

Anne Marie Jugnet

Exposition du 15 octobre au 31 décembre 1994

Île de Vassivière
F - 87120 Beaumont du lac
Tél. 33-55 69 27 27 - Fax 33-55 69 29 31

SOMMAIRE/CONTENTS

Entretien/Discussion

Anne Marie Jugnet, Stéphanie Ditché

13 Qui plus est

20 What's More

Michel Bourel

29 Ecrire l'invisible

36 The Invisible in Writing

44 Repères biographiques/Biographic Details

le vent, la nuit, la forêt, la foudre, le feu,
1985.

Cinq photographies couleur,
épreuves cibachrome. Tirages uniques.

Collection de l'artiste.

le vent : 60 x 80 cm.

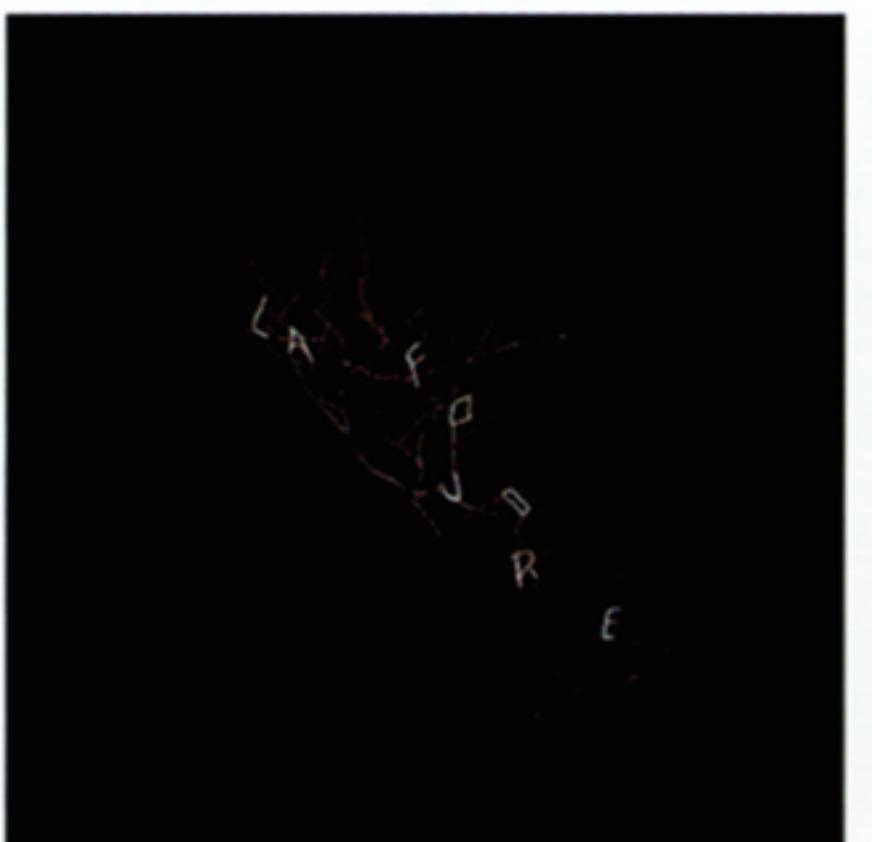
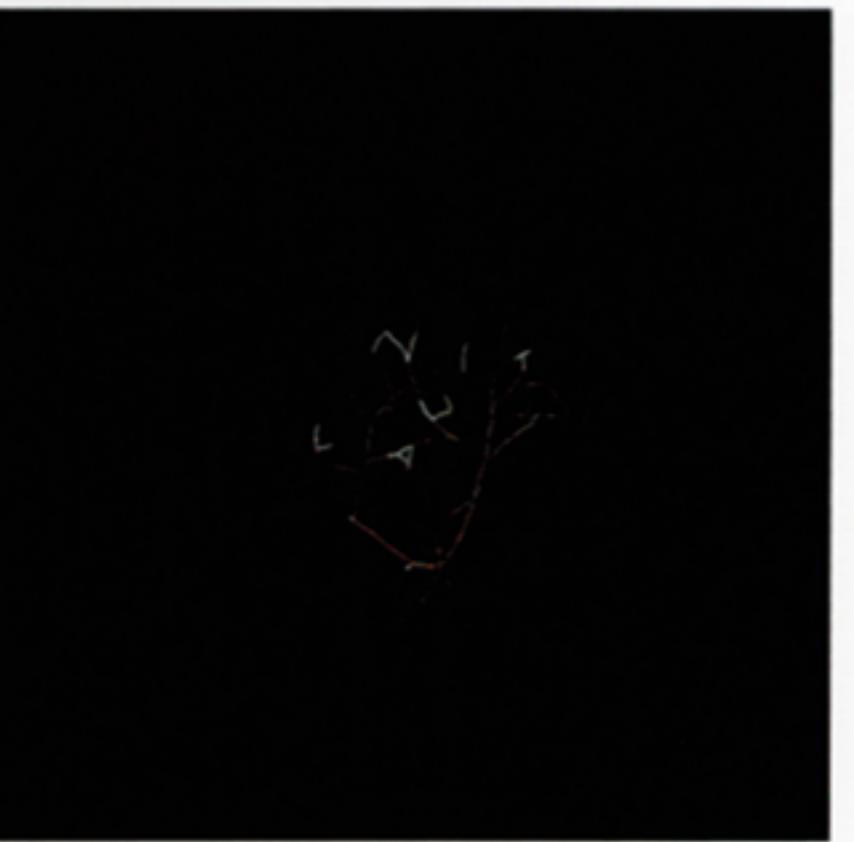
la nuit, la forêt, la foudre, le feu :
60 x 60 cm.

Five colour photographs,
cibachrome prints. Single prints.

Artist's collection.

le vent : 60 x 80 cm.

la nuit, la forêt, la foudre, le feu :
60 x 60 cm.



à perte de vue, 1991.

Néon, aluminium, cables.

Dimensions du néon :

7 x 34 x 5 cm, Ø 0,6 cm.

Installation présentée lors de l'exposition

Parcours Privés, Paris, 1991,

commissaire Adelina von Fürstenberg.

Neon, aluminium, cables.

Size of neon :

7 x 34 x 5 cm, Ø 0,6 cm.

Installation shown at the *Parcours Privés*

exhibition, Paris, 1991,

curator Adelina von Fürstenberg.



immense oubli, 1991.

Granit gris de Lanhelin,
150 x 150 x env. 30 cm.
Installation au Sillon de Talbert, Pleubian,
Côtes d'Armor, Bretagne.

Exposition *Escales*, 1991,

commissaire Jérôme Sans.

Grey Lanhelin granite,

150 x 150 x env. 30 cm.

Installation at the Sillon de Talbert site,

Pleubian, Côtes d'Armor, Brittany, France.

Escales exhibition, 1991,

curator Jérôme Sans.



« *Immense oubli* est l'expérience d'une marche sur un sillon de sable et de galets apparut naturellement et destiné à disparaître progressivement.

Immense oubli est à la pointe du sillon, une pierre carrée en granit gris légèrement inclinée vers la mer, gravée de deux mots. Lire "immense oubli", c'est s'arrêter, se retourner, marquer un point dans l'espace, c'est se situer dans le paysage. »

« *Immense oubli* reflects the experience of walking along a sand and shingle breakwater that was formed naturally and is destined slowly to disappear of its own accord.

Immense oubli was placed at the far end of this promontory and consists of a square block of grey granite, tilted slightly to face the sea. Reading the two words "immense oubli" inscribed upon the stone requires walkers to stop and turn round, to take stock of the site and their place in the surrounding landscape. »



Qui plus est

What's More

- Fond blanc
 - Typographie noire
 - ligne noire → nulle même plan
- idée de plan, de surface dessin, trace.

Stéphanie Ditché

Dans le parc de sculpture de l'île de Vassivière tu as choisi d'installer deux néons, deux mots : "erreurs" et "exact" dans la forêt. Il s'agit d'une commande pour une installation permanente, est-ce une œuvre spécifique pour Vassivière ?

Anne Marie Jugnet

Cette question de spécificité est au centre de l'œuvre et constitue sa dualité même.

Elle est là, elle s'inscrit, prend sens dans ce lieu pour lequel elle a été pensée : un paysage donné mais aussi une collection d'œuvres dans le paysage.

Elle contient cette ouverture, ce possible d'œuvre itinérante reposant à chaque fois la question de l'inscription de l'œuvre dans le paysage.

Sa définition pouvant être deux points lumineux situés dans un rapport de proximité, un binôme : "erreurs-exact".

S. D. – Qu'est-ce qui t'a amené à envisager deux points lumineux ?

A. M. J. – Par une approche sensible et intuitive en me promenant dans le parc, j'ai remarqué la présence de taches lumineuses sur les troncs d'arbres, au sol, changeant sans cesse, ainsi que l'effet de contre-jour lié à la présence lumineuse du lac et l'obscurité de la forêt.

Cette lisière lumineuse permettait le dessin, le contour, la limite de ce qui devenait une surface.

