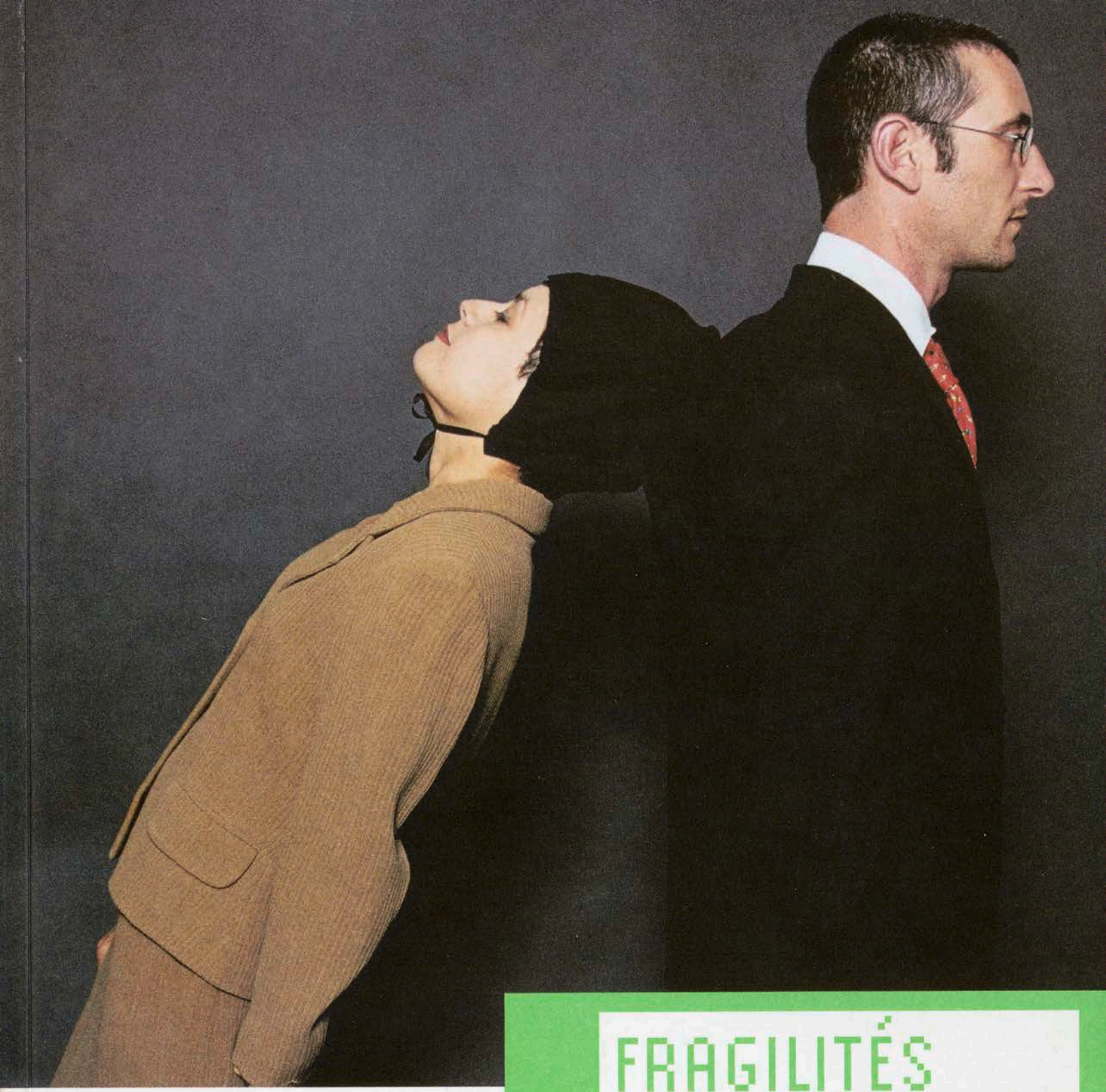


FRAGILITÉS

PRINTEMPS DE SEPTEMBRE

ACTES SUD

FRAGILITÉS

PRINTEMPS
DE SEPTEMBRE
TOULOUSE

27_SEPT – 13_OCT_02

LE PRINTEMPS DE SEPTEMBRE EST FINANCÉ PAR

FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN,
FONDATION ÉLECTRICITÉ DE FRANCE,
CHAMPAGNE DEMOISELLE-GROUPE VRANKEN MONOPOLE,

MAIRIE DE TOULOUSE,

DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES
CULTURELLES MIDI-PYRÉNÉES,
CONSEIL RÉGIONAL MIDI-PYRÉNÉES,

CAISSE DES DÉPÔTS ET CONSIGNATIONS,
CAISSE D'ÉPARGNE DE MIDI-PYRÉNÉES,
LA MAISON DES VINS DE CAHORS (UIVC),
HAKUHODO,
SHISEIDO,
TRAPHOT.COM,
NSMD / NSMVIE

MÉCÉNAT EN SERVICES
JANSON INDUSTRIE,
CLAUDE CLÉVENOT COMMUNICATION,
DAUPHIN affichage,
IAT

ET LE SOUTIEN DE
AFAA, Gœthe Institut de Toulouse,
Institut Cervantes de Toulouse, Semvat,
la Siaci et Air France

PARTENARIAT
FRANCE INFO, LE MOUV, LE MONDE 2,
LA DÉPÊCHE DU MIDI

REMERCIEMENTS

Aux artistes,
Aux auteurs des textes du catalogue,

Aux producteurs d'œuvres :
Guy Amsellem et le Centre national des arts plastiques, Paris ; Annie Bozzini et le Centre de développement chorégraphique de Toulouse Midi-Pyrénées ; Régis Durand et le Centre national de la photographie, Paris ; Alain Fleischer et le Fresnoy, Studio national des arts contemporains ; Francis Lacloche et la Caisse des dépôts et consignations, Paris ; Jean-Marc Lacabe et la galerie du Château-d'Eau, Toulouse ; Sylvain Lizon et le Centre photographique d'Ile-de-France, Pontault-Combault ; Jean-Luc Monterosso et la Maison européenne de la photographie, Paris ; Alain Mousseigne et Pascal Pique et le musée d'Art contemporain Les Abattoirs, Toulouse

Aux prêteurs de lieux :
Blanche-Marie Aussenac et Michel Ramonet pour l'espace Ecureuil ; Arielle Auvergnat pour le musée de la Médecine, Toulouse ; Philippe Cros pour la fondation Bemberg, Toulouse ; Christophe Durand pour l'espace EDF–Bazacle, Toulouse ; Michel Métayer pour l'Ecole supérieure des beaux-arts, Toulouse ; Peter Müller pour le Gœthe Institut ; Monique Rey-Delqué pour l'ensemble conventuel des Jacobins, Toulouse

Aux prêteurs d'œuvres et galeries :
Luis Adelantado, Valence ; Aeroplastics Contemporary, Bruxelles ; Helga de Alvear, Madrid ; Arndt und Partner, Berlin ; Blains Fine Arts, Londres ; Mary Boone, New York ; Centro de Arte de Salamanca ; Zelda Cheatle Gallery, Londres ; Chez Valentin, Paris ; Raffaella Cortese, Milan ; Dels Àngels, Barcelone ; Fonds national d'art contemporain, Paris ; galerie 779, Paris ; Gandy Gallery, Prague ; Xavier Hufkens, Bruxelles ; Sean Kelly, New York ; María Martín, Madrid ; Bodo Niemann, Berlin ; Julie Saul, New York ; Sprovieri Gallery, Londres ; Templon, Paris ; Visor, Valence (Espagne) ; Vu la galerie, Paris ; Anton Weller, Paris ; Stephen Wirtz, San Francisco ; Zürcher, Paris

Ainsi qu'à :
Alain Baigneau, Fabienne Bogaert, Christine Borgoltz, Pilar Boxford, Pierre Cadars, Christian Caujolle, Maria Victoria del Val, Claire Deleplanque, Marie Déqué, Liliane Dignat, Cécile Dumez, Toni Estrany, Joan Fontcuberta, Judit Fontcuberta, Marc Frisanco, Nuria Gené, Jean-Jacques Germain, Agnès de Gouvion Saint-Cyr, Hou Hanru, Claire Jacquet, Richard Lagrange, Jacqueline Lévy, Janine Macca, Patric Manau, Itziar Marquiegui, Hervé Mikaeloff, Angeles de la Mota, Olivier Nottellet, Cécile Panzieri, Danielle Perrin, Gérard Pol, Marie Rameaux, Johanna Rieseneder, Ute Schrader, Agnès Sire, Marie-Claude Sudre, Gigi Sutter, Christian Thorel, Michel Valdiguié, Grazia Valtorta, Marc Vaudey, Francine Vayssières, Cristina Zelich, les services techniques de la ville de Toulouse et les hôtesses de l'Office de tourisme de Toulouse

SOMMAIRE

L'an dernier, le printemps, après dix ans passés à Cahors, a changé de ville et de nom. Les deux tragédies du mois de septembre 2001 ont bien sûr pris le pas sur tout le reste, mais le festival s'est tenu malgré tout, et a semblé tout de suite trouver sa place dans une ville ouverte et pleine d'énergie telle que Toulouse.

Cette année, il souhaite donner sa pleine mesure dans cette ville dont les blessures se referment lentement. L'échelle, ici, est différente, les attentes aussi. A Cahors, le printemps reposait sur une grande solidarité locale et une inventivité constante de la part des organisateurs et des artistes pour faire face aux diverses difficultés. Ici, le printemps passe à une autre dimension, plus professionnelle, de niveau véritablement international. Il le fait avec le souci de continuer à être cet "observatoire de la création contemporaine" qui était l'objectif que l'équipe fondatrice lui avait assigné.

Mais la création, au cours des dix dernières années, a beaucoup évolué. Les lieux et les circuits de l'art se sont multipliés, la création artistique s'est elle aussi professionnalisée et mondialisée, pour le meilleur et pour le pire. En même temps, l'art est plus que jamais une manière rigoureuse et radicale de penser le monde, ses changements, ses incertitudes, sa complexité. Sa dimension sociale et politique est maintenant une donnée incontournable, quel qu'en soit le mode d'expression, à l'intérieur de l'institution ou en dehors.

Le thème qui fédère l'édition 2002, "Fragilités", proposé par Marta Gili, commissaire des expositions, saisit avec beaucoup d'acuité et de subtilité un état de la situation présente, tant dans le domaine public que dans le domaine privé. Le constat, loin d'être statique, invite au contraire à une mise en question des instruments et des présupposés au travers desquels nous tentons de déchiffrer le monde. Il est une invitation faite à chacun, comme l'écrit Marta Gili, à "exposer au grand jour sa propre sensibilité".

Les artistes, là encore, nous montrent la voie, en renonçant aux certitudes, celles d'une pratique bien installée, de la maîtrise d'un médium unique, par exemple. Nous les voyons entrecroiser et métisser des formes d'expression différentes, photographie, vidéo, projection, installation, et passer de l'espace muséal à l'espace public. Le festival lui-même peut se lire comme une

Last year, after ten years in Cahors, the Printemps de Cahors changed town and name. Of course, the two tragedies of September 2001 overshadowed everything else, but the Festival went ahead nevertheless. Indeed, it seemed to be very much at home in this open and energetic town of Toulouse.

This year, it hopes to give of its best in this city whose wounds are now slowly healing. The scale is different here, as are expectations. In Cahors, the Printemps was supported by a real sense of local solidarity, and the inventive spirit that organisers and artists brought to dealing with the various difficulties. Here, the Printemps is moving into another dimension, a more professional, genuinely international one. As it dœs so it is determined to remain that "observatory of contemporary art" that the original team set out to create.

Still, art has changed a great deal over the last ten years. Its venues and circuits have developed considerably, and art-making has become increasingly professional and global, for better and for worse. At the same time, today's art, more than ever, represents a rigorous and radical way of thinking about the world, about its changes, uncertainties and complexity. Its social and political dimensions are now central constituents, whatever the mode of expression, whether inside or outside the institution.

The unifying theme of the 2002 edition, Fragilities, proposed by the curator of exhibitions, Marta Gili, offers a very acute, subtle take on the present situation, in both the public and the private spheres. Far from being static, this vision encourages us to question the instruments and assumptions with which we attempt to decipher the world. It is, as Gili writes, an invitation to each one of us to bring our "sensibilities out into the open".

Once again, the artists show us the way forward here – for example, by doing without the certainties that come from a well-established practice, from mastery of a single medium. We see them moving between and mixing different forms of expression (photography, video, projection, installation) and going from museum to public space. The festival itself can be read as a huge installation in progress, combining exhibitions, projects and interventions in the city, projections and live shows (music, performances).

vaste installation en chantier, qui associe expositions et projets dans la ville, projections et spectacles vivants, musique, performance et travail sur l'espace urbain.
Mobilité, hybridation : les lignes directrices sont d'emblée en phase avec la grande ville, à laquelle elles empruntent beaucoup et dont elles nous parlent aussi indirectement. L'"observatoire", du coup, n'est plus un point fixe. L'"observateur" n'est plus une conscience critique détachée, il est pris dans la circulation entre les différentes formes d'expression. Il est partie prenante, tout comme le scientifique fait partie de l'expérience qu'il conduit, et qu'il modifie du fait de sa présence même, ou tout comme le spectateur, d'une certaine manière, "fait" l'œuvre qu'il regarde.

Ce "principe d'incertitude", plus que jamais au cœur de la création d'aujourd'hui, est aussi une des sources du plaisir que nous éprouvons à son contact.
C'est ce plaisir que nous avons souhaité partager avec tous dans cette édition 2002 du printemps de septembre qui existe grâce à la fidélité des entreprises mécènes qui financent plus de 50 % de ce festival depuis les premières années, aux côtés de la ville de Toulouse dont le maire, Philippe Douste-Blazy, a toujours soutenu la création artistique, de la DRAC – ministère de la Culture et de la Communication – et de la région Midi-Pyrénées.

Mobility and hybridity – the guiding principles are clearly in phase with the nature of the big city that to a large extent inspired them, and about which, indirectly, they also speak to us. The "observatory" is now no longer a fixed point. And the "observer" is no longer a detached critical consciousness, but is caught up in the movement between the different forms of expression. He or she is an active participant, like the scientist who is part of the experiment, changing it by the simple fact of being there, or like the beholder who, in a way, "makes" the work.

This "uncertainty principle", which is more than ever at the heart of today's art, is also one of the sources of the pleasure that it gives us. And it is this pleasure that we wanted to share in this printemps de septembre 2002, which exists thanks to the fidelity of the companies whose sponsorship has financed more than half of this festival ever since its inception – thanks to them and thanks also to the City of Toulouse, whose mayor, Philippe Douste-Blazy, has always supported art, to the DRAC – Ministry of Culture and Communication and to the Midi-Pyrénées Regional Council.

MARIE-THÉRÈSE PERRIN
PRÉSIDENTE DU PRINTEMPS DE SEPTEMBRE, TOULOUSE

L'APPRENTI CYCLISTE

THE LEARNER CYCLIST

Méditer sur la fragilité de notre existence est, sans nul doute, l'une des réflexions les plus anciennes et universelles de l'être humain. Le roi David clamait déjà dans l'un de ses psaumes :

"Eternel ! dis-moi quel est le terme de ma vie,
Quelle est la mesure de mes jours ;
Que je sache combien je suis fragile[1]."

D'une certaine manière, la religion, la philosophie ou l'art sont des expressions qui rendent compte de cette intime conviction selon laquelle la tension entre la vie et la mort adoucit le fil fragile dont dépendent nos jours.

Il a été dit que ce même sentiment de vulnérabilité favorisa, un jour, l'invention des espaces communs, lesquels, par le biais de la culture, de la science et de la politique, tendaient à minimiser les effets angoissants de cette tension atavique. La naissance de la cité, selon Platon, tire précisément son origine du fait qu'"aucun de nous ne se suffisait à lui seul et avait besoin de plus de choses" auxquelles il ne pouvait accéder seul. Mais nous savons que l'entreprise ne fut et n'est pas simple. Il n'est pas inutile de souligner que Platon, lui-même, ajoutait : "Il n'y aura de cesse aux maux de la cité, et je ne crois pas davantage qu'il y en ait pour ceux du genre humain."

Nous savons également qu'aujourd'hui le bien-être, dans notre société occidentale, est devenu une fin en soi. Dans le bien-être nous naissons, pour lui nous travaillons, nous excluons, nous luttons et pour lui nous mourons. Cependant, l'accès au bien-être est limité : il s'achète et se vend comme toute marchandise et sa valeur d'échange sur le marché est régie par les formes dominantes de production et de contrôle.

Ce sont dans ces "bulles de sécurité" que sont régentés tous les domaines de la vie de l'être humain soumis à tous types d'altérations et de changements. Incapable donc de restructurer et de réinventer sa propre existence, l'individu de la "société bulle" se dote de préoccupations de caractère pragmatique, immédiat, sans histoire et sans futur. Il est vrai que la publicité, la mode et l'industrie du loisir connaissent tout de ces préoccupations, leur soif d'anéantir la pluralité des expériences favorise l'instauration de "nécessités de catalogue", conjointement à l'atteinte de leurs objectifs.

The fragility of human life is, without a doubt, one of the oldest themes of man's meditations. In the Psalms, King David calls out:

"Lord! make me to know mine end,
and the measure of my days, what it is;
that I may know how frail I am[1]."

In a way, religion, philosophy and art are all forms of expression that reflect this deep conviction that the tension between life and death weakens the fragile thread whereby hang our days.

*It has been said that this same feeling of vulnerability was what led to the invention of shared spaces, which, by the presence of culture, science and politics, tended to minimise the harrowing effects of this ancestral tension. According to Plato, the city came into being precisely because "no man was sufficient unto himself and all men needed more" – things that he could not obtain on his own. But we know that this undertaking was not, and is not, simple. For, as it is worth pointing out, Plato himself added that "*There will be no end to the ills of the city, no more, I believe, than there will be for humankind."

We also know that in Western society today wellbeing has become an end in itself. We are born into comfort, we work for comfort, we exclude for the sake of comfort, we fight for it and we die for it. However, access to comfort is limited. It can be bought and sold, like any other commodity, and its exchange value on the market is determined by the dominant forms of production and control.

It is inside these "safety capsules" that all the different areas of human life, and the alterations and changes to which they are subject, are ordered. Incapable as they are of restructuring and reinventing their own existence, the inhabitants of this "capsule society" develop concerns that are pragmatic, immediate and lacking in both a history and a future. It is true that advertising, fashion and the leisure industry know these concerns inside out. Their urge to cancel out the plurality of experience leads to the creation of a "catalogue of needs", which goes along with achieving their own goals.

Ces vies prétracées n'admettent aucun écart. La devise consiste, précisément, à vivre la vie sans relâche, comme le ferait l'apprenti cycliste qui s'efforcerait inéluctablement de pédaler à toute vitesse pour ne pas perdre l'équilibre. La chute sera inévitable tant que ce même apprenti cycliste ne saura pas comment modérer la vitesse, manœuvrer, s'arrêter puis reprendre sa course.

Dans une société où la tension entre l'excès et la précarité est chaque fois plus perceptible, une société dans laquelle les uns avancent et les autres ne cessent de régresser, dans laquelle le dialogue et le discours politique ont été remplacés par l'administration de nos peurs et de nos insécurités, les probabilités d'un éboulement dans notre propre vie sont très élevées.

FRAGILITÉS

"Fragilités" est le titre choisi pour le festival d'arts visuels de Toulouse. Son sens est double. Tout d'abord parce que l'art traite tous ces aspects de notre existence qui permettent au sujet de s'occuper de lui-même, tout en restant dans le domaine de la communauté. L'art, par définition, est associé à l'expérience de la fragilité de l'existence humaine, que l'artiste traite de la réalité ou de son simulacre, qu'il la décrive ou la fantasme.

Mais aussi parce que dix jours après les attentats du 11 septembre 2001 à New York et Washington, la ville de Toulouse, encore choquée, comme le reste du monde, par la brutalité des images transmises par les médias, a vécu sa propre tragédie avec l'explosion de l'usine AZF.

Par ce double excès de réalité, Toulouse s'est convertie, à l'échelle locale, en une métaphore de la société qui se fracture, explose et se brise en mille morceaux sous le poids de sa propre fragilité. Une société qui ne peut détacher son regard de soi face à de tels événements et qui, peu à peu, reconnaît que sa fracture est le fait de la démesure (dans les domaines social, politique, économique et culturel) qu'elle porte en elle.

These preordained lives allow of no divergence. Living life full-on, always in the moment, is the principle, just like the learner cyclist who has to keep pedalling flat out so as not to lose his balance. This budding cyclist is bound to fall, unless and until he learns to moderate his speed, to manœuvre and stop before getting back on the road.

In a society where the tension between excess and deprivation is constantly in evidence, a society in which some move forward while others keep slipping back, in which political dialogue and discourse have been replaced by the administration of our fears and insecurities, the risks of serious subsidence are very real for us all.

FRAGILITIES

"Fragilities" *(Fragilités) is the title chosen for the festival of visual arts in Toulouse. Its meaning is twofold. First of all, there is the fact that art deals with all those aspects of our lives that enable individuals to attend to themselves, that is to say, for and out of their own selves, while remaining within the community. Which means that art is by definition linked with the experience of the fragility of human life, irrespective of whether the artist works with reality or its simulacrum, whether he describes it or fantasises it.*

But also because, 10 days after the terrorist attacks of september 11 in New York and Washington, the city of Toulouse – still, like everyone else, in a state of shock from the brutal images put out by the media – experienced its own tragedy: the explosion of the AZF factory.

Because of this double "excess of reality", Toulouse became a local metaphor of a fractured, exploding society that shatters into a thousand pieces under the weight of its own fragility. A society that, when faced with such events, is unable to lift its gaze from itself and which gradually recognises that its fracture is the result of the excess (social, political, economic and cultural) that it carries within itself.

Cela se produit effectivement dans les moments où la réalité échappe à notre contrôle, où l'être humain se souvient de son moi. Nous désignons par "moi" non pas l'individu en tant qu'être humain singulier, celui qui mange, dort, se promène, travaille ou souffre, mais l'individu en tant que partie intrinsèque de chacun d'entre nous, capable de prendre des distances et de se tourner vers lui-même, d'entrer en relation avec lui-même, sans perdre de vue son action dans l'espace public.

Le processus qui incite l'individu à se changer en sujet est parallèle à celui de l'acceptation de sa propre fragilité[2]. Le dictionnaire définit le terme "fragile" comme ce qui, par sa nature, se brise et se casse aisément. Se considérer comme fragile ne signifie absolument pas s'affaiblir ou accepter un quelconque échec, mais bien le contraire. Cela signifie l'ouverture d'esprit à la désarticulation de tous les mécanismes de défense et de toutes les conventions imposées par la société que nous avons accumulés depuis notre naissance dans le but de recouvrer un certain état de quiétude, de risque et, par conséquent, d'attention. Il ne s'agit nullement de plaider en faveur de l'individualisme, de l'égocentrisme ou de la non-solidarité mais, au contraire, de miser en faveur d'une émancipation de ces liens de la vie qui nous empêchent d'étaler au grand jour la sensibilité envers soi et, par conséquent, envers l'autre, envers l'individu et la collectivité.

Le travail de la directrice artistique d'un festival ne consiste pas à illustrer ses idées par les œuvres des artistes. Pour cette raison, le thème du festival ne fait nullement référence à une tendance ou à un effet de certaines œuvres ou de certains artistes. Comme l'affirme Alain Touraine, "la fonction de l'artiste est d'insister dans le geste et dans la nécessité de la rupture[3]". En quelque sorte, toute expérience artistique évolue dans le domaine de la fragilité. Il est évident que la sélection de tel ou tel artiste et de telle ou telle œuvre n'est pas le fait du hasard. Dans le cadre de ce festival, j'ai essayé de réunir des artistes de renom et d'autres moins connus, ceux dont les œuvres sont marquées par des gestes tels que la fragmentation, la dislocation ou la rupture, favorisant le discours dans lequel, directement ou indirectement, l'idée de réconciliation du sujet avec lui-même et de sa réinsertion postérieure dans l'espace public est transmissible et efficace.

This is something that happens in those moments when reality gets out of control, when human beings remember their Self. By "Self" I mean, not the individual as a distinct human being who eats, sleeps, moves around works and suffers, but the individual that is there within each one of us and is capable of detachment, of looking in towards her-or himself and relating to her-or himself, without losing sight of its actions in the public space.

The process that prompts the individual to become a subject runs parallel to the acceptance of his or her own fragility[2]. The dictionary says that the term "fragile" denotes something that is, by nature, liable to shatter and break. But to see oneself as fragile dœs not mean espousing weakness or failure in any way.
On the contrary, it means being mentally ready to dismantle all the defence mechanisms and all the conventions that society has imposed on us and that we have been building up ever since we were born, so that we can regain a certain state of tranquillity, a readiness for risk and, by the same token, an attentiveness. This is no plea for individualism, egocentricity or anti-solidarity. Rather, it is to argue for an emancipation from those bonds in life that prevent us from overtly manifesting our sensitivity to ourselves and, consequently, to others; to individuals and to society.

The job of an artistic director at a festival is not to use works by artists to illustrate his or her ideas. That is why the theme of this festival makes no reference to the effect of certain works or artists. As Alain Touraine has stated, the artist's function is to insist in his or her gesture, and in the necessity of a rupture [3]. *In a sense, any kind of artistic experience operates in the area of fragility. Obviously, the artists and works here were not chosen at random. For this festival, I have tried to bring together well-known artists and others of lesser renown, people whose work is informed by actions of fragmentation, dislocation and rupture, thus favouring the discourse in which, directly or indirectly, the idea of the subject's self-reconciliation and subsequent reintegration into public space is transmissible and effective.*

Effectivement, les propositions de ces artistes obligent souvent le spectateur à désarticuler les inerties quotidiennes, à mettre en miettes les codes de l'expérience urbaine, de la mémoire historique ou du contrôle social, à désintégrer les conventions du regard, à égrener ses relations avec l'autre ou, enfin, à se confronter à son moi et à ses propres fragilités. Durant quelques jours, le printemps de septembre propose au spectateur d'étaler au grand jour sa propre sensibilité.

Il n'existe pas pendant ce festival d'expositions au sens strict du terme, mais des parcours qui vont des espaces intérieurs vers les rues de Toulouse ou vice versa et au fil desquels circulent idées et thèmes tels que l'indivisibilité sociale, les liens quotidiens, la relation avec son ego et les autres, la relation entre l'espace public et l'espace privé, l'attention aux discours du pouvoir et d'autres que le spectateur, lui-même, pourra découvrir. Un festival est une proposition qui veut favoriser l'échange d'expériences et le dialogue. Il n'est pas question ici de circonscrire cette réciprocité au seul monde des "connaisseurs" de l'art. Nous pensons que le thème renferme des connotations personnelles, politiques et sociales permettant d'ouvrir les portes du dialogue et que les résonances perdureront au-delà du festival et inviteront aux considérations de tous ordres à des degrés divers.

Le festival se déroule en divers lieux, huit espaces intérieurs (Inside) et dix extérieurs (Outside). Les espaces intérieurs : l'Ecole des beaux-arts, les Jacobins, l'espace Ecureuil, le Gœthe Institut, l'espace EDF-Bazacle, la galerie du Château-d'Eau, le musée de la Médecine et le musée des Abattoirs. Les lieux extérieurs rassemblent, quant à eux, la place du Capitole, la rue Gambetta, la place de la Daurade, le pont Saint-Pierre, la cour de l'hôtel d'Assézat, les jardins des Abattoirs, l'angle de la rue Pargaminière et de la rue Deville, la rue Etroite, la rue Sainte-Ursule et la rue Réclusane.

Une série d'idées ou d'évocations traversent le sens des œuvres regroupées dans un même espace et parfois se retrouvent dans d'autres espaces, intérieurs ou extérieurs. Bien sûr, cela ne signifie pas qu'un artiste ou qu'une œuvre ne bénéficie pas également de toutes les lectures et évocations possibles et imaginables. C'est pour cette raison que nous ne parlons pas d'expositions mais de parcours ou d'espaces.

The propositions put forward by these artists often force viewers to examine and take apart their everyday inertia, to shatter the codes of urban experience, of historical memory and social control, and to disintegrate the conventions of the gaze, to untangle their relations with the other and, finally, to face up to their Self and their own fragilities. For these few days, the printemps de septembre is inviting visitors to bring their own sensibilities out into the open.

During this festival there are in fact no exhibitions in the strict sense of the term, but sequences going from indoor spaces to the streets of Toulouse or vice versa, and around which there circulate ideas and themes such as the indivisibility of society, everyday bonds, the relation with one's own self and with others, the relation between public and private space, the attention to discourses of power, as well as others that visitors will discover for themselves. A festival is a proposition that seeks to stimulate dialogue and exchanges of experience. There can be no question here of limiting that reciprocity to the world of "art cognoscenti".

We believe that the theme offers enough personal, political and social connotations to open the doors of dialogue for visitors and that its resonance will continue to be felt after the festival, stimulating ideas of all kinds and at all levels.

The festival is being held in a variety of venues, including eight indoor spaces (Inside) and ten outdoor ones (Outside). The indoor spaces are the Ecole des Beaux-Arts, the Eglise des Jacobins, the Espace Ecureuil, the Gœthe Institut, the Espace Bazacle, the Château-d'Eau, the Musée de la Médecine and the Musée des Abattoirs. The Outside venues are the Place du Capitole, the Rue Gambetta, the Place de la Daurade, the Saint-Pierre Bridge, the hôtel d'Assézat Courtyard, the Abattoirs gardens, the crossroad between rue Pargaminière and rue Deville, the rue Etroite, and rue Sainte-Ursule and the rue Réclusane.

Each set of works gathered together in a given space is characterised by a certain number of ideas or evocations, which may also carry over to other spaces, both indoor and outdoor. Of course, this dœs not mean that there is any limit on the readings and associations we can find in any given work or artist. That is why we speak in terms of itineraries or sequences (parcours) and spaces rather than of exhibitions.

INVISIBILITÉS

Les stratégies de pouvoir telles que l'indivisibilité, la visibilité, l'apparition ou la disparition en tant que formes d'intervention sur notre façon de percevoir et de concevoir le monde sont, en quelque sorte, évoquées par les artistes qui se présentent tant à l'Ecole des beaux-arts que dans les différents lieux du parcours extérieur du festival et dans l'installation de la place du Capitole.

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

LORNA SIMPSON, par exemple, occulte le visible pour mettre l'accent sur l'invisible. Dans *Public Sex*, elle cache les histoires contées par des "voyeurs" sous des images en apparence innocentes et, dans *Easy to Remember*, elle fait appel à la mémoire visuelle et auditive du spectateur pour que lui-même conclue l'œuvre. TOMOKO YONEDA adopte une stratégie semblable en présentant des images de paysages bucoliques et des intérieurs paisibles qui ne sont que des localisations occultant les traces d'anciens conflits armés et qui rappellent à la mémoire les scénarios d'événements récents.

Les secrets non dévoilés font également partie de l'œuvre de LAURENT GRASSO pour qui, derrière le discours scientifique hermétique, se cache souvent une profonde volonté de contrôle de l'information. Tant dans le cas de LORNA SIMPSON que dans ceux de TOMOKO YONEDA et de LAURENT GRASSO, les textes accompagnant les œuvres sont terriblement révélateurs du sens de ces mêmes œuvres.

KAO, CHUNG-LI se réfère à l'invisibilité de l'Orient pour l'Occident et contemple le caractère impérialiste des nouvelles technologies. En revanche, selon DANIEL GARCÍA ANDÚJAR, les ressources technologiques peuvent se convertir en un instrument de démocratisation, dans la mesure où elles permettent d'exposer et de révéler à grande échelle l'attirail du pouvoir.

SIMONE DECKER, quant à elle, photographie les maisons et demeures d'un quartier d'une ville allemande, illuminées avec une intensité telle qu'elles semblent être des sculptures ou des boîtes lumineuses. Eclairés dans le but de révéler leur présence, ces édifices deviennent presque invisibles à nos yeux, du fait de l'excès de lumière.

INVISIBILITIES

The strategies of power, such as indivisibility, visibility and appearance and disappearance, seen as ways of impacting on our way of perceiving and conceptualising the world are, in a sense, referenced by the artists present in the Ecole des Beaux-Arts, as well as in the festival's Outside sequence and in the installation on the Place du Capitole.

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

LORNA SIMPSON, *for example, hides the visible so as to emphasise the invisible. In* Public Sex, *she hides the stories related by "voyeurs" under seemingly innocent images and in* Easy to Remember *she draws on the viewers' visual and auditory memory so as to get them to conclude the work for themselves.* TOMOKO YONEDA *adopts a similar strategy by presenting images of bucolic peasants and peaceful interiors which are in fact locations hiding the traces of past battles and bringing back memories of recent events.*

Undivulged secrets also play a role in the work of LAURENT GRASSO, *for whom the hermetic discourse of science hides a deep-seated desire to control information. With this artist, as with* LORNA SIMPSON, TOMOKO YONEDA *and* LAURENT GRASSO, *the texts accompanying the works tells us a great deal about the works themselves.*

KAO, CHUNG-LI *considers the way in which the Orient is invisible to the West, and looks at the imperialist nature of new technologies. Whereas* DANIEL GARCÍA ANDÚJAR *holds that technological resources can be an instrument of democratisation, insofar as they make it possible to expose the workings of power on a major scale.*

For her part, SIMONE DECKER *photographs houses and homes in a particular quarter of a German town lit up with such intensity that they look like sculptures or light boxes. But while the illumination is intended to reveal their presence, its excess makes them almost invisible to us.*

LES DIFFÉRENTS EMPLACEMENTS DU PARCOURS

En poursuivant ce dialogue entre le visible et l'invisible, SIMONE DECKER propose avec sa pièce *Curtain Wall* un nouveau défi au spectateur. Par des impressions photographiques sur voile, elle déplace des édifices pour les transporter vers d'autres lieux de la ville : à l'intersection de la rue Pargaminière et de la rue Deville, dans la rue Etroite, la rue Sainte-Ursule et la rue Réclusane. Grâce à cette nouvelle configuration de l'espace urbain, SIMONE DECKER oblige le spectateur à réfléchir sur l'aménagement de la ville, en même temps qu'elle envisage ses attentes et ses préjugés vis-à-vis de cette même ville.

PLACE DU CAPITOLE

Il existe différents degrés d'appropriation de la ville par les gens qui l'habitent. RAFAEL LOZANO-HEMMER analyse la distance qui sépare la ville de ses habitants en projetant sur la façade de la mairie, place du Capitole, dès la tombée de la nuit des images et des textes qui investissent ce lieu de pouvoir.

LIENS

"Les véritables liens sont ceux que chaque être choisit, ceux que l'on cherche et que l'on s'impose, sans en avoir parfois[4]", disait l'écrivain espagnol Carmen Martín Gaite. Les liens, dépendances et connexions que nous établissons avec le monde qui nous entoure sont quelques-unes des préoccupations des artistes présents aux Jacobins.

LES JACOBINS

Dans la salle capitulaire, LUCY ORTA présente l'une de ses pièces emblématiques de la série *Nexus Architecture* mettant l'accent sur les utopies sociales des interconnexions entre les individus et l'interdépendance collective. A l'intérieur des Jacobins, NAIA DEL CASTILLO explore les attaches de notre vie quotidienne, en travaillant sur la dépendance des objets qui nous entourent. MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO trace des parallélismes entre la richesse symbolique des rituels religieux, presque toujours reliés à un objet, et la nécessité de l'être humain d'explorer sa propre sensibilité. MATHILDE TER HEIJNE analyse, quant à elle, quelques-unes des réactions humaines dans des situations extrêmes, telles que le suicide ou l'auto-immolation, fruit d'une soumission extrême à une personne, une cause ou une idée.

THE ART SITES AROUND TOULOUSE

Continuing this dialogue between the visible and the invisible, SIMONE DECKER *is presenting visitors with a new challenge in her artwork* Curtain Wall. *Using photographs printed on fine gauze, she displaces monuments to another part of the city: crossroad between rue Pargaminière and rue Deville, rue Etroite, rue Sainte-Ursule and rue Réclusane. By reconfiguring the city in this way, she obliges viewers to think about the urban structure and about their expectations and prejudices regarding its nature.*

PLACE DU CAPITOLE

People who live in the city appropriate it in differing ways and to differing extents. After nightfall, RAFAEL LOZANO-HEMMER *will analyse the distance between the city and its inhabitants by projecting images and texts onto the façade of the seat of power that is the town hall on the Place du Capitole.*

BONDS

"True bonds are those that each person chooses, that we seek and take upon ourselves, sometimes without them really being there[4]." *So said the Spanish writer Carmen Martín Gaite. The bonds, states of dependence and connections that we have in relation to the world around us are among the concerns of the artists present at the Jacobins."*

LES JACOBINS

In the chapterhouse, LUCY ORTA *is presenting one of the emblematic pieces from her* Nexus Architecture *series, which focuses on social utopias and the interconnections between individuals and collective interdependence. Inside Les Jacobins,* NAIA DEL CASTILLO *is exploring the ties in our everyday life by looking at our dependency on the objects around us.* MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO *draws parallels between the symbolic richness of religious rituals, which are nearly always centred on an object, and the human need to explore one's own sensibility.* MATHILDE TER HEIJNE, *for her part, analyses human reactions in extreme situations such as suicide or self-immolation, the result of extreme submission to a person, cause or idea.*

Pour HANS OP DE BEECK, les multiples inerties de nos gestes quotidiens nous convertissent, parfois, en des êtres pathétiquement interchangeables.

Dans le travail réalisé spécialement pour le festival, JEAN-MARC BUSTAMANTE met pour la première fois en relation dans l'ensemble de son œuvre un paysage avec un visage, dans un double lien absolument subjectif, conjugaison que l'artiste laisse entre les mains du spectateur. TODD HIDO laisse libre cours à l'imagination du spectateur pour établir des relations entre les extérieurs inquiétants des maisons photographiées pendant la nuit et la vie de leurs habitants dont on imagine la présence.

Le double lien entre l'incertitude et la sécurité trouve l'une de ses plus grandes manifestations dans le domaine des relations familiales. Dans sa vidéo, ZILLA LEUTENEGGER, fait allusion à la fragilité et à la fermeté de ces liens.

COMPLICITÉS

La complicité de la propre existence avec l'expérience de l'autre se retrouve dans les œuvres présentées dans l'espace Ecureuil, le Gœthe Institut, la galerie du Château-d'Eau et la place Saint-Pierre.

ESPACE ÉCUREUIL

VÁCLAV STRATIL, dans une série de photo-performances, théâtralise de multiples rôles et identités par des références claires et critiques à la religion et à la politique, mais également dans l'intention d'exorciser le côté obscur de l'identité elle-même. Nous savons que l'identité est multiple et changeante et qu'elle est, dans une large mesure, le résultat de ses interactions avec l'autre. Le travail d'UNGLEE fait référence à l'amour, à la passion et aux rituels de séduction et de possession de l'autre.

Les portraits de MARCELLO MALOBERTI fonctionnent comme une reconnaissance de l'étranger, de son existence, de sa présence et, en même temps, de sa singularité en tant que collectif dans une société qui lui est étrangère.

Partager des expériences de deuil est pour MAJA BAJEVIC un thème central de ses performances. Lorsque les hommes meurent à la guerre, les femmes partagent la douleur de cette disparition.

For HANS OP DE BEECK, *the multiple types of inertia characterising our everyday actions may sometimes convert us into pathetically interchangeable beings.*

In a piece made specially for the festival, JEAN-MARC BUSTAMANTE *has, for the first time in his work, sets up a relation between a landscape and a face. This dual relation is wholly subjective, the artist leaving it up to the viewer to define it any further,* TODD HIDO *also leaves us free to imagine the connections between the houses viewed from outside at night in his disturbing photographs and the lives of their imagined inhabitants.*

One of the major manifestations of the two-way nexus between uncertainty and security occurs in the field of family relations. In her video, ZILLA LEUTENEGGER, *alludes to the fragility and solidity of ties.*

UNDERSTANDING

The understanding that may develop between one individual and another existence is a theme explores in the works presented at the Espace Ecureuil, the Gœthe Institute, the Château-d'Eau and the Place Saint-Pierre.

ESPACE ÉCUREUIL

In a series of photo-performances VÁCLAV STRATIL, *theatricalises a variety of roles and identities, making clear and critical references to religion and politics, but also with a view to exorcising the dark side of identity itself. We know that identity is multifarious and changing and that it is, to a large, extent, the result of our interactions with others. The work here by* UNGLEE *refers to love, passion and the rituals for seducing and possessing the other.*

MARCELLO MALOBERTI'S *portraits function as a form of recognition of "foreigners", of their existence and presence but also their singularity as a group within an unfamiliar society.*

Sharing experiences of mourning is a central theme of the performances by MAJA BAJEVIC. *When men die at war, women share the pain of their loss. The intimacy between them functions as a purifying, healing ritual.*

L'intimité entre elles fonctionne comme un rituel de purification et de réparation. Dans le même sens, ANTONELLA BUSSANICH considère le pouvoir du rituel comme évocateur d'un état d'harmonie avec le cycle universel de la vie.

GŒTHE INSTITUT

Le travail d'ALEXANDRA SELL est proposé sous la forme d'une vidéo documentaire dans laquelle l'artiste aborde également la question de l'intimité, de l'amitié et de la confidence entre femmes. Il est question d'un travail qui, même s'il n'élude pas intentionnellement le sentimentalisme, l'émotivité, voire la candeur de l'une de ses protagonistes, n'est à aucun moment offensif ou artificiel.

GALERIE DU CHÂTEAU-D'EAU

CHARLES FRÉGER analyse les codes et les symboles de l'identité collective en faisant systématiquement le portrait d'individus, généralement d'adolescents ou de jeunes, dont l'identité est étroitement liée à l'identification au groupe auquel ils appartiennent. Des références aux processus de socialisation de l'adolescent et à l'uniformité sont sous-entendues dans cette œuvre.

PLACE SAINT-PIERRE

Quatre habitants de Toulouse, issus de quartiers, de cultures et de classes sociales différents, content leur vie pour MARGOT VAN HAM. Dans ce travail, MARGOT VAN HAM analyse la façon dont les histoires personnelles se rapprochent des histoires collectives. Dans ce cas, la Garonne est le prétexte qui sert d'ancrage à ces narrations biographiques.

TERRITOIRES PUBLICS ET PRIVÉS

Les différentes expériences de la réalité font en quelque sorte partie de cette même réalité. Ainsi, les territoires publics sont configurés à partir des relations, interactions, subordinations et conjugaisons complexes de toutes ces expériences, tant collectives qu'individuelles.

