

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (1997)
Heft: -: Ana Axpe

Artikel: Ana Axpe
Autor: Axpe, Ana / Vischer, Theodora
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-555516>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

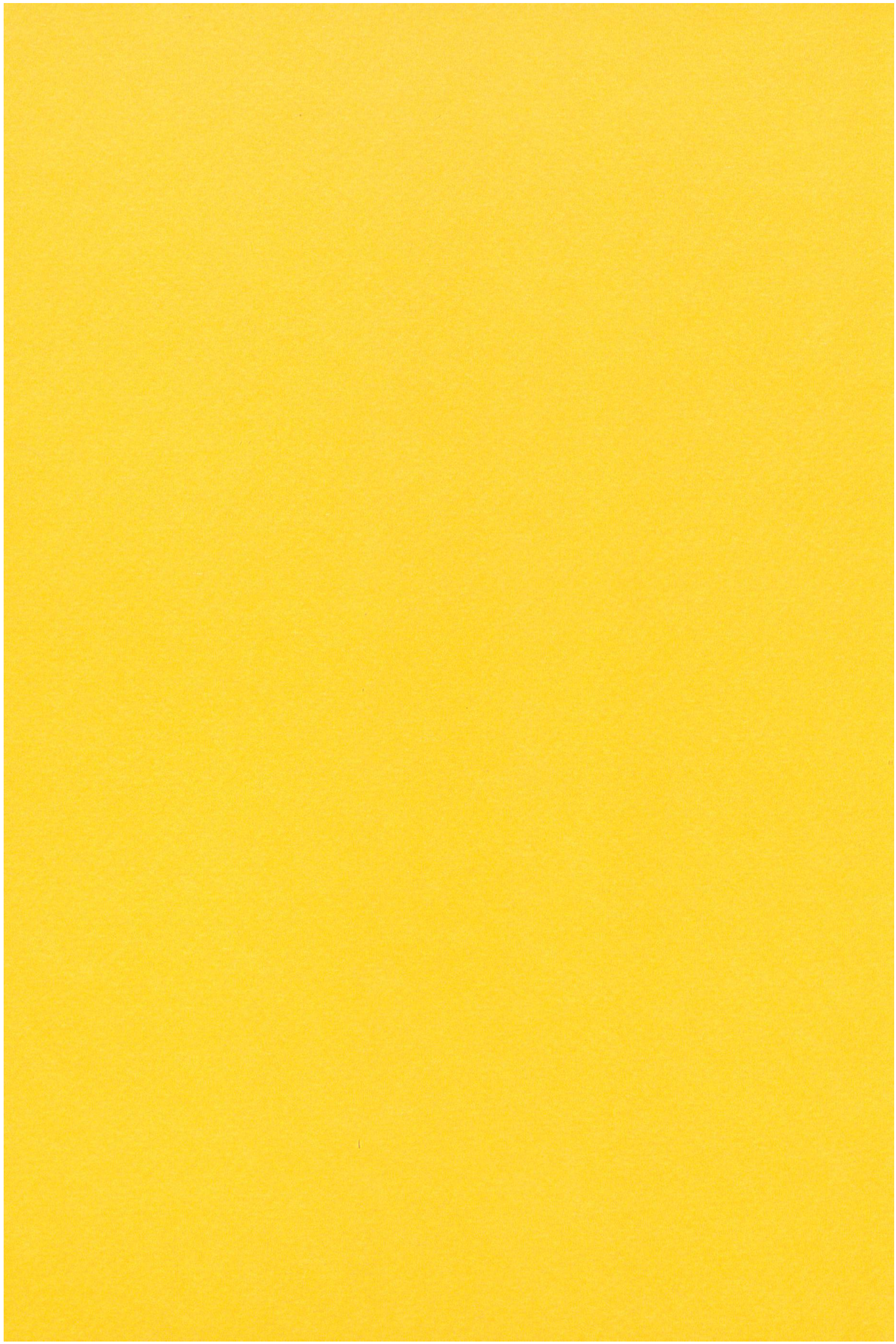
Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ana Axpe

Pro Helvetia
Fondation suisse pour la culture

Cahiers d'artistes 1997





La plupart de vos travaux vidéo (jusqu'en 1995) consiste en des films proches du reportage, accompagnés de commentaires verbaux. Pourrait-on définir aussi votre travail comme une forme de reportage?

Le titre de ma première vidéo est *Mon reportage raté*. Dans ce travail je narre, en voix *off*, une rencontre avec une personne sur laquelle je souhaitais faire un reportage. Je justifie au cours de la narration les motivations de ce choix et les péripéties pour convaincre cette personne d'être interviewée.

Ensuite, frôlant la confession, j'avoue m'être trompée de sujet et, surtout, de type de questions posées lors de notre rencontre.

A la fin de l'histoire, je finis par accepter l'échec et je renonce, dès lors, à une quelconque manipulation des cassettes tournées en vue d'un futur montage.

En prenant en compte cet épisode, tous les travaux qui vont suivre jusqu'en 1995, sont plus proches de l'enquête que du reportage journalistique. Enquête au sens d'une recherche autour d'une question historique, sociale, politique, sans prétention sociologique de ma part, en rassemblant pour cela, d'une manière désordonnée, un certain nombre de témoignages, documents et avis des personnes concernées par le thème à traiter.

Pourquoi, dans ces travaux, utilisez-vous comme image le support vidéo et non pas, par exemple, la photographie?

Je pense qu'il y a un élément capital dans la vidéo: le son.

La vidéo est plus proche de l'audio – dans le montage, le support magnétique – que du cinéma ou de la photo, qui utilisent la pellicule. Je crois que la pellicule, le négatif, donne une certaine véracité au travail. Je pense ici au travail de l'équipe Magnum et le photoreportage; une histoire avec laquelle je ne voulais pas avoir de liens.

La vidéo est, en quelque sorte, un outil un peu bâtard et mésestimé; elle n'a pas encore, me semble-t-il, de statut précis dans le milieu marchand de l'art, au contraire de la photo qui vient récemment d'en acquérir un. C'est une condition qui me convient très bien pour travailler.

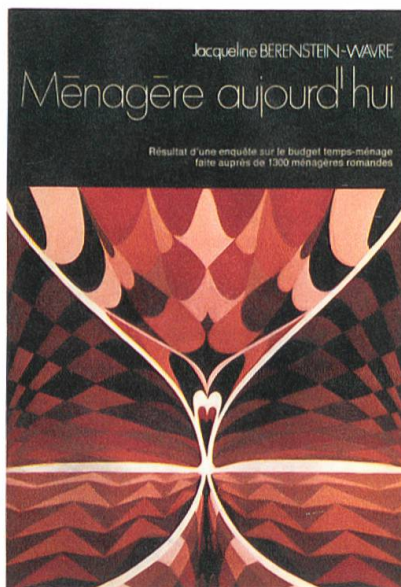
Lorsque l'image et le texte sont traités à la manière d'un reportage, ils possèdent d'emblée un haut degré de crédibilité. Avez-vous besoin de cet «atout» pour votre travail?

Le fait de croire ou non à mes histoires n'a pas d'importance, au contraire des reportages télévisés – si l'on se souvient des événements de Timisoara, par exemple. D'ailleurs, j'inscris mon travail dans le milieu de l'art et non dans celui de la télévision ou du cinéma documentaire.

Où rassemblez-vous le matériel nécessaire à vos travaux, à vos histoires?

Ce sont de vieux papiers et documents que j'ai trimballés un peu partout avec moi dans plusieurs pays sans savoir très bien pourquoi.

Interview d' Ana Axpe par
Theodora Vischer



Ménagère aujourd'hui, 1974

page précédente:
Ana Mari et Iñaki, Bilbao, 1962

Quant aux vêtements que j'utilise, ce sont des choses que j'accumule dans des sacs (et que, quelquefois, je porte), qui me permettent de faire des travaux comme *iNo firmo!*

Les créations comme *Marie-Claire 1938* (1993), *Un témoignage* (1994), ou *Ana Mari et Iñaki 1978* (1995) ont toutes une structure thématique commune: elles font référence à certains événements de l'histoire récente de l'Espagne et de l'Argentine, événements qu'elles narrent ou commentent dans la perspective de jeunes adultes observant avec une certaine distance ce passé dans lequel ils n'ont pas été directement impliqués. Ce décalage entraîne une superposition insolite entre réalité factuelle et expérience individuelle. On remarque que, outre la forme du reportage, le souvenir et la mémoire constituent également des composantes à part entière. Quelle est la «réalité» qui vous intéresse, la réalité factuelle ou celle qui naît du souvenir?

