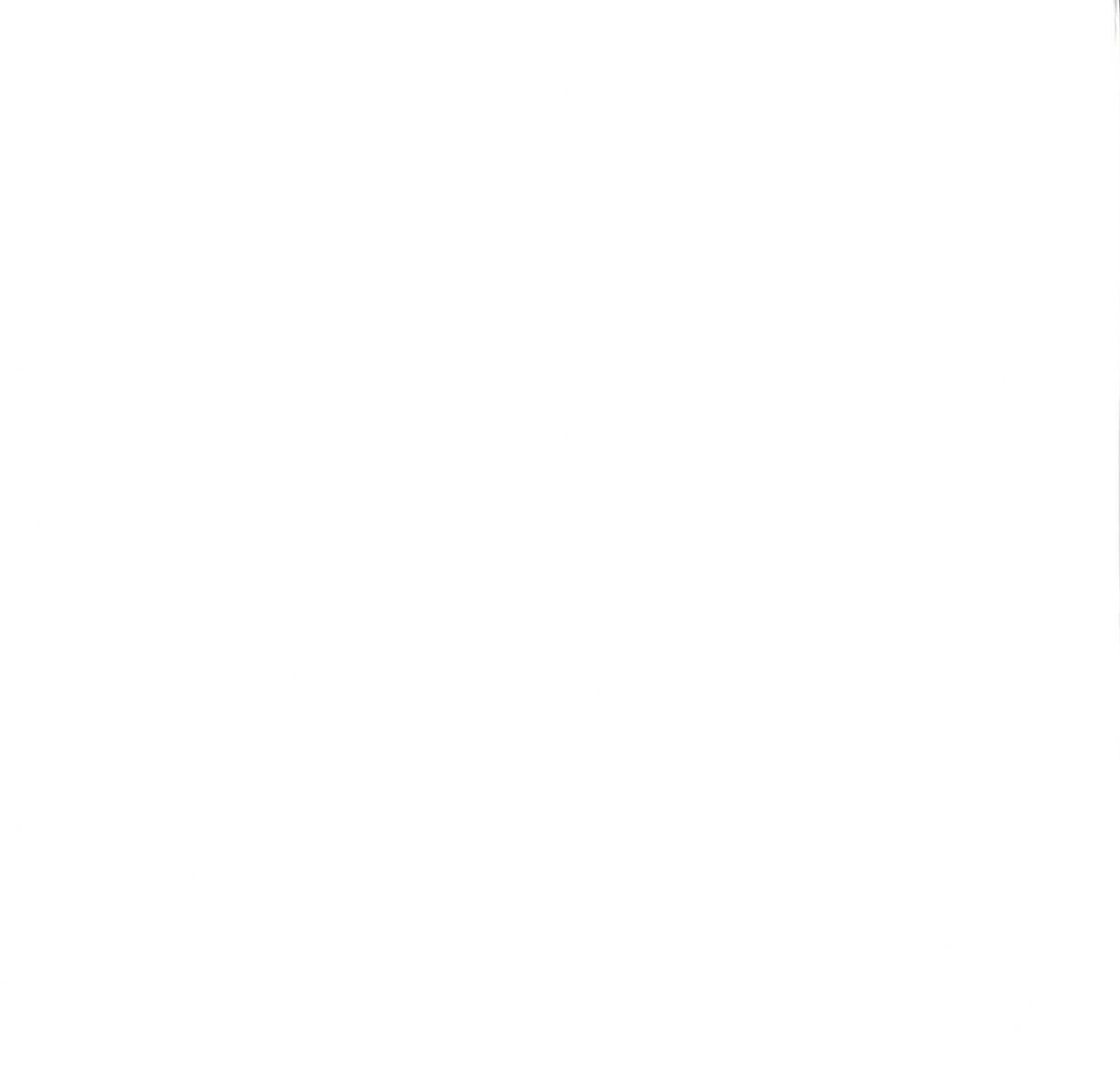


URBANITES



Le Frac Languedoc-Roussillon (Fonds régional d'art contemporain), situé à Montpellier (Hérault) est une institution artistique soutenue conjointement par l'État et le Conseil régional, qui poursuit un double objectif: d'une part soutenir la création et les artistes par le biais d'achat d'oeuvres marquantes et la constitution progressive d'une collection et d'autre part mettre à disposition et diffuser cette collection en direction du public, partout sur le territoire régional, national et international, pour une sensibilisation à l'art contemporain à travers des expositions, des manifestations, des prêts d'oeuvres, organisés par des entités extérieures (musées, centres d'art, lieux associatifs, etc.) ainsi qu'à travers des publications. Le Frac mène en parallèle une politique dynamique et intense de promotion et de soutien de l'art actuel en organisant des expositions monographiques et thématiques dans sa Galerie de Montpellier mais aussi en partenariat avec le réseau institutionnel, associatif ainsi qu'avec le milieu scolaire et universitaire.

L'exposition "Urbanités" rassemble des oeuvres de la collection qui ont comme dénominateur commun une relation plus ou moins explicite à la culture urbaine. La ville et ses murs, ses espaces, ses libertés et ses contraintes est aujourd'hui le lieu global dans lequel tout le monde se reconnaît que ce soit au Nord au Sud à l'Ouest comme à l'Est. Le monde puise à ses symboles, tous affichent les mêmes enseignes et les labels sont communs à tous les habitants. Les artistes ne font pas exception, bien au contraire ils sont intimement convaincus qu'en matière de lexique la lingua franca est désormais le vocabulaire de la culture urbaine. Le village global dont l'idée émise par Marshall McLuhan fut à l'origine considérée comme prémonitoire est aujourd'hui à l'aube du 21<sup>e</sup> siècle une réalité. Le phénomène de mondialisation qui entérine avant tout les ingrédients d'une civilisation transversale, s'appréhende d'abord par des signes extérieurs unificateurs: vêtements, nourriture, musiques mais aussi outils: ordinateurs et hautes technologies avec plus ou moins d'attributs mobiles ou embarqués. Face à cette réalité, les artistes de partout se considèrent comme acteurs mais aussi comme spectateurs avertis. A ce titre, ils prennent des positions qui intègrent bien entendu des attitudes critiques et de mise en garde. C'est cette panoplie de points d'interrogation et d'exclamation que ce rassemblement d'oeuvres met en exergue, voulant en même temps signifier que pour les artistes d'aujourd'hui où qu'ils soient l'écart n'est plus une affaire de déconstruction et de reconstruction mais que ce qui compte, réside dans la relation au monde.

A.B.

The Frac Languedoc-Roussillon, Regional Contemporary Art Fund, an art institution located in Montpellier (Hérault, S. France) and enjoying the joint support of the Government and the Regional Council, has two main goals: on the one hand, supporting creative work and artists by purchasing outstanding works and gradually building up a major collection, and, on the other, making this collection available to the public, regionally, nationally and internationally. The overall aim is to raise awareness about contemporary art by way of exhibitions, shows, events, and loans, organized by outside agencies (museums, art centres, artist-run spaces, etc), as well as through publications. In tandem, the Frac espouses a busy and dynamic policy to promote and support present-day art not only by organizing one-person and group shows in its Montpellier Gallery, but also in partnership with the international alternative venue network, and in schools and universities.

The Urbanites exhibition brings together works from the collection which have as their common denominator a more or less explicit link with urban culture. Today, the city, with its customs, lifestyles, freedoms and restrictions, is the global place where everybody finds recognition, north, south, east and west alike. The world draws on its symbols; all cities display the same signs, and their labels are shared by all city-dwellers. Artists are no exception. Quite to the contrary, they are deeply persuaded that, in terms of terminology, the lingua franca is now the vocabulary of the urban culture. The global village, the concept of which, originally introduced by Marshall McLuhan, was at the outset regarded as a forewarning, is now a reality as the third millennium dawns. The phenomenon of globalization, which rubberstamps above all the ingredients of a uniform, cross-over civilization, is grasped first and foremost through unifying outward signs--clothing, food, and music, as well as tools: computers and high tech, with varying degrees of mobile and fixed features. In the face of this reality, artists from everywhere see themselves not only as actors, but also as clued-up spectators. As such, they take up stances which, needless to say, embrace critical and cautionary attitudes. It is this array of question- and exclamation marks that this anthology of works highlights; and at the same time, it is eager to show that, for today's artists, wherever they may be, the gap no longer has to do with deconstruction in the West and reconstruction elsewhere, but that what really matters is our relationship with the world.

A.B.

**Christine BORLAND**

**Belkacem BOUDJELLOULI**

**Angela BULLOCH**

**Jean-Marc BUSTAMANTE**

**Sophie CALLE**

**Philippe CAZAL**

**Claude CLOSKY**

**Liam GILLICK**

**Dominique GONZALEZ-FOERSTER**

**Douglas GORDON / Rirkrit TIRAVANIJA**

**Graham GUSSIN**

**Fabrice HYBERT**

**Ann-Véronica JANSSENS**

**Véronique JOUMARD**

**Peter KOGLER / Franz WEST**

**Bertrand LAVIER**

**Boris MIKHAÏLOV**

**Lisa MILROY**

**Valérie MRÉJEN**

**Marylène NÉGRO / Klaus SCHERÜBEL**

**Gabriel OROZCO**

**Bill OWENS**

**Philippe PARRENO**

**Daniel PFLUMM**

**Nedko SOLAKOV**

**Annika VON HAUSSWOLF**

**Andy WARHOL**





*Cet être-là, C'est à toi de le créer !*

*Vous devez le créer !* 1997

diapositives prises avec un appareil espion pendant que l'artiste faisait semblant de dessiner

*This being you must create!* 1997

slides taken with spy camera while pretending to draw

Christine Borland est une jeune artiste écossaise, dont le travail s'apparente à une archéologie de la violence et de la mort. Derrière la cruauté de la réalité et le poids du réel, l'artiste ne cherche pas à mettre en avant une fascination morbide, mais à approcher la complexité des pensées et des rapports humains.

Les objets exposés auraient davantage leur place dans un musée d'anatomie ou d'histoire naturelle. Pourtant, ce changement de lieu assure un déplacement du sens. Ici, la dimension symbolique de l'oeuvre souligne l'ambivalence des pulsions et l'ambiguïté des mots.

Des poupées en cuir servant à l'apprentissage des sages femmes montrent d'emblée que la vie et la mort ne se réduisent pas à une simple opposition. Ces gangues en peau, contenant un crâne de fœtus renvoient à la fois à la vanité et au premier geste de vie. Une inscription sur le mur réaffirme l'idée, en répétant la devise sculptée sur le fronton du théâtre d'anatomie du jardin des plantes de Paris : *Mortui vivos docent, Les morts enseignent aux vivants*. Ce paradoxe est représentatif de toute la démarche de Christine Borland.

L'artiste propose une série de dessins de fœtus soit disant réalisés lors d'une visite au Musée d'anatomie de Montpellier, accompagnée de diapositives prises à la dérobée à l'aide d'un stylo espion puisqu'il est interdit de prendre des clichés. Les images de monstres enfermés dans des vitrines ou des bocaux, font remonter une réalité habituellement canalisée. La folie des hommes n'ayant pas de limite, c'est presque "naturellement" qu'ils veulent trouver d'où émane le principe de vie et de puissance, percer les secrets de la création et de l'immortalité. La voix d'une jeune fille lit quelques chapitres du livre de Mary Sheller, *Frankenstein*, tandis que des chaises (du même cuir que les poupées) invitent le spectateur à s'asseoir et à lire les photocopies du roman. La poursuite égoïste d'un but inavouable, conduit *Frankenstein* de la frénésie des premiers temps de la recherche, à la peur, aux remords et au désespoir. Le monstre, créature du mal représente l'incarnation de l'esprit pervers de son créateur. L'image altérée du savant fou, se donne à entendre à travers cette voix, témoignant discrètement du noeud symbolique de la parole, qui lie la réalité au mensonge, la souffrance à la joie, l'imaginaire au réel.

Christine Borland intervient sur un point de confusion, comme pour réarticuler ce que la violence détruit, la forme, le tissu social et celui de la chair notamment. Elle questionne et observe des moments de barbarie pour mieux en sortir. Les références à la mort et à l'horreur ne font pas spectacle mais autorise un geste de restauration, irréductible à l'image.

Christine Borland is a young Scottish artist whose works are closely related to an archaeology of violence and death. Against the background of the cruelty of reality and the weight of actual life, it is not the artist's intention to provoke morbid fascination but to tackle the complexity of human thoughts and relations. The exhibited objects would look better in a museum of anatomy or of natural history. And yet, the change in the place secures a change in the meaning. Here, the symbolic dimension of the work emphasises the ambivalence of the urge and the ambiguity of words.

Leather dolls, which are used by midwives for training show straight away that life and death are not reduced to a mere opposition. The layers of leather fixed to a fetus skull send us back to vanity and at the same time, to the first gesture of life. A writing on the wall reaffirms the idea by repeating the motto sculptured on the pediment of the anatomy theatre in the flower garden in Paris: *Mortui vos docent, The dead teach the living*. The paradox is characteristic of the art of Christine Borland, who aims at the complexity of humankind.

The artist presents a series of drawings of fetuses, which were supposedly realised during a visit to the Museum of Anatomy in Montpellier, accompanied by slides secretly taken by means of a gadget pen since it was forbidden to take pictures. The images of monsters shut up in showcases or in jars bring back a reality, which is generally much canalised.

Furthermore, human madness knows no limits, and it is quite "normal" that people should want to discover the source of the principle of life and power, to penetrate the secrets of creation and of immortality. A young woman's voice reads several chapters from Mary Shelley's *Frankenstein* while the chairs (made of the same leather as the dolls) invite the spectators to sit down, and to read the photocopies of the novel. The selfish pursuit of an undisclosed objective leads *Frankenstein* from frenzy, at the beginning of the search, through to fear, anguish, and despair. The monster, a creature of the evil, represents the incarnation of the mind, which is deprived by its creator. The altered image of the mad scientist is heard through that voice, discretely revealing the symbolic bonds of words, which links reality and falsehood, suffering and joy, the imaginary and the real.

Christine Borland takes up a point of disorder, seemingly to reutter what violence destroys, the form, the social fabric and that of the chair in particular. She questions and observes moments of barbarity to better leave them behind. Her references to death and to horror do not make a spectacle but allow for a gesture of restoration that is implacable to the image.

**Sans titre (3 jeunes de Sète), 1997**

diptyque

fusain et acrylique sur toile, 120 x 200 cm

**Untitled (3 jeunes de Sète), 1997**

diptych

charcoal and acrylic on canvas, 120 x 200 cm

Poésie est le nom d'un réalisme qui correspond à un temps, un rythme, un régime de sens déterminé par une pratique. Belkacem Boudjellouli dessine à partir de ce processus, dans l'intention d'aller à l'essentiel en prenant le parti des oeuvres de peu de moyen. Les sujets abordés arrivent spontanément, suite à des rencontres, avec des personnes, avec des livres, par proximité. Il en va ainsi des *3 jeunes de Sète* comme de tous ses dessins, les images traduisent des mots et les mots amènent leur flot d'images. Mais il serait vain de ramener l'interprétation à un endroit précis, si ce n'est celui d'un cheminement qui en terme de rentabilité cherche à optimiser le peu pour conserver le sens premier. L'histoire ordinaire des gens creuse la surface, sans autre alibi que de traduire un instant, une position, sans commentaire ni ajout superflu, sans aucun au-delà. Il ne s'agit pas de donner au monde un sens de plus mais de constituer une extériorité nécessaire au mouvement, de faire un geste d'écriture pour toucher au concret du monde. Pas de modèle donc puisque le dessin se modèle lui-même et impose sa propre logique, allant du simple trait, hésitant, presque naïf, à la complexité d'une construction. La masse compacte de la figure des jeunes sétois contraste ici avec l'étalement du fond jusqu'à un point d'équilibre entre les formes, les énergies, les noirs et les blancs. L'instant s'isole précisément dans un vide qui éclaire. Si la frontalité interpelle de manière immédiate, le dénuement de l'ensemble qui d'abord surprend, ramène à l'essentiel. Perdus dans un paysage minimal, les personnages émergent du néant en fondant le fond duquel ils sont issus.

L'enjeu de la technique est suspendu à l'art du geste, à cette tension qui prolonge indéfiniment le visible, toujours inachevé. La profondeur du travail de Belkacem Boudjellouli se révèle simplement dans cet acte de communication, de commune réalité nourrie d'humour, d'amour, de poésie de tous les jours et de voyage. Le point de rencontre se situe à la jonction du donné et du désiré et le dessin selon l'abîme de son chiasme ouvre l'espace à la totalité des rêves de chacun.

C.M.

Poetry is the name of a form of realism which corresponds to a tempo, a rhythm and a chord of meaning determined by a praxis. Belkacem Boudjellouli draws on the basis of a process, his intent being to get right to the nub of things by opting for works based on not a lot. The topics broached come of their own accord, in the wake of close encounters with people and books. This is the case with *3 jeunes de Sète*, as it is with all his drawings. Images translate words and words introduce their flood of imagery. But there is no point in focusing our interpretation on a precise spot, unless it be that of a slow progression which, in terms of profitability, attempts to optimize the little there is in order to preserve the primary sense. The ordinary story of people hews out the surface, without any alibi other than the conveyance of a split second and a stance, uncommented and with no superfluous addenda, and without anything yonder. It is not a matter of giving the world one more meaning, but rather of forming an outwardness that is necessary to movement, and making a written gesture so as to actually touch the world. So there are no models, because the drawing is modelled on itself and dictates its own logic, ranging from the simple, hesitant, almost naïve line, to the complexity of a construction. The compact mass of the figures of the three young people from Sète contrasts here with the staggering of the background until a balance is achieved between the forms, energies, and blacks and whites. The split second is singled out precisely in the illuminating void. If the head-on frontalness raises questions in an immediate way, the stripped-downness of the whole, which takes you aback a bit at first, leads to the essence. The figures are lost in a minimal landscape, looming out of the nothingness by blending with the background from which they come. The challenge of technique is suspended from the art of the gesture, from the tension which indefinitely prolongs the never finished visible. The depth of Belkacem Boudjellouli's work comes through quite simply in this act of communication, common reality fuelled by wit, love, everyday poetry, and journeying. The meeting point lies at the juncture between the given and the desired, and the drawing, with the abyss of its chiasma, opens space up to all our dreams.

C.M.



**Sans titre (Chairs and tables sound piece), 1993-94**

9 chaises, 3 tables, 9 coussins rouges, lecteur cassette, amplificateur

**Untitled (Chairs and tables sound piece), 1993-1994**

9 chairs, 3 tables, 9 red cushions, cassette player, amplifier

Angela Bulloch crée le plus souvent des pièces qui nécessitent la participation du spectateur et c'est avec un dispositif généralement sobre et minimal, que l'artiste joue avec des situations du quotidien. Une série d'œuvres interactives utilisant le son (*Trans Europe Express*, *Laughing chair piece*), la lumière (*Orange touch on/off*), le dessin (*Blue horizons*, *On/off Line machine*) dépendent donc de l'action et de l'expérimentation du public.

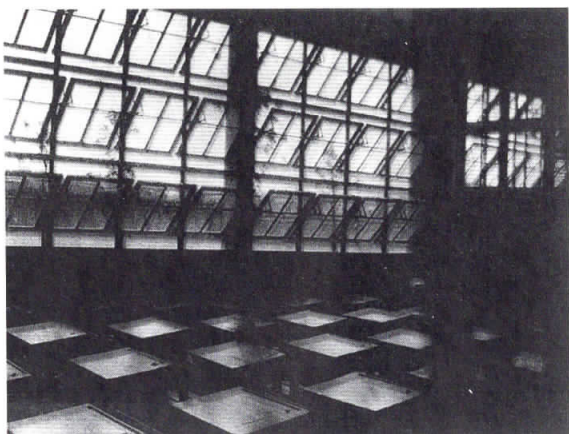
La pièce du Frac se présente sous la forme de trois tables et de neuf chaises. Invité à s'asseoir le spectateur déclenche ou stoppe involontairement la diffusion du morceau *Trans Europe Express* du groupe Kraftwerk. A l'effet de surprise, succède un temps d'essai des chaises interrupteurs, un temps d'amusement. La simplicité calculée de l'installation donne l'illusion de maîtrise à tout un chacun. Mais les arrangements combinatoires des sons déroutent car ils prennent aussi en compte le hasard et restent imprévisibles.

L'oeuvre exploite l'idée de l'accident. Dans un processus dynamique, l'accident modélisé devient la règle et initie à un nouveau plaisir véhiculé par la technique. Il n'est plus question de fonctionnement ou de dysfonctionnement mais simplement d'une simulation, d'une possibilité illimitée et hypnotique, visant la nature subjective de l'expérience et le potentiel de déplacement. Les relations entre l'homme et la machine sont au centre des préoccupations de l'artiste. Elles permettent à Angela Bulloch d'interroger de manière indirecte et critique, l'autonomie des individus, leur capacité de contrôle et de défense, leur comportement face aux règles et aux technologies. Le quotidien et l'esthétique impersonnelle des oeuvres d'Angela Bulloch répondent paradoxalement à une logique de la perturbation.

Angela Bulloch usually creates pieces calling for spectator participation, and she usually adopts a generally sober and minimal way of juggling with day-to-day situations. A series of interactive works using sound (*Trans Europe Express*, *Laughing chair piece*), light (*Orange touch on/off*), and drawing (*Blue horizons*, *On/off Line Machine*) are thus reliant on the public doing something, and trying things out.

The piece of the Frac involves three tables and nine chairs. The spectator is invited to take a seat, and in so doing involuntarily triggers or stops the broadcasting of Kraftwerk's *Trans Europe Express* piece. The surprise element is followed by a test time for the switch chairs—a moment of fun. The calculated simplicity of the installation gives everyone the illusion that they are in control. But the combinational arrangements of the sounds are perplexing, for they also encompass the haphazard, and are always unpredictable.

The work uses the idea of accident. In a dynamic process, modelled accident becomes the rule and gives rise to a new pleasure conveyed by technique. It is no longer a question of function and dysfunction, but simply simulation, a boundless and hypnotic possibility, focused on the subjective nature of experience and the potential for shift. Relations between people and machinery lie at the hub of what concerns the artist. In an indirect and critical way, they enable Angela Bulloch to challenge the independence of individuals, their capacity for control and defence, and their conduct with regard to rules and technologies. The humdrum and the impersonal aesthetics of Angela Bulloch's works respond in a paradoxical way to a logic of disruption.



**Lumière**, 1991  
sérigraphie sur plexiglas montée sur support métallique, 140 x 185 x 3 cm

**Lumière**, 1991  
silkscreen on plexiglas mounted on a metal support, 140 x 185 x 3 cm

Cette oeuvre appartient à une série intitulée *Lumière*. Une photographie sérigraphiée sur un plexiglas. Le cadre métal, décroché du mur par un système de pinces transforme la photographie en objet, élément para-mobilier, la blancheur réflexive du mur semble l'éclairer. En fait, il s'agit d'une image sans fond, révélée par le mur où elle est accrochée. Mise en abîme de l'ombre et de la lumière. Réalité ou illusion des objets du monde? Ce travail s'inscrit dans la tradition platonicienne: dans la chambre noire ou dans la «caverne» de notre crâne nous construisons notre représentation du monde à partir des parcelles accrochées à un réel intangible, tache d'ombre, éclat de lumière et jeu subtil de leur combinaison sur la paroi.

Jean-Marc Bustamante joue sur les notions de profondeur, d'échelle et de perspective, plan et contre-plan: blanc, transparence ou reflet? Noir, présence et opacité ou absence et obscurité?

Il n'y a jamais de surface en tant que telle mais une seule profondeur prolongée dans la transparence du matériau (l'image n'est pas dissociable de son support): ni premier, ni second plan. Cette oeuvre implique une frontalité idéale qui ne permet pas la variété des points de vue. Elle nécessite une compréhension globale et immédiate.

D'autre part, déglagée du mur, son poids semble défier la gravité. L'échelle ou la taille intrigue. De même, ce document d'archive exhibe un lieu indéfini: halle, salle administrative? salle de classe ou salle d'attente? Un lieu de nulle part.

Jean-Marc Bustamante travaille sur la perception, l'ambiguïté, puisque les pièces s'articulent autour de l'allusion. Le mot ambigu traduit bien le caractère instable de ces objets flottant entre réel et imaginaire. Il construit des objets qui ont un rapport de proximité évasive ou métaphorique avec l'univers domestique. Ils désorientent et incitent à l'immobilité. En effet, ces oeuvres imposent le silence et érigent une dialectique du mystère.

Ni sculpture à trois dimensions, ni ready made, ni relief, ni peinture, ces travaux réclament un statut qui se situe entre tout cela. Ils rompent avec nos repères traditionnels et se situent volontairement dans une sorte d'entre-deux.

Paradoxe: ils maintiennent une position neutre envers leurs contextes architecturaux, échappent à l'espace d'exposition et s'enferment dans leur propre tridimensionnalité. Une oeuvre conçue selon le principe de discrétion. Discrétion signifie retenue, réserve, modération.

This work is part of a series titled *Lumière*. A photograph silkscreened on a sheet of plexiglas. The metal frame, which is held away from the wall by a system of clips, turns the photograph into an object, a kind of furniture, and the reflecting whiteness of the wall seems to illuminate it. It is actually an image with no ground, shown up by the wall it is hung on. Shadow and light within shadow and light. Reality, or illusion of the world's objects? This work follows the Platonic tradition: in the dark room or "cavity" of our skull, we construct our representation of the world based on parcels attached to an intangible real—a blot of shadow, a burst of light, and a subtle interplay of their combination on the wall.

Jean-Marc Bustamante plays on ideas of depth, scale and perspective, plan and counterplan. White, transparency or reflection? Black, presence and opaqueness, or absence and darkness?

There is never any surface as such but rather just a depth that is extended into the transparentness of the material (the image cannot be separated from its surface). There is neither foreground nor background. This work involves an ideal frontalness which does not permit any range of viewpoints. It calls for an immediate and comprehensive understanding.

On the other hand, by being detached from the wall, its weight seems to defy gravity. Scale and size fascinate. Likewise, this archival document shows an indeterminate place: hall or administrative room? classroom or waiting-room? A nowhere place. Jean-Marc Bustamante works on perception and ambiguity, because the pieces have to do with allusion. The ambiguous word clearly conveys the unstable character of these objects wavering between real and imaginary. He constructs objects which have a relationship of evasive and metaphorical proximity with the domestic world. They disorient and prompt motionlessness.