De la conscience de la forêt je passais à celle de l'île, l'île qui à son tour devenait point sur une surface plus vaste.

Du paysage je passais à la cartographie, au plan, aux repères...

De la cartographie je désigne un point, par grossissement ou rapprochement l'œuvre trouve sa définition : deux points lumineux situés dans un rapport de proximité.

Le binôme "erreurs-exact" est envisagé comme un instrument ouvrant un jeu d'analyses et d'interrogations dans un univers des possibles.

S. D. – Tu parles d'instrument, de binôme, il s'agit également de langage.

Quelle est la pertinence des mots en regard du paysage ? Peut-on envisager ces deux mots, un nom et un adjectif sur un même plan ?

A. M. J. – L'articulation entre ces deux termes renvoie le visiteur à sa perception, le confronte à son jugement. Quels sont les critères permettant d'évaluer une œuvre comme juste ?

Cette œuvre contient toute la part d'errance de recherche et ne renvoie pas à l'unicité du point de vue. Elle est le lieu de l'expérience.

"Erreurs" de errare : errer

"Exact" de exigere :achever

Les deux mots ne peuvent être considérés sur le même plan, ils ne forment pas une même phrase.

Le pluriel d'"erreurs" évacue le point de vue moral et induit l'univers des possibles, un point parmi les multiples. Ce sont deux néons blancs de même taille. C'est un binôme et en tant que tel, les termes "erreurs" et "exact" sont mentalement interchangeables et égaux dans un jeu de permutation.

S. D. – Comment, en particulier, l'as-tu inscrit dans le parc de Vassivière ?

A. M. J. – J'ai choisi une partie de forêt sombre, un coin de forêt type, en dehors d'une vision narrative ou romantique, une forêt de nulle part.

Un espace, une lisière, une surface.

Les deux mots sont lisibles du chemin décrivant une courbe à la lisière.

Les néons de petites tailles orientés selon deux axes, sollicitent notre regard, notre déplacement.

Du point à la ligne, de la lisière à l'île : proximité, éloignement, mesure, écart, valeur, situation, orientation, permutation,... errance,... sont autant de jeux de réflexions.

S. D. – Peut-on établir un parallèle entre ce schéma d'inscription dont tu viens de parler et les trois œuvres *il y a là* ?

Ces trois photographies faisant figurer un "il y a là" écrit en noir et centré sur une surface blanche où s'inscrit une courbe différente en fonction des trois propositions.

A. M. J. – Oui. Pour les *il y a là* il s'agissait de définir différents modes de représentation passant de l'espace plan (surface) au paysage, à une position où l'observateur est situé à l'infini. Et cela par des moyens photographiques très simples utilisant les notions de profondeur de champ, de net-flou,...

La mention "il y a là" étant considérée comme un instrument de désignation, un point comme origine.

A Vassivière le schéma conceptuel est le même. S'extraire du réel, c'est opérer ce déplacement dans un univers de signes. Mais c'est dans la forêt que l'individu confronté au sens des mots, au langage, prend conscience du contexte et de la réalité dans laquelle il s'inscrit.

S. D. – Dans de nombreux travaux antérieurs, les mots que tu emploies prennent une forme de haiku, qui est hors contexte, or il s'agit bien dans ton travail d'une articulation, voire d'une résonnance d'un contexte.

A. M. J. – Je pourrais ajouter que la notion d'appel, de cri est présente dans plusieurs travaux.

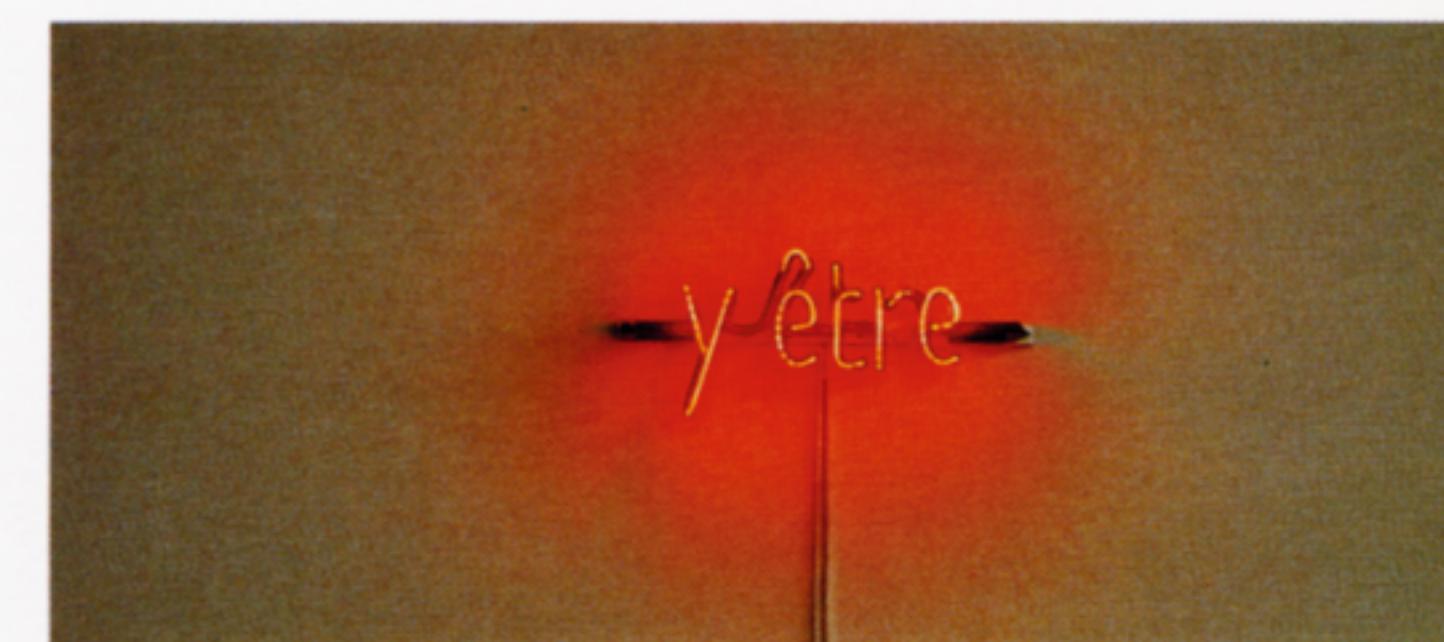
Il s'agit de fragmenter, de dire, de s'adresser à l'autre. Le fragment est une mise à l'écart, un isolement, une mise en lumière. Il rencontre un contexte qu'il semble n'avoir jamais quitté.

Par la matérialité et la dimension plastique de l'œuvre contextualisée, les mots donnés à voir le sont pour la première fois. Les mots au centre de l'œuvre en sont aussi le centre de gravité.

S. D. – Que signifie pour toi "s'adresser à l'autre" ?

A. M. J. – C'est une rencontre qui laisse place à l'autre et le renvoie à lui-même comme être au monde.

Etre là, en présence. Il s'agit de donner à voir, à percevoir, de voir avec acuité.



Par déplacement, effet de résonnance, nous passons du particulier au général, de l'individu au social.

Une œuvre, une pensée est issue d'un corps, allant vers...

Ma dernière installation vidéo *insight-outcry* est proche de ce propos..

Ce sont deux moniteurs. Les mots apparaissent plein écran en noir sur fond blanc ; "insight" est filmé caméra à la main et fonctionne par séquences et cuts répétés de durées différentes ; "outcry" est filmé en plan fixe d'une durée continue.

Dans la continuité filmique "insight" apparaît en premier alors que l'autre moniteur reste blanc. Après plusieurs séquences d'"insight", "outcry" apparaît. L'un générant l'autre.

"Insight" signifie regarder à l'intérieur, avec précision. "Outcry" est l'idée de révolte, dans un sens collectif.

S. D. – Cette idée de IN et de OUT est spécifique à la langue anglaise, cette structure linguistique en justifie le choix. Tu as réalisé d'autres pièces en langues étrangères, s'agit-il de la même réflexion ?

A. M. J. – Ce n'est jamais une traduction mais souvent le travail d'une collaboration.

L'utilisation de la langue étrangère est générée par la langue elle-même, parfois par le contexte d'exposition ou par l'œuvre.

Emergency est une nouvelle pièce qui sera présentée prochainement dans différents lieux et pays.

L'anglais est ici une évidence non seulement par l'aspect international de cette langue mais aussi parce que dans "emergency" il y a "émergence".

Tous les composants du travail : langue, medium, typographie... doivent faire sens. Ils participent des mêmes intentions, clarté et économie de moyens.

S. D. – J'aimerais souligner l'idée d'émergence et de multimédia. En quoi cette diversité des moyens participe-t-elle d'une émergence ?

A. M. J. – Dans un premier temps je peux apporter quelques précisions sur la pièce *emergency* utilisant le papier, qui assemblé feuille par feuille, est envisagé en tant que surface.

Le mot "emergency" est inscrit sur une surface colorée composée de 48 feuilles de papier de format A4. Sont présentés sur une table en piles, 500 exemplaires du mot "emergency" sérigraphié en orange sur fond gris et gris sur fond orange en alternance.