Je crois que dans les travaux auxquels vous faites allusion il y a un mélange de ces deux types de «réalités».

Dans *Marie-Claire 1938*, elle est de l'ordre du souvenir, mélangée avec un article journalistique publié en 1938. Tandis que dans les autres travaux il y a une expérience vécue par moi-même, d'une manière directe ou indirecte.

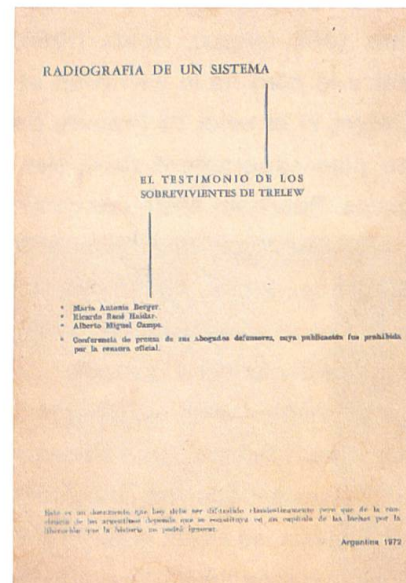
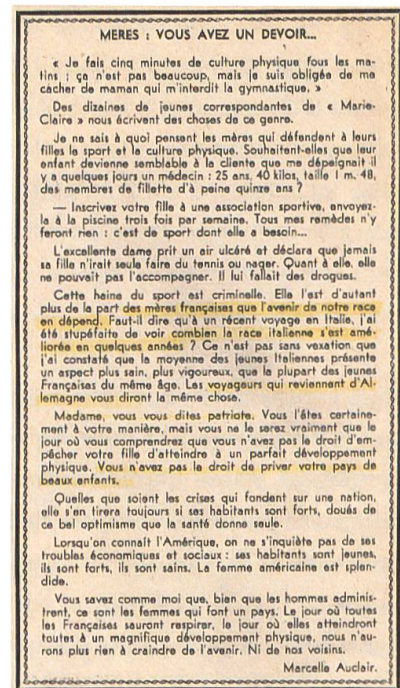
Dans le cas de *Un témoignage*, il est clair que je n'ai pas vécu l'expérience de la torture mais, au début de la vidéo, il y a une voix *off* qui explique les motivations de la lecture du document qu'on entend par la suite.

Cette lecture était une réaction à ma dernière visite à Buenos Aires, en 1994, où j'ai remarqué un comportement extrêmement inconscient chez les gens, se détachant du triste passé des dictatures à travers une consommation désespérée, dans de grandes surfaces commerciales de luxe, «Shopping Centers», fleurissant sans cesse dans tous les quartiers, grâce aux pouvoirs magiques de la privatisation de l'Etat.

Pour répondre plus précisément, j'ai un intérêt envers les deux types de réalités – des réalités qui se confondent.

On remarque avec intérêt dans vos travaux que l'apparente clarté du commentaire oral s'estompe devant la pluralité des significations contenues dans le message visuel – et inversement. Voyez-vous dans cette contradiction entre le langage et l'image un phénomène essentiel?

Je crois que cette question s'adresse particulièrement au travail d'installation où l'on voit dans huit moniteurs, huit parties isolées du corps accompagnées de courtes phrases – idiotismes ou gallicismes – en quatre langues différentes. Ces expressions lues en voix *off* par quatre personnes différentes – en anglais, français, espagnol, allemand – font référence à ces parties du corps, non pour les décrire en tant que telles, mais pour créer des métaphores en utilisant leurs noms.



Marie-Claire 1938

Radiografía de un sistema, 1972

En ce qui concerne les autres travaux, je ne pense pas qu'il existe ce même type de tension. Dans *Un témoignage*, par exemple, je fais la lecture d'un document distribué clandestinement, dans lequel une survivante à un massacre politique témoigne des tortures qui lui ont été infligées. Ici la tension est d'un autre ordre, le texte est très descriptif, mais mon intervention se limite à celui d'une simple lectrice, en se gardant de toute implication émotionnelle. Dans cette pièce en particulier, la tension entre sujet filmé et commentaire verbal est essentielle.

Vous incarnez chaque fois le personnage principal, celui qui transmet les histoires à la base de vos travaux. Pour jouer ce rôle, vous témoignez d'une capacité de stylisation émotionnelle fascinante. Comment pourriez-vous décrire ce rapport entre votre propre personnalité et le rôle que vous endossez?

Je pense que le seul rapport existant entre ma personnalité et le rôle représenté est dû à une contingence. Pour certains de mes travaux j'ai eu recours à des acteurs, mais le résultat était plutôt décevant. Il est très difficile, en tout cas pour moi, de demander à un acteur d'arrêter son jeu. Tandis qu'en me mettant moi-même en scène, j'évitais la théâtralité d'un comédien, par simple méconnaissance du jeu de représentation. C'est de cette manière que je devenais un être plutôt crédible, assez banal et stupide.

Dans vos dernières réalisations comme *Pied, main, œil, oreille, nez, tête, langue, dents* (1996) et *Incrustation* (1997), la tension entre le plan de la narration et le plan de la narratrice a disparu. L'objet et le sujet de l'œuvre ont fusionné dans le corps lui-même, ou plus exactement dans des portions, des fragments de votre corps. Pourquoi cette concentration sur votre propre corps?

Pour la première pièce, l'usage de mon propre corps est fortuit, j'aurais pu me servir d'un autre, mais il y avait une situation un peu gênante: pour chaque plan la durée réelle étant d'une heure, je me voyais mal en train de demander à quelqu'un de rester une heure la langue pendue.

Le deuxième travail est différent; je me mets en scène pour m'effacer, en utilisant l'effet vidéo d'incrustation ou blue-box.

Cette concentration sur les parties du corps, recouverts de pansements pour mieux les isoler, et aussi les protéger, ouvre une nouvelle thématique dans mon travail. Je quitte de cette manière le contexte politique – dans lequel on peut situer mes premières bandes – qui était fondé sur la vie de mon père et ses propres expériences, pour aborder le thème de la folie concernant ma mère, d'où cette focalisation sur des parties du corps et la fin du narratif. Les récentes photos de famille que j'ai agrandies en taille réelle sont reliées à cette thématique.

Cette mise en scène du corps sert-elle à représenter des réalités physiques? Le corps est-il la métaphore d'une réalité psychique? Est-il objet, est-il sujet?

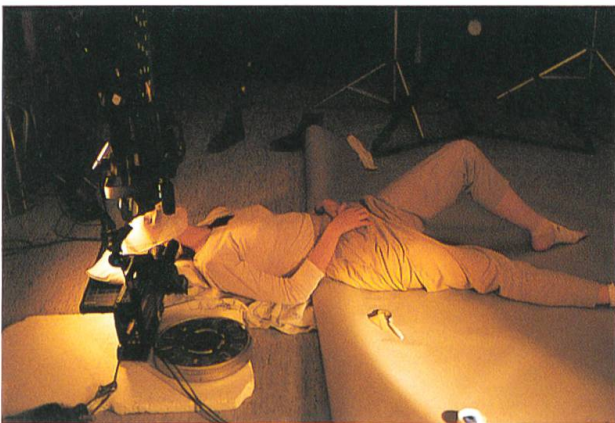
Par rapport au travail d'installation avec les huit parties du corps, le corps est une représentation d'une réalité physique: le pied, la main que l'on voit représentent bien un pied et une main. D'ailleurs le titre du travail est lui-même énumératif. Par contre la voix off qui accompagne chaque image, fait la lecture d'une liste préétablie utilisant les noms de ces parties du corps dans quatre langues différentes. La langue perd ainsi sa fonction descriptive pour devenir imagée.

De cette manière il y a cohabitation du sujet et de l'objet.

