

Zeitschrift: Künstlerheft = Cahier d'artiste = Ritratto d'artista
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (1995)
Heft: -: Elizabeth Barbara Hitz

Artikel: Elizabeth Barbara Hitz : 1993-1995
Autor: Hitz, Elizabeth Barbara / McEvilley, Thomas / Ritschard, Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976122>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.03.2026

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

ELIZABETH BARBARA HITZ

ELIZABETH BARBARA HITZ

1993-1995

Thomas McEvilley

AT its beginning, in the early 1980s, Elizabeth Barbara Hitz's work already showed an impulse toward diversity. Graffiti-related installations out of doors in urban settings mixed with more conventional drawings based on Renaissance and other models. Found materials such as fragments of public signs were combined and recombined in her studio alongside delicate works on paper that were hung like laundry from strings. An emphasis on advertising signs seemed to direct the work out of the studio toward the outside world. In its variety the work suggested both an excitement and a searching.

Around 1986 the work began to locate itself in a specific aesthetic place involving repeated images arranged in implied grids. These images were rudimentary, though drawn with delicacy and grace. By about 1991 they had developed a pictorial sureness that has persisted into a signature style involving late Modernist aspects such as seriality and post-Modernist aspects such as internal contradictions and conflicting visual languages.

This phase of her work, which is still developing, seems to refer in part to the educational process: the simplicity of the images suggests an undeveloped mind, their repetition suggests the process

Dès le début des années 80, le travail d'Elizabeth Barbara Hitz se distinguait déjà par une tendance à la diversité. Des installations genre graffiti exposées dans des sites urbains se mêlaient à des dessins plus conventionnels inspirés de modèles plus classiques. Une combinaison de matériaux tels que des logos populaires figurait dans son atelier aux côtés de fragiles oeuvres sur papier pendues sur du fil à linge. L'importance des marques et des logos publicitaires dans l'oeuvre suggérait l'influence de la quotidienneté et du monde extérieur sur le travail. La diversité de l'oeuvre évoquait à la fois un état d'enthousiasme et de recherche.

Aux alentours de 1986, le travail se caractérisa sur le plan esthétique par une série d'images répétées disposées en rangées continues. Ces images, fines et subtiles, étaient néanmoins dessinées de façon rudimentaire. Vers 1991, elles acquièrent une assurance dans le trait et firent office de signature; ce style très personnel réunissait les caractéristiques propres au Modernisme tardif telles que le sérialisme, et au post-Modernisme telles que contradictions internes et langages visuels conflictuels.

Cette étape - toujours en cours - semble faire

of imprinting that mind with patterns of order. The patterns of order, in turn, are presented as arbitrary and senseless, implying a post-Modernist skepticism about meanings. The works I am referring to often involve alphabet-like configurations, with odd variations that suggest a mind which has not yet quite learned to read but has learned to look closely. There is an underlying disjunction between the grids' implication of meanings about to appear and the gibberish-like anti-meanings that in fact appear in them.

In some, letter-shapes are arranged in neat, school-book like arrays, but in varying positions, some abnormal, the capital E, for example lying on its back. Amidst recognizable alphabetic elements are others which seem closely related but are not quite alphabetic. The orderliness of the arrays, and the elegance of the trompe l'oeil shadows, create a richly textured pictorial surface. There is little of painterly expressiveness involved in these works, and they seem to imply a rigid constructivist approach to reality, based on a conflation of geometric and linguistic types of cognition.

Other works of the same period extend the alphabet-like configurations to images of small exquisitely drawn forms close to primary shapes but more personalized. In these works too there is a constructivist implication that these are materials from which a world could be made. The world is not there yet, in the sense of deep space, landscape, and so on, but its materials seem to lie ready for some maker's hand. On the other hand, the sureness of design in these works implies something finished, not merely inchoate.

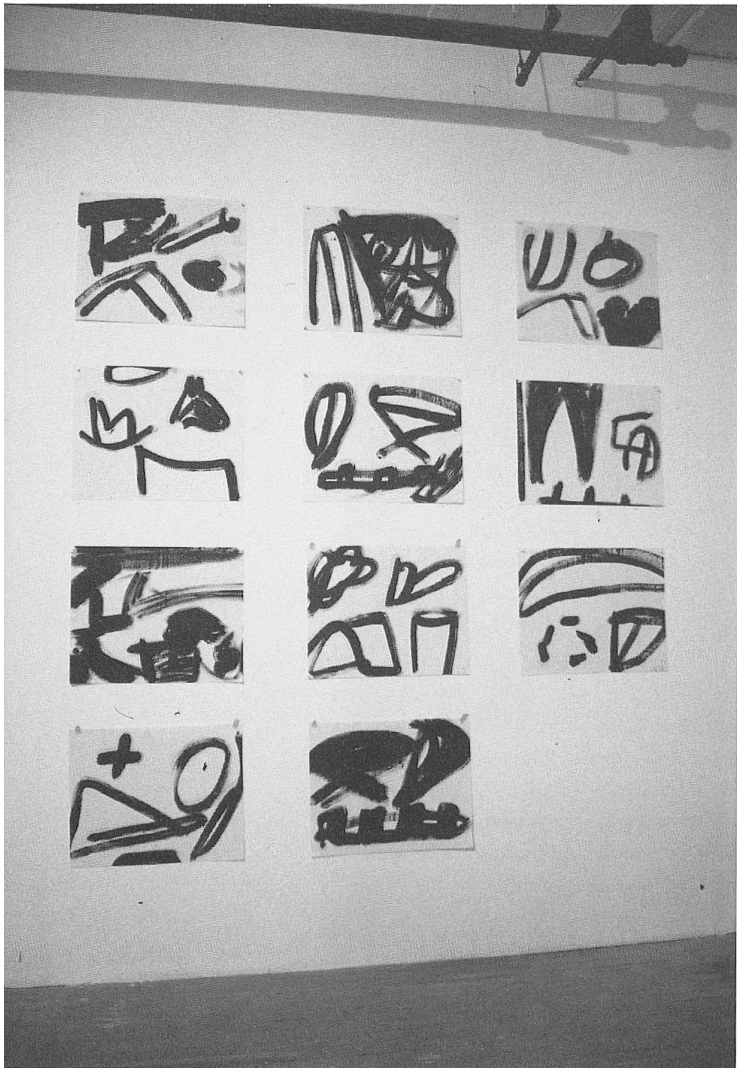
This constructivist strain of *ebh's* work relates it also to deconstructivist oeuvres such as that of Marcel Broodthaers. Broodthaers too used alphabets as signifiers of potentiality and at the same time of the forced ordering of the mind through the arbitrary strategies of civilization. There is a somewhat masked implication of unhappiness with civilization (and its discontents) in Broodthaers's work, which at times seems to sug-

référence en partie au processus d'apprentissage. La simplicité des images évoque un esprit peu développé; leur répétition suggère l'insertion, dans cet esprit en éveil, de modèles bien structurés. En représentant ces derniers de façon arbitraire et absurde, l'artiste exprime son scepticisme post-moderniste vis-à-vis du signifié attribué aux modèles. Les oeuvres auxquelles je fais référence, contiennent souvent des éléments proches de l'alphabet avec toutefois des variations étranges qui suggèrent un esprit qui n'a pas encore appris à lire mais qui est capable d'observer. Il y a une rupture sous-jacente entre la forme et son contenu: les grilles, chargées d'une signification potentielle, contiennent des éléments charabiesques qui anéantissent toute tentative d'interprétation.

