

The background is a complex collage of layered, crumpled paper in shades of yellow and green. Scattered throughout are various ink splatters and blotches in red, black, and green. A small, solid red square is positioned above the letter 'C' in the title.

LE PRINTEMPS DE CAHORS PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS 1996



LE PRINTEMPS DE CAHORS

catalogue des expositions 1996

PARTENAIRES DU PRINTEMPS DE CAHORS 1996

LE PRINTEMPS DE CAHORS
est une opération de mécénat placée
sous le haut patronage du
MINISTÈRE DE LA CULTURE

Il est réalisé grâce à

FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN

FONDATION ÉLECTRICITÉ DE FRANCE

CHAMPAGNE VRANKEN CUVÉE DEMOISELLE

MINISTÈRE DE LA CULTURE / DIRECTION RÉGIONALE
DES AFFAIRES CULTURELLES MIDI-PYRÉNÉES

VILLE DE CAHORS

CONSEIL GÉNÉRAL DU LOT

CONSEIL RÉGIONAL MIDI-PYRÉNÉES

ainsi que

CRÉDIT AGRICOLE DU LOT QUERCY ROUERGUE
BANQUE POPULAIRE DU QUERCY ET DE L'AGENAIS
MAISON DU VIN DE CAHORS

MAEC, *partenaire exclusif du catalogue*

IAT, *transporteur exclusif du Printemps de Cahors*

en couverture :
Boyd Webb
Nonage, 123x158 cm, 1995

MARVAL

In 1991, I made the ambitious gamble to give Cahors, a small medieval city of 20,000 inhabitants, a festival of international stature. Thanks to the rigor of our artistic choices, thanks to the will to never neglect the broad public, thanks to our concept "the festival about art and art for all," we have found our place and acquired a certain recognition.

The continuously growing number of visitors (100,000 in 1995) attests to that.

Each year we strive to enrich this festival by taking great care with the pedagogic aspects and through the development of artist's commissions. Again this year, we are innovating in this sense. A first for 1996 will be the exporting

of the "Printemps."

On the invitation of the Association Française d'Action Artistique, the Printemps de Cahors will participate in the French presentation in Copenhagen, European Cultural Capital for 1996.

I thank the Minister of Culture for his engagement and his confidence.

I thank the patrons and the elected officials for their faithful support.

I thank Régis Durand, Jean Lelièvre as well as Chantal Grande for their talent and their implication.

I thank Patricia di Pasquale and her crew as well as my dear 350 local volunteers.

I thank them all... they had confidence in me and share in the success.

En 1991, j'ai fait le pari ambitieux de donner à Cahors, petite ville médiévale de 20 000 habitants, un festival d'ampleur internationale.

Grâce à la rigueur de nos choix artistiques, grâce à la volonté de ne jamais négliger le grand public, grâce à notre concept "la fête autour de l'art et l'art pour tous", nous avons trouvé notre place et acquis une reconnaissance certaine.

Le nombre sans cesse croissant de visiteurs (100 000 en 1995) en est le témoignage.

Chaque année, nous nous efforçons d'étoffer ce festival en prenant grand soin de son aspect pédagogique et du développement des commandes faites aux artistes. Cette année encore nous innovons en ce sens, et 1996 sera une première dans l'histoire de l'itinérance du "Printemps".

C'est à l'invitation de l'Association française d'action artistique (Ministère des affaires étrangères) que le Printemps de Cahors participera à la représentation française à Copenhague, ville européenne de la culture pour 1996.

Je remercie le Ministre de la Culture pour son engagement et sa confiance.

Je remercie les mécènes et les élus pour leur soutien fidèle.

Je remercie Régis Durand, Jean Lelièvre ainsi que Chantal Grande pour leur talent et leur implication totale.

Je remercie Patricia di Pasquale et son équipe ainsi que mes chers 350 bénévoles lotois.

Je les remercie tous... ils m'ont fait confiance et partagent le succès.

MARIE-THÉRÈSE PERRIN
Présidente du
Printemps de Cahors

préface

introduction

The 1996 Printemps de Cahors stresses continuity, but also openness and development.

Continuity in the artistic policy of our event that has proven its cogency, and has succeeded to reach a broad public, splendidly contradicting those who, pretending to speak for the public, believed to be able to announce their confusion and disaffection. We think on the contrary, that since the beginning there exists a great curiosity and a great interest in the most contemporary forms of creation, on the condition that they are offered to the public without any prior negative image, without useless provocations and with the greatest clarity of presentation. One of the successes of the Printemps is assuredly to have, over the course of the years, initiated an audience to today's photographic creation, as the continuously growing number of visitors to our exhibitions testifies. Photography, indeed, occupies an essential place in artistic creation today. Now, much less than ever before, can it be considered as a world apart, closed to the transformations that affect the image in the

L'édition 1996 du Printemps de Cahors est placée sous le signe de la continuité, mais aussi de l'ouverture et du développement.

Continuité dans la politique artistique de notre manifestation, qui a fait la preuve de son bien-fondé, et qui a su trouver un très large public, contredisant avec éclat ceux qui, prétendant parler au nom de ce public, croyaient pouvoir annoncer son trouble et sa désaffection. Nous pensons au contraire, depuis le début, qu'il existe une grande curiosité et un grand intérêt pour les formes les plus contemporaines de la création, à condition qu'elles soient offertes au public sans image négative préalable, sans provocations inutiles, et avec la plus grande clarté de présentation. Une des réussites du Printemps est assurément d'avoir, au fil des années, initié un public à la création photographique d'aujourd'hui, comme en témoigne le nombre sans cesse grandissant de visiteurs de nos expositions.

La photographie, en effet, occupe aujourd'hui une place essentielle dans la création artistique. Moins que jamais, on ne peut pas la considérer comme un monde

contemporary world. We wouldn't know how to restrain it anymore to such and such a particular practice or such and such a "genre." Far from, for example, limiting itself to a direct rapport with the "real," it maintains complex relations with it that go well beyond supposedly truthful and transparent testimonies. And if artists do have a capacity to say something true about the world, it is through their inventions and their transformations. The Printemps attempts again this year to account for certain of these inventions. The theme of substitution, proposed by Chantal Grande who organized about two-thirds of the exhibitions this year, constitutes one of the guidelines. The photographic image is not reality. It pretends to give, sometimes, a partial analogical description, or a mimetic evocation. Sometimes too, it is tempted to substitute itself for reality, to constitute a world of autonomous simulacra. In a world that we perceive more and more often by the relay of the image (static or moving), the very idea of reality is inseparable from that of its omnipresent representations. The artists gathered here reflect on this state of things, on these infinite games of substitution, and slipping and sliding. It is through their constructions and their fictions that they speak to us with greatest clarity about the state of things today: our uncertainties, our anxieties, about the absence of a unified and stable vision of the individual in his relation to the world and to others, about a need for belief also, in the power of thought and art.

If continuity is the key word of our artistic policy, we apply ourselves even more each year, to further establish our festival and develop it. This development is not of a quantitative nature: the limited number of exhibition sites, the budgetary constraints, our concern to maintain a convivial dimension to the event, ensure that growth is not our priority. On the other hand, we strived in 1996 to develop possibilities for aid in production, in order to allow artists, in a generally difficult context, to create new works and to have the satisfaction to present them at the Printemps. In order to do that, and aside from our own budget that we owe to our private and institutional patrons, and the Grant in aid to creation

à part, fermé aux transformations qui affectent l'image dans le monde contemporain. On ne saurait non plus la restreindre à telle ou telle pratique particulière, tel ou tel "genre". Loin de se réduire, par exemple, à un rapport direct au "réel", elle entretient avec lui des relations complexes qui vont bien au-delà de témoignages supposés véridiques et transparents. Et si les artistes ont bien une capacité à dire quelque chose de vrai sur le monde, c'est à travers leurs inventions et leurs transformations. C'est de certaines de ces inventions que le Printemps tente cette année encore de rendre compte.

Le thème de la substitution, proposé par Chantal Grande qui assure cette année le commissariat des deux tiers environ des expositions, en constitue un des fils directeurs. L'image photographique n'est pas la réalité. Elle prétend en donner, parfois, une description analogique partielle, ou une évocation mimétique. Parfois aussi, elle est tentée de se substituer à la réalité, de constituer un monde de simulacres autonomes. Dans un monde que nous percevons de plus en plus souvent par le relais de l'image (fixe ou mobile), l'idée même de réalité est inséparable de celle de ses représentations omniprésentes. Les artistes réunis ici réfléchissent à cet état de choses, à ces jeux infinis de substitutions, de glissements. Ce faisant, à travers leurs constructions et leurs fictions, ils nous parlent avec la plus grande clarté de l'état des choses aujourd'hui : de nos incertitudes, de nos angoisses, de l'absence d'une vision unifiée et stable de l'individu dans sa relation au monde et à autrui, d'un besoin de croyance aussi dans le pouvoir de la pensée et de l'art.

Si la continuité est le mot-clé de notre politique artistique, nous ne nous attachons pas moins, chaque année, à asseoir davantage notre festival et à le développer. Ce développement n'est pas de nature quantitative : le nombre limité de lieux d'exposition disponibles, les contraintes budgétaires, notre souci enfin de conserver à la manifestation une dimension conviviale, font que l'accroissement n'est pas notre priorité. En revanche, nous nous sommes efforcés, en 1996, de développer les possibilités d'aides à la production, pour permettre aux artistes, dans un contexte général difficile, de réaliser des œuvres nouvelles, et au Printemps d'avoir la satisfaction de les présenter. Pour cela, et en dehors du budget propre que nous devons à nos

allocated each year by the City of Cahors, we have sought partners for specific co-productions, permitting simultaneously to create new works and to ensure that they enter public or semi-public collections. Thus, we were able to collaborate this year with the Mission for Patronage of the Caisse des Dépôts et Consignations, the Maison Européenne de la Photographie / Paris Audiovisuel, and the Espace d'Art Moderne et Contemporain of Toulouse / Midi-Pyrénées. The Printemps asserts itself more and more as a place for creation as much as presentation.

More precisely about presentation, our wish for a long time has been to make all or part of the exhibitions last longer by presenting them at other venues. This year we have been given the opportunity thanks to an invitation made to us by the Association Française d'Action Artistique (Ministry of Foreign Affairs), to participate in the French representation at Copenhagen, European City for Culture in 1996. Thus, a part of our exhibitions will be presented in Copenhagen during the summer. And we hope to put a similar operation into effect every year that will bring better international recognition and, above all, new exchanges and new partnerships.

More innovations, and not least, the evening projections this year are closely linked to the exhibition programs. While preserving their spectacular and playful character, they are conceived to provide the spectators with a thematic and historic visual background to what is presented in the exhibitions (but which can evidently be seen and appreciated independently). That follows the lines of our concern for the education and pedagogy of audiences, which also take the form of (free) guided visits and actions directed specifically at the district's schools. All of that, with conviviality, good humor and great pleasure, which we value above all.

mécènes privés et institutionnels, et de la Bourse d'aide à la création allouée chaque année par la Ville de Cahors, nous avons recherché des partenaires pour des coproductions ponctuelles, permettant à la fois de créer des œuvres nouvelles, et de les faire entrer dans des collections publiques ou semi-publiques. C'est ainsi que nous avons pu collaborer cette année avec la Mission pour le mécénat de la Caisse des dépôts et consignations, la Maison européenne de la photographie / Paris Audiovisuel, et l'Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse / Midi-Pyrénées. Le Printemps s'affirme ainsi de plus en plus comme un lieu de création autant que de diffusion.

Sur la diffusion précisément, notre souhait était depuis longtemps de faire vivre tout ou partie des expositions plus longtemps, en les présentant dans un autre lieu. L'occasion nous en est fournie cette année, grâce à l'invitation qui nous est faite par l'Association française d'action artistique (Ministère des affaires étrangères), de participer à la représentation française à Copenhague, ville européenne de la culture pour 1996. C'est ainsi qu'une partie de nos expositions sera présentée à Copenhague durant l'été. Et nous espérons mettre en œuvre chaque année une opération du même type, qui conduira à une meilleure reconnaissance internationale et surtout à des échanges et des partenariats nouveaux. Innovation encore, et non des moindres : les projections nocturnes sont cette année étroitement liées au programme des expositions. Tout en conservant leur caractère spectaculaire et ludique, elles sont conçues pour fournir aux spectateurs un arrière-plan visuel thématique et historique à ce qui est présenté dans les expositions (mais qui peut évidemment être vu et apprécié de façon indépendante). Cela va dans le sens de notre souci de formation et de pédagogie des publics, qui prend également la forme de visites guidées (gratuites) et d'actions spécifiques en direction des écoles du département. Tout cela, dans la convivialité, la bonne humeur et le plaisir, auxquels nous tenons par-dessus tout.

RÉGIS DURAND
directeur artistique

Known in the sixties and seventies as one of the greatest representatives of conceptual photography, he abandoned the art scene in 1976 and only resurfaced at the beginning of the nineties. Small artisanal monographs on landscapes, planes, chairs, shoes, etc., constitute the central part of his work.

They contain photographs with clichés from his postwar youth, when images came from an America where no war was fought and where everything was more interesting than elsewhere.

Through his books, postcards and fetishes, Feldmann reflects on the role of art in a world inundated by images. His work is precious, simple, ephemeral, and without

Connu entre les années 60 et 70 comme l'un des plus grands représentants de la photographie conceptuelle, il abandonne la scène artistique en 1976 pour n'y reparaître qu'au début des années 90. Des petits livres artisanaux et monographiques sur le paysage, les avions, les chaises, les chaussures, etc., constituent la partie centrale de son œuvre. Ils contiennent des photographies dont les clichés viennent de sa jeunesse, en pleine après-guerre, quand les images arrivaient d'une Amérique où la guerre n'avait pas eu lieu et où tout était plus intéressant qu'ailleurs.

Au moyen de ses livres, cartes postales ou fétiches, Feldmann réfléchit sur le rôle de l'art dans un monde inondé d'images. Son œuvre est précieuse, simple, éphémère et sans

HANS-PETER FELDMAN né en 1941 en Allemagne, vit et travaille à Düsseldorf

commercial value. Just at the moment when large formats and huge economic transactions invaded the world of contemporary art, Feldmann abandoned his career. His work exposes art's self-reflection. It uses images offered by society's newspapers, reviews and advertisements. He strips them and recuperates their natural potential while giving up their secrets. He plays with the tension produced by their banal origins and their great fascination and influence on the public. Sometimes he purges his work of all references and determines his own perception, or he combines images with symbols of desire, imagination or aspiration thus attributing to them another reference. In his work, existence is absorbed by artistic work, himself absorbed by his own constitution in order to become, finally, a reality.

valeur commerciale. Au moment où les grands formats et les grosses transactions économiques ont envahi le monde de l'art contemporain, Feldman a abandonné sa carrière. Son œuvre expose l'auto-réflexion de l'art. Elle utilise les images offertes par la société dans ses journaux, revues ou annonces. Il les dénude et récupère leur potentiel naturel en leur rendant leur secret. Il joue avec la tension produite par leur origine banale et leur grande puissance de fascination sur le public. Parfois il démarque son œuvre de toute référence et détermine sa propre perception, ou bien il combine les images avec des symboles de désir, d'imagination ou d'aspiration en leur attribuant une autre référence. Dans son œuvre l'existence est absorbée par le travail artistique, lui-même absorbé par sa propre constitution pour devenir, finalement, une réalité.

sélection bibliographique

Histoire d'art,
Musée d'Art Moderne de la
Ville de Paris, 1992.

Ferien
Wiener Secession, Vienne,
1994.

Le Voyeur
La Flèche, 1994.

Porträt
Schirmer/Mosel, 1994.

CHANTAL GRANDE



Double couple
29,5x42 cm
photocopie couleur
1992-1994



A beam of light enters a dark room through a small opening. As one's eyes adjust to the darkness, an image gradually

RHONA BITNER

appears on the opposite wall. The image, which is upside down, seems to hover in space, not subject to the laws of gravity. Inverted figures and vehicles in front of the aperture accomplish impossible feats as they float through the space of the camera obscura. As William Fox Talbot, the British inventor of photography, observed, these images are "fairy pictures, creations of a moment, and destined as rapidly to fade away..."

Rhona Bitner's photographs are also "fairy pictures". Her pictures of acrobats, trapeze artists, clowns, equestrians and tightrope walkers are marvels that momentarily and astonishingly emerge from the darkness. It seems that we must look quickly lest these colorful characters innocently slip into the darkness from which they came. Bitner has captured these figures in her photographic net and holds them against their will so that we, in our disbelief, can marvel at what should not rightfully be exposed to the light of day. These jewel-like images resemble glistening, thrashing fish unwittingly and unwillingly pulled from the ocean.

Seeing them is a transgression. The circus performers only undertake their clandestine exploits under the cover of their dark tent. We can enter their world but theirs exists at far remove from our own.

It is not surprising that Louis Jacques Mandé Daguerre, the french originator of a photographic process, was in equal measure showman, artist, and scientist. Before the invention of the daguerreotype was announced in 1839, he along with his partner Marie Bouton astonished audiences with their

LE SAUT LA MORT DEATH DEFYING ACTS

Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer.
A voice comes to one in the dark. Imagine.

SAMUEL BECKETT
Compagnie/Company



Circus, 20,4x25,5 cm
cibachrome, 1990-1994

Circus, 20,4x25,5 cm
cibachrome, 1990-1994

Par une petite ouverture, un faisceau de lumière pénètre dans une pièce plongée dans le noir. Tandis que l'œil

née en 1960 à New York, vit et travaille à New York

s'accoutume à l'obscurité, une image apparaît progressivement sur le mur opposé. L'image, qui est à l'envers, semble voltiger dans le vide, affranchie des lois de la pesanteur. Flottant à l'intérieur de la camera obscura, devant le petit trou de la chambre, des personnages et des objets inversés se livrent à de fantastiques exploits. Pour reprendre les mots de William Henry Fox Talbot, l'inventeur anglais de la photographie sur papier, ces images sont « des visions féériques, des créations de l'instant, destinées à s'évanouir aussi vite qu'elles sont venues... »

Les photographies de Rhona Bitner sont elles aussi des « visions féériques ». Ses acrobates, trapézistes, clowns, voltigeurs et funambules émergent brièvement de l'obscurité pour nous stupéfier, et nous émerveiller. On se dit que faute de ne pas avoir le coup d'œil assez rapide, on risque de voir ces figures colorées s'en retourner innocemment à leurs ténèbres. Après les avoir prises dans son filet photographique, Bitner les retient contre leur volonté. Elle dévoile à notre regard incrédule quelque chose qui ne devrait normalement pas être exposé à la lumière du jour. Ces images-bijoux sont semblables à des poissons étincelants qui frétilent, arrachés à l'océan. Les contempler constitue en soi une transgression. Les artistes de cirque se livrent à leurs exploits clandestinement, sous le couvert de leur tente obscure. Nous pouvons pénétrer dans leur monde, mais celui-ci n'en existe pas moins très loin de nous.