La fin des années soixante a été marquée par la reconnaissance du corps comme lieu d'expérience authentique, et par la découverte de l'outil vidéo comme moyen de représentation artistique de ce même corps. Vous référez-vous à cette tradition? Voyez-vous dans cette «thématisation» du corps une nécessité personnelle, une préoccupation actuelle découlant de votre travail?

En utilisant le corps, je savais que je courrais quelques risques d'interprétation. Alors que je dois dire que le corps en soi ne m'intéresse guère.

Je pourrais mieux identifier cet usage à une orientation actuelle dans mon travail, qui concerne ma mère et sa propre expérience avec le corps.



Vue du tournage *Pied, main, œil, oreille, nez, tête, langue, dents*, 1996



Baignoire, vidéo, 1990



Pourquoi rester
en
dehors?

Devenez
l'un des producteurs
du feuilleton

No firmo!

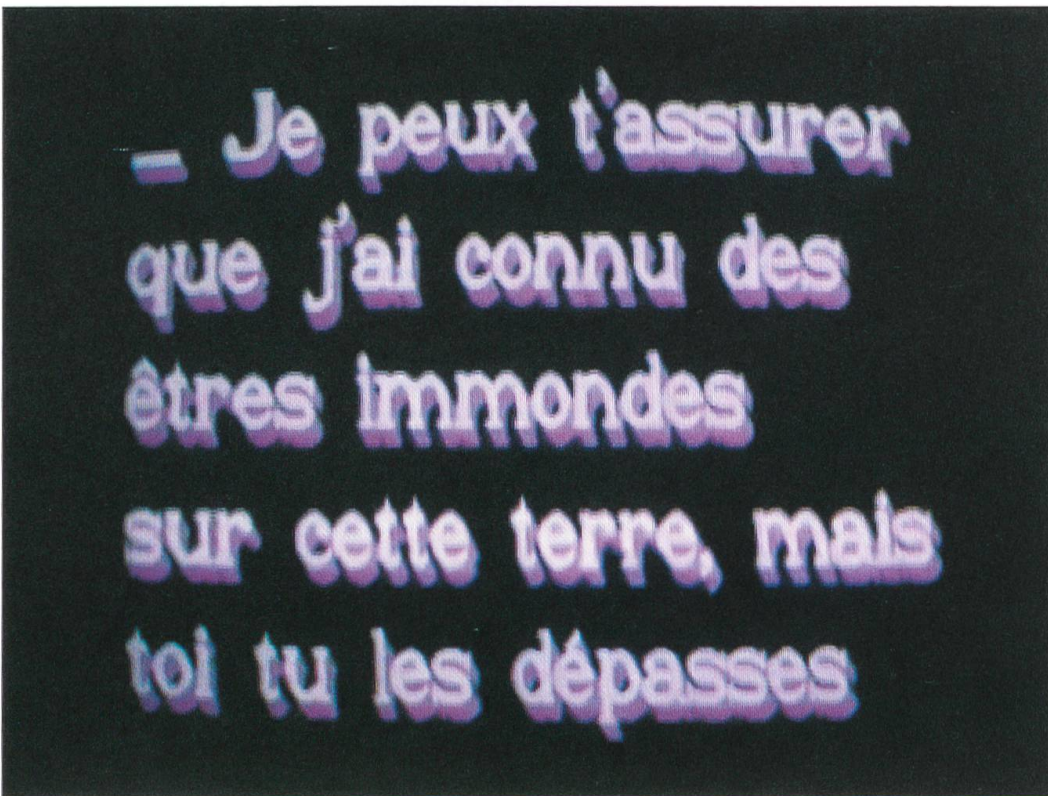
Prochainement en 12 épisodes

Contact IN VITRO on line:

