

AG

CATHERINE GIBSON

1000
1000
1000

EXAMPLES OF ARTS
ELECTRONIQUES

EXAMPLES OF
ELECTRONIC ARTS

1931

John Van Brunt

John Van Brunt

John Van Brunt

John Van Brunt

John Van Brunt

John Van Brunt

John Van Brunt

GALERIE GHISLAVE

4, rue Chapon 75003 Paris
tél: 42 77 36 00 fax: 42 77 47 74

EXEMPLES D'ARTS
ELECTRONIQUES

EXAMPLES OF
ELECTRONIC ARTS

5 - 27. 07. 1991

Klaus Vom Bruch

Ale Guzzetti

William Latham

Mark Madel

Jean-Marc Vivensa

Monique Wender

Teresa Wennberg

GALERIE GHISLAVE

4, rue Chapon 75003 Paris
tél: 42 77 36 00 fax:42 77 47 74

EXEMPLES D'ARTS ELECTRONIQUES

EXAMPLES OF ELECTRONIC ARTS

5 - 27. 07. 1991

Klaus Vom Bruch

Ale Guzzetti

William Latham

Mark Madel

Jean-Marc Vivenza

Monique Wender

Teresa Wennberg

En 1980, on a pu voir sur les chaînes de télévision les premières émissions de télévision en couleur. Les programmes en couleur ont été diffusés pour la première fois en 1967, mais ce n'est qu'en 1980 que la couleur est devenue la norme. Les programmes en couleur ont été diffusés pour la première fois en 1967, mais ce n'est qu'en 1980 que la couleur est devenue la norme. Les programmes en couleur ont été diffusés pour la première fois en 1967, mais ce n'est qu'en 1980 que la couleur est devenue la norme.

Les programmes en couleur ont été diffusés pour la première fois en 1967, mais ce n'est qu'en 1980 que la couleur est devenue la norme. Les programmes en couleur ont été diffusés pour la première fois en 1967, mais ce n'est qu'en 1980 que la couleur est devenue la norme. Les programmes en couleur ont été diffusés pour la première fois en 1967, mais ce n'est qu'en 1980 que la couleur est devenue la norme.

Les programmes en couleur ont été diffusés pour la première fois en 1967, mais ce n'est qu'en 1980 que la couleur est devenue la norme. Les programmes en couleur ont été diffusés pour la première fois en 1967, mais ce n'est qu'en 1980 que la couleur est devenue la norme. Les programmes en couleur ont été diffusés pour la première fois en 1967, mais ce n'est qu'en 1980 que la couleur est devenue la norme.

Les programmes en couleur ont été diffusés pour la première fois en 1967, mais ce n'est qu'en 1980 que la couleur est devenue la norme. Les programmes en couleur ont été diffusés pour la première fois en 1967, mais ce n'est qu'en 1980 que la couleur est devenue la norme. Les programmes en couleur ont été diffusés pour la première fois en 1967, mais ce n'est qu'en 1980 que la couleur est devenue la norme.

Page 1/1

En Egypte il y a 5000 ans, où n'était pas en jeu un conflit sociologique, art-science-technologie et religion se combinèrent pour créer un monde magnifique, tout "environnemental", alliant art, croyance et imaginaire. A l'aube de notre temps, Léonard de Vinci -une personne, un esprit, un chercheur, un créateur - fut l'un des fondateurs de la science et de la technique modernes en même temps que l'un des fondateurs de l'art moderne. Ses moyens cependant étaient entièrement "traditionnels", sa vision "conceptuelle". Lorsque le "temps" fut dépassé par la "vitesse", l'électricité et la photographie changèrent le monde. Le "processus indirect" et le "transport indirect" devinrent la pratique constitutive de la "relativité", la réalité du vol, de l'orbite, de la transmission et de l'information simultanée. Aujourd'hui, 150 ans après l'avènement de "l'image instantanée" et de la "multiplication instantanée" nous profitons - en même temps que nous la subissons - de la communication globale ainsi qu'interstellaire.

L'une des théories de l'art du vingtième siècle, aussi contestable qu'elle puisse être, consiste à envisager une évolution où l'art passerait téléologiquement de la fragmentation d'images au balayage d'écran en continu (rasterization) pour aller vers un transport "immatériel" de pixels, c'est à dire une distribution "intemporelle" d'images via une diffusion électronique s'adressant à une multitude "en un rien de temps". On s'est préoccupé un temps de la méthode et des "phénomènes"- il est temps maintenant de passer aux images.

Quand et où la "création dynamique d'images" a t'elle commencé? Avec Muybridge, Balla, Delaunay? Avec Eggeling, Richter ou Moholy? Avec "l'art cinétique" ou le "light art" des années 1950 ou 1960? Lorsque EAT - Experiments in Art and Technology - fut fondé par Robert Rauschenberg et Billy Klüver et le MIT Centre for Advanced Visual Studies par Gyorgy Kepes? Au moment où, douze ans plus tard, au milieu des années 70, on déclara que l'art cinétique et vidéo étaient morts? Fut-ce lorsque Paik et Charlotte Moorman jouèrent "TV Bra"? Lorsque Boulez et Stockhausen créèrent la musique électronique? Ou bien au moment où Sony se mit à apporter son soutien à l'art (suivi par IBM, Digital, Siemens, Thomson)?

Au cours du dernier quart de siècle, quatre médias technologiques sont déjà devenus des "classiques": vidéo, ordinateur, laser, holographie; d'autres sont en train de se constituer en champs très larges : l'art environnemental, le sky art /space art, l'art bio-cinétique. La nécessité d'un effort et d'une collaboration intégrés correspond à la fois au besoin fondamental qu'éprouve l'homme de se sentir solidaire et de communiquer et au désir de création qu'attisent le vivant et le vivace.

Otto Piene

*texte de premier Guide International des Arts Electroniques
(Ed. Kanak, Paris Septembre 1990)*

When sociological conflict was not at issue - in Egypt, 5,000 years ago - art-science-technology and religion together created a magnificent world of art, belief, and make believe all "environmental". At the beginning of our age Leonardo - one person, one mind, one searcher, one creator - became a founder of modern science and engineering and a founder of modern art. His means, however, were all "traditional", his vision "conceptual"? When "time" was overtaken by "speed", electricity and photography changed the world. "Indirect process" and "indirect transport" became the practice that constituted "relativity" - the reality of flight, orbit, transmission, simultaneous information. Now, 150 years after the advent of "instant image" and "instant multiplication" we enjoy and suffer global as well as interstellar communication.

One theory of 20th century art - however dubious - is to see it evolve teleologically from fragmenting images to systemic rasterization towards "immaterial" pyxel transport, i.e "timeless" image distribution via electronic broadcasting speaking to many "in no time at all". Method and "phenomena" have been pre-occupying - now it is time for images.

Where did the "dynamic imaging" start ? With Muybridge, Balla, Delaunay? With Eggeling, Richter, Moholy? With "kinetic art" and "light art" of the nineteen fifties and sixties? When EAT - Experiments in Art and Technology - was founded by Robert Rauschenberg and Billy Klüver and the MIT Center for Advanced Visual Studies by Gyorgy Kepes? When a dozen years later, in the midseventies, kinetic and video art were declared dead? When Paik and Charlotte Moorman played "TV Bra"? When Boulez and Stockausen created electronic music? When Sony started supporting art (and IBM, Digital, Siemens, Thomson)?

During the past quarter-century four technological media have become "classics" already: video, computer, laser, holography; others are providing large context: environmental art, sky art/space art, bio-kinetic art. The need for integrated effort and collaboration corresponds with both the basic human need for togetherness and communication and the creative lure beckoned by all things alive and lively.

Otto Plene

*texte from first Intarnational Directory of Electronic Arts
(Ed.Kanal, Paris, september 1990)*

When sociological conflict was not at issue - in Egypt, 2,000 years ago - art-science-technology and religion together created a magnificent world of art, belief, and make believe all "environmental". At the beginning of our age Leonardo - one person, one mind, one searcher one creator - became a founder of modern science and engineering and a founder of modern art. His means, however, were all "traditional", his vision "conceptual"? When "time" was overtaken by "speed" electricity and photography changed the world, "indirect process" and "indirect transport" became the practice that constituted "relativity" - the reality of light, orbit, transmission, simultaneous information. Now, 150 years after the advent of "instant image" and "instant multiplication" we enjoy and suffer global as well as interstellar communication.

One theory of 20th century art - however dubious - is to see it evolve teleologically from fragmenting images to systemic rationalization towards "immaterial" pixel transport, i.e. "timeless" image distribution via electronic broadcasting speaking to many "in no time at all". Method and "phenomena" have been pre-occupying - now it is time for images.

Where did the "dynamic imaging" start? With Muybridge, Balla, Delaunay? With Edgeling, Richter, Moholy? With "kinetic art" and "light art" of the nineteen fifties and sixties? When EAT - Experiments in Art and Technology - was founded by Robert Rauschenberg and Billy Klüver and the MIT Center for Advanced Visual Studies by György Kepes? When a dozen years later, in the mid-seventies, kinetic and video art were declared dead? When Paik and Charlotte Moorman played "TV Bra"? When Boulez and Stockhausen created electronic music? When Sony started supporting art (and IBM, Digital, Siemens, Thomson)?

During the past quarter-century four technological media have become "classics": already video, computer, laser, holography; others are providing large context: environmental art, sky space art, bio-kinetic art. The need for integrated effort and collaboration corresponds with both the basic human need for togetherness and communication and the creative lure beckoned by all things alive and lively.

Otto Piene

KLAUS VOM BRUCH Vit et travel (1981) Cologne

Expositions Personnelles

- 1976** : Galerie Philomene Messers , Bonn
1983 : Skulpturenmuseum Graefkatzen , Marl
Galerie Philomene Messers , Bonn
1985 : Neue Gesellschaft für bildende Kunst , Berlin
Museum van Hedendaagse Kunst , Gent
1986 : Galerie Schneider , Constance
Galerie Daniel Buchholz , Cologne
1988 : St. Petri Kirche , Lübeck
Städtisches Museum Abteiberg , Mönchengladbach
1989 : Moderna Museet , Stockholm
Kiruna Stadshus , Kiruna
1990 : Malmö Konsthall , Malmö
Galerie Nordanstäd & Skarstedt , Stockholm
Kestner Gesellschaft , Hannover
1991 : Galerie Daniel Buchholz , Cologne

Expositions Collectives

- 1974** : Studio Oppenheim , Cologne
1980 : XIème Biennale de Paris , Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Centre Georges Pompidou , Paris
1981 : "Art Allemagne Aujourd'hui" , ARC , Paris
1982 : "XIIème Biennale de Paris" , Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
1983 : "Videokunst in Deutschland 1963-82" , Kölnischer Kunstverein , Cologne
Städtische Galerie im Lenbachhaus , Munich
Badischer Kunstverein , Karlsruhe
1984 : "Biennale de Venise" , Pavillon International , Venise
"Von hier aus" , Messegelände , Düsseldorf
1985 : "Rheingold" , Palazzo della societa Promotrice delle Belle Arti , Turin
"Talking Back to the Media" , Time Based Arts , Amsterdam
1986 : "Dorothea von Stetten Kunstpreis" , Städtisches Kunstmuseum , Bonn
"A Distanced View" , The New Museum of Contemporary Art , New York
1987 : "Ist International TV & Video Festival" , Spiral Building , Tokyo
"Documenta 8" , Museum Friedericianum , Kassel
"U-Media" , Umea Folkets Hus , Umea
"Implosion" , Moderna Museet , Stockholm
"The Arts for Television" , Stedelijk Museum , Amsterdam
Institute of Contemporary Art , Boston
1988 : "Videoart" , Galleri F15 , Moss
"The impossible Self" , Winnipeg Art Gallery-Vancouver Art Gallery
"Video en Beeldende Kunst" , Aoria , Amsterdam
"Festival des Arts Electroniques" , Rennes
"Video Marathon II" , Pumpehuset , Copenhagen
"Spazi 88" , Museo d'Arte Contemporanea , Prato
"Video Set" , Centro Videoarte , Palazzo del Diamanti Ferrara
1989 : "Video-Skulptur" , Du Mont Kunsthalle , Cologne Kunsthalle , Düsseldorf
"2nd International TV & Video Festival" , Spiral Building Tokyo
"Viewpoints-Blickpunkte" , Musée d'Art Contemporain , Montréal
1990 : "Pastfuturetense" , Winnipeg Art Gallery , Vancouver Art Gallery
"Takeover II" Fabian Fabian Gallery , London
1991 : Festival Video Formes , Clermont-Ferrand
"Exemples d'Arts Electroniques" , Galerie Ghislava , Paris

KLAUS VOM BRUCH

ESPACE ENVAHI

Klaus Vom Bruch se mit à la vidéo en 1974. Il a étudié à l'université Cal Arts avec John Baldessari et entre 1974 et 1986 il a réalisé plus d'une vingtaine de bandes qui ont traité de la guerre, de la conquête, de la séduction.

Dès les premières bandes, Vom Bruch déclare la guerre à la télévision en utilisant un processus formel qui, selon Bruce Ferguson, reproduit la violence d'une guerre ainsi que le blitz de la charge incessante de la télévision contre le corps. Vom Bruch ajoute à son tour qu'il se venge des programmes qui lui sont envoyés en infiltrant la présence de son corps et de son visage dans chacune de ses bandes. Paul Virilio, qui découvrait son travail en 1986 - les recoupements étaient inévitables - commentait "Das Alliertenband" (la Bande des Alliés, 1982) de façon suivante: "il est très narcissique, il est beau mec alors ça tente. J'aurais pas voulu qu'un gars comme ça fasse la guerre. Il m'aurait inquiété; il vaut mieux qu'il en soit le spectateur que l'acteur".

Cependant Chris Dercon percevait dans la présence de Vom Bruch à travers toutes ces images de prélude et de destruction "Das Duracellband"(1980), et "Das Propellerband"(1979) l'isolation du guerrier moderne, c'est à dire du pilote, doublé maintenant du caméraman (deux ans plus tard nous en avons la démonstration pratique). Une dernière interprétation est celle de Bruce Ferguson qui voit à l'oeuvre dans la fragmentation du corps de Vom Bruch "la hantise du passé en tant que présence qui oscille dans tout discours politique ou culturel et qui fait de l'artiste un prisonnier de l'histoire". Les bandes citées vont dans le sens des analyses et démonstrations qui font de la guerre le laboratoire du futur et des vitesses, comme le dit Virilio.