Rien d'étonnant donc à ce que Jacques Daguerre, l'inventeur du procédé auquel il a donné son nom, ait été tout à la fois

sélection bibliographique

A quoi jouent-ils ?
Espave Van Gogh
Arles, 1995

Circus, 20,4x25,5 cm
cibachrome, 1990-1994

diorama spectaculars. Seated in darkness in a circular theater, spectators were spellbound before towering scrim depicting monumental paintings that were expertly lit to suggest the illusion of various historical, architectural, and natural subjects. Daguerre and company were even able to simulate movement and the passage of time by manipulating the candle lighting. Moreover, the seating area of the theater could be rotated so that the audience could slip from one fantastic vision to another without leaving their chairs. In her photographic inventions, Bitner also, in her own modest way, is the impresario and ringmaster. However, she turns the public spectacle of the circus into an intimate, personal revelation. She, too, delights in the artist's ability to cause our jaws to drop. Her work is painstakingly crafted and conceptually rigorous, yet the result appears effortless. We cannot help but put our trust in her images and suspend our belief - much as the performers are suspended in space - while she seductively takes us from ring to ring.

In his book *Camera Lucida*, Roland Barthes emphasized that photography is closer to the arts of the stage than it is to painting. For him, the connection of the daguerreotype to the diorama is not incidental but fundamental. "Photography, write Barthes, is a kind of primitive theater, a kind of *Tableau Vivant*, a figuration of the motionless and made-up face beneath which we see the dead." Bitner's photographs are further proof of Barthes's appraisal. Her images not only evoke much of the excitement and innocence that surrounded the development and, eventually, the invention of the first photographs, but they are also about pathos and loss of innocence. The diminutive scale of her prints, the fleeting bedecked figures and the unredeeming blackness of the pictures are tacit acknowledgement that her photographs hold what has already disappeared. Bitner accomplishes the impossible much as her performers do. Both she and her subjects execute death defying acts.



un homme de spectacle, un artiste et un scientifique. Avant de rendre son invention publique en 1839, il aimait avec Charles Bouton des spectacles dioramiques qui laissaient le public sidéré. Dans la salle obscure d'un théâtre circulaire, les spectateurs étaient rivés à leur fauteuil devant de gigantesques peintures panoramiques sur toile qui, grâce à d'habiles jeux de lumière, se transformaient en scènes historiques, architecturales ou naturelles. Daguerre et sa troupe, en manipulant l'éclairage aux bougies, avaient même réussi à donner l'illusion du mouvement et du déroulement dans le temps. En outre, les fauteuils du théâtre étaient conçus pour pivoter de façon à ce que public passe d'un tableau à l'autre sans se déplacer.

Dans ses inventions photographiques, Bitner joue elle aussi, bien que d'une manière plus modeste, le rôle de « Monsieur Loyal ». A cette différence près qu'avec elle, le grand spectacle du cirque devient porteur d'une révélation intime et personnelle. Elle se plaît à exercer ce talent dont les artistes ont le secret, l'art d'étonner le spectateur. Au terme d'un travail d'une minutie exigeante, un travail soutenu par une pensée rigoureuse, elle a produit quelque chose qui semble avoir été obtenu sans effort. Et le spectateur se laisse volontiers séduire et mener de piste en piste, confiant dans les images, ayant pour ainsi dire laissé ses certitudes en suspens – en suspens comme les acrobates dans le vide.

Dans *La chambre claire*, Roland Barthes insiste sur le fait que la photographie touche plus à l'art du théâtre qu'à celui de la peinture. D'après lui, le rapport entre le daguerreotype et le diorama n'a rien de fortuit, il est fondamental. « La photo, écrit Barthes, est comme un théâtre primitif, comme un *Tableau Vivant*, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts. » Les photographies de Bitner démontrent une fois encore la justesse du point de vue de Barthes. Non seulement ses images évoquent une grande part de l'excitation et de l'innocence qui ont accompagné les prémisses puis l'invention de la photographie, mais elles parlent aussi de quelque chose de pathétique et de la perte de l'innocence. Le très petit format de ses tirages, la fugacité des apparitions chamarrées, les ténèbres irrémédiables qui baignent ses images, attestent implicitement que ce que je vois a déjà disparu. Comme les artistes de cirque qu'elle photographie, Bitner réussit l'impossible ; comme eux, elle accomplit le saut de la mort.

ADAM D. WEINBERG



Not without reason, I find that there exists a rapport between the "scenes" or "notes on things seen" by Jorge Ribalta and one of the most recent books by Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*. Both live intensely the problem of the relationship between the perceptible and the intelligible. Ribalta places us before a flux of images that vaguely record, with an "inexact exactitude," impressions situated between the visible and the possible that can return us, as much to the experience as to the memory, as much to the imagined as to the lived. The flux of Ribalta's images, despite its cinematographic resonances, doesn't obey a

Non sans raison, je trouve qu'il existe un rapport entre les "scènes" ou "notes sur des choses vues" de Jorge Ribalta et l'un des livres les plus récents de Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*. Tous deux vivent intensément le problème de la relation du sensible et de l'intelligible. Ribalta nous place devant un flux d'images qui enregistrent confusément, avec une "exactitude inexacte", des impressions, situées entre le visible et le possible, qui peuvent nous renvoyer tant à l'expérience qu'à la mémoire, à l'imaginé qu'au vécu.

Le flux d'images de Ribalta, malgré ses résonances cinématographiques, n'obéit pas à un plan argumentaire mais à une nature fragmentaire. L'artiste lui-même écrit : "Il est

Sans titre, 90x175 cm
linen print, 1995

Sans titre, 90x175 cm
linen print, 1995

sélection bibliographique

Catalogue
Villa Arson, Nice, 1991

Catalogue
La Recova Art Center
Santa Cruz de Tenerife
1992

Création photographique
en Espagne 1968-1988
musée Cantini
Marseille, 1988

JORGE RIBALTA

né en 1963 à Barcelone, vit et travaille à Barcelone

thematic plan but, rather, a fragmentary nature. The artist himself writes: "It is inevitable that narration be destroyed by the contingency of each image converted into fragments of a precarious whole and without connection." These images represent a world of opaque shadows, artifice and a provocative heterodoxy.

For the urban eye of the inhabitant of the "global village," Ribalta's images provoke a reaction of progressive confusion. The enchantment of the first reading is rapidly muted into surprise and unease. They contain something disturbing that makes one look again more attentively, in search of confirmation

inévitable que la narration soit détruite par la contingence de chaque image, convertie en fragment d'une totalité précaire et sans connexion." Ces images représentent un monde d'ombres opaques et d'artifice, d'une provocatrice hétérodoxie.

Pour le regard urbain de l'habitant du "village global", les images de Ribalta provoquent une réaction de progressif désarroi. L'enchantement de la première lecture se mue très vite en surprise, en malaise. Elles contiennent quelque chose d'inquiétant qui pousse à regarder de nouveau, plus attentivement, à la recherche d'une confirmation de la véritable nature des motifs. Cette inquiétude sourd de l'évidence du conflit entre le dispositif de la représentation et la nature de

Leave the Balcony Open
Fundación La Caixa
Barcelone, 1992

Anyis 90. Distancia Zero
Centre d'Art Santa Monica
Barcelone, 1994

A quoi jouent-ils ?
Espace Van Gogh
Arles, 1995

Sans titre, 90x175 cm
linen print, 1995

Sans titre, 90x175 cm
linen print, 1995





of the true nature of the motifs. This dull disquiet is evidence of the conflict between the device of the representation and the nature of what is represented. This unease is identical to that which we can feel when faced with any kind of interruption in the illusion of representation, and when faced with the discovery of, or becoming conscious of, its artificial condition. This experience of doubt when faced with the nature of representation is succeeded by a consciousness of its conventional value as rhetoric of verisimilitude. That which is real manifests itself, not in its quality of "déjà vu", but in its quality of spectacle. The real is the destination of a passage, not its origin.

These images, so mysterious, so seductive, make me think of some kinds of retinal artificial paradises, an invitation to an exploratory trip of a whole itinerary of possible worlds, as far away as they are familiar. Nevertheless, more than a pure oniric or hallucinatory fantasy, one finds there a manifest will for proximity with the daily experience of urban life. These possible worlds, paradoxically, seem to open up, brief flashes of lucidity in the observation and the recognition of reality, of the most insignificant fragment of this reality. Thus, these penumbral images are born from the fulguration of a moment of clarity. Their possible world is, after all, the world of the modern city.

ce qui est représenté. Inquiétude identique à celle que nous pouvons éprouver face à n'importe quelle interruption de l'illusion de la représentation, face à la découverte ou la prise de conscience de sa condition d'artifice. A cette expérience du doute face à la nature de la représentation succède, donc, une prise de conscience de sa valeur conventionnelle, de la rhétorique de sa vraisemblance. Le réel se manifeste non pas en sa qualité de déjà vu mais en sa qualité de spectacle. Le réel est la fin d'un trajet, non son origine.

Ces images, si mystérieuses, si séductrices, me font penser à des sortes de paradis artificiels rétinien, à une invitation pour un voyage exploratoire de tout un itinéraire de mondes possibles, aussi lointains que familiers. Toutefois, plus qu'une pure fantaisie onirique ou hallucinatoire, on y trouve une volonté manifeste de proximité avec l'expérience quotidienne de la vie urbaine. Ces mondes possibles, paradoxalement, semblent s'ouvrir, bref éclair de lucidité, dans l'observation et la reconnaissance de la réalité, du fragment le plus insignifiant de cette réalité. Ainsi, ces images de pénombre naissent de la fulguration d'un instant de clarté. Leur monde possible, est, en fin de compte, le monde de la cité moderne.

DANIEL GIRALT-MIRACLE





Cafe in the Inner Mind
 Caroline's field
 89x134 cm
 cibachrome, 1994

Cafe in the Inner Mind
 Men's room
 89x134 cm
 cibachrome, 1994

LAURIE SIMMONS

née en 1949 à New York, vit et travaille à New York

At the end of the nineteen-seventies, the mises en scène by Laurie Simmons described female figurines in their interiors accomplishing domestic tasks such as opening the refrigerator or busying themselves in the kitchen. These images only attacked the representation of the role assigned to women as it was transmitted: the myth of the housewife, center of the happy home that embodies the bourgeois comfort of post-war advertising. The real subject of Laurie Simmons' photographs is representation itself and its coercive power in its mediated version. After having deconstructed the American Dream, Laurie Simmons illustrated another great promise of the consumer society with her series on tourists: the leisure industry.

Then going further ahead in her deciphering of media manipulation, she presents in her photographs hybrid beings, half-body, half-object, like that of the purse on legs, showing the ambiguity with which women are considered, as much a product of consumption as the first population targeted as potential buyers.

The series realized in the nineties turn on the interiority of the personalities who are this time embodied by ventriloquists' dolls that appear closer to human beings, vulgarized but sometimes singularized with the features of Laurie Simmons herself.

Thus, the photographs of "Music of Regret" that are so many clichés of artificial social relations or those of the series of fantasies ("Cafe of the Inner Mind"), only

A la fin des années 1970, les mises en scène de Laurie Simmons décrivaient des femmes-figurines dans leur intérieur accomplissant des gestes domestiques quotidiens tels ceux d'ouvrir le réfrigérateur, ou de s'affairer dans sa cuisine. Ces images ne faisaient que s'attaquer à la représentation du rôle assigné aux femmes tel qu'il s'était transmis : le mythe de la femme maîtresse de maison autour de laquelle s'organise un foyer heureux qui incarne le confort bourgeois des publicités d'après-guerre. Le véritable sujet des photographies de Laurie Simmons est celui de la représentation elle-même et le pouvoir coercitif de celle-ci dans sa version médiatisée. Après avoir déconstruit le rêve américain, Laurie Simmons a illustré une autre grande promesse de la société de consommation avec sa série des touristes : l'industrie du loisir. Puis allant plus en avant dans son décryptage de la manipulation médiatique, elle présente dans ses photographies des êtres hybrides, mi-corps mi-objet, comme celui du porte-monnaie sur jambes, montrant l'ambiguïté avec laquelle on considère la femme, aussi bien en tant que produit de consommation qu'en tant que premier public ciblé d'acheteuse potentielle.

Les séries réalisées dans les années 1990 se retournent sur l'intériorité de leurs personnages qui cette fois-ci sont incarnés par des poupées de ventriloques qui paraissent plus proches d'êtres humains, banalisés mais parfois singularisés sous les traits de Laurie Simmons elle-même.

Ainsi les photographies de *Music of Regret* qui sont autant de clichés de rapports sociaux factices, ou de celles de la série

sélection bibliographique

Laurie Simmons
 Art Press
 Los Angeles, 1995

Pleasures and terrors of domestic comfort
 Museum of Modern Art
 New York, 1991

Laurie Simmons
 Dan Cameron
 San Jose Museum of Art
 1990

Contemporary photographic portraiture
 ELAC
 ville de Lyon, 1987

Images fabriquées
 Centre Georges Pompidou
 Musée des Beaux-Arts de
 Nantes, 1983

Cafe in the Inner Mind
 Mexico
 89x134 cm
 cibachrome, 1994

emphasize, more violently still, the homogenization of what one calls intimate. Indeed, these last images that function like cartoons, show men at once, together by their simple presence, and isolated by their empty look and their satisfied air expressed by a shallow-plated smile.

Each in his own thoughts, whether it is around a table or in the men's room, their daily aspirations are undifferentiated and seem to share the same emptiness. Also, that the dreams correspond to the synthesis of commercials and that the fantasies are a mechanism in each case similar, attest to the digestion and the normalization of the mythology that Laurie Simmons had started to represent.

Beyond the analysis of the simple division of roles between men and women, Laurie Simmons studies social clichés and phantasmagorical projections as so many products that are only the feedback of a cultural standardization conveyed by all the advertising or filmic images that appear.

des fantasmes (*Cafe of the Inner Mind*), ne font que souligner plus violemment encore l'homogénéisation de ce que l'on nomme l'intime. En effet, ces dernières images qui fonctionnent comme des bandes dessinées montrent des hommes à la fois ensemble, du fait de leur seule présence, et isolés, par leur regard vide et leur air satisfait qu'accuse un sourire plaqué.

Chacun dans leurs pensées, que ce soit autour d'une table ou dans les toilettes des hommes, leurs aspirations quotidiennes sont indifférenciées et semblent partager la même vacuité.

Aussi, que les rêves correspondent à la synthèse d'annonces publicitaires et que les fantasmes soient une mécanique dans chaque cas semblable, atteste de la digestion et de la normalisation de la mythologie que Laurie Simmons avait commencé par représenter.

Au-delà de l'analyse de la simple répartition des rôles entre hommes et femmes, Laurie Simmons étudie clichés sociaux et projections fantasmagoriques comme autant de produits qui ne sont que le feed-back d'une standardisation culturelle véhiculée par toutes les images, publicitaires ou filmiques, qui paraissent.

SANDRA CATTINI



Musée
Henri-Martin

Our voyage, from landscape to landscape, from ruins to gardens without maps or compasses, began without our taking heed, in 1966, more than thirty years ago, without realizing the length or the consequences of this voyage that is still going on. A voyage without maps, in the course of which we will slowly discover the places and the signs of our cultural memory. In the course of which we accumulate together, traces, notes, documents, photographs, books and excavation notebooks, like obstinate archaeologists. For more than twenty years, at the risk of losing ourselves, we have persevered in these physical and mental wanderings, driven by an immense curiosity, not for the past as many people believe, but for this essential faculty of which we are composed that bears the name, MEMORY. Sigmund Freud, who also loved archaeological metaphors, compared it to ancient Rome. Because we profoundly believe that Memory and the knowledge of Cultures is the very basis of all intelligence between beings and between societies. Ignorance or the destruction of this cultural Memory drags along all the oversights, all the lies and all the outrages. Contempt and violence, intolerance in all its most hideous forms start with ignorance and the destruction of Memory and Nature, and we must, according to our feeble means, fight against this amnesia, this generalized destruction. Moreover, war was unconsciously the source and the terror of our works (we, who were born in 1942, in the midst of catastrophe, in the most monstrous horror that

Notre voyage, de paysages en paysages, de ruines en jardins, sans cartes ni boussoles, a commencé, sans que nous y prenions garde, en 1966, il y a plus de trente ans, sans que nous réalisions la durée ni la portée de ce voyage qui dure encore. Un voyage sans cartes, au cours duquel nous découvrons lentement les lieux et les signes de notre mémoire culturelle. Au cours duquel nous accumulons ensemble les traces, les notes, les documents, les photographies, les livres et carnets de fouilles, tels des archéologues obstinés. Depuis plus de trente ans, au risque de nous perdre, nous persévérons donc dans ces errances physiques et mentales, poussés par une immense curiosité, non pas pour le passé, comme beaucoup de gens le croient, mais pour cette faculté essentielle qui nous constitue et qui a pour nom la MÉMOIRE et que Sigmund Freud, qui aimait aussi les métaphores archéologiques, comparait à la Rome antique. Car nous croyons profondément que la mémoire et la connaissance des cultures sont la base même de toute intelligence entre les êtres et entre les sociétés. Que l'ignorance ou la destruction de cette Mémoire culturelle entraîne tous les oublis, tous les mensonges et tous les excès. Que le mépris et la violence, que l'intolérance sous toutes ses formes les plus hideuses commencent par l'ignorance et la destruction de la Mémoire et de la Nature, et qu'il nous faut, dans la mesure de nos faibles moyens, lutter contre cette amnésie, cette destruction généralisée.

La guerre d'ailleurs a inconsciemment été la source et l'effroi de nos travaux (nous qui sommes nés en 1942, en pleine catastrophe, dans l'horreur la plus monstrueuse que les siècles aient connue) même si la plupart des gens n'y ont vu qu'un « amour »

LE VOYAGE
SANS CARTES

THE VOYAGE
WITHOUT MAPS

ANNE et PATRICK POIRIER

nés en 1942 à Marseille et Nantes, vivent et travaillent à Paris et à Trevi

the centuries have known) even if most people have only seen a "love" for ruins and a "nostalgia" for the past. It is above all the declaration of the destruction of history and humanity, of the soul and of humanity's memory at this century's end. It is the declaration of the impotence of two individuals who have worked side by side for more than thirty years at this fin de siècle.

We believe that we are made of Memory, that it forms our being today, that it is stratified in twentieth-century man's unconscious.

Thus, we try to understand together what we discover together of this Memory. We place in common all that we accumulate separately, abandoning our respective egos, our little personal egos, to the profit of a double ego that we hope is richer. Our curiosity for our own culture, but also for those of other civilizations, is dictated by a desire to understand the world that surrounds us, even if this understanding is too complex to ever be attained, except in tiny fragments. At least this voyage is adventurous and unpredictable. It is not one of those organized tours that the modern world (including the art world) is fond of. It is not one of those tours with obligatory stopovers, indicated routes, guides and gurus. It is a real voyage with its tempests, its risks of shipwreck and dead calm, but also its unique experiences and unforgettable discoveries. What will be the next port of call? Plato said while talking about philosophy that it was "a beautiful risk to take." That's what we think about art as well.

des ruines et une « nostalgie » pour le passé. C'est surtout le constat de la menace permanente qui pèse sur la Nature et sur la Culture, le constat de la destruction de l'histoire et de l'humanité, de l'âme et de la mémoire de l'humanité en cette fin de siècle, le constat d'impuissance de deux individus qui travaillent côte à côte depuis plus de trente ans en cette fin de siècle.