Dans d'autres travaux, des formes rappelant des lettres s'alignent soigneusement comme dans un livre scolaire, mais dans des positions parfois anormales: ce qui semble être la lettre E, par exemple, est allongé sur le dos. Parmi des éléments alphabétiques familiers, apparaissent d'autres éléments très similaires mais non alphabétiques. L'harmonie des rangées et l'élégance des formes et de leurs ombres en trompe l'oeil, donnent une texture riche à ces travaux. Ces oeuvres n'ont rien d'expressionniste mais reflètent plutôt une approche constructiviste rigoureuse de la réalité, basée sur la combinaison de connaissances géométriques et linguistiques.

D'autres travaux de la même période étendent le schéma des variations alphabétiques à de petites formes géométriques primaires, finement dessinées et plus personnalisées. On y retrouve également une vision d'ordre constructiviste selon laquelle un monde pourrait bien être refait à l'aide des matériaux présentés. Bien que ce monde n'existe pas encore en terme d'espace et de paysage, ses composants semblent juste attendre la main du constructeur. La sûreté du trait n'évoque par ailleurs en rien l'inachèvement mais reflète plutôt l'accomplissement.

Cette tendance constructiviste de l'oeuvre d'*ebh* se rapproche aussi des oeuvres déconstructivistes



comme celles de Marcel Broodthaers. Il utilisa lui aussi les lettres de l'alphabet comme signifiants de potentialité et en même temps comme outils façonnant l'esprit selon un moule institué par les stratégies arbitraires de la civilisation. Le travail de Broodthaers exprime de façon voilée sa profonde insatisfaction vis-à-vis de la civilisation – et de ses insuffisances –, qui semble parfois donner la préférence à un état édénique non civilisé. Le travail d'ebh, au contraire, se manifeste par une légèreté visuelle, un enthousiasme, comme si l'artiste appréciait la simple existence des éléments et des possibilités qu'ils offrent.

Une grande partie de l'oeuvre d'ebh – représentations alphabétiques et bien au-delà – est constituée de variations subtiles de compositions réparties uniformément sur une surface. Cette méthode, qui consiste à répandre les éléments picturaux de toutes sortes sur la surface, est chargée de sens. Elle est généralement attribuée à Jackson Pollock. Ses fameux *drip paintings*, de 1947 à 1951, contiennent néanmoins un enchevêtrement de lignes au centre de la toile, laissant une zone plus clairsemée qui s'étend aux quatre coins. Il est donc encore possible de distinguer une figure et un fond. On retrouve plutôt le traitement uniforme de la surface dans la peinture monochrome, où une seule couleur est répartie de façon uniforme, ce qui se traduit par l'absence de centre ou de périphérie, de figure ou de fond. Yves Klein, par exemple, fit un jour remarquer que ses monochromes IKB représentaient le ciel vu de nuit à travers la fenêtre de son atelier. Cela impliquait donc que le champ pictural s'étend indéfiniment et que l'on ne voit qu'une infime partie d'une réalité beaucoup plus vaste. Dans cet esprit, les travaux d'ebh, basés sur l'alphabet, et qui recouvrent la surface toute entière, constituent un océan de mots dont on n'aperçoit qu'une partie.

Certains dessins sans titre datant de 1990, sont couverts de traits de couleur effectués, semble-t-il, sur le mode de l'expressionnisme abstrait. D'autres oeuvres, de 1991, également sans titre, évoquent le travail de Jasper Johns sur les mots et la couleur. Des noms de couleur de tubes de pein-

Andata/Ritorno, Genève, 1993
Sans titre/Untitled 1992
série de 12 dessins/series of 12 drawings

6



gest an Edenic pre-civilized state as preferable. *Ebh's* work, on the contrary, has a visual levity, a celebratory sense, as if the artist is taking delight in the mere existence of these elements and the options they hold out.

Much of *ebh's* work, including the alphabet-like configurations but extending beyond them, involves subtle variations on the theme of allover composition. This mode of covering a surface even-ly with pictorial elements, of whatever kind, carries heavy implications. It is usually attributed to Jackson Pollock, but actually his famous drip paintings from 1947 to 1951 usually center the tangle of lines within a more sparsely occupied border that extends around the four sides of the surface. There is, in other words, still a residual figure-ground relationship. True allover composition is more like what is encountered in monochrome painting, where a single color extends from edge to edge implying that there is no center or periphery, no figure and no ground. Yves Klein,

ture – blanc de titane, bleu de cobalt, etc. – recouvrent toute la surface de l'oeuvre de façon spontanée. Parfois, les surfaces sont monochromes, reniant implicitement les affirmations des mots qui y sont peints. Parfois, elles sont colorées de façon expressive et spontanée. Dans d'autres oeuvres, les surfaces peuvent représenter une grille dans laquelle chaque carré coloré contient une figure alphabétique de couleur différente, donnant l'impression d'avoir un cadre propre. Ou encore, la surface est découpée en rangées, et chaque cadre contient un élément identique dessiné à la main, tel que des petites roues ou des sculptures.

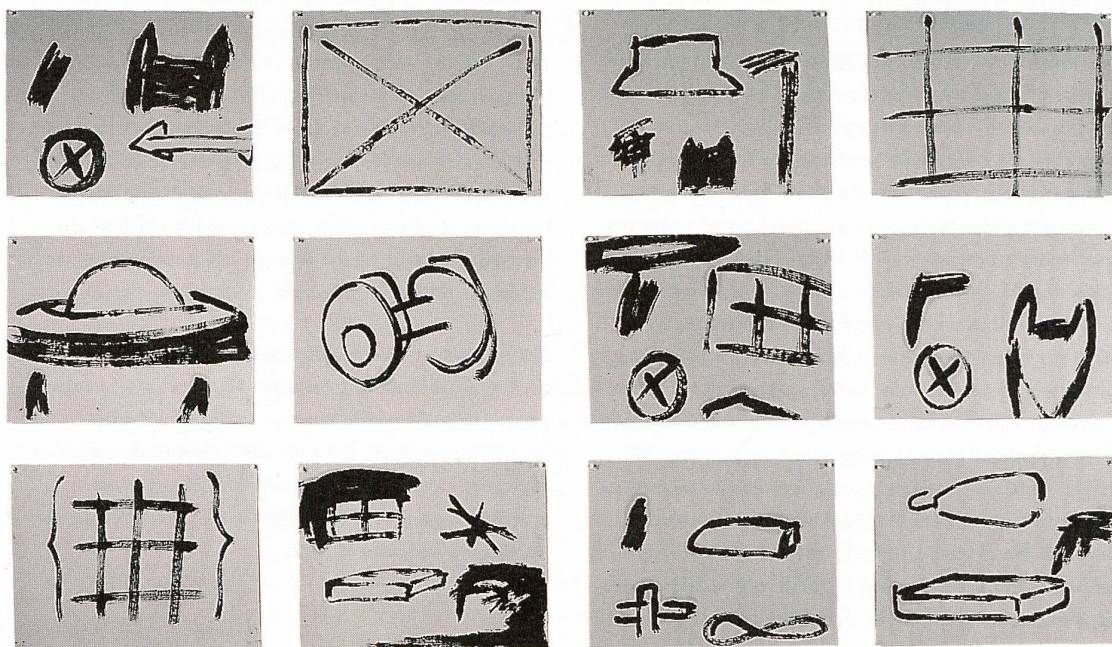
Ces différents travaux fonctionnent visuellement selon les critères occidentaux modernistes, et ils se réfèrent fondamentalement à la notion de grille qui fait partie intégrante du vocabulaire moderniste. De façon plus approfondie, ils mettent en évidence un esprit de recherche aspirant à l'ordre et à la simplicité, à la répétition et à la

for example, once remarked that his IKB monochromes were portraits of the night sky as seen through his studio window. In other words, it was understood that the pictorial field goes on beyond the borders infinitely and that one is seeing only a fragment of a much vaster reality. In this sense *ebh's* all-over alphabet-based works imply a sea of garbled speech that one is glimpsing only a bit of.