Chaque exemplaire est daté et signé.

Vendue surface par surface, *emergency* est emportée dans une enveloppe 24 x 32 cm et découvre ainsi la couche suivante.

C'est par l'alternance des couleurs qu'un signal apparaît et que l'acte d'appropriation est rendu visible. Cette fine couche de papier fragmentée, rassemblée dans une enveloppe est un appel à la dissémination.

Emergency comme surface d'émergence s'étend progressivement sur le monde.

La diversité des moyens est au centre du travail, tout peut être envisagé, l'important est de savoir ce qu'il y a à dire et comment le dire, dans une justesse des moyens.

En dehors d'une pratique unique, offrir un regard ouvert sur le monde, une pensée en mouvement, un présent en devenir, en émergence.

page ci-contre/opposite page
Exposition Galerie Karin Schorm,
Vienne, Autriche.

there they are, 1993.
Projection lumineuse
immédiatement, 1993.
Néon, 7 x 49 x 5 cm, Ø 0,6 cm.
Karin Schorm Gallery Exhibition,
Vienna, Austria.
there they are, 1993.
Light projection
immédiatement, 1993.
Neon, 7 x 49 x 5 cm, Ø 0,6 cm.

page 12
Dessin préparatoire pour trois
photographies noir et blanc, 120 x 150 cm.
Tirages uniques.

**il y a là (1), il y a là (2),
il y a là (3)**, 1992.
il y a là (1) : Collection FRAC Rhône-Alpes.
Preparatory sketch for three black & white
photographs, 120 x 150 cm.
Single prints.
**il y a là (1), il y a là (2),
il y a là (3)**, 1992.
il y a là (1) : FRAC Rhône-Alpes Collection.

page 15
y être, 1993.
Néon rouge pyrex,
9 x 21,5 x 5 cm, Ø 0,6 cm.
Collection Daniel Hechter.
Pyrex-red neon,
9 x 21,5 x 5 cm, Ø 0,6 cm.
Daniel Hechter Collection.

pages 18 et 19
erreurs-exact, 1994.
Néons, aluminium, câbles.
Dimensions des néons :
7,5 x 31 x 5 cm et 9,5 x 23 x 5 cm. Ø : 1 cm.
Installation permanente dans le parc de
sculpture, Centre d'art contemporain
de Vassivière en Limousin.
Neons, aluminium, metal cables.
Size of neons :
7,5 x 31 x 5 cm and 9,5 x 23 x 5 cm. Ø : 1 cm.
Permanent installation in sculpture park at
Vassivière Contemporary Art Centre,
France.







What's More

Stéphanie Ditché

You chose two words "erreurs" and "exact" written in neon for your installation in the sculpture park on Vassivière Island. The commission was for a permanent installation. Did you make it specifically for Vassivière ?

Anne Marie Jugnet

Specificity is at the very heart of the work and even characterises its duality.

Situated where it was originally intended to be, the work fits into its surroundings and takes on its full sense ; as part of a landscape but also as part of a collection of works in the the landscape.

Potentially capable of being moved to other sites, it naturally raises the question of assigning location in a landscape.

One might define the work simply as two bright lights close together ; a binomial expression combining "erreurs" and "exact".

S. D. – What prompted the idea of two points of light ?

A. M. J. – My approach was intuitive and open-minded. Walking around the sculpture park, I noticed constantly changing patches of light on the trunks of fallen trees and also became aware of a back-lighting effect due to the luminosity of the lake and the gloom of the forest. This illuminated forest fringe inspired sketch, outline then border of what became a defined surface area.



I passed from consciousness of the forest to an awareness of the island, and subsequently the island itself dwindled to just a point in a far greater surface area.

I passed from landscape to cartography, to ground plan, to a set of reference points...

My cartography took the form of making a point and, moving closer or further away the work gradually came into focus ; hence the two points of light situated close together.

I use the "erreurs-exact" binomial as an instrument to open up endless possibilities of enquiry and interpretation.



S. D. – You talk of instruments and binomials, but your work is also concerned with language.

What is the significance of words set in a landscape ? Should one consider the two words here, a noun and an adjective, as on the same level, the same plane ?

A. M. J. – Articulation of the two words causes visitors to consider fundamental notions of perception, and question their own judgment. What criteria allow one to decide that a particular work of art is successful or not ? This piece contains its full share of doubting and searching and cannot be perceived from a single point of view. It represents a repository of experiment and experience.

"Erreur" from the latin errare : to wander, to stray
"Exact" from the latin exigere : to finish

The two words cannot be considered on the same level ; they do not belong to the same sentence.

By using the plural of "error" (erreurs), any sense of morality is avoided instead the word suggests many possibilities, e.g. one point among many. The two white neon signs are the same size. The binomial they form implies that "erreurs" and "exact" are interchangeable and equivalent as one plays with permutations in one's mind's eye.

S. D. – How did you choose a specific site for the work in Vassivière sculpture park ?

A. M. J. – I chose a dark part of the forest, typically forest-like, divorced from any narrative or romantic visions, just an anonymous forest ; a volume, a space, a border, an area.

Both words can be read as you follow the path that forms a curve around the forest's edge.

The small neons facing in different directions, attract our attention and invite movement, a shifting of our point of view.

From point to line, forest edge to island, contemplation encompasses such notions as near, far, scale, divergence, significance, location, bearing, permutation,...wandering...

S. D. – Can you draw a parallel between the method you've just described for situating works and the three works called *il y a là* ?

In these three photographs "*il y a là*" is written in black at the centre of an area of white traversed by a different curving line in each of the three versions.



A. M. J. – Yes. In the *il y a là* photos, I was trying to define different modes of representation, starting with a plane surface, moving on to landscape and finally to the point of view of a spectator standing at an infinite distance. And all this using the simplest of photographic means, by altering depth of field, putting the camera in or out of focus.

I employed the inscription "il y a là" as an instrument to designate the point of origin.

The work made for Vassivière is inspired by much the same reasoning. Stepping away from reality inevitably implies moving through a world of symbols



and signs. But it is only when onlookers are confronted in the forest by the meaning of words, of language, that they become aware of the context and of the surrounding reality.

S. D. – The words in many of your previous works are arranged in the form of an apparently irrelevant haiku. In fact they serve as statements or may even resonate in empathy within a given context.

A. M. J. – I might also add that the notion of a call or cry exists in many of my works. My aim is to break down sentences into fragment[s], speak out and address other people. The fragment is always something separated, isolated, brought out into the light. It finds itself in a new context yet seems perfectly at home there. Once a work is physically in place, the words on display are shown as if for the very first time. The words at the centre of a work are also its centre of gravity.

S. D. – What do you mean by addressing other people ?

A. M. J. – The encounter with others is intended to create space for self-contemplation as living, existing human beings ; being there, an accompanying presence. Its role is to make others see more clearly and with greater acuity.

This vision can then be extended from the particular to the generalised, from a single individual to society as a whole.

A work, a thought emanates from a human body and then sets forth on a journey towards....

My latest video installation *insight-outcry* is closely concerned with this concept.

The piece consists of two monitors upon which the words appear full-screen, written in black over a white background ; "insight", filmed with a hand-held camera, appears in sequences and repeated cuts of variable length ; "outcry", filmed with a fixed camera appears on screen as one continuous shot.

"Insight" is first to come on screen, the second monitor remaining blank. It is only after several sequences of "insight", that "outcry" finally appears, one word generating the other.

I understand "insight" in the sense of clear inward vision whereas ; "outcry" signifies for me a notion of collective revolt.

S. D. – The prefixes IN and OUT are specific to the English language and no doubt you chose them for their particular linguistic functions. You've used foreign words in others works before.

Did you choose them for the same reason ?



A. M. J. – I never try to translate ; the words are often the result of a collaboration. Use of a foreign language may come about because of the language itself, sometimes because of the context of an exhibition or the work in question.

Emergency is a new piece I will soon be showing in several places and in different countries.

English is a natural choice not only for its international connotations but in this case the word "emergency" also contains "émergence".

In any one piece, all the composing elements : language, medium, typeface – must make sense. They must work together towards a common goal of clarity and economy of expression.

S. D. – Tell me more about these notions of emergence and multiple media. How is emergence served by such a wide range of artistic means ?

A. M. J. – Firstly I should explain emergency in more detail ; how the assembled sheets of paper are envisaged as a surface. The word "emergency" is written on a coloured surface made up of 48 A4-sized sheets of paper. 500 copies of the word "emergency" silk-screened alternately in orange on a grey background and in grey on an orange background, are displayed in piles on a table. Each copy is signed and dated. Emergency is then sold surface by surface, a new sheet being revealed each time the preceding one is sold and taken away in a 24 x 32 cm envelope. The act of appropriation is rendered visible by the outward sign of alternating colours. Packed in its envelope, each fragment of this thin sheet of paper participates in a process of dissemination. And emergency gradually emerges and extends its surface area around the world.