These works in fact impose silence and erect a dialectics of mystery. They are neither three-dimensional sculptures, nor readymades, nor reliefs, nor paintings. They lay claim to a status lying somewhere between all of the above. They break with our traditional references and landmarks, and exist deliberately in a kind of in-between place. Paradox: they maintain a neutral position towards their architectural contexts, and they sidestep the exhibition space, enclosed as they are in their own three-dimensionality. A work devised on the principle of discretion. Discretion means restraint, reserve, and moderation.



## *L'érection, 1997*

Texte brodé sur fond de drap blanc, 104 x 141 cm

## *The erection, 1997*

### *Embroidered text on white sheet*

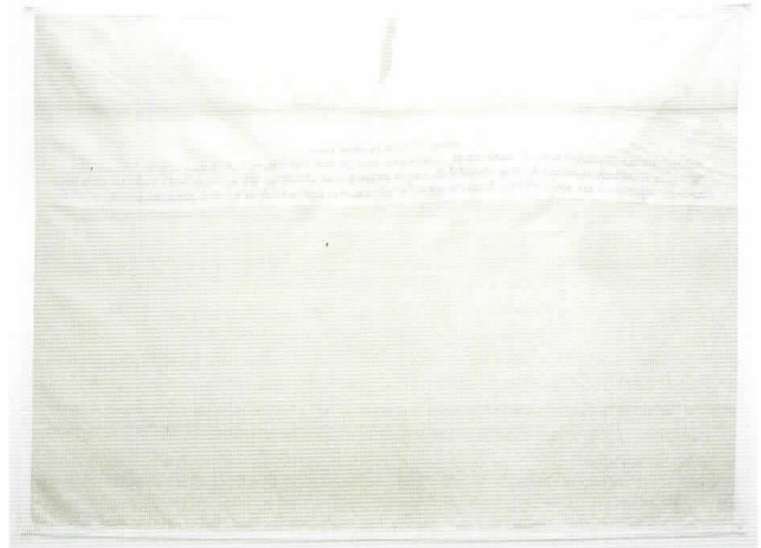
French version, thread and sheet, 104 x 141 cm

Depuis vingt ans, Sophie Calle fait de sa vie un jeu, avec sa part de hasard, et une oeuvre dont elle présente des fragments et des traces. Le plus souvent, elle écrit et photographie pour témoigner d'expériences qui impliquent en premier lieu un geste, son corps. Les oeuvres accréditent des fictions devenues réalités.

*L'érection* fait partie de l'histoire du mariage prémédité de l'artiste, au cours d'un voyage aux Etats-Unis en compagnie de son ami et futur ex-mari Greg Shepard. En contrepoint du titre du film qui relate leur périple jusqu'à Las Vegas: *No sex last night*, l'oeuvre de la collection met symboliquement fin à une étape de l'aventure : "il me confia que son désir était né du fait que j'étais devenue sa femme. Une érection : c'est la première chose que le mariage m'apportait".

En réalisant ses rêves, ici celui avoué de se marier à l'américaine dans un drive-in, Sophie Calle dévoile son intimité et celle des autres, efface les limites du public et du privé, de l'art et de la vie. Elle brouille les pistes entre représentation et référent, et pervertit les modèles. Aussi, l'ambiguïté de ce travail se situe sur bien des points, s'agit-il d'exhibitionnisme ou de voyeurisme, l'expérience n'est-elle que le prétexte de l'oeuvre, ou bien peut-on penser que l'oeuvre est le prétexte de l'expérience ?

Le road movie s'inscrit dans les multiples fables que Sophie Calle s'invente, assorties d'autant de protocoles et de rituels pour échapper à la réalité et vivre à distance, par procuration à travers les fantasmes d'autres vies. Dérisoire, drôle ou tragique, sa vie est au service de l'art. L'autobiographie sert donc le processus global sans chercher à s'appuyer sur une esthétique du témoignage. Si Sophie Calle transgresse les normes et les tabous, accepte souvent d'être l'ombre d'elle-même, c'est sans aucun doute pour dépasser toutes les propositions et tous les principes et laisser place au fantastique et à l'imaginaire. Sophie Calle en héroïne séduit, exacerbe le vécu, apparaît fabuleuse mais aussi s'absente, et disparaît.



For twenty years now, Sophie Calle has turned her life into a play, letting chance play its part in a work of art, of which she shows fragments and traces only. Most often she writes and takes pictures to reveal experiences that imply above all a gesture, her body. Her works substantiate fiction becoming reality. *Erection* is part of the history of the artist's premeditated marriage during a trip to the United States, where her friend and future ex-husband Greg Shepard accompanied her. As counterpoint to the title of the movie\*, which tells of their journey to Las Vegas, *No sex last night*, the collection piece puts a symbolic end to one stage of the adventure: "he told me that his desire was born from the fact that I was his wife. Erection : this is the first thing marriage gave me". In her pursuit to see her dreams come true, here she tells about getting married the American way in a drive-in. Sophie Calle unveils her intimacy and the intimacy of the others, erases the limits between public and private life, between art and life. She draws a red herring across the trail between representation and reference, and corrupts the models. Hence, the ambiguity of the work rests in many points, be it a matter of exhibitionism or voyeurism, but is experience not the pretext of work, or could one say perhaps that work is the pretext of experience?

The road movie forms part of the numerous fables that Sophie Calle invented accompanied by as large number of protocols and rituals, to escape reality and to live at a distance, by proxy, through the fantasies of other lives. Pathetic, funny or tragic, her life is in the service of art. Hence, the autobiography serves the global process without searching to rest on aesthetics, and often accepts to be her own shadow, she undoubtedly does it to go beyond all propositions and all principles, and to make room for the fantastic and the original. Sophie Calle as the seduced heroine exacerbates that, which has been lived, she appears fabulous but also goes away and disappears.

## ÉCHANTILLON "de la peinture à la sculpture et ainsi de suite"

PROPOSITIONS ET DISPOSITIONS PARTICULIÈRES . L'ÉCHANTILLON DEMEURE DANS SA BOÎTE DE RANGEMENT . L'ÉCHANTILLON PEUT ÊTRE DÉPLOYÉ, RECOUVRIR EN PARTIE OU EN TOTALITÉ UN SUPPORT (SOCLE) : MOBILIER - OBJET - OEUVRE D'ART . L'ÉCHANTILLON EST AUSSI UN ÉLÉMENT DE PARURE QUI PEUT ÊTRE PORTÉ PAR L'ACQUÉREUR

**MOTIF**: Par l'agrandissement démesuré d'une photographie de la collerette qui scelle la bouteille renfermant le vin de champagne ("symbole du goût, de l'élégance et de la connaissance") se crée le MOTIF. Ce visuel suggère une matière repérable dans la mémoire visuelle collective et cependant indéfinissable. Le MOTIF (date de création 1987) est un élément générique de L'ARTISTE DANS SON MILIEU. MISE EN OEUVRE 1992-1995

L'oeuvre *ÉCHANTILLON* se compose d'un carré de tissu imprimé plié dans une boîte en carton (format: 30x47x5 cm). Les 100 Échantillons tous différents ont été façonnés dans les ateliers Paul Boyé à Sète. Les formats suivent une progression régulière augmentant de 1 cm sur les deux dimensions pour chaque exemplaire. Chaque ÉCHANTILLON est de ce fait une oeuvre unique. **REMARQUES**: Par le jeu de recouvrement l'acquéreur transforme la visibilité et la lisibilité de l'ÉCHANTILLON: son statut (oeuvre d'art), sa matérialité (textile), son volume (variable et modifiable), sa présence voire son absence. L'ÉCHANTILLON pourra être conservé ainsi déployé un temps plus ou moins long, être modifié dans son dispositif, être positionné sur un autre volume ou être rangé dans sa boîte en carton. Ce qui n'en modifie pas son identité.

### QUELQUES REPERES STYLISTIQUES

**LA SIGNATURE**: A partir de 1985, Philippe Cazal fait réaliser sa signature d'artiste par l'agence de graphisme parisienne: Minium.

**LE BASE-LINE**: Les oeuvres photographiques portant cette signature-logo sont réunies dans une exposition personnelle à la Galerie des Arènes à Nîmes (1985), sous l'intitulé générique: L'ARTISTE DANS SON MILIEU. Par la suite, la signature ou le base-line, associés ou non, seront apposés sur toutes les oeuvres ou presque.

**L'ACCESSOIRE**: Le verre à champagne fait son apparition devenant l'indispensable accessoire de l'imagerie artistique contemporaine, symbole de luxe, d'instant brillant et d'éphémère.

**LE MOTIF**: L'artiste emprunte un visuel existant: le papier doré entourant le bouchon et le col de la bouteille de champagne qui, utilisé par agrandissement photographique, propose une matière, dont notre mémoire visuelle n'arrive pas à situer précisément l'origine, ni les valeurs-repères: de goût et de qualité. L'outil visuel est ici "matière de remplissage" (autre signature de l'artiste). Il détient de son origine dérisoire (un bout de papier ... néanmoins lié au prestige du champagne) et de son utilisation (parcellaire ou de surface), le pouvoir stylistique de pervertir les normes habituelles des identifications très codées de l'Art et de son histoire contemporaine.

**LE STYLE**: L'éventail stylistique "L'ARTISTE DANS SON MILIEU" se nourrit des avantages du dispositif sémantique (non définitif) cité ci-dessus:

- s'approprie des "signaux" (pensée visuelle) interférants ou non, de la rue, des faits du monde, des média... et aussi de l'histoire de l'art ;
- déploie des exercices artistiques (oeuvres) aux multiples supports utilisés (texte, graphisme, design, photographie, peinture, sculpture...);
- montre avec insistance et distance des visuels (en surface ou en volume), aux qualités créatives et esthétiques qui s'emparent parfois d'apparences autres que celles de l'art.



*Echantillon 107 x 107*  
*Echantillon 126 x 126*  
*Echantillon 140 x 140*  
1992-1995

tissu imprimé en sérigraphie (x3)  
boîte de rangement en carton blanc, 48 x 30 x 5,5 cm (x3)

silk-screen printed material (x3)  
white cardboard box, 48 x 30 x 5.5 cm (x3)

*SAMPLE «de la peinture à la sculpture et ainsi de suite»*

### SPECIAL SUGGESTIONS AND LAYOUT

- THE SAMPLE IS KEPT IN ITS BOX
- THE SAMPLE CAN BE SPREAD OUT TO COVER PARTIALLY OR ENTIRELY A SUPPORT (A PEDESTAL) : A PIECE OF FURNITURE? AN OBJECT? A WORK OF ART
- THE SAMPLE IS ALSO AN ELEMENT OF CLOTHING, AND CAN BE PUT ON BY THE PURCHASER

### THE MOTIF.

A disproportionate enlargement of the picture of a collaret that is fastened to a bottle of champagne ("The symbol of taste, of elegance and of knowledge") creates the MOTIF. The image suggests a subject matter that is easy to spot in the collective visual memory, and is nevertheless indefinable. The piece *SAMPLE* is made of a quadrilateral printed material, which is folded in a cardboard box (size : 30x47x5cm). All of the 100 samples are different, and were manufactured in the ateliers of Paul Boyé in Sète. The format follows a progressive increase of 1cm on two dimensions of each specimen. Every *SAMPLE* is therefore a unique piece.

### COMMENTS.

By playing the game of covering the piece up, the purchaser transforms the visibility or the legibility of the sample : its status (piece of art), its material (textiles), its volume (changeable and modifiable), its presence or its absence. The sample could be preserved, and then spread out for a shorter or longer period, it can be placed on a different volume, or arranged in its cardboard box. Nothing will modify its identity.

### PHOTOGRAPHS OF THE SPECIAL SUGGESTIONS AND LAYOUT.

They will be proposed for the exhibitions.

**Sculpture(s)** : photographs taken in a studio or in their situation, with the sample spread out on miscellaneous supports : pieces of furniture, objects, works of art.

**Element(s) of clothing** : photographs taken in a studio or in their situation with the sample spread out on miscellaneous female or male models, fully dressed or with their clothes off



**Empilements de petits objets familiers, 1995**

160 photographies couleur, 15 x 21 cm chaque

**Small stacks of ordinary objects, 1995**

160 colour photographs, 15 x 21 cm each

A une époque où les signes occupent tout l'espace, Claude Closky interroge le langage par défaut, en fondant son esthétique sur le plaisir de manipuler ce qui lui est quotidiennement offert. Il ne garde que les signifiants, l'espace est ouvert, peu importe le sens qui est donné pourvu qu'il y ait du mouvement, avec toujours des questions en suspens : "Suis-je manipulé par les signes ou suis-je manipulateur de signe ?" (1)

*Empilements de petits objets familiers* se présente sous la forme d'un ruban de photographies, exposé le plus simplement possible, juste punaisé. Chaque photo de la série montre quatre objets empilés. Malgré le caractère quasi clinique des photos, on ne reconnaît pas toujours ces objets superposés, ne voyant que leur tranche. L'énumération propose des formes, des couleurs, un classement aussi ordonné ou désordonné soit-il. Le minimum de mise en scène permet au spectateur d'être au plus près du processus et de se l'approprier par jeux de mots, d'objets, d'esprit.

La plupart des oeuvres de Claude Closky développent à l'extrême un principe de base, une logique est poussée à bout. Paradoxalement, l'ordre et le hasard entretiennent des rapports étroits, créant un arrangement arbitraire. L'espace saturé de signes est traité comme un espace ludique et esthétique, où l'on pose les limites à franchir, où tout est "gratuit" pourvu que l'on prenne plaisir à jouer. Quotidiennement, l'immersion dans le monde des signes, donne lieu à de nouvelles superstitions, de nouvelles associations, de nouveaux leurre apparaisent, aussi dérisoires soient-ils, ils existent.

Closky déchiffre le réel à sa manière, il décontextualise et élabore des processus de pensée qui donnent accès à la réalité, plus librement, hors de toute identification. A la condition d'accepter qu'on ne connaît pas systématiquement ce qu'est l'objet de notre désir, l'oeuvre invite à modeler une autre réalité. L'opacité du réseau des signifiants permet de toujours s'étonner, redécouvrir, voir autrement, de faire de nouvelles combinaisons. Ici plus qu'ailleurs, la cohérence cache le manque qui motive le désir.

Plus qu'une apologie de l'ordre, Closky s'amuse de la faille de ce dernier. La distanciation fut-elle ironique est devenue nécessaire. Le monde dérape trop souvent, tout semble futile, mais l'important, nous dit Closky, c'est de se laisser porter. Il suffit de jouer avec le langage, les images pour qu'il y ait du changement, de la vie, au-delà de toute adéquation convenue entre la représentation et la signification. L'oeuvre de Claude Closky s'apparente à une écriture du désir, arrachée au discours, décentrée, triviale.

C.M.

(1) Claude Closky, "Ma petite entreprise", in *Purple Prose* n°7, Paris, automne 1994, p.25.

At a time when symbols occupy the entire space that surrounds us, Claude Closky is guided by the aesthetic principles of the desire to manipulate all that is given to him every day, and ponders about language by default, since reality is nothing but fiction that man has fabricated, and the "consumption" of language involves that fiction, with all its contradictions and boundless possibilities. Closky retains the indicators only, leaving space open, regardless of the meaning one may attach to signs, as long as there is movement, as long as there are pending questions like: "Am I manipulated by symbols, or am I the manipulator of symbols?"(1)

The piece *Small stacks of ordinary objects* is presented in the form of a ribbon of photographs, which are exhibited in the simplest possible way : by means of drawing pins. Each photograph of the series shows four piled-up objects, as one sees just sections of them. The listing suggests forms, colours, some type of classification, be it orderly or indiscriminate. The scarce build-up allows the spectator to be as close to the process as possible, and to appropriate it by play on words, on objects, or of intellect.

The majority of Claude Closky's works develop one basic principle, a certain utmost logic to the extreme. Paradoxically enough, order and hazard maintain a clos relationship, creating an arbitrary arrangement. Space, which is saturated with symbols, is treated like a liquid, aesthetic space, which has limits that cannot be overstepped, where everything is "free" provided that you participate in the game with pleasure. Every day, the immersion in the word of symbols causes new superstitions, to new associations, there appear new illusions, and no matter how pathetic they appear, they do exist.

Closky deciphers reality in his own way. He takes the processes of reasoning out of context, and differentiates them by bringing them closer to reality, to liberalise and strip reality of all identification. If we accept that we are not systematically familiar with the object of our desire. Closky's piece invites us to model another reality. The impenetrable network of indicators allows us to always marvel, to rediscover, to see differently, and to make new combinations. Here more than elsewhere, consistency hides the emptiness, which motivates desire.

Apart from praising order, Closky takes pleasure in its collapse. Although with a feeling of irony, he must distance himself from it. The world skids all too often, everything seems futile, but what matters is to let oneself go, says Closky. All we need is to play with language and with images, to produce a change, to make life real beyond all conventional association between representation to writing about desire that is torn off speech, thrown off centre, and commonplace.

C.M.

(1) Claude Closky, "Ma petite entreprise", in *Purple Prose* n°7, Paris, automne 1994, p.25.



***Discussion Island Focus Panel, 1997***

miroir, bois, 10 halogènes, cables et serre-cables, 150 cm de diamètre, hauteur variable

***Discussion Island Focus Panel, 1997***

mirror, wood, 10 halogen lights, wires and clamps, diameter 150, height variable

*Discussion Island Focus Panel* est un des éléments concrets et opérants de la recherche entreprise par Liam Gillick sur les processus fondamentaux de communication. L'artiste se focalise sur l'analyse des rapports humains et l'invention de modèles de sociabilité dans un contexte reconstruit et post-utopique. Ses propositions d'objets environnementaux s'appuient sur une vision du futur. Dans l'intervalle entre art et société, *Discussion Island Focus Panel* modélise donc une situation de base qui articule des types de relations spécifiques entre les gens et offre différentes possibilités de lecture. Le dispositif, une plate-forme circulaire installée au plafond, est aussi attractif que perturbant, miroir et halogènes venant à la fois désigner et réfléchir le public. La stratégie vise à créer des effets générateurs de dialogues, couvrant forcément de nombreux aspects de la négociation et de la médiation. Les visiteurs deviennent les acteurs principaux du présent en marche et "les effets les plus dynamiques sont souvent créés par le mirage d'un groupe qui déguise une masse de contradictions et de tentatives pour redéfinir les relations artistiques".(1) L'aire centrée renvoie de manière explicite au texte publié par Liam Gillick sous le titre de *L'île de discussion, Le grand centre de conférence*. Ce scénario postule pour une résistance sociale et livre un message d'espoir sans faire l'économie des responsabilités. Le mobilier au design abstrait et minimal participe de la présentation des matériaux de base pour la production du *Grand centre de conférence*. Le projet global, pensé en tant que rapport de prédiction, revendique une esthétique et un droit sur le futur, l'image est frappante: Les protagonistes, investigateurs, cherchent celui qui contrôle les plans de développement économique et social. Cette recherche stratégique suit un processus sans fin dans la perspective de trouver des solutions provisoires, de retrouver le sens de nos actions dans la réalité la plus concrète.

C.M.

(1) Liam Gillick, "Les gens était-il aussi bêtes avant la télé?," *Documents sur l'art* automne hiver 1997, p.101

*Discussion Island Focus Panel* is one of the effective, concrete elements of the research undertaken by Liam Gillick to do with the basic processes of communication. The artist focuses on an analysis of human relations and the invention of models of sociability within a reconstructed, post-utopian context. His proposed environmental objects are based on a vision of the future. In the gap between art and society, *Discussion Island Focus Panel* thus models a basic situation which describes types of specific relationships between people, and offers different possible readings. The device itself--a round platform installed on the ceiling--attracts as much as it disturbs, with the mirror and halogen lights at once pinpointing and reflecting the public. The strategy here is aimed at creating effects producing dialogues, and perforce covering many aspects of negotiation and mediation. Visitors become leading players of the on-going present and "the most dynamic effects are often created by the mirage of a group which veils a host of contradictions and attempts to redefine artistic relations".(1) The centered area refers explicitly to the text published by Liam Gillick under the title *The Island of Discussion. The Great Conference Centre*. This scenario puts forward a form of social resistance, and issues a message of hope without skimping on responsibilities. The minimal and abstractly designed furniture is part and parcel of the presentation of the basic materials for *the Great Conference Centre production*. Conceived as a forecast report, the overall project lays claim to an aesthetic and a right to the future. The image is a striking one. The investigative protagonists look for the person controlling economic and social development plans. This strategic research follows an endless process with a view to finding temporary solutions, and rediscovering the meaning of our actions in the most tangible of realities.

C.M.

(1) Liam Gillick, "Les gens était-il aussi bêtes avant la télé?," *Documents sur l'art* automne hiver 1997, p.101

**Repulse Bay, 1999**

néons, moquette lilas, peinture lilas, serviettes de plage, échelle  
dimensions variables

**Repulse Bay, 1999**

neons, lilac-coloured fitted carpet, beach towels, ladder  
variable dimensions

*Repulse Bay* est un dispositif plastique et scénique qui ouvre à l'espace du récit. Dans une ambiance délivrée par un néon rouge se dessine la forme générique d'une piscine. Dominique Gonzalez-Foerster ne donne que quelques indices, quelques traces méticuleusement choisis pour créer une situation et plonger les visiteurs dans un univers à la fois proche et de l'ordre du fantasme. Le public est invité à traverser cette portion de paysage, à habiter l'oeuvre en inscrivant sa propre histoire et en projetant ses propres scénarios par associations libres. Des pistes sont toutefois données, une couleur qui fait appel à l'imaginaire collectif et renvoie à l'étrangeté de certains films de David Lynch. A l'esthétique utilitaire et à l'expression minimale s'ajoute une dimension sensorielle, un filtre qui donne une épaisseur quasi-physique à l'espace. On pourrait se trouver au bord de la piscine privé d'un grand hôtel, un soir à l'atmosphère lourde, dans un temps suspendu à une action future. La couleur donne la temporalité de cette réalité parallèle. Le film est immatériel, sans personnage. Le décor artificiel est figé dans sa dimension dramatique. L'agencement mental d'images, de rêves, de souvenirs reflète un rapport au monde ne pouvant faire l'économie de la fiction qui construit la réalité et nourrit la vie des individus. L'ensemble de l'oeuvre se compose d'autant d'états d'âme que de scénarios lumineux. A partir du monde urbain, de chambres, d'intérieurs et d'extérieurs, de murs de couleur, de moquette, de mobilier et d'objets, Dominique Gonzalez-Foerster crée des moments privilégiés, des situations sensorielles multiples pour un autre type d'expérience et de relation à l'art. L'image sobre et efficace suggère simplement un parcours, la possibilité d'une narration imaginaire. " On serait comme des passagers ou des visiteurs ... avec une manière particulière de traverser la réalité et ses effets, les effets d'exposition, de présentation, de l'objet-exposition à l'image-sensation (...) Comment faire partie du paysage ? En laissant glisser son ombre un peu plus longtemps sur le trottoir ? En allumant les lumières ? des techniques adolescentes, désirantes, flirtives, dérivantes."

C.M.



*Repulse Bay* is a scenic, plastic device opening up to narrative space. The general shape of a swimming pool is outlined in an ambience created by a red neon. Dominique Gonzalez-Foerster gives just a few hints, and offers a few painstakingly chosen signs to create a situation and plunge visitors into a world that is at once close and fantasy-like. The public is invited to pass through this stretch of landscape and inhabit the work by becoming part of its own history and projecting its own scenarios through free associations. There are various clues, nonetheless--a colour that calls on the collective imaginary and refers to the weirdness of some of David Lynch's films. Utilitarian aesthetics and minimal expression combine with a sensorial dimension--a filter that lends a quasi-physical depth to space. We might well be beside a private pool at some grand hotel, an evening steeped in atmosphere, in a time frame hanging on some future action. Colour gives this parallel reality its time factor. The film is immaterial and has no characters. The artificial set is frozen in its dramatic dimension. The mental arrangement of images, dreams and memories reflects a relationship to the world unable to be sparing with the make-believe which constructs reality and fuels the lives of individuals. The work as a whole is made up of moods and light scenarios, in equal proportion. Using the urban world, bedrooms, interiors and exteriors, coloured walls, fitted carpet, furniture and objects, Dominique Gonzalez-Foerster produces special moments--many varied forms of sensorial situations for another type of experience and relationship to art. The effective and sober image merely suggests an itinerary or circuit, the possibility of an imaginary narrative. "We're like passengers and visitors... with a specific way of passing through reality and its effects, the effects of exhibition and presentation, from the exhibition object to the sensation image [...]. How are we to be part of the landscape? By letting our shadow slide a little longer over the pavement? By lighting lights? Teenage techniques, desirous, flirtatious, drifting."(1)

C.M.

# Douglas GORDON Rirkrit TIRAVANIJA

Né/Born ▶ 1966 ▶ Glasgow (UK)  
Vit/Lives & travaille/works ▶ Glasgow (UK)

Born ▶ 1961 ▶ Buenos Aires (Ar)  
Vit/Lives & travaille/works ▶ New York (USA) & Berlin (D)



*Cinéma liberté & Bar lounge*, 1996  
poufs, vidéo VHS, bar en MDF, peinture

*Cinéma liberté & Bar lounge*, 1996  
pouffes, VHS video, medium-density fibreboard bar, paint



Le travail de Douglas Gordon et de Rirkrit Tiravanija sollicite avant tout la participation et l'expérience des visiteurs. Le travail s'étend à une action collective, l'espace d'exposition qui associe les deux démarches devenant le lieu de nouvelles opportunités de dialogue.

Cinéphile, Douglas Gordon a fait le choix de projeter une douzaine de films, dont la particularité est d'avoir été censurés un jour dans leur histoire. Chacun pourra voir et juger l'objet et le pourquoi de cet interdit. Douglas Gordon a souvent intégré des films ou des séries télévisées dans son oeuvre. L'artiste manipulateur d'images repasse les bandes au ralenti afin que rien n'échappe au regard (*24 hour Psycho*) ou encore monte en boucle une scène a priori documentaire qui s'avère être une mise en scène (*Hysteria*). Douglas Gordon joue avec le temps, en modifiant la durée, il occasionne de nouvelles perceptions, mais aussi, il interroge la mémoire, dans sa dimension de construction subjective dépendante des choix des spectateurs. Le glissement de l'espace filmique dans l'espace des arts plastiques, permet à Douglas Gordon d'ouvrir le débat sur les réseaux complexes de communication qui conditionnent le lien social, et donc la vie quotidienne.