Car nous croyons que la Mémoire est ce qui nous constitue, ce qui constitue notre être aujourd'hui, ce qui est stratifié dans notre inconscient d'hommes du vingtième siècle.

Nous essayons donc de comprendre, ensemble, ce que nous découvrons, ensemble, de cette Mémoire. Nous mettons en commun tout ce que nous amassons séparément, abandonnant nos ego respectifs, nos petits ego personnels, au profit d'un ego double que nous espérons plus riche.

Notre curiosité pour notre propre culture, mais aussi pour celle des autres civilisations, est dictée par un désir de comprendre le monde qui nous entoure, même si cette compréhension est trop complexe pour être jamais atteinte, sinon par fragments infimes. Du moins ce voyage est-il aventureux et imprévisible. Pas un de ces voyages organisés dont le monde moderne (y compris le monde de l'art) est friand, pas un de ces voyages avec étapes obligées, parcours fléchés, guides et gourous. Un vrai voyage, avec ses tempêtes, risques de naufrages et calmes plats, mais aussi ses expériences uniques, ses découvertes inoubliables. Quelle sera la prochaine escale ?

Platon disait, en parlant de la philosophie, qu'elle était "un beau risque à courir". C'est ce que nous pensons aussi de l'art.

ANNE ET PATRICK POIRIER

sélection bibliographique

Mnémosyne
galerie Isy Brachot
Bruxelles, 1993

Mnémosyne
galerie Thaddaeus Ropac
Paris, 1992

Anima Mundi
galerie Samuel Lallouz
Paris, 1992

Memoria artificiosa
galleria Valentina Moncada
Rome, 1990

Memoria artificiosa
galerie Thaddaeus Ropac
Salzburg, 1990

Les paysages révolus
Sonnabend
Paris, 1975

A la mémoire de Romulus
Yellow Now
Liège, 1974

Fragility
170x117 cm
cibachrome contrecollé
sur aluminium, 1995



Chapelle du musée

One of the principal artists working in video installations today, Gary Hill first experimented with audiovisual media in Woodstock beginning in 1969, a period when he abandoned metal sculpture to explore the mysteries of sound, image and new technologies. A very personal multidisciplinary sense and a solid grounding in sculpture are two of the characteristics of his work.

A body of work of great evocative power, exploring language, thought, image and body in constant metamorphosis over time. A transformation sustained by doubt, in an open process allowing contradiction. Nevertheless, his work is coherent from the beginning to the end; one perceives there a guiding thread, a motive, a research that animates and unites all of its creation which is part of language's materiality.

Hill ruminates on the role and the meaning of the symbol and of the representation; he deftly plays with language and image in order to construct a reality. In order to do that, he chooses literary texts – the choice of which denotes his fascination for "what the saying says" – he breaks them up and puts them back together in new forms in order to speak to us about consciousness, memory, entropy or death. In the course of this

Gary Hill est l'un des principaux artistes travaillant en vidéo-installation.

Ses premières expériences audiovisuelles ont été réalisées à Woodstock à partir de 1969, époque à laquelle il a abandonné la sculpture de métal pour explorer les mystères du son, de l'image et des nouvelles technologies. Un sens multidisciplinaire très personnel et une base solide de sculpture sont deux des caractéristiques de son œuvre.

Une œuvre de grand pouvoir évocateur, explorant le langage, la pensée, l'image et le corps, en métamorphose constante au fil du temps. Une transformation soutenue par le doute, en un processus ouvert et admettant la contradiction. Néanmoins son travail est cohérent du début à la fin ; on y perçoit un fil conducteur, un moteur, une recherche qui anime et soude toute sa création qui est celle de la matérialité du langage.

Hill s'interroge sur le rôle et la signification du symbole, de la représentation ; il joue habilement du langage et de l'image pour construire une réalité. Pour cela, il choisit des textes littéraires dont le choix dénote sa fascination pour ce que "dit le dire" -il les décompose et les recompose sous de nouvelles formes pour nous parler de conscience, de mémoire, d'entropie ou de mort. Au cours de cette fragmen-

GARRY HILL né en 1951 à Santa Monica (Californie), vit et travaille à Seattle

fragmentation followed by re-use, language takes form in images that, in perfect symbiosis, are animated by these syllables, phrases and words. Above all in its verbalization that requires another important element: time and like it, acts on the spectator's process of visual perception.

In his work, the human body also, fragments itself, loses all context and flows in the time necessary for comprehension.

In the work, *Remarks on Colors*, Gary Hill questions our habitual perception of language in order to extract from it new meanings.

The large projected image shows a small girl reading aloud Ludwig Wittgenstein's text, *Remarks on Colors*, which gives its title to the installation. Her enveloping voice and her image seduce the viewer from the first moment. The text raises questions and makes reflections on the appearance of color in the visible world. The reading of these complex and philosophical reflections by the child, who often stumbles over the words, creates a paradoxical situation that succeeds in transforming the critical analysis of this philosopher into simple questions, clear and full of meaning.

tation, puis de la réutilisation, le langage prend corps en images qui, en parfaite symbiose, sont mues par ces syllabes, ces phrases, ces mots. Surtout dans sa verbalisation qui requiert un autre élément important : le temps et qui comme lui agit sur le processus de perception visuelle du spectateur.

Dans son œuvre, le corps humain lui aussi se fragmente, perd tout contexte et flue dans le temps nécessaire à la compréhension.

Dans l'œuvre *Remarks on colors*, Gary Hill met en cause notre perception habituelle du langage afin d'en extraire de nouveaux signifiés.

La grande image projetée montre une fillette lisant, à voix haute, le texte de Ludwig Wittgenstein, *Observations sur les couleurs*, qui donne son titre à l'installation. Sa voix enveloppante et son image séduisent le spectateur dès le premier moment. Le texte est fait de questions et réflexions sur l'apparence de la couleur dans le monde visible. La lecture de ces réflexions complexes et philosophiques par l'enfant, qui souvent trébuche sur les mots, crée une situation paradoxale qui parvient à transformer l'analyse critique de ce philosophe en questions simples, claires et pleines de sens.

CHANTAL GRANDE

Remarks on color
installation vidéo, 1994
Collection d'art
contemporain
Fondation La Caixa
Barcelone

sélection bibliographique

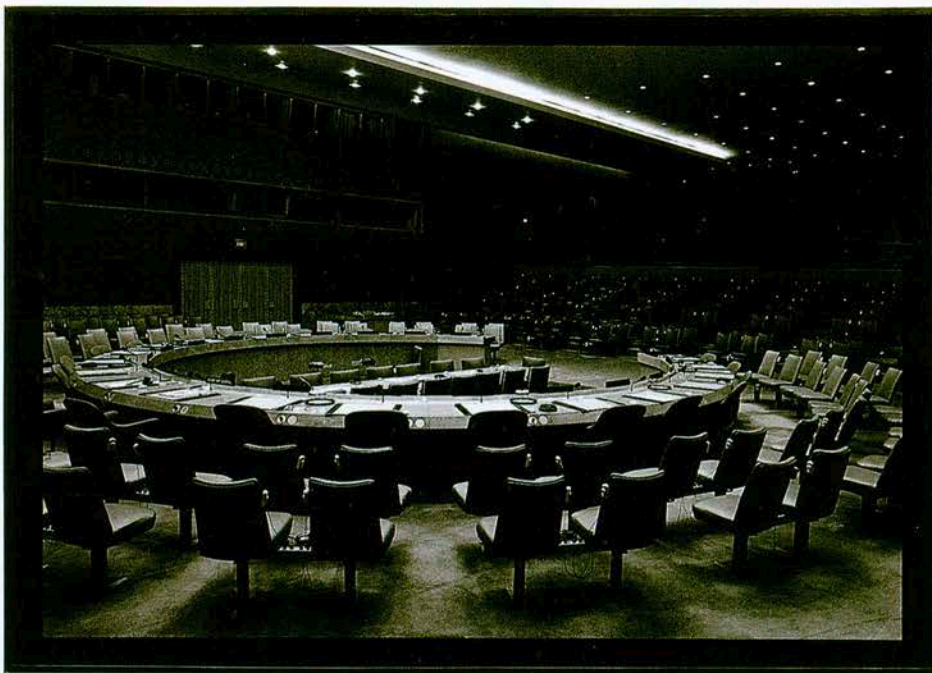
Gary Hill
Bruce Chris, Lynne Cooke
Bruce N. Ferguson, John
G. Hanhardt, Robert
Mittenthal
Henry Art Gallery
Seattle, 1994

Gary Hill: in light of the
order
Penelope Curtis
Oxford, the Museum of
Modern Art, Liverpool
Tate Gallery, 1993

Gary Hill
Paris, Centre Georges
Pompidou, Valencia, IAM,
1993

Gary Hill: disturbance
(among the jars)
George Quasha
Musée d'Art Moderne
Villeneuve d'Ascq, 1988





Le prix de l'or
138x261 cm
photographie épreuve
argentique
et épreuve cibachrome
1993

Voûte fanée
138x394 cm
2 photographies épreuve
argentique
1992

CLAUDE-PHILIPPE BENOIT né en 1953 à Québec, vit et travaille au Québec

Claude-Philippe Benoit recently realized a series of large-format photographs entitled *Chapitre Ô-Nu*. These images show us deserted interiors of the United Nations headquarters in New York - a library, conference rooms, offices. Contrary to his previous work (projection rooms of old movie theaters, factory workshops and other interior images juxtaposed with images of old forests), some of Benoit's photographs include a human presence. A few times, these ostensibly documentary black-and-white images are paired with others of a completely opposite type, an empty UN conference room coupled with a narrow, blurred photo of a gold ingot. Elsewhere, other images of interiors are placed in parallel with indistinct black-and-white pictures of a moving car or lights at night.

At first glance, these images of interior spaces, even without their complements (the gold ingot), produce a disconcerting effect, considering the ambiguous position of the photographer in relation to the places being photographed. We could interpret them as the condemnation of an authoritarian, monolithic and patriarchal structure (suggested, for example, by the image of an antiquated meeting room placed next to one of ice cubes, but also by the allusion in the title to master spaces) and like the evocation of nostalgic regrets for the equipment of this organization in the process of extinction and perhaps even for the

Claude-Philippe Benoit a récemment réalisé une série de photographies de grand format intitulée *Chapitre Ô-Nu*. Ces images nous montrent des intérieurs déserts, du siège social des Nations Unies à New York –une bibliothèque, des salles de conférence, des bureaux. Contrairement à son travail antérieur (salles de projection de vieux cinémas, ateliers d'usines et autres vues d'intérieurs juxtaposées aux images de vieilles forêts), certaines des photographies de Benoit incluent une présence humaine. A quelques reprises ces images noir et blanc, ostensiblement documentaires, sont jumelées à d'autres d'un type tout à fait opposé –une salle de conférence de l'ONU, vide, accolée à une étroite photo d'un lingot d'or, floue. Ailleurs, d'autres images d'intérieurs sont mises en parallèle avec des clichés confus, noir et blanc, d'une voiture en marche ou de lumières dans la nuit.

A première vue, ces images d'espaces intérieurs, même sans leurs compléments (le lingot d'or), produisent un effet déconcertant vu la position ambiguë du photographe par rapport aux lieux photographiés. Nous pourrions les interpréter comme la condamnation d'une structure autoritaire, monolithique, patriarcale (suggérée, par exemple, par l'image d'une salle de réunion ancienne mise à côté de celle de glaçons, mais aussi par l'allusion, dans le titre, à des espaces *maîtres*) et comme l'évocation de regrets nostalgiques pour l'équipement de cette organisation en voie de disparition et peut-être même pour le style de vie qu'elle symbolise. Benoit a capté ces espaces non pas avec la précision associée à l'œil critique du documentariste, mais sous une lumière sensuelle,

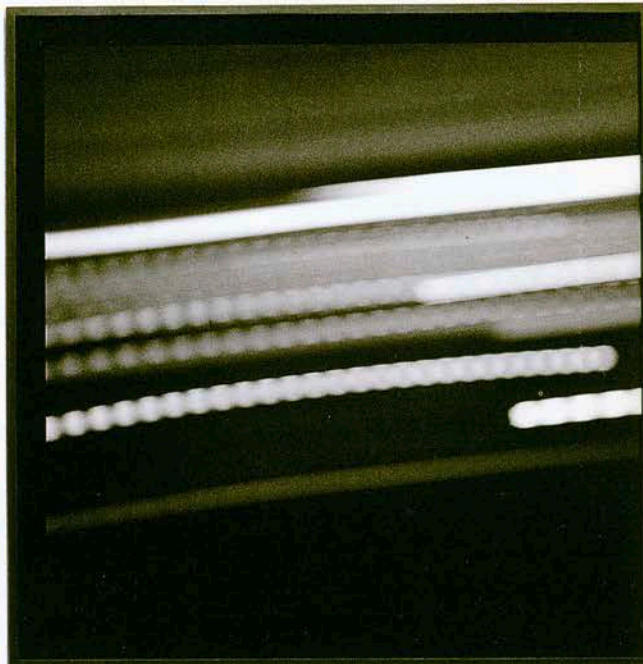
sélection bibliographique

Instants photographiques
Josée Béleis
Musée d'Art Contemporain
Montréal, 1995

Chapitre Ô-NU
Claude-Philippe Benoit
Marie Perrault,
Ottawa Art Gallery
Ottawa, 1994

Urban Inscriptions
Michèle Thériault
Musée des Beaux-Arts
Ontario, 1992

Intérieur, jour
Claude-Philippe Benoit
Serge Berard
Claude-Philippe Benoit
Presentation House Gallery
Vancouver, 1991-1992



lifestyle that it symbolizes. Benoit captured these spaces, not with the precision associated with the critical eye of the documentarist, but under a sensual, veiled light that envelops the rooms and their contents like an embrace: these master spaces are seen through a patina of memory and desire. Benoit's images and those of other photographers can be difficult to apprehend – at least in part – because of the uneasy co-existence of two predominant strategies in current photographic practice, modern and post-modern, and because post-modernism in photography is rigorously associated with the appropriation or the simulation of mediated imagery (Cindy Sherman, Barbara Kruger or Richard Prince). Certainly, the writings referring to post-modern practices in disciplines other than photography can probably be more useful than the texts dealing with photography in order to examine the apparent contradiction existing between Benoit's images and those by other photographers that simultaneously adhere to and reject the hypothesis of photographic transparency.

voilée, qui enveloppe comme une étreinte les salles et leur contenu : ses espaces maîtres sont vus à travers une patine de mémoire et de désir.

Les images de Benoit, et celles d'autres photographes, peuvent être difficiles à saisir à cause – du moins en partie – de la coexistence malaisée de deux stratégies prédominantes dans la pratique photographique actuelle, le moderne et postmoderne, et parce que le postmodernisme, en photographie, est rigoureusement associé à l'appropriation ou à la simulation de l'imagerie médiatisée (Cindy Sherman, Barbara Kruger ou Richard Prince). De fait, les écrits se référant aux pratiques postmodernes dans des disciplines autres que la photographie peuvent probablement être plus utiles que les textes traitant de photographie pour examiner l'apparente contradiction existant entre les images de Benoit, et celles d'autres photographes, qui adhèrent et rejettent à la fois l'hypothèse de la transparence photographique.

PENNY COUSINEAU

Boyd Webb comes from the world of sculpture and installation art. Indeed, his first photographs are objects that transport the image of an imagined and constructed world. Arrangements that, throughout his series, change decor without altering the fundamental principles of his discourse. At the beginning of the eighties, Webb spoke about the earth and its mythology. He was alerting us to the lack of communication between the gods and the world, between the celestial and the terrestrial. Since 1985, his scenographies bring us nearer to the cosmos. A strange cosmos, a sort of atmosphere of dreams, a denaturalized universe where actors (men and objects) defy gravity and make for us, the spectators, an illusionistic game of great mastery. At the end of the eighties, his work took a significant turn. Man's presence is gone but not his reference. The author

Boyd Webb vient du monde de la sculpture et de l'installation. De fait, ses premières photographies sont des objets transportant l'image d'un monde imaginé et construit. Mise en scène qui, tout au long de ses séries, change de décor sans altérer les bases de son discours. Au début des années 80, Webb parlait de la terre, de sa mythologie. Il nous alertait quant à la non communication entre les dieux et le monde, entre le céleste et le terrestre.

Depuis 1985 ses scénographies nous rapprochent du cosmos. Un cosmos étrange, une sorte d'atmosphère de songe, un univers dénaturisé où acteurs (hommes et objets) défient la gravité et font de nous les spectateurs d'un jeu illusionniste d'une grande maîtrise. A la fin des années 80, son œuvre prend un tournant significatif. La présence de l'homme disparaît mais pas sa référence. L'auteur se convertit en un créateur et chroniqueur d'une culture artificielle qui parle de notre monde naturel, de sa création et de sa

BOYD WEBB né en 1947 à Christchurch (Nouvelle Zélande), vit et travaille à Londres

converts himself into a creator and chronicler of an artificial culture that speaks of our natural world, of its creation and its destruction. In order to do that he uses symbols: inflatable snakes, plastic fish, giraffes and other animals, in situations impregnated with a certain pessimism, new to his work. His more recent work is even more disturbing. His objects, of an exaggerated artificiality, suggest a nature in error, life beginning with the inert, synthetic reproduction, mutilated by cycles that escape natural laws. Boyd Webb creates forms that we recognize before knowing what they are, he attracts our attention to the unknown. What characterizes all of Webb's work, in addition to his rich and eccentric imagination at the moment of constructing situations, using materials, and composing fictions in which the truth is hidden, is the fact that it is situated on the division between sculpture and photography.

destruction. Pour cela il utilise des symboles : serpents gonflables, poissons en plastique, girafes et autres animaux, dans des situations imprégnées d'un certain pessimisme nouveau dans son œuvre. Son travail plus récent est encore plus inquiétant. Il symbolise aussi la vie en reproduisant des schémas biologiques se référant à la reproduction, la fertilité et ses mécanismes. Ses objets, d'une artificialité exagérée, suggèrent une nature dans l'erreur, la vie à partir de l'inerte, la reproduction synthétique, mutilée, des cycles qui échappent aux lois naturelles. Boyd Webb crée des formes que nous reconnaissons avant de savoir ce qu'elles sont, il attire notre attention sur l'inconnu.

Ce qui caractérise l'ensemble de l'œuvre de Webb, outre la riche et excentrique imagination de celui-ci au moment de construire des situations, d'utiliser des matériaux, de composer des fictions dans lesquelles se cache la vérité, c'est le fait qu'elle se situe à la frontière entre sculpture et photographie.

