

TRANS-
FORMA-
TIVE
LIMITS
TRANSFORMATIVE
LIMITS
BE ANDR
KLAS ERIKSSON
TRANSFORMA-
TIVE
LIMITS
TRANSFORMATIVE
LIMITS
BE ANDR
KLAS ERIKSSON
BE ANDR
KLAS ERIKSSON
BE ANDR
KLAS ERIKSSON
ERIKSSON
TRANSFORMATIVE
LIMITS

EDUARDO

SECCI

CONTEMPORARY

TRANS-
FORMA-
TIVE
LIMITS

BE ANDR
KLAS
ERIKSSON

EDITED BY
EDUARDO SECCI
TEXTS BY
LORENZO BRUNI

TRAVELS IN TWO VOLUMES

BEAUVIER
BRUKSON

EDUARDO
SECCI
CONTEMPORARY

**TRANSFORMATIVE
LIMITS**

**BE ANDR
KLAS ERIKSSON**

**12 APRILE
31 MAGGIO 2015
FIRENZE
EDUARDO SECCI
CONTEMPORARY**

Graphic design
RovaiWeber design

Photography
Marco Russo

Press office
Ottavia Sartini

Translation
Lexis

Print
Bandedchi e Vivaldi

First published
in Italy in 2015
Eduardo Secci
Contemporary
s.r.l. soc. unip
Via Maggio 51/R
50125, Firenze
T. 055661356
www.eduardosecci.com

© 2015 The authors
for there texts

© 2015 Eduardo Secci
Contemporary

All rights reserved under
international copyright
conventions.

No part of this book may be
reproduced or utilized in
any form or by any means,
electronic or mechanical,
including photocopying,
recording, or any information
storage and retrieval system,
without permission in writing
from the publisher.

SOMMARIO CONTENTS

6
**INTERVISTA
INTERVIEW**
Klas Eriksson &
Lorenzo Bruni

24
**INTERVISTA
INTERVIEW**
Be Andr &
Lorenzo Bruni

38
**LOOK - IT IS
RIGHT HERE!**
Lorenzo Bruni

46
**OPERE
WORKS**

80
**BIOGRAFIE
BIOGRAPHY**

INTERVISTA / INTERVIEW
LORENZO BRUNI

KLAS- BRO SO

LB: Dal 2012 la tua produzione artistica, che fino a quel momento è stata caratterizzata da happening nello spazio pubblico/sociale, è stata arricchita da una serie di grandi dipinti astratto-informali. Cosa ti ha portato a realizzare questi quadri in cui i vari colori si rincorrono e si stratificano sulla superficie?

KE: Nel 2007 ho cominciato a eseguire opere collettive in ambito pubblico. Attualmente sto sperimentando un approccio più convenzionale, trovandomi da solo in studio, flirtando con l'immagine romantica dell'artista, se vuoi. Questo mi ha portato a fare per conto mio le stesse performance collettive, realizzando con il fumo sculture temporanee più grandi (Curva Viola, Biennale di Bucarest 5, 2012; Colors, Colors, Colors, Alingsås Svezia, 2013; Smoking Low, Skanka Loss Festival, Svezia, 2013). Sono tornato alla pittura, ma senza rinunciare a usare lo stesso medium impiegato nello spazio pubblico, mantenendo inalterato lo stesso brutale approccio performativo. Nei dipinti (fumo su fumo, la serie S.O.S) la stessa sensazione e atmosfera è creata nell'area in cui sono dipinti. È un procedimento in tre fasi: Si applica il colore, si muove il pigmento con diversi

LB: Since 2012, you have added a number of large abstract - informal paintings to your artistic output, which primarily involved 'happenings' in public/social places before that. What inspired you to make these paintings where the colours chase each other and are layered onto the surface?

KE: I have since 2007 worked in a collective way within the public realm. I'm currently trying a more conventional approach, being alone in the studio, flirting with the romantic image of an artist if you like. This led me into doing the same collective performances alone, making larger temporary sculptures with smoke ("Curva Viola", Bucharest Biennale 5, 2012; "Colors, Colors, Colors", Alingsås Sweden, 2013; "Smoking Low", Skanka Loss Festival, Sweden, 2013) by my own. From this moment I also went back to painting but using the same medium as I use within the public space, the same brutal performative aspect. In the paintings (smoke on smoke, S.O.S series) the same feeling and atmosphere is created within the area where they are painted. It goes in three

strumenti e infine si applica altro colore, per esempio il fumo. A volte questa procedura può rappresentare una vera e propria sfida, perché il fumo non può essere controllato mentre lo si applica, e ancora una volta lo spazio pubblico ne viene saturato. Questa prassi artistica si rifà alle pitture di fuoco di Yves Klein e ad altri artisti concettuali attivi nello stesso campo negli anni '70. L'originalità del mio approccio risiede nella dimensione collettiva del materiale artistico, fatto per essere impiegato sugli spalti degli stadi, e non per gli atelier.

LB: La scelta di solidificare un materiale come il fumo colorato (che, come ha profetizzato Dickens, è l'unica testimonianza che l'uomo avrà della produttività dei tempi moderni) su un supporto classico come quello della tela è dovuto ad una tua lettura dissacrante dell'opera d'arte? Oppure è un tuo tentativo di osservare il fumo in una cornice lirica e paesaggistica inedita oggi, ma che ha invece radici nel periodo della pittura romantica dell'Ottocento?

10

different steps, applying the color, moving the pigment with different mediums, and then apply more color, e.g smoke. This procedure is quite challenging at times since the smoke can't be controlled while applying it, and that you indeed once again fill up the public realm with. The practice also has references to Yves Klein's fire paintings and other conceptual artists from the 70's within the same field. My entrance is way different though with the collective vibe of the artistic material, made for the grand stands in stadiums not artist studios.

LB: Is the decision to solidify a material like coloured smoke (which, as Dickens prophesized, is man's only evidence to the productivity of modern times) on a classic canvas because of your irreverent interpretation of a work of art? Or is it your attempt to observe smoke in a lyrical landscape setting that would be unusual today, but has roots in nineteenth-century Romantic painting?

KE: L'idea, in un certo senso, è quella di catturare un materiale di grande spazialità su una tela di dimensioni contenute. In un certo senso i dipinti ricordano alcuni meta-Turner. A prima vista non si distinguono da altri dipinti astratti realizzati con strumenti tradizionali, ma osservandoli più da vicino non possono essere interpretati come dipinti astratti nel senso convenzionale del termine, credo. Questo modo di lavorare è da sempre il risultato di un vivo interesse e di un facile accesso all'opera d'arte prestabilita, ma una lettura più attenta porta a prendere in considerazione qualcosa di completamente diverso.

LB: Le tue "azioni collettive" ruotano attorno al voler mettere in evidenza un momento temporale particolare in cui un gruppo di persone incontra un contesto urbano o paesaggistico... questo istante, però, è visto come in una dimensione di sogno. Il contesto, infatti, è sempre nascosto o evidenziato da nuvole di fumo colorato. Questo è un modo per far emergere dei particolari dello spazio collettivo/sociale o per azzerarli? Come mai questo tipo di aggregazione tra le persone è sempre associato, a un primo livello di

11

KE: It has some kind of idea of capturing a massive spatial material on to a canvas with given measurements. In one way the paintings resemble some meta-Turner depicting to it. At a first glance they don't appear any different than other abstract paintings made with conventional mediums, but while getting closer it can't be read as a regular abstract painting I guess. This way of working has always been a keen interest, an easy access to the given artwork, but with a closer reading, something totally different is taken into consideration.

LB: Your "collective actions" revolve around the desire to emphasize a particular point in time when a group of people encounter an urban or landscape setting... However this moment is seen as a dreamlike dimension. In fact, the setting is always hidden or emphasized by clouds of coloured smoke. Is this a way to bring out the details of a collective/social space or a way to negate them? Why is this type of gathering always associated, at first

lettura, alla pratica del gioco, della competizione, e nello specifico alla tifoseria del calcio? Utilizzi questo momento di aggregazione come metafora del senso di appartenenza? Perché? Cosa vuoi scoprire?

KE: La fascinazione che nutro per lo spazio pubblico è legata alla possibilità di creare qualcosa che appare e poi subito scompare senza fornire una spiegazione scontata di ciò che sta in effetti accadendo. Il gesto artistico non lascia tracce dopo che si è compiuto, eccetto che nella sua documentazione. In questo senso, credo che il mio intento primario sia quello di suscitare una riflessione soggettiva: chiunque può relazionarsi al colore e alla forma, e ciò che si sperimenta è estremamente soggettivo, a seconda di vari parametri si muta drasticamente dal terrore alla bellezza. Inoltre nelle opere collettive sono interessato a creare un gruppo di persone che sembrano davvero affiatate e unite, evocando lealtà, dinamiche di gruppo e solidarietà. Ma in definitiva si tratta unicamente di apparenza, non vi è alcuna reale coesione tra i membri del gruppo, le cui azioni seguono in parte una serie di istruzioni. La collettività, in realtà, è formata da diciamo 100 idee individuali di ciò che è sperimentato ed eseguito. Nella società odierna c'è una risposta a

glance, with a game, competition, and specifically, football fans? Do you use this gathering as a metaphor for a sense of belonging? If so, why? What are you trying to discover?

KE: My fascination with the public space is to create something that appears and then disappears without any given answer to what is really going on, there are no traces that it even existed after its done, except in documentation. In this way I think I aim to trigger a subjective reflection, everyone can relate to color and shape and its highly subjective what you experience, depending on various parameters it will change quite drastically, from terror to beauty. In the collective pieces I'm also interested in the creation of a group of people that looks tight, like they really stick together, connotations of loyalty, group dynamics and solidarity. But in the end it's just an image of that, there is no tight group they are semi-directed to follow instructions. The collective really consist of say 100 individual ideas of what is experienced and carried through. In today's society there

tutto, persino l'arte stenta a mantenersi "difficile" e a non uniformarsi alla morale, cercando di educare gli spettatori. Credo che l'arte dovrebbe essere ostica e stimolare la mente del singolo individuo. Per comprendere l'arte credo sia necessario attingere alla propria esperienza e riflettere su di essa, il che già di per sé basta a stimolare un dibattito della migliore specie.

LB: Quando è stata la prima volta che hai realizzato un happening di questo tipo?

KE: In ambito artistico, tutto ha avuto inizio tra il 2006 e il 2007 all'Accademia. Prima di allora mi ero già cimentato in qualcosa di simile nel piccolo centro alla periferia di Stoccolma in cui sono cresciuto. Nella prima performance, Flare (2007), ho "dato fuoco" al ponte che conduce all'Accademia e al Museo d'arte moderna e contemporanea di Stoccolma. Ha fatto seguito Horto Magiko (2009), nell'ambito della mia personale alla mostra conclusiva dell'Accademia. L'idea era quella di creare una performance basata sulla contaminazione tra la sottocultura del calcio e l'arte contemporanea. Ho piazzato sul tetto dell'edificio quattro altoparlanti collegati a un amplificatore

is answers to everything, even art has a difficulty staying difficult and not act within morals and trying to educate the viewers, I think art should be difficult and trigger the individual mind. To understand art I think you have to use your very own experience and reflect upon it, which will in itself start discussions at its best.

LB: When did you first organize one of these 'happenings'?

