

**EXTRAetORDINAIRE**  
LE PRINTEMPS DE CAHORS ✓ PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

**EXTRACTORDINAIRE**  
LE PRINTEMPS DE CAHORS ✓ PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

# EXTRAetORDINAIRE

LE PRINTEMPS DE CAHORS ✓ PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

**EXTRAetORDINAIRE**  
LE PRINTEMPS DE CAHORS ✓ PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

LE PRINTEMPS DE CAHORS ✓ PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

ACTES SUD

✓ EXTRAORDINAIRE

# EXTRAet

LE PRINTEMPS DE CAHORS





# EXTRA**et**ORDINAIRE

LE PRINTEMPS DE CAHORS

✓ 18 JUIN/4 JUILLET 1999

# LE PRINTEMPS DE CAHORS 1999

## LE PRINTEMPS DE CAHORS EST FINANCÉ PAR .....

### – LES ENTREPRISES PRIVÉES .....

FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN ;  
FONDATION ÉLECTRICITÉ DE FRANCE ;  
CHAMPAGNE DEMOISELLE – GROUPE VRANKEN ;

CRÉDIT COMMERCIAL DE FRANCE ;  
CRÉDIT AGRICOLE QUERCY-ROUERGUE ;  
ASATSU-DK ;  
LAGREZETTE – VINS DE CAHORS ;  
BANQUE POPULAIRE DU QUERCY ET DE L'AGENAIS ;  
SHISEIDO ;  
SIPA LABO ;  
CHAMBRE DE COMMERCE ET D'INDUSTRIE DU LOT ;

### – LES INSTITUTIONS .....

VILLE DE CAHORS ;  
DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES MIDI-PYRÉNÉES ;  
CONSEIL RÉGIONAL MIDI-PYRÉNÉES ;  
PROGRAMMES EUROPÉENS – PRÉFECTURE DU LOT ;  
CONSEIL GÉNÉRAL DU LOT ;  
MINISTÈRE DE LA CULTURE / DÉPARTEMENT DES AFFAIRES  
INTERNATIONALES ;

### – LE PRINTEMPS DE CAHORS EST ORGANISÉ AVEC LE SOUTIEN DE .....

IMPRIMERIE CLOS DU MOULIN ; DAUPHIN ; POLAROID ; IAT ; FORD ;  
EDF-GDF SERVICES LOT ; LA DÉPÊCHE DU MIDI ; LA SEMVAT ; L'AFAA ;  
LE RECTORAT DE TOULOUSE ; DÉFI JEUNES ;

### ET LA PARTICIPATION DE .....

Foies gras Besse ; Biscuiterie Fine de France ; France Rail ; Cafés Lebert ;  
Nano Capelle ; Souhliol-Noyer déménagement ; SNCF de Cahors ; Siaci.

Le Printemps de Cahors veut rendre un hommage tout particulier et emprunt de tristesse à Monsieur Alain Bidou, préfet de région Midi-Pyrénées, disparu le 6 avril 1999. Homme de culture, il avait depuis longtemps soutenu le Printemps de Cahors pour lequel il a manifesté un intérêt sincère.

## REMERCIEMENTS .....

### – AUX ARTISTES ;

### – AUX AUTEURS DU CATALOGUE ;

### – AUX PRODUCTEURS D'ŒUVRES .....

Francis Lacroche et la Caisse des dépôts et consignations, Paris ; Charles-Henri Malécot et la Caisse des dépôts et consignations, Toulouse ; Régis Durand et le Centre national de la photographie, Paris ; Jean-Luc Monterosso et la Maison européenne de la photographie, Paris ; Guy Amsellem et le Centre national des arts plastiques, Paris ; Alain Mousseigne et l'Espace d'art contemporain de Toulouse Midi-Pyrénées ; Alain-Julien Laferrrière et l'agence d'artistes du CCC de Tours ; Annie Bozzini et le Centre de développement chorégraphique de Toulouse Midi-Pyrénées ;

### – AUX PRÊTEURS .....

les artistes ; le Fonds national d'art contemporain, Paris ; Trafic-FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen ; FRAC Limousin, Limoges ; agnès b., Paris ; Ruedi Bechtler, Herrliberg ; Didier Krzentowski, Paris ; Marie et Athos Lanciotti, Paris ; Massimo Lauro, Naples ; Katia Lazarew, Paris ; Gérald Moreau, Marseille ; Frank Perrin, Paris ; Rudy Ricciotti, Bandol ;

### – AUX GALERIES .....

303, New York ; Air de Paris, Paris ; Anton Weller, Paris ; Art:Concept, Paris ; Chez Valentin, Paris ; Jennifer Flay, Paris ; Lotta Hammer, Londres ; Jay Jopling, Londres ; Jousse-Seguin, Paris ; Ursula Krinzinger, Vienne ; Lisson, Londres ; Gabrielle Maubrie, Paris ; Montenay-Giroux, Paris ; Philip Nelson, Paris ; Françoise Paviot, Paris ; Polaris, Paris ; Praz-Delavallade, Paris ; Raum aktueller Kunst Martin Janda, Vienne ; Cokkie Snoei, Rotterdam ; Colette Soardi, Nice ; Sonnabend, New York ; le Sous-sol, Paris ; Micheline Sz wajcer, Anvers ; Daniel Templon, Paris ; Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris ;

### – AINSI QU'À .....

Alfred Pacquement et Mathilde Ferrer de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris ; Alfred Pons et l'École des beaux-arts, Toulouse ; Marie-Sarah Alleaume ; Yves Augéard ; Marie-Claude Beaud ; Corinne Bocquet ; Christine Borgoltz ; Nathalie Boutin ; Pilar Boxford ; André Cohen ; Éric Cibiel ; Beth Groubert ; Caroline Bourgeois ; Véronique Burki ; Clément Calvet ; Aurélie Castex ; Dominique Dehaeze ; Didier Deschamps ; Cécile Dumez ; Georges Dupin ; Catherine Ferbos ; Agnès de Gouvion Saint-Cyr ; Alexia Klein ; Jet Lag K ; M. Lachieze-Rey ; Catherine Laporte ; Carole Macel ; Patrick Manau ; Philippe Mairesse ; Sergine Mouly ; Pierre-Jean Pebeyre ; M. Perrié ; Anne Racine ; Lucien Reutenauer ; Danièle Rivière ; Kathrin Romberg ; Philippe Rosenblum ; Gigi Sutter ; M. Tarrade ; Jacques Tisserand ; Grazia Valtorta ; Marc Vaudey ; Anne de Villepoix et les services techniques de la ville de Cahors ainsi que les 350 fidèles bénévoles lotois.

# EXTRAetORDINAIRE

MARIE-THÉRÈSE PERRIN, <i>Introduction</i> .....	5	ANGE LECCIA .....	64
.....		NATACHA LESUEUR .....	66
CHRISTINE MACEL, <i>EXTRAetORDINAIRE, Suppléments au réel</i> .....	6	CHRISTELLE LHEUREUX .....	68
.....		MARTINE LOCATELLI .....	70
ENTRETIEN DE CHRISTINE MACEL AVEC SAMI-ALI, <i>Du banal, de l'ordinaire et de sa transfiguration</i> .....	10	MADE IN ERIC .....	72
.....		PHILIPPE MESTE .....	74
BORIS GROYS, <i>Le choix du regard</i> .....	16	AERNOUT MIK .....	76
.....		NATACHA NISIC .....	78
PAUL ARDENNE, <i>Un art de la réalité revisitée</i> .....	20	SHIMABUKU .....	80
.....		ROMAN SIGNER .....	82
LOU REED .....	25	SAM TAYLOR-WOOD .....	84
.....		ERIK WESSELO .....	86
<b>INSIDE</b> .....	29	ERWIN WURM .....	88
MAC ADAMS .....	30	JUN YANG .....	90
DOUG AITKEN .....	32	.....	
LAETITIA BÉNAT .....	34	<b>OUTSIDE</b> .....	93
ANNA+BERNHARD BLUME .....	36	ALAIN BUBLEX .....	94
VÉRONIQUE BOUDIER .....	38	PHILIPPE DURAND .....	96
ALAIN BUBLEX .....	40	MALACHI FARRELL .....	98
RODERICK BUCHANAN .....	42	KENDELL GEERS .....	100
CLAUDE CLOSKY .....	44	MARTIN KERSELS .....	102
MAT COLLISHAW .....	46	BERTRAND LAMARCHE .....	104
DIDIER COURBOT .....	48	ANGE LECCIA .....	106
OLIVIER DOLLINGER .....	50	NATACHA LESUEUR .....	108
PHILIPPE DURAND .....	52	MADE IN ERIC .....	110
FISCHLI & WEISS .....	54	SAMUEL ROUSSEAU .....	112
ALICIA FRAMIS .....	56	SHIMABUKU .....	114
KENDELL GEERS .....	58	ROMAN SIGNER .....	116
RAYMOND HAINS .....	60	ERNEST T. .....	118
BERTRAND LAMARCHE .....	62	ERWIN WURM .....	120
		JUN YANG .....	122
		.....	
		GALERIE GEORGES-PHILIPPE & NATHALIE VALLOIS .....	124
		.....	
		EXPOSITIONS & BIBLIOGRAPHIE DES ARTISTES .....	126



NATACHA LESUEUR, *Sans titre*, 1998, photographie couleur contrecollée sur aluminium, 122 x 163 cm ; courtesy galerie Soardi, Nice.

# INTRODUCTION

MARIE-THÉRÈSE PERRIN

Présidente de l'association, directrice du festival ~ *President of the association, director of the festival.*

1999 est la neuvième édition du Printemps de Cahors.

Dès sa création, le Printemps de Cahors a surpris et séduit en réunissant le grand public et les professionnels de l'art autour d'une idée forte, qui reste à ce jour unique en France : créer une fête de l'art contemporain.

Cette volonté d'ouvrir le champ des arts visuels, à travers la présentation des œuvres d'une trentaine d'artistes internationaux au plus large public, s'est traduite d'abord par la gratuité totale de l'ensemble des manifestations du Printemps de Cahors, mais aussi par le désir de faire dialoguer les arts, de leur offrir le cadre extraordinaire d'une ville médiévale.

En 1998, plus de 100 000 spectateurs ont visité les expositions et assisté aux manifestations des Nuits Blanches. Cahors, lieu d'échanges et de rencontres, est à présent reconnu en France et à l'étranger, grâce aux échos enthousiastes qui ont accompagné ce festival depuis sa création.

Ce succès, le festival le doit à l'alliance du mécénat d'entreprise et des institutions, qui s'est développée depuis neuf ans. Financé à 75 % par le mécénat d'entreprise, le Printemps de Cahors développe également de nombreuses coproductions avec les institutions françaises les plus importantes. Fortement ancré dans la région, le Printemps de Cahors doit aussi sa réussite aux 350 bénévoles qui y participent activement chaque année.

Avec Christine Macel, commissaire des expositions en 1999 et 2000, le Printemps de Cahors développe de nouveaux axes de recherche, et engage dès cette année un programme d'art public qui inclut dix-neuf projets réalisés en liaison avec le thème de cette édition : EXTRAetORDINAIRE. Ce programme sera enrichi en l'an 2000 par des commandes publiques pérennes. Le désir de renouvellement perpétuel est

au cœur du projet du Printemps de Cahors. Il s'agit avant tout de préserver notre exigence, de cultiver notre différence, d'étonner encore et toujours, à l'image de l'EXTRAetORDINAIRE : dépasser le banal en ajoutant des « suppléments au réel ».

*1999 is the ninth Printemps de Cahors.*

*From its earliest years, the Printemps de Cahors has both surprised and seduced by uniting the general public and the art world for what, to this day, remains a unique concept in France: a true festival of contemporary art.*

*This determination to make the contemporary visual arts, as represented by the work of some thirty international artists, accessible to a broad audience, explains the decision to make the Printemps free, and also the effort to set up a real dialogue between the arts within the exceptional setting provided by this medieval city.*

*In 1998, more than 100 000 visitors came to the exhibitions and attended the Nuits Blanches (late night events). Thanks to the enthusiastic feedback the Printemps has generated over the years, Cahors is now nationally and internationally known as a place of cultural exchange and encounter.*

*Its success is also due to the combination of private sponsorship and public subsidy that it has built up over the nine years. The Printemps de Cahors receives 75% of its funds from corporate sponsors while at the same time developing numerous coproductions with leading French institutions. The festival also has a strong regional identity, and owes much of its success to the 350 voluntary helpers who get involved every year.*

*With Christine Macel, the curator for the 1999 and 2000 exhibitions, the Printemps de Cahors is pursuing new avenues of development. Already, this year, there will be a public art programme featuring 19 projects*

*related to the theme of the festival, EXTRAetORDINAIRE. This programme will be enriched in the year 2000 by a number of permanent public commissions.*

*The Printemps de Cahors is all about constant renewal. We are determined to maintain the event's demanding standards and distinctive identity, and to go on surprising our visitors, just like the EXTRAetORDINAIRE, which goes beyond banality by adding "supplements to the real".*

# EXTRAetORDINAIRE, SUPPLÉMENTS AU RÉEL

CHRISTINE MACEL • Commissaire des expositions ~ *Curator of the exhibitions.*

Se pourrait-il que Baudrillard se soit trompé et que ce soit justement les arts visuels qui aient entrepris d'échapper à la difficulté de représenter, à cette crise de la représentation qui figerait le réel dans la boucle de la répétition pure ? Aux côtés d'un art du banal, d'un art du décept qui corroboreraient le « fading » des images (cette fatigue décrite par Roland Barthes) et conforteraient l'idée d'un évanouissement du réel – ou tout du moins de son rapetissement vers le littéral, la répétition, le mécanique –, la photographie, la vidéo et les arts plastiques entreprennent – continuent d'entreprendre – la re-présentation du réel et son invention. Non pas à travers un réalisme de constat, non pas à travers un surréalisme disjoncté de tout référent au réel, mais au contraire, justement, à travers une attention renouvelée au réel dans ses dimensions connexes quoique distinctes que sont le banal, l'ordinaire, le quotidien, et leur transfiguration même. Non pas une reduplication qui pourrait au mieux contenter une attente esthétique, non pas un art qui consisterait à faire de l'art sa propre philosophie, affirmant son autonomie et son indépendance, mais une transfiguration nouvelle qui a survécu à l'ère du désenchantement, dépassé toute idée de transcendance, et qui n'entretient aucune naïveté par rapport au monde médiatique.

La théorie moderniste, dans ses développements formalistes, a cru bon d'évacuer la problématique du symbolique et de l'imaginaire comme une véritable faute de goût. Ce que « symbole » signifie ici n'est autre que l'ajout, le supplément, l'autre chose que le réel n'offre déjà – une représentation, en quelque sorte. Or cette question resurgit aujourd'hui d'autant plus que s'est développée une esthétique du banal qui ne parvient pas toujours à se retourner dans ce que Sami-Ali appelle le paradoxe de la « subjectivité sans sujet », dont Warhol constitue la référence. Les artistes développent des œuvres, des stratégies qui obligent à considérer une autre histoire après celle du postmodernisme

décrit comme la platitude warholienne, la dissolution voire la disparition de l'affect et de la subjectivité ; où la notion d'imaginaire (pour ne pas se limiter à la seule question du symbole), même s'il apparaît aujourd'hui plus « atomisé » que jamais, redevient centrale.

Le paradoxe consiste en ce que ces artistes, tout en tirant du réel, du familier, du quotidien, de l'ordinaire, voire du banal, la substance de leur travail, ne développent ni une esthétique du banal ou de l'ordinaire, ni même une esthétique de l'extraordinaire, mais des suppléments au réel, dont la signification ne peut d'ailleurs apparaître qu'à travers l'imaginaire, « valeur ajoutée à la perception de la réalité » comme le disait Clément Rosset, le réel lui-même ne peut être qu'insignifiant, monotone, quelconque et idiot.

Il faut d'ailleurs noter que cette « tactique » d'aujourd'hui comme d'hier a moins été décrite par la critique ou l'histoire de l'art que par les écrivains (Georges Perec et son « infra-ordinaire »), les historiens ou les sociologues (Michel de Certeau [1], Henri Lefebvre [2]), dont le projet s'appuie sur la conviction éthique et esthétique que les possibilités de l'imaginaire sont recelées par le quotidien et l'ordinaire.

Parce qu'il existe « mille manières de brocanter » le réel, selon l'expression de De Certeau, les artistes développent des attitudes hétérogènes à partir de ce postulat et des réponses parfois opposées voire conflictuelles. Les uns révèlent un détail, décalent à peine, ébauchent une narration, injectent un incident infime dans un ordinaire dont ils exploitent la modestie. Les autres cultivent délibérément l'étrangeté au cœur du quotidien, la radicalisent, n'hésitent pas à recourir à la violence et au spectaculaire. Des strates se mêlent, de l'endotique à l'exotique, du banal à l'imaginaire, pour constituer cet « EXTRAetORDINAIRE », qui constitue moins un thème qu'une problématique autour de ces questionnements et de ces enjeux.

## *Le sens de l'insignifiant.*

À travers l'œuvre de Laetitia Bénat, c'est le détail qui retient le regard, une disjonction subite, un signe perdu qui trouble la surface des choses. Bénat partage cette posture esthétique avec Ange Leccia, Didier Courbot ou Natacha Nisic. Parce que le réel « s'impose », l'essentiel chez certains artistes réside dans la nature et l'intensité de la vigilance qu'ils y portent et dans les « micro-suppléments » qu'ils y adjoignent. Le banal et l'ordinaire, l'insignifiant ou le trivial, basculent dans un imaginaire ténu, par le processus de la focalisation, où l'affect tient une large part – alors que son déclin caractérisait justement le sujet warholien. La narration ne sera jamais qu'ébauchée. Ce qui est représenté est ce qui n'en semble pas digne, mais pourtant... Une nostalgie du sublime perce parfois dans ces œuvres, où il s'agit d'« interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner » [3], des gestes infimes, une vue d'avion, une jeune fille qui déambule ; et où l'attente permet l'attention. La rêverie, avec sa dimension indicible, non articulée, fugace, tient ici la place de l'imaginaire.

## *Révéler et produire l'imaginaire.*

Apporter son propre monde dans le réel et y révéler ce qui s'y trouvait déjà, ce qui crevait les yeux mais que personne ne voyait, ou encore produire à partir de cette réalité de nouveaux possibles, par le jeu des signes et des relations, constitue une attitude commune à de nombreux artistes qui travaillent avec le « déjà-là ». Raymond Hains, l'arpenteur des signes, le Humpty Dumpty du réel, explore les lieux, le langage, les histoires, et les réorganise selon son regard rhizomatique. Philippe Durand s'arrête là où dans le banal surgit un signe, un interstice. Dans l'œuvre *Luxembourg* d'Erik Wesselo, c'est le hors-champ qui tranche avec l'ordinaire, l'insolite qui fait irruption dans l'insignifiant, comme une métaphore de ce processus qui consiste à ausculter le réel dans son flux continu, pour mieux y fonder la représentation.

### *L'imaginaire, ensemble.*

Cette production de l'imaginaire passe également par l'ouverture de la sphère publique sur celle du privé, chez des artistes qui coréalisent leurs histoires avec l'autre en jouant du réel comme possible. La révélation et la production adviennent ici par le rendez-vous ou la rencontre de sujets dans le cadre du quotidien, autour d'un objet fictionnel qui est vécu, partagé et prolongé. Alicia Framis investit ainsi le cadre intime de la chambre, telle une créature de rêves (le *Dreamkeeper*), pour accompagner le dormeur dans l'acte quotidien du sommeil, dont la photographie ne dévoile qu'une trace fantomatique. Shimabuku attend, avec son histoire – la rencontre d'une pieuvre, d'un ours et d'un chien –, de croiser ceux qui rompent avec lui le cours des choses. « La vie des gens de tous les jours » devient le lieu de l'œuvre, qui s'éparpille dans le souvenir de ceux dont le quotidien aura été tout à coup troublé dans son déroulement. Le développement temporel de ces œuvres s'inscrit contre la part d'aliénation du quotidien, due précisément à ce temps de la répétition, et permet d'instaurer ou de relancer la charge d'imaginaire restée en suspens dans la boucle du journalier.

### *Dévier le corps du familier.*

Certains artistes font subir au corps tel qu'il est vécu, dans ses attitudes, ses modèles posturaux, ses expressions, ses parures, ses prolongements imaginaires, etc., des déviations voire des distorsions qui tentent de le faire échapper aux modélisations et à l'ancrage dans l'ordinaire. Le corps est le premier à rappeler le quotidien, les notions de fréquence et de répétition, qui constituent des obstacles à l'échappatoire vers l'imaginaire ; il semble destiné par effet paradoxal à être un matériau où s'enracinent d'autant mieux les détournements. Sam Taylor-Wood dénude un danseur pour le faire échapper à ses réflexes habituels (*Brontosaurus*), Aernout Mik décontextualise des comportements familiers jusqu'à leur faire perdre tout sens expressif (*Three Laughing and Four Crying*). Natacha Lesueur coiffe des têtes de couvre-chefs culinaires, opérant, tout comme les Blume ou Erwin Wurm, une indistinction entre le corps et l'objet. Chez ce dernier, les objets ou les actes familiers sont extraits du quotidien par limitation temporelle et incorporés dans un processus

de sculpture, qui efface toute démarcation nette entre le corps et l'extérieur.

### *La micro-blague.*

Ernest T., Samuel Rousseau, Joachim Mogarra, Olivier Dollinger, Saverio Luca riello ou Roman Signer font de l'humour leur mode de mise à distance du réel, qui se trouve exploré dans ses recoins les plus triviaux et revisité avec une légèreté bouffonne, « sur le fil du rasoir » [4]. La modestie des moyens et le contenu anodin de leurs blagues inscrivent leur humour dans le flux de l'ordinaire, sans grandiloquence, au risque pris et assumé d'achopper sur le quelconque. Olivier Dollinger lit des blagues Carambar en s'étouffant avec la friandise (*Quelques blagues Carambar*), Ernest T. place le spectateur dans la position ridicule de l'officiel inaugurant une exposition de « croûtes » (*Bobines*), tandis que Samuel Rousseau joue à l'oiseau, enfermé dans un moniteur vidéo, suspendu à une branche d'arbre (*L'Oiseau*). La micro-blague attend au coin d'une rue, comme un cadeau bonus, un petit supplément.

### *Ré-inventer l'ordinaire.*

Le cours des choses subit parfois des distorsions fictionnelles plus affirmées, des retouches ou des contrefaçons qui impliquent de quitter en partie la réalité, bien qu'elle soit envisagée sous l'angle de l'ordinaire et du quotidien. Fischli et Weiss endossent des costumes de rat et de panda pour une longue marche montagnarde, ponctuée d'émerveillements et de questions (*Der rechte Weg*). Alain Bublex revisite l'histoire de l'automobile avec son *Aérofiat 5.1*. Christelle Lheureux détourne des prospectus vantant des produits de supermarché en une tenue proche d'une panoplie Bioman, pour aller faire ses courses (*Buyer Winner*). Jun Yang mime en trois dimensions la réalité quotidienne relatée dans le journal tout en la décalant avec ironie (*At my stage*). Le réel subit ici non pas une répétition en abîme, mais une véritable re-présentation, où l'allégorique crée un autre niveau de réalité, à partir d'objets ou de situations banals, où l'extraordinaire est tiré de l'ordinaire.

### *Le choc des photos. Adjonctions au réel.*

La conjugaison de deux réalités ordinaires distinctes en une seule constitue également un procédé pour décaler le réel de sa condition et le tirer, parfois avec une

tentation pour le spectaculaire, vers une normalité troublée qui révèle le quotidien dans sa double dimension, à la fois banale et tragique [5]. Les photographies de Martine Locatelli constituent la représentation même du drame au cœur du quotidien, drame de cœur, de la solitude, avec ces femmes dans leurs intérieurs où le tableau au-dessus du canapé a été remplacé par une vision idyllique et ridicule du couple. Ici se joue la tragi-comédie de l'individu dans sa vie de tous les jours, jamais si proche d'une douleur, qui n'a rien d'exceptionnel. Mac Adams et Mat Collishaw ont en commun avec Locatelli cette pratique du « mix » de deux réels qui, se rencontrant, révèlent l'horreur nichée dans une vie tranquille : la violence, le meurtre, tout ce qui se déroule derrière les volets clos.

### *Banalité et spectaculaire. La difficulté à représenter.*

Au cœur du quotidien, il y a aussi ces images qui captent et enserrant la propension à représenter et parfois l'annihilent. Lorsque la violence d'un acte ou d'un désir se trouve justement tirée du côté du banal, aseptisée, une incapacité à représenter semble menacer l'imaginaire. Alors de deux choses l'une : soit la figuration et le recours à la métaphore (Véronique Boudier, Made in Eric), soit la défiguration et le recours à la répétition (Philippe Meste, Kendell Geers) qui, utilisant les moyens mêmes du banal, en renversent l'inhibition et la littéralité à travers une véritable explosion. Les tirs groupés des stars du cinéma hollywoodien (*T. W. Shoot de Geers*) constituent un électrochoc *staccato*, un réveil techno pour ceux qui regardent trop la télévision. Un supplément inséré au cœur des images.

[1] « Le quotidien est parsemé de merveilles, écume aussi éblouissante [...] que celle des écrivains ou des artistes ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Gallimard, 1980.

[2] « Soulignons l'effort de la littérature, du cinéma et même de quelques spécialistes des sciences sociales, pour se rapprocher du vécu, pour éliminer les transpositions arbitraires du quotidien, pour saisir l'extraordinaire de l'ordinaire et le sens de l'insignifiant », Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne (Fondements d'une sociologie de la quotidienneté)*, L'Arche Éditeur, 1961.

[3] Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Éditions du Seuil, 1989.

[4] À l'heure où nous écrivons ces lignes paraît justement un article de Dominique Baqué, « Sur le fil du rasoir », qui décrit cette esthétique du rire « comme nouveau mode de relation à l'œuvre, loin de toute esthétisation auratique ». *Art Press*, avril 1999, n° 245, p. 92.

[5] « Ainsi peut-on mieux saisir la double dimension du quotidien : platitude et profondeur, banalité et drame [...]. Les drames humains se nouent et se résolvent, ou restent irrésolus, dans le quotidien ». Henri Lefebvre, *op. cit.*

## SUPPLEMENTS TO THE REAL

Could it be that, contrary to Baudrillard's contention, the visual arts are the true pioneers in seeking a way round the difficulty of representing, round the crisis of representation that, in his analysis, locks the real into a loop of pure repetition? Alongside an art of the banal, an art of disappointment tending to confirm the "fading" of images (the fatigue described by Barthes) and the idea that the real is disappearing, or at least shrinking into literality, repetition, the mechanical, photography, video and the visual arts are undertaking – are still undertaking – to re-present and reinvent the real. Their method is not one of constative realism or, on the contrary, of a surrealism devoid of references to the real: it consists, rather, in taking a new look at the real in terms of those distinct yet interconnected categories that are the banal, the ordinary and the everyday – and in terms of their transfiguration. It is not a matter of reduplication, which would at best cater to aesthetic expectations, nor is this an art that takes itself as its own philosophy in an affirmation of autonomy and independence. This is a new kind of transformation which has survived the era of disenchantment, gone beyond ideas of transcendence, and is quite free of naivety about the media.

Modernist formalism moved to evacuate anything having to do with the symbolic or the imaginary, as if these were proof of poor taste. What "symbolic" means here is the addition, the supplement, that other thing which is already present in the real: it is, you might say, a re-presentation. This dimension is all the more important today because of the development of an aesthetic of the banal that sometimes fails to transmute into what Sami-Ali paradoxically designates as "subjectivity without a subject", a mode for which the key reference is Warhol. Artists are producing works and strategies that force us to consider a new history in place of the one that saw postmodernism in terms of Warholian flatness and of the dissolution or even the disappearance of emotion and subjectivity. In this new history, (to go beyond the idea of the symbol), the notion of the imaginary, however atomised it may seem, is once again central.

The paradox lies in the fact that while these artists continue to base their work on the real, the familiar, the everyday, the ordinary and even the banal, theirs is not an aesthetic of the banal or the ordinary, nor even one of the extraordinary. They produce supplements to the real, whose meaning can only be manifest

in the imaginary dimension, one which Clément Rosset describes as a "value added to the perception of reality". The real itself can only be insignificant, monotonous, non-descript, and idiotic.

It should be noted that, today as in the past, art critics and historians have proved less attentive to this "tactic" than writers (Georges Perec and his "infraordinary"), historians and sociologists (Michel de Certeau [1] and Henri Lefebvre [2]) whose work is based on the ethical and aesthetic conviction that the possibilities of the imaginary are to be found in the everyday and the ordinary.

Because, as De Certeau puts it, there are "a thousand ways of dealing in the real", the positions adopted by artists are highly varied and their responses sometimes opposed or even contradictory. Some focus on details, creating only a minimal discrepancy. They hint at the beginnings of a narrative, inject a tiny incident into an ordinary situation, play on its modesty. Others deliberately cultivate strangeness within the everyday, radicalising it, making ready use of violence and the spectacular. Strata merge, the endotic with the exotic, the banal with the imaginary, constituting that "extra&ordinary" dimension which is not so much a theme as a problematic constituted around the explorations and issues involved in this art.

### The significance of the insignificant.

In the work of Laetitia Bénat, our gaze becomes aware of details, sudden disjunctions, lost signs that perturb the surfaces of things. This aesthetic is one she shares with Ange Leccia, Didier Courbot and Natacha Nisic. Because the real "imposes itself", the essential artistic gesture of such artists lies in the nature and intensity of the gaze they bring to bear on it, and in the "micro-supplements" they add to it. As a result of this focus, the banal and the ordinary, the insignificant or the trivial, suddenly enter a slender imaginary fringe in which the affective dimension features prominently (in contrast to its supposed decline in the Warholian model). The narrative is never more than hinted at. What is represented is something that seems unworthy of representation. Or does it? Sometimes, in these works that ask us to "question whatever seems to have ceased to surprise you forever", [3] we can sense a nostalgia for the sublime. Minute actions. An aeroplane, a young girl walking. Waiting brings attention. Ineffable, inarticulate, fugacious – daydreaming occupies the place of the imaginary.

### Revealing and producing the imaginary.

Introducing one's own world into the real and revealing what was already there, what was blindingly obvious but that nobody saw; or using this reality to generate new possibilities through the play of signs and relations – this approach is shared by many of the artists who work with the "already there". Raymond Hains, the tracker of signs, a Humpty Dumpty of the real à la Lewis Carroll, explores places and languages and reorganises them according to his rhizomatous vision. Philippe Durand stops and pays attention at the point where a sign emerges from the banal, an interstice. In Erick Wesselo's Luxembourg, what is out of frame is out of the ordinary. The unexpected breaks through the insignificant, like a metaphor of the process whereby the continuous flow of the real is probed in order to found representation.

### The imaginary, together.

This production of the imaginary also occurs as a result of opening the public sphere onto the private. Artists involve others in the making of their situations, modulating the real as something potential. Here, revelation and production imply rendez-vous or encounters with other subjects in an everyday context, around a fictional object that is experienced, shared and prolonged. Alicia Framis takes to the intimate space of the bedroom as a Dreamkeeper, keeping the other person company in their quotidian act of sleeping. Shimabuku peddles his story about the meeting of an octopus, a bear and dog, ready to encounter others who will join with him to break the course of events. "People's everyday lives" become the place of the work, which in turn ramifies in the memories of those whose daily lives it suddenly disrupted. The temporal development of these works counters the alienation inherent in the repetitions of daily life, so that the imaginary element latent in the loop of the everyday can be activated or reactivated.

### Shifting the body away from the familiar.

Some artists displace or distort our experience of the body (its postures and poses and their referents, its expressions, ornaments and imaginary extensions, etc.) in order to detach it from its usual models and grounding in the ordinary. The body is the first depository of the everyday, of those notions of frequency and repetition that prevent us from escaping into the imaginary. Paradoxically, this apparently makes it all the more suitable as a medium for displacement. Sam Taylor-Wood

unclothes a dancer so as to strip him of his usual reflexes (Brontosaurus); Aernout Mik decontextualises familiar behaviour until it has lost all its expressive meaning (Three Laughing and Four Crying); Natacha Lesueur places hats made of food on people's heads. Like Anna and Bernhard Blume, or Erwin Wurm, she makes the body indistinct from the object. In Wurm's work, familiar objects or actions are removed from the everyday by their insertion into a strictly limited time-frame and incorporated into a sculptural process which erases the demarcations between the body and its environment.

#### Micro-jokes.

Ernest T., Samuel Rousseau, Joachim Mogarra, Olivier Dollinger, Saverio Lucariello and Roman Signer all use humour to distance the real, while at the same time exploring all its most trivial or desultory details with a buffoonish, "razor-edge" levity.[4] The modesty of their means and the blandness or insignificance of their jokes locate their humour in the flux of the ordinary: without grandiloquence, but at the readily accepted risk of running aground on the non-descript. Olivier Dollinger reads jokes from Carambar wrappers and chokes on an excess of chews (Quelques blagues Carambar); Ernest T. places the viewer in the ridiculous position of the official inaugurating an exhibition of daubs (Bobines); and Samuel Rousseau plays at being a bird, caged in the video monitor and hanging from a branch (L'Oiseau). The micro-joke awaits us on the corner of the street, like a free gift, a little perk.

#### Reinventing the ordinary

Sometimes, the way things go is subjected to more obvious fictional distortions. It is retouched or replicated in ways that imply a partial departure from reality, even though this is envisaged in terms of the ordinary and the everyday. Fischli and Weiss dress up in rat and panda costumes for a hike in the mountains punctuated by wonderment and questions (Der rechte Weg). Alain Bublex revisits the history of the car with his *Aérofiat 5.1*. Christelle Lheureux subverts supermarket junk mail and goes shopping in a costume redolent of a Bioman disguise (Buyer Winner). Jun Yang mimes the everyday events reported in the newspaper, introducing an ironic gap as he does so (At My Stage). The real is not reflexively mirrored so much as re-presented: allegory creates another level of reality out of banal objects or situations; the extraordinary is derived from the ordinary.

#### The power of photography: additions to the real.

Joining two distinct, ordinary realities in a single entity constitutes another way of edging the real away from its condition and pushing it – sometimes succumbing to the temptation of the spectacular – towards a troubled normality which reveals its twofold nature, both banal and tragic.[5] Martine Locatelli's photographs represent the drama that exists within the everyday (heartbreak, solitude): she shows women in interiors where the picture over the sofa has been replaced by an idyllic but ridiculous vision of the two lovers. This is the stage of the individual's everyday tragicomedy, always on the brink of a suffering that is utterly unexceptional. Mac Adams and Mat Collishaw share with Locatelli this practice of mixing two different levels of the real so as to reveal the horror that dwells beneath the surface of quiet lives: violence, murder – all the things that go on behind drawn curtains.

#### Banality and the spectacular: the difficulty of representing.

At the heart of the everyday there are also images that capture and frame (and sometimes annihilate) the propensity to represent. When the violence of an action or a desire is moved towards the banal, made aseptic, then the imaginary seems threatened by an incapacity to represent. In such a situation, the artist either uses figuration and metaphor (Véronique Boudier, *Made in Eric*), or disfigures and employs repetition (Philippe Meste, *Kendell Geers*), using the banal as means to explosively overthrow its own inhibition and literality. The drumfire of Hollywood stars (Geers' *T.W. Shoot*) constitutes a staccato electric shock, a techno awakening for those who watch too much TV.

A supplement embedded in the heart of images.

[1] "The everyday is full of marvels, a foam as dazzling [...] as that of writers and artists." Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien* (Paris: Gallimard, 1980).

[2] "We must underline the effort made by literature, films and even certain social scientists, to come closer to lived experience, to eliminate arbitrary transpositions of the everyday, to apprehend the extraordinary within the ordinary and significance in the insignificant", Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne* (Fondements d'une sociologie de la quotidienneté), (Paris: L'Arche Éditeur, 1961).

[3] Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, (Paris: Le Seuil, 1989).

[4] Writing this, I see that Dominique Baqué has just published an article, "Sur le fil du rasoir", describing this aesthetic of laughter as a new mode of relation to the work, untouched by the aura of the aesthetic, (Art Press no. 245, April 1999).

[5] "We can thus grasp the twofold dimension of the everyday: flatness and depth, banality and drama [...]. It is in the everyday that human dramas gather, are resolved or left unresolved.", Henri Lefebvre, op. cit.

# DU BANAL, DE L'ORDINAIRE ET DE SA TRANSFIGURATION

ENTRETIEN DE CHRISTINE MACEL AVEC SAMI-ALI

C. M. — Pour vous, la question de la symbolisation ne suffit pas à définir l'art, ce serait plutôt la dialectique banal-onirique qui serait efficace dans le champ de l'esthétique, notamment pour ces artistes comme La Monte Young ou John Cage qui n'utilisent pas de réelle forme de symbolisation dans leurs œuvres.

S. A. — À mon avis, il y a quelque chose de tout à fait nouveau dans l'esthétique qui est apparu avec Marcel Duchamp, c'est la possibilité que l'art soit banal [1], c'est-à-dire lié à la consommation, aux mass media, à la banalisation. À partir de là on ne peut pas simplement faire de l'art quelque chose qui appartienne au sublime, à l'onirique. Je crois que cette nouvelle dimension n'est pas limitée aux arts plastiques mais trouve son équivalent dans la pensée, dans le positivisme notamment, et dans les arts, par exemple dans la danse avec Merce Cunningham et dans la musique répétitive avec John Cage ; c'est cela qui a permis de penser la problématique de l'art d'une autre façon en tenant compte du fait que la musique peut être simplement du son, la danse simplement des pas, des mouvements, et l'art simplement une reproduction. D'un autre point de vue, il s'agit de la négation de l'art, mais le paradoxe est qu'avec ce danger, qui est réel, certains artistes ont montré qu'ils pouvaient créer de l'art. Les processus de création changent totalement dans ces conditions. En effet on doit poser la question suivante : comment un créateur peut-il créer en faisant abstraction de lui-même ? C'est ce que j'appelle la subjectivité sans sujet, qui a aussi son équivalent dans la transformation même du fonctionnement psychique en Occident. Parallèlement à ces bouleversements esthétiques, on constate en effet que les pathologies ont changé. Il y a de plus en plus de gens qui n'ont plus de rêves ; il s'agit là d'une poussée vers l'adaptation. La subjectivité est le rêve ; quelque chose de très originel, car l'activité onirique ne peut s'expliquer. C'est ce rapport avec le rêve qui détermine

la subjectivité, or il n'y a pas de rêve dans l'art issu du banal, il n'y a pas de rêves chez Duchamp. Il y a quelque chose qui manque, qui est occulté.

Lorsque l'artiste parvient à développer une création dans le banal, c'est le paradoxe de la subjectivité sans sujet. Quelqu'un développe une œuvre dont l'intention déclarée est d'être en dehors du sujet, comme un meuble.

C. M. — Dans la création, on constate en effet que certains artistes, en poussant trop loin le banal, ne parviennent pas à en tirer une substance et achoppent sur une sorte d'épuisement.

Est-ce à dire qu'à travers le regard de ces artistes, il n'y a pas de symbolisation ? Ce qui fait la différence entre une bonne et une mauvaise œuvre ne relève cependant pas uniquement de cette problématique de la symbolisation.

S. A. — Le terme d'épuisement est tout à fait juste. Il s'agit de la passivité par laquelle tout devient marchandise, consommation. C'est un danger réel auquel on ne peut échapper. Marcel Duchamp réalisait son ready-made à une date définie à l'avance, en dosant le banal : c'est le contraire de l'épuisement. A la différence de Warhol qui refaisait des centaines de toiles pour égaliser l'œuvre total de Picasso en une nuit : c'est l'épuisement dans le succès. L'aspect affectif de l'art du banal c'est le neutre, selon lequel tout est égal. C'est l'indifférence, la dépression.

C. M. — Le modèle de Warhol n'étant pas reproductible après lui, aujourd'hui dans les années 90, à la suite de l'appropriation du réel par les artistes dans les années 60, une large partie des créations consiste à porter une attention au réel banal, proche, familier, quotidien, et ce réel est pointé de manière à : soit faire surgir un sens qui n'existait pas, soit le révéler tel qu'il existait préalablement sans être considéré, soit encore créer une tension, qui peut ne pas être du registre du langage, pré-signifiant

en quelque sorte, souvent à l'aide du son ou de la musique d'ailleurs, et en tout cas ajouter au réel. La représentation est justement cet acte de présenter d'une manière autre. C'est une frange sur laquelle les artistes travaillent aujourd'hui, une frange de manœuvre étroite autour du réel qui ne débouche en général pas sur un onirique affirmé.

S. A. — Après le pop art, qui ne peut être refait, qui est allé par essence même vers l'épuisement, car le fondement en était la répétition, existe actuellement un nouveau regard sur le réel, dans lequel s'articulent plusieurs notions : le banal, l'ordinaire, le quotidien.

Le concept de banal est un concept très complexe, le terme étant lui-même facile à saisir. Il est pourvu de quatre dimensions. Du point de vue du contenu, c'est le littéral : la chose est ce qu'elle est. Du point de vue de la forme, c'est l'unique en général. Du point de vue de l'affect, c'est le neutre. Du point de vue de la fonction, c'est une conduite, une règle adaptative. Le champ du banal couvre à la fois l'esthétique, dans le littéral et le neutre notamment, dans l'unique en général également (Marilyn Monroe pour Andy Warhol). La règle adaptative rentre dans le domaine de la conformité, au niveau des habitudes. Ce qui caractérise le banal de façon plus précise, si l'on veut voir ce qui se joue dans cette volonté d'être extérieur à soi, c'est cette rupture avec la vie onirique, où la conscience est totalement vigile, et le rêve prend l'apparence de l'activité quotidienne et banale.

C. M. — À travers l'ordinaire et le quotidien, et non plus le banal, on aborde un nouveau domaine, qui est, disons, moins tautologique.

S. A. — L'ordinaire, à la différence du banal, intègre l'onirique d'une certaine façon. Le rêve n'est pas totalement exclu ni totalement intégré non plus ; il a cependant une certaine existence. En ce sens

l'ordinaire demande à être pensé d'une autre façon. Il doit être situé par rapport à l'opposition banal-onirique, les deux pouvant d'ailleurs aller l'un vers l'autre. Il existe une esthétique de l'ordinaire très visible en Extrême-Orient, plus encore qu'en Occident, notamment à travers le haïku et la pratique zen, qui restent très ancrés dans le journalier, le quotidien, et non pas dans l'extraordinaire. Comme il n'existe pas de transcendance, à la différence du monothéisme, l'expérience de l'absolu n'est pas différente de l'expérience du quotidien. C'est là que l'on trouve une nouvelle dimension tout à fait intéressante, qui tourne autour de la problématique de l'ordinaire. Le maître zen à qui vous demandez : « qu'est-ce que le zen ? » vous répondra : « manger quand on a faim, dormir quand on a sommeil ». Toute l'expérience de l'illumination ou de l'éveil est en fait « au ras des pâquerettes » et doit passer par l'ordinaire, par ce qui se passe ici et maintenant dans une activité quotidienne.

C. M. — Il y a là une analogie avec cette idée de l'EXTRAetORDINAIRE, où l'ordinaire, sans passer dans un registre transcendant, subit un déplacement, une transformation.

S. A. — Voici ce que disait Buson, un grand poète japonais du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un de ses disciples l'interroge au sujet des haikai (7 syllabes, à la différence du haïku), il répond que le sens du haikai est d'utiliser l'ordinaire tout en se libérant. Se libérer de l'ordinaire est ce qui est le plus difficile. C'est une pensée métaphysique de l'ordinaire. L'ordinaire peut permettre d'accéder à une autre réalité, à travers lui-même. C'est une question esthétique mais aussi métaphysique, globale. L'ordinaire révèle autre chose que lui-même tout en étant lui-même, et pas autre chose ; c'est un principe que j'appelle la transfiguration de l'ordinaire.

On voit comment, dans l'expérience de l'ordinaire portée par une vision métaphysique, dans la mesure où il n'y a pas de transcendance, ni d'absolu en dehors du relatif, c'est le quotidien qui doit porter la trace de l'absolu, donc subir ce que j'appelle la transfiguration, un processus qui semble totalement transparent, où la chose reste elle-même mais porte tout de même la trace d'une transfiguration. Comme le dit un maître zen, avant l'expérience de la transfiguration : la montagne

est la montagne et la rivière est la rivière ; pendant l'expérience, la montagne n'est pas la montagne et la rivière n'est pas la rivière ; et après, la montagne est la montagne et la rivière est la rivière. C'est donc le troisième moment qui fait comprendre que quelque chose s'est révélé ; non pas quelque chose qui s'ajoute de l'extérieur, mais l'affirmation de l'objet littéral, comme dans le banal. Mais ce qui échappe au banal, c'est qu'il y a un processus de médiation mystérieux : le réel tout en étant le réel devient le moment où le lieu où se manifeste quelque chose d'absolu. Ce qui se modifie ici n'est pas le contenu de l'expérience, mais la structure même de l'expérience, du sujet et de l'objet. Il n'y a plus ni sujet ni objet, et l'affirmation que la chose est ce qu'elle est implique aussi que la structure de la subjectivité a changé. Il y a transfiguration des données du problème : le sujet n'est pas le sujet et l'objet n'est pas l'objet, cette dualité sujet-objet cesse d'exister. Le travail ne consiste pas à ajouter mais à soustraire, à transformer les termes de l'impasse qu'est la vie. On est là dans une sphère infraverbale, car chaque parole introduit une dualité. Le discours va gâcher, défigurer une telle expérience. On a tendance à prendre pour modèle la parole en ce qui concerne l'image – l'historia ou le message selon Alberti. C'est l'emprise de la représentation, du verbal et du symbolique. La réalité fondamentale échappe à cette division, elle se situe au-delà des distinctions comme le symbolique, le littéral, etc. C'est une prise de conscience de l'illusion du dualisme.