L'écoute, la perception et les relations sociales, sont également au centre des préoccupations de Rirkrit Tiravanija. Son travail à Montpellier a consisté à installer un bar type cafétéria dans la galerie. Cette démarche s'inscrit dans la lignée d'une oeuvre qui se veut avant tout conviviale, qui entend favoriser les échanges entre les personnes. En répétant des situations ou des activités familières dans un contexte inhabituel, l'artiste casse les barrières et ouvre le milieu de l'art souvent jugé élitiste à un large public. L'usage veut que dans une galerie on regarde et parle à voix basse, ici Rirkrit Tiravanija propose que l'on donne vie au lieu, que l'on mange, boive, discute, en bref que l'on se donne le temps, la liberté, d'expérimenter, de ressentir et de prendre du plaisir. L'idéal serait donc que les visiteurs utilisent le dispositif en place, non en tant qu'acteurs mais en tant qu'individus.

Le *cinéma liberté* de Douglas Gordon fait écho à l'art, espace de liberté, de Rirkrit Tiravanija. C'est à partir de l'interdit, de ce qui ne se dit pas ou ne se fait pas, que les deux artistes créent des liens, dévoilent quelque chose qui serait de l'ordre de la communauté.(1)

C.M.

The work of Douglas Gordon and Rirkrit Tiravanija calls above all for visitors to participate and experiment. The work encompasses a collective action, with the exhibition space which brings the two approaches together becoming the arena of new dialogue opportunities.

Douglas Gordon, a movie buff, has decided to screen a dozen films, the special feature of which is that they have all been censored once in their career. Everyone is free to see and judge the whys and wherefores for these bans. Douglas Gordon has often incorporated films and TV series in his oeuvre. The image-manipulating artist re-runs the tapes in slow motion so that nothing escapes the eye (*24 hour Psycho*), or alternatively he loop-edits a scene which is a priori documentary, and turns out to be a stage production (*Hysteria*). Douglas Gordon juggles with time by altering its duration, giving rise to new forms of perception. But he also questions memory, as a subjective construct relying on spectators' choices. Filmic space sliding into the space of the visual arts enables Douglas Gordon to introduce the debate about the complex communication networks which condition the social bond, and thus everyday life.

Listening, perception and social relations are similarly central concerns for Rirkrit Tiravanija. His work in Montpellier has involved installing a cafeteria-type bar in the gallery. This approach is part of the genealogy of an oeuvre whose intent is, above all, to be convivial and user-friendly, aiming at encouraging exchanges between people. By repeating familiar situations and activities in an unusual context, the artist breaks down barriers and opens up the art world, which is often reckoned to be elitist, to a broad public. Custom has it that people in galleries look and talk in hushed tones, but here Rirkrit Tiravanija proposes that we enliven the venue, by eating, drinking and talking--in a nutshell, that we offer ourselves the time and the freedom to experiment, feel and enjoy. So the ideal thing would be for visitors to use the work set up not as players but as individuals.

Douglas Gordon's freedom cinema echoes Rirkrit Tiravanija's art, a space of freedom. These two artists create bonds based on what is prohibited, on what should not be said and is not done, and they thereby reveal something that has to do with community.(1)

C.M.

(1) Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.

(1) Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.



**Threesixty**, 1998  
disque vnyil, tourne disque, haut-parleurs, dimension variable

**Threesixty**, 1998  
vinyl disk, record-player, speakers, variable dimensions

Cette oeuvre fait partie d'une série de dessins sur mur que l'artiste a entreprise depuis quelques années. Chacun d'entre eux prend la forme de squelettiques plans proches du paysage, aux lignes arachnéennes. Ses diagrammes blancs sur fond bleu nuit ressemblent à des vallées accidentées par des montagnes. Et, si comme le souligne le titre, *il n'y a rien à craindre* au sein de cet espace esseulé, flottant et a priori silencieux, une phrase en lettres blanches nous rappellent l'origine du travail: la projection graphique d'une amplitude sonore sur quinze secondes. L'artiste, dans une tradition cagienne, fournit ici une image au son: il est retranscrit en deux dimensions. Derrière le mur se cache un autre dispositif qui diffuse le bruit d'un hélicoptère en vol gravé sur vinyl et qui fait de l'ensemble une installation, déjà présentée en binôme au Centre d'art de Sète (France). Les sillons du disque semblent à leur tour dessiner des montagnes qui donnent corps au son. D'une abstraction représentée sur le mur, on rencontre un paysage vinylique survolé poétiquement par un appareil dont les transparences amènent ses passagers à penser qu'ils marchent, voire qu'ils plongent sans cesse dans les paysages traversés. Cette proposition de Graham Gussin convoque notre perception de l'espace-temps qui se mêle confusément à notre imaginaire, anticipant sur notre capacité à créer des histoires à partir d'une ossature, d'une trame minimale qui, si elle peut parfois nous faire penser à la série des *Dates Paintings* d'On Kawara, ne nous cloisonne pas dans l'idée d'une durée indubitable et rationalisée, elle permet plutôt de nous en évader.

This work is part of a series of wall drawings which the artist has been involved in for several years. Each drawing takes the form of skeletal, landscape-like plans, with spidery lines. The white diagrams on a midnight blue ground look like valleys interrupted by mountains. And if, as the title emphasizes, *there's nothing to be afraid of* within this forlorn place, floating and a priori noiseless, a sentence in white lettering reminds us of the origin of the work: the graphic projection of a 15-second sound range. In a Cage-like tradition, the artist here provides an image for the sound--it is retranscribed in two dimensions. The wall hides another device which broadcasts the noise of a helicopter in flight, scored on vinyl, which turns the whole thing into an installation, and one that has already been jointly shown at the Sète Art center (France). The grooves of the disk seem in turn to trace mountains lending substance to the sound. From an abstraction represented on the wall, we find a vinyl landscape poetically overflowed by a machine whose transparent features prompt its passengers to think they are walking, or even plunging endlessly into the landscapes being crossed. This work by Graham Gussin summons our perception of space-time, which mingles in a vague way with our imaginary, anticipating our ability to create stories from a framework and minimal grid which may at times make us think of On Kawara's *Date Paintings* series, but does not enclose us in the idea of an indubitable and rationalized time span. Rather, it helps us to escape from it.



*L'Hybert vitesse*, 1989  
table en bois et fusain, 100 x 300 x 80 cm

*L'Hybert vitesse*, 1989  
wooden table and charcoal, 100 x 300 x 80 cm

Chez Fabrice Hybert, la table est repensée, "remise en fonction, réintroduite dans le circuit de la transformation". Cette mutation appliquée aux objets est le domaine que l'artiste, ici sculpteur, explore et par lequel il remet en cause notre approche des objets banalisés par leur trop grande fonctionnalité.

*L'invention de la table* est formée de pieds, piquets en bois brut prêts à être enracinés dans le sol, tels ceux utilisés pour clôturer un espace.

*Le Mille-pattes* est un conglomérat de petites tables aux dimensions variées imbriquées les unes dans les autres. Les tables reposent sur une couche de résine époxy qui fait office de sol mais ici l'impression de stabilité est fugace. On a le sentiment que la sculpture n'est que provisoirement figée, et la mise en mouvement proche. Traditionnellement la sculpture oblige l'artiste à déterminer une forme définitive, à l'inverse dans *le Mille-pattes*, la composition reste aléatoire et en mouvement.

Fabrice Hybert travaille sur la non fixité des formes et privilégie l'infinité des combinaisons.

D'une autre façon, dans *L'hybert vitesse*, la table sert de support à l'image d'un TGV esquissée au fusain. Comme dans la plupart des pièces de Fabrice Hybert, la juxtaposition des éléments s'opposent avec humour tant dans l'idée que dans la forme.

"Le travail sur les origines de la table est emblématique de l'idée de recherche de l'image. La table est l'objet au croisement de plusieurs principes : définition d'un territoire par une mise à plat, échelle du corps en relevant l'assise pour avoir les fesses au sec. Devenant peu à peu le support des monstruosité et des inventions".(1)

With Fabrice Hybert, the table is rethought, "given back its function, reintroduced into the circuit of transformation". This change applied to objects is the area which the artist—here as a sculptor—explores and through which he questions our approach to objects rendered banal by their excessive functionality. *L'invention de la table* is formed by legs, rough wooden posts ready to be rooted in the ground, like those used to fence off an area.

*The Mille-pattes (Millipede)* is an aggregate of small tables of differing sizes all fitted into each other. The tables stand on a coat of epoxy resin acting as ground but here the impression of stability is a fleeting one. You get the feeling that the sculpture is only temporarily frozen, and about to be set in motion at any moment. Traditionally, sculpture forces the artist to work out a definitive form, unlike in *the Millipede*; the composition remains random and moving. Fabrice Hybert works on the non-fixedness of forms, with a preference for the infiniteness of combinations.

In *L'Hybert vitesse*, in another way, the table acts as the surface for the image of a high speed train sketched with charcoal. As in most of Fabrice Hybert's pieces, the juxtaposition of the various elements introduces a witty contrast, both in idea and form.

"The work on the origins of the table is symbolic of the idea of looking for imagery. The table is an object at the crossroads of several principles: definition of a territory by laying it out flat, scale of the body by raising the base so that the buttocks are kept dry. Gradually becoming the medium of monstrosities and inventions".(1)

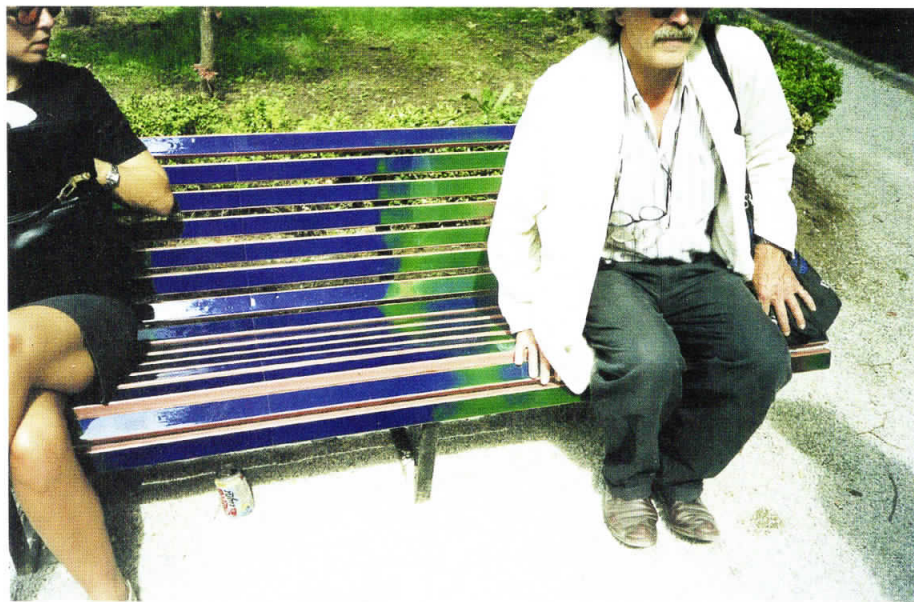


**Le Banc, 1999**

banc thermosensible, banc et laque cristal

**Le Banc, 1999**

heat-sensitive bench, bench and crystal lacquer

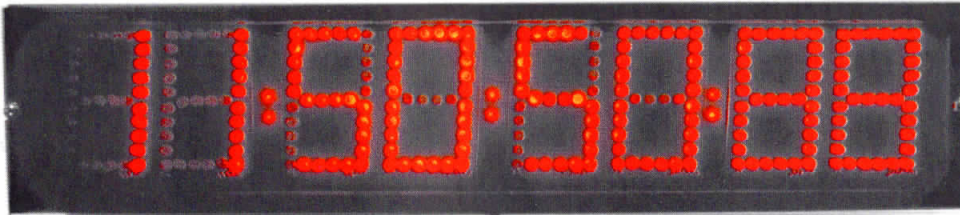


Un banc public est recouvert d'un film thermoactif: ses couleurs sensibles aux changements climatiques deviennent spectrales, instables. D'emblée ce ready-made rectifié apparaît vite comme un objet vivant qui appelle, ne serait-ce que par sa fonction première, le corps du spectateur, le corps des amoureux - un point de contact. Tel un caméléon, il change en fonction de son environnement. Son environnement proche, intime, c'est le corps du spectateur, qui selon sa température modifiera son existence... Comme toujours dans le travail d'Ann Veronica Janssens, le "regardeur" est acteur, son art est "performatif" si bien que notre vision du monde, dans l'art - de son point de vue -, s'en retrouve bouleversée. Quiconque s'assoit sur ce banc se place en situation d'agisseur même s'il doit, plus tard, en être distant pour plonger dans la contemplation des traces spectrométriques laissées par la chaleur du corps. Du corps présent au corps représenté, l'expérience, personnelle, ne peut-être univoque, elle apparaît subitement, singulière, déstabilisant notre relation au temps, limitée. De son statut d'objet tridimensionnel, le banc devient peinture, peinture en acte déclinant les couleurs de l'arc-en-ciel. Dans le *Corps noir*, une boule optique noire reflète l'image inversée du spectateur - le corps présent-représenté -, l'objet oscille entre la bidimensionnalité d'un miroir et sa propre tridimensionnalité. Ainsi, comme l'a écrit Mieke Bal, le travail d'Ann Véronica Janssens est un "laboratoire" dans lequel "tout ce qui arrive lorsque nous percevons de l'art - mais aussi tout ce que nous ne considérons pas comme de l'art - devient objet d'expérimentation" si bien que, pour le critique, "ses oeuvres contraignent le spectateur, corps et âme, à une expérience si troublante que quelque chose change vraiment dans notre être physique au monde". Au travers de propositions plastiques a priori simples, l'artiste confronte l'être et la représentation pour fournir à chacun, semble-t-il, une preuve ontologique.

C.D.

A public bench is covered with a thermo-active film. Its colours, which are sensitive to climatic changes, become ghostlike and unstable. Right away, this rectified ready-made swiftly appears like a living object which, if only through its primary function, summons the spectator's body, and the bodies of lovers--a point of contact. Chamaeleon-like, it changes with its environment. Its close, private environment is the spectator's body, which alters its existence on the basis of temperature... As is invariably the case with Anne Veronica Janssens' work, the "onlooker" is a player; her art is "performance-related" so our vision of the world in art--from her angle--ends up being capsized. Anyone sitting on this bench puts him/herself in the situation of a doer, even if, later on, he/she will be set at a distance, to plunge into a contemplation of the spectrometric marks left by the body's warmth. From the present body to the represented body, personal experience cannot be unambiguous; it suddenly appears to be particular, destabilizing our limited relation to time. From its status as a three-dimensional object, the bench becomes a painting, an active painting declining the hues of the rainbow. In the *Corps noir*, a black ball reflects the upside-down image of the spectator--the present-represented body--, the object wavers between the two-dimensionality of a mirror and its own three-dimensionality. Thus, as Mieke Bal has written, Ann Veronica Janssens' work is a "laboratory" in which "everything that happens when we perceive art--but also everything that we do not regard as art--becomes an object of experimentation", so that, for the critic, "her works force the spectator, body and soul, into such a disconcerting experience that something really does change in our physical being in the world".(1) By way of a priori simple visual propositions, the artist tackles being and representation, in order to provide everyone--or so it would seem--with an ontological proof.

C.D.

**Horloge**, 1998

horloge électronique et boîtier bois, 12 x 50 x 8.5 cm

**Horloge**, 1998

Electronic clock and wooden box, 12 x 50 x 8.5 cm

Depuis une dizaine d'années, l'oeuvre de Véronique Joumard suit son "fil conducteur" autour de thématiques récurrentes, abordant la lumière, l'électricité, l'énergie, la vibration, l'oscillation, les sons, le temps, l'espace, la durée. Dans *Horloge*, comme le titre le laisse supposer, c'est le temps qui est mis en exergue, mais la visibilité de son défilement, si réel soit ce dernier, bouscule nos habitudes conventionnelles de lecture. L'objet, ready-made, se présente sous un "nouveau jour" et force notre regard: heures, minutes, secondes, dixièmes et centièmes de secondes sont indiqués sur un cadran électronique. La précision de cette déclinaison hachée renvoie à un constat froid - l'irréversibilité du temps -, à notre propre existence, à une douce aliénation - oxymore nous menant vers la mort. Le ready-made s'inscrit dans une dernière dimension et prend la forme d'une vanité contemporaine, mieux d'un memento mori. La durée d'une heure est trop longue pour qu'on la regarde attentivement, on remarque au mieux les secondes pour leur caractère syncopé, l'oeil s'éloigne à nouveau des centièmes de secondes trop fugaces, le tout créant par strates ou par divisions, l'épaisseur du temps dans laquelle aucun intervalle, aucun répit n'est possible. L'oeuvre d'art surgit comme une pure présence, dans une durée sans avant ni après, et qui prend corps au moment où notre regard s'abîme dans ces chiffres pendant qu'émergent nos fantasmes de transcendance, avortés dans l'oeuf. Condamné à mort en deux lettres "né" voilà ce que *Horloge* nous dit, nous renvoyant à notre inéluctable destin, à notre imperfection s'opposant à la perfection du calcul conventionnel du temps que nous avons inventé. Magnifique exemple du travail de Joumard, qui use du potentiel paradoxal lié aux phénomènes d'enregistrement de la réalité par l'image, et qui toujours nous méduse.

C.D.

For the past ten years or so, Véronique Joumard's work has been following its "thread" involving recurrent themes dealing with light, electricity, energy, vibration, oscillation, sounds, time, space and duration. In *Horloge*, as the title suggests, time has pride of place, but no matter how real the visibility of its passing may be, it still upsets our conventional reading habits. The readymade object is presented in a "new light", forcing our eye to look: hours, minutes, seconds, and tenths and hundredths of seconds are all shown on an electronic dial. The precision of this disjointed declension refers to a cold and obvious fact--the irreversibility of time--, to our own existence, and to a sweet alienation--an oxymoron leading us toward death. The readymade is included within a final dimension and takes the form of a contemporary vanitas or, better still, a memento mori. The elapsing of an hour is too long to watch closely, at best we notice the seconds, because of their syncopated character. The eye once again drifts away from the hundredths of seconds, which are simply too fleeting. And, by means of strata and divisions, the whole thing creates the depth of time in which no interval or respite is possible. The artwork looms up like a pure presence, in a span which has nothing either before or after it, and takes shape just when our eye becomes immersed in its figures, while our transcendent fantasies emerge, aborted in the egg. Sentenced to death in four letters--"born", here we have the *Horloge* telling us, in referring us to our inevitable fate and our imperfection contrasting with the perfection of the conventional calculation of time invented by us. This is a splendid example of Joumard's work, which uses the paradoxical potential associated with phenomena involving the recording of reality through imagery, and which dumbfounds us.

C.D.

# Peter KOGLER Frank WEST

Né/Born ▶ 1959 ▶ Innsbruck (A)  
Vit/Lives & travaille/works ▶ Vienna (A)

Né/Born ▶ 1947 ▶ Vienna (A)  
Vit/Lives & travaille/works ▶ Vienna (A)

**Hirn mit Ei (Wiener Küche), (Cerveille avec oeuf - cuisine viennoise), 1994**  
un rideau en coton tissé suspendu à des tringles en fer cache un divan  
220 x 300 x 150 cm

**Hirn mit Ei (Wiener Küche), (Cerveille avec oeuf--cuisine viennoise), 1994**  
a woven cotton curtain hanging from iron rods conceals a couch  
220 x 300 x 150 cm

Cette oeuvre est née de l'interaction des pratiques de deux artistes autrichiens Peter Kogler et Frank West, qui ont évolué dans le contexte de l'actionnisme viennois. Le lien entre le corps et l'art dans leur travail apparaît comme une évidence.

La mise en scène réglée, le lourd rideau se lève sur un divan en métal, celui où l'on rêve et on dort, celui où l'on réinvente le monde, celui du psychanalyste, Freud en l'occurrence un autre viennois non moins célèbre ou simplement de Madame de Récamier.

Entre sculpture, peinture, décor et mobilier, l'oeuvre s'impose comme un espace de rencontre, prête à recevoir un corps. L'humour du titre *Cerveille avec oeuf - cuisine viennoise* pose d'emblée une distance essentielle, il met à l'écart et défie la réalité objective. L'épithète affirme ici une ironie et dévoile l'intention artistique.

Peter Kogler a isolé sur son ordinateur un motif en forme de rhizome évoquant une cervelle, et a multiplié la séquence de manière à couvrir toute la surface du rideau. Appliquée le plus souvent à l'espace d'exposition, la pratique du all-over est chère à l'artiste. Fourmis, tuyaux, neurones ou cervelles envahissent systématiquement tout le champ visuel. Ces réseaux évoquent des structures mentales ou de façon plus terre à terre l'environnement urbain, industriel, informatique, ou publicitaire. Les signes se répètent jusqu'à saturation. Plein cadre, l'impression optique modifie la perception, le labyrinthe évoque le grouillement du réel.

Les objets de Franck West sont toujours fonctionnels, conçus pour le corps et à l'échelle humaine. Depuis 1989, les divans et les bancs ont remplacé les *Passtücke*, sculptures-prothèses. La mise en scène veut que les gestes et les postures des spectateurs insufflent vitalité et mobilité aux objets. L'autre est le fondement référentiel de l'existence de l'oeuvre.

L'installation présentée ici supporte et projette des sensations physiques et mentales. La structure globale génère de nouvelles perceptions et réactions. Le tissu baroquisant et le mobilier inconfortable renvoient finalement à un imaginaire psychologique, l'oeuvre étant construite comme un corps métaphorique où chacun prend place, que chacun peut s'approprier.

C.M.



This work is the outcome of the interaction between two Austrian artists, Peter Kogler and Frank West, who have been part of the Viennese Actionist movement. The link between body and art in their work seems obvious.

Once the production is ready, the heavy curtain goes up on a metal couch--the kind where you dream and sleep, the kind where you reinvent the world, the psychoanalyst's couch, Freud's, as it so happens, another no less famous resident of Vienna, or simply Madame de Récamier.

Situated between sculpture, painting, set and furniture, the work comes across as an area of encounter, ready to accommodate a body. The wit of the title *Cerveille avec oeuf--cuisine viennoise* right away imposes an essential difference--it puts objective reality aside, and challenges it. The epithet here asserts an irony and reveals the artistic intention.

On his computer, Peter Kogler has singled out a rhizome-like motif, calling to mind a brain, and he has repeated the sequence so as to cover the whole surface of the curtain. The all-over technique, usually applied to the exposition venue, is one that the artist is fond of. Ants, tubes, neurones and brains systematically invade the whole visual field. These networks summon up mental structures, or, in a more down to earth way, the urban, industrial, computer, and advertising environment. The signs are repeated to saturation point. The full-frame, optical impression, alters perception; the labyrinth conjures up the seething quality of the real.

Frank West's objects are invariably functional, designed for the body and a human scale. From 1989 on, couches and benches have replaced the *Passtücke*, prosthesis-sculptures. The setting is intended to get the gestures and postures of the onlookers to imbue the objects with vitality and mobility. The other is the referential basis of the existence of the work.

The installation shown here supports and projects physical and mental sensations. The overall structure gives rise to new perceptions and reactions. The Baroque-like fabric and the uncomfortable furniture refer, in the final analysis, to a psychological imaginary, for the work is constructed like a metaphorical body where there is room for everyone--a body which everyone may appropriate.

C.M.



*Omnium n°1*, 1990  
acrylique sur métal, 207 x 260 x 10 cm

*Omnium n°1*, 1990  
acrylic on metal, 207 x 260 x 10 cm

*Omnium n°1* fait partie d'un "chantier" que Bertrand Lavier poursuit depuis la fin des années 1970, un objet (piano, panneau de signalisation, boîte, etc.) est recouvert d'une couche de peinture. Pour cette oeuvre entre peinture et sculpture, l'artiste utilise comme support un battant de garage avec son cadre. L'objet est mis en évidence, tandis que la peinture se représente, et qu'un nouvel espace, un troisième objet se matérialise.

Bertrand Lavier s'approprie les objets pour leur qualité plastique et esthétique, hors de leur valeur d'usage et de marchandise. Le réel constitue pour lui un vaste réservoir de forme. L'objet s'affirme en tant que ready-made, et la peinture lui attribue une spécificité esthétique.

Dans *Omnium n°1*, la peinture se montre, dépourvue d'alibi et d'image. Le geste du peintre sur l'objet "défigure" le visible ; la représentation est pensée avec son opacité et sans cachotterie. L'acrylique se répand sur la surface comme un nappage savoureux, homogène et brillant. Les coups de pinceaux laissent dans leur chute des surplus de matière, des empâtements qui accrochent la lumière et créent du mouvement. La peinture a une épaisseur, une présence, celle de la matière. Mais l'usage d'une seule couleur, le gris, renvoie aussi au caractère générique et impersonnel du monochrome.

Bien que le titre donne une image à la pièce, le mot omnium ne fait plus partie du langage courant et laisse le spectateur dans l'expectative. Il désigne une compétition cycliste comportant plusieurs épreuves, une compagnie commerciale à activités diverses, ou un handicap ouvert aux chevaux de tout âge courant sur le plat! Peut-être une métaphore, sans doute un moyen de dire ceci n'est pas un ready-made, n'est pas de la peinture, ni de la sculpture mais oscille de l'un à l'autre.

Dans les écarts entre la forme, la matière et le titre se joue l'ambiguïté du travail de Bertrand Lavier, quelque chose qui échappe, sûrement à l'origine du trouble du spectateur face à l'oeuvre. Les objets repeints, superposés, *Frigo sur coffre-fort* : *Brandt sur Haffner, découpés, Photo-relief, recadrés, Walt Disney productions*, montrent que chez Bertrand Lavier "la mise à l'épreuve du concept est la condition sine qua non de la représentation".(1)

Hors des catégories et des frontières Bertrand Lavier se sent aussi proche de Duchamp que de Brancusi, de Léger que de Picabia ou Jasper Johns pour n'en citer que quelques uns. Fidèle à la tradition de rupture, son art n'en finit pas de surprendre et de poser des questions, jusqu'à parfois soulever des polémiques.

C.M.

*Omnium n°1* is part of a "building site" in which Bertrand Lavier has been involved since the late 1970s. An object (piano, sign, box, etc) is covered with a coat of paint. For this work, lying somewhere between painting and sculpture, the artist uses a garage door, complete with frame, as the surface. The object is emphasized, while the paint is represented and a new space, a third object, materializes.

