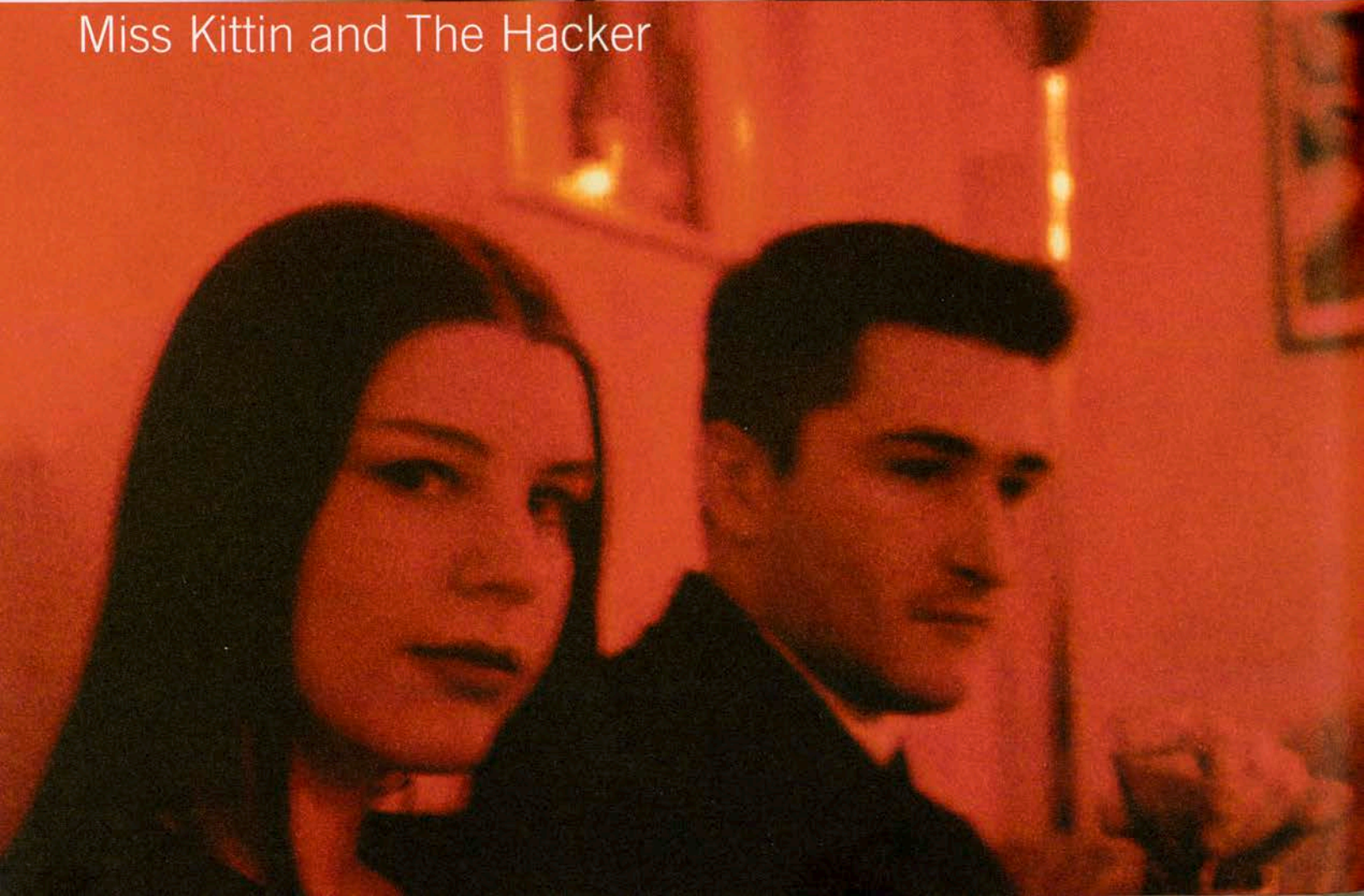
Maren Strack / Latex

Melk Prod / Freeze/Defreeze



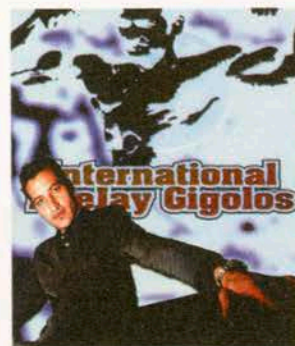


Miss Kittin and The Hacker





Peaches / David Carretta / Tampopo



Expositions / Bibliographies Théâtres du Fantastique

David Lynch

Expositions récentes [sélection]

- ↳ Galerie Piltzer, Paris, 1997
- ↳ Park Tower Hall, Tokyo, 1996
- ↳ Namba City Hall, Osaka, 1996
- ↳ Artium, Fukuoka, 1996
- ↳ Painting Pavilion, Open Air Museum, Hakone, 1996

Bibliographie [sélection]

- ↳ MICHEL CHION, «David Lynch», BFI Publishing, Londres, 1995
- ↳ DAVID LYNCH, «Images», Hyperion, USA, 1993
- ↳ ARTHUR HERAS et KRISTINE MCKENNA, «David Lynch paintings and photography», Palau Dels Scala / Diputacion Provincial De Valencia, 1992 [livre]
- ↳ *Various David Lynch : paintings and drawings*, Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1991 [cat.]