C. M. — Certains artistes comme Ange Leccia, Doug Aitken, Laetitia Bénat travaillent justement dans une dimension qui se situe en deçà du verbal. Il est difficile de désigner quelle a été leur démarche pour transformer un réel qui est cependant toujours là, sans qu'il y ait de dimension métaphysique...

Par ailleurs, un des vecteurs utilisés par les artistes pour aborder le réel et le quotidien consiste à manier l'humour voire l'ironie, qui me semblent constituer également des modalités de transfiguration de l'ordinaire.

S. A. — En fait, c'est ce que j'appelle la réalité négative. On reste au niveau du réel, mais le réel est transformé. Il devient irréel dans un certain sens, par superposition et modification de la vision ordinaire

du réel. Cela montre une certaine difficulté à dépasser le réel, un enfermement dans le réel. Il s'agit de l'attaquer, d'en supprimer des parties ou d'y ajouter, mais on reste là dans le réel qui a changé, sans transcendance – qui en soi n'a d'ailleurs rien à faire avec l'affirmation d'une autre réalité, ni avec le religieux. Dans la réalité négative, on n'affirme rien et le réel cesse d'être réel parce qu'il est transformé. L'ordinaire cesse d'être ordinaire parce qu'il n'est plus parfaitement reconnaissable.

C. M. — Il s'agit là de l'adjonction d'un élément perturbateur, mais qui ne transforme pas en profondeur la nature du réel.

S. A. — On peut parler d'une action sur l'ordinaire afin qu'il devienne méconnaissable. C'est comme le collage.

C. M. — Dans l'exposition, plusieurs artistes travaillent dans cette voie : Mac Adams avec ses *Postmodern Tragedies*, Mat Collishaw avec sa camera obscura fictionnelle. Il s'agit aussi d'une manière de recréer le réel, de décider qu'il n'est pas comme il est, sans notion de surréalité.

S. A. — Effectivement, le réel n'est pas ici le soutien d'un rêve, comme dans le surréalisme par exemple, où le modèle est encore celui de la parole. Cette démarche va contre le réel. Il est important de souligner qu'ici tout est égal à tout. On est là de nouveau en principe dans l'équivalent du banal. Il peut y avoir à partir de là assemblage d'éléments hétéroclites qui créent le choc. La notion de spectaculaire est fondamentale dans cette esthétique, le spectateur est volontairement placé dans un état de malaise.

C. M. — On constate à la fois une manipulation de l'image et du spectateur.

S. A. — À la différence qu'avec l'humour, on voit bien qu'il y a une visée métaphysique. Je pense à la méta-ironie de Marcel Duchamp, qui travaillait à la frontière des mots et des choses, pour montrer qu'il y a autre chose que l'apparence ; notamment à sa dernière œuvre *État donné...* Ce que l'on voit à travers le trou de la porte, c'est la banalité même, calquée sur un modèle verbal. Le trou, le sexe. Le spectateur devient voyeur mais avec un seul œil ; il s'agit alors d'une vision monoculaire, qui ramène à la base de la théorie de la

perspective. Mais on est réduit à voir d'un seul œil quelque chose d'obscène. Duchamp se moque en quelque sorte du spectateur. Voir avec un seul œil constitue une méta-ironie par rapport à toute l'histoire de la perspective, qui devient vulgaire et banale. Le spectateur doit faire un effort – regarder par un trou – mais pour voir la banalisation de la perspective. Voici un exemple de transfiguration d'une réalité pensée autour de la problématique de la représentation qui connaît une issue tout à fait ironique, banale. Cela met en cause la relation entre le spectateur et l'œuvre d'art. Il s'agit d'une transfiguration de la représentation elle-même, et des relations à l'œuvre. Duchamp disait aussi que l'être est une invention de l'homme.

C. M. — L'humour et l'ironie sont très présents dans l'image contemporaine. Je pense aux « correcteurs de réalité » de Gilles Barbier qui transforment un environnement par adjonction, ou encore à Olivier Dollinger et ses blagues Carambar.

S. A. — Il s'agit moins ici d'ironie – une pensée métaphysique qui s'attaquerait à la notion même de l'être ou de l'art – que d'humour, une façon de dire que l'on n'adhère pas avec ce qu'est le réel, en créant une distance. Dans cette distance, l'accent passe de l'objet au sujet. C'est le sujet qui détermine ce qui est réel.

C. M. — L'humour consisterait donc pour vous à donner plus d'importance au regard du sujet qu'à l'objet lui-même.

S. A. — Avec l'humour, l'accent se déplace de l'objet au sujet. L'objet change de sens et de fonction. On n'adhère pas à l'objet amoindri dans sa réalité, l'accent passe par le sujet et ce qu'il veut faire de l'objet, ce qui s'accompagne d'un sentiment de supériorité sur l'objet ou les événements. Il s'agit d'une manière de transcender ou de dépasser les faits de la vie. Avec l'ironie ou la méta-ironie, c'est la relation sujet-objet elle-même qui est attaquée, transformée.

Ce qui me semble également très intéressant dans certains travaux d'artistes comme Erwin Wurm ou Natacha Lesueur, c'est qu'il n'y a pas de différence entre le corps et les objets, comme si le corps pouvait être un objet mécanique qui porte toutes les marques de la fabrication. Il y a là aussi une transfiguration de l'ordinaire,

grâce à un mélange – comme si tout pouvait se mélanger avec tout. On peut parler ici du bizarre, du mauvais goût, du kitsch aussi.

C. M. — En effet on constate que les artistes travaillent aussi dans cette frange du réel où le discours ne veut pas être reconnu comme étant « de qualité ».

Le concept de quotidien qui s'articule avec le banal et l'ordinaire ne les recouvre ni l'un ni l'autre ; il peut en soi receler autant d'onirique.

S. A. — Dans le quotidien, c'est la question du rythme qui apparaît au premier plan, c'est-à-dire la répétition des mêmes tâches, modes de vie ou activités. Cela pose un problème par rapport à l'onirique et à la temporalité. C'est une question de nuance par rapport à l'ordinaire. Le quotidien met l'accent sur des tâches à répéter, à refaire, et donc sur un rapport possible à l'onirique, étant donné que le temps pour autre chose ne semble pas possible. Le rapport à l'onirique reste épisodique mais le contenu du rêve n'est pas accessible. Une temporalité circulaire se dessine et ouvre une perspective d'épuisement, quasi physique.

C. M. — Lorsqu'un artiste pointe le quotidien dans son travail, c'est donc une manière de soulever la question du temps, de l'épuisement, de la répétition. Est-ce que cette attention au quotidien, à l'ordinaire et au banal, n'est pas aussi une mise en question de l'onirique par les artistes, en affirmant une sorte d'impuissance ? Une conscience de la limite, qui induit une sorte de « fading » de certaines images, au sens où l'employait Roland Barthes.

Janvier-février 1999.

[1] Voir Sami-Ali, *Le banal*, Gallimard, Paris, 1980.

### ON THE BANAL, THE ORDINARY AND THEIR TRANSMUTATION

Sami-Ali interviewed by Christine Macel

C. M. — For you, the definition of art is more than just a matter of symbolisation. On your view, it is the dialectic of the banal and the oneiric that is particularly active in the aesthetic domain, notably in the work of artists like La Monte Young and John Cage, who don't use any real form of symbolisation.

S. A. — *In my opinion, something very new entered aesthetics with Marcel Duchamp, which was the possibility of art being banal,[1] in other words, linked to consumption, the mass media, to banalisation. It is now no longer possible to make art something that belongs to the realm of the sublime, the oneiric. I believe that this new dimension is not limited to the visual arts but also has equivalents in philosophy, notably in positivism, as well as in such arts as dance, with Merce Cunningham, and repetitive music, with John Cage. This idea gave me a different angle on the problematic of art, one which allows for the fact that music can be simply sound, dance simply footsteps and movements, and art itself simply a reproduction. From another point of view, this is the negation of art, but the paradox is that a number of artists have shown that out of this very real danger they can still create art. Under these circumstances, the processes of creation change completely. One has to ask the following question: how can artists create without projecting themselves into their work? I call this subjectivity without a subject, which also has its correlative in the transformation of the actual Western psyche. For, alongside these aesthetic upheavals, we can note that our pathologies have changed too. More and more people have stopped dreaming. This is a process of adaptation. Subjectivity means dreaming, it is primordial: dreaming is not something you can explain. It is the relation to dream that determines subjectivity, but there is no dreaming in art based on the banal. There are no dreams in Duchamp. There is something missing, hidden.*

*When an artist manages to create something from the banal we are faced with the paradox of subjectivity without a subject: someone who develops a work whose declared intention is to be outside the subject, like a piece of furniture.*

C. M. — *It's true. There are some artists who take this banality too far and fail to make something substantial out of it. They come up against a kind of exhaustion. Does this mean that there is no symbolisation in the way they approach their subject? Still, the difference between a good and a bad work is not just a matter of symbolisation.*

S. A. — *The term "exhaustion" is just right. We are talking about the passivity which allows everything to become commodity, consumption. This is a real danger which*

none of us can escape. Duchamp made his readymades at a moment that he had determined in advance, and thus used the banal in limited doses. This is the opposite of exhaustion. In contrast, Warhol repeated canvases hundreds of time, as if to match the total output of Picasso in one night. This is depletion in success. The affective register of the banal is neutrality, for which all things are equal. It is indifference, depression.

C. M. — After the appropriation of the real by the artists of the sixties, and given the fact that the Warhol model is not repeatable, much of the art of the nineties has consisted in focusing on banal, immediate, familiar, everyday reality in order to bring out a meaning that wasn't there before or that was already there but hadn't been noticed, or again, to create a tension which does not necessarily occur in the register of language, one that is, in a manner of speaking, pre-signifying. Indeed, this is often done using sound or music. Anyway, something is added to the real. Representation is this action of presenting in a different way. It is this fringe that artists are working on today, a narrow fringe around the real which doesn't usually yield anything very markedly dreamlike.

S. A. — After Pop Art, which cannot be repeated, whose essence, because it was based on repetition, made exhaustion inevitable, there is now a new way of looking at the real involving an articulation of several notions: the banal, the ordinary and the everyday. The concept of the banal is very complex, though the term itself is easy to grasp. It has four dimensions. From the point of view of content, it is the literal: the thing is what it is. From a formal point of view, it is the unique in general. From the affective point of view, it is the neutral. From the functional viewpoint, it is conduct or codes geared to adaptation. The field of the banal extends to the aesthetic, notably in the literal and the neutral registers, but also in generalised uniqueness (Warhol's *Marilyns*). The rule of adaptation concerns the area of conformity, on the level of habit. More precisely, if we are thinking what is implied by this desire to be outside oneself, what characterises the banal is this break with dream life in which consciousness is totally vigilant and dream takes on the appearance of banal, everyday activity.

C. M. — The ordinary and the everyday, as opposed to the banal, bring us to a new area which is, we could say, less tautological.

S. A. — Unlike the banal, the ordinary to some extent incorporates the oneiric. Dream is not totally excluded, nor is it totally integrated, but it does exist. In this sense, we need to think about the ordinary in a different way. It has to be defined in relation to the dichotomy of the banal and the oneiric — which two terms can in fact move towards one another. There is a very manifest aesthetic of the ordinary in the Far East, more even than in the West, expressed for example by the haiku and Zen, which are very much rooted in the everyday, as opposed to the extraordinary. Because, unlike monotheism, there is no transcendence, the experience of the absolute is no different from the experience of the everyday. Here we come to a very interesting new dimension which hinges on this problematic of the ordinary. If you ask a Zen master what Zen is he will reply: eating when you are hungry, sleeping when you are tired. The whole experience of illumination and enlightenment is really "bottom of the barrel" stuff. It involves the ordinary, what is happening here and now in the course of everyday activity.

C. M. — There is an analogy here with the idea of the "extraordinary" in which, while without entering the domain of the transcendent, the ordinary is displaced, transformed.

S. A. — This is what the great 18th century Japanese poet Buson said. When one of his disciples asked him about the haikai (which has seven syllables to the haiku's seventeen), he replied that the point of the haikai is to free oneself from the ordinary by means of the ordinary. Liberating ourselves from the ordinary is the most difficult thing to do. It requires a metaphysical approach. Through the ordinary we can accede to another reality. This is an aesthetic issue but also a global, metaphysical one. The ordinary reveals something different from itself while remaining itself and not something else. This is a principle which I call the transfiguration of the ordinary.

We can see that if the ordinary has to be sustained by a metaphysical vision, insofar as there is no transcendence or absolute, nothing but the relative, then it is the everyday that has to carry the trace of the absolute, and thus to undergo what I call a transfiguration, a process which seems totally transparent inasmuch as things remain themselves and yet nevertheless bear within themselves the trace of a transfiguration. As a Zen master

says, before the experience of transfiguration the mountain is the mountain and the river the river; during the experience the mountain is not the mountain and the river is not the river; and afterwards, the mountain is the mountain and the river is the river. It is the third stage which makes us realise that something has been revealed. Not something added from outside, but an affirmation of the literal object, as in the banal. But what escapes the banal is that there is a mysterious process of mediation: the real is still the real but it becomes the moment when something absolute is manifested. What changes here is not the content of the experience, but the actual structure of the experience, of the subject and the object. There is now neither a subject nor an object, and the affirmation that the thing is what it is also implies that the structure of subjectivity has changed. The nature of the problem is transformed: the subject is not the subject and the object is not the object. This duality has ceased to exist. The work does not consist in adding but in removing, in transforming the terms of the impasse that is life.

Here we are in an infraverbal sphere where each word introduces a duality. Discourse would spoil, disfigure this kind of experience. When it comes to images, we usually refer to the model of speech — what Alberti called the *historia*; the message. We are dominated by representation, by the verbal and the symbolic. Fundamental reality escapes this division, it is beyond such distinctions as the symbolic, the literal, etc. It means becoming aware of that dualism is an illusion.

C. M. — Artists like Ange Leccia, Doug Aitken and Laetitia Bénat work in a dimension which is pre-verbal. It is difficult to say how they went about transforming the reality which, at the same time, is still there, without introducing a metaphysical dimension.

Moreover, one of the approaches taken by these artists in dealing with the real and the everyday involves the use of humour, or even irony, which it seems to me are also modalities of transformation of the ordinary.

S. A. — This is what I call negative reality. We stay on the level of the real, but the real is transformed. In a way it becomes unreal, as a result of superpositions or modifications in the ordinary vision of the real. It manifests a certain difficulty getting beyond the real, seems to be enclosed within the real. It is attacked, parts of it are removed or added to,

but we remain within a real that has changed and is without transcendence, which indeed has nothing to do with the affirmation of a different reality, or with the religious. In negative reality, nothing is stated and the real ceases to be the real because it is transformed. The ordinary ceases to be ordinary because it is no longer perfectly recognisable.

C. M. — What happens is that a disruptive element is added, but this does not transform the nature of the real in any profound way.

S. A. — We could talk in terms of something done to the real that makes it unrecognisable. Like collage.

C. M. — Several of the artists in the exhibition work on this level: Mac Adams with his Postmodern Tragedies, say, or Mat Collishaw with his fictional camera obscura. Here too we have a way of recycling the real, of deciding that it is not what it is, without any idea of surreality.

S. A. — Yes, here the real is not the medium for a dream, as it is in Surrealism for example, which remains based on the verbal model. This approach goes against the grain of the real. It is important to underline that here everything is the same as everything else. Once again, we are, in principle, in the equivalent of the banal. On this level there may be a combination of heterogeneous elements which creates a clash. The idea of the spectacular is fundamental to this aesthetic. The viewer is deliberately put in a state of unease.

C. M. — Both the image and the viewer are manipulated.

S. A. — Except that, with a bit of humour you can see that there is a metaphysical aspect to this. I am thinking of Duchamp's meta-irony. Working on the frontier between words and things, he tried to show that there is something other than appearance, particularly in his last work, *Étant donné* (Given). What we see through the keyhole is banality itself, based on a verbal model. The hole, the sex. The viewer becomes a voyeur, but with only one eye. This monocular vision brings us back to the basic theory of perspective. But we are reduced to seeing something that is obscene with only one eye. Duchamp is in a sense mocking the viewer. Seeing with one eye constitutes a kind of meta-irony in relation to the whole history

of perspective, which is thus made vulgar and banal. The viewer has to make an effort – to look through a hole – but does so in order to see banalisation in perspective. Here is an example of a transfiguration of reality conceived in relation to the problematic of representation which leads to a thoroughly ironic, banal result. This calls into question the relation between the viewer and the artwork. There is a transformation of representation itself as well as of the relation to the work. Duchamp also said that man invented being.

C. M. — Humour and irony are very much present in contemporary images. I am thinking for example of Gilles Barbier's "reality correctors", which transform the environment by a process of addition, or of Olivier Dollinger and his sweet wrapper jokes.

S. A. — It is not so much a question of irony here – that is a metaphysical attitude which would attack the very notion of being or art – as of humour, a way of saying that one isn't totally in phase with the real by creating a distance. In this distance, the emphasis goes from the object to the subject. It is the subject who determines what the real is.

C. M. — So, for you, humour consists in giving more importance to the subject's point of view than to the object itself.

S. A. — Humour shifts the emphasis from the object to the subject. The object changes direction and function. You don't go with the object when its reality is diminished; the emphasis is on the subject and what the subject wants to do with the object, and this is accompanied by a feeling of superiority over the object or over events. It is a way of transcending or going beyond the facts of life. With irony or meta-irony, it is the subject-object relation itself that is attacked, transformed. What also seems very interesting in the work of artists such as Erwin Wurm and Natacha Lesueur is the fact that there is no difference between bodies and objects, as if the body could be a mechanical object bearing all the signs of its production. There too the ordinary is transformed as a result of a mixture, as if everything could be mixed with everything else. We could speak here of the bizarre, of bad taste, and of kitsch.

C. M. — Yes, it's true that artists also work on that fringe of reality where their discourse does not seek to be recognised for its

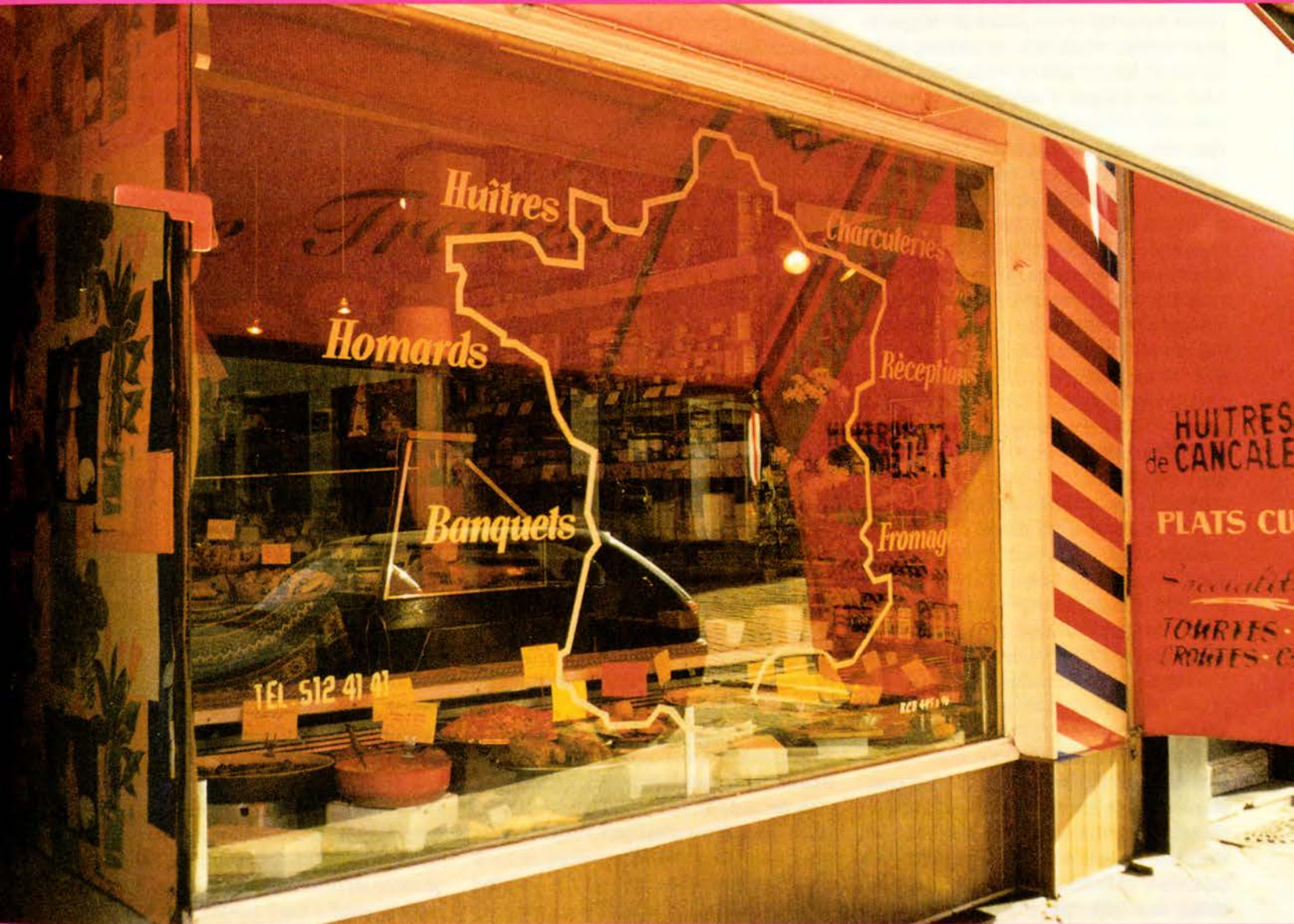
"quality". The concept of the everyday, which is articulated with that of the banal and the ordinary, is not coterminous with either of them, and may itself contain the oneiric.

S. A. — In the everyday it is the question of rhythm that is uppermost, i.e., the repetition of the same chores, ways of life or activities. This raises a problem with regard to the oneiric and temporality. There is a subtle difference between this and the ordinary. The emphasis is on tasks that have to be repeated, done over and over again, and therefore on a possible relation to dream, given that there doesn't seem to be time for anything else. The relation to the oneiric remains episodic but the contents of the dream are not accessible. A circular temporality emerges, opening up a quasi-metaphysical vista of exhaustion.

C. M. — When an artist touches on the everyday in their work, it is a way of raising the question of time, of exhaustion, of repetition. Might not this attentiveness to repetition, to the ordinary and the banal, also be a way for artists to question the oneiric, by stating a kind of impotence? A consciousness of limits, which in some images engenders a kind of "fading", in Roland Barthes' sense of the word.

January-February 1999.

[1] See Sami-Ali, *Le Banal*, (Paris: Gallimard, 1980).



PHILIPPE DURAND, Huitres de Cancale (Les Années nonante), 1996, projection d'encre acrylique sur toile montée sur châssis, 240 x 350 cm ; © Philippe Durand.

# LE CHOIX DU REGARD

BORIS GROYS

Utiliser le médium photographique, c'est faire constamment des choix : choix de l'objet à photographier, choix de l'angle de prise de vue, choix des paramètres techniques et bien d'autres – jusqu'au choix final des images « réussies » parmi la masse de celles qui sont « ratées ». Il est également devenu possible de faire subir à la photographie un traitement numérique. Toutes ces décisions, parfaitement délibérées et explicites, reposent sur des techniques précises. Il n'en va pas de même de la peinture, par exemple ; le peintre a beau avoir une longue expérience, il ne parviendra jamais à transformer complètement son propre corps en machine à peindre. Nous sommes donc en droit de nous demander sur quels critères repose le choix d'une photographie susceptible d'être considérée comme une œuvre d'art. En d'autres termes : pourquoi considérons-nous qu'une photographie donnée sort de l'ordinaire, qu'elle est digne d'être exposée, conservée et admirée, contrairement à tant d'autres qui sont jetées à la poubelle ? Comment expliquer cette injustice du sort, qui fait aboutir une photo soit au musée soit à la poubelle, où finissent d'ailleurs toutes les collections privées de photographies qui n'ont pas été « muséalisées » à temps ?

La réponse habituelle à cette question est bien connue : la fonction de la photographie est de préserver des souvenirs. Une photographie donnée serait donc conservée parce qu'elle préserve le souvenir d'un objet ou d'un événement auquel nous attachons une importance particulière : une chose unique, qui sort de l'ordinaire et échappe à la banalité ambiante. Soit, mais il est également possible d'affirmer que le médium photographique est incapable de capter le non-banal, l'extraordinaire ; tout au contraire : photographier, c'est banaliser. Assez tôt dans l'histoire de la photographie, un doute s'est fait jour : loin de protéger les souvenirs extraordinaires contre les assauts sans cesse renouvelés du banal, ne les livrerait-elle pas au banal, ne les ferait-elle pas sombrer dans la banalité ?

Étant donné que toutes les décisions que prend un photographe sont d'ordre technique, et par conséquent reproductibles, il va sans dire que sa personnalité unique, sa spécificité concrète ne sont pas captées par la photographie, qui ne fait que banaliser. Il n'est pas davantage certain que la spécificité de l'objet photographié soit restituée par la photographie.

Cette critique a été formulée très clairement par Siegfried Kracauer dans un court texte de 1927 intitulé « Die Fotografie » [1]. Prenant pour exemple une vieille photo de sa grand-mère, Kracauer constate que cette image, loin d'ouvrir le chemin qui était censé le rapprocher de sa grand-mère, ferme celui-ci. La grand-mère en tant qu'être humain, en tant qu'individualité unique, avec son intériorité à nulle autre pareille, n'est pas accessible par la photographie. Seule est visible son apparence extérieure, qui semble entièrement privée d'individualité et banalisée par la mode de l'époque – habillement, maquillage, pose typique et jusqu'à l'expression du visage. Kracauer écrit : « Nous ne sommes présents nulle part, et la photographie assemble des fragments autour de ce néant. Lorsque la grand-mère se tenait devant l'objectif, elle faisait partie, l'espace d'une seconde, du continuum spatial qui se présentait à cet objectif. Ce qui a été immortalisé, ce n'est pas la grand-mère, mais cet aspect... Ce qui apparaît dans une photographie, ce n'est pas l'être humain, mais la somme de ce qui peut lui être soustrait. En le représentant, elle l'annihile ; s'il coïncidait avec elle, il n'existerait pas. » Selon Kracauer, toute photographie n'est qu'un inventaire de divers fragments ou détails banals, dénués de cette singularité intérieure qui n'existe que sur le plan du signifié, du sens, de la signification, plan qui, par définition, ne peut être photographié. Pour Kracauer, la photographie en soi n'est qu'un déchet qui a une fonction d'élimination, rien de plus qu'un cadavre en décomposition qu'il faut enterrer. Dès le départ, la photographie est destinée aux ordures, car elle est en soi une sorte de

poubelle, dans laquelle est assemblé précisément ce que nous ne voulons pas voir : toute la banalité de la vie, que celle-ci nous présente de toute façon à tout moment. L'intention de se raccrocher au souvenir constitue par conséquent un critère erroné pour sauver une photographie spécifique de la poubelle ; elle constituerait plutôt une raison de jeter toutes les photographies aux ordures.

Il n'est pas sans intérêt de constater que, pour l'essentiel, cette réflexion de Kracauer se retrouve dans un texte apparemment porté par une tout autre émotion : le livre de Roland Barthes *La chambre claire*, paru en 1980. Barthes prend également pour exemple des photos de sa mère disparue, et essaie de la reconnaître, de la retrouver dans ces images. Il n'y parvient pas davantage que Kracauer. L'intériorité de la mère, son être authentique échappent une fois de plus à la restitution photographique, qui ne fait que banaliser cet être. Au lieu de sa mère, Barthes ne voit sur ces photographies – exactement comme Kracauer – que la mode d'une époque révolue. Sur une seule de ces photos, Barthes est disposé à reconnaître sa mère – mais sur ce cliché, elle est encore une enfant ; il date donc d'une époque dont Barthes lui-même ne peut avoir gardé le souvenir. Pour Barthes, la photographie prouve néanmoins, comme il l'écrit, que « ça a été », et dans cette photographie particulière, il la retrouve « telle qu'en elle-même... ». Pourtant, la photographie ne peut restituer la singularité de ce qui « a été ». Nous savons aussi qu'il est devenu possible, grâce à la simulation numérique, de fabriquer des photographies qui ne garantissent même plus la spécificité concrète de ce qui est censé « avoir été ». Typiquement, Barthes persiste à affirmer que la photographie n'a de valeur que si elle nous remémore quelque chose d'unique – même si nous ne savons plus de quoi il s'agit. À ses yeux, certaines photographies se distinguent du fait qu'elles déclenchent un soudain effet de réminiscence, que Barthes appelle « punctum ».

Même si l'on ne croit plus en la capacité de la photographie de capter le souvenir, l'on s'efforce donc encore et toujours de justifier le choix de la « bonne » photo par sa faculté de susciter au moins un effet de réminiscence chez le regardeur.

Le souvenir, le rappel, en tant que critère de la vérité, est la figure la plus ancienne de la pensée européenne. Depuis Platon, la réminiscence est considérée comme la source de l'évidence : l'unique moyen de reconnaître le Vrai et le Bien, habituellement cachés, que notre âme est censée avoir contemplés avant même sa naissance à ce monde. Il est manifeste que cette attente d'un souvenir est constamment projetée sur la photographie, et que cette attente est invariablement déçue – ce qui ébranle la certitude du regardeur.

Dans ce contexte, il n'est pas superflu de rappeler qu'en son temps Kierkegaard a tenté de défaire ce lien traditionnel entre la réminiscence et des images d'élection. À la théorie de la réminiscence de Platon, Kierkegaard oppose l'aspect radicalement nouveau du christianisme [2]. Selon Kierkegaard, la nouveauté absolue du christianisme réside dans l'absolue banalité de la figure du Christ, qui ne peut en aucune façon éveiller chez le regardeur un souvenir de Dieu. En effet, l'on était dans l'incapacité de découvrir quoi que ce fût d'extraordinaire dans la figure du Christ – aucun « punctum » susceptible de faire penser au divin. Kierkegaard définit d'ailleurs la nouveauté radicale par le fait même qu'elle ne présente aucun signe visible de sa singularité ; elle n'est ni « autre » ni « extra-ordinaire » – et ne se distingue donc en rien du banal. Si de tels signes distinctifs existaient, le nouveau pourrait être perçu comme tel, il pourrait être « re-connu » – ce qui signifierait qu'il n'est pas réellement nouveau. Le radicalement nouveau est la différence invisible, non reconnaissable, discernée dans le banal, et qui repose uniquement sur un choix dénué de fondement visuel. Le banal devient ainsi le véritable médium du nouveau. Dans ce sens, Kierkegaard est le précurseur de l'esthétique du ready-made du XX<sup>e</sup> siècle. Le ready-made, tel qu'il domine depuis Duchamp la pratique artistique de notre temps, c'est le Christ caché parmi les objets, car ici un objet profane est élevé au rang d'œuvre d'art précisément parce qu'il ne rappelle en rien l'art. Il semble que pour la photographie, cette stratégie du choix non fondé sur le souvenir ait une

importance toute particulière. En effet, tout ce qui dans la vie pourrait être jugé extraordinaire est inmanquablement banalisé par la photographie – non seulement, comme le dit Kracauer, par le procédé photographique en soi, mais de surcroît à cause de la présence à proprement parler pléthorique de la photographie dans notre société. Les images photographiques ont la propriété d'être de plus en plus faciles à réaliser, de proliférer de façon anarchique, et de submerger toutes les frontières esthétiques et culturelles. Pourtant, des choix sont effectués, une sélection est opérée, des collections sont constituées, et des expositions, organisées. En se basant sur quels critères, puisque le choix reste en dernière analyse dénué de fondement ? Or, c'est précisément ce « choix », si l'on peut dire, qui représente « l'extraordinaire » dans toute sélection de photographies. La question « pourquoi » ne cesse de surgir – et reste finalement sans réponse. Et le choix effectué par l'artiste impressionne le regardeur d'autant plus que ledit choix semble moins légitimé par le processus du souvenir. Ces réflexions nous livrent cependant un certain critère autorisant un choix réussi. Ce critère n'a trait ni au contenu de la photographie, ni à sa facture artistique. Il s'agit simplement de différents paramètres dépendant d'un unique critère qui les surpasse : le contexte de la présentation, dans lequel le choix effectué par l'artiste – choix à la fois nouveau et obéissant à une logique interne – paraît intéressant et prometteur. Un tel choix propose au regardeur de faire sien un regard neuf, qui permet d'opérer de nouvelles distinctions, précisément au sein du banal. Au lieu d'attirer le regard du visiteur dans le piège des prétendus souvenirs, les photographes actuels les plus intéressants travaillent sur des images qui sont de toute façon connues de tous – et peu importe qu'il s'agisse d'images du banal ou de l'extraordinaire. Ces images universellement connues ont l'avantage de rendre manifestes les nouvelles stratégies de choix qui ont présidé à leur sélection. La photographie n'est pas intéressante quand elle présente sans cesse des images autres, toujours plus inédites et passionnantes, au regard inchangé du regardeur ; elle ne le devient que si, en proposant une stratégie du choix, elle donne au regardeur la possibilité de changer son regard – pour voir autrement ce qui est encore et toujours du connu.

Traduit de l'allemand par Frank Straschitz.

[1] Siegfried Kracauer, *Schriften*, vol. 5.2 : 1927-1931, édité par Inka Mülder-Bach, Francfort/M., 1990, p. 83-97.

[2] Sören Kierkegaard, « Philosophische Brocken », *Gesammelte Werke*, Munich, 1960, p. 7 sqq.

## THE CHOICE OF A GAZE

*Using the medium of photography means constantly making choices. Choices about what object to photograph, what angle to take, what technical parameters to use and so on, through to the final selection of the images that "work" from among all the "botched" ones. And now, of course, you can also add a bit of digital manipulation. All these decisions, which are perfectly deliberate and explicit, are made on a clear-cut technical basis. The same cannot be said of painting. For example, however experienced he may be, the painter can never completely transform his body into a painting machine. It is therefore fair enough to ask what criteria determine the choice of a photograph that is liable to be considered a work of art. In other terms: what makes us judge that a photograph is out of the ordinary, that it is worthy of being exhibited, when so many others are simply thrown out? How can we explain this seemingly arbitrary process which dictates that a photograph will end up either in the museum or among the trash (which indeed is the ultimate destination of all private collections that are not "museumified" in time)? The customary answer to this question is well known: the function of photography is to preserve memories. A photograph will therefore be kept if it preserves the memory of an object or an event that is of especial importance to us: something unique, something out of the ordinary, that escapes the ambient banality. Fine, but one could also argue that photography is incapable of capturing the non-banal, the extraordinary, since, on the contrary, to photograph is to render banal. In fact, this issue was raised rather early in the history of photography. Given that all the decisions taken by the photographer are technical ones, and therefore reproducible, it goes without saying that his unique personality, his real specificity, are not captured in his photographs, which can only induce banality. Nor can we be sure that the specificity of the photographed object is really captured in the image. This criticism was formulated with great clarity by Siegfried Kracauer in a short text written in 1927, "Die Fotografie".(1) Taking the example of an old photograph of his grandmother, Kracauer notes that, far*

from opening up the path that is supposed to lead him to her, the image actually makes her hopelessly remote. Photography cannot provide access to this human being, this unique individual with a unique inner life. All that it shows is her external appearance, which seems entirely stripped of its individuality, made banal by the fashion of the day (the clothing, make-up, pose and even facial expression). "Our presence is nowhere", writes Kracauer, "and photography assembles fragments around this nothingness. When my grandmother stood in front of the lens, she was, for a second, part of the spatial continuum present to that lens. What was immortalised was not my grandmother but this particular aspect. [...] What appears in the photograph is not the human being but the sum of what can be subtracted from them. By representing them, it annihilates them. If they coincided with it, they would not exist." According to Kracauer, a photograph is never anything more than an inventory of banal fragments or details, devoid of that inner singularity which exists only on the level of the signified, of meaning, of signification, a level which, by definition, cannot be photographed. For Kracauer, photography as such is mere waste matter, leavings, no more than a rotting corpse that must be buried. From the very beginning, photography is destined to become refuse; it is itself a kind of dustbin, an accumulation of the things we do not want to see: all the banality of life, which life itself is constantly making obvious to us as it is. The desire to hang on to a memory is therefore a misguided reason for saving a particular photograph from the bin. If anything, such a desire should prompt us to throw all our photographs away.

It is interesting to note that the gist of Kracauer's ideas recur in a text that was apparently written in a very different emotional register: Roland Barthes' *Camera Lucida*, published in 1980. Barthes' reflection hinges on photographs of his deceased mother. His attempt to recover a sense of her through these images is no more successful than Kracauer was with his grandmother. Once again, the mother's interiority, her authentic self, escape photographic rendition, which only makes them banal. Instead of his mother, all Barthes sees in these photographs are (just like Kracauer) the fashions of a bygone age. In only one of them does he admit to finding something of his mother. It is a picture of her as a child – a period, obviously, of which Barthes has no first-hand memories. In spite of all this, he argues, photography proves that

"this-has-been" (p. 79), and this particular photograph shows him "the truth of the face I had loved" (p. 67). But photography cannot render the singularity of what "has-been". We also know that digital simulation now makes it possible to produce photographs in which we are quite without guarantees as to the concrete specificity of what is supposed to "have-been." Typically, Barthes persists with his argument that photography is of value only if it brings back to mind something unique, even if we no longer know what this is. As he sees it, certain photographs are distinguished by the fact that they trigger a sudden effect of reminiscence, which Barthes calls *punctum*. Even if we no longer believe in the capacity of photography to capture a memory, we keep trying to justify the choice of a "good" photo by its capacity to arouse an effect of reminiscence in the viewer. Memory, recollection, as a criterion of truth, is the oldest figure of European thought. Since Plato, reminiscence has been considered as the sole gauge of the True and the Good, which are usually hidden, but which our soul is supposed to have beheld before the birth of the world. It is obvious that this expectation of a memory is constantly projected on photography, and that it is invariably disappointed – and that this instils a sense of doubt in the viewer.

In this context, it is not superfluous to recall Kierkegaard's attempt to sever this connection between memory and privileged images. His argument against Plato's theory of memory rested on his assertion of the radical newness of Christianity. (2) This, he affirmed, lay in the absolute banality of the figure of Christ, which in itself is quite incapable of evoking in us the memory of God. It is, indeed, impossible to find anything extraordinary about it. There is no *punctum*, nothing to evoke the divine. Indeed, Kierkegaard defines radical newness precisely by the fact that it shows no sign of its singularity: it is neither "other" nor "extraordinary", and is therefore not distinct from the banal. If such signs existed, newness could be recognised as such – re-recognised, and this would therefore signify that it was not really new. The radically new is invisible, unrecognisable difference, discerned in the banal, and rests only on a choice that is without any visual foundation. It follows that the banal is the true medium of the new. In this sense, Kierkegaard can be seen as the precursor of the 20th-century's aesthetic of the readymade. The readymade – in the form in which, since Duchamp, it has dominated the artistic practice of our times – is Christ hidden

amidst objects. For here a profane object is raised to the status of a work of art precisely because it is in no sense redolent of art. It would seem that, for photography, this strategy of a choice that is not founded on memory is especially important.

For everything in life we might consider extraordinary is inevitably made banal by photography – and not only, as Kracauer showed, by the photographic process as such, but also because of the multitudinous presence of photography in our society. Photographic images are becoming ever more easy to make. Their anarchic proliferation is submerging all aesthetic and cultural frontiers. And yet, choices are nonetheless made, images are selected, collections are constituted and exhibitions organised. But according to what criteria, since in the last analysis these choices are not founded on anything? At the same time, it is precisely the "choice", so to speak, that makes any selection of photographs "extraordinary". The question "why" keeps coming back and in the end goes unanswered. And the choice made by the artist impresses the viewer all the more because it apparently does without the legitimacy conferred by the process of remembrance. However, these thoughts do lead us to one criterion for a successful choice. This criterion has to do with neither the photograph's content nor its artistic finish. It is simply a matter of various parameters that stem from one single, overarching criterion: the context of the presentation in which the artist's choice, a choice that is both new and dictated by an internal logic, seems interesting and promising. Such a choice proposes that the viewer adopt a new gaze that allows them to make new distinctions amidst, precisely, the banal. Instead of luring the viewer's gaze into the trap of pseudo-memories, the most interesting of the current photographers are working on images which are already familiar to all. Whether they show the banal or the extraordinary is not important. The advantage of these universally known images is that they make manifest the new strategies of choice over-seeing their selection. Photography is not interesting when constantly presenting images that are other, "incredible" and "exciting". It is only interesting if, by proposing a strategy of choice, it allows the viewer to change their gaze, to see differently what is still and always known.

(1) Siegfried Kracauer, *Schriften*, vol. 5.2: 1927-1931. Edited by Inka Müller-Bach, Frankfurt, 1990, p. 83-87.

(2) Sören Kierkegaard, "Philosophische Brocken", *Gesammelte Werke*, Munich, 1960, p. 7 sqq.



JUN YANG, SM 77-80, Photomatons, 20 x 16 cm : courtesy Raum aktueller Kunst Martin Janda.

# UN ART DE LA RÉALITÉ REVISITÉE

PAUL ARDENNE

## *Le sublime, c'est maintenant.*

Barnett Newman.

Définir l'art « réaliste » [1] ? Il conviendra, en premier lieu, de s'accorder sur le sens du mot « réalité », rendu confus en un moment de la culture où le terme voit démultiplié son contenu sémantique (la réalité comme ensemble quantifiable de corps et de structures mais encore, pour cause d'emprise croissante des médias ou du virtuel, comme artifice en devenir). De même s'agira-t-il d'apprécier la place qu'entend occuper l'artiste par rapport au réel, toute « réalité » se modifiant au prorata de l'angle de vue exercé sur elle (objectif ? subjectif ? simulateur ?). Concernant les rapports que l'art réaliste entretient avec la réalité, on ne saura non plus tenir pour nul le mobile portant à réquisitionner cette dernière. Le refus du « grand goût » académique chez Courbet, l'obsession de la reproduction mimétique chez Gérôme, la citation directe qu'opère le ready-made duchampien, la monumentalisation des formes du quotidien chez les tenants de la *Neue Sachlichkeit* allemande, la poésie du matériau contemporain chez les nouveaux réalistes, la chronique du temps présent chez Warhol, sans négliger dans cet ensemble hétéroclite le détachement calculé des formes d'art « banal » que secrètent les années 1990 : si la « réalité », pour chaque cas, fonde bien la pulsion créatrice, comment le but que vise l'artiste serait-il chaque fois le même ? Le réel selon ce qu'en convoque l'art « réaliste », au vrai, fait moins figure d'en-soi que de formule « renvoyant à », ouverte de manière ostensible à un au-delà d'elle-même. Un *produit*, dira-t-on, élisant en toute logique le réalisme en art au rang de complexe.

## *Le constat d'un réalisme désenchanté.*

L'historien du futur décryptant les derniers moments de l'art de notre siècle le constatera sans peine : l'art « réaliste », alors, se distingue par un penchant à la simplification, un goût prononcé de l'énoncé

élémentaire, une répugnance rampante de la symbolisation. Que l'on y recoure aux procédures d'enregistrement (reproduire les choses comme elles sont), que l'on y valorise les gestes ordinaires (la vie même, quotidienne si possible, comme création) ou que l'on y mette en scène sans apprêt particulier qui son néant existentiel, qui ses manies privées (de préférence quelconques), tout se passe cette fois comme si la prédiction hegelienne de la mort de l'art s'était à la fin accomplie. L'apogée de cette tendance, atteint durant les années 90, prendra la forme d'un art du « presque rien » dont la minceur esthétique donnera un instant au désenchantement postmoderne un motif esthétique en état de concordance avec l'idéologie de l'exténuation lui servant de viatique conceptuel. Avec ce sentiment, pour certains détestable, pour d'autres libérateur : le caractère dorénavant *secondaire* de l'art réaliste ; son statut, tout au plus, de bruit de fond [2].