Diversity of means occupies a central role in my work. Any medium will do. The only important thing is to know what to say and how to say it in the most economical and effective way possible. Avoiding a unique approach, I hope to open up a vision of the world, project thought in motion, create a present moment in the process of generation and emergence.

Vienna, Austria, August 1994.



Ci-dessus et pages 20, 21, 22
Exposition Galerie Froment & Putman,
Paris, 1993.
*là, par ici, tout autour,
n'importe où, vis-à-vis, quand ?,*
1993.

Six néons, longueurs variant de
15 à 40 cm, Ø 0,6 cm.
Collections publiques et privées.
avant l'infini (1),
avant l'infini (2), avant l'infini (3),
avant l'infini (4), 1993.
Quatre photographies noir et blanc,
60 x 60 cm, tirages uniques.

Above and pages 20, 21, 22
Exhibition at Froment & Putman Gallery,
Paris, 1993.
*là, par ici, tout autour,
n'importe où, vis-à-vis, quand ?,*
1993.
Six néons, varying in length from
15 to 40 cm, Ø 0,6 cm.
Public and private collections.
avant l'infini (1),
avant l'infini (2), avant l'infini (3),
avant l'infini (4), 1993.
Four black & white photographs,
60 x 60 cm, single prints.

BEGEHREN

VERWEHREN

Double page précédente
Previous double-page

begehren-verwehren, 1992.

Projections lumineuses installées face-à-face.
Dimensions selon l'espace.
Exposition *Erfahrungsräume*, Musée Grassi, Leipzig, 1992, commissaire Julie Heintz.

Opposing light projections.
Size dependant on space available.
Shown at the *Erfahrungsräume* exhibition, curator Julie Heintz, Grassi Museum, Leipzig, 1992.

page ci-contre
opposite page

comme déjà là, 1992.

Galerie des Archives, Paris.

there for real, 1992.

Avec la collaboration linguistique de Noëlle Delhomme.
YYZ, Toronto.

da sempre qua, 1993.

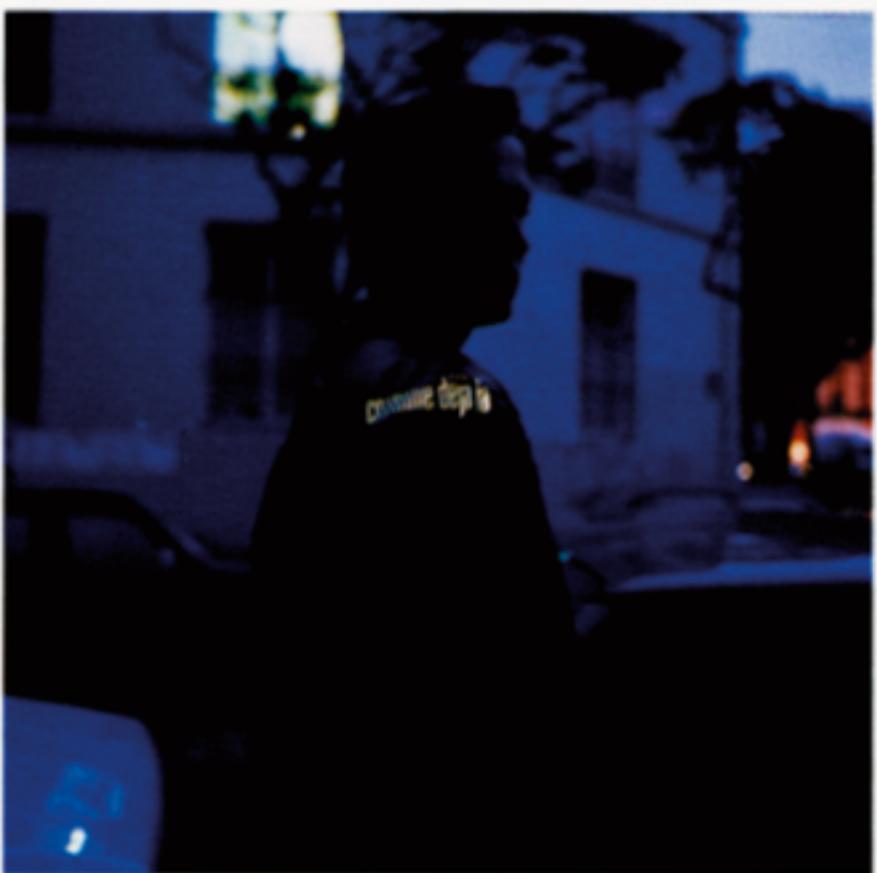
Avec la collaboration linguistique de Gracia Quaroni.
Galerie Valentina Moncada, Rome.

Projection lumineuse à un point précis de l'espace urbain sur un individu.
La source lumineuse vient d'un espace intérieur et traverse une vitre.
Cette installation existe en plusieurs langues.

Chaque proposition ainsi que l'ensemble des propositions constituent la seule et même œuvre.

Light projection directed towards a precise spot in an urban landscape, catching a passer-by. Projection cross exhibition space and continue out of the gallery through a window.
The installation exists in several languages.

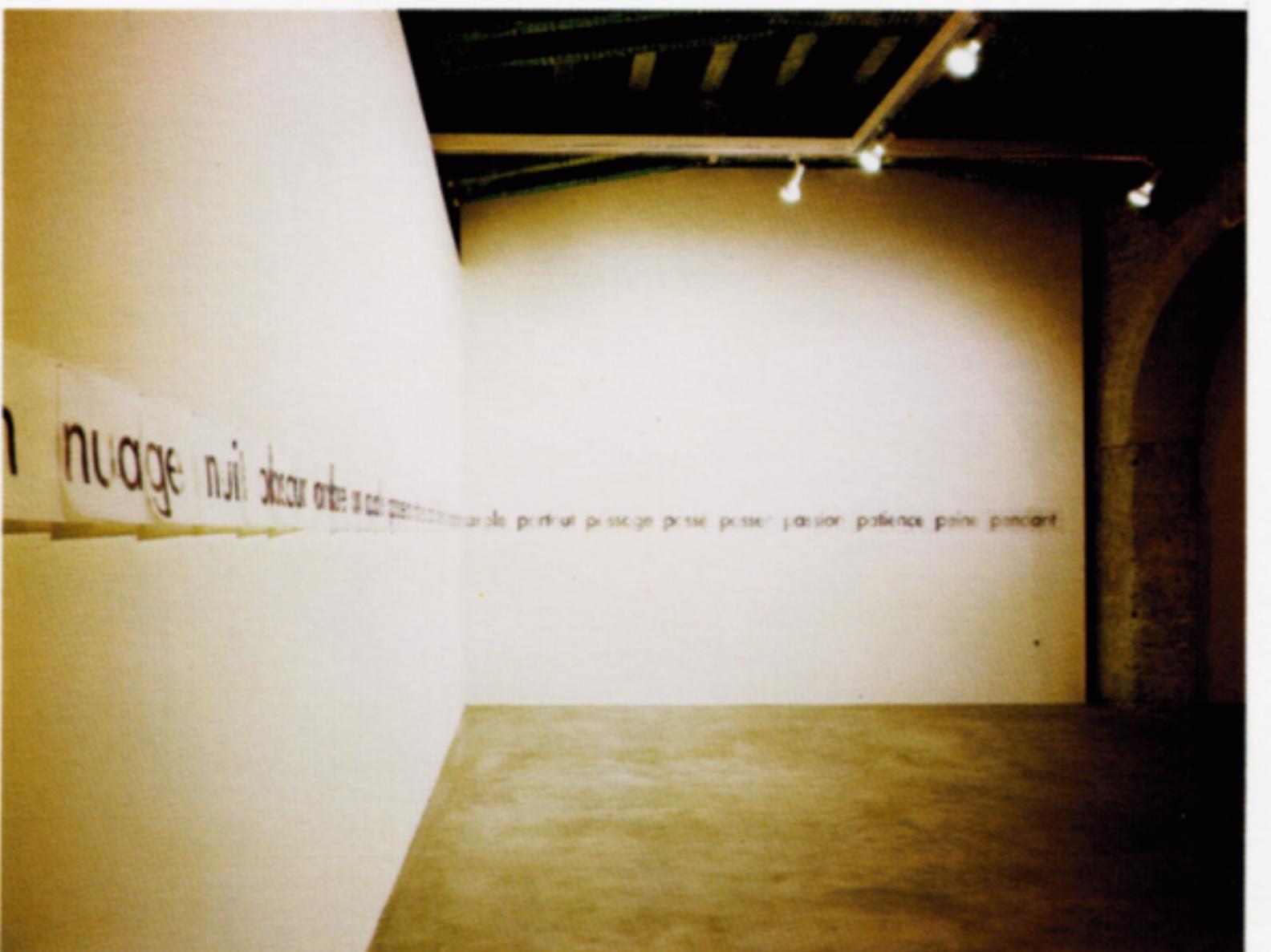
Individually and collectively, the different versions of this piece constitute one and the same work.



 Michel Bourel

Ecrire l'invisible

The Invisible in Writing



Ci-dessus et page 28

Fragment, 1991.

