

LE PRINTEMPS DE CAHORS  
PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS



1 MINUTE SCENARIO

ACTES SUD

**1 MINUTE**



# SCENARIO



# 1 MINUTE SCENARIO

PAGE 8	JÉRÔME SANS
PAGE 12	ROBERT FILLIOU One-Minute Scenario
PAGE 14	YANN BEAUVAIS
PAGE 16	DENNIS HOPPER
PAGE 20	PAUL VIRILIO INTERVIEW
PAGE 26	MARTINE ABALLÉA
PAGE 28	DOUG AITKEN
PAGE 30	DIDIER BAY
PAGE 32	VANESSA BEECROFT
PAGE 34	DANIELE BUETTI
PAGE 36	THOMAS DEMAND
PAGE 38	CHRYSTEL EGAL
PAGE 40	DOUGLAS GORDON & RIRKRIT TIRAVANIJA
PAGE 42	PHILIPPE GRONON
PAGE 44	PIERRE HUYGHE
PAGE 46	VALÉRIE JOUVE
PAGE 48	ANNE MARIE JUGNET & ALAIN CLAIRET
PAGE 50	JOACHIM KOESTER
PAGE 52	MARK LEWIS
PAGE 54	KEN LUM
PAGE 56	MILTOS MANETAS
PAGE 58	TRACEY MOFFATT
PAGE 60	YASUMASA MORIMURA
PAGE 62	RAINER OLDENDORF
PAGE 64	PHILIPPE PARRENO
PAGE 66	JACK PIERSON
PAGE 68	COLETTE PORTAL
PAGE 70	SAM SAMORE
PAGE 72	ERWIN WURM
PAGE 74	SCÉNARIOS NOCTURNES

# Introduction

Le Printemps de Cahors a fait la preuve d'une capacité peu commune à mobiliser les énergies, à partir d'un événement qui est devenu un lieu de culture, un lieu de rencontre, un lieu de découverte. Les quinze jours de célébration de la photographie témoignent d'une réussite exceptionnelle. Il convient de le saluer.

**Philippe Douste - Blazy**

C'est en effet toute une ville qui participe à cet effort d'organisation, pour présenter un programme toujours surprenant par sa diversité et par la qualité des œuvres photographiques. Les nombreuses expositions, réparties dans la ville, savent utiliser au mieux les richesses architecturales du patrimoine qui se donne ainsi à découvrir, en même temps que la photographie nous semble plus facile à appréhender.

Les choix qui sont opérés ne sont pas les plus faciles. Cette année encore, la programmation fait apparaître une volonté non pas tant de surprendre, que de faire comprendre aux visiteurs les rapports que l'image peut entretenir avec la fiction, les subtilités d'un jeu sur la réalité.

Le parcours proposé permet de rencontrer vingt-six artistes de toutes les nationalités. Ils offrent au public la possibilité d'une véritable découverte de leur travail. En effet, la présence de tous les artistes au Printemps de Cahors donne, aux visiteurs qui le souhaitent, l'assurance d'un véritable dialogue. C'est en ce sens que cet événement participe à la reconnaissance de cet art majeur qu'est la photographie à travers une volonté toujours affirmée des organisateurs de faire appel à la pluridisciplinarité.

Je sais que le Printemps de Cahors continuera à nous étonner aussi bien par la qualité de la réflexion artistique que par la convivialité des rencontres.

*The Printemps de Cahors is testament to an uncommon ability to bring vast energies into play for an event that has become justly renowned for its contributions to culture, and as a place of discovery and common ground for meetings as well. The organizers should be congratulated for this exceptionally successful two-week long celebration of photography.*

*Actually, the whole city is taking part in this effort to present a programme that is always surprising in terms of its diversity and the quality of the photos. The many exhibitions taking place all around town put the city's architectural heritage to good use and facilitate our discovery of its richness, just as they also facilitate our discovery of photography.*

*The choices that have had to be made were not easy. Once again this year, the programming demonstrates a desire not only to surprise, but also to help visitors understand the different relationships an image can have with fiction and the subtleties involved in its various renderings of reality.*

*This exhibition gives us the chance to become acquainted with the work of twenty-six artists from a wide variety of countries. The physical presence of all of these artists at the Cahors springtime festival affords those visitors who are interested the chance to engage in a veritable dialogue. In this way the Printemps de Cahors helps give photography the recognition it deserves as a major art. At the same time, this year, as always, the organizers have drawn on broad, multi-disciplinary resources to accomplish this purpose.*

*I am sure that the Printemps de Cahors festival will continue to astonish us, both because of the quality of the thinking about art that has gone into it and the accessibility and warmth of the encounters it offers us.*

**Pierre Huyghe**  
**Remake**  
**1995**  
**video 90mn**  
courtesy galerie  
**Roger Pailhas, Paris**



# Devant la scène

## Frontstage

**C**ap sur l'an 2000! Cahors, premier site culturel sélectionné pour l'an 2000 en Midi-Pyrénées, tient ses promesses :

direction artistique et concept sont clairs, un scénario où seule la création contemporaine a droit de cité dans ce jeune festival aux ambitions internationales.

Ici, le public et les artistes se rencontrent et la pédagogie est prioritaire. Là, les productions se développent avec des mécènes toujours plus nombreux, avec l'État, avec la Région.

Le Printemps de Cahors, c'est l'histoire réussie d'une équipe motivée, de 350 bénévoles, d'une ville qui donne à voir jour et nuit une image réelle des arts visuels et de la photographie d'aujourd'hui à un public chaque année plus nombreux.

Cette année sera l'année de la nouveauté : nouveau commissaire des expositions, nouveau lieu d'exposition, nouvelle approche des scénarios de nuit, performances, chorégraphies, etc.

Les expositions sont gratuites, le festival est aussi dans la rue... L'art de notre temps, l'espace d'un Printemps, illumine encore une fois la cité médiévale.

### Marie-Thérèse Perrin

Présidente du / Chairman of the Printemps de Cahors

*Heading for the year 2000! Cahors, the first cultural site in France's Midi-Pyrénées region to be selected for the year 2000, keeps its promises.*

*Its basic concept and artistic direction are clear. Only the work of young artists is welcome at this youthful festival with international ambitions.*

*Here the public and the artists meet and the buzzword is learning. Among the factors driving creative work is the constantly growing sponsorship by the national and regional governments.*

*What has made the Printemps de Cahors festival so successful is the motivation of its staff and 350 volunteer workers, and in fact of the entire city that every year gives itself over day and night to this presentation, a living snapshot of contemporary visual arts and photography that attracts more and more people every time.*

*This year's spring festival is marked by many new things: a new exhibitions curator, a new exhibition site, a new approach to nighttime displays, performances, choreography, etc.*

*The exhibitions are free and the festival is in the streets. Once again this spring the art of our times lights up this medieval city.*





# 1 minute scénario

une rapide histoire de la vision  
a quick history of vision

## Une diversion incontournable, la 25<sup>e</sup> image

À une époque où les informations et les images défilent à la vitesse de la lumière. C'est l'ère du direct, cet "irrésistible présent" dont parle Daniel Bounoux.

La dispersion engendrée par la pléthore de stimuli est entretenue en permanence par la sphère médiatique. Une diversion incontournable. Difficile de poser le regard dans une société boulimique d'informations et d'images. Toujours plus, toujours plus vite. Dans ce tourbillonnement du monde du spectacle, l'homme capte des signes mais en oublie le sens. Seule subsiste une sensation d'aveuglement. Un éblouissement rémanent. Les images explosent dans la lumière de l'instant de leur apparition et se désintègrent immédiatement dans leur recouvrement. Elles occupent le territoire, vivent dans l'urgence, véritablement éphémères et précaires. Le temps de la vision est celui de l'instant. Cette stimulation permanente entretient une dépendance. Ce qui ne répond pas à cette esthétique du rythme infernal de la société du spectacle ne retient pas l'attention... Elle décroche. Seuls des scénarios courts résistent... à condition de ne pas être que courts.

### One-Minute Scenario

Le titre 1 minute scénario se réfère à l'œuvre vidéo des années 60 des artistes fluxus Robert Filliou et de George Brecht One-Minute Scenario : une série de scénarios, de petits gags "absurdes" et dérisoires d'une minute destinés à "contaminer" les temps morts des programmes télévisés. Cette série, comme l'œuvre de Robert Filliou, est à plus d'un titre emblématique pour bien des artistes de la nouvelle génération.

### Image scénario

Ce titre aborde clairement la question de l'image. Il annonçait un problème devenu particulièrement d'actualité aujourd'hui.

Que signifie produire des images aujourd'hui ? Pourquoi vouloir en rajouter dans un univers médiatique sursaturé ? Quelle est la durée de vie des images ? Quelle est la frontière entre fiction et réalité ? Avec les nouvelles technologies, quel est l'avenir des images ? Quelles sont les images les plus réalistes ? Autant de questions qui restent ouvertes.

Le titre rappelle également que dans chaque image existe toutes les images à venir et passées. Chaque image est l'affirmation d'un scénario. Un scénario engagé mais ouvert, comme un film en boucle qui n'aurait ni début ni fin. Un scénario en réaction à un art désincarné et dont l'action ou la narration s'engage sur le terrain du monde. Des scénarios comme stratégies pour mieux rentrer dans le cadre du monde contemporain. Un cinéma du réel.

## Jérôme Sans

Commissaire des expositions  
Curator of the exhibitions

### An inescapable diversion, the twenty-fifth image

*At a time when information and images flicker past at the speed of light. This is the era of live transmission, the "irresistible present," as Daniel Bounoux put it.*

*The scattering engendered by the plethora of stimuli is incessantly kept up by the media. An inescapable diversion. It is difficult for the eye to come to rest in a society characterized by a bulimia of images and information. Always more, always faster. In this swirling world of the spectacle, people pick up the signs but forget the meaning. All that's left is a sensation of blindness. A residual glare. Images explode in the light the instant they appear and disintegrate immediately as they overlap. They occupy all space in their urgency, ephemeral and precarious. The glimpse lasts only an instant. This permanent stimulation creates a dependence. Anything that does not correspond to the aesthetics of this infernal rhythm of the society of the spectacle cannot hold our attention... We just tune out. Only mini-scenarios can withstand it... as long as they are only short.*

### One-Minute Scenario

*The title 1 minute scénario is a reference to the video work done in the 1960s by the Fluxus artists Robert Filliou and George Brecht. Their One-Minute Scenario consisted of a series of scenarios, short and ridiculously "absurd" routines each one minute long, meant to "contaminate" the dead time in televised programmes. This series, like Filliou's work itself, is in more than one way emblematic for a new generation of artists.*

### Scenario image

*This title clearly addresses the question of the image. It speaks to a question that has become particularly relevant now.*

*What does it mean to produce images today? Why should we want to add any more to an already media-saturated world? What is the lifespan of these images? Where is the borderline between fiction and reality? With the new technologies, what future do images have? Which images are the most realistic? All these questions remain to be answered.*

*The title also reminds us that each image contains all the images that are to come and all those that have ever been. Each image is the affirmation of a scenario. A scenario that is engaged but at the*



**Doug Aitken**

Still from

**Autumn**

1994

courtesy galerie

303, New York

Par ailleurs, à travers des démarches d'artistes de la nouvelle génération utilisant l'image fixe et/ou en mouvement, la sélection artistique souligne une tendance de l'art actuel à pratiquer la vidéo et faire référence au cinéma ou bien à s'exprimer par la voie cinématographique (Sophie Calle, Larry Clark, Beth B., Damien Hirst, Philippe Parreno, Robert Longo, Julian Schnabel...). Si le cinéma et les arts plastiques ont toujours développé des affinités sélectives, jamais ils ne se sont autant croisés dans leurs rapprochements.

Au même moment où des cinéastes (Chantal Ackerman, Chris Marker, Peter Greenaway, Lars von Trier, Raoul Ruiz...) ont commencé à être invités par des institutions du monde de l'art pour y réaliser des installations transposant en trois dimensions leur pratique cinématographique, des artistes prennent le chemin du long métrage. Un croisement sans perturbation.

*1 minute scénario* s'intéresse aux rapports que les artistes actuels développent avec le cinéma. Leur travail se nourrit essentiellement de pratiques hors du monde de l'art. *1 minute scénario* n'a pas pour ambition d'envisager ce phénomène cinéma au travers d'une analyse scientifique ou exhaustive ni dans une approche historique.

*1 minute scénario* se définit autour de quelques expériences significatives. Des œuvres qui "revisonnent" le cinéma et son écriture. Des œuvres décors, *story boards*, dialogues, casting, acteurs ou actrices mythiques, figurants, projections, affiches, sous-titrages, photographies de plateau, installations... L'image dans toutes ses dimensions. Dans ce livre, la parole est donnée aux artistes sur leur rapport aux images.

*same time remains open, like a film loop that has no beginning and no end. A scenario in reaction to a disembodied art, where the action or the narrative engage on the ground, in the world. Scenarios like strategies for how best to invade the frame line of the contemporary world. A cinema of the real.*

*Further, by bringing out the various approaches of the new generation of artists who use fixed and/or moving images, this selection underlines a tendency in art today to make videos whose references are taken from movies, or to make movies straight up (Sophie Calle, Larry Clark, Beth B., Damien Hirst, Philippe Parreno, Robert Longo, Julian Schnabel, etc.). While films and the fine arts have always developed certain mutual affinities, never have they criss-crossed as much as today.*

*At the same time as film-makers such as Chantal Ackerman, Chris Marker, Peter Greenaway, Lars von Trier, Raoul Ruiz and so on are being invited by art institutions to create installations in which their cinematic vision is transposed into three dimensions, a number of artists are taking up full-length feature films. This intersection seems easily crossed.*

*1 minute scénario is concerned with the relations today's artists are establishing with films. Their work essentially draws on practices whose provenance is from outside the world of art. 1 minute scénario does not aim to analyze this cinematic phenomenon scientifically or exhaustively or to take an historical approach. Instead it seeks to establish its definitions by means of a few significant living*

*experiences. Works that constitute a "revision" of film history and*



### Home video & appareil prêt à photographier

Depuis le début des années 90 sont utilisés de manière massive la photo ou la vidéo, souvent parmi d'autres médiums, et fréquemment avec une nonchalance manifeste. Ces médiums sont devenus l'académisme des années 90.

Aujourd'hui la vidéo a rejoint la photographie dans le panthéon des lieux de l'art (musées et galeries).

Cette attitude symptomatique d'une préoccupation de la nouvelle génération ne signifie pas qu'il s'agit d'un genre ou d'une nouvelle école, mais résulte d'attitudes strictement individuelles. Ce développement de la vidéo, comme celui de la photo, est aussi corrélatif à une époque de récession du marché de l'art. La production artistique s'est réarticulée naturellement vers des moyens de diffusion fluides et économiquement légers.

Les générations précédentes se référaient au cinéma expérimental d'avant-garde, au cinéma d'auteur comme à la littérature ou à la psychanalyse. Aujourd'hui la culture revendiquée est plus celle de la télévision (MTV-clips vidéo, bandes annonces, films publicitaires, séries TV, vidéo gags) ou celle des médias en général. L'écriture de la religion cathodique et médiatique. Une génération de l'image. Née devant la télévision, cette génération a davantage abordé les films à travers le petit écran ou par des K7 vidéos. Le cinéma à la maison. Home Video. L'ère du repli non pour se protéger mais pour se rassembler, réengager un débat, une proximité et une convivialité.

### Des images accessibles

La vidéo, c'est la possibilité de voir un film à son propre rythme, de l'accélérer, de le ralentir, de faire une pause, d'en imprimer des images au rythme de sa propre lecture. Toutes les manipulations sont possibles.

Avec les appareils photographiques jetables prêts à photographier ou autofocus, avec les ordinateurs, les caméras vidéos et magnétoscopes tri-standards... c'est la génération de l'accessibilité à l'image. Les équipements sont toujours plus simples, plus performants et plus économiques.

*filmmaking, involving backgrounds, storyboards, dialogue, casting, mythical actors and actresses, bit part players, projections, posters, subtitles, stage photography, installations, etc. The image in all its dimensions. In this book, artists are called upon to speak about their relationship with images.*

### Home videos and point-and-shoot cameras

*Since the beginning of the '90s, photos and videos have become massively used, often as one among various media, and often with a conspicuous nonchalance. These media have become the academism of this decade.*

*Today the video has joined photography in art's holy places (museums and galleries). This attitude, symptomatic of the new generation's concerns, does not mean that a new genre or school has emerged, but rather is a result of strictly individual attitudes. The development of the video, like that of photography, corresponds to a recessionary period in the art market. Naturally artistic production has repositioned itself to employ fluid and economically sustainable means of dissemination.*

*Preceding generations referred to avant-garde experimental cinema or the cinema of the auteur in that same way they referred to literature and psychoanalysis. Today the culture artists uphold is more likely to be TV culture (MTV videos, movie trailers, advertising spots, TV series, video gags) or that of the media in general. Today's scriptures are media-driven. This is the image generation. Born in front of the TV, this generation first took up films through TV or video cassettes, home (and homey) videos. It was a time of pulling back, not out of an impulse of self-protection but rather to regroup and reengage in a debate, to cultivate the local and the user-friendly.*

### Accessible images

*Video offers the possibility of watching a film at one's own pace, to speed it up, slow it down, pause it, to imprint its images on your mind while reading them at your own pace. These images can be manipulated endlessly.*

Presque tous les films produits au cinéma sont diffusés à la TV à peine un an après leur sortie ou sont disponibles tout de suite quand il s'agit de K7 vidéo piratés. Tout est disponible. Le bloc image est désormais la plus grande banque. Les références sont samplées. C'est l'ère du remix, des remakes. Cela ne relève pas d'une attitude nostalgique ou romantique ni d'une nouvelle annonce de démission, de fin de l'art. Bien au contraire. Les artistes insistent sur le fait que l'œuvre absolue sans antécédent possible est certainement une dimension idéaliste, voire obsolète de la modernité.

"Originalité et nouveauté sont antithétiques. L'étymologie du mot originalité doit attirer notre attention. Elle évoque les "commencements", une "instauration", un retour de substance et de forme, aux origines. En relation directe à leur originalité, à leur force spirituelle et formelle d'innovation, les inventions esthétiques sont "archaïques". Elles portent en elles la vibration d'une lointaine source\*" (George Steiner).

Vingt-six artistes internationaux sont à l'affiche de *1 minute scénario* : Martine Aballéa, Doug Aitken, Didier Bay, Vanessa Beecroft, Daniele Buetti, Thomas Demand, Chrystal Egal, Douglas Gordon & Rirkrit Tiravanija, Philippe Gronon, Pierre Huyghe, Valérie Jouve, Anne Marie Jugnet & Alain Clairet, Joachim Koester, Mark Lewis, Ken Lum, Miltos Manetas, Tracey Moffatt, Yasumasa Morimura, Rainer Oldendorf, Philippe Parreno, Jack Pierson, Colette Portal, Sam Samore, Erwin Wurm.

Certains protagonistes majeurs (John Baldessari, Sophie Calle, Cindy Sherman...) ne figurent pas au générique en raison de la politique du Printemps, qui est de présenter chaque année des artistes jamais exposés à Cahors.

Cette année, Dennis Hopper est la tête d'affiche, une des figures emblématiques du rapport art et cinéma. Peintre et acteur, photographe et cinéaste engagé, cet auteur est aussi le réalisateur de films cultes comme *Easy Rider*, *The Last Movie*, *Colors*... Proche dès le début des années 60 des artistes pop (Andy Warhol, Larry Rivers...), Dennis Hopper a, de 1961 à 1967, photographié son environnement artistique. Il explorait une voie picturale imprégnée de l'expressionnisme abstrait et du nouveau réalisme.

Récemment, Dennis Hopper a commencé à mélanger plus explicitement les références artistiques et cinématographiques dans ses tableaux collages et ses photographies de graffiti. Et, depuis peu, il revisite l'ensemble de son travail photographique en le remixant.

### Arrêt sur images

À l'ère de l'instantané, de l'urgence inéluctable, peut-on encore faire l'éloge de la lenteur, de la mémorisation à l'épreuve de la lenteur? Les œuvres envisagées affirment leur résistance à ce défilement, tentent de redonner aux images un temps de pause et de leur redonner un pouvoir d'icône. Incrire les images dans une persistance rétinienne renvoie de manière quasi tautologique à la signification de l'acte photographique qui est de geler un instant. Un temps retenu dans une lumière mêlée d'ombre et d'où sort une image. D'une certaine manière, ces artistes reprennent à leur compte les mots de Jean-Luc Godard lorsqu'il notait que "les images se font quand on ne les voit pas", s'intéressant à produire "non une image juste mais juste une image". À savoir un cinéma dans lequel le spectateur intervient, sorte d'opérateur. Des images ouvertes. Arrêt sur images.