KE: Within the art context it started in 2006/2007 while at the academy, before that i've done similar things growing up in a suburb outside of Stockholm. The first piece was Flare (2007), where i "burnt" the bridge to the academy and the modern museum in Stockholm, this was later followed by the piece Horto Magiko (2009). It took place during my solo exhibition and final show at the academy. The idea was to create a performance from a context switch in-between the subculture in football and contemporary art. I used 4 horn speakers that were placed on the roof of the build-

per diffondere alcune sonorità che avevo mixato. La sincronizzazione tra le fontane pirotecniche e la cover di "I wanna be adored" era calibrata a 60 secondi. I fuochi d'artificio scandivano "I wanna be adored" che finiva per sfumare in un coro da stadio intonato dai tifosi del Panathinaikos. Mentre le fontane pirotecniche bruciavano, ai partecipanti veniva passato un bastone sormontato da una fiaccola. Si allineavano dietro le fontane e sul tetto dell'edificio. Quando è cominciato il coro da stadio, tutti hanno acceso le torce restando in posizione, associando al suono un elemento visivo collettivo.

Questa è stata la prima opera in cui sono ricorso a una "meta" idea: creare una collettività che intona cori nello spazio pubblico, evocando la presenza di migliaia di persone a partire da un ridotto numero di partecipanti. Il coro parla di una squadra che è meglio dell'LSD, dell'eroina e di tutte le droghe del mondo messe insieme. La squadra è la cosa più grande, è pura magia. Da allora ho realizzato diverse opere analoghe, usando il suono in performance collettive con le torce. Like a packet of woodbines funzionava allo stesso modo.

LB: Adesso è chiaro che i tuoi interventi più che essere delle performan-

ing, connected to an amplifier with the given sound that I have mixed. The timing on the golden fountains and the cover of "I wanna be adored" was set to 60 seconds. The gold fountains was in sync with the sound of "I wanna be adored" that later faded into a chant by the greek supporters of Panathinaikos. While the golden fountains burned, participants got handed a flare on a stick and lined up in the background of the golden fountains as well as on the roof. When the chant started they each lit their flares and stood still with them creating a collective visual element to the given sound.

This was my first piece where I used a "meta" idea on creating a chanting collective within the public space, creating a group of thousands, sound wise, but with only a few present irl. The chant is about a team being better than lsd, heroine and all the drugs in the world. The team is the greatest and its pure magic. I have done similar works since, using sound within the collective flare performances. Like a packet of woodbines worked in kind of the same way.

ce puntano a creare le condizioni affinché possa accadere un'esperienza all'interno del normale svolgimento del quotidiano. Il voler creare questo spazio/tempo alternativo (che sopravvive poi nei racconti delle persone, nei video, e adesso nei quadri) è il tuo modo di realizzare uno spazio di possibilità e di libertà all'interno della società del grande fratello, del villaggio globale e della storia post ideologia? Con queste azioni e tracce artistiche vuoi parlare di rivoluzione? Verso cosa?

KE: A un certo punto, credo, si tratta di creare uno spazio nuovo. Non è necessario ricorrere al fumo o alle torce, in alcune mie opere mi servo delle sciarpe dei tifosi. Credo che il difficile sia creare questo spazio temporaneo nel quale tutto è messo in una diversa luce, per qualche minuto. La stessa vecchia architettura non è più come è sempre stata e via dicendo: avere la possibilità di usare uno spazio pubblico per creare un altro spazio è intrigante. Questo ci porta a riflettere sulla funzione dello spazio pubblico, su come viene controllato e così via. Nel corso di queste performance che preferirei definire sculture temporanee piuttosto che performance o happening,

LB: It's now clear that your actions, rather than being performances, aim at creating the conditions for an experience within the normal course of daily life. Is the desire to create this alternative space/time (which then survives in the people's stories, in the video, and now in the pictures) a way to create opportunity and freedom within a big brother society, the global village and society of post-ideology history? Are you using these actions and artistic traces to talk about revolution? Towards what?

KE: At some point I think it works a creator of a new space, this doesn't only have to be with smoke or flares, it can also be created with my works with the supporter scarfs as well. I think a big part of it is to create this temporary space where everything is put into a different light, for a few minutes, the same old architecture isn't there in the way it always is and so forth, the possibility of using the public space to create another space is appealing. This also brings with it the function of

dato che a esse è connaturata una dimensione estremamente scultorea, si sono verificati due incidenti. A Bucarest ho realizzato due sculture temporanee: Curva Viola e Comon You Reds, nella quale, con la complicità di più di cento partecipanti muniti di torce, ho "incendiato" un albergo a cinque stelle lungo le sue balconate. L'edificio è un simbolo della tensione verso l'occidente e ha una forte connotazione in accordo al clima politico del tempo, e via dicendo. Inizialmente non è stato facile ottenere il permesso per realizzare questa performance, ma tutto è finito bene; polizia e pompieri hanno ricevuto 150 chiamate, ma alla fine tutto si è chiarito. Curva Viola ha avuto un esito diverso. Un proprietario ha minacciato di uccidermi se avessi fatto esplodere un'altra bomba fumogena nel "suo" spazio pubblico. Cose del genere accadono di continuo quando si lavora negli spazi pubblici, fanno parte della mia prassi artistica. L'interazione con diversi parametri e personaggi conferisce alla mia prassi artistica una dimensione di imprevedibilità che sfugge a ogni pianificazione o controllo. Alla Biennale di Göteborg del 2011, un gigantesco ponte è stato "incendiato" da 100 e più partecipanti. È stato un grande successo dato che non c'era vento e tutto si è svolto nel migliore dei modi. Il pezzo era intitolato Who are ya?!, ed è stato intonato dai partecipanti all'indirizzo dello spazio pubblico di Göteborg. Un'ora dopo, il salone d'arte nei

the public space, how it is controlled and so forth. There are two incidents that has occurred while doing these performances, which I call temporary sculptures, neither performance or happening, since it involves a highly sculptural dimension to it. Anyway, in Bucharest I made two temporary sculptures; Curva Viola and Comon You Reds. The later on was a five star hotel set ablaze alongside its balconies, with 100 plus participants, the building was built as a landmark towards west and has a a strong connotation to the earlier political climate and so forth. This performance was at first hard to get permission to do, but it ended up well, the effect of such a piece made a 150 calls to the police and fire department. But it was all cleared, the Curva Viola piece turned out somewhat different. A landlord ended up threatening to kill me if I burnt one more smoke bomb in "his" public space. All these things that constantly happens while acting within the public space, becomes part of my practice in a natural way, these parameters a serious characters that add a dimension that I can't plan or control. While in the Gothenburg biennale 2011, a huge bridge was set ablaze with 100 plus participants, it was all very successfull since there was no wind and it all got carried out

pressi del ponte ha subito un attacco terroristico e la cosa strana è che i media (la polizia aveva mantenuto il più stretto riserbo circa le motivazioni dell'attentato) hanno interpretato il mio ponte "in fiamme" come uno degli elementi visivi del terrore dando luogo a titoli come "Artista si prende gioco della sicurezza nazionale". Ovviamente ciò non ha rappresentato un grande problema, la performance ha beneficiato di una notorietà mondiale che si è protratta ben oltre la sua esecuzione vera e propria. Ero in procinto di partire per New York per usufruire di una borsa di studio ma, dato che il mio nome era comparso in alcuni articoli che parlavano di terrorismo, qualcuno all'ambasciata aveva finito per cambiare idea. Ritirai la mia domanda. A sentire loro sarei rimasto inserito nel programma per un anno, di fatto non sono più andato a New York.

LB: Perché oltre alle "azioni collettive" punti sempre a produrre delle fotografie e dei video, non come semplice documentazione bensì come opere autonome?

KE: Sin dal principio l'idea era quella di operare una decontestualizzazione: fare a meno della

well. The title of that piece was; Who are ya?! and was chanted by the participants towards the public space of Gothenburg. An hour later the art hall underneath the actual bridge was threatened by terrorist, and the weird thing is that the media (since the police kept quite on the motifs beyond the terror threat) read my burning bridge as the visual elements of terror, and created headline such as "Artist fooled National Security". This was of course not too sad, the piece lived long after its actual execution, and was mentioned worldwide. I was just about to go to New York on a grant, something that didn't happen, since I was in terror related articles all over the world, the embassy kind of changed their minds, and I withdraw my application but they still said I was going to be in their system for one year, haven't been to New York still.

LB: Why do you always aim at producing photographs and video, not as simple documentation but as autonomous works, along with your group actions?

partita e del gioco, trasformarlo in forma e figura al fine di riproporne la percezione; il gioco non c'è, non accade nulla di speciale, al contrario, l'azione in sé è autonoma fino a un certo punto. L'idea non è quella di creare un vero e proprio collettivo di lavoro, ma solo la sua apparenza. Un fermo immagine di 100 persone che indossano sciarpe uguali crea un'interpretazione molto lontana dalle nostre aspettative; è qualcosa che sfugge al nostro controllo. La mia fascinazione per un utilizzo perfettamente armonico di caos e controllo è una parte più che consistente della mia fascinazione per l'arte. Non posso controllare le condizioni atmosferiche, stabilire che effetto farà il fumo, se i partecipanti si presenteranno per davvero, eccetera; fare i conti con tutti questi fattori e preparativi ha un'enorme importanza nelle mie opere. Preparo accuratamente la documentazione, studio diverse angolazioni, arrivo a usare determinate immagini pensate come singole opere d'arte. Oltretutto la documentazione video della performance, una vera e propria documentazione, ripresa da un angolo statico, è anche pubblicata su Youtube, così i partecipanti possono prenderne agevole visione, com'è giusto che sia. Questi filmati non vanno considerati come video arte, ma come pura e semplice documentazione. Al mio attivo ho anche opere di video arte, rese tali da un certo editing. Le sculture temporanee sono opere complesse, a più

KE: The idea from the beginning was a switch of context, to get rid of the game and turn it into shape and form in order to reload the perception of it, there is no game, there is nothing special going on, it's rather the opposite, the action in itself stands autonomous to some extent. The idea is not to create an actual working collective, it's just the image of it. A still image of 100 people with the same scarfs creates a reading far away from your own expectations; it's something that can't be controlled. The fascination with using chaos and control in a perfect harmony is a huge part of my fascination for art. I can't control the weather, how the smoke will appear, if participants really will show up etcetera, all these parts and the preparations is a huge part of the works. I am working hard with the documentation, different angles, even using certain images that are planned in advanced as single art works. The video documentation of the actual piece is moreover a pure documentation, shoot from a static angle, it's also published on Youtube since the participants should be able to see the documentation easily. These are not to be seen as video works, they are

livelli: sono opere d'arte, documentari e altro ancora. Sperimentarle dal vivo è qualcosa di molto diverso dal visionare l'opera/documentazione in un secondo momento.

LB: Mi puoi parlare di come nascono e cosa aggiungono in questa tua riflessione le opere basate "sull'ironia della violenza" come il quadro con lo "smile" realizzato con lo spray al peperoncino o la rete antisommossa che crea una installazione nella stanza in cui si fermano e rimangono intrappolati tanti aereoplanini di carta?