ESPACE EDF-BAZACLE

Pour KEREN AMIRAN, la visite d'un hôpital inachevé constitue un prétexte pertinent pour mettre en relation le désir et la frustration dans nos programmes de vie. Tant LUC DELAHAYE que HANS-CHRISTIAN SCHINK montrent dans leurs images, de façon

In the same spirit, ANTONELLA BUSSANICH *considers the power of ritual as an evocation of a state of harmony with the universal cycle of life.*

GŒTHE INSTITUT

The work of ALEXANDRA SELL *takes the form of a documentary video in which the artist takes on the question of intimacy, friendship and trust between women. This is work which, while it dœs not intentionally avoid sentimentality, emotion and candour, as embodied by one of its protagonists, is never offensive or artificial.*

CHÂTEAU D'EAU

CHARLES FRÉGER *analyses the codes and symbols of collective identity by making systematic portraits of individuals, usually adolescents, whose identity is closely linked to that of the group to which they belong. This work hints at the theme of adolescent socialisation and uniformity.*

PLACE SAINT-PIERRE

Four inhabitants of Toulouse, all from different districts, classes and backgrounds, talk to MARGOT VAN HAM *about their lives. In this piece,* MARGOT VAN HAM *analyses the way in which personal stories dovetail with collective ones. In this case, it is the River Garonne that serves to anchor these biographical narratives.*

PUBLIC AND PRIVATE TERRITORIES

The different experiences of reality are, in a sense, all part of that reality. Thus public territories are configured from the complex relations, interactions, subordinations and conjugations of all individual and collective experiences.

ESPACE EDF-BAZACLE

For KEREN AMIRAN *a trip to an unfinished hospital constitutes a relevant pretext for the interplay of desire and frustration in our programmes for living. In their dispassionate images, both* LUC DELAHAYE *and* HANS-CHRISTIAN SCHINK *show how, in certain circumstances, these manifestations can be purely speculative.*

dépassionnée, comment ces manifestations sont en certaines circonstances purement spéculatives. En ce sens, l'inefficacité de certaines actions et décisions dans le domaine de l'espace public transparaît clairement dans les images de MATHIEU PERNOT au sujet des explosions "contrôlées" des édifices obsolètes.

La relation entre réalité et fiction des espaces réservés aux loisirs et les conduites de conformisme social que ces mêmes espaces génèrent sont le thème abordé par MATHIEU BERNARD-REYMOND dans ses images inquiétantes. Dans une certaine mesure, ZHU JIA fait allusion à la passivité des habitants de la ville – scénario dont les décors, les rues et le tumulte ne laissent aucune place aux expériences personnelles ou subjectives.

CHRISTL LIDL & JEAN-RENÉ LORAND font allusion, par leurs holographies, à la présence spectrale, au mirage, à la provocation et à la confusion face à la capacité de nos sens à offrir une image crédible de la réalité.

MUSÉE DES ABATTOIRS ET PARCOURS DE LA RUE GAMBETTA

A mi-chemin entre public et privé, entre réalité et irréalité, se trouve le langage qui, selon BARBARA KRUGER, modèle conjointement à l'image bon nombre de nos règles de conduite. La subtile combinaison entre texte et image des installations de BARBARA KRUGER guette les préjugés les plus enracinés. Dans son travail spécifique pour la ville de Toulouse (dans le musée des Abattoirs et tout au long de la rue Gambetta), BARBARA KRUGER a travaillé des textes en français et des images avec de claires allusions à l'intolérance, au fanatisme, à la tyrannie et à l'oppression. L'homogénéisation de la planète et, par conséquent, l'imposition des schémas culturels lointains constituent d'autres résonances de ce projet. *Parlez comme nous, haïssez comme nous, riez comme nous, ayez peur comme nous, pensez comme nous, tuez comme nous, mourez comme nous* sont des mots qui nous sont directement destinés.

COUR DE L'HÔTEL D'ASSÉZAT

Les paysages "cultivés" par l'homme acquièrent dans l'œuvre de HANS OP DE BEECK une dimension à la fois critique et méditative. Il est question d'un travail d'animation en noir et blanc, d'une série de dessins représentant des jardins imaginaires. Dans ce récit, le spectateur est mis dans la situation d'une personne qui observerait les cycles de la vie depuis sa fenêtre : la naissance, la croissance, la reproduction et la mort.

In this sense, the ineffectiveness of certain actions and decisions in the field of public space appears clearly in MATHIEU PERNOT'S *images of the "controlled" explosion of obsolete buildings.*

The relation between reality and fiction in spaces dedicated to leisure and the social conformism generated by these same spaces is the theme that MATHIEU BERNARD-REYMOND *deals with in his disturbing images. To some extent,* ZHU JIA *alludes to the passivity of the inhabitants of the town-as-screenplay, a place whose decors, streets and tumult leave no room for personal, subjective experience.*

In their holographs CHRISTL LIDL & JEAN-RENÉ LORAND *allude to spectral presence, to mirages, to the provocation and confusion resulting from our senses' capacity to offer a credible image of reality.*

MUSÉE DES ABATTOIRS AND RUE GAMBETTA DISPLAYS

Halfway between public and private, between reality and unreality, there is language, which, according to BARBARA KRUGER, *is what, along with the image, models many of our rules of behaviour. The subtle combinations of text and image in her installations are alert to the deepest-rooted prejudices. In the work she has made specially for the city of Toulouse (in the Musée des Abattoirs and along the Rue Gambetta)* BARBARA KRUGER *has worked with texts (in French) and images that allude clearly to intolerance, fanaticism, tyranny and oppression. Other issues that resonate here include the homogenisation of the planet and, consequently, the imposition of foreign or remote cultural systems: "Talk like us, hate like us, laugh like us, fear like us, think like us, kill like us, die like us" – these words speak directly to the viewer.*

COUR DE L'HÔTEL D'ASSÉZAT

In the work by HANS OP DE BEECK *the landscapes "cultivated" by man acquire a dimension that is at once critical and meditative. In the narrative formed by this black-and-white work of animation based around a series of drawings of imaginary gardens, viewers are put in the position of a person observing the cycles of life (birth, growth, reproduction and death) from a window.*

CORPS

Jürgen Habermas écrit que "plus les connaissances scientifiques touchent notre corps, plus elles inquiètent notre compréhension de nous-mêmes[5]". Le corps est peut-être l'une des métaphores les plus claires de la fragilité et de la brièveté de l'être humain. Dans le cadre plus qu'approprié du musée de la Médecine de Toulouse, deux artistes, DANIEL CANOGAR et BERNARD LALLEMAND, explorent la notion de corps comme un espace symbolique.

MUSÉE DE LA MÉDECINE

Les installations de DANIEL CANOGAR font référence au discours scientifique où le corps fragmenté est en première place. Pour DANIEL CANOGAR, les avancées technologiques instaureront dans le futur une certaine configuration du corps humain, adaptée aux nouvelles exigences scientifiques. Pour sa part, BERNARD LALLEMAND imagine également une révolution dans la conception des corps. Ces nouveaux corps symbolisent pour BERNARD LALLEMAND une société dans laquelle prédominent le contrôle, la transparence et l'homogénéisation. Ses mannequins dérangeants seront installés dans le musée, intercalés entre les objets qui y sont exposés.

[1] La Bible, Psaumes XXXIX : 4.

[2] A ce propos, nous vous recommandons la lecture du livre d'Alain Touraine et Farhad Khosrokhavar, *La Recherche de soi*, Fayard, Paris, 2000.

[3] Touraine, Alain et Farhad Khosrokhavar, *La Recherche de soi, op.cit.*

[4] Martin Gaite, Carmen, *Ataduras*, Ediciones Destino, Barcelone, 1975.

[5] Habermas, Jürgen, *El futuro de la fuerza humana*, Paidós, Barcelone, 2002.

BODIES

Jürgen Habermas writes that "the more closely scientific knowledge touches on our bodies, the more it disturbs our understanding of ourselves[5]". The body is no doubt one of the clearest metaphors of the fragility and brevity of human life. In the highly appropriate setting of Toulouse's Museum of Medicine, two artists, DANIEL CANOGAR *and* BERNARD LALLEMAND*, explore the notion of the body as a symbolic space.*

MUSÉE DE LA MÉDECINE

DANIEL CANOGAR'S *installations refer to the scientific discourse in which the fragmented body occupies the central position. For* CANOGAR*, technological progress will in the future institute a certain configuration of the human body, adapted to scientific demands. For his part,* BERNARD LALLEMAND *also imagines a revolution in the conception of bodies. For* LALLEMAND*, these new bodies symbolise a society dominated by control, transparency and homogenisation. His disturbing mannequins will be installed in the museum, placed between the permanent exhibits.*

MARTA GILI
COMMISSAIRE DES EXPOSITIONS

[1] *The Holy Bible* (Authorised Version), Psalm XXXIX: 4.

[2] On this theme, see the book by Alain Touraine and Farhad Khosrokhavar, *La Recherche de soi*, Fayard, Paris, 2000.

[3] Touraine, Alain and Farhad Khosrokhavar, *La Recherche de soi*, op.cit.

[4] Martin Gaite, Carmen, *Ataduras*, Ediciones Destino, Barcelone, 1975.

[5] Jürgen Habermas, *The Future of Human Nature*, Polity Press.

ATTENTION : FRAGILE !

FRAGILE! HANDLE WITH CARE

Pourquoi cet avertissement : *"Attention, fragile !"*, porté sur des emballages, des enveloppes ou des caisses, souvent accompagné de l'image d'objets en verre, a-t-il hors de son usage propre une aura particulière ? Certainement à cause de sa force émotive. Elle communique bien plus qu'une information, plus et tout autre chose, par exemple, que l'inscription voisine *"haut / bas"* ou encore que cette autre, *"denrée périssable"*. Car la menace du renversement et même celle du dépérissement ne nous touchent pas autant que le risque couru par la chose fragile. Pas autant, ou du moins d'une manière toute différente.

Ce qui doit garder un haut et un bas, ce qui doit respecter un délai de conservation possèdent ces caractéristiques en quelque façon comme des accidents de leurs substances, même si ces accidents sont essentiels (pour parler l'ancienne langue scolastique). Mais la fragilité est intrinsèque à la substance fragile, elle est inscrite en elle et n'a rien d'accidentel. Ce qui est fragile l'est essentiellement, constitutivement et originairement. C'est toujours un sujet qui est fragile, ce n'est pas un attribut.

La solidité, la robustesse, la consistance et la résistance appartiennent à l'être ou à l'essence, c'est-à-dire à la matière considérée sous le signe de l'impénétrabilité. A cette enseigne, matière ou esprit, c'est tout un : c'est une identique concentration en soi, impénétrable, indissoluble, incassable. Dans sa plus grande intériorité, au plus inspiré de son souffle, l'esprit ne représente rien d'autre que l'absolue concentration en soi et la concrétion accomplie, caillou dur et diamant pur, point de l'infrangible.

La fragilité commence avec l'existence. Exister, c'est sortir du point. C'est excéder la concrétion cimentée en soi. C'est s'extraire et se présenter au-dehors, exposer la possibilité d'une séparation entre soi et dehors, entre même et autre, séparation par laquelle le même se confirme (ou peut-être s'affirme pour la première fois), mais ne le fait qu'en traçant l'esquisse d'une division, d'une dissociation de soi. Une faille très mince, encore invisible, s'est insinuée dans l'être, et c'est ainsi qu'il vient à exister. Un décollement virtuel, la fine ligne d'une décollation possible, et comme tout possible inscrite à même le réel.

A même le réel de l'être l'empêchant d'être à même soi. Pas *à même*, par conséquent, mais déjà à l'écart. Ou bien selon cet écart qui s'indique, précisément, dans ce syntagme *"à même"* : *même* se pose en soi, mais *à*, déjà, le fragilise.

Why dœs this warning: "Fragile! Handle With Care", *affixed to wrappers, envelopes, boxes and crates, and often accompanied by an icon depicting a glass object, have a specific* aura *beyond its actual use. It conveys much more than an item of information, and more and quite different information, for example, than the related labels reading* "This Way Up" *or* "Top / Bottom", *and their cousin,* "Perishable Goods". *Because the threat of something being upturned or even perishing dœs not affect us as much as the risk inherent in a fragile object. Well, it may not affect us as much, or it may, at the very least, affect us in a quite different way.*

Things that must stay the right way up, or comply with a use-by date, encompass these characteristics, in a way, like accidents of their substances, even if these accidents are essential (to borrow the old scholastic language). But fragility is intrinsic to the fragile substance, it is part and parcel of it, and there is nothing accidental about it. The fragile object is fragile in a quintessential, constituent and original or inherent way. It is always a subject that is fragile, it is not an attribute.

Solidity, sturdiness, consistency and resistance all belong to being and essence, otherwise put, to matter regarded as something imprenetrable. In this vein, be it mind or matter, it is all one: it is an identical concentration per se, impenetrable, indissoluble, unbreakable. In the mind's deepest innerness, in its most inspired afflatus, it represents nothing other than absolute concentration per se and achieved concretion, hard pebble and pure diamond, point of unbreakableness.

Fragility starts with existence. To exist is to get away from the point. It is to go beyond the concretion that is per se cemented. It is to extract yourself and present yourself outside and beyond; it is to display the possibility of a separation between yourself and outside, between sameness and otherness, a separation whereby sameness is confirmed (or is perhaps asserted for the first time), but only by outlining the sketch of a division, a self-dissociation. A very thin fault, still invisible, has worked its way into being, and this is how it comes to exist. A virtual detachment, the fine line of a possible decapitation, and, like all possibilities, encompassed on a level with the real.

On a level with the real of being, preventing it from being on a level *with itself. Consequently, not on a level, but already aloof. Or alternatively in accordance with this aloofness that is, it just so happens, pointed to in this syntagma* "on a level with": on a level *is posited per se, but* with *already renders it fragile.*

Cela n'est pas la vie. Cela n'est pas la naissance du vivant, pas plus que sa mort. La vie se déploie, elle se développe, elle est l'évolution et l'involution d'un *même* qui s'entretient lui-même, qui s'affecte lui-même et qui perpétue cet affect au-delà des individus et des espèces elles-mêmes. C'est la vie immortelle, la concrétion organique, le diamant de l'esprit constitué comme germe ou bourgeon, l'œuf d'une incubation infinie toujours reprise en soi : l'œuf dur ou fossile ne se distinguant pas de l'œuf nourricier, de l'œuf épanoui en nouveau-né.

Cependant l'œuf lui-même est fragile, et c'est à sa fragilité que le nouveau-né doit de pouvoir naître. Dans la minceur friable de la coquille ou d'une membrane déchirable se tient la possibilité de l'existence qui donne en un même moment la confirmation de la vie et son exposition déchirante à l'abandon, à la faiblesse au bord de la rupture.

La fragilité n'est pas une faiblesse par inconsistance. Elle n'est pas la propriété d'un matériau amolli ou fluide. Elle n'est pas une élasticité. La vie est malléable, l'existence ne l'est pas, et c'est pourquoi elle est fragile. Elle est privée de plasticité, et ne connaît que la tension.

"Exister" signifie : être tendu, et "être tendu" n'a son sens véritable que lorsque la tension touche au point de la rupture. Elle ne rompt pas encore, mais ce n'est pas parce qu'elle plie et se modèle sur la sinuosité des circonstances et de la durée. Elle ne plie ni ne rompt mais elle est au bord de la rupture, elle est au bord de défaillir. En vérité, elle défaille déjà, mais sans tomber encore en pièces détachées.

Ainsi, par exemple, le désir se gonfle et se plie, il remue la houle de sa vague, il monte et descend ses marées sur sa masse océane. L'amour en revanche ne connaît pas de houle, mais la tension de la flèche : vertigineusement rapide et raide figée, volant et fixant son vol, Achille immobile à grands pas. L'amour est fragile, comme le verre, comme la peau des hommes, de nombreux animaux et des plantes, comme la démocratie. Ce qui rend fragile, c'est la tension. Cette tension ne survient pas à l'être qui est tendu : elle le forme, elle lui donne son concept, sa raison et son mobile.

Le verre doit être constitué de telle sorte qu'une tension des molécules, en lui conférant la transparence, lui donne aussi cette dureté prête à casser, cette résonance à sa surface d'une texture interne qui tout entière le tend vers son dehors, qui tendanciellement l'épuise dans son dehors.

This is not life. This is not the birth of the living, any more than its death. Life unfolds and unfurls, it develops, it is the evolution and the involution of a sameness *which is self-maintaining, which is self-appointed, and which perpetuates this appointment over and above individuals and species themselves. It is immortal life, organic concretion, the diamond of the mind constituted as a sprout or bud, the ovum of an infinite incubation forever being taken back into itself: the hard or fossil ovum is not differentiated from the nurturing ovum, the egg is not differentiated from the egg that blossoms into the newborn.*

And yet the egg itself is fragile, and the newborn being owes the fact that it can be born precisely to this fragility. In the brittle thinness of the shell or of an easily sundered membrane, there exists the possibility of an existence which offers, in one and the same moment, the confirmation of life and its heart-rending exposure to abandonment, to weakness verging on rupture.

Fragility is not a weakness through inconsistency. It is not the property of a softened or fluid material. It is not an elasticity. Life is malleable, existence is not, and this is why it is fragile. It is devoid of plasticity, and knows only tension.

"To exist" means: being tense, and "being tense" only takes on its real meaning when tension reaches breaking point. It dœs not break yet, but this is not because it bends and moulds itself to the sinuousness of circumstances and duration. It neither bends nor breaks, but it is on the point of breaking, it is on the verge of failing. If the truth be told, it is already failing, but without yet falling to pieces like so many spare parts.

Thus, for example, desire swells and flexes, it stirs the swell of its wave, it ebbs and flows its tides on the oceanic mass. Love, on the other hand, dœs not know the swell, but the tension of the arrow: dizzily fast and frozen stiff, flying and setting its flight. Achilles motionless in great strides. Love is fragile, like glass, like human skin, and the skin of many animals and plants, like democracy. What creates fragility is tension. This tension dœs not overtake the being which is tense: it forms it, it gives it its concept, its reason and its motive.

Glass should be formed in such a way that a molecular tension lends it its transparency and also gives it that hardness, ready to shatter, that surface resonance of an inner texture which stretches it in its entirety outwards, which tendentially exhausts it in its exterior. Glass accommodates light, it lets it pass while arranging an inside and an outside, a here and an over there.

Le verre accueille la lumière, il lui donne passage tout en ménageant un dedans et un dehors, un ici et un là-bas. Fenêtre ou flacon, le verre opère une tension de la lumière sur des seuils grâce auxquels s'agencent des rapports. Pour cela, il réfracte ou il diffracte : chaque verre a son indice de réfraction. Mais ce qui est fractal, ici, ce qui est frangible, fragmentable et fragile, ce n'est pas la lumière elle-même, c'est la structure du verre, c'est sa tension : son extension, son existence.

Qui voit du verre – et non pas qui voit à travers du verre – sait qu'il doit faire attention. De même qui voit une peau. La nudité est la fragilité qui n'appartient pas à la vie (un insecte est-il nu ou vêtu? il n'est ni l'un ni l'autre) mais à l'existence. En sculptant les dieux comme des corps nus, les Grecs inauguraient d'un même geste une splendeur nouvelle, une divinité toute désirable plutôt que secrète et sacrée, un sacré à fleur de peau, mais aussi bien une fragilité inouïe de tous les dieux, un effritement de leur gloire et un tremblement dans leur présence. D'Apollon dénudé dans sa propre lumière à Dionysos déchiré par ses propres compagnes, puis à Dieu crucifié par lui-même, la conséquence est bonne et la fragilité a tendu un singulier destin. Elle s'est tendue comme notre existence se tend vers notre défaillance.

Qui voit du verre sait qu'il faut faire attention. L'attention et la fragilité renvoient l'une à l'autre : la tension de la seconde appelle la première pour veiller à ne pas la rompre. Mais l'attention elle-même est fragile. Elle se fatigue à veiller. Elle se relâche, ou bien il arrive que sa propre intensité provoque le geste malheureux. A force de scruter le ciel et de fouiller la terre, l'attention des hommes a brisé le cristal des sept sphères célestes ainsi que l'or ou l'onyx au fond des roches. Le regard s'est mué en curiosité, l'image en schéma, la pierre précieuse en prix coûtant et le tout en fragments. Le monde entier a révélé sa fragilité : comment il était depuis toujours au bord de son propre malaise et de sa défaillance.

Le monde et l'exister ne sont pas cassés, mais ils sont cassants. Le verre, la peau, l'amour et la démocratie, le sujet, le génotype et la couche d'ozone, la matière en quarks et en quantas, tout casse. L'éclat lumineux de la totalité se fendille en réseau comme un verre multiplexe. L'éclat vacille et brasille en éclats. Une fragmentation généralisée brouille et dissémine le sens. Ils étaient donc fragiles, ce monde à la belle allure, et sa nature vivante et pensante. Nous le savons, nous redevenons attentifs, nous avons besoin d'une autre attention.

Be it window or bottle, glass creates a tension of light on thresholds, whereby relations are forged. To this end, it refracts or diffracts: all glass has its refraction index. What is fractal, here, what is breakable, fragmentable and fragile, is not the light itself, it is the structure of the glass, it is its tension: its extension and its existence.

Those who see glass – and not those who see through glass – know that they should be careful. Just like those who see a skin. Nakedness is fragility that belongs not to life (is an insect naked or clothed? it is neither) but to existence. By sculpting the gods as nude bodies, the Greeks ushered in a new glory, in one fell swoop, a godhead that was altogether desirable rather than secret and sacred, a skindeep sacredness, but equally a quite new fragility for all the gods, a crumbling of their glory and a trembling in their presence. From Apollo stripped bare in his own light to Dionysos torn asunder by his own companions, then to God crucified by himself, the consequence is good and fragility has held out a singular destiny. It has extended itself the way our existence extends to our weakness.

Those who see glass know that they should be careful. Attentiveness and fragility refer to one another: the tension of the latter summons the former to be sure not to break it. But attentiveness itself is fragile. It tires of being watchful. It relaxes, or else it so happens that its own intensity gives rise to the unfortunate gesture. By dint of peering at the sky and rummaging in the earth, the attentiveness of people has shattered the crystal of the seven celestial spheres, as well as the gold and onyx in the depths of rocks. The eye's gaze has turned into curiosity, image into diagram, the precious stone into cost price and everything into smithereens. The whole world has revealed its fragility: the way it had always been on the verge of its own uneasiness and its weakness.

The world and existing are not broken, but they are brittle. Glass, skin, love, democracy, subject, genotype, ozone layer, matter in quarks and quantas, everything breaks. The luminous dazzle of it all cracks into a web like multiplex glass. The dazzle wavers and sputters in slivers. A generalized fragmentation blurs and scatters meaning. So they were fragile, this fine-looking world and its living, thinking nature. We know it, we become attentive once again, we need another sort of attentiveness.

JEAN-LUC NANCY
PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE, UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

IDENTITÉS MOUVANTES

SHIFTING IDENTITIES

Peu de choses aussi cassantes que l'identité. Il se peut que la conscience que nous avons de sa fragilité extrême justifie notre volonté de la défendre comme le bien le plus précieux, et de lui accorder ce traitement liturgique que nous réservons à ces instances ineffables que personne n'a jamais vues en réalité, mais dont nous dépendons. Mais en fait, ce territoire conceptuel de profils imprécis qu'est le champ des identités ne peut être autre chose qu'un centre vide, un espace-temps creux où se déroule l'interminable série de liaisons et de ruptures et où seul importe le "je" ou le "nous".

On parle ainsi constamment des identités collectives, mais ces dernières sont-elles autre chose que leur propre dramaturgie – fêtes, défilés, proclamations –, toute cette panoplie grâce à laquelle nous nous convainquons nous-mêmes et convainquons les autres qu'il existe quelque chose de consistant et de continu que nous *sommes*, dans un monde dans lequel en réalité tout s'hybride et se fragmente ? Effet optique destiné à convertir magiquement le réel – épars, inconsistant, brisé en morceaux – en imaginaire – éternel, solide, compact –, l'identité se réduit, examinée avec attention, à une entité fantomatique dont la représentation n'est possible que parce qu'elle n'est pas autre chose que sa propre représentation, réverbération d'une réalité qui n'existe pas, n'a jamais existé et n'existerait pas si ce n'était précisément par ses mises en scène périodiques. De là l'importance de toutes ces célébrations, au cours desquelles un groupe humain s'affirme comme tel, afin que son identité puisse se réaliser réellement à quelque occasion, en quelque lieu, même de façon momentanée, pour offrir à son désir et à sa nécessité la possibilité éphémère de s'incarner.

Que sont les identités – ethniques, nationales, sportives, esthétiques ou de tout autre type – sinon des produits *sui generis* qui permettent à un conglomérat humain, formé par des individus que la vie de tous les jours voit s'agiter ici et là sans aucune relation entre eux, de faire réalité la fantaisie selon laquelle ils ne forment qu'un seul corps et qu'une seule âme ? Il serait en fait possible d'affirmer que tous les êtres humains se préoccupent tellement de mettre périodiquement en scène leur singularité identitaire non parce qu'ils sont ce qu'ils sont, mais plutôt qu'ils le sont parce que ces *performances* qu'ils prennent soin d'organiser leur offrent l'occasion de l'être.

Few things are as frangible as identity. It may be that our awareness of its extreme fragility is what justifies our determination to defend it as our most precious possession, and to give it that liturgical treatment that we keep for those inexpressible entities that nobody has ever seen for real, and yet that we all depend on. But in fact this conceptual territory of imprecise figures that is the field of identities cannot be anything other than an empty centre, a hollow space-time where the interminable series of unions and splits is played out, and where all that matters is Me and We.

We are always talking about collective identities, but are these anything more than their own dramaturgy – the festivals, processions and proclamations, all those trappings with which we convince ourselves and convince others that there really is this consistent and continuous thing that is us, in a world where in reality everything is hybrid and fragments? Identity is an optical illusion designed to magically convert the scattered, shattered and inconsistent real into something eternal, solid and compact, in the imaginary domain. If we study it closely, it shrinks to a ghostly entity whose representation is possible only because it is no more than its own representation, a reverberation of a reality that dœs not exist, has never existed and will never exist, unless in these intermittent stagings. Hence the importance of all these celebrations in which a human group asserts itself as such, so that its identity can be enacted on some occasion, in some place, momentarily, giving its desire and need the chance to take physical form.

What are identities, whether ethnic, national, sporting, aesthetic or other, if not sui generis products that enable a human conglomerate formed by individuals who, in everyday life, go to and fro without there being any connection between them, to make real the fantasy whereby they all form one body and one soul? In fact, we could say that all human beings are so concerned to have these periodic stagings of their distinct identity not because they are what they are, but because they are who they are because these performances that they carefully organise give them the chance to be that.

It is to further this representation that memory becomes imposture, that available or invented materials from the imaginary are manipulated, so that the commedia of identity takes on that appearance of authenticity attained only by those lies that collective autosuggestion agrees to consider as truths.

C'est au service de cette seule représentation que nous voyons se mettre en marche une imposture de mémoire, une manipulation de matériaux

imaginaires – disponibles ou inventés – qui permet à la comédie identitaire de revêtir un aspect d'authenticité qu'obtiennent seulement les mensonges que l'autosuggestion collective s'accorde à considérer comme des vérités.

Et si cela se passe ainsi dans le cas des identités collectives, le mécanisme qui permet à cette autre réduction à l'unité qu'est l'individu de s'autoconvaincre qu'il existe un substrat indiscutable qui atteste la permanence de l'être et que l'on appelle d'habitude *sujet* est assez similaire. Comme dans le cas des identités communautaires, l'identité individuelle me permet de sauver le réseau de projections partiales et inégales dans lesquelles je me vois plongé sans cesse, et de le faire à travers le fantasme d'un "je" authentique et unique, qui reste immuable sous les simulacres et les trahisons.

Face à l'illusion d'une suprématie absolue de l'Un sur le multiple, face à la croyance selon laquelle il existe un univers de l'inaltérable peuplé d'identités stables, chargées de la vérité des choses, la pratique du réel, là où il n'y a que des fluctuations, des émergences et le travail inlassable du hasard. D'une certaine façon, nous savons que dans ce théâtre qu'est la vie sociale, il y a des personnages, mais pas des acteurs, et que ce jeu de transformations adaptatives auquel nous ne cessons jamais de jouer est régi par un critère qui n'est pas celui du vrai mais plutôt celui du vraisemblable. Là, dans cette lutte acharnée pour être acceptable la question de l'identité du sujet n'a pas de place. La *personnalité* ne se présente alors pas comme une qualité immanente qui garantit l'identité de l'individu, mais plutôt comme un attribut que lui confère un public qui se fait présent dans l'actualité de chaque situation et qui n'accepterait jamais de se voir déçu. La vérité de chacun se réduit alors non à une essence, mais à un travail corporel pur : celui de la mise en scène de soi-même.

De façon similaire à ce qui se passait pour les identités collectives, l'identité individuelle admet la conscience de sa fragilité par le biais paradoxal de sa propre sacralisation. C'est parce qu'elle est faible, qu'elle pourrait se casser à tout moment, que l'identité se protège en devenant sacrée. C'est en tant que chose

And if that is how it works in the case of collective identities, then the mechanism which enables that other reduction to a unity that is the individual to persuade himself that there exists an incontestable substratum attesting to the permanence of being, which we usually call the subject, is fairly similar. As in the case of community identities, individual identity allows me to save the network of partial and unequal projections in which I am constantly immersed, and to do so through the fantasy of an authentic and unique Me, which remains unchanged beyond the simulacra and betrayals.

Against the illusion of the absolute supremacy of the One over the multiple; against the belief that there is an unchangeable universe inhabited by stable identities, filled with the truth of phenomena, the real takes us there where only fluctuations, emergences and the unremitting work of chance. In a way, we know that in this theatre that is social life, there are characters but not actors, and that the criterion regulating this game of adaptive transformations that we are constantly playing is not truth but verisimilitude. There, in this dogged struggle to be acceptable, there is no room for the question of the subject's identity. Personality here is not presented as an immanent quality that guarantees the individual's identity, but more as an attribute conferred on it by a public that is present in the immediacy of each situation, and that would never brook disappointment. The truth of each person can then be reduced, not to an essence, but to pure corporeal work: that of the mise-en-scène of the self.

Rather as with what we saw for collective identities, individual identity confesses to being aware of its own fragility paradoxically, through its own sacralisation. It is because it is weak, liable to break at any moment, that identity protects itself by becoming sacred. It is as the sacred thing par excellence that we can consider any identity as a mystical identity with which our relation is surrounded by a whole series of hedgings and protocols.

Like any other divinity, identity is a delicate creature that spends its time calling on others to offer the recognition without which it could not exist. And it is because it dœs not exist that we must fear, adulate and respect it. It is because it dœs not exist that we must devote this cult to it, for what would it become without these opportunities that it has to name itself and be named, when someone states that they saw it assert itself in some place and at some moment,

sacrée par excellence que nous pouvons contempler toute identité comme une identité mystique avec laquelle la relation est entourée de toute une série de prudences et de protocoles. Comme n'importe quelle autre divinité, l'identité est un être délicat qui passe son temps à réclamer une reconnaissance d'autrui sans laquelle elle ne pourrait exister. Et c'est parce qu'elle n'existe pas qu'il faut la craindre, l'aduler et la respecter, c'est parce qu'elle n'existe pas qu'il faut lui rendre ce culte, car que deviendrait-elle sans les occasions qu'elle a de se nommer et de se faire nommer, où quelqu'un affirme l'avoir vue s'imposer en quelque lieu et à quelque moment, si elle n'était que ce qu'elle est : une hallucination, un prodige de l'imagination humaine ?

Perdus dans un marécage d'incertitudes et d'ironies, à deux doigts d'être engloutis par un monde du quotidien envahi par les sables mouvants, la fixité de l'*identité* nous rachète et nous sauve. Nous nous cachons donc le grand secret de sa non-existence, l'évidence qu'il n'y a aucun "nous" ni aucun "je" qui survive à une vérité sans forme, dans un espace sans limites où tout gesticule et change, surface glissante et inconstante sur laquelle nous sommes toujours sur le point de nous briser en mille morceaux... et nous nous brisons.

if it were not what it is, i.e., a hallucination, a prodigy of the human imagination?

Bogged down in uncertainty and irony, a hair's breadth from being engulfed by an everyday world sinking into quicksand, the fixity of identity is what redeems and saves us. We thus hide the great secret of its non-existence, the glaring fact that there is no Us, *no* Me *that might survive a formless truth, in a space without limits where everything gesticulates and changes, an inconstant, sliding surface on which we are always on the point of shattering into a thousand pieces. And we do shatter.*

MANUEL DELGADO
PROFESSEUR D'ANTHROPOLOGIE CULTURELLE
UNIVERSITÉ DE BARCELONE

INSIDE

KEREN AMIRAN

NÉE EN 1975 À TEL-AVIV, VIT À LONDRES

Depuis 1968 s'élève à Tel-Aviv un édifice qui n'a jamais été terminé. Il s'agit de l'Israel American Medical Centre, destiné à être un hôpital pour clients aisés. Dans ce court métrage documentaire (2001), l'artiste invite l'architecte qui conçut jadis cet hôpital à parcourir son œuvre inachevée et à pénétrer dans ce qui aurait dû être les immenses salles des urgences, les magnifiques chambres des patients et les cabinets de consultation. Avec un grand luxe de détails, l'architecte reconstruit par l'imagination une œuvre qu'il n'a jamais achevée. La dureté de l'opposition entre le désir et la réalité, entre les attentes et la frustration est évoquée dans ce travail.

MARTA GILI. Pourquoi avez-vous choisi ces petits fragments de réalité pour votre film documentaire ? Quelle est votre réflexion critique ?
KEREN AMIRAN. Je suis passée devant l'Israel American Medical Centre au moins une fois par semaine aussi loin que remontent mes souvenirs. Un beau jour, je suis devenue curieuse, et j'ai décidé de l'explorer. J'étais fascinée par sa condition : cet édifice n'avait jamais été utilisé, son objectif n'avait jamais été rempli, et pourtant il était déjà en ruine. J'y fais référence en ces termes : "pas encore et pourtant déjà plus". L'édifice n'a pas été terminé, mais il est déjà en ruine : on voit à la fois sa construction et sa destruction.
MG. Pourriez-vous parler des relations entre les personnages du film ?
KA. La dualité (construction-destruction) se ressent dans chaque pièce et transparaît dans les relations que les personnages du film ont avec l'édifice. Les expressions et les sentiments que l'architecte a pour le bâtiment m'ont particulièrement intriguée. Il confond les temps et parle de l'hôpital comme s'il avait existé. Ma décision de juxtaposer ses descriptions de chaque partie avec les images des ruines était cruciale pour la dynamique du travail. J'ai essayé de filmer des scènes et de monter les séquences de façon à confronter sa vision. Je ne veux pas revendiquer un état définitif de la réalité, mais montrer différentes consciences, faire écho à la complexité de nos expériences individuelles de la réalité.

BORN IN 1975 IN TEL AVIV, LIVES IN LONDON

A building has been going up in Tel Aviv since 1968, but it has never been finished. It is called the "Israel American Medical Centre", designed as a hospital for well-off patients. In this short documentary (2001), the artist invites the architect who formerly designed this hospital to re-visit his unfinished work and venture into what were to have been huge emergency wards, splendid private rooms for patients, and physicians' surgeries.
With a great wealth of detail, the architect uses his imagination to reconstruct a building that he never completed. The abrasive contrast between desire and reality, and between expectations and frustrations is present in this work.

MARTA GILI. *Why did you choose those little fragments of reality for your documentary film? What is your critical position?*
KEREN AMIRAN. *For as far back as I can remember I have been going past the Israel American Medical Center at least once a week. One day, I got curious and decided to explore it. I was fascinated by its condition. That building had never been used, its objective never fulfilled and yet it was already in ruins. I refer to it like this: "not yet but already no more". The building was not completed but is already in ruins: you can see both its construction and destruction.*
MG. *Tell me about the relations between the people in the film?*
KA. *The duality (construction-destruction) can be felt in each room and it appears in the relations that the characters in the film have with the building and with each other. The expressions and feelings that the architect has for the building I found especially intriguing. He mixes up times, speaks of the Hospital as if it had really existed. My decision to juxtapose his descriptions of each part with the images of the ruins was crucial for the dynamic of the work. I tried to film the scenes and to show the sequences so as to confront his vision. I don't mean to claim a definitive state of reality, but to show different types of consciousness, to echo the complexity of our individual experiences of reality.*

ISRAEL AMERICAN MEDICAL CENTRE (ISAMEC), 2001 PROJECTION VIDÉO, 18' COURTESY SPROVIERI GALLERY, LONDRES

MAJA BAJEVIC

NÉE EN 1967 A SARAJEVO, VIT A PARIS ET SARAJEVO

Women at Work est une série de performances que l'artiste a réalisée entre 1999 et 2001. Ces vidéos montrent des femmes en plein travail. Assises sur les passerelles des échafaudages et brodant des motifs traditionnels bosniaques sur la toile qui recouvre les structures, ou lavant du linge dans les bains publics de Turquie, ces femmes accomplissent des tâches minutieuses, rituelles et surtout communautaires. Pour l'artiste, les gestes de ces femmes, comme ceux qui consistent à coudre ou à laver, symbolisent la volonté de rassembler les efforts individuels dans un seul travail communautaire de reconstruction, de réparation et d'ablution dans une société dévastée par la guerre et la souffrance.

MARTA GILI. Parlez-moi des femmes de votre projet. Pourquoi des femmes ?

MAJA BAJEVIC. On m'a souvent posé cette question, la raison est beaucoup plus simple qu'on ne l'imagine. Il ne s'agit pas d'une raison féministe. Je choisis des femmes car je travaille sur l'intimité et sur l'intimité féminine partagée, et les façons dont les femmes s'expriment me sont beaucoup plus proches et compréhensibles, simplement parce que je suis femme aussi. Je lis dans cette intimité, et la forme qu'elle prend, les conséquences d'un monde guerrier, dans lequel les femmes restent souvent seules pour faire le deuil.

MG. Quel est le rôle réel et métaphorique des femmes dans votre travail ?

MB. Leur rôle et le mien, comme je travaille toujours avec elles, sont celui du "porteur du deuil commun", un deuil qui s'exprime le plus dans l'intimité. C'est une forme de Pietà contemporaine.

BORN IN 1967 IN SARAJEVO, LIVES IN PARIS AND SARAJEVO

Women at Work *is a series of performances which the artist put on between 1999 and 2001. These videos show women hard at work. Whether sitting on the plankways of scaffolding and embroidering traditional Bosnian patterns on the fabric covering them, or washing clothes in public baths in Turkey, these women are involved in painstaking, ritual and above all communal tasks.*
For the artist, the movements and gestures of these women – such as sewing and washing – symbolize the desire to bring individual labours together in a single collective work of reconstruction, mending and ablution, in a society torn asunder by war and suffering.

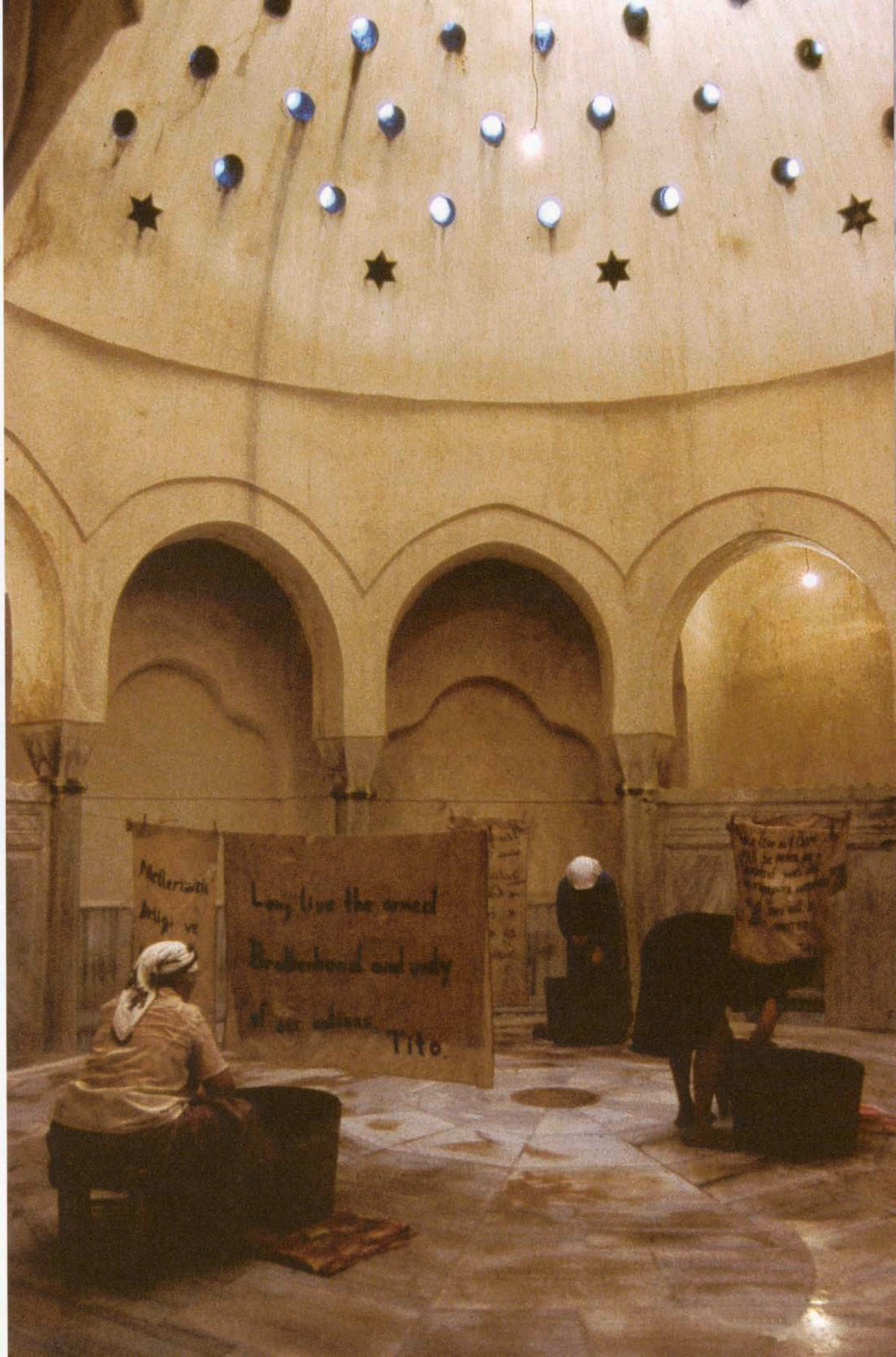
MARTA GILI. *Tell me about the women in your project. Why women, in fact?*

MAJA BAJEVIC. *People often ask me that question. The reason is much simpler than one might imagine. It's not a feminist reason. I choose women because I work on intimacy and on shared intimacy, and the ways women express themselves are much closer and more understandable to me simply because I'm a woman too. In this intimacy, and in the forms it takes, I can read the consequences of a warlike world in which women are often left alone to mourn.*

MG. *What is the real and metaphorical role of the presence of women in your work?*

MB. *Their role and mine, since I always work with them, is that of the "bearer of common grief", a grief that is expressed more in intimacy. It is a form of contemporary pietà.*

WOMEN AT WORK-WASHING UP, 2001 PERFORMANCE FILMÉE, 18' CEMBERLITAS HAMANI, 7TH ISTANBUL BIENNIAL © PHOTO EMMANUEL LICHA


Long live the armed
Tito

MATHIEU BERNARD-REYMOND

NÉ EN 1976 A GAP, FRANCE, VIT A MONTREUX, SUISSE

La manipulation de la photographie a souvent été liée à l'ironie, au jeu du double sens et à la nécessité d'altérer la représentation de la réalité. Mathieu Bernard-Reymond utilise l'image numérique précisément afin de raviver l'équivoque entre la représentation de la réalité et la recréation de la fiction. Dans la série que nous présentons ici, *Intervalles* (2000-2002), l'artiste utilise l'ordinateur pour effectuer une opération traditionnelle de montage. Chaque image rassemble différentes vues du même lieu avec le même cadrage – il s'agit en général de "non-lieux", d'espaces anodins, conçus ou dédiés aux loisirs pour la plupart. Il en résulte des images inquiétantes, pleines d'ambiguïtés et de secrets.