*With disposable, point-and-shoot and self-focusing cameras, with computers and video cameras and multi-standard VCRs, all images are completely accessible to this generation. The equipment is constantly becoming easier to use, more powerful and cheaper.*

*Almost every film made for the movies is shown on television scarcely a year after it comes out. Pirated cassettes make some films available immediately. Everything is available. The stock photo book has been replaced by an infinite image bank. References are sampled. This is the time of the remake and the remix. This is not about nostalgia or romanticism nor a letter of resignation amounting to a new announcement of the end of art. Exactly the opposite. Artists today insist that the idea of an absolute artwork carrying no antecedents is an idealist and even obsolete illusion of modernism.*

*"Originality and novelty are antithetical. The etymology of the word originality should draw our attention. It evokes 'beginnings', a 'founding', a back-to-the-roots movement in form and substance. In direct relation to their originality, their spiritual power and their formal innovativeness, aesthetic inventions are 'archaic'. They carry within themselves the vibration of a distant source."\** (George Steiner)

*The stars of the 1 minute scénario are 26 international artists : Martine Aballéa, Doug Aitken, Didier Bay, Vanessa Beecroft, Daniele Buetti, Thomas Demand, Chrystal Egal, Douglas Gordon & Rirkrit Tiravanija, Philippe Gronon, Pierre Huyghe, Valérie Jouve, Anne Marie Jugnet & Alain Clairet, Joachim Koester, Mark Lewis, Ken Lum, Miltos Manetas, Tracey Moffatt, Yasumasa Morimura, Rainer Oldendorf, Philippe Parreno, Jack Pierson, Colette Portal, Sam Samore and Erwin Wurm.*

*This year's headliner is Dennis Hopper, himself a symbol of the relationship between movies and art. Painter and actor, photographer and politically committed film-maker, this auteur is also the director of cult films such as *Easy Rider*, *The Last Movie* and *Colors*. Close to a number of Pop artists in the early 1960s (Andy Warhol, Larry Rivers, etc.), from 1961 to 1967 Hopper photographed this artistic milieu. He explored a pictorial approach steeped in Abstract Expressionism and Nouveau Réalisme.*

*Recently Hopper has begun to more explicitly combine artistic and cinematic references in his collages and photos of graffiti. Currently he is revisiting the ensemble of his photographic work and creating new remixes.*

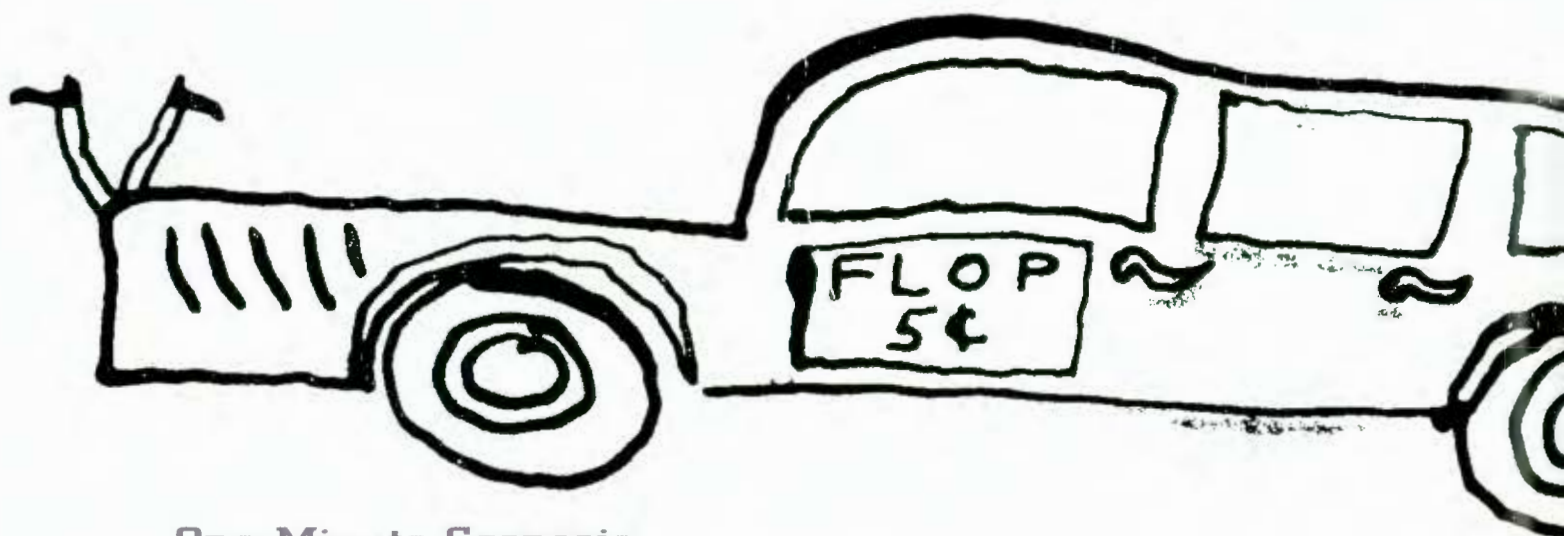
### Pause Take

*In the time of the instantaneous, of ineluctable urgency, can we still praise slow motion, a memorization that can withstand slowness? The works shown here give proof of their resistance to this flickering, in an attempt to give images back the time to pause and to restore their power as icons. To consider images from the point of view of retinal persistence almost tautologically brings us back to the significance of the photographic act, which is to capture the moment. A point in time retained by a light made of mixed shadows from which the image emerges. In a certain way, these artists are following the advice of Jean-Luc Godard, who, in noting that "images are created when we no longer see them," said that what interested him was to produce "not just the right image, but just an image." In other words, a cinema where the spectator takes part as a sort of camera operator. Images open to the world. Pause take.*

\* George Steiner, *Réelles Présences*, Éditions Gallimard, Paris, 1989, page 49.

# One-Minute Scenario

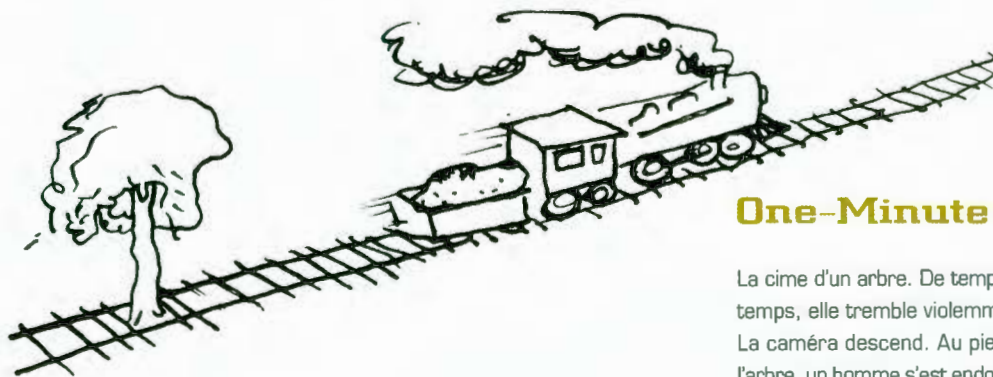
Robert Filliou - George Brecht



## One-Minute Scenario

Un homme ne parvient pas à faire démarrer sa voiture. Il se décide à sortir et à ouvrir le capot. À l'intérieur, il y a un autre homme, endormi.

*A man cannot get his car started. He decides to get out and open the hood. Inside, there is another man, asleep.*



## One-Minute Scenario

La cime d'un arbre. De temps en temps, elle tremble violemment. La caméra descend. Au pied de l'arbre, un homme s'est endormi ; de temps en temps, sa tête est secouée par le tronc.

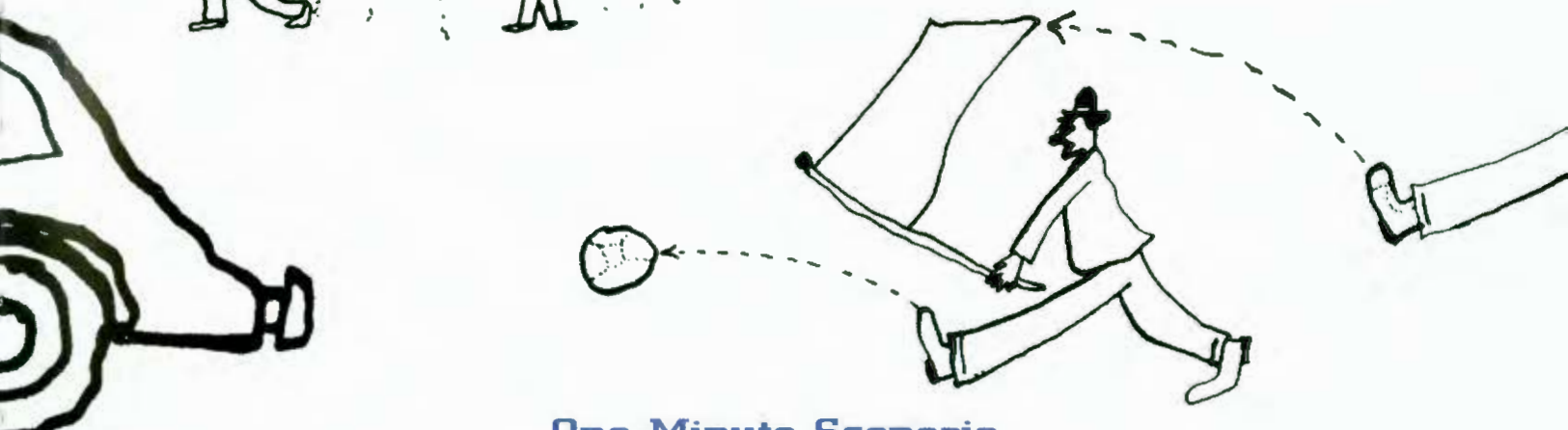
*The peak of a tree. From time to time it shudders violently. The camera drops. At the foot of the tree a man is asleep; from time to time, his head is shaken by the trunk.*



## One-Minute Scenario

Dans le ciel un avion dessine une bouteille. La bouteille se renverse et de l'eau tombe sur les spectateurs.

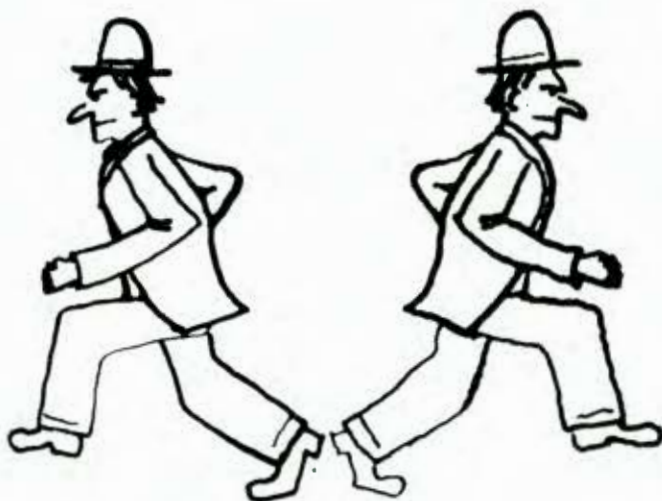
*An airplane sketches a bottle in the sky. The bottle spills and water pours down on the spectators.*



## One-Minute Scenario

C'est un projet mais nous avons oublié ce que c'était.

*It's a plan, but we've forgotten what it was.*



## One-Minute Scenario

Un homme sort en courant du Chelsea Hotel, 222 W. 23rd Street, NY. Il court en direction de l'est jusqu'à la 7<sup>e</sup> Avenue, puis au sud jusqu'à la 22<sup>e</sup> Rue, puis à l'ouest jusqu'à la 8<sup>e</sup> Avenue, puis au nord jusqu'à la 23<sup>e</sup> Rue, puis à l'est jusqu'au Chelsea Hotel où il pénètre à la même vitesse.

*A man runs out of the Chelsea Hotel at 222 W. 23rd St., NY. He runs east to 7th Ave., then south to 22nd St., then west to 8th Ave., then north to 23rd St., then east to the Chelsea Hotel where he enters at the same speed.*

# La citation privilégiée : l'image en mouvement

## Favourite Citation: The Moving Image

Yann Beauvais

Depuis quelques années, les plasticiens (re) découvrent les images en mouvement, celles du cinéma et de la vidéo. La nouvelle est d'importance dans la mesure où l'usage qu'ils en font se différencie de celui des plasticiens des années 60 et 70. Si les plasticiens des années 60 et 70 envisageaient le cinéma, la vidéo en dehors de leurs relations avec le film de divertissement, ce n'est plus le cas aujourd'hui. Le rapport s'est modifié ; l'avant-garde cinématographique n'est plus le modèle incontournable pour cette nouvelle génération d'artistes, elle fait partie d'un corpus historique donné qui a beaucoup moins de pertinence que l'image télévisée. Le cinéma est envisagé comme dispositif, la vidéo comme moyen d'enregistrement d'une quotidienneté que l'on voudrait appréhender comme exemplaire dans sa banalité même.

L'image en mouvement retient l'attention d'une autre manière et fait sens pour une génération d'artistes bercés à l'ombre cathodique. L'expérience de la réalité médiatisée par l'image fixée devient l'élément essentiel de la consommation – projection de cette réalité. Ainsi sont investis différents domaines de l'image mouvement. Le dispositif qui manifeste et articule la fragilité du médium, sa vulnérabilité, est préféré à l'artillerie lourde des installations technologiques. Marché de l'art oblige, le recours à la technologie est signe d'une respectabilité validée par la commande publique. Les projections super 8, ou HI 8 deviennent la norme. L'artiste s'envisage comme pourvoyeur et dispensateur d'une imagerie plus ou moins comique qui s'inscrit dans une économie bien précise : Audimat oblige ! La référence au burlesque est d'importance, elle permet de manifester une légèreté et une distance simultanée qui dénoncent la prétention et l'adhésion à un système des beaux arts figé dans sa hiérarchisation des pratiques du beau. D'un autre côté, le recours à l'image cinématographique manifeste un souci pour un monde disparu (on oscille alors entre nostalgie et discours critique) ou s'effondrant. Un monde qui s'efface et dont l'expérience cinématographique au travers de l'affirmation d'un sujet lui-même vacillant tente d'ériger comme dans un éternel présent. Des récits fragmentés, souvent présentés en boucle sans fin, à consommer rapidement, des mouvements continus d'appareils ou les épanchements subjectifs tissent les rets d'un monde se mirant dans sa belle image. Apologie du narcissisme que vient parfois désamorcer l'épreuve du temps, surtout lors d'une projection continue. D'autres fois, c'est l'absence de mise en scène, revendiquée, qui élève et manifeste un art de voir que l'on croyait évanoui. La simplicité de certaines propositions étonne dans le foisonnement des images en circulation. La communication est démontée comme simple réseau d'échange. Elle n'est pas dénoncée mais utilisée ou confisquée à d'autres fins, souvent plus personnelles en jetant en pâture une intimité.

Le cinéma, la télévision sont devenus des objets de citations privilégiés autant que des objets d'analyse. L'image en mouvement est auctuelle, manipulée en tout sens ; véritable arrêt sur image, l'installation qui en appelle au cinéma ou à la vidéo travaille à différer le temps des images en mouvement : ralentis extrêmes, accélérés télescopant les espaces ; répétitions différentielles assujetties au quotidien. Cet

*For the last several years artists have been (re)discovering moving images, the images of film and video. This is news to the degree that they use these images in a different way than artists in the '60s and '70s. In those decades artists tended to see their films and videos as something very different from movies as entertainment. This is definitely not the case today. The relations between movies and art films has changed. Yesterday's "avant-garde film-maker" is no longer the role model for artists of today's generation. He is history, a history that is far less relevant than TV images. Film is seen as a mechanism, and video as a means to record a quotidian whose very banality makes it worthy of such an effort.*

*Moving images hold our attention in a different way and are what makes sense to a generation of artists brought up in the shadow of the cathode tube. The experience of reality as an image fixed by the media has become the essential element for the consumption/projection of this reality. Thus artists move into different domains of the moving image. Those mechanisms that manifest and articulate the fragility and vulnerability of the medium are preferred over the heavy artillery of hi-tech installations. Driven by the market, the use of technology is a sign of respectability validated by public commissions. Super 8 and HI projection have become standard. Artists see themselves as providers and dispensers of a more or less comic imagery whose rigorous economy is of the sort dictated by TV ratings. The reference to burlesque is important because it allows the simultaneous manifestation of lightness and distancing that rejects any adherence to the pretensions of a fine arts system whose hierarchization of the practices of the production of beauty is frozen solid. Further, the use of the cinematographic image also manifests a concern for a world that has disappeared (here there is a flicker of vacillation between nostalgia and a critical discourse) or is in the process of doing so, a vanishing world which the cinematographic experience, through the assertion of a flickering subject, tries to hold up as an eternal present. Fragmentary narratives, often presented in a closed loop, to be consumed immediately, the continual movement of the camera where the subjective effusions that weave the web of the world are seen in its beautiful image. An apology for the narcissism that the test of time sometimes punctures, especially during a continuous projection.*

*At other times it is the deliberate absence of a mise en scène that elevates and manifests an art of seeing that was believed to have disappeared. The simplicity of certain projects contrasts with the astonishing swarm of images they generate. Communication is deconstructed as a simple network of exchange. It is not condemned but rather appropriated or confiscated and used for other ends, often far more personal ones, by offering an enormous intimacy. Movies and television have become just as much sources to be quoted as objects of analysis. The moving image is put under the*



**Sadie Benning**  
*"It wasn't love"*

1992

vidéo, 20 mn

photo bdv, Paris

écart temporel peut être ainsi réintroduit sous la forme du cliché. Cette notion de cliché est ce qui permet de passer d'un support à l'autre autant qu'elle met en jeu et en crise l'identité des supports ainsi que des sujets. C'est ainsi que, parfois, le regard devient nostalgique, à la recherche d'un temps à jamais révolu. Un temps où l'image se pensait comme innocente. Une époque pas si lointaine où l'image photographique n'avait pas encore reçu le statut d'art à part entière. La critique de la séparation restait encore à faire et se déploie depuis quelques années selon des modalités particulières en s'accaparant le film autant que la vidéo dans son élaboration même, tout en recyclant des fragments d'images à des fins discursives spécifiques propres à chaque artiste. Dès lors le recours aux images en mouvement, sous forme de projection simple ou d'installation, semble nécessaire dans la mesure où il évoque la distribution des échanges sociaux médiatisés par ces mêmes supports. C'est ainsi que se comprennent les passages des cinéastes et vidéastes vers le monde noble dit de l'art, et inversement la fascination qu'exerce l'image animée chez les artistes. Les allers-retours d'un territoire à l'autre sont incessants et phagocytent allégrement des domaines jusqu'alors réservés aux spécialistes patentés.

Coupez!

*stethoscope and manipulated in every direction. The instollotion, o true freeze-frame, when it uses movies ond videos works in such o way os to modify the tempo of the moving imoges, with extremely slow motion and speeded-up shots that telescope spaces and endlessly modified repetitions drawn from daily life. This temporal breach can also be reintroduced in the form of a cliché. This concept of the cliché makes it possible to go from one medium to another since it challenges and throws into crisis the identity of those media as well as the subject itself. Thus at times the eye becomes nostalgic in its search for a time gone forever. A time when the image was thought to be innocent. An epoch not so long ago when the photographic image had not yet been granted full status as art. The critique of alienation had not yet be made; for several years now it has been applied, in various particular ways, by appropriating film and video in its very elaboration, in other words, by recycling fragments of images according to the particular discursive aims of particular artists. Thus the use of moving images, whether in simple projections or installations, seems to be necessary insofar as it evokes the distribution of social exchanges promoted by these same media. This is how we should understand the movement of film-makers and video makers into the so-called noble world of art, and, conversely, the fascination that the moving image holds for artists. These comings and goings from one territory to the other are incessant, resulting in a cheerful intermingling of domains that until now had been the exclusive preserved of licensed specialists.*

Cut!



*Billboard Factory*  
*(multiple image of woman's face)*  
1961-67  
gelatin silver print  
40,6 x 61 cm



# Dennis Hopper

*My work deals with forms of indifference—the impermanence, the accident, and the beauty that lies within urban markings and decay. I work with abstracted realities, or pieces. Abstract reality is not just an internal response that I externally visualize, but it is also an external phenomenon which I record.*

*I believe, as Duchamp said, that the artist of the future will point his finger and say, “that’s art,” and it will be art. I see the impermanence of life and death in the surface scratchings of humans on aging walls. I find poetry in chaos, and meaning in its substance or lack thereof.*

*The large-scale work I am now producing, with its gloss and finish, conjures up the importance of second viewing—for we live in a moment-to-moment reality. “Show me the stone that the builders have rejected, for they are the corner stones,” is a quote to which I aspire. God is everywhere. Is beauty? Yes, oui, si. Beauty. Everywhere.*

Mon travail traite des formes de l’indifférence : l’instabilité, l’accident et la beauté présentes dans le déclin et le paysage urbain. Je travaille à partir de réalités abstraites ou d’extraits. La réalité abstraite n’est pas seulement une réponse interne que je visualise extérieurement, c’est aussi un phénomène externe que j’enregistre.

Comme l’a dit Duchamp, je pense que l’artiste du futur montrera quelque chose du doigt et dira “Ça c’est de l’art”, et ce sera de l’art. Je vois l’instabilité de la vie et de la mort dans les graffiti des humains sur les murs patinés. Je trouve une certaine poésie dans le chaos, et la signification dans sa substance ou dans sa non-substance.

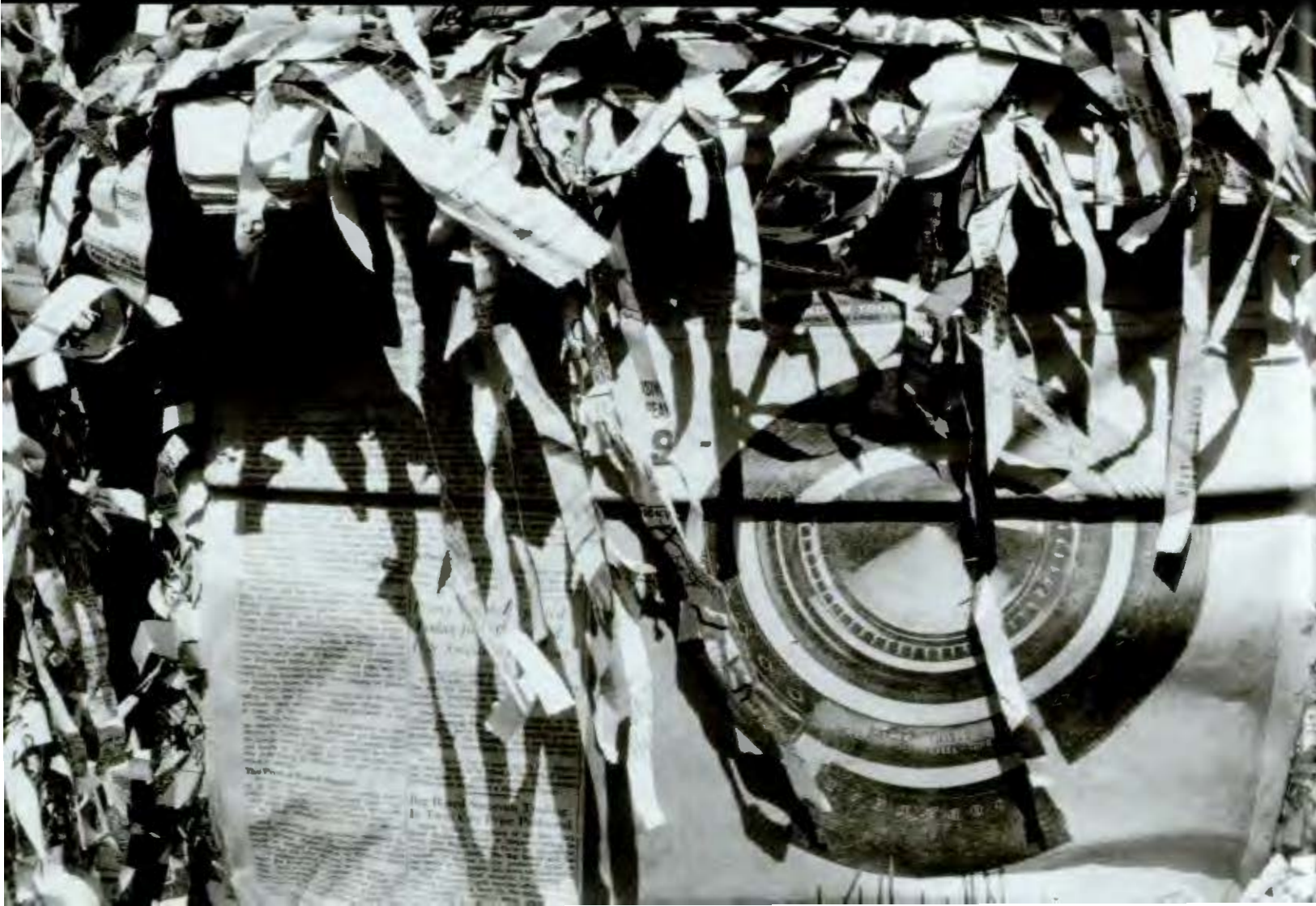
Le travail à grande échelle que je réalise actuellement, avec son brillant et sa finition, évoque l’importance d’une seconde visualisation ; je pense que nous vivons dans une réalité instantanée. “Montre-moi les pierres que l’entrepreneur n’a pas gardées car ce sont les pierres d’angle” sont des paroles que je respecte. Dieu est partout. Est-il la beauté ? Yes, oui, si. Beauté. Partout.