KE: Lo spray al peperoncino e la rete antisommossa derivano dalla cosiddetta "cultura da stadio" (terrace culture), e sono decontestualizzati al fine di proporre nuove domande e interpretazioni alternative di questi articoli. Il ricorso allo spray al peperoncino come strumento per dipingere, spinge a riflettere sull'aspetto ludico connaturato all'impiego di un materiale usato dalle forze dell'ordine; vedere lo spray al peperoncino spruzzato in faccia alla gente non è un'azione insolita nelle performance di pittura del corpo anni '70, nei rituali e così via. Ho usato lo spray al pepe-

pure documentation. I also have video works but then there is some editing to it, which makes into a video work. So the temporary sculptures have several layers to it, several artworks, documentation and so forth. Experiencing it live is something totally different than the later works/documentation.

LB: Tell me something about the inspiration behind the works based "on the irony of violence", like the picture with the "Smiley face" made with pepper spray or the riot net used for the installation where a number of little paper airplanes remain trapped.

KE: The pepper spray and the net is something that stems from the terrace culture, and used in a context switch in order to raise new questions and reading on these items. The pepper spray is used as a painting medium, reflecting upon a playfulness within the use of authority material,

roncino nel mio studio e sono quasi svenuto. È diventata una sorta di action painting; trovandomi ad agire da poliziotto nei confronti di una tela distesa, ho fatto uno "smile".

La rete nasce da alcune esperienze durante le partite di calcio, quando i tifosi usano fogli di carta di colori diversi, li piegano a forma di aereo e li gettano nella rete tra le cui maglie restano incastrati. Portare questa esperienza nella sala di una galleria d'arte ha creato una nuova interpretazione, ostile, da un lato e giocosa dall'altro. La rete funge da divisorio, rieccoci con la dicotomia caos e controllo, forse si tratta di una costante vivida nella mia prassi artistica.

L'obiettivo primario è sempre stato il colore e la forma, non posso scorgere alcuna ironia in queste opere. L'ironia è qualcosa che non mi interessa quando si parla di arte. A volte uso l'umorismo che è qualcosa di completamente diverso, l'umorismo può essere usato per ottenere un certo stato mentale, credo. Ma le opere collettive, anche con i colori e le forme legate alla cultura da stadio, le concepisco più come dipinti o sculture su larga scala che interagiscono con una data architettura.

LB: Puoi parlarmi in questa ottica della performance dal titolo *The Public*

seeing the police pepper spray people in their face is an action not farfetched from a 70's performance painting with bodies, rituals and so forth. I used the pepper spray in the studio and almost got knocked out, it became an action painting procedure, acting like a police towards a stretched canvas, I made a smiley.

The net stems from experiences during football games, when the tifo is over using papers in different colors, it's folded into paper planes thrown in to the net and they stick there. Taking that experience into a gallery room, created a new reading, hostile on one side and playful on the other side, it works as a divider, and again some kind of chaos and control, maybe a temper that is constantly vivid within my artistic practice.

The main focus has always been color and shape, I can't see any irony in these works. Irony is something that doesn't interest me when it comes to art. At times I use humor which is something totally different, humor can be used to get to a certain state of mind I think. But in the collective works and also the colors and forms linked to a terrace culture I see it more as large scale paint-

Gets What The Public Wants realizzata nel 2011. Similitudine e differenze rispetto alle azioni collettive di cui abbiamo parlato prima?

KE: The Public Gets What The Public Wants è un'opera realizzata nel 2011 durante la mia residenza di artista allo Swedish Art Council. Ho installato 4 altoparlanti fuori dalla finestra dello studio, un microfono e un amplificatore. C'era un gigantesco albero di fronte alla finestra, dunque gli altoparlanti non erano visibili dalla strada. L'installazione era collocata al terzo piano di un edificio di cinque piani. Il mio studio era completamente vuoto all'infuori del microfono e dell'amplificatore. Parlando nel microfono, il suono veniva amplificato e diffuso a volume altissimo nello spazio pubblico. Avevi l'opportunità di parlare senza censura e dire tutto quello che volevi allo spazio pubblico senza dover rendere conto a nessuno. La mia voce ha raggiunto diversi isolati di Stoccolma. Credo che concettualmente questo tipo di opere sonore somiglino a quelle con le torce o con il fumo: accade tutto in fretta e, alla fine, non resta traccia delle grida rivolte all'indirizzo dello spazio pubblico. Credo di apprezzare l'idea della caducità in un contesto pubblico.

21

ings or sculptures in collaboration within the given architecture

LB: In this regard can you tell me something about the performance piece, "The Public Gets What The Public Wants" that you did in 2011. How was it similar or different from the group actions that we talked about earlier?

KE: The Public Gets What The Public Wants was made during my artist in residency at the Swedish Art Council in 2011. I used 4 horn speakers outside the studio window, a mic and an amplifier. There was a huge tree in front of the window, so you couldn't see the speakers from the street, and it was located on the third floor of a 5 stories building. Everything was emptied in my studio except for the mic and an amplifier. While talking in it, the sound went very loud straight into the public space. You had the opportunity to speak uncensored and say whatever you wanted to the public space, without getting confronted. It went over several blocks in Stockholm. I think these kind of

LB: Pensi che il linguaggio e le immagini della realtà abbiano perso la loro efficacia nella nostra era del villaggio globale e post ideologica? Le tue opere sono una reazione a questa condizione? Cosa è arte per te?

KE: Credo che l'arte dovrebbe rappresentare una sfida, essere diffusa ma di non facile accesso; sotto il profilo intellettuale deve sempre offrire nuovi spunti. Non credo che le immagini della realtà abbiano perso il loro potere. In effetti è estremamente soggettivo stabilire che cosa sia la realtà, un problema intensificato dalla diffusione di internet e di diverse culture. Concepisco la realtà come un continuo avanti-indietro tra universi paralleli. Ciò che è realtà per me non rappresenta niente per qualcun altro. Forse alcune realtà sono create solo per non essere estromessi dall'ordine del mondo, anche se questo ha più a che fare con le convenzioni sociali. L'idea che possiamo avere risposte su tutto sminuisce la mente umana, credo.

LB: Da quello che mi dici sembra che il tuo obiettivo sia quello di erodere dei ruoli sociali individuali e collettivi stabiliti nel corso del secolo passato

works with sound follows the same kind of idea as with the flares or the smoke, it happens fast and there are no traces that someone has screamed and yelled at the public space after its done. I think I like the temporary idea when it comes to the public realm.

LB: Do you think that the language and images of reality have lost their power in this 'global village' 'post-ideological' era? Do you think your works are a reaction to this? What is art for you?

KE: I think art is something that should be a challenge, diffuse and not too easy to access, mentally speaking, there is always more to it. I don't believe the images of reality has lost their power, since it's highly subjective what reality is, something that has increased with the internet and its different cultures. I see reality as living in parallel universes, where you go back and forth in between them, what reality is for me is nothing for someone else, some realities are just created to not get

e rivalutare il perché si realizzano dei gesti. Sembra che anche il tuo ruolo di artista non sia esente da questa attitudine. In alcuni casi, ti poni infatti come un curatore. Un esempio risiede nella tua produzione di fanzine.... Vuoi parlarmi di questo tuo approccio e del progetto delle fanzine?

KE: Quest'anno ho pubblicato l'ultimo numero, il quinto, della mia rivista REPTILHJÄRNAN (The reptile brain). Saranno in tutto cinque numeri. Ho invitato un critico d'arte/curatore a scrivere della mia arte su di un dato argomento, di solito è il curatore a scegliere l'artista, per una volta ho voluto essere io a scegliere il curatore. Il curatore prescelto redige il testo, io mi occupo della grafica. Altre persone, colleghi e amici, prestano il loro contributo. Alcuni degli argomenti affrontati finora da REPTILHJÄRNAN viaggi e arte, arte e lavoro, arte e istituzione. L'ultimo numero verterà sul tema "l'arte è l'artista" e io curerò in prima persona tutti gli aspetti della pubblicazione. Quando tutti e cinque i numeri saranno ultimati, saranno raccolti e pubblicati in un libro d'artista articolato in cinque diverse tematiche e che includerà una

23

thrown out of the world order maybe, but that has more with social conventions to do. The idea that we can have answers on everything is decreasing the human mind I think.

LB: From what you say, it seems as though your goal is to erode the individual and collective social roles established over the course of the past century and reassess the motives behind certain gestures. It also seems as though your role as an artist is affected by this attitude. In some cases, you also work as a curator. One example is your fanzine.... Can you tell me something about your approach and this fanzine?

KE: I launched my last a 5th issue of my fanzine REPTILHJÄRNAN (The reptile brain) this year. It will be 5 different issues in total. I invite an art critic/curator to write about my art on a given theme, this is a kind of questioning on the curator choosing artist, where I as an artist

serie di scritti sulla mia prassi artistica, opere d'arte, testi firmati da amici e da altri 4 curatori che analizzano la mia prassi artistica e come la percepiscono. Non lo vedo come un progetto curatoriale, ma più come un'opportunità, come un modo di definire la mia prassi artistica, di realizzare qualcosa che forse avrà più senso tra dieci anni. Ho già curato altre mostre ed eventi, e credo che le più grandi opere collettive possano essere viste con gli occhi del curatore, ma credo anche che non siano state etichettate in quel modo; d'altronde io non mi considero come un curatore, più come un artista che si diverte molto con i suoi colleghi e che alla fine dà vita a opere d'arte in diversi contesti e significati.

LB: A questo punto della conversazione la domanda che sorge spontanea è: Cosa è una mostra per te? Perché si realizzano ancora delle mostre d'arte? Per chi vengono realizzate queste mostre? Qual è la tua mostra ideale?

KE: Una mostra è un luogo in cui posso esporre le mie opere e trovare un pubblico. Non saprei

choose the curator for my part. The invited curator produces text and I do the graphic design of the fanzine. People/colleagues and friends contribute. The issue so far has had the themes; REPTILHJÄRNAN, Travel & Art, Art & Work out, Art & Institution AND THE LAST ISSUE WILL BE Art is Artist, where I will produce the whole issue myself. When all the 5 issues are done it will be published and presented as an artist book that have adopted 5 different themes, and includes text on my practice, friends art pieces/texts and 4 different curators digging into my practice and how they see it. I don't see this as a curatorial project, I see it more so as something that is possible and also a way of defining my art practice, making something that maybe makes more sense in 10 years time from now. I have curated shows and other happenings before, and I think the larger collective works can be seen with curatorial eyes, but it hasn't been labeled like that and I don't see myself as a curator, more an artist having a great time with colleagues that in the end becomes art pieces within different contexts and meanings.

dire come dev'essere la mia mostra ideale; mi basta avere l'opportunità di esporre, l'ideale per continuare a lavorare. Il processo che culmina nella mostra è scandito da soddisfazione pura, paura, atteggiamento antisociale, ha una componente romantica, ma è anche il tempo in cui puoi scavare a fondo nelle tue espressioni. Ogni mostra è diversa, non lo considero né un concetto univoco né un gruppo di opere. Più che altro è la presentazione di una riflessione, qualcosa che ha occupato la mia mente tanto a lungo da guadagnarsi l'appellativo di "arte".

LB: At this point the questions that leap to mind are: "What is an exhibition for you? Why are art exhibitions still held and who are they for? What is your ideal exhibition?"

KE: A show is a place to show my works, to be able to get an audience to ones works. I can't say how my ideal show would be, as long as I get a chance to show my works I'm pleased, that's kind of ideal in order to be able to work. The whole process leading up to a show is something that is connected with pure satisfaction, angst and antisocial behavior, it's a bit romantic, but it's also the time where you really can dig deep into your own expressions and so forth. Each show is different, and I don't see it as a unique concept neither a group of works. It's moreover some kind of reflection that is presented, something that has occupied my mind for such a long time that it ended up in being depicted into something that goes under the label art.