Cependant on s'arrête moins longuement sur des bandes comme "1000 Küsse" (1983), "Der Westen lebt" (1984), "Azimut" (1985), ou "Kobolds Gesänge"(1986) dans lesquelles interviennent l'humour, la passion, la capacité du corps (à tourner le dos à la télévision). Vom Bruch a parlé à la fois de la dimension de puissance (de volonté de puissance) ainsi que de la peur du pouvoir d'être dans les airs; mais il a également signalé l'ironie dans cette fascination: certains verront dans la présence du corps de l'artiste une menace qui touche à la difficulté de dépasser le sens attribué à un beau corps, à un beau visage (allemand) (incarné évidemment dans les films de Leni Riefenstahl), alors que lorsqu'on y regarde de plus près on retrouve la parodie, puis l'insouciance, la réflexion, l'attachement...

Néanmoins l'oeuvre de Klaus Vom Bruch va dans le sens de la conquête, de l'engagement (la dimension politique d'une production dépend de la vitesse avec laquelle elle avance), et il y a peut-être là une source de malaise à diffuser ce travail en France.

Pourtant, peu à peu, Klaus Vom Bruch en tant qu'acteur s'est retiré de ses créations. Après une série d'installations dans lesquelles il apparaissait avec son père et son frère (qui est vétérinaire : d'ailleurs Klaus me racontait que les artistes vidéo de Cologne qui avaient vu " I do not know what it is I am like ", de Bill Viola, et qui voulaient travailler avec des animaux à leur tour, lui ont tous demandé l'adresse de son frère), il s'est mis, dans cette ère de "nouvelle opacité", à prendre une distance de l'outil vidéo, avec des systèmes de transmission/réception par radar : il y eut RADARRAUM en 1988 dans laquelle les spectateurs se repéraient sur les moniteurs au fur et à mesure qu'ils traversaient la galerie; puis Surface to Surface en 1989 présentait une série de paysages par radar de Kiruna en Laponie, et l'année dernière Vom Bruch présentait "Verdun" à Hanovre.

Ces récentes oeuvres confirment la logique du parcours de cet artiste (pour Adorno, la logique du matériau incarnait la critique de la raison dominante), ainsi que la véritable portée esthétique de sa démarche qu'on pouvait déjà situer dans un courant post-Adorno (notamment proche de Peter Bürger, lorsque ce dernier pensait dès 1974 à un art engagé d'un type nouveau sur la base d'une oeuvre non-organique constituée selon le principe du montage...et qui conserve l'exigence de vérité en sacrifiant l'apparence et même l'idée d'autonomie esthétique). "Tout existe déjà. Je ne dois plus rien créer. Je sélectionne".

Signalons enfin qu'en plus de son effacement en tant que jeune premier dans sa production, et de l'élaboration de ses créations radar, il dirige le département de création vidéo d'une nouvelle école d'art à Karlsruhe.

Stephen Sarrazin.

KLAUS VOM BRUCH : SPACE INVADED

Klaus Vom Bruch started working in video in 1974. He studied at the university of Cal. Arts with John Baldessari and between 1974 and 1986 produced about twenty tapes which dealt with war, conquest and seduction.

From the first tapes, Vom Bruch declares war on television using a formal process which, according to Bruce Ferguson, reproduces the violence of a war as well as the blitz of the incessant attacks of television on the body.

Vom Bruch adds also that he is avenging some programmes which are transmitted to him by infiltrating the presence of his body and his face in each of his tapes. Paul Virilio, who discovered his work in 1986 -cross-checks were inevitable- commented "Das Alliertenband" (the Tape of the Allies, 1982) as follows: "it was very narcissistic, he is a very good-looking guy so its tempting. I would not have wanted that a guy like that would make war. It would have troubled me, it would have been better that he were the viewer rather than the actor".

However Chris Dercon noticed in the presence of Vom Bruch through all these images a prelude to destruction "Das Duracellband" (1980) and "Das Propellerband" (1979) the isolation of the modern warrior, that is to say of the pilot, doubling now as cameraman (two years later we see its practical demonstration) a later interpretation is that of Bruce Ferguson who sees in the work in the fragmentation of Vom Bruch's body "the obsession of the past as a presence which oscillates in all political or cultural discussion and which makes of the artist a prisoner of history". The tapes referred to go in the direction of analyses and demonstrations which see war as the laboratory of the future and speed, as Virilio says.

However, one considers for a shorter time tapes like "1000 Küsse" (1983), "Der Westen lebt" (1984), "Azimut" (1985), or "Kobolds Gesänge" (1986) in which humour appears, and passion, and the capacity of the body (to turn one's back on television)

Vom Bruch spoke at the same time of the dimension of power (of will-power) as well as the fear of the power of being in the air but he also pointed out the irony in this fascination : some people will see in the presence of the artist's body which touches the difficulty of getting beyond the sense attributed to a beautiful body, to a beautiful face (German) (incarnated of course in the films of Leni Riefenstahl), because when one looks at them more closely one finds parody, then carelessness, reflection, attachment...

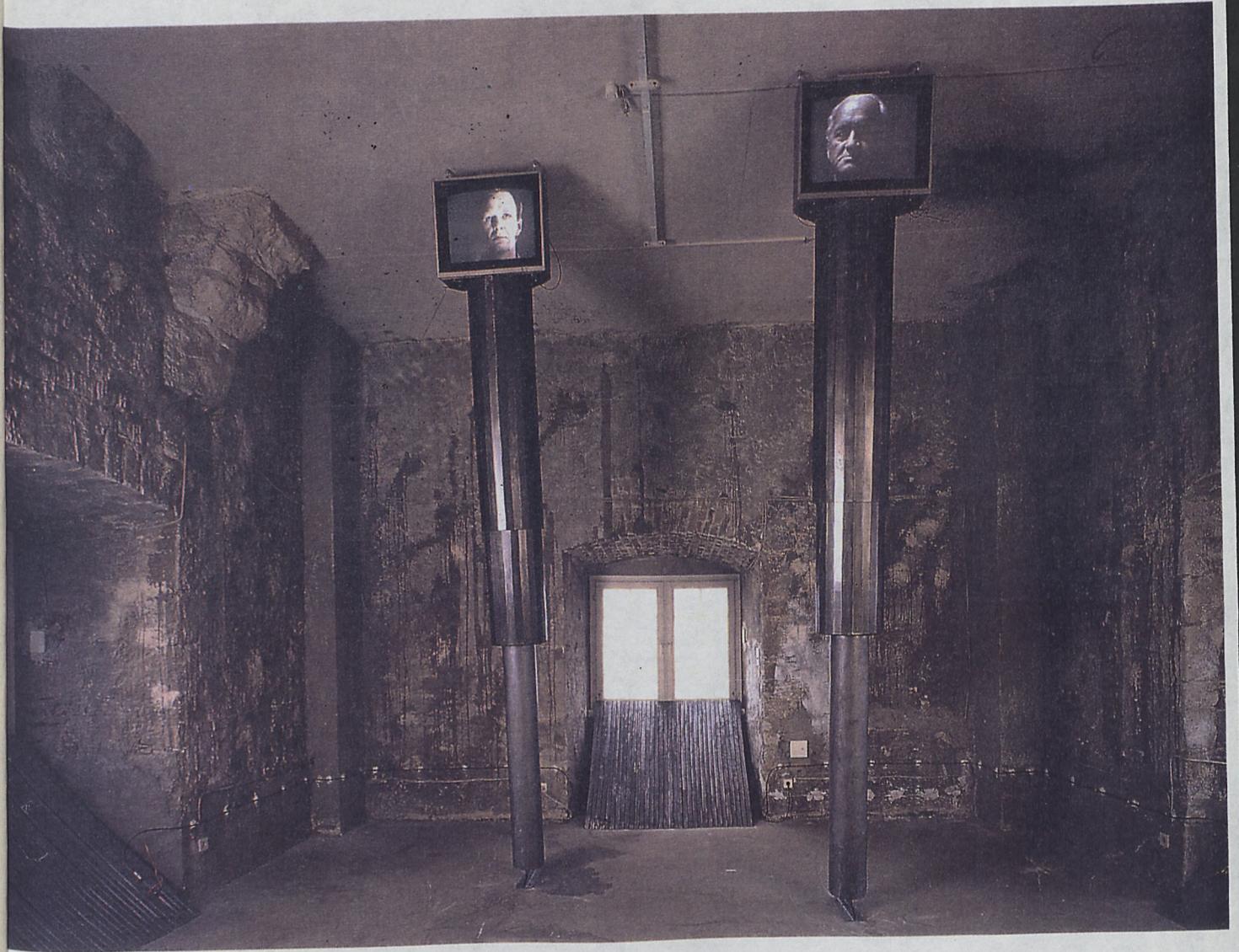
Nevertheless Klaus Vom Bruch's work goes in the direction of conquest, commitment (the political dimension of a production depends upon the speed that it advances), and there is there perhaps a source of malaise about distributing this work in France.

However, little by little, Klaus Vom Bruch as actor has withdrawn from his creation. After a series of installations where he was with his father and brother (who is a veterinary surgeon; also Klaus told me that video artists from Cologne who had seen "I do not know what it is I am like" by Bill Viola, and who wanted to work with animals in turn, all asked him for his brother's address), he got involved, in this era of "new opaqueness", in distancing himself from the video tool, with systems of transmission/reception by radar : there was RADARRAUM in 1988 in which viewers took their bearings on monitors as they crossed the gallery; then Surface to Surface in 1989 presented a series of landscapes by radar of Kiruna in Laponia and last year Vom Bruch presented "Verdun" in Hanover.

These recent works confirm the logic of this artist's course (for Adorno, the logic of the material embodied the criticism of the dominant motive), as well as the truly aesthetic reach of his approach which one can already place in a post-Adorno phase (notably close to Peter Bürger, when the latter turned his thoughts as early as 1974 towards an art committed to a new type on the basis of non-organic work constituted according to the principle of montage... and which retains the demand for truth while sacrificing appearance and even the idea of aesthetic autonomy). "Everything already exists. I need to create nothing. I select".

Let us point out finally that in addition to his unassuming nature as a young man a leader in his method of production, and in the elaboration of these radar creations, he directs the creative video department in a new art school in Karlsruhe

Stephen Sarrazin.



Klaus Vom Bruch "Coventry - requiem de la guerre" 1987
"Coventry - war requiem" installation Documenta 8 Kassel 420x350 cm



Stephen Sarrasin,

Exposition Internationale

- 1988 : ALE GUZZETTI (with C. Moggi) - Galleria 4,5x4,5, Ravenna
- 1989 : FALÒ A 45 VOCI ed ALTRE COSE POLIFONICHE - Galleria Municip. Milan
- 1990 : TRE TRLI POSSIBILI - Galleria La Macchina dell'Arte, Biella, Vc
OBSERVING OBJECTS - Galleria Yash Kondoni, Amsterdam
Catalogue written by M. Senaldi / Record with B. de Francesco
- 1991 : VOCI DI PLASTICA, Sculture in concert - Fondazione MUDIMA, Milan
Catalogue written by M. Senaldi / Record with B. de Francesco

Exposition Collectives

- 1988 : ECOSISTEMI DELL'ARTE - Galleria Municip. Milan
Catalogue written by G.L. Bocchi
- GLI ECOSISTEMI DELL'ARTE - Centro Carini, Legnano, Milan
Catalogue written by G.L. Bocchi; G. Ciavolotto, V. Coen;
E. Di Mauro; F. Poli; M. Senaldi; G. Vincenzo
- 1989 : ACCUMULAZIONE - Studio Arte Contemporanea UXA, Novara
OMAGGIO A BOCCIONI - Sala Bocconi, Milan
ART JUNCTION INTERNATIONAL, Nice
IL LINGUAGGIO SIMULATO, Conoscenze elettroniche in flussio negli
anni 90, Torre Pellice, Tome Catalogue written by L. Caputi; E. Di Mauro
- 1990 : VISTI E RIVISTI - Galleria Municip. Milan
PIANOFORTISSIMO - Fondazione MUDIMA, Milan
ECCENTRICITÀ VOLUMI - Ex Convento S. Teresa dei Maschi, Bari
Catalogue written by F. Gualdoni; L. De Venere
- LOGGETTO E LO SPAZIO, Scultura italiana degli anni 90 Pinacoteca
Comunale, Ravenna Catalogue written by E. Di Mauro
- LA PIU BELLA GALLERIA D'ITALIA, Firenze
PIANOFORTISSIMO - Teatro C. Felice, Genova
- 1991 : LOGGETTO E LO SPAZIO, Scultura italiana degli anni 90,
Piazza Capitano del Popolo, Gubbio, Pg Catalogue written by E. Di Mauro
- AUTORITARATO DI GALLERIA, Castel S. Pietro Terme, Bo
Catalogue written by V. Coen
- NOVE O DIECI ARTISTI GIUSTI - Galleria Atinum, Biella, Vc
Collezione L. Paps; GIOVANI PROPOSTE A CONFRONTO
Catalogue written by L. Paps
- ARIA - Festival dei Due Mondi di Spoleto, Forti del Clitunno
Catalogue written by A. Bonito Oliva
- EXEMPLES D'ARTS ELECTRONIQUES, Galerie Grislave, Paris

ALE GUZZETTI Vit et travaille à Milano

Expositions Personnelles

- 1988** : ALE GUZZETTI (with C. Moggia) - Galleria 4,5x4,5 Parma
1989 : FALO' A 4/5 VOCI ed ALTRE COSE POLIFONICHE - Galleria Murnik, Milan
1990 : TRE TRII POSSIBILI - Galleria La Macchina dell'Arte, Biella, Vc
OBSERVING OBJECTS - Galerie Yaki Komblit, Amsterdam
Catalogue written by M.Senaldi / Record with B. de Franceschi
1991 : VOCI DI PLASTICA, Sculpture in concert - Fondazione MUDIMA, Milan
Catalogue written by M.Senaldi /Record with B. de Franceschi

Expositions Collectives

- 1988** : ECOSISTEMI DELL'ARTE - Galleria Murnik, Milan
Catalogue written by G.L Bocchi
GLI ECOSISTEMI DELL'ARTE - Centro Cantoni, Legnano, Milan
Catalogue written by G.L Bocchi; G Ciavoliello. V. Coen;
E. Di Mauro; F.Poli; M.Senaldi; G.Vincenzo
1989 : ACCUMULAZIONE- Studio Arte Contemporanea UXA, Novara
OMAGGIO A BOCCIONI-Sala Boccioni, Milan
ART JUNCTION INTERNATIONAL, Nice
IL LINGUAGGIO SIMULATO, Concettuale archetronico in Italia negli
anni 90, Torre Pellice, Torre Catalogue written by L.Cabutti; E.Di Mauro
1990 : VISTI E RIVISTI - Galleria Murnik, Milan
PIANOFORTISSIMO - Fondation MUDIMA, Milan
ECCENTRICITÀ VOLUMI - Ex Convento S.Teresa dei Maschi, Bari
Catalogue written by F.Gualdoni ; L.De Venere
L'OGGETTO E LO SPAZIO, Scultura Italiana degli anni 90 Pinacoteca
Comunale, Ravenna Catalogue written by E.Di Mauro
LA PIU BELLA GALLERIA D'ITALIA, Florence
PIANOFORTISSIMO - Teatro C.Felice, Genoa
1991 : L'OGGETTO E LO SPAZIO, Scultura Italiana degli anni 90,
Palazzo Capitano del Popolo, Gubbio, Pg Catalogue written by E.Di Mauro
AUTORITRATTO DI GALLERIA, Castel S.Pietro Terme, Bo
Catalogue written by V.Coen
NOVE O DIECI ARTISTI GIUSTI -Galleria Atrium, Biella, Vc
Collezione L.Papa : GIOVANI PROPOSTE A CONFRONTO
Catalogue written by L.Papa
ARIA- Festival dei Due Mondi di Spoleto, Fonti del Cliturno
Catalogue written by A.Bonito Oliva
EXEMPLES D'ARTS ELECTRONIQUES, Galerie Ghislave, Paris

ALE GUZZETTI

Dans le travail d'Ale Guzzetti, il y a une parfaite coalescence entre les "objets acoustiques" eux-mêmes et les objets plastiques d'où ils sont formés. Ce sont des collages au hasard des déchets trouvés (quelquefois des formes reconnaissables, comme une boîte de détergent, font allusion à un phénomène compréhensible) réunis par une logique dénuée de consistance rationnelle.