Une telle évolution, on s'en doute, ne doit rien au hasard. Pour l'essentiel, elle se conforme à l'économie des biens symboliques propre à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, peu favorable aux productions émanant des arts plastiques, leur refusant une créance équivalente à celle distribuée au même moment en direction d'arts visuels autres tels que cinéma, télévision ou création publicitaire, puissants vecteurs de spectacle et de divertissement. Facteurs subsidiaires mais non secondaires, la croissance durant la période d'un système toujours plus structuré de gestion de l'art contemporain, à travers la multiplication des lieux officiels d'art, l'attention instrumentaliste, d'autre part, que les Etats occidentaux prodiguent à ce dernier font, elles aussi, la preuve de ce recul de l'art en tant qu'instance représentative, la représentation se dissolvant pour la circonstance dans celle de l'instance institutionnelle valorisant l'art vivant à des fins dont l'inspiration politique est patente. Tout compte fait, l'art du « presque rien » n'aura pas été sans renvoyer à ce « presque rien » de l'art,

à la conviction que la création plastique, soit se donne à ses maîtres et prospère, soit demeure libre mais alors se découvre dans les faits privée d'impact et d'une pénétration publique à la mesure de ses enjeux. L'art vivant, dorénavant, n'existe-t-il qu'instrumentalisé ? Point n'est dès lors besoin de rechercher le « haut discours ». Autant solder une création qui garde d'artistique la désignation mais qui, dans les faits, va se livrer à l'apologie de figures ou d'attitudes sans qualité, miroirs de sa propre condition. L'éloge artistique de la déliquescence, de la fatigue, du rien parfois redouble en la matière un sentiment lucide d'impuissance pratique. L'art de la banalité, au juste, ne substantifie pas une dépression. Pas plus ne relève-t-il de la régression. Sa raison d'être, bel et bien : une conscience aigüe, désillusionnée, de la valeur forcément minorée de l'art à l'heure de son développement, comme eût pu le qualifier Adorno, « administré ».

## *Revisiter la réalité.*

Quoique bien assise par les années 90, cette situation en retrait de l'art réaliste n'interdit pas les évolutions. Une des pulsions les plus intenses qui soient alors, de la sorte, s'exerce bientôt en direction du *réenchantement*. La crispation de l'art sur le « presque rien », du moins, aura eu cet effet sans conteste opportun : se rapprocher de la réalité brute, envisager celle-ci dans sa banalité, c'est tôt ou tard se confronter à ce que l'ordinaire contient à l'occasion d'extraordinaire, de surprenant sinon d'inouï. Se qualifie-t-il par la répétition et l'éternel retour du même ? Balise-t-il *a priori* ce lieu par excellence de la passivité ontologique, du « cyclique » et du « linéaire » jumelés (Henri Lefebvre) ? L'ordinaire, pour autant, peut se révéler un espace autre, plus digne d'exploration qu'il n'y paraît de prime abord. Espace non seulement méconnu, bien que l'on y passe notre vie (on ne voit pas ou plus ce que l'on voit jour après jour), espace, mieux encore, de nature à mettre à nu le déterminisme,

le caractère culturellement normé de la perception elle-même. L'œil occidental, à cet égard, n'est pas sans faire l'effet d'un organe sophistiqué à l'excès, dressé par l'Histoire comme l'on dresse les animaux, sens que modèlent *in fine* l'exigence qualitative (ce qui est vu doit en valoir la peine) et l'appétence à l'éblouissement (ce qui mérite le regard et inversement, en un jeu croisé de réciprocités dont le maître élément est la séduction). En l'occurrence, toute la subtilité de l'art réaliste appliqué à transcender le paraître de l'ordinaire va consister à requalifier le territoire établi de l'œil, à avancer en particulier que le monde ordinaire, s'il peut se faire enchanteur, s'avère par surcroît apte à pourvoir à l'insatiable demande de la vision occidentale en matière de plaisance et d'hallucination. Y parvenir commande juste de familiariser la culture de la vision avec un double déplacement : topographique d'abord, puisqu'il convient d'obtenir du spectateur d'art qu'il accepte à présent de regarder ailleurs, vers d'autres lieux ; intellectuel ensuite, tandis que l'on avance que le territoire du réel en soi est à même lui aussi de *valoir* comme vecteur d'art. Telle est l'essence du « réenchantement » évoqué à l'instant, appelé à servir de socle aux formes réalistes anémiées, dérivées de l'art du « presque rien » : remettre de l'esprit dans les représentations, les matières et les attitudes les plus quelconques, sublimer le « désublime », exalter l'ordinaire et les nouveaux points de vue esthétiques qu'autorise son exploration artistique méthodique – mais, s'entend, sans se contenter cette fois de seulement les citer.

Ce déplacement de l'économie visuelle vers un « ordinaire extraordinaire », en substance, n'est pas exactement nouveau, la découverte en la matière tenant plutôt de la redécouverte. L'honnêteté, à cet égard, commandera ainsi de convoquer, proches par l'argumentaire quoique formulées durant les années 20, les théories d'un Albert Renger-Patzsch, de proche vocation : attester, pour reprendre le titre du plus célèbre des portfolios de ce photographe allemand, que « le monde est beau » [3], et que l'arbre à cames d'un moteur d'automobile cube autant de beauté qu'un tableau de Rembrandt ou de Kandinsky. Cela admis, l'art revisitant la réalité dont il est fait état en ces lignes – appelons-le, faute d'un autre terme, un art de la *réalité revisitée* – n'en recèle pas

moins d'autres sources, plus connectées celles-ci à son époque. La principale d'entre elles, peu surprenante, se déduit de l'héritage de la modernité et de son culte d'un art tout à la fois nouveau, parce qu'appelé à participer à la réfection utopique du monde, et nécessaire, c'est-à-dire productif, intégré dans l'économie générale des biens sociaux ou de culture. La mise en valeur assumée de l'extraordinaire de l'ordinaire, en porte-à-faux avec cette inflexion, prend naissance dans ce moment culturel particulier où s'impose à la fin le sentiment de la vanité qu'il y a à changer le monde, à en espérer en particulier le salut de sa rationalisation à outrance, esthétique y compris. Toute rationalisation, nonobstant sa valeur, est castratrice : écrit-elle le mythe de la conscience organisatrice victorieuse, elle n'en génère pas moins de concert cette part maudite : la mécanisation de l'humain, le retrait de l'imaginaire. Une autre caractéristique propre à l'art de la réalité revisitée dérive de la situation même que le postmodernisme, à compter des années 80, commence à faire peser sur le champ de l'art en son entier, dévitalisant notamment toute croyance et invalidant de fait tout crédit aux valeurs plastiques. Dans cet environnement mortifère d'issue prévisible (l'engouffrement dans une régression *ad infinitum*), une question urgente s'impose aux artistes les plus lucides : comment casser cette spirale nihiliste ? Comment retrouver un modèle opératoire en matière de saisie du monde, saisie plastique comme saisie signifiante ? Le retour au réel doublé de sa réinvention plastique, s'ils ne donnent pas forcément le sens, préservent du moins la possibilité de la création, justifiant du même coup cette dernière.

#### *Le sublime autrement qualifié.*

Tirer l'extraordinaire de l'ordinaire ; produire, à partir d'une réalité non idéalisée, une *scienza novella* de l'émerveillement : au regard de ces caractères spécifiques à l'art de la réalité revisitée, comment ne pas supputer là une réévaluation du sublime, réévaluation, admettons-le, acquise non plus tant par le bas que par l'*occasionnel* ? Où le sublime classique (Pseudo-Longin, Quintilien, la doctrine des *officia* de Cicéron...) se valide par sa capacité à transir par le haut et la passion supérieure quiconque s'y voit confronté ;

où le « sublime contemporain » (Régis Durand), pour sa part, se donnera cours par l'affection portée au domaine de l'ordinaire tel quel (la beauté rebattue de la ville occidentale, de l'énoncé publicitaire ou télévisuel..., en une apothéose où la conscience consomme le réel comme un narcotique hallucinogène) ; le sublime fusant de l'art de la réalité revisitée se détermine pour sa part par une double échappée : au plus loin de l'élévation, en ce que celle-ci, de manière fatale, prive le corps de la densité du monde ; au plus loin aussi du culte radical de l'ordinaire, en ce que celui-là fait peu de cas de la propension humaine au magique, fût-il celui, sans signification culturelle, d'une ère livrée à une culture matérielle devenue envahissante. Un tel sublime, quoique attaché de manière organique à la réalité, n'exaltera pas expressément cette dernière pour ce qu'elle est mais, se réglant sur son offre, sur ce qu'elle en vient à alimenter en merveilleux le cas échéant. Tel est l'ordre propre du sublime « occasionnel ». On ne fuit pas la réalité, pas plus ne la cite-t-on sur un mode répétitif ou sur celui de la copie, on en exploite en revanche le potentiel, tous les potentiels, signalétique, imaginaire comme symbolique.

Cette disposition particulière de l'art, il faut en convenir, a son avantage immédiat, à commencer par le fait de mettre l'artiste à l'abri de l'essentiel des « catastrophes » enregistrées ce siècle dans le champ de la culture plastique (au sens pratique de ce terme comme au sens étymologique, celui de la « dernière strophe » d'un poème, d'une histoire appelée à se conclure). Catastrophe de l'avant-garde (le culte du nouveau), d'abord, dont on sait bien qu'il y a bon temps qu'elle n'a plus de territoire vierge à conquérir, sinon fantasmagique. Catastrophe de l'expression à tous crins (le « moi je » à prétention démiurgique), dont on a trop vu que son ardeur à convertir du pathos en art avait cet effet surtout, une enflure du style doublée du clichetoux des contenus. Catastrophe du sens (le postmodernisme, sa culture de la mort des « grands récits » et de l'épuisement généralisé), dont on a pu mesurer combien sa conséquence plastique, essentiellement réactionnaire, s'est donné cours dans la pire facilité, qu'il en aille de la peinture « recommençante » ou du simulationnisme. Catastrophe, encore, de l'autonomie (la logique ultime d'un large pan de l'art moderne, soucieux d'élever la création

plastique au rang de territoire culturel à part entière, arraché à la dépendance et aux déterminismes), dont l'effet notoire aura été de couper l'art de sa base sociale tout en le vouant au solipsisme. Catastrophe même, enfin, de l'art positionné comme « critique », qu'il s'agisse de l'art conceptuel ou des formules artistiques que qualifie leur désir d'une radicale désacralisation (les esthétiques de médiocrité ou de mépris de l'art proclamé, notamment), dont l'expression, pour salutaire qu'elle reste, n'aura pu de manière durable faire de la création un acte purement analytique ou absolument intégré à la grammaire des gestes « sans qualité ». En l'occurrence, le recours à un art du « sublime occasionnel » préserve déjà de l'adhésion à une catégorie particulière de la typologie artistique : œuvrer, ici, ce n'est pas d'abord s'inscrire dans une histoire ou fourbir celle-ci en tendances ou croyances mais, à rebours des logiques d'appartenance, un acte de passage, une traversée des choses, le développement d'un point de vue exactement situé à l'opposé tant de la mythologie personnelle (je est sens) que de l'anti-mythologie (je vous dis m..., donc je suis). Une sorte d'art *en passant* où l'artiste courant la réalité y glisse d'un signe à l'autre en « sémiotique » [4], s'activant comme il veut, dont la croissance signifierait même l'avènement d'une époque artistique nouvelle, sans conteste plus chargée en démocratie que les précédentes. Celle, moins niveleuse que nourrie d'un principe de libre choix, où il n'y a plus à choisir entre haut et bas, forme et informe, goût et dégoût, sens et non-sens. Où la notion de position se périmé au profit de celle de captation. Où la surprise a remplacé le projet, lointain écho de cet « accidentel » qui, comme le disait naguère Paul Klee, « tend à passer au rang d'essence » de l'art. Où tout, du coup, peut faire allégorie (le *Cygne* de Baudelaire, déjà : « Tout pour moi devient allégorie... ») ou, plus justement dit, « allégorie réelle », pour emprunter à un concept développé en son temps par Courbet [5]. Où l'art, tout compte fait, oubliés les contraintes de l'héritage, les impératifs de l'esthétique constituante sinon l'inhibitrice « volonté d'art » rieglienne, enfin, peut commencer.

[1] Cette analyse se présente comme un prolongement de celle de Christine Macel. C'est à dessein que l'on n'y cite pas de noms d'artistes représentatifs de l'art de la « réalité revisitée » : ce sont ceux-là mêmes.

en fait, que présente l'exposition *EXTRAetORDINAIRE*.

[2] Sur ces points, je renverrai par commodité au chapitre *Low as High, un art du « presque rien »*, in *Art, l'âge contemporain – Une histoire des arts plastiques à la fin du XX<sup>e</sup> siècle* (Paris, éditions du Regard, 1997), deuxième partie, chapitre V, p. 312-350 (le développement d'un article publié d'abord in *Omnibus* en 1995 sous le titre *Sur l'art contemporain du « presque rien »*), ainsi qu'au chapitre « Arts plastiques, l'âge du divers », in 1989 (Paris, éditions du Regard, 1996, 2<sup>e</sup> partie), où est développée la notion de « bruit de fond ». Le lecteur trouvera là tous les exemples précis qu'il souhaite (noms d'artistes, tendances), ainsi qu'un examen des conditions ayant suscité l'émergence de l'art du banal.

[3] Albert Renger-Patzsch, *Le monde est beau*, publié en 1928 : un des ouvrages fondateurs du courant de l'objectivité photographique allemande. L'équivalent, pour les objets, de ce que sont les individus sociaux dans l'enquête *Visages de ce temps* d'August Sander, où Döblin voulut voir une « sociologie » bâtie au moyen d'images.

[4] Le terme de « sémiotique », évoquant une navigation à travers les signes du réel, est emprunté à Nicolas Bourriaud. S'il exprime le choix que fait l'artiste d'investir sans exclusive chaque pan et chaque structure du réel, on gagera que cet investissement, dans le cas de l'art de la « réalité revisitée », se fait à vue, sans programme ni parcours prédéfinis, quoiqu'il se donne l'ensemble du réel comme territoire d'investigation.

[5] On fait référence à *L'Atelier de 1855*, tableau dont le titre complet est *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* (Musée d'Orsay, Paris).

### THE ART OF REALITY REVISITED

The sublime is now.  
Barnett Newman.

*How to define "realist" art? [1] To begin with, we need to agree on the meaning of the word "reality", a term that the present cultural situation has blurred by multiplying its semantic contents (reality as a quantifiable ensemble of bodies and structures, but also, because of the growing power of the media and the virtual, as a developing artifice). Likewise, we need to measure the position an artist takes with regard to the real, since every "reality" changes in accordance with the angle from which it is viewed (objective, subjective or simulative?). As for the realist artist's relation to reality, we cannot just dismiss the motives behind their attempt to requisition this particular terror: Courbet's rejection of "academic good taste", Gérôme's obsession with mimetic reproduction, the direct quotation effected by Duchamp's ready-made, the monumentalisation of everyday forms by the exponents of Neue Sachlichkeit, the poetry of contemporary materials in the work of the Nouveau Réalistes, Warhol's chronicling of the present and, last but not least in this mixed bag of modes, the calculated detachment of the "banal" art secreted by the 1990s – if it is true that all these artists grounded their creative impulses in "reality", then how can we say that they were all aiming for the same thing? In fact, as invoked by "realist" art, the real appears less as an entity in itself than as a formula "referring to something", conspicuously open to something beyond*

*itself. A product, we could say, logically raising realism in art to the status of a complex ensemble.*

### The language of disenchanted realism.

*Future historians picking over the last moments of twentieth-century art will see it all very clearly: the "realist" art of the time is distinguished by its penchant for simplification, a pronounced taste for elementary statements and a rampant repugnance for symbolisation. Whether the method chosen is recording (reproducing things as they are), focusing on ordinary actions (life itself, preferably everyday life, as art), or making unvarnished presentations of, let us say, this person's existential nullity, or that person's private (and, ideally, unexceptional) tics, it very much looks as if Hegel's prophecy of the death of art has at last come true. Reached during the 1990s, the high water mark of this tendency takes the form of an art of "almost nothing" whose aesthetic slightness momentarily gives postmodern disenchantment an aesthetic motif in harmony with the ideology of exhaustion that supplied its conceptual sustenance. With this comes the feeling, which some loathe and others find liberating, that realist art is now a secondary form, its status at best no better than background noise.[2]*

*As we would expect, there is nothing fortuitous about such a development. Basically, it is in conformity with the specific economy of symbolic goods prevailing at the end of the twentieth century. This is inhospitable to the productions of the visual arts, denying them the credit granted to other image-based arts such as film, TV and advertising, those powerful channels of spectacle and entertainment. Two subsidiary but not secondary factors – the growth during this period of an increasingly structured system for managing contemporary art through the multiplication of official art spaces, and the considerable instrumentalising interest taken by Western states in that art – both confirm the decline of art as a model of representation as representation itself dissolves into the image of the institution touting new art for ends whose inspiration is patently political. All things considered, this art of "almost nothing" is not unconnected to the "almost nothing" of art, to the conviction that artistic creation could either surrender to its masters and prosper or remain free but find itself deprived of the impact and public resonance*

warranted by the issues at stake.

Does this mean that living art is necessarily instrumentalised art? If so, there is no need to go looking for "high-flown discourse". You may as well just churn out cut-rate work which is artistic in name but which, in reality, is simply a series of figures or attitudes without qualities, mirroring its own condition. Sometimes, though, these artistic paeans to delinquency, to fatigue and nothingness, are accompanied by a genuinely lucid feeling of artistic impotence. For the art of banality is not a way of giving substance to a depression. Nor is it a matter of regression. Its existence really is due to an acute and disillusioned awareness of art's inevitably diminished value in the age of what Adorno might have called its "administered development".

### Revisiting reality.

Although it has become firmly entrenched during the 1990s, this relegation of realist art does not rule out other developments. Indeed, it means that one of the most powerful drives now active is one that is moving towards re-enchantment. This, at least, is one undeniable benefit of art's tense obsession with the "almost nothing". Sooner or later, this proximity to raw reality and its banality leads to an awareness of the extraordinary, surprising and sometimes even amazing things that the ordinary may on occasions contain. The ordinary. Is it all a matter of repetition, of the eternal return of the same? Is it by definition coterminous with the supreme place of ontological passivity, of the cyclical and the ontological conjoined (Henri Lefebvre)? For all that, the ordinary can still turn out to be other, and much more worthy of exploration than it at first seemed. It is a space we hardly know, even though we spend our lives there (we do not see or no longer see what we see day after day), but more than that, it is a space capable of revealing the culturally standardised character of perception itself. In this respect, the Western eye is not like some overly sophisticated organ trained by History the way one trains an animal, its sense ultimately modelled by qualitative demands (what we see must be worth seeing) and a desire for sensation (what deserves our gaze and vice versa, in a play of reciprocal exchanges whose watchword is seduction). Consequently, all the subtlety which realist art applies to transcending the appearance of the ordinary will be dedicated to redefining the established territory of the

eye, to suggesting, in particular, that the ordinary world, while it can prove enchanting, will also prove capable of satisfying the Western eye's insatiable demand for distraction and hallucination. Achieving this simply requires that the culture of vision grow used to a double displacement: one that is first of all topographic, in that the viewer must agree to look elsewhere, in other places, and then intellectual, as one argues that the real in itself is a worthwhile vector of art. This is the essence of the above-mentioned "re-enchantment", which is destined to serve as the pedestal for the anaemic realist forms derived from the art of "almost nothing"; to put a bit of spirit back into the most workaday representations, materials and attitudes, to exalt the ordinary and the new aesthetic viewpoints made possible by its methodical exploration – but, this time, not resting content with just quoting them.

This displacement of the visual economy towards an "extraordinary ordinariness" is not exactly new. It is more a rediscovery than a discovery. Honesty dictates that we mention the theories of Albert Renger-Patzsch, whose content (if not their style: the texts date from the 1920s) come very close in their desire to prove, as the title of his most famous set of photos declared, that "the world is beautiful"[3] and that the camshaft of a car engine is on an aesthetic par with a painting by Rembrandt or Kandinsky. That said, however, the art under discussion here – which, for the lack of a better word, we can call an art of reality revisited, does have other, more contemporary sources. The main one, unsurprisingly, comes from the heritage of modernism and its cult of an art that is both new, because destined to partake of the utopian reconstruction of the world, and necessary, that is to say, productive, integrated into the general economy of social and cultural goods. The deliberate emphasis on the extraordinary part of the ordinary, which seems to contradict this tendency, arises at that particular moment in a culture when there is a prevalent feeling that changing the world is vain, that it is futile to hope for salvation from extreme rationalisation, aesthetic or otherwise. All rationalisation, whatever its value in itself, is castrative. It may enact the myth of a victorious, organising awareness but, at the same time, it generates that accursed share that is the mechanisation of the human, the atrophy of the imaginary.

Another characteristic of this art of reality

revisited derives from the situation imposed on art as a whole by postmodernism in the 1980s, when it devitalised belief and thus invalidated whatever credit was granted to the visual arts. In this deadly environment with predictable consequences (regression ad infinitum), the more lucid artists were faced with an urgent question: how could the nihilistic spiral be broken? How could they find a new way of apprehending the real both formally and semantically? The return of the real, along with its visual reinvention, may not necessarily provide a meaning, but does at least preserve the possibility, and therewith the justification, of art.

### The sublime redefined.

To find the extraordinary in the ordinary; to produce a *scienza nuova* of enchantment from a non-idealised reality – this programme of the art of reality revisited irresistibly suggests a re-evaluation of the sublime, a re-evaluation acquired, it must be said, not from below but from the occasional and the casual. Where the classical sublime (Longinus, Quintilian, Cicero's doctrine of *officia*) is validated by its capacity to transfix whoever experiences it by its loftiness and degree of passion; where the "contemporary sublime" (Régis Durand) consists in the affective charge it imparts to the ordinary as such (the hackneyed beauty of Western towns, or the images of advertising and television) in an apotheosis where consciousness consumes the real like a kind of hallucinogenic narcotic, the sublime that emerges from the art of reality revisited is determined by a double movement: far away from elevation, in that this inevitably deprives the body of the world's density; and far away too from the radical cult of the ordinary, in that this takes little interest in the human propensity for the magical – even the magic of an era overwhelmed by its material culture, one devoid of religious significance. Such a sublime, although organically attached to reality, will not expressly exalt that reality for what it is but adjusts itself to what it makes available, to the marvels it may occasionally come to furnish. This is the specific order of the "occasional sublime". It is not a matter of fleeing reality, or of quoting it repetitively or imitatively, but of exploiting its potential, in every way: as sign, as imaginary or symbolic presence.

This artistic disposition, it must be admitted, has one immediate advantage: it guards the

artist against most of our century's catastrophes in the visual arts (in both the practical and the etymological sense of the word, the latter referring to the "last strophe" of a poem, of a story coming to its end). First among these is the catastrophe of the avant-garde (the cult of the new), which, as we know, used up its last bit of virgin territory some time ago (though perhaps there are still a few conquests to be made in the sphere of fantasy). Then there is the catastrophe of out-and-out self-expression (the supposedly demiurgic "me") whose passion for converting pathos into art, as we have seen, all too often leads to overinflated style and clichéd content. There is also the catastrophe of meaning (postmodernism, its culture of the death of metanarratives and of general exhaustion), whose essentially reactionary plastic consequences have demonstrably tended to produce the most facile art, be it that of neo-painting or of simulationism. There is, in addition, the catastrophe of autonomy (the logic of much modern art that strove to raise plastic works to the status of a fully-fledged territory, free of dependency on outside determinants), which has notoriously cut art off from its social constituency and condemned it to solipsism. And finally, there is even the catastrophe of "art as critique", be it conceptual art or artistic formulae driven by a desire for radical desacralisation (including the aesthetics of proclaimed mediocrity or contempt for art), which, for all its salutary effects, has failed to durably establish art as a purely analytical act, or as one totally integrated into the grammar of acts "without qualities".

In fact, this recourse to the "occasional sublime" keeps the artist free from adhering to a specific category of the artistic typology: here, making art is not primarily a question of taking one's place in a history, or of furnishing that history with tendencies or beliefs, but, running counter to the logic of belonging, it is an act of passage, a traversal of things, the development of a point of view situated at the exact antipodes of both personal mythology (I is meaning) and anti-mythology (I say f... you, therefore I am). It is a kind of art in passing wherein the artist frequenting reality slides freely from one sign to the next like a "semionaut" [4]. The growth of this tendency can be taken as the sign of a new artistic epoch, one undoubtedly richer in democracy than the others; an epoch less of levelling than of free movement, where there is no need to choose between high and low,

form and formless, taste and distaste, sense and nonsense. It is one where the notion of position is rejected as stale in favour of that of capture. Where surprise has replaced the project in a distant echo of the "accidental" which, as Paul Klee once observed, is "becoming part of the essence of art". Where, suddenly, anything can be allegorical (as Baudelaire said so long ago in *Le Cygne*: "For me, everything becomes allegory...") or, to put it more accurately, "a real allegory", to borrow a concept developed in his day by Courbet.[5] Where art, having forgotten the constraints of its heritage, the imperatives of its constituting aesthetics, and even Riegl's inhibiting "will to art", can at last begin.

[1] This analysis is intended as a continuation of Christine Macel's. I have deliberately omitted to quote the names of artists representative of the art of "reality revisited" since they are the ones featured in the exhibition EXTRAetORDINAIRE.

[2] On these points I refer readers for simplicity's sake to "Low as High, un art du 'presque rien'", in *Art, l'âge contemporain – Une histoire des arts plastiques à la fin du xx<sup>e</sup> siècle* (Paris: Editions du Regard, 1997), part two, chapter V, p. 312-350 (developing an article originally published in *Omnibus* in 1995 under the title "Sur l'art contemporain du 'presque rien'"), and the chapter "Arts plastiques, l'âge du divers", in 1989 (Paris: Editions du Regard, 1996, part two), where the notion of "background noise" is discussed. These texts contain plenty of examples (names, tendencies) as well as a discussion of the circumstances leading to the emergence of an art of the banal.

[3] *Die Welt ist Schön* by Albert Renger-Patzsch, published in 1928: one of the seminal works of German objectivist photography. It is to the world of objects what August Sander's *Antlitz der Zeit* (which Alfred Döblin saw as "sociology" in images) is to that of physiognomy.

[4] The term "semionaute", which evokes navigation through the signs of the real, was coined by Nicolas Bourriaud. It expresses the artist's choice to deal with every part and structure of the real. We can assume that in the case of the art of "reality revisited", the engagement will be on sight, without any predefined programme or itinerary, but that the sphere of exploration is the real as a whole.

[5] I refer to *L'Atelier* (1855), a painting whose full title is "The Painter's Studio, Real Allegory Determining a Seven-Year Phase of My Life as an Artist" (Musée d'Orsay, Paris).

# LOU REED

NÉ EN 1942 À BROOKLYN, N.Y. (USA) ; VIT À NEW YORK (USA).

Je suis fasciné par la magie – voir ce qui ne se révèle pas ; photographier ce qui n'est pas là. Le mystère de la vision – comment l'on voit les choses que l'on voit. La beauté de l'appareil qui révèle ce qui, souvent, échappe – les visages, les formes, les modes d'émotion et de réalité tangible qui filent et nous dépassent dans le tourbillon du monde de tous les jours. Des arbres fantômes, des rochers-animaux, des plumes composant des motifs, ces moments remarquables de transformation – vision inéluctable. En passant les portes, grâce à l'héritage de notre sauveur, j'accède à la vision sacrée, désirant tout savourer.

Lou Reed,  
03/99, N.Y.C.

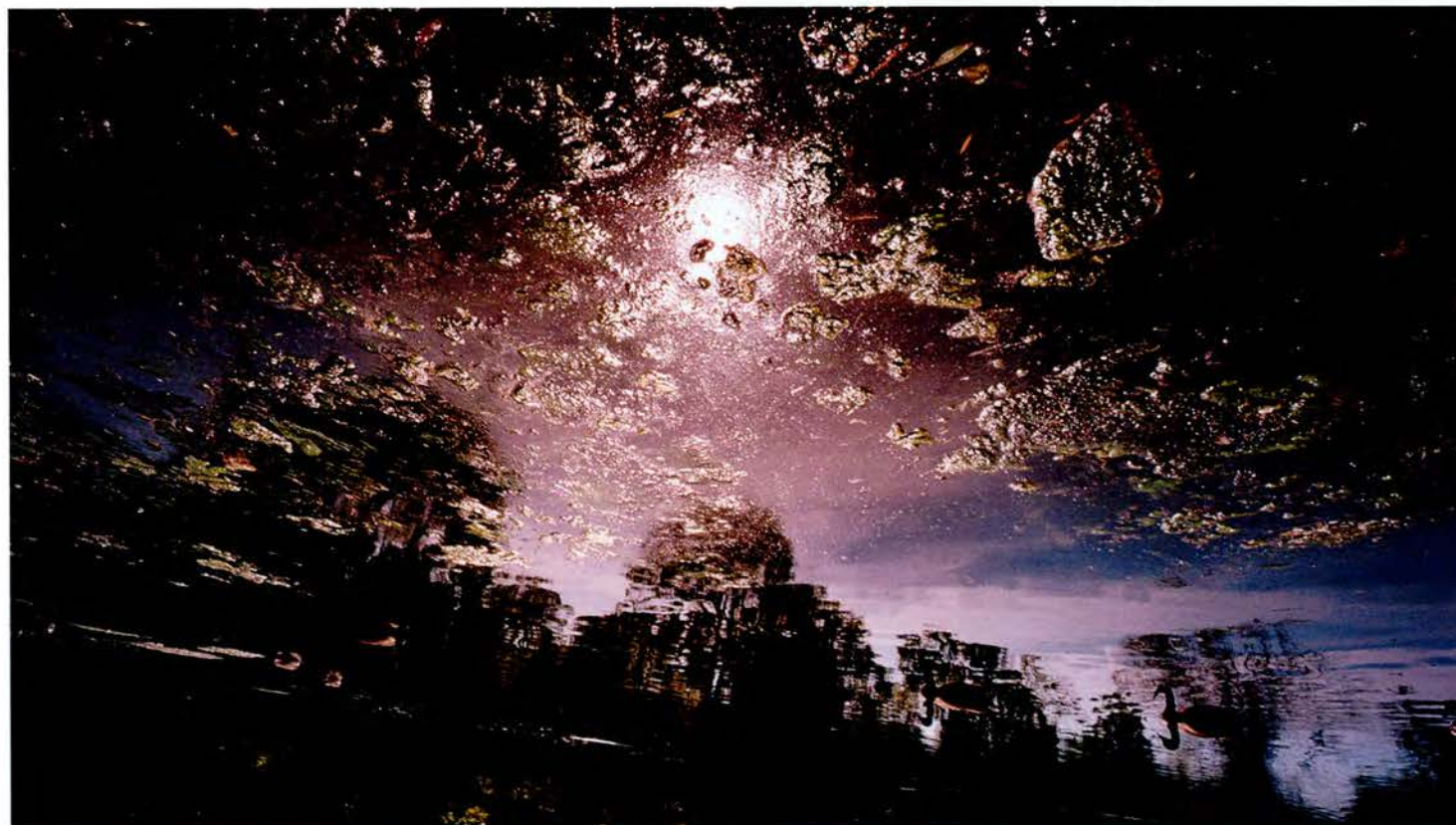
*I have been consumed by an interest in Magic – to see what is not revealed – to photograph what isn't there. The mystery of vision – how and what we see. The beauty of the camera revealing what we often miss – the faces shapes and forms of emotion and tangible reality that fly by us in the maelstrom of a work-a-day world. Trees as ghosts, rock animals, the patterns of feathers, the remarkable instances of transformation – the ineluctable vision. As I walk through the portals, through the legacy of our savior I possess the sacred vision with desire all to savor.*



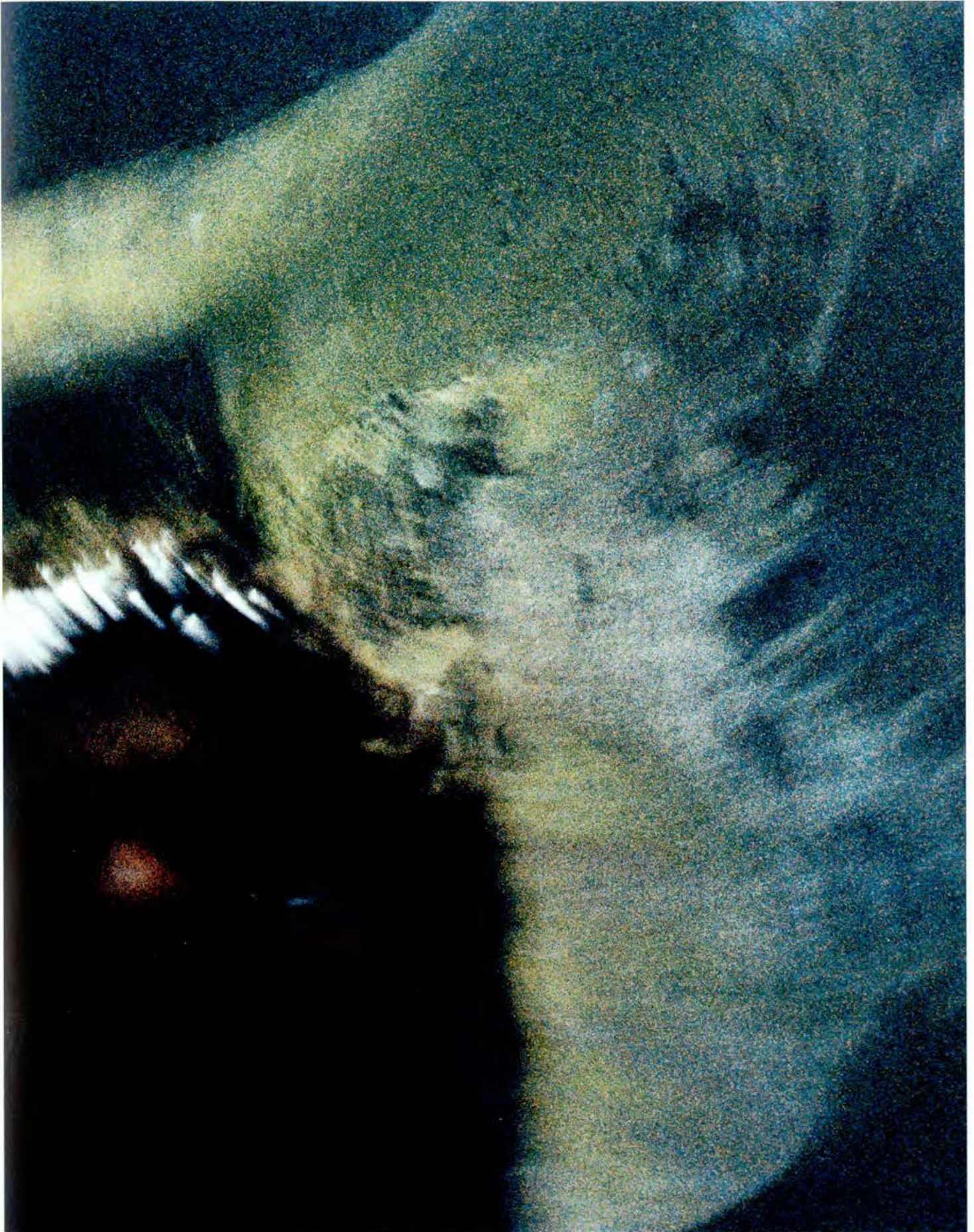
KINGDOM II, impression numérique sur papier, 111 x 74,5 cm ; © Lou Reed.



SMALL CASTLE, impression numérique sur papier, 26 x 35 cm ; © Lou Reed.



MAGIC DUCK, impression numérique sur papier, 112 x 61 cm ; © Lou Reed.



SELF-PORTRAIT WITH GHOST, impression numérique sur papier, 67 x 86 cm ; © Lou Reed.



# INSIDE

MAC ADAMS .....	30
DOUG AITKEN .....	32
LAETITIA BÉNAT .....	34
ANNA+BERNHARD BLUME .....	36
VÉRONIQUE BOUDIER .....	38
ALAIN BUBLEX .....	40
RODERICK BUCHANAN .....	42
CLAUDE CLOSKY .....	44
MAT COLLISHAW .....	46
DIDIER COURBOT .....	48
OLIVIER DOLLINGER .....	50
PHILIPPE DURAND .....	52
PETER FISCHLI & DAVID WEISS .....	54
ALICIA FRAMIS .....	56
KENDELL GEERS .....	58
RAYMOND HAINS .....	60
BERTRAND LAMARCHE .....	62
ANGE LECCIA .....	64
NATACHA LESUEUR .....	66
CHRISTELLE LHEUREUX .....	68
MARTINE LOCATELLI .....	70
MADE IN ERIC .....	72
PHILIPPE MESTE .....	74
AERNOUT MIK .....	76
NATACHA NISIC .....	78
SHIMABUKU .....	80
ROMAN SIGNER .....	82
SAM TAYLOR-WOOD .....	84
ERIK WESSELO .....	86
ERWIN WURM .....	88
JUN YANG .....	90

# MAC ADAMS

NÉ EN 1943 À BRYNMAWR (GB).  
VIT ET TRAVAILLE À NEW YORK (USA).

Le reflet et l'ombre, qui sont partie prenante des mythes originels de l'image, sont utilisés dans les photographies de Mac Adams pour produire une mise en abîme de la représentation.

Dès la série des *Mysteries*, dans les années 70, où des photographies en diptyque révèlent le moment tragique d'un fait divers – juste avant ou après un crime –, Mac Adams introduit le trouble dans l'image. Par son statut de faux témoin, par sa capacité à récolter des indices, mais aussi par l'*inquiétante étrangeté* qu'elle produit, la photographie était tout indiquée pour désigner le crime – et éventuellement son auteur et sa victime. Mac Adams propose au spectateur une investigation : les protagonistes, l'arme du crime, le décor sont posés. Mais l'image photographique semble tout simplement incapable de figurer une vérité univoque. Si elle délivre bien une information, son interprétation reste plus qu'aléatoire. Mac Adams : « Le détective essaye constamment de capturer, maîtriser, comprendre l'aspect créatif, sombre et irrationnel d'une personnalité. Je crois que tout art sérieux devient finalement un examen et une sorte de médicament du moi dans un monde de plus en plus fragmenté et aliénant. » Tandis que la parabole de l'enquête est utilisée comme mode opératoire pour la réalisation et la lecture de la photographie, l'image diffractée d'un miroir brisé – distanciant et rapprochant tout à la fois l'idée de la mort – métaphorise les méandres de l'inconscient.

Dans la série *Postmodern Tragedy*, réalisée dans la seconde moitié des années 80, Mac Adams fait apparaître la scène du crime dans le reflet de théières design. Cet objet du quotidien, photographié en gros plan sur un fond neutre, est décontextualisé. Sur sa surface bombée réfléchissante s'imprime l'image d'une agression violente, dans un intérieur domestique ou sur le théâtre d'opérations militaires. Mac Adams convoque l'artifice du bouclier-miroir d'Athéna, qui permet de neutraliser la nocivité de l'image par duplication de l'original, et dévoile l'énigme contenue dans l'envers de l'image.

Au début des années 90, avec la série des *Social Landscapes*, il inscrit l'histoire dans le tableau en photographiant la une d'un journal dans un paysage ou une situation du quotidien. L'information journalistique est ici recontextualisée, en faisant se superposer les événements tragiques de l'histoire et le temps de leur lecture. La mauvaise conscience du citoyen éloigné des conflits, mais ne pouvant échapper à leur connaissance, est ici radicalement figurée.

L'ombre suscite l'image dans la série récente des *Empty Spaces*, comme pour les *Shadow-Sculptures* réalisées à partir de 1985. Sont offerts simultanément à la vision une figure animale et le dispositif qui en est à l'origine. Le contour du *Rat* se révèle être ainsi le résultat de l'ombre portée d'une curieuse nature morte assemblant une banane, une bobine de fil, une boule, et quelques autres éléments...

Mac Adams affirme l'artificialité de la représentation : ses photographies ne portent à leur surface que le reflet du monde, et le spectateur n'en perçoit que la doublure.

Pascal Beausse.

*Reflection and shadow, which belong to the founding myths of the image, are used reflexively by Mac Adams in his photographs to explore the reality of representation.*

*Back in the 1970s, with his Mysteries series of photographic diptychs showing the tragic moment either before or after an act of violence or crime, Mac Adams introduced an element of uncertainty. By virtue of its status as a false witness, its capacity to gather clues, but also because of the uncanniness it produces, photography was the ideal candidate to show crime and, perhaps, too, its author and victim. Mac Adams invites the viewer to investigate, placing before them the protagonists, the murder weapon and the scene. Yet the photographic image seems utterly incapable of representing a straightforward truth. It may deliver information, but interpretation is another matter altogether. "The detective is constantly trying to capture, master and understand the dark and irrational creative side of a personality. I think that in the end all serious art becomes self-examination and a kind of self-medication in an increasingly fragmented and alienating world." Whereas the parable of the investigation is used as a mode of operation for making and reading photography, the diffracted image of a shattered mirror – simultaneously distancing and bringing closer the idea of death – is a metaphor for the meanders of the unconscious.*

*In the Postmodern Tragedy series begun in the second half of the 1980s, Mac Adams has the scene of the crime imaged in haute design teapots. Photographed in close-up against a neutral background, these everyday objects are decontextualised, their curved, reflective surface showing the image of violent aggression taking place either in a domestic interior or in a theatre of military operations. Mac Adams invokes the artifices of Athena's shield/mirror which neutralises the harmful effects of the image by duplicating the original and unveils the enigma hidden in the obverse of what we see.*

*At the beginning of the 1990s Mac Adams began his Social Landscapes series, inscribing history in the image by superimposing a newspaper headline over a landscape or everyday situation. The journalistic information is recontextualised by the juxtaposition of tragic historical events with the time and place where we read about them, vividly symbolising the uneasy conscience of the citizen living far from the war but unable to put it out of their mind.*

*In the recent series of Empty Spaces, and in the Shadow Sculptures made since 1985, it is shadow that brings forth the image. We are given to see both the vision of an animal figure and the visual trick that created it. The contour of Rat thus turns out to be the result of the cast shadow from a strange still life comprising a banana, a cotton reel, a ball and a few other elements.*

*Mac Adams affirms the artificiality of representation: his photographs display only the reflection of the world, and the viewer sees only its double.*

N.Y. TIMES, GOLDEN TEMPLE!, 1993 ;

photographie couleur, 56 x 122 cm.

N.Y. TIMES, CAN BOSNIA VICTIMS CHANGE THE WORLD?, 1992 ;

photographie couleur, 56 x 122 cm.

© Mac Adams.



## DOUG AITKEN

NÉ EN 1968 À REDONDO BEACH (USA).  
VIT ET TRAVAILLE À LOS ANGELES (USA).

L'exploration du paysage postindustriel apparaît de façon récurrente dans les photographies et les installations vidéo récentes de Doug Aitken. Réalisées avec les moyens du cinéma professionnel, *Diamond Sea* (1997) ou *Eraser* (1998) évoquent aussi bien le reportage documentaire que le jeu vidéo *Myst*, où une caméra subjective déambule dans un paysage technicisé mais à l'abandon, où la nature a repris possession du territoire, l'énigme consistant pour le joueur à reconstituer l'événement mystérieux qui a provoqué la disparition de l'humain. *Diamond Sea*, filmée sur un site d'extraction de diamants au milieu du désert namibien, montre l'origine du circuit économique capitaliste dans un rapport de violence entre la machine et la nature, sans que le rapport de forces ne laisse deviner qui, du bras mécanique ou de l'entropie du désert, l'emportera. Ne restent que des visions hallucinées de camions déplaçant le sable, de pompes aspirant la mer, comme autant d'actions d'où l'homme paraît absent, jetant peut-être encore un regard de cyclope à travers les caméras de vidéo-surveillance. Des mouvements répétitifs dont l'inanité semble présager l'imminence d'une catastrophe.

C'est ce cataclysme qu'évoque la vidéo *Eraser*, à travers les images d'une ville dont la population a été « gommée » par une éruption volcanique. Exploration muette de ruines industrielles, *Eraser* pointe, à travers la vision d'une rupture de l'écosystème, le crime parfait : le suicide organisé de l'humanité. Les raisons de ce suicide apparaissent notamment dans les installations vidéo *These restless minds* (1998) ou *Hysteria* (1998). Dans *These restless minds*, des personnages, isolés dans des décors de parkings ou d'escalators déserts, psalmodient, avec une gestuelle mécanique inspirée des mises en scène de Bob Wilson, une litanie de chiffres comme des courtiers en bourse aliénés.

Les images d'archives qui composent *Hysteria*, issues de concerts filmés (depuis le premier concert des Beatles au Royal Albert Hall de Londres au début des années 60 jusqu'à nos jours), montrent des scènes d'hystérie collective, agencées de façon graduelle, de l'applaudissement frénétique jusqu'à la transe. Une histoire du comportement collectif contemporain, qui prend à rebours la lecture officielle de la libéralisation des mœurs comme émancipation de l'être humain, la décontextualisation des images permettant les plus angoissantes extrapolations : il n'existe pas de différence de nature entre le public des harangues hitlériennes, celui de Woodstock ou du stade du Heysel.

