

Import/Export

Artiste(s) : Philippe Durand | Rainer Ganahl | Pierre Joseph | Fransje Killaars | Claude Lévêque | Michael Melián | Roy Villevoys | Barbara Visser | Jun Yang

Villa Arson, Nice

26 janvier - 31 mars 2002

Vernissage le 25 janvier à 18 heures

Commissaires d'exposition : Hildegund Amanshauser et Laurence Gateau

Philippe Durand

Texte de Pascal Beausse, Edition 779 philippe durand *dérives*, Septembre 2001,

DERIVES

Il y a une méthode Philippe Durand. Une méthode qui n'a rien de systématique, et encore moins de scientifique, puisque c'est celle d'un artiste qui examine de manière empirique les réalités contemporaines en ayant recours à la représentation photographique, à l'heure de son obsolescence. Au cours des années 90, il a parcouru des villes et des territoires urbanisés, en faisant quelques allers-retours à la campagne. De Barcelone à Bruxelles, de Champclause à Odessa, de Paris à Cahors, de Los Angeles à Nice, il a relevé des indices faibles : des traces de vernaculaire résistant à la banalisation urbanistique, des archaïsmes s'infiltrant dans les symboles de la modernité, des signes de l'appropriation de la ville par l'individu. Pour produire des images dialectiques, où le passé se cristalliserait dans le présent en compressant les signes de temporalités historiques hétérogènes. Il a ainsi réalisé des portraits de villes, qui doivent autant aux *Paysages urbains* de Walter Benjamin qu'aux recherches psychogéographiques de Ralph Rumney. Son attitude correspondrait à celles, hybridées, d'un ethnographe observant le monde industriel contemporain, d'un voyageur explorant l'espace de la postmodernité, d'un touriste dont l'objet ne serait pas de reproduire les images des cartes postales mais de regarder juste à côté, là où le décor se craquelle. À chacune de ses incursions dans le réel, Philippe Durand résiste à la mise en fiction d'un monde qui serait déréalisé par l'artificialisation et l'uniformisation rampantes.

Son activité n'est réductible ni à la critique ni à l'illustration. Il s'agit bien plutôt de jouer avec les différents régimes de représentation disponibles pour proposer l'image mosaïque d'une situation particulière. Ses photographies semblent résulter d'une prise de vue rapide, dans une saisie visuelle souple, comme des *snapshots*. Il n'en est pourtant rien, tant son art n'a en commun avec la *street photography* qu'une pratique de l'espace urbain, mais qui y instille la dimension supplémentaire du jeu. Il ne s'agit pas de mettre en œuvre une esthétique de la trouvaille, mais bien plutôt d'exercer une extrême attention à des choses labiles, insignifiantes, des traces de vie et d'individualités qui ne se laisseraient pas enclore par la norme. Philippe Durand aurait ainsi quelque affinité avec Gabriel Orozco et sa conception de la photographie comme une boîte à chaussures : un emporte-pièce prélevant dans le réel une configuration ready-made. C'est la dimension sculpturale de la photographie qui, à la suite de Brassaï et Dali, désigne l'accouplement d'un parcmètre et de plantes vertes, d'un buisson et d'un tuyau comme autant d'éléments d'une statuaire de trottoir, résultant d'une dimension créatrice improbable.

S'il procède bien à des formes multiples d'enquêtes au sein de l'espace social, Philippe Durand n'envisage pourtant pas son travail comme relevant d'un art d'investigation au sens strict, avec la portée analytique et la dimension politique que ce dernier supposerait. Car s'il est une politique pour ses photographies, c'est bien celle d'une érotisation du réel. Le monde y est saisi dans toute sa complexité organique. Le végétal lutte avec l'asphalte, le pollen s'allie avec une plaque d'égoût. On est alors bien loin des lois, règlements et statistiques. Philippe Durand ne prétend aucunement décoder le réel, mais plutôt le ré-encoder en le faisant passer par cette perception singulière. Photographiés, des graffitis tracés dans la poussière d'une vitrine ne peuvent dire que l'énigme offerte au passant par leur auteur anonyme. Il ne s'agit alors pas pour l'artiste de prétendre en dégager une vérité monolithique mais au contraire d'amplifier cette illisibilité.

On pourrait dégager plusieurs catégories d'images au sein du corpus constitué par Philippe Durand. Parmi celles-ci, après les sculptures involontaires, de *Choses modernes* aux *Années nonante* jusqu'à *doigts, pollution*, il y aurait des images réfléchies : des pellicules de réel apparaissant à la surface de lunettes arrières de voitures et de vitrines de commerces désaffectés. Sur ces improbables miroirs se rencontrent des autocollants fatigués et du blanc d'Espagne, des images publicitaires de corps modélisés et des automobiles. Le reflet est utilisé comme technique de collage instantané. Pour ces images, il pratique un régime de vision hallucinatoire, par la scrutation obstinée d'un pan de réalité, au plus près des choses.

Philippe Durand sait ce qu'il doit à Raymond Hains, autant pour l'acuité du regard posé sur un environnement urbain en perpétuelle mutation que pour les assemblages de séquences de mots ou d'acronymes qui, à la faveur de l'entremêlement de lettres manuscrites et de signes publicitaires, produisent des poèmes trouvés en filiation lettriste. Cadrés par l'artiste, la plaque d'entrée d'un immeuble, l'écriteau de la fleuriste, la devanture du traiteur ou la vitrine du pharmacien constituent autant d'éléments d'une poétique de l'ordinaire. Invraisemblable, farfelue, résistant aux modes, ni nostalgique ni moqueuse, cette école poétique rassemble des bataillons de peintres en bâtiment et de publicitaires, insufflant dans la vie quotidienne des bouffées narcotiques : *Elle s'appelle Everblue et je l'aime*.

Ce modeste réenchancement du monde n'a rien de démiurgique, mais dément efficacement toutes les tristes promesses d'une standardisation ennuyeuse de nos cadres de vie, qui résulterait de la compulsive invocation du 'moderne' par les hommes politiques. Philippe Durand développe un échange symbolique constant avec le réel, en restituant cette inintelligibilité du monde, sa joyeuse absurdité, et en procédant à son amplification. L'art n'a pas aujourd'hui à s'opposer frontalement au réel ; il doit au contraire le frôler, dériver dans la société de l'information, opposer à la froideur numérique de l'ère néo-libérale un comportement ludique-constructif. L'œuvre photographique de Philippe Durand invente cette écologie du regard, hyper mental.