Les objets de Guzzetti reflètent l'hyperactivité du bricolage délirant - acoustique, esthétique, informationnel, hyperactivité naturelle et mentale - auquel l'observateur moyen est soumis dans sa vie quotidienne. (Dans le train je pouvais saisir presque la totalité de chaque élément, mais le résultat de chacun est simultanément sa propre totalité: on ne peut mettre un clou carré dans un trou rond). Alors que dans son travail précédent, Guzzetti avait seulement suggéré que nous regardons au delà de la conception d'un "objet" comme visible et peut-être entité tangible, accordant une voix à des substances inertes et un poids physique au son, dans cette installation l'artiste a enregistré des "événements acoustiques".

Les lumières changeantes, les chaises incorporées dans les oeuvres, la majorité du registre acoustique et leur dislocation d'un bout à l'autre de la pièce, créent un théâtre de bricoleur dans lequel le rôle principal est joué par l'observateur.

Chaque élément se réfère à l'autre; un passage de poésie (Majorino) est associé avec un passage musical (De Franceschi) la poussière chaotique est formée en entités fugitives et soudaines qui réunissent plusieurs fragments.

La capacité de l'observateur-auditeur-acteur d'assimiler l'information et de faire les relations est donc "mis à travailler".

Ces machines acoustiques, "exploitant" notre travail visuel, visent à restituer notre capacité de percevoir sûrement les phénomènes, ex novo.

Ce que l'artiste nous offre ici n'est pas tellement l'objet lui-même mais l'action de le percevoir.

Ces sont des machines qui engendrent notre perception globale.

Marco Senaldi.

In Ale Guzzetti's work is a perfect coalescence between the "sonic objects" themselves and the plastic objects from which they are made. Both are a random collage of refuse (at times recognizable forms such as the box of detergent hint at a comprehensible phoneme) lumped together by a logic devoid of rational consistency.

Guzzetti's object's reflect the crazed do-it-yourself hyperactivity - acoustic, esthetic, informational, mental and natural hyperactivity - which the average viewer is subject to in his day-to-day life. (On the train I could grasp nearly the entirety of each element, but the sum of each is simultaneously its own Totality : one can't fit a round peg in a square hole).

Where as in his previous work Guzzetti had only suggested we look beyond the concept of an "object" as a visible and perhaps tangible entity, granting a voice to inert substance and material weight to sound, in this installation the artist has moved ahead to record sonic "events".

The changing lights, the chairs incorporated in the works, the plurality of sound register and their dislocation throughout the piece, create a do-it yourself theatre in which the leading role is played by the viewer.

Each element refers to the other; a passage of poetry (Majorino) is associated with a musical passage (De Franceschi). The chaotic dust is shaped into sudden, fleeting entities which join the many fragments - together.

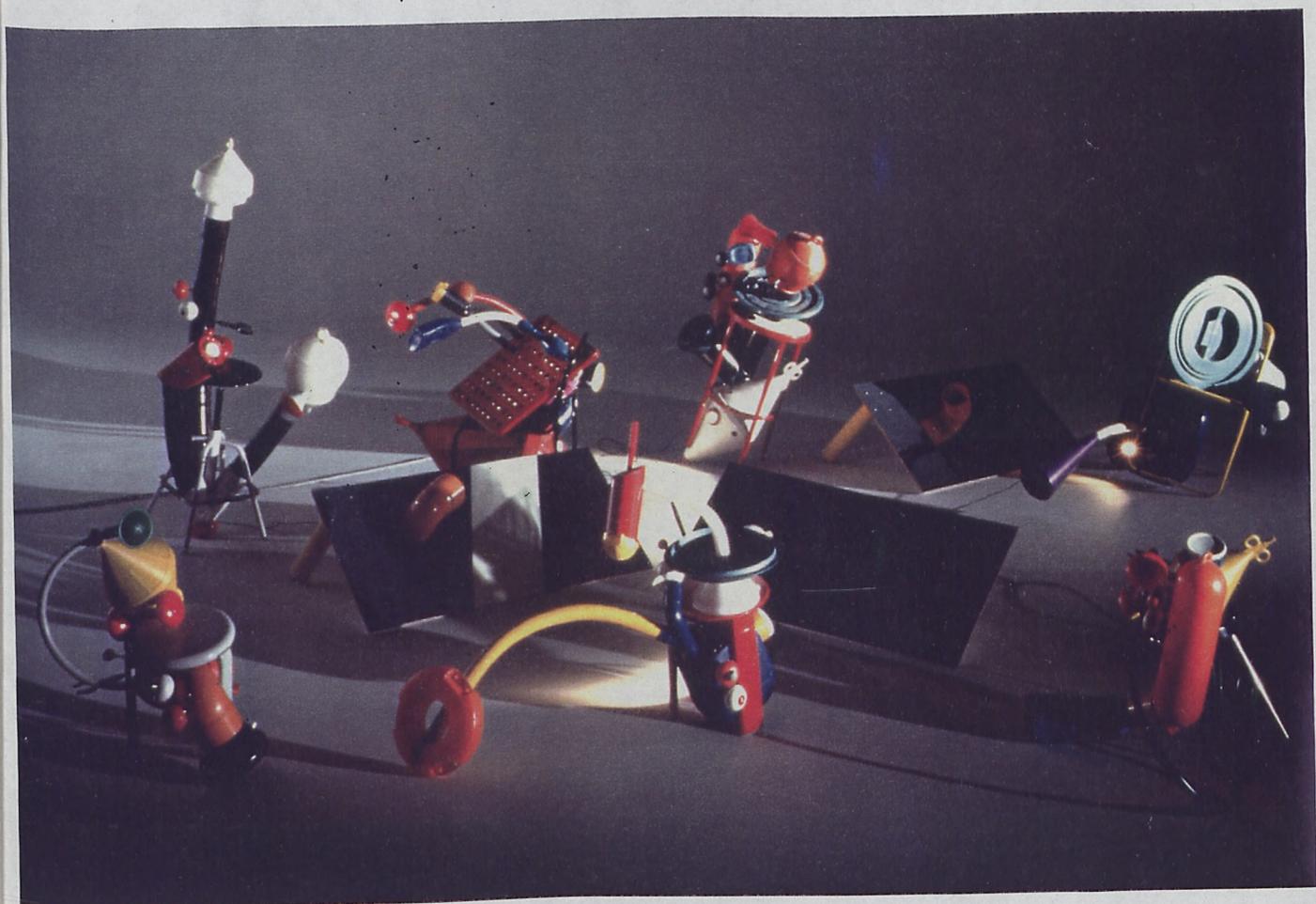
The viewer-listener-actor's ability to assimilate information and make associations is thus "put to work".

These sound machines, "exploiting" our visual labor, aim at restoring our ability to perceive phenomena purely, ex novo.

What the artist offers here is not so much the object itself but the event of perceiving it.

These are machines which allow for our becoming whole.

Marco Senaldi.



Ale Guzzetti "Déjeuner chez Titti" 1990,
"Dinner at Tittis", installation, 700x300X180cm

in Aio Guzzetti's work is a perfect coincidence between the "sonic



the viewer's ability to associate the visual with the sonic

associations is thus "put to work".

These sound machines "exciting" our visual labry aim at restoring

over Aio Guzzetti's "sonic" work.

the event of perceiving it.

These are machines which allow for our becoming whole

Marco Sensi.

EXPOSITIONS - INDIVIDUALS

- 1990:** "The Empire of Form" Q.A. Exhibition, 1990
"New Worlds" exhibition at the Fleayman Gallery, London
The David Jones Gallery, Melbourne, Australia
Exhibition then touring at the National Gallery of Art, Adelaide, Australia
"The evolution of Form" Adelaide Festival, State Bank, Adelaide, Australia
"Touring Venus" The British History Museum, London
Metropolitan Art Centre, Folkestone
Metropolitan Art Centre, Folkestone
Smith Art Gallery & Museum, Striving
- 1989:** "Touring Venus" th. Minerva Colchester
Milton Keynes Exhibition Gallery
Dean Group Art Gallery, Halifax
Covent Art Gallery, Hereford
The National Gallery, Newcastle
The Harris Museum and Art Gallery, Preston
- 1988:** "The Conquest of Form", Arncliffe Gallery, Bristol
- 1986:** The Pietro Gallery, Christ Church, Oxford

EXPOSITIONS - COLLECTIVE

- 1991:** "Examples of Harmonic Arts" Galerie Ghislave, Paris
"State of things", Galerie Ghislave, Paris
- 1990:** Niccograph, Japan
Computer Art Show, Siggraph, Dallas
- 1989:** Fields of vision, Zenit Deposito d'Art, Turin
- 1988:** Riverside Open, Riverside Studios, London
Computer Art, Siggraph, Atlanta
Computer Art Exhibition Utrecht
Whitechapel Open, Whitechapel Art Gallery, London
- 1987:** Whatman Print Competition, Festival Hall, London
London Group Exhibition, Royal College of Art
150 Years of Printmaking at the RCA, Concourse Gallery, The Barbican, London
Group exhibition, The Square Gallery, Highgate, London
- 1986:** The Crypt Gallery, St Georges Church, Bromsbury, London
"Animated Films show" at the Museum of Modern Art, Oxford
"Les Images du Futur", le Musée des Nouvelles Technologies Montréal
Pixellated, Exhibition of Computer Art, The Watershed, Gallery, Bristol
Art, Science and Industry Exhibition, Imperial College, London
Computer Art, Double Vision Gallery, Exeter University, Exeter
- 1985:** International Biennial Print Exhibition, 1985 ROC
Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan
Rank Xerox Limited Contemporary Print Collection, UK
- 1984:** Stuttgart International Trickfilmage Festival, Stuttgart
"Animation Now", The Tate Gallery, London
- 1983:** "Animation for Lisbon", Gulbenkian Foundation Centre for Contemporary Arts, Lisbon.

WILLIAM LATHAM

Mon rôle en tant qu'artiste est de devenir un "jardinier créateur" taillant et choisissant les formes.

Ce qui est intéressant c'est que cette nouvelle forme d'interface informatique ne demande pas de programmation de la part de l'artiste, pas de dessin avec une souris ni stylo, mais seulement une capacité à prendre des décisions sur ce que l'on aime ou que l'on n'aime pas sur l'écran.

Dans le passé les artistes tels que Van Gogh, Cezanne, Monet ont été impliqués dans la représentation du monde naturel, par exemple les tournesols de Van Gogh ou les nymphéas de Monet.

Ce que j'essaie de faire c'est produire ma propre version du monde naturel, définissant les règles, modifiant les gènes, construisant des structures de telle sorte qu'à la différence de Van Gogh qui a peint les "ready made" tournesols j'évolue suivant mes propres formes de tournesols. Ils ne ressemblent pas à de "vrais" tournesols mais ils ont subi un système de développement évolutif similaire.

Les formes que je produis je veux qu'elles paraissent vraies mais en même temps peu familières afin qu'elles ne rentrent pas exactement dans le cadre de références des spectateurs, ainsi le spectateur voit une nature synthétique et tordue comme dans un rêve.

Les formes peuvent apparaître réalistes en employant des techniques photo-réalistes tels que Raytracing (rayon calque) et Raycasting (rayon moulage)... Ceci donne des ombres, de la texture à trois dimensions et des qualités de surface. Le résultat est une photographie d'un objet qui n'existe pas.

Je décris les formes comme des fantômes d'une sculpture en ce sens qu'elles n'existent que comme données et images sur l'écran d'un ordinateur. Les sculptures en trois dimensions n'ont pas de formes physiques. Ce qui rend les formes plus ironiques c'est qu'elles ont l'air réalistes, mais comme une forme naturelle, elles ont été créées en utilisant un système évolutif.

Le programme Mutator pouvait être employé par d'autres personnes afin de créer leurs propres formes d'arbre évolutif.

Est-ce mon rôle d'artiste de simplement créer des environnements que les autres exploreront ? Peut-être que ma tâche se réduit à construire les règles de base qui permettent l'exploration, simplement "planter les premières graines", établir quelques règles dans le "jardin virtuel" et puis permettre aux autres de faire leur jardinage et leur choix. Ce concept contient des possibilités intéressantes qui permet aux gens d'explorer leur propre potentiel créateur à l'intérieur d'un environnement contraint de telle sorte que la créativité soit partagée par le public plutôt que d'être vu de l'extérieur.

Finalement je crois que mon rôle d'artiste est d'imaginer la création d'un tel système et que les autres en utilisant le programme assistent à mon exploration des formes qui sont des structures complexes.

William Latham

My role as an artist has become like a "creative gardener", pruning and selecting forms.

What is of interest that this is new form of computer interface requires no programming on the part of the artist, no drawing with a mouse or pen but just an ability to make decisions about what he or she likes or do not like on the screen.

In the past artists such as Van Gogh, Cezanne, Monet have been concerned with representing the natural world, for example Van Gogh's sunflowers or Monet's water lilies. What I am trying to do is produce my own version of the natural world, defining the rules, altering the genes, building structures, so that unlike Van Gogh who painted "ready made" sunflowers I am evolving my own sunflower forms. They may not look like "real" Sunflowers but they have undergone a similar evolutionary system development.