Sophie Ansar

Expositions récentes [sélection]

- ↳ MA Final Show, Shoreditch Town Hall, Londres, 2000
- ↳ MA interim Show, Back Hill, Londres, 1999
- ↳ *The Body*, Monhoro gallery, Athènes, 1998
- ↳ *Seven artists*, Artists building, Athènes, 1997
- ↳ *Pimlico Arts*, Portrait/Fashion Exhibition of Students, Londres, 1992

Bibliographie [sélection]

- ↳ *Seven artists*, Artists building, Athènes, 1997 [cat.]
- ↳ *Pimlico Arts*, Portrait/Fashion Exhibition of Students, Londres, 1992 [cat.]

Ryuta Amai

L'œuvre intitulée *La Conquête*, conçue pour le printemps de septembre à Toulouse, est coproduite par le Centre national de la photographie, Paris et par Sipa Labo, Paris.

Expositions récentes [sélection]

- ↳ *L'Atelier*, Centre national de la photographie, Paris, 2001
- ↳ *ISE*, Cultural Fondation, New York, 2001
- ↳ *Room 3*, Centre Culturel du Japon, Rome, 2001
- ↳ *Paris pour escale*, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2000
- ↳ *La Pièce*, galerie Michel Rein, Paris, 2000

Bibliographie [sélection]

- ↳ PAUL ARDENNE : «Ryuta Amai : nouveaux paradis artificiels», *Parpaings*, n° 24, juin 2001
- ↳ PHILIPPE RÉGNIER, «Une stratégie nucléaire, les étrangers de Paris se retrouvent à l'Arc», *Le Journal des arts*, n° 119, 19 janvier – 1^{er} février 2001
- ↳ *Paris pour escale*, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2000 [Entretien avec Akiko Miki [extrait] ; Entretien avec Marie-Sophie Caron et Aurélie Voltz] [cat.]
- ↳ «Memory of Futur», *DIATX*, n° 1, 2000
- ↳ OLIVIER RENEAU, «Le Japon porte son regard vers la France», *Beaux-Arts Magazine*, n° 180, mai 1999

Shimon Attie

Expositions récentes [sélection]

- ↳ *Open ends – Counter-Monuments and Memory* [MOMA 2000], The Museum of Modern Art, New York, 2001
- ↳ *Media Metaphor: Corcoran Biennial 2000*, The Corcoran Gallery of Art, Washington, 2000-2001
- ↳ *Seing Double* [MOMA 2000], The Museum of Modern Art, New York, 2000
- ↳ *Site Unseen: Shimon Attie-Photographs and Public Projects*, 1992-1998, The Institute of Contemporary Art [ICA], Boston, 1999-00 [exposition itinérante]
- ↳ Rhode Island School of Design Museum of Art, Providence, 2000

Bibliographie [sélection]

- ↳ NORMAN L. KLEEBLATT, «Persistence of Memory», *Art in America*, juin 2000
- ↳ LEAH OLLMAN, «Projecting the past onto the present», *The Sunday Los Angeles Times*, 13 février 2000
- ↳ AMEI WALLACH, «Writing in light on the tenement walls», *The Sunday New York Times*, 13 septembre 1998
- ↳ *Sites Unseen: Shimon Attie – European Projects*, Editions Braus [en coopération avec Verve Editions, Burlington], Heidelberg, 1997 [livre d'artiste]
- ↳ *The writing on the Wall: Projections in Berlin's Jewish Quarter*, Shimon Attie – *Photographs and Installations*, Editions Braus, Heidelberg, 1993 [livre d'artiste]

Roger Ballen

Les photographies exposées au printemps de septembre à Toulouse sont produites grâce au soutien de Sipa Labo, Paris.

Expositions récentes [sélection]

- ↳ Rupertinum, Salzburg, 2001
- ↳ Shine gallery, Londres, 2001
- ↳ Hasselblad Center, Göteborg, Suède, 2001
- ↳ Goodman gallery, Johannesburg, 2001
- ↳ Fotoforum, Frankfurt, 2001

Bibliographie [sélection]

- ↳ *Outland*, Phaidon Press, Londres, 2001 [introduction : Peter Weiermair]
- ↳ *Cette Afrique-là*, Photo Poche séries, Editions Nathan Paris, 1997 [introduction : LIONEL MURCOTT]
- ↳ *Platteland*, Images of rural South Africa, William Waterman Publications, 1994 ; *Quartet Books*, Londres, 1994 ; St. Martins Press, New York, 1996 [introduction : ROGER BALLEEN]
- ↳ *Dorps, Small Towns of South Africa*, Clifton Publications, Afrique du Sud, 1986 [introduction : Roger Ballen]
- ↳ *Boyhood*, Chelsea House Publishers, New York-London, 1979 [introduction : ROGER BALLEEN]

Katharina Bosse

Expositions récentes [sélection]

- ↳ *Surface Tension*, Katharina Bosse-Photography, Kunstverein Ulm, 2000
- ↳ *From Outside / From Inside*, Henry Urbach Architecture, 2000
- ↳ *Seeing Double*, Museum of Modern Art, New York, 2000
- ↳ *Good business is the Best art: 20 years of the Artist in the Marketplace programm*, Bronx Museum of the Arts, New York, 2000

↳ Galerie Anne Barrault, Paris, 2000

Bibliographie [sélection]

- ↳ *Surface Tension*, Kruse, Hamburg, 2000
- ↳ *Mode-Körper-Mode, Photographien eines Jahrhunderts*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 2000
- ↳ *Insight – Out*, Editions Stemmler, Zürich, 1999 [cat.]
- ↳ *Signe*, galerie Lukas et Hoffmann, Cologne, 1997 [cat.]
- ↳ *Wirklich*, Stadtmuseum Munich, 1997 [cat.]