Rainer Ganahl

Entretien avec Martin Tupper in Bloc-Notes art contemporain, juillet 98

IMPORTED

MT : Tu viens de publier (IMPORTED — A Reading Seminar), en relation aux séminaires de lecture que tu as organisés depuis 1994 à Moscou, Los Angeles, Hiroshima, Miami, Stuttgart, Nice etc. Peut-on parler de programmation dans l'organisation et la conception globale de ce projet ?

RG : A part le fait que ce projet au titre très long (Imported - A Reading Seminar in Relationship with my "A Portable, (Not so Ideal) Imported Reading Seminar, Or How to Reinvent the Coffee Table : 25 Books for Instant Use") est un projet relevant d'une conception globale, le but du projet et du livre était de réfléchir sur la mondialisation, les échanges culturels et leurs implications notamment au niveau social, économique, politique, linguistique et idéologique. Le jeu consistait à apporter 25 livres importés dans un pays et à organiser ensuite un séminaire de lecture d'une durée de 3 semaines à 3 mois. Au début ce n'était pas une programmation du tout. Le projet a évolué à partir de sa propre logique, que j'ai saisie peu à peu. Quand on m'a offert de montrer/refaire le projet initial de Tokyo à New York, puis à Paris et Moscou, qui consistait aussi en une librairie importée - une allusion ironique à une pratique eurocentriste, dite colonialiste - j'ai dû refaire, disons racheter, à chaque fois

d'autres livres. Une fois que j'en ai compris les implications et les possibilités, j'ai dû m'engager dans une logistique de programmation pour faire ces séminaires de lecture qui - comme je l'ai indiqué - n'étaient pas programmés au départ.

Si on parle d'une programmation (en allemand et en anglais) on pense à une logistique puissante, un appareil presque automatique avec un certain pouvoir, au moins avec une structure déjà mise en place qui permet et demande des événements à mettre en place. Dans ce sens là, ce n'était pas le cas pour moi. J'ai eu beaucoup de mal pour la réalisation de ce projet qui a commencé en 1993 et a duré jusqu'en 1998 pour se terminer avec ce livre, qui d'ailleurs n'est pas une documentation du projet mais un résultat de celui-ci.

Ton vocabulaire plastique est dérivé de l'interface graphique des systèmes d'exploitation de la micro-informatique. Le cadre familier de cet environnement visuel de nos bureaux est-il pour toi le moyen d'un questionnement sur le concept de programme ? Oui. Je suis intéressé par l'observation de ce milieu d'interface qui s'inscrit dans une programmation informatique. Comme Max Weber ou Norbert Elias l'ont bien étudié, l'histoire de notre civilisation est une histoire de bureaucratie, de programmation, d'aménagement, de traitement, de partage des pouvoirs, des compétences et des (ir)responsabilités avec tous les succès, les désastres et les exploitations qu'on peut imaginer. Avec l'informatique on ne touche qu'à une nouvelle étape de cette histoire d'organisation et de désorganisation. Le paysage informatique des bureaux a presque pris un statut épistémologique, au sens où il constitue le créneau de l'un des sites les plus importants de la production du savoir d'aujourd'hui. Les "Windows" ne sont pas seulement la base d'un combat juridique sur le monopole mondial d'une technologie entre les mains d'une seule compagnie - qui en une décennie est devenue un empire transcapitaliste d'une extension gigantesque - mais aussi une tradition d'organisation du savoir qui a de tous temps reflété les développements technologiques de son époque et dépendu de ceux-ci.

Dans le cadre de ton travail artistique tu consacres une grande partie de ton temps à l'apprentissage de langues étrangères. Lorsque tu passes de l'anglais au coréen, de l'italien au russe, du français au japonais, ou de l'allemand à l'espagnol, as-tu l'impression de changer de programme ? Et que penses-tu des logiciels de traduction automatique, comme celui que propose Altavista sur Babelfish ? C'est une belle question qui cache plusieurs questions qui intriguent les gens depuis toujours. Sommes-nous des machines ? Est-ce que les machines peuvent nous concurrencer, nous remplacer ? Est-ce que le cerveau vaut (encore) quelque chose ? Bien sûr, chaque paradigme technologique a servi à métaphoriser et à animer la façon dont les gens s'imaginent imaginer et penser. Chez Freud, c'était la machine à vapeur qui poussait, qui créait des pressions, des répressions et des tensions cherchant à se libérer. Aujourd'hui, moi aussi, j'ai le désir de fonctions comme "sauvegarder", "annuler", "undo", "corriger l'orthographe", et récemment aussi "traduire". Quand j'ai touché pour la première fois des ordinateurs sophistiqués j'ai eu vraiment des day dream (rêve éveillé) pour "undo" lorsque je ratais quelque chose et cela m'a choqué que dans la réalité cela ne marche pas aussi facilement. Alors, cette petite différence explique déjà tout. En changeant fréquemment de code linguistique j'ai parfois aussi l'impression d'échanger "le chip" ou "le disque", mais malheureusement, mes programmes ne marchent pas aussi bien que ceux d'Altavista. Altavista offre une belle gamme à une grande vitesse. Mais ce qui concerne le résultat mon Babel (Babel - allemand - baby language) est plus compréhensible si je ne m'éloigne pas trop de ce que j'ai appris. L'apprentissage est bien sûr aussi une forme de programmation, mais d'habitude les ordinateurs ne tombent pas trop amoureux et apprennent mieux. En principe on peut pourquoi pas imaginer des interfaces de traduction du genre bracelet-montre qui pourraient vous assister comme un interprète. Cela va venir et cela va bien servir. Mais le problème commence seulement si cette traduction machinique devient la norme de la parole et de toute traduction, comme aujourd'hui, les enregistrements des voix d'opéra deviennent la norme pour les chanteurs, et les images de la représentation télévisuelle deviennent l'unique critère de vérité.