The forms that I produce I want to appear real but at the same time unfamiliar, so that they do not fit exactly into the viewers frame of reference, so that the viewer is looking at a distorted synthetic nature, as though in a dream.

The forms can be made to appear realistic by using photo-realist techniques such as Raytracing and Raycasting etc. This gives shadows, 3D texture and surface qualities. The result is a photograph of an object which does not exist, I describe the forms as a ghosts of a sculpture in the sense that they exist only as data and as images on a computer screen. The 3D sculptures do not have any physical form.

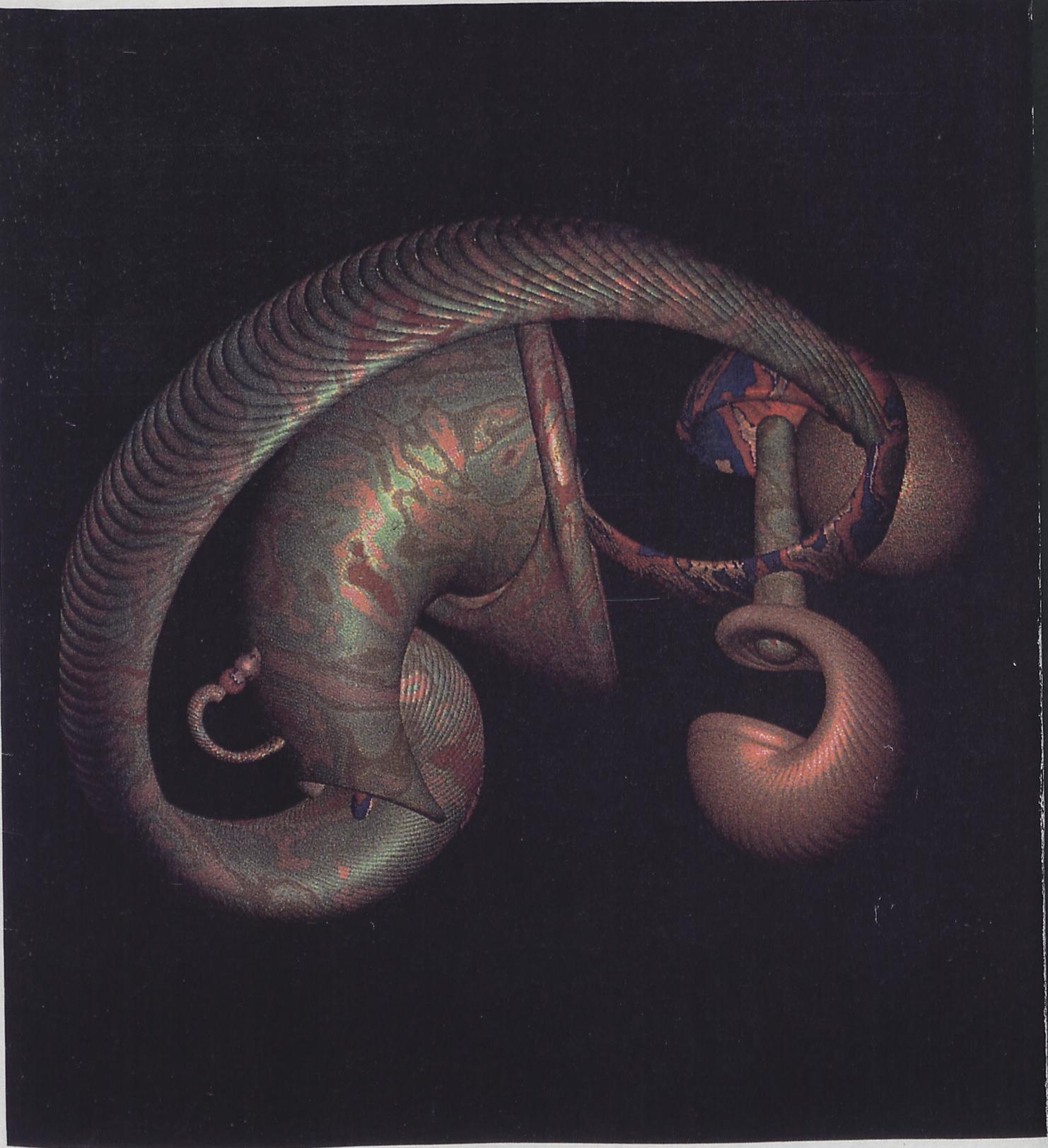
What makes the forms more ironic is that they look realistic, but like a natural form have been produced using an evolutionary system.

The Mutator program could be used by other people to create their own evolutionary trees of forms.

Is my job as the artist to simply set up the environments for other people to explore?. Perhaps my task is to build the basic rules to allow exploration, to merely "plant the first seeds", set a few rules in the "virtual garden" and then let other people do the gardening and selecting. This concept has interesting possibilities in allowing people to explore their own creative potential within a constrained environment, so that the creativity is shared by the public rather than being viewed from the outside.

Ultimately I believe my role as the artist is to have the vision to create such a system and that other people using the program are assisting in my exploration of complex forms and structures.

William Latham



William Latham *"Floating Form"* 1989 , 122x137 cm
Computer / Cibachrome

Ultimately, I believe my role as the artist is to have the vision to create such a system and that other people using the program are assisting in my exploration of complex forms and structures.

William Latham

MARK MADEL VII et travails à Amsterdam

SOLO EXHIBITIONS

- 1989 : Arch, Amsterdam, Holland
"User Friendly"
- 1981 : The L-Shape Gallery, Los Angeles, U.S.A.
"Technology on Parade"

TWO PERSON EXHIBITION

- 1982 : James Turcotte Gallery, Los Angeles, U.S.A.
"Technology on Parade"

GROUP EXHIBITIONS

- 1991 : Ghislave Gallery, Paris
"Examples of Electronic Arts"
- Momentary Modern, Amsterdam, Holland
"Little Things Mean a lot"
- Museum Fodor, Amsterdam, Holland
"Hands On \ Hands Off"
- 1989 : Arch, Amsterdam, Holland
"Open Season"

MARK MADEL Vit et travaillé à Amsterdam

SOLO EXHIBITIONS

1989 : Arch, Amsterdam, Holland
"User Friendly"

1981 : The L-Shaped Gallery, Los Angeles, U.S.A.
"Technology on Parade"

TWO PERSON EXHIBITION

1982 : James Turcotte Gallery, Los Angeles, U.S.A.
"Technology on Parade"

GROUP EXHIBITIONS

1991: Ghislave Gallery , Paris
"Examples of Electronic Arts"
Momentary Modern, Amsterdam, Holland
"Little Things Mean a lot"
Museum Fodor, Amsterdam, Holland
" Hands On / Hands Off"
1989 : Arch, Amsterdam, Holland
"Open Season"

MARK MADEL

Je fais des objets électroniques indépendants et participatoires. Utilisant la technologie, je me permet, je crois, de nombreux avantages sur les sculptures statiques traditionnelles, toutes sont liées intrinsèquement au contenu du travail.

Premièrement, l'impact apparent et l'étendue des appareils électroniques dans la société, est un phénomène contemporain d'une importance peut-être sans précédent.

Deuxièmement les gadgets électroniques ont toujours une qualité de séduction, qui peuvent-être utilisée pour apporter une plus grande audience au travail et qui peuvent quelquefois séduire les gens à passer plus de temps avec l'objet qu'avec les formes d'art traditionnels.

Troisièmement, et le plus important pour moi, l'électronique me permet d'incorporer les aspects du temps et sa participation dans le travail, lesquels sont, je crois, les attributs les plus importants.

Puisque tous les objets doivent être "activés", l'interaction du public est nécessaire pour les appareils afin qu'ils puissent remplir leur but. Dans mon esprit, les objets ne fonctionnent pas comme "art" sauf lorsqu'ils ils sont opérés par quelqu'un.

Mais l'action de participation, est aussi une des transformations, utilisant toujours quelque chose de plus en plus modifié.

Et ceci incorporé se reflète dans l'objet, à travers les changements présents dans les conditions d'existence du travail. En d'autres mots, l'audience affecte d'une façon tangible quelques facettes de l'objet à travers le temps, tel que la signification historique ou l'instant de vie du travail.

Mark Madel

I am making self-contained, participatory electronic objects. Using technology allows me, I believe, several advantages over traditional static sculpture, all of which are intrinsically linked to the content of the work.

Firstly, the obvious impact and extent of electronic devices in society is a contemporary phenomenon of perhaps unprecedented importance.

Secondly, electronic gadgets still have a seductive quality to them which can be used to bring a wider audience to the work, and which can sometimes entice people to spend more time with the object than with traditional artforms.

Thirdly, and most importantly for me, electronics allow me to incorporate the aspects of time and participation into the work, which are, I believe, the most important attributes.

Since all of the objects have to be "activated", the interaction of the public is necessary for the devices to fulfil their purpose. In my mind, these objects are not functioning as "art" unless they are being operated by someone. But the act of participation is also one of transformation; using something always alters it, and this embodied and reflected in the object, through the actual changing of the conditions of existence of the work. In other words, the audience tangibly affects some facet of the object over time, such as the history meaning, or life-span of the work.

Mark Madel

CAVEAT EMPTOR

↓ OFFICIAL RULES ↓

1. **NO PURCHASE NECESSARY.** To participate, you may simply activate the price-setting mechanism. (See Rule #3 for attempted purchases.)
2. **TO ACTIVATE:** Place fingertips on points labelled 'BUYER' and 'OWNER'.
3. **TO ATTEMPT A PURCHASE:** The prospective buyer must place fingertip on point labelled 'BUYER'. The owner must simultaneously place fingertip on point labelled 'OWNER'.
4. **RESULTS:** After removing fingertips, one of the following results will be displayed: 'NO SALE' or a price between \$9999.95 and \$99.95*.
5. **PURCHASE CLAIMS:** If you obtain a price by the method described in Rule #3, you may claim your right to purchase this object for that amount by immediately touching the point labelled 'OWNER' while the price is still displayed. The message 'SOLD' must be displayed to indicate a completed claim. A purchase claim must be paid within 24 hours of completion or price/claim is null and void. (See Rule #9 for price details.)
6. **CONDITIONS OF OWNERSHIP:** This object may never be sold, bartered, auctioned, or allowed to change ownership in any manner other than by bequest and can not dispute or alter an obtained price or refuse a legitimate purchase claim. By becoming the owner of this object (or acting on behalf of the owner) you accept and agree to be bound by these Rules.
7. **ELIGIBILITY:** Participation is open to anyone. Void where prohibited by law.
8. **ODDS CHART:**

RESULT	ODDS OF OBTAINING
\$9999.95 - \$5000.95	1 in 5
\$4999.95 - \$99.95	1 in 3
NO SALE	1 in 2
9. **PRICE DETAILS:** Prices are in U.S. dollars and include any and all taxes and fees. They may be paid in U.S. dollars or in the currency of the country of sale based on the existing exchange rate for U.S. dollars.

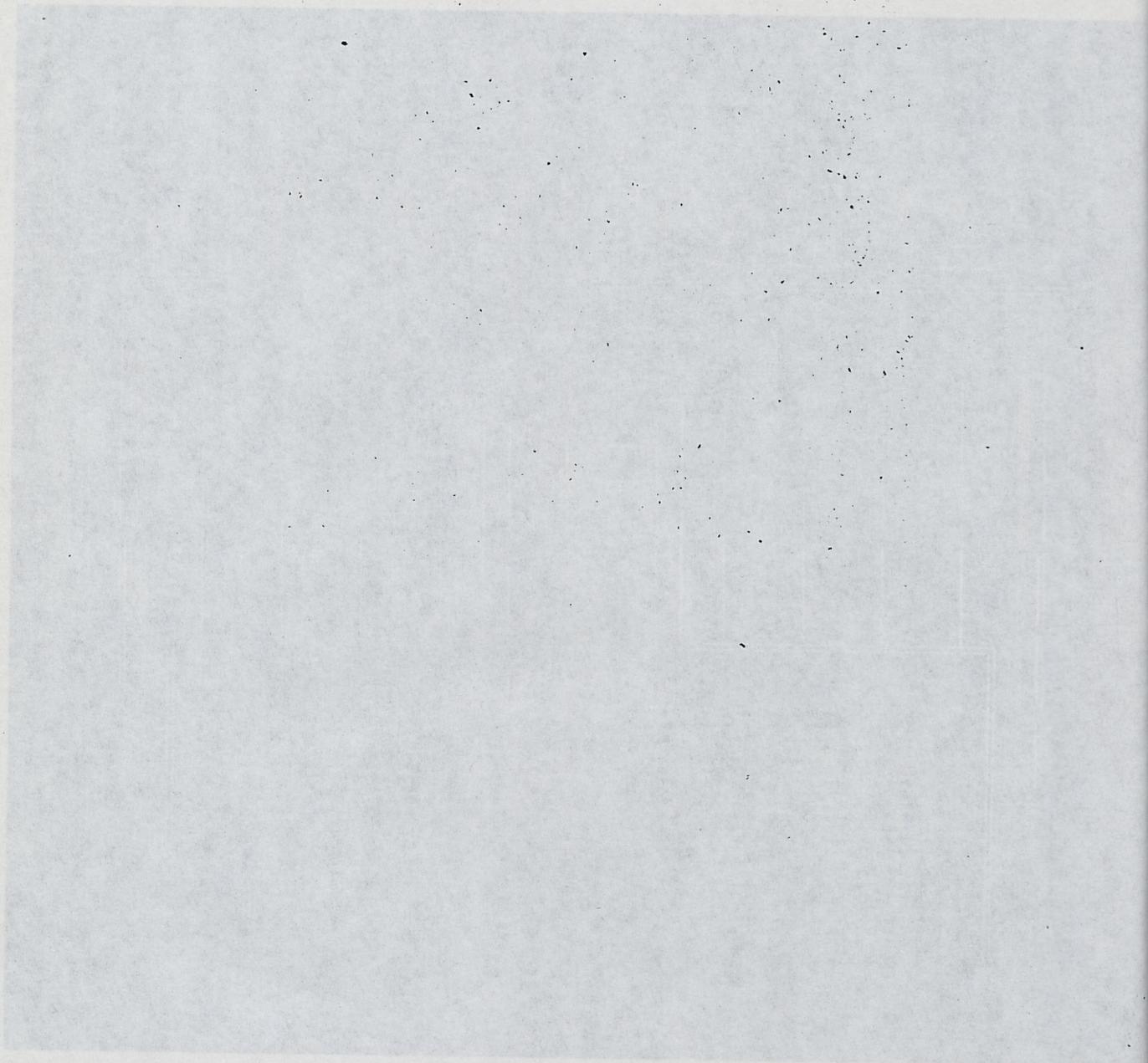
* ACTUAL MATERIAL COST OF THIS OBJECT = \$300