MARTA GILI. Dans vos images, tous les espaces qui sont en rapport avec l'homme semblent devenus "espaces publics", même le paysage naturel. Que recherchez-vous ?

MATHIEU BERNARD-REYMOND. Je crois que les lieux dont vous parlez sont rendus anonymes par le clonage de leurs occupants. Dans le même temps, la notion d'espace est mise au premier plan par ces individus qui deviennent comme interchangeables. Une des choses qui se dégagent de ce travail, c'est que les espaces touristiques ou de loisirs sont souvent investis de la même manière par tous leurs occupants : paradoxalement, ces lieux de distraction et de liberté sont donc aussi un peu des lieux de conformisme social.

MG. Qu'est-ce que la "chronophotographie subjective" ?

MB-R. Ici, contrairement au cinéma (24 images par seconde) ou à la chronophotographie d'Eadweard Muybridge ou d'Etienne-Jules Marey, les intervalles de temps qui séparent les différentes composantes de mes images sont totalement irréguliers. Le choix de l'opérateur intervient dans le temps qui sépare les différentes prises de vue, permettant la construction de l'image finale. Cette quantité de temps ne dépend pas d'une machine, mais du choix du photographe qui s'adapte à la temporalité de la situation.

BORN IN 1976 IN GAP, FRANCE, LIVES IN MONTREUX, SWITZERLAND

The manipulation of photographs has often been bound up with irony, the interplay of double meanings and the need to alter the depiction of reality. Mathieu Bernard-Reymond uses digital imagery precisely to usher back in the ambiguity that exists between the depiction of reality and the re-creation of make-believe. In the series we are showing here, Intervalles *(2000-2002), the artist uses the technique of simple editing. Each picture brings together different views of the same place – what is on the whole involved is non-places, bland, anodyne spaces, devised for leisure activities – with the same framing. The result is a set of disconcerting pictures, full of ambiguity and secrecy.*

MARTA GILI. *In your images, all the spaces, when linked with humans, seem to become public spaces. Even the natural landscape. What are you after here?*

MATHIEU BERNARD-REYMOND. *I think that the places you are talking about are made anonymous by the cloning of their occupants. At the same time the notion of space is brought to the fore by these individuals who seem to be interchangeable. One of the things that come out of this work is that the places of tourism and leisure are often occupied in the same way: paradoxically, these places of distraction and freedom are also places of social conformism.*

MG. *What is "subjective chronophotography"?*

MB-R. *Here, in contrast to cinema (24 images per second), or the chronophotography of Eadweard Muybridge or Etienne-Jules Marey, the time intervals separating the different components of my images are totally irregular. The choice of the camera operator also comes in with regard to the time separating the different shots allowing for the construction of the final image. This quantity of time does not depend on a machine, but on the operator, who adapts to the temporality of the situation.*

SANS TITRE (# 18) (SÉRIE INTERVALLES), 2002 PHOTOGRAPHIE NUMÉRIQUE, 50 X 60 CM COMMANDE DU CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, PARIS

ANTONELLA BUSSANICH

NÉE EN 1963 A VIAREGGIO, ITALIE, VIT A MONTOIRE-SUR-LE-LOIR, FRANCE

Les installations vidéo de cette artiste italienne explorent la façon dont le corps ressent le mouvement, l'espace et le temps. Dans le travail présenté ici, *Marche infinie (hozho naashado)* (2001), Antonella Bussanich reprend les derniers vers récités dans un rituel de guérison des Indiens navajos. La marche d'une femme dirigeant ses pas de façon naturelle et régulière vers l'infini appelle certainement à une rencontre avec ce qui reste de mythique et de magique dans notre existence contemporaine.

MARTA GILI. Dans plusieurs de vos vidéos, vous montrez des rituels, des gestes qui se répètent en suivant un rythme. Pouvez-vous évoquer cet aspect de votre travail ?

ANTONELLA BUSSANICH. Je ne suis pas attachée à un rituel plutôt qu'à un autre, je suis attirée par la signification profonde du mot "rituel" ou, mieux, du geste rituel dans son ensemble. Souvent les cérémonies sont assez complexes, durent longtemps et mettent en éveil tous nos sens à travers des chants, des danses, des peintures, des récitations, des objets sacrés. On cherche à atteindre un état en harmonie avec le cycle universel, le rythme atemporel. On cherche une voie possible pour accéder à l'espace-temps.

MG. Quel est votre rapport avec la musique ?

AB. La musique me parle, je ne connais pas son langage, mais je le comprends, à ma façon, à travers mon corps. Le son est l'énergie invisible qui déclenche une onde qui perturbe un grand espace. Immatérielle, elle se répand plus librement et traverse la matière, le corps. Je me laisse traverser par ses ondes et je me mets à l'écoute de ses interférences. Depuis longtemps, je m'interroge sur cette étrange relation entre le visible et l'invisible, le geste et la parole, grâce à des années de travail en commun avec Antony Héquet, poète et compositeur.

BORN IN 1963 IN VIAREGGIO, ITALY
LIVES IN MONTOIRE-SUR-LE-LOIR, FRANCE

This Italian artist's video installations explore how the body senses movement, space and time. In the work on view here, Marche infinie (hozho naashado), *2001, Bussanich borrows the final verses recited at a Navajo ritual healing ceremony.*
A woman's gait, aiming her steps in a natural, even way towards the infinite and reciting these verses in different languages, undoubtedly calls for a meeting with what remains of myth and magic in our contemporary existence.

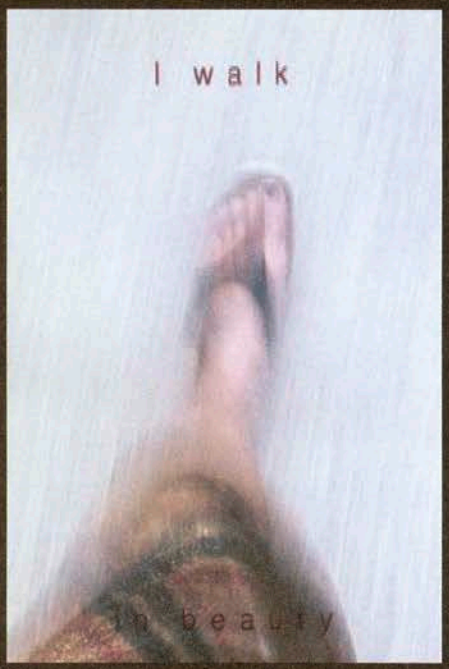
MARTA GILI. *In several of your videos you show rituals, gestures that are repeated to a certain rhythm. Could you talk about that a little?*

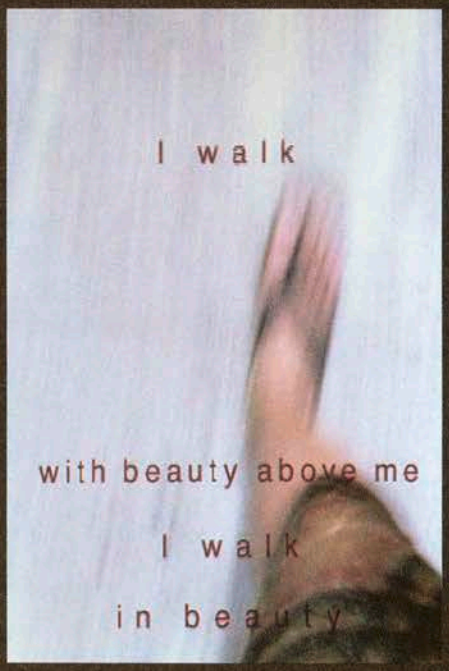
ANTONELLA BUSSANICH. *I'm not partial to one ritual more than another, I'm drawn by the profound meaning of the word ritual, or better still, by the ritual gesture in general. Ceremonies are often fairly complex, last a long time and awaken all of our senses through chant, dance, paintings, recitation and sacred objects. People are looking to attain a state of harmony with the universal cycle, the timeless rhythm. People are looking for a possible way to reach space-time.*

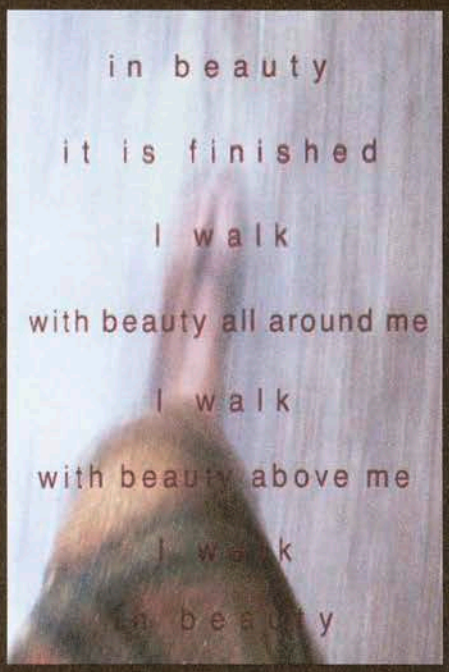
MG. *What is your relationship with music?*

AB. *Music moves me. I don't know its language, but I understand it in my way, through my body. Sound is invisible energy that sets off a wave that disturbs a large space. As something immaterial, music spreads more freely and passes through matter and the body. I let its waves pass through me and I listen to its interferences. For quite some time I've been exploring that strange relationship between the visible and the invisible, gesture and spoken language, thanks to years of working with the poet and composer Antony Héquet.*

MARCHE INFINIE (HOZHO NAASHADO), 2001 TABLEAU VIDÉO 3' MUSIQUE : ANTONY HÉQUET


I walk
in beauty


I walk
with beauty above me
I walk
in beauty


in beauty
it is finished
I walk
with beauty all around me
I walk
with beauty above me
I walk
in beauty

JEAN-MARC BUSTAMANTE

NÉ EN 1952 A TOULOUSE, VIT A PARIS

La biographie de Jean-Marc Bustamante est profondément liée à la ville de Toulouse, où il est né et a passé les vingt premières années de sa vie. Pour le printemps de septembre, l'artiste entreprend un retour à la fois métaphorique et réel vers cette ville. Avec un mélange de curiosité et de nostalgie, l'artiste parcourt les rues de sa ville natale, se confrontant à une double expérience émotionnelle et physique de redécouverte du monde. Alors qu'il vient d'être choisi comme artiste représentant la France à la Biennale de Venise en 2003, cette commande spécifique pour le festival constituera certainement le début d'une période d'intense activité créatrice et professionnelle pour cet artiste.

MARTA GILI. Dans votre travail, ce que l'on voit est presque aussi important que ce que l'on ne voit pas. Est-ce que vous voulez montrer ou bien cacher le monde visible ?

JEAN-MARC BUSTAMANTE. Ni l'un ni l'autre. Il n'y a pas vraiment de sujet dans mon travail. La photographie est un modèle et voudrait nous faire croire à ce que l'on voit. Le rôle de l'artiste est d'exacerber ce semblant du réel. Ce qui m'importe, c'est un certain degré de reconnaissance du spectateur dans ce qu'il voit.

MG. On perçoit dans vos photographies une distance émotionnelle par rapport au sujet, qui fait partie de votre approche conceptuelle de la photo. Vous faites d'ailleurs des photographies dans des endroits éloignés de votre environnement habituel. Est-ce que vous croyez que le fait de travailler dans votre ville natale va introduire dans ce travail spécifique des éléments émotionnels et/ou visuels différents ?

J-MB. J'ai choisi en revenant à Toulouse de faire coïncider le lieu et un visage. Un visage comme un paysage ou plutôt la rencontre d'une architecture et d'un visage. Comme un point d'équilibre entre les deux.

BORN IN 1952 IN TOULOUSE, LIVES IN PARIS

Jean-Marc Bustamante's biography is closely linked with the city of Toulouse, where he was born, and spent the first twenty years of his life. For the printemps de septembre, the artist embarks on a homecoming to this city that is at once metaphorical and real, with the intention of conducting an "in-depth quest involving neither morality nor spectacle". After being chosen to represent France at the Venice Biennale in 2003, this specific commission made by the city of Toulouse will surely mark the start of a period of busy creative and professional activity for this artist, on a national and international scale.

MARTA GILI. *In your work, what one sees is almost as important as what one doesn't see. Do you want to show or conceal the visible world?*

JEAN-MARC BUSTAMANTE. *Neither. There really isn't any subject in my work. Photography is a model and it would like us to believe in what we see. The artist's role is to exacerbate that semblance of reality. What is important to me is a certain degree of recognition on the part of the viewer in what he sees.*

MG. *An emotional distance vis-à-vis the subject can be discerned in your images, which is part of your conceptual approach to photography. You take your pictures, moreover, in places that are somewhat distant from your usual environment. Do you think that working in the city of your birth is going to introduce different emotional and/or visual elements into this work?*

J-MB. *Coming back to Toulouse I chose to make the site coincide with a face. A face like a landscape, or rather the encounter of an architecture and a face. Like a point of equilibrium between the two.*

T.C.B.1.02, 2002 PHOTOGRAPHIE COULEUR 227 X 180 CM COMMANDE DU CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, PARIS

DANIEL CANOGAR

NÉ EN 1964 A MADRID, VIT A MADRID

Fasciné par l'univers de la technologie et de la science, et par la façon dont ces dernières déterminent non seulement nos lignes de conduite, mais également notre corps, Daniel Canogar présente ses installations dans un espace adjacent au musée de la Médecine. Son travail construit des espaces d'interaction avec le spectateur, s'appropriant des images scientifiques "afin de leur donner une identification symbolique". Au travers de la photographie ou de sa projection par le biais de systèmes complexes de fibres optiques suspendues au plafond ou sur les murs, Daniel Canogar crée des scènes absolument magiques et saisissantes.

MARTA GILI. Dans certains de vos premiers travaux, comme *Sensorium*, le corps apparaît presque toujours démembré, ses sens désintégrés, isolés. Sous quelle forme voyez-vous la reconstitution de ce corps ?

DANIEL CANOGAR. En représentant un corps démembré, j'avais la sensation d'exposer des cicatrices psychiques fondamentales liées à la façon dont nous appréhendons nos identités fragmentées. La technologie provoque une telle fragmentation, mais offre également les moyens d'une reconstruction ultérieure. Quelque chose de fondamental sur l'être humain change dans ce processus. C'est ce que j'essayais de découvrir dans mon travail.

MG. Le spectateur qui se plonge dans quelques-unes de vos dernières installations, comme *Intimate Mappings*, reconnaît des codes ou des stéréotypes provenant de deux champs différents : l'art et la science. Comment s'influencent-ils mutuellement ?

DG. Les collaborations entre l'art et la science sont devenues pour les artistes un moyen possible d'entrer dans l'arène scientifique. Je pense que de telles collaborations sont très importantes : les artistes apportent une complexité, une subtilité et même une certaine ironie à la méthode scientifique, des éléments dont a grand besoin un domaine qui tend à enfermer le phénomène étudié dans l'environnement clos et sûr du laboratoire. L'art peut contaminer et briser cette isolation excessive, et la rapprocher ainsi de la dimension humaine.

Avec la collaboration de l'Institut Cervantes, Toulouse

BORN IN 1964 IN MADRID, LIVES IN MADRID

Daniel Canogar is fascinated by the world of science and technology, and by the way both science and technology determine not only our patterns of behaviour, but also define our bodies. He presents his installations in the lobby the Museum of Medicine. His work constructs areas of interaction with the viewer, appropriating scientific images "so as to give them a symbolic identification".
By way of photography, and photographs projected by means of complex fibre optic systems affixed to the ceiling and walls, Canogar creates absolutely magical and striking scenes.

MARTA GILI. *In some of your earliest pieces, such as* Sensorium, *the bodies are nearly dismembered, their senses disintegrated, isolated. In what form did you envisage the reintegration of this body?*

DANIEL CANOGAR. *By representing a dismembered body I had the feeling I was exposing the deep psychic scars due to the way we apprehend our fragmented identities. Technology causes this kind of fragmentation but also provides the means for a subsequent reconstruction. In this process something fundamental in the human being changed. That is what I was trying to find out about in my work.*

MG. *Visitors who enter into some of your latest installations, such as* Intimate Mappings, *will recognise codes and stereotypes from two distinct fields, art and science. How do these influence each other?*

DG. *For artists, art-science collaborations have become a way of entering the scientific arena. I think that such collaborations are highly important. Artists bring a degree of complexity, subtlety and even irony to scientific method, and those elements are sorely needed in a field that tends to enclose the phenomena it studies in a closed and safe laboratory environment. Art can contaminate and shatter that excessive isolation, and also bring it closer to the human dimension.*

INTIMATE MAPPINGS, 2001 FIBRES OPTIQUES / PROJECTEURS / 24 DIAPOSITIVES / INSTALLATION
L'ŒUVRE PHYLOGENESIS, 2002, PRÉSENTÉE DANS LE CADRE DU FESTIVAL, EST UNE COMMANDE DU CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, PARIS

NAIA DEL CASTILLO

NÉE EN 1975 À BILBAO, VIT À BARCELONE

Les images de Naia del Castillo présentent des "personnages saisis par le quotidien". Une chaise attachée à la jupe d'une femme, la veste d'un homme d'affaires accrochée à la tête d'une autre femme d'affaires, un lit-chemise de nuit qui engloutit une femme endormie. Il s'agit ici d'une réflexion autour de notre soumission aux objets et aux personnes qui nous entourent – qui possède qui ? Dans ses portraits, Naia del Castillo se penche également sur les relations humaines et sur les liens affectifs qui se mêlent et s'emmêlent comme les cheveux dans la figure, cachant certaines identités et en construisant de nouvelles.

MARTA GILI. Votre travail semble à mi-chemin entre la photographie, la sculpture et la performance. Quelle est la relation des trois dans votre travail ?

NAIA DEL CASTILLO. Ces trois médias se combinent selon mes nécessités au moment de créer une œuvre. Je ne me demande pas consciemment lequel je vais utiliser. C'est un processus instinctif. Tout part d'un noyau intériorisé qui est moi et ma relation avec ce qui m'entoure. En premier lieu, la performance naît de mon intérêt pour la relation entre l'espace et le sujet. La sculpture est le médium qui me permet de la rendre physique et la photographie le médium expressif pour fixer et renforcer cette idée.

MG. Quand vous photographiez des objets qui "se surpassent dans l'accomplissement de leur fonction", vous semblez mettre en évidence certaines caractéristiques propres à la condition humaine. Est-ce une préoccupation constante dans votre œuvre ?

NDC. Maintenant oui. Je ne vois aucune différence entre les objets et les personnes. Les objets nous entourent et nous organisons notre vie pour les obtenir et les posséder. Un objet peut renvoyer à n'importe quels circonstance, intérêt ou préoccupation de l'être humain. C'est ce que j'essaie réellement de refléter dans mon travail.

Avec la collaboration de l'Institut Cervantes, Toulouse

BORN IN 1975 IN BILBAO, LIVES IN BARCELONA

Naia del Castillo's images show "people in the grip of the humdrum". A chair attached to a woman's skirt, a businessman's jacket hung on the head of a businesswoman, a bed-nightshirt that engulfs a sleeping woman. What is involved here is a line of thinking to do with our subordination to the things and people all around us. Who owns who? In Naia del Castillo's portraits, she also focuses on human relations and the emotional bonds which mix and mingle like hair on the face, hiding certain identities and constructing new ones.

MARTA GILI. *Your work seems to be midway between photography, sculpture and performance. How do the three interrelate in your work?*

NAIA DEL CASTILLO. *Those three media combine according to my needs when I'm creating a piece. I don't consciously ask myself which one I'm going to use. It's an instinctive process. Everything springs from an inner core that is me and my connection with what is around me. The performance takes shape first of all because of my interest in the relationship between the space and the subject. Sculpture is the medium that allows me to render that relationship physical and photography the expressive medium for capturing and reinforcing that idea.*

MG. *When you photograph objects that "surpass themselves in carrying out their function", you seem to show up certain characteristics that are peculiar to the human condition. Is that a constant concern in your work?*

NDC. *Nowadays, yes. I see no difference between objects and people. Objects surround us and we organise our lives to obtain and own them. An object can refer to any and every circumstance, interest, or preoccupation of human beings. That is what I truly attempt to reflect in my work.*

SANS TITRE (HORAS DE OFICINAS / HEURES DE BUREAU), 2000 PHOTOGRAPHIE COULEUR 100 X 100 CM COURTESY GALERÍA MARÍA MARTÍN, MADRID

KAO, CHUNG-LI

NÉ EN 1958 A TAIPEI, VIT A TAIPEI

Le travail de cet artiste part de l'analyse des processus de standardisation des images qu'opèrent les médias occidentaux. Kao, Chung-Li s'approprie ces images (photos de journaux, peintures célèbres, films commerciaux, journal télévisé) et les reproduit en les dessinant. Avec un système de projection de 8 millimètres, l'artiste projette ces images "dessinées", leur ajoute un son et bouleverse ainsi leur contexte historique, culturel et politique. Le geste de Kao, Chung-Li est extrêmement révélateur de l'attitude des médias envers les cultures qui lui sont étrangères.

MARTA GILI. Qu'est-ce que l'"anti-mei-ology" dont vous parlez dans votre travail ?

KAO, CHUNG-LI. Le titre chinois a trois caractères : *fan*, *mei* et *xue*. Le premier, *fan*, librement traduit par "anti", s'utilise selon différentes combinaisons en chinois et signifie notamment "opposant", "reflétant", "répondant". Le deuxième, *mei*, est une translittération en anglais et signifie "beauté", "esthétique", "impérialisme américain", "Amérique"... Le troisième, *xue*, traduit par "ology", se trouve dans "domaine d'étude", "apprendre", "étudiant"... Cette traduction anglaise est certes imprécise, mais l'imprécision est précisément ce dont il s'agit.

MG. Pourquoi utilisez-vous l'animation, les dessins et les projecteurs ?

KC-L. Dans le Nouvel Ordre, les nouvelles technologies semblent synonymes de progrès, de démocratie, d'efficacité, et même de bonheur. Ceci est peut-être vrai pour certaines classes sociales. Mais une question demeure : le grand public a-t-il un libre accès à la communication et à l'interprétation des messages visuels ? Peut-on prévoir un moyen d'améliorer la situation actuelle, dans laquelle l'œil et la main sont si distants qu'ils ne communiquent ni ne travaillent ensemble ? Que se passera-t-il si le Nouvel Ordre de la technologie est réservé aux élites de la société ? Ceux d'entre nous qui sont membres des classes "myopes" du tiers-monde visuel doivent employer l'économie politique pour faire face à la situation. Une re-connaissance des dessins, animations et des images animées photochimiques et mécaniques à la main est, j'en suis sûr, le moyen d'acquérir une marge de manœuvre dans ce domaine, et une véritable liberté.

BORN IN 1958 IN TAIPEI, LIVES IN TAIPEI

This artist's work starts from an analysis of image standardization processes carried out by the western media. Kao, Chung-Li appropriates these visual stereotypes, these photographic images that are already present in our collective imagination (newspapers photographies, famous paintings, advertising images, TV news) and reproduces them by drawing them. With a 8mm projection system, the artist projects these "drawn" images, adds sound to them, and thus capsizes their historical, cultural and political context. Kao, Chung-Li's gesture is extremely revealing of the media attitudes towards foreign cultures.

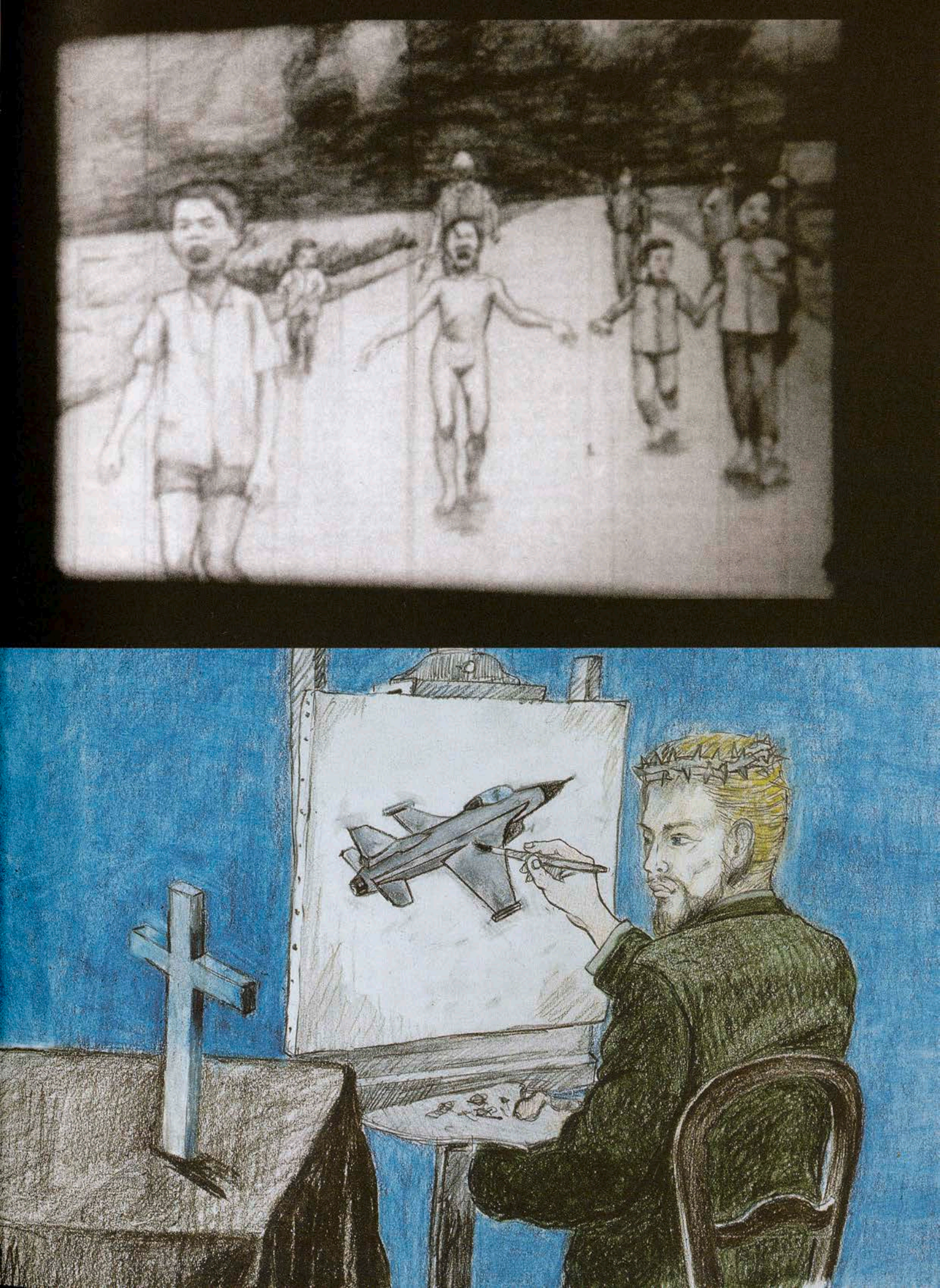
MARTA GILI *What is this "anti-mei-ology" that you talk about in your work?*

KAO, CHUNG-LI. *The Chinese title for this work comes in three characters:* fan, mei, *and* xue. *The first one,* fan, *loosely translated as "anti", can be used in different combinations in Chinese to denote "opposing", "reflecting", "responding", among others. The second,* mei, *which remains a transliteration in the English title, can mean "beauty", "aesthetics", "American imperialism", "America"... The third,* xue, *translated as "ology", can be "field of study", "learning", "student", and so on. This English translation is admittedly vague, but vagueness is precisely the point.*

MG. *Why do you use animation, drawings and projectors?*

KC-L. *In the New Order, new technology seems to translate into progress, democracy, efficiency, or even happiness. This may be true for some social classes. Yet one must ask: does the general public have unimpeded access to releasing and interpreting visual messages? Is there a foreseeable way to improve upon the current situation, in which the eye and the hand are so far apart that they no longer communicate or work together? What will it be like if the New Order of technology proves to be the preserve of elite groups of society? Those of us who are members of the myopic classes of the Third Visual World must employ political economy to deal with the situation. A re-acquaintance with hand-drawn pictures, animation, and photochemical-mechanical live images, I am convinced, is the way to acquiring some room for manoeuvre in that arena, and to true freedom.*

STORY OF IMAGES AND TIME (ANTI.MEI.OLOGY 002), 1999 ANIMATIONS DESSINÉES A LA MAIN, PROJETÉES EN 8 MM, SONORE



SIMONE DECKER

NÉE EN 1968 A ESCH-SUR-ALZETTE, LUXEMBOURG, VIT A FRANCFORT

L'une des préoccupations récurrentes dans toute l'œuvre de cette artiste est liée à l'échelle des choses qui nous entourent. Le monde du visible se compose de dimensions, de formes et de consistances qui configurent une apparence. Simone Decker s'attache avec acharnement à perturber cette apparence, à la transfigurer et à démontrer ainsi son caractère fortuit et banal.

MARTA GILI. Derrière ce geste de bouleversement de notre rapport avec la réalité des apparences, il y a bien sûr un geste pertinent autour du rapport entre la photographie et la représentation, pouvez-vous en parler ?

SIMONE DECKER. Tous mes travaux photographiques analysent et interrogent le statut de l'image mais ils contiennent aussi une réflexion sur l'espace existant.

MG. Cherchez-vous, avec vos interventions dans l'espace, un effet sur notre perception du contexte ?

SD. Les photographies de la série *So weiss, weisser geht's nicht (Blanc, on ne peut plus blanc)*, par exemple, sont des prises de vue pendant la nuit de maisons et de tours que j'ai sur-éclairées. Ces maisons et endroits illuminés de Borken apparaissent sur les photographies plutôt comme des caissons lumineux géants. J'ai en quelque sorte essayé de faire rayonner cette petite ville allemande pour un très court moment, de la montrer sous une autre lumière. Il en résulte un parallèle avec la manie d'éclairer des sites touristiques afin de les présenter plus distinctement. Chez moi, cette accentuation vire à la surexposition, à tel point que les éléments éclairés sont à peine reconnaissables. Ils semblent être effacés. Ce qui reste, ce sont des formes et des silhouettes, des taches blanches en plein milieu des images. La reconnaissance des lieux n'est possible que par les alentours, qui sont éclaircis par les reflets de lumière. Je cherche donc à décaler la réalité, à transformer les rapports à l'espace réel. Mes travaux sont souvent des réactions à des situations données. Je les réalise sur le lieu, mais surtout avec le lieu. Dans ce cas, ce sont des images dans lesquelles le spectateur doit décider comment il désire les lire : en tant que documentation d'une sculpture ou bien en tant que travail photographique.

BORN IN 1968 IN ESCH-SUR-ALZETTE, LUXEMBOURG, LIVES IN FRANKFURT

One of the recurring concerns in this artist's work is linked to the scale of what surrounds us. The world of the visible consists of dimensions, forms and textures that configure each appearance. Simone Decker doggedly sets out to disrupt these appearances and thus reveal their banality and fortuitousness.

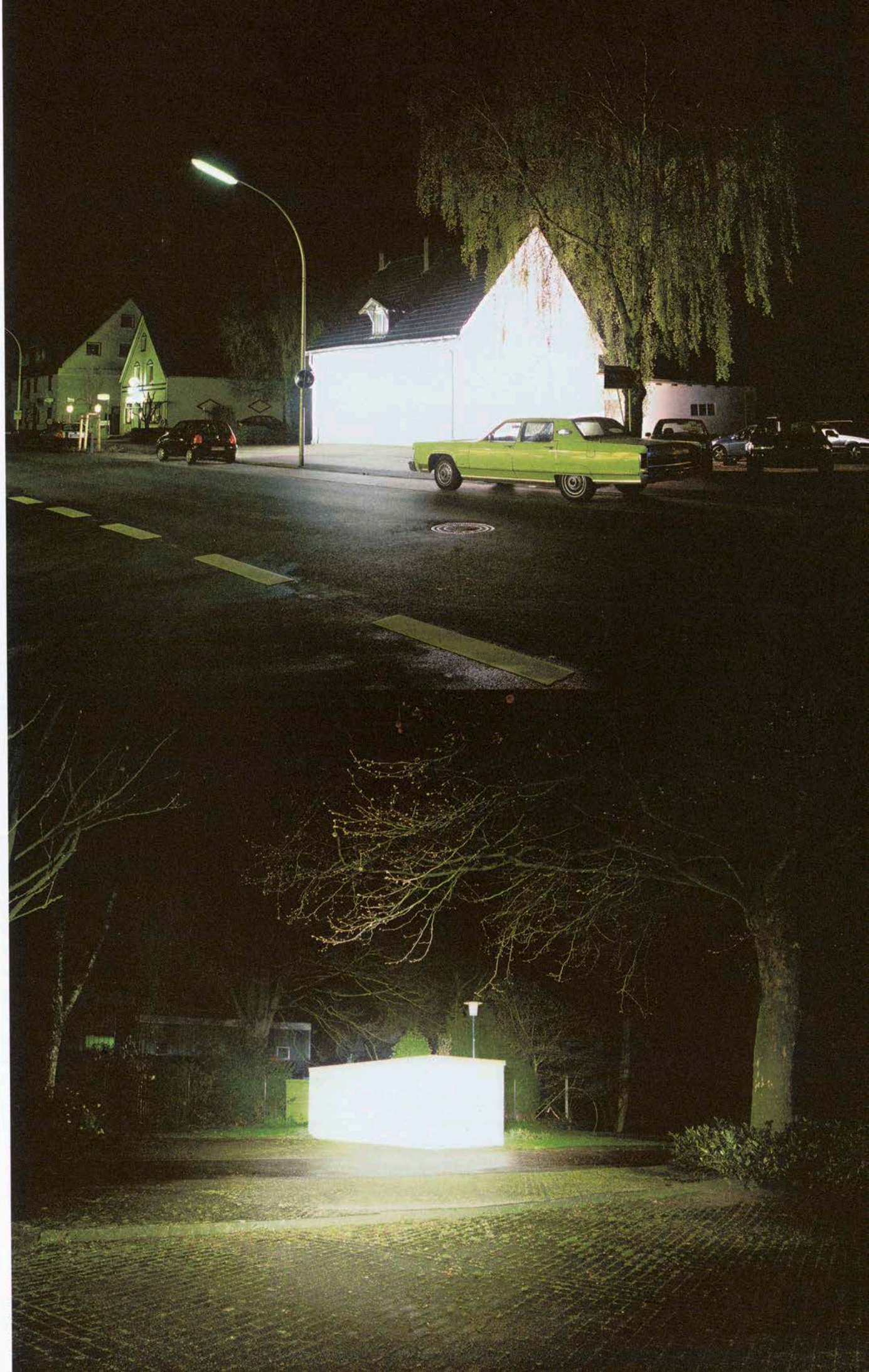
MARTA GILI. *Behind this act of overturning our relation to the reality of appearances, there is of course a pertinent gesture concerning the relation between photography and representation. Can you say something about that?*

SIMONE DECKER. *All my photo works analyse and question the status of the image, but I consider them as above all a meditation on existing space.*

MG. *Are your interventions in space designed to alter our sense of the context?*

SD. *The photographs in the series So* weiss, weisser geht's nicht (As white as can be), *were taken at night. I applied extremely powerful lighting to the houses and towers. In the photos, these illuminated houses and spots in Borken look rather like giant light boxes. In a sense, I tried to make this little German town "radiant" for a short moment, to show it in a different light. The result parallels the obsession with the lighting of tourist sites in order to make them more distinct. For me, this highlighting verges on over-exposure, to such an extent that the lighted elements are barely recognisable. They seem to have been effaced. What remains are forms and silhouettes, white spots in the middle of the images. The places are recognisable only because of what is around them, which is lit up by the reflections. So, I try to displace reality, to transform relations to real space. My work is often a reaction to given situations. I make the pieces in the place in question, and above all, with the place. These are images in which the viewer must decide how he / she wants to read them: as documentation of a sculpture or as photographic work.*

SO WEISS, WEISSER GEHT'S NICHT (BLANC, ON NE PEUT PLUS BLANC), 2001 LAMBDA PRINT / DIASEC SUR DIBOND 60 X 80 CM
COURTESY AEROPLASTICS CONTEMPORARY, BRUXELLES



LUC DELAHAYE

NÉ EN 1962 A TOURS, VIT A PARIS

Depuis 1985, Luc Delahaye se consacre à documenter les conflits armés (Afghanistan, Bosnie, Tchétchénie, Palestine). En 2001, Luc Delahaye a reçu une commande de l'université de Toulouse qui consistait à photographier la vie quotidienne de ses étudiants. Installé dans cette ville pendant quelques semaines, il a non seulement réalisé sa commande mais il s'est trouvé attiré par la singularité du quartier du Mirail. Son travail a pris une nouvelle dimension. Sans aucun sentimentalisme et avec une certaine froideur chirurgicale, ces images, *Univers* (2001), se transforment en un symbole mettant en relief la façon dont "les rêves d'urbaniste" peuvent côtoyer le précaire et le vulnérable.

MARTA GILI. Comment imaginez-vous l'avenir des photographes qui, comme vous, sont inéluctablement engagés dans la réalité ?

LUC DELAHAYE. Le réel s'appauvrit de ne pas être énoncé. Donc, continuer.

MG. Je voudrais vous proposer un exemple : pour moi la ville de Toulouse, après le 11 septembre et après le 21 septembre (explosion AZF), est devenue une sorte de métaphore de la surexposition de notre société du "bien-être" à la réalité. Nous n'étions pas proches de la réalité du tout, même s'il y avait des images de la brutalité humaine partout, même si nous savions parfaitement que plus de la moitié de l'humanité habite dans la misère et dans des zones de conflit armé. Quelle est la réalité appauvrie, à votre avis ? Comment peut-on énoncer une réalité déjà riche en images ?

LD. Nous vivons dans un monde où il y a plus d'images que d'hommes : faire une image augmente – d'une chose – le réel et l'encombre à son tour. Pourtant, photographier quelque chose, avec clarté, aide cette chose à exister. Ce qui n'est pas regardé cesse d'exister. Mais l'image n'est utile qu'à ceux qui croient en son utilité.

BORN IN 1962 IN TOURS, LIVES IN PARIS

In 1985, Delahaye devoted his work to documenting armed conflict and war (Afghanistan, Bosnia, Chechnya, Palestine). In 2001, Luc Delahaye received a commission from Toulouse University to photograph the day-to-day life of its students. Delahaye duly moved to this city for a few weeks and not only produced the commissioned work but also found himself thoroughly intrigued by the "Mirail" neighbourhood. As a result, his work assumed a quite new dimension. Devoid of any kind of sentimentality and with a certain surgical chill about them, these images – Univers *(2001) – are transformed into a symbol of the way "city-planning dreams" can brush against precariousness and vulnerability.*

MARTA GILI. *How do you see the future for photographers who, like yourself, are wholeheartedly committed to dealing with reality?*

LUC DELAHAYE. *If the real is not articulated, it becomes impoverished. So, we must go on.*

MG. *I would like to put an example to you: for me, after September 11 and after September 21 (the explosion at the AZF chemical plant), Toulouse became a kind of metaphor for the over-exposure to reality of our "society of well-being". We weren't at all close to reality, even if there were images of human brutality all over the place, even if we knew perfectly well that more than half of humankind lives in poverty and conflict. What, for you, is impoverished reality? How can one articulate a reality that is already rich in images?*

LD. *We live in a world where there are more images than human beings. To make an image is to increase the real by one more thing and thus to weigh it down. However, photographing something with clarity helps that thing to exist. What is not looked at ceases to exist. But the image is useful only to those who believe in its usefulness.*

UNIVERS, 2001 TIRAGE COULEUR NUMÉRIQUE SUR ALUMINIUM 67 X 100 CM COMMANDE DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE-MIRAIL EN COPRODUCTION AVEC LE CENTRE DE PHOTOGRAPHIE DE LECTOURE ET TRAPHOT.COM, MONTROUGE

CHARLES FRÉGER

NÉ EN 1975 À BOURGES, VIT À ROUEN

Depuis quatre ans, Charles Fréger photographie avec beaucoup de sensibilité et de rigueur des groupes de jeunes et d'adolescents. Depuis les *Majorettes* du Nord-Pas-de-Calais jusqu'aux enfants d'une école catholique anglaise de Norwich, en passant par la série de portraits de jeunes nageurs de water-polo, les séries de Charles Fréger semblent appartenir à un projet beaucoup plus large dont les caractéristiques soulignent la cohérence du projet : la réitération, l'uniformité et le contrôle. Pour le festival, l'artiste présente *Légionnaires* (2000-2001), portraits photographiques et uniformes de jeunes engagés volontaires et de pionniers de la Légion étrangère.

MARTA GILI. Dans votre travail, quel rôle accordez-vous à l'uniforme dans l'acte complexe d'identification des jeunes et des adolescents à un groupe social déterminé et à sa représentation ?

CHARLES FRÉGER. L'uniforme représente la structure, le milieu auquel le jeune appartient, implicitement, les règles, les codes, les signes liés à une identité collective. Le pionnier porte nombre de symboles, médailles de guerre, barbe mythique, tablier, képi blanc... vitrines de la Légion. Au gré des portraits, l'uniforme passe au deuxième plan, au-delà de l'archétype, on découvre un portrait singulier de chaque individu. En face, le jeune engagé volontaire est présenté torse nu, mais n'en porte pas moins l'uniforme : comme la coupe de cheveux militaire, par exemple... Mais le corps aussi semble se plier au milieu. Les jeunes sont généralement forts, et pour beaucoup déjà tatoués. Restent alors les signes de la vie quotidienne, des entraînements intenses : la vie de chacun est bien palpable ici.