Elina Brotherus

Les photographies d'Elina Brotherus (*Miroirs, Femme à sa toilette, Le Printemps*) font l'objet d'une commande du Centre national des arts plastiques, Paris.

Expositions récentes [sélection]

- ↳ *Inova*, Institute of Visual Art, Milwaukee, 2001
 - ↳ *Ars 01*, Kiasma, Museum of Contemporary Art, Helsinki, 2001
 - ↳ *Suites françaises 2*, gb agency, Paris, 2001
 - ↳ *Confidences : parce que c'était lui, parce que c'était moi*, Casino Forum d'art contemporain, Luxembourg, 2001
 - ↳ *The magnetic North*, The New Art gallery Walsall, Birmingham, 2001
- ### Bibliographie [sélection]
- ↳ *Elina Brotherus, Suites françaises 2*, gb agency, 2001 [cat.]
 - ↳ *Ars 01, Kiasma*, Museum of Contemporary Art, Helsinki, 2001 [cat.]
 - ↳ *Surface and whirlpools-samtida finsk Konst*, Boras Konstmuseum, Kulturhuset, 2001
 - ↳ *Confidences : parce que c'était lui, parce que c'était moi*, Casino Forum d'art contemporain, Luxembourg, 2001 [cat.]
 - ↳ *The magnetic North*, The New Art gallery Walsall, Birmingham, 2001 [cat.]

Pierre Faure

Trois photographies *Sans titre*, 2001, exposées au printemps de septembre à Toulouse, font l'objet d'une commande du Centre national des arts plastiques, Paris.

Expositions récentes [sélection]

- ↳ Ecole nationale des beaux-arts, La Box, Bourges, 2001
 - ↳ *Trade*, Winterthur Museum, Winterthur, 2001
 - ↳ *Centre-information*, Le Quartz, Brest, 2001
 - ↳ Institut français, Dresde, 2000
 - ↳ *La Photographie traversée*, Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, 2000
 - ↳ Espace culturel François-Mitterand, Beauvais, 2000
- ### Bibliographie [sélection]
- ↳ SUZANNE BOEKER, «Pierre Faure / Nicolas Moulin», *Kunstforum international*, janvier-mars 2001
 - ↳ RÉGIS DURAND, «Chronique du dehors et autres hypothèses», in *La Photographie traversée*, Rencontres Internationales de la Photographie, Actes Sud, 2000 [cat.]
 - ↳ CLAIRE JACQUET, «Trafic relationnel», *Mouvement*, n° 8, avril-juin 2000

- ↳ PASCAL BEAUSSÉ, «La photographie, un outil critique», *Art Press*, n° 251, novembre 1999
- ↳ *A quoi rêvent les années 90 ?*, Espace Phailaina, Montreuil, 1998 [cat.]

Carole Fékété

Expositions récentes [sélection]

- ↳ Centre photographique de Normandie, Rouen, 2001
 - ↳ Musée André-Malraux, Le Havre, 2001
 - ↳ Galerie Soardi, Nice, 2001
 - ↳ *Le Printemps des poètes*, hôtel de Sully, Paris, 2001
 - ↳ Galerie Baudoin-Lebon, Paris, 2000
 - ↳ *Narcisse blessé, autoportraits contemporains 1970-2000*, passage de Retz, Paris
 - ↳ *L'Anonyme*, Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, 2001
- ### Bibliographie [sélection]
- ↳ ARMELLE CANITROT, «Carole Fékété et Valérie Belin», *Pour voir*, octobre 2000
 - ↳ JEAN-MICHEL RIBETTE, «La résurrection de la chair, Figure christique figure tauromachique, Gytaku : l'empreinte du poisson, La résurrection ou la passion des images», in *Carole Fékété, Actes Sud / Fondation CCF pour la photographie*, 2000
 - ↳ *Narcisse blessé, autoportraits contemporains*, 1970-2000, passage de Retz, Paris [cat.]
 - ↳ Agnès de Gouvion Saint-Cyr, «Enquête d'identité», in *L'Anonyme*, Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, 2001 [cat.]

Anna Fox

Expositions récentes [sélection]

- ↳ *Face on*, Open Eye gallery, Liverpool, 2001
 - ↳ Museum of Contemporary Photography, Chicago, 2000
 - ↳ *New natural history*, National Museum of Photography, Bradford, Hasselblad Foundation, Göteborg, Suède, 2000
 - ↳ *Interior Britannia*, Le mois de la photo à Montréal, 1999
 - ↳ *Warworks*, Victoria & Albert Museum, London, 1995
- ### Bibliographie [sélection]
- ↳ *My Mother's Cupboards and My Father's words*, Shoreditch Biennale, sept. 2000 [livre d'artiste]
 - ↳ *Cockroach Diary*, Shoreditch Biennale, septembre 2000 [livre d'artiste]
 - ↳ *Zwarte Piet, Black Dog*, 1999 [introduction : MIEKE BAL]
 - ↳ *New natural history*, National Museum of Photography, Bradford, Hasselblad Foundation, Göteborg, 1999 [cat.]
 - ↳ *Interior Britannia*, Le Mois de la photo à Montréal, 1999 [cat.]