Alors que des logiciels commencent à bien traduire, tu continues à t'imposer une discipline rigoureuse (et peut-être douloureuse, pour ta mémoire). Est-ce que cet apprentissage "humain" auquel tu t'astreins plusieurs heures par jour est une forme de résistance anticipée face à la toute puissance des machines dans le domaine de la communication ? Mon projet n'est pas du tout un projet de traduction des codes, comme on programme les machines de traduction. C'est une réflexion sur la politique des langues et des représentations, sur les cultures et leurs échanges plutôt qu'une question de performance linguistique : apprendre une nouvelle langue c'est entrer dans une nouvelle vie. Mes projets de langues ne sont pas non plus des projets anti-machine. J'ai de l'intérêt pour ces machines puisqu'elles apprennent comme moi : lentement. J'adore les machines, elles nous entretiennent bien.

Je voulais dire justement que la pratique me semblait plus importante que la performance. Il me semble que dans ton travail l'acquisition d'une langue est une activité en soi, relativement dissociée de toute visée fonctionnelle. En ce sens il s'agirait plutôt d'un anti-programme.

Oui, anti-programme dans la mesure où ce n'est pas fonctionnel, à des fins instrumentales. Mais programme au sens où il y a toute une logique critique : questionner les institutions de la pédagogie, de l'art, du savoir et du pouvoir... Qui apprend ou doit apprendre une langue ? Ou ne s'est pas donné la chance de l'apprendre... Quelles sont les langues qu'on veut étudier ou non... ? Quels sont les résultats, les avantages, les bénéfices, etc. ? Sous cet angle ce n'est pas une activité en soi, mais un programme.

Pierre Joseph

Extrait d'un texte de Laurent Goumarre in *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*. Éditions DISVOIR. 1999.

(...) Aussi penser que L'œuvre d'art déceptive serait dissociée du jugement critique est un contresens. Au contraire, elle amène son spectateur à une exigence, le débarrasse du jugement porté sur sa forme, ou sur sa résolution formelle, bien sûr décevante puisque l'enjeu a été déporté sur sa contemporanéité. 'Ce qui me semble définir le contemporain, tel que le rapport à l'art en renouvelle sans cesse l'expérience, c'est un rapport essentiel à l'enfance. Dès lors, faire de la contemporanéité la condition d'une expérience, c'est se mettre sans cesse et à nouveau dans la position d'apprendre à parler cette naissance dont elle est le symptôme. Plus radicalement on pourrait dire, avec le philosophe Giorgio Agamben, que notre habileté à avoir de l'expérience dépend de notre capacité à nous maintenir à la hauteur de cette exigence - L'apprentissage d'une langue que l'on ne parle pas encore - qui caractérisait l'enfance'. Or le terme d'apprentissage est au cœur du débat sur l'art contemporain, comme expérience artistique pour l'artiste qui a depuis longtemps renoncé à sa souveraineté. On pense bien sûr au travail de Pierre Joseph en 1998, de retour du Japon. Un voyage qui apparaît au vu de l'exposition comme une interrogation sur le savoir de l'artiste. Un voyage qui a été pour lui l'occasion de faire l'expérience de l'apprentissage comme mode de rapport au monde depuis la lecture des caractères hiragana (une nouvelle langue) jusqu'au base-ball. Les différents éléments exposés mettent en crise le savoir de l'artiste, son acceptation d'une forme d'inadaptation. Mais attention, rien de romantique dans la pose, seulement une suite de travaux envisagés comme les différentes étapes d'un savoir à acquérir avec tout ce que cela suppose de laborieux et de difficultés comme dans l'à-peu-près d'une carte géographique redessinée de mémoire qui rend compte de l'expérience de l'artiste - y sont reportés les lieux fréquentés. A la carte se substitue un plan personnel, le trajet d'une expérience qui compte avec les oublis et autres défections. Plus radical encore comme production du manquement, le *Curriculum vitae* (1998) de l'artiste : photo, formation, expériences personnelles, langues, loisirs. Bref avec ce CV non seulement l'artiste décline la position de sujet supposé s'avoir, assume le manquement, mais suppose comme projet constitutif de l'expérience artistique la contemporanéité de l'art. Dès lors que l'artiste abandonne le discours du pouvoir lié à la maîtrise du savoir, il sape le rapport de force que le spectateur est prêt à tenir, il refuse la violence de toute hiérarchie. En cela il démodélise les comportements de chacun et pose les conditions d'une pratique artistique véritablement démocratique. (...)

Fransje Killaars

Texte de Ine Gevers (traduit par Annabel Howland) in *Cat. Power Up*, Museum Voor Modern Kunst Arnhem, 1998

For Fransje Killaars (1959), participating in an exhibition that examines the way Western and non-Western cultures influence each other is not entirely risk-free. In a context such as this, her work could become reduced to a typical example of Western and modernist use of non-Western (in this instance Indian) images. Current debate favours the concept that monocultures do not exist (and never have), arguing that hybrid forms and constantly shifting cultural identities result from a balanced ratio of give and take. We should not, however, disregard the power factor. The modernist tradition within Western art history cannot be separated from the (neo)colonial tendency to appropriate, often in a stereotypical way, 'the Other' of non-Western cultures in order to distinguish itself from them. This kind of 'cultural cannibalism' is the exclusive domain of those whose possession of language, image, technology and media is such that they can evidently permit themselves to represent the other.

Killaars's visual language is of another order. It is the language of colour and space. Her work may be classified as part of a specific, often underrated movement within modernism and postmodernism in which, contrary to dominant tendencies, colour is placed before form (Colour-field painting, Yves Klein, Wolfgang Laib). In contrast to form, colour - owing to its lack of form - has a limited capacity to represent. Killaars's work also has little to do with appropriation in the neocolonial sense of the word. During her travels through India, she felt a great affinity for the way colour is used there and how it is embedded in daily life. One could call it recognition.

Killaars has always distanced herself from what one could call the canon of Western modernism. As a self-appointed monoculture based on (masculine) rational control of reality, Western culture made 'form' (giving things form) paramount. In art, form - in a conceptual sense as support, frame or spatial object - played a differentiating and directional role. Apart from a couple of important exceptions, this is also the case with artists for whom colour in its abstraction is the most essential component in their work. In the case of Killaars, there is no such hierarchy: in her work colour is given all the space.

Colour is the only visual element that does not conform to dictates of size, and in principle, cannot be tamed. Giving it paramount importance would seem to be asking for trouble. Although colour has been rhapsodized by artists and writers alike, there has never been any doubt that line, form and the frame were needed to harness it in some way. Colour extracts itself from the symbolic order, from the rules that govern our society and linguistic existence. According to Julia Kristeva, colour doesn't emanate from states of our existence that are 'pre-verbal' and as such, unconscious. Instead it carries us irrevocably back to that state.