Ebh's drawings, mostly untitled, from 1990, fill the surface with fragments of colored lines apparently made with painterly expressivity. Still other works, also untitled, of 1991 recall Jasper Johns's used of words and color. Color names from paint tubes—Titanium White, cobalt blue, and so on—cover a painterly textured surface in an all-over patterning. Sometimes the surfaces are monochrome, implicitly denying the claims made by the words painted on them. Sometimes they are colored in expressive yet seemingly random ways. Sometimes they are grids in which each square is occupied by a color-field on which a differently colored alphabet-like element appears as if separately framed. In still other cases the surface is gridded and each framing square is occupied by

variation, que l'on retrouve également dans la musique classique occidentale. Vers 1992, dans le développement de l'oeuvre, on retrouve cet esprit de recherche, allant d'une répétition plus ou moins rigoureuse, à des travaux sériels où chaque dessin contient des images très différentes les unes des autres. *Sans titre*, de 1992, une série de douze dessins, est représentatif de ce genre. Au lieu d'une surface unique de rangées d'images, l'oeuvre présente douze dessins de même grandeur, disposés en forme de grille. Chaque dessin représente une image essentiellement gestuelle en opposition avec les images plus figuratives des anciens travaux. Les dessins, souvent proches du griffonnage, évoquent une étape du développement pictural de l'enfance antérieure aux figures alphabétiques. Les images ne sont néanmoins pas toujours dessinées à la manière d'un enfant.

Cette tendance à déconstruire l'évolution picturale, ou à la faire régresser vers une étape antérieure au développement, se prolonge dans une série de travaux gestuels, où l'artiste insère des objets trouvés comme elle le faisait déjà à ses débuts. Cette fois, ce sont des feuilles de blocs de papier



8 an identical yet hand-drawn element, such as little wheels or sculptures.

All these various types are visually attractive in terms of the western Modernist tradition, and all are fundamentally based on the Modernist vocabulary element of the grid. Beyond this, they show a component of questing intelligence that deals with ideas of order and simplicity, repetition and variation, somewhat as in western classical music. This questing intelligence is seen in the works development, in about 1992, from more or less strict repetition to gridded works that involve wildly varying images in each frame. *Untitled 1992*, a series of twelve drawings, illustrates this genre. Instead of a single gridded surface with many images in the grid-boxes, in this case twelve drawings on identically sized sheets are mounted in a grid-like pattern on a wall. Each drawing contains an essentially gestural image rather than the primarily representational images of the earlier works. Often the images seem like scribbles, suggesting a pointing to an even earlier phase of childhood pictorial development than the alphabet-like works. Sometimes these images seem to be striving toward representation in a childish way but not quite getting there.

This tendency to disintegrate the pictorial impulse, or to regress it to an earlier stage of development, continues in a series of separate gestural works involving an early *ebh* tendency to incorporate found objects. These works are sheets from art supply store pads on which crayons and pens are tried out by customers. The amazing cogency of these works reflects both a belief in randomness—in the rightness of the random—and the down-to-earth fact that the various hands that unknowingly combined to make each picture were all the hands of artists. These works are in effect like overlays of the minds of a randomly combined group of artists. One can recognize in them the presence of different hands, but, fascinatingly, each hand seems to have responded to the whole situation on the pictorial surface—that is, different artists were responding to each other in a way that was practically thoughtless and unpremeditated and that

provenant de magasins de Beaux-Arts sur lesquelles les clients ont essayé des crayons. L'étonnante force de ces dessins trouvés reflète à la fois une croyance dans le hasard – dans la bien-faisance du hasard – et le simple fait que les différentes mains qui, sans le savoir, se sont associées dans la réalisation de chaque dessin, étaient toutes des mains d'artistes. Ces travaux sont comme un amalgame d'esprits réunis par le hasard. On voit la présence de mains différentes, mais, phénomène troublant, chacune d'elles semble s'être adaptée à la surface picturale, comme si les artistes, sans s'attendre à être exposés, s'étaient spontanément répondus de manière inconsciente.

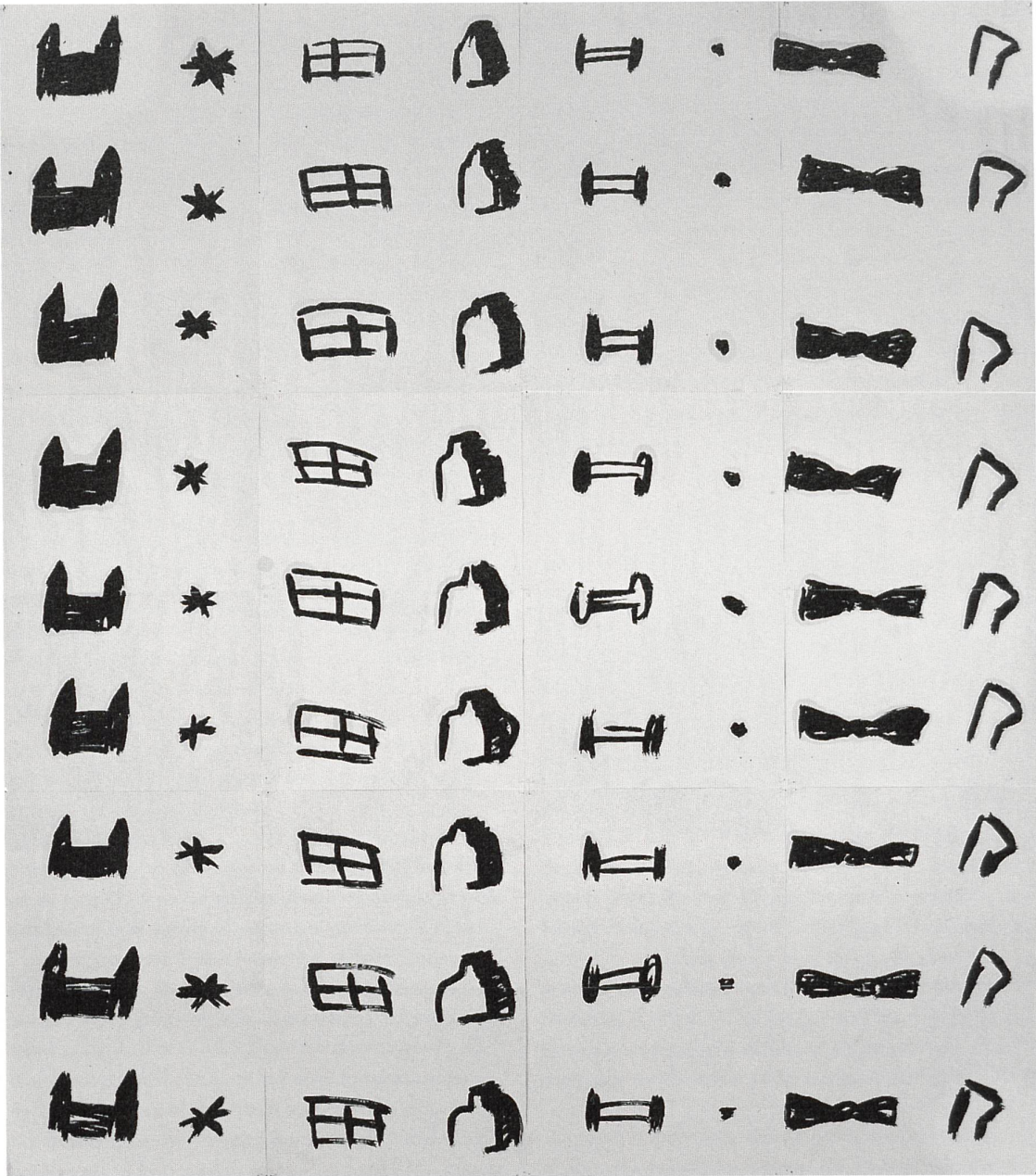
Ebh, en exposant ces feuilles de papier comme son propre travail, sans les retoucher, incorpore ces artistes et se les approprie de façon relativement analogue aux *Breughel Series* de Pat Steir. Steir intégra dans son propre travail des imitations de l'oeuvre de 64 artistes de l'histoire de l'art occidental. *Ebh*, qui elle aussi, s'attribue les éléments d'un monde principalement masculin, réunit les griffonnages fortuits de la créativité anonyme. Par opposition à l'oeuvre référentielle de Steir ou de Sherrie Levine, *ebh* s'intéresse à l'artiste anonyme. L'aléa n'intervient que partiellement dans son travail, dans la mesure où les feuilles proviennent de Pearl Paint, un grand magasin de Beaux-Arts où des milliers d'artistes new-yorkais griffonnent sur les blocs de papier. En d'autres termes, le résultat s'inscrit dans la tradition de l'histoire de l'art, mais en suivant les règles du hasard; il serait très différent s'il provenait d'un magasin de fournitures de bureau, par exemple.