Là, on sort de l'uniforme, et dans cette démarche systématique, tous les signes, tous les détails personnels deviennent particulièrement visibles.

MG. Comment avez-vous conçu votre travail sur les légionnaires ?

CF. En 2000, j'ai visité l'ensemble des régiments de métropole et de Corse pour y réaliser des portraits de légionnaires. J'ai finalement choisi de réaliser deux séries très systématiques. Ici, j'ai mis en vis-à-vis les deux statuts fondamentaux de la carrière de ces soldats : du nouvel engagé volontaire qui apprend durement les codes et les usages de l'identité de la Légion à l'ancien qui les porte et les représente, de l'anonyme au pionnier. Il est bien question de l'identité de chacun en regard de l'identité forte d'une structure particulière.

BORN IN 1975 IN FRANCE, LIVES IN ROUEN

For the past four years Charles Fréger has been photographing groups of young people and teenagers with a great deal of sensibility and rigour. From the Majorettes *of the Nord-Pas de Calais region to the pupils at a catholic school in Norwich, England, by way of the young waterpolo players, Fréger's series seem to be part of a much broader project, with features which underscore the coherence of the project: reiteration, uniformity and control. For the festival, the artist presents one of his most impressive series,* Légionnaires *(2001-2002), portraits of young legionnaires and sappers.*

MARTA GILI. *In your work, what importance do you give to the uniform in the complex act of young people and adolescents' identifying with a specific social group and its representation?*

CHARLES FRÉGER. *The uniform represents the structure, the milieu that a young person implicitly belongs to, the rules, codes and signs linked to a collective identity. The Pioneer wears many symbols, war medals, mythic beard, overall, white képi – windows that open onto the myths of the Foreign Legion. As the portraits progress, the uniform becomes secondary, and beyond the archetype you discover a singular portrait of each individual. Facing forward, the young volunteer is shown bare-chested, yet he is no less in uniform. He has a military haircut, for example... But the body also seems to conform to the milieu. The young men are generally strong and many are already tattooed. Finally, there are the signs of day-to-day life, the intense training. The life of each person is quite palpable here. Here we are moving out of the uniform, and in this systematic approach, every sign, every personal detail becomes particularly visible.*

MG. *How did you come up with your work on the Legionnaires?*

CF. *In 2000, I visited all the regiments, both on the mainland and in Corsica, to shoot Legionnaires' portraits. Eventually I decided to do two highly systematic series. Here I set side by side the two fundamental states in the career of these soldiers, from the raw volunteer, who is learning by hard example the codes and customs that make up the Foreign Legion's identity, to the seasoned soldier, who displays and represents them, from the anonymous new boy to the Pioneer. Clearly it is a question of the identity of each subject vis-à-vis the strong identity of a particular structure.*

SÉRIE LÉGIONNAIRES (PORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES ET UNIFORMES), 2001 C-PRINT 45 X 58 CM CO-PRODUCTION GALERIE DU CHATEAU-D'EAU, TOULOUSE






DANIEL GARCÍA ANDÚJAR

NÉ EN 1966 À ALMORADÍ, ESPAGNE, VIT À VALENCE, ESPAGNE

Technologies To The People est une entreprise internationale dont l'objectif est de favoriser l'accès à la société de l'information et aux nouvelles technologies pour les couches les plus défavorisées de la société. Un aspect essentiel de TTTP est son engagement en faveur du développement économique, technologique, culturel et social, un engagement qui exige la présentation de nouvelles perspectives dans tous les domaines. La possibilité de collaborer avec l'artiste espagnol Daniel G. Andújar pour la réalisation de ce projet est un nouvel exemple de l'importance de la tâche entreprise par la fondation. TTTP a collaboré tout au long de l'année avec Daniel G. Andújar qui a effectué la sélection des participants ainsi que la coordination générale du projet. Daniel G. Andújar a sélectionné quatre internautes originaires de divers endroits de la planète afin d'élaborer cette vision déconcertante de Toulouse et de ses alentours. Ce projet fait partie d'un programme plus large de collaboration et d'aide à l'utilisation des nouvelles technologies dans la pratique artistique.

MARTA GILI. Comment sera conçu ce regard sur Toulouse par vos invités ?

DANIEL G. ANDÚJAR. Nous avons choisi soigneusement quatre jeunes artistes de différents endroits du monde, au bagage culturel et social très différent. Leur point commun est l'utilisation des nouvelles technologies comme outil de travail. Mon intérêt en tant que coordinateur du projet a été d'examiner les effets parallèles que la révolution de l'information et la mondialisation produisent actuellement sur notre société, notre économie, notre culture et sur la perception de ce qui nous entoure. Quelles en sont les véritables conséquences ?

MG. Comment espérez-vous que les habitants de la ville percevront ce regard extérieur porté sur eux-mêmes ?

DGA. La révolution de l'information, dans laquelle nous sommes tous plongés, possède un indéniable effet de transformation dans la mesure où elle démantèle des modes révolus de pensée et de fonctionnement. En travaillant avec des gens qui n'ont pas une expérience physique directe de la ville, se crée un imaginaire parfois très sophistiqué et parfois très superficiel, qui éveillera certainement la curiosité de tous. Tout le monde aime découvrir comment les autres le perçoivent, mais en fin de compte, on peut se demander ce qui détermine l'image d'une ville et l'image que nous avons de nous-mêmes.

Avec la collaboration de l'Institut Cervantes, Toulouse

BORN IN 1966 IN ALMORADÍ, SPAIN, LIVES IN VALENCIA

Technologies To The People is an international enterprise that seeks to favour access to the information society and new technologies for the underprivileged. One key aspect of TTTP is its commitment to economic, cultural and social development, a commitment that demands the presentation of new perspectives in all areas, and from every angle.

The fact that TTTP is working with the Spanish artist Daniel G. Andújar on implementation of this project illustrates the importance of the task it has undertaken. The Foundation has worked with Andújar throughout the year. The artist selected the participants and defined the general conditions, choosing four web users from different corners of the globe so as to come up with this surprising vision of Toulouse and its area. This project is a part of a more general programme of collaboration and help with the use of new technologies in artistic practice.

MARTA GILI. *How will your guests conceive this vision of Toulouse?*

DANIEL G. ANDÚJAR. *We were careful to choose four young artists from different parts of the world, from contrasting cultural and social backgrounds. What they have in common is the use of new technologies as a working tool. What interested me as the project coordinator was to study the parallel effects of the information revolution and globalisation on our society, our economy, our culture and our perception of what is around us. What are the real consequences?*

MG. *How do you hope that the townspeople will think of this outsiders' view of themselves?*

DGA. *The information revolution, in which we are all caught up, has an undeniable transforming effect insofar as it is taking apart old ways of thinking and functioning. In working with people who don't have a direct physical experience of the town, what emerges is an imaginary vision which can be very sophisticated or sometimes very superficial, but will undoubtedly arouse curiosity on all sides. Everyone likes to know how others see them, but in the end, we may wonder what it is that determines the image of a city and the image that we have of ourselves.*

QUATRE REGARDS SUR TOULOUSE AU TRAVERS D'INTERNET, 2002 HTTP://WWW.E-TOULOUSE.ORG
PARTICIPANT À CE PROJET : NURA BINT AHMED BIN SALEH AL-FULANI, 21 ANS, ORIGINE PALESTINIENNE, ÉTUDIANTE EN GRAPHISME
LUIS RAUL ACOSTA, 25 ANS, MEXICO D.F., GRAPHISTE RUTH EISEMANN-SCHIER, 20 ANS, NOUVELLE-ZÉLANDE, ÉTUDIANTE EN ART
NATHANIEL SYVILLE, 22 ANS, QUEENS, NYC, ÉTUDIANT EN GRAPHISME COURTESY GALERIA VÍSOR, VALENCE

LAURENT GRASSO

NÉ EN 1972 A MULHOUSE, VIT A PARIS

Une montagne semble sur le point de s'écrouler, le bruit de fond est terrifiant. Dans cette même image nous voyons défiler, en surimpression, des textes de caractère scientifique, qui évoquent la possibilité de contrôler le cerveau humain par le biais d'ondes électro-acoustiques. Dans cette inquiétante vidéo intitulée *Du soleil dans les yeux* (2001) on peut lire ces annonces brèves de facture semblable aux annonces à la télévision qui défilent dans les programmes d'information et tiennent le spectateur en haleine, dans l'attente de la révélation d'un secret qui ne sera finalement jamais dévoilé. Les voies de la science, comme jadis celles du Seigneur, sont impénétrables. Toute une mystique contemporaine.

MARTA GILI. Pouvez-vous parler un peu plus de cette vidéo ?

LAURENT GRASSO. Il s'agit d'un dispositif sonore et visuel qui tente d'amener le spectateur à réagir lorsqu'il fait le lien entre des fréquences très basses diffusées dans l'espace et le contenu de messages qui défilent. C'est un dispositif à la fois sensoriel et mental.

MG. Y a-t-il effectivement un côté "croyant" dans notre rapport à la science ?

LG. Certains aspects de la physique du XXe siècle sont très proches de la fiction et du cinéma. Ici, il s'agit d'hypothèses que le spectateur peut valider ou non, je ne sais pas exactement quels sont les effets des ondes qui sont diffusées. Notre incapacité à comprendre certains fonctionnements politiques, scientifiques ou autres peut lui aussi donner le vertige. Quant à l'idée de croyance, elle suppose d'adhérer à des interprétations que l'on ne peut pas vérifier directement. Peut-être que notre croyance est un peu trop sollicitée, notamment par des domaines trop éloignés de la religion.

MG. Est-ce que vous parlez de contrôle et de surveillance dans votre travail ?

LG. Je préfère parler d'ambiguïté, de zone trouble, d'un désir de mettre en place des expériences, plus que d'absence de contrôle.

BORN IN 1972 A MULHOUSE, LIVES IN PARIS

A mountain seems to be about to collapse, the background noise is terrifying. In this same image we also see writings of a scientific nature scrolling past, in double exposure – writings which conjure up the possibility of controlling the human brain by way of electro-acoustic waves. In this unsettling video titled Du soleil dans les yeux *(2001), we can read these brief items, similar in the way they are made to the teletext information and news that run across the bottom of the screen in television news programmes, keeping viewers on the edge of their seats as they wait for the revelation of a secret which, in the end of the day, will never be let out. The ways of science, like those of the Lord in earlier times, are inscrutable. A thorough and contemporary mystery.*

MARTA GILI. *Could you say a little more about this video?*

LAURENT GRASSO. *The piece is a sound and visual mechanism whose aim is to lead the viewer to react when he makes the connection between the very low frequencies that are broadcast in the space and the content of the messages that pass before his eyes. It is a mechanism that involves both the senses and the mind.*

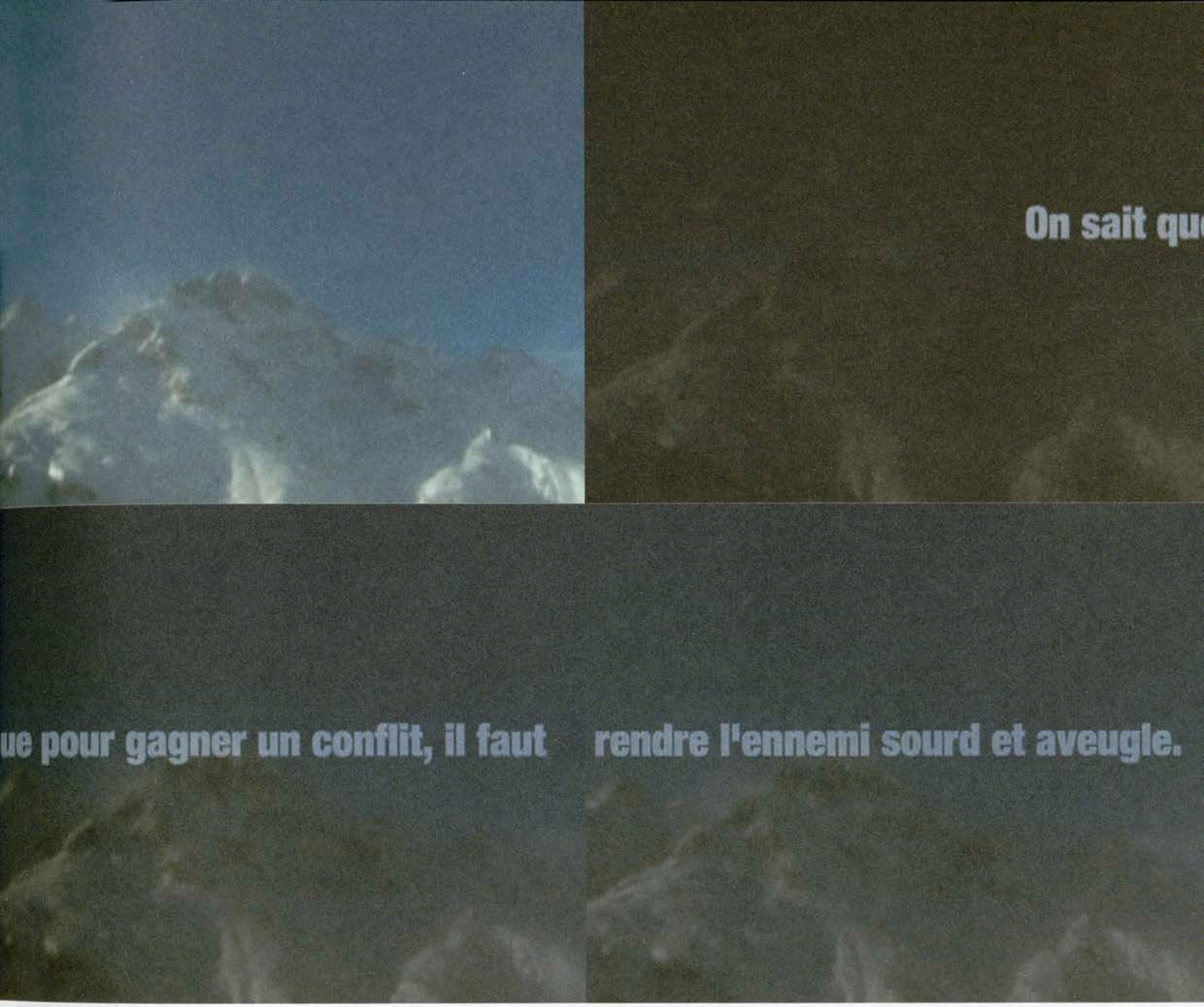
MG. *Is there in fact a "belief" aspect to our relationship with science?*

LG. *Certain aspects of 20th-century physics are quite akin to fiction and the cinema. Here we are dealing with hypotheses that viewers may or may not confirm. I don't know exactly what the effects of the waves that are being broadcast are. Our inability to grasp the workings of politics, science and other areas can also make one's head spin. As for the idea of belief, that assumes an adherence to interpretations that cannot be directly verified. Perhaps a little too much is being asked of our capacity for belief and in fields that are too far removed from religion.*

MG. *Does your work talk about control and surveillance?*

LG.. *I prefer to talk about ambiguity, grey areas, the wish to set up certain experiences, much more than absence of control.*

DU SOLEIL DANS LES YEUX, 2001 DISPOSITIF : VIDÉO + TEXTE DÉFILANT + INFRABASSE, 21' SON : JEAN-MICHEL JEUDY COURTESY GALERIE CHEZ VALENTIN, PARIS


On sait que pour gagner un conflit, il faut rendre l'ennemi sourd et aveugle.

TODD HIDO

NÉ EN 1968 A KENT, OHIO, VIT A SAN FRANCISCO

House Hunting (1999-2001) est le travail le plus connu de cet artiste qui a consacré plus de quatre ans à photographier la vie nocturne des quartiers périphériques de certaines villes des Etats-Unis dépeuplées de leurs habitants. C'est précisément la vie intérieure des habitations, les possibles récits que l'on peut imaginer à partir des lumières et des ombres qui les peuplent, qui fascinent ce photographe. La maison, dans ces images de Todd Hido, apparaît comme un symbole de protection, comme siège de notre bien-être, mais également comme foyer de nos peurs et de nos désertions.

MARTA GILI. Comment devient-on un "chasseur de maisons" ? Quelle est la préoccupation principale dans votre travail ?
TODD HIDO. Un jour, je photographiais en extérieur, la nuit était tombée mais je n'avais pas terminé. J'ai donc continué et fait quelques poses longues. J'ai obtenu la photographie d'une maison étrange dont les lumières luisaient depuis l'intérieur. Ceci est devenu en quelque sorte la matrice d'un groupe de photographies sur lequel je travaillais. J'avais découvert quelque chose dans cette photographie que je voulais explorer. Dans mes photographies de maisons, ce qui m'intéresse est de décrire ou de suggérer une sorte de narration domestique. J'ai souvent décrit mon travail comme "regarder dedans depuis dehors... Les lumières s'allument et l'intérieur filtre vers l'extérieur..."
MG. Les maisons sont-elles une sorte de portrait de leurs propriétaires absents ?
TH. Les propriétaires ne sont pas réellement absents. Ils sont là, c'est juste qu'on ne peut pas les voir. Je pense en fait relativement beaucoup aux gens dans les maisons – c'est souvent comme si une pièce en un acte se déroulait dans la maison pendant les cinq à sept minutes que dure la pose. Les lumières s'allument et s'éteignent, j'entends la télévision hurler, ou parfois des bribes de conversation. Je ne mets jamais en scène les photographies des maisons la nuit (on me pose souvent la question sans doute parce que l'on voit toute une tendance d'images "construites" en ce moment). Je préfère photographier ce que je trouve.

BORN IN 1960 IN KENT, OHIO, LIVES IN SAN FRANCISCO

House Hunting *(1999-2001) is the best-known work by this artist who has devoted more than four years to photographing the night life of suburban neighbourhoods in certain American cities, but without their residents. It is precisely the indoor life of homes and the possible narratives that you can imagine on the basis of the lights and shadows which fill them that fascinate this photographer. In these pictures, the house comes across not only like a symbol of protection, and a hub of our well-being, but also like a den full of our fears and defections.*

MARTA GILI. *Tell me about how you became a "house hunter". What's your main concern in your work?*
TODD HIDO. *I was out photographing one day and it had gotten dark. But I was not done shooting, so I just kept going and did a few long exposures. I ended up with a picture of a strange house with the lights glowing from within. It sort of became an "establishing shot" for a group of pictures I was working on. I had discovered something in that picture that I wanted to explore further. With my images of homes I am interested in portraying or suggesting some kind of domestic narrative. I've often described my work as, "Standing outside looking in... The lights come on and the inside seeps to the outside."*
MG. *Are the houses kinds of portraits of their absent owners?*
TH. *Well the owners are not really absent – they are in there, we just can't see them. I do, however, think about the people in the homes quite a bit – it often seems as if a one-act play unfolds in the house as I make my 5 to 7 – minute exposure. Lights get turned on and off, I can hear the TV blaring, or sometimes bits of a conversation. I never stage my photographs of the houses at night – I'm often asked if I do – most likely because there is such a trend of "constructed" imagery being shown currently. I prefer to take pictures of what I find.*

SANS TITRE (# 2441) (SÉRIE OUTSKIRTS), 1999 PHOTOGRAPHIE COULEUR 61 X 51 CM COPRODUCTION CENTRE DE PHOTOGRAPHIE DE LECTOURE, CENTRE PHOTOGRAPHIQUE D'ÎLE-DE-FRANCE, PONTAULT-COMBAULT COURTESY STEPHEN WIRTZ GALLERY, SAN FRANCISCO, JULIE SAUL GALLERY, NEW YORK

ZHU JIA

NÉ EN 1969 À PÉKIN, VIT À PÉKIN

Fasciné par sa propre ville, cet artiste utilise la caméra vidéo comme instrument pour enregistrer l'agitation constante, le mouvement et le chaos de cette grande cité. Pour cela, il place ses caméras dans des lieux invraisemblables et compliqués, défiant ainsi les conventions de son utilisation. L'installation *Passage* (2001) présente, sous forme de fragments visuels et en trois projections enchaînées, les scènes urbaines d'une ville – il pourrait s'agir de n'importe quelle ville – depuis des perspectives et des angles totalement insolites.

MARTA GILI. Quel est le genre de ville que vous avez imaginé dans votre pièce *Passage* ?

ZHU JIA. Cette pièce vidéo a été tournée à Pékin, la ville où je suis né, où j'ai grandi et où je vis, mais en même temps, le plus important pour moi n'est pas de savoir de quelle ville il s'agit, mais ma propre façon d'expliquer la civilisation dans notre vie quotidienne.

MG. Quel est le rôle des gens ici ?

ZJ. Selon moi, l'aspect "humain" ne constitue plus désormais l'élément le plus important et essentiel.

BORN IN 1969 IN BEIJING, LIVES IN BEIJING

This artist is intrigued by his own city, and uses the video camera as an instrument for recording the constant busyness, movement and chaos of this huge metropolis. To this effect, he sets up his cameras in unlikely and complicated places, thus challenging the conventional ways they are generally used.

In the form of visual fragments and in three sequential projections, the video installation Passage *(2001) shows urban scenes in a city – it could really be any city – from thoroughly unusual outlooks and angles.*

MARTA GILI. *What kind of city is the one you have imagined in your work* Passage*?*

ZHU JIA. *This video work is based on Beijing, the city where I was born and raised and live, but at the same time what is most important to me is not which city it is, but my own way of explaining the processes of urban civilisation in our daily life.*

MG. *What is the role of people there?*

ZJ. *To my point of view, the human aspect is no longer the most important and main part of the city.*

PASSAGE, 2001 INSTALLATION VIDÉO 20'

BARBARA KRUGER

NÉE EN 1945 A NEWARK, NEW JERSEY, VIT A LOS ANGELES ET A NEW YORK

Le prestigieux travail de Barbara Kruger se caractérise par son utilisation du texte et de l'image comme déclencheurs des mécanismes d'alerte et d'attention de notre conscience. Ses images et ses textes font irruption depuis la sphère publique jusqu'à la sphère privée, par le biais de panneaux publicitaires, d'affiches et d'autres éléments du "décor urbain" appelant à la transgression du langage du pouvoir. La complicité entre le mot et l'image convertit le travail de Barbara Kruger en un exercice de provocation et de désarticulation des préjugés. Pour le printemps de septembre, l'artiste a reçu une commande. Il s'agit de concevoir des affiches et des panneaux pour la ville, ainsi qu'un projet spécifique pour le musée des Abattoirs.

MARTA GILI. Vous avez toujours travaillé avec des photographies et des textes. Les deux ont-ils le même pouvoir dans notre vie ?
BARBARA KRUGER. Les photographies et les mots "tapissent" notre vie, couvrant les bâtiments, les télévisions, les ordinateurs, les tissus, les livres, les boulevards, les journaux et toutes les surfaces possibles et imaginables. Ces images et ces textes, fixes et en mouvement, servent à la fois de modèles et de miroirs. Ce sont des images de perfection et d'imperfection, et ils ont le pouvoir de déterminer qui nous sommes et qui nous ne sommes pas.
MG. L'immobilité et l'uniformité sont des sujets importants dans votre travail. Qu'attendez-vous du spectateur, des gens qui marchent dans la rue ou visitent un musée et sont confrontés à vos bannières, vos textes et vos images ?
BK. Il n'y a pas de situation hors contexte et chaque site crée ses propres significations, qui déterminent les lectures des images et des mots qui y sont situés. Mais j'espère que l'accessibilité de mes images et des textes suggère des grilles de lecture pouvant s'appliquer à une série de sites, mettant en œuvre des codes qui s'adressent à une large sphère de spectateurs, d'auditeurs et de lecteurs. J'essaie d'aborder les questions du pouvoir, du doute, du contrôle et celle de notre rapport à l'autre.

BORN IN 1945 IN NEWARK, NEW JERSEY,
LIVES IN LOS ANGELES AND NEW YORK

The work of internationally acclaimed artist Barbara Kruger is hallmarked by her use of writing and imagery as triggers of the mechanisms in our consciousness which cause us to be both alert and attentive. Her work bursts onto every sphere, from the public to the private, by way of billboards, posters and other "urban décor" devices, summoning viewers to contravene the language of power. The complicity between word and image turns Kruger's work into both an exercise in provocation and an exercise that dismantles prejudices. For this printemps de septembre, the artist has been commissioned to design posters and billboards for the city, in addition to putting on a solo show of her own work in the musée de Abattoirs.

MARTA GILI. *You have always worked with photography and with texts. Do they both have the same power in our lives?*
BARBARA KRUGER. *Pictures and words "wallpaper" our lives, covering buildings, televisions, computers, fabrics, books, boulevards, newspapers and every other imaginable and unimaginable surface. These images and texts – still and moving – serve as both models and mirrors. They are images of perfection and imperfection and have the power to determine who we are and aren't.*
MG. *Immobility and uniformity are important subjects in your work. What do you expect from the audience, from the people walking in the street or visiting the museum and being confronted by your banners, your texts and your images?*
BK. *There is no contextless situation and each site creates its own meanings, which work to determine the readings of the pictures and words that are situated within it. But I hope that the accessibility of my images and texts suggests readings that can span a series of sites, and work to engage codes that address a broad range of lookers, listeners, and readers. I'm trying to address issues of power, doubt, control and the way we are to one another.*

SANS TITRE INSTALLATION IN SITU (MUSÉE DES ABATTOIRS), SOL ENCAPSULÉ ET ADHÉSIVÉ REPOSITIONNABLE 200 M²
COPRODUCTION MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DES ABATTOIRS, TOULOUSE

RESSEMBLEZ-NOUS PARLEZ COMME NOUS

AIMEZ COMME NOUS HAÏSSEZ COMME NOUS

RIEZ COMME NOUS PLEUREZ COMME NOUS

PRIEZ COMME NOUS AYEZ PEUR COMME NOUS

ACHETEZ COMME NOUS VENDEZ COMME NOUS

PENSEZ COMME NOUS MANGEZ COMME NOUS

VIVEZ COMME NOUS TUEZ COMME NOUS

MOUREZ COMME NOUS

BERNARD LALLEMAND

NÉ EN 1947 A VILLENEUVE-SAINT-GEORGES, VIT A LILLE, FRANCE

Le corps et sa représentation sont intimement liés à l'évolution de la science et de la technique. Intégrer le travail de Bernard Lallemand à l'intérieur du musée de la Médecine de Toulouse suppose une tentation à laquelle l'artiste a répondu avec enthousiasme. Ses mannequins caractéristiques, androgynes, inertes, sophistiqués et sordides à la fois, se substitueront pendant quelques jours aux bustes et aux objets du musée.

MARTA GILI. Dans vos mannequins il y a, bien sûr, quelque chose d'effrayant, mais aussi des références à la solitude, à l'incommunicabilité, probablement aussi au désir. Qui sont vraiment ces "personnages aux tuyaux" ?

BERNARD LALLEMAND. S'agit-il de "personnages" ou bien de "présentoirs commerciaux" ? Si l'on considère que la fusion mannequins/appareillages est opérante, on peut alors parler de "personnages" qui, comme les organismes vivants, doivent s'adapter au milieu dans lequel ils évoluent pour survivre. C'est ce que font mes "personnages", ils intègrent de façon organique et psychique les paramètres de notre environnement, comme la standardisation et l'idéalisation des morphologies (ici les mannequins des vitrines commerciales), l'autarcie biologique (recyclage des sécrétions, autoprocréation...), l'autonomie psychique (mise en boucle des pensées et des rêves), l'hygiénisme et la transparence de l'intime (mise en spectacle de l'intimité sans contamination de l'autre), la surveillance permanente des "humeurs", la fusion de la technique et de l'organique (corps et instrument)... On peut également observer qu'au-delà de cette adaptation anthropomorphique à l'évolution de notre civilisation, ces "personnages" connectent leur corps avec lui-même afin qu'il révèle, à leur yeux et à ceux des autres, son intériorité.

MG. Comment avez-vous imaginé votre projet au musée de la Médecine à Toulouse ?

BL. J'ai travaillé suivant le principe d'une biologie cognitive qui opère comme un micro-organisme inséré dans un corps social, économique ou culturel. Ce musée de la Médecine s'apparente à une archéologie des relations du corps et de l'instrument et constitue les prémices de la symbiose qui s'opère entre la technique et l'organique. Tout en intégrant les données spatiales et l'esthétique mobilière de ce corps architectural et culturel, j'ai opéré un léger décalage qui vient troubler la perception habituelle du lieu, une sorte d'information subliminale.

BORN IN 1947 IN VILLENEUVE-SAINT-GEORGES, LIVES IN LILLE, FRANCE

The body and its depiction are closely bound up with the evolution of science and technology. Incorporating Bernard Lallemand's work within the Museum of Medicine in Toulouse presupposes a temptation which the artist has enthusiastically given in to. For a few days, his distinctive dummies, at once androgynous, inert, sophisticated and sordid, will take the place of the museum's busts and other objects.

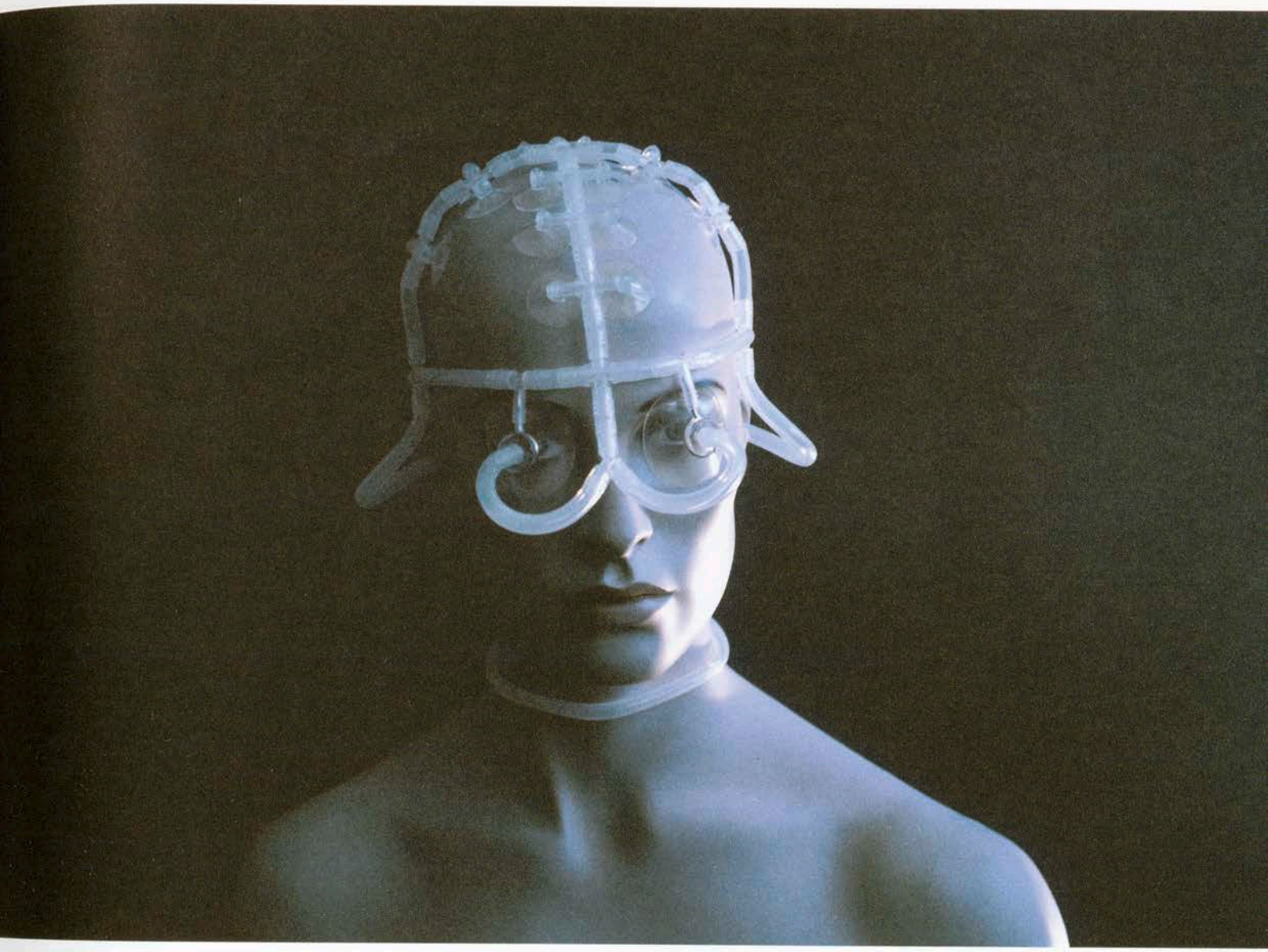
MARTA GILI. *There is of course something frightening in your mannequins, as well as references to solitude, incommunicability, probably desire too. Who exactly are these figures with tubes coming out of them?*

BERNARD LALLEMAND. *Are they "figures" or "commercial display units"? If we consider that the combining of dummies and equipments is effective, then we can speak of "figures" which as living beings has to adapt to the milieu in which they exist in order to survive. That is what my "figures" do, they mould themselves organically and psychically to the parameters of our environment, like the standardisation and idealisation of morphologies (in this instance shop-window mannequins), biological self-sufficiency (recycling secretions, self-procreation...), psychic independence (situating thoughts and dreams in a loop), sanitation and the transparency of the intimate (the display of intimacy without contamination of the other), constant supervision of the "humours", the fusion of the technical and the organic (body and instrument), and so on. We can also notice that beyond this anthropomorphic adaptation to the evolution of our civilisation, these "figures" are bodily connected to each other in order to reveal their inside beings to themselves and to the others.*

MG. *How did you come up with your project for the Museum of Medicine in Toulouse?*

BL. *I worked according to the principle of a cognitive biology that functions like a micro-organism that has been inserted into a social, economic or cultural body. The Museum of Medicine is akin to an archaeology of the links between the body and instruments, and constitutes the beginnings of the symbiosis taking place between the technical and the organic. While integrating the spatial realities and the decorative aesthetics of this architectural and cultural body, I created a slight disconnect that disturbs the usual perception of the site, a kind of subliminal information.*

RÉF.UVR 0050, 2000 TIRAGE PHOTOGRAPHIQUE COULEUR 80 X 120 CM COPRODUCTION TRAPHOT.COM, MONTROUGE COURTESY GALERIE ANTON WELLER, PARIS



ZILLA LEUTENEGGER

NÉE EN 1968 A CHUR, SUISSE, VIT A ZURICH

Protagoniste de toutes ses vidéos, Zilla Leutenegger explore les recoins cachés de notre inconscient. Dans l'œuvre présentée, *Oh mein papa* (2001), elle évoque les aspects à la fois les plus subtils et les plus puissants des rêves et des souvenirs. Ses travaux sont construits avec une technique très élaborée qui combine l'image et le dessin numériques. Dans cette pièce fascinante, l'artiste met face à face des sentiments et des émotions antagonistes mais aussi universels, qui "se heurtent" dans toutes les relations humaines. D'un côté le pouvoir et le contrôle, et de l'autre la délicatesse et la candeur prennent parfaitement forme dans la référence aux sentiments filiaux auxquels fait allusion cette installation.

MARTA GILI. Beaucoup de vos vidéos semblent mettre en jeu certaines tensions qui existent dans l'univers de l'enfant. Comment la pièce *Oh mein papa* s'inscrit-elle dans le reste de votre œuvre ?

ZILLA LEUTENEGGER. *Oh mein papa* est l'un des travaux les plus narratifs que j'ai faits ces deux dernières années. Il s'agit d'une tentative pour raconter une histoire qui évoque le moment où l'on est à la fois en sécurité et en danger. Je joue donc avec les machines et leur pouvoir – d'une façon très sensible. Mais raconter une histoire comme un film de cinéma ne m'intéresse pas. Je veux juste montrer ce moment en mouvement.

MG. Vos images associent la vidéo avec l'imagerie numérique, pour donner ce que vous appelez du "dessin vidéo". Pouvez-vous me parler de cela ?

ZL. Dans les dessins vidéo, par exemple *Odds for Tonight I-IV*, c'est véritablement juste le mouvement d'un dessin qui m'intéresse : le dessin devient donc une vidéo en raison de la nécessité de montrer le mouvement, il n'y a pas d'histoire à part le fait que l'on voit le dessin dans des situations différentes. Et parce que le dessin est un film, il demande aussi un certain temps. Dans un film, vous avez une ligne temporelle. Pas dans un dessin.

BORN IN 1968 IN CHUR, SWITZERLAND, LIVES IN ZURICH

Zilla Leutenegger features as the protagonist in all her videos. As such, she explores the hidden recesses of our unconscious In the work we are presenting here, Oh mein Papa *(2001), she conjures the at once subtlest and most powerful aspects of dreams and memories. Her works are constructed with a very carefully worked out technique combining digital imagery and drawing. In this fascinating piece, the artist contrasts feelings and emotions that are not only antagonistic but also universal- feelings which collide and clash in all human relationships. On the one hand, power and control, and on the other delicacy and candour all perfectly take shape in the reference to the paternal and filial sentiments alluded to by this installation.*

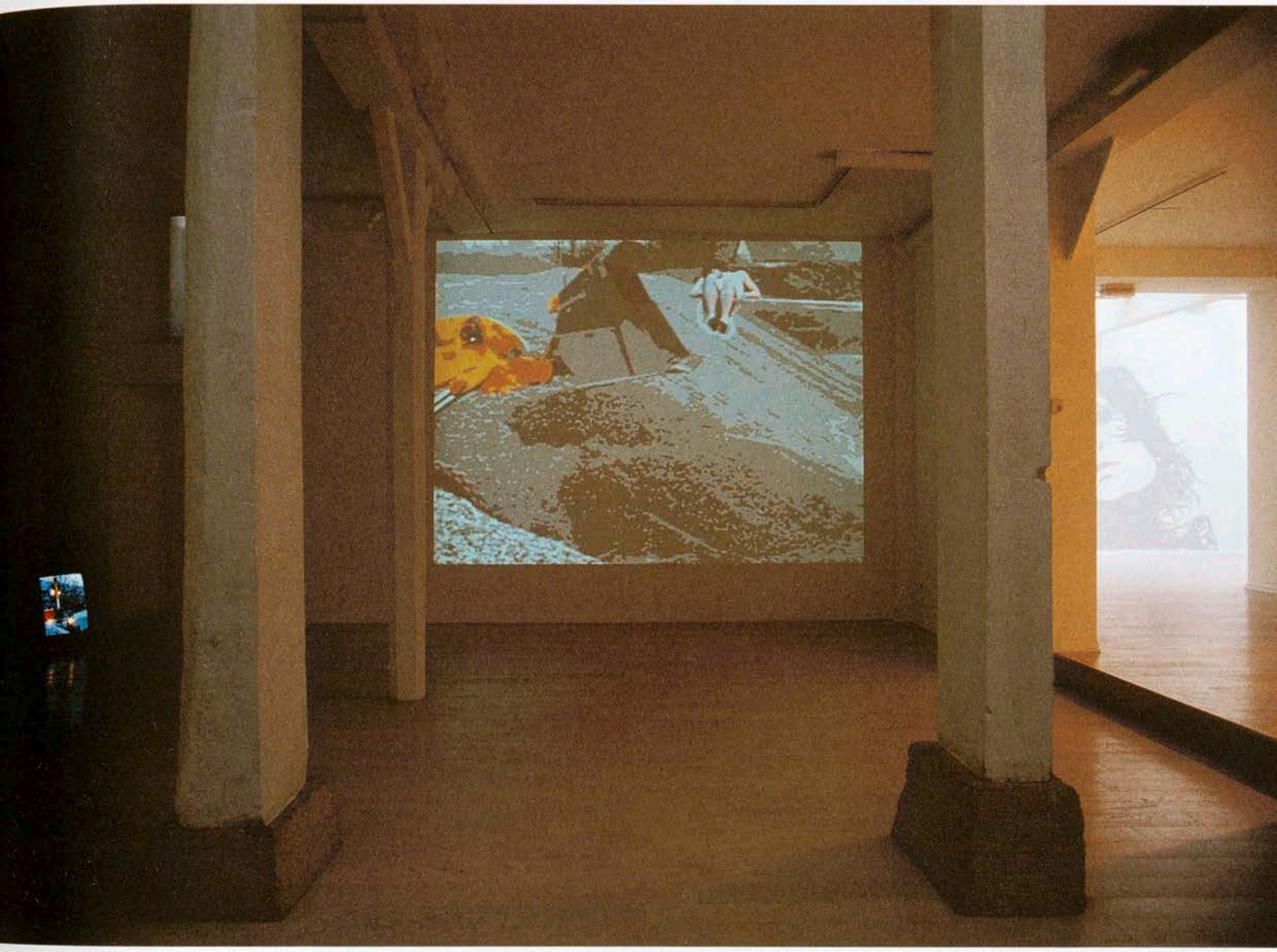
MARTA GILI. *A lot of your videos seem to bring into play tensions from the world of childhood. How does* Oh mein Papa *relate to the rest of your work?*

ZILLA LEUTENEGGER. Oh mein Papa *is one of the most narrative works I have done over the last two years. It is an attempt to tell a story about being covered and in danger at the same time. I play with machines and their power – in a very sensitive way. But I am still not interested in telling a story the way the movies do. I just want to show this moment in a movement.*

MG. *Your images combine video and digital imagery in order to produce what you call "drawing videos". Can you tell me about that?*

ZL. *In the drawing videos (for example* Odds for Tonight I-IV*) it is really only the movement of a drawing that I am interested in – so the drawing becomes a movie because of the compulsion to show the movement – there is no story except the fact that you can see the drawing in different situations. And because the drawing is a movie it also requires a certain amount of time. In a movie you have a timeline. In a drawing you don't.*

OH MEIN PAPA, 2001 INSTALLATION VIDÉO 6'30'' COURTESY GALERIE ZÜRCHER, PARIS



CHRISTL LIDL & JEAN-RENÉ LORAND

NÉE EN 1970 A BRUXELLES, VIT ENTRE LILLE ET TOULOUSE
NÉ EN 1967 A RENNES, VIT A BRUZ, FRANCE

L'artiste Christl Lidl adapte pour l'espace EDF-Bazacle à Toulouse la pièce intitulée *Passage*. Il s'agit de portraits vidéographiques projetés à échelle humaine, qui semblent flotter dans le vide, créant une sensation de mystère et de solitude. Par ailleurs, Christl Lidl et le photographe Jean-René Lorand reprennent l'une des techniques les plus spectaculaires de l'histoire de la photographie, celle de la photographie stéréoscopique, et questionnent notre perception et notre vision au travers de deux dispositifs créés pour le printemps de septembre. Il en résulte des images magiques, presque aussi réelles que la réalité et aussi éthérées que l'espace qu'elles occupent.