Edition en cinq exemplaires de 482 mots classés par ordre alphabétique, photocopiés sur 1138 pages de calque et accompagnés d'une page de garde, d'une feuille de présentation, d'une liste de mots et d'un index.

Le tout est rassemblé dans une boîte : 23 x 32 x 12,2 cm.

Pour accrocher l'œuvre au mur, il convient de choisir un segment de l'édition et de former une ligne à hauteur d'œil en respectant la numérotation.

Chaque page de calque est numérotée au crayon à papier et se raccorde à la suivante par un recouvrement partiel des signes.

L'ensemble forme une ligne continue de 250 mètres de long.

Collections privées et FNAC.

Vue de l'exposition, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1991.

Above and page 28

Fragment, 1991.

Edition limited to five sets of 482 words arranged in alphabetical order, photocopied onto 1138 sheets of tracing paper, plus flyleaf, introductory page, wordlist and index. The whole packed in a 23 x 32 x 12,2 cm box.

Displaying the work entails selecting part of it and then hanging the pages on the wall at eyelevel in a single line and in numerical order.

Each sheet of tracing paper is numbered in pencil, successive pages partially overlapping the letters on the preceding page.

The ensemble forms a continuous line 250 meters long.

Private collections and FNAC.
View exhibition, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, 1991.

Ecrire l'invisible

Longtemps l'écriture (les lettres, les mots, les phrases) fut le renfort de la peinture et de l'architecture. Nommer, énoncer, pour spécifier un personnage, une relation entre figures ou célébrer la plupart du temps un fondateur.

Parfois, dans le cas de l'Annonciation de Simone Martini, par exemple l'écriture dorée s'évanouit dans le fond or du tableau et la lisibilité joue de l'invisibilité pour renforcer le mystère représenté. Ou encore, l'inscription monumentale dans les bandeaux de la cour du château d'Urbino est-elle (comme l'écriture peinte de Simone Martini est un élément pictural) un élément de l'architecture.

Si nous nous concentrons sur l'art au XX^e siècle, il est aisément de constater combien les artistes se sont emparés de l'écriture l'intégrant à leurs œuvres et même en en faisant l'unique fait visuel. On pourrait soutenir que l'écriture contamine l'art dans un moment où celui-ci redéfinit ce qu'il est, son statut, son rôle, son usage. Il est cependant plus intéressant de considérer un point de vue autre : les artistes ont révélé dans l'écrit, la dimension picturale puis visuelle, au sens où l'art, même au seuil de l'invisibilité, s'adresse au voir : Roland Barthes soulignait dans *La peinture et l'écriture des signes* cette dimension visuelle de la scription, qu'il nommait *piction*.

Il voyait dans l'écriture chinoise le lien le plus équilibré de ces deux dimensions, indissociables par ailleurs. Nous pouvons aussi évoquer Braque, Picasso, Klee, Motherwell pour l'emprunt de mots et de phrases mais aussi Masson, Michaux et plus près de nous Dotremont pour l'invention d'une écriture qui en priviliege la gestualité plastique.

Dès le milieu des années 60, au moment où les artistes accomplissent une redéfinition des modalités et du procès artistiques, ce n'est plus la visualité de l'écriture qu'ils prennent en compte mais le fait linguistique. Avec ce que l'on nomme l'Art conceptuel, la tautologie, l'énonciatif, le performatif sont véhiculés par l'écriture en lieu et place d'une œuvre absente dans ses matériaux et sa réalité physique. Depuis, et parallèlement à l'importance prise par les faits médiatiques, la communication est devenue aussi

l'objet à partir duquel l'artiste produit une œuvre, réinvestissant toutes les données du langage dans sa dimension scripturale.

Les œuvres d'Anne Marie Jugnet sont exemplaires de cette attitude et si le fait de communiquer est affirmé, et qu'il est même au centre de son œuvre, elle reprend aussi en compte des dimensions plastiques avec une extrême attention et explore, du manifeste à l'invisible, la relation de celui qui doit voir pour lire et lire pour voir l'œuvre et ainsi accéder au sens. L'ensemble des travaux montre la grande variété des dispositifs, des pièges parfois, qui sont nécessaires et qui s'accordent à ce que l'artiste nous dit.

On pourrait suggérer qu'Anne Marie Jugnet, dans un champ plastique élargi, en extension, nous offre une démarche équivalente à ces écrivains du XX^e siècle travaillant la langue en prenant en compte la dimension spatiale de la page, rompant avec la linéarité du discours, inventant la simultanéité des sens, ouvrant ainsi le texte à la visualité. Par contre pour mettre en œuvre la spatialité, Anne Marie Jugnet, à de très rares exceptions, respecte la linéarité de l'écriture.

Dans son travail l'artiste fait appel à des dispositifs multiples qui focalisent le regard du spectateur sur des états de langage, comme on pourrait dire des états de corps concernant la danse. Et à chaque fois une puissance latente de l'écriture se révèle ou s'absente.

Pour cela, Anne Marie Jugnet puise dans le texte comme réservoir dont elle extrait mots, expressions, qui, sans avant ni après autres que ceux que le spectateur-lecteur projette, renforcent la dimension essentiellement mystérieuse de son travail. Elle établit un mode de communication extrêmement allusif, bien loin de la recherche de persuasion publicitaire qui, parfois, a emprunté ce rapport au langage.

La lumière est un élément récurrent de nombreuses pièces. En laissant de côté pour l'instant le néon, il est souvent fait un usage de la lumière pour jouer de la limite entre le visible et l'invisible mais aussi pour créer l'espace nécessaire à l'apparition du texte. A la limite de l'aveuglement, certains dispositifs avec



mourant, *chacun,* *seul,* *de peur.*

mourant, chacun, seul, de peur.

1987-1990.

Glacis à l'huile sur noyer, feuille d'or,
cadre en laiton, 17,5 x 78,5 cm.
Collection capcMusée d'art contemporain
de Bordeaux.

Oil glaze on walnut wood, goldleaf,
brass frame, 17,5 x 78,5 cm.
capcMusée d'art contemporain collection,
Bordeaux.

projecteur de diapositives et projecteur industriel regardent le spectateur qui éprouve de grandes difficultés à déchiffrer les propositions. Une autre fois le spectateur est lui-même surface de projection et révélateur du texte : l'œuvre introduit ainsi la nécessité d'un tiers qui, lui, pourra lire fugitivement l'écrit.

De même, Anne Marie Jugnet fit usage de la vidéo. Des mots font presque apparition dans la neige inquiétante de l'écran. Il pourrait s'agir là d'une sorte de révélation de possibles manipulations à notre insu, une persuasion clandestine ; les mots, les messages seraient partout mais peu lisibles, en état instable d'apparition-effacement.

Anne Marie Jugnet dans *à perte de vue* laisse le soin à la lumière naturelle de permettre ou d'empêcher la vision. Lecture d'un néon suspendu dans le ciel au-dessus de la tête des spectateurs. Encore une fois il faut de la nuit pour que la lumière soit visible.

Un autre aspect du travail est l'extrême accord des techniques avec les fragments de texte. De la préciosité picturale de *mourant, chacun, seul, de peur.* renforcé

par le caractère Garamond, à l'énergie expressive, presque destructrice, du dessin de *j'ai peur*, le sens vient de la dimension visuelle de l'écriture. De même la photographie est plus souvent utilisée pour enfouir ou laisser juste affleurer le texte, dénier ainsi le caractère de reproduction qui est celui de médium. Le néon, un matériau publicitaire par excellence, est au service de la banalité ; elle lui enlève d'une certaine façon son statut traditionnel dans la surenchère actuelle de la communication par la répétition et la linéarité d'un accrochage dans la galerie d'exposition.

La communication est l'un des domaines qu'Anne Marie Jugnet prend en charge d'une façon critique dans ces œuvres récentes : le Tee-shirt *au secours* est assez remarquable de ce point de vue, au moment où de nombreux textes sont portés par l'homme contemporain comme signes d'appartenance. Une affiche de lutte contre le SIDA présente, elle, ainsi que d'autres œuvres, un texte rendu presque illisible par un halo qui donne une image des rapports ambigus que la société entretient avec cette catastrophe.

***j'ai peur*, 1987.**

Fusain sur papier, 150 x 190 cm.
Collection capcMusée d'art contemporain
de Bordeaux.

Charcoal drawing on paper,
150 x 190 cm.
capcMusée d'art contemporain collection,
Bordeaux.

Dans un monde où la distribution d'imprimés, de tracts ne laisse plus à l'individu l'accès à la poétique du texte, Anne Marie Jugnet prend position en distribuant des mots, en laissant un spectateur choisir des mots dans une pile de feuilles : objets mystérieux qui nous font réfléchir à notre principal outil de communication de la pensée rationnelle ou irrationnelle.

Ce qu'il y a donc de remarquable dans l'œuvre d'Anne Marie Jugnet c'est à la fois la multiplicité de ses approches de l'écrit dans le visuel et une ferme et toute simple conviction que l'échange efficace avec l'autre se fait sans doute par "un je ne sais quoi" ou "presque rien".