<http://www.unige.ch/etudiants/grandjean/invitro.html>

H.C.
1994
3/5
1996





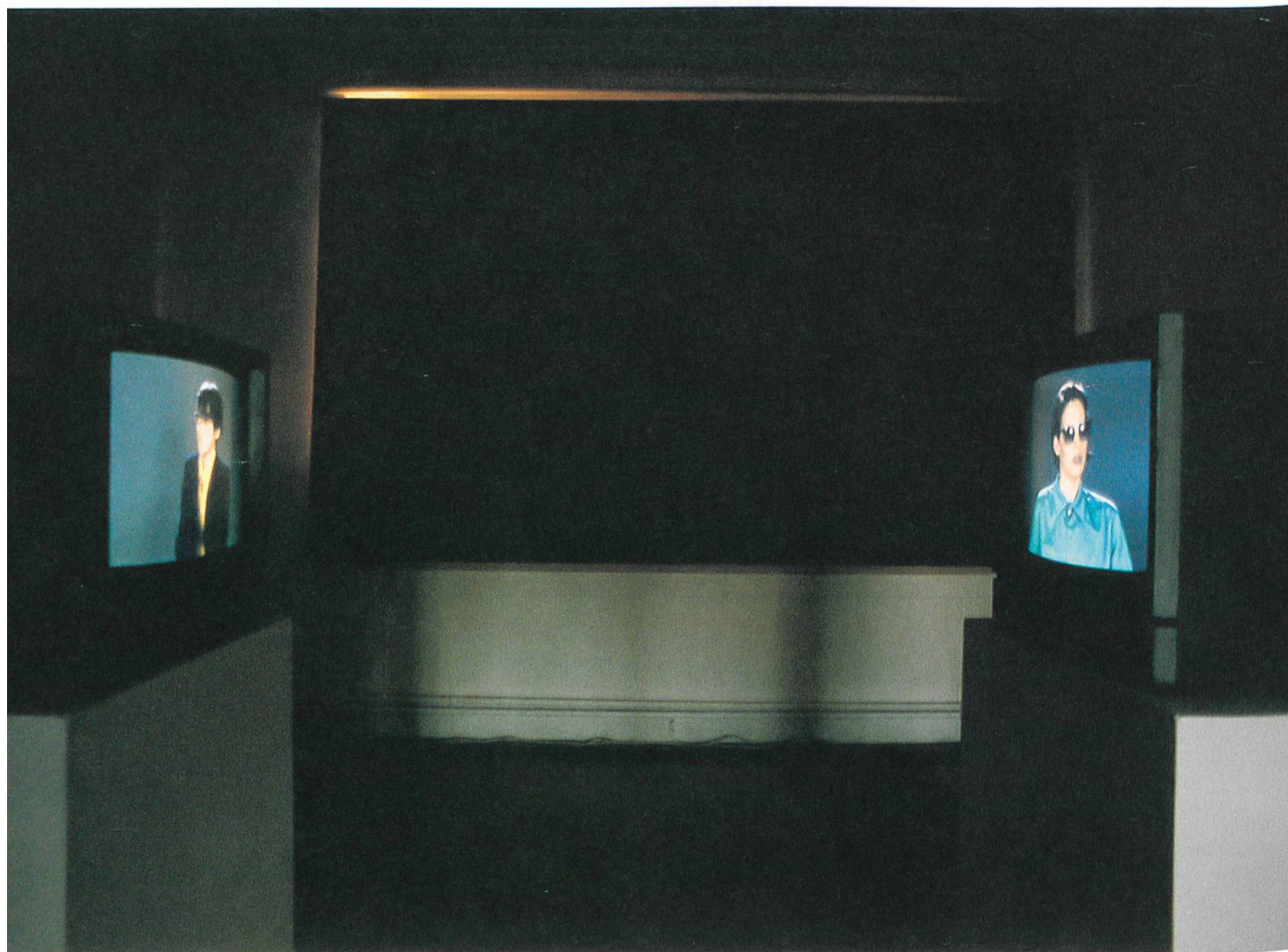
iNo firmo!, feuilleton en 12 épisodes

page 6: affiche, In Vitro, Genève, 1996

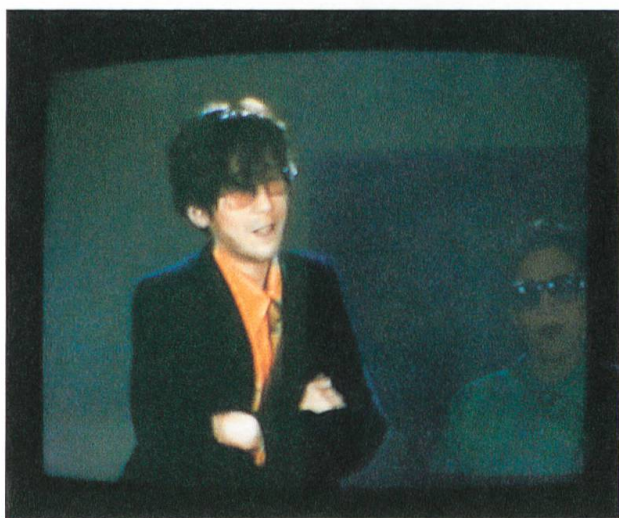
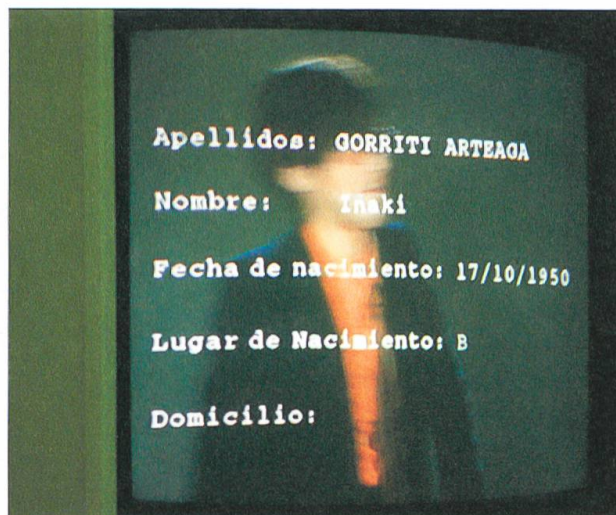
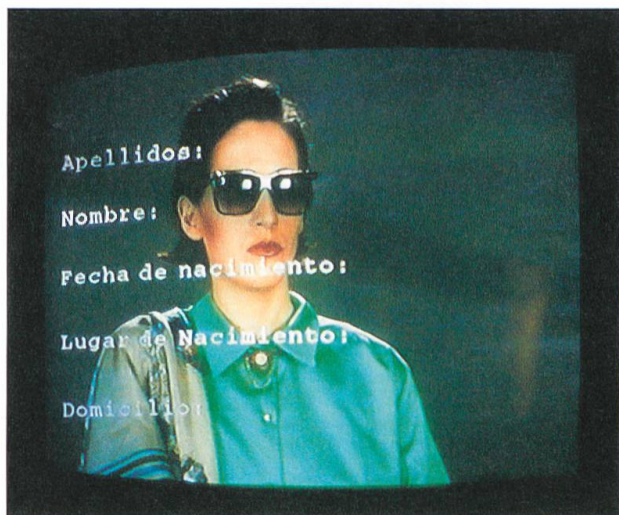
page 7: vue d'installation, Art et Public, Genève, 1996

page 8/9: présentation vidéo





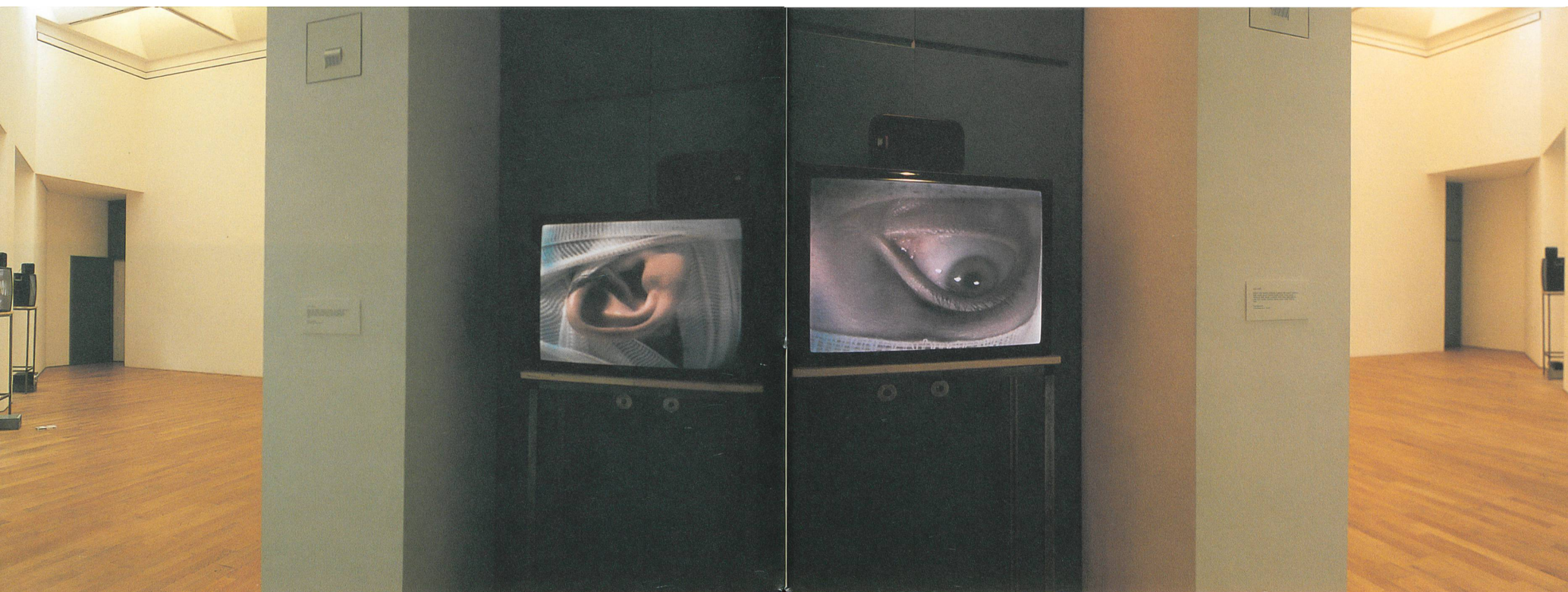
Ana Mari et Iñaki 1978, vue d'installation, Centre d'art contemporain, Genève, 1995