MARTA GILI. Quelles sont les idées qui découlent de votre pièce *Passage* ?

CHRISTL LIDL. *Passage* est une installation que j'ai créée pour un ancien passage commercial, aujourd'hui désaffecté, à Dortmund en Allemagne. L'idée était de réhabiliter l'espace en utilisant l'image. Techniquement, nous cherchions le moyen le plus simple possible pour intégrer des "re-présentations" de gens dans cet espace.

MG. A l'âge de l'image digitale et virtuelle, pourquoi avez-vous choisi une technique aussi rudimentaire que la photographie stéréoscopique ? Quel était votre but derrière ce geste quelque peu archaïque ?

CHRISTL LIDL ET JEAN-RENÉ LORAND. Ce qui nous intéresse dans les "nouvelles" technologies est qu'elles nous conduisent à réinterroger des techniques anciennes. Qu'il s'agisse d'images 3D créées au moyen de logiciels ou de la stéréoscopie, nous cherchons à avoir la sensation de pénétrer l'image ou que celle-ci se décolle de son support pour entrer dans l'espace du spectateur. En cela, la stéréoscopie est une technique très actuelle. De plus, elle questionne notre propre mode de perception. Ce que fait la stéréoscopie, c'est réutiliser notre vision binoculaire. L'œil gauche et l'œil droit sont écartés de 6 centimètres, chacun donne une information 2D. C'est la combinaison des deux qui nous permet de voir le relief. La stéréoscopie fait la même chose, elle est aussi "archaïque" que la vision. On parle du pouvoir de l'image. Ce pouvoir est avant tout ce que l'on en fait, l'interprétation dont on la charge. L'image enregistrée est extrêmement fragile, elle est aussi une réserve de sens, c'est pourquoi l'image reste fascinante.

CHRISTL LIDL, BORN IN 1970 IN BRUSSELS, LIVES IN LILLE AND TOULOUSE
JEAN-RENÉ LORAND, BORN IN 1967 IN RENNES, LIVES IN BRUZ

The artist Christl Lidl has adapted her piece Passage *for the Espace EDF-Bazacle de Toulouse. It consists of human-scale video images that seem to float in the air, creating a feeling of mystery and solitude. Moreover, Christl Lidl and Jean-René Lorand here reactivate one of the most spectacular techniques in the history of photography, that of stereoscopic photography, in order to question our perception and our vision through two technical devices created for the festival printemps de septembre. The result of this are some magical images almost as real as reality and as ethereal as the space they take up.*

MARTA GILI. *What are the ideas behind* Passage*?*

CHRISTL LIDL. Passage *is an installation that I made for a now abandoned shopping arcade in Dortmund, Germany. The idea was to use the image to reinhabit space. Technically, I was looking for the simplest way of integrating "re-presentations" of people into the space.*

MG. *In the age of digital and virtual imagery, why did you choose so rudimentary a technology as stereoscopic photography? What were you trying to do with this rather old-fashioned gesture?*

CHRISTL LIDL ET JEAN-RENÉ LORAND. *What interests us in the "new technologies" is that they lead us to take another look at the old techniques. Whether the 3D images are computer-generated or stereoscopic, what we are aiming for is the sensation of entering into the image, or that this is coming away from its support and entering the viewer's space. In this sense stereoscopy is a very contemporary technique. Moreover, it also questions our own mode of perception. What stereoscopy does is reuse our binocular vision. The left eye and right eye are 6 cm apart. Each one affords information that is 2D. It is the synthesis of the two that enables us to see relief. Stereoscopy does the same thing; it is just as "archaic" as sight. We speak of the power of the image. This power is above all what we make of it, the interpretation we give it. The recorded image is extremely fragile, but it is also a reservoir of meanings. That is why it continues to fascinate.*

CHRISTL LIDL, PASSAGE, 1999-2002 INSTALLATION VIDÉO COPRODUCTION HARTWARE-PROJEKTE & LE FRESNOY, STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS

MARCELLO MALOBERTI

NÉ EN 1966 EN ITALIE, VIT A CASALPUSTERLENGO (LODI) ET A MILAN

Un barbier algérien dans le centre de Milan. Tous les clients portent une blouse rouge qui empêche les cheveux de tomber sur eux au passage des ciseaux. Marcello Maloberti décide de photographier chacun de ces hommes, de les transformer en personnages de son histoire, qui n'est autre que celle de "gens qui font partie de ma vie quotidienne et qui dans ces images se trouvent dans un lieu entre le réel et l'irréel, devenant énigmatiques". On retrouve fréquemment dans l'œuvre de cet artiste polyvalent, vidéaste, *performer* et photographe, la question de la relation à l'autre, la révélation de ses secrets.

MARTA GILI. Dans ce travail, vous avez fait des portraits de "gens en uniforme". Ces portraits sont presque anonymes, peut-être déplacés, amicaux mais impénétrables. Quel genre d'approche à l'autre suggérez-vous dans ces photographies ?

MARCELLO MALOBERTI. J'ai été chaque fois frappé par la théâtralité de la scène que je voyais. Je l'ai à chaque fois transformée en situation picturale. A mes yeux, le contraste entre les blouses rouges drapées autour du cou des clients et la couleur olive de leur peau évoquait les portraits maniéristes. C'est ainsi que je les ai photographiés, en accentuant leur fierté et leur noblesse. Selon moi, la présence de communautés étrangères dans notre société crée des situations d'aliénation que je n'hésiterais pas à qualifier de métaphysiques.

MG. En tant qu'artiste *performer*, qu'attendez-vous du spectateur ?

MM. Dans beaucoup de mes performances, j'essaie de créer des scènes et des actions interactives, dans lesquelles le son fait réagir le spectateur. Le corps humain n'est qu'une présence immobile et l'action passe par la voix, qui est déconnectée du corps. Elle agit à la fois comme une présence et une absence, puisqu'elle ne peut être entendue que par le biais de dispositifs techniques comme les écouteurs ou les haut-parleurs. L'action est interne. Elle est rassemblée et racontée à nouveau au travers de fragments d'histoires et de pensées obsessionnelles que le spectateur entend et peut mettre en relation avec les images.

BORN IN 1966 IN ITALY, LIVES IN CASALPUSTERLENGO (LODI) AND MILAN

An Algerian barber in the middle of Milan. All his customers wear a red cloth to stop the hair falling on them once the scissors have done their work. Marcello Maloberti decides to photograph each one of these men, and turn them into characters in his own history, which is precisely the history of "people who are part of my everyday life and who, in these pictures, find themselves in a place somewhere between the real and the unreal, becoming enigmatic". The relationship to "the other" and the revelation of secrets, often meet up in the work of this multi-faceted artist, video artist, performer and photographer.

MARTA GILI. *In this work, you make portraits of people in uniform. They are almost anonymous, maybe displaced, friendly but impenetrable. What kind of approach to the other are you suggesting in these pictures?*

MARCELLO MALOBERTI. *Every time I was struck by the theatricality of the scene I was seeing. Each time I transformed it into a pictorial situation. To my eyes, the contrast between the red cloths draped around the customers' backs and the olive colour of their skin suggested Mannerist portraiture. That's how I photographed them, emphasising their pride and nobility. In my view, the presence of foreign communities in our society creates alienating situations that I would not hesitate to define as metaphysical.*

MG. *As a performer, what are your expectations about the audience?*

MM. *In many of my performances I try to create interactive actions and scenes, where the sound creates the audience reactions. The human body usually is just a still presence and the action is obtained through the voice, which is disconnected from the body, and works as a presence and an absence at the same time, since it can be heard only through technical devices such as headphones or speakers. The action is internal and it's gathered and retold through fragments of stories and obsessive thoughts that the viewer can hear and relate to the images.*

MARCELLO CHE ARRIVA IN TRENO (MARCELLO EST ARRIVÉ EN TRAIN), 2001 PHOTOGRAPHIE COULEUR 124 X 104 CM
COLLECTION PRIVÉE, BOLOGNE COURTESY GALLERIA RAFFAELLA CORTESE, MILAN


حلاق يوسف
Linea uomo

LUCY ORTA

NÉE EN 1966 A BIRMINGHAM, VIT A PARIS

Dans un ensemble de travaux qu'elle a développé sur plusieurs années, Lucy Orta a établi un genre unique qui brouille les limites entre la sculpture traditionnelle et la performance, créant un langage visuel original propice à la communication et aux interactions diverses. Présentés à la fois comme poétiques et polémiques, les travaux individuels et les projets interactifs de Lucy Orta évoquent une esthétique à la fois architecturale, sculpturale et sensuelle.

MARTA GILI. Votre travail, absolument poétique, est essentiellement réaliste. Parleriez-vous d'activisme chez vous ? Quel est le but du projet *Nexus Architecture* que vous avez démarré en 1994 ?

LUCY ORTA. Dans *Nexus Architecture*, j'ai élaboré un protocole de connexion ombilical, que j'ai appelé "Nexus" ou "Lien social" et ceci est resté standard depuis. J'ai attaché ce Nexus sur le devant et le derrière d'une forme basique de vêtement, une salopette d'ouvrier. Comme pour *Refuge Wear* ou *Body Architectures*, qui évoquent les tentes ou les bivouacs, *Nexus Architecture* est tout d'abord une salopette unisexe reconnaissable, faite de tissus très divers et couverte d'inscriptions. Le but des interventions n'est pas d'uniformiser les identités individuelles ou les différences culturelles, mais plutôt de créer une forme de connexion peu imposante, indépendamment de la religion, du sexe, de l'âge ou du statut social. Depuis la première apparition publique de huit *Nexus Architecture* dans une cité (cité La Noue), la chaîne a produit des centaines de liens, chacun selon le contexte de l'intervention. Seize liens portés par des étudiants en architecture locaux dans le contexte de la Biennale de Venise (1995), dix-huit liens faits de tissus kanga africains lors d'un atelier avec des femmes immigrées d'un foyer local dans le contexte de la Biennale de Johannesburg (1997), Bolivie, Mexique, New York, Sydney... et ceci va continuer à croître là où les connexions sont faibles. Certaines de mes interventions sont activistes lorsque je sens profondément que la forme pourra fonctionner comme un message collectif, par exemple pour les marches antinucléaires et antipollution (Paris, 1996-1997) ou pour un segment que j'ai fabriqué pour les enfants manifestant lors de la marche mondiale contre le travail des enfants (Lyon, 1998). Certains segments sont symboliques : *Nexus Architecture x 110* (pour cent dix enfants dans la ville de Cholet, 2002), certains segments sont complexes et entrelacés comme *Nexus Architecture x 50*, une invitation pour les danseurs à exprimer le collectivisme par le biais de l'investigation chorégraphique.

Avec la collaboration du Centre de Développement Chorégraphique, Toulouse-Midi-Pyrénées

BORN IN 1966 IN BIRMINGHAM, LIVES IN PARIS

In a body of work spanning more than a decade, Lucy Orta has identified a unique genre that blurs the boundaries between traditional sculpture and performance to create a highly original visual language for communication and interaction. Described as both poetic and polemic, Orta's individual works and interactive projects evoke an aesthetic that is at once functional, architectural, sculptural and sensual.

MARTA GILI. *Your work is wholly poetic and at the same time essentially realistic. Would you describe yourself as an activist? What is the aim of the* Nexus Architecture *project that you started in 1994?*

LUCY ORTA. *In* Nexus Architecture *I formulated an umbilical-like protocol for connection, which I named the "Nexus" or "Social Link" and this has remained standard since. I attached this Nexus to the front and back of a basic garment form, the worker's overall. Like my* Refuge Wear *or* Body Architectures, *which evoke tents or bivouacs, the Nexus Architecture is at first glance a recognisable unisex overall made out of highly diverse textiles and covered with inscriptions. The goal of the interventions is not to uniform individual identity or cultural differences, but instead to create a common unimposing form of connection regardless of religion, sex, age or social status. Since the first public appearance of eight* Nexus Architecture *in a housing estate (Cité La Noue) the chain has produced hundreds of links, each according to the context of intervention. Sixteen links worn by local architecture students in the context of the Venice Biennale (1995), eighteen links made out of African kanga fabrics during a workshop with migrant women from a local shelter in the context of the Johannesburg Biennale (1997), Bolivia, Mexico, New York, Sydney... and it will continue to grow where connections are weak. Some of my interventions are activist when I feel strongly that the form will function as a collective message, i.e. the anti-nuclear and anti-pollution protest marches (Paris 1996/97) or a segment I fabricated for children demonstrating at the world march against child labour (Lyon 1998). Some segments are symbolic;* Nexus Architecture x 110 *(for 110 children in the town of Cholet 2002), and some segments are complex and interwoven such as* Nexus Architecture x 50, *an invitation for dancers to express collectivism through choreographic investigation.*

NEXUS ARCHITECTURE X 50 / NEXUS TYPE OPERA.tion, 2000 INSTALLATION / INSTANCE CHORÉGRAPHIQUE COMBINAISONS EN POLYAMIDE MICROPOREUX, IMPRESSIONS SÉRIGRAPHIÉES, ZIPS PHOTO PETER GUENZEL


HEART
LINK
NEXUS
LINK
HEART

HANS OP DE BEECK

NÉ EN 1969 A TURNHOUT, BELGIQUE, VIT A BRUXELLES

Hans Op de Beeck travaille sur des scènes banales, des situations anodines qui surviennent dans le quotidien. Il est question par exemple d'un homme et d'une femme assis à une table de café qui ne se parlent ni ne se regardent pendant plus de huit minutes, du regard perdu d'un enfant au travers de la vitre arrière d'une voiture, de l'image d'une famille marchant avec hâte vers nulle part, ou encore d'un homme assis sur une chaise, fixant la caméra. Il s'agit de petits gestes, presque des réflexes qui sous le regard de l'artiste se transforment en véritables métaphores de la condition humaine. Des thèmes comme la non-communication ou l'attente parcourent le travail de cet artiste qui utilise dans son travail aussi bien la vidéo que la photographie ou encore les installations.

MARTA GILI. Dans la plupart de vos vidéos, les protagonistes s'emploient à ne rien faire, ou bien à répéter laborieusement une série de gestes quasi rituels, avec un certain air de tragicomédie. Comment vous situez-vous par rapport à ces personnages ?

HANS OP DE BEECK. Je suis certainement l'un de ces protagonistes ou, mieux, chacun d'entre eux. Lorsque vous prenez une certaine distance par rapport à vous-même, que vous essayez de vous observer en tant qu'autre, vous remarquez qu'en dépit de tous vos objectifs et pensées personnels, de vos rêves et déceptions, vous finissez par ressembler à tout le monde. A un certain niveau, vous êtes totalement interchangeable. Avec le recul de la réflexion, il y a quelque chose de tragique dans les efforts de l'être humain pour s'amuser, pour trouver un sens et une identité à son propre environnement "humanisé".

MG. Quels sont les rapports qui s'établissent entre les différents médias que vous utilisez, tels que le dessin, la photographie, la vidéo ou l'installation ?

HODB. L'amour et l'attention à l'image et à la façon dont elle peut communiquer sont à la base de la relation entre les différents médias que j'utilise. Mon travail ne prend pas comme point de départ le médium. J'utilise un médium pour donner à une image sa forme la plus adéquate. Certaines images ont besoin d'être tridimensionnelles, d'autres nécessitent la notion de temps et de mouvement et deviennent alors des vidéos. Les différents médias créent et stimulent des perceptions distinctes. Je pense que le médium lui-même n'est pas la question essentielle. Un médium doit servir l'image.

BORN IN 1969 IN TURNHOUT, BELGIUM, LIVES IN BRUSSELS

Hans Op de Beeck actually works with commonplace scenes, with situations which are very often bland, occurring (or happening to us) in our daily round. For example, a man and a woman, sitting at a café table, neither looking at nor talking to each other for more than eight minutes, the lost look of a child through the rear window of a car, the image of a family walking towards nowhere in a hurry, a man sitting on a chair staring at the camera. These are all petty and usually unwitting gestures, but under the artist's eye they are converted into real metaphors of the human condition. Themes such as the lack of communication and expectation invariably run through the work of this Belgian video, installation artist and photographer.

MARTA GILI. *The protagonists in most of your videos spend their time doing nothing or laboriously repeating a series of quasi-ritualistic gestures with a kind of tragicomic air. Where do you stand in relation to these characters?*

HANS OP DE BEECK. *I am definitely one of these characters – or better, all of them. When you take some distance from yourself, try to observe yourself as another person, you notice that – in spite of all your personal thoughts and aims, dreams and disappointments – you end up looking like anyone else. On a certain level you are completely exchangeable. From a reflective distance, there is something tragic to man's efforts to amuse himself, to find sense and identity in his own "humanised" environment.*

MG. *What are the relations between the different media that you use, such as drawing, photography, video and installation?*

HODB. *The relation between the various media I use is the love and attention for "the image" and how it can communicate. I don't start from a medium in my process; I use a medium to give an image its most adequate form. Certain images need to be shaped three-dimensionally, others need the idea of time and movement and become videos. Various media create and stimulate various perceptions. But I think the medium itself should never be the issue. A medium should serve the image*

DÉTERMINATION, 1998 PROJECTION VIDÉO 8' COURTESY GALERIE XAVIER HUFKENS, BRUXELLES

MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO

NÉE EN 1959 A LA HAVANE, CUBA, VIT A MONTERREY, MEXIQUE

La carte d'un territoire nous parle de ses sillons et de ses rivières, de ses montagnes, vallées et mers, et nous donne ainsi à connaître la personnalité de chaque recoin, la spécificité de chaque lieu. Avec Marta María Pérez Bravo, le corps doit être lu comme une carte, non seulement sa chair, mais aussi ses masques, ses reflets et ses habitudes. Tout parle de l'être. Ses images, qui font manifestement référence à la tradition mystique et rituelle afro-cubaine, traitent le corps comme un "morceau" de géographie où l'évocation des peurs, des solitudes, des liens, des désamours et de la mort dessine le territoire de l'âme sauvage, à l'état pur, esprit et chair à la fois.

MARTA GILI. Votre travail a quelque chose à voir avec la spiritualité de notre vie ou avec une incarnation charnelle de l'esprit ?

MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO. Mon œuvre tente de recréer la richesse spirituelle des différentes manifestations religieuses d'origine afro-cubaine, leurs langages, leurs formes d'expression, leurs conceptions de l'existence, du destin, de l'être humain comme univers et de son étroite et quotidienne relation avec le monde spirituel, établissant une sorte de parallèle entre cette richesse spirituelle et l'expression artistique.

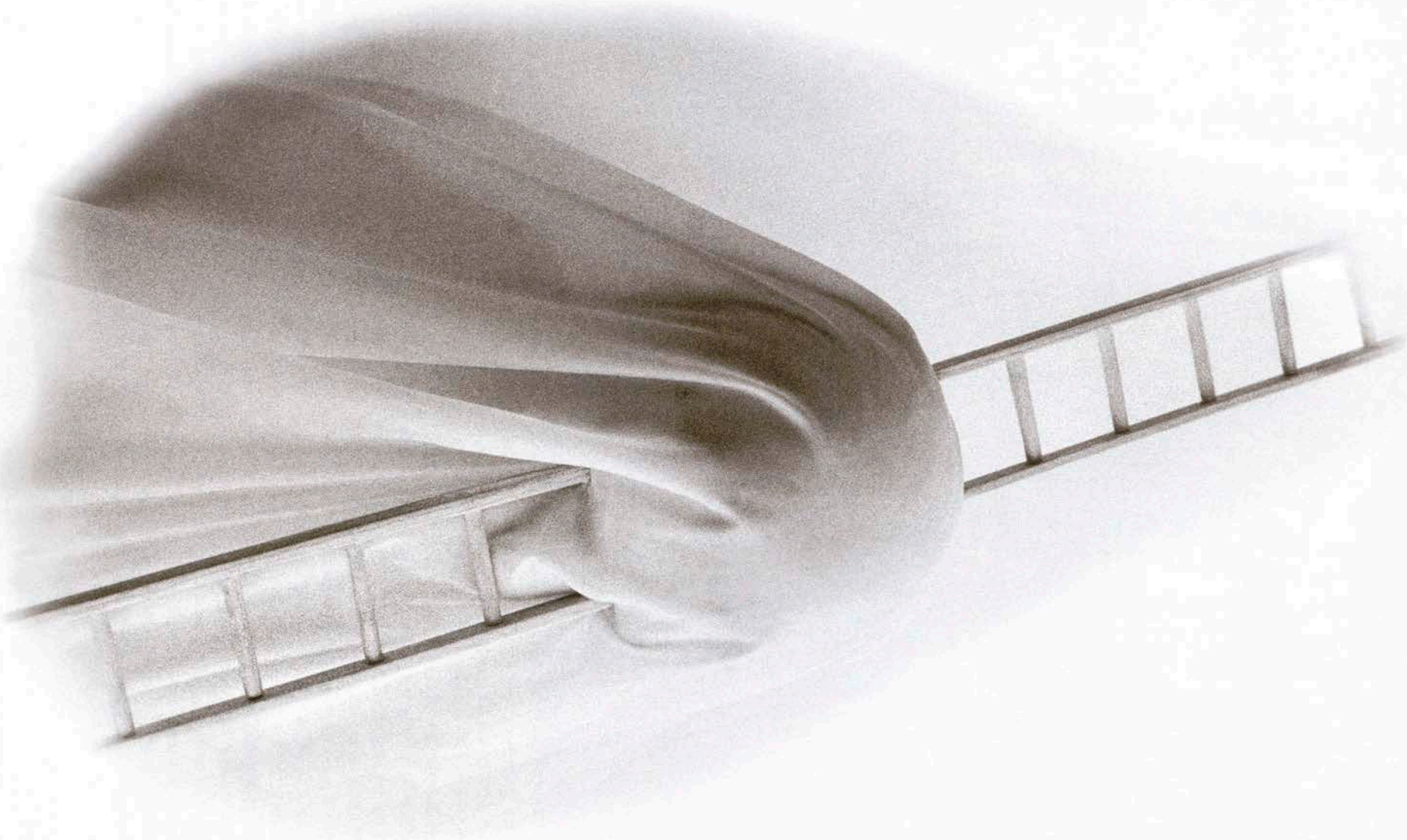
BORN IN 1959 IN HAVANA, CUBA, LIVES IN MONTERREY, MEXICO

The map of a territory speaks to us of its furrows and rivers, its mountains, valleys and seas, and thus informs us of the personality of each nook and cranny, the specificity of each place. With Marta María Pérez Bravo, we read the body as if it were a map – not only its flesh but also its masks, reflections and habits. Everything speaks to us of being. Her images, which manifestly refer to the Afro-Cuban mystical and ritual tradition, treat the body as a "piece of geography" in which the evocation of fears, solitude, bonds, amorous rupture and death adumbrate the territory of the wild soul in its pure state, both spirit and flesh.

MARTA GILI. *Your work seems to have something to do with the spirituality of our life or with the incarnation of the spirit.*

MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO. *My work tries to recreate the spiritual richness of different religious phenomena of Afro-Cuban origin – their languages, their expressive forms, their conceptions of existence itself, of destiny, of the human being as a universe and its close everyday relation to the spiritual world, establishing a kind of parallel between this spiritual richness and artistic expression.*

PIENSAS COSAS (PENSE A DES CHOSES), 2000 PHOTOGRAPHIE NOIR ET BLANC 122 X 167 CM
COURTESY GALERÍA LUIS ADELANTADO, VALENCE (ESPAGNE)



MATHIEU PERNOT

NÉ EN 1971 A FRÉJUS, VIT A PARIS ET A BARCELONE

Les images de la série *Implosions* (2001) de Mathieu Pernot ont été prises dans les quartiers périphériques de villes françaises (Mantes-la-Jolie, La Courneuve, Meaux, etc.) pendant les explosions et les dynamitages contrôlés de bâtiments et d'immeubles d'habitation obsolètes (barres de logements). Pour le photographe, l'image de "l'instant décisif" de l'écroulement de l'édifice atteste la fragilité d'un système social capable d'argumenter aussi bien la construction que la destruction de son histoire. Le festival présente également à Cahors dans le cadre des Passerelles en Midi-Pyrénées l'un des premiers travaux de Mathieu Pernot, *Tsiganes*, une approche rigoureuse et honnête des formes de vie des populations nomades.

MARTA GILI. Comment est né le projet *Implosions* et quel est son objectif ?

MATHIEU PERNOT. La destruction par explosif des barres d'immeubles dans les quartiers dits "sensibles" est devenue un spectacle visant à mettre à mort publiquement un symbole social. Les photographies prises au moment où l'immeuble vacille parlent de la vulnérabilité de la structure tout autant que de la violence faite aux gens ayant vécu dans ces logements. Les blocs de béton s'effondrent en même temps qu'une histoire sociale part en fumée.

MG. Il est indéniable que vos photographies peuvent être considérées comme des documents qui intéressent les historiens, les urbanistes et les sociologues. Mais on devine chez vous une volonté de conduire le regard du spectateur au-delà de l'anecdote, de l'événement. Il y a dans votre travail un élément manifeste et un autre plus ambigu, un caractère critique et un aspect poétique. Comment passez-vous d'un côté à l'autre du document ?

MP. Ma pratique photographique fait face au réel et s'inscrit dans des contextes sociaux et historiques particuliers. Elle est engagée auprès de ce qui risque de disparaître et tente, par une forme documentaire, d'en sauver une ultime apparence. L'image photographique est un dernier cri. Elle constate son impuissance à sauver les choses et énonce la fragilité du monde dont elle fixe l'image.

BORN IN 1971 IN FRÉJUS, LIVES IN PARIS AND IN BARCELONA

Mathieu Pernot's pictures in the series Implosions *(2001) were taken in France's suburbs and outskirts (Mantes-la-Jolie, La Courneuve, Meaux, etc.) during controlled explosions and destructions of obsolete buildings and apartment blocks. For the photographer, the picture of the "decisive instant" of the building's collapse points to the fragility of a social system capable of discussing both the construction and destruction of its history. As part of the "Passerelles en Midi-Pyrénées" (Midi-Pyrénées Bridges) programme, the festival is presenting in Cahors one of his first photographic works,* Tsiganes, *a rigorous and honest approach to the life styles of nomadic peoples.*

MARTA GILI. *How did the* Implosions *project come about and what is its objective?*

MATHIEU PERNOT. *The dynamiting of blocks of council flats in so-called "trouble" neighbourhoods has become a show whose aim is to put to death publicly a social symbol. The photographs taken at the very moment when the building is teetering say as much about the vulnerability of the structure as the violence perpetrated against the people who once lived in those dwellings. The blocks of concrete are collapsing at the very same time that a part of social history is going up in smoke.*

MG. *It's obvious that all your work, your photographs, can be considered documents that are of interest to historians, town planners and sociologists. Yet one can also make out a desire to direct the viewer's attention beyond the anecdotal, the event. In your work there is an obvious element and a more ambiguous one, a critical element and a poetic element. How do you switch from one side to the other?*

MP. *My photography faces up to reality and is part of specific social and historical contexts. It is committed to what is in danger of disappearing and tries to salvage one last appearance of that through the documentary form. The photographic image is a final shout. It simply states its powerlessness to save things and sets out the fragility of the world whose image it captures.*

MANTES-LA-JOLIE, 1ER JUILLET 2001 (SÉRIE IMPLOSIONS) PHOTOGRAPHIE NOIR ET BLANC 90 X 110 CM COURTESY GALERIE VU, PARIS

HANS-CHRISTIAN SCHINK

NÉ EN 1961 A ERFURT, VIT A LEIPZIG

Après la réunification allemande, le gouvernement avait projeté la création d'un vaste réseau d'autoroutes et de liaisons ferroviaires dans la zone est, dans le but de favoriser l'échange et la communication entre les deux Allemagnes et le reste de l'Europe. Les images de Hans-Christian Schink liées à ce projet spectaculaire analysent son impact esthétique et environnemental. Dans une lignée formaliste, directe et sans sentimentalisme, Hans-Christian Schink laisse pourtant entrevoir dans ces photographies une certaine charge ironique et critique.

MARTA GILI. D'une certaine façon, les photographies des viaducs et des ponts monumentaux suggèrent une violence dans la colonisation d'un territoire. Entendez-vous suggérer également ce sentiment dans le champ politique ?

HANS-CHRISTIAN SCHINK. Non. Mon travail reflète un sentiment d'ambivalence ressenti lorsque je vois un paysage naturel ou élaboré par l'homme qui est rapidement et radicalement en train de vivre une nouvelle appropriation : il s'agit d'un sentiment simultané de gain et de perte. Mais, bien sûr, les aspects politiques sont aussi inévitablement présents dans mon travail.

MG. Les lieux présents dans votre travail paraissent à la fois familiers et étranges. Il n'y a personne, mais l'on ressent une très forte implication communautaire. Quel type de relations établissez-vous entre notre expérience du territoire et notre expérience de la communauté ?

H-CS. Nos interactions avec l'environnement sont déterminées par le conflit insoluble entre le désir de l'être humain d'être en symbiose avec la nature et nos tentatives de compenser l'éloignement avec la nature par le biais des avancées de la civilisation, qui impliquent invariablement la destruction.

Ce conflit peut également être perçu dans la réalisation ou la réalité physique des projets routiers, dans lesquels, par exemple, les planificateurs tentent de remplacer un paysage épuisé par des biotopes artificiels ou synthétiques placés ailleurs.

BORN IN 1961 IN ERFURT, LIVES IN LEIPZIG

After the reunification of Germany, the government planned to create a huge network of motorways and railway links in the east, with the aim of encouraging exchanges and communications between the two Germanys and the rest of Europe. Hans-Christian Schink's pictures of this spectacular project analyse its aesthetic and environmental impact. In the direct and sentimentality-free formalist tradition, Schink nevertheless offers glimpses in his photographs of a certain ironical and critical content.

MARTA GILI. *In some way, the pictures of your monumental viaducts and bridges suggest a kind of violence in the colonisation of a territory. Is your work trying to suggest that feeling also in the political arena?*

HANS-CHRISTIAN SCHINK. *No. My work reflects a feeling of ambivalence I get when I see a natural or manmade landscape which is being rapidly and radically taken over in a new way: a simultaneous feeling of gain and loss. But of course political aspects are inevitably present in my work also.*

MG. *Those places in your works look at the same time familiar and strange. There is nobody there, but we can feel a very strong community implication. What kind of relationships do you establish between our experience of territory and our experience of community?*

H-CS. *Our interactions with the environment are determined by the irresolvable conflict between human longing for symbiosis with nature and our attempts to compensate for the estrangement from nature by the achievements of civilisation – which invariably includes destruction. This conflict can also be seen in the realisation, or physical reality of the traffic projects, where the planners, for instance, try to replace an exhausted landscape with artificial or synthetic biotopes elsewhere.*

A 14, SAALEBRÜCKE BEESEDAU 3, 2001 C-PRINT SUR DIASEC 178 X 211 CM COURTESY GALERIE BODO NIEMANN, BERLIN

ALEXANDRA SELL

NÉE EN 1968 A HAMBOURG, VIT A COLOGNE

En 1998, Avon Cosmetics en Grande-Bretagne commanda à Alexandra Sell une série de portraits de trois de ses vendeuses à domicile. Alexandra Sell se rendit en Grande-Bretagne et réalisa cette commande. Toutefois, elle élargit sa tâche initiale. Fascinée par l'histoire personnelle de chacune de ces trois femmes, Jayne, Di et Cherie, Alexandra Sell décida de commencer un projet personnel en marge de la commande, *Das Avon Projekt* (*The Avon Project*, 2001).

MARTA GILI. Votre travail prend la forme d'un documentaire mais comment expliquez-vous votre implication personnelle et émotionnelle ?

ALEXANDRA SELL. Lorsque j'ai rencontré pour la première fois les trois femmes d'Avon Cosmetics, cela fut presque un coup de foudre, avec tous les symptômes éprouvés lorsque l'on tombe amoureux, comme celui d'avoir un désir très fort de clamer ses sentiments au monde entier. Jamais auparavant je ne m'étais sentie aussi à l'aise avec de parfaits inconnus. Mon enthousiasme pour ces trois femmes explique ce film sur elles, mon tout premier film. Mon intention n'était pas de faire un commentaire social sur la classe ouvrière ou la province britanniques.

MG. N'avez-vous pas eu le sentiment de perdre tout contrôle ?

AS. Si, absolument. J'ai eu le sentiment de perdre le contrôle. Lorsque je montais le film, j'ai atteint un point où il m'était impossible de distinguer ma vie personnelle de ma vie professionnelle. Où était la frontière entre le sujet du film et l'amie, entre le projet et la relation ? Je pense que c'est une question que doivent affronter tous les réalisateurs de documentaires et tous les artistes qui travaillent avec des "personnes réelles". Lorsque des gens vous invitent à entrer dans leur vie, ils vous mettent automatiquement dans une situation de pouvoir.

MG. Voyez-vous une relation entre votre travail et les vidéos "confessionnelles" de Gillian Wearing ou les photographies de Nan Goldin, par exemple ?

AS. Je pense vraiment que tout bon portrait documentaire traite du sujet de la confession. Pourtant je vois très peu de relation avec Gillian Wearing car son approche est beaucoup plus impitoyable que la mienne. Ce qui m'intéresse, ce sont les caractères individuels et les biographies. L'une des raisons pour lesquelles j'admire les photographies de Nan Goldin, c'est qu'elle trouve ses sujets dans son propre entourage. J'ai l'impression que les femmes d'Avon Cosmetics pourraient vivre à côté de chez moi.

Avec la collaboration du Gœthe Institut, Toulouse

BORN IN 1968 IN HAMBURG, LIVES IN KÖLN

In 1998, Avon Cosmetics in Great Britain commissioned the German photographer Alexandra Sell to produce a series of portraits of three of their door-to-door saleswomen, which was part of this company's promotion and expansion project. Alexandra Sell went to Great Britain and worked on this commission. But she then fleshed out her initial task. Fascinated by the personal histories of each one of the three women, Jayne, Di and Cherie, Alexandra Sell decided to embark on a personal project on the fringes of her commission Das Avon Projekt (The Avon Project) *(2001).*

MARTA GILI. *Your work is documentary in form. How do you explain your personal and emotional implication?*

ALEXANDRA SELL. *When I first met the three Avon Ladies, it almost felt like love at first sight, with all the symptoms of falling in love such as having the strong desire to tell the whole world about one's feelings. Never before had I felt so comfortable with total strangers. My enthusiasm for these three women was the reason I made a film about them – my first film ever. I didn't want to make a social comment on the British working class or provinces.*

MG. *Didn't you feel you were losing control of everything?*

AS. *Yes, I did feel like I was losing control, absolutely. While I was editing the film I reached a stage where I found it impossible to distinguish between my personal and my professional life. Where was the border between subject and friend, project and relationship? I think this is a question that every documentary filmmaker and every artist who works with "real people" has to face. When people invite you into their life, they automatically put you in a position of power. It's very tempting to use the toughest statements in order to make a strong film. But this would mean exploiting the people who trusted you.*

MG. *Do you see any connection between your work and those* Confessional Videos *by Gillian Wearing, or Nan Goldin's pictures, for instance?*

AS. *I do think every good documentary portrait deals with the subject of confession. Still I see very little connection with Gillian Wearing because her approach is much more merciless than my own. I'm interested in individual characters and biographies. One reason why I admire Nan Goldin's pictures is that she found her subjects in her own surroundings. I feel that the Avon Ladies could be living next door to me.*

DAS AVON PROJEKT (THE AVON PROJECT), 2001 PROJECTION VIDÉO 45'


WELLA

LORNA SIMPSON

NÉE EN 1960 A BROOKLYN, NYC, VIT A BROOKLYN

Les thèmes de la plupart des œuvres de l'artiste afro-américaine Lorna Simpson traitent des stéréotypes par lesquels nous découvrons le monde. D'une façon concrète elle analyse, tant poétiquement que politiquement, la façon dont les constructions culturelles conditionnent notre façon de voir les autres, en se concentrant sur des questions comme la catégorisation et la hiérarchisation des classes, des races, du corps et des sexes.

EUNGIE JOO. Lorsque j'ai vu votre exposition récente chez Sean Kelly en septembre dernier, j'ai immédiatement pensé à l'œuvre *Easy To Remember* (2001). Il y a dans cette mélodie ce qu'Avery Gordon pourrait appeler quelque chose d'"habité" autour de ces bouches actives et de leur représentation en vidéo noir et blanc. Quelque chose de poétique qui dépasse l'image et le son, un sujet sous-jacent. Cette œuvre rappelle également une de vos pièces de 1993, *Hypothetical* ; visuellement les becs peuvent être comparés aux bouches absentes mais actives qui sont le cœur d'*Easy to Remember*. Je m'interrogeais également sur *Easy to Remember* comme standard, ou plutôt comme standard de jazz, et sur sa popularité en tant que chanson.

LORNA SIMPSON. Il y a deux choses. C'est une chanson que je connais depuis mon enfance, un album que l'on écoutait et réécoutait lorsque j'étais enfant. Des gens qui ont une soixantaine d'années m'ont raconté qu'ils reconnaissent la chanson et ses paroles immédiatement, comme celles de la version de Rogers and Hart : la ballade, avec son orchestration conventionnelle. Les gens de mon âge reconnaissent l'air de cette version ainsi que de celle de John Coltrane. Mais il importe peu que l'air soit reconnaissable par toutes les personnes qui l'entendent. Ce que j'ai aimé aussi de la chanson est son titre, et la résonance du titre avec une grande partie de mon travail qui a trait à la mémoire. Dans l'acte de fredonner relatif ici à la performance, vous ne pouvez fredonner qu'une mélodie dont vous vous souvenez, ou que vous inventez sur-le-champ.

EJ. Beaucoup de vos œuvres traitent de la mémoire et des barrières à la mémoire, mais pas d'une manière nostalgique. Pouvez-vous parler de la façon dont la mémoire opère dans votre travail ?

LS. La mémoire ne cesse de revenir comme sujet. Et dans la plupart des cas, elle opère de façon antagoniste, par opposition à la nostalgie. C'est dans ce mode perturbateur que je considère l'utilisation de la mémoire comme un sujet des plus intéressants.

Extrait de l'interview de Lorna Simpson réalisée par Eungie Joo et publiée dans le catalogue d'exposition *Lorna Simpson*, Centro de Arte de Salamanca, Consorcio Salamanca 2002.

BORN IN 1960 IN BROOKLYN, NYC, LIVES IN BROOKLYN

The themes of most of African-American artist Lorna Simpson's works deal with the stereotypes whereby we learn about the world. In a concrete form, she analyses, in a both poetic and political way, the manner in which cultural constructs condition our concepts about the other, by focusing on issues such as the categorization and hierarchization of class, race, the body, and gender.

EUNGIE JOO. *When I saw your recent show at Sean Kelly last September, I couldn't stop thinking about the work* Easy To Remember *(2001). There's what Avery Gordon might call a "haunted" quality to that humming – to the active mouths and their representation in black-and-white video. Something poetic that exceeds the image and sound – a subtext. The work also recalls your 1993 work,* Hypothetical*; visually, the mouthpieces can be compared to the absent, but active mouths that are the core of* Easy to Remember. *I was also wondering about* Easy to Remember *as a standard, or as a jazz standard in terms of its familiarity as a song.*

LORNA SIMPSON. *Well, there are two things. For me, it's a song that I remember from my childhood – an album that was played over and over again when I was a child. People who are in their early 60s have mentioned to me that they recognise the song and know the lyrics to it immediately from the Rogers and Hart version – the ballad, with its conventional orchestration. People my age recognise the tune from that as well as John Coltrane's version of it. But it is not important that the tune be recognisable to everyone who encounters it. What I also liked about the song was its title and the title's resonance with a lot of my work that has to do with memory. In the performative act of humming – you can only hum a phrase of music that you can remember, or that you are inventing on the spot.*

EJ. *Many of your works contemplate memory and barriers to memory. But not in a nostalgic way. Can you speak about how memory operates in your work?*

LS. *Memory keeps coming back as a subject. And in most instances it operates antagonistically as opposed to nostalgically. It's within this disruptive mode that I find the use of memory as a subject to be the most interesting.*

EASY TO REMEMBER (FACILE DE SE SOUVENIR), 2001 PROJECTION VIDÉO 2' 35'' COURTESY SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK

VÁCLAV STRATIL

NÉ EN 1950 A OLOMOUC, RÉPUBLIQUE TCHÈQUE, VIT A PRAGUE

Depuis le début des années quatre-vingt-dix, Václav Stratil réalise des autoportraits. Avec une sensibilité particulière, ses images explorent des thèmes comme la double identité, le conscient et l'inconscient, le temps et la mémoire. Dans ses "photo-performances", il présente des personnages qui effleurent à la fois les limites de l'excentrique et du quotidien. Les puissantes images de Václav Stratil renvoient aussi aux processus d'identification du moi et de la représentation du "moi" comme "autre".

MARTA GILI. Y a-t-il dans votre travail une référence à la fragilité des identités, à la recherche effectuée par d'autres individus ?
VÁCLAV STRATIL. Vous me questionnez sur la fragilité. La relativité polysémique et la stabilité de l'identité personnelle, de l'identité du milieu où nous vivons, sont vraiment presque insaisissables, fragiles. Avant tout, je m'occupe du processus des formes internes, des métamorphoses externes et internes. De temps en temps, j'ai le sentiment que c'est toujours moi, une autre fois, c'est une certaine sophistique imaginaire qui m'amène à quelqu'un d'autre. J'entre en lui, je vis en lui. La réincarnation en vivant. Ces derniers temps, je tends vers plus de stabilité, de concentration, de simplicité, de concision, et vers moins de citation externe, de stylisation.
MG. On perçoit dans vos autoportraits une certaine critique du point de vue social et politique. Pouvez-vous évoquer cet aspect de votre travail ?
VS. Dans mes autoportraits, on voit la communication avec les gens, le milieu où je me trouve, le monde par les médias, par l'art, par la politique, par le climat social. Pour moi-même, je suis la matière qui fait souvent tout ce qu'elle veut. Quelquefois je peux être un anarchiste, une autre fois un ecclésiastique. Je m'efforce maintenant de vivre, de dégager quelque chose de positif, je m'efforce de ne pas protester, plutôt de méditer et de me réjouir de peu.
MG. Quel est le rôle de la psychanalyse dans votre travail ?
VS. Mes performances et ma "galerie de photographies" analysent obligatoirement le psychisme humain, c'est pourquoi mon travail est l'œuvre des autothérapies, mais mon attitude est plutôt spéculative. Je ne veux pas résoudre cette question d'une manière spéculative. Mais il est vrai que je détermine les programmes concrets, je me laisse photographier comme un modèle qui est désagréable pour moi, je m'efforce de me montrer comme je ne voudrais pas. Avec humour, ironie, mais respect aussi. C'est purificateur.