Dan Fröberg

Expositions récentes [sélection]

- ↳ Stockholm Art Fair, Sollentuna, 2001
- ↳ *Cecilia, Helena, Dan, Rakel and Klara*, Boras Konstmuseum, Boras, 2000-2001
- ↳ *Container*, Red Stone, Göteborg, Suède, 2000
- ↳ *Gärdet 2000*, 3 days music festival, Stockholm, 2000
- ↳ The Enkehus gallery, Stockholm, 1999

Bibliographie [sélection]

- ↳ *Cecilia Bergman Fröberg, Helena Bergman, Dan Fröberg, Rakel and Klara*, Boras, Konstmuseum, 2000-2001 [cat.]
- ↳ *Dan Fröberg experience with Rakel and Klara*, 2000 [CD]
- ↳ *Music for a lawn*, ART-I-C, 1999, [CD]
- ↳ *18 Nordic photographers*, Charlottenborg, Copenhagen, 1995

Cecilia Bergman Fröberg

Expositions récentes [sélection]

- ↳ Stockholm Art Fair, Sollentuna, 2001
- ↳ *Cecilia, Helena, Dan, Rakel and Klara*, Boras Konstmuseum, Boras, 2000-2001
- ↳ *Container, Red Stone*, Göteborg, Suède, 2000
- ↳ *Rosa für Jungs/Hellblau für Mädchen*, HGBK/Kunstamt, Berlin, 1999
- ↳ The Enkehus gallery, Stockholm, 1999
- Bibliographie [sélection]
- ↳ Stockholm Art Fair, Sollentuna, 2001
- ↳ *Cecilia, Helena, Dan, Rakel and Klara*, Boras Konstmuseum, Boras, 2000-2001 [cat.]
- ↳ *Container, Red Stone*, Göteborg, 2000
- ↳ *Rosa für Jungs/Hellblau für Mädchen*, HGBK/Kunstamt, Berlin, 1999 [cat.]

Helena Bergman

Expositions récentes [sélection]

- ↳ Stockholm Art Fair, Sollentuna, 2001
- ↳ *Cecilia, Helena, Dan, Rakel and Klara*, Boras Konstmuseum, Boras, 2000-2001
- ↳ *Container, Red Stone*, Göteborg, 2000
- ↳ *Rosa für Jungs/Hellblau für Mädchen*, HGBK/Kunstamt, Berlin, 1999
- ↳ The Enkehus gallery, Stockholm, 1999
- Bibliographie [sélection]
- ↳ Stockholm Art Fair, Sollentuna, 2001
- ↳ *Cecilia, Helena, Dan, Rakel and Klara*, Boras Konstmuseum, Boras, 2000-2001 [cat.]
- ↳ *Container, Red Stone*, Göteborg, 2000
- ↳ *Rosa für Jungs/Hellblau für Mädchen*, HGBK/Kunstamt, Berlin, 1999 [cat.]
- ↳ The Enkehus gallery, Stockholm, 1999

Rakel Fröberg, Klara Fröberg

Expositions récentes [sélection]

- ↳ *Cecilia, Helena, Dan, Rakel and Klara*, Boras Konstmuseum, Boras, 2000-2001
- ↳ *Cashbox*, The Box gallery, Göteborg, Suède, 2000
- Bibliographie [sélection]
- ↳ *Cecilia, Helena, Dan, Rakel and Klara*, Boras Konstmuseum, Boras, 2000-2001 [cat.]

Anna Gaskell

Les photographies exposées au printemps de septembre font l'objet d'une commande du Centre national des arts plastiques, Paris.

Expositions récentes [sélection]

- ↳ *Remarkable places*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, 2001
- ↳ *Resemblance*, Castello di Rivoli, Turin, 2001
- ↳ Casey Kaplan 10-6, New York, 2001
- ↳ *Hypermental*, Kunsthau Zürich ;
- ↳ *Emotional Rescue: the Contemporary Art project collection*, Center on Contemporary Art, Seattle, 2001
- ↳ *Settings and players: Theatrical ambiguity in American photography 1960-2000*

Bibliographie [sélection]

- ↳ *Anna Gaskell, Power House*, New York, 2001
- ↳ *by proxy*, Aspen Art Museum, Aspen, Colorado 2000 [cat.]
- ↳ *The Citibank Bank Private Bank Photography Price 2000*, The Photographers' Gallery, Londres, 2000 [cat.]
- ↳ *L'autre sommeil*, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1999 [cat.]
- ↳ *Anna Gaskell*, Museum of Contemporary Art, N. Miami, 1998 [cat.]