Ana Mari et Iñaki 1978, installation vidéo, 1995

pages suivantes

Pied, main, œil, oreille, nez, tête, langue, dents, vue d' installation 1996

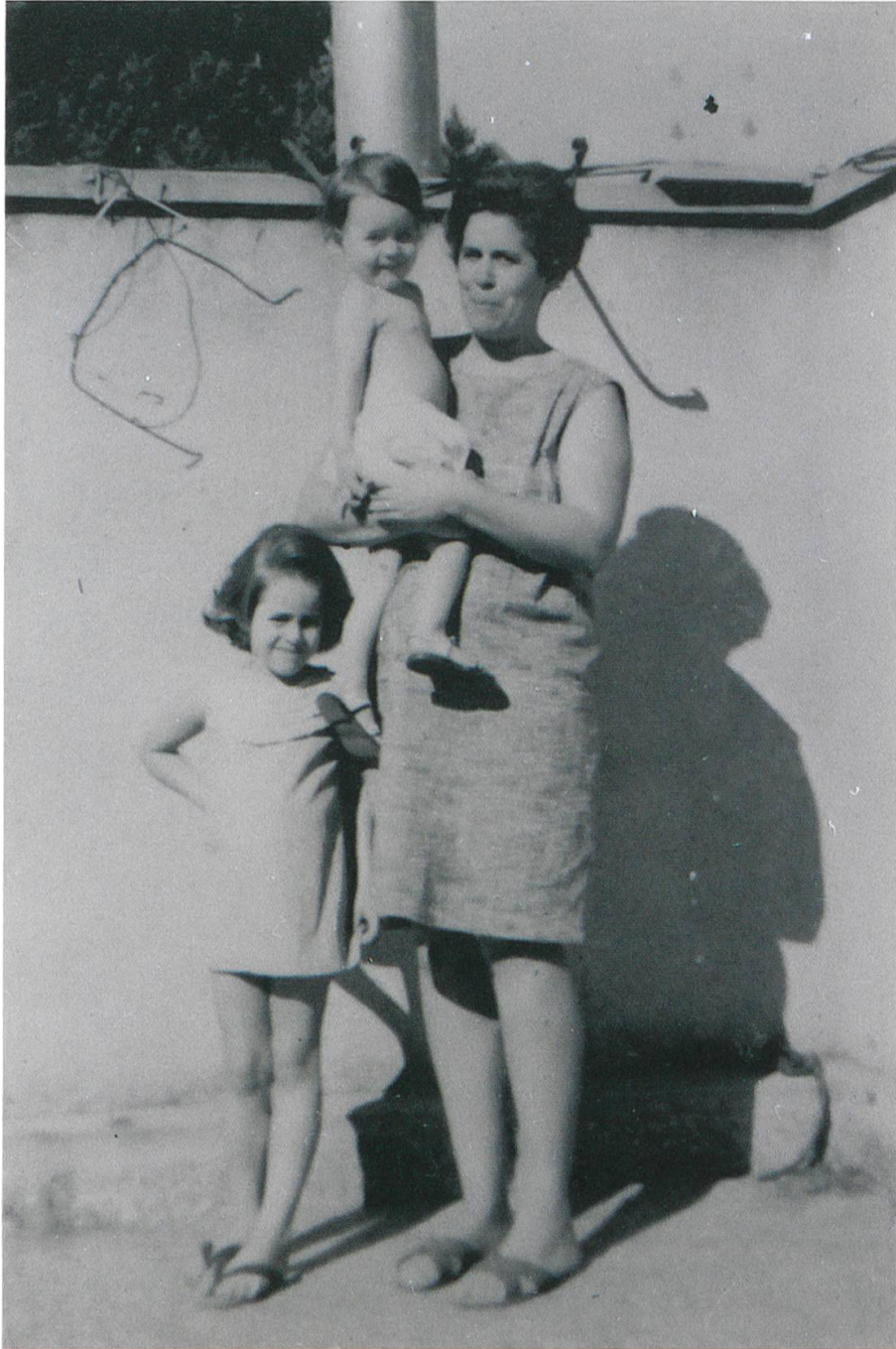




Persevera y triunfarás, installation, Art et Public, Genève, 1995

Installation super 8, fenêtre premier étage, In Vivo, In Vitro, Genève, 1994







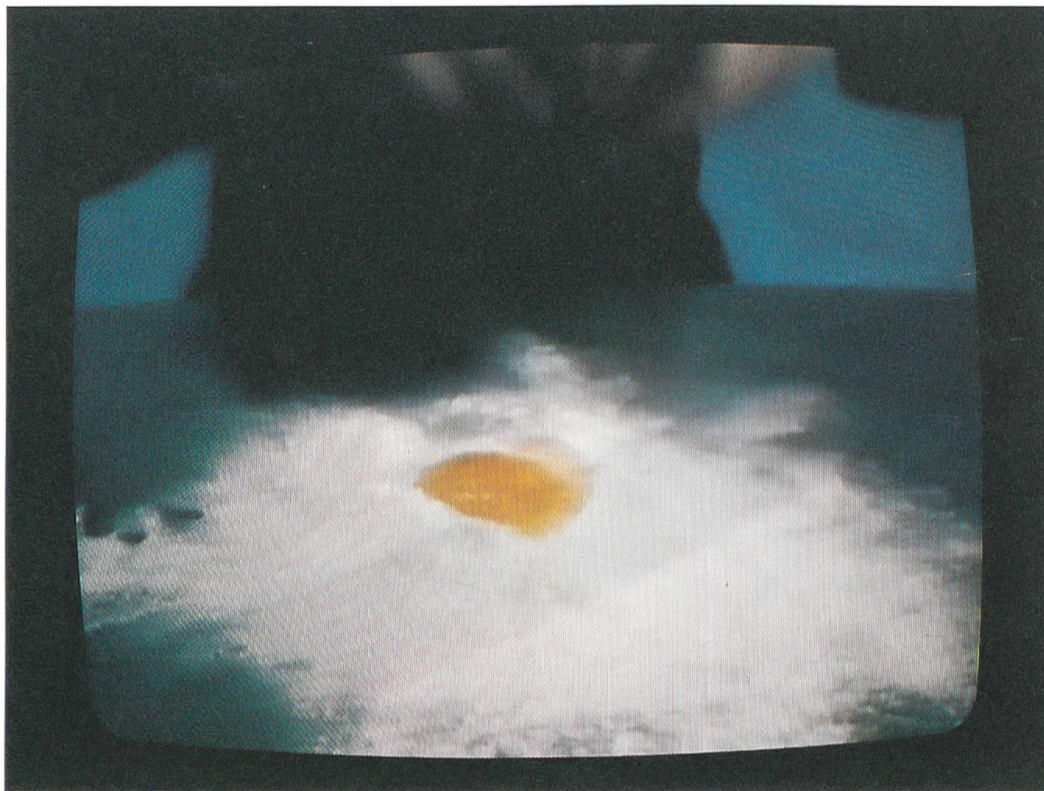


Incrustation, installation vidéo, 1997

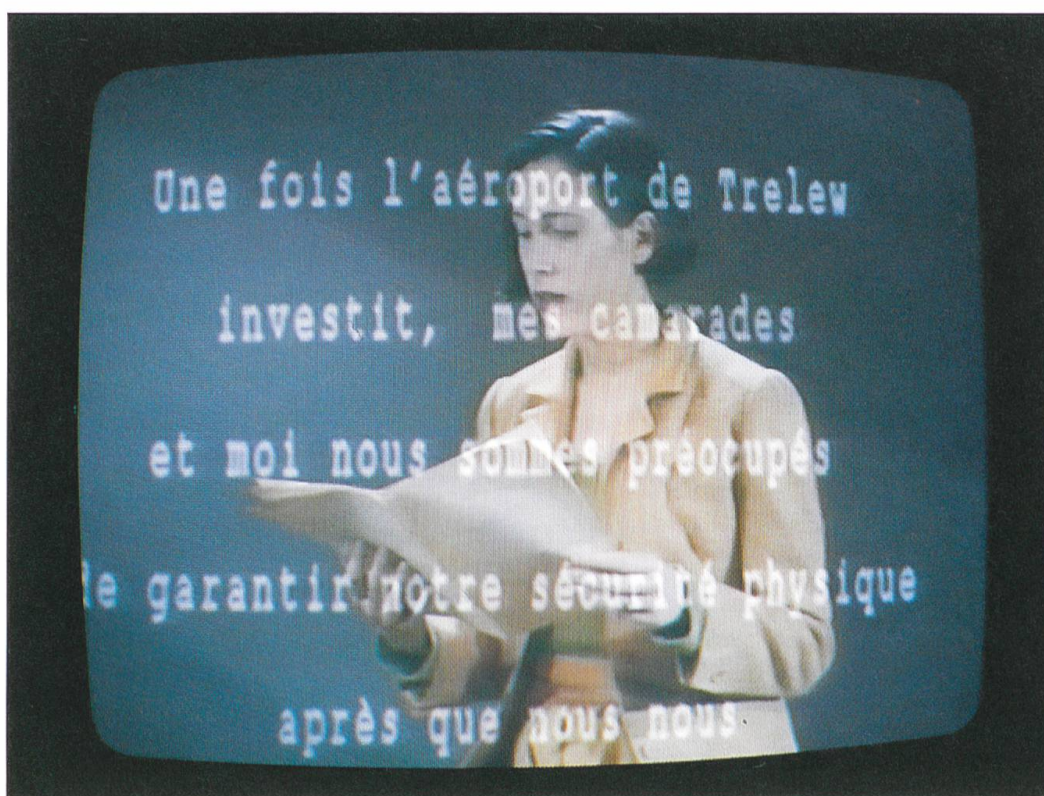
page suivante:

Sans titre, (ma sœur, notre mère et moi, non daté), 1997.

Introduction I, *A quel moment se détermine cliniquement le déséquilibre mental de ma mère.* Travail en cours.