Utilisant délibérément le pouvoir de fascination et la puissance immersive des images du spectaculaire pour les retourner à leur expéditeur en dépeignant un monde au bord du chaos et aux dérives incontrôlables, Doug Aitken, sous les traits de l'uchroniste, réunit les éléments – *ubris et fatum* – d'une nouvelle narration tragique, qui prend l'aspect d'une vision exorbitée du réel.

François Piron.

*The postindustrial landscape is a recurrent theme in Doug Aitken's recent photographs and video installations. Made using professional*

*movie equipment, Diamond Sea (1997) and Eraser (1998) suggest documentary film but also the video game Myst, in which a subjective camera moves through a now abandoned technological site where nature has once again taken over – the aim being to work out the nature of the mysterious event that has caused humanity to become extinct. Diamond Sea, filmed at a diamond mine in the middle of the Namibian desert, shows the origins of the capitalist economic circuit in the violent battle between the machines and nature. It is impossible to tell which of the two will triumph, the mechanical digger or the entropy of the desert. Meanwhile we contemplate hallucinatory visions of trucks shifting sand and pumps pumping the sea. Man is absent, or is perhaps casting a Cyclopean eye through the video surveillance cameras. The inanity of these repetitive movements is like the augury of imminent catastrophe.*

*Cataclysm is the subject of the video Eraser. Its images show a town whose population has been wiped out by a volcanic eruption. Silently exploring the industrial ruins, Eraser is a vision of a failed ecosystem and hints, beyond that, at a perfect crime: the organised suicide of mankind. The reasons for this suicide become manifest in the video installations These Restless Minds (1998) and Hysteria (1998). In the former, isolated figures in deserted parking lots or on escalators make movements à la Bob Wilson while chanting a litany of figures like crazed stockbrokers.*

*Taken from archive films of concerts going from the first Beatles concert at London's Royal Albert Hall in the early '60s through to the present day, the images of Hysteria show scenes of collective frenzy, working up gradually from frantic applause to trance. This mini-history of crowd behaviour challenges the official reading of social liberalisation as a process of emancipation. Taken out of context, the images allow for some highly disturbing extrapolations: there is no difference between the crowd applauding Hitler, the crowd at Woodstock and the crowd in Heysel Stadium.*

*Deliberately exploiting the fascination and immersive power of images of the spectacular in order to turn them back on their source by showing a world on the brink of chaos, prone to uncontrollable bouts of folly, Aitken acts as if out of time, yet unites the hubris and fatum of a new tragic narrative which takes the form of an intense, stark vision of the real.*



ERASER, 1998 ;  
installation vidéo couleur, son ; courtesy 303 Gallery, New York.

HYSTERIA, 1998 ;  
installation vidéo noir et blanc et couleur, son, 6' 15" ;  
édition de 5 ; courtesy 303 Gallery, New York.



# LAETITIA BÉNAT

NÉE EN 1971 À VICHY (F).  
VIT ET TRAVAILLE À PARIS ET À LYON (F).

*Indian Summer* est la première d'un ensemble de vidéos réalisées par Laetitia Bénat à l'École des beaux-arts de Lyon, avec *Songs for a Room* (1997) puis *Summer Love* (1998), une trilogie (*Royal Garden*) où l'on voit quatre jeunes filles passer d'un univers ordinaire empli de tensions à des relations duelles exprimant des rivalités, tandis que la dernière œuvre présente une série de portraits, seul ou en duo, dans un univers plus lisse et apaisé. Laetitia Bénat travaille avec ses proches, dans son univers familial, à dépister au sein de l'apparente vacuité d'images prises sur le vif des moments qui incarnent une intensité inattendue, comme si elle avait pu se plonger dans un état d'hyperréceptivité au réel. L'ordinaire vécu par ses personnages est ainsi mis à distance pour flirter avec un onirisme proche de ses références cinématographiques, de Michelangelo Antonioni à David Lynch. Des bribes de narration, à la manière des « stills » en devanture des cinémas qui amorcent le récit d'un film, sont offertes en un montage qui joue essentiellement sur l'ellipse et la déclinaison successive de scènes qui réapparaissent pour s'entremêler. Comme dans son travail photographique, filles seules, lieux vides en suspens, Laetitia Bénat pointe des liens et des histoires possibles.

Dans *Indian Summer*, deux jeunes filles dans un intérieur, l'une blonde, l'autre brune, boivent, fument, chantent, amorcent une danse, tandis qu'une troisième se maquille, seule. Les objets, verres, paquets de cigarettes, briquet, s'amoncellent au fur et à mesure des discussions imperceptibles, des moments de vide où l'on s'amuse et où l'on s'ennuie. L'apparence ordinaire de la situation se trouve finalement chargée d'une tension indicible, qui se dénoue dans une scène où l'une des jeunes filles, assise dans un fauteuil, tente de vernir les ongles de ses pieds. Prises de tremblements, ses jambes tressautent, retenues par ses mains qui ne peuvent empêcher cette décharge subite.

Le déroulement des scènes dans un lieu clos n'est pas sans évoquer des liens entre l'espace et le désir, l'espace de la chambre correspondant au corps lui-même de la jeune fille – on voit ainsi une protagoniste embrasser une cloison en riant ensuite avec une amie. Inversement, le décor intérieur semble pousser à l'expression d'une disjonction corporelle, comme si les limites du corps ne pouvaient supporter les émotions en jeu. Laetitia Bénat divulgue ici des moments que le langage ne saurait aborder et qui, bien que relevant de la sphère du familier et de l'ordinaire, recèlent des sentiments qui ressemblent à la violence.

Christine Macel.

*Indian Summer* is the first in a series of videos that Laetitia Bénat started working on when she entered the Ecole des beaux-arts in Lyon. It was followed by *Songs for a Room* (1997) and *Summer Love* (1998). Strictly speaking, these works do not form a trilogy, but they are very much linked. In them we see four young women, first in an ordinary world fraught with tension, then in dual relations taut with rivalry, and finally (the third video) in a series of solo or twin

portraits set in a more harmonious, serene context. Bénat works with the people she has around her, in her familiar universe, tracking the apparent vacuousness of her real-life footage for moments of unexpected intensity – as if in a state of hyper-receptiveness to the real. The ordinary experience of her characters is thus made distant, bordering on a dreamlike state redolent of Bénat's filmic references, from Michelangelo Antonioni to David Lynch. Snatches of narrative, not unlike the stills displayed outside cinemas to suggest the story, are made into a montage that plays on ellipse and successive presentations of scenes which end up merging together. As in her photographic work, Bénat focuses on solitary women and empty, suspended sites, pointing up connections and potential stories.

In *Indian Summer* two girls are seen indoors drinking, smoking, singing and beginning to dance. One is a blonde, the other a brunette. A third woman is putting on her makeup. Objects – glasses, cigarette packets, a lighter – pile up as the women talk or lapse into empty moments of amusement or boredom. Gradually, an ineffable tension emanates from this ostensibly ordinary situation, culminating in a scene where one of the women, sitting in an armchair, tries to put nail polish on her toes. Suddenly, her legs start trembling, then they shudder as her hands try in vain to hold back this sudden discharge of nervous energy.

The fact that the scenes take place in a closed room suggests links between space and desire, with the space of the room corresponding to the young woman's body. (We see the artist kissing a partition and then laughing with a friend.) Conversely, the interior seems conducive to the expression of a corporeal disjunction, as if the limits of the body found the emotions at work here unbearable. In these works, Bénat reveals moments that language cannot express and which, although belonging to the sphere of the familiar and the ordinary, harbour feelings that look very much like violence.



INDIAN SUMMER, 1997 ;

vidéo couleur, son, 15' ;

collection Fonds national d'art contemporain, Paris.



# ANNA+BERNHARD BLUME

NÉS EN 1937 À BORK (D) ET À DORTMUND (D).

VIVENT ET TRAVAILLENT À COLOGNE (D).

Depuis les années 80, Anna et Bernhard Blume réalisent ensemble des séries photographiques dans lesquelles ils incarnent le rôle d'un couple petit-bourgeois aux prises avec un quotidien vécu sur le mode de la catastrophe et du chaos. Fréquemment accompagnés de textes où ils manient un vocabulaire hérité de l'idéalisme kantien et du spiritualisme, leurs vastes tableaux photographiques en noir et blanc (*Im Wahnzimmer*, 1984, *Küchenkoller*, 1985 ou *Mahlzeit*, 1985-1986) les montrent généralement dans un décor domestique anachronique et figé, dont les objets (vases, assiettes, pommes de terre...) semblent pris d'une soudaine hystérie et se retournent contre eux, soulevés et projetés dans les airs.

Le syncrétisme religieux des romantiques allemands et leur conception des forces naturelles comme organes d'une volonté supérieure occulte sont les fondements du travail ironique des Blume. Leurs personnages, prototypes de la société allemande dans un univers de formica et d'assiettes peintes, dynamitent la figure démiurgique du Génie qui conduit au *Waldgänger*, le « rebelle » anti-démocratique cher à Ernst Jünger ; à travers une lecture triviale du transcendantalisme de la « chose en soi » kantienne, les Blume mettent en crise tout un pan de la pensée germanique qui, du « *Weltanschauung* », cet élan sentimental vis-à-vis de la nature, dérive vers le « *Volksgeist* », l'esprit national. Dans la série *Transzendentaler Konstruktivismus* (1992-1994), les Blume sont malmenés par des formes abstraites et géométriques qu'ils semblent générer eux-mêmes et qui s'avèrent incontrôlables. Cette allusion directe au suprématisme de Malevitch comme emblème de la modernité artistique – des formes logiques issues de la raison pure, confrontées à l'univers ordonné du foyer Blume – provoque un délire cartoonnesque mettant à bas toute velléité d'élévation spirituelle et générant une violence cathartique entre ces formes dites « parfaites » et le grotesque de la situation et des personnages. Dans la continuité de cette série, les Blume réalisent dans les années 90 plusieurs séries de collages-Polaroid (*Gegenseitig*, 1987-1995, et *Prinzip Grausamkeit*, 1996-1998) où leurs visages sont comprimés, déformés et attaqués de toutes parts par des éléments de plastique coloré. Conçus comme des « tableaux cubistes », ces collages exacerbent la relation du corps à l'objet dans une dimension de violence de plus en plus outrancière, exaltant une puissance de l'inconscient et du refoulé contre la Raison, sans aucune aura propre au mystère, mais avec le rire carnavalesque tel qu'il est évoqué par Mikhaïl Bakhtine : un rire libérateur, désacralisateur, délibérément iconoclaste.

François Piron.

*Since the '80s, Anna and Bernhard Blume have been working together on series of photographs in which they act out the role of a petit-bourgeois couple grappling with an everyday life experienced as catastrophe and chaos. Frequently accompanied by text in which they play with the vocabulary of Kantian idealism and spiritualism, their*

*large black-and-white works (Im Wahnzimmer, 1984, Küchenkoller, 1985 and Mahlzeit, 1985-1986) usually show them in an anachronic, frozen domestic setting in which objects (vases, plates, potatoes etc.) seem to succumb to sudden hysteria and turn against their owners, or are lifted up and thrown through the air.*

*The religious syncretism of the German Romantics and their conception of natural forces as the organs of a secret higher will are fundamental to the Blumes' ironic approach. Their personages are prototypes of German society, set in a world of formica and painted plates. They explode the demiurgic figure of the Genius, the forerunner of the *Waldgänger*, Ernst Jünger's anti-democratic rebel. Their bathetic reading of the transcendentalism of the Kantian "thing in itself" subverts a whole strand of German thought, one which started with the *Weltanschauung*, that feeling of élan towards Nature, but then degenerated into the *Volksgeist*, the spirit of the nation.*

*In the *Transzendentaler Konstruktivismus* series (1992-1994), the Blumes are pushed around and abused by abstract, geometrical forms that they themselves seem to generate, and that soon prove uncontrollable. This direct allusion to Malevich's Suprematism as an emblem of artistic modernity, with its logical forms generated by pure reason, and its confrontation with the orderly world of the Blume's home, provokes a cartoonish excess which deflates any desire for spiritual elevation, and generates a cathartic violence between so-called "perfect forms" and the grotesque nature of the situation and the characters.*

*In the same vein, the artists have produced several series of Polaroid collages (*Gegenseitig*, 1987-1995, and *Prinzip Grausamkeit*, 1996-1998) in which their faces are compressed, deformed and attacked on all sides by bits of coloured plastic. Conceived in terms of "Cubist paintings", these collages intensify the body's relation to the object in an atmosphere of increasingly extreme violence, exalting the power of the unconscious and the repressed over Reason. We find here none of the aura of mystery, only the carnivalesque laughter described by Bakhtin – a form of liberating, desacralising and deliberately iconoclastic mirth.*



PRINZIP GRAUSAMKEIT (DÉTAIL), 1996-1999 ;

collages Polaroid couleur, 43 x 30 cm chaque ;

commande du Centre national des arts plastiques, Paris ;

© CNAP, Anna+Bernhard Blume, 1999 ; courtesy galerie F+A Paviot, Paris.



# VÉRONIQUE BOUDIER

NÉE EN 1961 À NANTUA (F).  
VIT ET TRAVAILLE À PARIS (F).

La vie courante est le terrain de jeu de Véronique Boudier. De pirouettes en facéties, son œuvre se construit sur l'expression d'une incroyable énergie sexuelle. Odalisque inversée, elle est photographiée nue et totalement enduite de chocolat dans le *Nu au nutella* (1996) : comme une grande farce scatologique enfantine, appel à la consommation par le biais de la crise de foie. Le *Portrait à la petite* (1995) engage un même jeu coquin avec le regardeur : une serviette de bain recouvre la photographie noir et blanc de son corps nu, allongé sur le sable. Dans le flux du quotidien, elle réalise de mini-performances domestiques, absurdes et précises à la fois. Parmi ces « gentilles prouesses », une photographie atteste de l'extraordinaire capacité de l'artiste à *Se toucher le nez de la langue* (1992) ! Un humour jubilatoire caractérise ces autoportraits, où aucun de ses états les plus défauts ne nous est épargné : *Portrait malade* (1993), *Photo saoul* (1996)... « Mon travail, c'est comme un paysage, qui évolue, que je découvre au fur et à mesure. » Lors d'une récente exposition à la galerie Chez Valentin, elle propose un parcours dans un véritable paysage mental, jusqu'à une gigantesque photographie éclairée par des phares de voiture, où elle se livre à un de ses « gestes inutiles », en vaporisant du parfum dans une enveloppante nuée de brouillard. De son *Dessert* (1993), gâteau impeccablement brûlé posé sur un plateau d'argent, à ses moisissures de pain répandues au sol comme un virus (*sans titre*, 1996), Véronique Boudier détourne l'activité culinaire comme autant de petits exercices de chimie amusante, possibles échos de l'activité biologique humaine.

*Du sucre dans le moteur* (1999) convoque l'érotique troublante produite par la représentation métaphorique du corps féminin comme mécanique de précision chez Picabia et Duchamp. Le *Grand Verre* en son entier est pensé par son auteur comme « machine à faire l'amour ». En sa partie haute, la Mariée est sublimée par le plaisir. « Le moteur-mariée fut machine à vapeur, moteur à essence, moteur électrique, moteur végétal, moteur animal, moteur humain. » (Jean Suquet, grand exégète de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, et natif de Cahors.) Le moteur de Véronique Boudier est autant sensuel que cérébral : recouvert de sucre cristallisé, émettant un fort parfum entêtant, il relève d'une véritable synesthésie. En émettant le souhait qu'il « pue bien », d'une odeur à la fois douce et amère, pour produire véritablement « une pièce gustative », l'artiste envisage le moteur dans le moment exact de la consommation. Comme une juxtaposition des deux moments de sa représentation chez Duchamp – l'abstraction mentalisée du *Grand Verre* et son pendant naturaliste dans *Étant Donnés*, 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage –, Boudier accole à cette présentation tridimensionnelle du moteur féminin une photographie représentant la fulgurance des spasmes de la jouissance. La légère surexposition de l'image ajoutée au fait que, manifestement, ça se passe pour de vrai dans (et en dehors de) l'image produisent avec une grande efficacité une figuration du flash orgasmique. Enfin, le troisième élément de l'installation, des morceaux de gélatine alimentaire comme cristallisation d'une substance profondément organique, présente (si l'on nous permet encore une interprétation) la matérialisation

de ces sécrétions qui s'échangent par de mystérieux flux dans le *Grand Verre*. La mariée n'est plus célibataire, et le sucre est bien injecté dans le moteur pour une performance maximale de ce voyage commun de l'accouplement.

Pascal Beausse.

*Everyday life is like a playground for the work of Véronique Boudier, which, with its games and jokes, expresses an incredible and mysterious sexual energy. In Nu au nutella (1996) she appears as an odalisque covered in chocolate spread, conjuring up scatological children's games, the lure of consumption and the prospect of indigestion. Portrait à la petite (1995) also plays saucy games with the viewer: a towel covers the black-and-white photograph of Boudier's naked body stretched out on the sand. Acting in the flux of the everyday, Boudier carries out absurd yet precise mini-performances. A 1992 photograph thus bears witness to the artist's extraordinary ability to "touch her nose with her tongue". There is a joyous humour to these portraits in which Boudier appears in her most dishevelled and dis-tempered states, sick (Portrait malade, 1993) or drunk (Photo saoul, 1996). "My work is like a landscape, which changes, which I discover as I go along." A recent exhibition climaxed with a giant photograph lit up by car headlights where, performing one of her "useless gestures", the artist sprayed perfume into a cloud of mist. In Dessert (1993), showing a superbly burnt cake on a silver platter, or the untitled work in which mouldy bread is scattered on the floor like a virus (1996), Boudier turns cooking into amusing chemistry experiments, echoing human biological activity.*

*Du sucre dans le moteur (1999) plays on the disturbing erotics of Picabia and Duchamp's metaphorical representation of the female body in terms of precision mechanics. The Large Glass was considered by its creator as a "machine for making love". At the top, the bride is sublimated by pleasure. "The bride-engine was a steam machine, petrol engine, electric engine, vegetal engine, animal engine, human engine", dixit Jean Suquet, a great exegete of The Bride and, indeed, a native of Cahors. Boudier's engine is both sensual and cerebral: covered in crystallised sugar, exuding a heady perfume, it is a truly synaesthetic device. Insisting that it should "stink nicely" with a smell both sweet and bitter so as to produce a real "gustatory piece", the artist envisages the engine at the moment of consumption. Like a juxtaposition of two moments of representation in Duchamp – the mental abstraction of the Large Glass and its naturalist pendant in Given, 1°, The Waterfall, 2° The Illuminating Gas – Boudier attaches to this three-dimensional presentation of the female engine a photograph representing the violent spasms of pleasure. The slight overexposure of the image added to the fact that, manifestly, what we see is for real, produces a very effective representation of that orgasmic moment. Finally, the third element of the installation, pieces of cooking gelatine, present (if I may make one last interpretation) the materialisation of those secretions exchanged via mysterious flows in the Large Glass. The bride is no longer alone, and the sugar has well and truly been slipped into the engine for a full-powered performance of the common journey of copulation.*

SANS TITRE, 1998 ;

photographie couleur, 135 x 200 cm ;

production Agence d'artistes du CCC de Tours ;

courtesy galerie Chez Valentin, Paris.



# ALAIN BUBLEX

NÉ EN 1961 À LYON (F).  
VIT ET TRAVAILLE À LYON (F).

Le travail d'Alain Bublex, depuis ses premières expositions du début des années 90, s'articule autour de projets de fiction qui génèrent un ensemble d'objets et de documentation, réalisés avec un souci minutieux de réalisme et de vraisemblable. Glooscap, une ville du Canada qui n'existe pas, commence à s'élaborer, sous forme de dessins, de cartographies, de photographies, à partir du milieu des années 80, alors qu'Alain Bublex travaille comme designer chez Renault. Peu à peu se construit pour cette ville une topographie, une histoire qui est celle des métropoles américaines, un schéma urbain, une évolution industrielle, économique et sociale... Autant de données qui n'émanent pas d'une « fantaisie », mais du réel. Alain Bublex n'invente rien, mais réinvestit dans cette ville, conçue comme un lieu de pensée, des connaissances sur l'architecture, l'urbanisme, la géographie ou l'histoire. Glooscap n'est pas une ville de rêve, mais un rêve de ville, nourri par une fascination de la cité moderne. La rêverie, par essence expansive, infinie, est un moteur du travail de Bublex ; c'est le mode sur lequel se construisent ses projets inachevables, comme un antidote à la production d'objets. Cela vaut autant pour Glooscap que pour ses *Tentatives*, une série d'expositions en galerie qui n'existent que par leur reproduction photographique, bien que les œuvres, le plus souvent, aient été effectivement réalisées. La rêverie, que les Anglais nomment à juste titre « rêve de jour », rêve éveillé (« daydream »), est également génératrice du projet « Aérofiat », une fiction sur l'histoire de l'aérodynamisme automobile procédant par courts-circuits temporels qui donnent lieu à des véhicules hybrides, composites, matérialisés par des croquis et des prototypes. La voiture pour Alain Bublex est un « véhicule pour la pensée », et la fabrication de prototype, cet objet qui n'en est pas encore tout à fait un, de par son caractère unique et sa durée de vie fugace, accentue cette dimension mentale. L'Aérofiat, pas plus que Glooscap, ne relève d'une échappatoire du réel vers un ailleurs ou un futur. Il s'agit au contraire, comme dans la littérature de science-fiction, de renvoyer au réel, d'explorer le présent et de l'envisager comme un potentiel et non un aboutissement logique. Avec l'Aérofiat, Bublex montre que notre présent n'est pas le fruit d'un progrès linéaire, mais d'une arborescence. Si Glooscap présente un type d'architecture dominant, dans sa réalité plurielle, Aérofiat s'attache plus particulièrement à des éléments de la modernité qui ont, souvent pour des raisons de rationalité économique, été abandonnés, laissés en bordure de route de l'Histoire. Une œuvre qui, par un regard à la fois amusé et mélancolique vis-à-vis d'une ère où le progrès scientifique n'était pas subordonné au pouvoir économique, réhabilite l'échec.

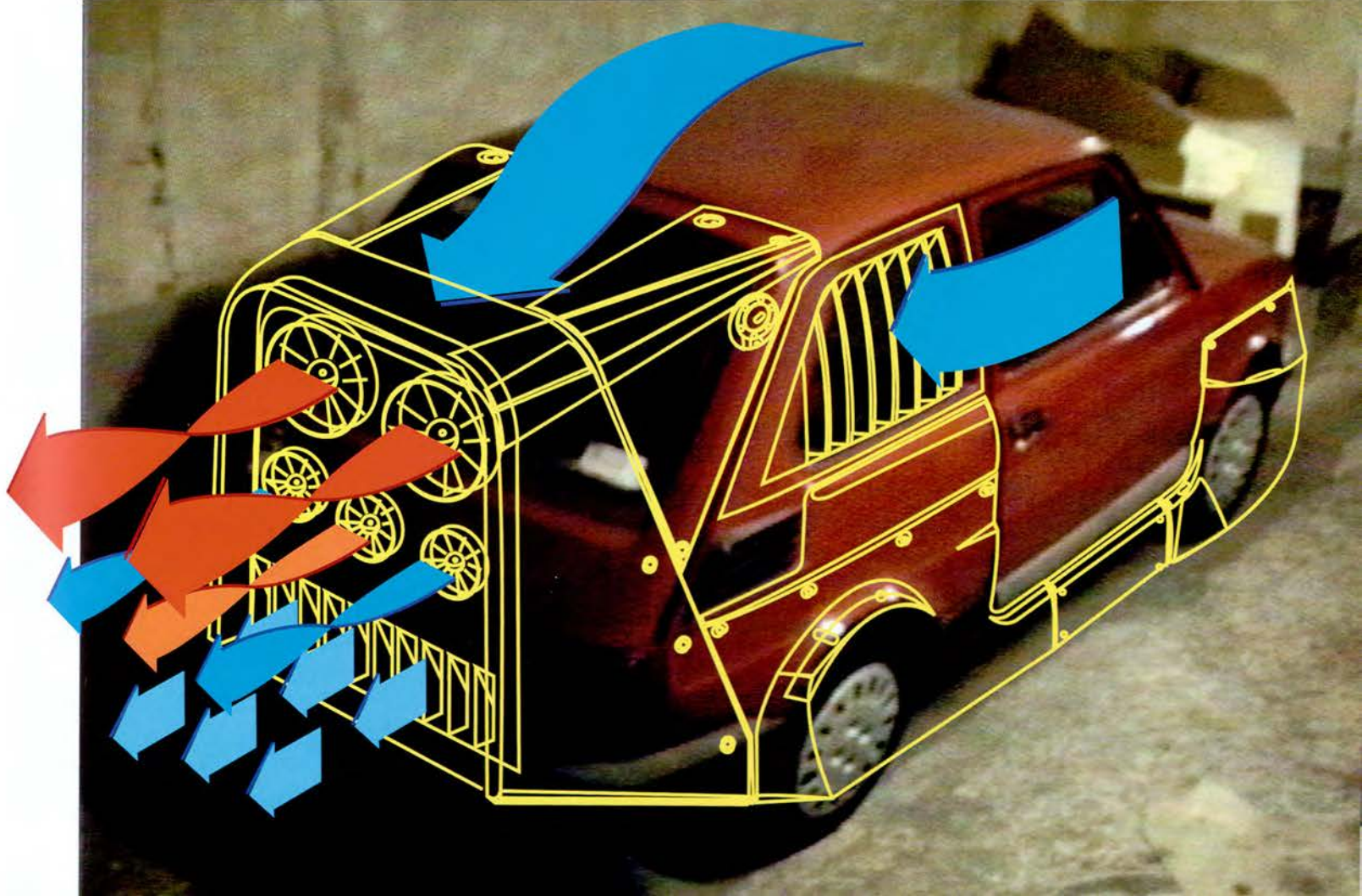
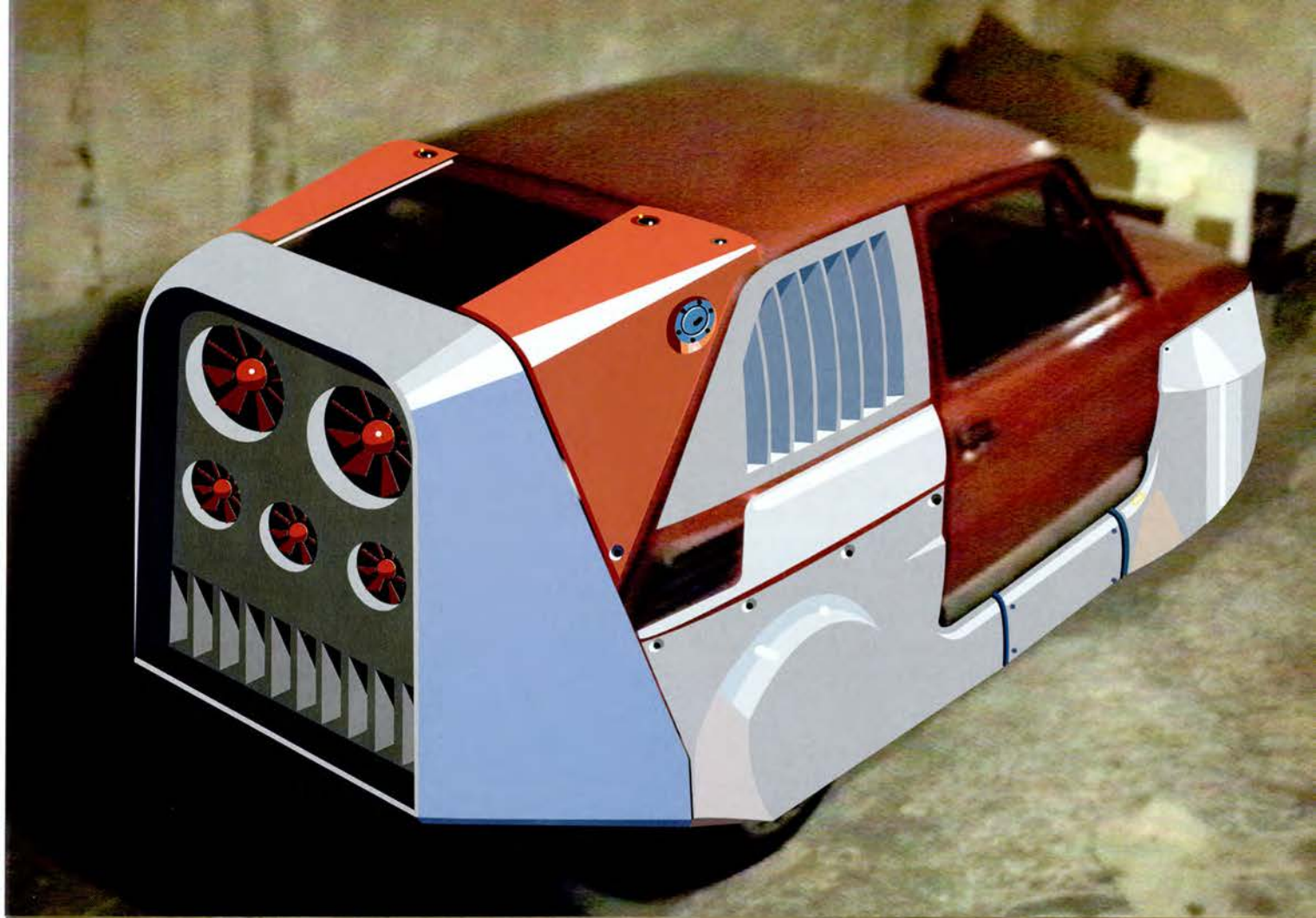
François Piron.

*Starting with his first exhibitions in the early '90s, Alain Bublex has articulated his work around fictional projects and the very real objects and documents that they generate, these being made with meticulous attention to realism and verisimilitude. Bublex started making*

*drawings, maps and photographs for the non-existent Canadian town of Glooscap when he was working as a designer at Renault in the mid-'80s. Gradually, he endowed the town with a topography, a history comparable to that of other North American cities, an urban grid and an industrial, economic and social development. This was by no means pure fantasy: Bublex works with the real. He does not pluck ideas out of the air but applies his knowledge of architecture, urbanism, geography and history to his town, which he conceives as a place of thought. Glooscap is not a dream town, but the dream of a town, nourished by a fascination with modern cities. Expansive and infinite by its very essence, dream is one of the motors of Bublex's work. It is the mode in which he constructs his uncompletable projects as an antidote to the production of objects. This is equally true of his "attempted exhibitions" (tentatives d'exposition), a series of gallery shows which exist only through the photographs recording them, even if most of the works on show really were made. Dream, or daydream, is also what generated the Aérofiat project, a fiction on the history of aerodynamics and cars in which chronological confluences give rise to composite hybrid vehicles represented in sketches and embodied in prototypes. For Bublex, the car is a "vehicle for thinking". This mental dimension is further accentuated by the use of the prototype, a kind of semi-object which is by definition unique and ephemeral. Neither Aérofiat nor Glooscap are escapist moves into another world or time. On the contrary, like science fiction, they are about the present, which they explore and analyse for its potential rather than as a logical culmination. With Aérofiat, Bublex shows that our present is the result not of linear progress, but of an arborescence. While Glooscap presents the multiple reality of a dominant form of architecture, Aérofiat is more concerned with elements of modernity which, often for reasons of economic rationality, were abandoned or fell by the wayside of History. With its simultaneously amused and melancholy vision of a time when scientific progress was not subordinated to economic power, this work rehabilitates failure.*

« SCHÉMAS DE L'ÉTUDE AÉROFIAT 5.1 DÉVOILANT LE PRINCIPE D'UNE FORTE PRESSION POSITIVE ARRIÈRE GÉNÉRÉE PAR UNE VENTILATION FORCÉE. L'EXTRACTEUR D'AIR OCCUPANT TOUTE LA FACE ARRIÈRE DU PROTOTYPE INTÉGRAIT PLUSIEURS FONCTIONS : ALORS QUE LES TROIS VENTILATEURS INFÉRIEURS PRODUISAIENT UN EFFET VENTURI CRÉANT UNE FORTE DÉPRESSION SOUS LE PLANCHER DE LA VOITURE (DONNANT UN EFFET D'ASPIRATION AU SOL), LES DEUX VENTILATEURS PRINCIPAUX ÉTAIENT UTILISÉS POUR LE REFROIDISSEMENT MOTEUR EXPLOITANT AINSI UTILEMENT LES DÉPERDITIONS D'ÉNERGIE. » ;

courtesy galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris.



# RODERICK BUCHANAN

NÉ EN 1965 À GLASGOW (GB).  
VIT ET TRAVAILLE À GLASGOW (GB).

L'espace public est envisagé par Roderick Buchanan à partir des notions d'identité, individuelle et collective, et d'appartenance à une communauté. Pour interroger ces notions, il utilise dans plusieurs de ses travaux, vidéos et photos, l'imagerie populaire des sports d'équipe comme paradigme.

La série *Work in Progress* (1995) consiste en trente-neuf photographies de footballeurs amateurs évoluant dans les équipes de quartier de Glasgow. Revêtus des maillots d'équipes italiennes rivales prestigieuses – Milan A.C. et Inter de Milan –, ils prennent la pose de leurs modèles, héros modernes : souriants, les mains dans le dos, comme s'ils faisaient face à un public conquis. Si l'aspect formel de cette série répétitive évoque les typologies d'une photographie objective allemande, et notamment August Sander, c'est bien la question des signes d'identification à une identité, nationale et/ou culturelle, qui est ici posée. L'origine de ce travail provient d'une discussion avec Christine Borland, à qui Roderick Buchanan demandait si, selon elle, les habitants de la ville de Galles du Nord où ils exposaient ressemblaient à des Gallois.

De façon encore plus démonstrative, la série *Yankees* (1997) rassemble les portraits, réalisés en divers points du globe au gré des déplacements de l'artiste, de porteurs de casquettes de baseball aux insignes de l'équipe new-yorkaise. L'homogénéisation produite par une large diffusion de cet attribut démontre, par un exemple tiré du quotidien, les effets de la mondialisation : de nouveaux modèles culturels transnationaux s'imposent, en faisant prévaloir l'identification sur l'identité.

La vidéo *Sodastream* (1995) montre comment art et sport peuvent se rejoindre à travers un « sport non officiel suburbain ». Selon un scénario répétitif, une main apparaît à l'écran tenant une bouteille de boisson gazeuse, évoquant un cocktail Molotov aux couleurs psychédéliques. La vue suivante, en plongée, montre l'écrasement de la bouteille sur le sol, dans un dripping pollockien qui n'est pas sans rappeler les vues militaires de largage de bombes.

Dans ses vidéos, le terrain de sport est envisagé comme lieu de l'opposition pacifique. *Ten in a Million* (1996) est un inventaire de différents terrains de football, filmés selon un dispositif immuable, la caméra opérant un lent panoramique straubien à 360°, depuis le rond central. Sur un versant ludique et transgressif, le terrain de basket est utilisé dans *Chasing 1000* (1995) pour effectuer un jeu classique de l'entraînement au football. Sur une bande-son jazzy, Roderick Buchanan et Paul Maguire s'échangent un ballon de la tête. A chaque échec, le compteur revient à zéro. Il faudra une heure et demie de ce spectacle plein de suspense, fascinant et hypnotique comme toute retransmission sportive télévisée, pour que les compères parviennent enfin à mille coups de tête échangés.

Au-delà de la métaphore de l'affrontement sportif, la recherche de Roderick Buchanan sur la réalité sociale est synthétisée dans une interrogation de ce qui éloigne et rapproche les gens.

Pascal Beausse.

*Roderick Buchanan considers public space in terms of individual and collective identity and membership of groups. In a number of his video and photo works he uses popular imagery from team sports as a paradigm for exploring these themes.*

*The Work in Progress series (1995) consists of 39 photographs of amateur footballers from Glasgow. Dressed in the shirts of the two great Italian rivals, Inter Milan and AC Milan, they strike the pose of those modern heroes from the world of calcio: smiling, hands behind their backs, as if facing a terrace of admiring supporters. While the formal aspect of this repetitive series may evoke the typologies of German objectivist photography, and notably August Sander, the real interest lies in the signs of belonging to a national and/or cultural identity. This piece of work came out of a conversation the artist had with Christine Borland when the two were exhibiting together in North Wales. Buchanan asked her if, to her eye, the local inhabitants looked distinctly Welsh.*

*The Yankees series (1997) is even more direct. This set of portraits of individuals taken during Buchanan's travels around the world shows the homogenising effect of globalisation as a New York baseball cap, an everyday object originally associated with a specific sporting culture, turns into an international brand. New transnational cultural models are emerging, making identification more important than identity. The video Sodastream (1995) shows how art and sport can come together in an "unofficial suburban sport". In a repetitive set of sequences, we first see a hand holding a bottle of fizzy drink, a bit like a psychedelic Molotov cocktail, then, directly below, the bottle smashing on the ground, its contents forming a Pollock-style drip painting which also evokes military footage of bombs being dropped.*

*In Buchanan's videos, the sports field is seen as a place of peaceful competition. Ten in a Million (1996) is an inventory of various football pitches, systematically filmed in a slow, 360° pan from the centre circle. In a playful, transgressive mode, a basketball court is used in Chasing 1000 (1995) to go through a classic soccer training routine: Buchanan and Paul Maguire head the ball to each other, aiming for a thousand. Whenever they miss, the counter goes back to zero. After an hour and a half of this performance – which is as suspenseful, fascinating and hypnotic as any sports broadcast on TV – the two men at last achieve their goal.*

*Buchanan's work on the sporting metaphor can ultimately be seen as an examination of the factors that can both bring people together and divide them at the same time.*

IN & OUT (TITRE PROVISOIRE), 1999 ;

vidéo couleur, son ;

photographies de tournage ;

courtesy Lotta Hammer Gallery, Londres et galerie Praz-Delavallade, Paris.



# CLAUDE CLOSKY

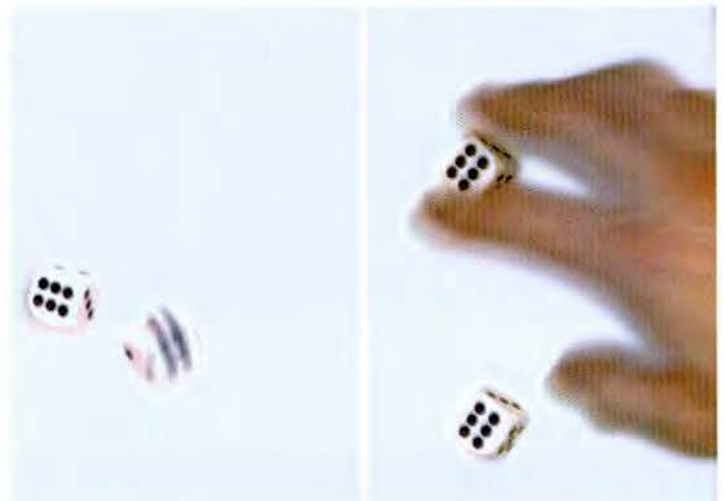
NÉ EN 1963 À PARIS (F).  
VIT ET TRAVAILLE À PARIS (F).

Depuis la fin des années 80, époque où il proposait par exemple *Toutes les façons de fermer une caisse en carton*, Claude Closky applique à l'univers quotidien une recherche sur les systèmes de classement, d'organisation du sens. Effectuant un double mouvement entre l'épuisement des possibles (la série fermée) et l'infini des combinatoires (la série ouverte), Closky, avec une logique souvent générée par l'ennui (celui qui pousse à dessiner des formes dans son assiette de saucisses-lentilles, à comptabiliser les petits carreaux d'une page de cahier), s'attache à la fois aux micro-événements de la vie quotidienne, à leurs hasards parfois heureux, et à l'hyperconsommation des signes. C'est ainsi qu'il découpe et classe des publicités par ordre de prix (*De 1 à 1000 francs*), qu'il accumule des scènes d'explosion issues de bandes-annonces cinématographiques (*Brrraoumm*), désolidarisant et recombinaut des éléments de la sphère médiatique, ou qu'il constate les additions ou multiplications qui s'opèrent dans les plaques minéralogiques de voitures en stationnement ( $1+2=3$ ). Utilisant aussi bien le dessin, la vidéo que le collage ou la photographie, le travail de Claude Closky est un regard ironique porté sur ces éléments de réel, une dérive parmi les systèmes de signes qu'il fait éclater en les diluant dans une litanie incoercible, mimant et excédant la construction publicitaire, où chaque objet, chaque slogan, chaque épisode chasse le précédent. Closky opère une valorisation arbitraire des signes, en choisissant un mode de classement qui ne prend plus en compte le référent, ni même le signifié, pour ne plus considérer que le signifiant et sa fonction dévorante sur la réalité, partant du postulat : peut-on encore croire à la réalité alors que l'univers de la représentation fonctionne si bien ? De ce postulat découlent nombre de travaux récents de Closky, comme *Les Aoûtiens* ou *Vu la tête penchée à gauche et penchée à droite*, idylliques figurations d'un univers harmonieusement adapté aux fantasmes de l'homme d'aujourd'hui, mais aussi la vidéo *Double six*, où un coup de dés – enfin – abolit le hasard. Dans le publicitaire, pas de coïncidence, et la réussite (« réalisée sans trucage ») ne doit rien à la chance. Les séries d'*Objets en lévitation dans la cuisine* et de *Soucoupes volantes* provoquent quant à elles une rencontre du quotidien avec un paranormal de série télévisée, où des objets volants totalement identifiés flottent au-dessus d'un réel qui l'est de moins en moins. Vision d'un nouvel imaginaire « discount ».

François Piron.

*From the late '80s, when his works offered information such as "Every possible way of closing a cardboard box" (Toutes les façons de fermer une caisse en carton), Claude Closky has explored the systems we use to classify and organise meaning by applying them to everyday life. Moving between the exhaustion of possibilities (closed series) and the infinite number of possible combinations (open series), Closky follows a logic that is often generated by boredom (of the kind that might lead you to make patterns with the sausage and lentils on your plate, or count the squares on the page of an exercise book) as*

*he probes quotidian micro-events, their occasionally felicitous upshots, and the hyperconsumption of signs. He has cut out and classified advertisements by price (De 1 à 1000 francs), collected explosion scenes from movie trailers (Brrraoumm) and done sums and multiplications with the number plates of parked cars ( $1+2=3$ ). Taking apart and recombining elements from the media, Closky uses drawing, video, collage and photography to cast an ironic gaze on these elements of the real. His work cuts across the world of signs, which it causes to disintegrate by diluting them in an uncontrollable litany, mimicking and outdoing the structures of advertising so that each object, each slogan, each episode annuls the one that went before. The emphasis Closky places on these signs is arbitrary, reflecting neither the referent nor even the signified, but concentrating on the way the signifier seems to devour reality. This work is based on a postulate in the form of a question: if the world of representation works so well, is it still possible to believe in reality? This postulate informs a number of Closky's recent works, such as Les Aoûtiens (August People) and Vu la tête penchée à gauche et penchée à droite (Head leaning to the left and leaning to the right), two idyllic representations very much in tune with the fantasies of modern man, but also the video Double six, in which a dice throw – at last – abolishes chance. There are no coincidences in advertising, and success ("no trick camerawork") has nothing to do with luck. In the series of Objets en lévitation dans la cuisine (Levitating Objects in the Kitchen) and Soucoupes volantes (Flying Saucers), everyday life meets X-Files paranormality, but here the UFOs are fully identified whereas the reality they overfly is increasingly opaque. This is a vision of a "discount" world of the imagination.*



**DOUBLE SIX, 1994;**

vidéo couleur, muet, 5' ;

édition illimitée ; courtesy galerie Jennifer Flay, Paris.

**OBJETS EN LÉVITATION DANS LA CUISINE (DÉTAIL), 1996 ;**

photographies couleur, 45 x 960 cm (32 tirages de 45 x 30 cm présentés en ligne) ; coll. Trafic-Frac Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen ; courtesy galerie Jennifer Flay, Paris.



# MAT COLLISHAW

NÉ EN 1966 À NOTTINGHAM (GB).  
VIT ET TRAVAILLE À BERLIN (D) ET À LONDRES (GB).