On retrouve cette tendance dans les travaux d'*ebh*, du début des années 80, lorsqu'elle superposait des éléments sur ses graffitis urbains. En 1993, l'artiste, suivant cette démarche, finit par récupérer des bandes provenant de cartons d'emballage avec l'inscription simple, précise et dérisoire, *Item No. 4622*.

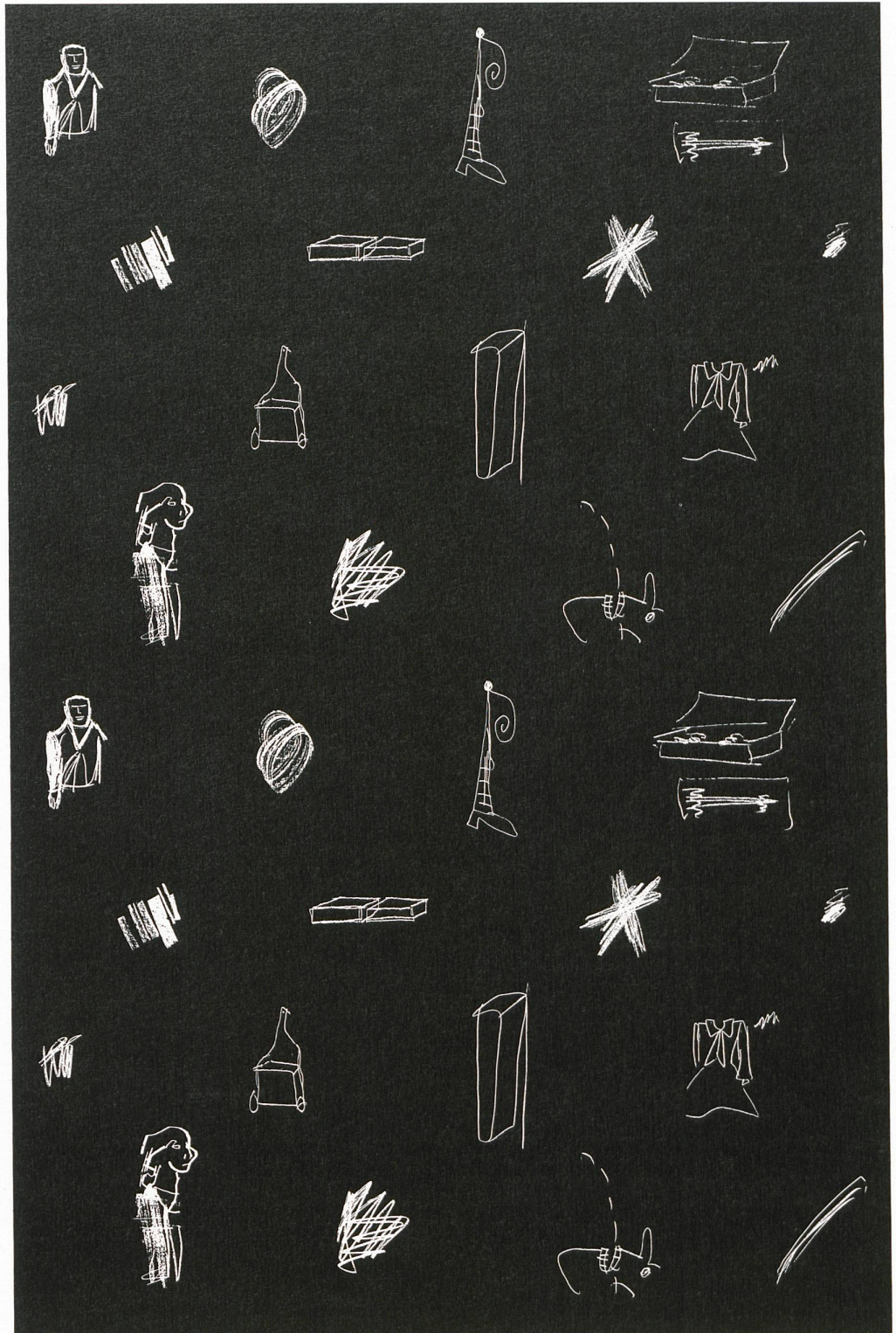
No 415, d'une série automatique/
from an automatic series 1995
pastels gras/oilsticks
23 x 30,5 cm



Sans titre/Untitled 1995
huile sur papier/oil on paper
274 x 244 cm



Répètelemele 1995
dessins trouvés, sérigraphie/
found drawings, silkscreen
270 x 238 cm
(détail/detail)



12 they never expected to be exhibited.

Ebh, by exhibiting these sheets as her work, though her hand has not marked the surface, incorporates these artists into herself in a way related dimly to a work such as Pat Steir's *Breughel Series*. In that work Steir incorporated into her own oeuvre imitations of the work of some 64 canonical artists from the western tradition. In these works *ebh*, also a woman appropriating elements from a male-dominated world, incorporates the random jottings of an unknown group. In distinction from Steir's focus on the canonical tradition—or Sherrie Levine's for that matter—*ebh* has focused here on the anonymous artist. Still the randomness of her work is only partial, due to its provenience in Pearl Paint, a great art supply store where thousands of New York artists scribble on the test-pads. It also, in other words, contains the art tradition, but as filtered through randomness; it is very different from the product that one would find on the test pads in, say, an office supply store.