Bertrand Lavier appropriates things for their plastic, visual and aesthetic quality, over and above their user and commodity value. For him, the real is a huge reservoir of form. The object is asserted as a readymade, and the paint lends it an aesthetic specificity.

In *Omnium n°1*, the paint is shown devoid of alibi and image alike. The painter's gesture on the object "disfigures" the visible; representation is conceived with its opaqueness and little secrets. The acrylic is spread over the surface like a tasty glaze, homogeneous and shiny. In their downward motion, the brush strokes leave excesses of paint, and impastos which inveigle the light and create movement. The paint has a thickness, a presence—a presence of matter. But the use of a single colour—grey—also refers to the overall, impersonal nature of the monochrome.

Although the title provides the piece with an image, the word "omnium" is no longer in common usage and leaves the onlooker hoping for something. It designates a cycling competition consisting of several trials, a commercial company with a varied range of activities, or an open handicap flat race for horses of all ages! Maybe a metaphor, certainly a means of saying this is not a readymade, this is not a painting, or a sculpture, but something wavering between the two. In the differences between form, matter and title, the ambiguity of Bertrand Lavier's work is played out—something which eludes, definitely at the root of the viewer's malaise in front of the work. The repainted objects, either placed on top of each other, *Frigo sur coffre-fort*: *Brandt sur Haffner, or cut out—Photo-relief, reframed, Walt Disney productions*, all show that with Bertrand Lavier "the testing of the concept is the sine qua non condition of representation".(1) Beyond categories and boundaries, Bertrand Lavier feels as close to Duchamp as he does to Brancusi, as close to Léger as to Picabia and Jasper Johns, to name just a handful. His art is faithful to the tradition of rupture and breaking with things, and as such forever surprises and raises issues—to the point, in some instances, of stirring up debate.

C.M.

(1) Catherine Francblin, citée par Alain Coulange dans "Objets de l'art et objets d'art", *Artpress*, no. 90, mars 1985, p.36

(1) Catherine Francblin, quoted by Alain Coulange in "Objets de l'art et objets d'art", *Artpress*, no. 90, march 1985, p.36

*Kids and Pieta*, de la série *Summer* 1997  
 diptyque couleur, 150 x 100 cm chaque

*Pieta and Kids*, from the *Summer* series 1997  
 diptych colour prints, 150 x 100 cm each.



A la fin des années 60, subissant la censure du KGB pour avoir photographier sa femme nue, Boris Mikhaïlov perd son emploi d'ingénieur à Kharkov et s'engage alors totalement dans la photographie en dépit de son isolement. En témoin actif de son temps, il enregistre depuis les transformations de son pays et la vie de ces habitants, aussi crue ou poétique soit-elle. *Rouge* est bien sûr la couleur emblématique de l'Union soviétique, celle utilisée de préférence par la propagande officielle. Mais si les drapeaux et les bannières, les fleurs et les costumes glorifient un système en donnant bruyamment le ton, le rouge symbolise aussi la couleur du peuple, des martyrs et des peurs. Derrière les symboles et les slogans, ces épreuves révèlent l'aliénation et le peu de place laissé à l'individu face à l'idéologie. Mikhaïlov critique une société qui ne respecte pas ses hommes, et capte par instant des espaces de liberté individuelle, absents et prohibés de l'imagerie admise.

"Ce qui est important explique-t-il, c'est de reproduire la durée de l'expérience et la singularité propre à notre vie; et il me semble que c'est irréalisable avec des photos isolées. J'ai besoin de l'accumulation des images des séquences et des séries qui me permettent de jeter le trouble sur l'authenticité d'une perception univoque et de préserver les notions de temps et d'historicité par la réaffirmation du sentiment du temps."<sup>(1)</sup> Le temps semble s'effacer entre les générations, la misère gagne du terrain. Les stéréotypes sociaux et culturels ont peu de poids face aux situations quotidiennes. Dans ce contexte précis et difficile, Mikhaïlov s'engage et questionne la représentation, car bien qu'irréelle, elle construit et conditionne la réalité. Les différentes formes du procédé photographique, panorama, colorisation, surimpression, etc., lui permettent de compromettre certaines situations, de raconter une histoire très ancrée dans le présent, celle de la confusion inhérente au déclin d'un mythe, et de dévoiler avec pertinence le décalage fondamental qui existe entre réalisme socialiste et réalité sociale. Ce travail est déroutant, touchant, parfois nostalgique et souvent emprunt d'humour.

C.M.

At the end of the sixties, experiencing the censure of the KGB for having taken a picture of a naked woman, Boris Michailov loses his job as engineer in Kharkov, and in spite of his isolation he fully throws himself in photography. Active witness of his time, he has since recorded his country's transformations and the life of its inhabitants, be it crude or poetic. *Red* is surely the symbolic colour of the Soviet Union, which the official propaganda prefers. But if flags and banners, flowers and costumes glorify a system by giving loudly the pitch, the red is also the symbol of the people, of martyrs and of fear. Behind symbols and slogans, these prints reveal alienation and the little room left to the individual faced with ideology. Michailov criticises a society, which has no respect for man, and catches examples of individual freedom that are absent and prohibited by the generally admitted imagery.

"It is important to reproduce the duration of the experience", he says, "and the uncommon nature of our life; it seems to me that it is impossible to achieve by using isolated pictures only. I need to accumulate images in sequence and in series, which will allow me to disturb the authenticity of a univocal perception, and to preserve the notion of time and history by reaffirming the feeling of time".<sup>(1)</sup> Space needs no title, and yet time seems to fade between these two generations of women, suffering is the winner. The garden, some kind of a ramshackle workshop, sets the measure, with the balcony, door and piping obsolete and pathetic. A grotesque situation where everything is lacking, and the title that is present is no good. What hopes can these women cherish for their children? Social and cultural stereotypes carry little weight before this scene. In that precise and difficult context Michailov undertakes to question the representation, for though it may seem unreal, it constructs and conditions reality. The different forms of the photographic process, panorama, colouring, double exposure, etc., allow him to compromise some of the situations, to tell a story deeply rooted in the present, that of the confusion inherent to the decline of a myth, and to judiciously unveil the fundamental gap existing between socialist realism and social reality. The work is disconcerting, moving, sometimes nostalgic, quite often with a touch of humour.

C.M.

(1) Boris Mikhaïlov, in [Boris Mikhaïlov](#), Portikus Frankfurt Am Main, Kunsthalle Zürich, 1996.

(1) Boris Michailov, in [Boris Michailov](#), Portikus Frankfurt Am Main, Kunsthalle Zürich, 1996.



***Euston Station***, 1995  
huile sur toile, 146 x 188 cm

***Euston Station***, 1995  
oil on canvas, 146 x 188 cm

Lisa Milroy s'intéresse aux choses du monde et revisite tous les sujets de la peinture. Depuis les années 80, elle classifie et inventorie objets, motifs décoratifs, chaussures, papillons, disques, estampes japonaises, etc. Ce parti-pris s'apparente directement à celui d'un autre artiste, Jean-Jacques Rullier dont les dessins de la collection illustrent un voyage tout autant que cette toile, extraite de la série des *Travel painting* réalisée entre 1993 et 1995. Lisa Milroy ne peint pas le spectacle pittoresque du monde, mais convertie en image des instants mémorisés, sans anecdote. L'architecture de *Euston Station* occupe tout l'espace, le cadrage délibérément tranchant rappelle celui de la photographie tout comme le rendu à la limite de l'hyperréalisme. Pourtant au réalisme s'ajoute un caractère générique, une étrangeté qui laisse à penser que l'objet de la peinture n'est pas simplement celui du paysage urbain. Il serait davantage question de combinaison de couleurs et de formes, de planéité et de surface esthétique. De fait, l'architecture rythme l'espace, via la scansion des fenêtres et la structure du dallage comme si nous parlions d'une peinture de la renaissance. Mais les géométries ne cherchent pas à assurer un lien étroit entre le réel et la peinture, elles visent plutôt à organiser l'espace selon un ordre, une grille, ramenant l'image à une surface codée, organisée et essentiellement frontale. Cette peinture joue entre réel et illusion, entre logique et fiction pour s'affranchir du sujet. Du reste personne ne vient donner la mesure ou perturber le silence de la scène ou l'essentiel de la forme, d'autant plus étrange. De la même manière que pour les trente-cinq assiettes alignées, ou les soixante chaussures peintes, la cohérence de l'image, son unité, repose sur le rythme des fragmentations. La multiplication des éléments sur la toile, leur répétition inépuisable ramène tout bonnement le sujet à un alphabet, un chiffre, une mesure. Ce n'est pas le caractère obsessionnel qu'on retient du travail de Lisa Milroy, ni le modèle d'ailleurs mais l'organisation spatiale et rythmique, l'image et le motif, représentation de la peinture toujours à expérimenter.

C.M.

Lisa Milroy is interested in the things of the world and revisits every subject of painting. Since the 1980s, she has been classifying and making inventories of objects, decorative patterns, shoes, butterflies, disks, Japanese prints, etc. This approach is directly related to that of another artist, Jean-Jacques Rullier, whose drawings in the collection illustrate a journey just as much as this canvas taken from the *Travel Painting* series produced between 1993 and 1995. Lisa Milroy does not paint the picturesque show of the world, but converts memorized split seconds into imagery, devoid of anecdote. The architecture of *Euston Station* fills the whole space, and the intentionally forthright framing recalls photographic framing, just like the effect rendered which is on the borderline of Hyper-realism. However, realism is combined with an overall character, a strangeness which suggests that the object of the painting is not simply that of the cityscape. More at issue is the combination of colours and forms, flatness and aesthetic surface.

The fact is that architecture punctuates space, via the scansion of windows and the structure of flooring, as if we were talking about a Renaissance painting. But the geometric factors are not trying to provide a close bond between the real and the painting. Rather, they are aimed at organizing space on the basis of an order and grid, bringing the image back to a surface that is coded, organized and essentially frontal. This painting juggles between real and illusion, and between logic and fiction, in order to free itself from the subject. What is more, nobody is gauging or disturbing the silence of the scene or the essence of the form, which is all the more strange. Just as with the 35 plates arrayed in a line, and the 60 painted shoes, the coherence of the image and its unity are based on the rhythm of the fragmentations. The large number of elements on the canvas and their tireless repetition simply bring the subject back to an alphabet, a cypher and a measurement. What we retain from Lisa Milroy's work is neither its obsessive character nor the model of elsewhere, but the spatial and rhythmic organization, image and motif--representation of the painting forever being experimented with.

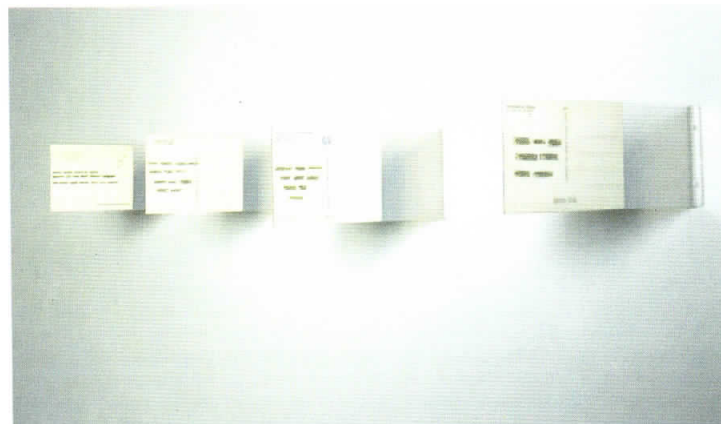
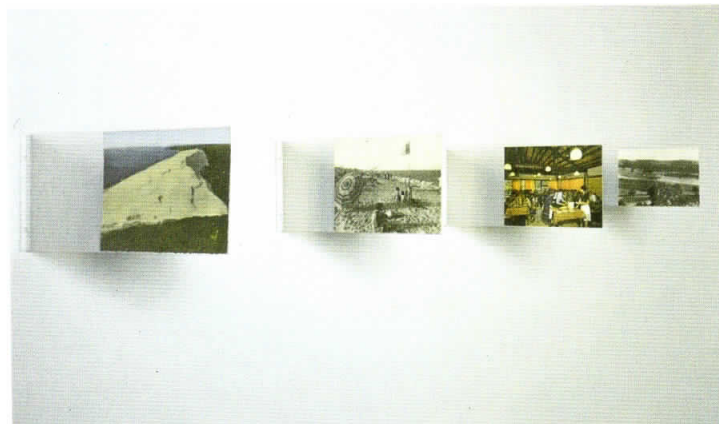
C.M.

Valérie Mréjen propose une série d'oeuvres déclinant un principe de libre association basé sur l'arbitraire du langage. La jeune artiste questionne l'écart qui existe entre le nom et ce qu'il désigne. Des cartes postales stéréotypes sont rédigées à l'aide de noms propres découpés dans des annuaires. Les noms deviennent des mots communs qui groupés délivrent une phrase, naturellement liée à l'idée de vacance. L'équivoque des mots met en évidence leur surdétermination, du particulier au général, et plus largement la problématique de la communication. Les écarts du langage, à la fois espace de rencontre et de séparation, s'inscrivent en effet de sens révélant la banalité d'un langage tout fait.

Selon le même principe une lettre anonyme est composée de noms de famille très difficiles à porter. En déplaçant les termes et en associant la désignation symbolique du nom et son assignation imaginaire, Valérie Mréjen souligne de manière triviale la différence entre signifiant et signifié. Le langage atteste spécialement de la réalité d'une coupure. Coupure qui procède d'ailleurs à la réalisation des pièces. L'artiste sous-entend que les mots renvoient essentiellement à eux-mêmes et que le langage est bien le lieu d'un pacte, à la base d'une rencontre et d'une communication possible qui ne va pas sans perte et sans acceptation.

Du jeu d'esprit ou de mot à la classification plus méthodique, ce travail substitue la lettre à l'image. Valérie Mréjen joue avec les signes et les signifiants pour questionner la communication sous sa forme la plus basique, celle de la simple parole d'un tiers à un autre.

C.M.



Valérie Mréjen proposes a series of works dealing with a principle of free association based on the arbitrariness of language. The young artist questions the gap existing between the name and what it designates. Stereotypical postcards are written using proper names cut out from telephone directories. The names become ordinary words which, when put together, deliver a sentence, naturally linked with the idea of vacancy. The ambiguity of the words shows up their exaggerated description, from the detailed to the general, and more broadly the various issues of communication, the differences of language, at once a space of encounter and separation, are actually part of meaning revealing the banality of a ready-made language.

Based on the same principle, an anonymous letter is made up of family names which are very difficult to live with. By shifting the terms and associating the symbolic designation of the name and its imaginary assignation, Valérie Mréjen trivially emphasizes the difference between signifier and signified. Language attests in particular to the reality of a break. A break which issues moreover from the production of the pieces. The artist implies that words refer essentially to themselves and that language is indeed the arena of a pact, at the root of an encounter and a possible communication which is not without loss and without acceptance.

From mind games and word play to more methodical classification, this work replaces imagery by letters. Valérie Mréjen juggles with signs and signifiers in order to challenge communication in its most basic form--the simple word of a third party to another.

C.M.

**Meilleurs souvenirs, 1997**

4 cartes postales avec coupures d'annuaire et support plastique  
11 x 16 cm chaque

**Meilleurs souvenirs, 1997**

4 postcards with telephone directory clippings and plastic support  
11 x 16 cm each

Marylène **NEGRO**  
Klaus **SCHERÜBEL**

Née/Born ▶ 1957 ▶ La Tronche (F)  
Vit/Lives & travaille/works ▶ Paris (F)

Né/Born ▶ 1968 ▶ Bruck (A)  
Vit/Lives & travaille/works ▶ Paris (F)



*Sans titre (Les Artistes au travail)*, 1996  
scanachrome sur bâche, 260 x 390 cm

*Untitled (The Artists at work)*, 1996  
scanachrome on tarpaulin, 260 x 390 cm

La photographie d'un couple parmi d'autres, allongé dans l'herbe par une belle journée de printemps, est comme l'image réactualisée d'une peinture de Seurat, Manet ou d'autres qui ont traversé l'histoire de l'art. Marylène Negro et Klaus Scherübel expriment leur réalité d'artistes d'aujourd'hui, en montrant ce que semble être un instant de prélassement. Les artistes posent et composent l'oeuvre afin que l'image assume son impact face aux spectateurs mais non sans entretenir toute la diversion sous-jacente, qu'elle dégage a fortiori. Ils exposent un moment de travail, un moment où le temps se dilate, où l'esprit s'ouvre, où l'idée d'activité productiviste avant tout s'oppose à cet instant de création, se référant aux notions de finalité et de communication. Séduisante, la photographie est chargée d'informations, à chacun selon le contexte d'interpréter. L'image se donne dans le rapport étroit avec la réalité, des artistes et du public. Malgré l'autonomie de l'oeuvre, l'art et la vie ne sont pas séparés, l'origine de ce travail est liée comme les deux autres photographies de la série et qui la précèdent, à une rencontre, puis d'autres, aux passages des artistes à Vienne, Stuttgart, Montpellier, à la condition des artistes au quotidien, à leur vie privée, à l'espace public. Le fait d'installer la photographie des *Artistes au travail* dans des espaces publics, renforce cette volonté d'adhérer à la réalité, d'exister socialement, de partager librement du plaisir et d'inciter au voyage, intérieur et mental. Une citation de Bataille fait écho à cette démarche : "Les hommes assurent leur subsistance ou évitent la souffrance, non parce que ces fonctions engagent par elles-mêmes un résultat suffisant, mais pour accéder à la fonction insubordonnée de la dépense libre." (1)

C.M.

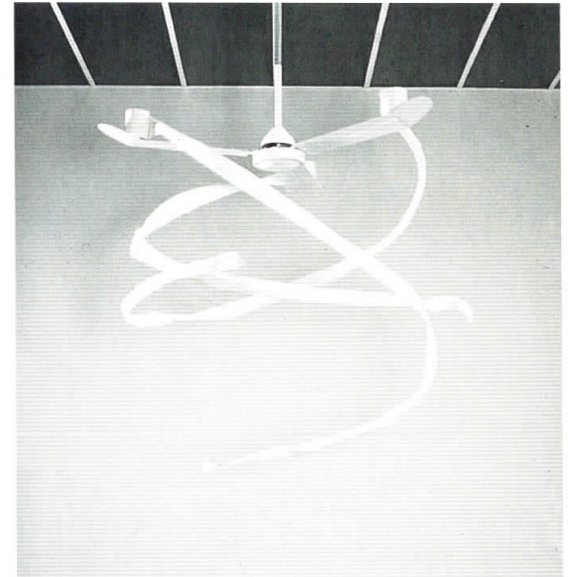
(1) Georges Bataille, *La notion de dépense*, Ed. de Minuit, Paris, 1967, p. 45

The photograph of a couple, among others, lying in the grass on a beautiful spring day, is like the updated image of a painting by Seurat, Manet, or others who have permeated the history of art. Marylène Negro and Klaus Scherübel express their reality as contemporary artists by showing what seems to be a split second of lounging. The artists posit and compose the work so that the image assumes its full impact in front of onlookers, but not without maintaining the whole underlying diversion, which it releases a fortiori. They reveal a working moment, a moment when time expands, when the mind opens, when the idea of productive activity above all contrasts with this moment of creation, referring to concepts of purpose and communication. The seductive photograph is laden with information, which everyone may interpret depending on the context. The image is presented in a close relationship with reality, artists and the public. Despite the independence of the work, art and life are not separate; the origin of this work is linked, like the two other photographs in the series which precede it, with a meeting, and then others, with the artists' visits to Vienna, Stuttgart, and Montpellier, with the everyday condition of the artists, with their private lives, and with the public place. The fact of setting up the photograph of *Artistes au travail/Artists at Work* in public places bolsters this desire to cling to reality, to exist socially, to share pleasure freely, and to encourage travelling, in an inner and mental sense. A quotation by Bataille has to do with this approach: "People guarantee their subsistence and avoid suffering not because these functions involve per se an adequate result, but in order to gain access to the insubordinate function of free outlay."(1)

C.M.

(1) Georges Bataille, *La notion de dépense*, Ed. de Minuit, Paris, 1967, p. 45





**Ventilator**, 1997  
métal, plastique, papier, dimensions variables

**Ventilator**, 1997  
metal, plastic, paper, variable dimensions

Lors de sa deuxième exposition en Belgique en 97, Orozco crée *Ventilator*. Des rouleaux de papier toilette posés sur les pales d'un ventilateur, tournent et se déroulent. A partir d'un centre unique, l'énergie se diffuse en spirale. Celle-ci est une déclinaison en mouvement du cercle initial, qu'Orozco privilégie dès le début de son activité artistique. Cette forme simple induit le tout, la circulation, l'harmonie, le temps non linéaire sans exclure la contradiction, étant donné sa position de perfection finie au rang des figures géométriques. Avec *Ventilator*, le caractère permanent du mouvement et du rythme s'opposent à la vulnérabilité du matériau choisi et à la contingence de la pesanteur pour rendre simplement visible le brassage de l'air. La perfection formelle ne semble pas recherchée pour elle-même mais pour sa dimension cachée. Les signes poétiques de la réalité se déchiffrent avec une patience à toujours renouveler.

Depuis plusieurs années, Gabriel Orozco pratique un art expérimental ancré dans la réalité, associé à une relecture de l'histoire de la sculpture. Il opère par interventions minimes, sans s'imposer, en recyclant et en transformant les choses pour ouvrir à d'autres espaces, à d'autres temporalités. Basée sur l'économie et le déplacement, l'œuvre prend une forme hétéroclite, hybride et poétique, et traverse des champs aussi divers que le jeu, la politique, l'économie, les sciences, etc. Elle intègre les références à la culture mexicaine propre à l'artiste et les symboles d'autres cultures. Par de petits gestes, des actions presque banales, Orozco met ainsi en interaction les éléments pour réactiver l'espace sensible, activer notamment la perception sociale des matériaux, des objets. "L'important dit Orozco, ce n'est pas ce que les gens voient dans une galerie ou au musée. C'est je crois que l'art régénère la perception de la réalité. Il la rend plus riche, meilleure ou non, simplement différente".(1) Les réflexions de l'artiste autour du formalisme quotidien visent essentiellement le rapport que chacun entretient avec son environnement. En toute humilité, cette attitude résiste insidieusement à la froideur et à la violence du système. L'esthétique, la sensualité et la liberté servent de substance à la pensée critique et aux outils conceptuels. L'œuvre d'Orozco dérange car bien qu'elle approche diversement la nature des choses, leur spécificité, historique et physique, elle conserve néanmoins et dans une large mesure, un point d'invisibilité.

C.M.

(1) Gabriel Orozco dialogue avec Benjamin Buchloh, *Gabriel Orozco*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 28 mai-13 sept. 1998.

Orozco created *Ventilator* during his second exhibition in Belgium, in 1997. Toilet paper rolls placed on the blades of a fan go round and unwind. Starting from a single centre the energy spreads out in a spiral. The latter is a declination in the movement of the initial circle, which Orozco favours from the very start of his artistic career. That simple form infers everything : circulation, harmony, and non-linear time, without excluding contradiction, considering its position of accomplished perfection in the line of geometric figures. The permanent character of movement and rhythm in *Ventilator* is in contrast with the vulnerability of the chosen material and the contingency of gravity, and makes the stirring-up of the air more visible. Formal perfection is not sought for itself but for its hidden dimension. The poetic signs of reality are unravelled with an ever-renewed patience.

For many years now Gabriel Orozco has been practising experimental art that is rooted in reality, and is related to reading the history of sculpture. He acts by minor interventions, without imposing himself, by recycling and transforming things to reveal new space, new temporality. Based on economy and movement, his work takes a heterogeneous form, hybrid and poetry at the same time, and traverses different areas such as game, politics, the economy, science, etc. It refers to Mexican culture, which is proper to the artist, and to symbols of other cultures. Small gestures and nearly prosaic actions interact to put elements in motion, to re-activate sensible space, to activate the social perception of materials and objects. " What matters ", Orozco says, " is not what people see in a gallery or a museum, I believe that the art is regenerated in the perception of reality. Better or not, it makes life richer, just different".(1)

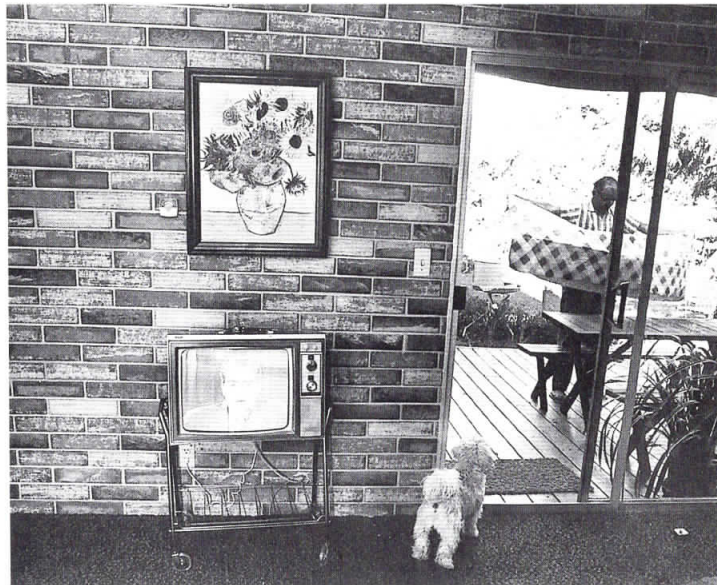
The artist's reflections about daily formalities aim precisely at ment. In all humbleness, that attitude insidiously fights against the system's coldness and violence. Aesthetics, sensuality and freedom form the substance of critical thinking and conceptual tools. The work of Orozco is disturbing, for although it takes a different approach to the nature of things, to their specific historical and physical characteristics, yet it retains an element of invisibility to a great extent.

C.M.

(1) Gabriel Orozco dialogue avec Benjamin Buchloh, *Gabriel Orozco*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 28 mai-13 sept. 1998.

# Bill Owens

Né/Born ▶ 1938 ▶ San Jose (USA)  
Vit/Lives & travaille/works ▶ San Jose (USA)



De la série *Suburbia*, 1970-1972  
3 photographies noir et blanc, 40 x 50 cm chaque

From *Suburbia* series, 1970-1972  
3 black and white prints, framed 40 x 50 cm each

A la fin des années 60, Bill Owens travaille comme photographe pour The Independent de Livermore. Il parcourt les quartiers de la middle class californienne, rencontre des centaines de familles, photographie leurs intérieurs et recueille leurs paroles durant deux ans. Ce reportage aboutit en 1972 à l'édition d'un album qui deviendra culte aux Etats-Unis, *Suburbia*, quand le rêve américain se réalise sous vos yeux.