CHANTAL GRANDE

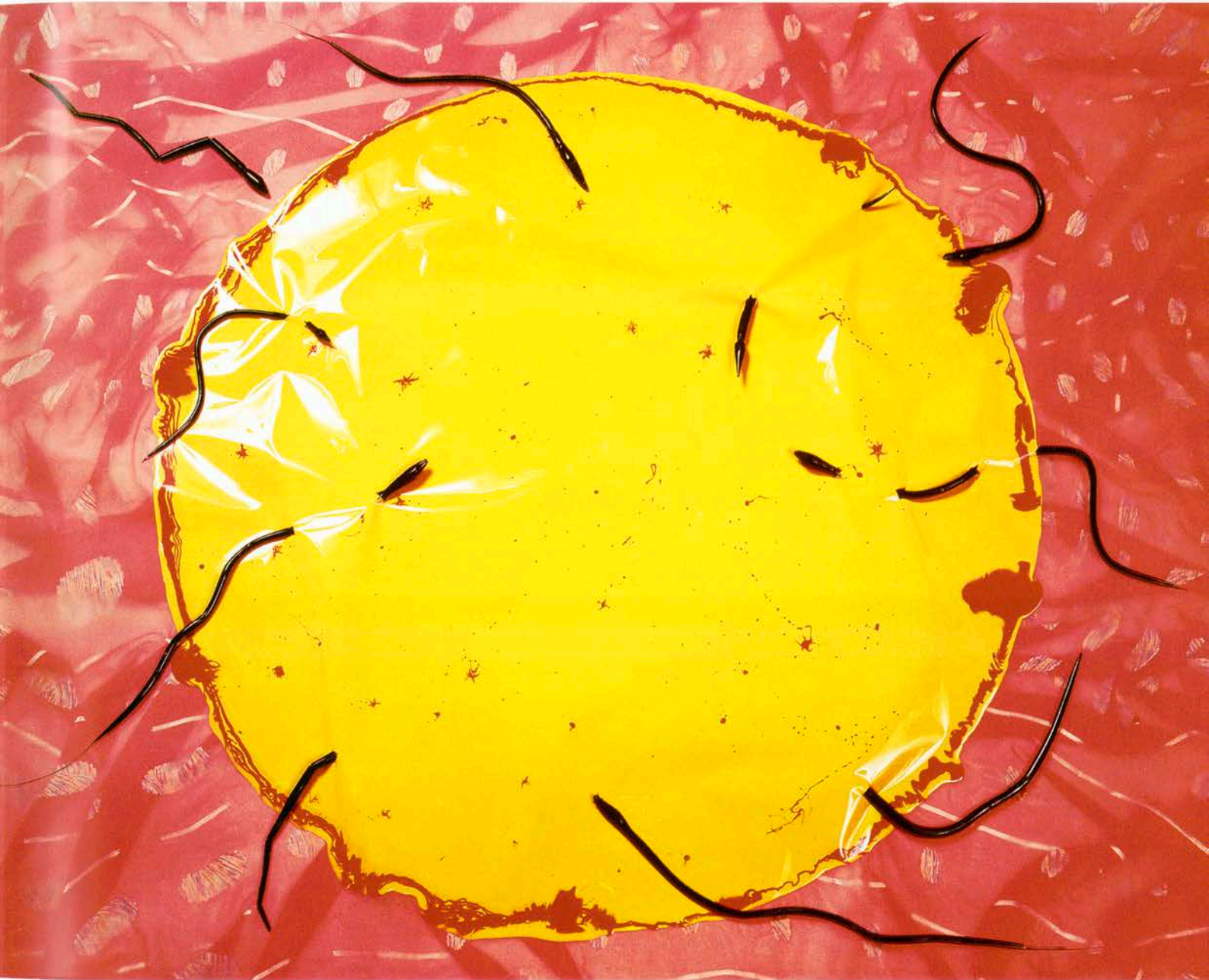
sélection bibliographique

Boyd Webb: photographic works 1976-1981
Hamish Keith
Auckland City Art Gallery
1981

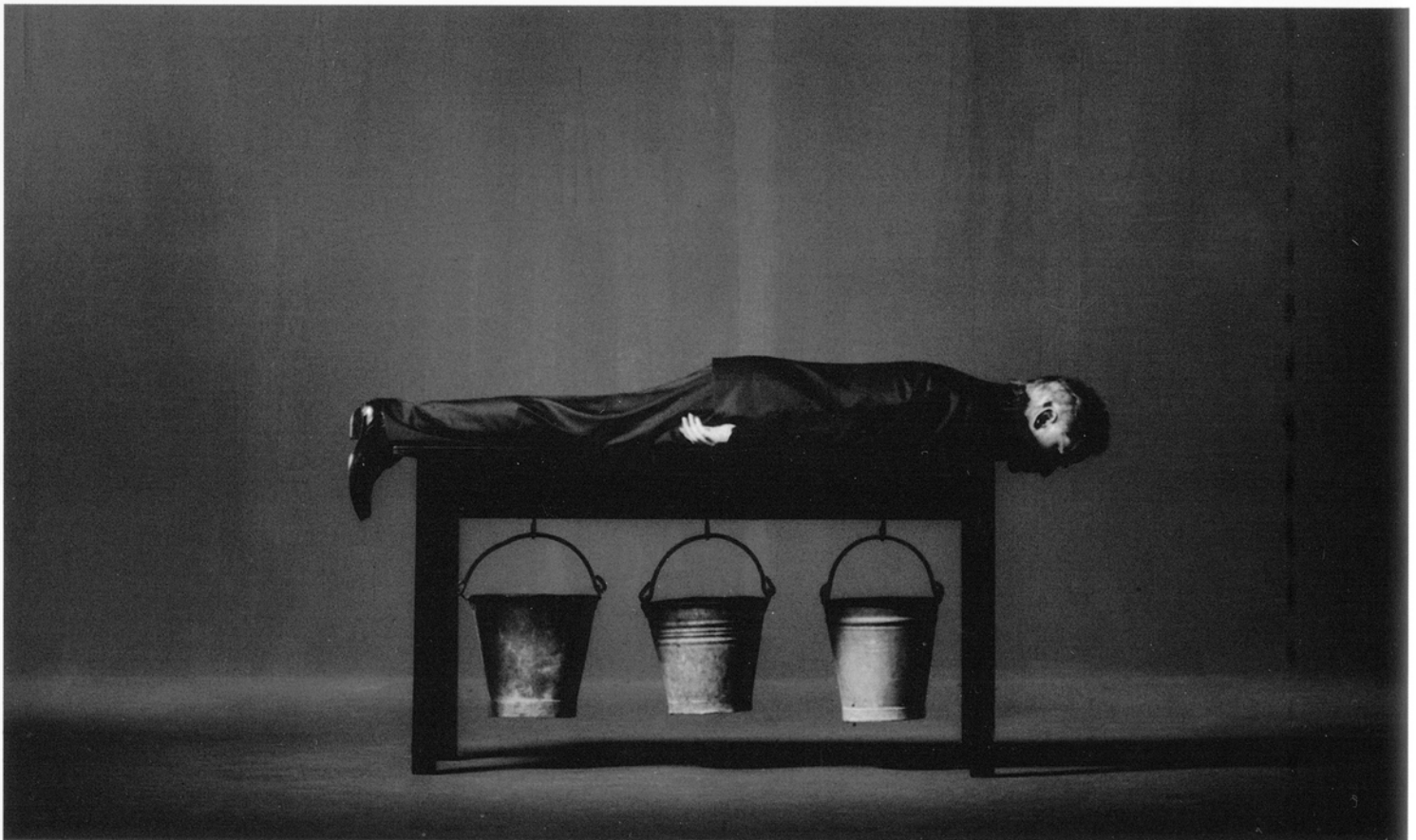
Boyd Webb
Michael Schwarz
Badischer Kunstverein
Karlsruhe, 1982

Losing your bearings:
Boyd Webb
Bernard Blistène
Stedelijk van Abbemuseum
Eindhoven, 1983

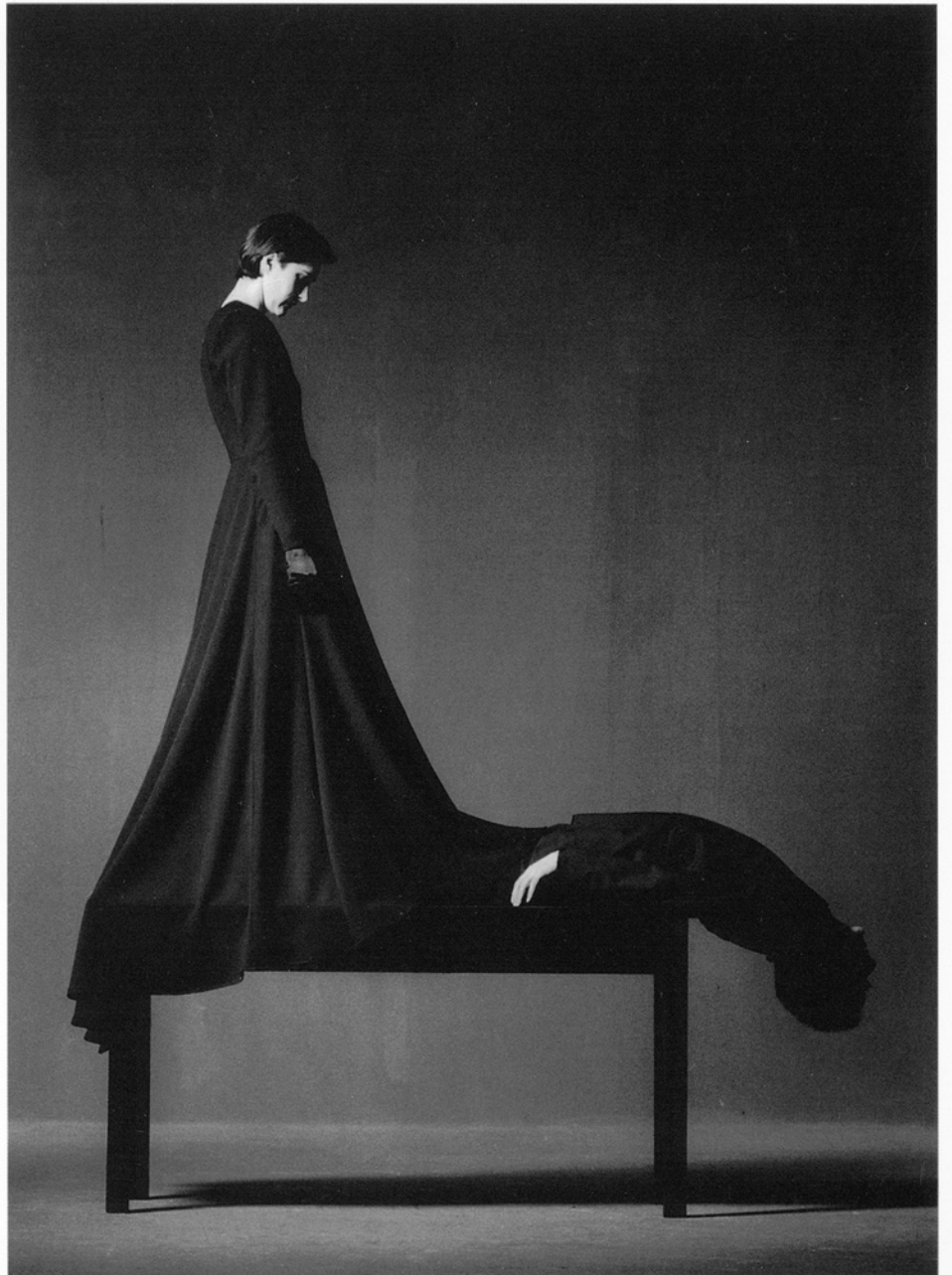
Boyd Webb, œuvres-works : 1988-90
Frédéric Paul
FRAC Limousin, 1991



JÜRGEN KLAUKE né en 1943 à Klidilg bei Cochem, vit et travaille à Cologne



Horizontale Einsicht
(détail), 102x180 cm (x2)
noir et blanc, 1990-1992



Heimspiel
(détail) 180x126 cm (x8)
noir et blanc, 1990-1992



Heimspiel
(détail) 180x126 cm (x8)
noir et blanc, 1990-1992

In his work, Klauke has reacted to all the vulgarized standard roles in social realizations. He is interested in the structures of these standard roles before they are streamlined by their external appearance. The object of his artistic research is not the universe of reproduced images but concrete human behavior in reality. This also, is subject to conventions, constraints and norms. The point of departure for Jürgen Klauke's realizations is anchored where the norms and ritualized conventions are emptied of their meaning, there where the initial signified gets lost in formal psychological constraints.

In *Les névroses du dimanche (Sunday's neuroses)*, which extends over a period of three years: 1991-1993, the artist fights with everyday objects from a life not so ordinary as all that. On Sunday, Jürgen Klauke states, a horrible emptiness reigns that pushes us to flee into neurosis by jumping under the table, by tossing one's hat or even ducking "under the skirt." In the manner of Monsieur Hulot, and contrary to the peaceful routine of the weekdays, on Sunday, things impose on us their own life and confront us with a consciousness of ourselves of a sexual order. Sunday is a day of catastrophe. Desire becomes frustration and love becomes ennui.

Dans son œuvre, Klauke a réagi à tous les rôles-types banalisés dans les réalisations sociales. Il s'intéresse aux structures de ces rôles-types avant qu'ils ne soient canalisés par le biais de leur apparence extérieure. L'objet de sa recherche artistique n'est pas l'univers des images reproduites, mais le comportement humain concret dans la réalité. Celui-ci est aussi soumis à des conventions, à des contraintes et à des normes. Le point de départ des réalisations de Jürgen Klauke est ancré où les normes et les conventions ritualisées sont vidées de leur sens, là où le signifié initial se perd dans des contraintes psychologiques formelles.

Dans *Les névroses du dimanche*, qui s'étend sur une période de trois ans : 1991-1993, l'artiste se bat avec des objets quotidiens d'une vie pas si quotidienne que cela. Le dimanche, constate Jürgen Klauke, règne une vacuité horrible qui nous pousse à prendre la fuite dans la névrose en se jetant sous la table, en jetant son chapeau ou bien-même en se jetant "sous la jupe".

A la manière de Monsieur Hulot, et contrairement à la paisible habitude des jours de semaine, le dimanche, les choses nous imposent leur vie propre et nous confrontent à une conscience de nous-mêmes d'ordre sexuel. Le dimanche est un jour de catastrophe. Le désir devient frustration et l'amour devient l'ennui.

CHRISTIAN BOUQUERET

sélection bibliographique

Pro Securitas
Künsthalle, Bielefeld, 1994

Jürgen Klauke : arbeiten auf Papier 1984-1991
Kunstverein Braunschweig
1992

Jürgen Klauke : Sonntagsneurosen (Foto-Arbeiten)
édition Cantz
Stuttgart, 1992

Jürgen Klauke : Neue Fotoarbeiten und Zeichnungen
Britta Schmitz, J. Klauke
Nationalgalerie
Berlin, 1986

Jürgen Klauke : Eine Ewigkeit ein Lächeln - Zeichnungen, Fotoarbeiten, Performances 1970-86
Badischen Kunstverein
Karsruhe, 1986



Lamp and cabinet
180x120 cm (x2)
cibachrome et plexiglas
1994



Butterflies
180x120 cm
cibachrome et plexiglas
1994

SETON SMITH

née en 1955 à Newark (New Jersey), vit et travaille à Paris

In her installations or sculptures, as in her photographs, Seton Smith has attempted, for twenty years now, a patient approach to the relations we have with our environment, whether they be rural, urban or domestic.

Whatever her form of expression, but more particularly in her photographic work, the artist operates with quasi-surgical gestures. Her photographs are tissue samples of our life.

These images, most often made with a Hasselblad camera, are sometimes so blurred that they may not be immediately read; some croppings are so unbalanced that they produce a strange dynamics. The apparent banality of the subjects is a trap. Seton Smith doesn't photograph objects, she captures their personal charge, our history, a part of our life. She fixes their spectre.

When she shows her cibachrome prints in diptychs or triptychs, they are images without explicit links that are juxtaposed. Their choice and their association can seem on first glance arbitrary. But that is not the case, because this work is based on correspondances that find their roots in a sort of psychoanalysis without discourse. The metaphors that arise from formal or semantic juxtapositions are however never enunciated. The profound originality of Seton Smith's work is grounded in this silence, the result perhaps of a cultural and social antagonism, that of the America

Dans ses installations ou sculptures, comme dans ses photographies, Seton Smith tente, depuis une vingtaine d'années, une approche patiente des rapports que nous entretenons avec notre environnement, qu'il soit rural, urbain ou domestique.

Quels que soient ses modes d'expression, mais plus particulièrement dans son travail photographique, l'artiste opère par gestes quasi-chirurgicaux. Ses prises de vues sont des prélèvements du tissu de notre vie.

Ces images, le plus souvent produites avec un appareil photographique Hasselblad, sont parfois si floues que leur lecture ne peut être immédiate ; certains cadrages si déséquilibrés qu'ils engendrent une étrange dynamique. L'apparente banalité des sujets est un leurre. Seton Smith ne photographie pas des objets, elle capte leur charge personnelle, notre histoire, une part de notre vie. Elle fixe leur spectre.

Lorsqu'elle montre ses tirages cibachromes en diptyques ou triptyques, ce sont des images sans liens explicites qui sont juxtaposées. Leur choix et leur association peuvent sembler, à première vue, aléatoires. Il n'en est rien, car ce travail repose sur des correspondances qui trouvent leurs racines dans une sorte de psychanalyse sans discours. Les métaphores qui naissent des juxtapositions formelles ou sémantiques ne sont toutefois jamais énoncées. La profonde originalité du travail de Seton Smith repose sur ce mutisme, résultat, peut-être d'un antagonisme culturel et social, celui de l'Amérique de son enfance et de l'Europe où elle vit depuis des années.

sélection bibliographique

*A view to another labyrinth
folds back on world
Catherine Grout
Opera Comique
Paris, 1994*

*La salle blanche
Jonas Storsve
Musée des Beaux-Arts
Nantes, 1994*

*L'invention du paysage
Serge Graziani, Arielle
Pelenc, Marie Lapalus
FRAC Corse, 1991*

*Seton Smith
Jérôme Sans
Galerie Urbi et Orbi
Paris, 1991*



of her childhood and of Europe where she has lived for years.

Museums, chateaux, places charged with history are the primary material of her recent works, but are never designated, named or situated. Seton Smith appropriates them, enters them in her imaginary patrimony – and in ours – with affection, without grandiloquence nor ostentation[...]

We experience, before these works, a feeling of nostalgia, quite close to that which emanates from “period rooms” in certain Anglo-Saxon museums, where works and objects from the same epoch are brought together, but reduced, minimally to a proportion, a format[...]

All of Seton Smith’s work, through her subtle analysis of an intimate world, apparently empty, confronts us with the extreme fugacity of the present between the past and the future. Isn’t it this confrontation that the artist formulates when with a certain reserved simplicity, she says about her nature photographs that they are “a possible interrogation of our romantic and idyllic visions of the countryside?” A critical interrogation that we will find again in the more recent works on interiors.

Musées, châteaux, lieux chargés d’Histoire, sont la matière première de ses travaux récents, mais ne sont jamais désignés, nommés, ni situés. Seton Smith se les approprie, les fait entrer dans son patrimoine imaginaire –et dans le nôtre– avec affection, sans grandiloquence, ni ostentation [...]