Michel Bourel,
septembre 1994.



comme si on l'avait oublié, 1988.

Eclairage industriel, appareil de projection et diapositive.

Installation à la Jeune Sculpture 88,
Port d'Austerlitz, Paris, 1988.

Industrial flood lighting, projector and slide.

Installation at Jeune Sculpture 88,
Port d'Austerlitz, Paris, 1988.

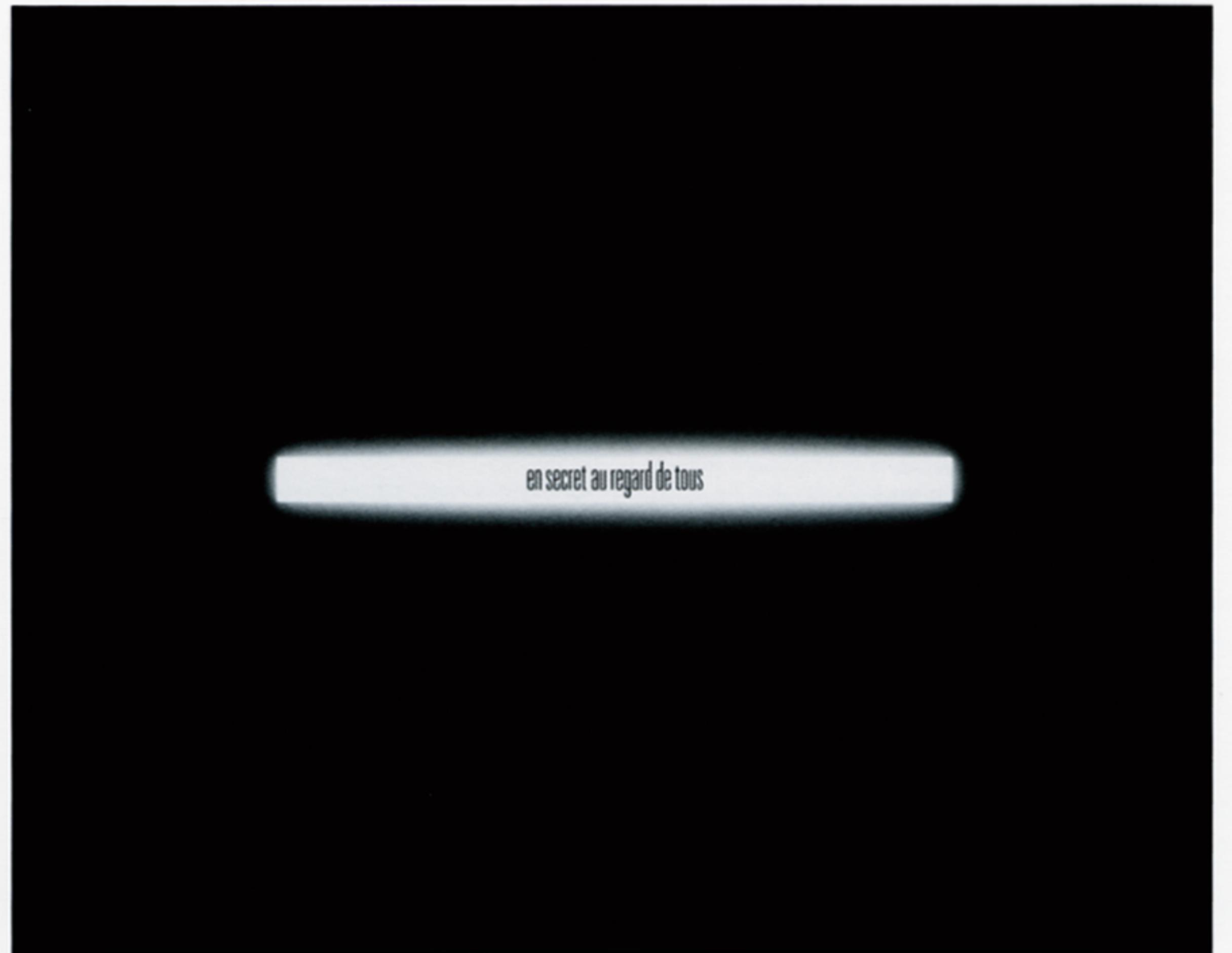


Page ci-contre
Opposite page

en secret au regard de tous, 1989.

Photographie noir et blanc, 120 x 150 cm.
Tirage unique. Collection privée.

Black & white photograph, 120 x 150 cm.
Single print. Private collection.



The Invisible in Writing

Painting and sculpture have long been bolstered by the presence of the written word (letters, words, whole sentences). Generally the purpose is to convey a message, give characters a name or explain inter-relationships, or more commonly to laud an owner or founder. Occasionally words may take on a visual function, as in the Annunciation by Simone Martini, where the scene's aura of mystery is positively intensified by gold lettering that is barely visible against the golden background. Alternatively, words can become integrated in architecture, an example being the prominent inscription that occupies the innercourtyard entablature of the ducal palace at Urbino.

Turning to the 20th century, it is obvious that many artists have sought to include the written word in their works, even to the point of excluding all other visual elements. It could be said that words started contaminating art precisely when the latter was in the process of reconsidering its own function, its status and true nature. However, a more satisfying explanation can be given to the phenomenon ; artists used writing first in a pictorial sense and then in an essentially visual way, so that even when working on the borders of invisibility, their art still functioned on a visual level. Roland Barthes in La peinture et l'écriture des signes underlined the visual dimension of writing or scriptio by coining the term "piction". He considered Chinese calligraphy the finest possible demonstration of equilibrium between these two indissociable dimensions. Words and phrases have been used by Braque, Picasso, Klee and Motherwell as well as by Masson, Michaux and more recently Dotremont to create a type of writing principally concerned with physical movement and gesture.

From the mid-sixties on, when art was undergoing a redefining of structure and process, interest in the visual aspect of writing gave way to a more linguistic approach. Conceptual Art treated the written word by manipulating tautology, synthetic assertion or analytic proposition without the need for a physical support or material reality. Since then, with the ever-growing impact of media on our society,

page ci-contre
opposite page

au secours, 1991.
Tee-shirt réalisé pour le capcMusée d'art contemporain de Bordeaux.

« Plusieurs autres œuvres introduisent cette notion d'appel :

eh oh, 1993, pièce sonore réalisée pour l'exposition : *Avant le bip sonore*, commissaire Jérôme Sans.

eh oh, 1994, affiche réalisée pour l'exposition : *Sur la route*, avec le Centre d'Art Mobile, Besançon, commissaire Jérôme Sans.

jusqu'à moi, 1993, affiche réalisée avec Artis, *image pour la lutte contre le sida*. »

Tee-shirt designed for capcMusée d'art contemporain of Bordeaux.

« Several other works introduce the notion of a cry, for attention :

eh oh, 1993, a work based on sound for the exhibition : *Before the sound of the beep*, curator Jérôme Sans.

eh oh, 1994, poster made for the exhibition : *Sur la route*, with the Centre d'Art Mobile, Besançon, France, curator Jérôme Sans.

jusqu'à moi, 1993, poster made in collaboration with Artis, *An Image for the Campaign against AIDS*. »

communication itself has become fair game for the artist in search of raw material, able now to recycle all the elements of language in their written form.

A perfect illustration of this attitude can be found in the works of Anne Marie Jugnet, who in addition to stressing her central concern with the issue of communication, also remains acutely sensitive to physical dimension, pursuing from the manifest to the invisible, the relationship between seeing to read and reading to see in order to apprehend. She employs a great variety of means – even traps sometimes – that are all necessary and that correspond to the vision she espouses.

Anne Marie Jugnet, in exploring the outer reaches of plastic expression, might perhaps be compared with certain 20th century authors whose literary research extended as far as rearranging the spatial organisation of text, fragmenting narrative discourse, inventing parallel meaning and generally playing with the visual potential of written words on a page. Contrary to their approach however, Anne Marie Jugnet explores spatial organisation whilst almost always scrupulously respecting the linearity of writing.

Just as dance focuses attention upon the state of the human body, the artist in this instance deploys an extensive variety of strategies to focus attention on the states of language : And on every occasion spotlights the presence or absence of that hidden power which lies behind written words. She does this by dipping into text as she would a reservoir, extracting words and phrases – irrespective of those that might spring to the spectator-reader's mind – and thus succeeds in heightening the essentially mysterious atmosphere associated with her work. She adopts a mode of communication based on allusion, a far cry from the engineered persuasion that is stock in trade to advertisers who are apt sometimes to pull similar linguistic strings.

Light is a frequently recurring element in Anne Marie Jugnet's art. Leaving aside neons for the moment, she often utilises light to juggle with the boundaries between visible and invisible as well as creating a space in which words can materialise. Certain works involve flood lighting arranged so as to dazzle anyone



trying to make out a message from a projected slide. In another work, the actual spectator is used as a screen for projected words, thus requiring an additional onlooker if the transient message is to be read. She has also taken advantage of video as a medium. Words feebly emerge from a disquieting electronic snowstorm of static. It is as though someone has just lifted the curtain on a secret plot to manipulate us all with barely visible messages, never quite appearing nor disappearing.