*Newspaper and Streamers*

1961-67

gelatin silver print

40,6 x 61 cm





*Morocco*  
*(Red Figures)*  
1995

Ilfocolor photograph  
127 x 190 cm

*Florence*  
*(Grey Wheel)*  
1995

Ilfocolor photograph  
127 x 190 cm



# Le problème de l'homme moderne, ce n'est pas le plaisir ou le déplaisir, c'est d'être excité

*Vous avez dit que "la lumière, qui n'a pas d'image, fait pourtant toutes les images". Comment la lumière, qui est au centre de votre réflexion, vous sert-elle à concevoir le réel du monde d'aujourd'hui ?*

Si la lumière est au centre de mes réflexions, c'est bien sûr parce qu'elle est la représentante de la vitesse limite. J'ai souvent parlé de lumière de la vitesse en inversant les termes car elle est ce que les astrophysiciens appellent l'horizon cosmologique. Au-delà de la vitesse de la lumière on ne voit pas. Il y a un cône de lumière et donc toute vérité, toute présence d'informations passent par cette limite. L'autre aspect, c'est qu'aujourd'hui avec la vidéo il y a une lumière indirecte, c'est-à-dire une représentation qui n'utilise plus l'optique traditionnelle, l'optique géométrique – celle des rayons – mais l'optique ondulatoire. Les ondes ont remplacé les rayons. Une mutation de l'optique s'est opérée, de l'optique passive, celle des lunettes ou de la transparence de l'air ou de l'eau, à une optique active, celle des ondes électromagnétiques qui amènent le signal vidéo, audio et digital. C'est pourquoi je parle d'une lumière au double sens du terme : la lumière directe, celle du soleil ou de l'électricité, qui éclaire et qui donne les images, et la lumière indirecte, celle qui représente à distance ce qui se tient au loin à travers l'émission et la retransmission "live", en tant réel. Il y a là un dédoublement de la vision du monde, une sorte de stéréoscopie de la réalité, qui est un événement aussi considérable que l'invention de la lunette astronomique dans le passé.

*Est-ce dans ce sens que vous avez écrit : "Les images sont la nouvelle lumière, une lumière que l'on ne peut comprendre car toujours attirée par le spectacle" ?*

Oui. La lumière directe du soleil ou de l'électricité éclairait dans la pénombre, alors que la lumière indirecte ne donne que des images. Elle n'est pas un éclairage direct qui révèle la "visagété" du monde mais un éclairage indirect qui éclaire par des images. Les images font la réalité. Ce ne sont plus les choses éclairées qui font la réalité du spectacle : ce sont les images qui font la réalité des choses – et cela sans parler de simulation. La lumière indirecte n'est pas une simulation. C'est une lumière de plus avec laquelle il faudra compter. Deux lumières, un peu comme les graves et les aigus réalisent la stéréophonie. La lumière directe et la lumière indirecte composent la stéréovision du monde. Il y a là un nouveau relief du réel qui n'a rien à voir avec la haute définition ou la haute fidélité sonore et qu'on ne maîtrise pas encore. D'où l'abus de ce type d'image. Pour conclure, je crois qu'il faut tenir dans une main la lumière directe et dans l'autre main la lumière indirecte et essayer de comprendre comment la réalité est modifiée par cette double vision.

## For Modern Man, The Problem Is Not Pleasure or Displeasure, It Is Excitement

(Nietzsche)

### Entretien avec Paul Virilio

Par Jérôme Sans

**You** have said that "light, which has no image, nevertheless creates all images." Light is at the core of your thinking. How does it fit in with your conception of what is real in today's world?

*If light is at the centre of my thinking, it is of course because it represents the ultimate speed limit. I have often spoken of the light of speed, reversing the usual terms, because it constitutes what astrophysicists call the event horizon. Beyond the speed of light, nothing can be seen. There is a cone of light and therefore of all truth; the presence or absence of information itself is subject to this limit. The other aspect is that today, with video, there is an indirect light, in other words, a representation that no longer uses traditional, geometric optics, that of light beams, but rather the optics of light waves. Waves have replaced beams. Optics has undergone a transformation from the passive optics of lenses or the transparency of air and water, to the active optics of electromagnetic waves that carry video, audio and digital signals. That's why I speak of light in the double sense of the word, the direct light of sunlight and electricity that produces images, and the indirect light that allows the remote representation of something that takes places at a distance by means of a "live" – and therefore real – broadcast and retransmission. This has meant a doubling of our vision of the world, a sort of stereoscopic view of reality, and it is just as important an historical event as the invention of the astronomer's telescope.*

Is this what you meant when you wrote, "Images are the new light, a light we cannot understand because it is always attracted by the spectacle"?

*Yes. The direct light of the sun or electricity illuminated the shadows, whereas indirect light only produces images. Indirect light does not produce a direct illumination that reveals the "face" of the world as direct light does; rather, it illuminates indirectly, through images. The images create reality. It is not the things that are illuminated that create the reality of a spectacle but the images that create the reality of things – and here I am not speaking of simulation. Indirect light is not a simulation. It is an additional light that must be taken into account. Two lights, a bit like the way treble*



Une belle photo; elle est  
tellement vide

Colette Portal  
*Alice dans les villes*  
(Wim Wenders)  
photographie  
40 x 50 cm  
1978-82

**Tracey Moffatt**  
*Scarred to live*  
1994

80 x 60 cm  
courtesy L.A gallery,  
Frankfort



Tracey Moffatt

**Job Hunt, 1976**

After three weeks he still couldn't find a job.  
His mother said to him, 'maybe you're not good enough'.

*Peut-on alors dire que le monde est devenu image et l'image est devenue le monde ?*

Il l'a toujours été. Je crois qu'on ne peut pas opposer une image à la chose. La chose est son image. C'est un peu comme le signifiant et le signifié. On ne peut pas plus séparer une face de l'autre d'une feuille de papier qu'on ne peut séparer l'image de la chose. Ce qui pose un problème, c'est le dédoublement optique du "live", cette lumière indirecte quand il y a transmission en temps réel, c'est-à-dire quand l'événement a lieu dans l'instant et est représenté quand la chose surgit sur l'horizon du moniteur. Le temps réel est capital, on ne parle pas de représentation mais de présentation. Dans ce cas-là, l'image et la chose sont liées. Je ne peux pas admettre que dans le "live" on assiste au déclin de la réalité. Au contraire, je pense que la réalité a une couche de plus, comme dans le miroir, qui est la réverbération. Dans le miroir de la vidéo se développe une couche supplémentaire qui vient du temps

*and base work together to generate stereo sound. Direct light and indirect light together make up a stereoscopic vision of the world. Reality has been given a new dimension that has nothing in common with high definition or audio high fidelity and that we have not yet mastered. That's why this type of image is misused. In conclusion, I think we should hold direct light in one hand and indirect light in the other and try to understand how reality is modified by that double vision.*

Can it be said, then, that the world has become an image and the image has become the world?

*That's how it has always been. I don't think we can put images and things in opposition to one another. The thing is its image. It's a bit like the signifier and the signified. We can no more separate the image from the thing than we could separate the two sides of a piece of paper. The problem arises from the optical duplication produced by a "live" transmission, this indirect light*

réel de l'image. La transmission électromagnétique ajoute à la transmission de la matière quelque chose de plus. Cette nouvelle épaisseur de la réalité n'a pas encore été analysée aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, parler de simulation, de faux-semblant, en faisant des jugements moraux est réellement une piste obsolète.

*Nous vivons à l'ère de la "télé-existence" de la "télé-présence", il n'y a plus de distance avec les choses dans la volonté de vivre en temps réel l'électrochoc de l'actualité... Vous insistez très souvent sur le fait que le maintenant est privilégié au détriment de l'ici. Pensez-vous que nous soyons entrés dans l'ère de l'événement ?*

L'ici c'est l'espace réel, le maintenant c'est le temps réel. Cependant je voudrais d'abord préciser la notion de "télé-existence" et de "télé-présence". La "télé-présence", c'est qu'à la télé-vision et qu'à la télé-audition s'ajoutent la télé-action, la télé-tactilité. C'est un événement considérable. La data-glove qui permet – je ne parle pas d'espace virtuel, je parle de télé-opération qui permet de toucher à distance – de palper à distance est un événement important dans l'ordre de la représentation car jusqu'à présent il y avait deux perspectives, l'une visuelle, traditionnelle, l'autre sonore avec des proches et des lointains. Le seul élément où il n'y avait pas de perspective, c'était le toucher. C'est l'abolition des distances. Or avec la télé-tactilité, le télé-tacte (nom du gant qui vient d'être commercialisé), on peut toucher à distance. Il va donc falloir ajouter une perspective tactile (tactile au sens de l'action). La perspective du Quattrocento est révolue. Car désormais il faut pouvoir envisager la possibilité d'une épaisseur optique. Non plus seulement une profondeur de champ, mais une profondeur de temps. La profondeur de temps, la télé-action, la perspective du toucher est encore à construire. Les instruments sont déjà là mais la pensée et la théorie de cette nouvelle présence au monde ne sont pas encore établies. Je crois que la télé-présence est un des grands événements politiques et philosophiques du monde de demain. La question de l'être, celle de l'être là, l'être là-bas, l'être à distance de la télé-présence ou de la télé-action est une question ouverte.

Pour en revenir à la question de l'événement, j'introduirais là une critique de l'information. Tout est information, plus rien n'est événement. Si on prend l'événement au sens étymologique, le fait a son activité en lui-même, si on prend l'information c'est ce qui est déduit du fait ou déduit de l'événement. Or, aujourd'hui on assiste à un abus de l'information au détriment du fait et au détriment de l'événement. Je ne parle pas de désinformation, ni ne veux faire intervenir des éléments moraux. Il y a une autonomie de l'information au détriment du fait, au détriment de l'événement. Ce qui m'amène à parler d'une défaite des faits, en paraphrasant la phrase de Céline : "Pour l'instant seuls les faits comptent et encore, pas pour longtemps". Eh bien, trente ans après, les faits ne comptent plus. L'information, l'informatique, l'on pourrait dire, ont dominé les faits et l'événementiel. Il y a là à mon avis un problème politique majeur qui dépasse le statut des journalistes, de la presse, de la télévision et qui est foncièrement politique. Ces dernières années commencent à nous faire toucher du doigt cette crise de l'événement, du factuel, non pas au bénéfice du virtuel mais à celui de l'informationnel. Quelle est l'information qui règne au détriment des faits ? Il est temps d'élaborer une critique de l'information même.

*produced when a transmission takes place in real time, that is, when the event is taking place at the same time as the thing is appearing on the horizon of the monitor. The real-time aspect is what defines it; we refer to it not as a representation but as a presentation. In this case the image and the thing are linked. I cannot agree with the idea that this kind of "live" represents a decline of the real. On the contrary, I think that it gives reality an additional layer in the same way a mirror does, that is, by generating a reverberation. With the video mirror an extra layer develops, produced by the image in real time. Electromagnetic transmission adds something more to the transmission of matter. This new thickness of reality has not yet been analyzed today. However that may be, if today we were to speak of simulation or false resemblance and make that a moral judgement, then we would be falling into an obsolete way of thinking.*

We live in a time marked by "tele-existence" and "tele-presence;" our desire to experience the electroshock of the present in real time has brought about a situation in which distance no longer separates us from things. You very often emphasize the fact that "now" is given primacy over "here." Do you believe that the era of the event is upon us?

*"Here" is real space; "now" is real time. Nevertheless, first I'd like to take a look at the notion of "tele-existence" and "tele-presence." "Tele-presence" is tele-vision and tele-audition plus tele-action (tele-tactility). This is a major event. The data glove – and here I am not speaking of virtual space but of tele-action where you can touch things by remote – allows you to handle things at a distance. This is an important event in terms of representation, because up until now there have existed only two sorts of perspective, the traditional visual perspective and acoustical perspective, both of them producing a sense of nearness and farness. The only element that lacked a perspective was touch. Now distance has been abolished. With tele-tactility, the Teletact (the name of a glove that has just been put on the market), you can touch things by remote handling. So now we will also need a tactile perspective (tactile in the sense of action). The perspective of the Quattrocento is over. From now on we'll have to be able to conceive of the possibility of optical thickness. Not only the depth of the field but the depth of time. The depth of time, tele-action, the perspective of touch is something that remains to be worked out. We already have the tools but we haven't yet established the thinking and the theory of this new presence in the world. I consider the advent of tele-presence one of the great political and philosophical events of the world of tomorrow. The question of being, of being in two places at once, of being by remote through tele-presence or tele-action -- this remains an open question.*

*To get back to the question of the event, that's where I would introduce a critique of infamation. Everything is infamation, nothing is an event anymore. If we take event in the etymological sense, then that in and of itself implies an activity, whereas if we take the term information, that is what we deduce from a fact or deduce from an event. Today we are witnessing information abuse, to the detriment of facts and to the detriment of events. I am not*

*Pensez-vous que l'électronique a favorisé la compression historique et la disparition de l'événement ?*

Absolument. La disparition de l'événement est une vraie question. Même s'il y a une responsabilité des hommes de médias, la grande responsable reste la machine, le médium, sa vitesse. Jusqu'à présent, nos sociétés n'ont fait que mettre en œuvre des vitesses relatives, celle du cheval, du pigeon voyageur, du messenger. Or, nous sommes la première génération à mettre en œuvre la vitesse absolue. Vitesse absolue de la lumière des ondes électromagnétiques (300 000 km/seconde), vitesse absolue aussi d'échappement à l'apesanteur (28 000 km/heure) nous sortent du champ de l'attraction terrestre. On devient alors un être planétaire. Ces deux mises en œuvre ont complètement faussé le rapport de la société au temps. On ne sait pas ce que c'est de gérer le temps réel, le temps absolu. Car gérer la vitesse absolue n'a rien à voir avec gérer les vitesses relatives. Il y a là une rupture profonde qui a provoqué cette disparition de l'événement. Mais cette disparition n'est pas le fait d'un individu ou d'individus mauvais, elle est le fait de la mise en œuvre d'une vitesse absolue qui élimine la responsabilité de l'homme. D'une certaine façon, nous sommes devant une automatisation du réel. Et c'est un problème politique considérable. Comme je le soulignais dans une interview au *Monde* : "Quand il n'y a plus le temps de la réflexion, il n'y a plus de démocratie possible."

*Les images sont les nouvelles armes du monde moderne, des "armes pures", des "armes de communication sélective" et vous avez cité plusieurs fois la phrase de Gortchov qui prophétisait : "Le vainqueur de la prochaine guerre sera celui qui aura su le mieux exploiter le spectre électromagnétique."*

Oui, les images sont des armes dans la mesure où la violence c'est la vitesse. La violence ce n'est pas l'explosif, c'est la délivrance. La vitesse de délivrance, c'est ce qui nous tue dans une balle mais non la petite masse de plomb. Aujourd'hui la vitesse de délivrance est la vitesse absolue, l'image une force de frappe bien plus puissante que l'action directe, et l'information l'emporte sur l'acte, sur le fait. La question esthétique devient ainsi une question éthique. Comment les tenants de l'esthétique, philosophes et artistes, vont-ils résoudre ce passage à la limite de l'image ? Artaud avait proposé un théâtre extrême, mais il s'agissait de métaphores, de corps présents. Là il ne s'agit plus de métaphores. Qu'est-ce que c'est qu'une image qui tue ? Qu'est-ce que le mythe de la méduse aujourd'hui ? Il y a là un travail considérable qui n'est pas seulement celui des vidéastes ou des cinéastes mais celui des peintres, des poètes, de tous les artistes. Cette question est liée à l'avènement d'une nouvelle perspective. La perspective était jadis le point de fuite, la projection. Désormais c'est ce qui se projette sur nous, et nous sommes au centre de la projection. Nous ne projetons plus, nous sommes projetés. Un renversement de perspectives s'est opéré, renversement qui est lié aux technologies de transmissions nouvelles, d'émission et de transmission. Nous sommes des récepteurs.

*L'esthétique de l'apparence est désormais supplantée par l'esthétique de la disparition, de la "trans-apparence".*

Il n'y a d'esthétique de la disparition que parce qu'il y avait jadis une esthétique de l'apparition. L'esthétique de l'apparition, c'est l'émergence

*speaking of disinformation, nor am I trying to introduce moral judgements. Information has acquired a certain autonomy that works to the detriment of facts and to the detriment of events. This is what prompts me to speak of the defeat of facts, in paraphrasing Céline, who said, "For now, facts are the only things that count, but don't count on that for long." Well, 30 years later, facts don't count anymore. Information, information technology, has conquered facts and events, so to speak. In my opinion this poses a major political problem that goes beyond the question of the status of journalists, the press and television, a question that is thoroughly political. In the last few years we have begun to be affected by the crisis of the event, of the tactile, which has not worked to the benefit of the virtual but to that of the informational. Which information is prevailing to the detriment of facts? It is time to work out a critique of information itself.*

Do you think that electronics has facilitated the compression of history and the disappearance of the event?

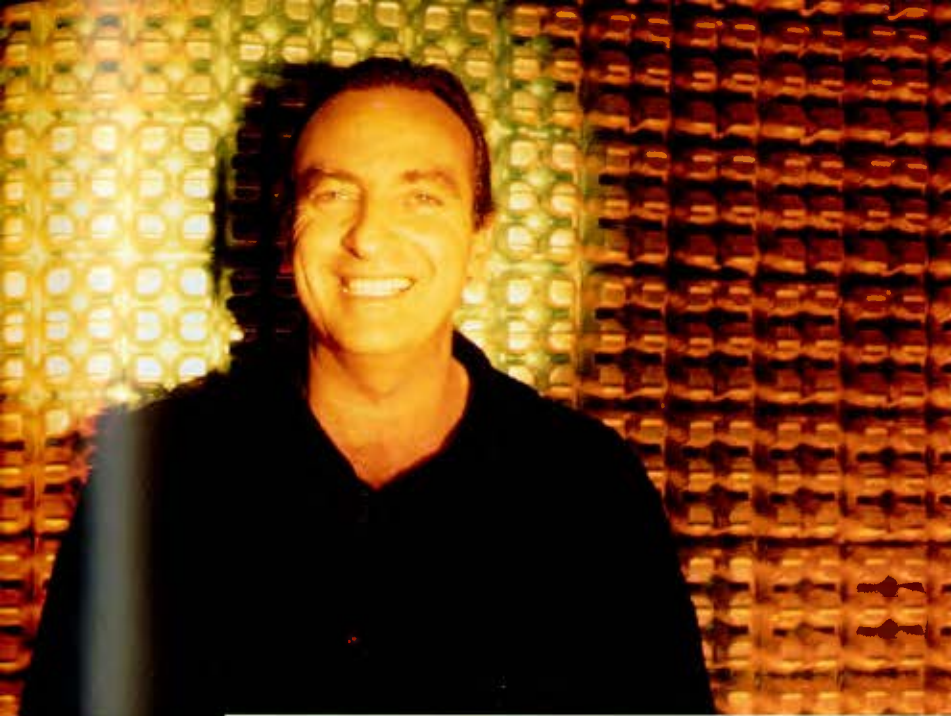
*Absolutely. The disappearance of the event is a real question. Even if people in the media are responsible to some extent, the main responsibility lies with the machine, the medium and its speed. Up until now society has only employed relative speeds, for instance that of the horse, the carrier pigeon and the messenger. Now we are the first generation to send things at absolute speed. The absolute speed of light at which electromagnetic waves travel (300000 kilometers/second), as well as the absolute speed of escape velocity (28000 km/hour) – these speeds free us of the earth's gravitational field. So we're becoming planetary beings. The achievement of these two velocities has completely distorted society's relationship to time. We don't know what it is to deal with real time, absolute time, because dealing with absolute speed has nothing in common with dealing with relative speeds. There has been a profound rupture, and this is what has made the event disappear. But this disappearance is not due to a bad individual or individuals. Rather it is the result of the achievement of absolute speed that eliminates man's responsibility. In a way, we are being confronted with the automation of reality. That's a big political problem. As I emphasized in an interview in Le Monde, "When there is no long any time to think, there can no longer be any democracy."*

Images are the new arms of the modern world, "pure arms," "arms of selective communication," and a number of times you quoted Gortchov's prophecy that "The winner of the next war will be the side that knows how to make the best use of the electromagnetic spectrum."

*Yes, images are arms in the sense that speed is violence. It's not the explosive that constitutes violence, it's the delivery system. The speed of the system that delivers a bullet is what kills us, not the little mass of lead. Today the speed of the delivery system is the absolute speed of the image, a firepower far more effective than direct action, and this information wins out against action, against facts. Thus the aesthetic question becomes an ethical question. How will philosophers and artists, who define aesthetics, resolve the problem of the image's attainment of absolute speed? Artaud called for a theatre of the extreme, but he was dealing in*

**Philippe Parreno**  
*La nuit des héros*  
1993

Still. Film 35 mm  
courtesy galerie Air de Paris



d'un message, d'un événement sur une toile et ensuite l'objet reste dans sa pérennité. La persistance est celle du matériau du support, ce qui explique le vernis sur les toiles, le fixatif sur le fusain. Dans l'esthétique de la disparition, la persistance est cognitive, elle est rétinienne. C'est le défilement du photogramme ou du vidéogramme. La chose est d'autant plus présente qu'elle fuit, qu'elle n'est plus là et qu'elle n'existe que dans la persistance de la mémoire ou de la persistance rétinienne pour le défilement cinématique. C'est un premier élément. L'autre élément, c'est le passage à l'esthétique de la transparence. Il n'y a pas d'esthétique sans optique, donc sans un certain type de maîtrise de la transparence. Transparence de l'air qui amène la perspective lointaine, transparence du verre, etc. Aujourd'hui, il y a une transparence indirecte que j'ai proposé d'appeler trans-apparence, c'est-à-dire la transparence des apparences instantanément transmises à distance "live". C'est un autre type de transparence qui est lié à l'émission d'un signal image ou d'un signal sonore ou d'un signal digital, au sens toucher et non au sens numérique. L'esthétique a donc à faire avec l'image animée qui n'existe que dans la séquence en fuite, mais à cela va s'ajouter une esthétique de la trans-apparence, c'est-à-dire de cette optique indirecte, cette optique ondulatoire qui vient compléter l'autre. Mais je n'exclus pas non plus l'esthétique de la transparence optique traditionnelle avec les points de fuite, les fuyantes (cf. Damish, Panofsky). L'esthétique de la trans-apparence, elle, reste à construire ; elle s'ajoute à l'autre qui lui apporte une épaisseur optique supplémentaire. Je crois que la notion d'épaisseur optique est une notion extrêmement importante aujourd'hui.