Nous éprouvons, devant ces œuvres, un sentiment de nostalgie assez proche de celui qui émane des “period rooms” de certains musées anglo-saxons, où cohabitent œuvres et objets issus d’une même époque, mais ramené au minimalisme d’une proportion, d’un format [...]

Toute l’œuvre de Seton Smith, à travers sa subtile analyse d’un monde intime, apparemment vide, nous confronte à l’extrême fugacité du présent entre passé et futur. N’est-ce pas cette confrontation que formule l’artiste lorsqu’avec un certain prosaïsme pudique, elle dit de ses photographies de la nature qu’elles sont “une possible interrogation de nos visions romantiques et idylliques de la campagne” ? Interrogation critique que nous retrouvons également dans les travaux plus récents sur les intérieurs.

JONAS STORSVE
 extrait de *Seton Smith*,
 catalogue du Musée
 des Beaux-Arts de Nantes
 1994

GENOCIDE

acts committed with intent to destroy
in whole or in part
a national, ethnical, racial or religious group.

GÉNOCIDE

actes commis dans l'intention de détruire
en partie ou totalement
un groupe national, ethnique, racial ou religieux.

*"If genocide is an actual possibility of the future,
then no people on earth can feel reasonably sure
of it's continued existence without the help
and protection of international law."*

HANNAH ARENDT

*Si un génocide est encore possible,
alors l'aide et la protection des lois internationales
sont indispensables pour assurer l'existence
de tous les peuples.*

HANNAH ARENDT

ALFREDO JAAR

né en 1956 à Santiago, vit et travaille à New York

On April 6, 1994, the plane carrying the Rwandan President Juvénal Habyarimana was shot down above Kigali, the capital of Rwanda. What ensued in the next ten weeks was a genocide. It is estimated that at least one million people were killed. Two million others sought refuge in Zaire, Burundi, Tanzania and Uganda. About 2 million more were displaced within Rwanda. The world turned a blind eye to the systematic killings. In fact, the first U.N. reaction to the massacres was to pass Resolution 912 on April 21, reducing the U.N. forces from 2500 to 270. When French and Belgian paratroopers were sent in, it was only to carry out the smooth evacuation of all foreigners. The main reason the international community did not intervene early on was European and American unwillingness to make a substantial commitment in an area of no strategic interest. The media's attention was finally grabbed by the mass exodus into refugee camps. Conveniently blocking out talks of genocide, the world community promised to react in front of the humanitarian disaster in the camps. Cholera and dysentery claimed tens of thousands, but this number was only a fraction of the estimated 1 million victims of the genocide.

Le 6 avril 1994, un avion transportant le président rwandais Juvénal Habyarimana est abattu au-dessus de Kigali, la capitale du Rwanda. Au cours des dix semaines qui suivent se perpétue un génocide. On estime à au moins un million le nombre de morts. A deux millions le nombre de réfugiés au Zaïre, au Burundi, en Tanzanie et en Ouganda. Deux autres millions de personnes sont déplacées à l'intérieur des frontières rwandaises. Le monde entier s'est voilé la face devant les massacres. D'ailleurs, la première réaction des Nations Unies fut, le 21 avril, de passer la résolution 912 qui réduit le nombre de soldats présents au Rwanda de 2500 à 270. Les parachutistes français et belges sont envoyés seulement pour veiller à la bonne évacuation des ressortissants étrangers. La communauté internationale n'est pas intervenue plus rapidement car ni les Européens ni les Américains n'étaient prêts à s'investir pour une région aussi dépourvue d'enjeux. La présence des médias sera finalement attirée par l'exode massif vers les camps de réfugiés. La communauté internationale promet alors de réagir aux désastres humanitaires dans les camps détournant ainsi l'attention du génocide. Si les victimes du choléra et de la dysenterie se comptent par dizaines de milliers, ce chiffre ne représente pourtant qu'une fraction minime du million de morts causés par le génocide.

ALFREDO JAAR

sélection bibliographique

Alfredo Jaar
Jan-Erik Lundström
Fotografiska Museet i
Moderna Museet
Stockholm, 1994

Alfredo Jaar
Eva Schmidt
Gesellschaft für Aktuelle
Kunst, Bremen, 1993

The Pergamon Project
Frank Wagner
the Pergamon Museum
Berlin, 1992

Alfredo Jaar
Alice Yang
the New Museum of
Contemporary Art
New York, 1992

"Images have an advanced religion. They bury history."

VICENÇ ALTAÍÓ

L'histoire est ensevelie par l'image même.

VICENÇ ALTAÍÓ



Butare

Butare
36x51x6 cm
film noir et blanc
caisson lumineux
1996

Kigali

Kigali
36x51x6 cm
film noir et blanc
caisson lumineux
1996

Gikongoro

Gikongoro
36x51x6 cm
film noir et blanc
caisson lumineux
1996

Grenier du
Chapitre

Andy Goldsworthy's works find their inspiration and materials in nature, with which he attempts to establish profound links: "Movement, change, light, growth, decline are the very life of nature, they are the energies to which I try to connect myself through my work." Their modalities and materials differ according to the place and the season, and the rapport that the artist establishes with them. Sometimes, they are "sculptures," often ephemeral assemblages, made of stones or of plants, sometimes permanent, such as at Vassivière-en-Limousin. Sometimes, photography and drawing accompany these interventions, not as simple documentation, but as independent works of art. It was in this fashion that, to name only one, the remarkable *Ice and Snow Drawings* saw the light of day. As for photography, it plays an essential role because it alone can restore something of the "implicit time" (Richard Bright) of the work, because it carries the secret traces of the before and the after, of the "suspended moment" of creation.

Andy Goldsworthy is attentive to the rhythms and the flow of time, to the fine variations of the rapport between order and chaos, to all the forces that lie beneath the apparent surface of things. Such attention compelled him recently to work on the elaboration of a spectacle by the

Les travaux d'Andy Goldsworthy trouvent leur inspiration et leurs matériaux dans la nature, avec laquelle ils tentent d'établir des liens profonds: "Le mouvement, le changement, la lumière, la croissance, le déclin sont la vie même de la nature, ce sont des énergies auxquelles j'essaie de me relier à travers mon travail." Leurs modalités et matériaux diffèrent selon le lieu et la saison, et le rapport que l'artiste établit avec eux. Parfois, il s'agit de "sculptures", assemblages souvent éphémères, parfois permanents comme à Vassivière-en-Limousin, de pierres ou de végétaux, par exemple. Quelquefois, la photographie et le dessin accompagnent ces interventions, non pas comme simple documentation, mais comme œuvre à part entière. C'est ainsi qu'ont vu le jour les remarquables *Ice and Snow Drawings* (dessins de glace et de neige). Quant à la photographie, elle joue un rôle essentiel, car elle seule peut restituer quelque chose du "temps implicite" (Richard Bright) de l'œuvre, car elle porte les traces secrètes du temps d'avant et d'après le "moment suspendu" de la création.

Andy Goldsworthy est attentif aux rythmes et à l'écoulement du temps, aux variations fines des rapports entre l'ordre et le chaos, à toutes les forces qui sous-tendent la surface apparente des choses. Une telle attention l'a conduit récemment à travailler à l'élaboration d'un spectacle de la chorégraphe Régine Chopinot, créé à La Rochelle à l'automne 1995. A Cahors, il réalisera une installation, une sorte de grand rideau de branches de marronniers. Il fera également une intervention éphémère dans la ville (une ligne de fleurs), dont il exposera ensuite les photographies.

RÉGIS DURAND

sélection bibliographique

Andy Goldsworthy, *Ice and Snow drawings*
the Fruitmarket Gallery
Edinburgh, 1992

Andy Goldsworthy, *Pierres*

Andy Goldsworthy, *une esthétique pragmatique*
Catherine Grout
Art Press 192, juin 1994

ANDY GOLDSWORTHY

né en 1956 en Angleterre, vit en Écosse

choreographer, Régine Chopinot, created at La Rochelle in the Autumn of 1995.

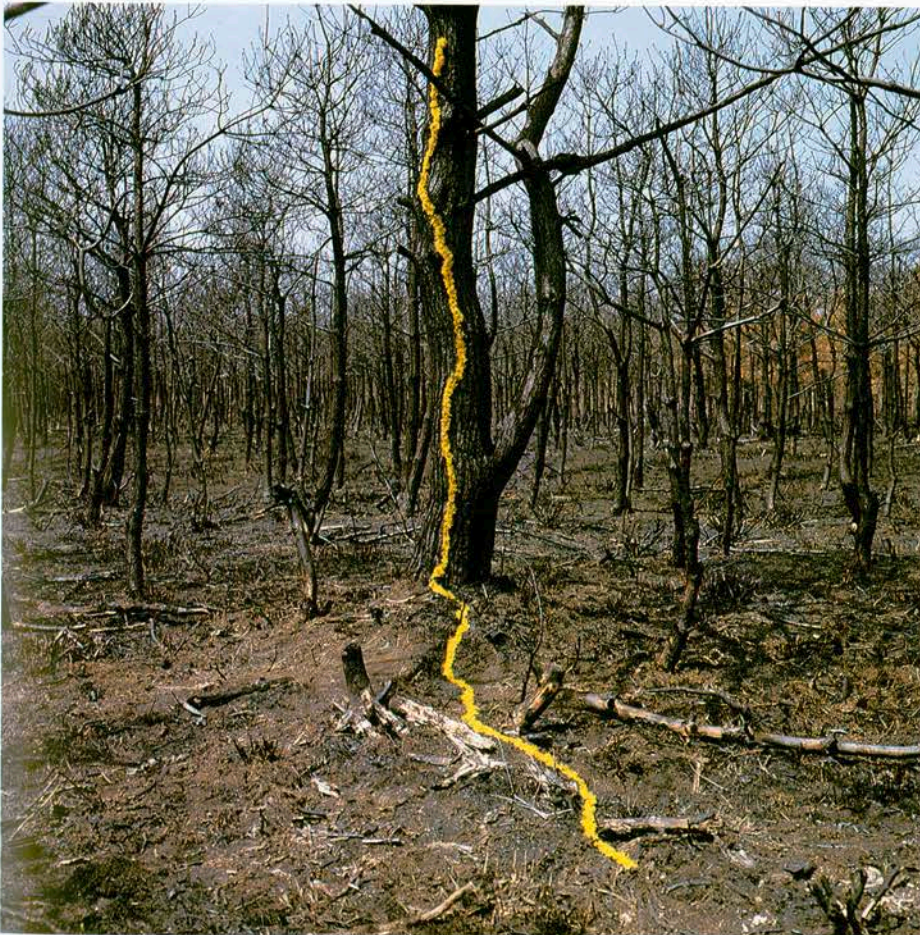
In Cahors, he will make an installation, a sort of big curtain made of chestnut branches. He will also perform an ephemeral operation in the city (a line of flowers) of which he will expose the photographs afterwards.



Dardelion line
Mont Fuji, Japon, 1993



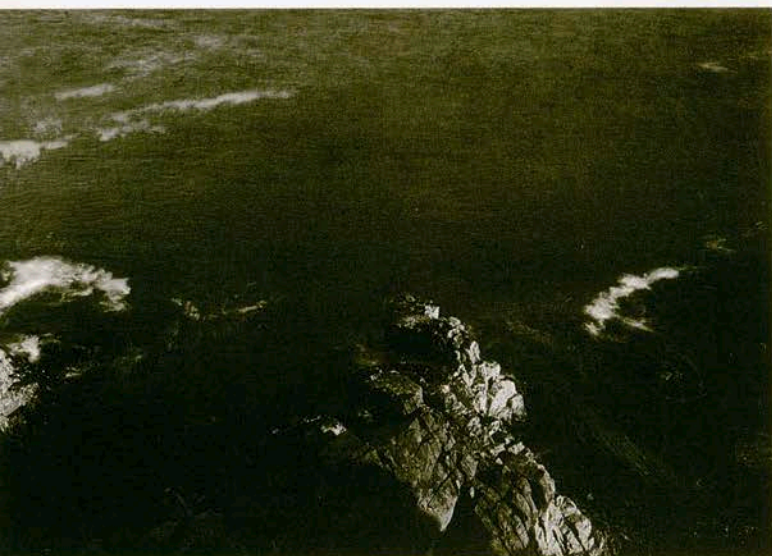
Cairn
Digne, juillet 1995



Dardelion line
Dumfriesshire, 1994

Chapelle des Dames de Nevers

exposition réalisée en
partenariat avec L'Espace
d'art moderne et
contemporain de
Toulouse/Midi-Pyrénées



"At the edge of the world"
North, The atlantic ocean
Isle of Lewis, 60x80 cm
1994



"At the Edge of the World"
West, The atlantic ocean
Isle of Lewis, 60x80 cm
1994

THOMAS JOSHUA COOPER né en 1946 aux USA, vit et travaille à Glasgow

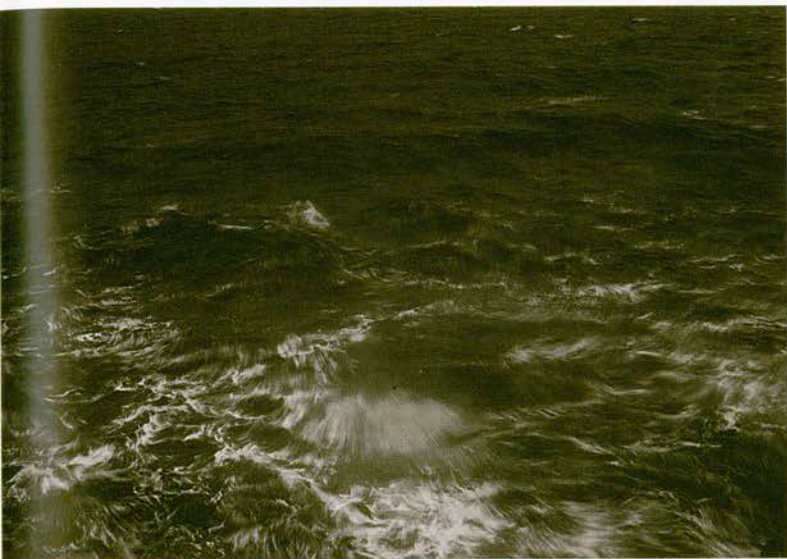
For Thomas Joshua Cooper, photography testifies neither about an event nor about a simple state of things. It sticks to rendering an account of a particular experience of time and space that supposes a rupture with the habits and common uses of photographic images. His work incites us to a form of paring down and concentration – a demand materialized by the frequent choice he makes of locations such as the extreme ends of Europe, the most inaccessible shores. His subject, however, is neither the violence of nature, nor even the landscape as such, but rather everything within him that leads to quietude and meditation, and before which the usual reference points give way. It is certainly a navigation and an exploration of an "internal space" that he proposes, for which the places depicted are only the metaphor or the pathway. Thomas Cooper would without doubt be closer in

Pour Thomas Joshua Cooper, la photographie ne témoigne ni d'un événement ni d'un simple état des choses. Elle s'attache à rendre compte d'une expérience particulière du temps et de l'espace, qui suppose une rupture avec les habitudes et l'usage courant des images photographiques. C'est à une forme de dépouillement et de concentration que son travail nous convie – exigence figurée par le choix fréquent qu'il fait de lieux tels que les caps extrêmes de l'Europe, les rivages les plus inaccessibles. Son sujet, toutefois, n'est ni la violence de la nature, ni même le paysage en tant que tel, mais plutôt tout ce qui en lui conduit à la quiétude et à la méditation, et devant lequel les repères habituels s'effacent. C'est, de fait, une navigation et une exploration d'un "espace intérieur" qu'il nous propose, dont les lieux représentés ne sont que la métaphore ou la voie d'accès.

Thomas Cooper serait sans doute plus proche en cela de ces

sélection bibliographique

Simply Counting Waves -
Thomas Joshua Cooper
cat. Fondation Calouste
Gulbenkian
Lisbonne, 1994



"At the Edge of the World"
East, The north minch
Isle of Lewis, 60x80 cm
1994



"At the Edge of the World"
South, The little minch
Isle of Lewis, 60x80 cm
1994

that sense to the "mental sculptures," the photographs of Hamish Fulton, with whom he shares the taste for solitary walks and the use of photography only as the end result of a long process. There is nevertheless in Thomas Joshua Cooper's work an even greater engagement in the photographic material: his works, in very limited number, have a superb tactility that offers itself as an equivalent of the experience that is condensed there.

The approach of this singular photographer will be illustrated by the presentation of two series of works on oceans, respectively *The Swelling of the Sea – North, South, East, West, Scotland, 1990* (a work in 11 parts), and *The World's Edge – Remembering Magellan, Portugal, 1994* (a work in 8 parts); and a work resulting from an itinerary from the springs of the river Lot to the Atlantic Ocean realized especially for the Printemps 1996.

"sculptures mentales" que sont les photographies de Hamish Fulton, avec lequel il a en commun le goût pour les marches solitaires et l'usage de la photographie seulement comme aboutissement d'un long processus. Il y a toutefois chez Thomas Joshua Cooper un engagement plus grand dans le matériau photographique : ses œuvres, en nombre très limité, ont une matière superbe, une tactilité qui s'offre comme un équivalent de l'expérience qui y est condensée.

La démarche de ce photographe rare sera illustrée par la mise en regard de deux séries de travaux sur les océans, respectivement *The Swelling of the Sea – North, South, East, West, Scotland, 1990* (une œuvre en onze éléments), et *The World's Edge – Remembering Magellan, Portugal, 1994* (une œuvre en huit parties) ; et d'un travail résultant d'un itinéraire des sources du Lot à l'Atlantique réalisé spécialement pour le Printemps 1996.

RÉGIS DURAND

Espace Caviolle

exposition réalisée grâce à la Bourse d'aide à la création de la Ville de Cahors, en coproduction avec la Maison européenne de la photographie/ Paris Audiovisuel, et le concours de la Fondation Calouste Gulbenkian à Lisbonne.

Timothy Mason first worked with the help of a pinhole camera, a rudimentary photographic apparatus without a lens. He thus produced a remarkable series of interior views of public or semi-public spaces, places of consumption, transport or power, such as supermarkets, airports, bowling alleys, pools, conference rooms, etc. The special rendering of the pinhole camera, the mixture of depth of field and weak definition, the glaucous colors, accentuate the strangeness of these places (or more precisely, "non-places") that are in the process of becoming our natural milieu.

The recent works, of which a group is presented here for the first time, were made from images cut out of catalogues that he uses as matrixes. The front and the back of the image are read superimposed including the screen effects. Timothy Mason thus obtains a complex material (or substance): the advertising discourse is appropriated and diverted and reveals some interesting effects of meaning that concern the gestural or discursive codes of work, power and information. The image produced results from a recycling, a sort of compression, that gives birth to a previously unknown visual material that has to do with printed matter, the pictorial and the photographic all at once.