This found tendency in *ebh's* work seems to hark back to her early 1980s superimposition of elements on graffitied urban walls. In 1993 it culminated, for the time being, of course, in the untitled readymade of strips of cardboard cut from commercial boxes, stating the simple, precise, and meaningless fact, "Item No. 4622."

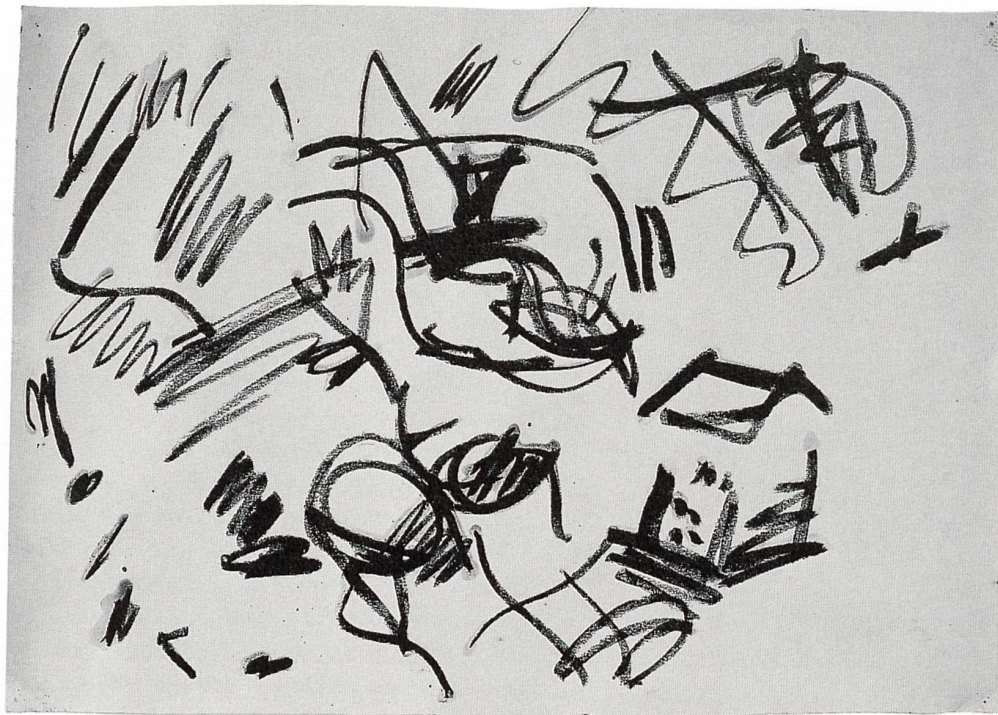
Ebh's oeuvre has shown a persistence, especially in the continuing development of the serial works, that feels that it is heading somewhere and is determined to get there. She has developed a personalized conflation of a late-Modernist sense of materials alongside a post-Modernist mixing of styles and genres. The oeuvre has grace, elegance, and delicacy.

L'oeuvre d'*ebh* a fait preuve de continuité, notamment dans le développement des travaux sériels, reflétant son discernement et sa détermination. Elle a combiné, à sa façon, un sens des matériaux, propre à la fin du Modernisme, avec un mélange de styles et de genres typique du post-Modernisme. C'est une oeuvre pleine de finesse et de subtilité.

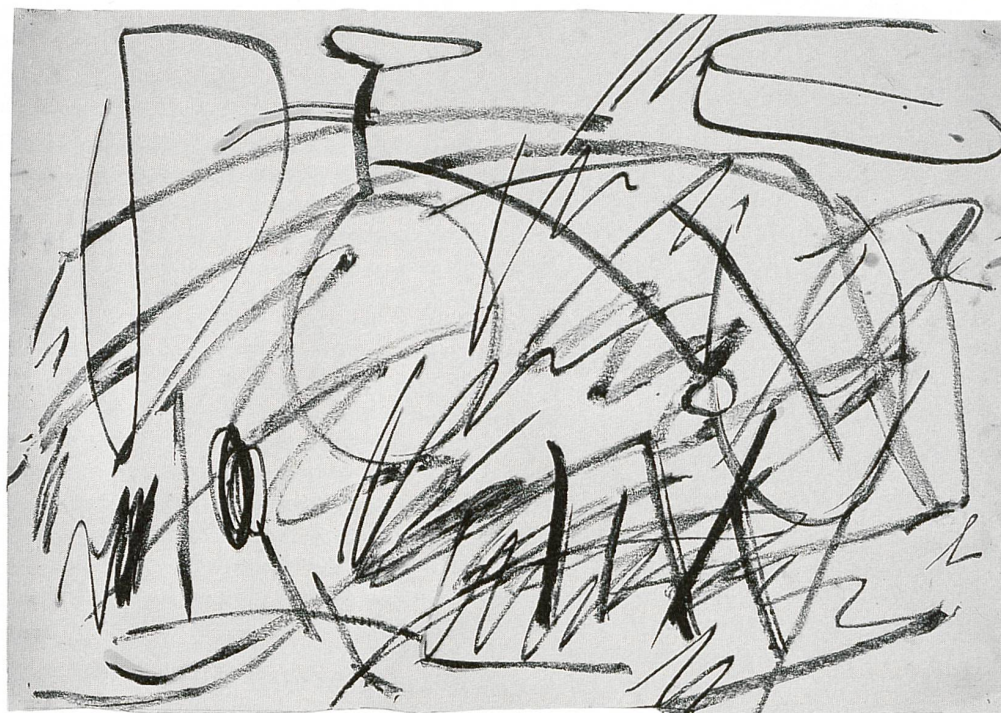
(traduit par Gaëlle de Tonquedec)

Dessins blancs/White drawings 1995
huile sur enveloppe/oil on envelope
26,5 x 43 cm chacun/each





Au basard, Baltasar 1994
craie/chalk
31,5 x 45 cm, 31 x 45,5 cm



Le dessein imprévu

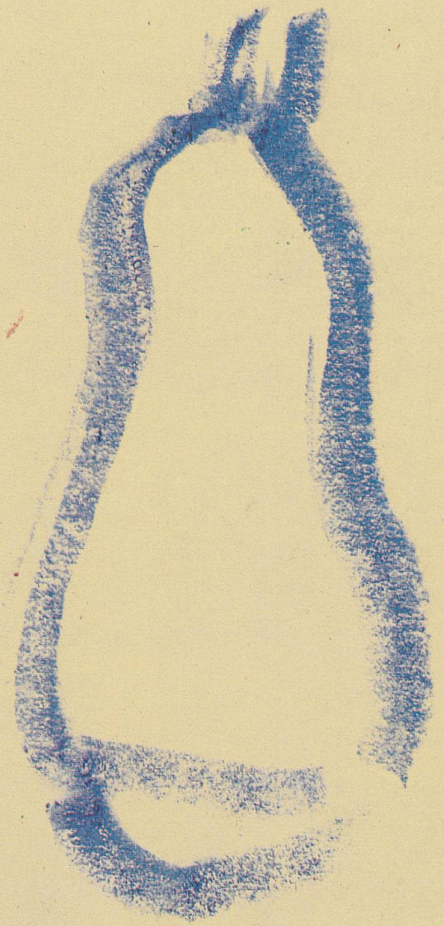
La disposition apparemment aléatoire de figures élémentaires et combinatoires au fil du papier semble révéler un dessein prévu. Les figures ne sont faites que des contours: pas de volume, pas de valeur, pas de surface autre que la surface du papier qui les autorise à s'organiser, s'articuler - mais s'agit-il d'une articulation ou de la libre circulation de la forme sur la surface ?