INTERVISTA / INTERVIEW
LORENZO BRUNI

BANDER

LB: Una tua opera del 2012 consiste in un quadro con dipinto sulla superficie la parola ART che però è sbarrata, come cancellata, da una banda orizzontale nera posta al centro delle lettere. Cosa rappresenta per te questo lavoro? E' una negazione della parola arte o dell'aspetto feticistico verso l'oggetto quadro? Oppure è un aprire il dibattito attorno a cosa si può considerare arte?

BA: L'opera mette in discussione l'arte e la contraddizione secondo la quale l'arte non è necessariamente l'oggetto e gioca con l'idea che l'arte possa coincidere con l'esperienza dell'oggetto piuttosto che con l'oggetto stesso.

LB: Come è nato questo lavoro? Perché hai usato come supporto la classica tela? in dialogo con quali altri lavori lo hai esposto la prima volta?

BA: Questa è stata la prima opera-parola che ho concepito. È il punto di partenza di tutte le mie

LB: One of your pieces from 2012 is a painting that has the word ART with a black horizontal line across the word. What does this work mean for you? Is it a negation of the word ART? Is it a negation of the object/painting? Or is it a way to open a debate about what can be considered art?

BA: The piece questions art and the contradiction that art is not necessarily the object and it plays on the idea that art can be the experience of the object rather than the object itself.

LB: Why did you make this piece? Why did you use the classical canvas? In what context did you exhibit the piece and how did it interact with the other exhibited works?

opere testuali. L'idea risale a più di 10 anni fa – ben prima che la dipingessi. Era un'idea molto semplice ma alla quale non riuscivo a smettere di pensare.

Ho realizzato un disegno a china quando vivevo ancora a Parigi – e poi l'ho dipinta a Londra diversi anni dopo. Ho una formazione da pittore tradizionale e dipingerla non ha fatto che acuire la contraddizione tra il mio background e il mio modo di concepire l'arte.

L'ho esposta per la prima volta a Londra. Era appesa accanto a una grande struttura metallica che componeva la scritta DO NOT READ. Alcuni sostengono che un dipinto o un oggetto in quanto tali siano quanto di più lontano da ciò che sembra essere l'arte al giorno d'oggi. Ho pensato che fosse intrigante il modo in cui queste due opere affermavano entrambe una negazione: un dipinto che nega di essere arte e un pezzo di testo che vieta di essere letto.

LB: Le tue opere sono sempre contraddistinte da parole e frasi che cercano un nuovo ordine spaziale nella realtà fisica occupata dall'osservatore stesso. Questa spazialità “percettiva” (al limite tra scultura e pittura) trascen-

BA: This is really the first word work I thought of. It was the start of all my text pieces. It came to me more than 10 years ago – long before I painted it. It was an idea that was very simple but that I could not stop thinking about.

I made an ink drawing of it when I lived in Paris – and then I painted it in London several years after. I am trained to be a traditional painter and painting it highlighted the contradiction between my background and my thinking about art. The first time I showed it was in London and it was hung next to a big metal piece that was saying DO NOT READ. Some claim a painting or an object in itself is the furthest you can get from what seems to be art today and I thought it was intriguing how these two pieces both claimed to be a painting that was not art and a piece of text that was not meant to be read.

LB: Your works always are words or phrases that try to create a new space in the physical reality. This new concept of perceptual space (the limita-

de la dimensione a cui solitamente è relegata la scrittura, come la pagina stampata o lo schermo digitale. Da cosa è nata questa tua esigenza?

BA: La mia educazione è sempre stata impernata essenzialmente sull'oggetto, mentre la mia mente tende al superamento di questi confini. Immagino che sia questo ad avermi spinto a interrogarmi costantemente sulla natura dell'arte – spaziale o concettuale? È un'idea o un oggetto? È una parola o un'immagine? ... o forse un'esperienza? Mi interessano l'ipertesto e l'effimero; perlopiù gli oggetti che realizzo sono portatori di un'interessante contraddizione – Ho sempre apprezzato gli opposti...

LB: Da quello che dici, le tue opere sono da considerarsi come dei dispositivi che propongono non un concetto o una rappresentazione del reale, ma prima di tutto una piattaforma di discussione in cui elementi in conflitto e opposti tra di loro si incontrano sullo stesso piano. E' così? Quale risultato

tions of painting and sculpture) surpasses the usual dimension of the writing, on paper or digital screen. Where does this desire come from?

BA: My education was very object based whilst my mind was going beyond those confines and I guess this made me constantly wonder and question what art is - is it spatial or conceptual? An idea or an object? Is it a word or an image? ...or maybe an experience? I am interested in hypertext and the ephemeral and I am mostly making objects which have an interesting contradiction in themselves – I have always enjoyed opposites...

LB: From what you say, your works are therefore to be considered as a device that does not represent a concept or a space of reality, but first of all a meeting space between elements that usually are in friction. Are you interested in this “dialogue between opposites” to open a discussion? If

ti aspetti? Quanto pensi che sia influente la presenza dello spettatore nel risultato finale della tua opera?

BA: Mi interessa riflettere – ma più importante ancora è fare riflettere lo spettatore. Credo che questa sia la mia unica responsabilità artistica. Non credo che l'arte possa cambiare il mondo ma credo che l'arte possa innescare pensieri e riflessioni che hanno il potere di trasformare. Mi trovo spesso a riflettere sul motivo che ci spinge a concentrarci sulla superficie e sugli oggetti, anche se non è questo il mio intento principale. Spero che lo spettatore prenderà in considerazione il “quadro” più ampio invece di soffermarsi unicamente sull'arte. Come gli spettatori traducono e interpretano i limiti dell'arte nel mondo reale è molto più interessante dei suoi oggetti, ideazioni e limiti.

LB: Se penso ad alcune tue opere in cui inserisci le lettere in vinile all'interno e in dialogo con l'architettura che le accoglie, così come le frasi,

30

yes, what are the objectives? Do you think the audience is important in your final work?

BA: I am interested in thinking – but more importantly, to make the viewer think. I feel this is my only artistic responsibility. I don't believe art can change the world but I believe that art can trigger thoughts and thinking has the power to transform. I constantly question why we are focused on the surface and objects but this is not my main aim. I hope the viewer will take into account the broader “picture” rather than just art when they are confronted with this. How they translate and interpret the limits of art into the real world are more interesting than the objects, concepts and its limitations.

LB: If I think of some of your works which uses vinyl letters and words in dialogue with architecture, in comparison to those that are arranged

sempre composte da lettere in vinile, che si dispongono su una superficie riflettente, la domanda che mi sorge spontanea è: quali sono le differenze e le similitudini di movente e di risultato tra questi due casi di interazione con il tipo di supporto utilizzato?

BA: Credo che operino in modo analogo. Prendiamo Nothing and Something – un’opera basata sull’architettura che ho esposto all’Herzliya Museum of Contemporary Art di Tel Aviv – giocava con l’idea che l’opera sembrava più grande della sala in cui era esposta. L’opera d’arte appariva più grande del museo. Con questo in mente, volevo mettere in discussione l’idea “del tutto” e giocare con il modo in cui lo spettatore percepisce lo spazio da un lato e l’idea stessa dell’istituzione dall’altro. Gli specchi rendono l’esperienza dello spettatore ancora più diretta. Una delle mie prime opere allo specchio reca le parole Stop Looking e lo scopo dell’opera è proprio quello di mostrare allo spettatore la sua immagine allo specchio dentro l’opera. UCAP (Up Close and Personal) e DR BYE (Don’t Believe Everything you Read) hanno un simile approccio intimisti-

31

on stainless mirrored steel, the question that springs to mind is: what are the differences and similarities of motive and outcome between these two cases of interaction with the type of medium?

BA: I think they do similar things. If we look at ‘Nothing and Something’ - a work that was based on architecture – which I showed at Herzliya Museum of Contemporary Art in Tel Aviv - it played with the idea that the piece looked bigger than the room where it was exhibited. The artwork appeared bigger than the museum. With this in mind, I wanted to question the idea of ‘the whole’ and play with the viewer’s perception of both space and the idea of the Institution. The mirrors are questioning the viewer’s experience in a more direct way. One of my first mirror pieces says ‘Stop Looking’ and seeing yourself in this piece is really what the piece is about. UCAP (Up Close and Personal) and DR BYE (Don’t Believe Everything you Read) have a similar

co – gli specchi trasformano lo spettatore nel punto focale dell'opera – l'"oggetto d'arte" quasi scompare e lascia gli spettatori con il testo e un'immagine di loro stessi.

LB: Pensi che il linguaggio e le immagini tratte della realtà abbiano perso la loro efficacia in questa era del "villaggio globale" e "post ideologica"? Cosa è l'arte adesso per te?

BA: Credo che il messaggio più semplice sia un'immagine e che vi siano troppe immagini che utilizzano quel linguaggio. Questo crea problemi. Manuel Castells scrive che questo ci porta a concentrarci sull'ovvio perdendo di vista i sottili cambiamenti strutturali. Credo che abbiamo bisogno di ri-pensare la realtà e di trovare nuove modalità di partecipazione. Forse, in questo senso, l'espressione "teatro globale" è più calzante di "villaggio globale"?

Viviamo in un'epoca assai effimera e credo che partecipazione, esperienza, azione e spirito critico siano più che mai connessi all'arte. Ritengo sia interessante il modo in cui la realtà muta con

32

intimate approach — the mirrors make the viewer the main focus of the work - 'the art object' almost disappears and leaves the viewer with the text and an image of themselves.

LB: Do you think that language and imagery of reality have lost their power in this age of the global village? Do you react to this condition? What is art?

BA: I think the simplest message is an image and there are too many images using that language and this creates problems. Manuel Castells wrote that this makes us focus on the obvious and as a consequence we miss the subtle structural changes. I believe we need to re-think reality and participate within it in better ways. Maybe in this sense the global theatre is a better expression than the global village? We are living in a very ephemeral age and I think participation, experiences, actioning and questioning is more related to art. I think what is interesting is how reality

estrema rapidità assieme alla tecnologia, alterando la nostra esperienza. Sono molto interessato al modo in cui si creano una comprensione della realtà e una comunicazione simbolica piuttosto effimera. Forse l'arte ha a che fare con questi tipi di trasformazione?

LB: Quindi il tuo lavoro nasce come reazione a questa situazione del “pre-sente dell'informazione”?

BA: Credo che il mio processo creativo risenta molto del modo in cui si è evoluta la tecnologia. Ricordo che mio padre acquistò il suo primo computer nel 1984 – quando avevo sei anni – aveva uno schermo bicolore e nessun disco rigido. Da allora seguo con interesse l'evoluzione della tecnologia, anno dopo anno. Con l'avvento degli smartphone, dei computer e di Internet, abbiamo raggiunto una fase in cui la tecnologia modifica costantemente il modo in cui viviamo e pensiamo nella vita di tutti i giorni, e il modo in cui percepiamo e archiviamo la realtà.

In una delle installazioni a La Posta Foundation, gioco con l'idea di come la tecnologia cambi

transforms extremely quickly

with technology and how this changes our experience. I am very interested in how this creates rather ephemeral symbolic communication and understanding of reality. Maybe art is related to these kinds of transformation?

LB: So, your creative process comes as a reaction to this situation?