La petite optique, c'est l'optique directe, l'optique oculaire, celle qui est liée à la géométrie ; et la grande optique, c'est l'optique indirecte, ondulatoire, celle qui est véhiculée par la vitesse de la lumière. Cette "big optique" permet d'élargir infiniment le champ mais en même temps discrédite la petite optique. La phrase de Flaubert "Plus les télescopes sont perfectionnés, plus il y aura d'étoiles" est donc à prendre littéralement, car la grande optique multiplie la réalité.

Si l'optique se met à être active, que reste-t-il de notre stabilité face à la réalité ?

*metaphors, bodies physically present. Now we're not dealing with metaphors anymore. What is a lethal image? What has the myth of Medusa become today? There's been a lot of work done on this, not only by video makers and film-makers but also by painters, poets and all artists. This question is linked to the advent of a new perspective. Formerly, perspective meant a vanishing point, a projection. From now on, it is that which is projected onto us, and we are at the centre of the projection. We no longer do the projection, we are projected upon. So projection has been reversed, and this has to do with new transmission technologies, new broadcasting and transmission technologies. We have become receivers.*

The aesthetics of appearance is being supplanted by the aesthetics of disappearance, of "trans-appearance."

*The only reason there is an aesthetics of disappearance is because there used to be an aesthetics of apparition. The aesthetics of appearance in this sense is the emergence of a message, an event on canvas, and then the object becomes permanent. Its persistence is that of the medium it is done on, which is why canvases are varnished and charcoal drawings are sprayed with fixative. In the aesthetics of disappearance, the persistence is cognitive, retinal. It is the flickering of the film frame or the video frame. What makes something all the more present is the fact that it is fleeting, that it is no longer there, and that it has no existence except in the persistence of memory or retinal persistence, in the case of films. That's the first element. The other element is that aesthetics is giving way to transparency. There is no such thing as an aesthetics without optics, therefore without a certain mastery of transparency. The transparency of the air that gives us distant perspective, the transparency of glass, etc. Today, there is an indirect transparency that I've suggested calling trans-appearance, in other words, the transparency of appearances instantly transmitted elsewhere "live". This is another kind of transparency that has to do with the transmission of an image signal or a sound signal or a digital signal (digital in the sense of touch and not in the sense of numerical). Thus aesthetics has to deal with an animated image that can only exist in an fleeting sequence, but to that must be added the aesthetics of trans-appearance, in other words this indirect optics, this wave optics that completes the other kind. But I also do not discard the possibility of an aesthetics of transparency from the point of view of traditional optics, with vanishing points and perspective lines (cf. Damish, Panofsky). The aesthetics of trans-appearance remains to be worked out, and will be complementary to the other kind, giving it an extra optical thickness. I think the concept of optical thickness is an extremely important one today.*

*The small optics is direct optics, ocular optics, the optics linked to geometry; the big optics are indirect optics, wave optics, driven at the speed of light. These big optics allow an infinite enlargement of the field but at the same time discredit the small optics. Flaubert's phrase, "The more the telescope is perfected the more stars there will be" should be taken literally, because big optics multiply reality.*

*If optics become active, then what will remain of our stability in*

# Martine

## Aballéa

J'aime inventer et raconter des histoires.

Etant moi-même plutôt crédule, j'ai tendance à accepter les histoires les plus invraisemblables. Mais la réalité dépasse souvent la fiction, et la non-fiction est généralement présentée à travers un scénario. D'autre part, certaines fictions sont d'un réalisme exacerbé. La frontière entre fiction et non-fiction est devenue floue. Nous sommes entourés d'événements limites. Ils ont été banalisés, et nous sommes devenus blasés.

Je glisse mes histoires dans ce contexte pour qu'elles se fondent avec lui, pour qu'elles surprennent, pour qu'elles provoquent une hésitation. Les *Produits* comme les *Gouttes extrêmes* ou la *Lotion grise* pourraient se trouver dans le commerce. Les *Boîtes* de conserve aussi, et les *Affiches de films* pourraient se trouver dans la rue. Mais ce ne sont en fait que des propositions : les *Produits* sont incertains, les *Boîtes* sont vides, et les films n'existent pas encore.

Je préfère que les histoires, les images, ou même les objets, restent allusifs. Les images viennent d'endroits reconnaissables mais qu'on ne peut pas localiser précisément. Ce sont des sous-bois, des bords de mer, des intérieurs, des lieux qui situent le cadre ou qui pourraient avoir un rapport avec l'histoire. Les textes sont imaginés : ce sont mes fantasmes personnels. Il faut que l'ensemble soit simple, que les gens qui les regardent comprennent tout de suite de quoi il s'agit. Ces éléments servent de leurre pour emmener le spectateur ailleurs sans qu'il s'en rende vraiment compte ; ailleurs, quelque part où il est seul face à un doute. J'aime l'idée que les gens puissent compléter eux-mêmes le travail.

J'essaye de créer des objets qui existeraient presque, un peu comme des effluves que l'on croit sentir, puis qui disparaissent. Idéalement, je voudrais provoquer chez les autres des rêves agréables et inattendus.

### Petites histoires *Little Stories*

*I like to invent and tell stories.*

*Being myself rather credulous, I tend to accept even the most incredible stories. But truth is often stranger than fiction, and non-fiction is generally dramatized. On the other hand, certain fictions are extremely realistic. The border between fiction and non-fiction has become unclear. We are surrounded by extreme events. They have become commonplace, and we have become blasé.*

*I slip my stories into this context so that they blend in with it, so that they surprise and provoke a hesitation. The *Produits* (*Products*) such as *Gouttes Extrêmes* (*Extreme Drops*) or *Lotion Grise* (*Gray Lotion*) might be found in a supermarket, and the *Affiches de films* (*Film Posters*) might be seen on a street. But in fact they are only propositions: the *Produits* are uncertain, the *Boîtes* are empty, and the films have yet to be made.*

*I prefer that the stories, the images, or even the objects remain allusive. The images are recognizable types of places, but you can't precisely localize them. There are woods, seashores, interiors, places that create a setting or that could have a relationship to the story. The texts are imaginary: they are my personal fantasies. The whole must be simple and easy to understand. These elements act as bait to bring the spectator elsewhere without his realizing it; elsewhere, where he is alone faced with doubts. I like the idea of people completing the work themselves.*

*I try to create objects which almost exist, somewhat like scents that you think you smell but which disappear. Ideally, I would like to provoke pleasant and unexpected dreams for others.*

### **Ombres vivantes Live shadows**

1997

photo N&B retouchée  
30 x 40 cm

« A woman is in love with a man who does not love her. She develops techniques to become invisible in order to be able to be with him at all times without his realizing it ».

courtesy galerie

Thaddæus Ropac, Paris

# Ombres Divantes



Une femme est amoureuse  
d'un homme qui, lui, ne l'aime pas.  
Elle développe alors des tech-  
niques pour devenir invisible; pour  
pouvoir être avec lui à tout moment  
sans jamais qu'il ne s'en rende  
compte.



*Searchers, 2.00pm*

1997

Cibachrome laminated  
on plexiglass

40,6 x 50,8 cm

courtesy 303 gallery, New York



# Doug Aitken

**Fermez vos gueules**  
*Shut the fuck up*

*the setting of cathouse is a suburban house. inside the mundane domestic interior, familiar domestic activities are repeated again and again. individuals act out in their sanitized environment a nervous energy with no resolution. three characters a man, a woman and a child find themselves alone, experiencing moments when they suddenly stop accelerating.*

*an attempt is made to blur the lines between being staged or real, frozen or active.*

*there is an emphasis on quiet moments in which information, emotion and experience suddenly catch up.*

*we feel a sense of waiting. waiting for the event that will change our lives forever—not to make our lives paradise but maybe just to give direction. without frontiers we are overwhelmed by anxiety. as time progresses the past erases itself*

*the series, story board-like in structure, focuses on the moments which go unnoticed, a single sequence in an un-documented film.*

banlieue, la scène se passe dans un bordel. dans cet intérieur banal, des activités domestiques familières se répètent inlassablement. les individus extériorisent dans leur environnement édulcoré une énergie nerveuse sans prendre de résolution particulière. trois personnages, un homme, une femme et un enfant, sont seuls, vivant le moment présent, lorsqu'ils arrêtent soudaine-

ment de s'activer: une tentative est faite pour gommer la distance entre la mise en scène et la réalité, l'inactivité ou l'activité. l'accent est mis sur les moments paisibles durant lesquels information, émotion et expérience soudain fusionnent.

nous ressentons un sentiment d'attente. attente de l'événement qui bouleverserait nos vies pour toujours, non pas pour rendre nos vies paradisiaques, mais peut-être juste pour leur donner un sens. sans frontières, nous débordons d'anxiété; au fur et à mesure que le temps passe, le passé s'efface de lui-même.

les séries, dont la structure rappelle celle d'un *story board*, se concentrent sur les moments auxquels on ne prête pas attention, séquence unique dans un film sans témoignage.

# Didier Bay

1957 (13 ans) : un Focasport + labo N/B. Développe photo en otodidacte mais mon oeil devait suivre d'autres formations importantes dont l'ENSAD (arts déco Paris) où la photo n'était pas enseignée et +tot mal vue.

## Quelques snaps A Few Snapshots

1964 disparaît l'image de ma mère et apparaît le flou inconnu de la fem. Elle. + que jamais mon regard interroge comportements, moeurs, culture. Elles.

1969 début des séries et accumulation « MON QUARTIER » vue de ma fenêtre. 1ers tapuscrits. La prise d'image amène prise de parole.

1975 avec un texte tapuscrit directement en Anglais amène écriture instantanée pour juxtaposer d'autres images, textuelles, à celles déclinée ou accouplées à d'autres séries. Les travaux mûrissent des années. Une nécessité vitale mais pas d'urgence. La couleur intervient : romantism, chromo.

La réalité est une fiction... accumuler des fictions contournantes, chemins de traverses pour cerner les contours d'une réalité autre qui n'est + la paresseuse convenance de notre culture. Le regard, un voyeurism en alerte, oxygénation par le regard, échappées. Emotion. L'exotism du quotidien.

Français : langue barbare, castratrice, fascism intellectuel qui brise les rêves et velleités créatrices de l'individu pour le laisser constamment en situation d'échec. Frustration. Enfermement. 20% d'analphabètes est une vantardise en regard du fait qu'il n'y a pas 1/1000 de la population qui maîtrise parfaitement la langue. Peuple handicapé. Ds ce contexte la "littérature" longtemps considéré com supérieure à une image... que le commentaire vient occulter au moment où il prétend révéler.

Avec destruction tissus social, monde du travail, repères, valeurs, accroissement exclus, précarité, isolement de l'individu... la jouissance proprement dite des images, de l'écrit deviennent un passe-temps pour élite, un oasis au milieu du désert... un acte de survie pour l'artiste aux prises avec ses médiatisations... existentielles.

clic !

clic !

*1957 (13 years old): A Focasport and a b/w developing kit. Teaching myself photography film but my eye was to undergo other, major training at the Paris School of Decorative Arts, where photography was not taught and not in favour.*

*1964 the image of my mother disappeared and SHE has fuzzy image appeared. More than ever, my eye questioned behaviour, morals, cultures. Women.*

*1969 beginning of the series and accumulation entitled "MON QUARTIER" seen from my window. First hunt-and-peck writings. Photos lead to words.*

*1975, with direct-typed-script written directly in English, instant writing is born, so as to juxtapose written images with others taken one by one or as part of other series. Each work takes years to mature with the passing of the years. A necessity that is vital but no longer urgent. Colour comes in: romanticism, florid colour shots.*

*Reality is a fiction... accumulating distorting fictions, shortcuts to grasp the contours of reality as something other than what is no more, lazy conventions of our culture. The eye, a voyeurism always on the lookout, brings in snatches of fresh air. Emotion. The exoticism of everyday life.*

*French: a barbaric, castrating language, an intellectual fascism that destroys the individual's dreams and creative urges and constantly plunges him into failure. Frustration. Locked in. They brag about how only 20% of the population is illiterate, but less than one person in a thousand has a perfect mastery of the language. A handicapped people. It is in this context that "literature" has long been considered superior to pictures... which commentary obliterates while pretending to explain.*

*With the destruction of the social web, the working people, all social references, values, the growing number of people pushed out or living on the edge, the isolation of the individual... The true pleasure, of enjoying images, and writing are becoming a pastime for the elite, an oasis in the middle of the desert... an act of survival for the artist head-to-head with his existential... mediatisation.*

Click!





*Wet Dreams/Paysages intérieurs*

1996

photostat

70 x 100 cm

*Performance, détail*

1996

Deitch Projects, New York

photo : Armin Linke

courtesy Deitch Projects, New York

& galerie Analix, Genève



# Vanessa Beecroft

## Regard ou fantasme *Eyes or Fantasy*

*I'm trying to think at the less uncomfortable way to make an image and still have problems.*

*There's still much physical fatigue involved, while it looks so neat and simple virtually and/or in the mind of a visionary individual.*

*I enjoy thinking at images as if they came out like ideas that you download irl\* like JPEGs from the Web-on your desktop.*

*Their quality is low, their consistence cheap and they are light, kind of the preview of what the ideal image should be, but that is what I like.*

*Like in someone's mind : you connect, file, save or send pics\*\* from a flat square screen + a memory.*

*As if it was a very traditional way, like painting on a canvas with the simplest tools and the use of one media only.*

*The Jpeg (Joint Photographic Expert Group), decompresses itself while thrown on your desktop.*

*There's a facility with which the picture can get privately to your screen, eyes or fantasy.*

\* in real life

\*\* pictures

J'essaie de penser à la façon la plus simple de fabriquer une image et j'ai encore des problèmes.

Il y a encore beaucoup de fatigue physique en jeu, alors que ça semble si simple et soigné virtuellement même dans l'esprit d'un individu visionnaire.

J'aime penser à des images qui jailliraient comme des idées téléchargées dans la vie réelle sur votre bureau, telles des images JPEG du Web.

Elles sont de mauvaise qualité, manquent de consistance et sont légères ; une sorte d'aperçu de ce que devrait être l'image idéale. C'est justement ce que j'aime.

Comme fonctionne l'esprit : vous branchez, classez, enregistrez ou envoyez des images à partir d'un écran carré plat + une mémoire.

Comme si c'était une manière aussi traditionnelle que la peinture sur toile, avec les outils les plus simples et l'utilisation d'un seul média.

Le JPEG (Joint Photographic Experts Group) se décompresse lui-même quand il est lancé sur votre bureau.

L'image a la possibilité d'arriver intérieurement jusqu'à votre écran, vos yeux ou votre fantasme.



# Daniele Buetti

Nous existons non pas par l'image, mais par le nom. Nous existons en ce monde, il est possible de nous interpeller, de nous différencier grâce au nom. Le nom trahit l'origine, le style de vie, le milieu. Le changement de nom permet de s'approprier une nouvelle existence. Il est possible de s'inventer une nouvelle biographie.

## Les bons amis *Good Fellows*

Des noms gravés sur de vieux murs, sur des écorces d'arbres, des bancs dans des parcs expriment un pouvoir magique. Lorsque des amoureux se font tatouer leurs initiales sur la peau, ce geste s'accompagne de la croyance ancestrale qu'ils pourraient ainsi rendre leur amour éternel. Et même si les expériences de la vie nous prouvent le contraire, on peut reconnaître dans ce geste une envolée d'utopie privée.

L'appropriation de noms, de symboles, de labels par la culture des jeunes ne représente pas une critique directe de la culture, mais exprime une compréhension détournée des schémas d'identification et des mécanismes d'orientation.

Le travail "Good Fellows" (avec le nom scarifié des groupes internationaux) autorise certes l'interprétation selon laquelle il s'agirait d'une représentation thématique de la relation de dépendance, il décrit cependant avant tout le système autorégulé de la beauté normalisée et du succès économique. Il suggère un accord, un amour réciproque, ou tout au moins une complicité de toutes les parties prenantes. Levis, Sony, Puma, Calvin Klein, Nike, etc. possèdent une connotation positive dans la jeunesse, le jeu érotique avec le corps est en partie marqué par ces groupes. En ce sens, la conquête du corps par la publicité et le positionnement des produits agit comme un acte qui ne donne que plus de vraisemblance au plaisir de transformer le "corps en scène".

*It's the name and not the picture, that makes us exist. Thanks to the name, we exist in the world, can be addressed and individually identified. The name indicates origins, life style, social class. By changing the name, one appropriates a new existence, redesigns one's biography .*

*Names carved into walls, the bark of a tree or a park bench radiate a magic force. Lovers having their initials tattooed on their skin allude to the ancient belief that this act will eternalize their love. And even if all experience proves the opposite, this gesture reveals a touch of private utopia.*

*The appropriation of names, signs, labels by the youth culture is no direct criticism of our culture but the expression of an altered understanding of patterns of identification and mechanisms of orientation.*

*While "Good Fellows" (with its scarred-over names of multi-national groups) might be interpreted as a topicalization of a relationship of dependency, it is first and foremost a description of the control loop of standardized beauty and economic success. It indicates an acceptance, a mutual love, or at least the complicity of all participants. Levis, Sony, Puma, Calvin Klein, Nike, etc., have a positive connotation among young people; erotic body play is to some extent stamped by these brands. In this respect, making the body available for advertising and product placement is an act that lets the desire to use the "body as a stage" appears to be all the more logical.*





*Springturm*

1994

C.Print / DIASEC

150 x 120 cm

courtesy galerie Renos Xippas,

Paris

# Thomas Demand

**Der Spiegel 26/1996 : entretien  
avec le philosophe Walter Schulz**

*Der Spiegel 26/1996 in an interview  
with the philosopher Walter Schulz*

*Spiegel ... in a conversation with the writer Marie-Luise Bott you admitted that, on the verge of death in the hospital in Cracow, you read the following sentence in a magazine "Irene rang. The valet brought her horse." And that this sentence momentarily put you in a state of complete rapture.*

*Schulz : I take this question of poetic liberation amidst the misery of this world quite seriously. And I perceive it as a longing, a temporary tendency towards compensation. But in the final analysis, I'm sceptical. I can't deal with man. To me, he remains an unknown being with whom even these moments of rapture have a double meaning.*

Der Spiegel : (...) Lors d'un entretien avec le publicitaire Marie-Luise Bott, vous avez admis avoir lu dans une revue la phrase : "Irene sonna. Le serviteur présenta le cheval de selle", alors que vous étiez face à la mort à l'hôpital militaire de Cracovie. Et cette phrase vous aurait procuré un instant de détachement absolu.

Schulz : Je prends cette question d'un moment de libération poétique au milieu de la misère de ce monde très au sérieux. Je la perçois également comme une nostalgie, une tendance passagère à l'équilibre. Mais pour finir, je suis sceptique. Je n'arrive pas à m'accommoder de l'Homme, il reste pour moi un être inconnu, chez qui même ces moments de détachement sont ambigus.

# Chrystel

## Egal

### room 0

new york, ma chambre s'appelle room 0  
- " what drives you on can drive you  
mad " - le rythme est celui de « stupid  
girl » du groupe garbage - 3 minutes 10,  
le temps d'une bobine - sur le mur, 500  
post-it en guerre - rage et passion - le  
super 8 en réaction contre une  
vingt-cinquième vie de pixels et de  
bandes à rallonge - l'accidentel est  
essentiel - l'immédiateté kodak, la  
primauté de l'émotion,

le plaisir de l'urgence - arrêts sur image, réflexions  
sur soi et sur l'inspiration - room 0 dans la lignée de  
mon film " tribal " au rythme accéléré de ma voix et  
des images - room 0 pose la question de l'origine -  
d'où vient l'image ? filmer, c'est tailler la lumière -  
quel montage pour quelle image ? dziga vertov et son  
film " man with a movie camera " - que guérit  
l'image ? les vitraux de " Chartres " vibrent avec stan  
brakhage - filmer des mots sur des post-it, des  
photos déchirées sur le mur, des précipités visuels  
pour s'ôter des maux - la séquelle est séquence,  
le post-it une perception en volume et le mur une  
saccade ektachrome - la chambre zéro c'est la  
question de l'essence des idées - ma latinité contre  
leur puritanisme - vivre la nuit pour rythmer au  
retour les murs de la chambre - l'art et le geste à  
quel prix ? jusqu'où filmer le choc des cultures ? -  
la caméra dessine une boucle - zigzags, dilatation,  
accrocs, réfraction - le mur en dit long : super 8,  
super 9, trop n'est jamais assez - l'excès brut -  
room 0 poste son zéro vers l'un qui finit vers l'autre  
- passage par man ray - la caméra inspire, interroge  
l'œil sur sa perception - chaque film est un painkiller  
- " stupid girl " toujours en boucle - le rite de la  
caverne est une réponse à l'abandon - traduire le  
désir d'extrême à l'intérieur du lieu suprême de  
l'intimité - " What drives you on can drive you mad "  
- room 0, ma liberté de filmer passe par ma  
chambre -

*new york, my room is called room 0 - "what drives  
you on can drive you mad" - the beat is from  
"stupid girl", by the group garbage - 3 minutes 10  
seconds, the same time span as a reel - on the wall,  
500 post-its are at war - rage and passion - the  
super 8 is reacting against a twenty-fifth life made  
of pixels and endless tape - the accidental is  
essential - the immediacy of kodak, the primacy of  
emotion, the pleasure of urgency - freeze-frames,  
reflections on oneself and on inspiration - room 0 is  
a continuation of my "tribal" film to the speeded-up  
rhythm of my voice and the images - room 0 asks  
where it all begins - where does the image comes  
from? to make a film means to sculpt light - how  
should a particular image be edited? dziga vertov  
and his film "man with a movie camera" - what  
does the image cure? - the stained-glass windows of  
chartres vibrate with stan brakhage - filming words  
on post-its, torn photos on the wall, visual  
precipitates to rid oneself of disease - the sequel is  
sequence, the post-it a three-dimensional perception  
and the wall an ektachrome jolt - room zero is the  
question of the essence of ideas - my latin blood  
against their puritanism - to do the night in order to  
be in synch with the walls of my room in the  
morning - what price art? what price action? -  
how far can you go in filming cultures in collision? -  
the camera moves in a loop - zigzags, zoom outs,  
snags, mirror effects - the wall says it all : super 8,  
super 9, too much is never enough - raw excess -  
room 0 puts its zero next to the one that ends up  
over the other - by way of man ray - the camera  
inspires, questions the eye about its perception -  
each film is a painkiller - "stupid girl" still playing,  
an endless loop - the ritual of the cavern is an  
answer to abandonment - to translate the longing  
for the extreme that lies within the supreme site of  
intimacy - "what drives you on can drive you mad"  
- room 0, my freedom to film starts in my room -*





*Room 0*

1997

Film, 3mn 10

collection Maison Européenne  
de la Photographie, Paris

« cinéma  
liberté »



*Cinéma liberté  
& Bar lounge*  
1996

collection FRAC Languedoc  
Roussillon, Montpellier

# Douglas Gordon

... Ma relation au cinéma est une relation innocente liée au désir, j'utilise ce désir comme base à partir de laquelle je travaille sur les choses qui m'intéressent... Les films que je choisis s'appuient sur mon expérience personnelle... Plus les images bougent au cinéma, plus elles sont censées être cinématographiques. Et si vous commencez à perturber le mouvement ou à le stopper, cela devient transgressif. Mais pour être honnête, je ne pense pas travailler sur ce concept d'interdit. Cela serait plutôt bien pour moi de dire cela mais en fait c'est beaucoup plus simple que ça, c'est vraiment lié à l'attitude de notre génération à l'égard de la technologie et du cinéma. Le cinéma est jeune, il n'a que 100 ans, mais pour nous il est déjà mort. Nous avons grandi avec l'accès au magnétoscope, c'est peut-être aussi simple que ça. Nous avons vécu un autre rapport au cinéma à travers ces moyens techniques. Je sais que les réalisateurs et les critiques de cinéma des générations précédentes ont utilisé des projecteurs analytiques pour regarder des films mais, pour notre génération, tous ces procédés ne sont pas liés au cinéma. Au contraire, c'est naturel de ralentir et de faire une pause sur une image, le ralenti c'est vraiment le désir de voir ce qui est caché. C'est vraiment sexuel, ça n'est pas académique...