Killaars' realm is the 'chora', the region where everything is still fluid: the primary state where fixed forms or symbols have not yet been forged in the way we meet them in the conscious, linguistic order. Because of this, colours are the most free and undirected signifiers we know. Their potentials are unlimited when they are inscribed in our coded reality. However, this is only one side of the coin. Once they become part of the established socio-political order, colours also come under pressure. Depending on political, cultural and commercial interests, colours are used to confirm ideologies and are reduced to the most basic meanings. Killaars also uses these often stereotypical levels of meaning.

Fransje Killaars' work consists of installations: combinations of carpets and wall coverings in the form of fabrics, wiring or paintings. They not only suggest a physical interaction with the viewer, but also gain meaning only at the point where they overcome preconceived and detached ways of looking. The invitation to feel the work, to be able to sit or lie in the corners or on the carpets and to be allowed to enjoy the spaces that have been taken over by colour in other, unusual ways, results in other kinds of relations and meanings between the works and the viewers. By being released from codes that are too rigid, colours and images become transcoded and, as it were, reinscribed in the order of our existence. Whereas in the past, Killaars developed works in existing spaces, she has increasingly created her own spaces, in recent exhibitions. They seem to be in need of protection from an outside world that stubbornly continues to classify them in what Killaars regards as utterly irrelevant political, economical, and geographical categories. The spaces now create their own conditions in order to strip the sources - extracted from reality - of their imposed meanings and allow them to join in a hybrid form within the vibrating sensation of colour. Her most recent examples of this are *Wish* (1997), an installation consisting of two large show-boxes covered in stretched, coloured net fabric, and *Non Stop* (1997), comprising bunk beds covered in brightly-coloured leatherette and surrounded by thin nylon lengths of cloth. The extent to which these transformations penetrate, even to a symbolic level, becomes clear in *Swing* (1996). Through the implied movement, the swing bed - with matching covers and cushions - invites transgressions of both space and time. *Swing* unites the present, past, and future, reminding one of the poetic,

tantra expression that Killaars used as an introduction to her last books: "What is here is elsewhere, what is not here is nowhere",

Claude Lévêque

Texte de Éric Troncy in Beaux-arts Magazine, n°195, 2000

Courant Alternatif

Il est sans aucun doute le seul artiste français qui puisse décemment donner comme titre à une exposition celui d'une chanson de Edith Nylon, groupe punk français culte de l'année 1980. Il en va ainsi de Herr Monde, qu'il présente au Creux de l'enfer à Thiers, installation unique et monstrueuse composée de 160 plaques d'inox froissées et pliées, soumises au crépitement irrégulier des flashes de stroboscopes, à la fois éclairant et aveuglant un espace devenu difforme, sans repères et pour tout dire cauchemardesque. Comme dans la plupart des installations de Claude Lévêque aujourd'hui, le spectateur y est aux prises avec l'expérimentation d'une agressivité ambiante, une force quasi électrique, un larsen lancinant qui agit à la fois sur le cerveau et les tripes. Au début des années 80, Claude Lévêque est un personnage clé du Paris des « jeunes gens modernes ». Sa carte de visite indique « Claude Lévêque : les vitrines les plus modernes de Paris » : celle qu'il réalise pour le magasin de chaussures Sacha (temple de l'avant-garde, avec le magasin de Serge Krüger quelques rues plus loin, dans les Halles) est composée de poupées Barbie couvertes de sang, brandissant des revolvers, sorte de vision prémonitoire de l'American Psycho de Bret Easton Ellis. À Nevers où il est né, il « pogotte » dans le conformisme culturel d'une maison de la culture où il imprimera (temporairement) sa marque : on y voit soudain des rétrospectives de Gina Pane, Michel Journiac, Schwartzkogler, aussi bien que des concerts de Marquis de Sade, Edith Nylon ou des Stinky Toys. Dès les origines, son œuvre, influencée par la performance et l'art corporel, est indissociable d'un univers musical dont il invente les moyens d'exprimer visuellement l'énergie : aujourd'hui encore, elle est traversée de part en part par cette force effrayante et captivante du live. C'est la toute la singularité de ce projet, celle qui en fait un artiste majeur et à part, dans la tentative permanente de hisser le champ des arts visuels à un niveau de puissance égal à celui du rock- et de son évolution. Et de plus en plus, il pousse les watts. Peu de ses œuvres sont conçues au préalable en atelier, puis froidement transportées dans telle ou telle institution, telle ou telle galerie. L'œuvre est pour lui un geste qui s'origine et s'inscrit dans son lieu d'apparition (on parle de travaux in situ bien qu'il ne joue que peu avec l'architecture), et ce plus pour en capter l'énergie qu'en souligner les particularités formelles. Comme si le décalage temporel entre la fabrication de l'œuvre et sa restitution dans l'espace d'exposition supposait son dépérissement, Lévêque répond presque toujours aux invitations par des propositions spécifiques et nouvelles. Et les propositions ne manquent pas. Cet été, outre l'œuvre présentée au centre Pompidou