En 1988 eut lieu à Londres au Surrey Docks la fameuse exposition Freeze, organisée par Damien Hirst, qui présenta seize jeunes artistes constituant aujourd'hui pour une part la scène actuelle des Young British Artists (YBA's pour les intimes). Le titre de l'exposition était emprunté à l'œuvre de Mat Collishaw, encore au Goldsmith College, une photographie tirée d'un livre d'autopsie médicale agrandie et fragmentée en 15 caissons lumineux, représentant le trou sanguinolent laissé par une balle dans une chevelure. Cette pièce contribua à asseoir la réputation sulfureuse de l'artiste qui, bien que laissant percer en effet dans son travail, à travers ses installations, ses photographies manipulées sur ordinateur ou ses pièces vidéo, un désespoir silencieux, une ironie crue, ainsi qu'une attirance pour les thèmes mortifères, a aussi dirigé ses recherches autour des mécanismes de la représentation et de la difficulté même à représenter. Son propre portrait en Narcisse (*Narcissus*, 1991) le montrait d'ailleurs allongé, torse nu, mais le visage caché, non figurable. Collishaw a orienté son travail, après des œuvres basées sur l'appropriation d'images, vers l'hybridation, le collage virtuel – l'hybride constituant un thème en soi dans l'œuvre, notamment avec les dessins représentant des transsexuels (*Drawings from TV*, 1994) –, ainsi que sur la mise en place de dispositifs de projection, inspirés des techniques optiques de la Renaissance ou du XIX<sup>e</sup> siècle tardif. Parmi ces travaux, certains paraissent révéler ce qui se dissimule derrière une réalité trop peu observée, où la beauté, délibérément exaltée par l'image, se trouve défigurée par l'irruption d'une monstruosité ou d'indices troublants, sans qu'aucun parti pris moral ne semble se dessiner. La série des insectes morts agrandis dans des lightboxes (*Insects*, 1994), les fleurs hybridées à pelages d'animaux (*Tiger-Skin Lily*, *Zebra-Skin Lily*, 1995) ou encore celles affligées de maladies de peau humaine (*Infected Flowers*, 1996) participent de cette veine, de même que les ensembles récents *Ideal Boys* (1997), des garçons ou des jeunes hommes nus posant dans des intérieurs saccagés ou *The Awakening of Conscience* (1997). De jeunes écolières en jupe plissée et socquettes blanches apparaissent endormies dans un coin de forêt, en un style évoquant le préraphaélisme anglais. Mais l'attention renouvelée aux détails de la scène, qui semble saisie par un téléobjectif, divulgue une autre réalité, celle d'une apparente innocence dissimulant un sommeil artificiel, shoots à la colle ou excès de bière. Collishaw met le réel à l'épreuve de la fiction, pour en faire resurgir les troubles, les ambiguïtés ou les souffrances (cf. *Snowstorm*, 1994). La caméra obscure fictionnelle, réalisée pour le Printemps de Cahors, participe de cette entreprise. Une pièce circulaire, reliée au toit de l'édifice, accueille le visiteur autour d'une projection vidéo panoramique représentant l'environnement urbain immédiat, comme si une caméra placée au-dessus surplombait les alentours. La visite agrémentée de commentaires touristiques dégénère au fil des images, qui saisissent des saynètes inattendues, sexuelles ou criminelles. Le propos de Collishaw consiste moins ici à faire croire à ces irruptions fantasmatiques dans le réel qu'à mettre en doute le réel lui-même et à introduire au sein d'un ordinaire, lisse et pittoresque,

un véritable dilemme – « dans ce monde rusé où nous entrons maintenant et où il est impossible de rien définir ».

Christine Macel.

*In 1988 Damien Hirst organised Freeze at Surrey Docks, London. The title of this show that is now famous for introducing 16 of what were soon to be called Young British Artists came from a work by Mat Collishaw, then still a student at Goldsmiths College. This consisted of a photograph from a book on autopsies enlarged and fragmented into 15 lightboxes. It showed the blood-covered hole in the hair left by a bullet, and helped establish the sulphurous reputation of this artist whose installations, computer-processed photographs and videos have often expressed a combination of silent despair, raw irony and an attraction toward morbid themes. But Collishaw is also interested in the mechanisms and difficulties of representation as such. His self-portrait as Narcissus (Narcissus, 1991) showed him reclining, his torso naked but his face hidden, as if unrepresentable. After his appropriations of images, Collishaw turned towards hybridity and virtual collage. Indeed, the hybrid is one of his recurrent themes, particularly in the drawings of transsexuals (Drawings from TV, 1994). He has also used a projection system inspired by Renaissance and late 19th-century optical techniques. Some works seem to reveal what is hidden behind a reality we barely examine: beauty is deliberately heightened in the image and disfigured by the irruption of something monstrous or troubling – with no suggestion of a moral viewpoint. The enlarged photos of dead insects in lightboxes (Insects, 1994), the hybrid flowers with animal fur (Tiger-Skin Lily, Zebra-Skin Lily, 1995) or suffering from human skin diseases (Infected Flowers, 1996) all work this vein. So do the recent ensembles of boys and young men standing naked in ransacked interiors (Ideal Boys, 1997), or the young schoolgirls in pleated skirts and white socks apparently asleep in a forest (The Awakening of Conscience, 1997). Behind the apparent Pre-Raphaelite innocence of their slumber, the scene (which seems to have been taken with a telephoto lens) hints at the comatose state induced by too much glue-sniffing or beer. Collishaw applies fiction to bring out the perturbations, ambiguities and sufferings hidden in reality (cf. Snowstorm, 1994). The fictional camera obscura devised for the Printemps de Cahors is part of this enterprise. A circular room connected to the roof of the building presents visitors with a panoramic video projection representing the immediate urban environment, as if a camera placed overhead were scanning the surroundings. But this tourist promenade complete with commentaries degenerates as the images throw up unexpected criminal or sexual happenings. Collishaw's aim here is not so much to have us credit the irruptions of fantasy in the real as to call the real itself into question and introduce a dilemma into a picturesque, smooth ordinariness – "into this cunning world we are now entering where it is impossible to define anything."*

THE AWAKENING OF CONSCIENCE, EMILY, 1997;

Nova print, bois, verre, 200 x 200 cm ; courtesy Lisson Gallery, Londres.



## DIDIER COURBOT

NÉ EN 1967 À HAZEBROUCK (F).  
VIT ET TRAVAILLE À PARIS (F) ET À ROME (I).

Le travail de Didier Courbot s'articule autour de notions contradictoires. À la fois impersonnelles et intimes, disponibles et fugitives, suspendues et rapides, ses images entraînent à travers un réel banal, privé ou public, où vient émerger parfois une tension, infime, douce. La simplicité lisse du réel se trouve soudain correspondre à des états d'âme, et ce sont eux, plus que les images, qui saisissent, chaque spectateur traitant avec son propre souvenir. Dans ses premiers films et vidéos surtout (*La Chambre* ou *Le Temps de Claire*, 1995), la réalité, fragmentée, semblait insaisissable, soit par la dissolution dans le gros plan soit par la perte de contours. Morcelée, en petits bouts, cette réalité désignait une sorte de forclusion, une impossibilité à se dégager du banal autrement qu'en le fixant plus encore. Les interventions dans l'espace public de Didier Courbot ont marqué l'irruption dans un nouvel espace-temps, celui de la ville, qui devient également le sujet des images, au cours des voyages. Les œuvres qui viennent ensuite s'inscrivent dans une nouvelle temporalité, celle d'un court instant où une image est prise au vol, dans le déplacement. Dans le temps abstrait d'un voyage en avion, en train ou en voiture, où le rêve devient possible, comme au cinéma. Grâce au film, le corps placé dans un état de sous-motricité permet de libérer le récit intérieur. Et là surgit, dans l'irréalité de l'image, la réalité du mouvement et, jusqu'à un point encore jamais atteint, l'imaginaire. Il s'agit du propos de *Voyage avec quelques-uns de mes amis* (1997), une installation qui présente une séquence vidéo prise d'une fenêtre de voiture sur une autoroute, un paysage qui défile, avec une bande sonore de chansons choisies par des amis de l'artiste, de Mistinguett à Fat Boy Slim. La rêverie se trouve ici doublement sollicitée, et par le film, et par son sujet même, tandis que la bande sonore donne l'inflexion à l'image qui semble se modifier au gré de la chanson-état d'âme. Didier Courbot investit dans le même temps des supports de plus en plus éloignés du muséal, qu'il s'agisse des sets de table amorcés à Rennes en 1998 ou de sa pièce réalisée dans un ascenseur (*Charles was right*). Les moments d'attente, les lieux de passage constituent un espace-temps à double visage, indécis, celui où l'on peut se recueillir et celui où tout s'effiloche. C'est de cette dualité – la possibilité de passer ou de s'arrêter – que joue le travail de Courbot, à travers sa pièce *Sans titre* (1999), le plan-séquence d'une aile d'avion dans le ciel présentée sur moniteurs à bras, entre deux espaces. Ici perce de nouveau l'attention de Courbot à ces « lieux étranges liés à l'abandon, l'absence, l'instabilité, mais aussi à la fluidité, la perfection, la vitesse, l'illusion d'un temps enfin géré, enfin utile et heureux ». Une incertaine réalité où le banal tente une transfiguration vers le sublime.

Christine Macel.

*Didier Courbot's work is articulated around contradictions: at once impersonal and intimate, present and fugacious, suspended and rapid, his images take us into private or public reality whose banality is sometimes inflected by a subtle tension. Suddenly the smooth*

*simplicity of the real is seen to embody mental states, and it is these, more than the images, which arrest the viewer's attention and evoke their own memories. Particularly in his first films and videos, *La Chambre* and *Le Temps de Claire* (1995), reality is fragmented and seemingly inaccessible, either dissolved in close-ups or deprived of clear outlines. This piecemeal reality indicates a kind of foreclosure, the impossibility of escaping the banal — unless by focusing on it even more intently. Courbot has also engaged with the space-time of the town, which becomes the subject of images captured during his travels. More recent works belong in a new temporality, that of an instant when an image is captured from a plane, a train, a car — from an abstract space that, like cinema, is conducive to dream. The stillness of the body before the screen liberates inner narratives. The unreality of the image brings forth the reality of movement, reaching all the way to the imaginary with unprecedented power. This is the theme of *Voyage avec quelques-uns de mes amis* (1997), a video installation showing views taken from a car speeding along the motorway to a sound track chosen by Courbot's friends, with songs ranging from Mistinguett to Fat Boy Slim. Both the subject and the nature of the film encourage daydream, and the contrasting moods of the music seem to colour the views. Courbot has begun to find supports increasingly remote from the museum context, like the place mats he started working on in Rennes in 1998, or his lift piece *Charles Was Right. Moments of waiting, places of transit* constitute a two-sided, open-ended space-time in which things can either come together or unravel. It is this duality — the possibility of either moving on or stopping — that Courbot plays on. Thus, in *Sans titre* (1999), a shot of an aeroplane wing in the sky is shown on monitors mounted on brackets. Between two spaces. Here again we see Courbot's interest in "strange places linked to abandonment, absence, instability, but also fluidity, perfection, speed, the illusion of time under control at last, at last useful and happy." In this uncertain reality the banal sketches out a movement towards the sublime.*



IDEAL STANDARD (DÉTAILS), 1999;

photographies couleur; courtesy galerie Philip Nelson, Paris.



# OLIVIER DOLLINGER

NÉ EN 1967 À STRASBOURG (F).  
VIT ET TRAVAILLE À PARIS (F).

L'une des sources du travail d'Olivier Dollinger est une attention portée, non sans inquiétude parfois, à ce qui s'infiltré sans pouvoir être décelé, à ce qui peut nous modifier imperceptiblement, de façon invisible. L'une de ses premières expositions personnelles, en 1995, à la galerie Art 3 de Valence, porte le titre « Céphalées » et présente notamment une série d'autoportraits photographiques (*Autoportrait au saignement de nez, Autoportrait aux céphalées...*), tandis qu'une voix monocorde lit, à proximité d'une table jonchée d'un amoncellement de notices de posologie, l'intégralité du contenu de cette pharmacopée (*Soliloque*, 1995). Réalisé en 1996, un collier de bonbons qui se révèle être composé de comprimés poursuit cette métaphore pharmacologique, entre hypocondrie et étude d'une permanente altération de l'intégrité physique et identitaire. Dans la vidéo *En ce moment sur France Info* (1996), un jingle radiophonique entêtant est enregistré, appris et récité par cœur. De l'ingestion de médicaments à l'absorption continue d'informations, Olivier Dollinger constate les réverbérations, les pollutions et les pertes du sens, jusqu'à l'absurde. Dans un hommage parodique aux vidéos de Bruce Nauman, il exécute une étrange chorégraphie sur les « Walkyries » de Wagner, que le spectateur comprend instantanément : à peine le thème engagé, l'image de la scène des hélicoptères du film *Apocalypse Now* se superpose à la musique de Wagner, filtre culturel fonctionnant de manière subliminale. Dans *Quelques blagues Carambar* (1996), l'inanité litannique des histoires drôles lues sur les emballages est progressivement entravée par une élocution rendue de plus en plus difficile par le nombre de caramels avalés : le geste boulimique redouble l'interminable ingurgitation de produits de langage. Au pathos parfois emphatique de la performance telle qu'elle s'est caractérisée souvent dans les années 70, Olivier Dollinger oppose la douce ironie d'actes « perdus d'avance », où le message polémique ou politique se dissout dans une certaine idiotie, issue d'une perte d'informations sur le réel.

Dans le prolongement de son travail sur les médicaments, Olivier Dollinger suit en 1995 un cours de secourisme qui le mène à s'approprier un mannequin de réanimation. Prénommé Andy, il lui permet de générer différentes situations de confrontation. Sans âge, presque asexué, Andy, identité neutre et inerte, Autre absolu, devient révélateur de comportement : déposé par l'artiste chez des personnes de sa connaissance, il est « intégré » malgré lui dans leur quotidien, accueilli ou délaissé, choyé ou brutalisé, mais toujours socialisé, considéré comme un être humain – « ne pas recongeler après décongélation », prévient le titre de cette pièce. Dans l'installation vidéo *Andy's dream* (1998-1999), confié à une classe d'enfants comme objet de fiction, Andy donne au réel une charge onirique, catalysant les affects et générant une cruauté et une magie propres au conte de fées : un réenchantelement du monde.

François Piron.

*One source of Olivier Dollinger's work is the sometimes anxious attention which he brings to discreet presences, phenomena whose effect is to subtly change the way we are. Céphalées, [Cephalalgia, or Headaches] one of his first solo shows, at the Galerie Art 3 in Valence, featured a series of photographic self-portraits ("... with a Bleeding Nose", "... with a Cephalalgia") and a table covered with pharmaceutical leaflets accompanied by a monotonous voice reading out the entire pharmacopoeia (Soliloque [Soliloquy], 1995). The pharmacological metaphor was continued in 1996 with a necklace of what looked like sweets but were in reality pills. The theme here was hypochondria but also the very real changes wrought in one's physical state and identity. In the video En ce moment sur France Info (1996), a catchy radio jingle is recorded, learnt off by heart and recited. From the ingestion of medicine to the continuous absorption of information, Dollinger observes the resultant reverberations, interference and loss of meaning, taking them to their absurd logical conclusion. In a parodic homage to Bruce Nauman, he performs a strange choreography to Wagner's Ride of the Walkyries. The viewer understands immediately. No sooner has the music started than we also hear the helicopters from Apocalypse Now. The film acts as a subliminal cultural filter. In Quelques blagues Carambar (1996), the inane litany of jokes read from wrapper of the eponymous sweet becomes harder and harder to continue as the mass of chewy toffee builds up in the artist's mouth. Dollinger counters the emphatic pathos often found in 1970s performance art with the gentle irony of "hopeless acts" in which the polemical or political message is dissolved in a kind of idiocy resulting from a loss of information about the real.*

*In 1995, as a logical extension of his work on medicine, Dollinger went on a first aid course. In the process, he acquired a teaching dummy which he named Andy and used in various real-life situations. Ageless and almost sexless, a neutral, inert figure, Andy is absolutely other. A behavioural litmus test, Dollinger leaves him with friends or acquaintances who "integrate" him into their daily lives, who welcome or abandon him, cosset or brutalise him, but always socialise him, treat him as a human being. "Do not refreeze after defrosting" warns the title of one piece. In the video Andy's Dream (1998-1999), Andy is given to a class of schoolchildren and becomes a fictional object, imbuing the real with a dreamlike quality, catalysing emotions and generating the kind of cruelty or magic we find in fairy stories. He re-enchants the world.*

**ANDY'S DREAM, 1998-1999 ;**

installation vidéo couleur, son, 10' ; édition unique ; photographies de tournage  
© Florent Mulot ; courtesy galerie Chez Valentin, Paris.



# PHILIPPE DURAND

NÉ EN 1963 À OULLINS (F).  
VIT ET TRAVAILLE À PARIS (F).

Philippe Durand aborde la réalité quotidienne depuis la position d'un flâneur dont le regard serait informé par les dérives urbaines situationnistes. Ses « portraits de villes » sont réalisés dans une grande souplesse de saisie visuelle, à la façon de snapshots, en s'attachant aux signes infraculturels contenus dans l'environnement urbain. À Barcelone, il explore l'espace ouvert d'un Parc. Il y met en évidence l'autospectacularisation à laquelle s'y livrent les citoyens, se comportant comme autant de figurants d'un film du quotidien. Avec *d'Hollywood*, il explore les quartiers huppés de Los Angeles pour mettre en évidence les signes du processus de privatisation de l'espace public, résultant de l'hyperbourgeoisification de la société américaine.

La série *Les années nonante* explore le territoire de la Belgique, et notamment Bruxelles, en l'envisageant sous ses divers aspects : de l'histoire de la ville jusqu'à son rôle stratégique en Europe aujourd'hui, avec la présence de l'OTAN, jusqu'à une certaine « belgitude », ou encore les manifestations de la culture francophone (boutique « Belgique Loisirs », enseigne « Harmony de Paris », etc.). Il relève les calembours involontaires contenus dans les vitrines de commerces et de restaurants. Le reflet est utilisé comme technique de collage instantané. Chaque image possède son propre niveau de lecture, et le spectateur doit sans cesse réacommoder son regard. La devanture d'un fleuriste recèle un véritable poème typographique : *pour cause de chaleur, les roses sont à l'intérieur* y est écrit en rose sur un carton rose. Plus loin, dans une vitrine de traiteur (*Huitres de Cancale*), la carte de France devient une carte gastronomique, les noms de villes côtières étant remplacés par des noms de spécialités culinaires. On retrouve ici le même esprit qui mena Marcel Broodthaers à photographier une charcuterie où était inscrit : *Du bon Du bon Rien que du bon/c'est ici que notre célèbre concitoyen/Georges Simenon (commissaire Maigret)/achetait son FOIE PIQUE/Le foie piqué et le boudin blanc aux fines herbes/sont deux produits typiquement Liégeois/Goûtez-les Spécialités de la maison* (*Sans titre*, 1959). La résolution formelle de cette série – les photographies sont tirées sur toile et tendues sur châssis – donne tout son sens, littéralement, au concept de « forme tableau ».

Le travail de Philippe Durand est informé par le cinéma. Disposées en grappe sur les trottoirs de Cahors, les *Tramontanes* mettent l'image en mouvement. En utilisant ce dispositif publicitaire simple, profitant du moindre souffle de vent pour attirer le consommateur, il propose un dispositif pré-cinématographique rudimentaire. Imprimée sur les deux faces de la tramontane, l'image d'une antenne-satellite se met à clignoter. Camouflée dans un motif « briques », elle prend alors une fonction ironique de sécurisation de l'espace public, reproduisant la continue rotation d'un dispositif radar.

Pour Philippe Durand, « la photographie comprend l'objet ». Son travail articule constamment image et objet pour multiplier les procédures de mise en abîme des systèmes de représentation. Par la mise en équation des différents éléments du réel, il vise

ainsi à produire une véritable poétique de l'ordinaire, traversée d'humour et de critique sociale.

Pascal Beausse.

*Philippe Durand approaches everyday reality in the manner of a flâneur whose gaze is nourished by Situationist-type dérives. His "portraits of towns" are visually highly supple, snapshot-style examinations of the infra-cultural signs of the townscape. In Barcelona, he focuses on the self-conscious theatricality of the people in a park (Parc), who behave like so many extras in a film of the quotidian. In d'Hollywood, he explores the ritzier parts of Los Angeles, highlighting the signs indicating the progressive privatisation of public space due to the hyper-bourgeois orientation of American society.*

*The Les années nonante series explores Belgium, and especially Brussels, considering various aspects of the town's history, through to its present-day strategic importance in Europe as the headquarters of NATO, and including a certain kind of "Belgianness", and the manifestations of francophone culture (the "Belgique Loisirs" shop, "Harmony de Paris", etc.). Durand has an eye for the inadvertent puns seen in shop windows and restaurant menus. He uses reflection as a form of instant collage. Each image has its own level of interpretation, which means that viewers are constantly having to readjust their gaze. The notice outside a florist is a genuine poem: "because of the heat, the roses are inside", it says, in pink writing on pink cardboard. Nearby, in the window of a delicatessen (Oysters from Cancale), the map of France becomes a gastronomic map with the names of coastal towns being replaced by those of their culinary specialties. All this is redolent in spirit of Broodthaers' photograph of a charcuterie which proclaimed: "Du bon Du bon Rien que du bon c'est ici que notre célèbre concitoyen Georges Simenon (commissaire Maigret) achetait son FOIE PIQUE/Le foie piqué et le boudin blanc aux fines herbes sont deux produits typiquement Liégeois/Goûtez-les Spécialités de la maison" (Untitled, 1959). The formal resolution of this series (the photographs are printed on canvas and placed on a stretcher) fully and literally embodies the concepts of "pictorial form". Cinematic influences run all through Durand's work. Arranged in bunches on the pavements of Cahors, his Tramontanes set the image in motion. By taking a simple technique from advertising, using the slightest breath of wind to attract the consumer, he creates a rudimentary pre-cinematographic situation. Printed on both sides of each Tramontane, the image of a satellite antenna starts to blink. Camouflaged in a "bricks" pattern, it takes on an ironic function as a security system for public space, reproducing the continuous rotation of a radar system.*

*For Durand, "the photograph includes the object." His work constantly articulates image and object, multiplying its play on the different levels of interpretation. By suggesting the equivalence of different elements of the real, he aims to produce a genuine poetics of the ordinary shot through with humour and social critique.*

**PARCMÈTRE, MISÈRE, 1996**; de la série « Les Années nonante » ;  
sublimation sur satin, 80 x 120 cm.

**RESTAURANT DE GRIEK, 1997**; de la série « Les Années nonante » ;  
sublimation sur satin, 80 x 120 cm.

© Philippe Durand.



# FISCHLI & WEISS

PETER FISCHLI, NÉ EN 1952 ; DAVID WEISS, NÉ EN 1946.  
VIVENT ET TRAVAILLENT À ZÜRICH (CH).

Révéler une nouvelle dimension de l'ordinaire, arpenter la banalité telle quelle, puis restaurer à cette banalité même une aura, tel apparaît le projet de Fischli et Weiss qui, depuis vingt ans, ont collaboré à une œuvre dense qui recourt aussi bien à la vidéo, à la photographie, à la sculpture qu'à l'installation. De 1979 à 1987, leurs photographies, leurs objets en argile ou en caoutchouc, ainsi que leurs vidéos, dont le fameux *Der Lauf der Dinge* (*Le Cours des choses*, 1987), font basculer l'ordinaire, parfois soumis à un véritable big bang, dans un univers drolatique où passent des questions qui restent sans réponse. Comme celles posées dans *Fragentopf* (*Question Pot*, 1984) : Est-ce que la Terre est une Mère ? Quand arrive l'argent ? Où s'achèvent les galaxies ? Est-ce que tout est prédéterminé ? Est-ce que ma chaise vit ? A-t-on besoin de l'erreur ? Autant d'interrogations métaphysiques ou matérielles mises sur le même plan, comme si aucune échelle de valeurs ne pouvait être établie, mais seulement le chaos. Un monde où l'objet ordinaire s'anime et se transforme, comme dans la *Wurstserie* (*Série des Saucisses*, 1979), où les oreillers dessinent des montagnes et des vallées, où un immeuble de carton s'enflamme sous les attaques d'une saucisse à roulettes ; comme dans la série *Stiller Nachmittag* (*Un après-midi tranquille*, 1984-1985), où les choses se tiennent entre elles prêtes à choir, évoquant indifféremment des sentiments, des moments, des animaux : une bouteille en équilibre sur une scie renversée, deux légumes coincés dans une râpe à fromage.

Ce questionnement incarné par les objets se renverse tout à coup dans deux pièces moins connues de Fischli et Weiss réalisées quelques années auparavant. En effet, dans leurs films *Der rechte Weg* (*Le droit chemin*, 1983) et *Der geringste Widerstand* (1981), ils endossent l'habit d'un rat et d'un panda à taille humaine, comme s'ils faisaient irruption dans la réalité de leur œuvre, celle déclinée sous forme de sculptures en argile proches de saynètes cinématographiques (*Plötzlich diese Übersicht*, 1981). Les compères surgissent ainsi dans une nature vierge et imposante dans *Der rechte Weg*, un long film où ils traversent une forêt, une rivière, des sommets enneigés, tout en continuant un dialogue proche du style des *Fragentopf*, s'émerveillant des stalactites d'une grotte ou chantant à la nuit tombée comme deux guerriers africains surgis dans un décor typiquement suisse. La fiction s'immisce là dans le réel, comme si Fischli et Weiss avaient éprouvé le désir de renverser le procédé des photographies – non plus les choses qui s'anthropomorphisent mais eux-mêmes, animalisés, poursuivant leur promenade dans une forêt de signes non déchiffrés, qui nourrit leur rêve.

Après 1988, comme fatigués par leurs propres questions, Fischli et Weiss prennent le temps de regarder les choses, telles qu'elles sont et sans rien y ajouter. Ce sont les *Images, Vues* (1988), banales vues d'aéroports, de nature, d'animaux, cartes postales de lieux-clichés, de Stonehenge au Cervin. Leurs dernières œuvres, notamment le diaporama *Sans titre* (1998), témoignent d'une nouvelle déclinaison de leur rapport au réel, dans sa banalité : une tentative de lui conférer une dimension sublime, d'en dégager la beauté. Des fleurs, des légumes, qui se fondent

lentement les uns dans les autres : un nouveau cours des choses où il y aurait moins de réactions que de juxtapositions, un réel distendu.

Christine Macel.

*Revealing a new dimension of the ordinary, exploring banality as banality then restoring its aura: such, it would seem, is the basic project that Fischli and Weiss have pursued in their twenty years of making videos, photographs, sculptures and installations. From 1979 to 1987 their photographs, their objects in clay and rubber and their videos, including the superb Der Lauf der Dinge (The Way Things Go) have edged (or exploded) the ordinary into a droll world full of unanswered questions, like the ones asked in Fragentopf (Question Pot) (1984): Is the Earth a Mother? When's the money coming? Where do galaxies end? Is everything predetermined? Is my chair alive? Do we need mistakes? These metaphysical or metaphorical musings are all placed on the same level, as if there could be no scale of values, only chaos. Theirs is a world where ordinary objects come alive and are transformed, as in the Wurstserie (Sausage Series, 1979), where pillows form mountains and valleys and a cardboard building bursts into flames under attack from a sausage on wheels. As in Stiller Nachmittag (A Quiet Afternoon, 1984-1985), where things sustain a precarious equilibrium, evoking feelings, moments or animals: a bottle balancing on a saw, two vegetables caught in a cheese grater. This use of objects to evoke questions is abandoned in two lesser-known works, Der rechte Weg (The Straight Path, 1983) and Der geringste Widerstand (1981). In these films, the two artists dress up as a rat and a panda, as if bursting into the reality of their work, as declined in the clay sculpture playlets of Plötzlich diese Übersicht (1981). In Der rechte Weg, the two men are seen in an impressive and unspoiled natural setting, crossing a forest, a river, snowy peaks while keeping up a dialogue like that of the Fragentopf, marvelling at the stalactites in a cave or singing at nightfall like two African warriors astray in a typically Swiss setting. Instead of objects turning anthropomorphic, the artists as animals continue their walk in a forest of undeciphered signs which feeds their dreams. It is as if the two artists had set out to reverse their usual logic.*

*After 1988, as if wearied by their own questions, Fischli and Weiss took the time to contemplate things as they are, without adding anything. The result was the Images, vues (1988), banal images of airports, nature, animals and cliché postcard views of everything from Stonehenge to the Matterhorn. Their latest works, notably the untitled slide piece (1998), attest a new dimension in their relation to the real in all its banality: an attempt to see its sublimity, its beauty. Flowers, vegetables, slowly merging into one another: here is a new "The Way Things Go" with fewer reactions than juxtapositions – a distended real.*

**DER RECHTE WEG, 1983 ;**

film 16 mm couleur, son, 50' ;

© T&C Film AG, Zürich.



# ALICIA FRAMIS

NÉE EN 1967 À BARCELONE (E).

VIT ET TRAVAILLE À BARCELONE (E) ET À AMSTERDAM (NL).

Si vos nuits sont peuplées de solitude ou d'insomnies, appelez la Dreamkeeper, elle viendra à vous vêtue d'une robe argentée, munie d'un matelas, restera douze heures à vos côtés, que vous dormiez ou non, et partira au matin. Le projet *Une petite mort quotidienne*, commencé par Alicia Framis en 1998, constitue un « work in progress » né de cette première « sculpture sociale » présentée au Stedelijk Bureau Amsterdam et fondée sur la conviction de l'artiste envers les expériences interpersonnelles. Framis semble à la recherche de ce que les gens d'aujourd'hui ont, selon elle, le plus besoin : de lien, d'intimité, d'imaginaire. Les photographies produites au cours de ses nuits de « dreamkeeper » sont le résultat d'un enregistrement de près de douze heures, qui laisse apparaître, au-delà de l'univers banal de la chambre, un brouillage, comme si les objets, par leur lent déplacement, avaient fait surgir une apparition fantomatique. Des échanges ont eu lieu, qui semblent suspendus en bribes dans l'image. Les liens qui se créent entre des individus, ainsi que la mémoire d'un événement passé qu'ils peuvent partager, étaient déjà au cœur des premières œuvres d'Alicia Framis lorsqu'elle invitait par exemple en 1994, encore étudiante, des artistes à venir vivre chez elle (*Arte Habitable*, Deulorstraat, Amsterdam) ou lorsqu'elle proposait à la gare centrale d'Utrecht une borne d'accueil où des jumeaux offraient de vous accompagner dans la ville (*Compagnie de Compagnie*, 1996, Festival aan de Werf). De même, sa performance réalisée sur une place d'Amsterdam, pour laquelle elle obtint le prix de Rome en 1997, consistait en une impressionnante sculpture humaine, une tour de corps en équilibre les uns sur les autres qui, pendant une minute à peine, redonnait vie à un monument de la ville déplacé pour restauration (*Walking Monument*). L'événement collectif continue à vivre aujourd'hui, sans autre truchement que celui du souvenir, alors que l'intimité partagée avec les dormeurs demeure livrée à l'imagination du spectateur. Sans doute, la première série *Cinema Solo* de Framis (1997), 36 photographies en noir et blanc accompagnées de textes, permet-elle d'imaginer la nature de ces échanges ou de ces pensées pour soi, quand bien même le compagnon d'alors de l'artiste n'était qu'un mannequin. Un livre écrit par Alicia Framis accompagnait l'exposition : « De toute l'histoire vous ne retenez que certains mots qu'il lui a dits dans le sommeil, ces mots qui disent ce dont vous êtes atteint : le péril de la mort. » (...) « Autour du corps, la chambre, ce serait votre chambre personnelle. Elle est habitée par lui, un homme. Elle est vidée de vie, elle est dans vous, elle est sans votre pareil. Seule l'occupe cette coulée souple et longue de la forme étrangère sur le lit. » (...)

« Vous découvrez que c'est là, en lui, que se forme le péril de la mort, que c'est cette forme devant vous déployée qui décrète le danger de la mort. De la bouche entrouverte une respiration sort, revient ; se retire ; revient encore. » (...) « Vous voudriez tout voir d'un homme, cela autant que puisse se faire. Vous ne voyez pas que cela vous est impossible. » Le quotidien apparaît chez Alicia Framis enserré dans une temporalité cyclique de la répétition, qui fait revenir ce qui justement la brisera, la mort.

Christine Macel.

*If your nights are lonely and insomniac, call the Dreamkeeper. She will come to you in her silver dress with her own mattress and stay for twelve hours, whether or not you are sleeping, then leave in the morning. Begun in 1998, Alicia Framis' "A Little Daily Death" (Une petite mort quotidienne) project constitutes a work in progress that originated with the first "social sculpture" she presented at the Stedelijk Bureau in Amsterdam. It is founded on her ideas about interpersonal experiences. Framis seems to be on the lookout for what, as she sees it, people today are most in need of: personal ties, intimacy, the life of the imagination. The photographs resulting from the recording of her twelve-hour stints as a "Dreamkeeper" show more than the banal contents of the rooms in question; there is a kind of blurring, as if the slow movement of the objects had engendered a ghostly apparition. Exchanges have occurred; their fragments seem suspended in the images. The bonds that develop between individuals, and their shared memories of past events, were central to Framis' first works, when, as a student, she invited artists to come and live at her place (Arte Habitable, 1994, Deulorstraat, Amsterdam), or when she set up a reception point in Utrecht's central station where twins offered to escort visitors around the town (Compagnie de Compagnie, 1996, Aan de Werf festival). Likewise the performance on a square in Amsterdam in 1997, for which she won the Prix de Rome, and which consisted in forming an impressive human tower that recreated a monument removed for restoration (Walking Monument). This collective event lives on today only in the memory, whereas the intimacy Framis shares with her sleepers is available to the imaginary projections of the viewer. No doubt, Framis' first Cinema Solo series, (1997), 36 black-and-white photographs accompanied by texts, allows us to imagine the nature of these exchanges or private thoughts, even if the artist's companion on this occasion was only a mannequin. A book written by Framis accompanied the exhibition:*

*"All you remember of the whole business were certain words he said in his sleep, those words that say your affliction: the peril of death... Around the body, the room, your personal bedroom. He, a man, inhabits it. It is emptied of life, it is in you, it is without your likeness. All that occupies it is the supple and long spread of the strange form on the bed..."*

*You will discover that there, in him, the peril of death takes form, that it is this form laid out in front of you which decrees the danger of death. From the half-open mouth breathing comes, returns, withdraws, returns again...*

*You would like to see the whole man, as far as that is possible. You do not see that it is impossible."*

*In Framis' work the everyday is encased in a cyclical temporality of repetition which brings the return of that which will shatter it: death.*

**8 OCTOBRE, AMSTERDAM 98 (UNE PETITE MORT QUOTIDIENNE), 1998 ;**

photographie couleur, 70 x 100 cm ;

commande du Centre national des arts plastiques, Paris ;

© CNAP, Alicia Framis, 1999.

**24 JUILLET, SERRE DI RAPOLANO 98 (UNE PETITE MORT QUOTIDIENNE), 1998 ;**

photographie couleur, 70 x 100 cm ;

courtesy galerie Micheline Szwajcer, Anvers.



# KENDELL GEERS

NÉ EN MAI 1968.

VIT ET TRAVAILLE À JOHANNESBURG (ZA).

*'All this I am, and I want to be: at the same time dove, serpent and pig', Nietzsche.*

Depuis près de dix ans, Kendell Geers développe une œuvre polymorphe où les objets, les installations, les actions, les œuvres vidéo récentes apparaissent indissociables des textes critiques et de l'engagement même de l'artiste, qui a d'ailleurs changé sa date de naissance en mai 1968 en tant que performance, sans autre forme concrète – *Title Withheld (May 1968)*. Date programmatique, où les étudiants engageaient une révolution, où disparaissait Marcel Duchamp tandis que venait d'être publié *La Société du spectacle* de Guy Debord. Cette œuvre s'inscrit également dans le contexte de la société sud-africaine en prise avec l'horreur de l'apartheid jusqu'à la libération de Nelson Mandela en 1990. Kendell Geers, dont la nature de l'œuvre comme l'activisme politique en font aujourd'hui une figure essentielle de l'art en sud-Afrique, a irrigué son travail de la violence quotidienne d'un pays dans lequel les entreprises spécialisées en vitres et en systèmes de sécurité électroniques ont les moyens de faire de la publicité en 4 par 3. L'œuvre de Geers, cependant, et ce dès ses débuts, a toujours lié cette implication à une réflexion avertie sur les suites du modernisme et prolongé ses engagements politiques d'une mise en œuvre d'autres préoccupations que l'on pourrait caractériser, dans leurs modalités, par une « dialectique de la charge et de la décharge », qu'elle soit guerrière, mentale voire sexuelle.

Ainsi l'œuvre *Title Withheld (Shoot)* (1998-1999), présentée pour la première fois à ArtPace au Texas, sous la forme d'un labyrinthe de quinze moniteurs suspendus, et à Cahors comme le face à face de deux écrans, doublés d'amplificateurs sonores, montre une boucle de 15', constituée par le montage de dizaines d'extraits de films américains des années 80-90 (*Terminator* de James Cameron, *A bullet in the Head* de John Woo ou *Scarface* de Brian de Palma), où le personnage tire littéralement sur le spectateur. Le son porté à un niveau quasi insupportable apparaît comme une sorte de litanie de coups de feu, qui, tout en évoquant des rythmes techno, crée une sorte de musique répétitive obsédante. Ces tirs, s'ils font référence sans nul doute à l'action *Shoot* que Chris Burden effectua en 1971 au FSpace de Santa Ana et évoquent la violence sociale d'une classe américaine en prise à la perte de repères (on songe également à la série *Tulsa* de Larry Clark, de la même année, et notamment à *Billy Man with Gun*), s'adressent cependant au spectateur lui-même pris dans une projection incessante. Si au premier abord l'œuvre de Geers semble pointer la banalisation des images de violence par la télévision et le cinéma, elle engage d'autres réflexions déjà présentes dans les œuvres antérieures autour de l'image qui capte les angoisses ou les désirs et annihile en partie la propension au rêve. La banalisation de la scène du meurtre par le cinéma américain n'est-elle d'ailleurs pas le symptôme d'une société schizophrénique où le spectacle a remplacé la capacité à imaginer ? Dans une œuvre datée de 1993-1994, *Title Withheld (Hustler)*, une photographie porno sur laquelle l'artiste avait projeté son sperme, c'était l'incapacité du désir même à s'exprimer en

dehors de l'image-cliché de la femme Playboy, et loin de son corps justement, qui était signifiée. Pris dans les décharges de *Shoot*, expressions d'une pulsion destructrice répétée jusqu'à l'excès, le spectateur se trouve de même confronté à sa propre « inhibition fantasmatique », selon le mot de Julia Kristeva.

Christine Macel.

*'All this I am and I want to be: at the same time dove, serpent and pig', Nietzsche.*

*Over the last decade Kendell Geers has been elaborating a multifaceted body of work in which objects, installations, actions and the recent video works run in harness with critical texts and political action. This action is summed up in a "performance", Title Withheld (May 1968), which consisted in simply changing his date of birth to May 1968, a time synonymous with the student uprisings, but also Marcel Duchamp's death and the publication of Guy Debord's The Society of the Spectacle. Geers' work also comes out of South African society and the horror of the apartheid system that ended with the liberation of Nelson Mandela in 1990. A key figure on the South African scene by virtue both of his art and his political position, Geers takes his cue from the everyday violence of a country where companies specialising in reinforced glass and electronic security systems are wealthy enough to advertise on giant hoardings. However, he has always linked this involvement to an acute awareness of artistic modernism and its sequels, accompanying his political commitments with other concerns whose modalities could be characterised as a "dialectics of charge and discharge", be it warlike, mental or even sexual.*

*Thus Title Withheld (Shoot) (1998-1999), which was first presented at ArtPace, Texas, as a labyrinth of fifteen hanging monitors and, now, in Cahors, takes the form of two screens with amplifiers facing each other, shows a montage of scenes from dozens of American films of the 1980s and 1990s (James Cameron's Terminator, John Woo's A Bullet in the Head and Brian de Palma's Scarface) in which the actor seems to be firing at the spectator. Cranked up to an almost unbearable volume, the repeated shots on the sound track create a kind of obsessive repetitive music redolent of techno. While the gunfire undoubtedly refers to Chris Burden's 1971 action Shoot at the F-Space in Santa Anna and evokes the social violence of an American class that is losing its sense of values (one thinks of Larry Clark's Tulsa series from the same year, and in particular of Billy Man with Gun), it is also addressed to viewers themselves. If, on first approach, Geers' work seems to point up the TV and movie banalisation of violence, it also picks up on other questions explored in earlier works, ones concerning the image as a receptacle for fears and desires and the way it partly destroys our capacity to imagine. Indeed, is not the banalisation of murder scenes in American cinema the symptom of a schizophrenic society where spectacle has replaced imagination? In work from 1993-1994, Title Withheld (Hustler), a porn photograph splashed with the artist's sperm, the subject is the failure of desire to express itself in relation to anything other than the clichéd image of Playboy woman. Confronted with the repeated discharges of Shoot, expressing the excess of the destructive impulse, the viewer is at the same time confronted with the inhibition of their own fantasy life.*

T.W. (SHOOT), 1998-1999 ;

installation vidéo couleur, son, 15' ; édition de 8 ; © Kendell Geers.



# RAYMOND HAINS

NÉ EN 1926 À SAINT-BRIEUC (F).  
VIT ET TRAVAILLE À PARIS ET À NICE (F).

L'œuvre de Raymond Hains – photographies, objets, films, décollages et palissades – commence avec sa vie, ses voyages (« j'étais à, je dois aller à », dit-il), ses appartements parisiens et niçois où s'empilent par strates les objets et les textes qui constituent chacun une maille de son filet – ce filet qu'il a lancé pour draguer les fondements mêmes de la réalité et du langage. Avec lui, les mots submergent les choses, tout en les reliant selon une analogie inimitable, relevant d'une reconstruction chaotique du monde.

Au sein de sa géographie mythique, de Troyes à Jouy-en-Josas, en passant par Saint-Brieuc, Saint-Malo ou Nice, Raymond Hains s'est arrêté à Cahors, ville qui méritait son attention par la fantaisie même de son histoire nominale (Cahors serait née, selon l'hypothèse la plus originale, de la rencontre d'un chien et d'un ours en ses lieux – Ca-ours), la richesse de son patrimoine culinaire (Raymond Hains mange et boit comme il absorbe le réel, sans réserves) ; et enfin, parce qu'il avait souvenir d'une ville qui s'était déclarée en 1949 « Cahors mundi » – ville mondiale – sous l'impulsion de Robert Sarrazac, ancien colonel de la Résistance. Le Lot s'enflamme au lendemain de la Seconde Guerre mondiale autour de ce projet mondialiste qui consiste à relier entre elles les villes d'une planète sans frontières. André Breton et Orson Welles assistent à l'inauguration de la première route mondiale reliant Cahors à Saint-Cirq-Lapopie, au cours de laquelle est installée la première borne, sur le Pont Valentré. Attirant l'attention des médias, l'aviateur Garry Davis abandonne alors la citoyenneté américaine pour se déclarer « citoyen du monde » et se placer sous la protection de l'ONU, en déchirant son passeport sur la terrasse du palais de Chaillot. L'événement a marqué Hains qui, à la suite de sa rencontre avec Robert Sarrazac, se rend lui-même aux revues *Combat* et *Franc-Tireur* pour recueillir des tracts de soutien à Garry Davis et les disperser à Montparnasse. Arpentant la ville de Cahors, Raymond Hains a capturé des vues du quotidien qui déjà, avant même les transmutations dues à son nouveau procédé du « macintoshage » expérimenté lors de son exposition *Castelli. Les Jardineries du Sud*, montrent ce qui n'avait crevé les yeux à personne, les ombres abstraites que fait le soleil sur les marches du Pont Valentré, véritables photographies hypnagogiques, ou ces affiches qui déclinent le nom de la ville et son image. Il y mêle les souvenirs liés à Garry Davis ou la découverte de la Raymondine, nom d'une ancienne monnaie cadurcienne. Raymond Hains entame un nouveau rébus, quelques mailles de plus à son filet.

Christine Macel.