Buenos Aires 1976, 1992

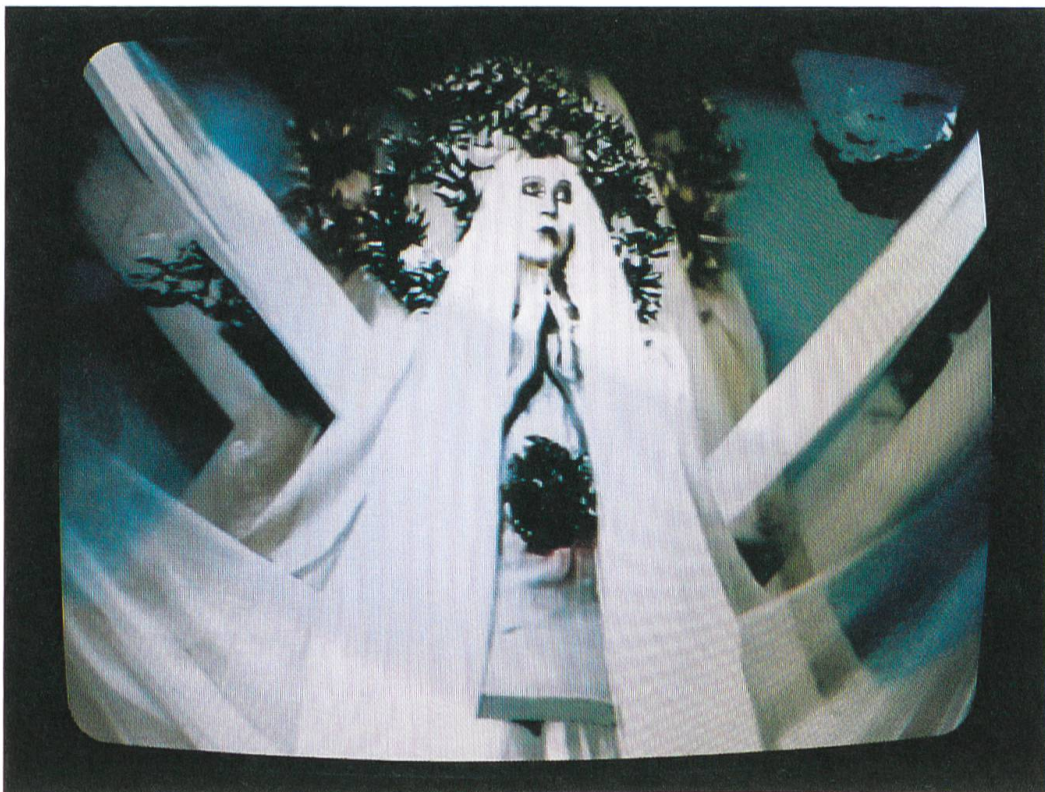


Mon reportage raté, 1991

Un témoignage, 1994



Marie-Claire 1938, 1993



La femme et la vie du foyer, 1994

Interruption de grossesse d'esprit, 1994



FOTO ARIS
TEL. 2227
CASA 123
MAR DEL PLATA 1944



Foto Acuña LABORATORIO: *Mar del Plata 1952*
★ NAIPU 4402 ★

Nieves del Horno, son frère et leur père, Mar del Plata, 1944 et 1952.
Archives travail en cours

Until 1995, most of your video projects consisted of reportage-like films accompanied by a spoken commentary. Could your work thus be considered as a kind of reportage?

The title of my first video was *Mon reportage raté*. In it I narrate, in voice-off, a meeting with someone about whom I wanted to do a reportage.

During my narration, I justify the reasons for my choice and the lengths to which I went to get the person concerned to give me an interview.

Then, in a kind of confession, I admit that I chose the wrong subject and, above all, that I asked the wrong type of questions at our meeting.

I end up by acknowledging my failure and by renouncing any manipulation of the videotapes for the purpose of a future montage.

Given this episode, all the works I made up until 1995 were more of an investigation than a journalistic reportage. By that, I mean that they consisted of research about historical, social or political subjects, without any sociological pretensions on my part, based on the random collection of a certain number of testimonies, documents and opinions from people concerned by the theme I had chosen.

Why do you create images in these works through the medium of video, rather than through the use of photography for example?

I think that video has one very significant element: sound. Video is closer to audio – in respect of its montage and its physical medium – than to cinema or photography, which use film. I believe that film, the negative, gives works a certain veracity. I am thinking here of the work of the Magnum team and of photo-reportage; something with which I did not wish to be associated.

Video is, to some extent, a rather bastard, underrated tool; it seems to me that it has not yet acquired a precise standing in the commercial art world, unlike photography which recently did.

It is a situation that suits the way I work very well.

When image and text are considered as a form of reportage, there is a large measure of credibility at the outset. Do you need this “advance” for your work?

The fact of believing or disbelieving in my stories is unimportant, unlike televised reportages – if one recalls the events in Timisoara for example.

What is more, I see my work as belonging to the world of art and not to that of television or documentary cinema.

Where do you collect the material for your work and for your stories?

I get it from old papers and documents that I have carried around with me from one country to another without quite knowing why.

The clothes I use are things I accumulate in bags (and sometimes wear); thanks to them, I can make works like *No firmo!*

Works such as *Marie-Claire 1938* of 1993, *Un témoignage* of 1994, or *Ana Mari et Iñaki 1978* of 1995 all have a common thematic structure. They are related to specific events in the more recent history of Spain and Argentina and recount them, or comment on them, from the perspective of young adults who have assumed a certain distance to a past in which they were no longer directly involved. Factual reality and the validity of individual experience thereby overlap each other in a curious way. In addition to the form of reportage, one notices that the power of recollection or memory also play a constituting role. With which “reality” are you concerned, with the factual or the remembered?

I think there is a mixture of both these kinds of reality in the works to which you refer.

In *Marie-Claire 1938*, the reality is of the remembered kind, mingled with a journalistic article published in 1938. My other works, on the other hand, have been inspired by an experience I have had myself, either directly or indirectly. In the case of *Un témoignage*, it is obvious that I have no direct experience of torture but at the beginning of the video a voice-off explains why I read the document that is heard afterwards.

Reading that document was a reaction to my last visit to Buenos Aires in 1994 where I noticed how mindlessly people were behaving, how they were distancing themselves from the sadness of the dictatorship years by means of frantic spending in the large shopping centres which have sprung up all over the place thanks to the magical powers of privatisation.

To give a more precise answer, I am interested in both kinds of reality and I see them as overlapping.

It is interesting to observe in your work that the seeming clarity of the oral commentary is evaded with the plurality of meanings in the visual message – and vice versa. Do you see an essential phenomenon in this discrepancy between language and image?

I presume this question particularly relates to my installation in which there are eight monitors showing eight isolated parts of the body accompanied by short phrases – idioms, Gallicisms – in four different languages. The four languages – English, French, Spanish and German, read in voice-off by four different people – refer to

the parts of the body shown, not so as to describe them as such but so as to create metaphors by using their names.

I do not feel the same kind of tension exists in my other works. In *Un témoignage*, for example, I read a document that was distributed clandestinely, in which the survivor of a political massacre testifies about the torture that had been inflicted on her. The tension is of a different kind in that work; the text is highly descriptive, but my intervention is limited to that of a mere reader, who refrains from all emotional involvement. In that work in particular, the tension between the filmed subject and the oral commentary is crucial.

Each time, you embody the main performer who conveys the stories which form the basis of your work. There is a fascination to the high degree of emotional stylization with which you play this role. How would you describe the relationship between yourself as an individual and the role which you have assumed?

I think that the only relationship between my personality and the role represented is accidental. I have used actors for some of my works, but the results tended to be disappointing. It is very difficult, at least for me, to ask an actor to stop acting. When I put myself on the stage, I avoid the theatricality of an actress simply because I've never learned how to act. In that way, I become more credible, a rather banal, stupid character.

In the more recent works such as *Foot, hand, eye, ear, nose, head, tongue, teeth* of 1996 or *Incrustation* of 1997, the tension between the level of narration and the level of narrator has disappeared. Object and subject of the work have become united in the body itself, or more precisely in sections or parts of your body. What is the purpose of this concentration on your own body?

In the first work, I used my own body more or less by chance: I could have chosen someone else's but the situation was a little embarrassing: every take actually lasted an hour and I could hardly imagine myself asking someone to keep their tongue hanging out for that long. The second work was different; I put myself on the stage in order to make myself disappear, using the incrustation or blue box video effect.