dans l'élégante exposition « Elysian Fields » (cf. BAM 194), on le verra aussi au musée d'Art moderne de la ville de Paris dans « Voila (le monde dans la tête) » (cf. « Art du Temps »), où il a réalisé une œuvre simplement intitulée Claude. Constituée de deux salles obscures dont la principale est tapissée de métal, on y entend un claquement sec et strident derrière des murs de tôle. Invité par le FRAC Provence Alpes Côte d'Azur, on peut voir aussi son travail cet été dans un ancien cinéma porno de Marseille, où il met en scène une immense enseigne lumineuse. Comme au groupe rock les Ramones, il ne faut à Lévêque que peu de riffs pour faire un bon morceau : de la lumière, du vent, une couleur, ou du métal. La démesure (si démesure il y a) est plutôt à chercher dans la puissance, le choc, l'expérience limite que ses œuvres proposent, imposent. Il serait pourtant injuste de les limiter à de simples champs d'expérimentations sensorielles. Si le spectateur des œuvres de Lévêque est aux prises avec des rafales de vent dans l'obscurité totale, en proie à l'émission de sons discordants, lancinants, ou baigne dans la lumière glauque de néons jaunes, il est aussi en prise avec une histoire, un sentiment. Pionnier d'un art fictionnel et narratif Lévêque n'a pas radicalement changé depuis que, en 1984 au musée d'Art moderne de la ville de Paris, il présentait dans les ateliers de l'ARC une installation étonnante où des figurines d'enfants serties de petites ampoules illuminaient un campement de tentes plantées dans le sable, tandis qu'une bande-son diffusait le hululement d'une chouette, le jappement d'un chien. Si la part figurative de son travail a été mise en veille, ce sont bien des histoires qu'il raconte, une histoire en tous cas : celle d'une présence à la fois tendre et conflictuelle au monde. Après avoir habité un temps dans le château de la Vache, en Bourgogne (une vieille bâtisse déglinguée dont la salle à manger était ornée de guirlandes lumineuses utilisées pour les bals du 14 juillet) et dont il fut chassé par les habitants du village (bonheur médiéval des provinces reculées), il vit maintenant en banlieue parisienne dans un pavillon devant lequel ne manquent que des nains de jardin. Positionnement stratégique pour ce parasociologue qui exprime la rugosité de son temps avec des plaques de métal et des tubes néon, et associe au terrifiant écriteau « Arbeit macht Frei » un Mickey au néon dessiné par une main d'enfant œuvre visible cet été au CAPC, à Bordeaux, dans la belle exposition « Prémés Innocents ». Dans son œuvre (et depuis plus de 20 ans qu'il travaille), l'enfance surgit ponctuellement, régulièrement, comme balise et contrepoint mélancolique à l'expression d'une violence ordinaire : cages à poules transformées en sculptures, figurines de baby-foot et, plus récemment, le recours à la main d'enfants pour tracer des trèfles à quatre feuilles qui finiront, eux aussi, dans la lumière blafarde des néons. Comme résistance à la promesse d'un monde sur lequel n'entretenir que peu d'illusions - mais dont la fréquentation reste source d'émerveillements.

Michaela Melián

Texte de Michaela Melián In Cat. *Dream City*, Ein Münchner Gemeinschaftsprojekt, Kunstraum München, Kunstverein München, Museum Villa Stuck, Siemens Kultureprogramm

Festung (Fortress)

An inflatable object will be set up on Odeonsplatz in Munich, and from there it will travel to ten different sites in the inner city, only to end up on Odeonsplatz again at the close of the exhibition.

The outside of this inflatable object is shaped like two mobile homes next to each other (length: 6 meters; width: 2.40 meters; height: 3.30 meters), and it somewhat resembles an inflatable castle (like the kind one can jump on at amusement parks). The exterior is decorated with simplified paintings of windows, based on plans for mobile home parks. These facades are the walls of an interior space which cannot be entered.

"No one is illegal"
An Appeal

"You shall know that no one is illegal. It is a contradiction in itself. People can be beautiful or even more beautiful. They may be just or unjust. But illegal ? How can someone be illegal ?"
(Elie Wiesel)

Migrants and refugees are not welcome in Europe. Since it is almost impossible for them to flee to Europe, to enter or settle in a European country, the only way for them to cross borders is "illegally," which often puts them in mortal danger. Those who remain in spite of the fact that their stay is not authorized or tolerated become "illegal." The few opportunities for immigration or residence are being systematically reduced, forcing increasing numbers of people to live an "illegal" existence.

Borders do not separate territories alone; borders separate human beings as well. Borders are everywhere - at the welfare center and the station, in the city center and between countries. There is a border wherever people might have to show their papers.

To be without rights, security, or legal status means to live in permanent fear of denunciation and blackmail, because discovery results in punishment, deportation remand, or immediate deportation. It means a total lack of protection and rights vis-à-vis employers and landlords, even in the case of illness, accident, or physical attack. It also means fearing social contact. Children cannot attend school or kindergarten, young people cannot start any kind of training. It means continually having to be on your guard.

In the fight against racism, it is becoming increasingly important to give political and practical support to migrants in their battle for legal status and for the right to have any rights at all. Everyone should have the right to decide for themselves where and how they live. The claims of equality in all social and political matters and of respect for everyone's human rights, regardless of their origin and personal documents, stand opposed to immigration regulations and systematic denials of rights.

This is why we are calling for support for migrants entering a country or moving on to another. We call for migrants to be given work and papers. We call for migrants to be provided with medical care, schools and education, accommodation and the material means for survival. Because no one is illegal. For further information, visit www.contrast.org/borders.

Roy Villevoye

Extrait d'un texte de Ine Gevers in Cat. 'Am Rande der Malerei', Kunsthalle Bern , 1995

But Is It Art? But Does It Matter?

Is it a question of misplaced naïveté or provocative irony to travel to the former Dutch colony of Papua New Guinea in the same century that Mondrian developed the primary colors in painting as an expression of the basic structure underlying Western culture-and to present three Papuan friends with

T-shirts each in a primary colour? Or perhaps the real dilemma lies in the fact that a photograph was taken when these shirts were put on in honour of a special occasion. Not a spectacular photograph, more of a snapshot, on a par with a holiday snap. The work Roy Villevoeye has made and collected over the years inevitably raises this kind of questions. The images focus on lived reality, be it in his studio, at the home of a friend or in one of the other places around the world where the artist feels at ease. They are born of an unbridled lust for life, with all its paradoxes and contradictions. The artist's interest is engaged by life's contrasts and ambiguities, and because Villevoeye confronts the dilemmas that arise, his works often balance on a tightrope between that which is acceptable and which is not. They issue from a hunger for experience and insight even if the inevitable result for the artist is a certain degree of confusion.

Roy Villevoeye's paintings, collages, photos and collections often catch the viewer unaware. The results of his actions (his work may be characterized as painting and photography but is equally related to the conceptual tradition and performance) may appear simple. But in the process of signification the works reveal a multi-layered complexity. Passion and engagement alternate with irony and relativity, merging poetically to form an image. Both at the level of production and the sign, or concerning the context within which the work functions, Villevoeye seems to be pushing back the limits. Indeed the poetry of the concrete is forged from paradoxes and extremes just as life is. Is there a real line between right and wrong? Moralizing in this sense is conspicuously absent from Villevoeye's work. He does not seek to teach the world how to see, but wants to see himself, realizing that to render visible what he sees can be just as disconcerting and bewildering for others as it is for him.

(...)