*... (My link with history of cinema) is an innocent relationship of desire. And this desire is used as a basis from which to investigate things that interest me... It's important to say that these choices are based on experience; the sequences or films that I'm using are all things which I saw quite innocently, in a pre-educative environment... Well, cinema is supposed to be about moving images and the more they move, then the more cinematic they should be, I suppose. And if you start to mess up the movement, or stop it altogether, then... I suppose it's transgressive. But to be honest, I don't think I set out to work on the forbidden concept. It might be nice for me to say that I did, but it's something much simpler than that, and it relates strongly to our generation's attitude towards technology and cinema. Cinema, for instance, is still a new medium, compared to the higher traditions. But, for our generation, it's dead already.*

*We grew up with video recorder—maybe it's as simple as that. We had inexpensive access to movies, and we had the technological means to screw it all. I know that film-makers and critics of an older generation have always been able to use analytical projectors and what not to take films apart and put them back together, etc. But for a generation of children, all over the world, this process was not being used as a conscious device for analysis. Quite the opposite, in fact. I mean, as a teenager, any girl or guy can sit in their bedroom and run and rerun video of their current obsession and the whole thing in slow motion. This is not an academic exercise. This is about sex...*

Extracts from an interview by Stéphanie Moïsson-Tremblay published in Bloc Notes n° 11 Jan.-Feb. 1996

Et si vous commencez à perturber le mouvement ou à le stopper, cela devient transgressif. Mais pour être honnête, je ne pense pas travailler sur ce concept d'interdit. Cela serait plutôt bien pour moi de dire cela mais en fait c'est beaucoup plus simple que ça, c'est vraiment lié à l'attitude de notre génération à l'égard de la technologie et du cinéma. Le cinéma est jeune, il n'a que 100 ans, mais pour nous il est déjà mort. Nous avons grandi avec l'accès au magnétoscope, c'est peut-être aussi simple que ça. Nous avons vécu un autre rapport au cinéma à travers ces moyens techniques. Je sais que les réalisateurs et les critiques de cinéma des générations précédentes ont utilisé des projecteurs analytiques pour regarder des films mais, pour notre génération, tous ces procédés ne sont pas liés au cinéma. Au contraire, c'est naturel de ralentir et de faire une pause sur une image, le ralenti c'est vraiment le désir de voir ce qui est caché. C'est vraiment sexuel, ça n'est pas académique...

Extraits d'un entretien avec Stéphanie Moïsson-Tremblay paru dans Bloc Notes n° 11 janv./fév. 96

# & Rirkrit Tiravanija

*There is no time for art. There is no time to eat, there is time to drink, time to read, time to make love, time to make money or not, time to go home and time to sleep, there is no man's time to think, time to talk, time for you and time for everyone...*

*Time is measured. I am interested in working beyond this measurement. I reconsider everything and give it no time. There is no beginning and no ending, it is just there. Memory + function....*

*My work deals with absence and presence. It is beyond a place. It deals with context, with site-place > this condition of course addresses nomadism....*

*It is not so much friendly as perhaps familiar. I am interested in people walking across Carl Andre's "144 steel plates" (1967) without hesitation, or picking up Felix Gonzalez-Torres "Untitled (Welcome back heroes)" Bazoooka bubblegum and eating it... I am interested in subverting particular perspectives which exists...*

Extracts from an interview with Eric Troncy and Nicolas Bourriaud published in Documents n° 5 Fév. 94

... Il n'y a pas de moment pour l'art. Pour manger, non plus. Il y a un temps pour boire, pour lire, pour faire l'amour, pour gagner de l'argent ou pas, pour retourner chez soi, pour dormir ; il y a le "no man's time", un temps pour penser, un temps pour vous et pour tout le monde...

Le temps est mesuré. Ce qui m'intéresse, c'est de travailler au-delà de

cet ordre de la mesure. Je reconsidère tout, sans assigner des temporalités. Il n'y pas de commencement et pas de fin. C'est juste la Mémoire + Fonction...

Mon œuvre traite de l'absence et de la présence. Au-delà de tout lieu. Elle questionne le contexte, le site/le lieu.

> ce qui questionne bien sûr le nomadisme.

... ce n'est pas plus convivial que, peut-être, familier. Les gens qui m'intéressent sont ceux qui marchent sans hésiter sur les "144 plaques d'acier" de Carl Andre, ou qui prennent les chewing-gums de la pièce de Felix Gonzalez-Torres "Untitled (welcome back heroes)" pour les manger. J'aime subvertir les perspectives particulières d'aujourd'hui...

Extraits d'un entretien avec Eric Troncy et Nicolas Bourriaud paru dans Documents n° 5 fév. 94

# Philippe Gronon

Les objets utilitaires que je prends pour cible avec la photographie sont toujours des plans géométriquement simples. Ils sont aussi intégrés dans des lieux destinés au savoir (écrivains, tableaux noirs, fichiers) et au pouvoir (tableaux de cotation en bourse, coffres-forts), invisibles dans leur contexte pour ce qu'ils sont symboliquement.

Le résultat de cette opération photographique qui extrait la chose en la détournant pose alors la question de son statut : ni tout à fait image ni réellement objet. Avec l'attention du regard, l'image dévoile, révèle, une multitude de détails qui animent cette surface sensible – (notre œil a alors en effet du travail et le cerveau moins rapide préfère lui passer la main) – il est difficile d'accepter de perdre la raison et l'ordre que l'esprit a mis si longtemps à construire. Je ne trouve pas que cela soit particulièrement intéressant à dire et préfère l'idée que la *Vierge à la grotte* apparaît pour celui qui veut bien la voir.

## **La Vierge à la grotte** *The Virgin of the Grotto*

*The utilitarian objects I shoot in my photos always have simple geometric lines. They are also very much a part of places of knowledge (desks, blackboards, card files) and power (stock exchange quotation boards, safe deposit boxes). Within these contexts they are invisible because of their symbolic value.*

*This photographic operation is meant to detach a thing from its surroundings by appropriating it in another way. The result is to put its very status into question. It is neither completely an image, nor really an object. Subjected to our attentive regard, the image uncovers and reveals a multitude of details that give life to its sensitive surface. At such moments, it is our eye that works and the less rapid brain prefers to step back. It is hard to accept losing the reason and the order that the mind laboured so long to build. I don't find this a particularly interesting thing to say and prefer the idea that the Virgin of the Grotto appears to those who really want to see her.*



*Tableau noir*

1997

photographies contrecollées

sur aluminium

120 x 150 cm

# Après l'image du chanteur ?

*Soundtrack*

1994

video 90 mn

courtesy galerie Roger Pailhas,  
Paris

# Pierre Huyghe

## La voix silencieuse et le paysage du récit *The Silent Voice and the Landscape of the Narrative*

*Sometimes when I am watching a film I find that I can no longer distinguish the story board from its performance. I no longer see the film; instead, I experience a transcription. This amounts to another, more subjective level of reception.*

*The linear narrative model that was introduced by the novel and continues in the cinema tends to reappear after the image dissolves. It's not surprising. The movies arose with the advent of the industrial age. Film montage evokes the rhythm of mechanized labour and narrative tension mimics the ideological perspective of the modernist project. What is it that I perceive? A monolithic construction of history that excludes all peripheries.*

*Today, I am confronted with the effect of this construction in commercial films whose scenarios are based on the model of a central conflict.*

**Interpretation and Montage: The Uses of the Narrative.** *The utilization of these different models could pose the question of experiencing history in the present tense, of finding a different way to date it, and to employ it freely so as to find one's own time.*

*How can I interpret these models, make choices and bring together all these different forms of narrative? How to conceive of a disposition that is always open to redefinition, an allotment of time that is not built on the model of industrial production, i.e. work time and free time, but rather on a single, undivided time. It is possible to conceive of a montage of partial times, where each individual would articulate his social time in his own way, according to his own unique time, where the choice of different, heterogeneous narratives would be the site of the transformation and the constitution of a self. This contrast between different temporalities could lead to a real-time dialogue between the past and the future, the commentary and the event, a montage of parallel narratives where we could simultaneously experience many different real or fictional space-times.*

**Time for Listening and Reading.** *When I listen to something or see something, even before trying to interpret it, first there is a sensory experience. The point at which interpretation comes in is that point at which a model is transformed or put into circulation. In other words, interpretation is carried out by way of a subjective, hesitant experience, a reading that modifies that which it accompanies. The experience of the interpretation is the experience of the moment of a unique reading. At times the interpretation becomes confused with the figure of the narrator who introduces his own experience into the narrative, which he conveys while modifying that which he is conveying in the course of doing so.*

**The Voice.** *I have noticed that the timber of my interior, silent voice is the same as my physical voice, but without its coarseness; the same voice as that with which I speak, but without its hesitations, because it shuns all experience. It is not a material, physical sound, but the psychic imprint of a sound. Also, when I see a subtitled film, there is a clash between my silent voice that is reading and the strange voice that I hear. The text projects an acoustic image that becomes a unique mental image, vague but still shared. Silent movies allow a multitude of possible mental voices that the spectator imagines, or more exactly that are in harmony with the spectator's silent voice, whereas in talkies only one single voice is possible.*

*The film shown at the Cahors festival has neither images nor voice. It is a sound film in which one sees the words.*

Pendant que je regarde un film, il m'arrive de ne plus distinguer le *story board* de sa représentation. Je ne vois plus un film mais je fais l'expérience d'une transcription. C'est un autre niveau de réception, plus subjectif.

Le modèle narratif linéaire que le roman a introduit et qui se continue à travers le cinéma tend à réapparaître alors que se dissout l'image. Rien d'étonnant : l'apparition du cinéma coïncide avec l'avènement industriel, le montage est similaire au rythme du travail mécanisé et la tension narrative mimétique à la perspective idéologique du projet moderne.

Qu'est-ce que je perçois ? Une construction monolithique de l'histoire qui écarte toutes périphéries. Aujourd'hui, je suis confronté à un effet de cette construction dans le cinéma commercial dont le scénario s'établit sur le modèle du conflit central.

**Interprétation et montage : usage des récits.** La mise en jeu de ces différents modèles pourrait amener la question de vivre l'histoire au présent, de trouver une façon de la dater autrement et d'en faire un libre usage pour trouver son temps.

Comment puis-je interpréter ces modèles, faire des choix et relier ensemble ces différentes formes de récits. Comment penser un agencement toujours redéfinissable, une répartition du temps non construite sur le modèle industriel de la production, du travail et du temps libre mais plutôt sur un temps singulier. On pourrait penser à un montage de temps partiels, où chacun ferait sa propre articulation du temps social selon son temps singulier, où le choix entre ces différents récits hétérogènes serait le lieu d'une transformation et d'une constitution de soi. Cette confrontation de différentes temporalités pourrait entraîner un dialogue en temps réel du passé et du futur, du commentaire et de l'événement, un montage de récits parallèles où faire l'expérience simultanée de plusieurs espaces-temps réels ou fictionnels.

**Temps d'écoute et de lecture.** Quand j'entends ou je vois quelque chose, avant même de tenter de l'interpréter, cela présuppose de ma part une expérience sensible. L'interprétation est ce temps de passage d'un modèle à sa transformation ou à sa circulation, elle se réalise à travers une expérience subjective, hésitante, c'est une lecture qui modifie ce qu'elle accompagne. L'expérience de l'interprétation est celle du temps d'une lecture singulière. L'interprète se confond par moments avec la figure du narrateur qui introduit son expérience propre, son vécu dans le récit, il conduit en modifiant ce qu'il transporte durant son trajet.

**La voix.** J'ai remarqué que le timbre de ma voix intérieure, silencieuse, est le même que celui de ma voix physique mais sans son grain, la même voix avec laquelle je parle sans ces hésitations, parce qu'elle se tient en dehors de toutes expériences. Ce n'est pas un son matériel, physique, mais l'empreinte psychique du son. Aussi, quand je vois un film sous-titré, il y a cette confrontation entre ma voix silencieuse, celle qui lit, et cette voix étrangère, celle que j'entend. Le texte projette une image acoustique qui devient une image mentale singulière, vague et pourtant partagée. Avec la voix acousmatique, cette voix dont on ne voit pas la source (un personnage hors champ, un téléphone, une radio), la subjectivité du spectateur qui s'était établie sur le comblement oral d'une absence (le muet) retrouve sa potentialité, mais cette fois due à l'absence visuelle.

Le film présenté n'a ni images ni voix. C'est un film sonore dont on voit les paroles.

# V

# alérie

# Jouve

Je réalise des images qui font écart.

Les personnages de mes photographies se situent dans une sorte d'espace-temps indéterminé qui se manifeste au sein d'un contexte social, économique et politique. La conscience de chacun détermine une situation particulière dans cet espace social organisé et peut ouvrir sur de nouvelles perspectives. La présence qu'on a dans le monde permet notre résistance aux instruments abstraits d'un pouvoir unifiant.

Les paysages urbains et les architectures viennent par contre réaffirmer la possibilité d'un regard froid et distant sur la ville, miroir de la structure collective moderne.

Ils mettent en évidence les rapports que les différents espaces urbains entretiennent les uns avec les autres et le sens que cela produit. L'intention politique se trouve d'une certaine manière décodée.

Ces deux approches me permettent dès à présent de confronter et d'articuler une multiplicité de points de vue qui peut se développer dans mon travail au sujet de l'homme social.

Ce travail de relecture de la réalité n'est pas là pour dire la vérité du monde. Il est la concrétisation d'un regard singulier, qui fait face à la réalité dominante du flot des images produites.

La poésie ne disparaît pas parce que les mots sont compromis par les langues de bois.

## **Des images qui font écart** *Images that Distance*

*I take photos that distance.*

*The people in my photos are located in a kind of indeterminate space-time that is manifested within a social, economic and political context. Each person's consciousness determines their particular situation within this organized social space and can open up new perspectives. Our presence in the world allows us to resist the abstract instruments of the unifying powers that be. In contrast, urban landscapes and architecture reaffirm the possibility of a cold and distant look at the city as a mirror of the modern collective structure.*

*They bring out the relations that the various urban spaces enter into with one another and the meaning that this produces. In a certain way, they decode political intentions.*

*From now on, these two approaches will allow me to compare and articulate a multiplicity of points of view about man in society that could come up in my work.*

*This effort at a new reading of reality is not about saying what is true about the world. It is the concretization of a gaze that is unique and confronts the dominant reality made up of the flow of images produced.*

*Poetry does not disappear just because the words are compromised by wooden rhetoric.*





*«Sans titre» N°20*

1994/1996

photographie couleur

100 x 130 cm

collection privée

courtesy galerie Anne de Villepoix,  
Paris



**«ah»**

1997

projection lumineuse

Villa Arson, Nice

# **A** *anne Marie* **Jugnet** & **A** *lain Clairet*

**Sur un fond de réalité**  
*On a Background of Reality*

**SON VISAGE S'ÉCLAIRE ET S'OBSCURCIT À MESURE QUE, L'UN DANS L'OMBRE, L'AUTRE DANS LA LUMIÈRE, LES DEUX PROTAGONISTES DU FILM DIALOGUENT, CHAMP / CONTRECHAMP.**

**Elle - *À qui profitent les bons sentiments ?***

**Lui - ..... [Bruit d'hélicoptère].**

**Elle, visiblement agacée, de nouveau - *À qui profitent les bons sentiments ?***

**Lui - *Le libéralisme économique est un mirage.***

**Elle - .....**

**IL ÉTERNUE ET MANQUE L'ÉVÉNEMENT.**

**Lui - *Seuls les mauvais produits nécessitent une promotion.***

**Elle - *La question est de savoir qui paiera au bout du compte.***

**HIS FACE BECOMES LIGHT AND THEN DARK, AS THE TWO PROTAGONISTS IN THE FILM, ONE IN THE LIGHT, ONE IN SHADOW, SPEAK TO EACH OTHER.**

**She - *What good are the best intentions?***

**He - ..... [Noise of a helicopter].**

**She, obviously annoyed, repeats - *What good are the best intentions?***

**He - *The free-market is a mirage.***

**She - .....**

**HE SNEEZES AND MISSES THE ACTION.**

**He - *Only bad products need advertising.***

**She - *The question is: who pays, in the end?***

# Joachim Koester

Cela fait un moment que je m'intéresse à la technique cinématographique "Day For Night", qui permet de filmer une scène de nuit de jour. C'est une technique classique. Le titre du film de François Truffaut, *La Nuit américaine*, y fait référence.

J'ai adapté cette technique à la photographie dans une série sur Christiania.

Christiania est une communauté située près du centre de Copenhague. C'est une des rares communautés de cette envergure où une société alternative et anarchiste s'est développée et a survécu longtemps, en particulier grâce à l'attitude libérale du gouvernement danois qui considère Christiania comme une expérience sociale.

Christiania a été créée en 1971 par des squatteurs occupant une ancienne base militaire. En l'espace de quelques années, la base a complètement changé d'aspect. Les squatteurs avaient l'intention de créer une cité plus libérale que les autres; aujourd'hui, Christiania utilise toujours un système économique collectif et n'est pas soumise aux lois du Danemark.

En photographiant Christiania grâce à la technique "Day For Night", j'ai tenté de créer un nouveau style d'imagerie. "Day For Night": le jour et la nuit sur la même photo. Comme Christiania, rêve et réalité; le rêve de créer une communauté parfaite en rapport avec la réalité de l'endroit. Mon projet est d'essayer de reconstituer ce rêve à travers la réalité actuelle de l'endroit.

## Day For Night, Christiania

*For quite a while I have been interested in the cinematic technique Day For Night, the technique used when filming a night scene during the day. It's a standard technique. The title of François Truffaut's film La Nuit américaine is a reference to this.*

*I have adapted the Day For Night technique to still photography and my project is a series of photographs from Christiania.*

*Christiania is a community situated near the center of Copenhagen. It is one of the only communities of this scale where an alternative and anarchic society has developed and survived over a longer period of time, in part due to a large amount of good-will from Danish government who consider Christiania a "social experiment".*

*Christiania was founded in 1971 by squatters occupying a former military base. Within a few years, the appearance of the base was totally changed. The intention of the squatters was to create a city with more freedom than anywhere else, and today Christiania still employs a collective economy and does not submit to the laws of Denmark.*

*By documenting Christiania through the Day For Night photographs I have tried to create a different kind of imagery. Day For Night; both day and night in the same image. Like Christiania, dream and reality; the dream of creating a perfect community compared to the reality of the place. My project is an attempt to retrace this dream through the reality of the place today.*





*Day For Night,  
Christiana 1996*

The Prairie/The Drill Ground

C-Print, 65,5 x 98 cm

courtesy galerie Nicolai Walner,

Copenhagen

# Mark Lewis

Pourquoi les artistes ont-ils commencé à travailler avec un cinéma morcelé, des extraits de films ? Il est d'usage de dire que la photographie a atteint la dimension de la peinture dans la mesure où nous parlons aujourd'hui à son sujet de genres, de styles et d'histoires différentes, etc. Je pense que nous pouvons dire que le cinéma a atteint une dimension similaire, à savoir une dimension historique. Les artistes ont d'abord été attirés par l'image photographique, sans se soucier de son caractère représentatif ou expressif. De la même manière, les artistes sont en train aujourd'hui de réaliser des œuvres à partir des films, tout en restant dans la neutralité quant aux débats internes relatifs au média utilisé. Ce nouvel intérêt est indiqué par le fait que les artistes, même s'ils souhaitent explorer les astuces, les stratégies et les "lois" du cinéma, ne sont pas du tout intéressés, sauf exceptions, par la réalisation d'un cinéma alternatif. C'est ainsi qu'est né ce que l'on appelle incorrectement le cinéma d'art, qui a en fait démarré de façon similaire à la photographie d'art.

## Le cinéma morcelé *The Part Cinema*

Il faut probablement noter que le cinéma est lui-même transformé de façon agressive par tout un ensemble de nouvelles technologies de l'image. Ces technologies vont à l'encontre de la représentativité revendiquée par tradition par le cinéma. Mais, en fin de compte, je pense qu'il faut peu de temps pour qu'une "nouvelle" technologie soit bien acceptée au regard des pratiques artistiques. Cela demande une brève sédimentation et une rupture définitive par rapport aux revendications faites au nom de sa modernité. Il faut que cette technologie soit utilisée, qu'elle crée un vocabulaire propre, un lexique d'effets et d'engagements "populaires". Au risque de contredire Benjamin, une invention technique ne peut jamais résoudre un problème dans le monde de l'art, mais seulement le mettre en évidence. Ce n'est que plus tard, sans doute bien plus tard, que ce problème pourra être résolu grâce à une invention esthétique à proprement parler. Ce délai devient peut-être de plus en plus court aujourd'hui, je ne sais pas. Mais je ne pense pas qu'il faille s'inquiéter si aucun art informatique notable n'apparaît dans les années à venir. Je me souviens d'un entretien que j'ai fait il y a quelques années avec Jeff Wall dans lequel il suggérait que la photographie ne pourrait atteindre sa dimension artistique avant que le cinéma lui-même ne se soit imposé comme forme artistique. Avant cela, personne ne pourrait comprendre vraiment les problèmes liés à la photographie. Je ne suis pas convaincu qu'il y ait réellement une analogie ici, mais j'ai toujours aimé cette idée de délai esthétique.