Timothy Mason a d'abord travaillé à l'aide d'un sténopé, un dispositif photographique rudimentaire sans objectif. Il a produit de la sorte une série remarquable de vues d'intérieurs d'espaces publics ou semi-publics, lieux de consommation, de transit, ou de pouvoir, tels que supermarchés, aéroports, bowlings, piscines, salles de conférences, etc. Le rendu particulier du sténopé, le mélange de profondeur de champ et de faible définition, les couleurs glauques, accentuent l'étrangeté de ces lieux (ou plus exactement "non-lieux") qui sont en train de devenir notre milieu naturel. Il ne s'agit pas chez lui d'en saisir la monumentalité écrasante, ou d'en tirer des études de composition et de rythme, comme parfois chez Andreas Gursky. L'organisation en triptyques de ces images affiche le caractère fragmenté et composite de la vision, et sans doute de ces espaces eux-mêmes, qui ne s'offrent jamais entièrement et spontanément au regard.

Les travaux récents, dont un ensemble inédit est présenté ici, sont réalisés à partir d'images découpées dans des catalogues qu'il utilise comme des matrices. Le recto et le verso de l'image se lisent alors en surimpression, ainsi que les effets de trame. Timothy Mason obtient ainsi une matière (une substance) complexe : le discours publicitaire se trouve parasité et révèle de très intéressants effets de sens qui concernent les codes gestuels ou discursifs du travail, du pouvoir, de l'information. L'image produite résulte d'un recyclage, d'une sorte de compression, qui donne naissance à un matériau visuel inédit, qui tient de l'imprimé, du pictural, et du photographique à la fois.

RÉGIS DURAND

sélection bibliographique

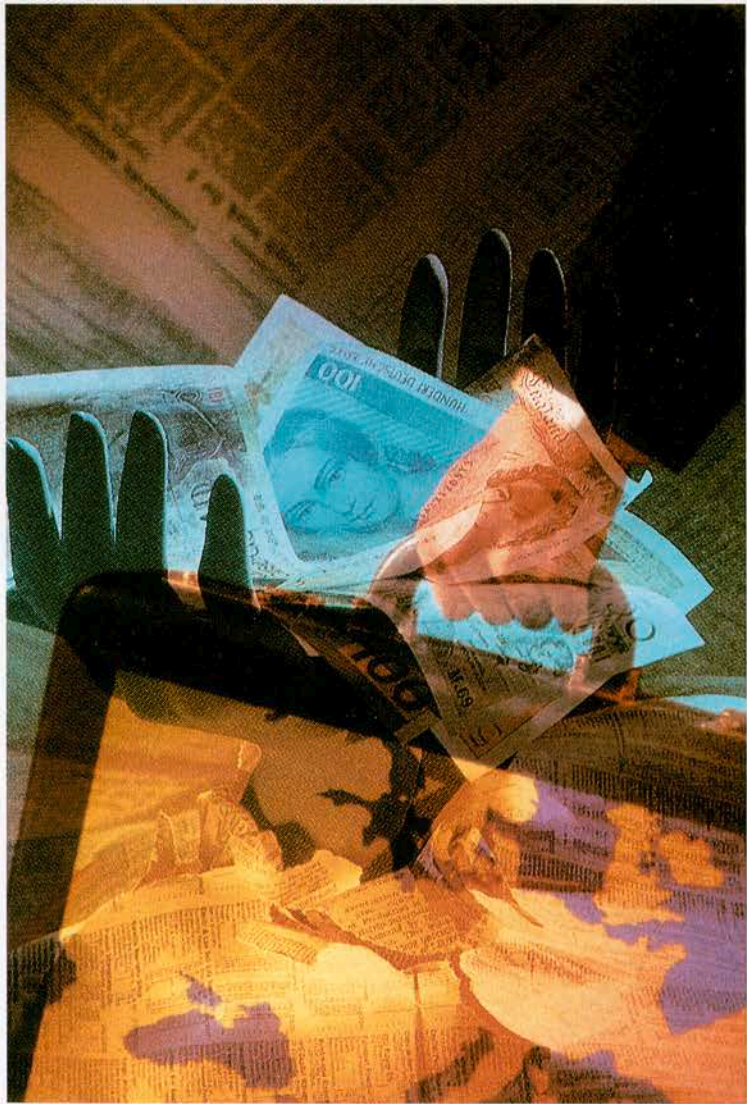
Timothy Mason
Serge Brussolo
Villa Arson, Nice, 1994

TIMOTHY MASON

né en 1969 à Los Angeles, vit et travaille à Paris



We are the world
80x120 cm
cibachrome, plexiglas
1996



We are the world
120x80 cm
cibachrome, plexiglas
1996



We are the world
80x120 cm
cibachrome, plexiglas
1996

Espace Caviole
exposition réalisée grâce à
une commande de la
Caisse des Dépôts et
Consignations, Mission
pour le mécénat.



*Jeu avec deux balles bleues, triptyque septembre 1995
100x67,5 cm chaque
tirages couleur sur aluminium*

Georges Tony Stoll started out as a painter. For several years, he has turned to photography and video, in which he has found the means appropriate for the pursuit and renewal of his work. The photographs that he is exhibiting here for the first time can be read like a chaotic chronicle, rough and tender at the same time, of the states of bodies and minds today. It is not so much autobiography (even though he and his friends frequently appear in the images) as it is a plunge, sometimes somber and anxious, sometimes joyous,

Georges Tony Stoll a d'abord pratiqué la peinture. Depuis quelques années, il s'est tourné vers la photographie et la vidéo, dans lesquelles il a trouvé des moyens appropriés à la poursuite et au renouvellement de son œuvre. Les photographies qu'il expose ici pour la première fois peuvent se lire comme une chronique chaotique, rude et tendre à la fois, des états des corps et des esprits aujourd'hui. Il ne s'agit pas tant d'autobiographie (bien que lui-même et ses amis apparaissent fréquemment dans les images) que d'une plongée, tantôt sombre et inquiète, tantôt joyeuse, dans ce qui consti-

GEORGES TONY STOLL

né en 1955 à Marseille, vit et travaille à Paris

in what constitutes the reality of a contemporary consciousness, crossed by the fantasies and the anxieties of the times. One won't find here the somewhat showy romanticism of Nan Goldin, for example, this American robustness that magnifies everything it touches. It is, on the contrary, an intimate writing, personal but not indiscreet – a poetic writing that takes refuge in narration (real or simulated), mise en scène, and allusion.

The photographs do not belong to the family of these icons of our times, sumptuous and glossy images, enigmatic simulacra of a reality of which they take the place. The chosen format is that which accords them a just quality of presence, without transforming them into effigies. Some are arranged in little sequences: one sees for example the accomplishment of an action, a futile or mysterious micro-event. No real story takes shape, it is just a few of the thousands of beginnings of thoughts, gestures, acts that cross our existence and never get beyond the stage of a sketch or virtuality.

Nevertheless, the feeling of being in contact with living experience is very strong. We don't have to deal with a conceptual protocol here, obeying linguistic or logical rules but entirely with fragments of existence, minute certainly, but astonishingly present, fragments in real time, so to speak, states of body and mind, whose intensity is shown under the tawdry finery and accessories of reality.

tue la réalité d'une conscience contemporaine, traversée par les fantasmes et les angoisses du temps. On ne trouvera pas ici le romantisme un peu tapageur de Nan Goldin, par exemple, cette robustesse américaine qui magnifie tout ce qu'elle touche. Il s'agit au contraire d'une écriture intime, personnelle mais non indiscreète – une écriture poétique qui a recours à la narration (véritable ou simulée), à la mise en scène, à l'allusion.

Les photographies n'appartiennent pas à la famille de ces icônes de notre temps, images somptueuses et glacées, simulacres énigmatiques d'une réalité dont elles prennent la place. Le format choisi est celui qui leur accorde une juste qualité de présence, sans pour autant les transformer en effigies. Certaines sont agencées en petites séquences : on y voit par exemple l'accomplissement d'une action quelconque, un micro-événement dérisoire ou mystérieux. Aucun récit véritable ne prend corps, il s'agit de quelques-unes de ces milliers d'amorces de pensées, de gestes, d'actes qui traversent notre existence, et ne dépassent pas le stade de la virtualité ou de l'esquisse.

Pourtant, le sentiment d'être au contact de l'expérience vivante est très fort. Nous n'avons pas affaire ici à un protocole conceptuel, obéissant à des règles linguistiques ou logiques, mais bel et bien à des fragments d'existence, infimes certes mais étonnamment présents – fragments en temps réel, pour ainsi dire, d'états du corps et de la conscience, dont l'intensité affleure sous les oripeaux et les accessoires du réel.

RÉGIS DURAND



La télé ne marche plus
décembre 1993
100x67,5 cm
tirage couleur sur
aluminium



Deux têtes
juin 1995
100x67,5 cm
tirage couleur sur aluminium

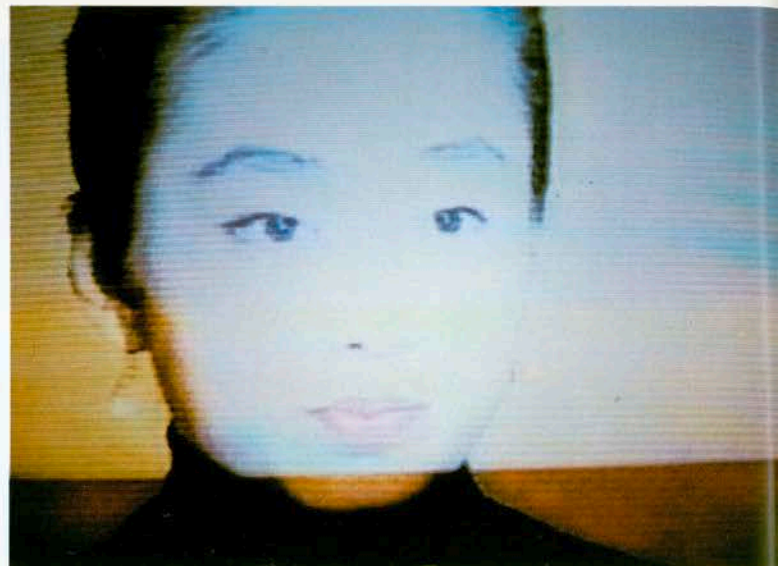


Jambes allongées
novembre 1994
100x67,5 cm
tirage couleur sur aluminium



Imperméable rouge
juillet 1995
100x67,5 cm
tirage couleur sur aluminium

Espace Caviolle



Rie Miyazawa arrangement
vidéo projection
1992-1996

Ange Leccia creates installations or dispositions that use different materials and different supports, from objects linked to the image (projectors, televisions), to conveyances (cars, motorcycles, etc.), from photographic images to cinematographic ones. In what he calls "arrangements" he strives to "organize these materials, to bestow on them a certain order," through a great thematic continuity (the sea, clouds, statues, faces, certain rhythms and movements

Ange Leccia crée des installations ou des dispositifs qui utilisent des supports et matériaux différents, des objets liés à l'image (projecteurs, téléviseurs), au déplacement (voitures, motos, etc.), des images photographiques ou cinématographiques. Dans ce qu'il appelle des « arrangements », il s'efforce d'"organiser ces matériaux, de leur conférer un certain ordre", à travers une grande continuité thématique (la mer, les nuages, les statues, les visages, certains rythmes et

ANGE LECCIA

among others) and while ceaselessly establishing relationships between different geographic spaces and different temporal experiences. This subtle intersection, this treatment of materials gives to his work, a great quality of presence, and at the same time, a meditative and timeless aura. The "arrangement" appears thus, like "a manner of affirming the possibility(...) of a middle ground between the initial idea and the reality of the demonstration site" (Jérôme Sans).

The video projection presented here entitled, Rie Miyazawa – Arrangement, 1992-1996, shows the image of a woman's face dazzled by a succession of flash bursts slowed down to the extreme. It is a work that questions the border between still image and moving image, the notions of speed, of slowness and of the decomposition of movement, as well as the oscillation between appearance and disappearance. We will also see a work in collaboration with Dominique Gonzalez-Foerster, realized especially for the Printemps, a 52-minutes video film entitled *Ile de Beauté... Wrought out of images gathered over twenty years, in Super-8 or video, the film shows two islands, Corsica and Japan through the travels of an artist/terrorist. "The presence of the actor, notes Ange Leccia about this film, is that of the gaze ("When I don't know what to do, I start looking," Michelangelo Antonioni). It is the actor-spectator of the *Ile de Beauté*, he finds action in the gaze and disappears in the images. The film ends on the sea, somewhere between two islands."*

né en 1952 à Minerviu (Corse), vit et travaille à Paris

mouvements, entre autres), et en établissant sans cesse des relations entre différents espaces géographiques et différentes expériences temporelles. Cet entrecroisement subtil, ce retraitement des matériaux donnent à son œuvre une grande qualité de présence en même temps qu'une aura méditative et intemporelle. L'arrangement apparaît alors comme "une manière d'affirmer la possibilité (...) d'un terrain d'entente entre l'idée de départ et la réalité du lieu de démonstration" (Jérôme Sans).

La vidéo projection présentée ici, intitulée *Rie Miyazawa-Arrangement 1992-1996*, montre l'image d'un visage de femme éblouie par une succession d'éclairs de flash, ralenti à l'extrême. C'est une œuvre qui interroge les frontières entre image fixe et image mobile, les notions de vitesse, de lenteur, et de décomposition du mouvement, ainsi que le battement apparition-disparition.

On verra également une œuvre en collaboration avec Dominique Gonzalez-Foerster, réalisée spécialement pour le Printemps, un film vidéo de 52 minutes intitulé *Ile de Beauté*. Élaboré à partir d'images rassemblées sur vingt ans, en super-8 ou en vidéo, le film montre deux îles, la Corse et le Japon à travers les déplacements d'un artiste/terroriste. "La présence de l'acteur, note Ange Leccia à propos de ce film, c'est celle du regard (« Quand je ne sais que faire, je commence à regarder », Michelangelo Antonioni). C'est l'acteur-spectateur de l'*Ile de Beauté*, il trouve l'action dans le regard et disparaît dans les images. Le film se termine sur la mer, quelque part entre deux îles."

RÉGIS DURAND

sélection bibliographique

Ange Leccia/Jean-Luc
Vilmouth
J. Sans et A.V. Fürstenberg
Staatliche Kunsthalle
Baden-Baden, 1992

Ange Leccia
Laura Cherubini et
Giacinto di Pietrantonio
Villa Medici, 1996

Ange Leccia
et Dominique Gonzalez-Foerster
(née en 1965 à Strasbourg, vit et travaille à Paris)
Ile de Beauté
film vidéo, 52 mn, 1996



Musée
Henri-Martin

Engagé for several years in a project of "urban archeology," Stéphane Couturier first photographed industrial sites before their disappearance or rehabilitation (Menier at Noisiel, Renault at Billancourt). The documentary aspect of his work is far from negligible: indeed, we discover unsuspected architecture, geometric effects and above all, remarkable colors. But, doubtless, what concerns the artist most is the fact that it is about spaces in mutation. They are indeed neither seized in their now decrepit functionality nor in a state of abandon conducive to nostalgia. We feel them caught in a temporal interstice, a turbulence that places them on the side of the living and not on the side of the monument or ruin. The more recent works, from which Stéphane Couturier presents a selection here for the first time, are urban views and not exclusively industrial sites. The city appears like a space in constant transformation, a permanent "construction site" in the real and in the figurative sense: layers of activities and signs are superimposed in a complex layering.

STÉPHANE COUTURIER

Photography seizes, with the maximum precision, this ephemeral state, without imposing a reading or a reductive order. However, these photographs are very precisely constructed: the framing is carefully considered to present the maximum amount of detail and information, the different planes of the image remain perfectly legible, meanwhile assuring that the inherent theatricality of the depth of field appears attenuated and secondary. In that way, Stéphane Couturier clearly distinguishes himself from a part of the new German photography (Andreas Gursky or Thomas Struth, for example). There is in his work, a subject's active presence, something that could translate itself, if the term didn't appear risky, as a morality of forms and colors that inscribes him in a great French (pictorial) tradition. "Thus, by a confrontation of planes, a proliferation of signs, a de-hierarchization of subjects, the photographic fragment makes it possible to requalify forms of objects and their uses in order to finally recompose a new autonomous space: the photographic subject is no longer one; it is scattered in a multitude of clues, materials and colors." (Stéphane Couturier)

Engagé depuis plusieurs années dans un projet d'"archéologie urbaine", Stéphane Couturier a d'abord photographié des sites industriels avant leur disparition ou leur réhabilitation (Menier à Noisiel, Renault à Billancourt). L'aspect documentaire de ce travail est loin d'être négligeable : on découvre en effet des architectures insoupçonnées, des effets de géométrie et surtout de couleurs très remarquables. Mais ce qui retient sans doute le plus l'artiste, c'est le fait qu'il s'agit là d'espaces en mutation. Ils ne sont en effet saisis ni dans leur fonctionnalité maintenant caduque, ni dans un état d'abandon propice à la nostalgie. On les sent pris dans une entredoux temporel, une turbulence qui les place du côté du vivant, et non du monument ou de la ruine.