*The work of Raymond Hains – his photographs, objects, films, décollages and hoardings – begins with his life, his journeys ("I was at..., I must go to..."), at his homes in Paris and Nice where he accumulates the objects and texts that form the mesh of the net with which he trawls the very foundations of reality and language. For Hains, words submerge things and at the same time link them up in accor-*

*dance with an inimitable system of analogy which is like a chaotic reconstruction of the world.*

*Exploring a mythical geography that stretches from Troyes to Jouy-en-Josas and on to Saint-Brieuc, Saint-Malo and Nice, Hains has made a detour via Cahors, a town that deserved his attention on several counts: for its rich verbal associations (the boldest hypothesis traces the name Cahors itself to the encounter of a dog and a bear – Ca + ours), the riches of its culinary heritage (Raymond Hains eats and drinks with the same appetite as he absorbs the real) and, finally, because he remembered that in 1949 the place declared itself a global town, "Cahors mundi", under the impulsion of Robert Sarrazac, a former colonel in the Resistance. In the aftermath of the Second World War, the Lot became passionately involved in the project of creating a worldwide network of towns without frontiers. André Breton and Orson Welles attended the inauguration of the first global road between Cahors and Saint-Cirq-Lapopie, when the inaugural milestone was laid on the Pont Valentré bridge. In Paris, media attention focused on the aviator Garry Davis who renounced American citizenship and declared himself a "citizen of the world" under protection of the UN, tearing up his passport outside the Palais de Chaillot. This event made a deep impression on Hains, who, having met Sarrazac, collected leaflets declaring solidarity with Davis from the offices of Combat and Franc-Tireur and distributed them around Montparnasse.*

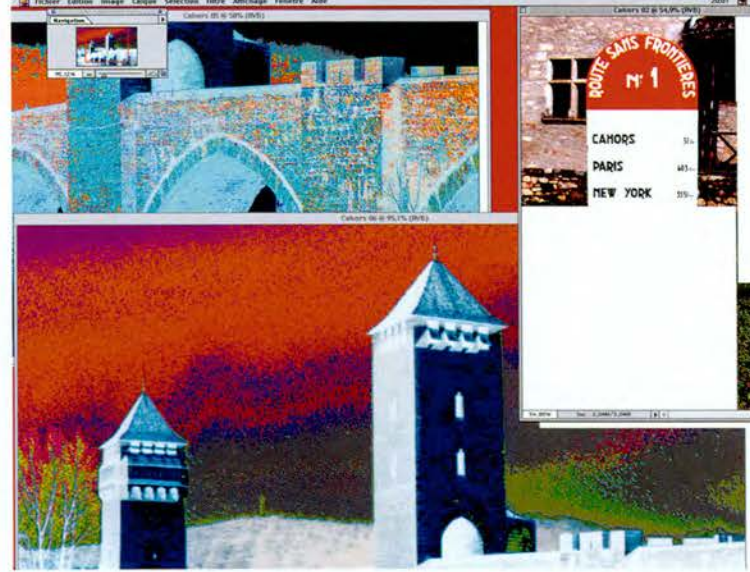
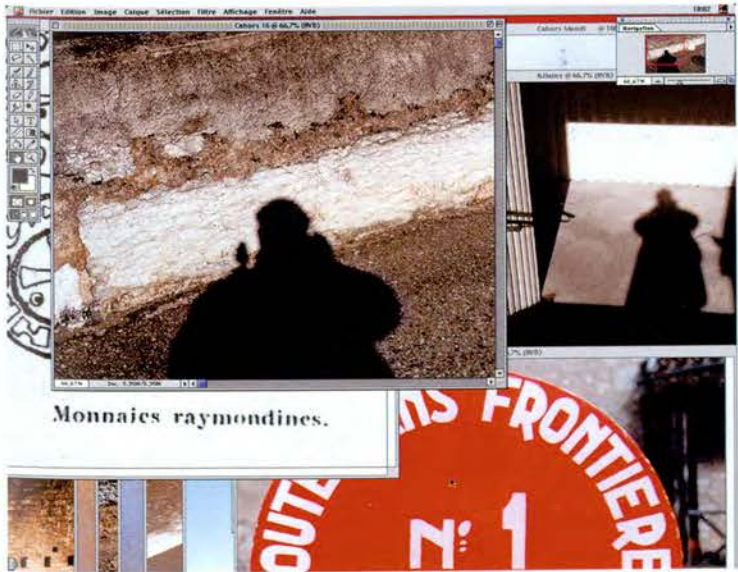
*Walking around Cahors today, Hains has captured views of its quotidian life which, even before he puts them through his Mac (a process tried out at his recent Castelli. Les Jardineries du Sud exhibition), reveal unseen aspects of the city: abstract, hypnagogic shadow patterns on the steps of the Pont Valentré, and rich poster variations on the name and images of the town. In them he mixes memories of Garry Davis with references to the Raymondine, an old local coin. And so Hains lays out a new rebus, casting his net ever wider.*

CAHORS MUNDI/ CAHORS, VILLE DU MONDE, 1999 ;  
macintoshages ; commande du Centre national des arts plastiques, Paris ;  
© CNAP, Raymond Hains, 1999.



Cahors 02 @ 66,7% (RVB)

Cahors 21 @ 74,1% (RVB)



# BERTRAND LAMARCHE

NÉ EN 1966 À LEVALLOIS-PERRET (F).  
VIT ET TRAVAILLE À PARIS (F).

Bertrand Larche observe dans son atelier la formation de certains phénomènes physiques, sonores et optiques, qu'il s'attache à reconstituer sous forme d'installations, de vidéos, de machines conçues de façon domestique. Si la démarche qu'il adopte est empirique, le processus de génération de ses travaux relève d'une approche qu'il qualifie d'obsessionnelle : délimitation d'un sujet restreint permettant un ensemble ouvert d'expérimentations, et système d'approfondissement méthodique, où chaque expérience crée les conditions et les perspectives d'une nouvelle recherche. L'intérêt de Bertrand Larche pour les phénomènes tourbillonnaires, du cyclone au vortex en passant par le trou noir, est une fascination pour le mouvement giratoire perpétuel généré par un vide, pour une circulation de l'énergie qui, au sens propre, prend forme : une enveloppe de vide. Une observation qui vaut tout autant pour l'architecture, en tant que découpe du vide.

En 1987, Bertrand Larche prend pour objet d'étude Nancy, ville qui le fascine, dit-il, « par son chaos organisé, sa désolation, sa médiocrité flamboyante et les trous qui en résultent. » De l'architecture de Nancy, Larche retient un ensemble de structures génériques qu'il utilise comme terrain réactif, y prélevant des échantillons (le terrain vague, le viaduc...) pour y tester différentes propositions, sans souci qu'elles se concrétisent ou non. Ainsi le « terrain ombelliférique », espace urbain planté d'ombelles géantes et urticantes, ou le projet d'installation d'un téléphérique... D'où *Méthendal* (1997), maquette inspirée d'éléments architecturaux nancéiens, sur laquelle Bertrand Larche a entrepris d'effectuer progressivement diverses modifications et interventions, faisant naître une dépression dans le sol et projetant d'introduire un cyclone sur ce paysage qui évoque tout autant une ruine qu'un paysage de science-fiction en dysfonctionnement. Un monde en chantier.

Les pièces que conçoit Bertrand Larche sont des circoncriptions de tourbillons, réalisées avec des matériaux ordinaires : bouteille d'eau, tourne-disque..., ou des « réifications » de phénomènes impalpables, comme les ondes sonores : l'agencement des éléments bricolés donne naissance à des phénomènes optiques et perceptifs de type « cosmique », situés dans un hors-temps, hors-lumière atmosphérique.

À l'aide de disques vinyles en rotation et de la lumière d'un projecteur, le dispositif de l'installation *Tore* (1997) projette sur les murs d'une salle obscure une forme ovoïde lumineuse et ondulante, accompagnée d'un grondement sonore issu des mêmes disques. Sous des dehors de physique amusante, l'installation devient un espace immersif et monoculaire qui révèle le pouvoir attractif, entropique, des trous noirs, du vide au cœur de la matière.

François Piron.

*In his studio Bertrand Larche work observes the formation of particular physical, acoustic and optical phenomena and then sets out to reconstitute them in the form of DIY-style installations, videos and*

*machines. While his method is empirical, he describes the actual approach underlying the generation of his work as obsessive: the subject matter is limited so as to allow for an open set of experiments and the methodical system of consolidation is conceived so that each experiment creates the conditions and the starting point for new explorations. Larche's interest in vortices, from cyclones to whirlpools and black holes, stems from his fascination with the constant spiralling movement generated by a void, with the circulation of energy when it quite literally takes shape as an envelope of emptiness. He brings the same perception to architecture, as a structure built around and shaping emptiness.*

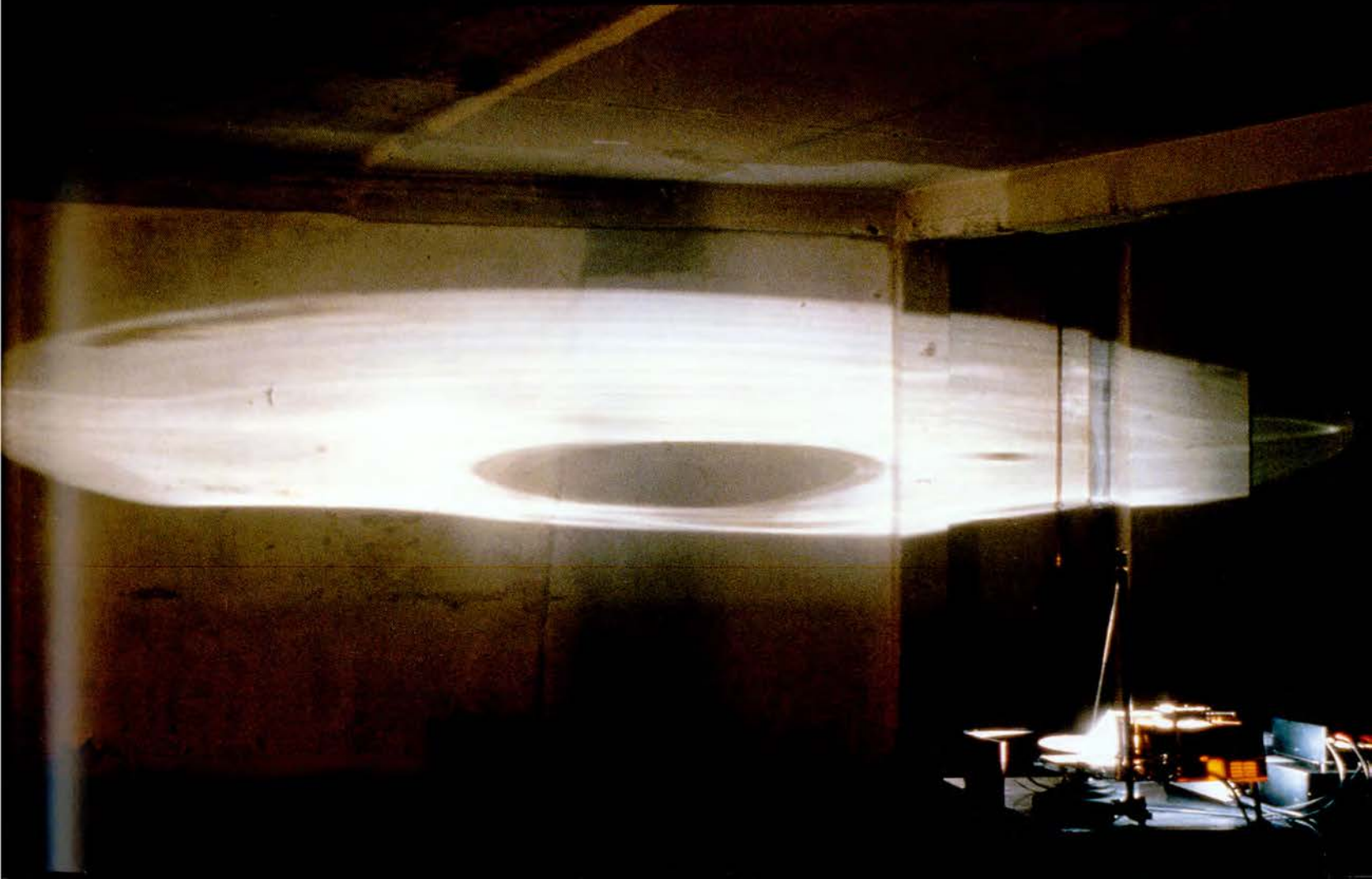
*In 1987 Larche chose to focus his investigations on the town of Nancy, a town which, he explains, fascinates him because of its "organised chaos, its desolateness, its flamboyant mediocrity and the holes that this causes." Larche takes a number of generic structures from town's architecture of Nancy (vacant spaces, viaducts, etc.) and uses them as a testing ground for various propositions (whether or not these become concretised is not important). Hence for example the "umbelliferous zone", an urban space planted with giant, urticacious umbels, or the plan to install a cableway. Hence too the installation *Méthendal* (1997), a mock-up based on various architectural features of Nancy on which Larche intervened, modifying them so as to create a hollow in the ground and planning to send a cyclone through a landscape which now resembles either a ruin or a dysfunctional science fiction scenario. This is a world as perpetual construction site.*

*Larche's works are circumscriptions of vortices made with ordinary materials such as a bottle of water and a turntable, or reifications of impalpable objects such as sound waves. The ordering of makeshift components gives rise to a "cosmic"-type optical and perceptual phenomenon situated in a space outside time, with no atmospheric lighting.*

*Using rotating vinyl discs and a spotlight, the installation *Tore* (1997) projects onto the walls of a darkened room a luminous, ovoid form which whose undulations are accompanied by the low noise made by the discs. Taking the guise of an amusing physics lesson, the installation becomes an immersive, monocular space which reveals the attractive, entropic power of black holes, of the void at the heart of matter.*

**TORE, 1997;**

installation ; dimensions du dispositif : 130 x 63 x 92 cm ;  
collection agnès b., Paris ; courtesy galerie Le Sous-sol, Paris.



## ANGE LECCIA

NÉ EN 1952 À MINERVIU (F).  
VIT ET TRAVAILLE À PARIS (F).

L'idée d'*arrangement* est au centre du travail d'Ange Leccia. Son utilisation de l'objet ne doit pas être entendue au sens post-duchampien où on a longtemps voulu confiner son travail, mais dans la poétique paradoxale résultant de l'alliance du froid technologique et de l'émotion non verbalisée. Ses objets en face à face miroitique suggèrent une émotion contenue, un rapprochement pudique, sans contact. Extrême pudeur de deux voitures se faisant face mais ne se touchant pas, si ce n'est par la lumière mêlée de leurs phares.

Aux origines du travail d'Ange Leccia se trouve le matériau cinématographique. Pendant son séjour à la Villa Médicis, de 1981 à 1983, il filme la statuaire du jardin en s'attardant sur les *Niobides*. Le visage de ces sculptures référant à l'Antiquité est restitué dans une image granuleuse. La matière visuelle obtenue par la déperdition que produit une succession de générations d'images propose une métaphore de la stratification de la mémoire.

« Mon travail est sans doute nostalgique, poétique... »\*

Des figures récurrentes traversent son œuvre, telle La Callas dont il restitue toute la puissance vocale dans des images muettes, où le visage véhicule une émotion fulgurante. Les arrangements utilisant l'image, l'objet, le son visent toujours à une grande efficacité à partir d'une extrême simplicité, proche de la pratique zen.

Jean-Luc Godard fait également partie de ces figures électives, notamment au travers du *Mépris*, dont Ange Leccia dit tout aimer. A la fin du parcours de *Pacifique*, exposition présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1997, il reprend un court extrait de ce film en mettant en boucle une phrase prononcée par Brigitte Bardot : « Oublie les choses que je t'ai dites Paul, fais comme si je n'avais rien dit... » Cette phrase résonne alors autant comme une acceptation amère par Camille de la trahison masculine que comme une adresse au spectateur, après des images incitant à la nostalgie et à l'anxiété.

Une pièce sonore où un court passage (« La vie ne m'apprend rien ») d'une chanson de Daniel Balavoine éclate à intervalles réguliers dans l'espace, vide, d'exposition diffuse ce même désarroi existentiel. « Les chansons populaires, celles du TOP 50, occupent le même espace-temps que celui du travail, de la réflexion, de la vie quotidienne. » Elles permettent une abstraction que l'on retrouve dans le film *Ile de Beauté* réalisé en 1996 avec Dominique Gonzales-Foerster, et dans le récent film réalisé en Egypte. Le temps s'y trouve étiré, et la contemplation hâtée par un regard en mouvement.

A l'exemple de ses images du flux et du reflux de vagues projetées à la verticale, Ange Leccia produit un élargissement du champ de la vision.

« Mes pièces sont comme des sabliers, des moments qui s'épuisent et se régénèrent sans cesse. »

Pascal Beausse.

\* Les citations sont extraites d'un entretien avec Olivier Zahm & Elein Fleiss, in *Purple Prose*, n° 13, 1998.

*The idea of arrangement is central to the work of Ange Leccia. His use of the object should not be read in terms of the post-Duchampian mode to which critics have long confined his work, but as a paradoxical poetics resulting from the alliance of cold technology and non-verbalised emotion. Facing each other as if in a mirror, his objects suggest a contained emotion, a modest closeness without contact. Like the two cars placed opposite one another, their touch limited to a chaste mingling of their headlight beams.*

*Leccia's work is grounded in film. During his stay at the Villa Medici, Rome, from 1981 to 1983, he shot the statues in the garden, and in particular grainy images of the faces of the classical Niobides. The visual material resulting from the loss due to the successive images acts as a metaphor of the stratified structure of memory.*

*"My work is no doubt nostalgic, poetic."\**

*Leccia's work features a number of recurrent figures. One is Maria Callas, whose vocal intensity he paradoxically renders in silent images focusing on the remarkable emotional intensity of the face. In their use of images, objects and sounds, Leccia's arrangements always strive for maximum effects and maximum economy of means. This simplicity is redolent of Zen.*

*Another of Leccia's key figures is Jean-Luc Godard, and especially his film Le Mépris, for which Leccia professes a total admiration. At the end of his 1997 show at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Pacifique, he made a loop from the Brigitte Bardot character's words: "Forget what I've told you, Paul, it's as if I never said a thing." In this context, Camille's exhortation evokes not only her bitter acceptance of masculine infidelity, but also address the spectator who has just absorbed Leccia's nostalgia- or anxiety-inducing images.*

*In one of Leccia's sound pieces, words from a song by French pop singer Daniel Balavoine (who died young): "Life teaches me nothing", burst out at regular intervals in an empty space. The existential anguish is the same. "Pop songs from the charts occupy the same space-time as work, as thought, as everyday life." Such songs help create a kind of abstraction of the kind we also find in Ile de Beauté, a film made in 1996 with Dominique Gonzalez-Foerster, and in a more recent film made in Egypt. Time dilates, contemplation is induced by the moving gaze.*

*Like the images of the ebb and flow of waves that he projected in vertical format, Leccia's work broadens our field of vision.*

*"My pieces are like hourglasses, moments endlessly ebbing away and being regenerated."*

\* The quotations are taken from an interview with Olivier Zahm and Elein Fleiss in *Purple Prose*, no. 13, 1998.

LIKE SHE DOES, 1999;

projection vidéo couleur, son, 3' ;

© Ange Leccia.



# NATACHA LESUEUR

NÉE EN 1971 À CANNES (F).  
VIT ET TRAVAILLE À NICE (F).

La chair photographiée par Natacha Lesueur convoque un sentiment mêlé d'attirance et d'effroi, c'est-à-dire une véritable érotique. Le corps féminin n'y apparaît jamais dans une totale nudité mais comme scarifié ou recouvert de matières alimentaires. Les cadrages fragmentaires détournent les codes mêlés des photographies de mode et médicale, tout en produisant une critique sous-jacente de la réification du corps féminin opérée par un regard masculin instrumentalisant.

Une série réalisée de 1994 à 1996 présente des parties du corps de jeunes femmes dont la peau est marquée par un motif répétitif. Ces empreintes produisent une décoration de l'enveloppe humaine envisagée comme parure, comme ultime vêtement du corps. Le motif d'un corset imprimé dans la peau agit à la fois comme une redondance de la contrainte infligée au corps par les modes, et comme suggestion de l'auto-érotisme et/ou de l'acte de contrition consistant à porter sous ses vêtements un dispositif propre à la mortification.

Lorsqu'elle montre des jambes gainées de bas, ces derniers sont réalisés en matière alimentaire. Photographiée dans le style publicitaire, cette « collection 1997 » charrie le thème troublant de l'anthropophagie. Ainsi changé en nourriture, le corps est montré comme objet de désir, littéralement lieu de la consommation libidinale. La série plus récente des *Aspics* (1998-1999) reconduit cette image d'un corps à manger. Le crâne est recouvert de gelées alimentaires, reproduisant des motifs décoratifs utilisés en cuisine. Ces images gélatineuses ont une force puissamment suggestive. Et inquiétante : par ce recouvrement intégral de la boîte crânienne, le corps se trouve nié et transformé en petit four dont on ne ferait qu'une bouchée. De plus, le jeu formel des circonvolutions de ces parures peut agir comme retranscription de l'intérieur du cerveau. Plusieurs de ces *Aspics*, par leur motif circulaire central, évoquent une grande prune. Pour filer la métaphore bataillenne, il n'y a alors pas loin de l'œil au sexe.

Une des constantes de l'œuvre de Natacha Lesueur réside dans la négation du visage, lieu de la singularisation identitaire. Comme une exception venant confirmer la règle, lorsque le corps apparaît dans sa totalité dans une photographie de 1996, le visage y est dissimulé par une voilette. Ces « décapitations » évoquent le corps féminin de l'œuvre ultime de Marcel Duchamp, *Étant donnés*. Chez Natacha Lesueur, le déplacement de la facialité, voire sa négation, produit une érotisation totale du corps. Il y a une histoire de la coiffure transformée en parure, voire en architecture. Les personnages coiffés réalisés en 1997-1998 agissent comme une résonance directe de cet artifice qui a consisté au cours des siècles à déplacer par la coiffure le sens des organes du corps afin de le facialiser tout entier. Ainsi, dans ces faux portraits, l'artiste produit un déplacement du point focal de l'image, du visage vers la coiffure. Le chignon recouvert d'une peau de poisson (*sans titre*, 1997) évoque l'archétype mythique de la représentation de la femme associée au serpent. On peut voir ici une résonance lointaine de la figure de Méduse.

Les parures corporelles de Natacha Lesueur, en ouvrant tout un

répertoire de chimères, proposent une représentation fortement sexualisée du corps féminin. Le corps travesti se transforme en un masque, caractérisé par une réversibilité de la séduction et de l'horreur.

Pascal Beausse.

*The flesh photographed by Natacha Lesueur inspires a mixture of attraction and dread. It is, in other words, genuinely erotic. In her work the female body is never shown completely nude but is scarred or covered with food. The fragmentary framing subverts both fashion and forensic modes while at the same time producing a subjacent critique of the reification of the female body by the instrumentalising male gaze.*

*A series made between 1994 and 1996 shows parts of young women's bodies, their skin marked with a repetitive motif. These decorative traces the skin seem like a form of finery, the body's ultimate integument. The motif of a corset printed on the skin is like a redundant reminder of the restrictions imposed on the body by fashion, but also a suggestion of auto-eroticism and/or of an act of contrition consisting in wearing mortifying attachments under one's clothes.*

*The stockings that sheathe the legs in Lesueur's photos are made of food. Photographed in best advertising style, this "1997 collection" hints at the dark theme of cannibalism. Turned into food, the body as object of desire is where consummation meets consumption. The more recent series of *Aspics* (1998-99) continues with this body-as-food metaphor, showing heads covered with this jelly in characteristic decorative motifs from the world of cuisine. These gelatinous images are powerfully suggestive. And disturbing. The covering of the skull denies the body and turns it into a bouchée to be gulped down. Moreover, the curves and squiggles of the culinary decorations can also be read as a map of the brain inside. The central circular motif in some of these pieces brings to mind a giant eye. And, as Bataille's story has taught us, there is but a small distance from eye to sex.*

*A constant in Lesueur's work is the negation of the face, that place where our identity is so singularly marked. Even when, exceptionally, one of her photographs from 1996 shows the whole body, the face is hidden behind a veil. These "decapitations" remind us of Duchamp's final work, *Étant donnés* (Given). In Lesueur's work, the displacement or even negation of the facial brings about a total eroticisation of the body. She refers to the transformation of the hair into ornament or even architecture. The elaborately coiffured figures from 1997-98 hark back to that artifice from centuries past which consisted in imaging parts of the body in the hair, in order to facialise the whole person. In these false portraits, the artist thus shifts the focus of the image from the face to the hair. The bun covered with a fish skin (*Sans titre*, 1997) evokes the mythical archetype of woman associated with the snake. And perhaps a distant echo of the Medusa. Exploring a whole repertoire of chimeras, Lesueur's corporeal finery offers a highly sexualised representation of the female body. Transfigured, the body is transformed into a mask, a reversible image of seduction and horror.*

SANS TITRE, 1999 ; photographie couleur 90 x 75 cm,

Commande du Centre national des arts plastiques, Paris ;

© CNAP, Natacha Lesueur, 1999.



# CHRISTELLE LHEUREUX

NÉE EN 1972 À BOLBEC (F).  
VIT ET TRAVAILLE À GRENOBLE (F).

Les travaux réalisés depuis 1997 par Christelle Lheureux s'inscrivent dans un monde « easy living », dont les habitants liraient les prospectus de supermarchés comme leur correspondance, utiliseraient les petites annonces d'offres d'emploi en musique d'ambiance et détermineraient leurs comportements en fonction des horoscopes et des tests psychologiques de magazines. Les horoscopes constituent d'ailleurs les paroles de l'une des chansons interprétées par Maga Croon, la chanteuse inventée par Christelle Lheureux : la chanson et l'horoscope comme stimuli comportementaux, et comme simplification positive de l'identité (travail, amour, santé). « Climatisation », l'album de Maga Croon, est la bande originale d'un univers conditionné (comme on parle d'air conditionné), figé dans un présent perpétuel : celui des galeries marchandes, dont le passé est instantanément effacé par de nouvelles promotions annoncées au micro sous un invariable soleil artificiel.

Ce présent en mode « shuffle », sans Histoire et sans histoires, interdit le déroulement chronologique d'une narration au profit d'une vision atemporelle, regard panoramique et fragmenté sur des scènes, des personnages et des lieux collectés comme des vignettes dans un album et dont la lecture induit la simultanéité. C'est cette fragmentation qui prime dans la construction des trois courtes vidéos formant l'ensemble *Buyer Winner* (1997), mais aussi dans les vidéos *Asphalte* (1998) et *La Chose que j'aime* (1999), en cours de montage.

Super-héros à l'assaut du « Continent », Fort Alamo érigé au milieu d'un parking déserté, Buyer Winner, « l'acheteur-gagnant », arpente les rayons, l'arme au poing, cherchant qui relèvera son défi, puis tourne en rond, décontenancé, avant de s'enfuir, faute d'avoir trouvé contre quoi mener le combat. Cherchant vainement la réponse dans les étoiles, il s'élance dans la zone commerciale. Dans la deuxième séquence, une jeune fille pénètre à son tour dans le supermarché pour déposer dans les rayons la panoplie du Buyer Winner : geste de renonciation ou invitation à poursuivre le combat, à réactiver de nouveau le super-héros pour de nouvelles aventures parmi les surgelés ? La dernière séquence montre la confection de la panoplie, assemblage de publicités promotionnelles comme autant de talismans protecteurs, avant que Buyer Winner n'esquisse sur un tapis de neige un pas de danse. Sur le combat prime l'insouciance et le jeu ; le temps arrêté, c'est autant de temps libre de gagné pour un jeu de rôles sans gravité, où chacun peut choisir son identité sur catalogue. Au début de *La Chose que j'aime*, un speaker invisible annonce : « la réalité a disparu ».

François Piron.

*The works Christelle Lheureux has been making since 1997 evoke a world of "easy living" where people read supermarket junk mail along with the rest of their correspondence and use the job offers as a kind of mood music, setting their behaviour by the astrology and psychol-*

*ogy pages in magazines. Indeed, the words from horoscopes are used in one of the songs performed by Maga Croon, Lheureux's fictive singer. Pop songs and horoscopes are behavioural stimuli, a positive simplification of identity (work, love, health). Croon's album, "Climatisation", is the sound track to a conditioned (as in air-conditioned) universe stuck in the perpetual present of shopping malls where the past is immediately erased by new promotions touted over the PA under the unflinching sunlight of electric bulbs.*

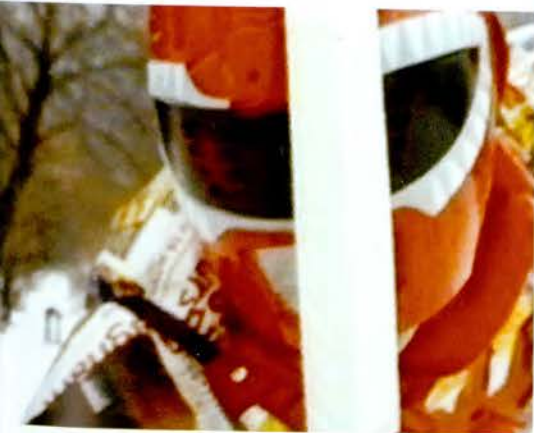
*This uneventful, unhistorical, shuffle-mode present rules out any chronological narrative in favour of an atemporal narrative, a panoramic, fragmented vision of scenes, characters and places collected like so many images in a picture book and read in a simultaneous present. This fragmentation is what dominates the three short videos that form Buyer Winner (1997) as well as Asphalte (1998) and La Chose que j'aime (1999, currently being edited).*

*Like a superhero launching an offensive against the supermarket (which happens to be called Continent), that Fort Alamo rising up amidst an empty parking lot, Buyer Winner paces the aisles brandishing his weapon, ready to take on any challenger, only to make a shamefaced exit for lack of an adversary. Looking vainly for guidance from the stars, he heads off back into the out-of-town campus. In the second sequence, a young girl enters the supermarket and lays down Buyer Winner's gear before the shelves. Is this a gesture of renunciation or, on the contrary, an invitation to continue the battle, to reactivate the superhero for a new adventure among the frozen foods? The final sequences show Buyer Winner's gear being made out of promotional leaflets, and then Buyer Winner dancing in the snow. Insouciance and playfulness prevail over combat. Time stands still and is made free for harmless role-playing. Choose your character from the catalogue. At the beginning of La Chose que j'aime, an invisible speaker declares that "reality has disappeared."*

**BUYER WINNER, 1997 ;**

3 vidéos, couleur, son, 2' chaque ;

© Christelle Lheureux.



# MARTINE LOCATELLI

NÉE EN 1964 À BELFORT (F).  
VIT ET TRAVAILLE À BELFORT ET À DIJON (F).

L'univers quotidien de la classe moyenne est le champ d'investigation choisi par Martine Locatelli. Ses travaux successifs envisagent les différentes combinaisons de la structure familiale, en s'attachant à l'examen des liens entre les individus ainsi qu'au reflet des personnalités dans l'aménagement de leurs intérieurs domestiques.

En 1991-1992, elle réalise *Femmes seules*, une série de dix photographies noir et blanc. Photographiées dans leur décor familial, ces femmes solitaires s'absorbent dans un geste anodin ou, figées, sont recluses dans leur intériorité. La photographe fait glisser ces scènes banales dans le registre d'une « inquiétante étrangeté » par le biais d'un double dispositif. Un éclairage violent, projetant de dures ombres portées, dramatise fortement l'image. Par ailleurs chaque appartement se voit décoré, de façon incongrue, d'une photographie de poupée-mannequin dans les moments codés de sa vie idéalisée. La violence de la disjonction entre la perfection du bonheur de la poupée et l'environnement des femmes photographiées renforce l'isolement de ces dernières.

Le style de Martine Locatelli est défini dans cette hybridation de photographie documentaire et de mise en scène, d'enquête sociologique et de portrait psychologique. Elle souhaite interroger ainsi la capacité de la photographie, par-delà l'effet de réel, à ménager « une ambiguïté entre simulacre et réalité. »

On retrouve ce même trouble dans les séries *Parents et enfants* (1995-1996) et *Couples* (1997-1998), où les deux entités en présence semblent étrangères l'une à l'autre. Les modèles de la photographe sont de véritables interprètes, au sens cinématographique. Les vieilles femmes de la récente série *Hommage aux grand-mères* font basculer par leur attitude la scène dans un onirisme baroque, proche du monde inquiétant de Raul Ruiz ou de Danièle Dubroux. Une chouette empaillée suffit à fictionnaliser un moment tranquille du quotidien.

Au-delà du choix de la mise en scène légèrement décalée d'une réalité brute, la spécificité du travail de Martine Locatelli réside dans le segment du corps social qu'elle a choisi d'évoquer. Ses photographies montrent un individu moyen, rarement représenté bien qu'il constitue la majeure partie de la population française. Sans empathie ni curiosité déplacée, elle travaille avec des gens qu'elle prend le temps de connaître. En évitant de produire une coupe sociologique établie de façon scientifique – ce qui n'est pas son sujet –, elle propose ainsi autant de portraits singuliers de français moyens, travaillant depuis l'intérieur de l'image à leur propre représentation.

Pascal Beausse.

*Martine Locatelli's chosen field of investigation is the everyday world of the middle classes. Her successive works go through the various permutations of the family structure, looking at the links between individuals and the way domestic interiors reflect personality.*

*Made in 1991-92, Femmes seules was a series of black-and-white*

*photographs of solitary women in their familiar surroundings, absorbed in an everyday gesture, caught up in their inner life. But these otherwise banal scenes are rendered uncanny, firstly by the use of a harsh lighting which casts dramatic shadows over the scene, and secondly by the inclusion in each interior of a photograph showing Barbie dolls acting out some moment in their highly coded, idealised existence. The violent contrast between perfect dolly happiness and the world of the real women underlines the latter's solitude. This mix of documentary photography and theatricalisation, of sociology and psychology, is what defines Locatelli's style. Her ambition is to explore the capacity of photography to go beyond the reality effect and open up "an ambiguous space between simulacrum and reality." This same ambivalence is manifest in the two series Parents et enfants (1995-96) and Couples (1997-98), in which the purportedly related figures seem alien to one another. The photographer's models are real actors, in the filmic sense. The old women in the recent Hommage aux grands-mères series strike poses that transport the scene into a world of disturbing baroque fantasy redolent of the films of Raoul Ruiz or Danièle Dubroux. A stuffed owl is enough to colour a quiet everyday moment with fiction.*

*In addition to this subtle displacement of raw social reality, Locatelli's work is also distinguished by the particular part of the social world she chooses to explore. Her photographs show "average" individuals who, though in many ways representative of the majority of the French population, are rarely represented. Without false empathy or misplaced curiosity, she takes the time to get to know the people she works with. Her aim and methods are not those of a scientific sociological survey. Quite simply, she offers singular portraits of average French people, working from the inner person to the external image.*



FEMMES SEULES N° 4, 1991 ;

photographie noir et blanc, 80 x 100 cm ; courtesy galerie Polaris, Paris.

FEMMES SEULES N° 9, 1992 ;

photographie noir et blanc, 80 x 100 cm ; courtesy galerie Polaris, Paris.



# MADE IN ERIC

NÉ EN 1968 À CAEN (F).  
VIT ET TRAVAILLE À PARIS (F).

Made in Eric ou l'artiste qui a objectalisé son propre corps, tout en faisant se rencontrer, dès 1990, l'art corporel et le ready-made. Corps-objet, Made in Eric s'est ainsi placé dans la sphère fonctionnelle selon de multiples configurations, après avoir réalisé plusieurs sculptures, à sa sortie des Beaux-Arts de Caen, qui consistaient à pervertir la fonction des choses (*Supplément d'information* ou comment deux balançoires deviennent des marches d'escalier, 1990). Reconnaisable au code-barres tatoué qui l'identifie à l'épaule, il a pu servir, au choix, de vase, d'étagère, de bouillotte, d'enrouleur de papier toilette ou de table, selon le principe de « l'action à domicile ». En 1994, il se fait livrer dans une caisse au Musée d'art moderne de la Ville de Paris dans le cadre des Ateliers de l'ARC. « Se produire pour ne pas produire » dit l'artiste, révélant son désir de laisser le minimum de traces, bien que la photographie soit apparue dans son travail dès 1995, « afin que les absents n'aient pas toujours tort ». Cependant le souci demeure de rendre sa propre production décevante pour l'acquéreur en identifiant chaque pièce sous la bannière laconique *Supplément d'information* – sur l'événement que vous n'avez pas pu voir. Ainsi des œuvres qui le représentent successivement en charrieuse, en balançoire, en diable, en slip ou en barre d'obstacle hippique. Mais déjà, en 1994, Made in Eric a opéré un « changement d'adresse », déplaçant ses actions vers le monde de la télévision (avec Pierre Bellemare ou Canal+) et de la musique, en devenant le corps-objet « pied de micro » du chanteur des Tétines Noires. Ainsi, grâce à ces *Agréments scéniques*, il recherche non pas une transversalité des pratiques, dans une logique moderniste, mais un déplacement du champ des arts plastiques dans celui de la musique, préférant changer de public que d'additionner les expériences dans les mêmes limites. Depuis lors, Made in Eric a d'ailleurs effectué deux autres évolutions, l'une consistant à devenir Lee le musicien, l'autre à se cloner en d'autres corps-objets qui l'ont remplacé ou lui permettent des figures de groupe (escalier à plusieurs marches dans *Intérim*, 1998, ou tables gigognes dans *Gigognes*, 1998). De son propre corps photographié à travers la série des « functional furniture », il est également passé à l'utilisation de son corps photographiant, en 1996, avec la série *Stick it where the sun don't shine* suivie des *Bouches autonomes*. Le sujet photographié, cactus rose, tournesol ou visages, apparaît, dans sa banalité, sans commune mesure avec le processus photographique lui-même. La séance photographique a lieu en effet dans une salle plongée dans l'obscurité totale, grâce au corps-objet qui renferme l'appareil anal photographique jetable – à tenir à 80 cm environ du sujet. Les personnages, dans la série des quinze *Bouches autonomes* destinée à se développer au fil des rencontres de l'artiste, sont choisis pour leur capacité à développer dans leur vie propre une expression singulière. Avec Made in Eric ou l'un de ses clones, l'appareil au corps, le genre du portrait de personnalités influentes du monde de l'art ou de la politique (on pense évidemment à Warhol) passe de la complaisance à la compromission. Compromission du sujet ou du commanditaire de la photographie avec le corps de l'artiste, obscur objet d'un désir scopophilique

frustré, et que le flash ne manquera pas d'éblouir, sans rien révéler d'autre. D'où ces portraits mal cadrés, dans le style banal du snapshot, comme au cours d'une soirée un peu alcoolisée, ironiquement entourés d'une mandorle qui est « le corps de l'artiste ».

Christine Macel.

*Made in Eric: the artist who uses his own body as an object, uniting body art and the readymade. After leaving art school in Caen and making a series of sculptures involving the perversion of functions (two swings becoming steps in Supplément d'information, 1990), Made in Eric has personally entered the functional sphere in a number of configurations. Identified by the bar code tattooed on his shoulder, and in accordance with his principle of "action at home", he has served as a vase, a hot water bottle, a toilet paper dispenser and a table. In 1994 he had himself delivered to the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in a crate for the Ateliers de l'ARC. "Produce yourself so as not to produce", he says, revealing his desire to minimize his traces (that said, he has used photography since 1995, "so that the absent are not always wrong"). However, the main concern is to make his own production disappointing to the buyer by laconically identifying each piece as "additional information" about an event they have not seen. So it is with the works showing Made in Eric as a plough, a swing, a devil, underpants or a horse-jumping obstacle. In 1994, though, Made in Eric "changed address" and shifted his actions towards the worlds of television (with Pierre Bellemare and Canal+) and music (becoming the microphone stand for the singer of the Tétines Noires). With these "stage props" (Agréments scéniques) he is not aiming to achieve a classic modernist interdisciplinarity, but to displace the field of the visual arts into that of music. He prefers to change audience rather than repeat his experiments within the same limits. Since then, Made in Eric's developments have included becoming the musician Lee, and cloning himself into other surrogate body-objects which also enable him to make group compositions (a stairway with several steps in Intérim, 1998, or a nest of tables in Gigognes, both 1998). From photographs of his own body in the "functional furniture" series, he has gone on to the use of his body as photographer with the graphically entitled Stick it where the sun don't shine and Bouches autonomes (both 1996). Here, the banality of the pink cactus, sunflowers or faces in the photographic image is worlds away from the outré weirdness of the photographic procedure itself. The session takes place in a darkened room where the disposable camera is placed in the body-object's rectum and held about 80 cm from the subject. The persons in the series of fifteen Bouches autonomes, which will develop in accordance with future encounters, were chosen for their singularity. With Made in Eric, or one of his clones, carrying the camera in his body, the portrayal of art world or political personalities (one thinks of course of Warhol) moves from flattery to compromise. The subject or patron is compromised with the artist's body, as the obscure object of a frustrated scopophilic desire, dazzled by the flash and unable to see anything else. Hence these poorly framed photographs, in banal snapshot style, as if taken on a drink-heavy evening, ironically surrounded by a mandorla which is in fact "the artist's body".*

NATHALIE QUINTANE OU LA PAIRE DE LUNETTES (SÉRIE BOUCHES AUTONOMES), 1999; photographie couleur réalisée avec le Studio Modulable, 90 x 60 cm; coproduction SIPA Labo, Paris; © Made in Eric.



# PHILIPPE MESTE

NÉ EN 1966 À RENNES (F).  
VIT ET TRAVAILLE À PARIS (F).

*GASM: Gun Action Sex & Money.* Par cette condensation programmatique se trouvent rassemblés les thèmes du travail de Philippe Meste. Dans une société où le spectaculaire intégré diffuse ses images et messages jusqu'à en faire un principe de réalité, Meste matérialise l'activité fantasmagorique qui en découle. Dépassant le stade symbolique, Philippe Meste passe à l'action directe avec son *Bateau de guerre*, petite embarcation blanche au design maquette équipée de seize roquettes. Le 13 novembre 1993, il procède à l'*Attaque du port de guerre de Toulon*. Le porte-avions Foch et un autre bâtiment militaire sont touchés. Meste est arraisonné, mis en garde à vue, et son bateau est saisi par la justice.

Le 30 octobre 1994, trois « militaires » armés s'installent sans autorisation en plein centre du marché aux puces de Marseille. Ils délimitent le périmètre de ce *Poste militaire* avec des murets de sacs de sable et, armés de mitraillettes Kalachnikov et de grenades, se mettent en position de surveillance. En pleine période de guerre en ex-Yougoslavie, Philippe Meste met en place une situation de guerre civile dans le quotidien tranquille d'un quartier. Il enregistre la diversité des réactions des citoyens, de l'incrédulité à l'acceptation passive jusqu'à l'approbation militante. Cette incursion dans le réel d'une dangerosité latente met en évidence les névroses hexagonales qui découlent de la banalisation d'une idéologie de l'insécurité.

Dans un pays qui est l'un des principaux producteurs et exportateurs d'armement militaire, l'artiste conçoit en 1997 un *Véhicule de combat*, véritable mini-char destiné à attaquer l'un des symboles du pouvoir politique et institutionnel français. De même, *Gunpower 2000* est un armement portatif qui s'enfile sur l'avant-bras ou se camoufle dans un sac. Ouvert à la souscription, il constitue un équipement individuel idéal pour une guérilla urbaine.

La violence de l'instrumentalisation du corps féminin par la pulsion scopique de la sexualité masculine est mise en évidence de la même façon frontale, et volontairement ambiguë. *Sexe Moderne II* (1995-1996), machine à faire l'amour consistant en un corset sculptural, chosifiant et neutralisant, est destiné à contenir un corps dont seules les parties sexuelles sont accessibles.

Les *Aquarelles* (1995-1999) sont des pages de magazine de mode où des mannequins servent de support publicitaire à des marques de produits de luxe, et sur lesquelles Philippe Meste a éjaculé. L'artiste devient son propre tube de couleur. Ces modèles de beauté sont ainsi corrigés par une réponse directe à leur regard-caméra. « Ces images sont, en quelque sorte, LA beauté incroyable. Intouchable. » Images séminales, les *Aquarelles* sont tout à la fois un hommage et une désacralisation cynique de ces déesses modernes inaccessibles.

Sous la figure du terroriste ou du manipulateur, Philippe Meste vise à réinvestir un ordinaire confisqué par les médias. Il restitue en feed-back une violence inoculée quotidiennement dans la réalité sociale.

Pascal Beausse.

*The themes of Philippe Meste's work are summed up in one condensed, programmatic (and suggestive) acronym: GASM: Gun Action Sex and Money. Meste brings into the open the fantasy activity of a society in which the images and messages of the integrated spectacle have usurped reality.*

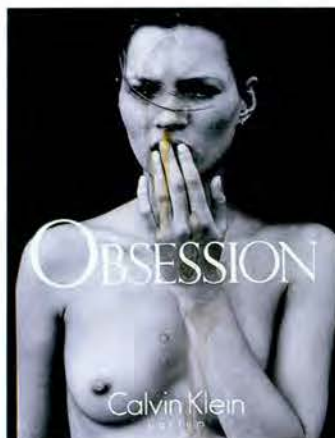
*Short-circuiting the symbolic phase, Meste takes to direct action with his Bateau de Guerre, a white, rudimentary boat equipped with sixteen rockets. On 13 November 1993, he used it to launch an Attaque du port de guerre de Toulon, firing off his missiles and hitting the Foch aircraft carrier and another naval vessel. Meste was arrested and held in detention, the boat was seized.*

*On 30 October, 1994, three armed "soldiers" took up position in the centre of the Marseille flea market. Acting without authorisation, they marked out a Poste militaire using sandbags and then stood watch with their kalashnikovs and grenades. While war raged in former Yugoslavia, Meste brought a flavour of civil war to the quiet everyday life of a French city. The reactions he registered ran from incredulity to passive acceptance and even militant approval. This incursion into the real, into a zone of latent danger, revealed the creeping national neurosis engendered by the obsession with insecurity.*

*France is one of the world's leading arms producers and exporters. In 1997, Meste produced a Véhicule de combat, a real mini-tank designed to assault the symbols of French political and institutional power. His Gunpower 2000 is a portable weapon that slips over the forearm and can be hidden in a bag. Available on subscription, it is the ideal accessory for urban guerrillas.*

*Meste highlights the violence with which male, scopophilic sexuality instrumentalises the female body in a similarly frontal and deliberately ambiguous way. Sexe Moderne II (1995-1996) is a neutralising and reifying lovemaking machine consisting of a special sculptural corset designed to ensure that only the sexual zones are accessible. To make the Aquarelles (1995-1999), Meste took pages from a fashion magazine in which models advertise luxury brands and then ejaculated on them. The artist as his own tube of paint. These models of beauty are thus corrected by a direct response to their on-camera gaze. "These images are, in a sense, BEAUTY itself, incredible and untouchable". These seminal Aquarelles are both a homage and a cynical desacralisation of these inaccessible modern goddesses.*

*Playing the role of terrorist or manipulator, Meste seeks to reoccupy an ordinariness that has been confiscated by the media. He deals in the violence with which social reality steadily inoculates us, day after day.*



AQUARELLES, 1995-1999; pages de magazine et sperme; 32,5 x 26,5 cm; courtesy galerie Jousse-Seguín, Paris.