SIGN

Although photography is the medium used the most by the artist, he uses the camera in a way different from the usual professional photographer. For him, the camera-like the paint brush-is an instrument for making images. They are images that closely resemble reality and may be experienced as 'real', but they are better described as staged non-fiction than strictly documentary. Therefore the reference to 'poetic non-fiction'. The photos have been shot quickly and intuitively. They differ from standard documentary photography as used, for example, in photojournalism but also from the spectacular, highly exotic photos that are published for mass consumption. Actual moments and situations in the life of the artist generally act as points of departure and can play a role in the photos and collections or in the interplay between the photos. However, the personal view of one who looks is not hidden from the outside world. In contrast to the common practice in documentary photography, the artist's view is not objective. The act of looking itself becomes the subject of investigation, and with it the individual and cultural context that makes it possible. In photos like T-Shirt/Matching Colors, Kumbai/Asmat, 1992, or Sawa-Erma/Asmat, 1994, the artist refers to situations that issue from encounters, introducing links that offer insights but at the same time also confuse. Is he a voyeur, an outsider remaining off-camera, objectifying the difference between himself and the Other, or has he deliberately ironized such a situation? What is happening here? What obsessions does the artist reveal? His own or those of people and cultures in general, each other's equal but separate in principle? How can this difference be expressed in a world where the Other's difference has been reduced to a stereotype so that every attempt at specification implies betrayal?

A work like Mapping, Matching, Mixing, Mating, 1990-1993, shows how Villevoeye tries to free himself of the stereotypical, media endorsed symbols of the Other and attempts to denote difference in a more poetic way. Colour slides of footprints in the mud, people's actions, activities in the studio, close-ups of human backs, skin and clothing, and of the artist's earlier works, are projected in turn onto the wall and accompanied by a lilting noise that constantly swells and recedes against a background of people talking (Asmat). The artist seems particularly concerned with questioning what he sees and wants to see. But the answers are far from unequivocal given that the people, situations and combinations as it were, talk back. One cannot speak here of a culturally acceptable form of representation, since the pictures lack the requisite information, the photographs' documentary value therefore is minimal. In a poetical sense, however, they surpass the normal rhetorical use of visual language. The images, although part of a represented reality, are direct and tangible. They are no longer representations but presentations. Meanings are not predetermined but generated in the process of production and perception. It is up to the viewers to form new, collective, inter-subjective meanings, a process in which the communal act of creating can be re-experienced.

(...)

Ine Gevers is a free lance curator and tutor at the Department of Theorie at Jan Van Eyck Akademie in Maastricht.

Barbara Visser

Extrait d'un texte de Tony Godfrey in Cat. Prix de la jeune peinture belge, 1999

Lieux, actes et pièces rapportées : l'œuvre de Barbara Visser

Il serait trop rapide de dire que le travail de Barbara Visser tourne autour de l'identité. Ce n'est pas tant une quête de la «vraie Barbara Visser» qu'une recherche sur les identités, menée depuis ses toutes premières œuvres. Ainsi, pour le Portret van de Kunstnaar (Portrait de l'artiste) de 1992, elle s'était fait portraiturer par dix-huit dessinateurs à la craie sur les trottoirs (un peu comme si l'on avait demandé à dix-huit pianistes de jouer la même partition, chacun à sa manière). Une œuvre plus récente, Médium Girl de 1996, tient moins de la «recherche» que de la farce bouffonne sur l'identité, à la fois nationale et personnelle ; une suite de petits films de trente secondes montrant une jeune Grecque toute menue qui habille une Danoise sculpturale en costume folklorique hollandais. Ni l'une ni l'autre ne sait où il faut mettre quoi- 'c'est un foulard, une écharpe ou un sous-vêtement ?' -, de sorte que le résultat est chaque fois différent, et la Danoise devient quelqu'un d'autre. Ce n'est pas un 'qui suis-je, d'où viens-je, où vais-je ?' existentiel, mais une comédie de mœurs.

(...)

Chez Barbara Visser, le quotidien et le filmique se fondent l'un dans l'autre, si l'on entend par filmique tout l'univers des représentations, depuis le cinéma et la télévision jusqu'aux jouets en passant par la publicité. Le filmique nous indique la conduite à tenir, il nous entraîne à nous comporter en galeriste, en artiste, en écrivain, en homme ou en femme. L'interpénétration du réel et de l'image est une des grandes constantes de l'art et de la littérature contemporains. On pense tout de suite à Cindy Sherman ou à Margaret Atwood. The Matrix, des frères Wachowski, tire sa force du renversement de l'habituelle primauté de la réalité sur la fiction. Dans ce film, une intelligence artificielle maintient les gens en vie et les surveille. Ils tiennent le coup psychologiquement grâce à une existence 'normale' vécue dans un rêve collectif (par exemple, la vie de bureau à New York vers 1998), tandis que la réalité, dont la présence ne se fait sentir que par intermittence, semble totalement fantasmagorique. Nous avons là une métaphore qui s'applique remarquablement à une situation où ni le quotidien ni le filmique ne doit avoir la primauté, et ne peut l'avoir.

Le travail de Barbara Visser parle de l'identité, mais aussi, et au moins autant des lieux: le paysage bucolique de Boom-Box et de XM, l'obscurité du musée de cire, le décor extraordinaire du Museum van Loon. où les murs sont des portes et les portes ne sont rien du tout, les espaces de galerie en négatif, la Lituanie (le pays lui-même et son double fictif, Gimines). Il y a, dans son travail, une tension entre l'environnement concret et l'espace filmique, entre les lieux où nous évoluons sans y faire attention et ceux qui s'imposent à nous, qui semblent jouer un rôle devant l'objectif de la caméra : c'est l'impression produite, notamment, par le couloir et le labyrinthe dans Shining de Stanley Kubrick, par l'escalier dans Psychose d'Alfred Hitchcock et par l'intérieur incandescent mais impalpable où se retrouve le cosmonaute à la fin de 2001, l'odyssée de l'espace. Barbara Visser avoue un faible pour des films comme Le Limier de Joseph Mankiewicz ou La Corde de Hitchcock, où la caméra reste dans un périmètre étroitement délimité, assez analogue à une scène de théâtre.