© 1987, 88 Markel

BUYER

OWNER

Mark Madel "Caveat Emptor" 1987/88 40x45 cm



Mark Mabel "Caveat Emptor", 1987/88, 40x45 cm

- 1981: EXEMPLES D'ART ELECTRONIQUES, Galerie Gilders, Paris
- 1980 : LE FUTURISME, FUTURISME ET ARCHITECTURE LE
 PAN-HARMONISME, conférences, Université de Bordeaux III
 LE CINEMA FUTURISTE, conférences, Théâtre de la Ville, Paris
 FONDEMENTS BRUITISTES, concert, Théâtre de la Ville, Paris
 LE FUTURISME AUJOURD'HUI, conférences, Maison des Mines, Paris
 LE BRUITISME, Bordeaux III
- LE CINEMA DES AVANTS-GARDES, conférences, Théâtre de la Ville, Paris
 METALLURGIE OBJECTIVE, concert Festival International
 Nuevas Musicas, Bar Sebastian, Espagne
 AEROBRUITISME, UNITE DYNAMIQUE, concert Festival
 International Sound Symposium, St John's, Canada
 LES PRINCIPES SERVOMECHANISMES, conférences, St John's Canada
- 1989: LES CHANTS DE L'ACIER, Tourni, Jaine Fiat
 LE FUTURISME ET L'ART, conférence, Sorbonne, Paris
 INSTALLATION SERVOMECHANISME, Lawndale Art & Performance Center, Houston
 METALLURGIE UNITE METAL, Nuit Nouvel Art Européen avec L'ABACH, Bordeaux
 METALLURGIE I, + installation V2 organisation, D'En Bosch
 METALLURGIE II, Balthus nanystrasse, Berlin
 METALLURGIE III, Basilique Sacré-Coeur, Grenoble
- 1988: METALLURGIE UNITE METAL, Nuit Nouvel Art Européen avec L'ABACH
 EUROPE FORCE UNITE METAL, conférence, Musée de Beaux-Arts, Dunkerque
 VITA FUTURISTA, De Salon, Groningen
 VITA FUTURISTA, Erasmus Université, Rotterdam
 FUTURISME ET POLITIQUE, Granada, Madrid
 ESSENTIALE METALLIQUE, Université d'architecture, Bordeaux
- 1987: LE BRUIT ELEMENT CONCRET, Ecole d'architecture, Bordeaux
 FORCE UNITE METAL, La Rochelle, Saragosse
 INTERACTION MECANIQUE, concert en video transmission, Theon, New York
 INSTALLATION SERVOMECHANIQUE, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt
 REALTE DYNAMIQUE DU BRUIT, Audio Art Symposium Festival Ars Electronica,
 Linz
- 1986: UNITE OBJECTIVE, Festival divergences/divisions, Bordeaux
 SERVOMECHANISMES, Festival Beelde Musik, Hasselt,
 Festival art & électronique, Rennes
 SERVOMECHANISMES-UNITE CIRCA, Avignon
 REALTES SERVOMECHANIQUES, Umbria
- 1985: SERVOMECHANISMES, installation, Musée St Pierre, Lyon
 ESSENTIALE METALLIQUE, installation servomécanique, CE Usine Neyric,
 Grenoble
 MACHINES, concert et installation servomécanique Het Apollolhuis, Eindhoven
 L'UNITE DES MACHINES, Video, Festival cinemazione decoder-institute, Turin

JEAN-MARC VIVENZA Vit et travaille à Grenoble

- 1991**: EXEMPLES D'ART ELECTRONIQUES, Galerie Ghislave, Paris
- 1990** : LE FUTURISME , FUTURISME ET ARCHITECTURE, LE
PAN-HARMONISME , conférences. Université de Bordeaux III
LE CINEMA FUTURISTE , conférence/débat cinéma J.Vigo
FONDEMENTS BRUITISTES, concert Théâtre Dunois, Paris
LE FUTURISME AUJOURD'HUI , conférence. Maison des Mines, Paris
LE BRUITISME, Bordeaux III
LE CINEMA DES AVANTS-GARDES, conférence. Goethe Institut
METALLURGIE OBJECTIVE , concert Festival International
Nuevas Musicas, San Sebastian, Espagne
AEROBRUITISME, UNITE DYNAMIQUE, concerts Festival
International Sound Symposium, St John's, Canada
LES PRINCIPES SERVOMECHANISMES, conférence, St John's Canada
- 1989**:LES CHANTS DE L'ACIER, Turin. Usine FIAT
LE FUTURISME ET L'ART, conférence Sorbonne, Paris
INSTALLATION SERVOMECHANISME, Lawndale Art & Performanc Center, Houston
METALLURGIE UNITE METAL, Nuit Nouvel Art Européen avec Laibach, Bordeaux
METALLURGIE I, + installation V2 organisation, D'En Bosch
METALLURGIE II, Balhaus naunynstrasse, Berlin
METALLURGIE III, Basilique Sacré-Coeur, Grenoble
- 1988**: METALLURGIE UNITE METAL, Nuit Nouvel Art Européen avec LAIBACH
EUROPE FORCE UNITE METAL, conférence, Musée de Beaux-Arts, Dunkerque
VITA FUTURISTA, De Salon, Groningen
VITA FUTURISTA, Erasmus Université, Rotterdam
FUTURISME ET POLITIQUE , Grenade, Madrid
ESSENTIALITE METALLIQUE, Université d'architecture
- 1987**:LE BRUIT ELEMENT CONCRET, Ecole d'Architecture, Bordeaux
FORCE UNITE METAL , La Roche/Yon, Saragosse
INTERACTION MECANIQUE, concert en video transmission, Thaon, New York
INSTALLATIONSERVOMECHANIQUE, Frankfuter Kunstverein Francfort
REALITE DYNAMIQUE DU BRUIT, Audio Art Symposiom Festival Ars Electronica,
Linz
- 1986**: UNITE OBJECTIVE , Festival divergences/divisions, Bordeaux
SERVOMECHANISMES, Festival Beelende Musik, Hasselt,
Festival art & électronique, Rennes
SERVOMECHANISMES-UNITE CIRCA, Avignon
REALITES SERVOMECHANIQUES, Umbertide
- 1985**:SERVOMECHANISMES, installation, Musée St Pierre, Lyon
ESSENTIALITE METTALIQUE, installation servomécanique, CE Usine Neyrpic,
Grenoble
MACHINES, concert et installation Servomécanique Het Appollohuis, Eindhoven
L'UNITE DES MACHINES, Video, Festival cinemazione decoder-institut, Turin

Jean-Marc Vivenza

La perspective aléatoire du réveil d'une mouvance radicale passe peut-être par le décryptage théorique non encore épuisé des écoles révolutionnaires du début du siècle, ce qui modifierait totalement la chaîne trop simpliste de la succession linéaire des diverses tendances apparues depuis cinquante ans. Cela irait aussi dans le sens de certains penseurs qui n'hésitaient pas à affirmer que le rapport à l'histoire tend de plus en plus à se modifier, au point de nier l'histoire elle-même en tant qu'objet en soi, afin de la réhabiliter au rang d'intervenant direct (l'histoire sujet de l'histoire).

Cette parenthèse refermée, l'on comprend mieux lorsque Jean-Marc Vivenza nous dit que la fin des supports classiques (toiles, cadres etc...), demande une relecture entre les lignes afin de découvrir les principaux individus novateurs qui amenèrent les supports contemporains (bandes magnétiques, lumières, etc...), faisant apparaître des êtres qui ne tinrent aucune place prépondérante de leur temps au niveau plastique, mais qui eurent l'intelligence de mettre à jour les supports concrets des futurs créateurs. C'est dans ce sens que sans cesse Vivenza cite Walter Ruttmann qui par le biais de la piste optique qui fit son apparition avec le cinéma parlant, réalisa le premier film sans images: "la Marche des Machines". Film sonore datant de 1929 conçu par les collages que fit subir Ruttmann à la piste de son film.

Si Vivenza semble bien être le digne héritier de la mouvance plastique et technologique qui bouleversa notre XXème siècle, il est tout de même flagrant qu'il en amplifie sinon l'esprit du moins l'efficacité.

En effet ses machines à bruits ou "Servomécanismes", comme il les appelle, fonctionnent d'une manière autonome sans aucune intervention extérieure, porteuses de mémoires fixes asservies à une complexe horlogerie interne, les rendant capables d'intervenir immédiatement en toutes circonstances. Réalisées pour circonscrire l'espace concret en tant que matière première de la modification acoustique et source même du bruit.

Cette ordonnance ou plutôt cette organisation rigoureuse de la matière sonore que réalise Jean-Marc Vivenza par le biais des servomécanismes semble s'intégrer à un projet plus vaste de transformation conceptuelle du champ auditif, lui-même inclus dans l'ensemble global du champ social et collectif.

J.M Lombart

The hazardous perspective of a radical movement's awakening gets by perhaps through the not yet depleted theoretical decyphering of the turn of the century's revolutionary schools, which would totally change the over-simplistic chain of diverse tendencies of a linear succession seen in the last fifty years. It would also support certain philosophers who didn't hesitate to affirm that its bearing upon history tends to become increasingly altered to such a point as to negate history for history's sake, in order to rehabilitate it to the rank of direct arbiter (history subject of history).

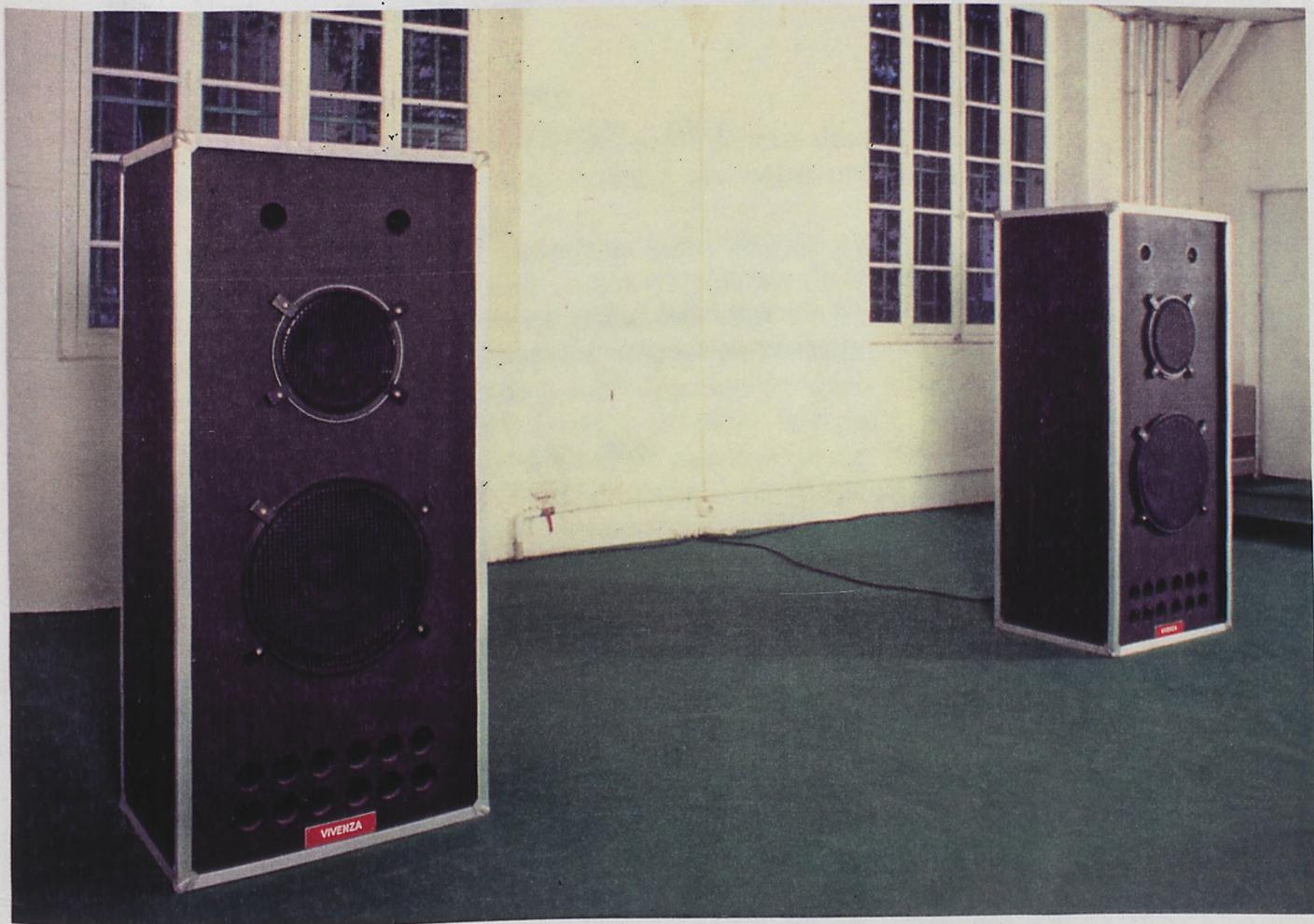
This closed parentheses is more easily understood when Jean-Marc Vivenza tells us that the death of classic props (canvas, frames, etc...) demands a new reading between the lines in order to discover the principal innovative individuals who paved the way toward contemporary props (magnetic tapes, lights, etc...) bringing to light those creatures who held no significant place in the plastic arts of their time, but who had the intelligence to unearth the concrete props of future creators. It is in this vein that Vivenza continually cites Walter Ruthman who, from the bias of an optical track, made his appearance with the talking cinema, creating the first film without images: "La Marche Des Machines". Film with sound made in 1929 which Ruthman created by collages with his film's track.

If Vivenza appears to be the noble inheritor of the plastic and technological movement which has overturned our twentieth century, it is altogether obvious that he amplifies if not its spirit at least its efficiency .

In fact , his noise machines, or "Servomechanisms" as he calls them, function in an autonomous manner with no external intervention, carriers of immutable memories, enslaved by a complex internal clockwork enabling them to intervene immediately in any situation. Created to circumscribe concrete space as the raw material of sound modification and the source of noise itself.

This arrangement or rather this rigorous organization of acoustic matter which Jean-Marc Vivenza obliquely creates by means of servomechanisms seems to integrate itself into the vaster project of conceptual transformation of the sound field, which is in his turn an element of the global entity of the social and collective field .