Le cinéma, c'est presque exclusivement l'art de raconter des histoires sur celluloïd et de les projeter ensuite dans de grandes salles rigoureusement identiques dans chaque ville et chaque pays. Il n'y a aucune raison pour qu'il en soit ainsi. Le cinéma aurait pu se développer dans plusieurs directions : il aurait pu ne pas être narratif, il aurait pu être documentaire, il aurait pu être court, constitué d'une seule bobine, comme les productions des frères Lumière, à peine assez longues pour "raconter des histoires". Au début, les films courts n'étaient pas des courts métrages ; ils étaient le cinéma. Le cinéma aurait pu être toutes ces choses à la fois, mais il ne l'a pas été et il ne l'est pas. Le cinéma, ainsi que l'architecture et le discours qui le soutiennent, est identifié, est même synonyme de la forme dramatique traditionnelle. Toutes les stratégies d'opposition dans le cinéma n'ont pas été nécessairement "contre" cet art du récit et cette forme classique de présentation. Les auteurs, par exemple, se sont efforcés de proposer d'autres formes de narration cinématographique. Mais ils l'ont fait en acceptant l'équation de base : les œuvres de Godard – drames expérimentaux de 90 minutes – sont aussi plus ou moins conçues pour être projetées dans les mêmes salles que les superproductions hollywoodiennes ; les espaces non dramatiques, vides, d'Antonioni, qui sont mis bout à bout pour créer une sorte de narration, suggèrent une certaine vérité dramatique par la représentation de l'ennui.

Au moins deux courants avant-gardistes ont résisté à l'hégémonie de la forme dramatique classique du cinéma : le premier a existé au sein même de la struc-

*Why is it that artists have now begun to work with the part cinema, the fragments of film? We are used to saying that photography has reached the condition of painting, in so far as it can now be understood as consisting of genres, styles, different histories, and so on. Well I think we can say that film has reached a similar condition, that is to say, an historical condition. And in the same way that artists have been drawn to the photographic image, regardless of whether the image is considered to be indexical or expressive, so too artists are now producing works with film, equally neutral with regards to the internal debates of the medium. And I think that this new interest is signaled by the fact that while artists wish to investigate the ruses, the strategies, and 'the laws' of cinema, they are not at all interested, with a few exceptions, in making an alternative cinema. This, of course, was the route of what was awkwardly called the art cinema, very similar in genesis in fact to 'art photography.'*

*It's probably worth pointing out that cinema itself is being transformed aggressively by a whole new regime of imaging technologies that are further compromising any of film's traditional claims to indexicality and so on. But ultimately I think it just takes a while for a 'new' technology to be properly understood with regards to artistic practices. It needs a little sedimentation and definitely a separation from any claims made on behalf of its modernity. It needs to be used; it needs to develop a vocabulary, a lexicon of effects and 'popular' engagements. Contra Benjamin, then, a technical invention can never resolve a problem in art; it can only really declare the problem. It is only later, perhaps much later that this problem can be resolved with a properly aesthetic invention. And maybe the log time is getting a little shorter these days; I don't know. But I don't think that we should be too anxious if no serious art of the computer emerges for a number of years yet. And I remember in an interview with Jeff Wall that I did some years ago discussing his work, when he suggested that photography was only able to attain its artistic status after the cinema had established itself as an artistic form and that before that moment nobody had really understood the problems of photography. I'm not sure if there is an appropriate analogy here, but regardless I have always liked his idea of an aesthetic delay.*

*The history of film is one that is almost exclusively the history of telling stories on celluloid and then of projecting these in large auditoriums whose architecture is rigorously identical from city to city, and from country to country. There is absolutely no given reason why this should be so. The cinema could have developed in many different directions: it could have been non-narrative, it could have been documentary, it could have been short, single reel productions of the nature demonstrated by the Lumière Brothers, productions hardly long enough to 'tell stories.' In the beginning short films were not 'shorts,' they were the cinema. It could have been all these things, but it wasn't and it isn't. Film and the architecture and discourse that serve and support it, is identified, indeed synonymous with the traditional dramatic form. Not all oppositional strategies within cinema have necessarily been 'against' this story telling and against this standard form of presentation. The auteurs, for instance, tried to suggest other possible forms of cinematic narrative. But they did this by accepting the basic form of the equation: What Godard produces, by and large, is experimental 90 minute dramas designed to be viewed in the very same cinemas as standard Hollywood fare; and the 'empty', non dramatic spaces of Antonioni are strung together into a narrative of sorts, and do suggest that some kind of dramatic truth can be learned through the representation of ennui.*



ture cinématographique traditionnelle – les Godard de ce monde –, et le second courant a tenté d'exister en dehors de cette structure, les formes anti-narratives du cinéma abstrait par exemple. J'ajouterai un troisième courant avant-gardiste, auquel j'assimilerais mon travail. Ce troisième courant est peut-être moins encombré par les formes d'opposition qui règnent entre les deux autres. A la fin des années 1920 et au début des années 1930, Artaud a quelque peu flirté avec le cinéma. Il avait déjà suggéré à cette époque un cadre pour cette forme tertiaire en affirmant qu'un nouveau cinéma devrait globalement éviter, à la fois les formes expérimentales abstraites de l'avant-garde et les expressions figuratives commerciales du cinéma grand public. Moholy-Nagy a proposé à peu près à la même époque une forme de cinéma susceptible d'associer certains aspects de la forme narrative traditionnelle (comme le développement des caractères) à une présentation qui romprait avec l'idée d'un écran de projection carré/rectangulaire statique avec une source de lumière fixe. Il imaginait par exemple que deux personnages d'un film pourraient avoir leurs propres projections. Ces images, se déplaçant physiquement, se chevaucheraient lors d'une rencontre et d'une conversation entre les deux protagonistes. Ensuite, il y eut le cinéma des situationnistes et leur idée de détournement des films existants.

Ces différents genres cinématographiques sont plus proches de ma propre théorie du problème. Le *part cinéma* n'est ni expérimental ni figuratif, ni contre l'art du récit ou le simple fait de raconter des histoires. Et il n'est ni interne au cinéma, comme le cinéma des auteurs, ni un étranger comme celui de l'avant-garde traditionnelle. Le *part cinéma* bénéficie d'une relation dialectique avec l'ensemble dramatique. Les extraits de films que je réalise ne sont possibles que grâce au rêve total du cinéma dramatique traditionnel. Ils ne peuvent jamais être simplement contre ce rêve puisque leurs effets en découlent. Le langage de mes films est à la fois le langage du cinéma d'avant-garde et le langage du cinéma commercial. C'est le langage de l'avant-garde car il met en avant l'écran, l'image en tant qu'objet... C'est dans l'architecture de leur visualisation que nous remarquons une différence plus profonde. Le *part cinéma*, littéralement des extraits de films, peut-être les meilleurs extraits, et les conditions de leur visualisation sont totalement indépendants des formes traditionnelles de présentation des films.

Extrait d'une interview de Mark Lewis par Jeff Wall

*There have been at least two different ways of 'resisting' the hegemony of the classical dramatic form of cinema, two avant-gardes: one which has existed inside of the traditional cinematic structure – the Godards of this world; and one that has attempted to exist 'outside' of it – the anti-narrative forms of the abstract cinemas, for instance. To these two avant-gardes I would add a third, one which I believe my own work belongs to. This third form is perhaps less encumbered by the general oppositional forms of the other two. In the late 1920's and early 1930's Artaud enjoyed a brief flirtation with the cinema and he had by then already suggested a model for this tertiary form, when he argued that a new cinema should generally eschew both the abstract experimental forms of the avant-garde and the commercial figurative idioms of the dominant cinema. And then Moholy Nagy at around about the same time, proposed a film form that might combine some aspects of the traditional narrative form (like the development of character) with a presentation that broke with the idea of a static rectangular/square projection screen with a fixed light source. For instance he envisaged that two characters of a film would have their own projections; and that these projections would physically move so that when the two characters met and had a conversation, the projections would literally overlap. And then there is the cinema of the Situationists and their idea of the detournement of existing films.*

*Now these models of the cinema are closer to my own theorization of the problem. The part cinema, is neither experimental nor figurative, neither against story telling nor simply telling stories. And it is neither inside the cinema, like the auteurs, nor outside of it like the traditional avant-garde. The part cinema, then, enjoys a dialectical relationship to the dramatic whole. These bits of cinema that I am making are only possible because of the totalising dream of the traditional dramatic cinema. They can never simply be against that dream as their effects are born of it. The language of my films is both the language of commercial and avant-garde cinema. The language of the avant-garde because of its foregrounding of the screen, the image as object, etc. And it is in the architecture of their viewing that a further difference is registered. The part cinema, is literally parts of film, perhaps the best parts, and the conditions for viewing them are entirely independent of film's traditional forms of presentation.*

Extracts from an interview by Jeff Wall

# Ken Lum

Depuis 1984, je m'intéresse aux relations entre communication et identification dans le domaine de la photographie. Chaque série de *Photo-logos* que j'ai produite représente une incursion plus profonde dans le problème image/texte. Ces dernières années, je me suis orienté davantage vers une expression des moments sociaux intenses,

des images d'individus en conflit ou en béatitude ou tout simplement en inadéquation avec eux-mêmes, concentrés émotionnellement à tel point que le langage est contesté et la notion d'identité propre remise en jeu. Plutôt que d'amplifier le point de vue conventionnel qui consiste à capturer un moment devenu hypostatique (un point de vue conforme à la pensée centrale sur la problématique de la photographie concernant le mouvement), j'ai tenté de prolonger mon engagement à travers l'existence d'un texte qui, soit manque de mots pour s'exprimer, soit se trouve aux limites de l'articulation verbale. Ainsi, une sorte de mouvement se met en place, une image qui tend toutefois à déstabiliser le cadre pictural de référence.

Dans ma dernière série de *Photo-logos*, l'organisation formelle des photographies et des textes persiste tout juste. Le texte devient indéchiffrable, une série d'approximations phonétiques, d'articulations répétées par des personnes appartenant à des cultures différentes, mais dont la proximité physique est indéniable. Le texte exprime la perception que l'on a lorsqu'on entend une langue qu'on ne comprend pas. Imprimés en caractère gras, les mots évoquent un charabia qui ressemble à la poésie dadaïste et symboliste, ainsi qu'à un retour vers mes *Language Paintings* d'il y a d'une dizaine d'années.

Intitulée *Photo-Mirrors*, ma nouvelle série d'œuvres montrée à Cahors consiste en des miroirs de buffet encadrés de bois coloré. Sur les bords des cadres, une ou plusieurs photos instantanées sont glissées, d'une manière similaire à ce que l'on trouve sur les miroirs dans les chambres, chez les barbiers, etc. Bien que la forme soit simple, la structure et le contenu qu'elle implique sont complexes. En regardant ces œuvres, le spectateur est constamment en présence de ses réflexions propres alors que son attention est attirée vers les images tendres de souvenirs de quelqu'un d'autre. Ces nouvelles œuvres fonctionnent plutôt comme des "memento moris" de la vie moderne où notre âme est mise en doute par l'image de l'autre.

## Memento moris de l'autrui *Memento Moris of the Other*

*Since 1984, I have been interested in the relationship between communication and identification as it traverses the domain of photography. Each series of Photo-logos that I have produced represents a further incursion into the problem of image/text. In recent years, this channel of my work has moved increasingly into an expression of socially intense moments, pictures of individuals in conflict or bliss or simply beside themselves, emotionally concentrated to the point where language is challenged and the idea of self-identity thrown into question. Rather than augmenting the conventional view of capturing a moment by rendering it hypostatic, a view which conforms with a central thought about the problematic of photography regarding movement, my aim has been to prolong the engagement of my work through a text that registers as the repeated utterances of persons either at a loss for words or at the limits of verbal articulation. In so doing, a kind of motion of the picture is created, although one which tends to destabilize the pictorial frame of reference.*

*In my latest series of Photo-logos, the formal arrangement of photograph and text remains but only barely. Text now turns indecipherable, a series of phonetic approximations of the repeated utterances of persons from far away cultures, but whose physical presence is near. The text expresses the sounds that one hears of a language spoken but not understood. In bold graphic print, the words appear rather like gibberish while, paradoxically, retaining the idea of meaning and sense. They evoke antecedents in Dadaism and Symbolist poetry, and even a turn back to my own Language-Paintings of some ten years ago.*

*The series shown in Cahors is entirely new. Entitled the Photo-Mirrors, these works will consist of dresser sized mirrors in stained woodframes. Along the edges of the frames, one or a selection of snapshot photographs will be inserted, in a manner similar to what one may find along the edges of mirrors in bedrooms, barber shops, etc. While the form is simple, the structure and the content it brings up is not. The viewer in viewing these works is always in the presence of his or her own reflection as the attention is thrown on to the tender images of someone else's souvenirs. These new works function rather like modern day memento moris where the soul of the self is doubted by the image of the other.*

**Photo Mirror:  
soccer kids  
1997  
bois d'érable, miroir  
et photographies  
137 x 100 cm  
courtesy Andrea Rosen  
gallery, New York**



# Miltos Manetas

Je ne suis pas un fan de peinture. La nécessité d'utiliser un atelier pour travailler suppose de la part de l'auteur une professionnalisation de son activité qui prête à rire. Quand j'ai quitté la Grèce il y a dix ans, j'ai été ravi de découvrir qu'il était possible de faire une carrière en n'utilisant que des photos et des objets. Je suis devenu un grand admirateur d'artistes comme Jeff Wall. Cependant, j'ai vite remarqué qu'une photo, l'originale ou sa reproduction dans un magazine, ne me faisait de l'effet que lorsque je la voyais pour la première fois.

Regarder plusieurs fois des photos, c'est être le témoin d'une situation réelle pour la deuxième ou la troisième fois. Cela peut être intéressant, mais cela ne garde pas un secret.

À mon sens, les photos sont trop réelles pour être bonnes.

– Les objets ?

Les objets sont hors sujet. Quand on les regarde une deuxième fois, on n'en comprend plus le concept ; il ne reste plus qu'une ennuyeuse présence fantomatique en 3D.

– Et les films ?

Les films sont toujours en mouvement. Seule la peinture à l'huile (et non la peinture murale ou le collage) a un grand potentiel. Parce que c'est une parfaite nature morte.

Cette distance qui sépare les toiles du mur les fait flotter devant vos yeux ! Vous voyez une orange, ou la femme de Cézanne, mais l'orange et la femme n'existent pas !

– Vraiment ?

– Mais ce n'est pas le lieu pour partir dans un délire digne d'un maître d'art, parce que, d'un point de vue artistique, il existe des choses bien plus intéressantes que la peinture. Les dessins animés par exemple. Mais, en tant que foutu professionnel, j'aimerais savoir quel type de résolution donner à mes représentations pour qu'on s'y intéresse plus de quinze minutes. Une naïve réponse que je me suis donné à moi-même était : "Peins-les à l'huile, peins de nouveaux objets qui fassent partie du futur de la représentation lui-même." C'est pour cette raison que je peins dans un style classique des appareils photo Quicktake et des PowerBooks.

– Qualité garantie !

## Images – Bribes de conversation – Images – Fragments from a Conversation –

*I am not a fan of painting. You really need a studio to make them, and that gives to your attitude a hilarious professional touch. When I left Greece 10 years ago I was happy to discover that you could make a career using just photos and objects.*

*I became instead a great fan of Jeff Wall and Co., but what I soon discovered is that photos have an impact on me only the very first time.*

*I see it, not even necessarily the original, but its reproduction in a magazine.*

*Looking at them again and again is like to be a witness of a real situation for a second and a third time: it can be exciting but it doesn't hold a secret.*

*That's all about photos: they are too real to be good.*

–Objects ?

*–Objects are out of the question. The second time you look at them you don't see any "idea" anymore, the only thing you see is an annoying physical presence of a 3D ghost.*

– And the movies ?

*– The movies are always in motion. Only oil painting, not even wall painting or paperwork, but oil on canvas is powerful. Because it's the Perfect Dead Thing.*

*There is that distance from the wall that makes them float before your eyes ! You see an orange, or the wife of Cezanne, but the orange and wife are not !*

– Really ?

*– But this is not the place to go into a Master of the Arts delirium, even because, "artistically" speaking, we have far more interesting things than painting. For example, we have cartoons. But as a damned professional, I would like to know what kind of resolution I should give to my representations so that they will be able to keep your interest for more than 15 minutes. A naive answer I gave to myself was: paint them with oil, paint the new objects that are involved with the*

### Extras

CD Rom

installation «shopping»,

Guggenheim Museum,

New York

courtesy galerie Philippe Rizzo,

Paris



– Oui, mais je pense que les images doivent se battre sur l'écran. Si la télé en fait un peu trop et si le cinéma est trop mystérieux, alors l'écran de l'ordinateur me paraît correct.

Fort heureusement, les connexions ne se font pas assez rapidement sur le Web pour que les vidéos soient jouées en temps réel. Le Web n'est donc pas encore une télévision interactive et reste une charmante caverne de Platon ; la banalité peut trouver son sens à travers ses défauts. Vous cliquez sur un bouton pour avoir une information que vous oubliez dans la seconde qui suit, captivé par la beauté (ou la stupidité) du bouton. Ceci a un sens.

– "Cherchez le bouton."

– Les jeux *Slownet* et *PlayStation*, les aventures des interfaces de logiciels et des dossiers système sont plus excitants que *L'Art de la projection* de Bill Viola, Gary Hill et Tony Oursler. Ils sont bien plus énigmatiques que la danse de Matthew Barney avec des grappes de raisins et des mannequins. Et il y aura un meilleur moyen que celui de la peinture grossière pour représenter ces boutons.

– Bientôt la solution sera trouvée.

– Oui.

*future of representation itself. So I paint in a classic style some PowerBooks and QuickTake cameras.*

– *Quality guaranteed!*

– *Yes, but I feel that images have to battle on screen. And if TV is too much and cinema too dark, then the computer screen is maybe OK.*

*Happily, in the Web, connections are not yet fast enough to permit Real Video. So the Web is not yet an interactive television, but a charming Plato's Cave: because of it's defects, banality can turn to sense. You click on a button to get information and then you forget this info as you are captured by the beauty, (or the stupidity) of the button. This makes sense.*

– *"Look for the button"*

– *Slownet and SonyPlayStation games, software interface and System Folder's adventures, are more exciting than The Art of Projection by Bill Viola, Gary Hill, Tony Oursler. They are far more enigmatic than Matthew Barney's dance with grapes and models. And there will be a better way than bulky painting to represent those buttons.*

– *Soon we will found out.*

– *Yes.*

# T racey M offatt

(...) Je préfère parler de ce qui gravite autour de mon travail plutôt que de mon travail lui-même. Depuis l'obtention de mon diplôme au Queensland College of Art en 1982, je travaille à la fois comme photographe-cinéaste et comme artiste. Professionnellement parlant, j'ai réalisé des photographies pour différents magazines ainsi que des documentaires et des clips vidéo pour la télévision.

## Poussée de fièvre *Fever Pitch*

C'est par paresse que je me suis intéressée à la photographie et au cinéma. À l'école des Beaux-Arts, je me suis inscrite aux cours de cinéma afin d'échapper à la réalité du travail.

Peu douée pour le dessin et la peinture, n'ayant jamais écrit sur la théorie de l'art, la perspective de passer deux années dans une salle obscure à regarder l'histoire du cinéma me paraissait plus excitante.

Ironie du sort : ce sont ces deux années passées à étudier le cinéma qui ont nourri ma passion obsessionnelle pour les images et le théâtre. Images : couleur, lumière, surface, composition, conception, le sujet étant secondaire.

En fait, ce ne sont pas seulement ces deux années qui m'ont poussée à réagir et à m'installer dans l'atelier où j'ai réalisé la plupart de mes photos. Mon enfance et mon adolescence, passées dans les années 60/70 collée devant la télévision ou le nez plongé dans un livre, m'ont également influencée. Je regardais tout, des programmes les plus stupides aux plus élitistes : des films en noir et blanc de Jerry Lewis, *Skippy* ou *The Benny Hill Show* aux films thématiques pour adultes de fin de soirée comme ceux du réalisateur anglais John Schlesinger (À 14 ans, j'étais fière de comprendre l'homosexualité dans *Sunday Bloody Sunday*), en passant par les pièces de théâtre diffusées par la BBC (*Upstairs Downstairs*, *When the Boat Comes In...*), et le meilleur sitcom ayant jamais honoré de sa présence l'écran de télévision : *The Mary Tyler Moore Show*, auquel je vouais un véritable culte.

Dans la banlieue ouvrière australienne dans laquelle j'ai grandi, les meilleurs programmes des télévisions britannique, américaine et australienne constituaient le seul accès à la culture. Il n'y avait jamais de sorties au théâtre ou au concert. À la maison (j'ai été élevée par une famille nourricière blanche), il n'était pas question de parler politique ni de culture qu'elle soit noire ou blanche australienne.

Je serai éternellement reconnaissante de ce manque de communication. C'est à chacun d'entre nous d'approfondir ses passions. De même, le libre arbitre permet de choisir plus précisément les sujets qui nous intéressent réellement. C'est bien plus excitant...

Extraits du livre *Fever Pitch*, Piper Press Edition- Gael in Annandale, Newton, Australie, 1995

*... I prefer to talk around rather than about my work. Since graduating from Queensland College of Art in 1982 I have worked steadily as a photographer and filmmaker both as an artist and in a professional sense. I have worked as a photographer for magazines and directed television documentaries and music videos.*

*Why I have been drawn to photography and film has to do with my laziness. At art school I remember enrolling in the film studies course as a way of avoiding real work.*

*Having proved lousy in life drawing and painting classes and never handing in those essays on art theory, the thought of spending two years slouched in a darkened theatre watching the history of cinema roll by was a very attractive prospect.*

*The irony was that those two years studying world cinema fuelled my inbred manic excitement for images and drama. Images: colour, light, surface, composition, design; subject matter being secondary.*

*Thinking back it was never just those two years which inspired me to pry myself off the couch and into the studio where I have made most my images. It had to do with a whole 1960s childhood and 1970s adolescence spent glued to the television or with my nose in a book. I took in everything from schlock to the sophisticated: from black and white Jerry Lewis movies, Skippy and The Benny Hill Show to late night adult theme films like those of English director John Schlesinger (I prided myself that I understood the homosexual element in Sunday Bloody Sunday at age fourteen); to a love of brilliant BBC period dramas such as Upstairs and Downstairs and When the Boat Comes In and a worship of the greatest sitcom to ever grace the television screen: The Mary Tyler Moore Show.*

*In the Australian working class suburb in which I grew up I was merely accessing what was available: the best of British American and Australian television. There were never outings to the theatre or Musicals. Nor amongst my large extended white foster family was there talk around the house of high culture in any form, Black Australian or White Australian. Nor talk of politics.*

*For this lack of talk I am eternally grateful. If you are attracted to these things then you are going to discover them for yourself. Also when it is left up to you, you can be more selective about what you take in. It's far more exciting....*

Extract from the book *Fever Pitch*, Piper Press Edition- Gael in Annandale, Newton, Australia, 1995

*Useless, 1974*  
1994  
80 x 60 cm  
courtesy L.A. gallery,  
Frankfurt



Tracey Moffatt

**Useless, 1974**

Her father's nickname for her was 'useless'.