Dans les travaux les plus récents, dont Stéphane Couturier présente ici une sélection inédite, il s'agit de vues urbaines et non plus exclusivement industrielles. La ville apparaît comme un espace en transformation constante, un "chantier" permanent au propre comme au figuré : des couches d'activités et de signes s'y superposent en un feuilletage complexe. La photographie saisit avec le maximum de pré-

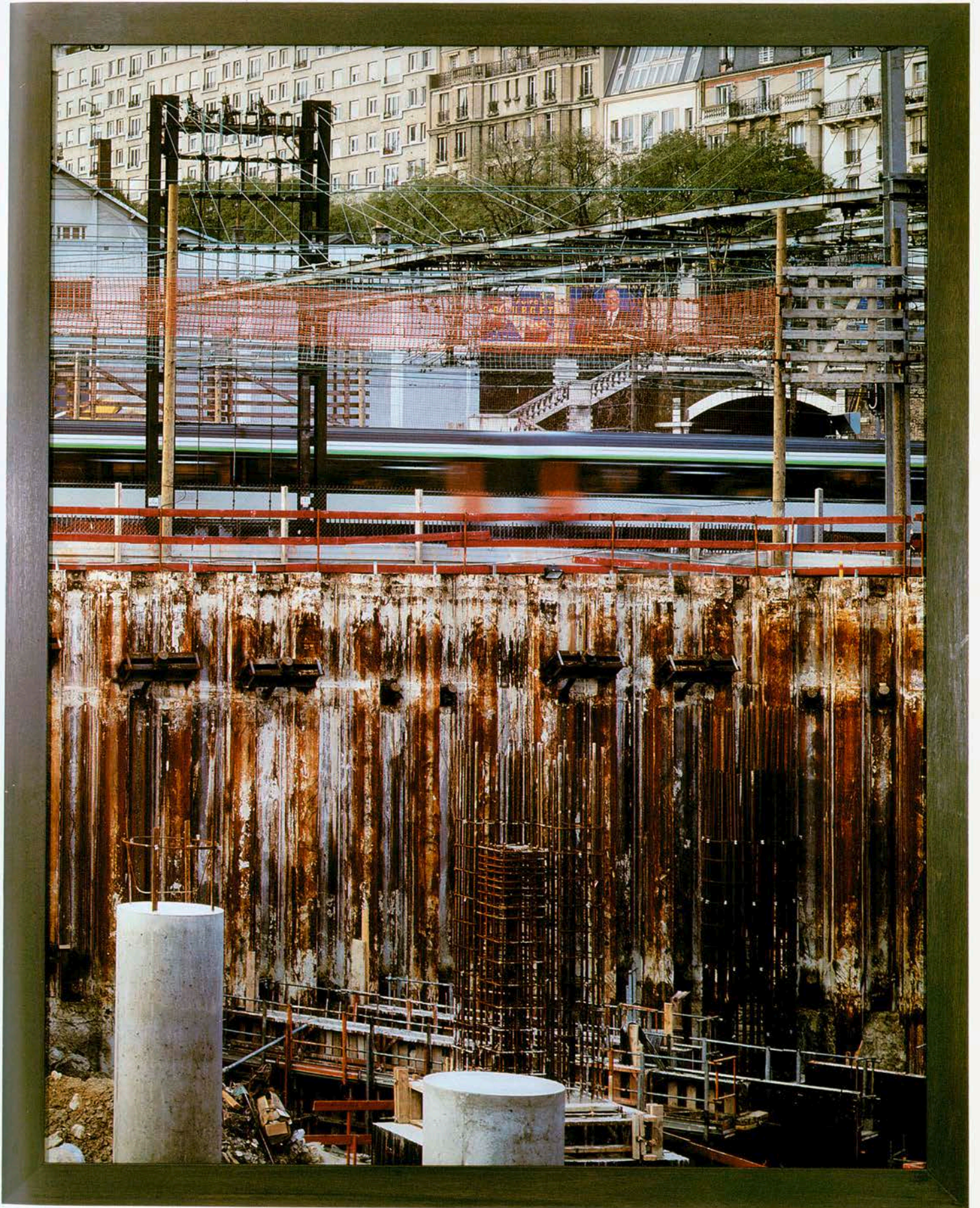
sion cet état éphémère, sans lui imposer une lecture ou un ordre réducteurs. Toutefois, ces photographies sont très précisément construites : le cadrage est étudié pour mettre en évidence le maximum de détails et d'informations, les différents plans de l'image restent parfaitement lisibles, tout en faisant en sorte que la théâtralité inhérente à la profondeur de champ apparaisse comme atténuée, et secondaire. En cela, Stéphane Couturier se distingue très nettement d'une partie de la jeune photographie allemande (Andreas Gursky ou Thomas Struth, par exemple). Il y a chez lui une présence toujours active d'un sujet, quelque chose qui pourrait se traduire, si le terme n'apparaissait risqué, comme une morale des formes et des couleurs qui l'inscrit dans une grande tradition (picturale) française. "Ainsi, par une confrontation des plans, une prolifération des signes, une dé-hiérarchisation des sujets, le fragment photographique permet de requalifier les formes des objets et leurs usages, pour enfin recomposer un nouvel espace autonome : le sujet photographique n'est plus un ; il est éparpillé en une multitude d'indices, de matières, de couleurs." (Stéphane Couturier)

RÉGIS DURAND

sélection bibliographique

"Photography in the visual arts"
Art and design
John Stathatos
octobre 1995

"Stéphane Couturier : attractions contraires"
Régis Durand
Art Press 214, juin 1996



Seine rive gauche
128x104 cm, cibachrome
1995



Seine rive gauche
104x128 cm, cibachrome
1995



Renault - Ile Seguin
104x128 cm, cibachrome
1994

Moulin Saint James

The woman photographer Rineke Dijkstra based in Amsterdam, has become a rising star in the international artworld since her series *Beach Portraits* made in 1992. In a manner similar to a cultural anthropologist, she travelled to and studied people on the beaches of Belgium, Poland, Hilton Head Island in the United States and Brighton in the United Kingdom. In a very consistent approach, she photographed mainly teenagers, frontally posing against the shoreline. The way Dijkstra uses artificial light during the day gives the impression that the background is a very plain, painted decor. She seems to be saying that all these aspects are factors contributing to the personalities photographed. Rineke Dijkstra applies a similar working method to the portraits she has made of young mothers in a sort of sterile environment, shortly after giving birth. The awkwardness with which they carry their newborn babies is moving. Such details as dripping blood, menstrual pads and tattoos become, in this context, shocking elements. These are images of great ambiguity. At the same time, they radiate a sense of comfort and

Depuis 1992 et sa série des *Beach Portraits*, Rineke Dijkstra qui vit à Amsterdam, occupe dans la vie artistique internationale une place de plus en plus importante. Un peu à la façon d'une anthropologue, elle s'est rendue sur les plages de Belgique et de Pologne, à Brighton et sur une île de Caroline du Sud, Hilton Head Island. Suivant une démarche très rigoureuse, elle a surtout photographié des adolescents, posant face à l'objectif le dos à la mer. L'utilisation qu'elle fait de la lumière artificielle en plein jour confère à l'arrière-plan la banalité d'un décor peint. Elle concentre toute son attention sur la silhouette, le regard, la peau et la manière dont les corps se montrent presque déshabillés. Elle semble dire que tous ces aspects sont autant de facteurs déterminants de la personnalité des sujets photographiés.

Rineke Dijkstra applique une méthode similaire quand elle fait, dans un environnement aseptisé, le portrait de jeunes mères peu après l'accouchement. La maladresse avec laquelle ces femmes tiennent leur bébé dans leurs bras nous émeut. Dans ce contexte, le sang qui coule, les serviettes hygiéniques, les tatouages, deviennent des détails choquants. En fait, il s'agit d'images d'une profonde ambiguïté. Il émane d'elles un

RINEKE DIJKSTRA

née en 1959 à Amsterdam, vit et travaille à Amsterdam

restlessness. This tension is substantial in another series concentrating on children held in refugee camps in the Netherlands. Nothing distracts us viewers from the very sad disposition of these young victims of diaspora. Her most recent series of plain portraits focus on adolescents in the United Kingdom and Germany. In a broader context it seems as if male voyeurism is making way for feminine-oriented consciousness. Dijkstra is a representative of this feminine "wave" in contemporary art photography. Her work is above all an expression of the human body in the 1990s. It balances between the conscious posing and the nakedness of human existence. "Each picture is an essay about the vulnerability of human existence" according to the Dutch critic Paul Groot in the art magazine *Metropolis M*. Dijkstra shows "body language". The skin texture tells everything about the person's struggle in life: delicate, sensual, living skin. She demonstrates people surrounded by silence in which they are about to lose their self-control. It is this remarkable psychological tension, tangible throughout her entire work which Dijkstra creates.

mélange de bien-être et d'impatience. Cette même tension se retrouve dans une autre série sur des enfants hébergés dans des camps de réfugiés aux Pays-Bas. Rien ne vient distraire notre œil de la triste condition de ces jeunes victimes des diasporas. Les dernières séries de Dijkstra ont pour sujet des adolescents en Angleterre et en Allemagne.

D'une façon plus générale, il semblerait que le voyeurisme masculin est en train de céder la place à une conscience d'orientation féminine. Dijkstra appartient à cette "vague" féminine de la photographie artistique contemporaine. Son travail est avant tout une expression du corps humain dans les années 90. Il se situe au point d'équilibre entre la pose consciente et la nudité de l'existence humaine. « Chaque photo est un essai sur la vulnérabilité de l'existence humaine », écrit le critique néerlandais Paul Groot dans la revue d'art *Metropolis M*. Ce que Dijkstra nous montre est "le langage corporel". Le grain de la peau –sa finesse, sa sensualité, son éclat– est un livre ouvert sur la vie et les combats du sujet. Dijkstra montre des gens entourés de silence, un silence où on les sent sur le point de perdre leur sang-froid. C'est cette remarquable tension psychologique, tangible dans toute son œuvre, que crée Dijkstra.

sélection bibliographique

Prospekt 96. Photographie in der Gegenwartskunst
Frankfurter Kunstverein
Frankfurt, 1996

Fotofiktion
Kasseler Kunstverein
Kassel, 1996

Vlinderslag
Beeldende Kunst in het
Zuiderbad, 1995

Stofgad
Jacob Molenhuis
Rineke Dijkstra, 1995

MIRELLE THIJSEN



Kołobrzeg, Polen
27 Juli 1992
132x104 cm



Odesa, Ukraine
4 augustus 1993
132x104 cm



Kolobrzeg, Polen
26 Juli 1992
132x104 cm

For more than twenty years, Jorge Orta has constructed a visual, poetic and planetary alphabet composed of signs: ideograms, metasocial signs, objects, textual signs and sounds.

These signs are the thread of ritual and symbolic performances that use, all at once, new digitized media and very powerful projectors of light, "brushes of the ephemeral."

(Centre Georges Pompidou 1991, Machu Picchu 1992, Cuenca 1993, Chartres Cathedral 1994, Aso Volcano, Japan 1994, 46th Venice Biennial 1995, Cappadocia 1995, Évry Cathedral 1996).

Through his work on memory, Orta opens the door to salvational utopias and pushes contemporary art toward alternative and popular forms of representation.

Depuis plus de vingt ans, Jorge Orta construit un alphabet visuel, poétique et planétaire, composé de signes idéogrammes, signes métasociaux, signes objets, signes textuels, signes sonores.

Ces signes sont la trame de performances rituelles et symboliques, qui utilisent les nouveaux médias numériques et les canons à lumière de grande puissance, "pinceaux de l'éphémère".

(Centre Georges Pompidou 1991, Machu Picchu 1992, Cuenca 1993, Cathédrale de Chartres 1994, Volcan Aso Japon 1994, XLVI^e Biennale de Venise 1995, Cappadoce 1995, Cathédrale d'Évry 1996.)

Par son travail sur la mémoire, Orta ouvre la porte d'utopies salvatrices et pousse l'art contemporain vers des formes alternatives et populaires de représentation.

JORGE ORTA

né en 1954 en Argentine, vit et travaille à Paris

« Chemin de Croix, Chemin de Lumière: this installation prominently features the great contradictions of our time. More than ever, the gap is widening between the deciders and those left behind. The technological world imposes the law of the fittest and reduces to dust two-thirds of humanity. In order to no longer accept a social system that generates misery of the soul, I call on founding utopias to redefine the third millenium as a new "ark of hope." It is this state of mind that I am looking for through light shows in powerful cultural sites or in nature. It has become urgent to find oneself, to stroll in the hidden corners of our souls, to rediscover nature and others. I chose to intervene in the cloister to create a promenade for questioning and reflection. Four image projectors N, S, E and W announce the cardinal points of the compass and transcultural thought. Four sound sources punctuate the arrangement. Twelve cross-shaped monitors with computer images are like stations on a via crucis of light. Dozens of beams are directed toward the twenty arches of the cloister. A great fresco of light installed in the courtyard of the archdeaconry prepares the visitors for an inner promenade. »

« *Chemin de Croix, Chemin de Lumière* est une installation qui met en exergue les grandes contradictions de notre époque. Plus que jamais l'écart entre décideurs et laissés pour compte se creuse. Le monde technologique impose la loi du plus fort et réduit les deux-tiers de l'humanité à la poussière.

Pour ne plus accepter un système social qui génère la misère de l'esprit, j'appelle les utopies fondatrices à redéfinir le troisième millénaire comme une nouvelle "arche de l'espoir".

C'est cet état d'esprit que je recherche au travers d'interventions luminographiques dans des sites culturels forts ou dans la nature pure. Il devient urgent de se retrouver soi-même, de se promener dans les recoins oubliés de notre âme, de retrouver la nature, de retrouver les autres.

J'ai choisi d'intervenir dans le cloître pour créer une promenade de questionnement et de réflexion. Quatre projecteurs d'images N.S.E.O. annoncent les points cardinaux et la pensée transculturelle. Quatre sources sonores ponctuent le parcours. Douze bornes cruciformes avec des images informatiques rythment un via crucis de lumière. Des dizaines de faisceaux sont dirigés vers les vingt arcs du cloître. Une grande fresque de lumière installée dans la cour de l'archidiaconée prépare les visiteurs à la promenade intérieure. »

JORGE ORTA

sélection bibliographique

Figures d'origines
Chapelle de la Salpêtrière
CD, 1994

Light Messenger
XLVI^e Biennale de Venise
Italie, 1995

Aso, le cri de la terre
CD, CD Rom, video
Italie, 1995

Versión de Madera y trapo
Centre Culturel
B. Rivadavia
Rosario, Argentine, 1983



Light Messenger
 XLVI^e Biennale de Venise
 peintures de lumières
 photo : André Morin



Empreintes sur les Andes
 Pérou
 peintures de lumières
 photo : Philippe Fuzeau

Cloître
 cour de
 l'Archidiaconée



photographie cinématographique

If the cinema, after all, owes little to photography, one of its principal inventors, E. Reynaud, had already in 1890, settled with painting and his "optical theatre," the cinegenic question – on the other hand, photography owes much to the cinema in order to avoid pictorial domination. It is a long history of mutual desire between these two arts over the course of the twentieth-century, two arts that are nevertheless apparent bloodbrothers. Photographers and filmmakers are artists who intervene on the time as material. The former to fix an instant (sometimes pregnant...). The latter "molds" time, embalms it and offers an illusion of its restitution that attempts to pass as real time. The borders between the two arts have often been crossed "clandestinely." If one often admired the photogenic quality of filmmakers, one also sensed in the greatest photographers, the frequent and irrepressible attraction for the flux of life's movement.

The collections of the Cinémathèque française preserve the testimonies of a veritable history of the relationship between photo(graphy) and cinemato(graphy). And it is a new adventure that the Printemps de Cahors proposes to undertake every year from now on. The Cinémathèque française will present curiosities, rarities and classic works, while striving "to show the photographic eye of filmmakers."

Documentary and plastic perspectives sometimes join forces in films, while rendering their stake uncertain: photographic reportage or cinematographic experimentation.

Some photographers - P. Strand, R. Frank, R. Depardon - have succeeded in making films that have made their mark in the art

Si le cinéma doit en définitive peu à la photographie – un de ses principaux inventeurs, Émile Reynaud, avait en 1890 déjà réglé avec la peinture et son "théâtre optique" la question cinégénique – en revanche, la photographie doit beaucoup au cinéma pour se soustraire à la domination picturale. C'est une longue histoire de désir mutuel entre ces deux arts au cours du XX^e siècle, arts pourtant en apparence co-sanguins. Photographes et cinéastes sont des artistes qui interviennent sur la matière temps. Les premiers pour en fixer un instant quelconque (parfois prégnant...). Les seconds "moulent" le temps, l'embaument et offrent une illusion de sa restitution qui tente de se confondre avec le temps réel.

Les frontières du passage entre les deux arts ont été souvent franchies "clandestinement". Si on a souvent admiré la photogénie des cinéastes, on a également deviné, chez les plus grands photographes, l'attraction fréquente et irrépressible pour le flux du mouvement de la vie.

Les collections de la Cinémathèque française conservent les témoignages d'une véritable histoire des relations entre la photo(graphie) et la cinéma(tographie). Et c'est une aventure nouvelle que le Printemps de Cahors proposera désormais annuellement. La Cinémathèque française présentera des curiosités, des raretés et des œuvres classiques, en s'efforçant "d'exposer le regard photographique des cinéastes".

Perspectives documentaires et plastiques se conjuguent parfois dans des films, en rendant incertain leur enjeu :



of cinematography. Other artists have never "made up their mind": Moholy-Nagy, Man Ray, M. Snow, A. Fleischer.

For this first year, the Cinémathèque française presents:

- *L'animal d'acier*, 1935 by W.O. Zielke. The only feature-length film directed and completed by one of the principal representatives of the "New Vision." Banned by the Nazis, mutilated by the Communists, the film, rediscovered, was restored in 1994.

- *Le retour* (1945) and *Midlands at Play and Work* (1963), two films by H. Cartier-Bresson. The second was discovered in 1995. It shows, if there were still need to do so, the narrative dynamism of this photographer who was friend of J. Renoir.

- By the latter, a short test run of the actors of *La Partie de Campagne* will be presented. Filters, lighting tests on the faces, framing are experimented with according to the rules of a veritable art of portraiture before narration takes over.

- On the occasion of cinema's centennial celebrations, the Cinémathèque produced a film in homage to one of the major inventors of the recording and restitution of time and movement: E.J. Marey. Before the Lumière Brothers founded, in Lyon, the commerce of cinematography (the legendary screening of December 28th, 1895), the physiologist (Marey) was a true inventor. J.D. Lajoux and M. Frizot have made a film between poetry and science.

- Finally, J. Epstein, the author of the "photogenics of the imponderable" made a mysterious film whose principal role is filled by... a camera. *6 1/2 x 11* is an unexpected reflection, with the means of cinema, on photography's powers of "evidence."

reportage photographique ou expérimentation cinématographique.

Des photographes –Paul Strand, Robert Frank, Raymond Depardon– ont réussi des films marquants pour l'art cinématographique. D'autres artistes n'ont jamais "choisi": Moholy-Nagy, Man Ray, Michael Snow, Alain Fleischer.

Pour cette première année de présence, la Cinémathèque française présente :

– *L'animal d'acier*, 1935, de Willy Otto Zielke.

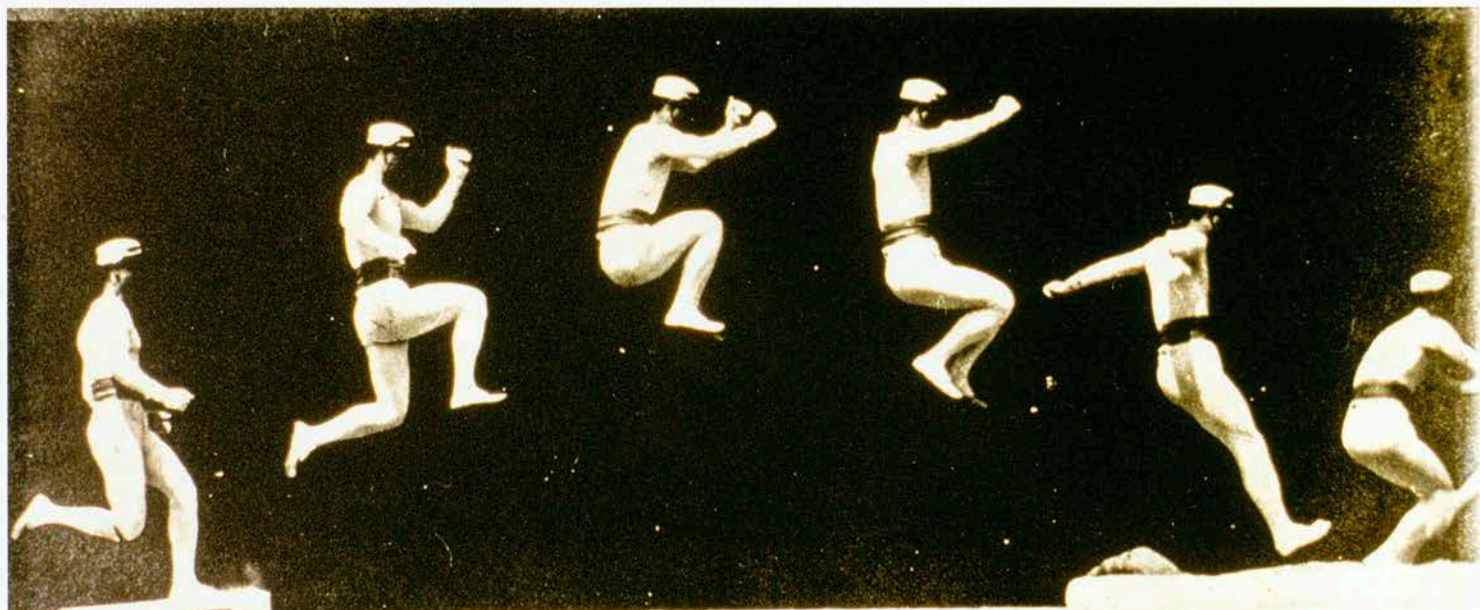
Le seul long-métrage réalisé et terminé par un des représentants de la "Nouvelle Vision". Interdit par les nazis puis mutilé par les communistes, le film a été retrouvé et restauré en 1994.