Dans des décors kitsch, on assiste à l'apothéose de la vie quotidienne, alliant l'expansion des techniques et des images à l'abondance des biens et des services. Une réunion Tupperware fait le bonheur d'une maîtresse de maison qui explique que c'est l'occasion de parler avec ses amies tout en gagnant du temps et de l'argent qu'elle entend faire partager. Un jeune couple parle de ses habitudes sexuelles et de la nécessité d'une libération. A Los Angeles un homme d'affaire à l'aise s'étire dans son bureau, téléphone en main sur fond de mégapole et de buildings conquérants. Dans leur intimité, les trois communautés traversées livrent une vision positive et dynamique de la société. L'utopie réalisée de la modernité se matérialise dans un idéal de confort et de conformisme. Comme dans les films, la banalité est merveilleuse. De Santa Barbara à Disneyland, la Californie reste le pays des paradis artificiels. Mais la fiction devient une réalité qui en cache une autre, de l'uniformisation à l'indifférence. Les photographies de Bill Owens reflètent cette société idéale où la crédibilité sociale repose sur des illusions devenues effectivement réelles. Un de ces clichés est exemplaire de cette simulation donnant au factice l'apparence du vrai, la copie d'un Van Gogh accrochée sur un mur en fausses briques surplombe une télé au moment où le président Nixon démissionne. Comique de la situation et tragédie du spectacle, en pleine guerre du Vietnam, l'Amérique extravertie et libérée triomphe pour le meilleur et pour le pire. Entre les simulacres, l'organisation morale et le capitalisme accompli, les Etats-Unis semblent oublier le sens et l'histoire. Toujours d'actualité, l'esthétique séduisante des photographies d'Owens fait rêver, elle correspond à un monde virtuellement libéré, mais sans complaisance, elle met aussi en spectacle l'envers du décor, "le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale".(1)

Towards the end of the 1960's, Bill Owens works as a photographer for The Independent in Livermore. He travels up and down the areas of the Californian middle class, meets with hundreds of families, takes a picture of their interests, and collects their words in the span of two years. In 1972, he ends his report by publishing an album, which will become a cult in the United States: *Suburbia*, the dream that comes true before your eyes.

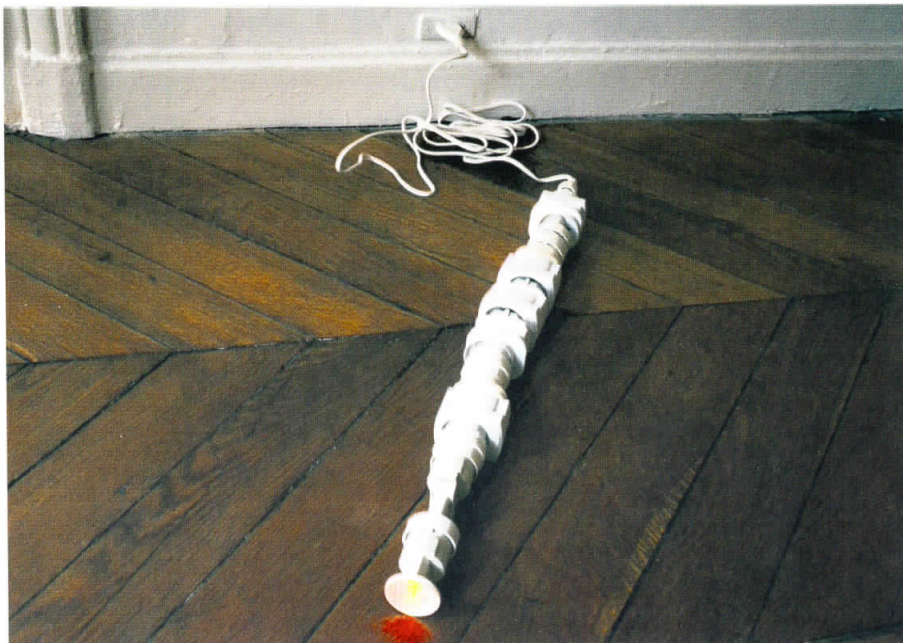
We witness the apotheosis of daily life amidst kitsch settings relating the expansion of techniques and images to the over-abundance of goods and services. A Tupperware gathering makes a house-wife happy : she explains that it is a good opportunity to talk to her friends by saving time and winning money, which she intends to share. A young couple discusses its sexual habits and the need for freedom. In Los Angeles, a wealthy executive stretches in his office, telephone in hand, against the background of the megalopolis and of conquering buildings. In their intimacy, the three communities reveal a positive and dynamic vision of society. The realised utopia of modern life is materialised in the ideal of comfort and conformity. Like in the movies, triviality is marvellous. California, the country of artificial paradise, stretches from Santa Barbara to Disneyland. Fiction becomes reality, which conceals another one –that of uniformity and of indifference. The snapshots of Bill Owens reflect an al society where social credibility rests upon illusions becoming true. One of his negatives is exemplary of that simulation, making the phoney look like the real thing : a Van Gogh copy on a wall of false bricks overhanging a TV set at the moment when President Nixon resigns. A comic situation and a tragic spectacle right in the middle of the Vietnam War, an extrovert and free America triumphs for the better and for the worse. In-between mockeries, moral organisation and accomplished capitalism, the United States seem to forget good sense and history. As topical as ever, the seducing aesthetics of Owens' pictures makes one dream, it tells without complacency of a world that is virtually free, and also exhibits the reverse of the setting, " the point at which commodities have become the only preoccupation of society".(1)

C.M.

C.M.

(1) Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, 1992, p.25.

(1) Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, 1992, p.25.



*AC/DC Snakes*, 1995

version musée, ensemble de prises électriques et d'adaptateurs

*AC/DC Snakes*, 1995

museum version, set of electrical plugs and adaptors

*AC/DC Snakes* est une sculpture contemporaine par excellence. La mention, version musée ne fait que le confirmer. Des adaptateurs et des prises électriques laissés chez l'artiste par des personnes venant de divers pays, sont emboîtés donnant forme à un serpent d'un nouveau genre. Un serpent né donc de la fusion des différents standards mondiaux pour normaliser les voltages et redresser le courant alternatif en courant continu. La connectique rend ainsi compatibles les échanges, les transferts par une circulation fluide de l'énergie. La bonne diffusion des données devant la prolifération des réseaux est une notion fondamentale qui dépasse les traditionnelles frontières nationales. Aussi basique ou archaïque qu'il soit, *AC/DC Snakes* concentre l'efficacité d'un système tentaculaire dont dépend l'ensemble de la société actuelle. Un court circuit tout disjoncte et la communication est mise entre parenthèse. Philippe Parreno ne donne pas de nouvelles définitions mais pointe de nouvelles fonctions qui permettent transformation et morphing. L'imagination se loge au cœur du réel, de ses effets et de sa virtualité même. L'œuvre est un outil qui symbolise aussi bien l'énergie vive, le flux, qu'une mutation effective des relations, établies sur un ensemble d'articulations actives, fluides, croisées et sans hiérarchie. L'idée de pratique est importante, passer du statut de consommateur à celui d'utilisateur pour réinventer en permanence la réalité. Philippe Parreno sonde avec une conscience critique les failles du système, interroge nos comportements et s'engage à construire des liens, un univers relationnel. Depuis 1988 avec Pierre Joseph, Dominique Gonzalez-Foerster et Pierre Huyghe notamment, Parreno travaille à un "vaste scénario" aux multiples dérivations, où la présence du spectateur est mise à contribution pour réfléchir à l'influence des nouveaux procédés technologiques sur la vie quotidienne.

*AC/DC Snakes* is a contemporary sculpture par excellence. The detail, "museum version", merely confirms as much. Adaptors and electrical plugs left with the artist by people coming from different countries are fitted together creating a new type of snake. A snake thus produced from the merger of different world standards to normalize voltages and convert alternate current to direct current. Connections thus lend compatibility to exchanges and transfers by way of a fluid circulation of energy. The efficient dissemination of data in the face of the proliferation of networks is a fundamental concept which goes beyond traditional national borders. As basic and archaic as it may be, *AC/DC Snakes* concentrates the effectiveness of a tentacular system on which the whole of present-day society depends. A short circuit blows everything and communication is sidelined. Philippe Parreno does not provide new definitions but indicates new functions which make processing and morphing possible. The imagination is accommodated in the midst of the real, its effects and its actual virtuality. The work is a tool which symbolizes live energy and flow as much as any effective change of relations, established over a set of active, fluid articulations, which are hybrid and without any hierarchy. The idea of praxis is important, passing from the status of consumer to that of user to reinvent reality in an on-going way. With a critical awareness, Philippe Parreno delves into the faults of the system, questions our patterns of behaviour and undertakes to construct bonds and a relational universe. From 1988 onwards, together with Pierre Joseph, Dominique Gonzalez-Foerster and Pierre Huyghe, in particular, Parreno has been at work on a "vast scenario" with many different drifts, where the presence of the spectator helps to reflect on the influence of new technological procedures on day-to-day life.



*Icetrain*, 1998  
vidéo VHS, 8'.30" en boucle

*Icetrain*, 1998  
video VHS, 8'. 30" loop

*Icetrain* est une création directement issue de la culture du mix, mêlant recyclage des formes et sampling d'images et de sons. Beat techno (1) et impacts visuels pulsent pour délivrer une écriture plastique proprement physique. Le film défile, des couleurs, des taches lumineuses, reflets immatériels des vitres des trains qui passent de jour comme de nuit, mais aussi des images assistées par ordinateurs et des séquences compilées à partir de la télévision. Le clip s'adapte à la vitesse de déplacement du quotidien et au flux de l'information. L'oeuvre s'éprouve bien sûr, dans la durée et la répétition. Selon un principe d'équivalence, les données visuelles et sonores fonctionnent ensemble. L'esthétique contemporaine emprunte de nouveau à la culture populaire ses représentations et ses méthodes, pour toucher l'espace collectif et dissoudre les prérogatives du grand art. Ce nouveau langage immédiat puise dans le modèle de l'autoproduction musicale, dans le fourmillement des signes et dans la possibilité de leur libre usage, libéré des contraintes de l'idéologie de la communication. Cette pratique plus ou moins aléatoire des formes renvoie à une extériorité intime et vitale qui rend la pensée et le mouvement irréductibles à l'intelligibilité du sens. *Icetrain* rassemble les fragments épars d'une société désarticulée, active les données, articule le sens en son absence plutôt que de créer une simple esthétique. Le fort pouvoir d'abstraction de cette pièce est à mettre dans cette perspective, comme négation du néant dans lequel la consommation voudrait nous engloutir. L'image dernière métaphore de la marchandise est vidée de son contenu, elle véhicule juste des signes génériques, vecteurs transitoires, stimulants d'une énergie continue. Il est question dans ce travail de frayage, comme de réconciliation entre la vastitude du vide et l'exotisme du monde. Les oeuvres de cette nouvelle génération d'artistes sont multidirectionnelles, polymorphes, ouvertes et fluides. A l'heure du mix la création est désormais potentiellement permanente.

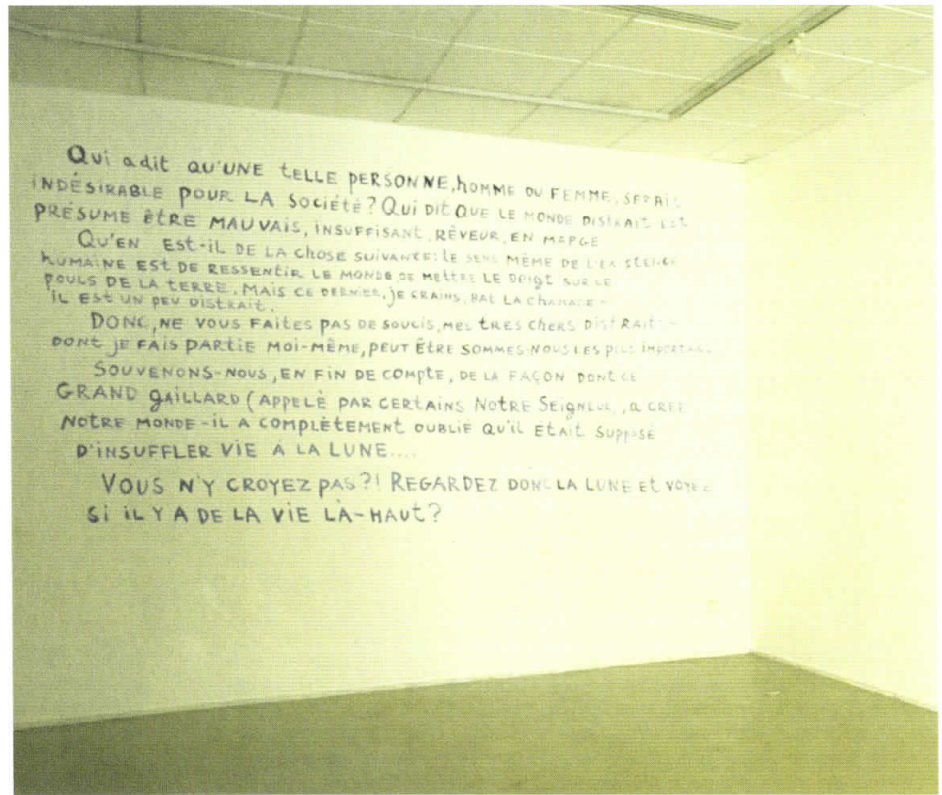
C.M.

(1) Musique composée par Pflumm et Kotaï, éditée par EMD.

*Icetrain* is a work resulting directly from the mix culture, combining the recycling of forms and image and sound sampling. Techno Beat (1) and visual impacts vibrate to produce a peculiarly physical plastic writing. The film runs on, colours, patches of light, immaterial reflections of train windows passing day and night, as well as computer-assisted imagery and sequences compiled from TV. The clip adapts to the speed at which the day-to-day moves, and the rate of data flow. The work is, needless to say, felt, in both duration and repetition. Based on a principle of equivalence, visual and acoustic data function together. Contemporary aesthetics once more borrows its representations and methods from popular culture, to involve the collective space and dissolve the prerogatives of great art. This new and immediate language draws from the model of the musical self-production, the bustle of forms and the possibility of their free use, relieved of the limitations of communication ideology. This more or less random praxis of forms refers to an intimate and vital outwardness whereby thought and movement cannot be simplified down to the intelligibility of meaning. *Icetrain* brings together the scattered fragments of a society that has lost its articulateness; it activates data, and articulates the sense of its absence, rather than creating a simple aesthetics. The marked power of abstraction of this piece should be seen in this light, as a denial of the nothingness in which consumerism would engulf us. The image as the final metaphor of merchandise is emptied of its content, just conveying overall signs, fleeting vehicles, stimulants of an on-going energy. What is involved in this work is clearance, and reconciliation between the vastness of the void and the exotic nature of the world. The works of this new generation of artists are multi-directional, many-formed, open and fluid. In an age of mixing, creation is now potentially a permanent fixture.

C.M.

(1) Music composed by Pflumm and Kotaï, labelled by EMD.



***The absent-minded man*, 1997**

***The main text*,**

peinture murale

texte manuscrit et acrylique sur mur, dimensions variables

***The Absent-minded Man* 1997**

***The main text*,**

wall painting

hand written text and acrylic on the wall, variable dimensions

Nedko Solakov est l'une des figures emblématiques de la scène bulgare contemporaine. Il aime raconter des histoires, à dormir debout de préférence, où la stupidité rejoint l'intelligence et la raison côtoie la folie douce.

Son travail, critique et plein d'humour a pour sujet et lieu, le monde de l'art. *The absent-minded man*, l'homme distrait, projet réalisé à Montpellier, met donc en scène une certaine idée de l'artiste créatif certes, mais perdu dans ses pensées et coupé de la réalité.

Ainsi est faite la satire du milieu de l'art et il ironise avec le sens commun. La plaisanterie et le rire prennent en charge un discours négatif et jouent avec les bizarreries humaines. La comédie noue les contradictions de ce nouveau personnage.

Le parcours est jalonné de pièces à conviction et de pensées bêtes hétéroclites, comme autant de preuves de l'impuissance de l'homme distrait. Pourtant, le spectateur est pris au jeu et immergé dans cet univers loufoque justement issu de l'esprit distrait. Un texte témoigne directement de cette mise en abîme "j'ai demandé ce spot, un assistant l'a installé mais j'ai complètement oublié pourquoi je voulais ce spot, sorry". Par fragments, les petites histoires se multiplient, signes dérisoires de la liberté du geste à la croisée du général et du particulier, du réel et de l'imaginaire.

Les narrations et les installations absurdes de Nedko Solakov évoquent un monde déconstruit, ayant perdu ses croyances et ses idéaux. Mais au-delà du sens et de l'identité, la subjectivité est absolue, elle permet d'envisager d'autres fins, d'enclencher sur d'autres histoires laissant la part belle au rire, à l'improvisation et à une certaine forme de générosité : la subjectivité donnée en partage.

Nedko Solakov is one of the most emblematic figures on the contemporary Bulgarian scene. He loves telling stories, preferably cock-and-bull stories where stupidity comes close to intelligence, and reason verges on sheer madness. His work, both critical and full of humour, aims at the world of the art. He certainly produces a definite idea of the creative artist but of a character who is lost in his thoughts, and is cut off reality. Nedko Solakov makes satire in the middle of the art, and is ironical about common sense. Pleasantry and laughter take charge of a negative speech, and play with human oddity. Thus comedy builds up the contradicting features of that new character.

The speech is punctuated with exhibits and with eccentric, stupid thoughts, which prove the helplessness of the absent-minded person. The spectator gets involved in the game, and plunges into a crazy universe, which is born of the absent-minded or paranoiac mind of the artist. A direct text supports the rock-bottom situation: "I asked for the spotlight, an assistant came and fixed it but I entirely forgot what I wanted it for, sorry". Bit by bit, the short stories multiply, ridiculous signs of the freedom of the gesture, at the crossing of the real and the imaginary.

The absurd stories and installations of Nedko Solakov evoke a crushed world that has lost its beliefs and ideals. But beyond meaning and identity, the subjectivity is absolute, and allows the spectator to contemplate other endings, to set in motion other stories that are full of laughter, of improvisation, and of some kind of generosity: the sharing of subjectivity.



**Study for sculpture, 1998**

Cibachrome, contrecollé sur aluminium, 90x70 cm

**Study for sculpture, 1998**

Cibachrome, glued on aluminium, 90 x 70 cm

Les clichés d'Annika Von Hausswolff appartiennent formellement au genre de la photographie plasticienne, avec un cadrage calculé, une mise en scène préméditée et un équilibre recherché entre les lumières et les ombres. Souvent intitulée "étude pour...", comme ici, l'image renoue avec la notion d'esquisse et une certaine tradition de l'histoire de l'art, bien que les substantifs qui suivent ses titres ajoutent généralement à la confusion d'une interprétation iconographique univoque. Des éléments semblent perturber la lecture d'une simple "étude" d'autant que leurs contours, par le recours même au médium photographique, sont d'un extrême mimétisme avec la réalité et contraignent à la narration. Dans *Etude pour sculpture*, une femme de dos, le jean baissé jusqu'aux chevilles et les bras levés comme pour retenir une chute imminente, s'avance, bonnant malant, vers une porte d'appartement entrouverte et qui ne laisse deviner qu'une béance noire. Si l'idée de sculpture apparaît dans la recherche d'un point d'équilibre précaire, au seuil de la station debout, et peut nous faire penser, par exemple, à *L'homme qui chavire* d'Alberto Giacometti, l'aspect théâtral et instable de la pose, la dramaturgie sous-tendue par l'ombre portée du personnage sur la porte, nous poussent à raconter une histoire... A-t-elle peur de son ombre, quelque chose l'effraie-t-elle derrière la porte entrebâillée, fuit-elle, dans sa demi nudité, un violeur potentiel? Dans un décor qui relève de l'économie de moyens (parquet, murs blancs), notre regard est comme aspiré par cette femme et notre souffle suspendu à son destin, comme si nous dénichions dans cette scène une violence cryptique mais non moins présente. Dans ses oeuvres, l'artiste convoque ainsi très directement la subjectivité du spectateur, seule apte à déstabiliser la valeur objective des mythes et symboles même si, c'est précisément sur eux qu'elle prend appui pour réveiller notre imaginaire et notre jugement critique. Dans une oeuvre de 1995, *Processes*, elle s'adressait ainsi à son père: "Toi comme moi savons très bien que les meilleures histoires sont celles que l'on ne raconte jamais".

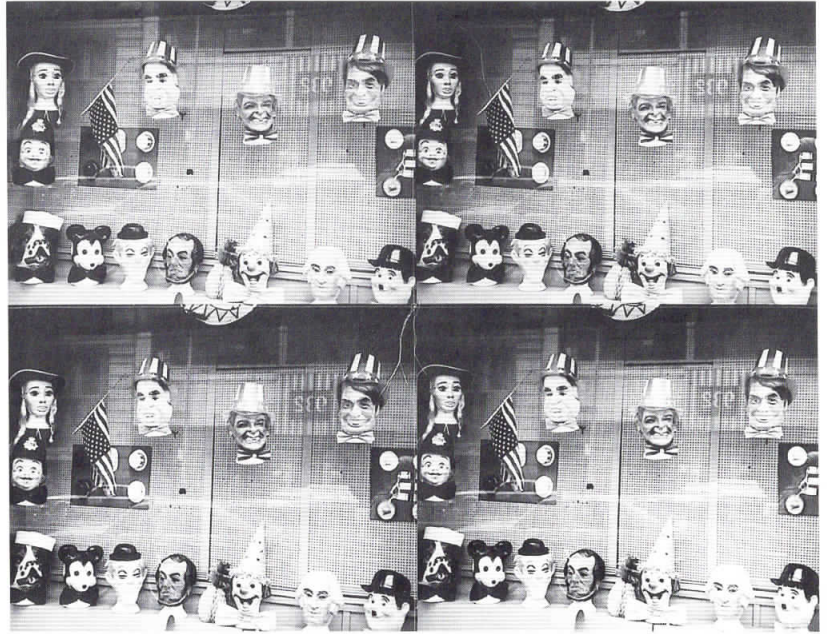
Annika von Hausswolff's photos belong, in a formal sense, to the genre of visual photography, with carefully worked out framing, a premeditated mise en scène and a balance sought between light and shadow. The image, which, as here, is often titled "Study for...", links up with the idea of sketch and a certain art historical tradition, even if the nouns which follow her titles usually compound the confusion of an unambiguous iconographic interpretation. Different factors seem to disturb the reading of a simple "study", and all the more so because, by the very recourse to the photographic medium, their outlines are extremely imitative of reality and restrict the narrative. In *Study for sculpture*, a woman seen from behind, with her jeans lowered down to her ankles and arms raised as if to fend off an imminent fall, walks forward, willy nilly, towards an apartment door, ajar and giving a glimpse beyond of just a dark gapingness. If the idea of sculpture emerges in the quest for a point of precarious balance, on the threshold of the standing posture, and may call to mind, for example, Alberto Giacometti's *L'homme qui chavire*, the unstable, theatrical aspect of the pose, and the dramatic quality underscored by the shadow cast by the figure on to the door prompt us to tell a tale... Is she afraid of her shadow? Is something behind the half-open door scaring her? Is she, in her half-nakedness, running away from a potential rapist? In a setting marked by spare means (parquet flooring, white walls) our eye is as if sucked in by this woman and we hold our breath over her fate, as if, in this scene, we were flushing out a cryptic but no less present violence. In her works, the artist thus very directly summons the spectator's subjectivity, which is alone capable of destabilizing the objective value of myths and symbols, even if she bases her work precisely on these latter in order to arouse our imaginary and our critical judgement. In a 1995 work, *Processes*, she addressed her father as follows: "You and I know very well that the best stories are the ones that are never told".

## *Vitrines*, 1976-1986

4 photographies noir et blanc cousues, 69,5 x 64 cm

## *Vitrines*, 1976-1986

4 stitched back-and-white photographs, 69,5 x 64 cm



Monstre sacré de l'art du 20ème siècle, Andy Warhol incarne aux yeux de tous l'artiste pop par excellence. Devant la prolifération des moyens de communication, son oeuvre reste visionnaire, images électriques d'une société qui s'emballa. Pourtant ce travail n'est pas réductible à des considérations sociologiques et ne se limite pas au kitsch des images publicitaires. Les sérigraphies de chaises électriques et d'accidents témoignent clairement des réflexions de l'artiste sur la vie et la mort. Warhol a enregistré la violence lumineuse des nouvelles icônes, photographiques et télévisuelles.

Au milieu des années 70, laissant un moment la sérigraphie, Andy Warhol se lance dans une série de photographies particulières. Les mêmes images seront cousues à la machine par groupe de quatre ou de douze. Warhol n'abandonne pas le principe de reproduction et de répétition. Les sujets sont divers et sans point de vue privilégié, vitrines, portraits, intérieurs d'appartements, architecture urbaine. Par arrêt sur image ou par flash, il raconte sans anecdote ni commentaire ou toute sorte de complaisance l'histoire ordinaire de son temps. Pourtant la suture mécanique imposée aux images pose question. Elle met à mal la représentation, la diabolise et en même temps répare ce qui était disloqué, désarticulé. A l'échelle du tableau, les quatre tirages noir et blanc de *Vitrines* coïncident pour former une grille, stupeur et mutisme de l'image qui se répète. Ce travail n'est pas uniquement celui d'une présentation qui se voudrait neutre. La surface, sans épaisseur, ni couleur, littéralement cicatrisée, renvoie au désenchantement, vision morbide des masques pourtant destinés aux enfants. L'oeuvre comprend ce sentiment du sacré mêlé à l'horreur, de la transfiguration à la défiguration. Derrière l'étrange impression d'absence plane le poids d'une réalité cruelle, qui fait essentiellement d'Andy Warhol un artiste accusateur des sociétés occidentales.

Public idol of the 20th-century art, Andy Warhol is the pop artist par excellence. Confronted with the expansion of communication technologies, his works remain visionary: electrifying images of a society, which is carried away. Nevertheless, these works cannot be brought down to sociological considerations, nor can they be limited to the kitsch of publicity models. Silk-screen printings of electric chairs and accidents clearly speak of the artist's thoughts about life and death. Warhol registered the luminous intensity of new photographic and television icons.