Ulf Lundin

Expositions récentes [sélection]

- ↳ Galleri Magnus Karlsson, Stockholm, 2000
- ↳ Gävle Konstcentrum, Gävle, Suède, 2000
- ↳ Thessaloniki Center, Thessaloniki, Grèce, 2000
- ↳ *Wonder world*, Art Agents gallery, Hamburg, 2000
- ↳ Umedalen Sculpture Park, Umea, Suède, 2000
- Bibliographie [sélection]
- ↳ *A conversation between Ulf Lundin and Niclas Ostlind*, Gävle Konstcentrum / galleri Magnus Karlsson, Suède, 2000 [cat.]
- ↳ JOHN PETER NILSSON, « Varfor gor jag Sahar? », *Aftonbladet*, 24 janvier 2000
- ↳ COSTIS ANTONIADIS, *Watch me [watch you]*, Photosynkyria 2000, Macedonian Museum of Modern Art, Thessaloniki, Grèce, 2000 [cat.]
- ↳ PATRICK REMY, « Paparazzart », *Numéro*, n° 7, octobre 1999
- ↳ JOHN TOZER, « Annelies Strba / Ulf Lundin », *Art Monthly*, n° 2, 1999

Paul McCarthy

Expositions récentes [sélection]

- ↳ Museum of Contemporary Art, New York, 22 février - 13 mai 2001
- ↳ *A happy new year! 010101*, Tomoi Koyama gallery, Tokyo, 2001
- ↳ *Paul McCarthy*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 12 novembre 2000 - 21 janvier 2001
- ↳ *Présumés innocents*, CAPC, Bordeaux, 2000
- ↳ *In Between, The art project of expo 2000*, Hannover, 2000
- Bibliographie [sélection]
- ↳ Museum of Contemporary Art, New York, 22 février - 13 mai 2001 [cat.]
- ↳ *Paul McCarthy*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 12 novembre 2000 - 21 janvier 2001 [cat.]
- ↳ JADE LINDGAARD, « Nourritures terrestres », *Les Inrockuptibles*, 12 décembre - 18 décembre 2000
- ↳ TOM HOLERT, « Schooled for scandal », *Artforum*, novembre 2000
- ↳ VÉRONIQUE BOURUET-AUBERTOT, « L'enfant depuis Freud - une interview de Laura Dethiville », *Beaux-Arts Magazine*, n° 195, août 2000

Didier Massard

Expositions récentes [sélection]

- ↳ Hasselblad Center, Göteborg, Suède, 2001
- ↳ Contemporary Art Center, New Orleans, 2000

- ↳ Stephen Cohen gallery, Los Angeles, 2000
- ↳ *Paris-Photo*, Paris, 1999
- ↳ Julie Saul gallery, New York, 1999
- Bibliographie [sélection]
- ↳ ROBERTA SMITH, « Views from the edge of the world », *New York Times*, 26 mars 1999
- ↳ *Paris-Photo*, Paris [cat.]
- ↳ ROBERTA SMITH [Review], *New York Times*, 26 juin 1998
- ↳ MARTHA SCHWENDENDER, « Imaginary Journeys », *Time Out*, 25 juin - 2 juillet 1998

Bjarge Ólafsdóttir

Expositions récentes [sélection]

- ↳ *Ready mades at the yellow house*, The yellow house, Reykjavík, 2001
- ↳ *The future is now, Vision and reality*, Louisiana Museum of Modern Art, Danemark, 2001
- ↳ *Furs and emotions*, galleri Nema Hva, Reykjavík, 2000
- ↳ *Lels] Nord[s]*, Batofar, Paris, 2000
- ↳ *False Teeth*, film et photographies, Alagalleria, Helsinki, 1999
- Bibliographie [sélection]
- ↳ *The future is now, Vision and reality*, Louisiana Museum of Modern Art, Danemark, 2001 [cat.]
- ↳ Bjarge Ólafsdóttir, *Morgunbladid*, 21 avril 2001
- ↳ Bjarge Ólafsdóttir, *Morgunbladid*, 11 mars 2001
- ↳ Bjarge Ólafsdóttir, *Morgunbladid*, 1^{er} mars 2001
- ↳ *Muu Media Festival 98*, AV-Arkki, 1998 [cat.]

Anne Olofsson

Expositions récentes [sélection]

- ↳ *1000 Eventi*, 2001
- ↳ *Sets, lapsis in Venice at the 49th Biennale* [with Annika Larsson], Magazine del sale, Venise, juin 2001
- ↳ *The Armory show*, New York, 2001
- ↳ *God Bless the Absentees*, Marianne Boesky gallery, New York, 2000
- ↳ *Demons*, Schaper Sundberg galleri, Stockholm, 2000
- Bibliographie [sélection]
- ↳ *Go Europe: The Kaleidoscopic Eye*, Museum für Photographie, Braunschweig, Allemagne, 2001 [cat.]
- ↳ *Sets, lapsis in Venice at the 49th Biennale* [with Annika Larsson], Magazine del sale, Venise, juin 2001 [cat.]
- ↳ *DISPLACED* Sophienhof, Kiel, Allemagne, 2000 [cat.]
- ↳ *All you need is love*, Bathhouse Centre of Contemporary Art, Gdansk, Pologne, 2000 [cat.]
- ↳ Steihaug, Kunstnerenes Hus, Oslo [cat.]

Mario Rizzi

E-mail : ma.rizzi@agora.it.