# LE TEMPS CHANEL

COLLECTION PREMIÈRE · MONTRE PLAQUÉE OR 18 CARATS 20 MICRONS · FABRIQUÉE EN SUISSE.

BOUTIQUES CHANEL JOAILLERIE 7, PLACE VENDÔME ET 40, AVENUE MONTAIGNE-PARIS

AIX-EN-PROVENCE BOUTIQUE CHANEL · RAYNAL · BASTIA DANESI · BORDEAUX PREVÔT · CANNES BOUTIQUE CHANEL  
DEAUVILLE ARFAN · GRENOBLE GABRIEL GAY · LILLE BOUTIQUE CHANEL · LEPAGE · LYON AUGIS · MARSEILLE PELLEGRIN · MEGÈVE JULIAN · METZ HARDY  
MONTE-CARLO BOUTIQUE CHANEL · MONTPELLIER MICHELON · NANTES DAGUZE · NICE BOUTIQUE CHANEL · LEPAGE  
PARIS BOUTIQUES CHANEL · ARFAN · RENNES PRIEUR · ROUEN LEPAGE · SAINT-TROPEZ FROJO · STRASBOURG BOUTIQUE CHANEL · TOULOUSE NUEL  
BELGIQUE · ANVERS SLAETS · BRUGÈS GILSON · BRUXELLES BOUTIQUE CHANEL · GILSON · KNOKKE GILSON · LUXEMBOURG KASS

# AERNOUT MIK

NÉ EN 1962 À GRONINGEN (NL).  
VIT ET TRAVAILLE À AMSTERDAM (NL).

Aernout Mik défigure le réel en faisant subir une distorsion aux situations ordinaires, à la fois dans le contenu même de ses images et dans la mise en scène de l'espace qui les accompagne. Ses vidéos ne s'envisagent donc pas sans leur installation, qui leur confère une dimension sculpturale, présente également dans l'image, à laquelle le spectateur se trouve physiquement confronté. À travers des installations sculpturales comme *Container*, *Rubbered*, perçait déjà en 1994 le principe d'incertitude qu'Aernout Mik applique au réel, grâce à ses matériaux souvent mous et colorés, indéterminés, qui en modifient la perception. Cette entreprise de mise en doute et de désorientation s'est particulièrement bien révélée à travers la collaboration de Mik et Willem Oorebeek en 1997 dans le pavillon hollandais construit par Gerrit Rietveld au cœur des Giardini vénitiens, où l'espace restructuré englobait le spectateur dans une réalité affolée. Trois hommes âgés se chaillaient dans une cuisine comme des enfants, en un ballet théâtral qui suscitait le rire en même temps que le malaise (*Kitchen*, 1997). Les situations, les comportements et les interactions individuelles semblent soumis de fait dans l'œuvre de Mik à un état de dérégulation, soit qu'ils soient liés à des espaces ou des objets perturbés et perturbateurs, soit qu'ils se trouvent décalés par rapport à leur logique ordinaire. Ainsi, plusieurs pièces s'articulent autour de la modification d'actes banals par l'adjonction d'éléments déstabilisateurs, dans un silence qui n'est pas sans incidence sur l'effet de suspension du réel qui s'y affirme. D'une porte qui ne mène nulle part surgit un acteur devant d'autres personnages allant et venant, sans que la nécessité des gestes n'apparaisse (*Stuck, weak and filthy*, 1996). Trois personnages assis dans des canapés se lèvent, s'assoient, marchent, tandis qu'une sculpture incertaine vient se plaquer au visage, au cou ou à l'épaule des uns et des autres (*Fluff*, 1996). De même dans *Float* (1998), un homme et une femme allongés tressautent sur un sol traversé de soubresauts. Toute communication semble exclue entre ces personnages isolés dans leur gestuelle. À travers d'autres pièces comme *Garage* (1998) ou *Three Laughing and Four Crying* (1998), ce sont les comportements individuels qui se trouvent déviés du sens commun. Dans cette dernière œuvre, sept personnages assis, à la fois très proches mais sans proximité relationnelle, rient et pleurent, telles des caricatures, tandis que le sens de leurs émotions se trouve «évidé». Le spectateur est invité à découvrir l'œuvre à travers une cimaise ouverte qui dévoile à la fois l'image et d'autres spectateurs assis sur des coussins, dans la position même occupée par les sept acteurs. Un jeu complexe qui redouble le trouble qu'Aernout Mik infiltre dans la réalité, en pervertissant la finalité et le contenu des actes les plus simples, des situations les plus familières.

Christine Macel.

*Aernout Mik disfigures the real by distorting both his images of ordinary situations and the spaces in which these images are presented. His videos are thus inseparable from the installation procedures that*

*extend the sculptural dimension already present in the images themselves. The principle of uncertainty used by Mik was apparent in his 1994 work *Container*, *Rubbered*, where he used soft, coloured materials to modify our perceptions. His doubt-inducing, disorienting approach was particularly manifest in his 1997 collaboration with Willem Oorebeek for the Dutch Pavilion built by Gerrit Rietveld in the *Giardini of Venice*. Here, the restructured space absorbed viewers into an unhinged reality where three old men bickered like kids in a comical yet disturbing ballet (*Kitchen*, 1997). In Mik's work, human behaviour and interactions seem out of kilter, either because of their disruptive environment, or because they have become unhitched from their usual logic. A number of pieces concern the modification of banal actions by the introduction of destabilising elements. Their silence heightens the effect of a suspension of reality. From a door leading nowhere emerges one man, then others, coming and going for no apparent purpose (*Stuck, weak and filthy*, 1996). Three figures get up from their sofas, come together and walk while an odd sculpture attaches itself to their faces, necks or shoulders (*Fluff*, 1996). Likewise, in *Float* (1998), a man and a woman lie and shake as the floor beneath them jolts violently. Communication is nonexistent, gestures are isolated. In pieces like *Garage* (1998) and *Three Laughing and Four Crying* (1998), individual behaviour seems absurd. The characters in the latter work are physically close but relationally apart, their caricature tears and guffaws apparently groundless. This work is seen through an open wall. In front of the image, seven other viewers sit on cushions in exactly the same positions as those in the video. This complex staging intensifies the strangeness that Mik insinuates into reality by perverting the ends and the contents of the simplest actions and the most familiar situations.*



**SUCK, 1997;**  
installation vidéo couleur, muet (caméra Marjoleine Boonstra).

**3 LAUGHING AND 4 CRYING, 1998;**  
installation vidéo couleur, muet, 60' (caméra Marjoleine Boonstra).

© Aernout Mik.



# NATACHA NISIC

NÉE EN 1967 À LA TRONCHE (F).  
VIT ET TRAVAILLE À PARIS (F) ET À BERLIN (D).

Comme matrice à son travail, Natacha Nisic a constitué dès 1994 un répertoire de gestes, catalogue à près de 150 numéros qui demeure aujourd'hui inachevé, toujours poursuivi. Ces gestes de mains, filmés en super 8 puis refilmés en vidéo ou photographiés, ont fait l'objet d'installations vidéos, comme les *Gestes inconscients* (1995), ainsi que d'édition de cartes postales. Le cadrage serré dirige l'attention vers le langage silencieux du corps. Natacha Nisic entreprend moins avec son catalogue une déclinaison encyclopédique de gestes du quotidien qu'un travail sur la manière dont l'ordinaire peut tout à coup être perçu, recadré et dégagé de son contexte d'origine, comme porteur d'un sens ou d'une émotion nouvelle. Le gros plan – qui s'inspire du plan de coupe cinématographique surgissant dans un champ/contre-champ – est choisi ici pour sa capacité même à révéler, au sein d'une narration absente mais possible, un indice, un signe. Se gratter, se laver les mains, les plier... autant d'attitudes qui conjuguent en elles-mêmes un registre à la fois psychologique et social, comme si leur formatage s'inscrivait tout autant pour Natacha Nisic dans l'inconscient individuel que dans un conditionnement plus large et non visible. Les interventions apparemment plus politiques de Natacha Nisic autour de l'ex-Yougoslavie ou d'un Berlin en train de se défaire et de se faire ne doivent donc pas être comprises autrement que dans ce sillon où la subjectivité ordinaire se trouve confrontée à des événements qui la limitent voire la contraignent. En 1993, elle collait des phrases aux murs de Paris qui disaient des mots d'intimité au sein de l'horreur guerrière. En 1997, avec *SC sans peine*, elle confronte de même, grâce à une installation de diapositives et vidéo, l'image d'Épinal de la Yougoslavie représentée en couverture du manuel « Le serbo-croate sans peine » à deux danseuses qui reforment l'image laissée en creux par deux femmes en tenues folkloriques. Comme si les attitudes pouvaient être reconstruites par un autre regard, pour le coup non formaté.

Pour preuve que l'enregistrement des gestes ordinaires ne se dissocie pas dans le travail de Natacha Nisic de la réalité qui l'entoure, son œuvre réalisée dans les vitrines de l'Institut français de Berlin en 1998 (*Zu vermieten/ À louer*). Des photographies de bureaux en construction, réalisées dans le nouveau centre actif de la capitale, la Friedrichstrasse, sont déplacées dans son ancien centre et posées en regard d'une projection de gestes d'un possible employé. Les reconfigurations d'une ville en mutation face aux gestes d'un de ses acteurs. L'œuvre récente de Nisic, *Regard fatigué* (*Schloss Solitude*, 1998), réalisée avec Christophe Marchand-Kiss, semble d'ailleurs indiquer une sorte d'épuisement de la réalité ordinaire, qu'elle soit singulière ou urbaine. Des vues d'immeubles berlinois filmées du bas vers le ciel, mêlées aux bruits domestiques de la cuisine, semblent signifier l'uniformité bien plus que la différence entre deux parties Est-Ouest qui pourtant la revendiquent. Au sein de cette réalité, qui perd en quelque sorte sa coloration, seul le geste individuel reprend toute possibilité signifiante et permet de créer dans l'ordinaire un hiatus, un interstice. Le projet *Attitudes*, qu'il s'agisse de la salle d'attente (1997) ou de la salle de cinéma

(1999), constitue bien, dans le cadre d'activités où le corps se trouve soit surexposé, soit à l'abri des regards, une tentative de saisie d'un geste non contenu qui dirait quelque chose d'inattendu – à proportion de l'attention qu'on voudra bien lui offrir.

Christine Macel.

*Natacha Nisic began building up the repertoire of hand gestures which serves as the basis of her work in 1994. Still in progress today, the catalogue currently includes some 150 items. These are filmed in super-8 and then videoed or photographed and used to make video installations (Gestes inconscients, 1995) or editions of postcards. The tight framing focuses attention on the silent body language. Nisic's catalogue is not an attempted encyclopaedia of everyday gestures, more an investigation into how, when reframed and removed from its original context, the everyday can suddenly seem to contain a new meaning or emotion. Inspired by film cutaways used in shot-reverse shot sequences, she uses the close-up for its capacity to reveal clues or signs within images where narrative is absent but possible. Scratching, washing or folding one's hands – these actions suggest something both psychological and social, as if for Nisic their form belonged both to the individual unconscious and to some wider, non-visible form of conditioning. Although apparently more political, Nisic's works concerning former Yugoslavia or a Berlin in the process of coming apart and being reassembled, can also be read in terms of this confrontation between ordinary subjectivity and events that limit or constrain it. In 1993, Nisic posted words on Paris walls suggesting intimacy amidst the horror of war. In 1997, S-C sans peine was a video and slide installation contrasting the cliché image of Yugoslavia represented on the cover of the "Serbo-Croat Made Easy" manual with two dancers whose shape covered that of a blacked-out image of two women in folk costumes: as if attitudes could be recreated by another, unformatted gaze.*

*Proof that for Nisic this recording of ordinary gestures is related to surrounding reality is provided by her 1998 work in the windows of the Institut Français in Berlin (Zu vermieten – For Hire). Photographs of vacant buildings taken in the city's new business district around Friedrichstrasse were moved to the old centre and placed in juxtaposition with a projection of potential employee's gestures: the reconfigured city and the movements of one of its protagonists. Another recent work realised with Christophe Marchand-Kiss, Regard fatigué (Tired Gaze: Schloss Solitude, 1998), seems to suggest a kind of exhaustion of ordinary reality, be it singular or urban: upwards views of Berlin buildings set against domestic kitchen noises tends to suggest the uniformity of East and West Berlin rather than the difference both like to claim. Amidst this reality, which is in a sense losing its colour, only individual gestures can signify and create a hiatus, an interstice in the ordinary. The Attitudes project, with its waiting room (1997) and cinema (1999) settings, where the body is either exposed to or hidden from other gazes, constitutes an attempt to capture an uncontained gesture which might say something unexpected, in proportion to the attention we choose to grant it.*

ATTITUDES, SALLE D'ATTENTE N° 1, 1997;

installation vidéo couleur; © photo Michel Nguyen;  
collection Fonds national d'art contemporain, Paris.



# SHIMABUKU

NÉ EN 1969 À KOBE (J).  
VIT ET TRAVAILLE À NAGOYA (J) ET AILLEURS.

À l'image de la pieuvre que l'artiste affectionne particulièrement, l'œuvre de Shimabuku s'étend, se disperse, multiplie les zones de contact, au-dehors, auprès des gens. Comme il le dit lui-même, elle se développe telle la forêt, avec des points d'entrée et des passages toujours à découvrir. Les histoires que Shimabuku invente à partir d'un point de départ offert par son environnement immédiat et quotidien – « une scène étrange, ou une conversation mystérieuse, ou même une personne intéressante » – et qu'il emmène avec lui lors de ses voyages autour du monde ne sont jamais achevées, données aux autres pour qu'ils les enrichissent ; et offrent un monde où le passé continue à vivre dans le présent, où les mers et les cieux, les hémisphères se rejoignent. C'est dans le flux même de la vie ordinaire, dans ses hasards ou ses reliefs inattendus que Shimabuku trouve matière à ses histoires qui génèrent des liaisons entre les personnes, et entre le réel et la fiction – un art de colportage. Lorsqu'il découvre dans un temple de Fukuoka l'histoire d'une sirène de 165 mètres de long échouée là au XIII<sup>e</sup> siècle, il achète une corde de même longueur – « pour se rapprocher d'elle » – et emmène cette légende à Marseille puis à Sydney avant de revenir à son point de départ avec les dessins, les broderies ou les marqueteries réalisés par ceux qui auront bien voulu poursuivre l'histoire (*I'm travelling with 165 mt Mermaid*, 1998). Pendant deux ans, Shimabuku poursuit sa recherche du daim (*In Search of Deer*, 1997-1998), après avoir vu au zoo de Nagoya l'animal qui n'avait pas voulu tourner la tête vers lui. Il enfourche un vélo sur lequel il construit une petite forêt et entame une aventure qui le conduit à un vieil homme, à un radis blanc, à un chien qu'il baptise Ouragan. Shimabuku déambule à la manière d'un auto-stoppeur, dans la certitude « qu'une voiture s'arrêtera pour lui ».

L'histoire de la pieuvre court quant à elle depuis près de huit ans. En 1991, Shimabuku part à pied avec un ami et une pieuvre prise dans l'océan Pacifique pour l'amener dans la mer au nord du Japon. Elle n'y arrivera pas en vie ; un livre de photographies retrace cette histoire où l'artiste tentait de dépasser et réduire les frontières, celles de la géographie et celles de la nature. L'histoire se poursuit avec *Meeting of Octopus and Pigeon* en 1992-1993 à Kobe et Nagoya, où Shimabuku rêve d'un monde sans gravité qui permettrait la rencontre des pieuvres et des pigeons. Accompagné de sa pieuvre, il tente d'attirer des pigeons avec des miettes de pain, mais ce sont deux chiens qui arrivent à la place, l'un curieux, l'autre paniqué. À Cahors en 1998, Shimabuku découvre le Lot et l'histoire d'une ville qui serait née de la rencontre d'un chien et d'un ours (Ca-ours/Cahors). Ne trouve-t-il d'ailleurs pas une fontaine aux chiens devant la boutique Toutou Net ? L'histoire de la pieuvre et du chien s'enrichit d'un nouveau protagoniste, l'ours cadurcien. *Octopus is waiting for someone with Dog and Bear*. Shimabuku poursuit son œuvre ambulante, d'échange et de transmission, dans l'attente des dialogues qui se noueront là où les pieuvres ne surgissent qu'avec la force de l'imagination. Après avoir cherché, Shimabuku attend l'inconnu, l'imprévisible.

*Not unlike the octopus, an animal close to this artist's heart, the work of Shimabuku spreads, disperses itself and creates multiple contacts. As he himself says, it develops like a forest, where there are always new passages and entrances to be discovered. The stories he spins from "a strange scene or a mysterious conversation, or even an interesting person" observed around him, and which he takes with him when he travels the world, are never finished. They are shared, given to enrich others. There is a world where the past lives on in the present, where seas and skies and hemispheres meet. It is in the flux of ordinary life, in happenstance and the strange emphasis it gives to certain things, that Shimabuku finds the material for the stories with which he generates links between persons, between the real and fiction – as in chapbooks. In Fukuoka, hearing the tale of a 165 metre-long mermaid who was washed up outside the temple in the thirteenth century, he bought a rope of that length "to be closer to her" and then took the legend to Marseille and Sydney before returning to his starting place with the drawings, embroideries and marquetry work made by those who had joined his narrative (I'm Travelling with 165-metre Mermaid, 1998). Shimabuku spent two years hunting for a deer (In Search of Deer, 1997-1998) after seeing a creature in Nagoya Zoo that refused to turn its head his way. He built a tiny forest on his bicycle and set off with it on an adventure that led him to an old man, a white radish and a dog that he named Hurricane. Shimabuku travels like a hitchhiker, convinced "that a car is bound to stop for me."*

*As for the story of the octopus, it has been going around for nearly eight years. In 1991 Shimabuku set off on foot with a friend, carrying an octopus fished from the Pacific Ocean, in order to take it to the sea north of Japan. The octopus failed to make it, but a book of photographs records this journey in which the artist tried to transcend and reduce natural and geographic frontiers. The story continued with Meeting of Octopus and Pigeon in Kobe and Nagoya (1992-1993), where Shimabuku dreamed of a world without gravity in which creatures of air and sea could come together. Carrying his octopus, he tried to attract the birds with crumbs of bread, but they were eaten by two dogs – one of them curious, the other edgy. In Cahors in 1998 Shimabuku discovered the Lot and the history of a town that supposedly originated with the meeting of a dog and bear (Ca-ours = Cahors). He also found a fountain decorated with dogs outside the "Toutou Net" canine grooming shop. Thus the story of the octopus and the dog gained a new protagonist, the bear of Cahors, and became Octopus is Waiting for Someone with a Dog and Bear. And so Shimabuku continues his ambulatory art of exchange and transmission, looking for dialogues to be engaged in places where octopuses exist only in the imagination. And, having searched, he awaits the unknown, the unpredictable.*

MEETING OF OCTOPUS AND PIGEON, 1993-1999 ;

photographies couleur, 100 x 75 cm ; courtesy galerie Air de Paris, Paris.

Christine Macel.



# ROMAN SIGNER

NÉ EN 1938 À APPENZEL (CH).  
VIT ET TRAVAILLE À SAINT-GALL (CH).

L'artiste en pyrotechnicien de l'absurde. Pour ses actions, Roman Signer apparaît fréquemment en tenue ignifugée et utilise volontiers des explosifs et armes à feu. Mais les déflagrations et détonations qui jalonnent son œuvre sont anti-spectaculaires. Elles sont bien souvent médiatisées par le document photographique, super-8 ou vidéo, restituant dans un après-coup leur temporalité diluée au spectateur. Avec le plus grand sérieux, il s'y livre à des expérimentations dont les tenants et aboutissants nous échappent. Les « sculptures » de Signer résident dans l'organisation de micro-événements qui jouent avec l'idée de ratage, de fiasco magnifique. Les petites catastrophes se succèdent, comme une éternelle répétition de ce qui est à venir.

*Fast Changes*, 1993 : enfermé dans une cabine hermétique et transparente, équipé d'un masque et d'un tuba relié à l'extérieur, il déclenche un fumigène qui rapidement emplit de son nuage toxique l'espace exigü, jusqu'à faire disparaître le corps de l'artiste. Tranchant de haut en bas à l'aide d'un cutter la surface de plastique transparent, il se libère enfin. L'éventuel suspense est évacué, même s'il peut être impliqué par l'apparente mise en danger de l'intégrité physique du « performer ». Les codes et le sérieux habituels de la performance sont ici détournés.

Allumer une fusée fixée sur un fil tendu dans une clairière et, coiffé d'un casque, engager une course sous sa trajectoire. Tirer avec un pistolet dans un bidon. Peindre, filmer, photographier à l'aide d'un hélicoptère radiocommandé. Par leur gratuité et leur non-sens, ces sculptures-actions se transforment de démonstration implacable en un « spectaculaire désintégré », comme le note Jean-Yves Jouannais.

Il ne faut cependant pas résumer le travail de Signer à une succession d'explosions. Tout d'abord parce qu'à la fumée répond souvent l'élément aquatique, comme dans cette vidéo où, assis dans un canoë-kayak se fendant en deux, il s'enfonce inexorablement dans l'eau, jusqu'à disparaître. Ou encore dans cette sculpture sérielle et minimale réalisée dans un port et constituée de ballons de baudruche blancs, coincés entre les marches d'un escalier puis libérés progressivement par la force de la marée montante. C'est bien sûr dans ce temps ralenti de la libération des ballons que réside la « sculpture ». Et c'est dans la production d'une temporalité propre à chaque événement – et dans son observation – que réside le travail de Roman Signer.

Le temps d'un déplacement tout aussi bien : pour *100 fois autour d'un pilier*, il tourne en vélo autour d'un pilier, relié à celui-ci par un ruban qui se déroule au fur et à mesure depuis le porte-bagages. Frôlant le dérisoire et l'absurde, cette action est paradigmatique du travail de Signer. Pour *Mon voyage au Creux de l'enfer*, en 1992, il parcourt dans un triporteur « Piaggio » les 800 km séparant son domicile du centre d'art de Thiers où il produira une explosion. Intégré dans l'exposition, le triporteur atteste de ce lent voyage qui permet à l'artiste de « découvrir le paysage, de voir les irrégularités de la route. » Et Signer de préciser : « Il faut regarder l'ensemble, comme chez un homme. »

Pascal Beausse.

*The artist as artificer of the absurd. In his actions, Roman Signer often dresses up in fireproof gear and makes use of explosives and firearms. However, the explosions and blazes that punctuate his work are anti-spectacular. What we see of them is often just photographs, super-8 films or videos of the event shown in a more relaxed time-frame. With the utmost seriousness, Signer busies himself with experiments whose ins and outs escape us. His "sculptures" consist in the organisation of micro-events which play on the idea of failure, of the magnificent fiasco. The succession of tiny catastrophes is like an eternal rehearsal for what is to come.*

*In Fast Changes (1993), we see the artist inside a sealed, transparent booth equipped with a mask and a breathing tube so as to take in air from outside. Suddenly, he sets off a smoke bomb and the toxic cloud fills the tiny space, making his body disappear from view until, cutting through the plastic with a Stanley knife, he at last manages to free himself. Although the "performer's" physical safety is apparently threatened, the sense of suspense is deflated; the usual codes and seriousness of performance are subverted.*

*Setting off a rocket with a string attached from a clearing and then running under its trajectory; shooting into a can; painting, filming and photographing using a remote control helicopter – all these action-sculptures become, by virtue of their unsignifying gratuitousness, so many implacable demonstrations of what Jean-Yves Jouannais calls the "disintegration of the spectacular".*

*But it would be wrong to reduce Signer's work to a succession of explosions. For a start, water is as frequently present as smoke. In one video, he sits in a kayak and sinks ineluctably as it splits in two, finally disappearing beneath the surface. A minimalist serial sculpture made in a harbour consists of white balloons jammed between the rungs of a stairway and gradually freed by the rising tide. The sculpture part, of course, is temporal, consisting in the slow liberation of the balloons. Signer's work is all about observation, about producing a specific temporality for each event.*

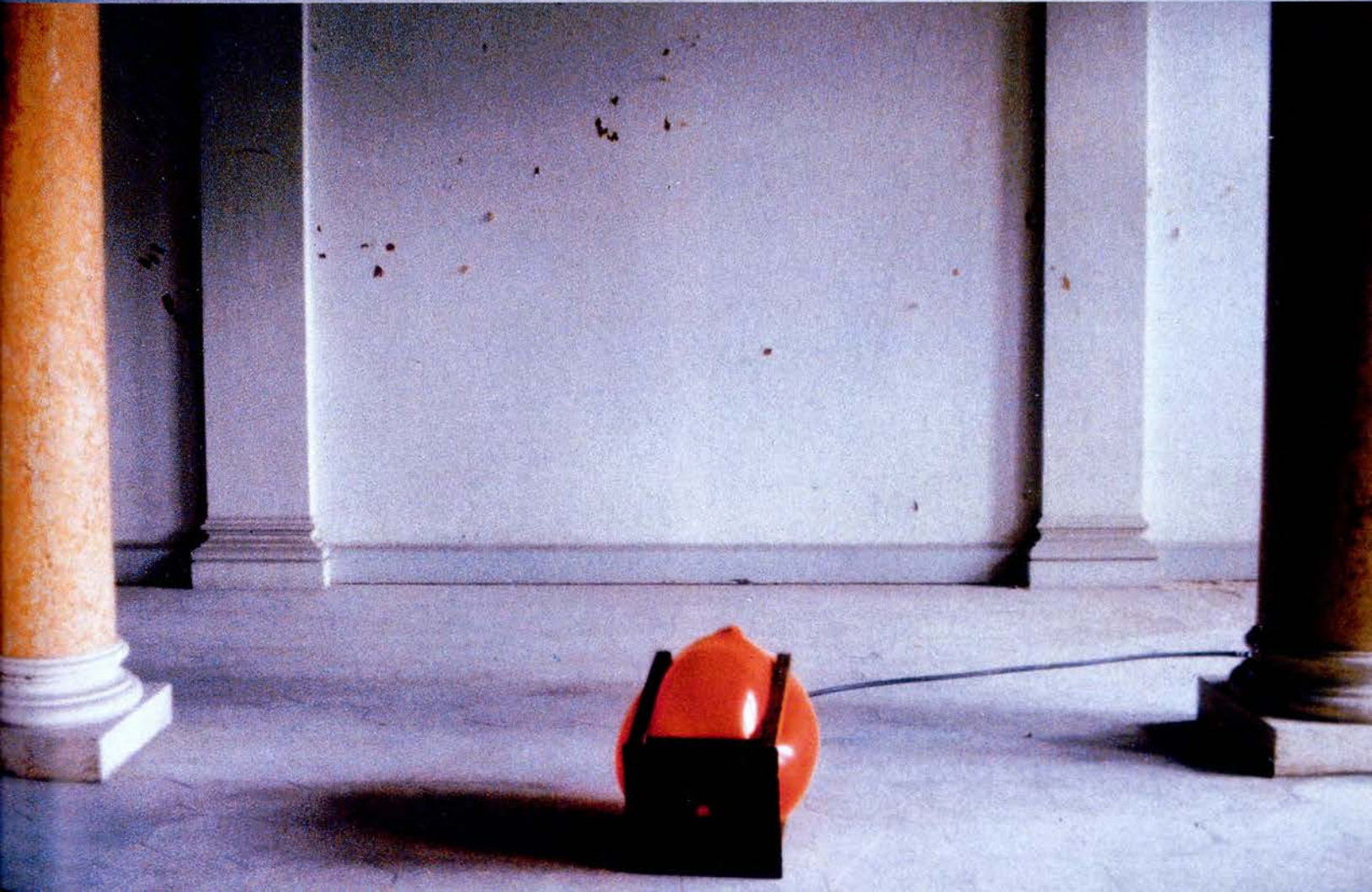
*This event may also consist in a specific movement. In 100 fois autour d'un pilier, for example, he cycles around a pillar one hundred times, reeling out a ribbon fixed to the bicycle rack. This work verging on the ridiculous is paradigmatic. For Mon voyage au Creux de l'Enfer (1992), he travelled the 500 miles distance from his home to the art centre in Thiers on a Piaggio delivery tricycle. As part of the exhibition at the Creux de l'Enfer, where Signer produced one of his explosions, the Piaggio bore witness to the artist's slow journey, during which he was able to "discover the landscape, to see the irregularities of the road." Of his work, Signer advises: "You have to look at the whole picture, as you do with people."*

## HOCKER MIT BALLON, 1981 ;

2 photographies couleur, série de quatre, 24 x 36 cm chaque ;

photo : Ernst Schär ; éd. 1/10 ; collection Ruedi Bechtler, Herrliberg ;

courtesy Art : Concept, Paris.



# SAM TAYLOR-WOOD

NÉE EN 1967 À LONDRES (GB).  
VIT ET TRAVAILLE À LONDRES (GB).

Les photographies et vidéos de Sam Taylor-Wood détournent les schémas psychologiques des conventions narratives photographiques et cinématographiques pour démontrer combien la réalité quotidienne peut être aliénante.

*Method in Madness* (1994) : assis sur le canapé en cuir d'un salon immergé dans une lumière tamisée, un homme se laisse progressivement aller à son désarroi. Absolue étrangeté de cette crise aiguë de dépression nerveuse sur fond de musique jazz cool. Et, dans le même temps, portrait de l'homme occidental, seul avec son désespoir.

Si les photographies panoramiques sonorisées de la série *Five Revolutionary seconds I-IV* (1995-1996) nous montrent plusieurs personnages dans un même espace domestique, ces derniers semblent tout autant isolés dans la bulle de leur individualité.

La scène de ménage, violente (*Travesty of a Mockery*, 1995) ou atone (*Atlantic*, 1997), est traitée par Sam Taylor-Wood selon le même constat d'une radicale irréconciliation entre les êtres.

Dans *Brontosaurus* (1995), un homme danse nu dans un intérieur domestique (le petit dinosaure en peluche que l'on peut voir à gauche de l'image donne son titre à cette pièce). Ce moment d'hédonisme solitaire se trouvait déjà dans *16 mm* (1993), où l'on pouvait voir l'artiste danser seule sur le rythme... du feu nourri d'une mitrailleuse. Sur le même principe de disjonction entre l'action représentée et la bande-son sur laquelle elle s'exécute, le danseur narcissique de *Brontosaurus* semble manifestement suivre le rythme d'un mix de techno et de jungle, tandis que nous entendons l'air mélancolique d'un adagio pour cordes de Samuel Barber. Ce même morceau fut auparavant utilisé par Oliver Stone dans *Platoon*, et par David Lynch dans *The Elephant Man*. Autant dire que cette bande-vidéo est hautement chargée de pathos. L'étirement du temps, caractéristique du traitement des vidéos de Sam Taylor-Wood, est ici renforcé par le fort ralentissement qu'elle inflige à l'image. Les dix minutes de cette scène peuvent nous proposer l'observation du balancement absurde du sexe pendant du danseur. Mais, bien plutôt, c'est l'angoisse sourde d'un devenir irrémédiable qui nous étreint – jusque dans ces moments de stase où le danseur, pour reprendre son souffle, prend la pose sublime d'un danseur de ballet classique.

En montrant comment s'opère la disjonction entre les individus, entre l'individu et le monde temporel, Sam Taylor-Wood insiste sur l'absolue et définitive solitude de l'être humain.

Pascal Beausse.

*The photographs and videos made by Sam Taylor-Wood subvert the psychological structures of narrative conventions in order to show the alienating effects of everyday reality.*

*Method in Madness (1994): sitting on a leather sofa in a room bathed in soft light, a man is plunged in a nervous depression which is thrown into weird relief by the cool jazz sound track. Nevertheless, here is portrait of Western man, alone with his despair.*

*The domestic interiors shown in the panoramic photographs (also*

*with sound track) of Five Revolutionary Seconds I-IV (1995-1996) are inhabited by a number of characters, but their solitude as individuals seems just as great.*

*Again, this vision of a radical rift between fellow humans informs both the violent domestic row in Travesty of a Mockery (1995) and the lifeless one in Atlantic (1997).*

*In Brontosaurus (1995), a man dances naked in a domestic interior (the name of this piece comes from the cuddly toy dinosaur seen to the left of the image). His moment of solitary hedonism echoes the earlier 16 mm (1993), in which the artist herself dances to the rhythm of heavy machine gun fire: in both works there is an obvious disjunction between action and sound recurs. In Brontosaurus, a melancholy adagio for strings by Samuel Barber, contrasts with the techno/jungle-style movements of the dancer. Barber's music had already been used by Oliver Stone in Platoon, and by David Lynch in Elephant Man. It is, in other words, freighted with pathos. Taylor-Wood's characteristic distension of time is here heightened by the emphatic slow motion treatment of the image. The scene lasts ten minutes, long enough for us to become aware of the absurd swinging movement of dancer's penis (top to bottom and right to left); but what most impresses itself on us is a gnawing anxiety at the sense of an irremediable process which continues to make itself felt even when the man pauses for breath in the sublime pose of a classical dancer.*

*By showing the nature of the disjunction between individuals, between each individual and the temporal world, Taylor-Wood emphasises the absolute and definitive nature of human solitude.*



BRONTOSAURUS, 1995 ;

projection vidéo couleur, son, 10' ; courtesy Jay Jopling, Londres.



## ERIK WESSELO

NÉ EN 1964 À HERTOGENBOSCH (NL).  
VIT ET TRAVAILLE À ARNHEM (NL).

Erik Wesselo réalise des films 16 mm qui sont le plus souvent des enregistrements de performances effectuées par l'artiste, actions singulières dont la dimension physique parfois violente, renvoyant en cela à Vito Acconci ou à Chris Burden, est redoublée par une puissance visuelle de type onirique.

L'emploi du film permet à Erik Wesselo d'instaurer une temporalité spécifique, usant du ralenti, notamment dans *Backward* (1996), où il monte à cheval à l'envers, le corps tourné vers l'arrière de l'animal, et dans *Burning Up* (1998), où l'utilisation d'une caméra enregistrant 250 images/seconde lui permet la réalisation d'une performance nécessairement brève : enflammer sa propre chevelure. Présenté sous forme d'installation avec un film enregistrant en temps réel une séance de tatouage où l'artiste se fait inscrire le mot « LOVE » sur les phalanges de la main, *Burning Up* devient une image mentale, dont la violence se mue dans l'étirement du temps en vision hallucinatoire.

Les films d'Erik Wesselo entretiennent avec le temps une relation où se mêlent en permanence les notions de liberté et d'aliénation, la nécessité et l'impossibilité d'une échappatoire à un réel évoqué de manière indicielle et symbolique. Si la chevauchée de *Backward* en appelle à un temps linéaire, le film *Düffels Möll* (1997) représente un temps cyclique, un éternel retour du même : l'artiste, ligoté à l'une des pales d'un moulin à vent, tourne en restant immobile. Dans *Isostar* (1998), la disjonctivité du réel est abordée à travers la course vaine de l'artiste dans un décor qui refuse de se modifier, hiatus visuel entre l'effort de mouvement et l'impossibilité de l'accomplir. Un temps arrêté, qui semble être à l'œuvre également dans le film *Luxembourg* (1997), réalisé à l'occasion d'une résidence dans le pays mentionné. Dans ce film, l'artiste, gardien endimanché et solitaire d'une riche maison déserte, est en proie aux affres de l'ennui, déambulant d'une pièce à l'autre avant de s'accouder à un balcon. La caméra, par un effet de zoom arrière, révèle alors l'extérieur du bâtiment, cerné par une horde vrombissante de Hell's Angels, tandis que s'élèvent des accords de guitares électriques. Jeu de contraste entre une énergie pulsionnelle masquée derrière la surface lisse d'un présent perpétuel générateur d'ennui, qui n'est pas sans évoquer le Pasolini de *Porcherie*, et allusion ironique à une nation sans histoires ne voulant pas voir ce qui nage dans ses douves, *Luxembourg* montre la coexistence de temporalités contradictoires au sein d'un réel à double tranchant. Les motards, référence au film *Easy Rider* et à ses connotations d'un idéal de liberté dans la mobilité, semblent ici la projection mentale d'un héros figé dans une représentation du monde où l'Histoire n'a pas de prise.

François Piron.

*Erik Wesselo makes 16 mm films, usually recordings of his own performances in which occasional physical violence evocative of the examples of Vito Acconci and Chris Burden runs in harness with an oniric visual power.*

*The film medium allows Wesselo to create a specific temporality. For example, in Backward (1996), we see him mounting a horse in slow motion and back to front, and in Burning Up (1998), he uses a camera with a speed of 250 images per second in order to stretch what is necessarily a brief act: setting fire to his hair. Presented as an installation in conjunction with a real-time recording of the artist having the word "LOVE" tattooed across his fingers, the film Burning Up becomes a mental image, its dilated time frame turning its violence into a hallucinatory vision.*

*In their relation to time, Wesselo's films constantly combine the ideas of freedom and alienation, of the necessity and impossibility of finding an escape from a real that is evoked in a symbolic, indicial mode. If the ride in Backward exists in linear time, the time represented in the film Düffels Möll (1997) is cyclical, an eternal return of the same: tied to a windmill sail, the artist spins round yet remains immobile. In Isostar (1998), the disjunction of the real is evoked in the sight of the artist running obstinately through a landscape that refuses to change, in the visual hiatus between the effort of the movement and the impossibility of its taking effect. This arrested time also seems to obtain in Luxembourg (1997), shot during Wesselo's residency in that eponymous country. In this film, we see the smartly dressed artist acting as the bored caretaker of an empty, wealthy home where he walks from room to room. When he leans on the balcony, a reverse zoom reveals the outside of the house, then the fact that it is surrounded by a gang of Hell's Angels. We hear the sound of electric guitars. This piece contrasts the energy of hidden drives and the featureless surface of a perpetual present that generates only boredom (echoes of Pasolini's Il Porcile). Ironically alluding to a cautious nation's wilful blindness to what happens beyond its frontiers, Luxembourg shows the coexistence of contradictory temporalities within a double-edged real. In a reference to Easy Rider and its ideal, the freedom of the open road, the bikers come across here as the mental projection of a hero caught in a representation of the world on which History has no purchase.*



DÜFFELS MÖLL, 1997 ;

film 16 mm couleur, son ; courtesy Cokkie Snoei, Rotterdam.

LUXEMBOURG, 1997 ;

film 16 mm couleur, son, 3'35" ; courtesy Cokkie Snoei, Rotterdam.



# ERWIN WURM

NÉ EN 1954 À BRUCK/MUR (A).  
VIT ET TRAVAILLE À NEW YORK (USA) ET À VIENNE (A).

Les premiers travaux d'Erwin Wurm dans les années 1988-1990 constituent un programme pour l'œuvre à venir qui mérite d'être regardé de près, afin d'écartier une dérive de lecture due à l'inflation du propos critique des années 90 autour du corps. En effet, ses premières pièces de poussière réalisées dans des boîtes de verre ou à même le sol, qui laissaient seulement voir l'absence d'un objet, engageaient, de même que les pièces vidéos réalisées à partir de vêtements, une double problématique : celle de la sculpture, entre présence et absence, matérialité et dématérialisation ; et celle du travail avec l'environnement quotidien. Depuis lors, l'œuvre d'Erwin Wurm s'est articulé en plusieurs corpus, dessins, photographies, vidéos, qui n'en font en définitive qu'un seul, déclinable en une temporalité ouverte. Le dessin programmatique de l'œuvre peut ainsi trouver son accomplissement dans l'image fixe ou mobile, après la réalisation d'une performance limitée en général à une minute, et connaître une nouvelle activation par la suite. Les dessins ou notices d'instruction des *One Minute Sculptures*, plus de 130 réalisés entre 1988 et aujourd'hui, apparaissent comme une entreprise encyclopédique de sculptures à partir d'objets ordinaires ou du corps même d'un performeur, l'un et l'autre se rencontrant parfois en d'improbables configurations. Après les quelque *Quinze manières de plier un pull-over* (1990), les dessins de Wurm se divisent en plusieurs types qui sont autant de variations sur des possibilités de sculptures à partir du quotidien. L'objet évoque des fragments corporels ou des positions (Comment faire un visage, un cou, un cul, une position accroupie, à partir d'un oreiller, 1992) puis il est intégré au corps lui-même comme nouveau matériau de sculpture, désintégrant les frontières entre l'un et l'autre (13 pull-overs les uns sur les autres, Porter toute sa garde-robe, Tenir un melon sur la bouche, etc.). Le corps se trouve ainsi objectivé et l'objet subjectivé, comme si au-delà de son propos sculptural Wurm posait aussi la question de l'individualité, très évidente dans sa vidéo *Face (1000 portraits)*. Dans ses dessins récents, Wurm propose également des expériences où les gestes de la vie quotidienne, sans le truchement d'objets, sont simplement allongés par rapport à leur durée habituelle (Tirer la langue, Mettre ses doigts dans le nez, Montrer ses fesses), ou encore des expériences corporelles qui lient le corps à la pensée (Retenir son souffle et penser à Spinoza), non sans humour, on le voit. Wurm a également pu faire réaliser des pièces « do it », à partir de ses dessins, avec des Polaroid, signés par lui en retour. Si le travail de Wurm apparaît essentiel, à plusieurs titres, c'est qu'il articule diverses pratiques et notamment celle de l'image autour de la notion même de sculpture, en incluant l'Autre dans les processus de réalisation de l'œuvre, tout en lui soumettant un cadre d'action et une temporalité bien définie, mais en laissant ouverte la possibilité de voir l'œuvre renaître ailleurs et autrement. Deux traditions autrichiennes se poursuivent finalement ici, celle de la sculpture – dont Max Klinger signa la modernité au cœur même de la Wiener Secession – et celle de la psychanalyse d'un Flügel ou d'un Silder qui, dans les années 30, redéfinissaient l'articulation de la réalité corporelle à sa réalité fantasmatique,

notamment à travers les objets, les postures du quotidien et... le vêtement.

Christine Macel.

*Erwin Wurm's first works (1988-1990) establish the programme for those that follow, and it is worth studying them closely so that our reading of the later pieces is not sidetracked by the inflated critical discourse on the body touted by the 1990s. Consisting of dust in glass cases or simply on the floor, these pieces addressed not only the ambivalence of sculpture, between presence and absence, materiality and dematerialisation, but also the everyday environment. Wurm has since produced drawings, photographs and videos. These media can ultimately be said to form a single whole evolving in an open time-frame. Wurm's programmatic drawings are the basis for performances that are then captured in fixed or moving images. These performances usually last no more than a minute, and may be subsequently reactivated. The drawings, or instructions, for the One Minute Sculptures (Wurm has produced over 130 of these since 1988) suggest an encyclopaedic approach to sculpture made from ordinary objects or using the performer's own body, the two categories coming together in unexpected configurations. After showing Fifteen ways of folding a pull-over (1990), Wurm's drawings have explored various everyday ways of making sculpture. In some, objects evoke corporeal fragments or positions (how to make a face, a neck, buttocks, a squatting position, with a pillow – 1992); in others they are related to the body, breaking down the barriers between body and object (thirteen pull-overs one on top of another, wearing all one's clothes, holding a melon on one's mouth, etc.). The body is thus objectified as a new sculptural material while the object is made subjective, as if, beyond the sculptural content, Wurm's theme was individuality (this is particularly evident in the video Face [1000 Portraits]). The recent drawings have no objects and show experiences in which everyday gestures are prolonged beyond their usual duration (sticking one's tongue out, picking one's nose, showing one's buttocks), or bodily and mental activity are humorously linked (holding one's breath and thinking of Spinoza). Wurm has also made "do it" pieces based on his drawings: people send in Polaroids which he signs and sends back. His work is important because it articulates a number of different practices, notably that of the image, around the notion of sculpture, and includes other people in the process of its realisation. This is subject to a clearly defined framework and temporality and yet can also be reprised elsewhere and in a different way. Wurm can be said to unite two Austrian traditions, sculpture – whose modern phase was marked by Max Klinger's work in the Wiener Secession building – and psychoanalysis, as represented by Flügel and Silder who, in the 1930s, made use of objects, everyday postures and clothing in their effort to redefine the articulation of physical and fantasy life.*

ONE MINUTE SCULPTURE, 1997-1998 ;

photographie couleur, 45 x 30 cm ; collection FRAC Limousin, Limoges ;  
courtesy Galerie Ursula Krinzinger, Vienne.