BA: I think my creative process is very influenced by how technology has evolved. I remember my dad got his first computer in 1984 – when I was six – it had a 2 colour screen and no hard drive. Since then I have been interested in how technology has evolved year by year. With the advent of smart phones, computers and internet today we have come to a stage where technology constantly changes how we live and think in everyday life as well as how we perceive and archive reality.

radicalmente il nostro modo di guardare noi stessi e di come questa possibilità possa alterare la natura umana. Nell'installazione uso la frase "GOOGLE ME" facendo in modo che potesse essere letta "GO ME" o "GO OGLE ME (fissare in modo lascivo)" – a seconda del punto di vista. In un certo senso, si gioca tutto sulla nuova concezione dell'ego in relazione alle nuove tecnologie. Dal mio punto di vista, Google ha completamente cambiato il nostro modo di usare il cervello. Con Google non abbiamo più bisogno di ricordare niente e recenti studi neuroscientifici descrivono il cambiamento che questo ha prodotto sullo sviluppo del nostro cervello. Lo trovo incredibile. La tecnologia ha raggiunto uno stadio in cui influenza davvero l'evoluzione. Quando ho realizzato quest'opera stavo riflettendo su come la tecnologia trasforma la comunicazione e l'interazione in un modo effimero e su come questo influenzi la nostra percezione; eppure credo davvero che vi sia molto di questo.

LB: Dalla descrizione di questi tuoi nuovi lavori appare evidente che la tua ricerca sulla realtà virtuale e digitale, in cui siamo immersi oggi, vuole

34

In one of the installations at La Posta Foundation I play with the idea of how technology totally changes our way of looking at ourselves and how this possibility can change what it is to be human. In the installation I use the sentence 'GOOGLE ME' which I made so it can be read 'GO ME' or 'GO OGLE ME (stare at in a lecherous manner)' - depending on how you look at it. In some ways, it plays on the new view of the ego in relation to new technology. In my view, Google has totally changed how we use our brain. With Google we don't need to remember anything anymore and recent neuroscience research describes that this changes how our brain develops. I find this incredible. Technology has reached the stage where it actually affects evolution. When I made this piece I was thinking of how technology transforms communication and interaction in an ephemeral way and how this changes our perception but I do think there is more to it than just that.

LB: What I have noticed in your recent works is your research on virtual

sollevare dei dibattiti sulla questione di “autenticità” e su quella “dell’invenzione creativa”. E’ così? Rispetto a quale ordine di valori si può affermare che una cosa è vera? Cosa ne pensi? Mi piacerebbe inoltre che tu mi parlassi anche della performance che hai realizzato per la mostra dal titolo “24h Skulptur”. In cosa consisteva?

BA: Nulla sembra essere autentico in quanto il digitale rende tutto modificabile e “riproducibile” all’infinito. La funzione copia-incolla ci consente di riprodurre istantaneamente. Sento che questo è diventato una parte fondamentale dell’essere umano. Non credo sia mai esistita un’unica verità o un pensiero autentico, ma la tecnologia digitale rende l’imitazione e la duplicazione un esercizio quotidiano – uno stile di vita. Non sono sicuro che si possa ancora parlare di copia e originale ...

Si può discutere su quanto sia nuova questa idea - Platone scriveva di Mimesi e Socrate dice che tutto in questo mondo è un’imitazione in quanto eco o riproduzione di un’idea che esiste oltre

and digital reality which clearly wants to initiate debate on “authenticity” and “creative invention”. How can you establish its authenticity in relation to these kind of concepts? In relation to this, can you tell me about your performance in the exhibition titled “24 skulptur”?

BA: Nothing seems to be authentic as the digital makes everything endlessly changeable and ‘copy-able’. The copy paste function makes us able to reproduce instantly and I feel this has become a fundamental part of being human. I think there has never been one truth or one authentic thought but digital technology makes imitation and copying an everyday exercise– a way of living. I am not sure if we can speak about an original and copy anymore...

You can question how new this idea is – Plato wrote about Mimesis and Socrates says everything in this world is an imitation because it is an echo or reproduction of an idea that exists beyond the realm of sensible forms. For the 24h Sculpture exhibition I had made a 76 kg edible

la dimensione delle forme sensibili. Per la mostra 24h Skulptur ho realizzato un autoritratto sotto forma di una scultura di cioccolato edibile del peso di 76 kg che "rimanda" alle modalità di comunicazione veloce, e alla corrispondenza digitale e a come ciò ci influenza. La scultura reca le lettere IM, da leggersi come instant message, o come I am. Durante la performance infrango la scultura di cioccolato e permetto agli spettatori di mangiarne i pezzi: in questo modo lascio che la scultura diventi parte degli spettatori, mentre "l'oggetto" in quanto tale scompare. Volevo riflettere su fino a che punto e quanto direttamente l'arte possa influenzare lo spettatore. Studi scientifici dimostrano che il cioccolato fondente ha effetti benefici sulla nostra salute in quanto contiene triptofano e teobromina e provoca un'immediata sensazione di eccitamento e di attrazione simile all'euforia iniziale dell'innamoramento.

LB: Quando realizzi le tue opere sembra che tu sia interessato a porre l'attenzione più che sulla composizione formale bensì su un certo tipo di tempo alternativo interno all'opera e sul tempo della fruizione della stessa.....

36

chocolate self portrait sculpture that "references" our fast moving modes of communication and digital correspondence and how this affect us. The sculpture spelled out IM, which can be read as instant message, or I am. During the performance I broke the chocolate sculpture and let the viewer eat the pieces and in this way let the sculpture become part of the viewer while the 'object' itself disappeared. I wanted to question how directly art can affect the viewer. Scientists have confirmed that dark chocolate is beneficial for our health and because it contains both Tryptophan and Theobromine, it promotes an instant feeling of excitement and attraction similar to the initial euphoria of falling in love.

LB: Your works seem to be more interesting in a sort of alternative time (the time of its fruition) than in their final form. What does "time" mean for you? Could you tell me about your videos?

cosa è per te il tempo? Puoi parlarmi dei tuoi esperimenti con il video?

BA: Credo che il tempo sia tutto ciò che abbiamo. L'esistenza non è altro che tempo. Gli oggetti sono solo qualcosa che è rimasto incastrato nel tempo, il che è problematico e interessante al tempo stesso. Negli anni ho realizzato diversi video ma non li ho mai mostrati. I miei primi video parlavano di come le cose cambiano – come la materia cambia nel tempo.

Uno dei miei primi video era intitolato Before and After. Il video ripropone continuamente un bicchiere collocato in un'ambientazione neutra, fuori dal tempo, che viene riempito d'acqua.

Ho fatto in modo che non vi sia alcuna differenza visiva che permetta di distinguere quando il bicchiere è pieno d'acqua e quando è vuoto. Per me questo chiude la questione sulla relazione tra tempo e materia/oggetti. Gli oggetti non sono davvero importanti in confronto al tempo. L'unica cosa che permane è il tempo...

LB: Puoi parlarmi del tuo progetto su Antony Gormley? Perché hai sentito

BA: I think time is all we have. Existence is nothing but time. Objects are just something that is stuck in time and I find this both problematic and interesting. I made several videos over the years but I have never shown them. My earlier videos dealt with how things change – how matter changes in time. One of my first videos was entitled 'Before and After'. The video shows a loop of a glass in a neutral timeless environment that gets filled up with water. I made this in such a way that there is no visual difference between when the glass is full of water and when it is empty. For me this concludes the relationship between time and matter/ objects. Objects are not really important when it is put up against time. The only thing that always is there is time...

LB: Could you tell me about your project with Antony Gormley. What kind of relation is there between your role of curator and your way of doing art?

l'esigenza di ricoprire il ruolo di curatore? Che tipo di relazione c'è con il tuo modo di praticare e manifestare l'opera d'arte?

BA: Per me non c'è alcuna differenza tra essere un artista ed essere un curatore. Secondo Boris Groys, il curatore indipendente fa esattamente le stesse cose dell'artista contemporaneo. Fare arte ai giorni nostri significa scegliere cosa vuoi che diventi arte – anche quando curi una mostra operi una scelta. È davvero la stessa cosa. Con la mostra su Antony Gormley volevo riflettere sulla relazione esistente tra arte e natura. Ho trovato questa affascinante cascata alta 705 metri chiamata Mardalsfossen in un fiordo in Norvegia e ho collocato una scultura di Antony in mezzo alla foschia che si sprigiona dalla cascata.

Dal 1970 l'acqua della cascata è canalizzata per produrre energia idroelettrica e viene lasciata cadere a strapiombo solo durante la stagione turistica. È stupenda, anche se d'estate la portata d'acqua è comunque ridotta al 20%. Si può dire che la cascata è già di per se uno spettacolo, una performance attivata e disattivata manualmente. Esporre la scultura di Antony in questo scenario

BA: For me there is no difference between being an artist and being a curator. According to Boris Groys, the independent curator does everything the contemporary artist does. When you make art today you select what you want to become art – when you curate you select as well. It is really the same. With the Antony Gormley exhibition I wanted to question the relationship between art and nature. I found this amazing 705 meter tall waterfall called Mardalsfossen in a fjord in Norway and I placed Antony's sculpture in the mist that emanates from it. Since 1970 the waterfall has been tapped for hydroelectric use and it only flows over the falls during the tourist season. It looks fantastic but the fact is that during the summer they only let out 20% of the original amount of water. You can say that the waterfall itself is a spectacle, a performance that is manually turned on and off. Exhibiting Antony's sculpture in this setting questioned so many things and this human controlled waterfall added some very important questions about nature, art and authenticity. 20,000 people visited the exhibition in the first two months and we have now extended the exhibition until fall 2015...

ha messo in discussione talmente tante cose, e questa cascata controllata dall'uomo solleva altri quesiti fondamentali sulla natura, l'arte e l'autenticità. 20.000 persone hanno visitato la mostra nei primi due mesi dalla sua apertura, tanto che abbiamo deciso di prolungarne la durata fino all'autunno 2015 ...

LB: quindi, a questo punto della conversazione vorrei chiederti: Cosa è una mostra per te? Si tratta di un insieme di opere che evidenziano una variazione di un concetto? Oppure è un concetto che si manifesta in forme diverse? Qual è la tua mostra ideale?

BA: Non vorrei suonare troppo "intellettualistico", ma nella mia mente una mostra è un pensiero che edifica su altri pensieri. Combatto con gli ideali in quanto essi sottendono l'esistenza di una verità...

LB: So, lastly, what is an exhibition for you? Is it a group of artworks that underline the variation on a concept or is it a concept that shows itself in different forms? What is your ideal exhibition?

BA: I don't mean to sound too 'arty' but in my mind, a show is a thought that builds on other thoughts. I struggle with ideals as they kind of imply that there is a truth...

LORENZO BRUNI

LOOK - RIGHT HERE!