*Self-portrait (Actress)  
after Brigitte Bardot 2*

1996

Ilfochrome/Framed

Acrylique Sheet

120 x 95 cm

courtesy Yoshiko Isshiki,  
& galerie Nishida, Tokyo

# Yasumasa Morimura

Je réalise principalement des autoportraits. Grâce à ces recherches permanentes sur les autoportraits, j'ai remarqué que les autoportraits photographiques reniaient la photographie.

## Autoportraits

### *Self-portraits*

Prendre des photos revient généralement à "regarder" l'objet, alors qu'être vu ou montrer devient un thème plus intéressant

pour quelqu'un qui s'adonne à l'autoportrait.

*Most of my works are self-portraits. Through my constant attempt with self-portraits it appears to me that self-portrait photography denies photography.*

*Taking photographs are generally an act of "looking" at the object, whereas, "being seen" or "to show" becomes a more interesting theme for one who attempts a self-portrait.*

*If it may be said that the Twentieth Century had found an important value on "looking", self-portraits have not only denied photography itself but have also denied the Twentieth Century as an era.*

*The concurrent worldly attempts of self-portraits, including myself, is an inevitable phenomenon occurring at the end of the Twentieth Century.*

Si on peut affirmer que la culture du XX<sup>e</sup> siècle a découvert dans l'apparence une valeur importante, les autoportraits ont non seulement renié la photographie elle-même mais aussi le XX<sup>e</sup> siècle en tant qu'ère.

Ces recherches sur les autoportraits, y compris les miennes, réalisées un peu partout dans le monde, constituent un phénomène incontournable en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle.

# Rainer Oldendorf

**Marco (1995...)**

Ruth : Laisse-moi, au secours !

Tom : Je ne te comprends pas.  
Cela fait un bon moment  
que tu ne veux plus, avant  
cela te faisait plaisir, non ?

Ruth : Qu'est-ce que tu en sais ?  
Tu ne sais rien du tout. Tu  
t'es toujours tout imaginé.

Nancy traverse la pièce, va ouvrir. C'est Marco.

Marco : Nancy ? Je suis heureux de faire votre  
connaissance. Je suis Paul.

Nancy : Enchantée.

Marco : Ben est occupé ?

Nancy : Il est avec des journalistes. J'ai dû poser pour  
une photo, la liberté est un mystère. Ils sont  
en train de partir.

Marco : Mettez-vous là, sur le lit.  
La fille s'assoit, Marco la prend en photo.

Gladys : Vous avez parlé d'une prise ?

Paul : Une prise de vue. Je vous ai eue  
en train de crier.

Gladys : Mais pourquoi ?

Paul : C'est mon métier. Documentariste.

Gladys : Qu'est-ce que c'est ?

Paul : Je fais des films. Mais seulement sur des  
choses réelles, des gens, des lieux. En ce  
moment, je travaille sur Central Park.

Gladys : Eh bien, ça me fait plaisir que vous pensiez  
que je suis une chose réelle.

(DIALOGUES EXTRAITS DE MARCO 1 À 4)

Ruth : *Let me go! help!*

Tom : *I can't understand you. You haven't felt like  
it for a long time but you used to like it,  
didn't you?*

Ruth : *What do you know about it? You don't  
know anything. You always imaged every  
thing.*

*Nancy walks across the room, opens the door. It's Marco.*

Marco : *Nancy? I'm glad to meet you. I'm Paul.*

Nancy : *Pleased to meet you.*

Marco : *Is Ben busy?*

Nancy : *He's with some reporters. I had to pose for  
a photo, freedom is a mystery. They're just  
leaving.*

Marco : *Get over there, on the bed.*

*The young woman sits down. Marco takes her picture.*

Gladys : *You spoke about taking a photo?*

Paul : *A snapshot. I caught you in the act of yelling.*

Gladys : *But why?*

Paul : *That's my job. I make documentaries.*

Gladys : *What does that mean?*

Paul : *I make movies. but only about things that  
are real, people and places. Right now I'm  
working on a project about Central Park.*

Gladys : *Well, I'm really happy that you think I'm  
something real.*

(DIALOGUES EXCERPTED FROM MARCO 1 TO 4)

**Marco**

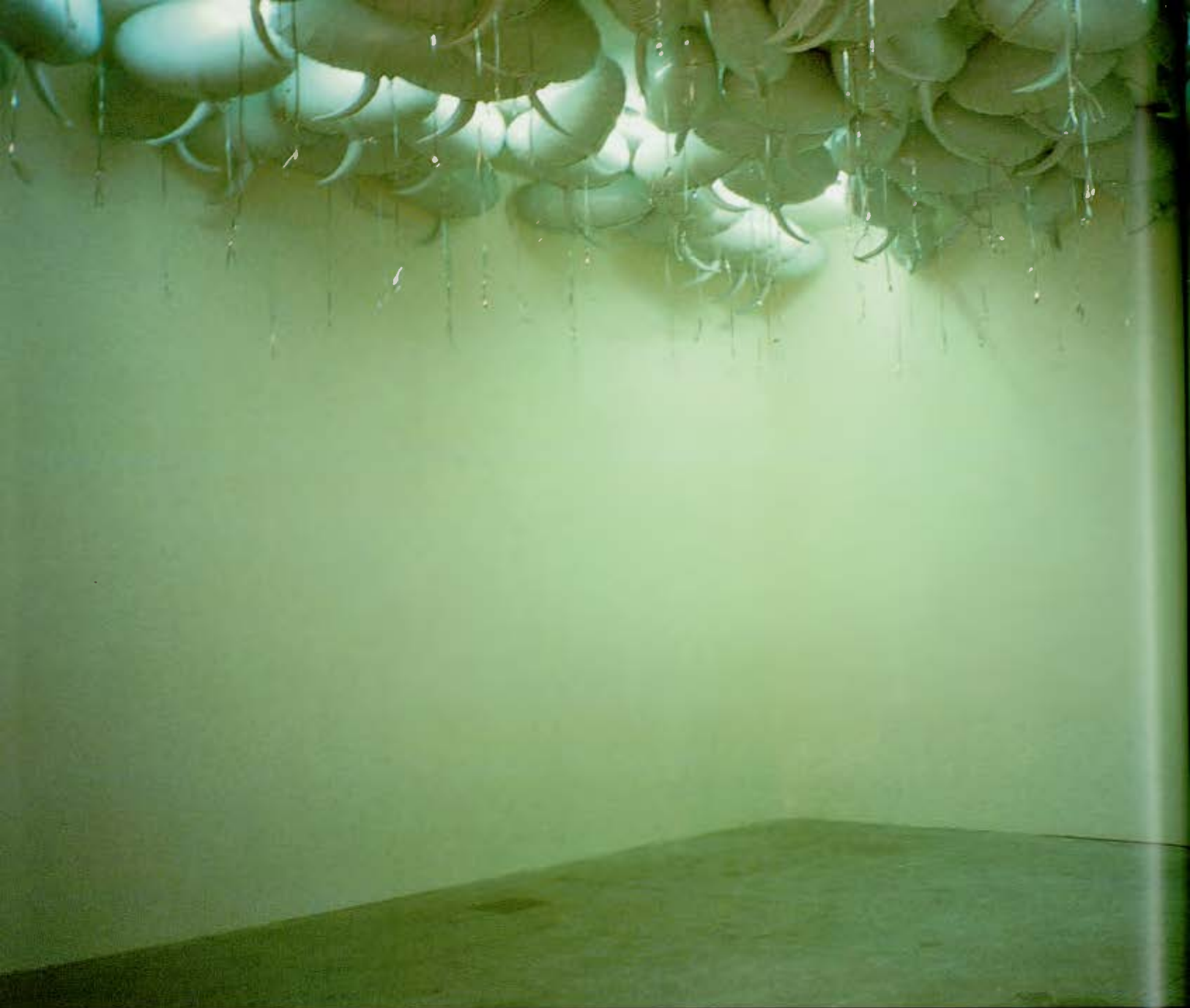
1995-97

Tirage couleur

30 x 40 cm

collection Caisse des Dépôts  
et Consignations, Paris





*Speech Bubbles*

1997

ballons mylar et hélium

Magasin, Centre National

d'Art Contemporain, Grenoble

courtesy galerie Air de Paris



# Philippe Parreno

## The Audience is Listening

*There is a trick shot, a special effect, still used today that was first developed a century ago by Méliès. There is a history that runs from Méliès through Spielberg and is continuing today with virtual reality – the history of how we came to find a place for ourselves in images, the story of how we slipped inside of them. At first we conceived of a fictional character, our avatar, on the screen, acting as part of an image where he doesn't really belong. But these special effects which technology has ceaselessly improved (masks, counter-masks, algorithms, blue backing effects in videos) ended up structuring our imagination. These technologies were developed in order to pursue a dream, the dream of one day becoming a part of the image. Our imagination, in turn, now draws upon these technical effects.*

*All technology is conceived in pursuit of a certain dream. Computers were invented with the idea of supplementing the powers of the human brain in order to finally answer certain questions. Nevertheless, there was no objective reason for building computers rather than something else. Today we can see that work on cloning is being done with a pipette and a test tube and not with a computer. As a result, today we have salesmen who end up selling us machines rather than dreams. "This is a wonderful tool," they boast with a big smile. We have gone from the dream to the tool.*

*But how and under what conditions can we enter into the image? With set theory, a whole branch of mathematics has taken up the relationship between an element and the ensemble to which it belongs. Michel Maffessoli sees the image in terms of how it links, in opposition to Barthes and Serge Daney who defined the image in terms of what it excludes ("The image where what is missing is exactly what the image is about"). This image that ceaselessly seeks to comprehend us and force us to abandon the role of spectator within the spectacle, to finally become a part of that grand paradox. A happy ending is what happens when in the end a system for the production of working hypotheses does not die but rather finds validation, like those Hollywood heroes who survive a story, who survive the system whose image they are.*

Un trucage, un effet technique apparu il y a un siècle, cela a commencé avec Méliès. Il y a une histoire depuis Méliès jusqu'à Spielberg et qui continue encore aujourd'hui avec la réalité virtuelle, qui est cette his-

toire de notre appartenance aux images. L'histoire de notre rentrée dans l'image. On conçoit de voir un personnage de fiction, notre avatar à l'écran, évoluant dans une image à laquelle il n'appartient pas. Mais comment ces trucages que la technologie n'a cessé d'améliorer avec tous ses procédés d'incrustations (caches, contre-caches, algorithmes, trucages vidéos sur fond bleu) finissent par structurer notre imaginaire ? Ces technologies ont été inventées pour répondre à un rêve, celui d'appartenir un jour à une image. Et ces machines en retour alimentent notre imaginaire.

Une technologie répond toujours à un certain rêve. En inventant les ordinateurs, on pensait pouvoir suppléer le cerveau humain, enfin pouvoir répondre à des questions. Cependant, il n'y avait aucune raison objective de construire des ordinateurs plutôt qu'autre chose. Et aujourd'hui on voit que, lorsqu'on travaille sur le clonage on le fait avec une pipette et une éprouvette et non avec un ordinateur.

Alors aujourd'hui on a des commerciaux qui finissent par nous vendre ces machines plutôt que ce rêve en nous vantant d'un large sourire : "C'est un merveilleux outil." On est passé du rêve à l'outil.

Mais comment et dans quelles conditions peut-on rentrer dans une image ? Avec la théorie des ensembles, toute une branche des mathématiques s'est penchée sur ces relations d'appartenance d'un élément à un ensemble. Michel Maffessoli envisage l'image comme une image reliante, en opposition à Barthes et à Serge Daney qui ont défini l'image en terme d'exclusion, "celle dont il était absent alors qu'elle ne parlait que de lui". Cette image qui ne cesse de nous comprendre, nous forçant à quitter la position du spectateur à l'intérieur du spectacle pour finir par faire partie du grand paradoxe. Le happy ending, c'est justement quand, à la fin d'un système de production, les hypothèses de travail ne meurent pas mais se trouvent justifiées comme ces héros hollywoodiens qui survivent à une histoire, à un système dont ils font images.

# Jack Pierson

Dans les années 20, à l'est de Broadway et de la 58<sup>e</sup> rue, mon grand-père maternel, l'ancien fantaisiste Jimmy Durante, prêta son nom et son talent à un bar clandestin signalé par un panneau lumineux affichant "The Club Durant". La plupart de ses clients le connaissaient cependant sous le nom de "The Durant Club". Ces deux derniers détails, pourtant futiles, sont de première importance pour moi – moins pour vous peut-être –, davantage parce qu'ils font allusion à la photographie et à New York que parce qu'ils évoquent ma famille.

## Mon histoire

### My story

J'aimerais posséder la photo du premier exploit new-yorkais de mon grand-père que ce dernier me montra un matin de Noël à Beverly Hills à la fin des années 60. Regarder la vieille photo en noir et blanc accrochée au mur du couloir reliant sa chambre à sa salle de bains, ainsi que les centaines d'autres de tailles et d'encadrements différents illustrant les moments forts de la vie de ce vieil homme. Mon grand-père à son mariage, la signature au Sardi de son premier contrat avec la chanteuse Ethel Zimmerman et l'Orpheum Circuit. Des photos de lui avec plusieurs présidents, la reine et "hur Muddah" d'Angleterre. Avec Burns et Allen (au Palace), Rogers et Bart (au Stork), Martin et Lewis (au Copa), avec moi et mon grand frère Teddy, devant une indescriptible maison attenante sur Coney Island où mon grand-père avait grandi. Lors de son dernier voyage dans l'est du pays, nous avions pris le train de Boston sans nos parents pour séjourner avec notre grand-père dans une suite au Shoreham. Il voulait nous montrer le lieu où il avait grandi, nous faire prendre conscience qu'il n'avait pas toujours vécu dans les jardins de roses bien entretenus de Beverly Hills. Il voulait aussi nous montrer Coney et Broadway, qu'il appelait "l'Avenue". Ce fut la seule fois où je le vis sur la côte est ; pourtant je me souvenais déjà de lui là-bas grâce aux photographies que j'avais regardées, les matins de Noël, à l'extérieur de sa salle de bains aux deux lavabos, en attendant qu'il se rase pour nous emmener déjeuner au Hillcrest.

Un jour, je lui ai demandé : "Dis-moi papy, pourquoi ton nom n'avait-il pas de "E" sur le panneau lumineux à l'extérieur de ton club ? Pourquoi Durant au lieu de Durante ?" Il me répondit que son fabricant, un de ses amis, avait proposé de réaliser le magnifique panneau lumineux gratuitement et qu'il ne savait pas que Durante prenait un "E" à la fin. Il ajouta qu'il n'avait pas eu le courage de le lui dire. C'est une belle histoire, n'est-ce pas ? Quel rapport avec la photographie et New York ? L'idée qu'il fallait être là ou en garder au moins une photo.

*In the 1920's, on the East side of Broadway and Fifty-Eighth Street my maternal grandfather, the late entertainer Jimmy Durante, lent his name and talents to a speakeasy identified by an electric sign out front that read: The Club Durant. To most of its clientele however, it was known as "The Durant Club". These last two facts, also known as details, also known as trivia, are of interest to me, although perhaps less to you, more for what they allude to about photography and New York City than about my familial history.*

*I wish I had the picture my grandfather showed me of his first Manhattan venture one Christmas morning in the late 1960's in Beverly Hills. Looking at the old black and white photograph on a wall in a hall that connected his bedroom to his bathroom with hundred others in various sizes and frames illustrating key moments in the old man's life. My grandfather at his wedding, signing his first contract with the Orpheum Circuit, at Sardi's with a girl singer then known as Ethel Zimmerman. Photos of him with several presidents, the Queen and her "Hur Muddah" of England. With Burns and Allen (at The Palace), Rogers and Hart (at the Stork), Martin and Lewis (at The Copa), with me and my older "bruddah" Teddy, outside a non-descript row house on Coney Island where my grandfather grew up. On his last trip back east we had come down on the train from Boston unaccompanied by our parents to stay with "Pop" at his suite at The Shoreham. He wanted us to see where he'd grown up, wanted us to see that it hadn't always been tended rose gardens in Beverly Hills. Wanted us to see Coney. And Broadway which he referred to as "The Avenue". It was the only time I ever saw him on the East Coast, yet I remembered him there already from the photographs I'd stared at so many Christmas mornings outside his two-sink bathroom waiting on him to shave so he could take us to lunch at The Hillcrest.*

*I asked him once "Why Pop didn't the sign on your club have an "E" at the end of his name? Why did it read Durant instead of Durante? He told me: the sign-maker, a friend of his, name of Brody, had offered to provide the handsome electrical sign for free. He did not know that Durante ended in an "E" and Pop hadn't the heart to tell him. It's nice story right? What does it say about pictures and New York? Something along the lines of "Ya haddah be there." Or at least: have a picture of it.*



*New York at Night*

1996

color print

101,6 x 152,4 cm

courtesy Luhring & Augustine gallery, New York



***Parfois la vie ressemble  
à de mauvais films...***

*Parfois la vie  
ressemble à de  
mauvais films...*

1978-82

La Comtesse aux pieds  
nus

J.L. Mankiewicz (1954)

40 x 50 cm

# Colette Portal

## Version originale Subtitled Movies

*One evening in October 1978, I was watching TV. Albert Lewin's movie Pandora, in English, featuring Ava Gardner and James Mason. What fascinated me about the film was the beauty of the images and the words in the subtitles that appeared in black and white at the bottom of the screen. I grabbed my camera and watched the movie through the viewfinder, snapping the shutter every time the phrase I read and the image I saw manifested a mechanism of seduction. A photo of Ava Gardner, "You love the sea", because of its banality and the power of its poetic evocation, was what made me embark upon a subsequent long period of work. Every Friday and every Sunday night, when subtitled movies in English are shown, I'm on the lookout and waiting in the dark for that moment when the phrase (the synthesis) meets the image (the obvious). The image is not only the beauty of a face, but also perhaps that of a landscape, a doorway, a hand, an object, a sky... Whether words are poetic, unusual, ambiguous or subversive, they emphasize the image by lending it their consciousness and their excitement and cleanse it of its ordinariness. I steal the spark from this historic film and appropriate the image for my own ends by freezing it in full motion.*

Un soir d'octobre 1978, je regardais la télévision. Le film *Pandora* d'Albert Lewin en version originale, interprété par Ava Gardner et James Mason. Le film me fascina par la beauté des images et des paroles qui tombaient blanc sur noir au bas de l'écran. Je pris l'appareil photo et regardai le film derrière le viseur, appuyant chaque fois que la phrase lue et

l'image regardée déclenchaient un mécanisme de séduction. Une photographie d'Ava Gardner, " Vous aimez la mer", par sa banalité et sa puissance d'évocation poétique, décida de la suite d'un long travail. Chaque vendredi et chaque dimanche soir, quand passe la V.O., je suis à l'affût et j'attends dans le noir l'instant, la rencontre de la phrase (synthèse) avec l'image (évidence). L'image n'étant pas seulement la beauté d'un visage, mais peut-être un paysage, une porte, une main, un objet, un ciel... La parole, qu'elle soit poétique, insolite, ambiguë ou subversive, vient souligner cette image en lui apportant sa conscience, son émoi, elle en efface la banalité. De ce film à histoire, je vole l'étincelle et détourne l'image que j'arrête dans son mouvement.

# S am

# Samore

Ma formation : projets et études pour le théâtre, le cinéma, l'art, la télévision et la psychologie. J'écris des contes de fées, des chansons, des poèmes pour adultes et parfois pour enfants.

## Scénarios, allégories, science-fiction

À propos des photographies : plusieurs mises en scène sont plausibles, des histoires sans narration. Pour certaines photos, les acteurs jouent devant l'objectif. Pour d'autres, je fais des montages. La lecture demeure personnelle, ouverte, ambiguë, et souligne la projection de l'imaginaire et du symbolique.

Ces photographies granuleuses en noir et blanc, dont la longueur avoisine généralement les 2 m, sont toutes de taille différente et ont l'aspect "fait main". Jouant avec les tropes de la peinture, elles s'apparentent aux œuvres des peintres Le Caravage et Georges de La Tour par exemple. Ma dette aux modernistes : ce sont d'abord des photos, le sujet est de moindre importance. En effet, je peins sur la surface pour pénétrer l'abstraction. On peut peut-être les appeler des médias mixtes.

Pour que la mise en scène puisse fonctionner, l'illusion du réel doit exister. Ainsi, le réel est projeté sur l'imaginaire. Plusieurs raisons expliquent ce délire : la photographie en noir et blanc, la concentration des post-modernistes sur le mythe de la représentation, les journaux, la fin du siècle...

Ces photos mettent en scène un ou deux individus. Parfois plus. Un reflet de soi/des autres apparaît. Qui sommes-nous ? Où allons-nous ? Sommes-nous la somme de chacun des éléments de notre corps ? Je suis fasciné par le gros plan : images de sourcils, de lèvres, d'oreilles, de nez et de joues. L'exhibition du fétichisme...

*My background: projects and studies for the theatre, film, art, television, psychology. I write fairy tales/songs/poems for adults, and sometimes children.*

*As for the photographs : various mise en scène transpire—stories without the narrative. For some of the images, actors perform for the camera. For some I create montages. The reading remains idiosyncratic, open, ambiguous: emphasizing the projection of the imaginary and symbolic.*

*These grainy black and white photographs—basically two meters long—are each of a different size, suggestive of the "hand-made." Playing off the tropes of painting: they have affinities with, for example, Caravaggio and Georges de la Tour. My debt to the modernists: they are pictures first, the subject deferred. Indeed, I paint on the surface to imbue the abstraction. Perhaps they can be called mixed media.*

*For the mise en scène to work, the illusion of the real must be present. So the real is mapped onto the imaginary. There are many reasons for this delirium: black and white photography, the post modern concentration on the myth of representation, newspapers, the fin de siècle and so on.*

*These pictures feature one or two individuals. Occasionally more. A mirroring of self/other appears. Who are we? Where are we going?*

*Are we the sum of our parts? I am fascinated by the close-up : images of eyebrows, lips, ears, noses, chins. The display of the fetish....*





*Scenarios n° 40*

1997

photographie noir et blanc

100 x 200 cm

courtesy galerie Anne de Villepoix, Paris

---

**ROBE EN LAINE  
SANS MANCHE,  
COL ROULÉ  
CORINNE COBSON.  
COLLANT OD.**



***Sans titre***

1996

72 x 50,5 cm

courtesy galeris Krinzinger, Vienne

# Erwin

# Wurm

## Scènes éphémères

## Ephemeral Scenes

"Éphémères" est une série de photographies réalisées par Erwin Wurm pour le magazine français *East/West Avenue* (n° 5, juillet/août 1996).