Natural light governs the degree of visibility in à perte de vue. The piece consists of a message written in neon suspended by wires over the heads of spectators. It is only in darkness that the light can be seen.

Another aspect of Anne Marie Jugnet's art is her precise matching of technique to text. Meaning can almost be guessed by observing her use of Garamond typeface that helps bring out the mannered pictorial style of mourant, chacun, seul, de peur, or observing the expressive, almost destructive energy apparent in the drawing j'ai peur. Photography too is employed to bury text just below the surface or let it be seen only fleetingly, in this way denying the characteristic function of the medium which is to reproduce images. Neon, an exemplary tool of advertising, is used here to serve a different master, that of banality, so stripping away some of its more traditional associations with the world of cut-throat communication by multiplying and carefully aligning the neons shown in the exhibition gallery.

Recent works by Anne Marie Jugnet have tended to take a critical view of communication. One remarkable example in this case is her au secours tee-shirt, conceived at a time when modern man seems to proclaim his membership of one clan or another by the innumerable literary artefacts that adorn his clothes. As in several works, a halo of light virtually obscures the message on an anti-AIDS poster, bringing home society's ambiguous attitude to this modern catastrophe.

Confronted by a world so inundated with publicity handouts and leaflets that we lose all sense of the poetry in words, Anne Marie Jugnet makes a stand

by distributing these very words, allowing spectators to pick them from among several piles of paper. The words are treated as mysterious objects and force us to reflect on their vital task of communicating our rational as well as our irrational thoughts.

Anne Marie Jugnet's work is distinguished both by the multiplicity of its approaches to the visual content of written words and by her steadfast conviction that genuine communication with others occurs through mechanisms so subtle that they can only be hinted at and in any case barely exist at all.

Michel Bourel,
September 1994.



invisible..., 1990.
Vidéo. Apparition, disparition, dans la neige électronique, des mots : "invisible, incertain, infini, inconnu, indicible".
Video. Words : "invisible, incertain, infini, inconnu, indicible", appear and disappear in the video static on screen.

EMERGENCY



insight-outcry, 1994.
Avec la collaboration linguistique de Noëlle Delhomme.
Installation vidéo avec deux moniteurs.
With the linguistic collaboration of
Noëlle Delhomme.
Video installation with two monitors.

emergency, 1994.
Emergency présenté sur une table est composé de 48 piles de feuilles A4 formant 500 surfaces du mot "emergency" sérigraphié en orange sur fond gris et gris sur fond orange, en alternance. Chaque exemplaire ou surface est daté et signé par l'artiste. Vendu surface par surface emergency est emporté dans une enveloppe 24 x 32 cm, et laisse apparaître la couche suivante. La première édition est montrée en novembre 94 à la Galerie Froment & Putman à Paris. Emergency sera ultérieurement située point par point dans d'autres lieux à d'autres dates.

Emergency shown laid out on a table, consists of 48 piles of A4 paper forming 500 surface is upon which emergency is silk-screen printed alternately in orange over a grey background and in grey over a orange background. Each sheet or surfaces signed and dated by the artist. Emergency is intended to be sold leaf by leaf, each sheet being packed and carried away by the purchaser in a 24 x 32 cm envelope, so revealing the next leaf in the pile. The first edition of this piece will be exhibited in Paris at the Froment & Putman Gallery in November, 1994.

Further editions of emergency are planned for a range of other venues at future dates.



c'est pour rire

c'est pour de bon. 1994.

A4-sized sheets of white paper were handed out on the street of a town. On both sides of each sheet, a sentence was printed in French and/or English and/or the local language (in this case Dutch). The French sentence read **c'est pour rire, c'est pour de bon**, in English **that's a laugh, that's for good**, and in Dutch **het is voor de grap, het is menens**. Distributors of the sheets all wore badges so they could be easily identified.

Intervention W139, Amsterdam, 1994.

Length of Time : 5 x 30 minutes.

« Handing something out on the street should be understood in its broadest sense. It was an ephemeral event with a temporary target. Despite being written black on white, the message was not easy to grasp. Although a serious statement it appeared futile and derisory. The aim of the exercise was to create a space for questioning and reflection within the context of a positively affirmed message and statement ("c'est..."), the act of saying something simply. What are we talking about? Is it the act of distributing something? Is it about passing on information, news?... »

c'est pour rire

c'est pour de bon. 1994.

Organisation d'une distribution dans la rue de papier blanc de format A4 sur lesquelles sont imprimées en noir recto-verso une phrase en français et/ou en anglais et/ou la langue du pays où l'intervention a lieu (ici le néerlandais). La phrase en français est : **c'est pour rire, c'est pour de bon**, en anglais : **that's a laugh, that's for good**, en néerlandais : **het is voor de grap, het is menens**. Afin d'identifier les émetteurs de l'intervention un badge est porté par les personnes chargées de la distribution.

Intervention W139, Amsterdam, 1994.
Durée : 5 fois 30 minutes.

« C'est un acte de distribution dans la rue assumant ce que cela comporte de sens et de références. Une intervention éphémère et ciblée temporellement. Un message écrit noir sur blanc qui ne se donne pas à lire facilement. Un message engagé même s'il semble futile et dérisoire. Il s'agit de créer un champ d'interrogations, de réflexions tout en étant dans l'ordre du message, de l'affirmation ("c'est..."), faire acte de dire tout simplement. De quoi parle t-on? S'agit-il de l'acte même de la distribution? Parle t-on d'information?... »



seul à connaître, 1994.

Coloured sheets of A4-format poster paper are placed upon a table in several piles. A message is printed in black lettering on each sheet, either in French : **seul à connaître**, in English : **knowing you know** or in Dutch : **eenzaam weten**. The three colours used are blue, green and fluorescent orange which together with the three languages form nine paired combinations randomly distributed among the piles.

Proton ICA Exhibition, Amsterdam.
« Sheet by sheet, the piles diminish in volume, becoming part of everybody a part of everyone's action. Taking or leaving a sheet calls upon the processes of appropriation and dissemination. The A4-sized sheets carry information, news. **Seul à connaître** is based on the assumption that everybody knows what is written on them and perhaps can even supply the answers. Remembering, speaking out or holding one's tongue are all solitary acts. »

seul à connaître, 1994.

Plusieurs piles de papier affiche de couleur et de format A4 posées sur une table. Sur chaque feuille est imprimée en noir une phrase en français : **seul à connaître** ou en anglais : **knowing you know** ou en néerlandais : **eenzaam weten**. Les trois couleurs : bleu, vert et orange fluo, et les trois langues forment neuf propositions et sont réparties dans les piles d'une manière aléatoire.

Exposition Proton ICA, Amsterdam.
« Feuille par feuille, chaque pile se déconstruit comme volume pour devenir la part de chacun, l'acte de chacun. Acte de prendre ou de laisser, appel à l'appropriation, à la dissémination. Papier affiche de format A4, support d'information, actualité.

Seul à connaître suppose que le lecteur connaît le contenu, voire les réponses. Acte solitaire, de remémorer, de dire ou de taire. »

je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles.

1993.

Designs for eight tee-shirts.
« Project for Villeneuve, Isère, France, in collaboration with the Magasin de Grenoble school and Fondation de France. Définition and Content :

Working in liaison with local inhabitants and clubs, the area of Villeneuve will be divided up into sectors or zones. The population of Villeneuve totals 15 000 so each sector should cover approximately 3000 inhabitants.

The idea is to offer a tee-shirt to every inhabitant in a given sector. People can choose any one of the following eight designs : "je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles". Each tee-shirt bears a single personal pronoun printed both back and front in lower case 39-point Univers typeface. Three background colours are to be used : red, orange, white; and four colours for lettering : red, orange, yellow, blue. Any risk of uniformity, creation of groups or colour balance is avoided by an unequal distribution of the colours : one red; one orange; six whites. Warm hues of red and orange are chosen for their closeness and compatibility. White, a more resting and neutral colour, is supplied in greater quantity. Letter and background colour combinations reflect more or less closer matchings according to their relative degrees of contrast.

A multitude of colour associations,

interpretations and relationships canthus

be obtained. Every day, each inhabitant's

personal participation will govern the

work's appearance, displaying it in all

its everchanging complexity as people

congregate, disperse, swap with others... »



je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles.

1993.

Maquettes des huit tee-shirts.

« Projet pour Villeneuve, Isère, avec l'Ecole du Magasin de Grenoble et la Fondation de France.

Définition et contenu :

Avec les habitants et associations de Villeneuve, nous définirons un quartier ou zone d'intervention à l'intérieur de Villeneuve. Il y a 15 000 habitants, une zone ou quartier pourrait être composé d'environ 3000 habitants.

Il s'agit de donner un tee-shirt à chaque habitant du quartier. Il pourra en choisir un parmi les huits proposés : "je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles".

Sur chaque tee-shirt un même pronom personnel est imprimé de face et de dos en caractère Univers 39 bas-de-casse.