PREMESSA_ La mostra "Transformative Limits" nasce come una doppia personale in cui la diversità degli artisti coinvolti era evidente fino al paradosso per amplificare l'attenzione dello spettatore sul loro comune back ground legato al presente dell'informazione, al quale le loro opere reagiscono anche se con risultati differenti. Le opere appaiono formalmente molto differenti ma in realtà In realtà il progetto ha rivelato in corso d'opera che la processualità cognitiva che esse instaurano è sulla stessa lunghezza d'onda. Questa è stata una vera e propria casualità come lo è stato rendersi conto che entrambi gli artisti provengono dalla Scandinavia (Be Andr è nato in Norvegia, invece Klas Eriksson in Svezia) e che entrambi hanno studiato per un periodo a Firenze. Questi ultimi due aspetti fanno parte dei cosiddetti casi della vita, mentre l'approfondire i moventi e gli obiettivi comuni dei due artisti fa parte di una ricerca critica che permette di aprire una discussione attorno alle problematiche della loro generazione. Il movente per entrambi è quello del confronto con l'informazione e i mezzi dell'informazione. L'obiettivo è quello di rendere attivo e consapevole lo spettatore non solo del luogo che attraversa e abita, ma anche delle informazioni che condivide e accetta. La differenza è che Be Andr utilizza un approccio diplomatico nel proporre e predisporre il dialogo tra lo spettatore e l'opera, mentre Klas Eriksson è interessato a far emergere una dimensione di conflitto e di competizione. In effetti, queste due

INTRODUCTION_ Entitled "Transformative Limits", this double solo exhibition plays on the paradox of the evident contrast between the two artists in order to concentrate the viewer's attention on their common background linked to current information, which their works react to albeit with different results. The works appear formally very different but, in fact, it was discovered during the construction of the project that their cognitive processes are on the same wavelength. This and the discovery that both artists come from Scandinavia (Be Andr was born in Norway, while Klas Eriksson in Sweden) and that both studied in Florence, was a true coincidence. These last two aspects are part of the so-called facts of life, while the deeper motives and the common goals of the two artists are part of a critical study that creates discussion about the problems of their generation. The motivation for both artists is the confrontation with information and the media. The goal is to make the viewers active and informed not only about the places they encounter and live in, but also about the information they share and accept. The difference is that Be Andr uses a diplomatic approach to propose and establish dialogue between the viewer and the work, while Klas Eriksson is interested in bringing out a dimension of conflict and competition. Indeed, these approaches are two sides of the same coin that has forever fuelled the evolution of Western culture. Observing the dialogue between their two studies is one way to deal with

attitudini sono le due facce della stessa medaglia che alimentano da sempre l'evoluzione della cultura occidentale. Osservare in dialogo le loro due ricerche è un modo per fare i conti con l'enorme serbatoio della memoria collettiva che abbiamo adesso a disposizione e interrogarsi su quale possa essere un'idea di futuro collettivo possibile praticabile, visto che siamo come imprigionati in un grande presente espanso dove tutto diventa già passato ed, allo stesso tempo, eterno come accade per i video su Youtube. Le opere dei due artisti confrontandosi con questa situazione è come se suggerissero allo spettatore: look - It is right here! Che la soluzione è lì, ma dove e per cosa o per chi? Questa affermazione, e quello che ne deriva, ha ossessionato per anni Jorge Luis Borges, il quale proprio attorno a questa frase, voleva costruire uno dei racconti legati al tema della biblioteca del sapere. Questa stessa sentenza è quella utilizzata anni più tardi da Umberto Eco nella presentazione del libro "Il nome della rosa" per spiegare il rapporto tra maestro e allievo di fronte alla soluzione dell'enigma finale nella biblioteca del convento e tra vecchio e nuovo mondo. Ora sembra che questa frase sia perfetta come incitamento per risvegliare l'osservatore dal torpore attuale provocato dal surplus dell'informazione. Ora esistono archivi e computer portatili e tutte le persone possono accedere a tutte le informazioni del mondo in ogni istante. Ma cosa esiste oltre all'informazione in sé? I segni sono tutti a portata di mano, è necessa-

the huge reservoir of the collective memory that is available to us now and reflect on what might be a possible, viable and collective future. This is especially important given that we are imprisoned in an expansive present where everything immediately becomes past and, at the same time, eternal, as occurs with videos on YouTube. The works of both artists in confronting this situation give the impression they are telling the viewer: Look - It is right here! That the solution is there, but where and for what or for whom? This statement, and the one that derives from it, haunted Jorge Luis Borges for years. It was precisely around this sentence that he wanted to create a story on the theme of the library of knowledge. That same sentence was used years later by Umberto Eco in the presentation of the book "The Name of the Rose" to explain the relationship between the old and the new world and between the teacher and the student when faced with the final solution to the puzzle in the library of the monastery. It seems as though this sentence is a perfect stimulus to awaken the observer from the current stupor caused by the surplus of information. Nowadays, there are archives and laptops and everyone has access to all the information in the world all the time. But what exists beyond the information itself? The signs are all at your fingertips. You simply need to decipher them and, above all, apply them. The works of Be Andr and Klas Eriksson are directed at our present that tells us that everything is there, suggesting

rio solo decifrarli e soprattutto applicarli. Le opere di Be Andr e Klas Eriksson si rivolgono al nostro presente che ci dice che tutto è lì suggerendoci però che c'è di più. Il velo può essere rotto. Quello che a loro interessa non è un gesto o il segno fine a se stesso, ma la relazione che può essere stabilita tra il contesto micro e macro in cui si inserisce il loro stesso gesto/opera.

ATTITUDINI DI REAZIONE AL PRESENTE DELL'INFORMAZIONE_ La doppia personale di Be Andr e Klas Eriksson è caratterizzata da opere che variano da sculture con lettere in legno a testi in vinile posti su superfici specchianti, da grandi quadri astratti realizzati con fumogeni da stadio a video di azioni performative, da opere fotografiche ad interventi site specific. Quello che avvicina i due artisti di origine scandinava non riguarda i risultati formali, bensì l'attenzione al potenziale incontro tra io e attorno e il puntare ad amplificarne le implicazioni sul piano non solo fisico e ottico, ma anche e soprattutto su quello psicologico. La novità della loro ricerca consiste nel voler considerare questa meta (evocare e concretizzare il possibile dialogo tra l'osservatore e l'ambiente che esso attraversa) non come il fine, ma come il mezzo con cui aprire una discussione proficua attorno a cosa comporta oggi condividere con gli altri diversi da sé questo tipo di consapevolezza. Infatti, nell'era del cosiddetto villaggio

nonetheless that there is more. The veil can be broken. They are not interested in gestures or signs as an end unto themselves, but the relationship that can be established between the micro and macro context in which their own gestures/works are situated.

REACTIONS TO CURRENT INFORMATION_ The Be Andr and Klas Eriksson double solo exhibition features works ranging from sculptures with wooden letters to vinyl texts on reflective surfaces, from large abstract paintings made with stadium smoke bombs to videos of performances and from photographic works to site specific interventions. What brings the two artists of Scandinavian origin together is not the formal results, but the attention to the potential meeting of me and my surroundings and the aim to focus not only on the physical and optical implications, but also the psychological ones. The novelty of their study is their desire to consider this goal (to evoke and create a possible dialogue between the observers and the environment in which they finds themselves) not as the end but as a means for launching a lively discussion about what sharing this kind of awareness with others who are different from themselves means today. In fact, in the era of the so-called global village, of virtual experiences and of post-ideology everything seems to be available to everyone. How-

globale, delle esperienze virtuali e del post ideologico tutto appare come alla portata di tutti, invece proprio il surplus delle informazioni diffuse costantemente ha portato ad una paralisi, e ad una opacità comunicativa inedita. I due artisti per reagire alle tensioni appena indicate si sono concentrati non tanto sul tradurre il mondo in un'immagine o nel creare una critica ai mezzi di comunicazione, ma sul visualizzare i codici che permettono ad esso di essere partecipato e fruito da tutti.

Questo è il movente per cui Be Andr adotta delle sentenze, così possiamo definirle, in lingua inglese, e del perché le oggettualizza in sculture o immagini per poi collocarle nello spazio reale, in modo tale che i significati siano influenzati dalle condizioni ambientali in cui sono esperite. Ad esempio, l'opera dal titolo "ROAD" (esposta la prima volta alla Saatchi Gallery di Londra) è composta da cinque lettere in legno disposte al centro della stanza in cui la congiunzione OR sovrasta AND. Le variazioni linguistiche che ne emergono sono permesse dall'introduzione del movimento e del tempo utilizzato dallo spettatore per girarvi attorno.

Ogni punto di vista si rivela valido e fondatore di un'immagine/significato, valido sia sul piano visuale che su quello semantico. Risulta, pertanto, evidente, che una verità di interpretazione non può sussistere e si apre piuttosto un'importante questione intorno allo statuto attuale della

ever, it is precisely this surplus of constantly shared information that has caused a paralysis and an original communicative transparency. The two artists, in reaction to the tensions mentioned above, have focused not so much on translating the world into an image or creating a criticism of the media, but on showing the codes that allow it to be shared and enjoyed by all.

This is why Be Andr uses sentences, if we can define them as such, in English, and why he makes them objects in sculptures or pictures and then places them in a real space. In this way, their meanings are influenced by the surrounding environmental conditions. For example, the work entitled "ROAD" (exhibited for the first time at the Saatchi Gallery in London) is composed of five wooden letters arranged in the centre of the room where the conjunction "OR" sits on top of "AND". The linguistic variations that emerge are revealed when the viewer takes the time to move around the sculpture. Each angle proves compelling and reveals a new image/meaning, valid both in visual and semantic terms. It is, therefore, evident that a true interpretation cannot exist and so the important issue of the current status of sculpture, of improvised assemblage and of road signs is broached. Other works, such as the rectangular mirrored surfaces that are used as stands for the vinyl letters, force the viewers to enjoy the phrase, the architectural context and the presence of themselves as a one layered entity without a depth of field. The suggestions and

scultura, dell'asssemblage estemporaneo e della segnaletica urbana. Altre opere, come le superfici rettangolari specchianti che si fanno supporto delle lettere in vinile, costringono lo spettatore a fruire la frase, il contesto architettonico e la presenza di sé stesso come un'unica entità stratificata senza profondità di campo. Le suggestioni e le combinazioni linguistiche variano così rispetto al movimento, alla presenza di altre persone e dell'ambiente architettonico in cui il lavoro è collocato. È sempre la stessa cosa, così come è sempre diversa. Nel caso delle lettere UCAP, che sono l'abbreviazione tipica dei text message e che sta per "Up Close and Personal", si costringe il fruitore a riflettere sullo statuto dell'oggetto quadro inteso come finestra sul reale e sulla velocità dei mezzi di comunicazione di influenzare il contenuto dei messaggi. In entrambi i casi le due opere posseggono prima di tutto la caratteristica di rendersi delle "presenze" in cui il significato e il significante si rincorrono continuamente e si trasformano rispetto all'interazione (consapevole o meno) dell'osservatore.

Invece, il materiale che ritorna più frequentemente nelle opere di Klas Eriksson è il fumogeno colorato utilizzato dalle varie tifoserie per "segnare" il territorio nelle competizioni sportive o dalle forze dell'ordine nei disastri aerei o navali. Lui adotta questo tipo di strumento per illuminare e trasformare momentaneamente uno spazio pubblico in relazione, prima di tutto, agli

the language combinations vary depending on the movement, the presence of other people and the architectural environment in which the work is placed. It is always the same thing, just as it is always different. In the case of the letters UCAP, which are a typical text message acronym that stands for "Up Close and Personal", the viewer is forced to reflect on the status of the object painting as a window onto the real and the speed of communication methods' influence on the content of messages. In both cases, the works possess, primarily, the characteristic of making use of the "presences" in which the meaning and the signifier constantly chase each other and are transformed depending on the interaction (conscious or otherwise) of the observer.