D'une certaine façon, Philippa réinterprète 'Shining' sur le mode de la bouffonnerie en chambre. Au lieu de Jack Nicholson poussé à bout jusqu'à perdre la raison, tapant éternellement la même phrase sans parvenir à écrire une ligne de son roman, au lieu du petit garçon qui dévale à bicyclette les couloirs de l'hôtel désert jusqu'à faire apparaître ses jumeaux, nous avons l'appel pressant lancé à «Philippa! Philippa!» et la course effrénée d'une Philippa derrière une autre derrière une autre... dans le décor de maison de poupée du Museum van Loon. Quand la blonde Philippa se cache derrière une armoire comme Shelley Duval dans 'Shining', ce n'est certainement pas pour fuir un Jack Nicholson

armé d'une hache. Qui alors ? Les autres Philippa. dont on s'aperçoit qu'elles sont incarnées par la même femme ?

Est-ce que ces Philippa se fuient elles-mêmes ? Dans nos rêves, il nous arrive parfois de nous voir en triple. (Est-ce un vestige de la Trinité chrétienne ? Si Dieu nous a faits à son image, devons-nous obligatoirement nous scinder en trois ? Ou est-ce une réminiscence du vieil adage anglo-saxon selon lequel 'Two is a company, Three is a crowd' (à deux on est ensemble, à trois c'est déjà la foule) ? La question reste posée.) On reconnaît là un fantasma de gamin, le petit garçon ou la petite fille solitaire courant après des amis imaginaires. Curieusement, les lieux de notre enfance nous paraissent beaucoup plus petits que dans notre souvenir. (Quand j'ai revu mon ancienne école primaire, elle avait considérablement rétréci !) Mais la maison où Philippa a passé son enfance semble avoir grandi beaucoup plus qu'elle.

Jun Yang

Texte de Christine Macel in Cat. EXTRAetORDINAIRE, Printemps de Cahors, Actes Sud, Paris, 1999

Jun Yang a passé son adolescence en Autriche, après avoir quitté très jeune la Chine. C'est, comme il le raconte lui-même dans une de ses conférences, à l'âge de onze ans qu'il y retourne, juste après avoir découvert en vidéo deux stars du cinéma américain, James Bond et Superman, ainsi que Michael J. Fox dans *Retour vers le futur* qui possède dans le film "une camera JVC camcorder", précise l'artiste. Il n'est pas indifférent qu'au moment même où il retrouve ses racines, Jun Yang découvre également le héros américain et la vidéo, et, convainquant sa mère d'acheter une caméra, débute son entreprise qui allait consister à s'introduire dans l'image médiatisée et se doublerait d'un travail sculptural où la légèreté et la modestie des matériaux empruntent autant à l'histoire contemporaine de la sculpture de l'Ouest que de l'Asie. Cette digression autobiographique se justifie d'autant plus que le travail de Jun Yang ne saurait être séparé de sa vie même, tant elle est présente dans ses conférences qui constituent en soi une de ses pratiques, à côté des installations, des photomaton ainsi que des affiches dans l'espace public, tous liés à une performance en amont ou en cours de l'œuvre.

En 1997, Jun Yang a réalisé une série de photomatons pendant trente jours d'affilée, alors qu'il était employé aux Nations unies de Vienne. Six bandes de quatre photographies furent réalisées chaque jour, montrant l'artiste en train d'effectuer une performance. Découvrir sous son costume une tenue de Superman (la métamorphose en super-héros) ou, comme il le fera par la suite, s'inspirer d'une nouvelle d'un journal quotidien pour façonner, avec ce matériau même, une sculpture propre à mimer la situation décrite, ici un accident de voiture, là un abus d'alcool au volant. L'originalité de ce travail réside dans la réflexion entamée par Jun Yang sur les modalités de conservation de la performance, liée elle-même à un événement sculptural basé sur un décalage entre un événement quotidien réel et sa représentation. Le photomaton oblige en effet à se défaire de l'obsession de « la belle photographie documentaire » puisqu'il impose l'aléatoire de la prise de vue et dirige en soi la performance, réalisée dans un espace semi-public. Ce travail a été poursuivi par Jun Yang de deux manières, avec des œuvres performatives « in progress » réalisées devant un public suivant un principe analogue, ainsi qu'avec des œuvres dans l'espace urbain. Ainsi, à Vienne, à Zagreb ou à Yokohama, il a présenté divers agrandissements de ses photomatons sous la forme d'affiches, parfois lumineuses.

A travers son œuvre *As I Saw* (1998), Jun Yang étend son principe de représentation d'une image ou d'un fait livré par la publicité ou la presse à la troisième dimension et à l'action, destinés désormais au spectateur. Pendant un mois, il a chaque jour sélectionné une image d'un journal quotidien comme *Der Standard*, images de golf, de match de volley ou d'une séance de 'bronzing' à la plage, dessin de 1886 montrant des femmes à vélo, etc. La scène est reconstruite en trois dimensions à partir d'exemplaires du journal d'où a été extraite l'image, de Scotch et de l'environnement où l'artiste s'insère physiquement en tant qu'élément de décor. Prisonnier, les mains sur les barreaux, ou le kilt

soulevé par un vent trop violent, Jun Yang s'affiche ironiquement dans une image reconstruite du réel, décor factice d'une double exposition 'son job' comme il le sous-entend à travers cette œuvre où il travestit le message original 'I need a job' en 'I need an exhibition'. You've got it!

Import/Export - Biographies

Philippe Durand, né en 1963 à Oulins, vit à Paris et Bruxelles.

Expositions personnelles (sélection) :

Parc, Musée d'art de Sabadell, Espagne, 1996

D'Hollywood, Le Creux de l'Enfer, Centre d'art, Thiers ; le Parvis, Centre d'art de Tarbes et Ibos, 1998-99

Entrée à 10 mètres, Galerie Artcom, Bruxelles, 2000

Ruisseau, Ecole des beaux-Arts, Lyon, 2001

Expositions collectives (sélection) :

L'objet (du magasin au musée), Villa du Parc, Annemasse, 1995

Courts-circuits, Frac/Institut d'art contemporain, Villeurbanne, 1997

ExtraETordinaire, Printemps de Cahors, 1999

Une mise en scène du réel : artiste/acteur, Villa Arson, Nice, 2000

Street Life, Galerie chez Valentin, Paris, 2001

Rainer Ganahl, né en 1961 à Bludenz, vit à New York.