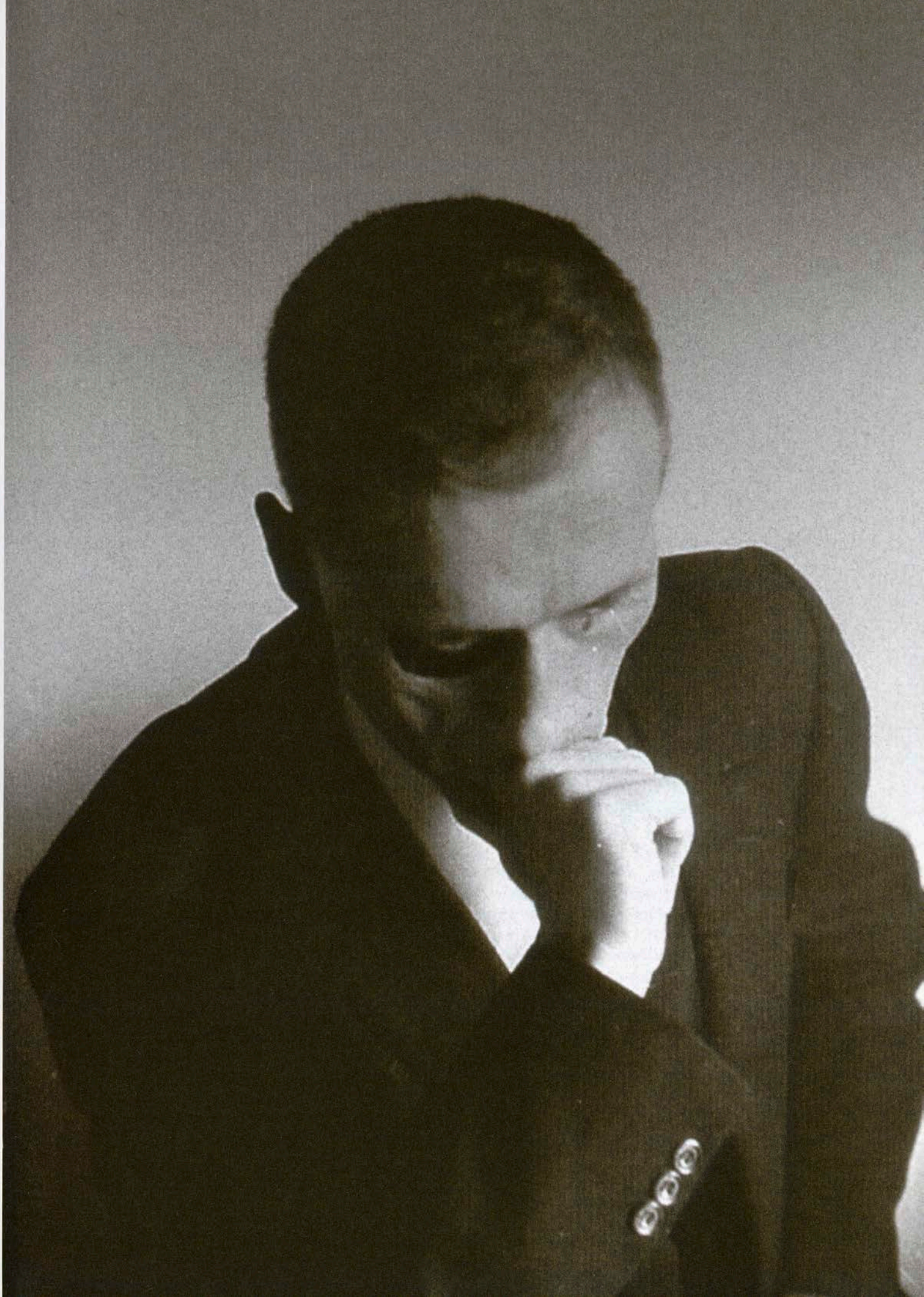
BORN IN 1950 IN OLOMOUC, CZECH REPUBLIC, LIVES IN PRAGUE

Since the early 1990s, Stratil has been producing self-portraits. With a specific sensibility, his pictures explore themes such as double identity, the conscious and the unconscious, time and memory. Stratil presents people who are almost invariably characterized by clothes put together with everyday objects or disguised, and skirts the limits of eccentricity and everydayness alike. Stratil's powerful images also refer to the processes of self-identification and the representation of the "ego" as "other".

MARTA GILI. *Does your work involve a reference to the fragility of identities, to the searching done by other individuals?*
VÁCLAV STRATIL. *You ask me about fragility. Polysemous relativity and the stability of personal identity, of the identity of the milieu in which we live, really are almost ungraspable. Fragile. Above all, I deal with the process of internal forms, of external and internal metamorphoses. From time to time, I have the feeling that it's still me. Another time it's a certain kind of sophistry that leads me to someone else. I enter that person, live in them. Reincarnation in life. Recently, I have tended towards more stability, concentration, simplicity, concision, and towards less external quotation or stylisation.*
MG. *In your self-portraits there is a certain amount of critique, from a social and political point of view. Tell me about that.*
VS. *In my self-portraits, we see communication with other people, the milieu I inhabit, the world seen through the media, through art, through politics, through the social climate. For myself, I am a material which often does whatever it likes. At times I can be an anarchist, at others an ecclesiastic. I am now trying to live, to give out something positive. I am trying not to protest, but rather to meditate and be content with little.*
MG. *What is the role of psychoanalysis in your work?*
VS. *My performances and my photo-gallery necessarily analyse the human psyche. That is why my work is about self-therapies, but my attitude is more speculative. I don't want to solve this question in a speculative way. But it is true that I determine concrete programmes. I allow myself to be photographed like a model, which is unpleasant for me. I try to show myself in an unflattering light. With humour and irony but also respect. It's purifying.*

Manifestation organisée dans le cadre de *Bohemia Magica, une saison tchèque en France (mai-décembre 2002). Bohemia Magica* est organisée en France par le ministère des Affaires étrangères et le ministère de la Culture et de la Communication et mise en œuvre par l'Association Française d'Action Artistique.

REHOLNI PACIENT (MALADE DE L'ORDRE RELIGIEUX), 1991-1994 PHOTOGRAPHIE NOIR ET BLANC 120 X 180 CM COURTESY GANDY GALLERY, PRAGUE
COPRODUCTION CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE, PARIS



MATHILDE TER HEIJNE

NÉE EN 1969 A STRASBOURG, VIT A BERLIN

Evitant tout sentimentalisme, l'artiste pénètre dans les abîmes de l'autosacrifice. La fragilité psychologique, le "lavage de cerveau", le fanatisme et, en général, les états psychologiques dans lesquels les limites du moi se brouillent constituent le thème central de la majorité de ses travaux. Dans *Mathilde, Mathilde* (2000), l'artiste reprend le rôle de Mathilde, prénom qui coïncide avec le sien et celui des protagonistes de trois célèbres films français (*Le Mari de la coiffeuse* de Patrice Leconte, *La Femme d'à côté* de François Truffaut et *Noce blanche* de Jean-Claude Brisseau). Les personnages des trois films entretiennent des relations sentimentales avec des hommes plus âgés et finissent toutes les trois par se suicider. Dans *Suicide Bomb* (2000) présenté à Cahors dans le cadre des Passerelles en Midi-Pyrénées, l'artiste analyse en détail ces comportements extrêmes et leur incidence chez les femmes, pour des raisons religieuses, politiques ou idéologiques.

MARTA GILI. Votre travail concerne-t-il les limites de la perception de soi-même ?

MATHILDE TER HEIJNE. J'ai reconstruit les scènes finales de suicide des trois films, me glissant dans les différents rôles des trois Mathilde. Le suicide est faux, je ne suis pas capable d'arriver à la conséquence ultime et radicale de mes désirs et idéaux, l'intention et le désir originels ne peuvent être accomplis. La vidéo dévoile mes doutes quant à ma capacité en tant qu'artiste à jouer le rôle parfait et mes incertitudes sur ma capacité à faire que mon travail soit assez radical pour vraiment signifier quelque chose de profond dans la société.

MG. Quel est le rôle de la poupée qui apparaît dans presque toutes vos vidéos ?

MTH. La poupée n'est pas une personnification de moi-même, c'est juste une poupée qui me ressemble parfaitement au premier regard, un "extérieur" qui est remplaçable, qui n'a rien à dire et sur lequel tout peut être projeté. Je joue le rôle des trois personnages du film, la poupée n'est qu'un extérieur. Qui est le "véritable" artiste ?

BORN IN 1969 IN STRASBOURG, LIVES IN BERLIN

Avoiding any kind of sentimentality, the artist ventures far into the depths of self-immolation and self-sacrifice. Psychological fragility, "brain-washing", fantasies and, in general, the animist states in which the boundaries of the ego are absolutely diffused, constitute the central theme of most of her works. In Mathilde, Mathilde *(2000), the artist plays the part of Mathilde, a first name that happens to be the same as the artist's own name and that of the protagonists of three famous French films (Patrice Leconte's* Le Mari de la coiffeuse, *François Truffaut's* La Femme d'à côté *and Jean-Claude Brisseau's* Noce blanche*). The characters in the three films have emotional relationships with older men and all three women end up committing suicide (suicide as a shared tragic end). In her installation and in the film the artist uses a double, an "alter ego", with whom she also commits symbolic suicide. The theme of self-immolation is also the subject of another of her videos,* Suicide Bomb *(2000) présented in Cahors (Passerelles en Midi-Pyrénées) in which she analyses in detail this fanatical practice and how often it occurs among women, for religious, political and ideological reasons.*

MARTA GILI. *Is your work about the perception of one's own limits?*

MATHILDE TER HEIJNE. *I reconstructed the last suicide scenes of the three films, slipping into the different roles of the three Mathildes. The suicide is fake. I am not able to take the ultimate, radical consequences of my wishes and ideals; the original intention and wish cannot be fulfilled. The video shows my doubt about my ability as an artist to play the perfect role and my doubts if I can make my art radical enough to really mean something profound in society.*

MG. *What is the role of the doll who appears in almost all your videos?*

MTH. *The doll doesn't represent me, it's just a doll, looking exactly as I do at first glance, an "outside" which is replaceable, that doesn't have anything to say and onto which anything can be projected. I am playing the role of the three film characters. The doll is just an outside. Who is the "real" artist?*

MATHILDE, MATHILDE, 2000 INSTALLATION VIDÉO 5' COURTESY GALERIE ARNDT & PARTNER, BERLIN, GALERIE DE EXPEDITIE, AMSTERDAM

UNGLEE

VIT À PARIS

"Non" est l'un des premiers mots de notre vocabulaire. Probablement le plus primitif, mais aussi le plus fondamental, parce qu'il affirme notre autonomie et nous protège de l'autre. Avec ce travail, Unglee reprend ce mot *nOn* (2000-2001), sur un ton de supplication. Il s'agit, selon l'artiste, d'un mot qui se répète dans les textes des chansons populaires : "Non, ne me quitte pas" ou "Non, ne t'en va pas". Dans cette vidéo, quatre hommes répètent ces phrases stéréotypées et sentimentales dans trois langues, italien, anglais et français, selon une cadence qui rappelle les mélodies des chansons romantiques, tout en dévoilant notre nécessité d'aimer et de nous sentir aimés, notre peur de la solitude et de l'abandon.

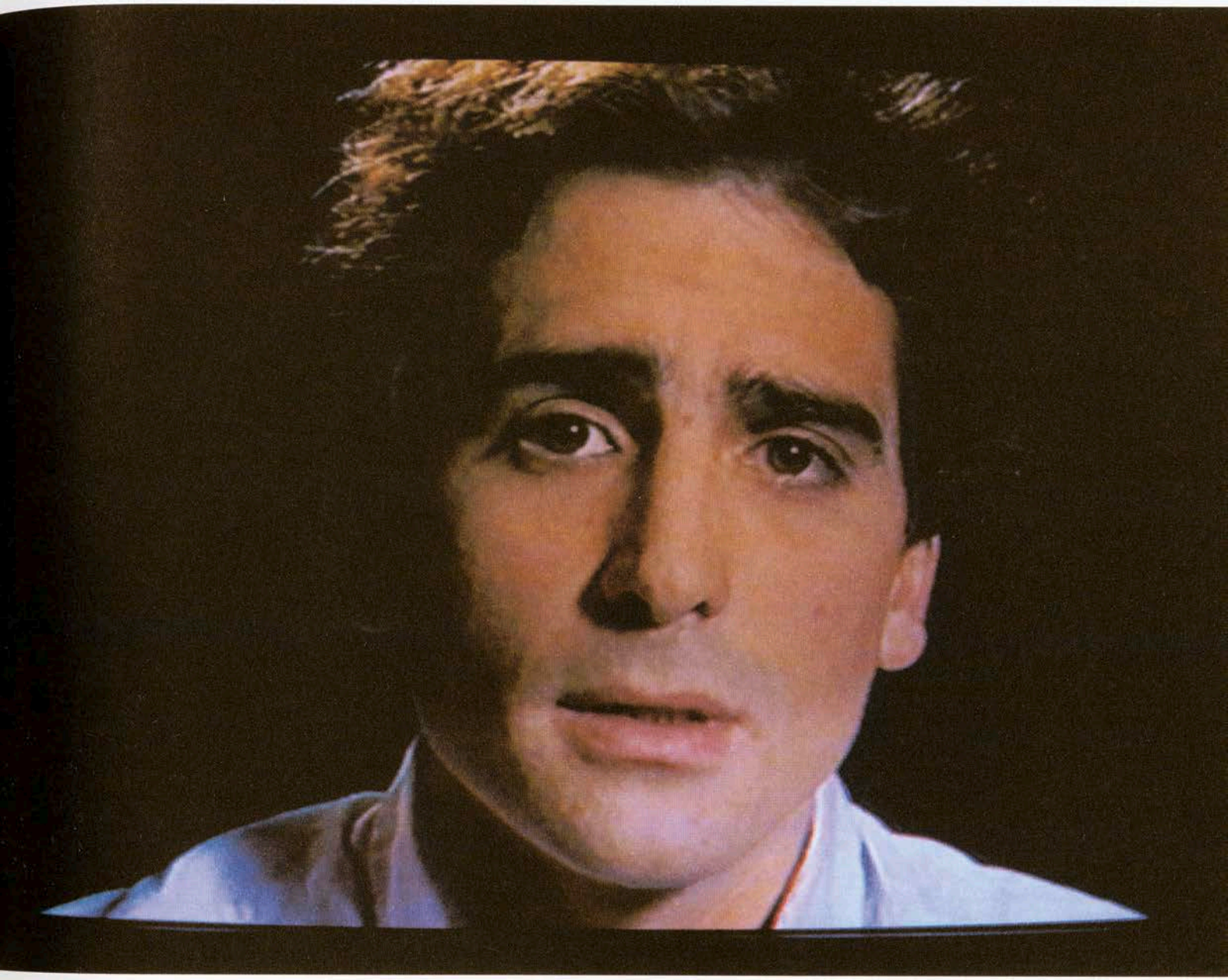
MARTA GILI. Il y a dans votre travail une certaine ironie à propos de l'utilisation des mots. Est-ce qu'on exprime les sentiments par le langage ou est-ce que le langage invente nos sentiments ?
UNGLEE. Le langage exprime la pensée, donc nos sentiments. Des écrivains comme Marcel Proust ou, plus récemment, Javier Marías parviennent à décrire, avec leurs mots et leur syntaxe singulière, les sentiments au plus près de leur essence. Leurs textes suscitent, à leur tour, un état particulier d'où naissent des sentiments qui n'ont rien à voir avec la vie du lecteur, mais qu'il ressent malgré tout dans son être tout entier au point de pouvoir être bouleversé comme s'il vivait une expérience personnelle. C'est cette émotion particulière que j'ai voulu créer chez le spectateur de *nOn*, j'ai voulu l'émouvoir, j'ai voulu le bouleverser.
MG. L'amour passionnel est-il un phénomène culturel ou personnel ?
UNGLEE. L'amour passionnel est d'abord personnel, ensuite évidemment il est culturel. Il est aussi romanesque car il est souvent présent dans les fictions. L'amour passionnel est partout : dans la vie, dans les romans mais peut-être plus encore dans nos rêves. Cependant, malgré son omniprésence dans nos esprits, l'amour passionnel est un bien rare.

LIVES IN PARIS

"No" is one of the first words in our vocabulary. Perhaps the most primitive, but also the most necessary: it asserts our independence and protects us from the other. With this work, Unglee takes up this word nOn (2000-2001) in a pleading tone. In the artist's book, what is involved is a word that is repeated in the words of popular songs, especially those in the "easy listening" slot. "Non, ne me quitte pas/No, don't leave me" and "Non, ne t'en va pas/No, don't go". In this video four men repeat these stereotyped and sentimental sentences in three languages, Italian, English and French, with a cadence which calls to mind the melodies of romantic songs, while at the same time revealing our need to love and feel loved, and our fear of being left alone and abandoned.

MARTA GILI. *There is a certain irony regarding the use of words in your work. Do we express feelings through language or does language invent our feelings?*
UNGLEE. *Language expresses thought and therefore our feelings. Writers like Marcel Proust or, more recently, Javier Marías manage to describe with their words and singular syntax the very essence of feelings. Their texts in turn give rise to a particular state in which feelings that have nothing to do with readers' lives are born. Yet these are feelings that readers sense in their whole being nonetheless, to the point of being overwhelmed themselves, as if they had had a personal experience. It is that particular emotion that I wanted to engender in viewers. I wanted to move them, overwhelm them.*
MG. *Is passionate love a cultural or personal phenomenon?*
UNGLEE. *Passionate love is personal first, then obviously it is cultural. It is also novelistic because it is often presented in fiction. Passionate love is everywhere, in life, in novels, even more perhaps in our dreams. Yet despite its omnipresence in our minds, passionate love is quite rare.*

nOn, 2000-2001 PROJECTION VIDÉO 9' 25''



TOMOKO YONEDA

NÉE EN 1965 A AKASHI CITY, JAPON, VIT A LONDRES

Si toutes les pierres pouvaient parler, elles raconteraient autant d'histoires différentes qu'il y a d'êtres humains qui les habitent. Pour Tomoko Yoneda, les murs parlent, les lieux ont une histoire, et seule la conscience avertie peut évoquer ce passé. Ses photographies réexaminent des paysages et des environnements investis d'un passé significatif, presque toujours trouble. Une photographie d'un paisible paysage marin du Brésil est ainsi en réalité l'endroit où est mort le célèbre docteur nazi Mengele, et l'image d'un bureau anodin est en fait le théâtre des opérations du général MacArthur. Dans cette sorte d'archéologie sociale, Tomoko Yoneda réfléchit sur la photographie comme "peinture d'histoire", au service de la vérité, ou comme instrument de fabrication de mythes.

MARTA GILI. Quel type de dialogue souhaitez-vous instaurer entre la mémoire et sa représentation ?

TOMOKO YONEDA. Les images sont créées par des accumulations de nos souvenirs. Même si l'histoire est perçue comme une mémoire passée, elle est toujours réelle et traverse notre vie quotidienne de façon transparente. L'histoire affecte nos perceptions et nous rappelle des événements passés qui sont aussi nos propres créations. Monumentaliser l'ordinaire afin de révéler sa charge cachée d'histoire lugubre sert de critique silencieuse, mais puissante, de cette histoire.

MG. Travailleriez-vous sur la même idée si les faits n'étaient pas passés mais présents ?

TY. Je travaillerais sur des faits présents. L'une de mes préoccupations principales est de demander au spectateur de réexaminer un endroit apparemment ordinaire ou banal qui abrite des faits cachés. Les faits peuvent être dans notre mémoire très récente ou passée. Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment, une fois les faits connus, la perception de l'image devient quelque peu différente et crée un conflit entre la première et la deuxième lecture de l'image.

BORN IN 1965 IN AKASHI CITY, JAPAN, LIVES IN LONDON

If all stones could talk, they would all tell as many different tales as there are human beings living in them. For Tomoko Yoneda, walls talk, places have a history, and only the informed consciousness can evoke this past. Her photographs take another look at landscapes and environments informed by a meaningful past, which is almost blurred. A photograph of a tranquil seascape in Brazil is thus in reality the place where the infamous Nazi doctor, Mengele, died, and the picture of an ordinary looking office is in fact General MacArthur's operations room. In this kind of social archaeology, Yoneda thinks about photography as "history painting", at the service of truth, or as an instrument for manufacturing myths.

MARTA GILI. *What kind of dialogue do you wish to put forward between memory and its representation?*

TOMOKO YONEDA. *Images are created by accumulations of memories. Even though history is perceived as past memory, it is still real and continuously passes through our daily life in a transparent form. History affects our perceptions and is a reminder of past events that are also creations from ourselves. Highlighting the ordinary in order to reveal its hidden dark history serves as a silent but potent critique of that history.*

MG. *Would you work on the same idea if the facts were not past but present?*

TY. *I would work on present facts. One of my main concerns is to ask the viewer to re-examine a seemingly ordinary or mundane place that has hidden facts. The facts could be our very recent or past memory. I am interested in how once the extraordinary facts of the location are known, the perception of the image becomes somehow different and creates a conflict between first and second readings of the image.*

SEASCAPE, THE LOCATION AMERICAN BACKED TROOPS LANDED IN AN ATTEMPT TO START A COUNTER-REVOLUTION AGAINST CASTRO'S GOVERNMENT, BAY OF PIGS, CUBA (MARINE, LIEU OÙ LES TROUPES AMÉRICAINES ONT DÉBARQUÉ POUR TENTER DE METTRE EN PLACE UNE CONTRE-RÉVOLUTION CONTRE LE GOUVERNEMENT CASTRO, BAIE DES COCHONS, CUBA), 2002 PHOTOGRAPHIE COULEUR 106 X 125 CM
COPRODUCTION MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE, PARIS

OUTSIDE

SIMONE DECKER

➡ CURTAIN WALL, 2002
INSTALLATION DANS LA VILLE, IMPRESSION SUR VOILE
COPRODUCTION CAISSE DES DÉPÔTS ET CONSIGNATIONS, PARIS ET TRAPHOT.COM, MONTROUGE

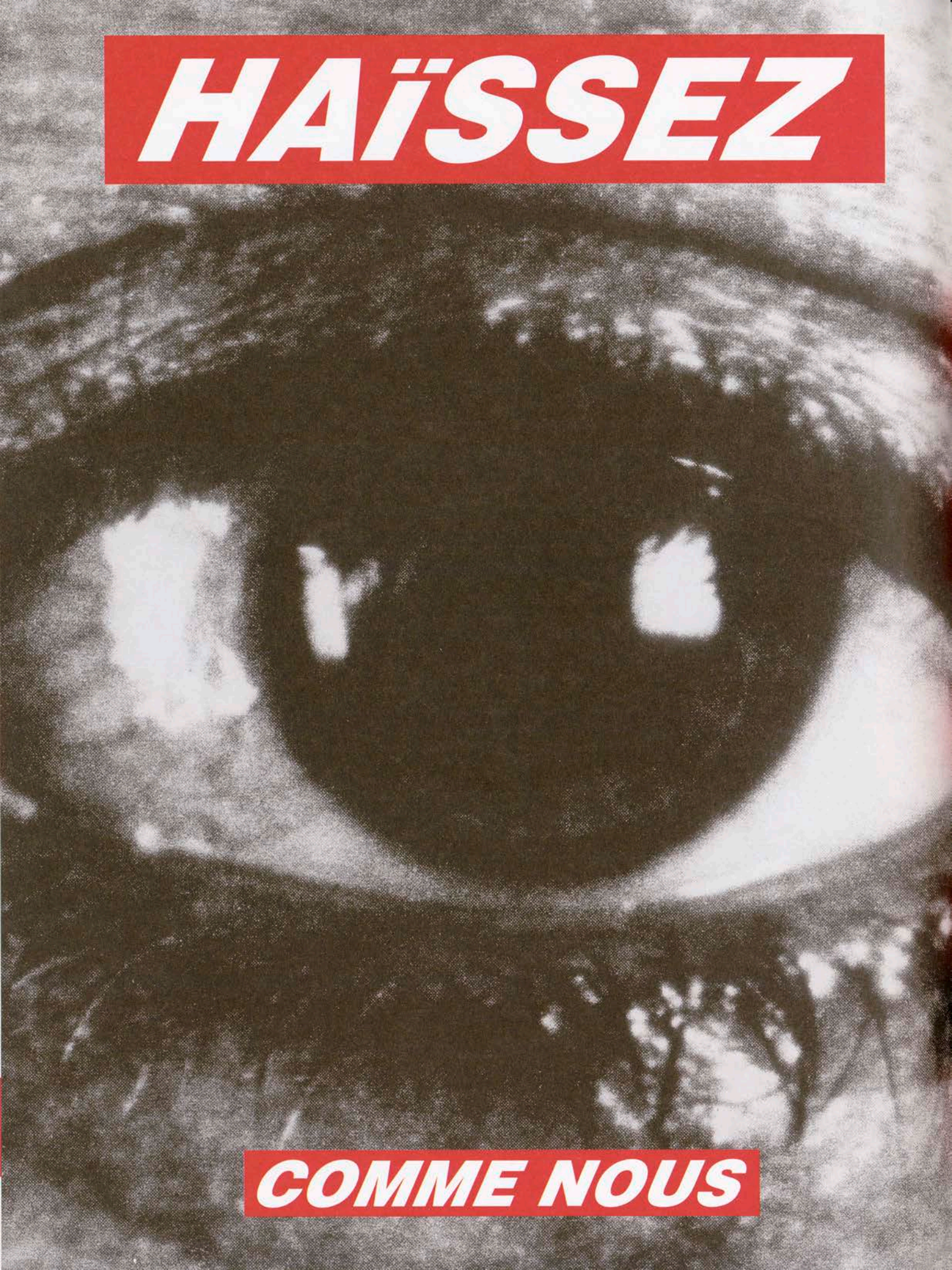

ARTS
MUSÉES
BOUTIQUE
MUSÉES


PIZZA DU P
A EMPORT
Tél : 05 61 42
P

BARBARA KRUGER

➡ SANS TITRE, 2002
INSTALLATION IN SITU, BÂCHES ET BANNIÈRES,
RUE GAMBETTA


RESSEMBLEZ-NOUS


HAïSSEZ
COMME NOUS

PARLEZ COMME NOUS

VIVEZ COMME NOUS

MOUREZ COMME NOUS

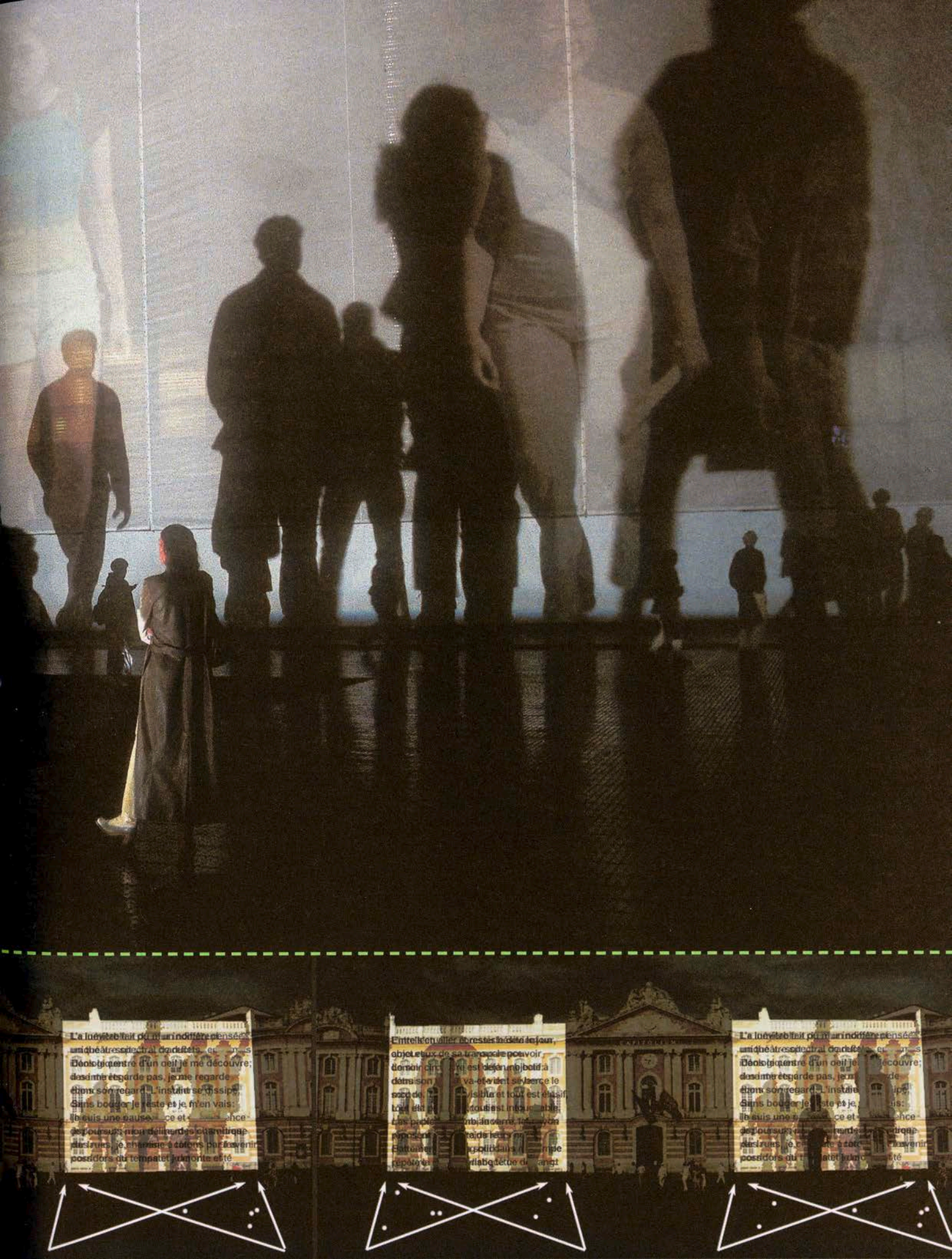
TEXTE ET INTERVIEW PAGE 114

RAFAEL LOZANO-HEMMER

➡ DEUX PRINCIPES :
ARCHITECTURE RELATIONNELLE N° 7, 2002
INSTALLATION, PLACE DU CAPITOLE, TOULOUSE


Entre s'en aller et rester hésite le jour,
amoureux de sa transparence.
Le soir circulaire est déjà une baie:
dans son calme va-et-vient se berce le monde. Tout est visible et tout est étoilé,
tout est proche et tout est inaccessible.
Les passants, le livre, le verre, le crayon
reposent à l'ombre de leur nom.
Battement du sang tout dans ma tempe
répète la même syllabe têtue de sang.
La lumière fait du mur indifférent
un théâtre spectral de reflets.
Dans le centre d'un œil je me découvre;
il ne me regarde pas, je me regarde
dans son regard. L'instant se dissipe.
Sans bouger je reste et je m'en vais:
je suis une pause.
Je poursuis mon délire des chambres
des rues, je chemine à tâtons par les
corridors du temps et je monte et

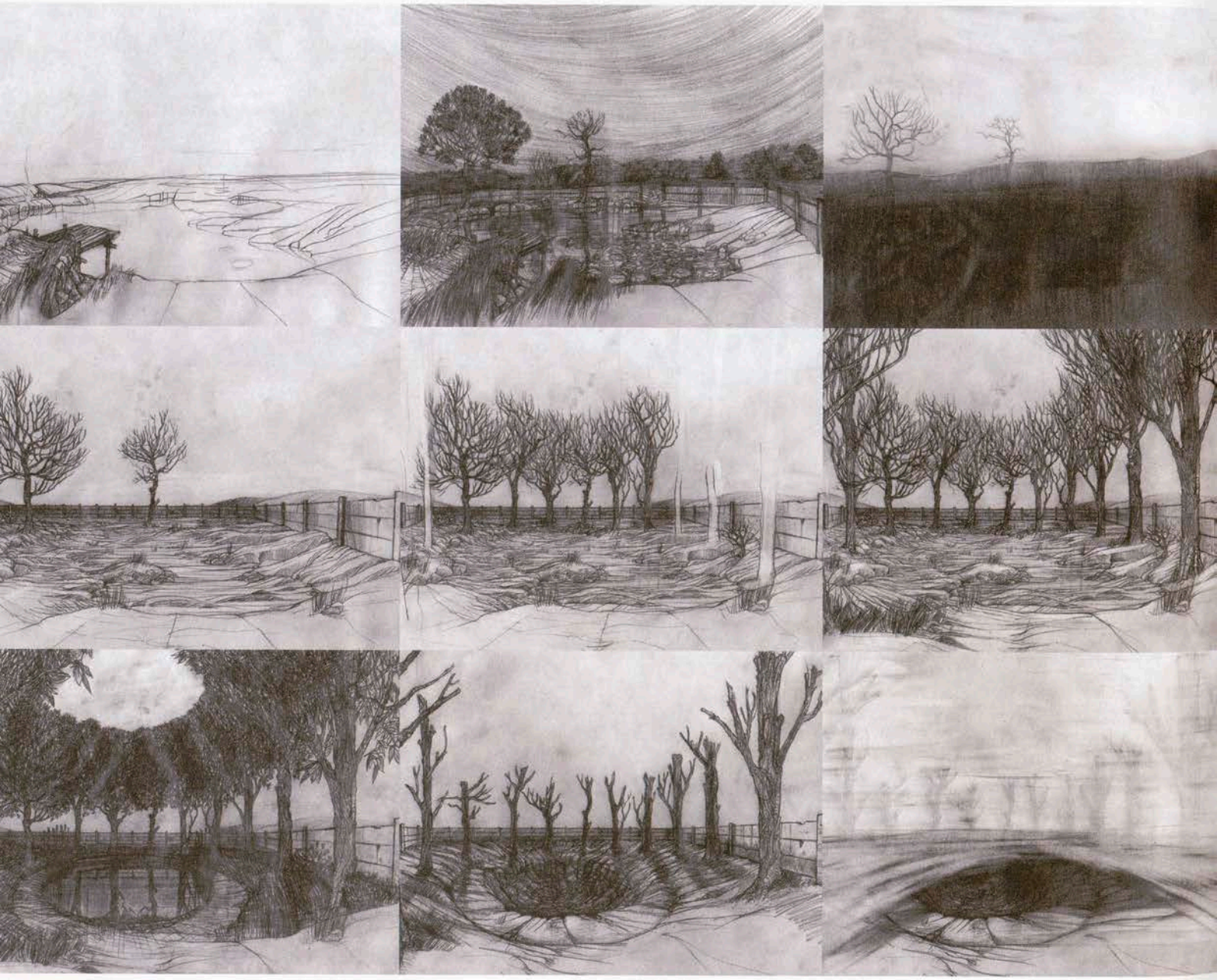

Entelle tuel pr o restes la dé la jour,
objet et ux objet ti popale pouvoir,
lorsoir circulaire est le jeu un objetif à
détruire Urai mu tit e le de tr noy lence le
son do l'est e d ns l'ile et l'on tr l'ils si
l'on el qu'il pe gr ns est in ra ch ab li;
mais ce pe c le lim bl in cer de détruration
pe pe on ni c l'on ta de les is e o t ns.
Bo ve m t ul es ra qu ti di ns ma temple
pe ti e l'é m ne sy lla ti que de l'in tu lle g!

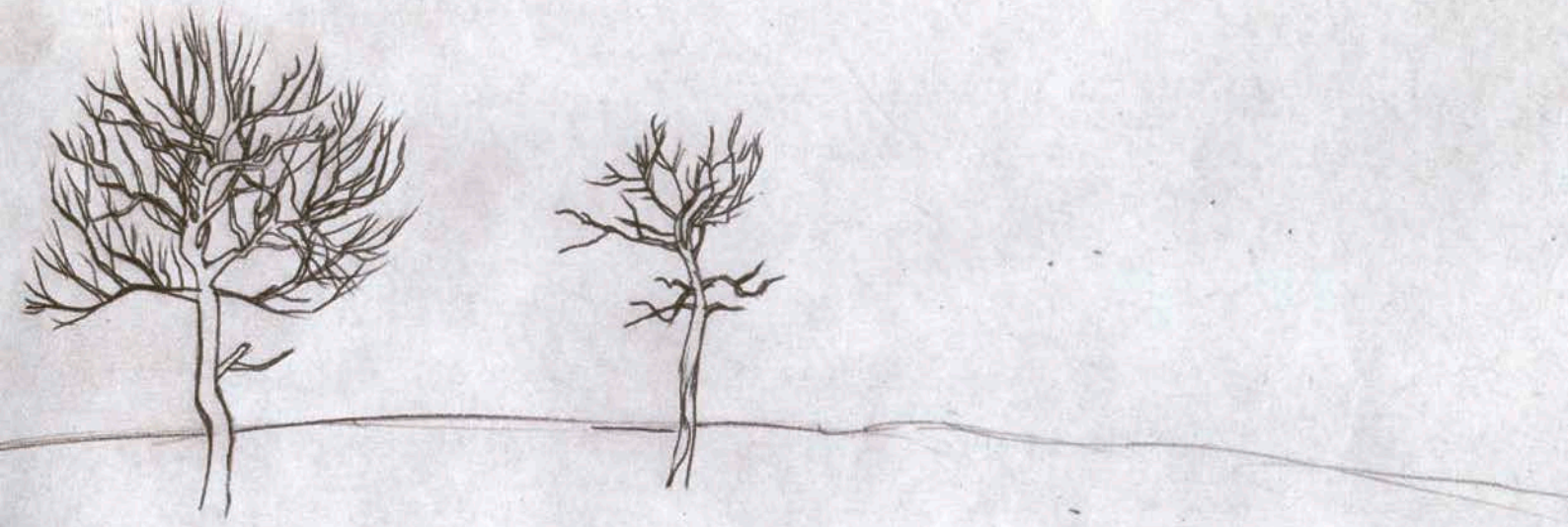


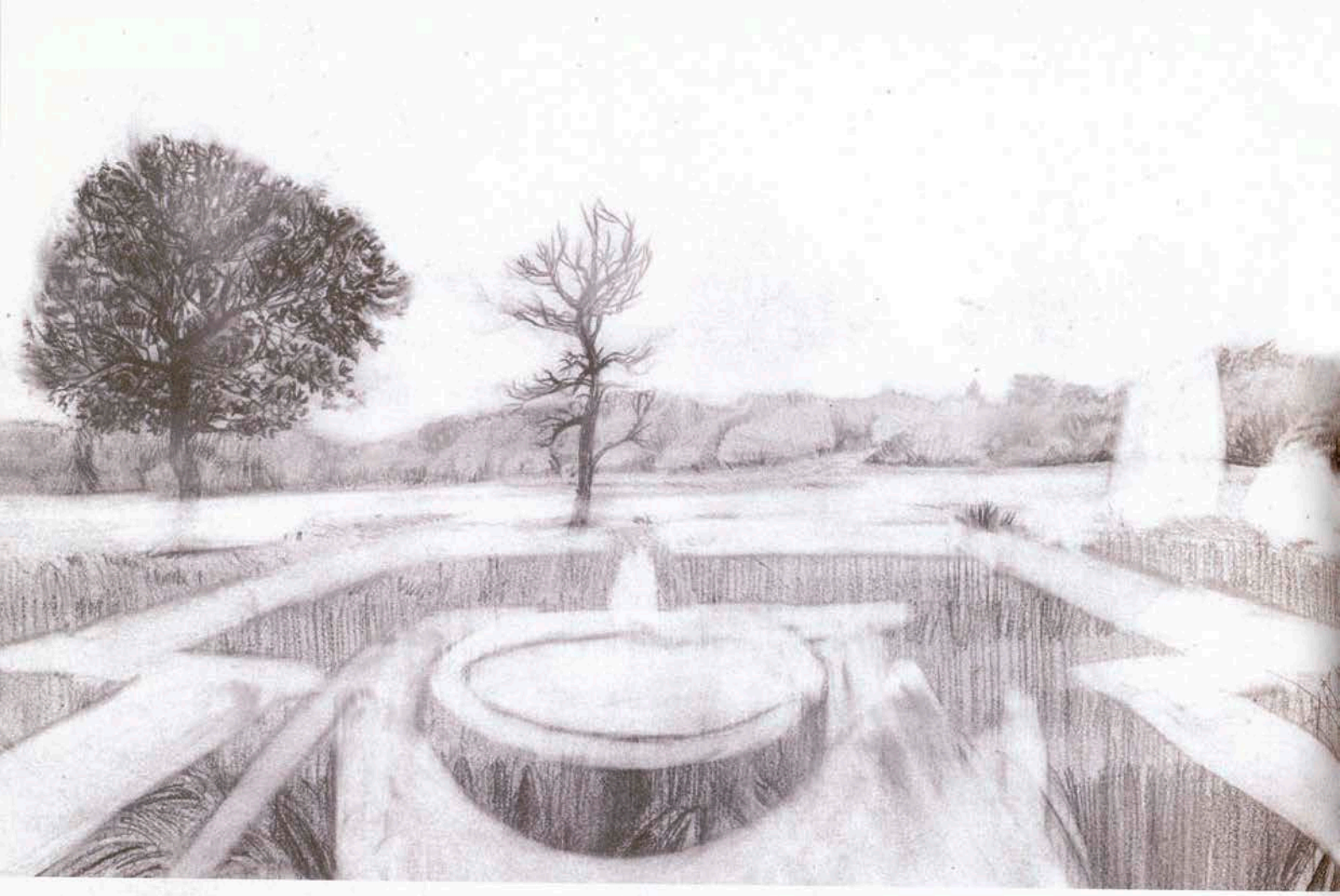
TEXTE ET INTERVIEW PAGE 115

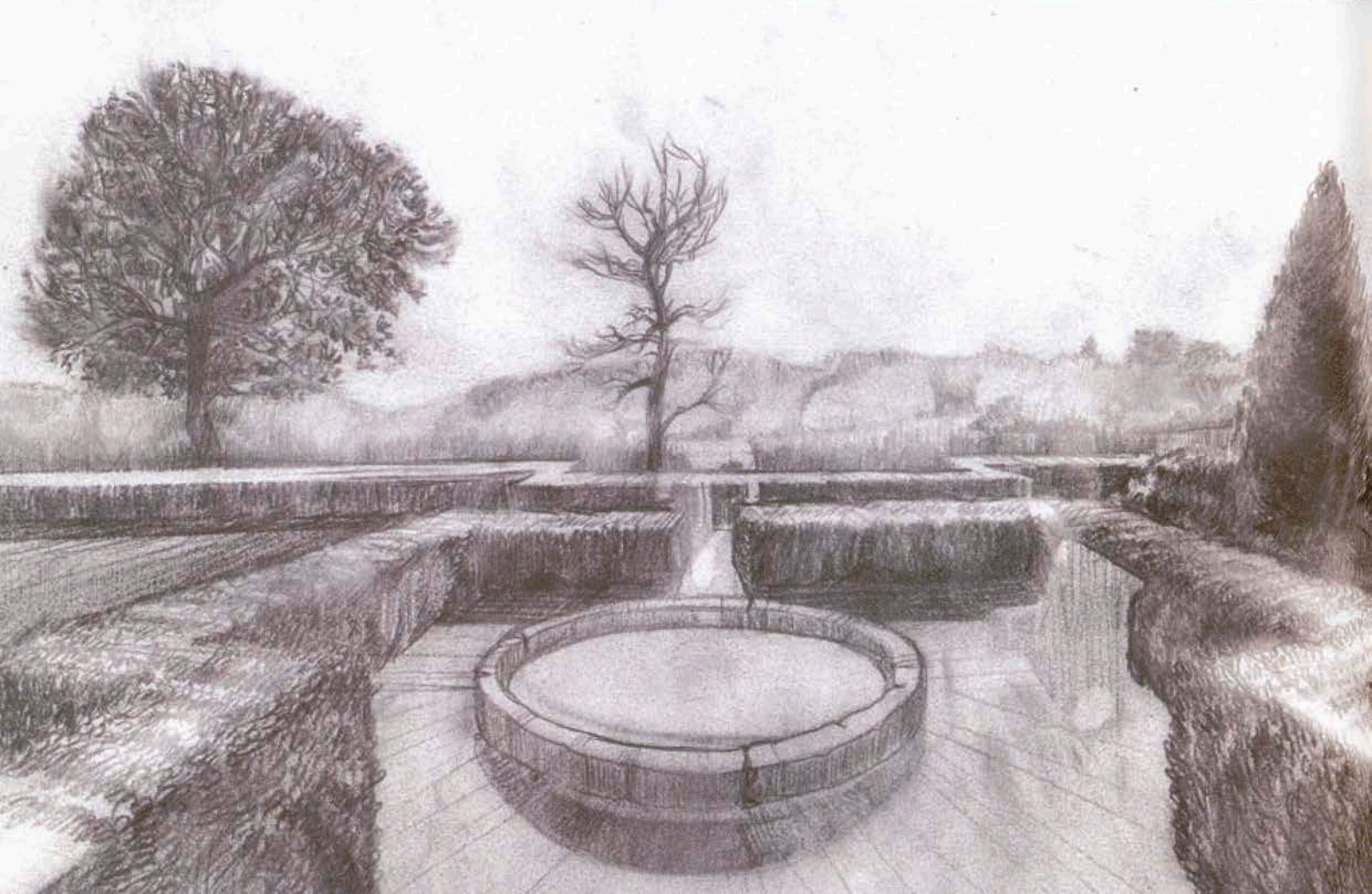
HANS OP DE BEECK

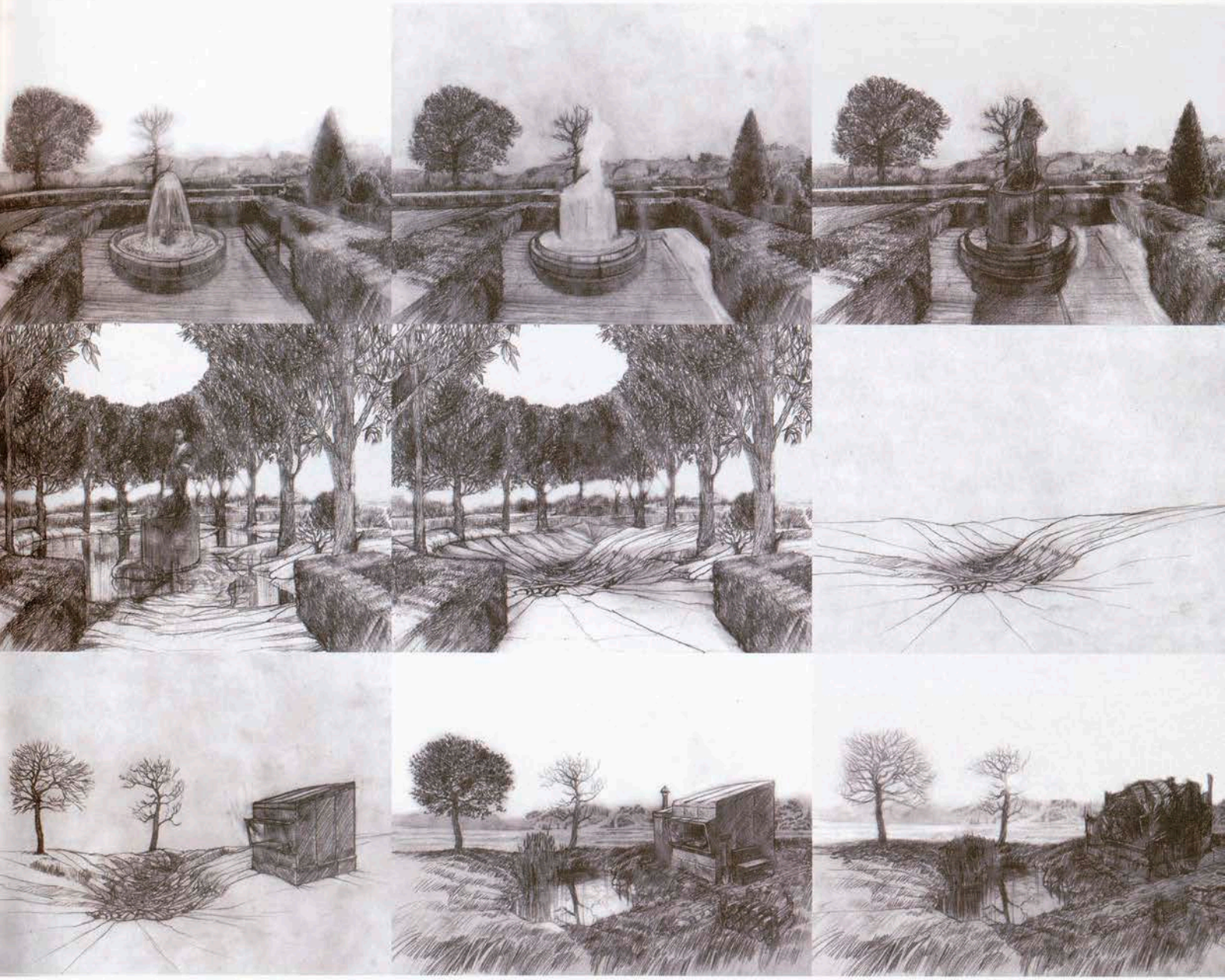
➡ GARDENING,
DESSINS EN NOIR ET BLANC, ANIMÉS, 9' 50
COURTESY GALERIE XAVIER HUFKENS, BRUXELLES