In the middle of the 'seventies, Andy Warhol leaves silk-screen printing aside, and takes up a series of special photographs. These images will be machine-sewn by a group of four or by the dozen. Warhol does not abandon the principles of reproduction and of repetition. The subjects vary without being given any special importance: shop windows, portraits, the interior of flats, urban architecture. By stopping on an image, or by flash, he tells without detail, or comment, or any complacency the ordinary story of his time. None the same, the mechanical sewing of the images gives rise to questions. It harms representation and the diabolic, and at the same time, it amends whatever is displaced or dislocated. At the level of the picture as a whole, the four black-and-white prints of *Vitrines* coincide to form a grating—behold the amazement and silence at the image, which keeps "recurring". The piece is not representation that remains neutral. The surface with its flatness, lack of colour, literally healed up, refers to disillusionment, a morbid vision of masks yet intended for children. The piece comprises the feeling of the sacred mixed up with horror, of transfiguration and mutilation. Behind the strange impression of an absence there hangs over the burden of a cruel reality, and that is precisely what turns Andy Warhol into an artist accusing the western society.

# URBANITES

est une exposition d'oeuvres de la collection du / an exhibition of works from the collection of the  
Fonds régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon

Le Frac est soutenu par / is financed by  
la Région Languedoc-Roussillon  
la Direction régionale des affaires culturelles (Ministère de la culture et de la communication)

L'exposition a été présentée au / the exhibition was shown in  
Musée d'art contemporain / Museum of Contemporary Art, Skopje  
Artexpo, Bucarest  
Galeries de l'UAP & Maison Transit, Cluj-Napoca  
06 - 12 / 2000

grâce à l'aide de / with the support of  
Association française d'action artistique (Afaa) - Ministère des affaires étrangères  
Centre culturel français de Skopje, Macédoine  
Institut français de Bucarest, Roumanie  
Artexpo, Bucarest  
Centre culturel français de Cluj-Napoca, Roumanie  
Idea-Print, Cluj

Commissaire de l'exposition / curator  
Ami Barak

Le Frac remercie particulièrement / special thanks to  
Corinne Henry, Afaa  
Zoran Petrovski et Sonja Abadziewa, Musée d'art contemporain, Skopje  
Mihai Oroveanu, Artexpo, Bucarest  
François Gorget, Directeur du Centre culturel français, Skopje  
Clara Wagner, Attachée culturelle à l'Ambassade de France, Bucarest  
Christiane Botbol, Directrice du Centre culturel français, Cluj-Napoca  
Branislav Cobanov, Centre culturel français, Skopje  
Timotei Nadasan, Idea-Print, Cluj

Les auteurs / the authors  
Sabine Alzéri  
Ami Barak  
Chrystelle Desbordes  
Céline Mélissent

Crédits photographiques / Photos and courtesy  
Philippe Cazal  
Jean-Luc Fournier  
Galerie Air de Paris  
Galerie Andrehn-Schiptjenko  
Galerie Jennifer Flay  
François Lagarde  
Galerie Baudoin Lebon  
Daniel Pflumm  
Galerie Micheline Szwajcer

Coordination  
Céline Mélissent, Hervé Meynier, Lucas de Chabaneix

Conception graphique / Graphic design  
Laurent Gardien

Catalogue imprimé par / catalog printed by  
Skenpoint, Skopje

ISBN 2-906215-26-0

**Frac**  
**Languedoc-**  
**Roussillon**

Association Française d'Action Artistique



Ministère des Affaires Étrangères





Une exposition d'oeuvres de la collection du Frac Languedoc-Roussillon en Macédoine et en Roumanie  
An exhibition in Macedonia and Romania of works from the Frac Languedoc-Roussillon collection

## СКОПСКО ЛЕТО 2000

МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ, СКОПЈЕ  
ДИРЕКЦИЈА ЗА КУЛТУРА И УМЕТНОСТ НА ГРАД СКОПЈЕ  
ФРАНЦУСКИ КУЛТУРЕН ЦЕНТАР, СКОПЈЕ

FRAC - РЕГИОНАЛЕН ФОНД ЗА СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ НА ЛАНГЕДОК - РУСИЈОН, МОНПЕЛЈЕ (ФРАНЦИЈА)

У П О С Т А Л Н О

Автор на изложбата: Ами БАРАК,  
директор на Регионалниот фонд за современа уметност на Лангедок-Русијон, Монпелје

21 ЈУНИ - 1 СЕПТЕМВРИ 2000  
МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ, СКОПЈЕ

## ВКРСТЕНИ ПОГЛЕДИ

Соработката помеѓу Музејот на современата уметност и Францускиот културен центар е долгогодишна.

Оваа голема изложба, насловена *"Урбанитети"*, претставува нов израз на таа соработка.

Во рамките на изложбата, премиерно во Источна Европа ќе биде презентираан избор на современи дела што и припаѓаат на колекцијата на Регионалниот фонд за современа уметност на регионот Лангедок-Русијон.

Овие дела, со малку провокација, потсмев или поезија, се повикуваат на еден урбан свет кој стана секојдневие на голем дел од човештвото.

Сите дела се покана за еден возобновен поглед на нашата заедничка иднина.

### Франсоа ГОРЖЕ

Советник за културна и научна соработка при Амбасадата на Франција во Македонија

Директор на Францускиот културен центар во Скопје

Градовите држави, империи, отворени мегаполиси, цивилизациски петна или културни конгломерати, или градовите како израз на можеби најкомплексното од сите можни човекови дела, ја содржат во себе постојаната одлика на ширење и менување на сопствената смисла и на сопствените ограничувања. Во оваа насока, градот на модерната епоха, со своите брзи и епохални трансформации, веројатно нема соодветни историски паралели.

Токму затоа, толкувањето на комплексот на урбаното живеење и култура, користењето на нивните обележја или критичкото посочување на нивните последици, претставува неделив дел од модерната уметничка практика. Еден од тие обиди донесува и изложбата *Урбанитет*. Составена од дела на редица значајни уметници во меѓународната колекција на францускиот Регионален фонд за современа уметност Лангедок-Русијон (FRAC), изложбата го обработува поимот урбано низ призмата на сè позабрзаната, фалена и кудена, но во секој случај и неодминлива глобализација на светот.

Изложбата се остварува благодарейќи на долгогодишната успешна соработка на Францускиот културен центар, Музејот на современата уметност и, во овој случај, Регионалниот фонд за современа уметност Лангедок-Русијон. Тргувајќи од тоа дека изложбата *Урбанитети* е извонредна можност нашата публика да се запознае со еден значаен сегмент од актуелните уметнички појави, од името на Музејот на современата уметност им ја изразувам својата искрена благодарност на директорот на FRAC Лангедок-Русијон, господин Ами Барак, кој е и автор на изложбата и на нејзината поставка во Музејот, на директорот на Францускиот културен центар, господин Франсоа Горже, како и на Дирекцијата за култура за соработката во вкупната реализација на изложбата.

### Зоран Петровски

Музеј на современата уметност

FRAC Лангедок-Русијон (Регионален фонд на современа уметност) се наоѓа во Монпелје (Еро) и претставува уметничка институција заеднички поддржувана од државата и од Регионалниот совет со двојна цел: од една страна, поддршка на творештвото и на уметниците со откуп на значајни дела и постепено создавање на една колекција, а од друга, достапност до јавноста и популаризација во целиот регион со цел доближување на современата уметност преку изложби, разни манифестации, позајмување на делата организирани од соодветни институции (музеи, центри за уметност, здруженија итн.), како и преку публикации. FRAC истовремено води динамична и интензивна политика за промоција и поддршка на современата уметност преку организирање на монографски и тематски изложби во Галеријата во Монпелје, но и во соработка со мрежи на институции, асоцијации, училишта и универзитети.

Изложбата *Урбанитети* обединува дела од оваа колекција што имаат за заеднички именител една повеќе или помалку експлицитна врска со урбаната култура. Градот со своите обичаи, со просторот, слободата и обврските, денес претставува глобално место каде што сите се препознаваат, било да се наоѓа на север, на југ, на запад или на исток. Светот црпе од своите симболи, сите ставаат исти натписи, а заштитните знаци им се својствени на сите жители. Уметниците не се исклучок, напротив, тие се длабоко убедени дека во областа на лексиката la lingua franca е лозунг на иднината во урбаната култура. Глобалното село, чија идеја ја промовира Маршал Меклуан, на почетокот, изгледаше пророчки, а денес, на прагот на 21. век, стана реалност. Феноменот мондијализација, што ги потврдува состојките на трансверзалната цивилизација, се чувствува, пред сè, преку надворешните знаци што ги обединуваат: облеката, храната, музиката, но исто така и техниката: компјутерите и високата технологија, со повеќе или помалку подвижни или вградени атрибути. Наспроти оваа реалност, сите уметници се сметаат за актери, но и за верзирани гледачи. Во таа смисла, тие заземаат позиции што подразбираат критички и предупредувачки ставови. Токму оваа збирка на прашалници и извичници го истакнува тој збир на дела, сакајќи истовремено да искаже дека за денешните уметници, каде и да се, разликата веќе не е работа на деконструкција и реконструкција и дека она што е важно се состои во врската со светот.

Кристин БОРЛАНД

Белкасем БУЏЕЛУЛИ

Анџела БУЛОК

Жан-Марк БИСТАМАНТ

Софи КАЛ

Филип КАЗАЛ

Клод КЛОСКИ

Лијам ГИЛИК

Доминик ГОНЗАЛЕС-ФЕРСТЕР

Даглас ГОРДОН / Риркрит ТИРАВАНИЈА

Греам ГАСИН

Фабрис ИБЕР

Ан-Вероника ЈАНСЕНС

Вероник ЖУМАР

Петер КОГЛЕР / Франк ВЕСТ

Бертран ЛАВЈЕ

Борис МИХАЈЛОВ

Лајза МИЛРОЈ

Валери МРЕЖАН

Марилен НЕГРО / Клаус ШЕРИБЕЛ

Габриел ОРОСКО

Бил ОВЕНС

Филип ПАРЕНО

Даниел ФЛУМ

Недко СОЛАКОВ

Аника ФОН ХАУСВОЛФ

Енди ВОРХОЛ



Библиотеката на Чудовиштето (*La bibliothèque du monstre*). 1997

Џон Милтон: *Загубениот рај* (John Milton, *Le Paradis perdu*)

Јохан Волфганг Гете: *Страдањата на младиот Вертер* (Johann Wolfgang Goethe *Les souffrances du jeune Werther*)

Плутарх: *Паралелни животи I* (Plutarque *Vies parallèles I*)

*Ова суштество, Ти треба да го создадеш ! (Cet être-là, C'est à toi de la créer!)*

*Вие треба да го создадете! (Vous devez le créer!)* 1997

Цртежи направени според еден прирачник по анатомија нацртани во Музејот за анатомија во Монпелје

Скриена камера (*Caméra espion*), 1997

Слајдови снимени со скриен фотоапарат додека уметникот се преправа дека црта

Близнаци, кукли-бебиња за демонстрација на раѓање, сошиени на рака,

(*Jumeaux, roupons de démonstration pour accouchement, cousus main*) 1997

Кожа, череп на фетус, материјал за полнење

*Нели побарав од тебе во мојата глина, о Творецу, да ме извајаш во човек? Нели те молев да ме извлечеш од темнината, или да ме сместиш овде, во оваа прекрасна градина? ЗАГУБЕНИОТ РАЈ,*

*T'avais-je requis dans mon argile, ô Createur, de me mouler en homme? T'ai-je sollicité de me tirer des ténèbres, ou de me placer ici dans ce délicieux jardin?*

*LE PARADIS PERDU*, 1997 год.

2 столчиња, 2 фотокопирани книшки

Можете да седнете и да ја читате книшката

*Монологот на Креатурата на Франкенштајн или Современиот Прометеј на Мери Шели, поглавја 11-16 (Le monologue de la Créature de Frankenstein ou le Prométhée moderne de Mary Shelly, chapitres 11-16)*, 1997

2 ЦД-а, читањето го реализира Мелоди Касинели, на 16-годишна возраст

Кристин Борланд е млада уметничка од Шкотска чија работа се засновува врз археологијата на насилството и смртта. Зад суровоста на реалноста и тежината на стварноста, уметникот не бара да истакне некоја морбидна фасцинација, туку да ја приближи комплексноста на мислите и на човечките односи.

Изложените предмети повеќе би одговарале во некој музеј на анатомија или природонаучен музеј. Сепак, оваа промена на местото обезбедува едно поместување на смислата. Овде симболичната димензија на делото ги истакнува амбивалентноста на пулсирањето и двосмисленоста на зборовите.

Кожените кукли што служат за вежби на акушерките одеднаш покажуваат дека животот и смртта не се сведуваат на едноставна спротивност. Овие отпадоци од кожа со череп на фетус истовремено потсетуваат на ништожноста и на првиот животен гест. Еден натпис на сидот ја реafirмира идејата повторувајќи ја гравираната девиза на влезот од театарот за анатомија на Ботаничката градина во Париз: *Motui vivos docent*, Мртвите ги подучуваат живите. Овој парадокс е типичен за целата постапка на Кристин Борлан.

Уметничката нуди една серија цртежи на фетуси божем направени при една посета во Музејот за анатомија во Монпелје, проследени со слајдови скришно снимени со помошта на шпионско пенкало зашто е забрането да се прават снимки. Сликите на монструмите затворени во витрини или во тегли потсетуваат на една обично канализирана реалност. Лудоста на луѓето што немаат граница е речиси вприродно да сакаат да пронајдат од каде доаѓа принципот на животот и на моќта да ги откријат тајните на создавањето и на бесмртноста. Една млада девојка чита на глас некои поглавја од книгата на Мери Шели, *Франкенштајн*, а столчиња (од иста кожа како куклите) го канат посетителот да седне и да го чита романот во фотокопија. Егоистичкиот стремеж кон една непризната цел го пренесува Франкенштајн од френетичноста во првобитното време на истражувањето до стравот, каењето и очајот. Чудовиштето, креатура на злото, претставува инкарнација на изопачениот дух на неговиот створец. Искривената слика на лудиот научник се слуша преку тој глас, дискретен сведок на симболичниот јазол на зборот што ги поврзува реалноста со лагата, страдањето со среќата, имагинарното со реалното.

Кристин Борланд интервенира на една точка на конфузија за да го артикулира одново она што е уништено од насилството, формата, општественото ткиво и особено она на човечкото месо. Таа испрашува и набљудува моменти на варварство за да дознае повеќе. Повикувањата на смртта и ужасот не се спектакуларни, но допуштаат еден гест на реставрација што не може да се сведе на слика.

С. М.

**Без наслов** (3 момчиња од Сет), 1997

Диптих

Графит и акрилик на платно

120 x 200 см

Поезија е името на еден реализам што соодветствува на едно време, ритам и режим со одредено значење стекнато со практика. Белкасем Буцелули слика тргнувајќи од овој процес, со цел да го допре суштественото користејќи малку средства. Темите што се опфатени доаѓаат спонтано, како резултат на остварени средби со личности, со книги, преку непосреден контакт. Тоа е случај со *Трите момчиња од Сет*, како и со сите негови цртежи, сликите толкуваат зборови, а зборовите предизвикуваат бран од слики. Но би било залудно да се сведе интерпретацијата на едно одредено место ако тоа не е оној правец кој од аспектот на рентабилноста се стреми да бара оптимализација на она малку за да се зачува првобитната смисла. Обичниот живот на луѓето гребе по површината без некое алиби, освен да се толкува еден миг, еден став без коментар и без непотребно додавање, без никакво продолжение. Не се работи за тоа да му се даде на светот уште едно значење, туку да се создаде една неопходна надворешност на движењето, да се направи еден чин на пишување за да се допре конкретното на светот. Значи, не постои модел зашто уметноста станува самата модел и ја наметнува својата лична логика тргнувајќи од едноставен потег, несигурен, речиси наивен, на комплексноста на конструкцијата. Компактната маса на лицата на момчињата од градот Сет, овде е во контраст со ширината на заднината до една точка на рамнотежа меѓу формите, енергијата, црното и белото. Мигот прецизно се изолира во една осветлена празнина. Ако фронталноста веднаш се наметнува, откривањето на целостта, која отпрвин изненадува, доведува до најважното. Загубени во еден минимален пејзаж, личностите се појавуваат од ништожноста создавајќи ја основата од која произлегуваат.

Улогата на техниката е поврзана со уметноста на движењето, на таа тензија, која неограничено ја продолжува постојано недовршената визуелност. Длабочината на делото на Белкасем Буцелули се открива само во овој гест на комуникација во заедничката реалност потхранета со хумор, љубов, секојдневна поезија и патувањето. Точката на соединувањето се наоѓа во спојувањето на даденото и на посакуваното и цртежот, според бездната на својата антитеза, го отвора просторот кон соништата на секого.



**Без наслов** (*Chairs and tables sound piece*), 1993-94

9 столови, 3 маси, 9 црвени перници, касетофон, засилувач

Анџела Булок често создава амбиенти што бараат учество на гледачот и со помошта на некоја едноставна и мала опрема уметникот си игра со ситуации од секојдневниот живот. Една серија интерактивни дела што ги користат звукот (*Trans Europe Express, Laughing chair piece*), светлината (*Orange touch on/off*) и цртежот (*Blue horizons, On/Off Line machine*), зависат од дејството и експериментирањето на публиката.

*Trans Europe Express Sound piece* е претставено во форма на три маси и девет столови. Поканет да седне, гледачот, ненамерно, ја вклучува или исклучува песната *Trans Europe Express* на групата Крафтверк. По изненадувањето следува период во кој се пробаат столовите, прекинувачи, односно тече забава. Пресметаната едноставност на поставката му дава на секој учесник впечаток на целосна контрола. Но комбинирани аранжмани на звуците збунуваат со оглед на нивната случајност и остануваат непредвидливи.

Делото ја експлоатира идејата на случајноста. Во еден динамичен процес, моделираната случајност станува правило и иницира ново задоволство со помош од техниката. Веќе не се работи за функционирање или дисфункционирање, туку едноставно за симулација, за една неограничена и хипнотичка можност што е насочена кон субјективната природа на експериментот и можноста за движење. Врските меѓу човекот и машината се во центарот на вниманието на уметникот. Тие ѝ овозможуваат на Анџела Булок да ги испитува на индиректен и критички начин автономијата на индивидуите, нивниот капацитет на контрола и одбрана, нивниот однос кон правилата и технологијата. Секојдневието и безличната естетика на делата на Анџела Булок парадоксално одговараат на логиката на нарушувањето.

**Светлина** (*Lumière*), 1991

Сериграфија на плексиглас поставена на метален држач  
140 x 185 x 3 см

Ова дело ѝ припаѓа на серијата наречена *Светлина*. Сериграфирана фотографија на плексиглас. Металната рамка оддалечена од ѕидот, закачена со еден систем со штипки, ја преобразува фотографијата во предмет, како парамебел, а рефлексивната белина на ѕидот како да ја осветлува. Всушност, се работи за слика без заднина, откриена од ѕидот на кој е закачена. Ставање во бездна на сенката и светлината. Реалност или илузија на предметите на светот? Оваа работа се вбројува во платонската традиција: во темната просторија или во впештерата во нашиот череп ние создаваме сопствена претстава за светот тргнувајќи од делови закачени на една недопирлива вистина, темна дамка, блескот на светлина и суптилна игра на нивната комбинација на ѕидот.

Жан Марк Бистамант си игра со поимите длабочина, скала и перспектива, план и контраплан: белина, прозирност или отсјај. Црно, присуство и непрозирност или отсуство и темнина?

Не постои површина како таква, туку една единствена длабочина продолжена во прозирноста на материјалот (сликата е неделива од својот носач): ни прв ни втор план. Ова дело имплицира една идеална фронталност што не дозволува различни погледи. Таа бара глобално и брзо разбирање.

Од друга страна, оддалечена од ѕидот, нејзината тежина изгледа како да ја предизвикува Земјината тежа. Скалата или големината интригира. Наедно, овој архивски документ покажува едно неодредено место: хала, административна просторија? Училница или чекалница? Место што не произлегува од никаде. Жан Марк Бистамант работи на перцепцијата, на двосмисленоста, зашто деловите се надоврзуваат околу алузијата. Двосмислениот збор убаво го толкува нестабилниот карактер на овие предмети што пловат меѓу реалноста и имагинарното. Тој создава предмети што имаат врска со неодредена близина или метафорична со домашниот универзум. Тие дезориентираат и поттикнуваат на бесмртност. Всушност, овие дела ја наметнуваат тишината и создаваат една дијалектика на мистеријата.

Ни тридимензионална скулптура, ни ready made, ни релјеф, ни сликарство, оваа работа бара статус што е помеѓу сето тоа. Тие раскинуваат со нашите традиционални репери и самоиницијативно се сместуваат некаде меѓу нив. Парадокс: тие имаат неутрална положба спрема својот архитектонски контекст, се извлекуваат од изложбениот простор и се затвораат во сопствената тридимензионалност. Дело осмислено според принципот на дискретност. Дискреција значи воздржаност, резерва, умереност.

**Ерекција** (Erection), 1997

Навезен текст на бел чаршаф

Веќе дваесетина години Софи Кал го претвора својот живот во игра, делумно под дејство на случајот, и во дело од кое таа ни претставува фрагменти и траги. Најчесто таа пишува и фотографира за да ги посведочи за експерименти кои во првиот план ги подразбираат движењето и нејзиното тело. Делата шират фикции што станале реалност.

*Ерекција* е дел од приказната за однапред смислениот брак на уметникот, во текот на едно патување во САД во друштво на нејзиниот пријател и иден поранешен сопруг Грег Шепард. Како противтежа на насловот на филмот<sup>1</sup> што го раскажува патешествието до Лас Вегас: No sex last night, делото од колекцијата симболично става крај на една етапа на авантурата: "Тој ми се довери дека неговата желба се родила со самото тоа што станав негова сопруга. Една ерекција: тоа е првата работа што ми ја донесе бракот".

Остварувајќи ги своите соништа, во овој случај да се склучи брак на американски начин во drive-in, Софи Кал ја открива својата интимност како и онаа на другите, ја брише бариерата меѓу јавното и приватното, меѓу уметноста и животот. Таа ги меша претставеното и референтното и ги испревртува моделите. Така двосмисленоста на оваа работа се наоѓа на многу точки, било да се работи за егзибиционизам или за воајерство, искуството, нели, не е претекст на делото, или можеме ли да мислиме дека делото е претекст на искуството?

Road movie е дел од многубројните сказни што Софи Кал ги измислува, придружени со исто толку протоколи и ритуали, за да избега од реалноста и да живее на растојание, со дозвола, низ фантазиите на други животи. Неважен, смешен или трагичен, нејзиниот живот е во функција на уметноста. Автобиографијата е дел од глобалниот процес без да се стреми кон потпирање на естетиката на сведоштвото. Ако Софи Кал ги крши нормите и табуата и често прифаќа да биде сопствена сенка, тоа го прави, без сомнение, за да ги надмине сите предлози и сите принципи и да остави место за фантастичното и за имагинарното. Софи Кал како хероина освојува, го засилува доживеаното, изгледа волшебено, но исто така се оддалечува и исчезнува.

*С.М.*

<sup>1</sup>1995, аматерска видеоснимка, зголемена на 35 мм.

"од сликарство до скулптура и така без прекин"  
"de la peinture a la sculpture et ainsi de suite"

Примерок 107 x 107 см  
Примерок 126 x 126 см  
Примерок 140 x 140 см

Создадено 1992-1995

Печатено платно со сериграфија (x 3)

- натпис на опачината во форма на примерокот (ракопис)
- етикета од синтетички материјал, сошиена на опачината (печатен текст)

Кутија за пакување од бел картон: 48 x 30 x 5,5 (x 3)

- печатен текст на капакот на кутијата *Филип Казал. Примерок. Пол Боаје Сет*
- текст на самолеплива лента (нумериран и потпишан) залепен на внатрешната страна на капакот од кутијата:  
*Примерок - Посебни понуди и можности*

ПРИМЕРОК "од сликарство до скулптура и така без прекин"

## УСЛОВИ И ПОСЕБНИ ОДРЕДБИ

- ПРИМЕРОКОТ ОСТАНУВА ВО КУТИЈАТА ЗА ПАКУВАЊЕ
- ПРИМЕРОКОТ МОЖЕ ДА БИДЕ ИЗЛОЖЕН, ДЕЛУМНО ИЛИ ЦЕЛОСНО ДА ЈА ПОКРИВА ОСНОВАТА: ДЕЛ ОД МЕБЕЛ - УМЕТНИЧКО ДЕЛО
- ПРИМЕРОКОТ Е, ИСТО ТАКА, УКРАСЕН ЕЛЕМЕНТ ШТО МОЖЕ ДА БИДЕ НОСЕН ОД ЗАИНТЕРЕСИРАНИОТ

## МОТИВ

Со игра на увеличување на една слика на етикета залепена на шише со шампањско ("симбол за вкус, елеганција и познавање") се создава МОТИВОТ. Оваа визуелност сугерира една препознатлива материја во визуелната колективна меморија која сепак останува недефинирана. МОТИВОТ (создаден во 1987 година) е генерички елемент на УМЕТНИКОТ ВО НЕГОВАТА СРЕДИНА.

## ПОСТАВУВАЊЕ 1992-1995

Делото *Примерок* е составено од еден квадрат печатено платно здиплено во една картонска кутија. (Формат: 30 x 75 x 5 см). Стотината различни примероци се направени во ателјето на Пол Боаје во Сет. Форматите имаат прогресивно зголемување од 1см за двете димензии, за секој *Примерок* одделно. На тој начин секој *Примерок* претставува уникатно дело.

## ЗАБЕЛЕШКИ

Со игра на покривање заинтересираноот ги трансформира видливоста и читливоста на *Примерокот*; неговиот статус (уметничко дело), неговата материја (текстил), неговиот полумен (варијабилен и што може да се модифицира), неговото присуство или отсуство. *Примерокот* може да биде конзервиран така откриен подолго или пократко време, да биде променет во својот диспозитив, да биде ставен во друг волумен или да биде спакуван во картонската кутија. Тоа не го менува неговиот идентитет.

## ФОТОГРАФИИ ЗА ПОСЕБНИ ПОНУДИ И МОЖНОСТИ

- за изложбите ќе бидат предложени фотографии

Скулптури: фотографии направени во студио или во некои други простори со *Примерокот* ставен на различни подлоги: мебел, предмети, уметнички дела.