*"Ephemeres" is a series of photographs that were conceived by Erwin Wurm for the French magazine East/West Avenue (edition number 5, July/August 1996).*

*The photographs show designs by well-known fashion-designers like J.-P. Gaultier, Paul Smith or Martine Sitbon. The clothes worn by models in a rather untypical way, using exceptional poses suggest thus a performative approach. Instead of presenting the garments in keeping with their logical functions, Erwin Wurm uses the body as a volume that then transform the garment. The stretching and the expanding of the clothes creates a variety of forms evoking a sculptural vocabulary. The models, who function as the core of the clothing, alter these by exploring them through their actionist body postures. They always follow the inherent functional instructions of the clothes which despite grotesque deformations of the body retain their basic functional character. The photographic moment emphasizes the transitory aspect of the situation.*

*The preoccupation with clothing and its diverse applicability has been an important element in Wurm's work since the 80's. This development emerged out of his interest in utilizing common-place materials from his immediate surroundings. Wurm's aim is the deconstruction of the traditional concepts of sculpture to then operate with individual aspects of it such as "volume", "expansion" and "compression" to finally dissolve even these completely. "In this context certain questions became important: «How long is something an object?», «From what point on does it become a performance?», «From what point on is it a performance?»."*\*

*It is the exploration of the intermediate that again brings up a reference to the specific qualities of sculpture. It is enriched by a temporal dimension, present in the captured moment of the performance as in its ephemerality. But the time element is also inherent in the object itself. To Erwin Wurm it is important that the clothes he employs in his work, though common and ordinary in style, should always be adjusted to the current trend in fashion. In that sense, it is a reference to the specific nature of the magazine, that prompted Erwin Wurm to replace the unspectacular clothes with pieces of famous fashion-designers.*

Les photographies mettent en scène les créations de stylistes de mode reconnus comme Jean-Paul Gaultier, Paul Smith ou Martine Sitbon. Les vêtements portés de façon atypique par des mannequins arborant des poses exceptionnelles suggèrent une approche performative. Au lieu de présenter les vêtements comme ils sont portés habituellement, Erwin Wurm se sert du corps comme d'un volume qui transforme ensuite le vêtement. L'extensibilité des vêtements crée une variété de formes évoquant un vocabulaire sculptural. Les mannequins, devenus le cœur du vêtement, le modifient en l'explorant par diverses positions corporelles. Ils suivent toujours les instructions fonctionnelles inhérentes aux vêtements qui, malgré les déformations grotesques du corps, gardent leur fonction première. L'instant photographique souligne l'aspect transitoire de la situation.

Le vêtement et ses diverses utilisations sont au cœur du travail de Wurm depuis les années 1980. L'intérêt que l'artiste porte à l'utilisation de matériaux communs qu'il trouve dans son entourage justifie un tel travail. L'objectif de Wurm est de démanteler les concepts traditionnels de la sculpture et d'en utiliser ensuite les aspects individuels comme le volume, l'extension et la compression, pour finalement les dissoudre complètement. Dans ce contexte, certaines questions sont d'importance capitale : Pendant combien de temps une chose est-elle un objet ? À partir de quel moment devient-elle une performance ? À partir de quel moment est-ce une performance ?

C'est l'exploration de l'intermédiaire qui fait référence une fois de plus aux qualités intrinsèques de la sculpture. Elle est enrichie d'une dimension temporelle, présente aussi bien au moment de la performance que dans son caractère éphémère. Mais l'élément temps est aussi inhérent à l'objet lui-même. Erwin Wurm considère que les vêtements qu'il utilise dans son travail, pourtant d'un style commun et ordinaire, doivent toujours être représentatifs de la mode actuelle. En ce sens, c'est une référence à la nature du magazine qui a incité Erwin Wurm à remplacer des vêtements anodins par des pièces de créateurs célèbres.

FRANZISKA LESAK

Entretien avec Hans-Ulrich Obrist, catalogue. *Erwin Wurm*, Vienne, 1996

FRANZISKA LESAK

Interview with Hans-Ulrich Obrist, catalog. *Erwin Wurm*, Vienna 1996

# S scénarios nocturnes *Night Scenarios*

**Extérieur nuit - Cahors**

En se rendant dans cette petite ville du Sud-Ouest pour enquêter sur le Printemps de Cahors, personne ne se doutait de la richesse du monde où il débarquait. Soir après soir, les investigations révèlent à la France, puis au monde entier, les recoins les plus sombres... L'action se déroule au cœur de trois décors : l'espace Clément-Marot, le musée Henri-Martin et la vieille ville historique.

**Jean Lelièvre**

## **Scène numéro un**

Comme dans le mieux ficelé des polars, sur la place Clément-Marot, Sylvain Dubuisson dirige, fait parler ses sources de manière interactive et donne le ton du Printemps. Le scénario : une place comme scène. Chaque personne pénétrant sur ce territoire devient acteur. Une caméra l'enregistre et le retransmet traversant cette place, zone d'accès aux expositions. Chaque Cahorsmanique délivre un scénario inédit sur plusieurs écrans 4 X 3 m. Le temps d'un instant très particulier, le visiteur n'est plus anonyme mais soudainement l'acteur d'un événement. Une scène nomade...

## **Scène numéro deux**

À Clément-Marot, les soirées sont Nomades, selon le concept de la Fondation Cartier. Une autre manière d'aborder l'art et la nuit. Vivante et conviviale. Une manière d'impliquer le public dans un rapport de proximité immédiate. Intérieur Clément-Marot. Ici et là des interventions chorégraphiques, des performances et des mini concerts, comme autant de petits scénarios "live". Comme autant de parcours ponctuant le contexte particulier des salles d'expositions.

Intérieur nuit. Parmi le public, Rachid Ouramdane et six protagonistes interviennent dans différentes salles et expriment des variations courtes... Des danseurs raptent les visiteurs pour les confronter au fil du temps. Leur chorégraphie déclenche des projections

## **Exterior Night-Cahors**

*Visitors coming to this small city in France's Southwest to check out the Printemps de Cahors festival will be amazed at the riches awaiting them. Evening after evening, experiments will light up the darkest nooks and crannies before the startled eyes of France and the whole world. The action takes place against three backgrounds : the espace Clément Marot, the Henri Martin museum and the historic old town.*

## **Scene Number One**

*Like in a tight-plotted mystery, Sylvain Dubuisson makes his sources talk interactively, and this sets the tone for this year's festival. The scenario: The location is a public square. Any person who enters this set becomes an actor. A camera records and retransmits the image of all who cross this square giving access to the exhibitions. Thus every Cahors enthusiast will create a unique scenario to be projected on a number of 4 x 3 meter screens. For one very individual moment, the visitor is no longer anonymous but rather the star of an event. A nomadic scene...*

## **Scene Number Two**

*At the Clément Marot, the evenings are entitled Soirées Nomades, a concept developed by the Cartier Foundation. This is another take on art at night. Live and fully user-friendly. A way to involve the public in an immediate, close-up relationship. Interior Clément Marot. Dance and other performances and mini-concerts, like so many live mini-scenarios. Like so many different ways to see the particular contexts of the exhibition rooms.*



Here it is!  
**BARDOT'S FIRST  
BIG PICTURE!**

CHARLES  
**BOYER**  
HENRI  
**VIDAL**

with  
**Bardot**

**La Parisienne**  
TECHNICOLOR

Photo  
Pierre Lasvenes

d'images, triangle d'or temporel : passé-présent-imaginaire... Laure Bonicel invite Alice Normand et G r me Nox dans un face-à-face danse et guitare sampl e...

Extérieur nuit... Sylvain Prunenec réadapte à Cahors son *Verso Vertigo* crée pour la Fondation Cartier dans le cadre de l'exposition "Comme un oiseau"... La compagnie Imaj... DJ Cam dompteur du vinyle sonorise la nuit de ses météorites, les boucles de Satie hantent les bandes originales de films et la sensualité d'une chanteuse indienne...

### Scène numéro trois

Dans le vieux Cahors historique, Cahors brille d'être éclairée. Ces projections, ces étrangetés rencontrent une matière, un obstacle, des existences subtiles, pierres, tissus, plastiques, qui font écran.   leur contact, le danger séduit.

Les fenêtres et les ruelles obscures nous font de l' cil. Des *Subway Portraits* de Walker Evans ou des photographies d'Egerton comme des flashes captent le regard. Inspection du mouvement qui catalyse la photographie. Les instantanés de Philippe Halsman, de Harald Edgerton, les chronophotographies d'Etienne-Jules Marey interrogent la position figée. Dans un autre décor, le mouvement reprend au rythme de films, des photogrammes d'Auguste et Louis Lumière. Les images fixes, photos ou vidéos ressaisissent la nuit de leurs battements en attaquant les visiteurs au hasard des rues. Des canons à images troublent les passants qui, de ce fait, concourent à l'enquête. S'élevant, se baissant, ils découvrent une projection cachée, réduite et masquée par d'épais barreaux. Au cloître, le monde mystique du reportage se dévoile. Des écrans reçoivent les images photographiques des lauréats de la Fondation CCF : Jean-François Campos, Bertrand Desprez, Henri Ray, Eric Prinvault... Rebondissements spectraux inattendus.

###  pilogue son

La nuit au fil du Printemps de Cahors est dense, elle se nourrit d'images et aussi d'expériences sonores multiples. Les sculptures de Robert Hebrard s'emparent du corps et transforment tout geste en son.

Un autre défi pour cette enquête, celui du ministère de la Jeunesse et des Sports et sa sélection de différents groupes (musiciens, danseurs, comédiens de rue...) qui se produisent dans les ruelles et sur les places.

  Cahors, la nuit se projette sous toutes formes, possession ou symbiose de la nuit et de ses messagers. Les gestes sont des images, des rythmes, des empreintes qui courent encore dans les esprits. L'enquête se poursuit... Extérieur jour...

*Interior night. Rachid Ouramdane and six actors perform amidst the public in various rooms and try out different brief variations. Dancers abduct visitors to confront them with the passage of time. Their choreography releases a torrent of images, a temporal golden triangle of the past-present-imaginary. Laure Bonicel invites Alice Normand and G r me Nox to perform a mano a mano between dance and sampled guitars.*

*Exterior night. Sylvain Prunenec does an adaptation for Cahors of his Verso Vertigo, created for the Cartier Foundation as part of its exhibition "Comme un oiseau". The Imaj company... DJ Cam, the master of vinyl, sets the beat for the meteorite sky while Satie loops haunt the soundtracks of films and the sensual voice of a Indian singer warms the night air.*

### Scene Number Three

*Bright lights everywhere make the historic section of town gleam in the night. Strange sights are projected against obstacles. Subtle materials such as stones, cloth and plastic are turned into screens. As the images touch them, the danger is seductive.*

*Dark windows and shadowy streets wink at us. Walker Evans' Subway Portraits and Edgerton's photos catch our eye like sudden flashes. Photography has always been catalyzed by the study of motion. Philippe Halsman's instant photos and Etienne-Jules Marey's phase photography scrutinize the frozen image. Against another backdrop, the movement is the rhythmical flickering of early motion pictures by the brothers Auguste and Louis Lumière. The steady beat of captured images in photos and videos assails the passerby at every corner. Shooting images attack the visitors who in fact have come precisely to experience this pleasure. As they peer high and low, they discover a hidden projection, shrunken and masked by thick bars. In a courtyard, the mysterious world of film journalism sheds its veils. Screens receive photos taken by CCF Foundation prizewinners such as Jean-François Campos, Bertrand Desprez, Henri Ray and Eric Prinvault. Unexpected, spectral reflections abound.*

### Voice-over Epilogue

*The night at the Printemps de Cahors festival is dense, alive with manifold images and sound experiences as well. Robert Hebrard's sculptures take over visitors' bodies and transform their every gesture into a sound.*

*The Ministry of Youth and Sports took up the challenge of this event by offering a selection of all sorts of groups of musicians, dancers and street players who perform in the town's alleyways and squares.*

*At Cahors, the night is projected in many ways, as the night and its messengers enter alternately into possession and symbiosis. Gestures into images, living rhythms that imprint themselves on the minds of visitors. A continuing experimental effort. Exterior day...*



Photo  
Pierre Lasvenes

# Remerciements Special Thanks

Cette manifestation est réalisée grâce au soutien de :

Fondation Cartier pour l'art contemporain  
Fondation Electricité de France  
Champagne Démotivelle (Groupe Vranken)

Ministère de la Culture  
Direction régionale des Affaires culturelles  
Conseil régional Midi-Pyrénées  
Ville de Cahors

Conseil général du Lot  
Fonds structurels européens - Préfecture du Lot

Grande Commercial de France

Shiseido

Sipa Labo

W&A, Darius

Grande École Quercy Hovary

Banque Populaire du Quercy et de l'Agenais

Maison du Vin de Cahors

Chambres de Commerce et d'Industrie du Lot

Jean-Luc Montepinos et la Maison européenne de la Photographie,

Agès Durand et la Centre national de la Photographie, Paris

Alain Milosavljević et la Centre d'Art contemporain de Toulouse-Midi-Pyrénées,

Francis Lebel et la Centre des études et communications, Paris

Umberto Bontempore et l'Art Foundation, Coppenhague

Associations françaises d'Art et d'Architecture

de la région / Alain Doyat et l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris,

l'École des Beaux-Arts de Toulouse, Catherine Béhar et le Service Culturel de

l'Ambassade du Canada, Paris, Agnès de Bouvion Saint-Cyr et le Fonds national d'Art

contemporain, Ami Barak et le Fonds régional d'Art contemporain de Languedoc-

Roussillon, Alexandra Vidal et le Fonds régional d'Art contemporain de Haute-

Normandie, Yves Hupérialot et Le Magasin, Centre d'Art contemporain, Grenoble,

Les Centres de Développement Culturel et Graphique de Toulouse-Midi-Pyrénées

EURO Service Lot, European, Fides Bras Bessy, Journal du Boulevard, Sipa Labo,

Um Moulin de la Brezette, Pudi Uffes, Imprimerie Clos du Moulin, Polaroid France,

SIMBA France, Vincent Lente, Dubou, Biscuiterie Fine de France, Les Cafés Lebert

Alta Light Production Lisa Darling, Venice, CA

et les galeries/and the galleries :

Art de Paris, Paris - Anika B & L Polja - Genève Dutch Project, New York

Heart Gallery, Paris - Ghislaine Husselot, Paris - Lühring & Augustine, New York

Yoshiko Isshiki, Tokyo - Kirzinger, Vienna - L. A Gallery, Frankfurt - Philippe Nelson,

Paris - Thomas Nordstad, New York - Roger Pallas, Paris - Lynn Putman, Paris

Philippe Rizzo, Paris - Thibaut Hopac, Paris - Andrea Rosen, New York

303 Gallery, New York - Tony Shatzi, New York - Anne de Villepoix, Paris

Nicolas Walin, Copenhagen - René Kippas, Paris

Yann Beauparis, Eric Biot-Lefevre, Corinne Bocquet, Christine Borholz,

Nicolas Bourriaud et Eric Troncy, Phil Doktor, Claudine Collin, Dominique Dehaeze,

Marc Desbordes, Cecile Dumaz, Alexandra Foukes, Renée Franck, Nuria Gene,

Serge Kirzbaum, Serge Laurent, Marc Lecury, François de Luger,

Stéphane Moisson-Fremley, Sergine Mooly, Danielle Perrin, Yolanda Hijing,

Michel Roumegoux, Ute Schrader, Nicole Sonnevile, Gigi Suter, Jacques Tisserand,

Françoise Kaysières, Grazia Valotta et Gail Winston, Pascal Miron, Sylvie Winkler

à ceux qui mettent à la disposition des lieux d'exposition :

Ves Augard, André Cohen, M. Lachize-Rey, Jean Pèbère, Lucien Reutenauer

et aux/and to/250 bénévoles/volunteers





photographie Sam Samore

Cette année encore, l'industrie et la photographie ont rendez-vous à l'occasion du Printemps de Cahors.

Comme Stéphane Couturier en 1996, Sam Samore, l'un des 26 artistes du Printemps 97, a visité notre Société et a ainsi figé et immortalisé sur papier quelques séquences du processus de fabrication en milieu industriel.

Omniprésente du 6 au 22 juin dans la pittoresque rue du Château-du-Roi, par le truchement de ses antennes paraboliques, MAEC, en partenariat avec EDF-GDF Lot, a proposé son concours technique pour matérialiser le balisage du parcours nocturne : des bouquets d'antennes associés à un éclairage artistique approprié guideront les visiteurs entre le satellite du vieux Cahors et celui de l'Espace Clément-Marot.

Point stratégique à l'entrée nord de la ville, l'implantation de nos locaux de Regourd revêt un intérêt particulier lorsque l'organisation du Printemps de Cahors envisage une communication pour le moins originale : une projection nocturne sur fond de réflecteurs paraboliques organisés sous forme d'écran géant.

À l'heure où le numérique apparaît comme un palier technologique considérable et conscient qu'il constitue pour MAEC un véritable enjeu stratégique, notre implication dans l'aventure du Printemps de Cahors devient pour nous une opportunité de communication ; elle nous permet ainsi d'assister à l'une des plus belles associations, celle de la Culture et des nouvelles technologies.

Michel Higon

Président Directeur Général / Chairman and managing director

Once again this year, industry and photography will converge at the Printemps de Cahors festival.

Following in the footsteps of Stéphane Couturier in 1996, Sam Samore, one of the twenty-six artists participating in the Spring 1997 festival, visited our company, where he preserved on paper and thus immortalized a number of factory scenes.

MAEC parabolic antennas will sprout all along the picturesque rue du Château-du-Roi from 6 to 22 June. Working in partnership with EDF-GDF-Lot, our company is providing the technical support for the beacons that will mark the night visit circuit: clusters of antennas linked to an appropriate artistic lighting that will guide visitors between the satellite located in the old city and the Espace Clément Marot satellite.

Our offices are located in Regourd, a strategic site at the northern entrance to the city. They will take on a particular interest during the Printemps de Cahors festival thanks to a rather original form of communication: the nighttime projection of images onto parabolic reflectors placed so that they serve as a sort of giant screen.

At a time when digital technologies have taken on great importance, and conscious of the degree to which they represent a strategic challenge for our company, for us MAEC's participation in this festival represents an unparalleled opportunity to get our message across. It also allows us to attend a marriage truly made in heaven, between culture and cutting-edge technology.

LE PRINTEMPS DE CAHORS  
PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

**1 minute scénario**  
6 au 22 juin 1997

---

L'équipe / The Crew

**Marie-Thérèse PERRIN**  
Présidente de l'association, direction du festival

**Jérôme SANS**  
commissaire des expositions

**Jean LELIÈVRE**  
Projections nocturnes

**Patricia di PASQUALE**  
Coordination générale

**Yann BEAUVAIS**  
Programmation films & vidéos

**Serge LAURENT**  
Programmation des Soirées Nomades

**Claire SIAUD**  
Régisseur

**Blandine ORFINO, Julie PERRIN  
& Sophie TOLLON**  
Assistantes

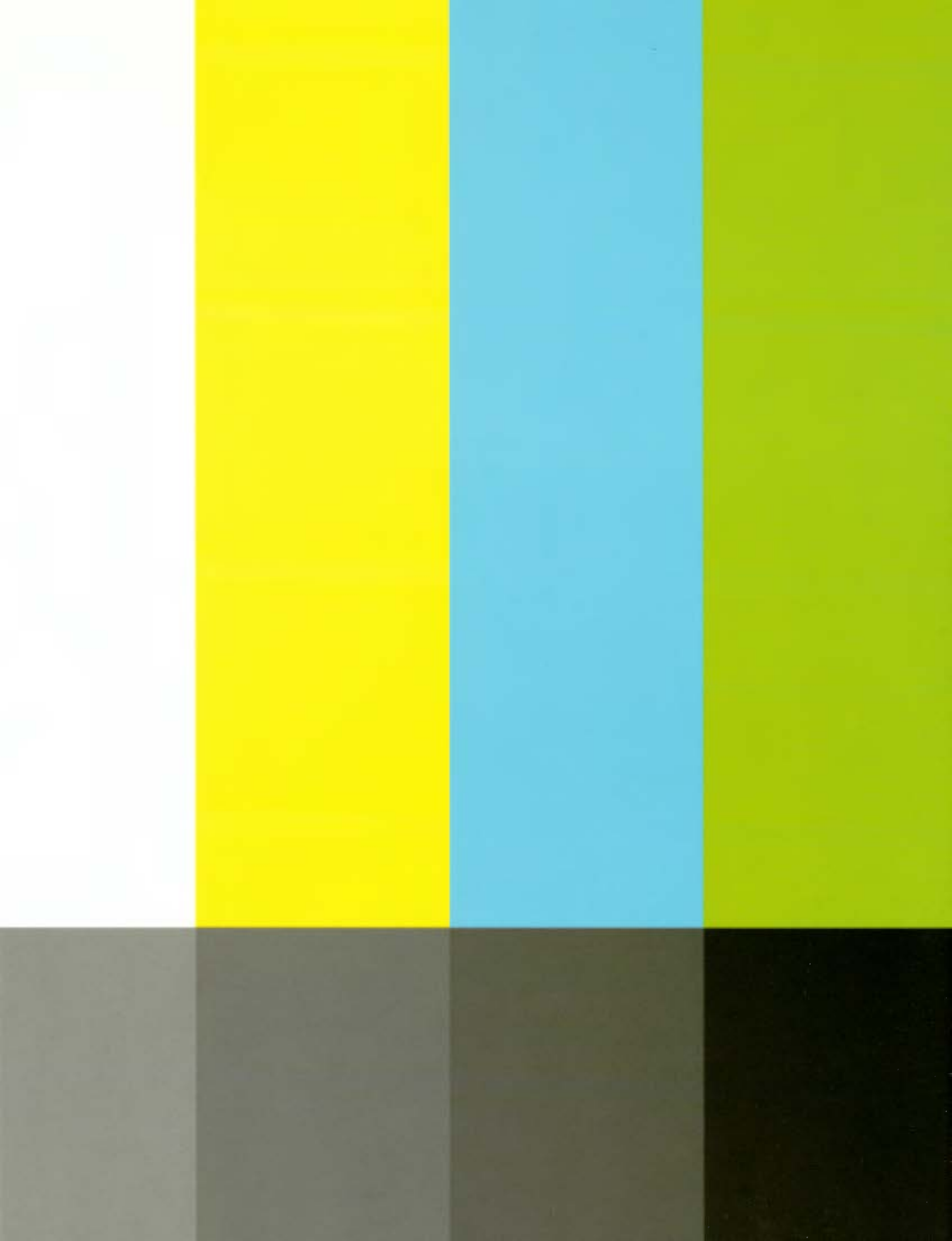
**Laurent PINON**  
Conception graphique  
Photographies de couverture

**Luc MARTIN**  
Fabrication

**CLAIR GRAPHIC**  
Photogravure

Ouvrage reproduit et achevé d'imprimer par  
**LE GOVIC**, Nantes

© Association Le Printemps de Cahors, 1997  
Dépôt légal : juin 1997





N° D'ÉDITEUR : 2550  
DÉP. LÉG. : JUIN 1997  
ISBN 2-7427-1327-1  
F7 4569  
120 FF