Expositions récentes [sélection]

- ↳ Galerie Nouvelles Images, La Haye, Hollande, 2001
- ↳ *The Gift*, Palazzo delle Papesse, Siena, 2001
- ↳ Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, 2001
- ↳ Helsinki City Art Museum, Helsinki, 2001

- ↳ *L'Image en mémoire*, La Maison des Arts, Université de Bordeaux, 1999
- ↳ *Heaven*, PS1 Contemporary Art Center, New York, 1997

Bibliographie [sélection] :

- ↳ *The Gift*, The Jerusalem Center for the Visual Arts, Israël, 2001 [livre d'artiste]
- ↳ ANNEKE TEUNISSEN, « Meisjes worden schaars in de Nepalese dorpen », *de Volkskrant* [Hollande], 7 avril 2001
- ↳ MARJA-TERTTU KIVIRINTA, « Yksitoista kuvaa Jeesuksesta », *Helsingin Sanomat* [Finlande], 15 juin 2001
- ↳ *They will tell me I am sick but I function good*, Mondriaan Foundation, Amsterdam, 1999 [livre-projet]
- ↳ *Babele V*, Villa Massimo Académie d'Allemagne, Italie, 1999 [cat.]
- ↳ LUCA BEATRICE, « I futuri dell'arte-Sconfinamenti », *Arte* [Italie], août 1998

Lars Siltberg

Expositions récentes [sélection]

- ↳ *Plateau of humankind*, Biennale de Venise, 2001
- ↳ Margarete Harvey gallery, Hatfield, 2000
- ↳ *Some parts of this world*, gallery Bakkeliti Bambi, Helsinki, 2000
- ↳ *Rauma Biennale Balticum*, Rauma Taidemuseo, Rauma, Finlande, 2000
- ↳ Zinc gallery, Stockholm, 2000
- Bibliographie [sélection]
- ↳ MATS STJERNSTEDT, « Man of action », in *Plateau of humankind*, Biennale de Venise, 2001 [cat.]
- ↳ NILS OLSSON, « The art of not meaning - Lars Siltberg's artificial empiricism », in *Some parts of this world*, Bakkeliti Bambi, Helsinki, 2000 [cat.]
- ↳ KATHY KUBICKI, « Our friends from the north », UH-galleries, Hatfield, Grande-Bretagne, 2000 [cat.]
- ↳ *ZOO Magazine*, n° 5 et 7, 2000
- ↳ MARTEN CASTENFORS, « Lars Siltberg », in *START'98 Art in the streets*, Stockholm, 1998 [cat.]

Albrecht Tübke

Neuf photographies appartenant à la série *Citizens*, exposées au printemps de septembre, font l'objet d'une coproduction de la Maison européenne de la photographie, Paris.

Expositions récentes [sélection]

- ↳ *Dallendorf*, Linc Real Art, San Francisco, 2001
- ↳ *Palermo*, Goethe Institut, Palermo, 2001
- ↳ *Identities*, galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles, 2000
- ↳ *In Gallery Mode*, Business and Design Centre, Londres, 2000
- ↳ *Hanging Out*, Rocket gallery, Londres, 1999
- Bibliographie [sélection]
- ↳ *Von Leipzig Aus, Dallendorf - The farmers*, Museum of Photography Braunschweig, 1999 [cat.]
- ↳ *Place-Space-Identity*, PREUSSAG, Hannover, 1999 [cat.]
- ↳ *Förderpreise 1997/1998, Dokumentar-fotografie*, Fotografische Sammlung im Museum Folkwang, 1999 [cat.]
- ↳ *150 years of photography at the academy of visual arts*, Leipzig, 1995 [cat.]

Expositions / Bibliographies Visitors

Dara Birnbaum

Expositions récentes

↳ Galerie Marian Goodman, Paris, 2001
↳ *Drifts of politics*, Leo Koenig Inc., New York, 2000

↳ *Retrospective Screening*, Museum für Modern Kunst Frankfurt am Main, Francfort, 1996

Bibliographie

↳ STEPHANIE MOISDON-TREMBLEY, «Dara Birnbaum», *Art Press*, n° 267, avril 2001
↳ ELISABETH LEBOVICI, «Etonnante attente», *Libération*, 10 et 11 février 2001
↳ «Dara Birnbaum», Kunsthalle Wien, Klagenfurt : Ritter, 1995 [cat.]

Olaf Breuning

Expositions récentes

↳ *King*, galerie Air de Paris, Paris, 2001
↳ *Ugly Yelp*, Ars Futura Galerie, Zürich, 2000

↳ *Hypermental, Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000, Von Salvador Dalí bis Jeff Koons*, Kunsthhaus Zürich / Kunsthalle Hamburg, Zürich, 2000 [cat.]