La surface importe. Le papier n'est plus un support. Il porte le sens du travail, comme il porte sa texture, son grain, sa couleur, sa tactilité. Calque craquant ou chiffon, offrant des peaux de substances différentes, de chimies autres, il rencontre l'aléa du dessin, le définit et le désigne.

Le dessin est un trait qui marque le papier. Plomb, plume, il déjoue les détours des figures, réfute les compositions, engage dans ses multiplications les dialectiques réversibles des dedans et dehors. Gauche, droite, haut, bas, la forme, le sujet, le dessin sont partout, tout est dessin, rythme.

Les figures sont simples. Des objets du quotidien, sans symbole, mais non sans signification. Leur choix ressortit à des attirances, formelles peut-être, peut-être autres. Un citron...

La non-mégalomanie, la non-grandiloquence, mais quand même une narration, peut-être. Un propos d'une activité de dessin, lyrique, abstrait dans sa figuration. Un rapport à la lecture d'un texte dans le dessin, qui se rassemble des aléas, qui ne se livre qu'à la lente exposition du regard, comme à l'encre sympathique.



18 *Sans titre (No 36)/Untitled 1993*
gouache sur papier / gouache on paper
29 x 23 cm

Dessin au papier carbone (No 428) 1995
transfer paper drawing,
28 x 21,5 cm

Sans titre (No 160)/Untitled 1993
gouache, huile / gouache, oil
30 x 22,6 cm



Planned improvisation

20 Each of these drawings is a field of basic forms in a few simple combinations, usually filling an entire page, and even when they look they've been arranged at random, they seem to reveal a conscious plan at work. The forms are nothing but outlines - no volume, no weight, no surface other than the surface of the paper, which joins them together as a unified composition. But it is difficult to tell which is more powerful - this sense of sharing a common ground, or the feeling that the forms are all floating freely on the surface, independent of one another.

The paper's surface does not just act as a support but is active, conveying a sense of the hand's movement on it as much as its own grain, texture, color, tactility. We see where a gesture was sharp and where it was supple, making deliberate use of chance effects as well as conscious choices in order to describe the different skins of various kinds of matter.

Each drawing is also just a series of strokes that appear as marks on the paper, whether in pencil or in ink. This is what keeps us from too easily reading any form or entirely grasping a composition. The forms remain somewhat ambiguous, and loosely connected to each other; even the drawings of a single repeated form are hard to pin down. Left, right, up, down, form, subject - such distinctions are subsumed in the overall rhythm of the drawing.

The forms are simple - ordinary everyday objects, without symbolism but not without significance. In some drawings, there is a selection of different forms, which are juxtaposed according to natural affinities, formal or otherwise. (The classic example of a lemon...)

The tone of these drawings is unpretentious and low-key. Although some may contain a loose narrative thread, they are basically abstract in their figuration. More than anything else, they are visual essays on the act of drawing itself. But these loose aggregations of chance elements must be read slowly, for they need time to register, like a text written in invisible ink.

(translated by Stephen Robert Frankel)