J.M.Lombart



Jean-Marc Vivenza "Servomécanismes" 1985 , 169x75x60 cm
Collection Musée d'Art Contemporain de Lyon
photo J.D.Rodde

The hazard's perspective of a radical movement is awakening gets by perhaps through the not yet depleted theoretical deciphering of the turn of the century's revolutionary schools, which would really

over-synthetic chain of thought, which would really be seen in the last years of the century, when it became increasingly important to become increasingly aware of the history of history (history of history) and the history of history.

The parenthesis is more easily to be seen in the last years of the century, when it became increasingly important to become increasingly aware of the history of history (history of history) and the history of history. The parenthesis is more easily to be seen in the last years of the century, when it became increasingly important to become increasingly aware of the history of history (history of history) and the history of history.

carriers of irremediable memories, enslaved by a complex internal clockwork enabling them to intervene immediately in any situation. Created to circumscribe concrete space as the raw material of sound modification and the source of noise itself.

This arrangement or rather this rigorous organization of acoustic matter which Jean-Marc Vivensa obliquely creates by means of servomechanisms seems to integrate itself into the vast project of conceptual transformation of the sound field, which is in his turn an element of the global entity of the social and collective field.

J.M. Lombart

ROBERTO ENRIQUETA

Exposiciones Personales

1988 : "Zapping", Galerie J. B. Dreyfus, Paris
1988 : Grand Palais, Arles

Exposiciones Internacionales

1984 : Inauguration du Centre Culturel et de l'Art, Cavellon
1982 : Intervention au colloque "L'art saisi par l'ordinateur", Rennes
1982 : Grand Palais, Paris
1980 : Digital, Budapest
1981 : Salon de la Jeune Peinture, Paris
1981 : Grand Palais, Paris

MONIQUE WENDER

Vit et travaille à Paris.

Expositions Personnelles

1988 : Crédit Agricole , Amiens

1989 : "Zapping" , Galerie J & J Donguy , Paris

Expositions Collectives

1984 : Inauguration du Centre Culturel et de loisirs , Cavaillon

1989 : Intervention au colloque " L'art saisi par l'ordinateur " , Rennes
Utopies 89 , Grand Palais , Paris

1990 : Digitart , Budapest

1991 : Salon de la Jeune Peinture , Paris
Découvertes 91 , Grand Palais , Paris

Monique Wender

Flux d'images

Ce sont des continuums d'images sens dessus-dessous, à l'image de celles imposées en flux continus par notre univers quotidien médiatique.

Allant des tons rouges - appel aux sens: images de femmes et de nourritures - aux tons bleus: plans rapprochés de matières et vues de l'espace, elles fusionnent jusqu'à se vider de leurs sens propre. Alignées le long d'un mur blanc, elles forment une colonnade qui confère une solennité à ces icônes dénuées de spiritualité. Cette colonnade renvoie à l'espace construit, aux espaces réservés aux images publicitaires, elle met en avant notre relation imposée, qui est de fascination et d'indifférence. Les images, restituées à travers un voile numérique, s'inscrivent dans la problématique de la représentation de ces codes.

Ce moment de notre époque où l'ordinateur devient notre quotidien, est celui où l'environnement médiatique nous submerge d'informations qui nous arrivent du monde entier sur le même plan. Leur importance devient égale, les unes chassent les autres. Elles constituent l'interface par laquelle nous vivons le monde, comme l'analysent Virilio et Baudrillard. Ce défilement, cette " frénésie de l'image réelle " et " vidée de sa réalité ", il importe de les donner à voir autrement, en travaillant à une écriture d'image qui en soit la traduction.

Pour préparer ce travail, j'ai collecté des images dans les magazines et je les ai associées par thèmes, en groupes de trois constituant des bandes verticales.

Après la digitalisation par caméra vidéo, dans le processus de travail avec l'ordinateur interviennent le montage, la mise en couleur, les déformations, les imbrications, la fonte des images les unes dans les autres, l'utilisation du codage en pixels de l'écran et du surcodage en points des impressions à jet d'encre sur papier. L'ordinateur permet d'agir sur l'image dans un temps immédiat.

Je procède à deux impressions successives de l'image: la première, sortie directe de petit format à partir d'une disquette, la deuxième: agrandissement de ce tirage à la dimension voulue.

Chaque impression ajoute une texture de points à l'image déjà codée en carrés. Les images finales ont une ressemblance lointaine avec les images sources. Elles sortent transfigurées par ces traitements, enrichies de l'appauvrissement et des transformations subis.

Monique Wender

IMAGE FLOW

These are chaotic image continuums, a reflection of those imposed daily in a continual flow by our media-filled universe.

Going from shades of red to the senses : images of women and foodstuffs - to shades of blue : close-ups of substances and views of space, they fuse to the point of senselessness. Aligned the length of a white wall, they form a colonnade, bestowing a certain solemnity upon these icons stripped of spirituality.

This colonnade echoes constructed space, and that reserved for publicity images, underlining our imposed relationship; one of fascination and indifference. Images, reconstructed through a numerical veil, bespeak the problematic representation of these codes.

This moment in our age when the computer becomes a fact of life, is such that the media environment submerges us with information from the entire planet on the same plane. Their relative importance is neutralized, one vision expels another, forming the interface through which we perceive the world, according to the analysis of Virilio and Baudrillard. It is essential that this defilement, this "frenzy of the real image", "emptied of its reality", be presented in a new light, by working in an image-writing which is its translation.

To prepare this work, I collected images in magazines, and associated them by theme, in groups of three forming vertical bands. After digitalization by video camera, in the work process with the computer, comes the intervention of montage, application of color, deformations, superimposition, melting of images one into another, usage of pixel coding of the screen and over-coding with dot-matrix printing on paper. The computer allows immediate manipulation of the image.

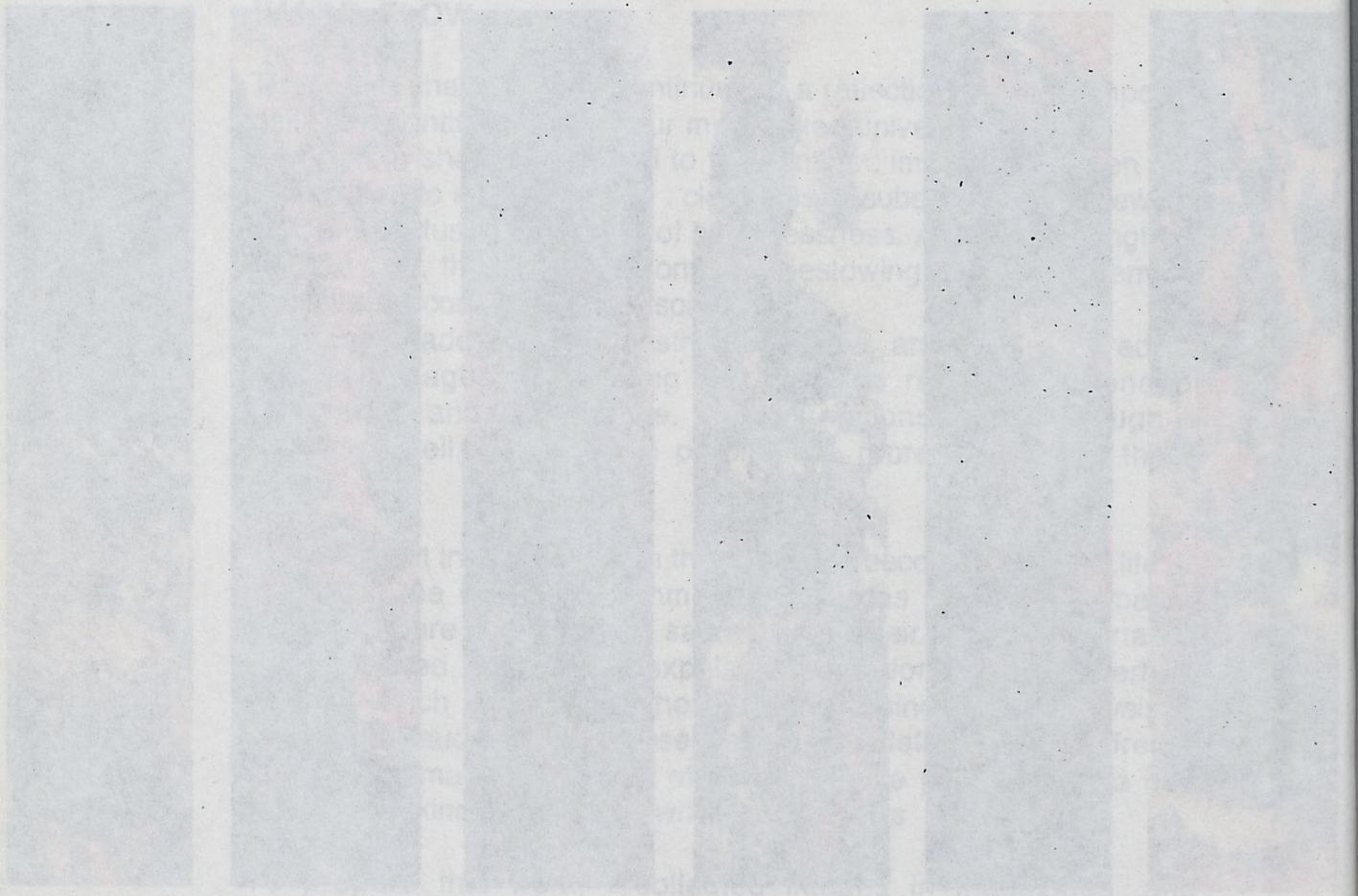
I proceed with two successive printings of the image : the first comes out directly in small format from the floppy disk. The second is enlarged to the desired dimension.

Each printing adds a pointillist texture to an image already coded in squares. Final images bear a faint resemblance to their original sources; they are transfigured through the manipulation; enriched through the depletions and transformations sustained.

Monique Wender.



Monique Wender "Flux d'images" 1991 750x200 cm



associated by means of groups of three forming vertical bands. After digitalization by video camera, in the work process with the computer, comes the intervention of montage, application of color corrections, superimposition, mixing of images one into another, etc. The final image is printed on paper. The computer allows immediate manipulation of the image.

I proceed with two successive printings of the image: the first comes out directly in small format from the floppy disk. The second is normally defined on the desired dimension.

Each printing adds a particular texture to an image already coded in squares. Final images bear a faint resemblance to their original sources; they are transfigured through the manipulation, enriched through the operations and transformations sustained.

Monique Wender

TERESA WENBERG - Vit et travaille à Paris

Principales expositions de ces cinq dernières années

- 1991 : "Exemples d'Arts Electroniques" Galerie Christava, Paris
- Internationaler Video Sculpture Exhibition, University of Hawaii
- ARCO, Madrid (Installations d'images de synthèse)
- 1990 : "Work in Progress", Galerie Futura, Stockholm
- Festival Video Art Plastique, Hérouville St Clair
- Sandvikens Konsthall, Suède (Installations d'images de synthèse)
- "Digitala Dommar", Norköpings Konstmuseum, Suède
- "L'Amour, la Mort, la Guerre", Centre D'Action Culturelle, Montréal (Installation Video)
- Uppsala Konstmuseum, Suède (Programme video)
- 1989 : Konstrum, Norköping, Suède (Installation Video)
- "Arts Electronica", Linz (Images de synthèse)
- 1988 : "La Salamandre", Musée de Berry, Bourges
- FORUM, Paris II, Tarbes (Exposition personnelle)
- Installation video images de synthèse
- Festival des Arts Electroniques, Rennes (Installation video)
- "Art of Today", Budapest
- "Femte Video Art", Consejería de Cultura, Valencia
- "MAGINA", 87, Monte-Carlo (images de synthèse)
- VIème Festival de video de Estava
- Festival international de Films et Videos de Femmes, Montréal
- "Monitor-88", Fröunda Kulturhus, Göteborg, Suède
- 1987 : "Correspondance Privée", Artthothèque Coprta, Paris
- "Experimental Art", Yamnashi Prefectural Museum
- Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo (exposition personnelle)
- "Artist in Residence" à Aoyama Computer Graphic School, Tokyo
- Institut Français, Copenhague (video)
- "Angle de vision", Lyon (video)
- Aarhus Festival, Aarhus (video)
- Rencountres Franco-Chiliennes, Santiago de Chile
- Université de Göteborg, Suède (video)
- "DK and de la", Institut Français, Londres (video)
- "Voyage", Stedelijk Museum, Amsterdam (video)
- International Music & Video Competition, Tokyo (video)
- "Monitor 87", Fröunda Kulturhus, Göteborg, Suède
- 1er Festival Video de Barcelona
- 1986 : Artthothèque Coprta, Paris (exposition personnelle)
- "Golden Door", SEIBU, Saitama, Tokyo (Installation video)
- "Japon Au Vivant", Marseille (video)
- Festival Video de Montpellier (Prix Spécial Danse de la Ville de Montpellier)
- 1er Festival International Video de Madrid (video)
- Uppsala Konstmuseum, Suède (video)
- Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo (conférence)
- A.R.C.A., Marseille (Installation video sculpture)
- "Video Art Video", Kulturhuset, Stockholm (Installation video sculpture)
- "Les Inventiones", Centre G. Pompidou, Paris (Inst. ordinateur/Minitel)
- "Fait de Saison", Galerie J & Dougny, Paris
- Rencontres Vidéo en France, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (video)
- "ART-MEDIA", Université de Salerno (video)
- Rencontres Vidéo en France, Kulturhuset, Stockholm (video)
- 1er International Video Festival, Wien (video)
- "Kunst im Gespräch", Museum des 20. Jahrhunderts, Wien (video)

TERESA WENNBERG Vit et travaille à Paris

Principales expositions de ces cinq dernières années

- 1991** : "Exemples d'Arts Electroniques" Galerie Ghislave, Paris
international shoebox Sculpture Exhibition, University of Hawaii
ARCO, Madrid (Installations d'images de synthèse)
- 1990** : "Work in Progress", Galerie Futura, Stockholm
Festival Video Art Plastique, Hérouville St Clair
Sandvikens Konsthall, Suède (Installations d'images de synthèse)
"Digitala Drommar", Norrköpings Konstmuseum, Suède
"L'Amour, la Mort, La Guerre", Centre D'Action Culturelle,
Montbéliard (Installation Video)
Uppsala Konstmuseum, Suède (Programme video)
- 1989** : Konstforum, Norrköping, Suède (Installation Video)
"Arts Electronica", Linz (Images de synthèse)
- 1988** : "La Salamandre", Musée de Berry, Bourges,
FORUM, Parvis II, Tarbes (Exposition personnelle :
Installation video/images de synthèse)
Festival des Arts Electroniques, Rennes (Installation video)
"Art of Today", Budapest
"Female Video Art", Consejeria de Cultura, Valencia
"IMAGINA", 87, Monte-Carlo (images de synthèse)
VIème Festival de video de Estavar
Festival international de Films et Videos de Femmes Montréal
"Monitor-88", Frölunda Kulturhus, Göteborg, Suède
- 1987** : "Correspondance Privée", Arthothèque Coprah, Paris
"Experimental Art", Yamanashi Prefectural Museum
Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo (exposition personnelle)
"Artist in Residence" à Aoyama Computer Graphic School Melon, Tokyo
Institut Français, Copenhague (video)
"Angle de vision", Lyon (video)
Aarhus Festival, Aarhus (video)
Rencontres Franco-Chiliennes, Santiago de Chile
Université de Göteborg, Suède (video)
"Dix ans déjà", Institut Français, Londres (video)
"Vice-Versa", Stedelijk Museum, Amsterdam (video)
International Music & Video Competition, Tokyo (video)
"Monitor 87", Frölunda Kulturhus, Göteborg, Suède
1er Festival Video de Barcelona
- 1986** : Arthothèque Coprah, Paris (exposition personnelle)
"Golden Door", SEIBU, Shibuya, Tokyo (Installation video)
"Japon Art Vivant", Marseille (video)
Festival Video de Montpellier (Prix Spécial Danse de la Ville de Montpellier)
1er Festival International Video de Madrid (video)
Uppsala Konstmuseum, Suède (video)
Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo (conférence)
- 1985** : A.R.C.A., Marseille (Installation video/sculpture)
"Video Art Video", Kulturhuset, Stockholm (Installation video/sculpture)
"Les Immatériaux", Centre G. Pompidou, Paris (inst. ordinateur/Minitel)
"Fin de Saison", Galerie J & Donguy, Paris
"Nouvelles Fictions en France", Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (video)
"ART-MEDIA", Université de Salerno (video)
"Nouvelles Fictions en France", Kulturhuset, Stockholm (video)
1st International Video Festival, Wien (video)
"Kunst mit Eigensinn", Museum des 20. Jahrhunderts, Wien (video)

TERESA WENNBERG

L'espace est sans fin, fictif et immatériel. Il n'y a pas de lumière. J'entre dans le noir.