↳ *Woodworld*, Kunsthhaus Glarus, Glarus, 1998

Bibliographie

↳ JADE LINDGAARD, «Olaf Breuning», *Les Inrockuptibles*, n° 290, 15 au 21 mai 2001
↳ CARISSA RODRIGUEZ, «Drawings», Air de Paris, éditions JRP, Paris, 2001 [cat.]
↳ «Olaf Breuning : Ugly», éditions Cantz, 2001 [cat.]
↳ BICE CURIGER, «Olaf Breuning», Fresh Cream, Phaidon, Paris, 2000
↳ MICHELLE NICOL, «Olaf Breuning», *Purple*, été 2000

Fischerspooner

Expositions récentes

↳ *The Standard Downtown*, 1^{er} au 3 avril 2001
↳ Kunstwerke, Berlin, 10 juillet 2000

↳ Edinburgh Film Festival, 19 et 20 avril 2000

↳ Gavin Brown's Enterprise, 28 mars au 1^{er} avril 2000

Bibliographie

↳ EZRA PETRONIO, interview de Fischerspooner, *Self Service Magazine*, octobre 2001
↳ FRANTISKA AND TIM GILMAN-SEVCIK, «Fischerspooner pop on fire», *Intervista*, automne/hiver 2000/2001
↳ STEVE LAFRENIERE, «Fischerspooner, our friends electric», *Index*, mars 2000

Sylvie Fleury

Expositions récentes

↳ *49 000*, Museum für Neue Kunst, ZKM, Karlsruhe, 2001

↳ Le Magasin, Centre national d'art contemporain, Grenoble, 2001

↳ Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen am Neckar, Esslingen / D, 1999 [cat.]

↳ *Hot Heals*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 1998

Bibliographie

↳ «S. F.», Editions Cantz, 2001 [cat.]
↳ MICHELLE NICOL [sous la direction de], «Speed Booklet», Windsor Collection, 2000 [cat.]

↳ «Sylvie Fleury», *Parkett*, n° 58, Zürich, mai 2000

↳ «Sylvie Fleury, First Spaceship on Venus and Others Vehicles», Swiss Federal Office of Culture, Berne, 1998 [cat.]

Rachel Feinstein

Expositions récentes

↳ Marianne Boesky Gallery, New York, 2001

↳ *All Work and No Play Makes Jack a Dull Boy*, Gallerie Francesca Pia, Bern, 2001

↳ Robert Prime Gallery, Londres, 1999

Bibliographie

↳ JENNIFER HIGGIE, «Material Girl», *Frieze*, avril 2001
↳ CEDAR LEWISOHN, «Hang-Ten», *Flash Art*, janvier/février 2001
↳ ALANNA HEISS, «Rachel Feinstein», *Connaissances des arts*, janvier 2001

Mark Leckey

Expositions récentes

↳ *Donateller*, Cabinet @ Club 414, Londres, 2001

↳ *Century City*, Tate Modern, Londres, 2001

↳ *My part in its downfall*, London, galerie Daniel Bucholz, Cologne, 2001

↳ Gavin Brown's Enterprise Corp., New York, 2000

Bibliographie

↳ «See the People Stare», Open City, New York, 1999

Ugo Rondinone

Expositions récentes

↳ *If there were anywhere but desert*, galerie Almine Rech, Paris, 2001

↳ *Dreams and Dramas*, Sommer Contemporary Art, Tel-Aviv, 2001

↳ Galerie Commune, Tourcoing, 2001

↳ *Le Consortium*, Centre d'art contemporain, Dijon, 1997

Bibliographie

↳ CATHERINE FRANCLIN, «Ugo Rondinone: artiste du mois», *Beaux-Arts Magazine*, n° 201, février 2001
↳ ANGELINE SCHERF, CARLOS BASUALDO, «L'autre sommeil», musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris-Musées, Paris, 1999 [cat.]

Michael Smith

Expositions récentes

↳ *Art Unlimited*, Basel, Bruijine, 2001

↳ *Retrospective of video works*, Le Magasin, Centre national d'art contemporain, Grenoble, 27 mai au 10 septembre 2000

↳ *Video, Performance and other Stuff*, *Recent Works*, Jacob Fabricius, Copenhague, mai 2000

↳ *Survey of Selected video works*, INOVA, Milwaukee, 2000

↳ *XN99*, Espace des Arts, Bourgogne, 24 janvier au 4 avril 1999

Bibliographie

↳ YVES AUPÉTILLLOT [sous la direction de], «Michael Smith», Le Magasin, Centre national d'art contemporain, Grenoble, 2000 [cat.]
↳ THAD ZIOLKOWSKI, «Michael Smith and Joshua White», *Artforum*, vol. XXVIII, n° 3, octobre 1999

↳ COLIN CUNNINGHAM, CHRISTIAN MURRAY AND MICHAEL SMITH, «Hollyday Spirit»,

Felix: a Journal of Media Arts and Communication, vol. 2, 1999

Paul Smith

Expositions récentes

↳ Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz, Autriche, avril 2000

↳ *Neurotic Realism*, Saatchi Gallery, Londres, juin 1999

↳ *What are friends for?*, Cokkie Snoei Gallery, Rotterdam, février 1999

Bibliographie

↳ *Material Man, Masculinity Sexuality Style*, Abrams, janvier 2000 [cat.]
↳ *Young British Art*, The Saatchi Decade, Booth, Clibborn, août 1999 [cat.]
↳ *The Citibank Exhibition catalogue*, The Photographers' Gallery, janvier 1999 [cat.]