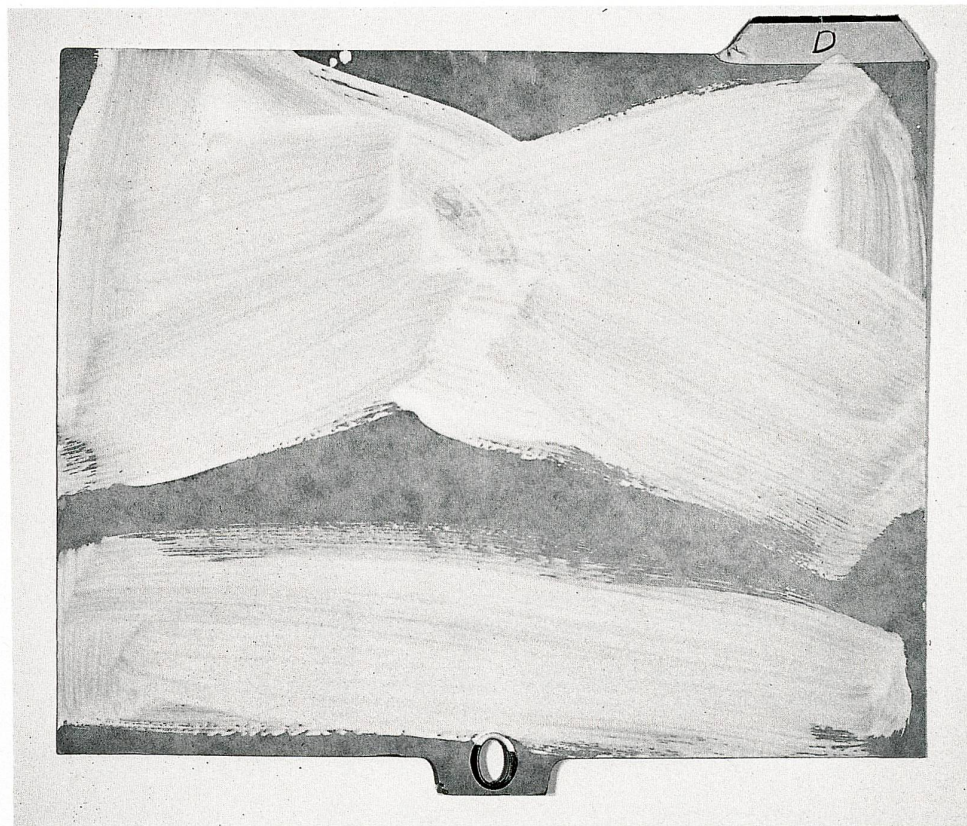


Sans titre /Untitled 1993
huile sur carton/enamel on cardboard
26,5 x 30 cm

22



Sans titre/Untitled 1993
huile sur carton/enamel on cardboard
26,5 x 30 cm

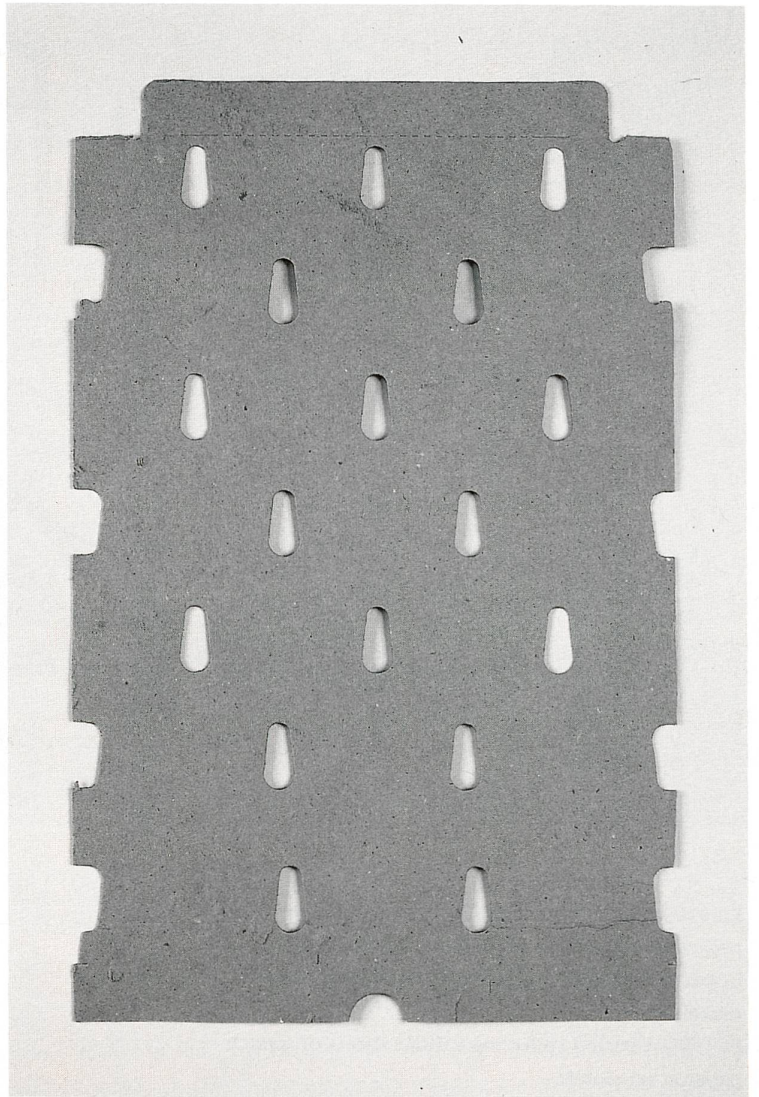


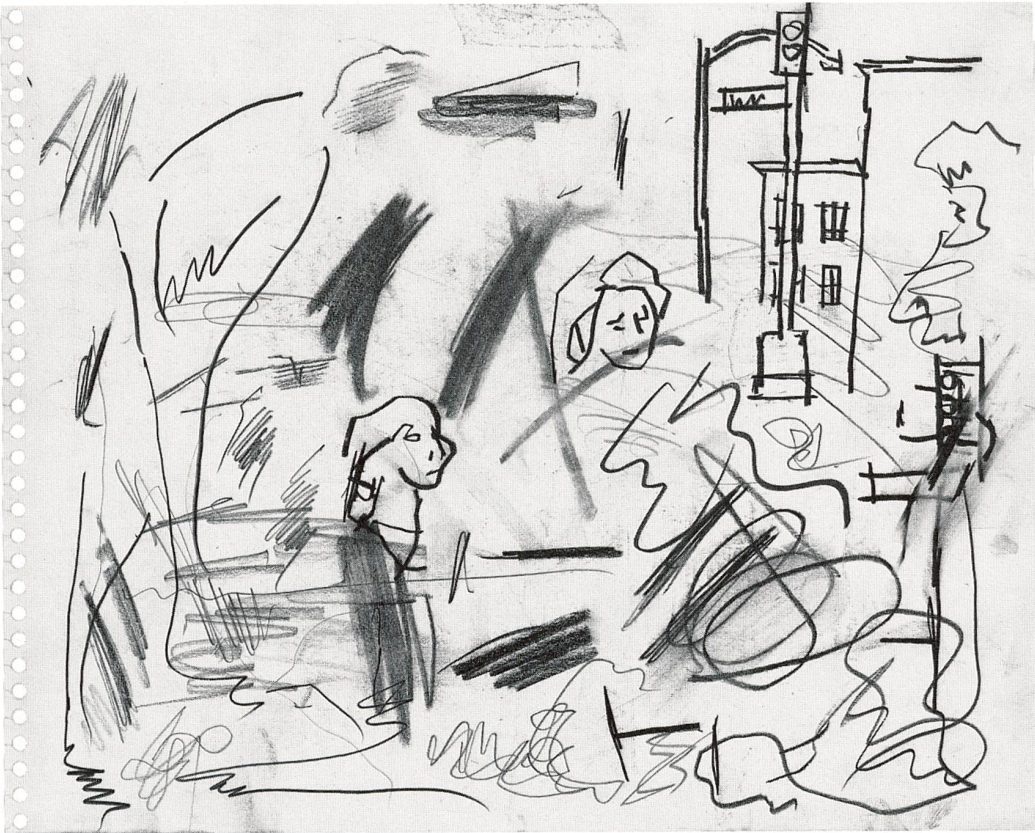
ITEM NO.4622 1993
objet trouvé/found object
carton/cardboard
62 x 64 cm

24



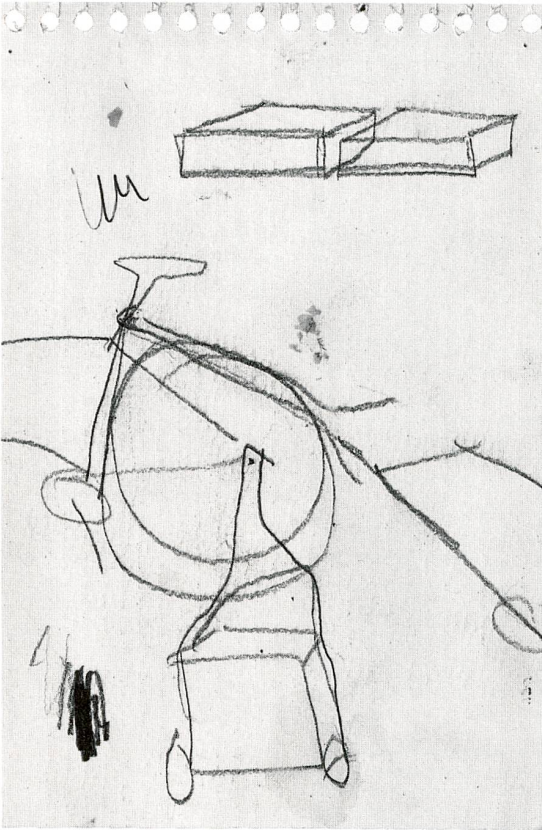
Sans titre (No 257)/Untitled 1994
objet trouvé/ found object
carton/ cardboard
43 x 27 cm