This concentration on parts of my body, which were covered with bandages in order to isolate them better and also in order to protect them, opens up new thematic territory for me. I abandon the political context of my first videotapes, which was inspired by my father's life and experiences, to tackle the theme of madness associated with my mother, which explains why this

video focuses on parts of the body and why its narrative ends as it does. The recent family photos I have blown up to life-size are connected with this theme.

Does the use of the body as a central theme serve the purpose of representing physical feelings? Is it a metaphor for the psyche of a person? Is it object, is it subject?

In the case of my installation with eight parts of the body, the body is a representation of a physical reality, with the foot, the hand that one sees actually representing a foot and a hand.

The title of the work is, moreover, itself enumerative. On the other hand, the voice-off that accompanies each image reads a pre-established list of the names, in four different languages, of the various parts of the body that are shown. The tongue thus loses its descriptive function and becomes an image. In this way, there is cohabitation of the subject and the object.

In the late sixties, the body was recognized as a place of authentic experience and the medium of video was discovered as an artistic means of representing it. Do you identify yourself with this tradition? In using the body as a central theme, do you see a personal necessity and relevance which is growing out of your work?

I knew I ran the risk of being misinterpreted in a number of ways when I used the human body. The body as such is, I must say, of little interest to me. However, my use of it corresponds to a current trend in my work having to do with my mother and her own experience of the human body.

La mayoría de sus trabajos (hasta 1995) son una combinación de grabaciones de vídeo de carácter periodístico y sus correspondientes comentarios hablados. ¿Podría definirse su trabajo como una especie de reportaje?

El título de mi primer vídeo es *Mon reportage raté*. En este trabajo narro, en voz *off*, un encuentro con una persona a la que deseo hacer un reportaje. Durante la narración voy justificando las motivaciones que me llevan a esta elección y las peripecias para convencer a esta persona de que asienta a una entrevista.

Luego, rozando la confesión, admito haberme equivocado de tema y sobre todo del tipo de preguntas planteadas durante nuestro encuentro.

Al final de la historia acabo aceptando el fracaso y renuncio entonces a cualquier intento de manipulación de las cintas grabadas para un futuro montaje.

Teniendo en cuenta este episodio, todos los trabajos posteriores, hasta 1995, están más próximos de la encuesta que del reportaje periodístico. Encuesta en el sentido de una investigación en torno a una cuestión histórica, social, política, sin pretensiones sociológicas de mi parte; reuniendo, de manera desordenada, algunos testimonios, documentos y comentarios de personas involucradas por el tema a tratar.

¿Por qué emplea en estos trabajos como medio visual el vídeo, y no, por ejemplo, la fotografía?

Pienso que el vídeo posee un elemento fundamental: el sonido.

El vídeo está más próximo del audio – en cuanto al montaje, el soporte magnético – que el cine o la fotografía, que utilizan la película.

Creo que la película, el negativo, da una cierta veracidad al trabajo. Piénsese en el trabajo del equipo Magnum y el fotoreportaje; una historia con la cual no me interesaba identificarme.

En mi opinión, en el mercado actual del arte, el vídeo al contrario de la foto, es un instrumento un poco bastardo y menospreciado que no tiene un estatuto preciso.

Esta es una condición que me conviene para trabajar.

Cuando se juntan la imagen y el texto a modo de reportaje, conllevan de antemano un elevado grado de credibilidad. ¿Necesita usted de este «atributo» para su trabajo?

Que se crea o no en mis historias no tiene ninguna importancia; al contrario de los reportajes televisivos – si recordamos los acontecimientos de Timisoara, por ejemplo. Además, mi trabajo se inscribe en el medio del arte y no en el de la televisión o del cine documental.

¿Dónde reúne el material para sus trabajos, para sus historias?

El material está constituido de viejos documentos y papeles que fui recolectando y acarreando de un país al otro sin saber muy bien por qué.

En cuanto a las vestimentas que utilizo, son prendas que voy acumulando (y en ocasiones también me pongo), que me permiten realizar trabajos como *iNo firmo!*

Las trabajos – tales como *Marie-Claire 1938* (1993), *Un témoignage* (1994), o *Ana Mari et Iñaki 1978* (1995) – se ciñen todos a una común estructura temática: se basan en ciertos acontecimientos de la historia reciente de España y de Argentina, y los narran o comentan desde la perspectiva de jóvenes adultos, observando con cierta distancia ese pasado con el cual ya no están directamente involucrados. De este modo se solapan, de manera extraña, la realidad fáctica y la realidad de una experiencia individual. Se destaca que, además de la forma de reportaje, el recuerdo y la memoria constituyen componentes a partes iguales. ¿Cuál es la «realidad» que le interesa, la fáctica o la recordada?

En los trabajos a los que se refiere los dos tipos de «realidad» se confunden. En *Marie-Claire 1938*, es del orden del recuerdo, intercalado con un artículo periodístico publicado en 1938; mientras que en los otros trabajos hay una experiencia vivida por mí misma, de manera directa o indirecta.

En el caso de *Un témoignage*, está claro que no he vivido la experiencia de la tortura, pero al principio del vídeo hay una voz en *off* que explica los motivos de la lectura del documento que se escucha a continuación. Esta lectura es una reacción a mi última visita a Buenos Aires, en 1994, donde percibí un comportamiento extremadamente inconsciente por parte de la gente, desligándose del triste pasado de las dictaduras mediante un desenfrenado consumo en los grandes almacenes, Shopping Centers, centros comerciales de lujo que afloran periódicamente en todos los barrios, gracias a los poderes mágicos de la privatización del Estado. Para ser más precisa, me interesan los dos tipos de realidad: realidades que se confunden.

Resulta interesante observar en sus trabajos que la aparente claridad del enunciado lingüístico se diluye en la polisemia del enunciado visual y viceversa. ¿Ve usted en esta discrepancia entre lenguaje e imagen un fenómeno esencial?

Creo que esta pregunta se refiere particularmente a la instalación donde se ven en ocho monitores, ocho partes aisladas del cuerpo, acompañadas de breves frases – locuciones, galicismos – en cuatro idiomas diferentes.

Estos cuatro idiomas – inglés, francés, español y alemán, leídos en voz *off* por cuatro personas diferentes – hacen referencia a dichas partes del cuerpo no para describirlas sino para crear metáforas propias a cada idioma.

En cuanto a los otros trabajos, no creo que exista el mismo tipo de tensión. En *Un témoignage*, por ejemplo, hago la lectura de un documento, distribuido clandestinamente, en el cual una sobreviviente a una masacre política testimonia sobre las torturas que le fueron infligidas. Aquí la tensión es de otro orden: el texto es muy descriptivo, pero mi intervención se limita a la de una simple lectora, cuidando de no interferir emocionalmente.

En este trabajo en particular, la tensión entre sujeto filmado y comentario verbal es esencial.

Usted encarna cada vez al personaje principal, el que transmite las historias a la base de sus trabajos; para ello desempeña una capacidad de estilización emocional fascinante. ¿Cómo describiría la relación entre su propia personalidad y el rol representado?

Pienso que la única relación de mi personalidad con el rol interpretado es fruto del azar. Para algunos trabajos recurrí a actores, pero el resultado era más bien decepcionante. Es muy difícil, al menos para mí, pedirle a un actor que deje de representar. Mientras que si me ponía yo misma en escena, evitaba la teatralidad de un actor por simple desconocimiento de la profesión. De esta manera resultaba un ser más bien creíble, bastante banal y estúpido.

En los trabajos más recientes, como, por ejemplo, *Pie, mano, ojo, oreja, nariz, cabeza, lengua, dientes* (1996) o *Incrustation* (1997), ha desaparecido dicha tensión entre el plano de la narración y el de la narradora. Objeto y sujeto de la obra han fusionado en el cuerpo mismo, o, más precisamente, en fragmentos, en partes de su cuerpo. ¿Por qué esta concentración en su propio cuerpo?

Para la primera obra el uso de mi propio cuerpo es accidental. Podría haberme servido de otro, pero había una situación algo molesta: para cada plano la duración real era de una hora, y no veía muy bien quien hubiese podido aceptar el estar una hora sacando la lengua, por ejemplo.

El segundo trabajo es diferente: me pongo en escena para borrar me, para lo cual utilizo el efecto vídeo de incrustación o *blue-box*.