Il existe trois couleurs de fond différentes : rouge, orange, blanc; et quatre couleurs pour les lettres : rouge, orange, jaune, bleu.

Pour ne créer ni uniformité, ni équipe, ni équilibre les couleurs apparaissent en quantité inégale : un rouge, un orange, six blancs.

Les couleurs chaudes rouge et orange sont choisies pour leur qualité de proximité, de rapprochement entre elles. Le blanc plus calme, plus neutre est en quantité plus importante.

Les combinatoires lettres/fond reprennent ces notions de rapprochement ou d'éloignement liées aux contrastes des couleurs.

Une quantité de rapports, de lectures, de relations sont possibles. Chaque jour chaque habitant aura la possibilité et la responsabilité par son intervention individuelle et sa participation de faire apparaître l'œuvre et d'en montrer à chaque fois et toujours différemment la complexité par le rassemblement, la dispersion, l'échange... avec d'autres habitants. »

Ci-dessous
Under

inverses, 1993.

Posée sur une table, une pile de feuilles de papier de différentes couleurs et de format A4 sur lesquelles sont imprimées en noir, recto-verso, une centaine de mots de sens opposés ou "inverses". Dimensions de la pile : 29,7 x 34 x 21 cm.

Exposition à l'église byzantine Sainte-Irène, Istanbul, 1993.

« Appel à la manipulation, à la déconstruction de la pile comme volume, au désordre et éparpillement de ces dualités ou "inverses". »

inverses, 1993.

Differently coloured sheets of A4 paper are placed in a pile on a table.

The sheets have approximately one hundred words on them, with opposite "inversed" meanings printed recto-verso in black lettering.

Size of the pile : 29,7 x 34 x 21 cm. Exhibition in the Byzantine Church of Saint-Irena, Istanbul, 1993.

« The work calls for and acts through manipulation, deconstruction of the pile as a volume, creating disorder and scattering dualities or "inversed" meanings. »





Anne Marie Jugnet avec *à perte de vue* dans le parc de sculpture du Centre d'art contemporain de Vassivière, novembre 1993, en vue de l'installation permanente de *erreurs-exact*, été 1994.

Anne Marie Jugnet pictured with *à perte de vue* at Vassivière Contemporary Art Centre's sculpture park in November 1993, prior to the permanent installation of *erreurs-exact*, summer 1994.

Anne Marie Jugnet

Née en 1958 à La Clayette.
Vit à Paris.

Born in 1958,
at La Clayette, France.
Lives at Paris, France.

Expositions personnelles/ One Person Exhibitions

1991

Galerie Froment & Putman, Paris

1993

Galerie Valentina Moncada, Rome, Italie

Galerie Froment & Putman, Paris

Galerie Siyah Beyaz, Ankara, Turquie

1994

W139 et Proton ICA, Amsterdam,
expositions d'art contemporain français aux Pays-Bas

Galerie de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, Nancy

Galerie Karin Schorm, Vienne, Autriche

Centre d'Art Contemporain de Vassivière en Limousin

Galerie Froment & Putman, Paris

Expositions collectives/ Group Exhibitions

1987

Salon de Montrouge

1988

Faste Fou, Paris

Jeune Sculpture 88, Port d'Austerlitz, Paris

1989

Exposition des prix du Salon de Montrouge

1990

« Entrez les artistes » au lycée Claude Monet, Paris,
organisation : Savoir au présent

Exposition espace Aldebaran, Baillargues, Montpellier

Galerie Jacques Girard, Toulouse

Bewegungen-Mouvements, Ludwigshafen, Allemagne

Ecole des Beaux-Arts de Nantes et Galerie Entreprise, Nantes

1991

Mouvements 1, Centre Georges Pompidou, Paris

L'insoutenable légèreté de l'Art, Musée de La Roche-sur-Yon et

Musée Ste-Croix, Poitiers

Escale, commissaire Jérôme Sans, installation au Sillon de Talbert,

Pleubian, Côtes d'Armor, Bretagne

Monastère de Veruela, Tarazona, Espagne

Parcours Privés, direction artistique : Adelina von Fürstenberg, Paris,

CapcMusée d'Art Contemporain, Bordeaux

1992

The Big Nothing or Le Presque Rien, the New Museum of

Contemporary Art, New York, Etats-Unis

Vidéo, Galerie Sabrina Grassi, Paris

Erfahrungsräume, commissaire Julie Heintz, Musée Grassi, Leipzig,

Allemagne

Galerie Froment & Putman, Paris

30 11, commissaire Jérôme Sans, Galerie des Archives, Paris

The Strategy of Disappearance, curator Jérôme Sans, YYZ, Toronto, Canada

Génériques, le visuel et l'écrit, commissaire Nadine Descendre,

Hôtel des Arts, Paris

Paysages dans une ruine potentielle, commissaire Hou Hanru, Paris

1993

Été 93, Nouveau Musée de Villeurbanne

Nulle part et partout, commissaire Ami Barak, Sète

Différentes Natures, La Défense 4, France et le Centre d'art contemporain
de la Virreina, Barcelone, Espagne, 1994

Avant le bip sonore, commissaire Jérôme Sans, Paris

7 artistes français, Sainte-Irène, Istanbul, Turquie

Zentrum Paris. Französische Malerei seit 1960, commissaire Robert Fleck,
Kunsthalle Ritter Klagenfurt, Autriche et Foire de Francfort, Galerie
Françoise Knabbe

Viennese Story, commissaire Jérôme Sans, Wiener Secession, Vienne,
Autriche

Galerie Karin Schorm, Vienne, Autriche

1994

In autre parole, Galerie Valentina Moncada, Rome

Même si c'est la nuit..., CapcMusée d'Art Contemporain de Bordeaux
Sur la route, parcours Besançon-Belfort, Centre d'art mobile, Besançon,
commissaire Jérôme Sans

Burnt Whole, Washington Project For the Arts à Washington et
Institute of Contemporary Art à Boston à l'automne

Autres

1993

Projet d'intervention dans l'espace public de Villeneuve, Isère,
avec la Fondation de France et l'école du Magasin de Grenoble

Images pour la lutte contre le sida,
avec Artis et le Centre National des Arts Plastiques

Installations permanentes

Sillon de Talbert, Pleubian, Côtes d'Armor, Bretagne

Parc de sculpture, Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin

Collections publiques

CapcMusée d'Art Contemporain de Bordeaux

Musée de la Roche-sur-Yon

Caisse des Dépôts et Consignations

FNAC

FRAC Rhône Alpes

Foires d'Art contemporain

1991

Découvertes, Galerie Froment & Putman, Paris

FIAC, Galerie Froment & Putman, Paris

1992

Découvertes, Galerie Froment & Putman, Paris

FIAC, Galerie Froment & Putman, Paris

1993

FIAC, Galerie Froment & Putman, Paris

1994

Art Frankfurt, Galerie Françoise Knabbe, et Kunsthalle Ritter Klagenfurt

Foire de Chicago, Galerie Karin Schorm, Vienne, Autriche

Foire de Bâle, Galerie Karin Schorm, Vienne, Autriche

FIAC, Galerie Froment & Putman, Paris



Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin, Aldo Rossi, Xavier Fabre, architectes

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition

Anne Marie Jugnet

Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin

15 octobre - 31 décembre 1994.

Remerciements

Anne Marie Jugnet

Michel Bourel pour le texte

Stéphanie Ditché pour l'entretien

Jonathan Bass pour les traductions

Pascal Prompt, Jean-Philippe Baraud, pour l'assistance technique

Noëlle Delhomme et Gracia Quaroni, pour leur collaboration linguistique

Jérôme Sans

Galerie Froment & Putman, Paris

Galerie Karin Schorm, Vienne, Autriche

Le FRAC Rhône-Alpes, pour le prêt de *Il y a là (1)*

SIMDA, Paris

Société Le Néon, Paris

Les entreprises Paul Gerbaud, Nedde, et Dussouchaud, Eymoutiers

Stéphane Akermann, Anne Barbier, Hélène Chouteau, Philippe Lenepveu,

Marylène Negro, Christophe Perriguey, Klaus Scherübel, Stéphane Tanguy,

Stéphane Villard

Edition

Maquette : Stéphane Tanguy

d'après un système graphique de Daniel Perrier

Crédits photographiques : Anne Marie Jugnet, Jacques Höpffner,

Stéphanie Ditché, Philippe Lenepveu, Vincent Monthiers CapcMusée,

David Renaud, Dominique Laverdure

Photogravure : Equinox, Limoges

Impression : Montibus, Saint-Léonard-de-Noblat

Le Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin

bénéficie du soutien financier

du Ministère de la Culture et de la Francophonie,

de la Direction Régionale des Affaires Culturelles du Limousin,

du Conseil Régional du Limousin,

du Syndicat Mixte Interdépartemental et Régional de Vassivière

Directeur, Dominique Marchès

Assistante, Christine Devriendt

© Centre d'art contemporain de Vassivière et Anne Marie Jugnet

Achevé d'imprimer le 3^{ème} trimestre 1994

ISBN 2-910850-00-5