On the other hand, the most recurrent material in the works of Klas Eriksson is the coloured smoke bomb used by various groups of supporters to "mark" their territory in sports competitions or by police forces in air or naval disasters. He adopts this type of tool to momentarily illuminate and transform a public space in relation, above all, to the observers who experience it, even if only for a moment. These types of interventions are deliberately placed on the border between a performance and a happening, between the spontaneous and the dramatized gesture. This ambiguity of interpretation compels the viewers, both unaware and aware, to reflect on what they consider "normal" and what determines and fosters the sense of belonging to a territory or

osservatori che si trovano ad abitarlo anche solo per un istante. Questo tipo di interventi si collocano volutamente al limite tra la performance e l'happening, tra il gesto spontaneo e quello teatralizzato. Questa ambiguità di interpretazione costringe lo spettatore, ignaro e consapevole, a riflettere su cosa considera "normale" e cosa determini e alimenti nel tempo il senso di appartenenza a un territorio o a un gruppo di persone. Le fotografie e i video che nascono da questi eventi come quelle della serie "I wanna be adored – Horto Magiko" del 2009 – persone al limite di un parco di notte che si rendono visibili per mezzo di fumogeni e fari colorati – non sono delle semplici documentazioni, ma un nuovo strumento con cui spostare l'attenzione dello spettatore dall'evento rappresentato al contesto in cui viene inserito.

Questa volontà di concretizzare l'incontro impossibile tra desiderio, memoria e storia, porta l'artista a realizzare dal 2012 dei grandi quadri dal titolo "Smoke on Smoke" con lo stesso materiale usato nelle sue azioni. Se ad un primo sguardo le superfici vorticoso ricordano le velature intense e la luce immateriale di Mark Rothko o le nebbie dinamiche e dense di emozioni dei paesaggi al tramonto di William Turner, avvicinandosi l'osservatore si rende conto che il contesto con cui dialogano è del tutto differente e che soprattutto hanno a che fare con le problematiche dell'attualità. Queste presenze prima di tutto sollevano i soliti luoghi comuni rispetto al ruolo del quadro astratto e all'oggetto tela in generale, per potersi poi chiedere se l'immagine possa

group of people over time. The photos and videos that are born from these events, such as those of the "I wanna be adored - Horto Magiko" series of 2009 (people on the edge of a park at night that become visible thanks to smoke and coloured lights), are not simple documents. They are a new tool with which to move the viewer's attention from the event represented to the context in which it occurred. This desire to produce the impossible encounter between desire, memory and history, has caused the artist, since 2012, to create large paintings entitled "Smoke on Smoke" with the same material used in his actions. If, at first glance, the swirling surfaces resemble the intense veils and the immaterial light of Mark Rothko or the dynamic and dense mists full of emotions in the sunset landscapes of William Turner, upon a closer look the observer realises that the context in which they dialogue is entirely different and that, above all, they deal with current issues. These presences first of all raise the usual stereotypes about the role of abstract painting and the canvas as an object in general, in order to then ask if the image can today recover a new confident look or not.

The works in the Be Andr and Klas Eriksson exhibition all revolve around what today, at the time of YouTube's expanded present, can be regarded as truly current. Today's difference in perspective in the personal and collective dimension, between history and memory, tradition and inno-

riconquistare oggi una nuova fiducia di sguardo oppure no.

Le opere in mostra di Be Andr e Klas Eriksson ruotano tutte attorno a cosa oggi, nel momento del presente espanso di Youtube, si possa considerare come veramente attuale. La differenza di prospettiva con cui si deve pensare oggi giorno alla dimensione personale e collettiva, tra storia e memoria, tradizione e innovazione, ritorna sempre nelle loro opere, anche se producono due processualità differenti. Il primo è legato ad un aspetto analitico, il secondo ad un aspetto più esperienziale. Così Be Andr adotta i font dei testi scritti e Klas Eriksson, invece, i fumogeni da stadio. Tuttavia, Andr non rappresenta con le sue opere il linguaggio, nè Klas Eriksson il paesaggio, questi sono solo i mezzi con cui essi possono evidenziare l'incontro tra l'io e l'attorno. Questo incontro, però, è sempre determinato dalla presa di coscienza della sottile relazione tra il ricordare e il cercare nuovi significati, tra l'accettare e il mettere in discussione i dati del reale, tra la dimensione astratta e quella concreta. Infatti, quello a cui puntano i due artisti scandinavi, nella mostra alla Galleria Eduardo Secci Contemporary di Firenze, è quello di proporre una "epifania dell'attorno" al fine di parlare e discutere su cosa possiamo intendere oggi per conoscenza del reale, per identità collettiva e come si raggiunge la consapevolezza del contesto (tempo/spazio) che il soggetto si trova ad attraversare di volta in volta nella così definita "modernità liquida".

vation, returns continually in their works, even if they develop two different processes. The first is linked to an analytical aspect, while the second is more experiential. Thus, Be Andr adopts the font of written texts and Klas Eriksson, on the other hand, stadium smoke bombs. Nevertheless, Andr's works do not represent language, nor do Klas Eriksson's represent landscapes.

These are only the means through which they can highlight the encounter between self and surroundings. However, this encounter is always determined by the awareness of the subtle relationship between remembering and searching for new meanings, between accepting and questioning the real data, between the concrete and the abstract dimension. In fact, what the goal of the two Scandinavian artists in the exhibition at the Galleria Eduardo Secci Contemporary in Florence is to propose an "epiphany of the surroundings". Its purpose is to create debate and discussion about what we understand today by knowledge of reality, by collective identity and to become aware of the context (time/space) that the subject has to cross from time to time in the so-called "liquid modernity".

POP-
ORR

WORKS

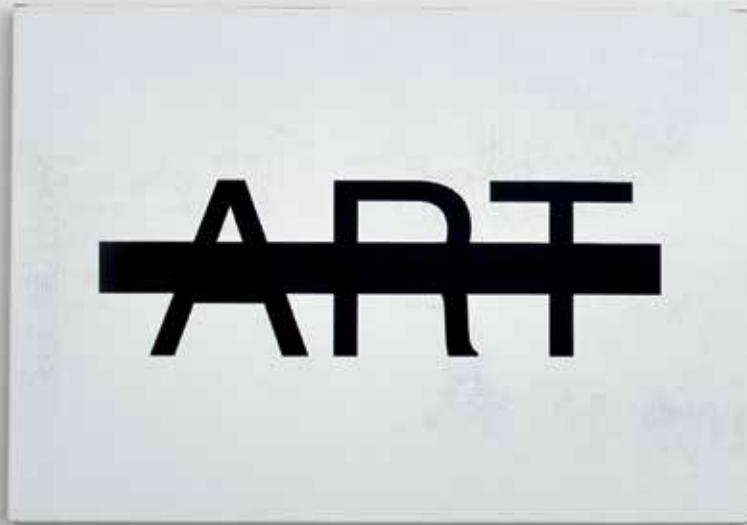


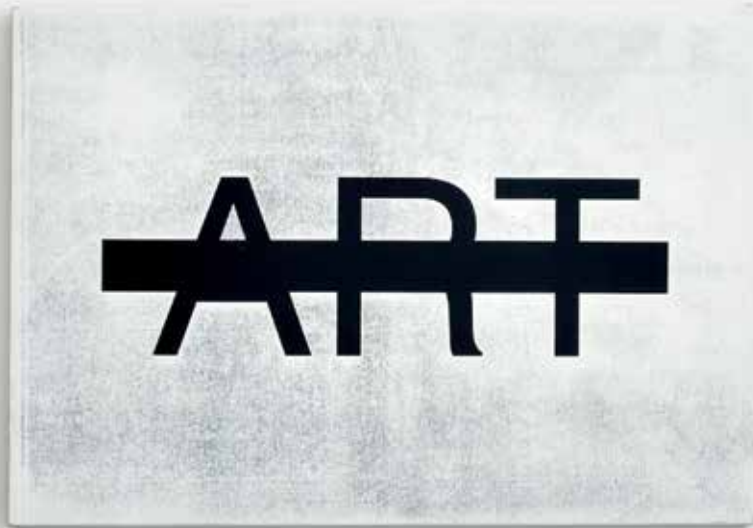


BE ANDR
ROAD (OR/AND), 2014
LEGNO E CARTONCINO / WOOD AND CARDBOARD
200X220 CM | 78,7X86,6 IN



BE ANDR
UNTITLED (ART NO 1), 2010
ACRILICO SU TELA / ACRYLIC ON CANVAS
80X100 CM | 31,5X39,4 IN





BE ANDR
UNTITLED (ART NO 2), 2010
ACRILICO SU TELA / ACRYLIC ON CANVAS
80X100 CM | 31,5X39,4 IN

KLAS ERIKSSON
GOOD COP, BAD COP, DEAD COP, 2015
SPRAY AL PEPERONCINO SU TELA / POLICE
PEPPER SPRAY ON CANVAS
200X200 CM | 78,74X78,74 IN





KLAS ERIKSSON
SMOKE ON SMOKE (S.O.S. #18), 2014
DIVERSI FUMOGENI COLORATI, ETANOLO E
LACCA SU TELA / DIFFERENT COLORED SMOKE
BOMBS, ETHANOL AND LAQUER ON CANVAS
230X200 CM | 90,55X78,74 IN



KLAS ERIKSSON
SMOKE ON SMOKE (S.O.S. #13), 2014
DIVERSI FUMOGENI COLORATI,
ETANOLO E LACCA SU TELA / DIFFERENT
COLORED SMOKE BOMBS, ETHANOL
AND LAQUER ON CANVAS
200X230 CM | 78,74X90,55 IN









KLAS ERIKSSON
SMOKE ON SMOKE (S.O.S. #11), 2014
DIVERSI FUMOGENI COLORATI, ETANOLO E
LACCA SU TELA / DIFFERENT COLORED SMOKE
BOMBS, ETHANOL AND LAQUER ON CANVAS
60X70 CM | 23,6X27,5 IN

KLAS ERIKSSON
UNTITLED (PINK), 2014
FOTOGRAFIA, STAMPA EPSON SU CARTA / PHOTO,
EPSON PRINT ON FINE ART PAPER
34X47 CM | 13,38X18,50 IN
EDIZIONE 1/3



KLAS ERIKSSON
WANDERERS FC ABOVE SEA WITH SMOKE, 2014
FOTOGRAFIA, STAMPA EPSON SU CARTA /
PHOTO, EPSON PRINT ON FINE ART PAPER
31,5X45,5 CM | 12,4X17,9 IN
ED. 1/3









BE ANDR
SUMMER DAY
VINYL LETTERING SU ALLUMINIO / VINYL
LETTERING ON ALUMINUM
180X140 CM | 70,9X55,1 IN


A
LIGHT
BULB

BE ANDR
A LIGHT BULB, 2014
VETROFANIA SU MURO /
STICKER ON THE WALL
MISURE VARIABILI | VARIABLE
DIMENSIONS

BE ANDR
UNTITLED (UP CLOSE AND
PERSONAL), 2014
ACCIA LUCIDATO A SPECCHIO /
POLISHED STAINLESS STEEL
180X145 CM | 70.9X57.1 IN