– *Le retour* (1945) et *Midlands at Play and at Work* (1963), deux films d'Henri Cartier-Bresson. Le second a été retrouvé en 1995. Il démontre s'il en était encore besoin, le dynamisme narratif de ce photographe ami de Jean Renoir.

– De ce dernier, un court essai filmé des acteurs de *la Partie de campagne* sera présenté (montage réalisé par Claudine Kaufmann). Filtres, essais de lumière sur les visages, cadrages sont expérimentés selon les règles d'un véritable art du portrait avant la mise en fiction.

– A l'occasion des célébrations du centenaire du cinéma, la Cinémathèque a produit un film en hommage à l'un des inventeurs majeurs de l'enregistrement et de la restitution du temps et du mouvement : Étienne-Jules Marey. Avant les frères lyonnais qui fondèrent le commerce cinématographique (la légendaire séance du 28 décembre 1895),

Préambule au
cinématographe
Étienne-Jules Marey
J.D. Lajoux
Michel Frizot



Six et demi onze
Jean Epstein



le physiologiste l'inventa. Jean Dominique Lajoux et Michel Frizot ont réalisé un film entre poésie et science.

– Enfin, Jean Epstein, l'auteur de la "photogénie de l'impondérable" a réalisé un film mystérieux dont le rôle principal est tenu par... un appareil photographique.

Six et demi onze, est une réflexion inattendue avec les moyens du cinéma, sur les pouvoirs de "preuve" de la photographie.

DOMINIQUE PAÏNI

PROGRAMME

Essais d'acteurs

de Jean Renoir - 1936-1994 - 15 mn

L'animal d'acier, Das Stahltier

de Willy Otto Zielke - 1935 - 75 mn

Le retour

de Henri Cartier-Bresson - 1944-45 - 30 mn

Midlands at Play and at Work

de Henri Cartier-Bresson - 1963 - 20 mn

Six et demi onze

de Jean Epstein - 1927 - 60 mn

Préambule au cinématographe : Étienne-Jules Marey

de Jean Dominique Lajoux et Michel Frizot - 1995 - 15 mn

Cinéma
Le Quercy



galerie Le Réverbère

It is perilous to place side-by-side works of different origins, sensibilities and imaginations. By its natural relationship with reality, photography only gives the viewer a perverse desire to see only the simplicity of the subject.

The problem of placing pictures on the wall, which every exhibition poses for us, invites us to discover identities and esthetic oppositions that demonstrate the stakes of creative acts. Thus the face-off of one work to another that one believed to be deaf and dumb communication becomes so much hybridization of poetic figures.

Since 1981, we have always invited the gallery's public to this evaluation, to share with them our reflection, our rules and our choices.

We interpret photography for its sole spatial forms, by its particular procedures, constructing with our artists our esthetic charter, beyond current cultural or economic classifications. The photographic act is the generator of more rhetoric than the sole academic equation – shooting, developing, printing – lets one believe.

For fifteen years the entirety of these reflections motivate and define our adventure without speaking (...) about what links us to the artists. The perenniality of the gallery is established in this give-and-take and connivances.

Il est périlleux de faire côtoyer, expositions obligent, des œuvres d'origine, de sensibilités, d'imaginaires... différents, la photographie par sa relation naturelle à la réalité ne donnant au spectateur qu'une perverse envie de n'y voir que la simplicité du sujet.

La "mise au mur" qu'est chaque exposition, nous invite à la découverte d'identités et d'oppositions esthétiques, qui démontrent les enjeux des actes créateurs. Ainsi les face à face, d'une œuvre à l'autre, que l'on croyait communication sourde et muette, deviennent autant de métissages des figures poétiques de chacun.

C'est à cette évaluation que nous avons toujours invité depuis 1981 le public de la galerie, partageant avec lui notre réflexion, nos règles et nos choix.

Nous interprétons la photographie pour ses seules figures d'espace, par ses procédures particulières, construisant avec nos artistes notre charte esthétique, au-delà des classements culturels ou économiques ambiants.

L'acte photographique est générateur de plus de rhétorique que la seule équation académique – prise de vue, négatif, tirage – le laisse croire : ce sont tous ces moments et espaces interstitiels qui en règlent le flux qu'il faut formaliser et exposer pour que s'énoncent les correspondances entre les œuvres et leurs langages.

Depuis 15 ans, l'ensemble de ces réflexions motive et définit notre aventure sans parler de celle qui nous lie aux artistes. C'est dans ces allers retours et connivences que la pérennité de la galerie s'installe.

Yves Rozet
D'étranges devenirs à nouveau
 90x240 cm
 technique mixte
 photo noir et blanc et
 gomme laque colorée
 1990-1993



Artists exhibited at Cahors:

Arièle Bozon, Lionel Fourneaux, William Klein, Jean-Claude Palisse, Denis Roche, Yves Rozet.

Artistes exposés à Cahors :

Arièle Bozon, Lionel Fourneaux, William Klein, Jean-Claude Palisse, Denis Roche, Yves Rozet.

Gallery artists:

H. Barboni, D. Braeckman, P. Canaguier, H. Crepet, B. Descamps, A. Faure, M.F. Kel, R. Navarro, G. Rey, F. Saint Pierre, A. Taberero, B. Vonconta.

Artistes de la Galerie :

H. Barboni, D. Braeckman, P. Canaguier, H. Crepet, B. Descamps, A. Faure, M.F. Kel, R. Navarro, G. Rey, F. Saint Pierre, A. Taberero, B. Vonconta.

We have a 300 square metre gallery in Lyon where, each year we create 4 or 5 exhibitions (mostly one-person exhibitions) and, thanks to co-productions, we conceive about thirty exhibitions to be presented in other venues. Our photographic stock consists of works from the twenty or so artists whom we represent, half of whom had their first one-person exhibition at the gallery. An active and long term promotion is undertaken for each one of them.

The other fundamental vocation of the gallery is to educate. We organize seminars, debates, theoretical and practical workshops (laboratory and conference room are at the gallery). These two axes of our policy (creation of exhibitions, promotion of artists and education of the public) allow us to conduct a more complete action in favor of photography with the collaboration of different institutions (DRAC, MAAC, museums...)

Nous disposons d'une galerie de 300m² à Lyon où, chaque année, sont créées 4 ou 5 expositions (le plus souvent personnelles) et conçues une trentaine d'expositions présentées "hors les murs" grâce à des coproductions. Notre fonds photographique est constitué des œuvres de la vingtaine d'artistes que nous représentons et dont une moitié a fait sa première exposition personnelle à la galerie. Pour chacun d'entre eux, une promotion active et à long terme est entreprise.

L'autre vocation fondamentale de la galerie est de se préoccuper de formation. Nous organisons des séminaires, débats, stages théoriques et pratiques (laboratoire et espace de conférence au sein de la galerie).

Ces deux axes de notre politique (création d'exposition, promotion des artistes et formation du public) nous permettent de mener une action plus complète en faveur de la photographie avec la collaboration de différentes institutions (DRAC, MAAC, musées...)

CATHERINE DÉRIOZ, JACQUES DAMEZ

Cour Caviole

projections de nuit

Projection is one of the forms for the existence of the photographic image, much as a print on paper, the printed page and the digital image on a screen. It is, moreover, significant that more and more young artists make it a favored form of expression in their work. Originally conceived for nocturnal presentations, little by little they are finding their place in the exhibitions too. Nevertheless, it is outdoors that they take on their true dimensions and constitute one of the special features of the Printemps. Projected on the sides of buildings or on different surfaces, photographs acquire a remarkable quality of presence. The poetry of the workings of light and shadow, the subtlety of modelling or composition, the temporal density of the image manifest themselves with all their force.

This year we have wished to go further yet in the integration of these projections to the general purpose of our festival, to make them a more integral part of the program, just another way of offering things to see. In order to accomplish this, we have structured them around three very precise aspects.

First of all, the principal theme of the festival, substitution, with the misappropriations and transpositions that it implies, will be evoked by projections on the museum and the cathedral. Next, a circuit in three principal parts on multiple screens will offer a retrospective approach of contemporary photography, in order to give points of reference to the public and to guide them in their

La projection est un des modes d'existence de l'image photographique, au même titre que le tirage sur papier, l'imprimé, et l'image numérique sur écran. Il est d'ailleurs significatif que de plus en plus de jeunes artistes en fassent un mode privilégié d'expression de leur travail. De sorte que conçue à l'origine pour les animations nocturnes, elle trouve peu à peu sa place également dans les expositions.

Toutefois, c'est en extérieur qu'elle prend sa véritable dimension, et constitue ainsi une des originalités du Printemps. Projetées sur des bâtiments de la ville, ou sur diverses surfaces-écrans, les photographies acquièrent une qualité de présence remarquable. La poésie du travail de l'ombre et de la lumière, la subtilité du modelé ou de la composition, la densité temporelle de l'image s'y manifestent dans toute leur puissance.

Cette année, nous avons souhaité aller plus loin encore dans l'intégration de ces projections au propos général de notre manifestation, pour faire en sorte qu'elles en soient partie intégrante, une autre manière de donner à voir. Pour cela, nous les avons construites autour de trois aspects bien précis. Tout d'abord, le thème principal du festival, la substitution, avec les détournements et les transpositions qu'il implique, sera évoqué par des projections sur les bâtiments du musée et de la cathédrale. Ensuite, un parcours nocturne en trois parties principales sur écrans multiples offrira une approche rétrospective de la photographie contemporaine, afin de donner des repères au public, et de le guider dans sa découverte d'une photographie très contemporaine. Dans ce

photos : P. Lavesne



discovery of a very contemporary photography. In this panorama from 1956 to 1996 we will discover, in a first group, the works of great innovators of the post-war era, Robert Frank, William Klein, Henri Cartier-Bresson, among others, pioneers of a new way of looking at the world; in a second group we will see how we pass from this analytical approach to the invention of a formal personal universe, notably through the works of Bill Brandt, Irving Penn, Josef Sudek and Diane Arbus; in the last group we will show how photography simultaneously becomes one of the principal tools of contemporary art beginning with Andy Warhol and Robert Rauschenberg up to the young artists presented this year in Cahors, by way of Cindy Sherman, Gilbert & George, Richard Prince, etc. and all those who we have shown over these past few years. Finally, we will present on its own, a retrospective of Lee Friedlander's work, which by its reflection on ambiguity and the layering of visual signs, engages on the question of substitution; And on the water screen, there will be works by Man Ray and Laszlo Moholy-Nagy, each inventor, in his own manner, of a universe of autonomous forms who no longer owe anything to the description of reality.

panorama de 1956 à 1996, on découvrira, dans un premier volet, les travaux des grands innovateurs de l'après-guerre, Robert Frank, William Klein, Henri Cartier-Bresson, entre autres, pionniers d'une manière nouvelle de regarder le monde ; dans un deuxième volet, on verra comment on passe de ce regard analytique à l'invention d'un univers formel personnel, à travers les travaux de Bill Brandt, d'Irving Penn, de Joseph Sudek, de Diane Arbus, notamment ; dans le dernier volet, on montrera comment simultanément la photographie devient un des outils principaux de l'art contemporain, à partir de Andy Warhol et Robert Rauschenberg, jusqu'aux jeunes artistes présentés cette année à Cahors, en passant par Cindy Sherman, Gilbert & George, Richard Prince, etc., et tous ceux que nous avons montrés ces dernières années.

Enfin, nous présenterons à part une rétrospective de l'œuvre de Lee Friedlander, qui par sa réflexion sur l'ambiguïté et le feuilletage des signes visuels, a partie liée avec la question de la substitution ; et sur l'écran d'eau, des œuvres de Man Ray et Laszlo Moholy-Nagy, inventeurs chacun à sa manière d'univers de formes autonomes qui ne doivent plus rien à la description de la réalité.

RÉGIS DURAND, JEAN LELIÈVRE

remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes parents pour leur amour, leur soutien et leur confiance en moi. C'est grâce à eux que j'ai pu accomplir ce projet. Je pense également à mes amis pour leur présence et leur encouragement tout au long de ce parcours. Un grand merci à mes professeurs pour leur enseignement et leur bienveillance. Enfin, je n'oublie pas de remercier mes collègues pour leur accueil et leur aide. Ce projet a été une aventure enrichissante et je suis fier de l'avoir mené à bien.

Je tiens à remercier mes parents pour leur amour, leur soutien et leur confiance en moi. C'est grâce à eux que j'ai pu accomplir ce projet. Je pense également à mes amis pour leur présence et leur encouragement tout au long de ce parcours. Un grand merci à mes professeurs pour leur enseignement et leur bienveillance. Enfin, je n'oublie pas de remercier mes collègues pour leur accueil et leur aide. Ce projet a été une aventure enrichissante et je suis fier de l'avoir mené à bien.

MAEC

le mécène devient source d'inspiration
patronage becomes a source of inspiration



MAEC

partenaire exclusif du catalogue
exclusive partner for the catalogue

MAEC, leader of the CAHORS group, accompanies each Printemps de Cahors. Like last year, this support is directed to the publication of the catalogue for this year's event.

If MAEC places its trust in the Printemps de Cahors, it is more particularly through a real and shared attachment to the criteria of quality, of esthetics (that we will call "design") and of creativity (that we will call "innovation"). Seduced by art photography, MAEC goes beyond its role as patron for the 1996 edition since it becomes, for an instant, the subject of inspiration, notably for Stéphane Couturier, a confirmed photographer alert to the world of industry.

He was given the opportunity to propose to us, in images and in color, his own point of view on the question. A selection of pictures thus assembled will be the subject of an exhibition in one of the galleries of the Printemps de Cahors. The entire production will follow the CAHORS group throughout the year in professional fairs of international stature.

MICHEL HIBON
Chief Executive Officer

MAEC, chef de file du groupe CAHORS, accompagne chacune des éditions du Printemps de Cahors. Comme l'an passé, son soutien s'est orienté vers l'édition du catalogue de cette manifestation.

Si MAEC accorde sa confiance au Printemps de Cahors, c'est plus particulièrement au travers d'un attachement réel et partagé aux critères de qualité, d'esthétique (qu'elle nommera pour sa part "design") et de créativité (qu'elle appellera "innovation").

Séduite par la photographie d'art, MAEC outrepassa son rôle de mécène pour l'édition 1996 puisqu'elle devient, l'espace d'un instant, sujet d'inspiration, notamment pour Stéphane Couturier, photographe affirmé, sensibilisé par le milieu industriel.

L'occasion lui est donné de nous proposer, en image et en couleur, son point de vue sur la question. Un extrait des clichés ainsi recueillis fera l'objet d'une exposition dans une des salles du Printemps de Cahors. L'ensemble de ces œuvres suivront tout au long de l'année, le groupe CAHORS, dans les salons professionnels d'envergure internationale.

MICHEL HIBON
Président Directeur Général

REMERCIEMENTS

*à ceux qui mettent à la disposition
du Printemps de Cahors ses lieux d'exposition*

M. le Président du Tribunal
M. le Procureur de la République
M. Borredon, M. Cohen, M. Lachieze-Rey, M. Mangado
M. Pebeyre, M. Reutenauer, Mme Serre

à ceux qui prêtent des œuvres

Galerie Paul Andriess Amsterdam
Galerie Gilbert Brownstone Paris
Galerie Bouqueret + Lebon Paris
Galerie Bugdahn und Kaimer Düsseldorf
Sylviane de Decker-Heftler
Het Domein Sittard
Galerie Durand-Dessert Paris
Galerie Jennifer Flay Paris
Fonds National d'Art Contemporain Paris
Galerie Forum Tarragone
FRAC Pays de la Loire
Metro Pictures Gallery New York
Galerie Montenay-Giroux Paris
Galerie Yvonamor Palix Paris
Anthony D'Offay Gallery London
Galerie Polaris Paris
Jorge Ribalta
Galerie Thaddaeus Ropac Paris
Galerie Philippe Rizzo Paris
Galerie Pietro Sparta Chagny
Galerie Zabriskie Paris
Fundació "la Caixa" Barcelone
Fundação Calouste Gulbenkian Lisbonne

à ceux qui permettent le développement des coproductions

Francis Lacloche
(Caisse des Dépôts et Consignations)
Jean-Luc Monterosso
(Maison Européenne de la Photographie)
Alain Mousseigne
(Espace d'art moderne et contemporain Toulouse-Midi-Pyrénées)

merci aussi à

David Balsells, Corinne Bocquet, Christine Borgoltz, Claudine Colin
Mariona Fernandez, Konrad Fischer, Alexandra Foulkes
Nuria Gene, Gloria Malé, Franck Michel, Blandine Orfino
Yolanda Rijling, Ute Schrader, Claire Siaud, Nicole Sonnevile
Gigi Sutter, Mireille Thijsen, Lucien Treillard, Michel Valdiguié
Grazia Valtorta et Gail Winston

ainsi qu'à

Sipa Labo, Publi Offset, Mercedes-Benz France
et Imprimerie Clos du Moulin

les 350 bénévoles dont certains participent toute l'année

L. Berbier, D. Dehaeze, C. Ferot, M. Lecuru, S. Mouly
C. Murat, S. et J. Perrin, M. Roumegoux, A. Tertre
J. Tisserand, F. Vayssières, R. Vitrat

enfin, à l'équipe des services techniques de la ville de Cahors.

TRADUCTEURS : STUART ALEXANDER, RENÉ PONS, ISABELLE CHAPMAN

MAQUETTE ET MISE EN PAGES : MARCH'ADOUR

PHOTOGRAVURE : SELE OFFSET TORINO

IMPRESSION ET BROCHAGE : MUSUMECI À AOSTE

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN MAI 1996

POUR LE COMPTE

DES ÉDITIONS MARVAL

7, PLACE SAINT-SULPICE 75006 PARIS

TÉL : (1) 43253333, FAX : (1) 43258888

ISBN 2-86234-215-7 © MARVAL 1996



LE PRINTEMPS DE CAHORS PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS 1996



9 782862 342153

diffusion
Harmonia Mundi
80,00 FF.