Облека: фотографии направени во студио или на некои одредени места, со *Примерокот* изложен на различни модели, женски или машки, облечени или голи.

## ПРОМОЦИЈА НА ДЕЛОТО

За промоција делото *Примерок* машка и женска облека од два дела е сошиено во кројачниците на Пол Боаје. Секоја облека претставува уникатен примерок.

Оваа облека ќе ја носат "личности" на јавни места (внатрешни и надворешни), со што ќе го создадат настанот. Овие интервенции ќе бидат прикажани на фотографии.

- За промоција на делото *Примерок* ќе бидат понудени фотографии или печатени материјали во форма на плакати, објави во печатот итн. Тие ќе бидат понудени на изложбите.

Промоција: фотографии направени во студио или во внатрешноста на јавни или приватни простори или надвор (на пример, во европските градови Берлин, Лондон, Париз, Мадрид, Брисел, Амстердам итн.), со "личности" што носат облека за промовирање на делото *Примерок*.

## КАТАЛОГ-ВИДЕО

Филм за промоција на *Примерок*. Реализација на една видеокасета ВХС од 3 минути, со прилог на една тетратка за претставување на делото *Примерок* и на неговите "посебни понуди и можности" (24 страници со формат на видеокасетата).

## НЕКОЛКУ СТИЛИСТИЧКИ РЕПЕРИ СИГНАТУРА

Од 1985 година Филип Казал го реализира својот *потпис* на уметник преку париската агенција за графика: Минимум.

## БАЗА

Фотографските дела што го носат *потписот-лого* се собрани околу самостојната изложба во Галеријата на арените во Ним (1985), со генерички наслов: *Уметникот во својата средина*. Потоа *потписот* или *базата*, здружени или не, ќе бидат ставени на сите или речиси на сите дела.

## ПОМАГАЛО

*Чашата за шампањско* се појавува како неопходен додаток на современата уметничка слика, луксузен симбол, со моментална блескавост и ефемерност.

## МОТИВ

Уметникот ја позајмува постојната визуелизација: *златната хартија со која се обвиткани тапата и грлото на шишето со шампањско* кое, употребено со фотографско зголемување, нуди една материја од која нашата визуелна меморија не успева да го ситуира прецизното потекло ниту вредностите вкус и квалитет.

*Визуелниот алат* овде е "материја за полнење" (друг *потпис* на уметникот). Во неговото безначајно потекло (едно парче *хартија*... поврзано сепак со престижно шампањско) и во неговата употреба (во делови или површински) ја наоѓа својата стилистичката моќ да ги расипува вообичаените норми на мошне кодирани идентификации на Уметноста и на нејзината современа историја.

## СТИЛ

Стилистичкото ветрело "*Уметникот во својата средина*" ги користи предностите на семантичкиот диспозитив (но не дефинитивен) што е споменат погоре:

- Ги присвојува "знаците" (визуелни мисли), интерферентни или не, на улицата, на настаните во светот, на медиумите... и на историјата на уметноста;
- Развива уметнички вежиби на различни подлоги (текст, графизам, дизајн, фотографија, сликарство, скулптура...);
- Ги покажува со инсистирање и дистанција визуелностите (површински или со волумен) на креативните естетски квалитети кои понекогаш имаат поинаков изглед од оној на уметноста.

**Натрупување на мали лични предмети,***Empilements de petits objets familiers*, 1995

160 фотографии во боја

со еднаква димензија 15 x 21 см

Обврски при излагањето:

Закачување на одреден број на фотографии според местото на излагањето

Во време кога знаците го зафаќаат сиот простор, Клод Клоски му поставува прашање на јазикот во недостиг на нешто друго, базирајќи ја својата естетика врз задоволството да манипулира со она што му е секојдневно понудено. Тој ги задржува само предметите што имаат некое значење, просторот е отворен, без оглед на тоа кое значење е дадено, само да има движење, и секогаш со прашања што ве држат во недоумица: “Дали сум манипулиран од знаците или сум манипулатор на знаци”?

*Натрупувањето на мали лични предмети* е претставено во форма на една низа фотографии изложени на наједноставен начин, прицврстени само со притискачи. Секоја слика од оваа серија покажува четири натрупани предмети. И покрај речиси клиничкиот карактер на фотографиите, не ги распознаваме секогаш овие предмети натрупани еден врз друг назирајќи ги само нивните странични делови. Нумерирањето предлага форми, бои, класирање, било во ред или во неред. Минимумот на режија му овозможува на гледачот да биде поблизу до процесот и да си го присвои со игра на зборови, предмети, расположение.

Повеќето од делата на Клод Клоски до крајност развиваат еден основен принцип, логичноста е доведена до крај. Парадоксално, редот и случајот одржуваат тесни врски создавајќи еден арбитрарен распоред. Просторот заситен со знаци се смета како место за игра и естетика каде што се поставуваат границите за преминување, каде што сè е бесплатно, само да се има задоволство во играта. Секојдневното нурнување во светот на знаците доведува до нови суеверија, нови асоцијации, се јавуваат нови измами кои, колку и да се безначајни, сепак постојат.

Клоски го дешифрира реалното на свој начин, деконтекстуализира и елаборира процеси на мислење што доведуваат до реалноста, но послободно и независно од секаква идентификација. Под услов да се прифати дека систематски не знаеме кој е предметот на нашата желба, делото кани да се моделира една друга реалност. Непровидноста на мрежата на значењата овозможува секогаш да се чудиме, одново да откриваме, поинаку да гледаме, да правиме нови комбинации. Овде, повеќе од каде и да било, кохеренцијата го крие недостигот што ја мотивира желбата.

Повеќе отколку со апологијата на редот, Клоски се занимава со неговото паѓање. Дистанцирањето, и покрај тоа што е иронично, стана потреба. Светот се лизнува многу често сè станува безначајно, но најважно е, вели Клоски, да се препуштиш. Доволно е да се игра со јазикот, со сликите, за да има промени во животот, надвор од секакво соодветно изедначување меѓу претставувањето и значењето. Делото на Клод Клоски се доближува до едно посакувано пишување, отргнато од говорот, изместено, безначајно.

С.М.

*Discussion Island Focus panel, 1997*

Огледало, дрво, 10 халогени светилки, кабли и стегачи на кабли  
150 см пречник, варијабилна висина

*Discussion Island Focus panel* е конкретен и оперативен елемент од истражувањето што го спроведе Лијам Гилик за фундаменталните процеси на комуникацијата. Уметникот се фокусира на анализата на човечките односи и на откривањето и пронаоѓањето на модели на општественото живеење во еден реконструиран и постутопистички контекст. Неговите предлози за околните предмети се потпираат на една визија за иднината. Во интервалот меѓу уметноста и општеството *Discussion Island Focus panel* моделира една базична ситуација која нагласува видови на специфични врски меѓу луѓето и нуди различни можности за читање. Опремата, една кружна платформа инсталирана на плафонот, е еднакво атрактивна и возменирувачка, огледало и халогени светилки кои истовремено ја означуваат и одразуваат публиката. Стратегијата се стреми да создаде главни ефекти на дијалог кои несомнено покриваат многу аспекти на спогодувањето и на посредувањето. Посетителите стануваат главни актери на сегашноста и "најдинамичните ефекти се честопати создадени со илузија на една група која преобразува маса противречности и обиди за да се рedefинираат уметничките врски". Центрираната површина на експлицитен начин упатува на текстот што го објави Лијам Гилик со наслов *Остров на расправа, Големиот конференциски центар*. Ова сценарио се стреми кон еден општествен отпор и праќа порака на надеж без да ја штеди одговорноста. Мебелот со апстрактен и минимален дизајн учествува во презентацијата на основните материјали за создавањето на Големиот конференциски центар. Глобалниот проект, замислен како врска за претскажување, бара естетика и право на иднина, сликата е зачудувачка. Протагонистите и истражувачите го бараат оној што ги контролира плановите за економски и општествен развој. Ова стратешко истражување следи еден бескраен процес со перспектива да се најдат привремени решенија за да се открие смислата на нашето дејствување во најконкретната реалност.

***Repulse Bay***, 1999 год.

Неонско осветление, виолетов теписон, виолетова боја, крпи за плажа, скала  
Променливи димензии

*Repulse Bay* е пластично и сценско решение што се отвора кон ширината на расказот. Во амбиент осветлен со неонска црвена светлина се исцртува генеричката форма на еден базен. Доминик Гонзалес-Ферстер дава само неколку знаци, неколку грижливо избрани траги за да создаде амбиент и да ги нурне посетителите во еден свет истовремено близок и нереален. Публиката е поканета да мине низ овој пејзаж и да го доживее делото забележувајќи ја сопствената приказна и проектирајќи ги сопствените сценарија со слободни асоцијации. Сепак, дадени се правците, боја што повикува на колективна фантазија и потсетува на необичноста на некои филмови на Дејвид Линч. Кон корисната естетика и минималното изразување се додава една сензоријална димензија, еден филтер што му дава на просторот речиси квазифизичка дебелина. Би можеле да бидеме покрај приватниот базен на некој голем хотел, некоја запурничава вечер во некое време во функција на некое дејство. Бојата ѝ дава привременост на оваа паралелна реалност. Филмот е нематеријален, без личности. Вештачкиот декор е зацврстен во својата драматична димензија. Менталното подредување на сликите, соништата, сеќавањата одразува една врска со светот не можејќи да ја заштеди фикцијата што ја создава реалноста и го храни животот на индивидуите. Целоста на делото е составена од онолку душевни состојби колку што има светли сценарија. Тргувајќи од урбаниот свет, од собите, внатрешноста и надворешноста на сидовите во боја, на теписоните, на мебелот и предметите, Доминик Гонзалес-Ферстер создава привилегирани моменти, многубројни сензоријални ситуации за еден друг вид искуство и врска со уметноста. Умерената и ефикасна слика сугерира само еден пат, можност за имагинарно раскажување. “Ќе бидеме како минувачи или посетители... со еден посебен начин да се минат реалноста и нејзините ефекти, ефектите од изложувањето, од претставувањето, од изложбениот предмет до сликата-сензација (...) Како да се биде дел од пејзажот? Лизгајќи ја својата сенка малку подолго на троарот? Палејќи ги светилките? Адолесцентни техники, посакувачки, што флертуваат и скршнуваат<sup>1</sup>.”

Селин Мелисан

<sup>1</sup> Доминик Гонзалес-Ферстер, вТропикалност во Доминик Гонзалес-Ферстер, *Пјер Ујр, Филип Парено*, Музеј на современата уметност на градот Париз, 1998, стр. 120-128.

Даглас ГОРДОН  
Риркрит ТИРАВАНИЈА

Роден во 1966 година во Глазгов (Велика Британија)  
Живее и работи во Глазгов

Роден во 1961 во Буенос Аирес (Аргентина)  
Живее и работи во Њујорк (САД) и Берлин (СР Германија)

*Cinéma liberté & Bar lounge*, 1996

Големи перници, видео VHS, бар во MDF, слики

Работата на Даглас Гордон и на Риркрит Тираванија бара, пред сè, учество и искуство од посетителите. Работата се проширува на колективно дејство, изложбената површина ги соединува двете интервенции со што станува место за нови можности за дијалог.

Љубителот на филмската уметност, Даглас Гордон, направи избор за прикажување на дванаесет филма чија оригиналност се состои во тоа што некогаш биле цензурирани. Секој ќе може да ги види и да ги оцени темата и прашањето зошто тие некогаш биле забранувани. Даглас Гордон честопати вклучува во своето дело филмови или телевизиски серии. Уметникот што управува со сликите повторно ги пушта лентите забавено за да не се пропушти ништо (*24 часа Психо*) или емитува документарна серија што се покажува како режирана (*Хистерија*). Даглас Гордон игра со времето, менувајќи го времетраењето, нуди нови перцепции, но исто така ѝ упатува прашања на меморијата, во нејзината димензија на субјективна конструкција што зависи од изборот на гледачите. Преминот од филмскиот простор во просторот на ликовната уметност му овозможува на Даглас Гордон да отвори расправа за сложените мрежи за комуникација што ја условуваат општествената врска, значи секојдневниот живот.

Слушањето, перцепцијата и општествените односи се исто така во центарот на вниманието на Риркрит Тираванија. Неговата работа во Монпелје се состоеше од инсталирање на еден бар во галеријата од типот на кафетерија. Оваа постапка создава дело што претендира да биде, пред сè, гостољубиво, да ги става на преден план комуникациите меѓу луѓето. Повторувајќи ситуации или интимни активности во еден невообичаен контекст, уметникот ги руши бариерите и го отвора кон јавноста уметничкиот простор, честопати оценет како елитистички. Обично во галериите се разговара тивко, овде Риркрит Тираванија предлага местото да заживее, да се јаде, да се пие, да се разговара, накусо, да се ужива во времето, во слободата, во експериментирањето, да се почувствува и да се предвиди задоволството. Значи, идеално би било кога посетителите ќе го употребат експонатот, на самото место, не како актери туку како индивидуи.

“*Cinéma liberté*” на Даглас Гордон претставува одглас на уметноста, простор на слободата на Риркрит Тираванија. Тргувајќи од забранетото, од она што не се кажува или не се прави, двајцата уметници создаваат врски, откриваат нешто што е својствено на општеството<sup>3</sup>.

*Селин Мелисан*

<sup>3</sup> Морис Бланшо, *Непризнатото општество*, Париз, Les éditions de Minuit, 1983



*Threesixty*, 1998 година

Инсталација со звук

Винилна плоча, грамофон, звучници

Ова дело е дел од серијата ѕидни цртежи што уметникот ги започнал пред неколку години. Секој од нив има форма на скелетоидни планови што се блиски до пејзажот, со мрежести линии. Овие бели дијаграми на темносина основа личат на планински долини и, доколку, како што ни кажува насловот, "нема потреба од страв" среде тој самотен, лебдечки и *априори* тивок простор, една реченица напишана со бели букви нè потсетува на потеклото на делото: графичка проекција на звучна амплитуда на петнаесет секунди. Уметникот, во една кејцовска традиција, го слика звукот: тој е ретранскрибиран во две димензии. Зад ѕидот се крие еден друг уред што го пренесува звукот на хеликоптер во лет врежан во винил и кој од целостта прави една инсталација, веќе два пати претставена во Центарот за уметност на градот Сет (Франција). Линиите на плочата исто така како да исцртуваат планини што го олицетворуваат звукот. Од апстракција претставена на ѕид, среќаваме пејзаж работен на винил, поетски надлетан од апарат чија просирност придонесува неговите патници да мислат дека чекорат, дека непрестајно се нурнуваат во пејзажите низ кои минуваат. Овој предлог на Греам Гасин се повикува на нашата перцепција за време-простор која конфузно се меша со нашата имагинација, антиципирајќи ја нашата способност за создавање приказни тргнувајќи од основата, од една минимална нишка која, ако понекогаш може да нè потсети на серијата слики на Он Кавара "Слики со датумиг, не нè затвора во идејата за едно несомнено и рационализирано времетраење, туку ни овозможува полесно да ѝ побегнеме.

*Кристел Деборд*

**Ибер брзина** (*L'Hyber vitesse*), 1989 година

Дрвена маса и јаглен

100 x 300 x 80 см

Кај Фабрис Ибер масата е одново обмислена, "пренаменета, одново воведена во процесот на трансформацијата". Оваа применета мутација на предметите е областа што уметникот, скулптор во случајов, ја истражува и преку која го преиспитува нашиот пристап кон предметите банализирани во својата преголема функционалност.

*Изумот на масата* е составен од ногарки, колчиња од сурово дрво подготвени да бидат вкопани в земја, како оние што се употребуваат за заградување на простор.

*Стоногалка* е конгломерат од масички со различни димензии склопени едни во други. Масите се поставени врз слој од течна смола *епокси* што служи како под, но впечатокот на стабилност ни бега. Имаме чувство дека скулптурата е само привремено неподвижна и дека раздвижувањето приближува. Традиционално скулптурата го принудува уметникот да одреди една дефинитивна форма, а во *Стоногалка* е обратно, композицијата останува непостојана и во движење.

Фабрис Ибер работи над непостојаноста на формите и ја нагласува бескрајноста на комбинациите.

На еден друг начин, во *Ибер брзина*, масата служи како подлога за сликата на еден Т.Г.В скициран со јаглен. Како и во повеќето дела на Фабрис Ибер, елементите се противставени со хумор, како во идејата така и во формата.

"Работата над потеклото на масата е амблематична за идејата за истражување на сликата. Масата е објект во кој се вкрстуваат повеќе принципи: дефинирање на територија преку израмнување, скала за телото која го подига, за да остане задникот на суво. Таа постепено станува подлога на чудовишното и на изумите."<sup>1</sup>

Сабин Алзеари

<sup>1</sup>Фабрис Ибер, во Фабрис Ибер, Дела од 1981 до 1993, Музеј на современа уметност, Бордо, 1993

**Клупа, 1999**

Термочувствителна клупа

Клупа и кристален лак

Една јавна клупа е покриена со термоактивна филмска лента: нејзините бои чувствителни на климатските промени стануваат спектрални, непостојани. Одеднаш ова коригирано ready-made се јавува брзо како *жив* предмет што му се обраќа, макар само поради неговата примарна функција, на телото на гледачот, на телото на вљубените - на една допирна точка. Таа се менува како камелеон, според средина-та. Нејзиното блиско опкружување интимно е телото на гледачот кој, според температурата, ќе го промени своето постоење... Како и секогаш во работата на Ан Вероника Јансенс, вгледачот е актер, нејзиното дело е “перформативно”, така што нашата визија за светот во *уметноста* - според нејзиниот начин на гледање - се нарушува. Кој и да седне на таа клупа, се доведува во ситуација на *дејствувач*, и покрај тоа што подоцна треба да се дистанцира за да се втурне во контемплација на спектрометрични траги оставени од топлината на телото. Од постојното тело до претставеното, личното искуство не може да биде еднакво, тоа се појавува одеднаш, едноставно дестабилизирајќи ја нашата врска со ограниченото време. Од својот статус на тридимензионален предмет, клупата станува сликарство *во дејство* раздвижувајќи ги боите на виножитото. Во *Црното тело* една црна оптичка топка ја одразува превртената слика на гледачот - присутно-претставеното тело - предметот осцилира меѓу дводимензионалноста на едно огледало и сопствената тридимензионалност. Така, како што напиша Мајк Бал, работата на Ан Вероника Јансенс претставува “лабораторија” во која “се што се случува кога ја чувствуваме уметноста - но исто така сè што ние мислиме дека не е уметност - станува предмет на експериментирање”, така што за критичарот “нејзините дела го принудуваат гледачот со тело и душа на еден толку возбудлив експеримент што предизвикува вистинска промена во нашето физичко битие на овој свет”<sup>1</sup> Низ навидум едноставните ликовни понуди уметникот ги противставува битието и неговата претстава за да му даде, се чини, секому онтологиски доказ.

*Кристел Деборд*

<sup>1</sup> Мајк Бал, *Ан Вероника Јансенс, Лабораторија на светлината*, каталог на павилјонот на Белгија, Биенале во Венеција, 1999.

**Часовник**, 1998 година

Електронски часовник и дрвена кутија

12 x 50 x 8,5 см

Веќе десетина години делото на Вероник Жумар ја следи својата "патоводна нишка" околу тематика што се повторуваат, обработувајќи ги светлината, електрицитетот, енергијата, вибрацијата, осцилацијата, звуците, времето, просторот, траењето. Во *Часовник*, како што можеме да претпоставиме според насловот, времето е она што е ставено напред, но видливоста на неговото минување, колку и да е тоа реално, ги нарушува нашите конвенционални читачки навики. Предметот ready-made се претставува во една "нова светлина" и го форсира нашиот поглед: часови, минути, секунди, десетинки и стотинки од секундата се означени на еден електронски бројник. Прецизноста на таа непрекината деклинација нè враќа кон една студена констатација - неповратноста на времето - кон нашето сопствено постоење, кон една блага отуѓеност - оксимора што нè води кон смртта. Ready-made се запишува во една последна димензија преземајќи го обликот на современа вообразеност и залудност, подобро од memento mori. Траењето од еден час е премногу долго за да гледаме внимателно, најдобро ги забележуваме секундите поради нивниот синкопиран карактер, окото повторно се оддалечува од стотинките од секундата кои се премногу брзи, сето тоа оформувајќи ја, преку пластови и поделби, густината на времето во која не е можен ниту еден интервал, никаква починка. Уметничкото дело никнува како чисто присуство, во едно траење без пред и по, и кое се олицетворува во мигот кога нашиот поглед се губи во бројките додека се појавуваат нашите фантазми на трансценденција, пропаѓајќи веднаш. Осуден на смрт во пет букви - "роден" - ете што ни кажува *Часовникот* враќајќи нè кон нашата неизбежна судбина, кон нашата несовершеност, противставувајќи ч се на совршеноста на конвенционалното пресметување на времето што сме го измислиле. Прекрасен пример за делото на Жумар, кое го користи парадоксалниот потенцијал поврзан со феномените на забележување на реалноста со слика, и кое нè "медузира".

*Кристел Деборд*

Петер **КОГЛЕР**

Франк **ВЕСТ**

Роден во 1959 година во Инсбрук (Австрија)  
Живее и работи во Виена

Роден во 1947 година во Виена (Австрија)  
Живее и работи во Виена

**Мозок со јајца** - виенски специјалитет (Hirn mit Ei - Wiener Kuch), 1994 година  
Ткаена памучна завеса закачена на железни триаголници, поставена пред диван.  
220 x 300 x 150 см

Ова дело произлегува од интеракцијата на искуствата на двајца австриски уметници, Петер Коглер и Франк Вест, што еволуирале во рамките на виенскиот акционизам. Врската меѓу телото и уметноста во нивната работа е очигледна.

Постапката е однапред предвидена, тешката завеса се подига и открива метален диван, диванот на кој сонуваме и спиеме, оној на кој повторно го создаваме светот, оној на психоаналитичарот, Фројд во случајов, уште еден виенчанец, не помалку познат, или едноставно оној на госпоѓа Де Рекамје.

Нешто меѓу скулптура, слика, декор и мебел, делото се наметнува како простор за средба, подготвено да прими тело. Хуморот на насловот (*Мозок со јајца* - виенски специјалитет) веднаш поставува една суштинска дистанција, ја трга настрана и ја предизвикува објективната реалност. Епитетот тука ја потврдува иронијата и ја открива уметничката намера.

Петер Коглер на својот компјутер изолирал мотив во облик на ризом што евоцира мозок, умножувајќи ја секвенцијата така што таа ја покрива целата површина на завесата. Применета најчесто во изложбениот простор, употребата на постапката all-over му е омилена на уметникот. Мравки, цевки, неврони или мозоци систематски го опседнуваат целото визуелно поле. Овие мрежи евоцираат ментални структури или на поприземен начин ја евоцираат урбаната, индустриската, информатичката, пропагандната средина. Знаците се повторуваат до презаситување. Полн кадар, оптичката импресија ја менува перцепцијата, лавиринтот го евоцира вриежот на реалното.

Предметите на Франк Вест се секогаш функционални, создадени за телото и според човечката мера. Од 1989 година диваните и клупите ги заменија *Passtucke*, скулптури-протези. Мизансцената се стреми кон тоа движењата и положбите на гледачите да им вдахнат виталност и раздвиженост на предметите. Другиот е референцијалната основа на постоењето на делото.

Инсталацијата што е претставена овде подражава и проектира физички и ментални сензации. Глобалната структура раѓа нови перцепции и реакции. Барокната текстура и неудобниот мебел нè враќаат најпосле кон една психолошка имагинарност, делото е изградено како метафорично тело на кое секој се сместува, што секој може да го присвои.

**Омниум бр.1**, 1990 година

Акрилик на метал

207 x 260 x 10 см

Омниум бр.1 е дел од едно "градилиште" што Бертран Лавје го започнал кон крајот на седумдесеттите години, еден предмет (пијано, пано за сигнализација, кутија итн.) е прекриен со слој боја. За ова дело, што е нешто меѓу слика и скулптура, уметникот употребува како подлога крило од гаражна врата. Предметот е јасно покажан, додека се претставува сликата и се материјализира еден нов простор, еден трет предмет.

Бертран Лавје ги присвојува предметите поради нивниот ликовен и естетски квалитет, надвор од нивната употребна и стоковна вредност. Реалното за него сочинува богата палета на облици. Предметот се афирмира како ready-made и сликарството му дава естетска специфичност.

Во Омниум бр. 1 сликата се покажува, без алиби и без лик. Гестот на сликарот врз предметот "го обезличува" видливото; тој ја обмислува претставата во нејзината непроѕирност и без прикривање. Акриликот се разлива по површината во течен, хомоген и брилијантен слој. Ударите на четките оставаат зад себе вишок материја, оставаат наноси што ја задржуваат светлината и создаваат движење. Сликата има материјална густина, присутност. Но употребата на една единствена боја, сивата, нè враќа исто така на општиот и безличниот карактер на монохромноста.

Иако насловот го отсликува делото, зборот "омниум" веќе не му припаѓа на секојдневниот говор и го става гледачот во исчекување. Тој збор истовремено означува велосипедска трка составена од повеќе натпревари, комерцијално здружение со различни активности, или трка отворена за коњи од сите возрасти што трчаат на рамно. Тоа е можеби метафора, без сомнение начин да се каже дека тоа не е ready-made, не е сликарство, ниту пак скулптура, туку дека осцилира меѓу едното и другото.

Во растојанијата меѓу формата, материјата и насловот се одигрува двосмисленоста на работата на Бертран Лавје, нешто што бега, што е бездруго причината за вознермиреноста на гледачот наспроти делото. Пресликаните предмети, поставени еден врз друг, фрижидер врз сеф: Brandt врз Haffner, исечени, фоторелјеф, преврамени, Волт Дизни продакшнс, покажуваат дека кај Бертран Лавје "испробувањето на концептот е неопходниот услов за претставата"<sup>1</sup>.

Надвор од категориите и границите Бертран Лавје се чувствува исто толку близок до Дишан колку и до Бранкузи, до Леже колку и до Пикабија или Џаспер Џонс, ако споменеме само неколкумина. Верен на традицијата на раскилот, неговата уметност не престанува да изненадува и да поставува прашања, да предизвикува полемики.