Pour commencer, je crée une forme jouant juste avec des fonctions différentes expérimentant librement avec un squelette initial : la structure des lignes qui plus tard supportera la couleur et les différentes qualités des surfaces. Quand je sens que j'ai quelque chose avec lequel je peux travailler, je lui donne une première couleur. Je dois aussi créer un "soleil" de façon à voir la forme et la couleur plus tard, naturellement, je précise la lumière, à l'aide de différents spots et peut-être de plusieurs "soleils".

Maintenant je tourne la forme et aussi je tourne autour de moi-même, l'examinant sous chaque angle, au dessus et de chaque côté.

Si je décide de la garder, je commence à composer une structure de surfaces plus compliquées, épaisses, avec des bosses, soyeuse, brillante, transparente.

Je travaille pendant longtemps tous ces paramètres, jusqu'à ce que je trouve une solution qui me plaise. Normalement, j'essaie de la faire "incroyable mais vraie", ce qui signifie que je cherche de nouvelles structures et formes, essayant toutes les combinaisons imaginables, poussant l'ordinateur dans ses extrémités.

La prochaine étape est de travailler avec l'aspect physique - l'aspect final de la composition des couleurs, "la carte".

Quand la surface est finalement décidée, je continue avec les lumières.

A l'aide de spots, d'halogènes, de soleils et de lampes, je peux aussi influencer l'aspect final de la forme, la souligner, née de réflexions et effets de lumière intéressants pour ajouter plus de mystères au résultat final.

J'essaie principalement de transmettre les impressions venant de différentes cultures dans lesquelles j'ai vécu durant ma vie et qui ont eu, chacune à leur manière, une très forte influence sur ma façon de penser et de raisonner, mon "melting pot" personnel, avec un intérêt spécial pour comparer l'éthique et esthétique du passé à ceux du présent.

Le travail physique est d'accommoder votre œil, distendre votre esprit, nous forçant à voir ce que l'on nous a enseigné à voir et non pas les choses telles qu'elles sont réellement. C'est particulièrement intéressant lorsque quelqu'un est en train de travailler avec des formes et des couleurs virtuelles.

C'est une forme informatique, une masse numérique de zéros et de uns en combinaisons infinies, réelle pour les yeux, et cependant n'existant pas. Ce que nous voyons est une illusion, l'aspect de ce que quelqu'un peut voir sur l'écran est totalement crédible.

Cependant il n'y a aucun moyen de toucher cette forme, c'est une super illusion.

Ultra-réalisme post-hyper-réalistique. Peut-être est-ce la façon dont nous expérimentons la plupart des choses au XXIème siècle, à travers un écran de faux semblant et de projections mentales.

Teresa Wennberg

The space is endless. Fictive and immaterial. There is no light.
I enter, in darkness.

To begin, I create a form, just playing with different functions, experimenting freely with an initial "skeleton" - the structure of lines that will later sustain color and various surface properties. When I feel I have something that I can go on working with, I give it a first color. I must also create a "sun" in order to "see" the form and the color - later of course I refine the light, through different spots and maybe even several "suns".

Now, I turn the form and also move around it myself, examining it from every angle, from above, from the side. If I decide to keep it, I begin to compose a more intricate surface structure: rough, bumpy, smooth, silky, shiny, transparent...I work for a long time with all these parameters, until I find a solution that pleases me. Normally, I am trying to make it "incroyable mais vrai", meaning that I am looking for "new" structures and forms, trying all imaginable combinations, pushing the computer to its extremes. Next step is to work with the physical aspect - the final exterior color composition, the "map".

I paint a "painting" on a 2-D Computer Palette, then transfer it to the 3-D Computer, to serve me as a "map". This is a completely personal work that I add to the existing possibilities of the computer program, and perhaps this is where I spend the most time. Through the computer I can wrap one of my paintings around one of my sculptures. Dress the bare form with complicated color patterns, that would have been almost impossible to create without the help of a computer. I am playing with my mind, using a very efficient and rapid assistant brain, so that my own brain can float and invent without having to be bothered by anything but the creative part. When the surface finally is decided, I go on with the lights. Through spots and headlights, suns and lamps, I can also influence the final aspect of the form, highlight it, create interesting reflections and light effects, to add even more mystery to the final result.

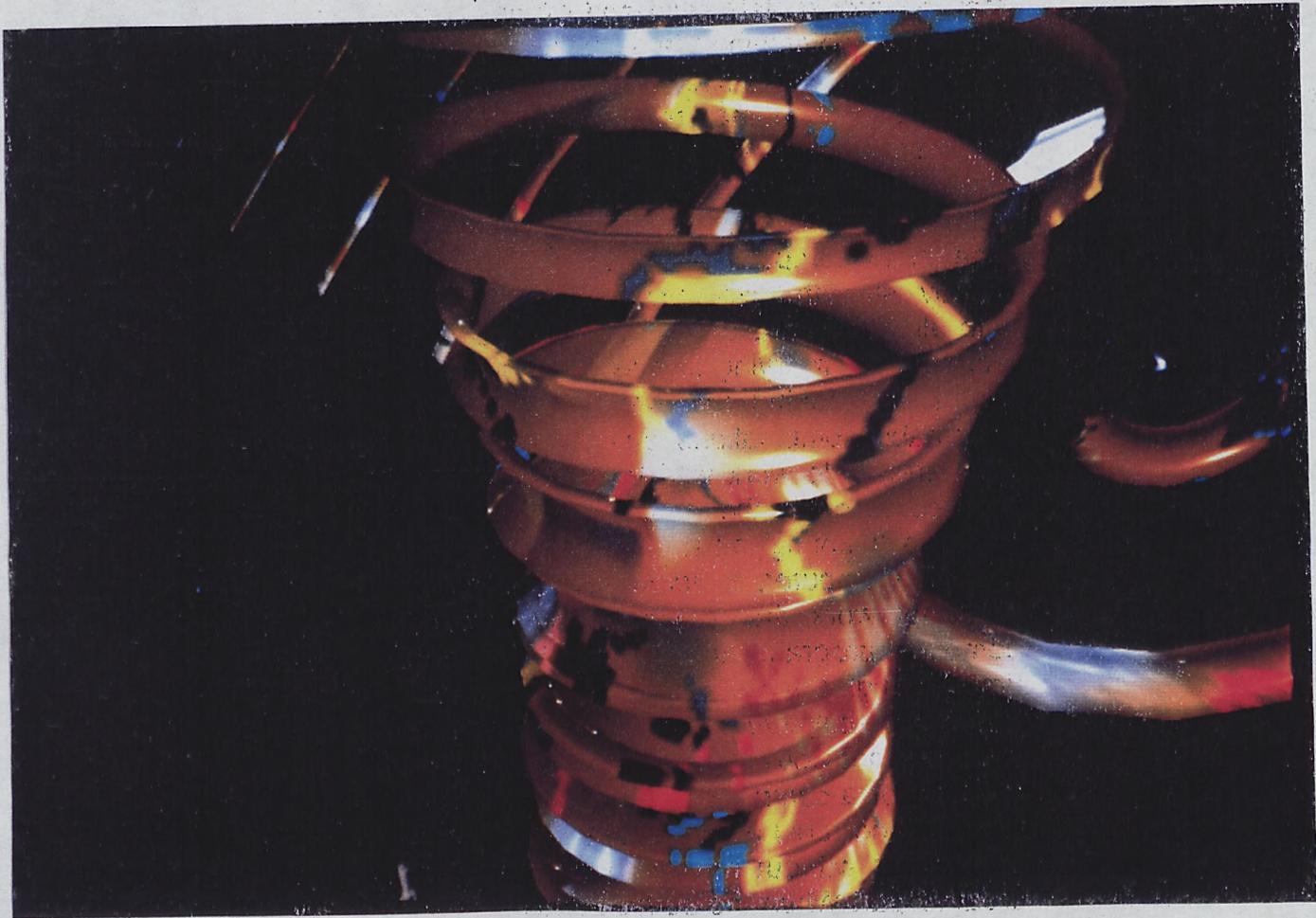
I am mainly trying to transmit the impressions from the many various cultures in which I have lived during my life, which have each in their own way had a very strong influence on my way of thinking and reasoning, my personal melting-pot, with a special interest for comparing the ethics and esthetics of the past with those of the present.

The physical world is shaping our eye, bending our mind, forcing us to see what we are taught to see and not things as they really are. This is particularly interesting when one is working with virtual forms and colors. Here is a computerized form, a numerical mass consisting merely of zeros and ones in intricate combinations, real to the eye, yet non-existing. What we see is a fake. The aspect of what one sees on the screen is totally credible, yet there is no way we can touch this form, it's a super-illusion.

Post-hyperrealistic ultrarealism. Maybe this is how we will experience most things in the 21st century - through a screen of make-believe and mental projections.

Teresa Wennberg.

The overall effect is a sense of depth and volume, with the light reflecting off the metallic surfaces and creating a shimmering, almost ethereal atmosphere. The composition is centered, drawing the viewer's eye to the intricate details of the structure.



Through the use of light and shadow, the image conveys a sense of movement and energy. The interplay of the metallic surfaces creates a complex pattern of highlights and shadows, which adds to the overall visual richness of the scene.

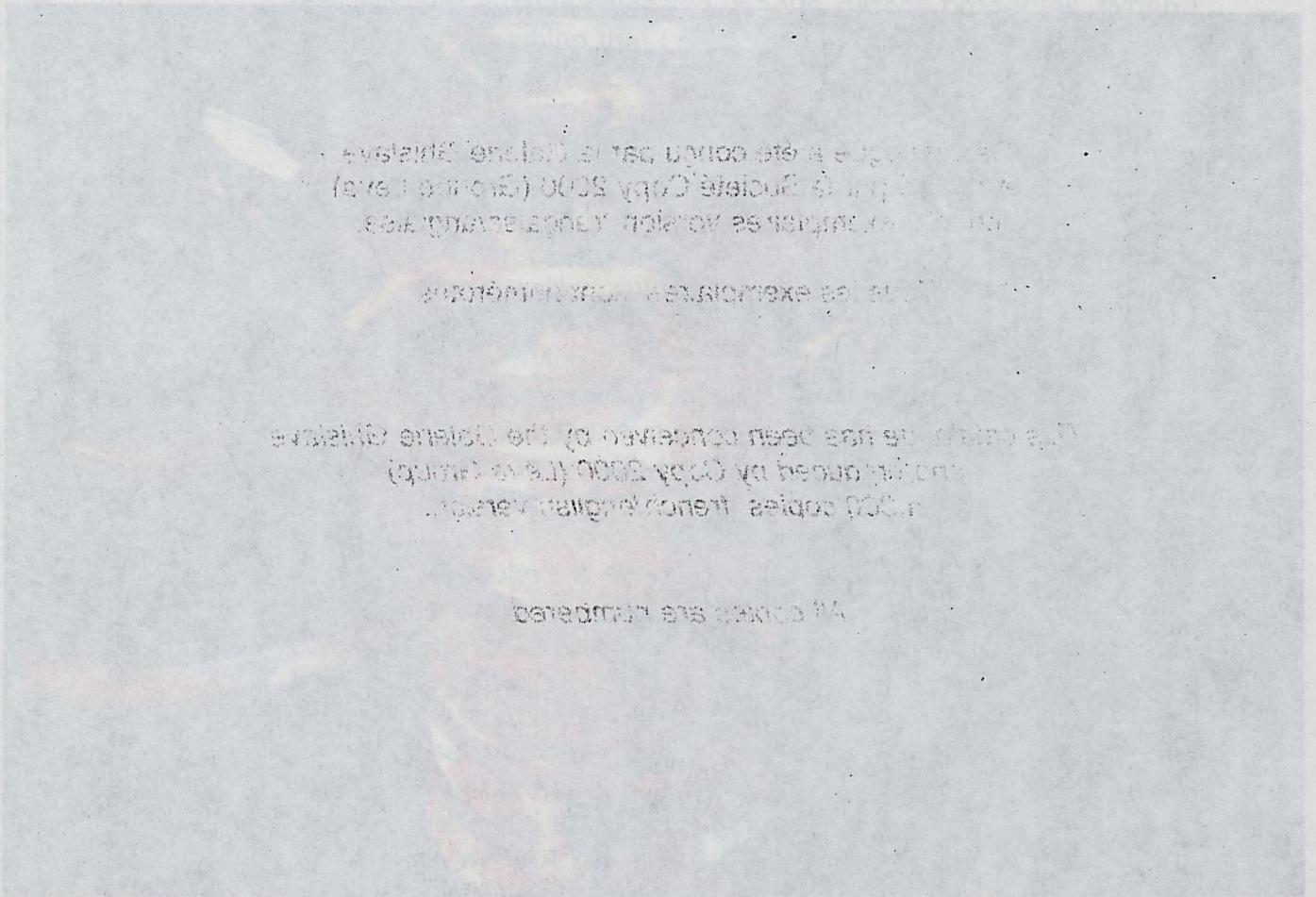
I am mainly trying to represent the concept of various cultures in which I have lived and worked. Each of them has had a different way of thinking and reasoning, and I am trying to capture that essence in my work. The goal is to create a visual language that transcends linguistic barriers and speaks to the universal human experience.