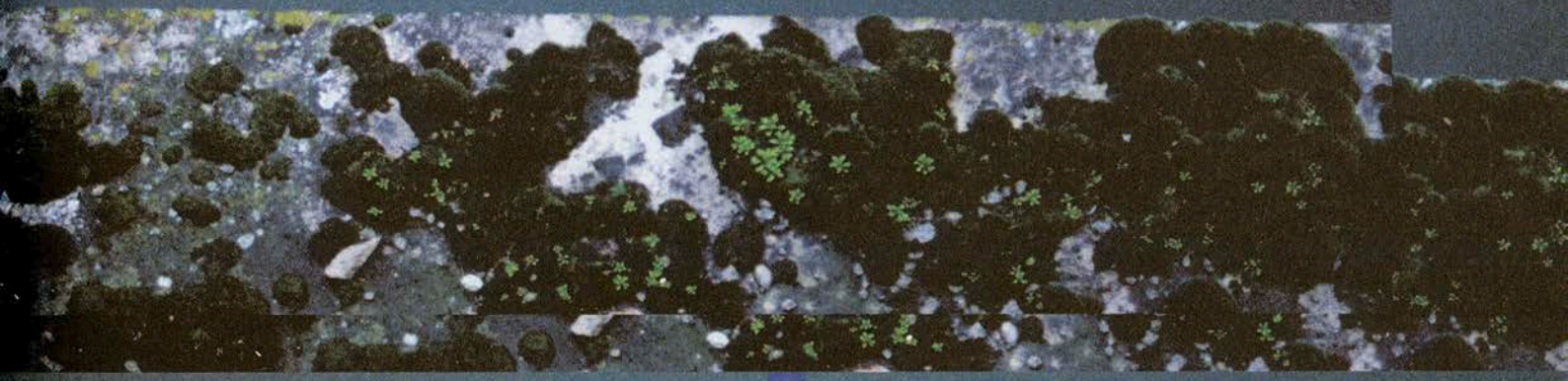


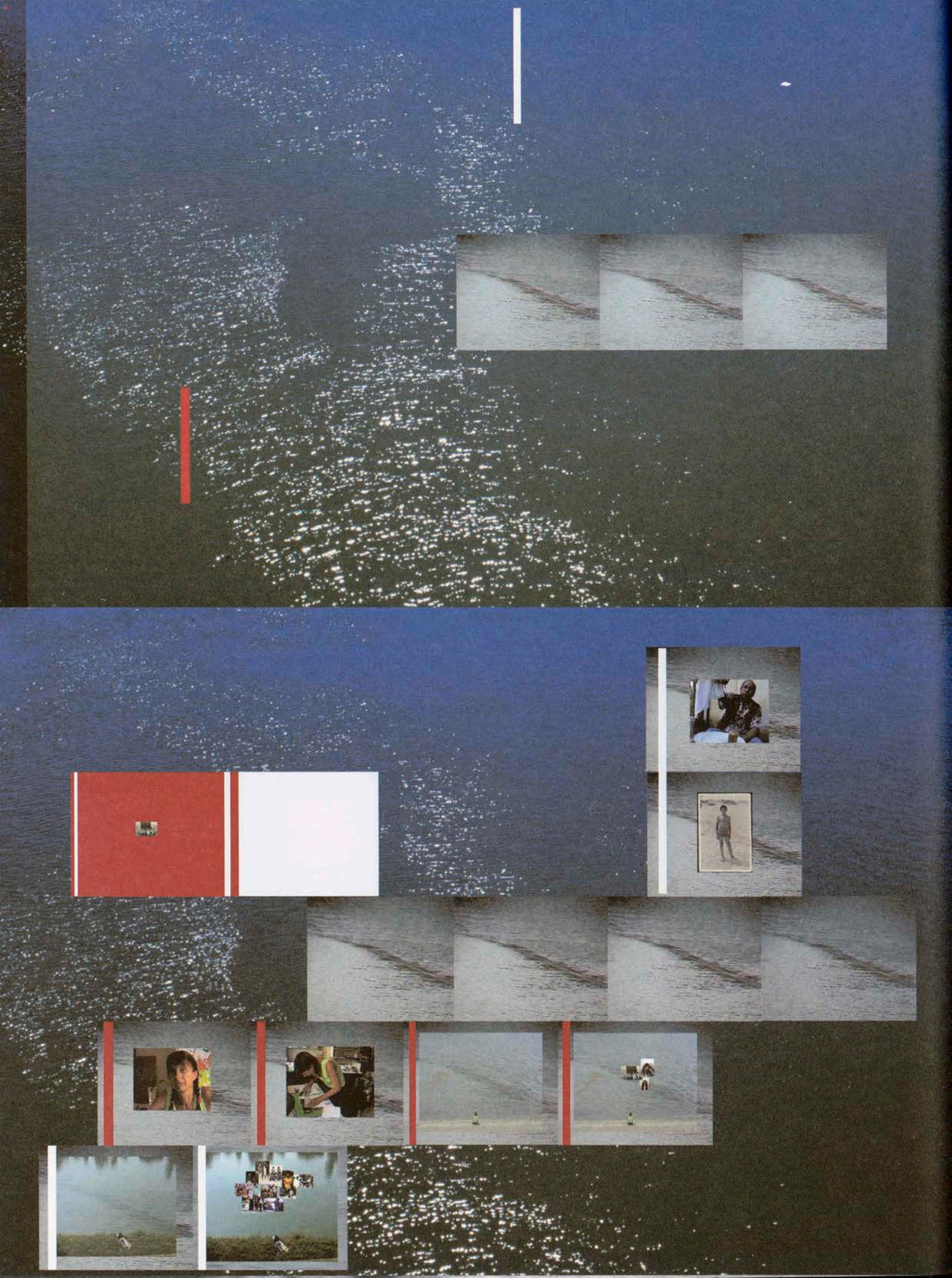


TEXTE ET INTERVIEW PAGE 116

MARGOT VAN HAM

➡ ONE MOMENT PLEASE
(UN MOMENT S'IL VOUS PLAÎT), 2002
PROJECTION VIDÉO, 14'





SIMONE DECKER

NÉE EN 1968 A ESCH-SUR-ALZETTE, LUXEMBOURG,
VIT A FRANCFORT, ALLEMAGNE

Considérer la ville non pas seulement comme le lieu qui accueille le travail présenté. Toulouse est le point de départ de mon intervention et devient l'objet même du projet. Le lieu de l'exposition et le travail exposé se mêlent.
J'utilise ce qui existe sur place, je lui donne une autre forme et une autre consistance : des photographies d'architecture de Toulouse sont imprimées à l'échelle 1/1 sur du voile fin. Ces rideaux légers, attachés aux bâtiments existants, flottent dans le vent, troublent ainsi la reconnaissance des immeubles imprimés. La transparence du tissu permet la confusion avec l'architecture existante. Les découpes photographiques des bâtiments deviennent des peaux mobiles et transportables. Je cherche à décaler la réalité, à transformer les rapports à l'espace réel. En transférant les façades de plusieurs immeubles à un autre endroit, je voudrais inciter à s'imaginer une recomposition de la ville. Réfléchir sur l'espace existant et reconsidérer la ville en recombinant quelques quartiers. Je meuble la ville avec ses propres façades, l'architecture devient motif de rideau. Les places publiques se déguisent en espaces privés, elles obtiennent un aspect de living- room. L'extérieur se mélange avec l'intérieur.

BORN IN 1968 IN ESCH-SUR-ALZETTE, LUXEMBOURG, LIVES
IN FRANKFURT, ALLEMAGNE

➥ ➥

The town is envisaged as more than the site accommodating the work I am presenting. Toulouse becomes the starting point for my intervention and the very point of the project. The place of exhibition and the work exhibited become one.
I use what is already there on-site. I give it another form and texture: photographs of the city's architectural features are printed full-size on fine gauze. These light curtains are attached to the buildings and float in the wind, thus troubling our perception of the buildings printed on them. The transparency of the cloth means that they are confused with the solid architecture underneath. The photographic cut-outs of the buildings become moving, transportable skins. I am seeking to create a discrepancy in reality, to transform our relations to real space. By transposing the facades of several buildings onto other sites, I am trying to encourage an imaginary recomposition of the city. A reflection on existing space, reconsidering the city by recombining its districts. I am furnishing the city with its own facades. Architecture becomes the pattern on the curtains. Public spaces are disguised as private spaces, becoming like living rooms. Indoors and outdoors mix.

RAFAEL LOZANO-HEMMER

NÉ EN 1967 A MEXICO, VIT ENTRE MONTRÉAL ET MADRID

Les installations interactives de cet artiste prennent place dans des espaces publics et explorent l'intersection entre les nouvelles technologies et l'espace urbain. Dans sa série *Architecture relationnelle*, Rafael Lozano-Hemmer a conçu plusieurs installations qui utilisent les ombres projetées des passants pour activer et transformer des bâtiments emblématiques. Dans le cas de la ville de Toulouse, il s'agira de textes hérétiques extraits du livre des Cathares *Le Livre des deux principes* qui apparaîtront sur le mur de la façade de la mairie, place du Capitole. Les textes se recoupent tandis qu'ils sont projetés par deux projecteurs distincts ; c'est seulement quand les passants obstruent un des textes avec leur corps que le second texte devient alors lisible à travers l'ombre de ces mêmes passants ou passantes. Les ombres atteindront une hauteur comprise entre 2 et 22 mètres, qui dépendra de la distance entre les gens et la source de lumière située sur la place. L'installation *Deux principes : architecture relationnelle n° 7* cherche à mettre en relation des niveaux d'expérience disparates, invitant les gens à parcourir des textes qui ont été classés dans les tiroirs de l'histoire.

BORN IN 1967 IN MEXICO CITY, LIVES IN MONTRÉAL AND MADRID

➥ ➥

This artist's interactive installations are set up in public places and explore the crossroads between new technologies, alien memory and urban space. In his architecture relationnelle series, Rafael Lozano-Hemmer has devised several installations that use the projected shadows of passers-by to activate and transform emblematic buildings.
Where Toulouse is concerned, heretic texts from the Cathars' Livre des deux principes *appear on the façade of City Hall, on the Place du Capitole. The texts overlap as they are projected from two separate projectors ; only when passers-by block one of the text with their body is the other text readable within his or her shadow. The shadows will have a height between 2 and 22 metres, in relation to the distance between the people and the light sources situated on the ground of the square. The installation* Two Origins : relational architecture no. 7 *attempts to connect disparate planes of experience, inviting people to scan texts that had been folded by history.*

MARTA GILI. Vous parlez de la distance entre les gens et leur représentation dans la ville. Quels sont, selon vous, les facteurs qui déterminent cette distance ?

RAFAEL LOZANO-HEMMER. Les villes globalisées ne sont plus représentatives de leurs habitants, mais plutôt de la culture d'entreprise et de l'optimisation du capital. Une construction faite à Toulouse sera très similaire à Mexico car toutes deux sont conçues en tenant compte d'une rentabilité stricte des investissements. Le contrecoup conservateur de ce phénomène est tout aussi aliénant : le fait de donner un rôle identitaire à un nombre choisi de constructions emblématiques qui deviennent des "constructions vampires", selon le terme d'Emilio López-Galiacho. Elles ne peuvent "mourir" naturellement car elles sont maintenues en vie artificiellement par le biais de la restauration, de la citation et de la simulation virtuelle.

MG. Dans votre œuvre, tous les corps sont représentés sur la façade, chaque corps possède son ombre, son texte. Comment pensez-vous que cette allégorie peut traverser les territoires de l'utopie ? En d'autres termes, pouvons-nous obtenir un espace où nous soyons tous représentés ?

RL-H. La représentation totale ne fait pas partie de mes objectifs. La crise de la représentation est inévitable. Les graffitis, le skateboard et les squats sont parmi les dernières stratégies romantiques disponibles pour créer une intimité urbaine. L'art public a besoin d'encourager le développement de relations adaptées et de lectures excentriques de la ville. C'est uniquement dans un état de perte de contrôle que des niveaux d'expérience disparates peuvent se connecter entre eux.

➡ ➡

MARTA GILI *You speak of the distance between people and their representation in the city. According to you, What are the factors that determine this distance?*

RAFAEL LOZANO-HEMMER *Globalised cities are no longer representative of their inhabitants but rather of corporate culture and the optimisation of capital. A default building in Toulouse will be very similar to one in Mexico City because both are designed observing a strict return on investment. The conservative backlash to this phenomenon is equally alienating: to assign an identitarian role upon a select number of emblematic buildings that become "vampire buildings", as Emilio López-Galiacho calls them, which are not allowed to have a natural death, as they are kept alive artificially through restoration, citation and virtual simulation.*

MG. *In your work, all the bodies are represented on the facade: each body has its shadow, its text. How do you think this allegory can enter the territories of utopia? In other words, can we obtain a space where we are all represented?*

RL-H. *Total representation is not one of my objectives. The crisis in representation is inevitable. Graffiti, skateboarding and squatting are some of the last romantic strategies available for urban intimacy. Public art needs to foster the development of ad hoc relationships and eccentric readings of the city. Only in a state of uncontrollability can disparate planes of experience be connected together.*

HANS OP DE BEECK

NÉ EN 1969 A TURNHOUT, BELGIQUE, VIT A BRUXELLES

La vidéo montre un plan fixe sur un jardin/paysage imaginaire qui change continuellement. Le site extérieur évolue, un paysage désolé devient baroque, un jardin kitsch se transforme en endroit inhospitalier, l'hiver devient printemps... L'animation est accompagnée par de la musique vocale de la Renaissance (Thomas Tallis).

Texte extrait du catalogue monographique *Hans Op de Beeck, A selection of works 1996-2001*, Dorothée de Pauw Gallery & Cera Foundation, septembre 2001

BORN IN 1969 IN TURNHOUT, BELGIQUE, LIVES IN BRUXELLES

➡ ➡

The vidéo shows a fixed view of an imaginary garden / landscape that continuously changes. The outdoor site evolves from a poor to a baroque landscape, from a kitch garden to an hospitable place, from winter to spring... The animation is accompanied by vocal renaissance music (Thomas Tallis).

Catalogue monographique, Hans Op de Beeck, A selection of works 1996-2001, *Dorothée de Pauw Gallery & Cera Foundation, septembre 2001*

MARGOT VAN HAM

NÉE EN 1971 A AMSTERDAM, VIT A BARCELONE

Cette artiste hollandaise propose de réaliser un travail qui opte pour la mise en rapport avec la réalité de la ville de Toulouse, utilisant la Garonne comme prétexte pour analyser les relations qui s'établissent entre les différentes couches sociales et culturelles qui cohabitent dans la ville. De même que les eaux du fleuve ne sont jamais les mêmes tout en appartenant à une même entité, les gens des deux rives de la Garonne échangent leurs différences et leurs similitudes. Le projet consiste à demander à différentes personnes quelle est leur partie du fleuve préférée, leur vue favorite. A partir du moment où la caméra enregistre cet endroit, elle se fait aussi complice des histoires personnelles des protagonistes de ce travail qui sera projeté en plein air, près du fleuve, sur le grand écran situé sur le pont Saint-Pierre.

MARTA GILI. Parlez-moi de votre projet.

MARGOT VAN HAM. Cette installation vidéo est le résultat d'un projet communautaire, réalisé avec des habitants de Toulouse. Elle examine la riche diversité culturelle de la ville en explorant l'histoire personnelle de quatre Toulousains. Des images personnelles et intimes de l'histoire de chaque personnage forment l'image centrale de ce travail. Ces photographies font appel non seulement à l'histoire de leur vie, de leur famille ou de leurs amis mais encore donnent une image à la fois de la personne et de son environnement quotidien. Cette vidéo établit une analogie entre la vie des gens et la rivière qui s'écoule. Comme l'a si bien décrit Hermann Hesse dans sa parabole *Siddartha* : "Rien dans la nature ne demeure ce qu'il était un instant auparavant." Je me souviens aussi d'une citation de Charles Taylor : " Nous n'accordons une pleine reconnaissance qu'à ce qui est universellement présent – tout le monde a une identité – en reconnaissant ce qui est particulier à chacun."

MG. Comment avez-vous choisi vos "personnages" ?

MVH. Il aurait été impossible de rendre compte de toute la diversité des expériences individuelles dans une pièce comme celle-ci : les personnes qui apparaissent dans la vidéo ont été choisies pratiquement au hasard. Cette pièce m'a poussée à laisser de côté les idées préconçues sur le type de gens qui allaient participer au projet. Quoi qu'il en soit, je me suis efforcée d'inclure des gens avec lesquels je n'aurais aucune affinité. Les seules exigences que j'avais étaient que les personnes devaient se rendre à la rivière régulièrement et qu'elles soient issues de milieux sociaux et de cultures différents. La vidéo souligne les similarités entre les gens, ce qu'ils partagent et ce qui les distingue les uns des autres, leurs systèmes de croyance, les milieux dont ils sont issus. Il n'est pas nécessaire d'être identique pour appartenir à la même communauté.

BORN IN 1971 IN AMSTERDAM, LIVES IN BARCELONA

➥ ➥

This Dutch artist's proposition involves producing a social type of work, using the river Garonne as a pretext for analysing the relationships which are established between the different social and cultural strata living together in the city of Toulouse. Just as the waters of the river are never the same, though they are part of the same entity, the people on the two opposite banks of the Garonne express a range of characteristics, some common, some divergent.

The project consists in asking different people which part of the river they prefer, and which is their favourite view. From the moment the camera records this spot, it also becomes an accomplice in the personal histories of the protagonists, as well as in this work which will be screened outdoors, on the large screen located on the banks of the Garonne, near Saint-Pierre Bridge.

MARTA GILI. *Tell me about your project.*

MARGOT VAN HAM. *The video installation has emerged from a community-based project, produced with individuals from Toulouse. It examines the city's rich cultural diversity by exploring the personal history of four residents. Intimate personal pictures of each character's history form the central image of this work. These photographs summon up not only their life story of their friends or family to illustrate both the individual and the environment in which they have grown up. The video makes an analogy between people's lives and the flowing river. As Hermann Hesse so poignantly described in his parable* Siddartha *– nothing in nature is what it was the moment before. I remember a Charles Taylor quotation: "We give due acknowledgement only to what is universally present – everyone has an identity – through recognising what is peculiar to each."*

MG. *How did you pick your "characters"?*

MVH. *It would have been impossible to reflect the enormous range of backgrounds in such a piece: hence, the people appearing in the video were chosen almost at random. The piece required me to abandon preconceptions about the type of person which would participate; if anything I strove to include those with whom I would find no affinity. The only requirements I had were that the subjects visit the river regularly and came from a wide array of cultural backgrounds. The video underlines the similarities between these people, their shared and divergent cultures, belief systems and backgrounds. We hardly need to be identical to belong to the same community.*

EXPOSITIONS ET BIBLIOGRAPHIES

KEREN AMIRAN

NÉE EN 1975 À TEL-AVIV, VIT À LONDRES

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- Sprovieri Gallery, Londres, 2001 (solo)
- *NICC*, projet vidéo pour la télévision belge, Bruxelles, 2000
- *Refried*, Quicksilver Gallery, Middlesex University, Londres, 2000
- *Un...*, Cubitt Gallery, Londres, 2000
- Center for Contemporary Culture, Barcelone, 1999
- *Ahad Haam*, Heinrich Böll Foundation, Tel-Aviv, 1999 (solo)
- *Archive of the South*, Gog Gallery, Tel-Aviv, 1999

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- STELLA SANTA CATTERINA, "Art as Pause", *Contemporary Photography in Britain* (Portfolio) n° 31, juin 2000
- TAL BEN ZVI, "A New Middle East", Heinrich Böll Foundation, décembre 1999 (cat.)
- SHELLY COHEN, "Urban Family Resemblance", *Studio Magazine of Art*, n° 103, juin 1999
- "Keren Amiran, Identity and Identification", *Studio Magazine of Art*, n° 103, juin 1999
- YOSSI NACHMIAS, "An Interview with Keren Amiran", Heinrich Böll Foundation, mars 1999

MAJA BAJEVIC

NÉE EN 1967 À SARAJEVO, VIT À SARAJEVO ET À PARIS

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- *Plug in*, Bâle, 2002 (commissaire : Annette Schindler) (solo)
- *Avanti popolo*, Viafarini, Milan, 2002 (commissaire : Gabi Scardi) (solo)
- *Green, Green, Grass of Home Artopia*, Milan, 2002 (commissaire : Edi Muka) (solo)
- *40 Jahre : Fluxus und die Folgen*, Wiesbaden, 2002 (commissaire : René Block)
- Istanbul Biennial, Istanbul, 2001 (commissaire : Yuko Hasegawa)
- *Tokyo Opera City Gallery*, Tokyo, 2001 (commissaires : Yuko Hasegawa, Santo Oshima)
- *Le Tribu dell'Arte*, Galeria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome, 2001 (commissaire : Achille Bonito Oliva)
- Biennial de Valencia, Valence (Espagne), 2001 (commissaire : Achille Bonito Oliva)
- *Milano Europa 2000*, Triennale de Milan, Milan, 2001 (commissaire : Zdenka Badovinac)
- *Manifesta 3*, Ljubljana, Slovénie, 2000

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- *Maja Bajevic... and Other Stories*, Collegium Helveticum, Zurich, 2002 (cat.)
- CAROLEE THEA, *Foci, Interviews with Ten International Curators*, Apex Art, New York, 2001
- ACHILLE BONITO OLIVA, "Gratis", *A bordo dell'arte*, Skira, Milan, 2000 (livre)
- KATY DEEPWELL, "Egofugal: Women Artists at the 7th Istanbul Biennial. Interviews with Henrietta Lehtonen, Rachel Berwick, Joyce Hinterding, Louise (and Jane) Wilson, Maja Bajevic", *n.paradoxa*, vol. 9, 2002
- GENEVIÈVE BRERETTE, "Visées pacifiques à la Biennale d'Istanbul", *Le Monde*, 31 octobre 2001
- "Mosques et modernity", *The Economist*, 27 octobre 2001
- ANGELA VETTESE, "Nel bagno turco con l'artista", *24 ore, Domenica*, 30 septembre 2001
- ALAIN DREYFUS, "*Manifesta*, passeport pour Ljubljana", *Libération*, 11 septembre 2000

MATHIEU BERNARD-REYMOND

NÉ EN 1976 À GAP, FRANCE, VIT À MONTREUX, SUISSE

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

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- *The Selection vfg.2001* vfg Das Magazin, ewz.expositions à Zurich, Bâle, Belinzona, juin 2002
- *Fotonoviembre*, Biennale de photographie, Tenerife, novembre 2001
- *Hasard et contraintes*, espace Arlaud, Lausanne, octobre 2001
- Rencontres internationales de la photographie professionnelle, Orvietto, 2001
- *Sélection jeune photographie suisse*, Vereinigung Fotografischer Gestalterinnen Nikon Image House, Küsnacht, Vevey, Saint-Gall, Lucerne, Bâle, 2000

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- *The Selection 2001*, Vereinigung Fotografischer Gestalterinnen, 2002 (cat.)
- *Fotonoviembre 2001*, Centro de fotografia, Tenerife, 2001 (cat.)

ANTONELLA BUSSANICH

NÉE EN 1963 À VIAREGGIO, ITALIE, VIT À MONTOIRE-SUR-LE-LOIR

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- *Le Livre de sable* (série de tableaux vidéo pour la chorale), Mikrokosmos, Cité de la musique, juin 2003
- *Münd* (performance vidéo et musique / poésie en collaboration avec Antony Hequet), abbaye de Maubuisson, Val-d'Oise, septembre 2002 ; Steim, Amsterdam, octobre 2002 ; SAT, Montréal, juin 2003
- *Sandpainting*, Il Paese degli Artisti, Turin, juillet-août 2002
- *1" Of Speed*, Vidéoformes, musée du Ronquet, Clermont-Ferrand, mars-avril 2002
- *Anamnesis*, gare d'eau de Châtillon-sur-Loire, juillet-août 2000
- *Rêves de pierre*, château de Châteaudun, août 1998
- *Rituels d'énergie*, Fondazione Celle, Santomato, juin 1998
- *Rinascere*, installation pour la bibliothèque Magliabechiana, musée des Offices, Florence, juin 1996

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- "Vidéoformes", *Beaux-Arts magazine*, n° 214, mars 2002
- *Les Mars de l'art contemporain* (plusieurs sites de la région Auvergne), mars 2002 (cat.) Cultframe.com, mars 2000
- "Rêves de pierre", *Le Figaro*, lundi 10 août 1998
- "Ha 15 anni la factory di Gori", *Il Giornale dell'Arte*, n° 156, juin 1997
- "Sur les murailles de Châteaudun", *La Croix*, 8 août 1997
- CHIARA ROSSOTTO, "La rinascita dei Georgofili, Concerto multimediale per celebrare l'evento", *La Nazione*, 5 juin 1997
- "Georgofili multimdiali", *La Republica*, 16 juin 1996

JEAN-MARC BUSTAMANTE

NÉ EN 1952 À TOULOUSE, VIT À PARIS

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

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- Matthew Marks Gallery, New York, 2002
- Yokohama Museum, Japon 2002
- Galería Helga de Alvear, Madrid, 2002
- *Photographs from the Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2001
- Galeries Nathalie Obadia et Daniel Templon, Paris, 2001
- Donald Young Gallery, Chicago, 2001
- Deichtorhallen, Hambourg, 2001
- Neues Kunstmuseum, Lucerne, 2000

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- *Long Playing*, Deichtorhallen, Hambourg, 2002 (cat.)
- *Private Crossing*, Yokohama Museum, Japon, 2002 (cat.)
- *La Maison close* – photogrammes tirés du film de Pierre Coulibeuf, 2002
- JEAN-PIERRE CRIQUI, "Jean-Marc Bustamante", *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 78, hiver 2001-2002
- *Jean-Marc Bustamante, L.P.*, Neues Kunstmuseum, Lucerne, 2001 (texte de Jean-Pierre Criqui) (cat.)

DANIEL CANOGAR

NÉ EN 1964 À MADRID, VIT À MADRID

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- *Teratologias*, Espacio Caja de Burgos, Burgos, 2001 (solo)
- *Teratologias*, Galeria Juana de Aizpuru, Séville, 2001 (solo)
- MAD *01, media ambiente*, Ifema, Pabellón, I, Madrid, 2001
- *Mediterranean : Is It the New "Wall"?* Culturgest, Lisbonne, 2001
- *Presente Remoto*, la Decada de los Noventa en el Museo de Bellas Artes de Álava, Sala Amárica, Vitoria, 2001
- *Optical Allusion*, Nuevas perspectivas en la fotografía española, centre Cultural La Mercé, Burriana Castellón, 2001
- *Art Basel 32*, Bâle, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid
- *Trouvailles*, Galerie Von Liintel & Nusser, Munich, 2001

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- *Luces de Arte*, Palacete del Embarcadero, Santander, 2001 (cat.)
- *Etxekœskenatoriak / Escenarios domésticos*, centro Cultural Koldo Mitxelena Kulturunea, Saint-Sébastien, 2000 (cat.)
- *Estéticas de Iberoamerica*, Propuestas fotográficas para el tercer Milenio, I Encuentro Iberoamericano de Fotografía, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imbner, Caracas, 2000 (cat.)
- *Sentience*, Museu Comarcal Salvador Vilaseca, Sala Reus, Reus, Tarragone, 2000 (cat.)
- *Sentience*, Sala d'Exposicions El Roser, Ajuntament de Lleida, 2000 (cat.)
- *Sentience*, centrè Cultural La Mercé, Girona, 1999 (cat.)
- *Bringing Down the House*, Offenes Kulturhaus, Center for contemporary art, Linz, 1999 (cat.)

NAIA DEL CASTILLO

NÉE EN 1975 À BILBAO, VIT À BARCELONE

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- Bilkin Gallery, Bilbao, Espagne, novembre 2002 (solo)
- *Naia del Castillo*, María Martín Gallery, Madrid, 2002 (solo)
- *Atrapados*, Galeria Dels Angels, Barcelone, 2001 (solo)
- *Atrapados*, Bilbaoarte Gallery, Bilbao, 2001 (solo)
- *Il Peso del Virtuale*, Plain Air Gallery, Pinerolo, été 2002 (solo) (commissaire : Tiziana Conti)
- *Arcadia in the City*, Marble Hill House, Londres, été 2002
- *Arco 2002*, Madrid
- *Brighton Icons*, St Bartholomew Church, Brighton, 2001
- *Injuve 2001*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2001
- *Art in St Mary Magdalene Church*, Londres, 2001
- *Arco 2001*, Madrid, 2001

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- *Naia del Castillo Aira*, Atrapados, Bilbaoarte, *n°* 20, 2001 (cat.)
- *Pasos de Cebra*, Muestra de arte Injuve, *n°* 17, 2001 (cat.)
- *Arco 2002*, stand Galeria Dels Angels, Madrid, 2002 (cat.)
- *Arcadia in the City*, Marble Hill House, English Heritage, Londres, 2002 (cat.)
- JAVIER DIAZ-GUARDIOLA, "Naia Del Castillo", ABC *Cultural*, 2 février 2002
- "Naia del Castillo", *Revista descubrir el Arte*, janvier 2002
- ISABEL YAÑEZ, "Naia del Castillo", *Revista n° 2*, 2002
- OLGA SPIEGEL, "La técnica poética de Jana Sterbak, el arte de Togo y Naia del Castillo", *La Vanguardia*, 8 décembre 2001
- JAVIER URQUIJO, "Realismo quimérico", *El Mundo*, 15 juin 2001

KAO, CHUNG-LI

NÉ EN 1958 À TAIPEI, VIT À TAIPEI

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- *Story in Image & Sound*, Lin & Keng Gallery, Taipei, 2001 (solo)
- *Le Corps, l'esprit, l'ici-bas, six photographes*, musée André Abbal, France, 2000
- *The Living Clay 5*, Lin & Keng Gallery, Taipei, 1999
- *The Living Clay 4 Exhibition*, Lin & Keng Gallery, Taipei, 1996
- *Asian View-Asia in Transition*, Metropolitan Museum of Photography, Tokyo, 1996
- *Contemporary Photographers: Hong Kong, China, Taiwan*, exposition à Hong Kong et à l'International Festival of Art in Belgium, 1994

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- *Story in Image & Sound (anti.mei.ology)*, Taipei, 2001 (cat.)
- *Aspects & Visions*, Taiwan Photographers, Kao, Chung-Li, Culture & Life Publishing co., Taipei, 1997

SIMONE DECKER

NÉE EN 1968 À ESCH-SUR-ALZETTE, LUXEMBOURG, VIT À FRANCFORT

L'installation in situ *Curtain Wall* est une coproduction de la Caisse des dépôts et consignations, Paris, avec la collaboration de Traphot.com, Montrouge.

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- *Psychedelia*, Aeroplastics Contemporary, Bruxelles, 2001
- *Frankfurter Kreuz*, Kunsthalle Schirn, Francfort, 2001
- *Under Pressure*, Swiss Institute, New York, 2001
- *Artline 5*, Borken, Allemagne, 2001
- *Sonsbeek 9*, Arnhem, Pays-Bas, 2001
- *Transfert*, Bienne, Suisse, 2000
- *Turtle Show*, Förderkoje, Berlin, 2000 (solo)
- *Brugge Turtles*, interventions dans la ville, Bruges, 2000 (solo)
- Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz, Liechtenstein, 2000 (solo)
- *Jérémy/Trous*, La Box, Bourges, 1999 (solo)
- *Chewing and Folding in Venice*, Biennale de Venise, 1999

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- DIETER RŒLSTRAETE, *Sonsbeek 9*, Arnhem, 2001 (cat.)
- VERENA KUNI, *Frankfurter Kreuz*, Kunsthalle Schirn, 2001 (cat.)
- ENRICO LUNGHI, "A (sous-)louer", *Visuels*, n° 9, printemps – été 2000
- *Airair*, Grimaldi Forum, Monaco, 2000 (cat.)
- JEAN-MARC HUITOREL, "Simone Decker", *Art press*, n° 254, février 2000
- ENRICO LUNGHI, "Chewing in Venice", Biennale de Venise, 1999 (cat.)
- "Simone Decker", *Kunstforum*, n° 47, septembre-novembre 1999
- HUBERT BESACIER, ENRICO LUNGHI ET BERT THEIS, *"Occuper", dit-elle, 1994-1998*, Luxembourg-Casino, 1998 (cat.)

LUC DELAHAYE

NÉ EN 1962 À TOURS, VIT À PARIS

Les photographies exposées au festival printemps de septembre sont produites grâce au soutien de Traphot.com, Montrouge.

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- Kunsthalle, Rostock, 2002
- Kunsthal, Rotterdam, 2002
- *Winterreise*, Centre photographique d'Ile-de-France, Pontault-Combault, 2002
- *Weltkulturerbe*, Völklinger Hütte, Munich, 2001
- L'été photographique de Lectoure, 21 juillet-2 septembre 2001
- Rencontres internationales de la photographie, Arles, 4 juillet-19 août 2001
- Biennale d'art contemporain de Lyon, 2001
- Ormeau Baths Gallery, Belfast, 2001
- Bradford Museum, 2001
- FotoKunst Museet, Aarhus, 2000

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- MICHEL GUÉRIN, "Luc Delahaye, l'art et la guerre en un regard", *Le Monde*, 14 mai 2002

➥ *Winterreise*, éditions Phaidon, 2000
➥ *L'Autre*, photographies de Luc Delahaye / textes de Jean Baudrillard, éditions Phaïdon, 1999
➥ *Mémo*, Hazan, 1999
➥ *Portraits / 1*, éditions Sommaire, 1996

CHARLES FRÉGER

NÉ EN 1975 À BOURGES, VIT À ROUEN

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ Galerie 14/16 Verneuil, Paris, mai 2002 (solo)
➥ Galerie 779, Paris, janvier-février 2002 (solo)
➥ *Charles Fréger*, Maison européenne de la photographie, Paris, janvier-février 2002 (solo)
➥ Centre culturel français, Aix-la-Chapelle, janvier-février 2002
➥ Rencontres photographiques de Lorient, 9 novembre-16 décembre 2001
➥ *Va y avoir du sport*, exposition-colloque à la galerie Les Filles du Calvaire, octobre 2001
➥ Galerie Pennings, Eindhoven, octobre -novembre 2001
➥ Mois de la photographie, Cherbourg-Octeville, (diaporama "De François Kollar à Charles Fréger"), novembre 2001
➥ FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen, avril-juin 2001
➥ Festival international des arts de la mode, Hyères, 27-30 avril 2001

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ "Rikishi", *Blast*, n° 2, mai-juin 2002
➥ "Majorettes", *Technikart*, n° 61, avril 2002 (article et portfolio de 6 pages sur la série *Majorette*).
➥ RAPHAËLLE STOPIN, "Charles Fréger, *Portraits en uniformes*", *Artaujourdhui.com*, 7 mars 2002
➥ ARNAUD VIVIAN, "Unis vers l'uni", *Mots écrans photos* (les carnets de la Maison européenne de la photographie), n° 15, janvier 2002
➥ "Majorettes", *Crash*, n° 19, janvier 2002 (article et portfolio de 4 pages sur la série *Majorettes*).
➥ *Majorettes* (préface de Didier Mouchel), éditions Léo Scheer, Paris, janvier 2002 (monographie)
➥ MICHEL BÉNICHOU, "Portraits photographiques et uniformes", *Mon œil*, n° 7, septembre 2001
➥ *Portraits photographiques et uniformes* (préface de Philippe Arbaïzar), éditions 779 en coédition avec la Société française de photographie, Paris, juin 2001 (monographie)
➥ FRANCK LAMY, "Galerie-édition 779 – la photo transversale", *Beaux-Arts magazine*, n° 204, mai 2001

DANIEL GARCÍA ANDÚJAR

NÉ EN 1966 À ALMORADÍ, ESPAGNE, VIT À VALENCE

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ *Manifesta 4*, Francfort, 2002
➥ *Transmediale.01*, Berlin, 2001
➥ *The Power of Security*, Galería Visor, Valence, 2001
➥ *La Sociedad Informacional*, MUA (Museo Universidad Alicante), Alicante, 2000
➥ *PLAN B*, De Appel Foundation, Amsterdam, 2000
➥ *net condition, Art and Global Media*, ZKM, Karlsruhe, 1999
➥ *Interface@metrònom.es*, Fundació Rafael Tous d'Art Contemporari Sala Metrònom, Barcelone, 1998

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ ÁLVARO DE LOS ÁNGELES, "E-viva Valencia", *MUTE*, n° 24, mai 2002
➥ LAURA G. DE RIVERA, "Hacktivistas. Interviú", n° 1359, 19 mai 2002
➥ ROBERTA BOSCO, "Daniel G. Andújar gana Transmediale de Berlin", *Ciberp@ís*, 1er février 2001
➥ KARIN OHLENSCHLÄGER, "Otras miradas", *Cinevideo 20*, n° 182, avril 2001
➥ FERRÁN BONO, "El debate está en la red". *El País*, 18 décembre 2001
➥ MONTSE BADIA, "Ficcions reals", *Avui*, 19 novembre 1998
➥ CATALINA SERRA, "Daniel G. Andújar presenta su tecnología para el pueblo", *Ciberp@ís*, 5 novembre 1998

LAURENT GRASSO

NÉ EN 1972 À MULHOUSE, VIT À PARIS

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ *Tout est possible*, galerie Chez Valentin, Paris, 2002 (solo)
➥ *Subréel*, musée d'Art contemporain, Marseille, 2002 (commissaire : François Piron)
➥ *Bliss and Whim*, centre d'art contemporain Espace croisé, Roubaix, 2002
➥ *Rendez-vous*, Smack Mellon Gallery, Brooklyn (commissaire : Claire Le Restif), 2002
➥ *Vidéo fréquence II*, La Vitrine, Paris, 2002 (commissaire : Orlan)
➥ *Mes actrices*, café du Centre national de la photographie, Paris, 2002
➥ *Street Life*, galerie Chez Valentin, Paris, 2001 (commissaire : François Piron)
➥ *Point, ligne, plan*, FEMIS, Paris, 2001
➥ *Drive In*, Biennale de Lyon off, Lyon, 2001
➥ *Aller-Retour*, Caisse des dépôts et consignations, Paris, 2001
➥ *Hol*, Pittsburgh, 2001
➥ *Soyez les bienvenus*, centre d'art Espace croisé, Roubaix, 2001

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ EMMANUELLE LEQUEUX, "Laurent Grasso, *Tout est possible*", *Aden*, 29 mai 2002
➥ AUDREY MASCINA, "*Tout est possible*, exposition de Laurent Grasso", site internet Modzik, mai 2002
➥ NICOLAS THÉLY, "Laurent Grasso, *Tout est possible*", *Les Inrockuptibles*, 1er mai 2002
➥ EMMANUELLE LEQUEUX, "Laurent Grasso : plongée en eaux troubles", *Aden*, 24 avril 2002
➥ "Play list, Laurent Grasso", *Technikart*, n° 61, avril 2002
➥ NATHALIE VIOT, "Pour en finir avec les images", *Mouvement*, avril 2001
➥ FRANÇOIS PIRON, "Prise d'otage du réel" *Le journal du CNP*, n° 8, septembre 1999
➥ MO GOURMELON, "Edito, mais qui est l'autre ?" et "Laurent Grasso, *Mes actrices*", *Saison vidéo 25*, 2001-2002

TODD HIDO

NÉ EN 1968 À KENT, OHIO, VIT À SAN FRANCISCO

Les encadrements des photographies exposées au festival printemps de septembre et au Centre de photographie de Lectoure sont coproduits par le Centre photographique de Lectoure et le centre de photographie d'Ile-de-France, Pontault-Combault.