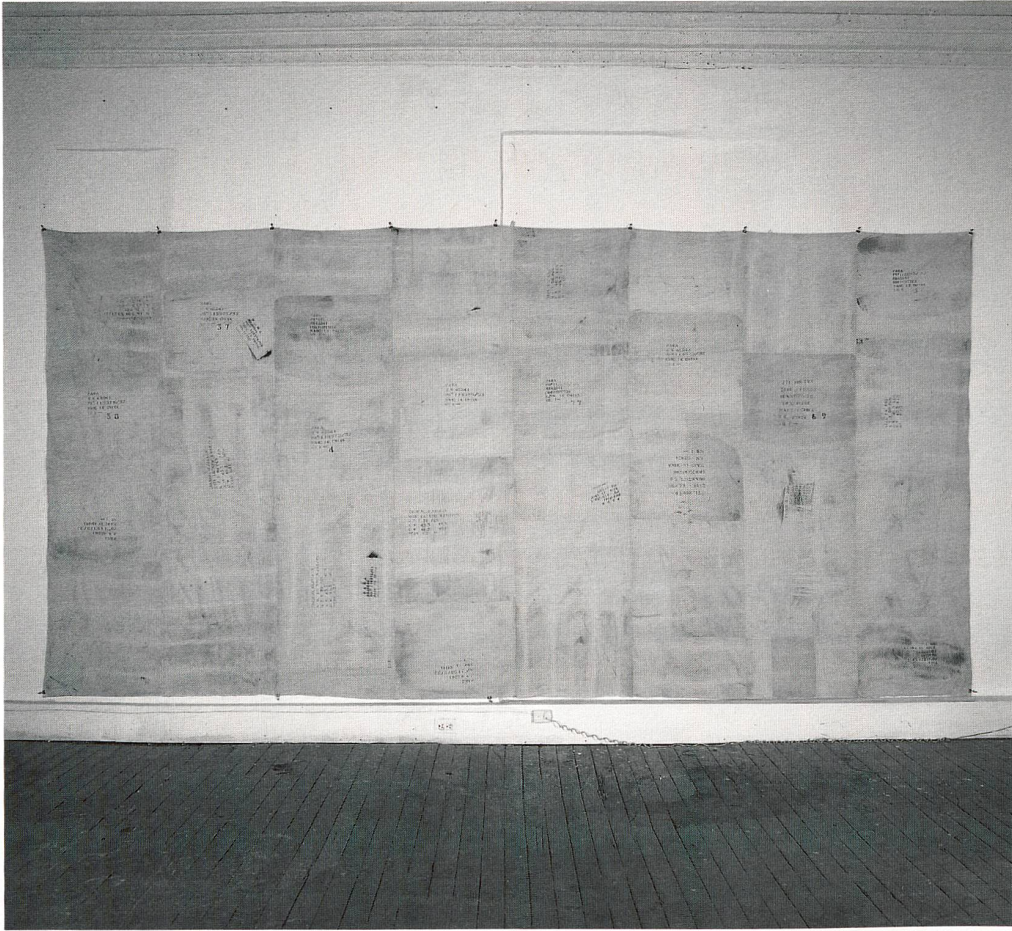


En 1993, j'ai commencé à récupérer des feuilles prélevées de blocs de papier, dans les magasins de beaux-arts, pages griffonnées au hasard des crayons essayés.

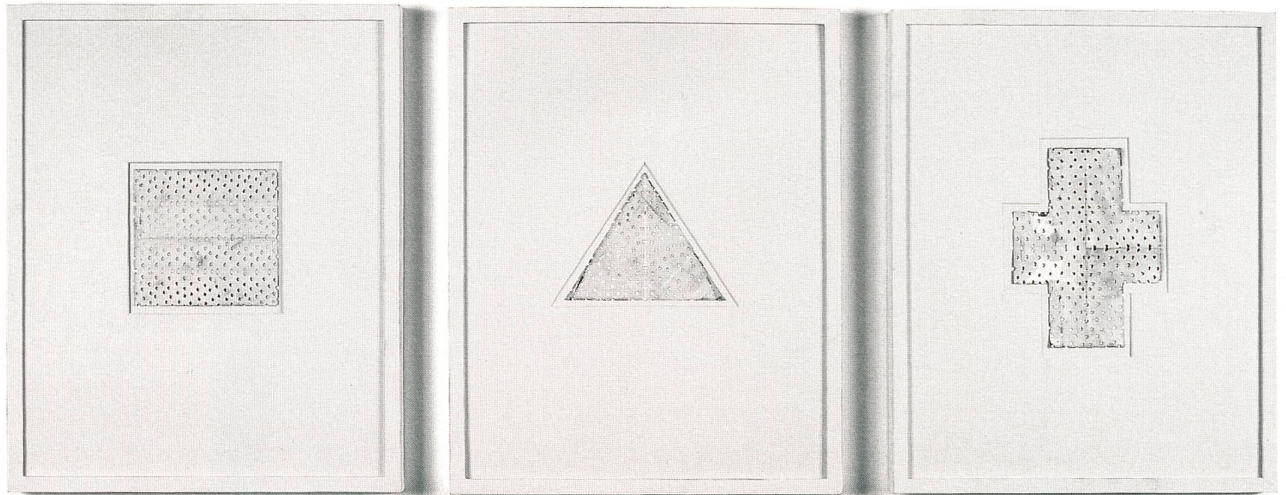
In 1993, I started collecting various sheets of scratch paper at art stores.



Made in China 1994-95
sacs trouvés cousus ensemble/
found bags sewn together
cotton, 236 x 474 cm



Sans titre/Untitled 1993
papier poinçonné/punched paper
15 x 16 cm, 14 x 17,5 cm, 22 x 16,5 cm



No 37 1992
graphite sur papier jaune/
graphite on yellow paper
78 x 75,5 cm

6 dessins rouge/
6 red drawings 1993
craie/chalk
30 x 23 cm chacun/each

30



Ruine, Genève, 1993

Sans titre/Untitled 1993

7 monotypes à l'huile, 1 dessin au crayon/
7 oil monotypes, 1 pencil drawing
longueur totale/total length 425 cm



Biographie/Biography

- 5.12.1959 née à Stamford, Connecticut, USA/born in Stamford, Conn.
1979-1983 Ecole supérieure d'art visuel, Genève
1983 Prix Harvey, Genève
1984 Eidgenössisches Stipendium; Bourse Lissignol, Genève
1985 Bourse Lissignol, Genève
1984-1985 séjourne à New York/stays in New York
1986 Eidgenössisches Stipendium;
séjourne à Barcelone/stays in Barcelona
1987 séjourne à Paris/stays in Paris
(Cité internationale des Arts, Bourse Patino, Genève)
1991 Bourse Lissignol, Genève
vit actuellement à New York/lives currently in New York

Expositions personnelles/solo shows:

- 1983 Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève
1985 Stikker & Stokker Gallery, New York
1990 *Installation*, rue de la Coulouvrenière, Genève
1991 Galerie Jacqueline Rivolta, Lausanne
Galerie Ziegler, Zurich
1992 Forum d'art contemporain, Sierre
1993 Andata/Ritorno, Genève
Ruine, Genève
1995 In Vitro, Genève

Expositions collectives (sélection)/group shows:

- 1985 *L'Œil bref*, Cabinet des Estampes, Genève
A.I.R Gallery, New York
1986 *Junge Kunst aus der Schweiz*, Orangerie, Kassel
Franklin/Furnace Exhibition Space, *Sculpture/Text Show*, New York
1990 Kunstmuseum, Chur
1991 Galerie Ziegler, *Mandat 0*, Zurich
1992 *Découvertes '92*, Galerie Rivolta, Grand Palais, Paris
1993 *Un grand tour*, Swiss Institute, New York (avec/with V. Acconci, E. Oppenheim)
Galerie Rivolta, Lausanne
1995 Swiss Institute, New York (avec/with U. Bachman, D. Robbiani)

Publications et bibliographie (sélection)/publications and bibliography:

- 1983 Catalogue, Salle Crosnier, Genève
Mythologies, Genève
1987 Claude Ritschard, *un dessein imprévu*
1993 H. Tauvel-Dorsaz, *Art Press* (No 173)
F. Nyffenegger, *Kunstbulletin* (No 9/93)
1995 Thomas McEvilley, in catalogue

L'artiste remercie particulièrement pour leur soutien et leur collaboration/special thanks:

Pro Helvetia, Zurich
André L'Huillier, Genève
Thomas McEvilley, New York
Claude Ritschard, Genève

Catalogue: ebh

Photographies/photographs:

Chris Carone, New York, p.7,10,12,13,15,22,23,24,25,28,29
Antonio Masolotti, Genève, p.30,31
Georg Rehsteiner, Vufflens, p.6

Impression/printing: Color Wheel, New York

© 1995 ebh, Tom McEvilley, Claude Ritschard

Cahier d'artiste
Pro Helvetia Fondation suisse pour la culture
CH-8024 Zurich

Künstlerheft
Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia
CH-8024 Zürich

Ritratto d'artista
Pro Helvetia Fondazione svizzera per la cultura
CH-8024 Zurigo