The physical world is still very much a part of our lives, and it is important to explore its complexities and beauty. This is particularly true in the context of art, where the visual form and color play a crucial role in conveying meaning and emotion. The challenge is to create a work that is both aesthetically pleasing and intellectually stimulating, one that invites the viewer to look deeper and discover hidden layers of meaning. The use of light and shadow is a key element in this process, as it allows the artist to create a sense of depth and volume that is not possible in a flat, two-dimensional medium. The overall effect is a sense of mystery and wonder, one that draws the viewer into the world of the artwork and leaves them with a sense of awe and admiration.

Teresa Wennberg "Genso" 1990
image de synthèse (DGS - IBM Computer System)

Teresa Wennberg

The space is endless. Finite and immaterial. There is no light
I enter in darkness.
To begin, I create a form, but playing with different illusions,
I'm anguished: sometimes I'm afraid of the light.



Through spots and highlights, sun and lamp, I can also
illuminate the first of the night, it creates interesting
reflections and highlights to add even more mystery to the final
work.

I am mainly trying to transmit the impressions from the many
various cities in which I have lived during my life, which have
each in their own way had a very strong influence on my way of
thinking and feeling. I am interested in the past and present,
and I try to combine the two in a way that is both new and old.

The physical world is always in our eyes, bending our mind, forcing
us to see what is not there and not things as they really
are. This is the illusion of the eye, and it is with this
illusion that I work. I am interested in the past and present,
and I try to combine the two in a way that is both new and old.

Post-World War II, maybe this is how we will
live in the 21st century - through a screen of
images and sounds. I'm interested in the past and present,
and I try to combine the two in a way that is both new and old.

My work is a reflection of the world around me. I am interested in the past and present,
and I try to combine the two in a way that is both new and old.

Collection Galerie Ghislave; catalogue n° 3

Ce catalogue a été conçu par la Galerie Ghislave
et réalisé par la Société Copy 2000 (Groupe Léva)
en 300 exemplaires version française/anglaise.

Tous les exemplaires sont numérotés

*This catalogue has been conceived by the Galerie Ghislave
and produced by Copy 2000 (Léva Group)
in 300 copies french/english version.*

All copies are numbered

187

catalogues précédents:

1. ETAT DE CHOSES/STATE OF THINGS
2. MILAN KNIZAK

Maquette: Galerie Ghislave.

Traduction: Michael Lynn, Cynthia Andrews-Janet, Marie-Françoise Holmquist

Collection of the University of California, Berkeley

1950

1951

1952

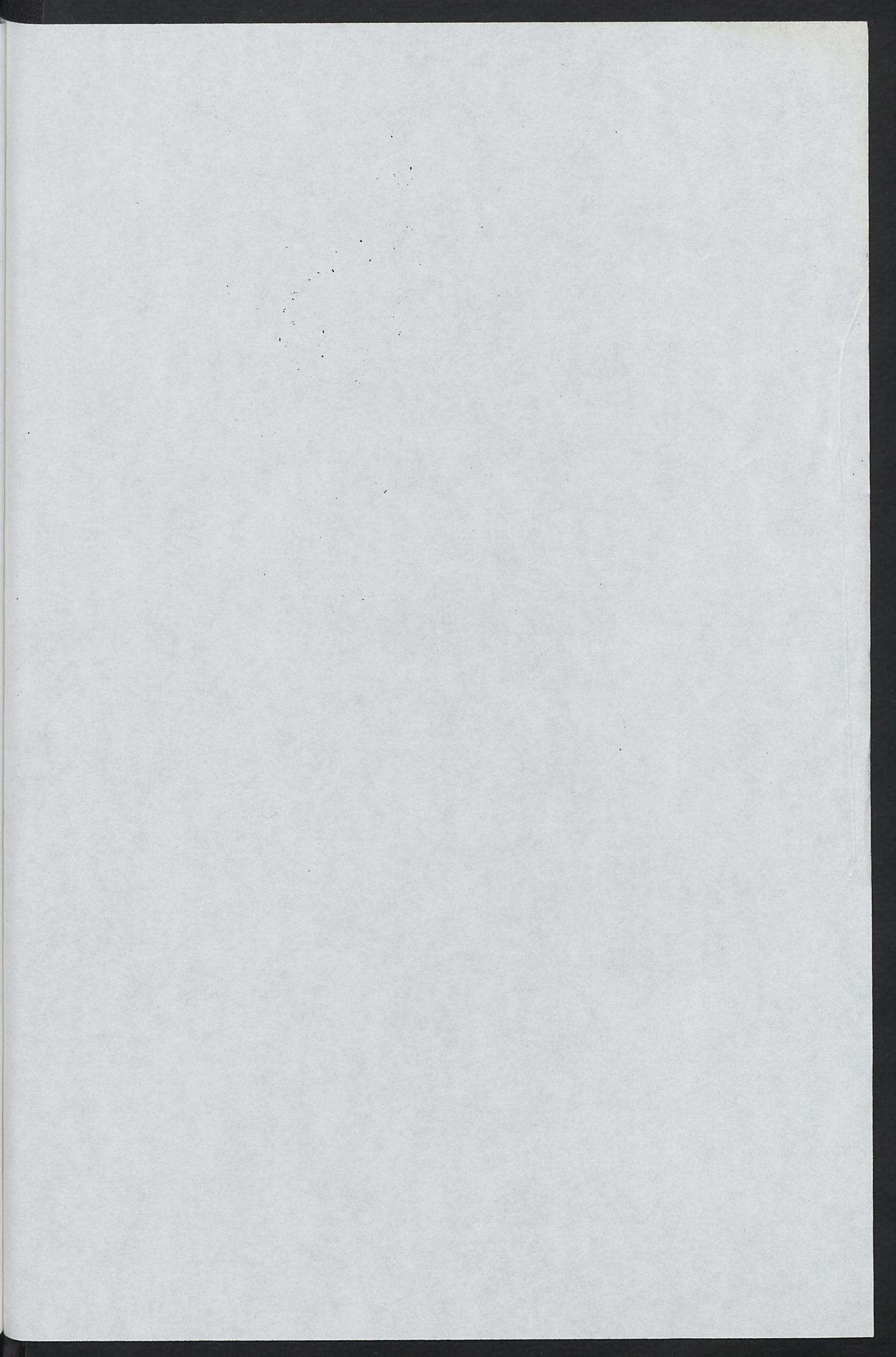
1953

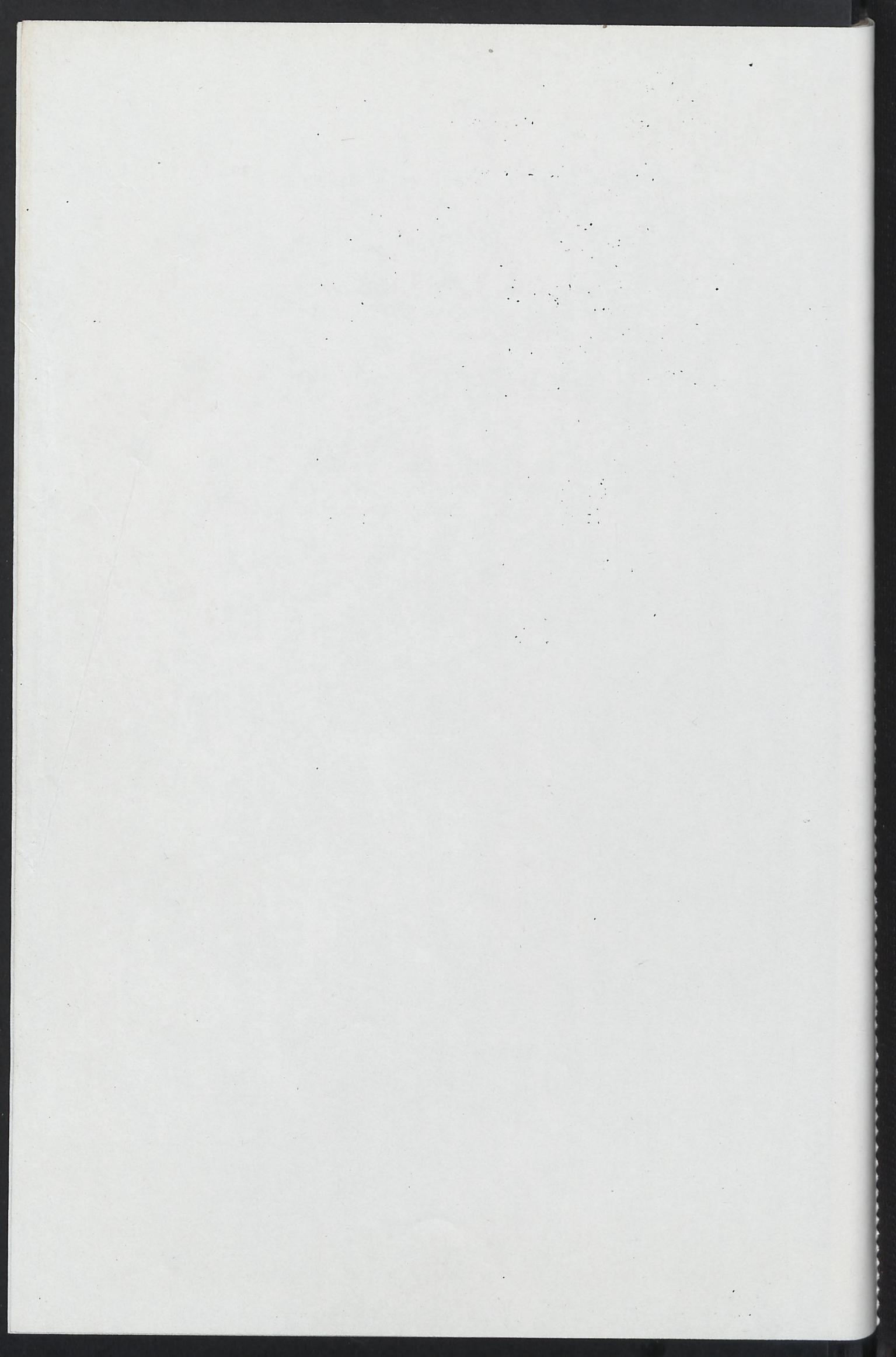
1954

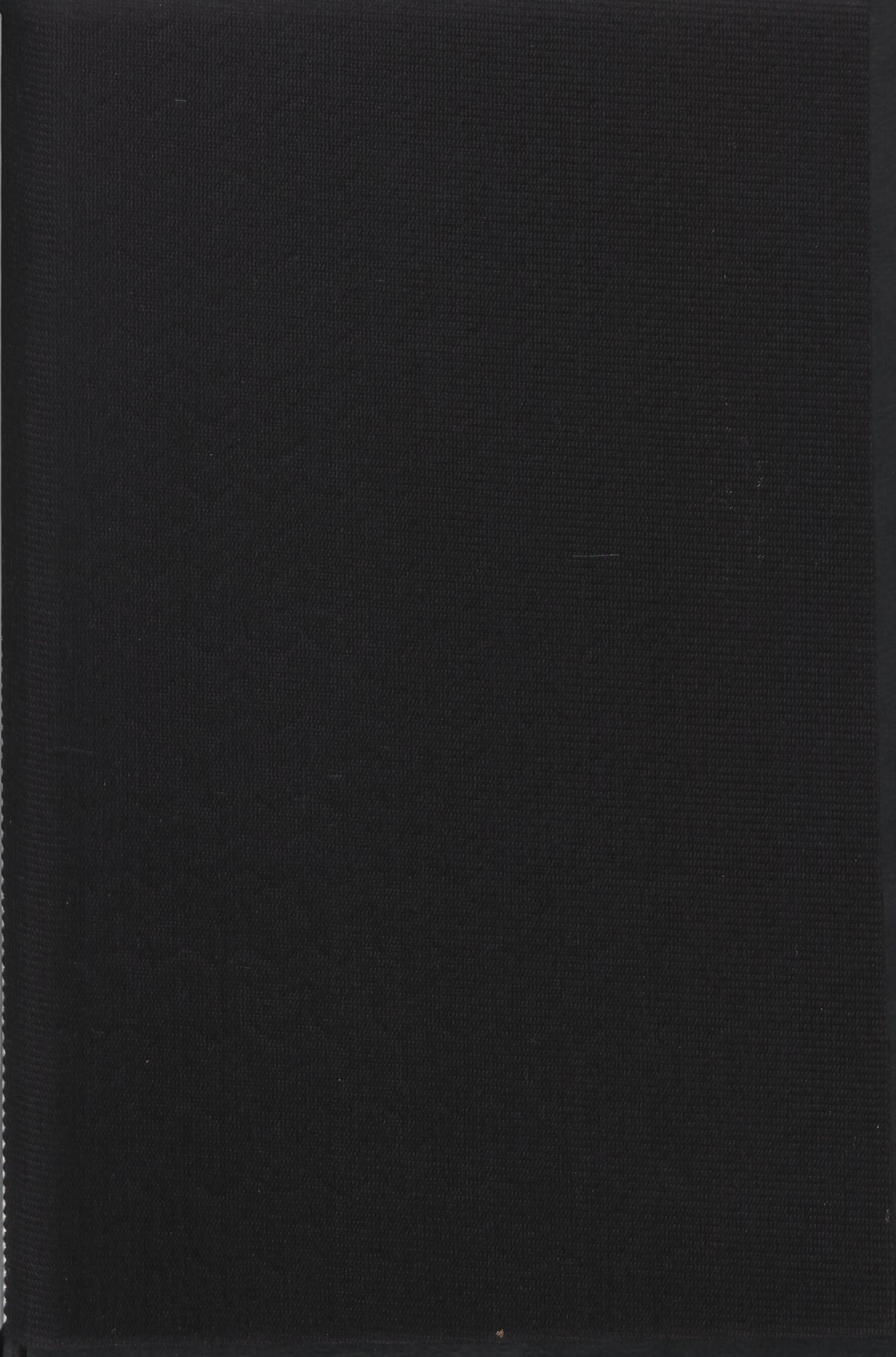
1955

1956

1957







MD TERRITOIRE DE BELFORT



281 871 0113