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, 2002 (solo)
➥ *Open House*, Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, 2002 (solo)
➥ Paul Morris Gallery, New York, 2002 (solo)
➥ *Some Options in Realism*, Carpenter Center for Visual Arts, Harvard University, Cambridge, Etats-Unis 2002
➥ *New Photographs*, Stephen Wirtz Gallery, San Francisco, 2001 (solo)
➥ *House Hunting*, Julie Saul Gallery, New York, 2001 (solo)
➥ *Urban Pornography*, Artists Space, New York, 2001
➥ *ExtraOrdinary: American Places in Recent Photography*, Madison Art Center, Madison, Etats-Unis, 2001
➥ *Immodest Gazes*, Fundacio La Caixa, Barcelone, 2000
➥ *Of the Moment: Contemporary Art from the Permanent Collection*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 2000

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ *Photography Transformed: The Metropolitan Bank & Trust Collection*, éditions Harry N. Adams, 2002
➥ *Incorporated*, New York, 2002 (texte critique de Klaus Kertess) (cat.)
➥ CRAIG GARRETT, "Urban Pornography", *Flash Art*, janvier-février 2002
➥ TODD HIDO, *House Hunting*, Nazraeli Press, Etats-Unis, 2001 (monographie)
➥ DIANA GASTON, "Todd Hido: New Photographs", *Art on Paper*, novembre-décembre 2001

➥ JONATHAN HEAF, "House Hunting", *The Face*, septembre 2001
➥ GLENN HELFAND, "Todd Hido: Stephen Wirtz Gallery", *Art Forum*, octobre 2001
➥ JAMIE ATHERTON, "Todd Hido: Home Alone", *Surface Magazine*, n° 22, mars 2001
➥ GLEN HELFAND, "Todd Hido", *art & text*, mai-juillet 2001

ZHU JIA

NÉ EN 1969 À PÉKIN, VIT À PÉKIN

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ *Tempo the Works Show of Contemporary Art in 20th*, MOMA, New York, 2002
➥ *ASIAM / VIBE, An Exhibition of Contemporary Art*, Espai d'Art Contemporani de Castello, Carrer Prim, Espagne, 2002
➥ *Live in Time/29 Contemporary Artists from China*, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin, 2001
➥ *Translated Acts /Performance and Body Art from East Asia 1990-2001*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin ; Queens Museum of Art, New York, 2001
➥ *The CCAC Institute Presents Tracking*, CCAC Logan Galleries, San Francisco, 2001
➥ *Compound Eyes*, Earllu Gallery, Singapour, 2001
➥ *No Translated*, Ethen Cohen Fine Arts, New York, 2001
➥ *Quotidiana / The Continuity of the Everyday in the 20th Century Art*, Castell di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Turin, Italie, 2000

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ *Tempo/ the Works Show of Contemporary Art in 20th*, MOMA, New York, 2002 (cat.)
➥ *ASIAM / VIBE An Exhibition of Contemporary Art*, Espai d'Art Contemporani de Castello, Carrer Prim, Espagne, 2002 (cat.)
➥ *Live in Time / 29 Contemporary Artists from China*, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart-Berlin, 2001 (cat.)
➥ *Translated Acts / Performance and Body Art from East Asia 1990-2001*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Queens Museum of Art, New York, 2001 (cat.)
➥ *Quotidiana / The Continuity of the Everyday in the 20th Century Art*, Castell di Rivoli, Museo d'arte Contemporanea, Turin, Italie, 2000 (cat.)

BARBARA KRUGER

NÉE EN 1945 À NEWARK, VIT À LOS ANGELES ET À NEW YORK

L'installation in situ au musée des Abattoirs fait l'objet d'une coproduction du musée des Abattoirs.

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ *Shopping*, Schirn Kunsthalle, Francfort, septembre 2002
➥ *Sans commune mesure*, Lille, septembre 2002 ; Pallazo delle Papesse, Sienne, 2002
➥ South London Gallery, Londres, 2001 (solo) Whitney Museum of American Art, New York, 2000
➥ *Around 1984: A Look at Art in the Eighties*, P.S.1, Contemporary Art Center, Long Island City, New York, 2000
➥ *Banners Billboards at Eighth Avenue / 42nd Street and Washington Street / West Side Highway*, co-produit par le Public Art Found et le Whitney Museum of American Art, New York, juillet 2000 (art public)
➥ Galerie Yvon Lambert, Paris, 1999 (solo)
➥ Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999 (solo)
➥ *The American Century: Art and Culture 1950-2000*, Whitney Museum of American Art, New York, 1999

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ Pallazo delle Papesse, Sienne, 2002 (cat.)
➥ South London Gallery, Londres, 2001 (cat.)
➥ Whitney Museum of American Art, New York, 2000 (cat.)
➥ *Around 1984: A Look at Art in the Eighties*, P.S.1, Contemporary Art Center, Long Island City, New York, 2000 (cat.)
➥ PETER PLAGENS, "Working With Words", *Newsweek*, 25 octobre 1999
➥ DAVID FRANKEL, "Barbara Kruger", *Artforum*, février 1998

BERNARD LALLEMAND

NÉ EN 1947 À VILLENEUVE-SAINT-GEORGES, VIT À LILLE

Les photographies exposées au festival printemps de septembre sont produites grâce au soutien de Traphot.com, Montrouge.

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ *De père en fils*, Maison Billaud, Fontenay-Le-Comte, 2002
➥ *Art Wall Sticker*, collection 2001, espace Paul-Ricard, Paris, 2001
➥ *Art Forum*, stand galerie Anton Weller, Berlin, 2001
➥ *L'Homme transformé*, Cité des sciences et de l'industrie, Paris, 2001
➥ *Music Box*, galerie du Wazoo, Amiens, 2000
➥ *Plan B*, Hartware Projekte, Dortmund, 2000
➥ *Emois d'automne*, Faux mouvement, Metz, 2000
➥ *Dissonances*, Le 19, centre d'art, Montbéliard, 2000
➥ Galerie Anton Weller, Paris, 2000 (solo)
➥ FIAC 99, *C'est déjà demain*, galerie Anton Weller, Paris, 1999
➥ *Sélest'art 99*, biennale d'art contemporain, Sélestat, 1999

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ BERNARD LALLEMAND, *De père en fils*, éditions Joca Seria, 2002
➥ PIERRE DENAN, "Où est Bernard Lallemand ?", *MAP revue*, n° 3, avril 2001
➥ PAUL ARDENNE, *L'Image corps, Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, éditions du Regard, 2001
➥ PAUL CABON/PHILIPPE CYROULNIK/ BERNARD LALLEMAND, *Dissonances*, Le 19, Montbéliard, 2000
➥ PHILIPPE DAGEN, "Ce qui reste de l'homme : galerie à Paris", *Le Monde*, 24-25 décembre 2000
➥ ONDINE MILLOT, "Illustration de Bernard Lallemand du texte XXIe sexe, les futurs objets du désir", *Libération*, 9-10 décembre 2000
➥ FABIENNE FULCHÉRI, "La vie de rêve de Bernard Lallemand : culture clash", *Technikart*, n° 40, mars 2000
➥ DIANA EBSTER, BERNARD LALLEMAND, *Plan B*, Hartware Projekte, Dortmund, 2000 (cat.)
➥ PHILIPPE DAGEN, "Autopsies du présent et du futur", *Le Monde*, 23 mars 2000
➥ PHILIPPE DAGEN, "Une FIAC entre apocalypse et jubilation", *Le Monde*, 16 septembre, 1999
➥ *Interlope*, E.R.B.A.N., Nantes, 1999

ZILLA LEUTENEGGER

NÉE EN 1968 À CHUR, SUISSE, VIT À ZURICH

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ *But It Will Never End*, galerie Taché-Lévy, Bruxelles, 19 avril-25 mai 2002; Stadtgalerie, Berne, 22 mars-fin avril 2002 (solo)
➥ *It Will End in Tears*, galerie Peter Kilchmann, 19 janvier-22 mars 2002; galerie Kamm, Berlin, 1 mars-13 avril 2002 (solo)
➥ *Art Unlimited*, Bâle, juin 2002
➥ Villa Bernasconi, Grand-Lancy, Genève, 24 mai-20 juin 2002
➥ *Drawing on My Mind*, Forum Stadtpark, Graz, 21 avril-19 mai 2002
➥ *Tabu*, Kunsthaus Baselland, 26 janvier-17 mars 2002
➥ *Before You Go I Want to Show You Something*, galerie Zürcher, 20 octobre-28 novembre 2001 (solo)
➥ *Dream As Drawing*, galerie Cato Jans, Hambourg, 11 octobre-22 décembre 2001 (solo)
➥ *Lite*, Rœbling Hall, New York, 29 juin-13 juillet 2001

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ *Art unlimited*, Bâle, 12-17 juin 2002 (cat.)
➥ "Mutter Erde mit Mama anreden", *Schweizer Illustrierte*, 29 janvier 2002
➥ FABIENNE FULCHÉRI, "Aux frontières du réel", *Numéro*, novembre 2001

➥ FRANÇOISE-ALINE BLAIN "Pistes brouillées", *Beaux-Arts magazine*, n° 210, novembre 2001
➥ PHILIPPE PIGUET, "Zilla Leutenegger, entre réalité et fiction", *L'Œil*, n° 530, novembre 2001
➥ FABIENNE FULCHERI, "Zilla Leutenegger", *Le Journal des arts*, n° 135, 26 oct.-8 nov. 2001
➥ BÉNÉDICTE RAMADE, "Grands Suisses : A Marseille, "*Je pense donc je suisse*" venge les Helvètes des stéréotypes", *Technikart*, n° 53, juin 2001
➥ *Welcome in My Dress*, Podewil, Berlin, 2001 (monographie)
➥ STEFAN HEIDENREICH, "Anziehende Elementarteilchen", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 15, 18 janvier 2001
➥ CHRISTOPH DOSWALD, "In Bed with Zilla", *Material*, juin 2000

CHRISTL LIDL

NÉE EN 1970 À BRUXELLES, VIT À LILLE ET À TOULOUSE

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ *Myopie*, France/Québec, la Saison, galerie de L'UQUAM, Montréal, 2001
➥ *Panorama*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 2000
➥ *Plan B*, Fête des arts, XXXVe Journée culturelle internationale, Hartware Projekte, Dortmund, 2000
➥ *Dis-location*, Hartware Projekte & Netherlands Media Art Institute Montevideo, Dortmund, 1999
➥ *Déplacement*, Rennes, 1995
➥ *Avant-Première*, festival vidéo, Rennes, 1999

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ *Myopie* (textes : Louise Déry), galerie de L'UQUAM, Montréal, 2001
➥ *Plan B* (texte : Iris Dressler et Hans Christ), Hartware Projekte, Dortmund, 2000

JEAN-RENÉ LORAND

NÉ EN 1967 À RENNES, VIT À BRUZ

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ *Portrait code*, La Plus Petite Galerie du Monde (ou Presque), Roubaix, 1999
➥ *Signes / territoires*, festival off des Rencontres d'Arles, 1999
➥ Galerie Là-Bas, Marseille, 1997
➥ *Prise de position*, sur un projet de Frédéric Lecomte, 1996
➥ Galerie Sud, Bagneux, 1996
➥ *Etudes et projets plastiques pour l'aménagement de la ZAC Beauregard*, 1995
➥ Maison de l'architecture de Bretagne, Rennes, 1995
➥ *Lecture du territoire*, galerie du Cloître, Ecole des beaux-arts, Rennes, 1995
➥ *Galerie d'essais du Centre de la photographie*, Genève, 1994
➥ *Invitation à la pratique*, Passerelle, Saint-Brieuc, 1994

RAFAEL LOZANO-HEMMER

NÉ EN 1967 À MEXICO D.F., VIT À MADRID ET À MONTRÉAL

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ Biennale de Liverpool, Liverpool, septembre 2002
➥ *Exit Art, In Media Res Show*, NYC, septembre 2002
➥ *Itau Cultural*, São Paulo, août 2002
➥ *Artium*, Basque Contemporary Art Museum, Vitoria, avril 2002
➥ Biennale d'Istanbul, Turquie, septembre 2001
➥ Cultural Capital of Europe Festival, V2, Rotterdam, Pays-Bas, août 2001
➥ Galerie Kaethe Kollwitz, Berlin, février 2001
➥ *Net.artmadrid*, ARCO Art Fair, Madrid, février 2001
➥ *Mediaterra 2000*, Fournos Center, Athènes, novembre 2000
➥ *Bienal de La Habana*, La Havane, novembre 2000

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ CARLOS JIMÉNEZ, "Historias virtuales, intercambios y revelaciones", *Lápiz*, n° 182, avril 2002
➥ GREGORY VOLK, "Back from the Bosphorus", *Art in America*, mars 2002
➥ MEREL BEM, "Daar duiken schaduwen op vanuit het niets", *De Volkskrant*, 1er septembre 2001
➥ RAFAEL LOZANO-HEMMER (ed.), "Vectorial Elevation, Relational Architecture n° 4", *Conaculta Press*, novembre 2000
➥ MATHEW MIRAPAUL, "Online Art Lights Up A Square in Mexico City", *New York Times*, 30 décembre 1999
➥ ROBERTA BOSCO, "Lozano-Hemmer indaga con las palabras en la bienal de La Habana", *El País*, 7 décembre 2000
➥ YUKIKO SHIKATA, "Relational Architecture", *BT Art Magazine* (Japon), vol.52, n° 795, novembre 2000
➥ JOSÉ JIMÉNEZ, "Un sitio sin lugar", *El Mundo*, 28 octobre 2000
➥ GEERT LOVINK, "Interview with Rafael Lozano-Hemmer", *Archis* (Pay-Bas), n° 9, septembre 2000
➥ ARTURO CRUZ BÁRCENAS, "El Zócalo se convirtió en una escultura de luz interactiva", *La Jornada* (Mexique), 7 janvier 2000

MARCELLO MALOBERTI

NÉ EN 1966 EN ITALIE, VIT À CASALPUSTERLENGO (LODI) ET À MILAN

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ Galleria Raffaella Cortese, Milan, 2002 (solo)
➥ *Spazio Aperto*, Galleria d'Arte Moderna, Bologne, 2002 (solo)
➥ *Premio Querini Stampali i Furla per l'Arte*, Palazzo Querini Stampalia, Venise, 2002
➥ *Video Lounge*, Fondazione Adrieno Olivetti, Rome, 2002
➥ Luigi Franco Arte Contemporanea, Turin, 2001 (solo)
➥ *A Sense of Wellbeing* (commissaire : Marco Scotini), Imperial Baths, Karlovy Vary, République tchèque, 2001
➥ *My Opinion*, Palazzo Lanfranchi, Pise, 2001
➥ *Invasione Italiana*, Galleria Civica d'arte contemporanea, Syracuse, 2001
➥ *Boom-Expresso*, Gianfranco Maraniello et Luca Cerizza, Manifattura Tabacchi, Florence, 2001
➥ Galleria Raffaella Cortese, Milan, 1999 (solo)

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ M.R. SOSSAI, *Artevideo*, Silvana Editoriale, Milan, 2002 (cat.)
➥ T. CONTI, "Marcello Maloberti", *Tema Celeste*, n° 85, mai-juin 2001
➥ F. PASINI, *My Opinion*, éditions Fondazione Teseco per l'Arte, Pise, 2001
➥ L. CERIZZA, A. LISSONI, G. BERTOLINO, *Marcello Maloberti*, édition LFAC, Turin, 2001
➥ M. ARFIERO, "Cronaca su lavori di giovani artisti", *Arte e Critica*, n° 26/27, avril-septembre 2001
➥ M. FERRONATO, Marcello Maloberti, *Arte e Critica*, n° 25, janvier-mars 2001
➥ A. VON FUSTEMBERG, *The Overexcited Body*, éditions Art of the World, Genève, 2001
➥ A. BERRUTI, "Marcello Maloberti", *Juliet*, n° 95, novembre 2000-janvier 2001

LUCY ORTA

NÉE EN 1966 À BIRMINGHAM, VIT À PARIS

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ *Lucy Orta*, The Victoria and Albert Museum, Londres, 2003 (solo)
➥ *Fluid Architecture II*, Stroom Centre for Visual Arts, La Hague (installation and online workshop), 2002 (solo)
➥ *Connector Mobile Architecture IX*, musée d'Art et d'Histoire, Cholet, 2002 (solo)
➥ *Borderline*, Komische Oper, Berlin (collaboration with Blanca Li and the Berlin Ballet), 2002 (solo)
➥ *Fluid Architecture I*, Melbourne, Australia (residency, pilot workshop), 2002 (solo)
➥ *Opera.tion Life Nexus act IX*, The Lowry (collaboration with Matt Wand), 2002 (solo)
➥ *The Dairy Workshop I*, The Dairy, St Siméon, 2002 (solo)
➥ *Shine*, The Lowry, Salford Quays, Grande-Bretagne, 2002
➥ *Comfort Zone, Portable Living Spaces*, The Fabric Workshop, Philadelphie, 2002
➥ *Connector Mobile Village Sector IV*, Contemporary Art Museum U.S.F., Tampa, Etas-Unis, 2001 (solo)

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ VINCENT BOUCAULT, "Lucy Orta", *Le Monde*, 16 juin 2002

➥ *Active Ingredients*, Copia, The American Centre for Wine Food and the Arts, Etats-Unis, 2001 (cat.)
➥ *Plug In*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 2001 (cat.)
➥ William Jeffett, "Lucy Orta", *NY Arts*, vol. 6, n° 12, décembre 2001
➥ Emmanuel Poncet, "L'art à l'école", *Beaux-Arts magazine*, octobre 2001
➥ John Bralic, "Corporeal Limits", *Monuments 42* (Australie), juin-juillet 2001
➥ *Home*, Art Gallery of Western Australia, Perth, Australie, 2000 (cat.)
➥ Interview with Hou Hanru, *Secession*, Vienne, Autriche, 23 juin-8 août 1999
➥ Ewen McDonald, *Personal Effects*, Museum of Contemporary Art, Sydney, Australie, 1998 (cat.)

HANS OP DE BEECK

NÉ EN 1969 À TURNHOUT, BELGIQUE, VIT À BRUXELLES

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ *Bedtime, Arti & Amicitiae*, Amsterdam, avril-mai 2002
➥ *Big Social Game*, Big Torino 2002, International Biennial of Young Art, Turin, avril-mai 2002
➥ *Le Petit Cabinet d'un amateur de ruines*, Orion Art Gallery, Ostende, février-mars 2002
➥ *Other than Film*, International Film Festival of Rotterdam, TENT, Rotterdam, janvier-mars 2002
➥ *Not I, Beckett As a Point of Reference*, NICC, Anvers, janvier-mars 2002
➥ *Hans Op de Beeck: Colours*, DOT *projects*, Londres, avril-mai 2001 (solo)
➥ *Human Conditions – Hans Op de Beeck*, XXL Gallery, Sofia, février-mars 2001 (solo)
➥ *Hans Op de Beeck*, Stichting Villa De Bank, Enschede, Pays-Bas, février-mars 2001 (solo)
➥ *Hans Op de Beeck*, Hales Gallery, Londres, janvier-février 2001 (solo)
➥ *Hans Op de Beeck*, Dorothée de Pauw Gallery, Bruxelles, novembre-décembre 2000 (solo)

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ *Le Petit Cabinet d'un Amateur de ruines*, Orion Art Gallery, Bruxelles-Ostende, 2002 (cat.)
➥ *Hans Op de Beeck: Selection of Works 1996-2001*, Dorothée de Pauw Gallery-Bruxelles and Cera Foundation, 2001 (monographie)
➥ Prix de la jeune peinture belge, palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2001 (cat.)
➥ *Aubette*, Museum Dhondt-Dhaenes, 2001 (cat.)
➥ *Nature Doesn't Exist*, Speelhoven 2001 (cat.)
➥ Sarah Kent, "Hans Op de Beeck, Review of the Video Work, Colour-Solo Exhibition at DOT, Time Out", 11 avril 2001
➥ Jane Griffiths, "Situation (I), Review of the Video-Installation at Hales Gallery", *Flux Magazine*, février-mars 2001
➥ Adrian Searle, "There's More Life...", *The Guardian*, juin 1999

MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO

NÉE EN 1959 À LA HAVANE, CUBA, VIT À MONTERREY, MEXIQUE

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ Galería Luis Adelantado, Valence (Espagne), 2002 (solo)
➥ *Paisajes del cuerpo*, Sala Zapatería, Ayto, Pampelune, 2002
➥ Museo de la Fotografía, Bogotá, Colombie, 2001 (solo)
➥ Iturralde Gallery, Los Angeles, 2001 (solo)
➥ *El Final del Eclipse*, Fundación Telefónica, Madrid, 2001
➥ *Cuban Photography after Revolution*, Los Angeles, 2001
➥ County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, 2001
➥ Galeria Cesar / Filomena Soares, Lisbonne, 2000 (solo)
➥ Biennale de Kwangju, Corée, 2000
➥ Gallery Ramis Barquet, New York, 1999 (solo)
➥ Museo José Luis Cuevas, Mexique DF, 1998 (solo)

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ Fernando Francés, *Paisajes del cuerpo*, Ayuntamiento de Pamplona, 2002 (cat.)
➥ Manuel García, "Marta María Pérez", *Lápiz*, n° 181, 2002
➥ *Marta María Pérez Bravo*, Galería Luis Adelantado, février-mars 2000 (monographie)
➥ *Marta María Pérez Bravo*, Galería Ramis Barquet, New York, mai 1999 (monographie)
➥ Edward Sullivan, *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Phaidon Press, Londres et Ediciones Nerea, Madrid, 1996
➥ Antonio Zaya, "Lecturas Fragmentarias sobre la Diferencia cubana en la Plástica de los 80", *Cuba siglo XX*, Espagne, 1990 (cat.)
➥ Orlando Hernandez, *Marta María y el juego de las Estatuas*, Galería Ramis Barquet, Mexico 1996 (cat.)
➥ Gerardo Mosquera, "Marta María Pérez : Retratos del Cosmos", *Revista Art Nexus*, juillet-septembre 1995
➥ Sebastian Lopez, "Made in Habana", *Revista Lápiz*, mai 1992
➥ Gerardo Mosquera, *Los Hijos de Guillermo Tell*, Museo Alejandro Otero, Caracas, 1991 (cat.)

MATHIEU PERNOT

NÉ EN 1971 À FRÉJUS, VIT À PARIS ET BARCELONE

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ *Un camp pour les bohémiens*, musée national des Arts et Traditions populaires, Paris, 2002
➥ *Un camp pour les bohémiens*, archives départementales des Bouches-du-Rhône, Marseille, 2002
➥ *Tsiganes*, bibliothèque municipale de Caen, 2001
➥ *Tsiganes*, galerie VU, Paris, 2000
➥ *Le Regard de l'autre*, Estacion de Francia, Barcelone, 1999
➥ *Ethique, esthétique, politique*, Rencontres internationales de la photographie, Arles, 1997
➥ *L'Atelier*, Centre national de la photographie, Paris, 1997

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ *Entretien de Mathieu Pernot avec Martine Ravache*, Paris-Photo, 2001 (cat.)
➥ *Un camp pour les bohémiens*, éditions Actes Sud, Arles, 2001 (monographie)
➥ *Tsiganes*, éditions Actes Sud, Arles, 1999 (monographie)
➥ *Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, musée d'Histoire contemporaine, Paris, 1998 (cat.)
➥ "Ethique, esthétique, politique", in *Rencontres internationales de la photographie*, Editions Actes Sud, Arles, 1997 (cat.)
➥ "Mathieu Pernot", in *L'Atelier*, Centre national de la photographie, 1997

HANS-CHRISTIAN SCHINK

NÉ EN 1961 À ERFURT, VIT À LEIPZIG

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

➥ *heimat.de. Fotografische Sichten auf ein besetztes Thema*, Kunst Haus, Dresden, 2002
➥ *Landschaftsblicke*, Triennale der Photographie in Hamburg, Galerie Artfinder, Hambourg, 2002
➥ Paul Kopeikin Gallery, Los Angeles, 2001 (solo)
➥ Galerie Rothamel, Iéna, Allemagne, 2001 (solo)
➥ Galerie Bodo Niemann, Berlin, 2001 (solo)
➥ *A Sense of Space*, Noorderlicht Photofestival, Groningue, Pays-Bas, 2001
➥ *City Scape East*, Bauhaus Dessau, Berlin, 2001
➥ Gœthe Institut, New York, 2000 (solo)
➥ *The Generation in Transition. Contemporary Photographers from Leipzig*, FotoFest Gallery, ArtScan Gallery, Houston, 2000
➥ Grand Prix européen de la ville de Vevey, festival Images, Vevey, Suisse, 2000
➥ *Contemporary German Landscapes*, ArtScan Gallery, FotoFest 2000, Houston, 2000

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

➥ *Blink. 100 Photographers. 10 Curators*, Phaidon Press, Londres 2002
➥ *City Scape East*, HatjeCantz, Ostfildern, 2001
➥ *VorOrt. Eine Sammlung topografischer Fotografien Ostdeutschlands*, HatjeCantz, Ostfildern, 2001
➥ *Hans-Christian Schink, Fotografie II*, Passage, Leipzig, 2000 (monographie)
➥ Grand Prix européen de la ville de Vevey, festival Images, Vevey, Suisse, 2000 (cat.)

ALEXANDRA SELL

NÉE EN 1968 À HAMBURG, VIT À COLOGNE

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- *The Avon Project*, IXe Oldenburger Filmfest, Internationales Filmfestival, Oldenburg, 2002
- The Avon Project, *Friends of mine*, Muu Galleria, Helsinki, 2001
- *The Avon Project*, XLVIe Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm, Leipzig, 2001
- *Sehnsucht nach Utopie, Film und Fotografie im Dialog*, Nassauischer Kunstverein, Caligari Filmbühne, Wiesbaden, Allemagne, 2000
- *Generation Gold*, Haus Schwarzenberg, Berlin, 2000
- "The Avon Project", *Eight days a week, Cologne Artists in Liverpool*, Bluecoat Gallery, Liverpool, 2000
- Gœthes Geburtsstadt Frankfurt Gœthemuseum, Düsseldorf, Allemagne, 1999
- *The New Contemporaries*, Camden Arts Center Londres, 1998-1999
- *Tea Factory Liverpool*, Hatton Gallery, Newcastle, 1998-1999
- *Home Exit*, German DAAD Scholars in the Gœthe Institute, Londres, 1997

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- *The Avon Project*, IXe Oldenburger Filmfest, Internationales Filmfestival, Oldenburg, 2002 (cat.)
- *The Avon Project*, XLIVe Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm, Leipzig, 2001
- *Sehnsucht nach Utopie, Film und Fotografie im Dialog*, Nassauischer Kunstverein, Caligari Filmbühne, Wiesbaden, 2000 (cat.)
- Kehrer Verlag, Heidelberg, 2000 (cat.)
- Marja-terttu Kivirinta, *Naisten välisestä ystävyydestä*, octobre 2000
- *The Avon Project*, Works in Progress Screening in Liverpool", *The Guardian*, octobre 2000
- *The New Contemporaries*, Camden Arts Center, Londres, 1998-1999 (cat.)
- *Das persönliche Dokument – Fototagebücher*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 1994 (cat.)
- SITE *Magazin Düsseldorf 2*, édition 1999

LORNA SIMPSON

NÉE EN 1960 À BROOKLYN, NEW YORK, VIT ET TRAVAILLE À BROOKLYN, NEW YORK

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- *Lorna Simpson, Films and Photographs*, Whitney Museum of American Art and Studio Museum of Harlem, New York, 2002 (solo)
- *Lorna Simpson*, Salamanque, 2002 (solo)
- *Documenta XI*, Kassel, Allemagne, 2002
- Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, 2002
- *Camera: Women*, Princeton University Art Museum, Princeton, NY, 2002
- *Surrounding Interiors: Views Inside the Car*, Davis Museum of Art, Wellesley College, Wellesley, MA, 2002
- Presentation House Gallery, Vancouver, Canada, 2001 (solo)
- *Scenarios: Recent Work by Lorna Simpson*, University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, MI Sean Kelly Gallery, NY, 2001 (solo)
- *Six Contemporary Artists*, The Clifford Gallery at Colgate University, Hamilton, NY, 2001
- *Red, Black and Green*, The Studio Museum in Harlem, New York, NY, 2001

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- *Inside Cars*, Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, Wellesley, MA, 2002 (cat.)
- *Lorna Simpson*, Consorcio Salamanca 2002, Salamanque, Espagne, 2002 (monographie)
- *Lorna Simpson, Films and Photographs*, Whitney Museum of American Art and Studio Museum in Harlem, NY (cat.)
- *Photography Now: An International Survey of Contemporary Photography*, Contemporary Arts Center, New Orleans, LA, 2001 (cat.)
- *Converge*, Miami Art Museum, Miami, FL, 2000 (cat.)
- *Other Narratives*, Contemporary Arts Museum, Houston, TX, 2000 (cat.)
- *Know Your Art*, Avon Corporate Collection, 2000 (cat.)

VÁCLAV STRATIL

NÉ EN 1950 À OLOMOUC, RÉPUBLIQUE TCHÈQUE, VIT À PRAGUE

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

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- Centre national de la photographie, 2002 (solo)
- *Samostatné*, vystavy, 2002 (solo)
- *Autoportréty*, Moravskà Galerie, Brno, 2002 (solo)
- FIAC, stand Gandy Gallery, Paris, 2002 (solo)
- *A sakra*, galerie Vsup, Prague, 2002
- *Monochromie, ceskè muzeum vytvarnych uméni*, Prague, 2002
- *Divocina*, galerie Klatovy, Klenovà, 2002
- *Interpretace neni zlocin – dum uméni mestà*, Brno, 2002
- *Václav Stratil*, Gandy Gallery, Prague, 2001 (solo)
- *V dobré spoleonosti, nakladatelstvi vetus via*, Brno, 2001 (solo)
- *Obrazy*, zàmeckà galerie, Nàmest' na Hané, 2001 (solo)
- *Autoportrot*, galerie Mésic ve dne, Ceské Budéjovice, 2001 (solo)
- *Kresby*, galerie jiriho jilki, Sumperk, 2001 (solo)

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- Centre national de la photographie, 2002 (cat.)
- *Samostatné*, vystavy, 2002 (cat.)
- *Autoportréty*, Moravskà Galerie, Brno, 2002 (cat.)
- FIAC, stand Gandy Gallery, Paris, 2002 (cat.)
- *A sakra*, galerie Vsup, Prague, 2002 (cat.)
- *Monochromie*, ceskè muzeum vytvarnych uméni, Prague, 2002 (cat.)
- *Divocina*, galerie Klatovy, Klenovà, 2002 (cat.)

MATHILDE TER HEIJNE

NÉE EN 1969 À STRASBOURG, VIT À BERLIN

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- Kunstbank, Berlin, 2002 (solo)
- *Tragedy*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, Arndt & Partner, Berlin, 2002 (solo)
- *She Knows*, Mama Cash, Amsterdam, 2002
- *The Collective Unconsciousness*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, 2002
- *Kleine Formate*, Galerie Martine Detterer, Francfort, 2001
- *I Am Someone Else*, The Chapel, Amsterdam, 2001
- *Neue Modelle*, TRAFO, Budapest, 2001
- *Worldwide Videofestival*, Amsterdam, 2001
- *Futureland*, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 2001
- *Mathilde, Mathilde*, Arndt & Partner, Berlin, 2000 (solo)

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- CLAUDIA SPINELLI, "Die Künstlerin als exzentrische Selbstmörderinn", *Kunst-Bulletin*, n° 4, p. 16-21, avril 2002
- KATRIN BETTINA MÜLLER, "Generation Gewinner", *Die Tageszeitung*, p. 25, 15 janvier 2002
- DIANA EBSTER, "Mathilde ter Heijne", in *The Big Nothing*, Kunsthalle Baden-Baden, p. 219, 2001 (cat.)
- EUGENIE GOLDSCHMEDING, "De waarheid in het midden Blvd", in *Buren*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, p. 104, décembre 2000 (cat.)
- SOPHIE CAY RABINOWITZ, "Displaced Delivery", in *Mathilde ter Heijne 98-00*, Artimo, Amsterdam, 2000 (cat.)
- JÖRG HEISER, "Meine Schuld, Dein Opfer", in *Mathilde ter Heijne 98-00, Artimo*, Amsterdam, 2000
- SIGRID NEBELUNG, "Kronleuchter aus Plastiktüten", *Handelsblatt*, 3 novembre 2000
- DANIELE PERRA, "Mathilde ter Heijne : Scatole nomadi", *Kult*, p. 152, octobre 2000
- RONALD BERG, "Wer bin ich und wenn ja wie viele ?", *Der Tagespiegel*, 27 mai 2000
- KLARA WALLNER, "Come In and Find Out", vol 2, *Podewil*, Berlin, 2000

UNGLEE

VIT À PARIS

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- *Sans titre*, le Lieu unique, Nantes, 2002
- *Extrait du fonds Giulietta Fabrizzi*, galerie Vrais Rêves, Lyon, 2001 (solo)
- *Servez-vous*, Artothèque, Caen, 2001
- *L'Incurable Mémoire des corps*, hôpital Charles Foix, Ivry, 2000
- *Disparitions*, FRAC Basse-Normandie, 1998 (solo)
- *A la recherche de Giulietta Fabrizzi*, Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, Hérouville-Saint-Clair, 1998 (solo)
- *Disparitions et cetera*, Centre d'art contemporain de Saint-Priest, 1997 (solo)
- *Dix ans de disparitions*, galerie Vrais Rêves, Lyon, 1995 (solo)

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- "La boucle d'oreille de Giulietta Fabrizzi", intervention dans *Art press* hors série *Fictions d'artiste* - p. 26 à 29, avril 2002
- PHILIPPE PIGUET, "Le je d'Unglee – uno, cento, milla... Eloge de l'imbroglio", *Wharf 01*, Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, Hérouville-Saint-Clair, 2001 (cat.)
- PAUL ARDENNE, *L'Image corps*, éditions du Regard, 2001
- *Unglee / Disparitions*, FRAC Basse-Normandie, 1998 (préface de Paul Ardenne) (livre)
- PHILIPPE RÉGNIER, "Télévisions et journaux pris d'assaut", *Journal des arts*, n° 53, janvier 1998
- FLORENCE LEENKNEGT, "Les viandes froides d'Unglee", *Technikart*, n° 2, décembre-janvier 1995-1996
- ANNE BERTRAND, "Unglee", *Les Inrockuptibles*, n° 22, 6-12 septembre 1995

MARGOT VAN HAM

NÉE EN 1971 À AMSTERDAM, VIT À BARCELONE

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- *Slack, Softly Project*, La Paloma, Barcelone, juillet 2002
- *Balance / Inbalance*, Gallery Fonfon, Barcelone, février 2002
- *And What Happens Next? Softly Project*, La Cupula de Venus, Barcelone, novembre 2001
- *Road to Nowhere, Softly Project*, La Cupula de Venus, Barcelone, novembre 2001
- *Vaz 1.0*, ByteSized (commission), British Arts Council, Angleterre, juin 1999 (collaboration with Michael Cassidy)
- *Cynsync*, Bellissima TV, Amsterdam, juin 1998
- *Sleaping Earth*, Gallery CEDLA, Amsterdam, mars 1997
- The Beatnik Gallery, Birmingham, juin 1996
- Gallery Ingang B, Amsterdam, avril 1996
- Gallery Ingang B, Amsterdam, août 1995

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- TARA STEVENS, «The Softly Project" *B-guided Magazine*, Barcelone, décembre 2001
- *Road to Nowhere*, photobook, limited edition, Barcelone, août 2001
- *Distance*, photobook, limited edition, Amsterdam, janvier 2001
- *An Exploration of Space (Photo Series)*, *LAB*. Magazine, La Haye, mars 2000
- *The Beatnik Gallery*, Birmingham, juin 1996 (cat.)

TOMOKO YONEDA

NÉE EN 1965 À AKASHI-CITY, JAPON, VIT ET TRAVAILLE À LONDRES

Quatre photographies exposées au printemps de septembre font l'objet d'une coproduction de la Maison européenne de la photographie, Paris

EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)

- *Kiss in the Dark, Contemporary Japanese Photography*, Marugame Genichiro ; Inokuma Museum of Contemporary Art, Marugame, 2002
- *Surface*, Nederlands Foto Institute, Rotterdam, 2001
- *Painterly Photography*, Blains Fine Art, Londres, 2001
- *Summer Show: Three Contemporary Photographers*, Zelda Cheatle Gallery, Londres, 2001
- *Artists Debut*, Rice Gallery, Tokyo, 2001
- Sanya Photography Gallery, Shangai, 2001
- *Between Visible and Invisible*, The Museum of Contemporary Photography, Chicago, 2001
- *Between Visible and Invisible*, Zeit-Foto Salon, Tokyo, 2000 (solo)
- *Tomoko Yoneda*, Zelda Cheatle Gallery, Londres, 2000 (solo)

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION)

- *Kiss in the Dark, Contemporary Japanese Photography*, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo, Tankosha Publishing co., Ltd, 2001
- *Surface*, Netherlands Foto Institute, Rotterdam, 2001 (cat.)
- HIROYO KANEKO, "How Photographers can Visualise Invisible", *Nippon Camera*, novembre 2001
- "Scene – Tomoko Yoneda", *Cut*, n° 123, septembre 2001
- "Kotoba to e-Tomoko Yoneda", *Musashino Bijutsu, Musashinio Art University Press*, n° 120, printemps 2001
- Counter – Photography—Japan's Artists Today, The Japan Foundation, 2000 (cat.)
- MARI HASHIMOTO, "Between Visible and Invisible", *Brutus Magazine*, 1er juillet 2000

ORGANISATION GÉNÉRALE

Marie-Thérèse Perrin
Direction du festival

Patricia Di Pasquale
Codirectrice

Blandine Orfino
Régisseur

François Saint-Pierre
Responsable des actions avec le public

LES NOCTURNES

Jean Lelièvre
Conception et coordination générale des Nocturnes

Abax Communication
Réalisation des Nocturnes

Isabelle Gaudefroy
assistée de Frédérique Mehdi
Programmation des Soirées Nomades

MEMBRES DE L'ASSOCIATION

Marie-Thérèse Perrin
Présidente

Danielle Perrin
Trésorière

Francine Vayssière
Secrétaire administrative

EXPOSITIONS

Marta Gili
Commissaire des expositions

Marie-Frédérique Hallin
Chargée de production

Christophe Boulanger
Régie des expositions

Corinne Bocquet
Régie des transports

Manel Civit, Usquam 3
Scénographie

CATALOGUE

Angelika Bauer, Laurent Agut
Conception graphique

Jana Kalakisovà
Charles Penwarden
Simon Pleasance
Sandra Poupaud
Hsuan Yuanyu
Business Editing
Traductions

Géraldine Lay
Fabrication

Les auteurs et les traducteurs
Copyright des textes

Les artistes
Copyright des images

Manuel Delgado
Marta Gili
Jean-Luc Nancy
Eungie Joo
Textes

achevé d'imprimer en septembre 2002 par l'imprimerie Le Govic à Nantes
Dépôt légal : septembre 2002
imprimé sur papier Munken Lynx 150g/m², fabriqué par Trebruk
www.munkenpapers.com

COUVERTURE
NAIA DEL CASTILLO, SANS TITRE (HORAS DE OFICINAS / HEURES DE BUREAU), 2000, PHOTOGRAPHIE COULEUR, 100 X 100 CM, COURTESY GALLERÍA MARÍA MARTÍNE, MADRID

n° d'éditeur 4825
Dépôt légal septembre 2002
2-7427-3978-5
F7 8780
20 €