*Селин Мелисан*

**Деца и пиета**, 1997 година  
Од серијата *Лето* 1997 година  
диптих во боја  
150 x 100 см секој

На крајот на '60-тите години, како жртва на цензурата на КГБ поради тоа што ја фотографирал жена си гола, Борис Михајлов го губи вработувањето како инженер во Краков и целосно се ангажира во фотографијата, и покрај својата изолираност. Како активен сведок на своето време, тој ги регистрира промените во својата земја и животот на нејзините жители, колку и да е суров или поетски. *Црвената* боја е несомнено амблематичната боја на Советскиот Сојуз, онаа на драго срце употребувана од страна на официјалната пропаганда. Но доколку знамињата и бајраците, цвеќињата и костимите величаат еден систем опишувајќи го во крупни црти, црвената боја исто така ја симболизира бојата на народот, на мачениците и на стравовите. Зад символите и слоганите овие искушенија ни ги откриваат отуѓеноста и тесниот простор што ч се оставени на индивидуата наспроти идеологијата. Михајлов критикува едно општество кое не ги почитува своите луѓе и успева во одредени мигови да улови простори на индивидуална слобода, отсутни и забранети за дозволената имагинација.

"Тоа што е важно, објаснува тој, е да се репродуцираат траењето на искуството и посебноста, што е карактеристично за нашиот живот; и чинам дека тоа не е можно да се оствари со изолирани фотографии. Имам потреба од акумулација на сликите на секвенциите и на сериите кои ми дозволуваат да ја вознемирам автентичноста на една едносмислена перцепција и да ги зачува претставите за време и историчност преку реafirмирање на чувството за време<sup>1</sup>." Времето како да се брише меѓу генерациите, сиромаштијата добива сè поголем замав. Социјалните и културните стереотипови не се ништо во однос на секојдневните ситуации. Во овој прецизен и тежок контекст, Михајлов се ангажира и ја преиспитува претставата, зашто, иако имагинарна, таа ја гради и ја условува реалноста. Различните облици на фотографската постапка, панорама, боење, преекспонираност итн., му дозволуваат да компромитира одредени ситуации, да раскаже една приказна цврсто закотвена во сегашноста, онаа за конфузијата содржана во распаѓањето на еден мит, и да го разоткрие мошне точно суштинскиот расчекор што постои меѓу социјалистичкиот реализам и социјалната реалност. Ова дело е збунувачко, трогателно, понекогаш носталгично и често полно со хумор.

*Селин Мелисан*

<sup>1</sup>Борис Михајлов, во Boris Mikhailov, Portikus Frankfurt Am Main, Kunsthalle Zürich, 1996.

**Станицата Јустон, 1995 година**

Масло на платно

146 x 188 см

Лајза Милрој се интересира за нештата од светот и повторно им се навраќа на сите теми од сликарството. Од '80-тите години таа распределува и инвентира предмети, декоративни мотиви, чевли, пеперуги, плочи, јапонски графики итн. Овој појдовен избор е сличен со оној на еден друг уметник, Жан-Жак Рује, чии цртежи од колекцијата илустрираат едно патување исто колку и ова платно, дел од серијата *Патувачко сликарство* реализирана меѓу 1993 и 1995 година. Лајза Милрој не ја слика живописната глетка на светот туку претвора во слика запомнети моменти, без објаснувања. Архитектурата на *Станицата Јустон* го зафаќа целиот простор, остро центрирање намерно потсетува на она од фотографијата, исто како и прикажувањето кое е на границата на хиперреализмот. Меѓутоа, на реализмот му се придава еден општ карактер, една необичност што нè тера да помислиме дека предметот на сликата не е едноставно оној од урбаниот пејзаж. Повеќе би се работело за комбинација на бои и форми, за плошност и за естетска површина.

Всушност, архитектурата му дава ритам на просторот, преку скенирање на прозорците и на структурата на поплочувањето, како да зборуваме за ренесансна слика. Но геометриите не се обидуваат да обезбедат тесна врска помеѓу реалното и сликарството, тие имаат цел да го организираат просторот според еден ред, една мрежа, доведувајќи ја сликата до една шифрирана површина, организирана и суштествено фронтална. Оваа слика е игра меѓу реалноста и илузијата, меѓу логиката и фикцијата за да се ослободи од темата. Меѓу другото, никој не доаѓа да ја одреди мерата или да ја наруши тишината на сцената или суштината на формата, која е дотолку почудна. На ист начин како и за наредените триесет и пет чаши, или шеесетте бојосани чевли, кохерентноста на сликата, нејзиното единство, се засновува врз ритамот на фрагментациите. Множењето на елементите на платното, нивното неисцрпно повторување, ја поврзува едноставно темата со азбука, со бројка, со мера. Она што ни останува во паметењето од делото на Лајза Милрој не е опсесивниот карактер, ниту другиот модел, туку просторната и ритмичка организација, сликата и мотивот, претставувањето на сликата со кое секогаш може да се експериментира.



**Најубави спомени** (Meilleurs souvenirs), 1997 година  
4 разгледници со исечоци од именик и пластична подлога  
11 x 16 см секој

Валери Мрежан предлага серија дела применувајќи еден принцип на слободна асоцијација заснована врз произволноста на јазикот. Младата уметничка го преиспитува растојанието што постои меѓу името и она што тоа го посочува. Стереотипните разгледници се составени со помошта на лични имиња исечени од именици. Имињата се претвораат во општи зборови кои, групирани, формираат реченица, природно поврзана со идејата за одмор. Извртеноста на зборовите ја прави очигледна нивната предодреденост, од поединечното до општото, и ја прикажува пошироко проблематиката на комуникацијата. Расчекорите на јазикот, истовремено простор на средба и на разделба, се претвораат во смисловен ефект што ни ја открива баналноста на еден веќе направен јазик.

Според истиот принцип, едно анонимно писмо е составено од презимиња што се многу тешки за носење. Изместувајќи ги термините и асоцирајќи го симболичното значење на зборот со неговата имагинарна смисла, Валери Мрежан на тривијален начин ја потцртува разликата меѓу означител и означено. Јазикот сведочи особено за реалноста на еден јаз. Јаз што пристапува, впрочем, кон реализација на деловите. Уметникот подразбира дека зборовите враќаат главно кон себе и дека јазикот е просторот за склучување на пакт, во основата на една средба и на една можна комуникација што не се случува без загуба и без прифаќање.

Од играта со концепти или со зборови до пометодичната класификација, ова дело ја заменува сликата со букви. Валери Мрежан си игра со знаците и со симболите за да ч постави прашање на комуникацијата во нејзиниот најосновен вид, видот на простиот збор што некој му го упатува некому.

Марилен НЕГРО

Клаус ШЕРИБЕЛ

Родена во 1957 година во Ла Тронш (Изер)  
Живее и работи во Париз

Роден во 1968 година во Брук (Австрија)  
Живее и работи во Париз

**Без наслов** (Уметниците на работа), *Sans titre (Les artistes au travail)* 1996 година

260 x 390 см

Сканахром на импрегнирано платно

Фотографијата на една двојка, легната во трева во еден убав пролетен ден, е како одново актуелизирана појава на слика на Сера, Мане или други сликари од историјата на уметноста. Марилен Негро и Клаус Шерибел ја изразуваат својата реалност на уметници денес, покажувајќи го она што изгледа како миг на отпуштање. Уметниците позираат и го компонираат делото за да го задржи сликата своето влијание врз гледачите, но тоа го прават одржувајќи ја истовремено подземната диверзија што таа силно ја изразува. Тие изложуваат еден миг на работа, миг кога времето се шири, кога умот се отвора, кога идејата за продуктивистичка активност, пред сè, му се противставува на мигот на творењето, повикувајќи се на поимите крајност и комуникација. Заводливата фотографија е полна со информации, секој е слободен да ја толкува според контекстот. Сликата се нуди во тесна врска со реалноста, онаа на уметниците и на публиката. И покрај автономноста на делото, уметноста и животот не се одвоени, ова дело е поврзано, како и другите две фотографии од серијата што му претходат, со една средба, потоа со други, како што поминувале уметниците низ Виена, Штутгарт, Монпелје, со секојдневните состојби на уметниците, со нивниот приватен живот, со јавниот простор. Самиот факт дека фотографијата на *Уметниците на работа* се поставува во јавни простори, ја засилува желбата да ѝ се пристапи на реалноста, да се постои социјално, слободно да се дели задоволството и да се поттикне на патување, внатрешно и ментално. Еден цитат од Батај ја отсликува постапката: "Луѓето си го обезбедуваат своето опстојување или го избегнуваат страдањето, не затоа што тие функции ветуваат сами по себе доволен резултат туку за да ја достигнат непотчинетата функција на слободното трошење"<sup>1</sup>.

*Селин Мелисан*

<sup>1</sup> Жорж Батај, Поим трошење, Ед. Минуи, Париз, 1967, стр.45

**Вентилатор** (Ventilator), 1997 година

Метал, пластика, хартија

Променливи димензии

Во текот на својата втора изложба во Белгија во 1997 година, Ороско го создава *Вентилатор*. Ролни од тоалет-хартија поставени врз перките на еден вентилатор, се вртат и се одмотуваат. Тргувајќи од еден единствен центар, енергијата се шири во спирала. Таа е деклинација во движење на првобитниот круг што Ороско ја привилегира од почетокот на својата уметничка активност. Оваа едноставна форма ги воведува целосноста, движењето, хармонијата, нелинеарното време, не исклучувајќи ја контрадикцијата, имајќи ја предвид нејзината положба на завршено совршенство во редот на геометриските фигури. Со *Вентилатор* постојаниот карактер на движењето и на ритмот им се противставува на ранливоста на одбраниот материјал и на променливоста на тежината за да се направи едноставно видливо струењето на воздухот. Формалното совршенство не се бара само за себе туку се трага по неговата скриена димензија. Поетските знаци на реалноста се дешифрираат со трпение што постојано треба да се обновува.

Веќе неколку години Габриел Ороско практикува една експериментална уметност закотвена во реалноста, асоцирана со едно повторно читање на историјата на скулптурата. Тој работи со минимални интервенции, без наметнување, рециклирајќи ги и менувајќи ги нештата за да ги отвори кон други простори, кон други темпоралности. Засновано врз економијата и врз поместувањето, делото се здобива со една хетероклитна, хибридна и поетска форма и минува низ различни области, како играта, политиката, економијата, науките итн. Тоа ги интегрира референциите на мексиканската култура својствена на уметникот и симболите од други култури. Со мали движења, речиси со банални дејства, Ороско ги става во интеракција елементите за да го реактивира осетливиот простор, за да ја активира, имено, социјалната перцепција на материјалите, на предметите. "Она што е битно, вели Ороско, не е тоа што луѓето го гледаат во галерија или во музеј. Мислам дека е битно тоа што уметноста ја обновува перцепцијата на реалноста. Ја прави побогата, подобра или не, едноставно поинаква."<sup>1</sup>

Размислувањата на уметникот за секојдневниот формализам се однесуваат, пред сè, на односот што секој го одржува со своето опкружување. Со сета понизност, овој став лукаво им се противставува на студенилото и на грубоста на системот. Естетиката, сензуалноста и слободата им служат како супстанција на критичната мисла и на концептуалните орудии. Делото на Ороско вознемирува зашто, иако на разни начини се доближува до природата на нештата, до нивната историска и физичка специфичност, тоа сепак обилно задржува малку невидливост.

С. М.

<sup>1</sup> Габриел Ороско, дијалог со Бемџамин Бачлох, Габриел Ороско, Музеј на современа уметност на градот Париз, 28 мај-13 септември 1998г.

**Вентилатор** (Ventilator), 1997 година

Метал, пластика, хартија

Променливи димензии

Во текот на својата втора изложба во Белгија во 1997 година, Ороско го создава *Вентилатор*. Ролни од тоалет-хартија поставени врз перките на еден вентилатор, се вртат и се одмотуваат. Тргувајќи од еден единствен центар, енергијата се шири во спирала. Таа е деклинација во движење на првобитниот круг што Ороско ја привилегира од почетокот на својата уметничка активност. Оваа едноставна форма ги воведува целосноста, движењето, хармонијата, нелинеарното време, не исклучувајќи ја контрадикцијата, имајќи ја предвид нејзината положба на завршено совршенство во редот на геометриските фигури. Со *Вентилатор* постојаниот карактер на движењето и на ритамот им се противставува на ранливоста на одбраниот материјал и на променливоста на тежината за да се направи едноставно видливо струењето на воздухот. Формалното совршенство не се бара само за себе туку се трага по неговата скриена димензија. Поетските знаци на реалноста се дешифрираат со трпение што постојано треба да се обновува.

Веќе неколку години Габриел Ороско практикува една експериментална уметност закотвена во реалноста, асоцирана со едно повторно читање на историјата на скулптурата. Тој работи со минимални интервенции, без наметнување, рециклирајќи ги и менувајќи ги нештата за да ги отвори кон други простори, кон други темпоралности. Засновано врз економијата и врз поместувањето, делото се здобива со една хетероклитна, хибридна и поетска форма и минува низ различни области, како играта, политиката, економијата, науките итн. Тоа ги интегрира референциите на мексиканската култура својствена на уметникот и симболите од други култури. Со мали движења, речиси со банални дејства, Ороско ги става во интеракција елементите за да го реактивира осетливиот простор, за да ја активира, имено, социјалната перцепција на материјалите, на предметите. "Она што е битно, вели Ороско, не е тоа што луѓето го гледаат во галерија или во музеј. Мислам дека е битно тоа што уметноста ја обновува перцепцијата на реалноста. Ја прави побогата, подобра или не, едноставно поинаква."<sup>1</sup>

Размислувањата на уметникот за секојдневниот формализам се однесуваат, пред сè, на односот што секој го одржува со своето опкружување. Со сета понизност, овој став лукаво им се противставува на студенилото и на грубоста на системот. Естетиката, сензуалноста и слободата им служат како супстанција на критичната мисла и на концептуалните орудии. Делото на Ороско вознемирува зашто, иако на разни начини се доближува до природата на нештата, до нивната историска и физичка специфичност, тоа сепак обилно задржува малку невидливост.

С. М.

<sup>1</sup> Габриел Ороско, дијалог со Бемџамин Бачлох, Габриел Ороско, Музеј на современа уметност на градот Париз, 28 мај-13 септември 1998г.

Од серијата **Субурбија**, 1970-1972  
3 црно-бели фотографии

Кон крајот на '60-тите години Бил Овенс работи како фотограф за Индипендент од Ливермор. Оди низ квартовите на калифорниската средна класа, се среќава со стотици семејства, ги фотографира нивните домови и ги забележува нивните разговори во текот на две години. Оваа репортажа завршува во 1972 година со издавањето на албумот *Субурбија* што ќе стане култ во САД претставувајќи го американскиот сон.

Во кич-декори присуствуваме на апотеозата на секојдневниот живот, сврзувајќи ја експанзијата на техниките и на сликите со изобилието на богатства и услуги. Еден собир Tupperware претставува голема радост за една домаќинка која објаснува дека тоа е можност да зборува со своите пријатели штедејќи време и пари, што таа потоа има намера да ги сподели. Една млада двојка зборува за своите сексуални навики и за потребата од ослободување. Во Лос Анџелес еден олабавен бизнисмен се протега во својата канцеларија, со телефон в рака, на фонот на мегаполисот и на огромните згради. Во својата интимност, трите преставени средини ни нудат една позитивна и динамична визија на општеството. Остварената утопија на модерноста се материјализира во еден идеал на конфор и конформизам. Како во филмовите, баналноста е чудесна. Од Санта Барбара до Дизниленд, Калифорнија останува земја на вештачкиот рај.

Но фикцијата станува реалност која крие друга реалност, од еднообразноста до рамнодушност. Фотографиите на Бил Овенс се одраз на тоа идеално општество во кое социјалната веродостојност се засновува врз илузии кои навистина станале реални. Едно од тие клишеа е примерно за оваа симулација, давајќи му на вештачкото изглед на вистинско, копијата на еден Ван Гог закачена на сид од лажни тули виси над еден телевизор во моментот кога претседателот Никсон дава оставка. Комичното на ситуацијата и трагичноста на спектаклот, во екот на Виетнамската војна, екстравертираната и ослободена Америка триумфира и во добро и во зло. Меѓу симулакрите, моралниот поредок и остварениот капитализам, Соединетите Американски Држави изгледа дека ги забораваат смислата и историјата. Секогаш актуелна, привлечната естетика на фотографиите на Овенс тера на сонување, соодветствува на еден виртуелно ослободен свет; но без бендисаност, таа исто така ја претставува опачината на декорот, "моментот кога пазарот успева да го освои во целост општествениот живот"<sup>1</sup>.

С. М.

<sup>1</sup>Ги Дебор, *Општеството на спектаклот*, Галимар 1992, стр. 25.

***AC/DC Snakes, 1995***

Музејска верзија

Збир на штекери и адаптери

AC/DC Snakes е една современа скулптура пар екселанс. Самиот натпис вМузејска верзијаг го потврдува тоа. Адаптери и штекери што биле оставени кај уметникот од лица дојдени од разни земји, се склопени едни во други оформувајќи еден нов вид змија. Значи, змија родена од фузијата на различните светски стандарди за да се нормализираат волтажите и да се исправи алтернативната струја во постојана струја. Низ една флуидна циркулација на енергијата, спојот ги прави компатибилни размените, трансферите. Добрата дифузија на податоците наспроти ширењето на мрежите е основен поим што ги преминува традиционалните национални граници. Колку и да е базичен или архаичен, AC/DC Snakes ја концентрира ефикасноста на еден систем што се шири во сите правци и од кој зависи сегашното општество. Краток спој прекинува сè и комуникацијата е прекината. Филип Парено не дава нови дефиниции туку посочува нови функции кои овозможуваат трансформација и морфинг. Имагинацијата се сместува во срцето на реалното, на неговите ефекти и на неговата потенцијалност. Делото е средство кое исто толку ја симболизира живата енергија, протокот, колку и една ефективна мутација на односите, воспоставени врз еден збир на активни спојувања, флуидни, вкрстени без хиерархија. Идејата на практиката е важна, да се премине од состојбата на консуматор во состојба на корисник за да се обмислува постојано одново реалноста. Филип Парено со критичка совест ги сондира недостатоците на системот, ги преиспитува нашите однесувања и се ангажира да изгради врски, еден релациски свет. Од 1988 година со Пјер Жозеф, Доминик Гонзалес-Форстер, како и со Пјер Ујг, Парено работи на едно "големо сценарио" со многубројни деривации, каде присуството на гледачот придонесува да се размисли за влијанието на новите технолошки постапки врз секојдневниот живот.

*Icetrain*, 1998

Видео VHS

8', 30

*Icetrain* е креација произлезена директно од културата на миксот, мешајќи рециклирање на формите и семплирање на сликите и на звуците. Beat techno<sup>1</sup> и визуелни импакти пулсираат ослободувајќи еден пластичен, чисто физички ракопис. Филмот тече, бои, светлосни дамки, нематеријални одблесоци на прозорците на возовите што минуваат деноноќно, но исто така и компјутерски слики и компилација на телевизиски секвенции. Спотот се адаптира кон брзината на движењето на секојдневието и кон протокот на информацијата. Делото се испробува, се разбира, во траењето и во повторувањето. Според еден принцип на еквиваленција, визуелните и звучните податоци функционираат заедно. Современата естетика повторно ги позајмува од народната култура нејзините претстави и методи, за да го допре колективниот простор и да ги распрсне привилегиите на големата уметност. Овој нов директен јазик црпе од моделот на музичката автопродукција, во вриежот на знаците и во можноста за нивна слободна употреба, ослободен од стегите на комуникациската идеологија. Оваа повеќе или помалку несигурна употреба на формите нè враќа кон една интимна и витална надворешност која ги прави мислата и движењето несведливи на едно јасно толкување на смислата. *Icetrain* ги собира распрснатите фрагменти од едно исколчено општество, ги активира зададеностите, ја артикулира смислата во нејзиното отсуство, а не создава едноставна естетика. Силната моќ на апстракција на ова дело треба да се постави во таа перспектива, како негација на ништожноста во која потрошувачката би сакала да нè проголта. Сликата, последна метафора на стоката, е испразнета од својата содржина, таа пренесува само општи знаци, транзиторни вектори, стимулатори на една континуирана енергија. Во ова дело станува збор за една постапка на расчистување, како за помирување меѓу пространоста на празнината и егзотизмот на светот. Делата на оваа нова генерација уметници се повеќенасочни, полиморфни, отворени и флуидни. Во времето на миксот креацијата е веќе потенцијално перманентна.

*Селин Мелисан*

<sup>1</sup>Музика компонирана од Флум и Котај, под знакот на EMD.

*The absent-minded friend*, 1997 година

Сидна слика

Ракописен текст и акрилик на сид

Променливи димензии

Недко Солаков е една од амблематичните личности на современата бугарска сцена. Тој сака да раскажува измислени приказни, каде глупоста ѝ се придружува на интеллигентноста и разумот се граничи со слатката лудост.

Неговото дело, критично и исполнето со хумор, го има за тема и за место светот на уметноста. "The absent-minded friend", расеаниот човек, проект реализиран во Монпелје, претставува една одредена идеја за уметникот, кој е несомнено креативен, но и загубен во своите мисли и отсечен од реалноста. Така е направена сатирата на уметничката средина и се иронизира со здравиот разум. Шегата и смеењето го преземаат на себе негативниот дискурс и си играат со човечките особености. Комедијата ги спојува контрадикциите на тој нов лик.

Патеката е обележена со доказан материјал и со глупави хетероклитни мисли, како докази за немоќта на расеаниот човек. Меѓутоа, гледачот е фатен во играта и потонат во тој чуден свет произлезен токму од расеаниот дух. Еден текст директно сведочи за тоа деконструирање: "го побарав малиот спот еден асистент го вклучи, но јас сосем заборавав зошто го сакав спотот, sorry". По пат на фрагменти, малечките приказни се множат, потсмешливи знаци на слободата на гестот на крстосницата меѓу општото и посебното, реалното и имагинарното, уметноста и животот.

Апсурдните нарации и инсталации на Недко Солаков евоцираат еден деконструиран свет што ги загубил своите верувања и идеали. Но надвор од разумот и надвор од идентитетот, субјективноста е апсолутна, таа овозможува да се предвидат други цели, да се започнат други приказни, оставајќи им простор на смеата, на импровизацијата и на една одредена форма на великодушност: споделената субјективност.



***Study for sculpture, 1998***

Сихахром, залепено на алуминиум

90 x 70 см

Фотографиите на Аника фон Хаусволф формално му припаѓаат на жанрот ликовна фотографија, со пресметано кадрирање, обмислена поставка и проучена рамнотежа меѓу светлината и сенките. Честопати наречена встудија за...г, како што е овде случај, сликата се поврзува со поимот скица и една одредена традиција на историјата на уметноста, и покрај тоа што именките што ги следат насловите ја зголемуваат конфузијата на една недвосмислена иконографска интерпретација. Изгледа како елементите да го попречуваат читањето на една едноставна встудијаг дотолку повеќе што нивните контури, со помошта на фотографскиот медиум, имаат екстремна блискост со стварноста и принудуваат на раскажување. Во “Студија за скулптурата” една жена свртена со грб, со фармерки спуштени до глуждовите и со дигнати раце, како да сака да го избегне неизбежното паѓање, се приближува некако кон една подотворена врата која наведува на помислата дека таму има црн отвор. Ако идејата за скулптурата се јавува во вид на истражување на некоја точка на кривка рамнотежа, на прагот на исправената положба, и нè тера да помислиме, на пример, на *Човекот што се тетерави* на Алберто Џакомети, театарскиот и нестабилниот аспект на позата и драматургијата дадена со сенката што ја прекрива личноста на вратата, нè поттикнуваат да раскажеме една приказна... Дали таа се плаши од својата сенка, дали нешто ја плаши од подотворената врата, дали со својата разголеност бега од потенцијален насилник? Во еден скроман декор (паркет, бели сидови), нашиот поглед како да е понесен од оваа жена и нашиот здив како да е запрен на нејзината судбина, како да откриваме во оваа сцена едно криптично, но сосем присутно насилство. Во своите дела, уметникот директно ја повикува субјективноста на гледачот, единствената што е погодна за дестабилизирање на објективната вредност на митовите и симболите, иако се потпира токму на нив за да ги поттикне нашата имагинација и нашиот критички став. Во едно дело од 1995 година, *Процеси*, таа му се обраќаше вака на татко си: “Ти и јас многу добро знаеме дека најдобрите приказни се оние што никогаш не се раскажуваат”.

**Витрини**, 1976-1986 година  
4 сошиени црно-бели фотографии  
69,5 x 64 см

"Monstre sacré" на уметноста на 20. век, Енди Ворхол го инкарнира во сечии очи поп-уметникот пар екселанс. Наспроти намножувањето на средствата за комуникација, неговото дело останува визионерско, електрични слики на едно општество исполнето со ентузијазам. Меѓутоа, оваа работа не може да се сведе на социолошки забелешки и не се ограничува на кичот на рекламните слики. Сериграфиите на електрични столови и на несреќи јасно сведочат за размислувањата на уметникот за животот и за смртта. Ворхол ја забележува светлечката насилност на новите фотографски и телевизиски икони.

Кон средината на 70-тите години, напуштајќи ја за миг сериграфијата, Енди Ворхол се впушта во една серија поединечни фотографии. Истите слики ќе бидат зашиени на машина во групи од четири или од дванаесет. Ворхол не го напушта принципот на репродукцијата и на репетицијата. Темите се различни и без привилегирана гледна точка, витрини, портрети, ентериери на станови, урбана архитектура. Со помошта на запирање на сликата или со флеш, без објаснување и коментар или каква и да е бендисаност, тој ја раскажува обичната историја на своето време. Меѓутоа, механичкиот шев наметнат на сликите преиспитува. Тој ја расипува претставата, ја дијаболизира, но истовремено го поправа она што било изместено, исчанчено. На нивото на сликата, четирите црно-бели фотографии од *Витрина* соодветствуваат сочинувачки решетка, изненаденост и занеменост на сликата што се повторува. Оваа работа не е само онаа на едно претставување што би било неутрално. Површината, без дебелина и боја, буквално зарасната, не враќа кон разочарувањето, морбидна визија на маските наменети за децата. Делото го содржи чувството за светото измешано со ужасот, за преобразбата со осакатеноста. Зад чудниот впечаток на отсуството се надвиснува товарот на една сурова реалност која од Енди Ворхол прави уметник што ги осудува западните општества.

**Frac  
Languedoc-  
Roussillon**

*Association Française d'Action Artistique*



*Ministère des Affaires Étrangères*



Француски културен центар