Marnie Weber

Expositions récentes

↳ *Forever More*, Galerie Praz Delavallade, Paris, 2001

↳ *The «W» Show*, FRAC Franche-Comte, musée des Beaux-Arts, Dole, 2001

↳ *Sleepy Weepy Stories*, Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 2000

Bibliographie

↳ BANG LARSEN LARS, «Circus Circus», *Frieze*, janvier/février 2001
↳ KARL HOLMQUIST, «Konstnarlig sirkuslek», *Novva Skivu*, octobre 2000
↳ VÉRONIQUE DUPONT, «Marnie Weber, Contes de fées décoincées», *Numéro*, n° 4, juin 1999
↳ JODY ZELLEN, «Marnie Weber at Rosamund Felsen», *Art Press*, n° 234, avril 1998

Media City

Sélection d'expositions

et de projets personnels :

Jonas Akerlund

Né à Stockholm en 1965

↳ *Ray of Light*, Madonna, Grammy Best Short Form Music Video, 1998

↳ *Self Portrait/Autobiography: A Work in Progress*, Sean Kelly Gallery, New York et Fifth Street Gallery, Londres, 1998

Chantal Akerman

Née à Bruxelles en 1950

↳ *Self Portrait/Autobiography: A Work in Progress*, Sean Kelly Gallery, New York et Fifth Street Gallery, Londres, 1998

Grouppo A12

Groupe d'architectes, d'urbanistes et d'artistes fondé en 1993 à Gênes

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

↳ *La Ville 1998, le Jardin 2000, la Mémoire*, Villa Medici, Rome, 2000

Stefano Boeri

Né en 1950 à Milan

↳ *Mutations*, Bordeaux, 2000

Dara Birnbaum

Née en 1946 à New York

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

↳ *Four Gates for St. Pölten*, Permanent interactive installation for the New Government Center of Lower Austria, Autriche, 2000

Crédits photo

Yoshihisa Nakanishi

Né en 1965 à Tokyo

↳ *Venus VTR, 5 min.*, 1999 [vidéo]

Nam June Paik

Né en 1932 à Séoul

↳ *The World of Nam June Paik*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2000

Paul Pfeiffer

Né en 1966 à Hawaii

↳ The Project Gallery, New York, 2000

Jeff Preiss

Né en 1966 à New York

↳ *Voilà le monde dans la tête*, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2000

Navin Rawanchaikul

Né en 1971 à Chiang Mai

↳ *Navin and his Gang*, Contemporary Art Gallery, Vancouver, 1997

Rirkrit Tiravanija

Né en 1961 à Buenos Aires

↳ *Das soziale Kapital*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich ; Philadelphia Art Museum, Philadelphie, 1998

Pipilotti Rist

Née en 1962 à Rheintal

↳ *Open my Glad*, Public Art Fund, Times Square, New York, 2000

Anri Sala

Né en 1974 à Tirana

↳ *Plateau de l'humanité*, Biennale de Venise, 2001

Hans Ulrich Obrist

Né en 1968 à Zurich, vit et travaille à Paris.

Hans Ulrich Obrist est en charge [depuis 1993] du programme Migrateurs au musée d'Art moderne de la ville de Paris. Il a fondé le Migratory Museum Robert Walser [1993] ainsi que le Nano Museum [1996]. Curator notamment pour Museum in Progress à Vienne, il continue à organiser de nombreuses expositions à travers le monde : Christian Boltanski [St. Gallen], Life/Live [Paris, Lisbonne], Le Jardin, la Ville, la Mémoire [Rome], Media City, [Séoul]... Rédacteur en chef [depuis 1997] de la revue *Point d'Ironie* publiée par agnès b, il édite également des ouvrages artistiques.

Soirées Nomades

↳ Chicks On Speed

visuel © Chicks on Speed

and Jules

photo © Tina Winkhaus /

Michael Kuhn

↳ Maren Strack

photo © Johan Lorbeer

↳ Melk Prod

photo © Melk Prod

↳ Miss Kittin

and The Hacker © DR

↳ Peaches © DR

↳ Tampopo visuel © Tampopo

↳ David Carretta

photo © Wile - E

↳ Patrick Auzier

photo © Fabien Calcavechia

125

Textes

Yves Aupetitallot

Gabriel Bauret

David Chandler

Bice Curiger

Marie-Frédérique Hallin

Stéphanie Moisdon-Trembley

Vérane Pina

Nicolas Trembley

Val Williams

Traduit de l'anglais au français

par Jeanne Bouniort

Traduit du français à l'anglais

par Charles Penwarden

L'équipe

Organisation générale

Marie-Thérèse Perrin
direction du festival

Patricia Di Pasquale
déléguée générale

Blandine Orfino
régisseur

François Saint-Pierre
responsable de la pédagogie

Expositions

Val Williams
commissaire des expositions

Stéphanie Moisdon-Trembley,
Nicolas Trembley,
assistés de Vérane Pina
commissaire de la programmation Vidéo
agence bdv

Marie-Frédérique Hallin
chargée de production

Corinne Bocquet
régie des transports

Christophe Boulanger
régie des expositions

Nuits Blanches

Jean Lelièvre
conception et coordination
des Nuits Blanches

ABAX Communication
réalisation du parcours nocturne

Isabelle Gaudefroy
assistée de Frédérique Medhi
programmation des Soirées Nomades

Catalogue

Angelika Bauer, Laurent Agut
conception graphique

Jeanne Bouniort
et Charles Penwarden
traduction

Géraldine Lay
fabrication

Membres de l'association

Marie-Thérèse Perrin
présidente

Francine Vayssière
secrétaire administrative

Marc Lecuru
trésorier

n° d'éditeur 4328
Dépôt légal septembre 2001
2 7427 3527 5
F7 8065
19,81 € 130 F



9 782742 735273