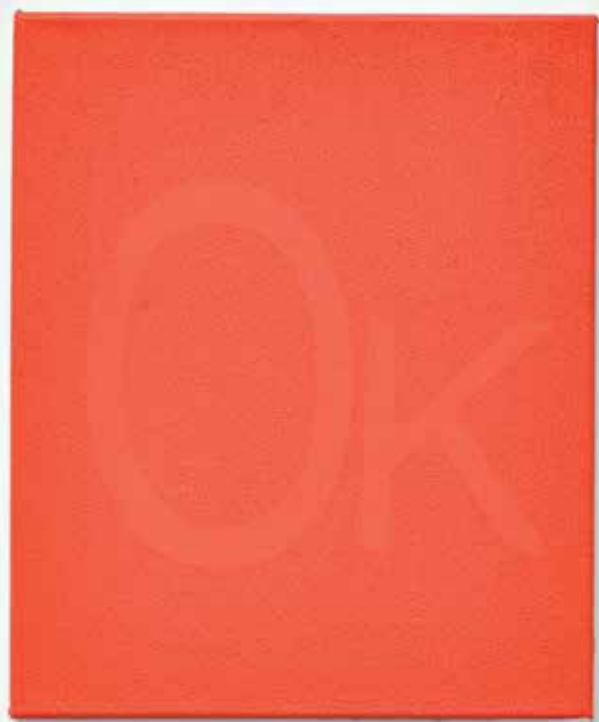






BE ANDR
UNTITLED (DON'T
BELIEVE EVERYTHING
YOU READ), 2014
ALLUMINIO LUCIDATO
A SPECCHIO /
POLISHED STAINLESS
STEEL
180X145 CM |
70.9X57.1 IN

BE ANDR
UNTITLED (OK), 2014
ACRILICO SU TELA / ACRYLIC ON CANVAS
30X20 CM | 11,8X7,9 IN



BIO-
GRAPHY
BIOG-
GRAPHY

KLAS ERIKSSON, CURRENT SHORT CV

Born 1976, Stockholm, Sweden

Lives and works in Göteborg, Sweden

EDUCATION

2005 - 2010 MFA at the Royal University College of Fine Arts
Stockholm

SELECTED EXHIBITIONS

2015

Christian Larsen Gallery, Up the public spirit, solo show,
Stockholm, Sweden

Gallery Steinsland Berliner, group show, Stockholm, Sweden

Eduardo Secci Contemporary, Transformative Limits, curated by
Lorenzo Bruni, Florence, Italy

2014

Telemarks Artcenter, group exhibition; High on Low-life,
performance, sculptures, painting with: Linnéa Sjöberg, Simon
Mullan and Mom & Jerry, curated by Power Ekroth, Skien,
Norway

2013

Kalmar Konstmuseum, solo Exhibition, So, I hit him with a brick,
performance, video, sculpture, painting; Kalmar, Sweden

2012

Nordin Gallery, solo exhibition, Following Paranoid, performance,
video, sculpture, painting, Stockholm, Sweden

Copenhagen Art Festival, Public Space Programme, public
performances, curated by Christian Skovbjerg Jensen,
Copenhagen, Denmark

Buharest Biennale 5, video, performances, Tactics for the here and
now, curated by Anne Barlow Bucharest, Romania

Forever and ever, Verkstad rum för konst, video, sculpture,
performance Solo exhibition curated by Yvonne Olofsson and
Moa Hannerz-Simå Norrköping, Sweden

PALS - Performance Art Links, curated by Denis Romanovski, Erik
Wijkström and Lovisa Johansson Stockholm, Sweden

Worlds Apart, Galleri Thomas Wallner, text object, Simris,
Sweden

Performing Recalcitrance, Royal Art Academy of Stockholm,
performance, conceptualized and programmed by Olav
Westphalen and Stefanie Hessler. The public programme has
been organized by the Royal Institute of Art in collaboration
with the Goethe-Institut Stockholm, Iaspis, Index – The Swedish
Contemporary Art Foundation, Konst-ig, Kulturhuset, Moderna
Museet and DOCH, the University of Dance and Circus in
Stockholm. Stockholm, Sweden

Deep into Sweden Art Center Novosibirsk, video,

curator: Martin Schibli, Director of Exhibitions, Kalmar
konstmuseum. Novosibirsk, Russia

Falling from Grace - Junge Schwedische Kunst, Rostock
Kunsthalle, video animation, curated by Martin Schibli, Rostock,
Germany

Market art fair 2012, performance and objects Representing
Nordin Gallery Stockholm, Sweden

2011

Oral Tradition, Ouunpo Vison Forum in collaboration with Deste
Foundation, performance, Athens, Greece

Pandemonium, Gothenburgs International Biennale for
Contemporary Art, performance/video, curated by Gertrud
Sandqvist, Dorothee Albrecht, Sarat Maharaj and Stina Edblom
Gothenburg, Sweden

Shiryaev Biennale, Samara Russia, performative sculptures
Curated by Nelya Korzhova Samara, Russia

Return of the Losers, Kalmar Konstmuseum, sculpture and
performance, curated by Martin Schibli Kalmar, Sweden

2010

Is There any Hope for Optimistic Art, the Qui Vive? Biennale
(Moscow Museum of Modern Art/NCCA), video and installation ,
curated by Martin Schibli , Moscow, Russia

Invisible Generation, Les Kurbas Theatre & Hudgraf Gallery
Kiev, performance, curated by Yulia Osova & Per Hüttner Kiev,
Ukraine

Kontroll, Galleri Dag Andersson, video and sculpture, curated by
Carl Fredrik Härleman Norrköping, Sweden

Royal University College of Fine Arts MFA graduation
exhibition, installation. performance, sculpture and ready made
objects. Curated by Hinrich Sachs, Olav Westphalen and Karen
Diamond Stockholm, Sweden

En Annan Väg/Another Way, Wanås Skulpturpark, performance
and installation Curated by Elna Svenle Wanås, Sweden

2009

Hit me, Galleri Mejan, Royal University College of Fine
Arts. video, sculptures, sound and performance, Stockholm,
Sweden

Living in a Modern Society, NCCA Kaliningrad/Kaliningrad
State Art Gallery video installation, curated by Martin Schibli,
Kaliningrad, Russia

2008

Living in a Modern Society, NCCA/L-Gallery – video, photo and
performance, curated by Martin Schibli, Moscow, Russia

Apexart - Come Out & Play , 6 days of projects organized by Azeb
Worku Sibane, Vicky Shick, Daniel Seiple, Sheree Rose, Radhika
Subramaniam, and Shelly Silver

Video in the Supermasochist programme with special guest Sheree

Rose at Apexart New York, USA

I've a Feeling We're Not in Kansas Anymore: The Psychedelic Salon

2008. Video installation, FAFA gallery Curated by Lars Bang

Larsen Helsinki, Finland

2007

Be(com)ing Dutch – caucus programme at Van Abbemuseum

Eindhoven Curated by Annie Fletcher and Charles

Esche, Eindhoven, Netherlands

Uddevalla Konsthall – Contemporary Chinese Art - Identity and

Transformation, opening performance Curated by Åsa Herrgård

och Agneta von Zeipel, Uddevalla, Sweden

PUBLICATIONS

2012, Frieze Magazine, issue 149; Art Monthly, July - September
issue; Paletten 2: issue 288

2011, Dazed Digital, interview by Shwetal Patel, published at
dazeddigital.com 2011-08-23

2010, One Magazine, Bulgaria, issue #88

2007, THE NEW MILLENNIUM PAPER AIRPLANE BOOK

Author: Klara Hobza; Introductory essays by Rochelle Steiner

and Liz Linden Published by New York Public Art Fund, issue #

92 – 93

GRANTS

2012 Helge Ax:son Johnsons Stiftelse, Iaspis – Swedish Art
Council

2011 Assistent Grant Iaspis – Swedish Art Council; Cultural

exchange grant Shirayev Iaspis – Swedish Art Council

2010/2011 Studio residency grant Iaspis - Swedish Art Council

2010 Cultural exchange grant Moskva

2009 Wilhelm Smiths stipendiefond; Kungliga Konsthögskolans
EE-medel

2008 Wilhelm Smiths stipendiefond; Werners stipendiefond

2007 Wilhems Smiths stipendiefond; Kungliga Konsthögskolans

EE-medel; Ida Unmans stipendiefond

2006 Wilhelms Smiths Fond

2005 Östra Grevie folkhögskola stipendiefond

BE ANDR, CURRENT SHORT CV

Born 1978, Oslo, Norway

Lives and works in London, UK

EDUCATION

2003 – 2004 BA Fine Art, Slade School of Fine Art, University College London

SELECTED EXHIBITIONS

2015

Eduardo Secci Contemporary, Transformative Limits, curated by Lorenzo Bruni, Florence, Italy

2014

La Posta Foundation, The Invisible Resitance of Everyday Life curated by Juan Fabel, Spain

Sexauer Gallery, 24 h Sculpture curated by Ursula Strobele, Berlin
Scaramouche, Uncurated curated by Maria Nicolacopoulou, New York City

Post Box Gallery, On Reflection – The Impossibility of Representing Nothing, London

Scaramouche, Saatchi Gallery, at Start London

2012

CCA Andratx Art Centre, From A to B, Spain

Post Box Gallery, What You Cannot See, London

2011

Herzliya Museum of Contemporary Art, Numerator & Denominator, curated by Zali Gurevitch, Tsibi Geva, Dalia Levin and Tal Bechler, Israel

2010

CCA Andratx Kunsthall, Third Thoughts, curated by Barry Schwabsky and Carol Szymanski, Spain

Christie's London, Multiplied Contemporary Edition Fair, London,
Post Box Gallery, Anything but Black and White, London
AC Institute, Structure, New York City

CURATORIAL PROJECTS

2014

Antony Gormley 'Another Time' curated by Be Andr, Mardalsfossen Art Project, Norway

2012

'From A to B' (Florian Auer, Juliette Blightman, Michael Sailstorfer, Albrecht Schäfer & Be Andr) curated by Be Andr, CCA Andratx Art Centre, Spain

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Edwina Ings-Chambers, A gem of a place, The Sunday Times, 4th November 2012

Angela Levin, 'Between Heaven and Earth – New Exhibition at Herzliya Museum,' Midnight East, Israel, 30 June 2011 (with illustration)

Marilena Pirrelli and Chiara Zampetti. 'La Carriera d'artista? Una rete per il successo', Art Econo- my, Il sole 24, Italy, 7th August 2010 (with illustration)

Marilena Pirrelli, 'Collezione Lehman da 30 milioni di dollari', Published by Il Sole 24, Italy, 24th January 2009 (with illustration)

PUBLICATIONS

2014

Antony Gormley: Another Time Mardalsfossen [Hardcover], Echarð Schneider, Marit Waldsten and Be Andr, 116 pages, Noah Production

2012

'What You Cannot See', Essay by Lorena Muñoz-Alonso, 12 pages, Post Box Gallery

2011

'Numerator and Denominator', Essays by Zali Gurevitch and Tsibi Geva, 130 pages, Herzliya Museum of Contemporary Art

2010

'Anything but Black and White', Essay by Barry Schwabsky, 34 pages, Post Box Gallery

SUBSIDIES/ GRANTS

2012

Statens Diversestipend for Kunstnere, Arts Council Norway

2011

International Support, Office of Contemporary Art Norway

2010

International Support, Office of Contemporary Art Norway

LECTURES

2014

Universität der Künste Berlin, guest lecture, "Uncurated - Hängung und Vermittlung, Ausstellung- spraxis und Präsentation"