Expositions personnelles (sélection) :

Person's Weekend, Museum (nom exact), Tokyo, 1993

Contemporary Art Centre, Moscou, 1995

Reading seminars, Villa Arson, Nice, 1996

Künstlerhaus Bregenz KUB, Bregenz, 1998

Basic Linguistics, MMK Stiftung Ludwig, Palais Liechtenstein, Vienne, 1999

From 10 seconds to 500 hours and more, Medienwerkstatt, Vienne, 2000

Expositions collectives (sélection) :

Suture-Phantasmen der Vollkommenheit, Kunstverein, Salzburg, 1994

Open Field of Action, Pavillon Autrichien, Biennale de Venise, 1999

Man muss ganz schön viel lernen..., Kunstvereine, Francfort, 2000

Austrian Contemporary Art, Shanghai Art Museum, Shanghai, 2001

Pierre Joseph, né en 1965 à Caen, vit à Reims.

Expositions personnelles (sélection) :

Personnages à réactiver, ac project room, New York, 1995

Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier, 1997

Le Consortium, Dijon, 1998.

Little Democracy, Outdoor Installation, Madrid, 1999

Hors les murs, hors les cadres, Hors les rôles, Lycée des Glières, Annemasse, 2001

Expositions collectives (sélection) :

No Man's Time, Villa Arson, Nice. MAC, Marseille, 1994

Is it Nice, Centre d'art de Neuchâtel, 1995.

La Côte d'Azur et la modernité, Villa Arson, Nice, 1997

Culbutes, Œuvres d'impertinence, Musée d'art contemporain, Montréal, 1999

Présumés Innocents, CAPC, Bordeaux, 2000

Air-Air, Grimaldi-Forum, Monaco, 2000

Connivence, Biennale de Lyon, 2001

Fransje Killaars, née en 1959 à Maastricht, vit à Amsterdam.

Expositions personnelles (sélection) :

All about it, Centraal Museum, Utrecht, 1995

Förderprogram, Art Cologne, 1996

Galerie des Archives, Paris, 1997

Fri-art, Centre d'art contemporain, Fribourg, 1999

Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 2000

Expositions collectives (sélection) :

Power Up, Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, 1998

Lay Down, de Ulleshal, Middelburg, 1998

NL Unlimited Sichtung, De Appel, Amsterdam, 1998

Artissima 2000, Turin, 2000

Easy Dutch, Totem Gallery, New York, 2001

Claude Lévêque, né en 1953 à Nevers, vit et travaille à Montreuil-sous-Bois.

Expositions personnelles (sélection) :

Troubles, Kasseler Kunstverein, Kassel, 1997

Fri-Art, Kunsthalle, Fribourg, 1997

Plus de lumière, Villa Arson, Nice, 1998

The World is a Game, La Villeneuve, Le Magasin, Grenoble, 1998

Herr monde, Le Creux de l'Enfer, Thiers, 2000

Let's Dance, Fondation Miro, Barcelone, 2001

Expositions collectives (sélection) :

L'hiver de l'amour, ARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris ; PSI Contemporary Art Center, New York, 1994

On Board, Aperto, Venise, 1995

Premises, Guggenheim Museum Soho, New York, 1998

Au-delà du spectacle, Centre Georges Pompidou, 2000

Friends, Galerie Chez Valentin, Paris, 2001

Michaela Melián, née en 1956 à Munich, vit à Munich.

Expositions personnelles (sélection) :

Galerie Francesca Pia, Berne, 1996

Bikini, Kunstverein, Ulm, 1997

HysterikerIn/Automobil, Galerie Barbara Gross, Munich, 1999

Goethe-Institut, Madrid, 2001

Exposition collectives (sélection) :

Scharf im Schauen, WBK, Essen ; Galerie Carsten Koch, Kiel ; Haus der Kunst, Munich, 1994

Staatsgalerie moderner Kunst, Munich, 1996
Flüchtige Portraits, NGBK Berlin, *HysterikerIn (Anna O)*, 1998
Dream City, Kunst im öffentlichen Raum, Museum Villa Stuck, München, 1999
The Biggest Games in Town, Künstlerwerkstatt Lothringer Strasse, Munich, 2000

Roy Villevoye, né en 1960 à Maastricht, vit à Amsterdam.

Expositions personnelles (sélection) :

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1990
Il Ponte projects, Rome, 1997
Passing Time, Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam, 1999
My Bonnie Is Over The Oceans, Heit Domein, Sittard, 2000
Semi-Permanent Project, Museum voor Volkendunde, 2001

Exposition collectives (sélection) :

Troubles Spot, Painting, MUKHA, Anvers, 1999
Panorama 2000, Centraal Museum, Utrecht, 1999
Political Visions, Fassbender Gallery, Chicago, 1999
Zug(luft), Museum Kurhaus, Kleve, 2000
Breaking the seals of Paradise, Stedelijk Museum, Schiedam, 2000

Barbara Visser, née en 1966 à Haarlem, vit à Amsterdam et Bruxelles

Expositions personnelles (sélection) :

Gimines, Bloom Gallery, Amsterdam, 1996
Gillian Wearing & Barbara Visser, Bloom Gallery, Amsterdam, 1997
Stroom, HCBK, The Hague, 2000
Metro>polis, projet pour Bruxelles 2000, Bruxelles, 2000

Expositions collectives (sélection) :

Enough!, The Tannery, Londres, 1998
SpiralTV, Wacoal Art Center, Tokyo, 1999
Prix Jeune Peinture Belge, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1999
Internationales, Observatoire Galerie, Bruxelles, 2000

Jun Yang, né en 1975 à Shanghaï, vit à Vienne.

Expositions personnelles (sélection) :

Still life n° 6, Kunstbüro, Vienne, 1997
Neueröffnung, Raum für Kunst Anton Lederer, Graz, 1998

Raum Aktueller Kunst Martin Janda, Vienne, 1999
At My Stage, Galerie Vallois/Project Room, Paris, 2000
MAK, Vienne, 2001
Statement Bassels, 2001

Expositions collectives (sélection) :

Habitus Abito Abitare, exposition organisée par Bruno Cora,
Michelangelo Pistoletto et A. Spiegel, Semperdepot, Vienne, 1997
Salon Mladith, Raum für Kunst, Graz ; Galerie Nova, Zagreb, 1998
ExtraETordinaire, Printemps de Cahors, 1999
Bruit de Fond, Centre National de la Photographie, Paris, 2000
Encounter, Tokyo Opera City Art Gallery, Tokyo, 2001