Esta concentración sobre las partes del cuerpo – vendadas para aislarlas y protegerlas mejor, abre una nueva temática en mi trabajo. Así, me aparto del contexto político en el cual se pueden situar mis primeros traba-

jos – que estaban basados en la vida de mi padre y sus propias experiencias – para abordar el tema de la locura que concierne a mi madre; de ahí éste enfoque en las partes del cuerpo y el fin de lo narrativo. Las recientes fotos de familia que he aumentado a tamaño real se suman a esta temática.

La puesta en escena del cuerpo, ¿sirve para representar realidades físicas? ¿Es el cuerpo metáfora de una realidad psíquica? ¿Es objeto, o es sujeto?

En cuanto a la instalación con las ocho partes del cuerpo, el cuerpo es una representación de una realidad física: el pie y la mano que se ven, representan un pie y una mano. Además, el título del trabajo es de por sí una enumeración. Por lo contrario, la voz en *off* que acompaña cada imagen hace la lectura de una lista preestablecida que utiliza los nombres de estas partes del cuerpo en cuatro idiomas diferentes. La lengua pierde así su función descriptiva para convertirse en metáfora. De este modo cohabitan el sujeto y el objeto.

A finales de los años sesenta se reconocía el cuerpo como lugar de la experiencia auténtica, y el vídeo como recurso artístico para su representación. ¿Se relaciona usted con esta tradición? ¿Ve usted en la «tematización» del cuerpo una necesidad personal, una preocupación actual resultante de su trabajo?

Al utilizar el cuerpo sabía que corría algunos riesgos de interpretación. Pero debo agregar que el cuerpo en sí no me interesa demasiado.

Más bien identificaría su uso a una nueva etapa de mi trabajo que concierne a mi madre y su propia experiencia con el cuerpo.

Entrevista con Ana Axpe: Theodora Vischer

Je tiens à remercier vivement, de m' avoir aidée à mettre au point cette publication, tous mes amis et connaissances pour leurs traductions, corrections, assistance, hébergement, prêt du matériel, conseil, et patience:

Imanol Atorrasagasti, Jean-Christophe Curtet, Agnès Baudry, Pauline Boudry, Isabelle Feder, Zaq Guimaraes, Pierre-André Lienhard, Elsa López, Gianni Motti, Mary Louise Mettler, Wai Ng, Esteban Pagés, Denis Pernet, Catherine Queloz, Victor Ullate, Theodora Vischer, Aude Virey-Wallon.

Ainsi qu' un remerciement spécial à Marianne Baviera de Pro Helvetia pour sa gentillesse et sa compréhension envers mon projet et à Lars Müller Publishers et tous ses collaborateurs.

En outre je profite de cette occasion pour exprimer ma reconnaissance envers tous les gens qui m' ont encouragée pendant mes années d' école et qui m' ont aidée dans mon travail:

Imanol Atorrasagasti, Germán Betancourt, Florence Chappuis, Jean-Christophe Curtet, Martine Dethurens, Yan Duyvendak, Jessica Forero, Ursula Forero, Maryse Gay, Luisanna González, Zaq Guimaraes, Gianni Motti, Esteban Pagés, María Angeles Viu-Salamero, Ursina Schneider, Antoine Zermatten.

Et un remerciement spécial aux professeurs et responsables de l' ESAV:
Silvie Defraoui (professeur), Monica Dienner (assistante), Marco Kaufman (professeur), Jeannot Lozes (magasin), Jacques Magnin (doyen), Max Moret (conciergerie), Fernanda Rizzo (secrétaire), Bernard Zumthor (directeur).

Ana Axpe

- 1968 née à Buenos Aires
1990 Atelier Medias-mixtes de Silvie Defraoui, Ecole Supérieure d'Art Visuel Genève
1997/98 International Studio Program, P. S. 1, Contemporary Art Center, Long Island City, New York

Expositions individuelles

- 1996 In Vitro, avec affiches dans la ville, Genève (cat.)
1994 «Vidéos et installation», salle projets, Centre d'art contemporain, Genève (cat.)

Expositions collectives et festivals vidéo

- 1997 «Concours fédéral des beaux-arts», espace Arlaud, Lausanne (cat.)
7^e Semaine internationale de vidéo, Saint-Gervais, présentée par Eva Keller, Genève (cat.)
«Just Watch», Shedalle, présenté par Pauline Boudry, Zurich
9th Salon of youth' guests, Centre of arts, Zamalek, Le Caire
1996 «Concours fédéral des beaux-arts», Centre d'art contemporain, Genève (cat.)
«Moving», ProjektRaum, Zurich (curateur: Erwin Nyboer)
«Un artiste, une semaine», Guest Room, Galerie Art & Public, Genève
«Körper, Identität, Irritation», présenté par Eva Keller, Kunsthau, Glaris
«Dorothea-von-Stetten-Kunstpries», présenté par Theodora Vischer, Kunstmuseum, Bonn (cat.)
«Art 27' 96. Vidéo-Forum», Galerie Art & Public, Genève
Compilation ESAV, Centre d'art, Neuchâtel (CAN)
«Jeudi soir à Fri-Art», ESAV, Centre d'art contemporain, Fribourg
1995 «Christmas show», présenté par In Vitro, Galerie Art & Public, Genève
Programme vidéo, présenté par In Vitro, Centre d'art Neuchâtel (CAN)
«Féminin/Masculin», vidéo, Centre Georges Pompidou, Paris (curateur: Jean Michel Bouhours)
«A Night at the show», Field, Zurich (curateur: Harm Lux)
6^e Semaine internationale de vidéo, ESAV, Saint-Gervais, Genève
«Concours fédéral des beaux-arts», Kunsthau, Glaris (cat.)
Programme vidéo, Low-Bet, Genève
«Bandits-Mages», 4^{es} Rencontres mondiales d'art vidéo, Bourges
«Expériences Sujet/Objet», présenté par Saint-Gervais, Kunsthalle, Bâle
1994 «In Vivo», In Vitro, exposition dans la ville, Genève
Programme vidéo, Galerie Espace Flon, Lausanne
«Zébra Crossing», 8^{es} Rencontres vidéo, Hérouville Saint-Clair
«Feminale», Projekt Frauenfilmfest, Cologne
«Jeudi soir à Fri-Art», Ateliers Defraoui, Centre d'art contemporain, Fribourg
1993 8. Videowerkschau Schweiz, VIPER '93, 14 International Videofestival, Lucerne
5^e Semaine internationale de vidéo, ESAV, Saint-Gervais, Genève
Médias-Mixtes, ESAV, Ateliers S. et Ch. Defraoui, Kunsthalle, Berne
Vidéo-Kunst, Kunstraum, Aarau
1992 Week-end vidéo, Centre de femmes Marie-Junet, Numa-Droz

Couverture / Cover: Wai Ng. Stylisme: Agnès Baudry, 1997
Traduction / Translation: Mary Louise Mettler, Basel; Isabelle Feder
(Orsini Sprachschule Basel); Aude Virey-Wallon, Meudon-Bellevue; Victor Ullate, Zürich.
Lectorat / Editing: Hans Jürgen Balmes, Winterthur
Correction / Proof-reading: Marianne Sievert, Zürich
Conception graphique / Layout: Atelier Lars Müller, Baden; Ana Axpe, Genève
Photolithos / Lithos: Ast & Jakob AG, Köniz
Impression / Printing: Stämpfli AG Grafisches Unternehmen, Bern

PR ● HELVETIA
■ Γ

Collection Cahiers d'Artistes
Erstpublikationen junger Künstlerinnen und Künstler aus der Schweiz.
Herausgegeben von PRO HELVETIA Schweizer Kulturstiftung
© 1997, Pro Helvetia und die Autoren

Collection Cahiers d'Artistes
Premières publications d'artistes de Suisse.
Edité par la Fondation suisse pour la culture PRO HELVETIA
© 1997, Pro Helvetia et les auteurs

Collection Cahiers d'Artistes
First publications of Swiss artists.
Edited by Arts Council of Switzerland PRO HELVETIA
© 1997, Pro Helvetia and the authors

Lars Müller Publishers
5401 Baden, Switzerland
ISBN 3-907044-67-3