# JUN YANG

NÉ EN 1975 EN CHINE.

VIT ET TRAVAILLE À VIENNE (A), DEPUIS 1979.

Jun Yang a passé son adolescence en Autriche, après avoir quitté très jeune la Chine. C'est, comme il le raconte lui-même dans une de ses conférences, à l'âge de onze ans qu'il y retourne, juste après avoir découvert en vidéo deux stars du cinéma américain, James Bond et Superman, ainsi que Michael J. Fox dans *Retour vers le futur* – qui possède dans le film « une caméra JVC camcorder », précise l'artiste. Il n'est pas indifférent qu'au moment même où il retrouve ses racines, Jun Yang découvre également le héros américain et la vidéo, et, convainquant sa mère d'acheter une caméra, débute son entreprise qui allait consister à s'introduire dans l'image médiatisée et se doublerait d'un travail sculptural où la légèreté et la modestie des matériaux empruntent autant à l'histoire contemporaine de la sculpture de l'Ouest que de l'Asie. Cette digression autobiographique se justifie d'autant plus que le travail de Jun Yang ne saurait être séparé de sa vie même, tant elle est présente dans ses conférences qui constituent en soi une de ses pratiques, à côté des installations, des photomatons ainsi que des affiches dans l'espace public, tous liés à une performance en amont ou en cours de l'œuvre.

En 1997, Jun Yang a réalisé une série de photomatons pendant trente jours d'affilée, alors qu'il était employé aux Nations unies de Vienne. Six bandes de quatre photographies furent réalisées chaque jour, montrant l'artiste en train d'effectuer une performance. Découvrir sous son costume une tenue de Superman (la métamorphose en super-héros) ou, comme il le fera par la suite, s'inspirer d'une nouvelle d'un journal quotidien pour façonner, avec ce matériau même, une sculpture propre à mimer la situation décrite, ici un accident de voiture, là un abus d'alcool au volant. L'originalité de ce travail réside dans la réflexion entamée par Jun Yang sur les modalités de conservation de la performance, liée elle-même à un événement sculptural basé sur un décalage entre un événement quotidien réel et sa représentation. Le photomaton oblige en effet à se défaire de l'obsession de « la belle photographie documentaire » puisqu'il impose l'aléatoire de la prise de vue et dirige en soi la performance, réalisée dans un espace semi-public. Ce travail a été poursuivi par Jun Yang de deux manières, avec des œuvres performatives « in progress » réalisées devant un public suivant un principe analogue, ainsi qu'avec des œuvres dans l'espace urbain. Ainsi, à Vienne, à Zagreb ou à Yokohama, il a présenté divers agrandissements de ses photomatons sous la forme d'affiches, parfois lumineuses.

À travers son œuvre *As I Saw* (1998), Jun Yang étend son principe de représentation d'une image ou d'un fait livré par la publicité ou la presse à la troisième dimension et à l'action, destinés désormais au spectateur. Pendant un mois, il a chaque jour sélectionné une image d'un journal quotidien comme *Der Standard*, images de golf, de match de volley ou d'une séance de bronzage à la plage, dessin de 1886 montrant des femmes à vélo, etc. La scène est reconstruite en trois dimensions à partir d'exemplaires du journal d'où a été extraite l'image, de Scotch et de l'environnement où l'artiste s'insère physiquement en tant qu'élément de décor. Prisonnier, les mains sur les barreaux, ou le kilt soulevé par un vent trop violent, Jun Yang s'affiche

ironiquement dans une image reconstruite du réel, décor factice d'une double exposition – « son job », comme il le sous-entend à travers cette œuvre où il travestit le message original « I need a job » en « I need an exhibition ». You've got it!

Christine Macel.

*Jun Yang left China as a young boy and grew up in Austria. However, as he has said in one of his talks, he did go back to the country of his birth at the age of eleven. This was not long after he had seen his first James Bond and Superman videos, as well as Michael J. Fox in Back into the Future – a film in which, as he points out, the hero has “a JVC camcorder”. Thus, the return to his roots coincided with the discovery of American screen heroes and video technology. He persuaded his mother to buy him a video camera and started out on an artistic enterprise which has consisted in inserting himself into media narratives and making sculptures in light, modest materials that reflect both the history of modern Western sculpture and Asian culture.*

*This biographical digression is particularly relevant because Jun Yang's life is inseparable from his work. It features prominently in the talks which are an integral part of his artistic practice alongside his installations, photo booth images and posters in public spaces, all of which are themselves linked to performances made before or during the process of creation.*

*In 1997, while working at the United Nations in Vienna, Jun Yang took six sets of four photo booth portraits every day for thirty days. They show him carrying out performances: revealing the Superman costume under his suit (metamorphosing into a superhero), or, as in his later work, taking a story in a daily newspaper – a car crash, drink driving – as the subject for a descriptive sculpture made out of the newsprint itself. The originality of this work lies in Jun Yang's reflection on ways of recording performances which were themselves linked to a sculptural event playing on the gap between a real everyday event and its representation. The photo booth forced him to forget his obsession with “beautiful documentary photography” because it imposed a kind of randomness and dictated the nature of his performance in this semi-public space. In Vienna, Zagreb and Yokohama, Jun Yang has presented luminous blow-ups of his photo booth shots as (sometimes luminous) posters. In *As I Saw* (1998), he extended his principle of representing newspaper or advertising information into the third dimension, adding an action now addressed to the viewer. He spent a month recreating images from *Der Standard* and other newspapers (golf or volleyball matches, sunbathers on the beach, an 1886 drawing of women cyclists) in three-dimensional models made with newsprint and tape, adding his own physical presence to the resulting environment. As a prisoner clutching the bars, or a Scotsman with his kilt lifted by a sudden gust of wind, Jun Yang takes an ironic stance in these images recreated from reported reality, set in the factitious decor of a twofold exhibition which is “his job” – or so he suggests in the work where he converts the original message “I need a job”, into “I need an exhibition”. No sooner said than done.*

05/12/97, 1997;

Photomatons, 20 x 24 cm; courtesy Raum aktueller Kunst Martin Janda.



January 1999

Week 3

22 Friday (14)



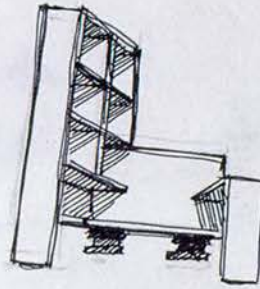
*elle est rouge*

23 Saturday

Week 3

January 1999

Sunday 24



Notes

Personal JOURNAL Ref. 383-689  
© 1998

January

M	T	W	T	F	S	S
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
					31	

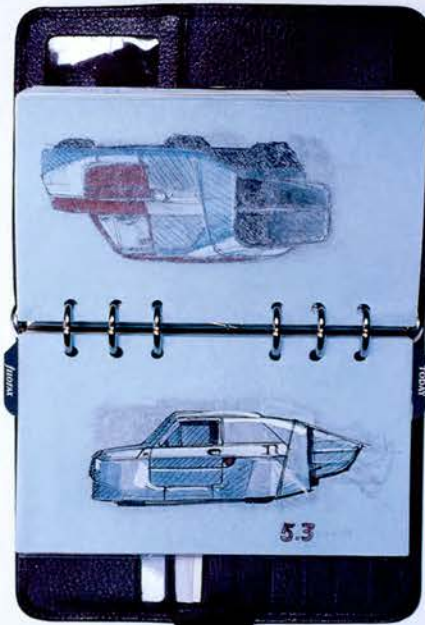
24 KODAK 5058 EPN



24A

24

26 KODAK 5058 EPN



26A

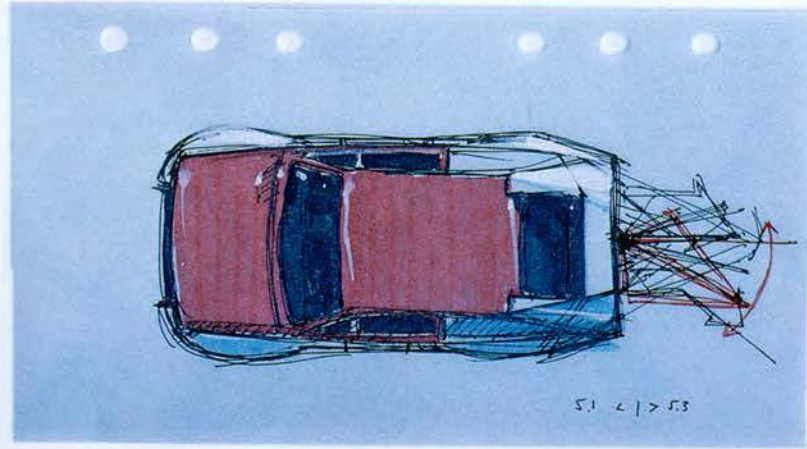
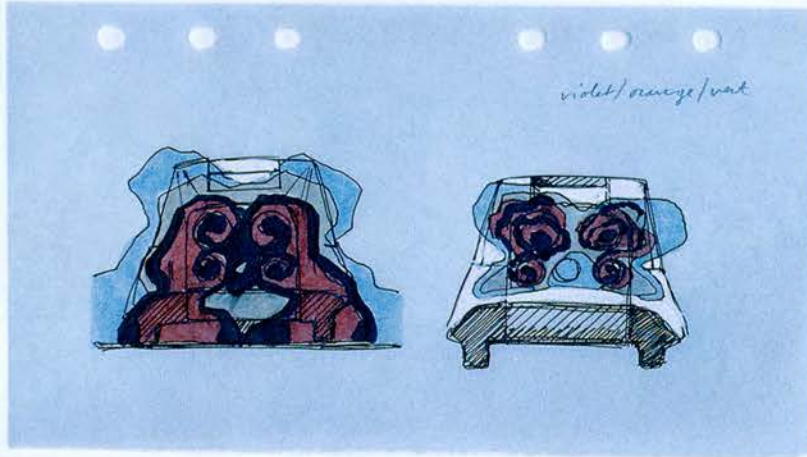
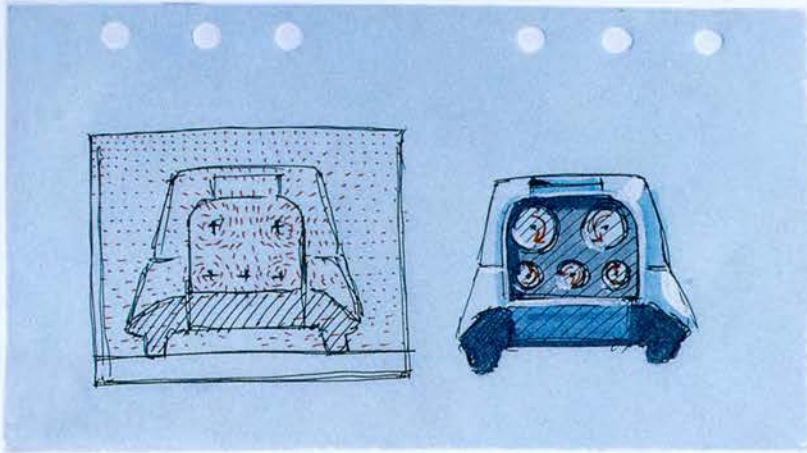
26

2

2A

2

KODAK 5058 EPN

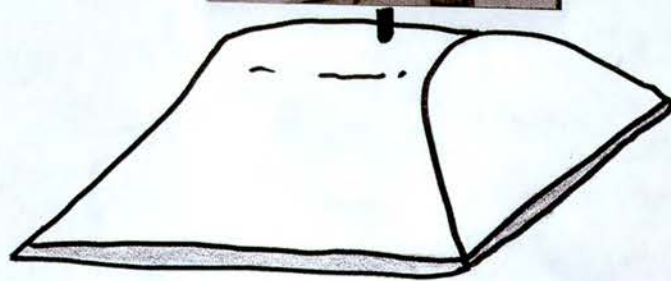


ALAIN BUBLEX.  
 AEROFIAT 5.1, 1999 ; Fiat 126,  
 matériaux mixtes ;

courtesy galerie Georges-Philippe et  
 Nathalie Vallois, Paris.  
 pp. 94-95



PHILIPPE DURAND.  
TRAMONTANE, 1999 ; photographies,  
supports publicitaires ; © Philippe Durand.  
pp. 96-97



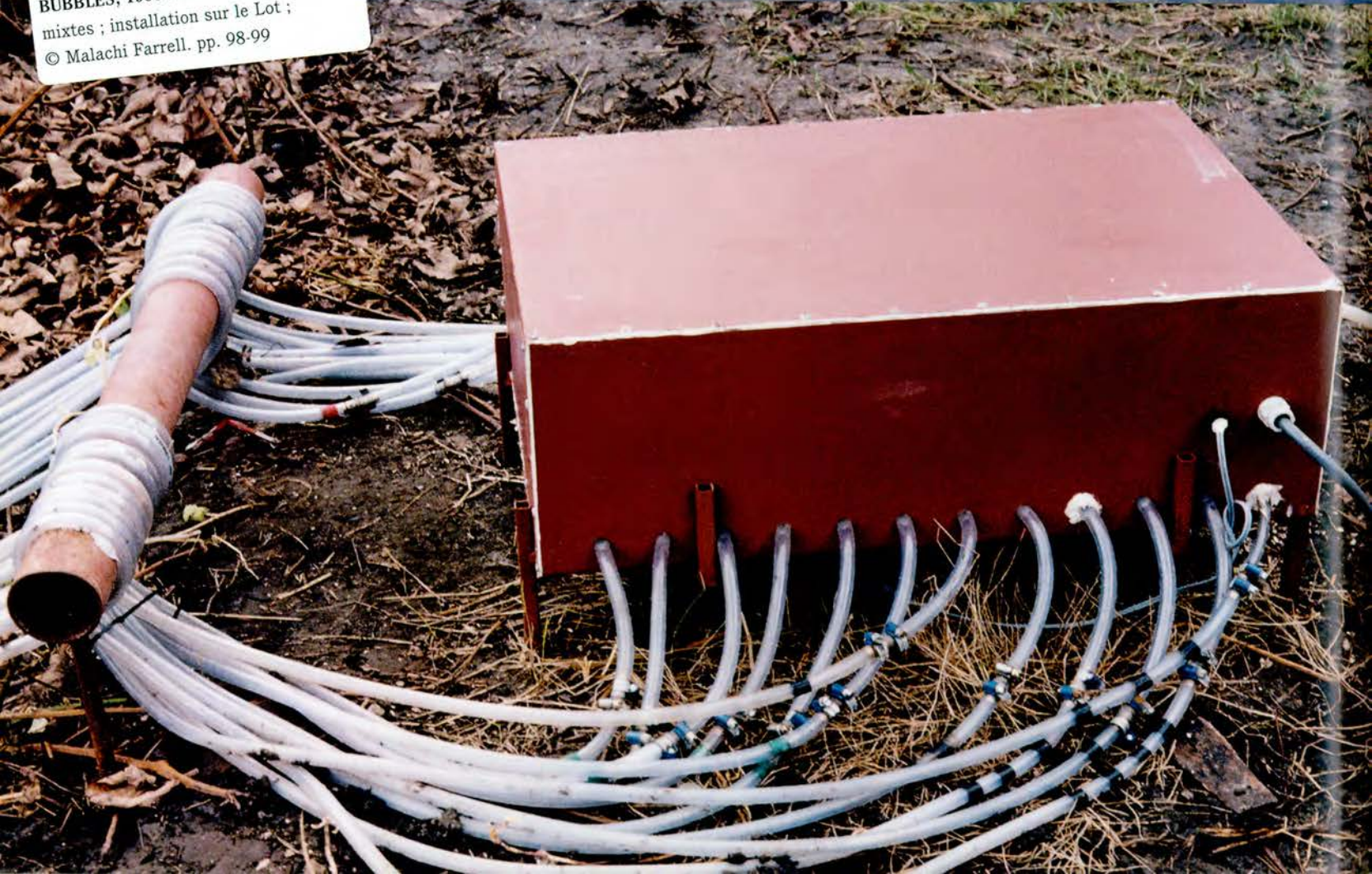
hauteur 160cm  
Surface utile image 60x180

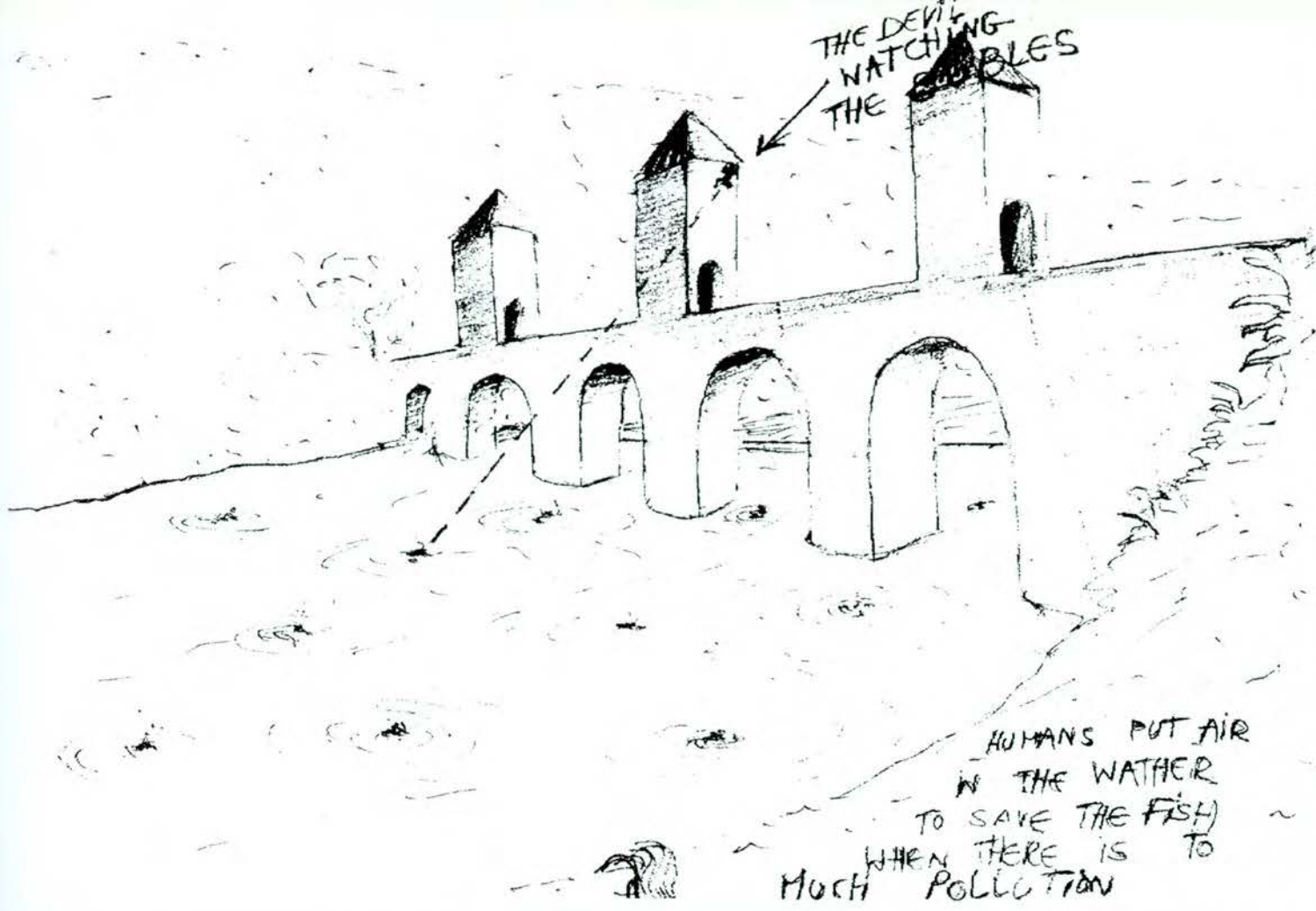
photo 1998 Translance

même image sur les deux faces



MALACHI FARRELL.  
BUBBLES, 1993-1999 ; matériaux  
mixtes ; installation sur le Lot ;  
© Malachi Farrell. pp. 98-99





THE DEVIL WATCHING THE BUBBLES

HUMANS PUT AIR IN THE WATER TO SAVE THE FISH WHEN THERE IS TOO MUCH POLLUTION



BUBBLES est un « work in progress » créé dans les canaux d'Amsterdam, puis installé au domaine de Kerguehenec (photo) et sur le Lot, à Cahors.



**KENDELL GEERS.**  
T.W. (GOTHIC), 1999 ; installation vidéo  
dans le cloître ; © Kendell Geers.  
pp. 100-101





MARTIN KERSELS.  
MUSIC MACHINE, 1998 ; Vespa 125 cc,  
CD, lecteur CD, ampli, enceintes, bois,  
aluminium, stickers ; collection Massimo

Lauro, Naples.  
pp. 102-103



MIDRANGES



I'VE BEEN THROUGH THE DESERT ON A HORSE WITH NO NAME IT FELT GOOD

ONE PILL MAKES YOU SMALLER AND ONE PILL MAKES

I'M ON THE TOP OF THE WORLD LOOKING DOWN ON CAGGTON AND THE ONLY

IN-A-GADDA-A-DA-VIA, BABY, DON'T YOU KNOW THAT I LOVE YOU

WHAT GOES UP

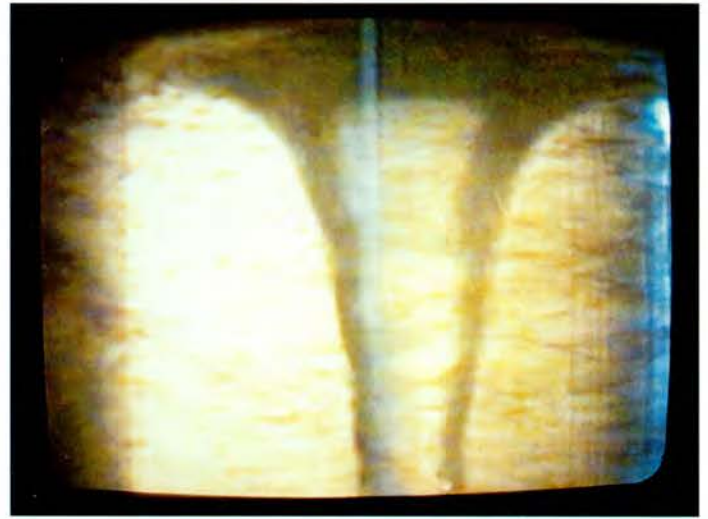
AT FIRST I WAS AFRAID, I WAS PETRIFIED, KEPT THINKING I

MUST COME DOWN, SPINNING

AS WE FOLLOWED



"MUSIC MACHINE" IN CAHORS IN SPRING. THE MOVING MUSIC RISES IN THE AIR LIKE A CAT HOWL ON A BACKYARD FENCE DURING A HOT SUMMER NIGHT.



**VORTEX** [vɔʁtɛks] n.m.

– 1855 ; *vortice* 1630 ; mot lat., var. de *vertex*

◆ Didact. Tourbillon creux qui se produit dans un fluide en écoulement.

◇ Tourbillon de courant induit par le champ magnétique. in *Le Petit Robert*.

En mécanique des fluides, on appelle vortex un type de tourbillon dans lequel la vitesse des particules du fluide en chaque point est inversement proportionnelle à la distance entre le point et le centre du tourbillon. Un tel tourbillon est physiquement irréalisable (la vitesse au centre serait infinie), mais peut être approché, soit si, au centre du tourbillon, se trouve un solide, soit si le centre du tourbillon tourne comme un solide, c'est-à-dire avec une vitesse angulaire constante (vortex forcé).





BERTRAND LAMARCHE.  
VORTEX, 1997-1999 ;  
projection vidéo sur la façade  
du Moulin St-James ;

courtesy galerie Le Sous-sol, Paris.  
pp. 104-105

Un cas réel de vortex est celui de l'écoulement d'un liquide par un orifice circulaire percé dans le fond d'un récipient : le sens de rotation, si la symétrie est parfaite, est imposé par le sens des forces de Coriolis dues à la rotation de la terre. On trouve d'autres cas de vortex dans les écoulements autour des cylindres.

Par analogie, on appelle vortex les zones d'un matériau supraconducteur dans lesquelles les courants ont une structure tourbillonnaire. Ces vortex jouent un rôle

fondamental dans les problèmes de pénétration et de quantification du flux magnétique à l'intérieur du supraconducteur.





ANGE LECCIA.  
LE MÉPRIS (OUTSIDE), 1999 ; projec-  
tion de diapositives ; © Ange Leccia.  
pp. 106-107







NATACHA LESUEUR.  
SANS TITRE, 1999 ;  
set de table, offset, 45 x 30 cm ;

courtesy galerie Colette Soardi, Nice.  
pp. 108-109





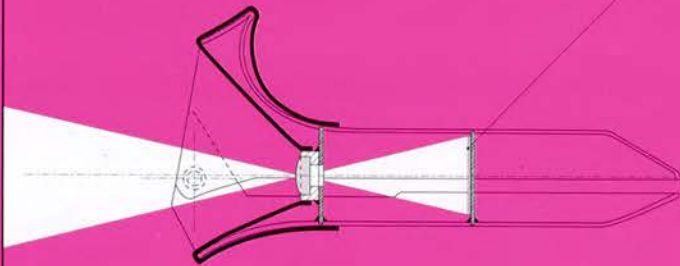


MADE IN ERIC.  
STUDIO MODULABLE, 1999 :  
tente, vidéo, son, matériaux mixtes,  
200 x 200 x 200 cm ; © Made in Eric.

pp. 110-111

DISPOSABLE ANAL CAMERA  
CAMARA FOTOGRAFICA ANAL DE USAR Y TIRAR  
APPAREIL ANAL PHOTOGRAPHIQUE JETABLE  
ANALEINWEGFOTOAPPARAT  
MACCHINA FOTOGRAFICA ANALE USA E GETTA  
使い捨て肛門カメラ

400 ISO



-This product allows you to utilize your rectum as a camera obscura and to take a picture.

-Este producto permite funcionalizar su recto para convertirlo en camara oscura y hacer una fotografia.

-Ce produit permet de fonctionnaliser votre rectum en chambre noire et de faire une prise de vue photographique.

-Dieses Produkt erlaubt Ihren After in einen Fotoapparat umzuwandeln um somit eine Fotoaufnahme zu machen.

-Questo prodotto permette di rendere funzionale il vostro retto convertendolo in camera oscura per fare una fotografia.

-この製品は、あなたの直腸を暗室として使用することによって1枚の写真を撮影することができます。

CETTE STRUCTURE DÉMONTABLE PERMET DE S'INSTALLER PARTOUT ET DE RÉUNIR LES CONDITIONS NÉCESSAIRES POUR DES PRISES DE VUE. DANS LE MÊME TEMPS CETTE STRUCTURE SE CARACTÉRISE COMME UNE RÉELLE PRODUCTION POUR EXPOSITION : ESPACE CONTRAIGNANT DE VISIONNAGE VIDÉO.

LE SOUFFLET AVANCE L'IMAGE INVERSE CONNUE DU PHOTOGRAPHE.

« AVEC CE PRINCIPE DE PRISE DE VUE, NOUS NE VERRIONS QUE DU BITUME OU DE L'HERBE... IL AURAIT FALLU QUE NOUS MARCHIONS À QUATRE PATTES POUR VOIR DERRIÈRE... UN PEU COMME LES ARAIGNÉES (...) EFFECTIVEMENT IL Y A BIEN DES MOMENTS OÙ L'ON EST À QUATRE PATTES... »



TEXTE ET IMAGE TIRÉS DE « MISE À JOUR », VIDÉO PRÉSENTÉE DANS LE CAISSON DU « STUDIO MODULABLE ».

# STUDIO MODULABLE

---



« L'ÉCLATANTE NAISSANCE DU STUDIO MODULABLE », 1999, 200 CM X 200 CM, HUILE SUR TOILE (RETOUCHÉE PAR ORDINATEUR).

# Sam

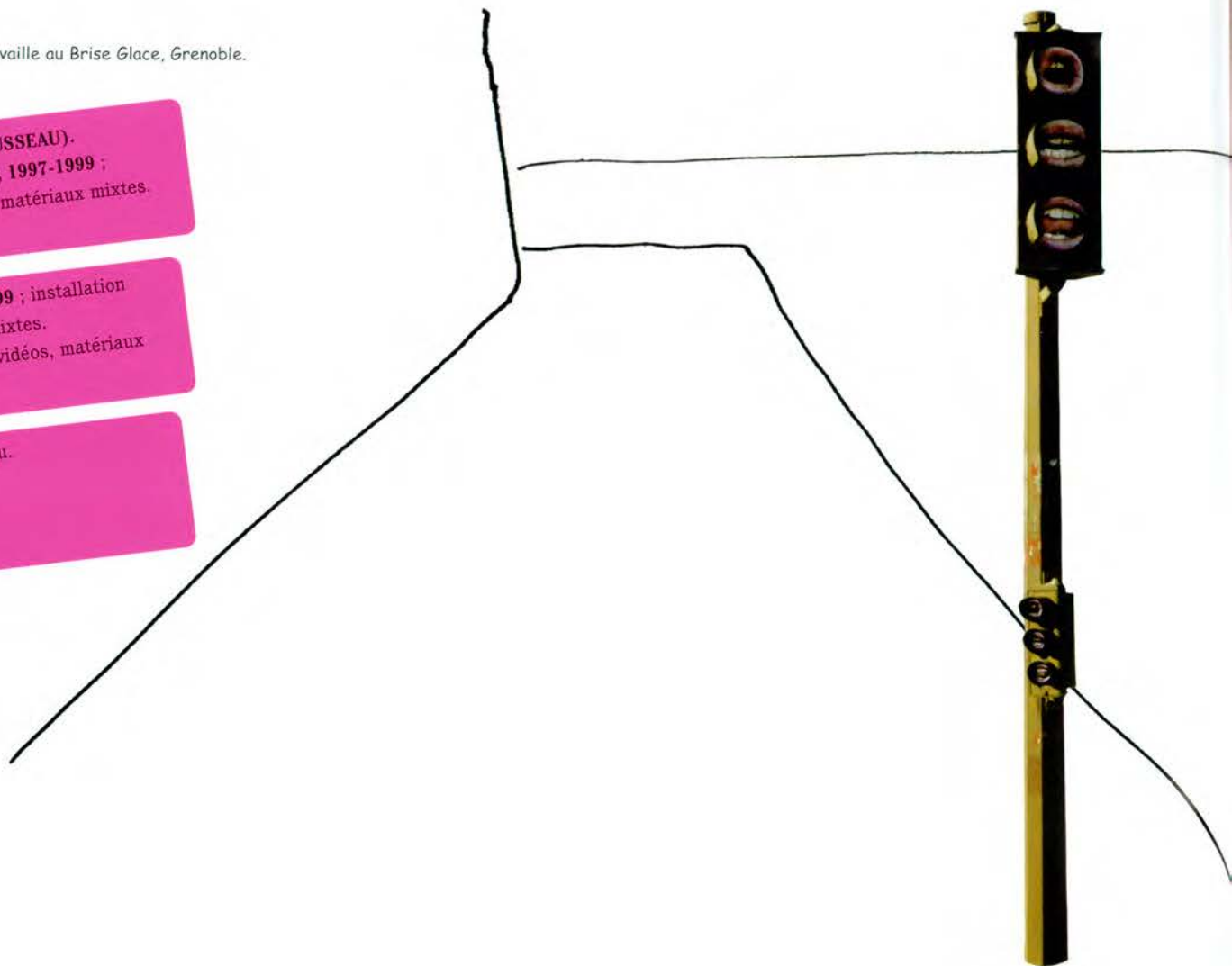
né en 1971, vit et travaille au Brise Glace, Grenoble.

SAM (SAMUEL ROUSSEAU).  
BOUCHE D'ÉGOUT, 1997-1999 ;  
installation vidéo, matériaux mixtes.

L'OISEAU, 1997-1999 ; installation  
vidéo, matériaux mixtes.  
CIRCULEZ, 1999 ; vidéos, matériaux  
mixtes.

© Samuel Rousseau.

pp. 112-113



## BOUCHE D'ÉGOUT

Vidéoprojection d'une bouche faisant des gargarismes, filmée avec une caméra endoscopique. Placée dans un lieu public, sorte de fontaine organique, elle associe un morceau de corps à l'architecture urbaine.

## CIRCULEZ

3 bouches remplacent les 3 couleurs d'un feu de signalisation ; sorte de sample d'onomatopées, elles chantent, s'interpellent, s'égosillent...



## L'OISEAU

Je me prends pour un oiseau dans une cage cathodique.

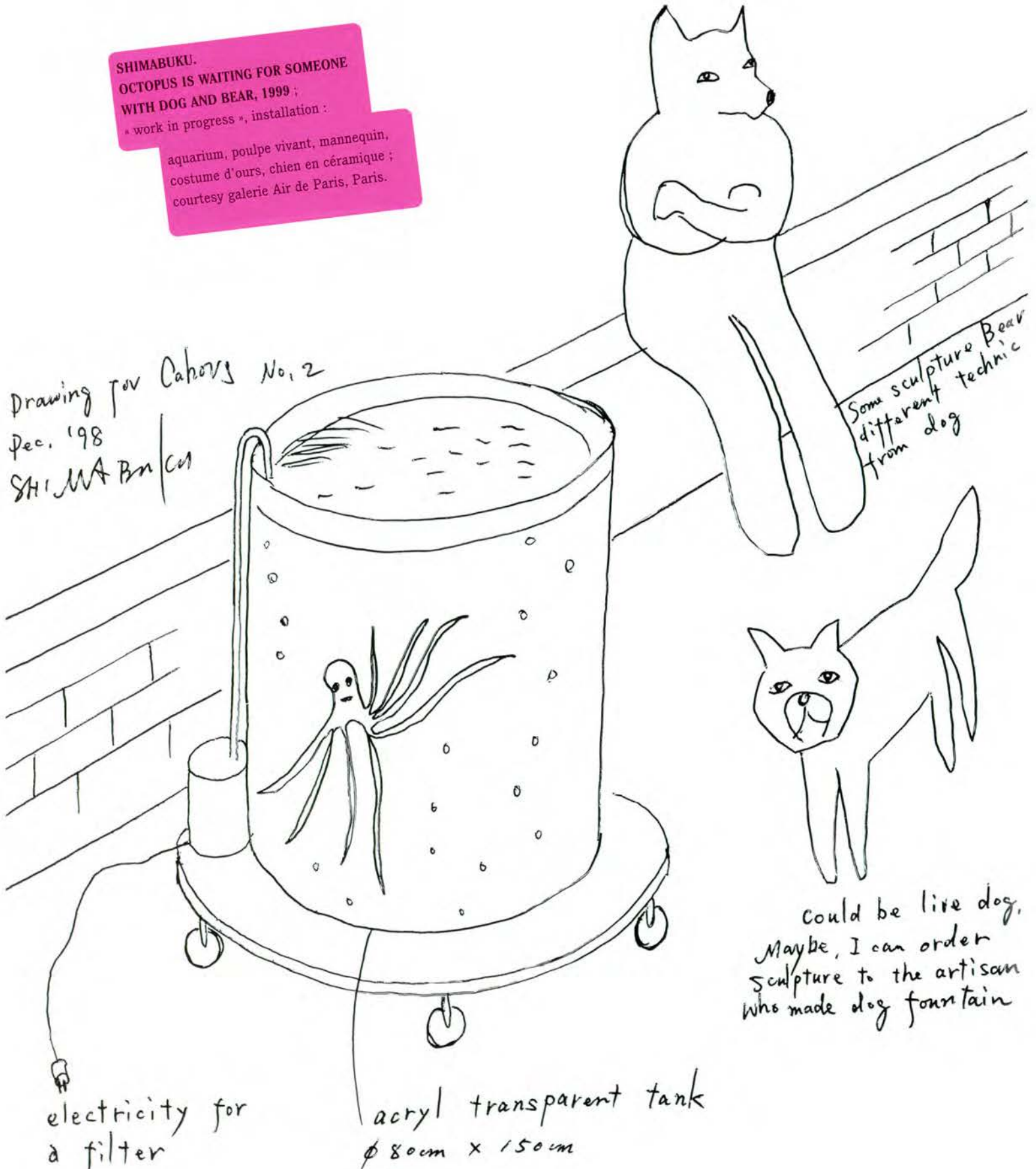
Se promener ou emprunter les rues de la ville, c'est partager un espace public et familier. Quand on y rencontre l'art, cet espace peut prendre une tout autre couleur émotive : de gris, lisse, il devient poésie. Le travail de Sam s'insère dans cette quotidienneté sans s'y diluer ; parfois nos objets communs sont de purs matériaux pour ses installations. La rue est le terrain neutre et consensuel par excellence : la présence des autres et la non-expressivité personnelle composent en quelque sorte cet espace. Sam déplace les règles du jeu implicites qui débordent la rue et forment, dans une certaine mesure, notre vie. Son travail n'est pas seulement à mes yeux pure réflexivité de son monde intérieur, il nous propose aussi une forme de poésie du quotidien faite de morsures et de rires jaunes. Il ne nous impose pas une subjectivité tragique et hermétique dans la mesure où il rend présents en fond des éléments qui nous appartiennent tous sans appartenir à personne : en utilisant des éléments simples et connus et en créant des déplacements de sens. Des fois on aimerait bien que les feux de signalisation se mettent à chanter au lieu de nous imposer l'arrêt, le départ, le ralentissement... Les mœurs sont traitées par Sam un peu comme les feux de signalisation. Sa poésie est mordante, elle me donne à penser le jeu dans mes actes, dans mes objets ou environnements de tous les jours. Une impression de joie parcourt mon rapport à ce travail, il m'incline à la dérision, au détournement, au jeu...

Manou Rosier, avril 99

SHIMABUKU.  
OCTOPUS IS WAITING FOR SOMEONE  
WITH DOG AND BEAR, 1999 ;  
« work in progress », installation :

aquarium, poulpe vivant, mannequin,  
costume d'ours, chien en céramique ;  
courtesy galerie Air de Paris, Paris.

Drawing for Cahiers No. 2  
Dec. '98  
SHIMABUKU



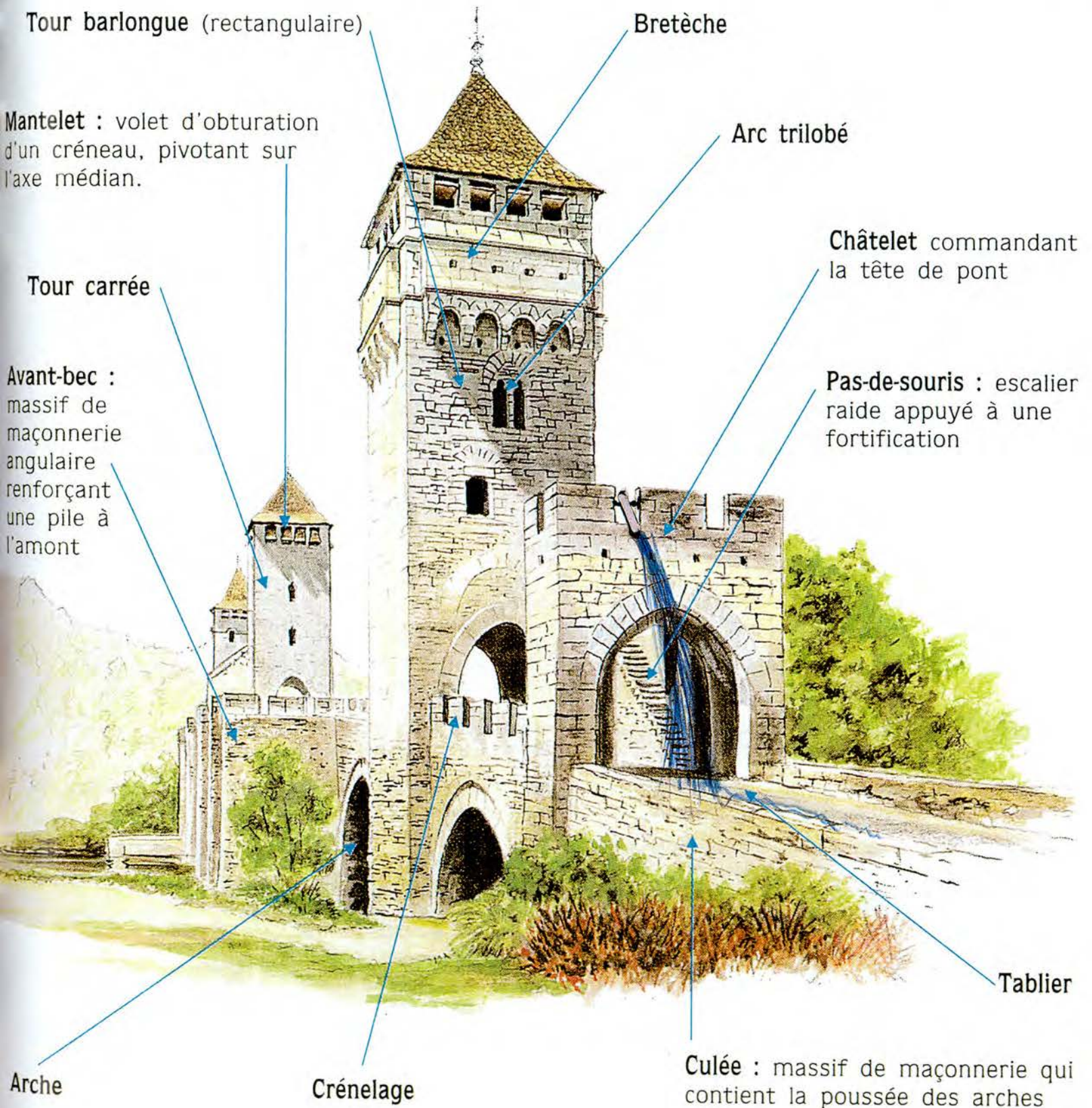




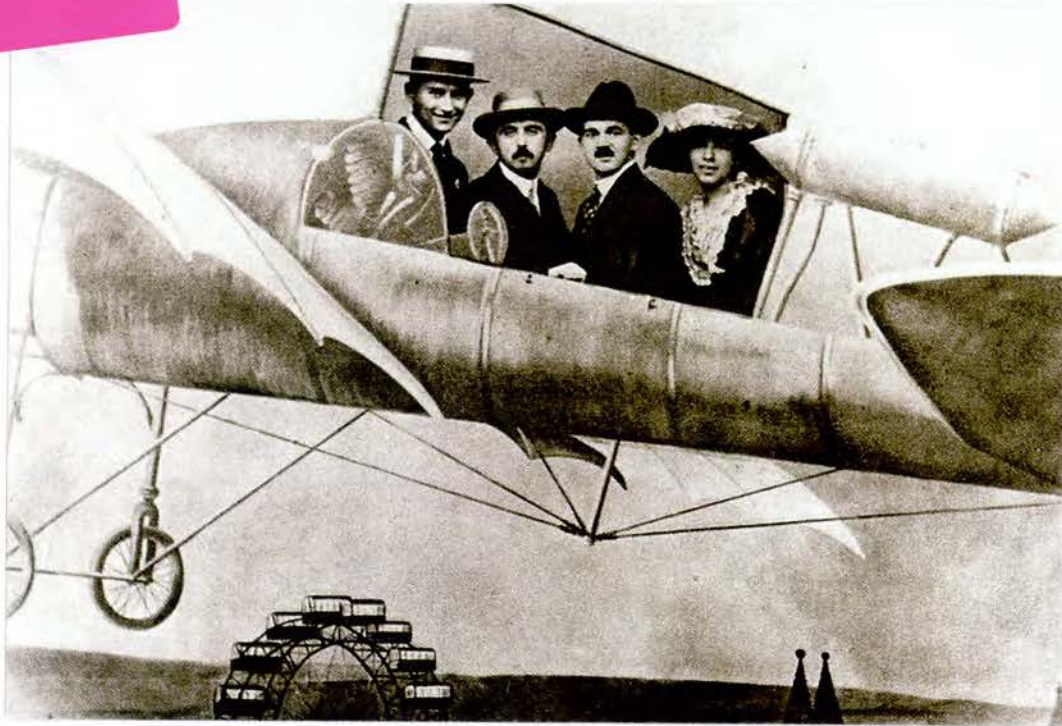
ROMAN SIGNER.  
WASSERINSTALLATION, 1999 ; eau, 2CV,  
matériaux mixtes ; © Roman Signer.  
pp. 116-117

## CAHORS - Pont Valentré (14<sup>e</sup> s.)

Remarquable manifestation de l'art militaire du Moyen Âge, ce pont fortifié apparaissait si impressionnant aux adversaires qu'il ne fut jamais attaqué.



ERNEST T.  
LES BOBINES, 1999 ; photographie,  
bois ; © Ernest T.  
pp. 118-119

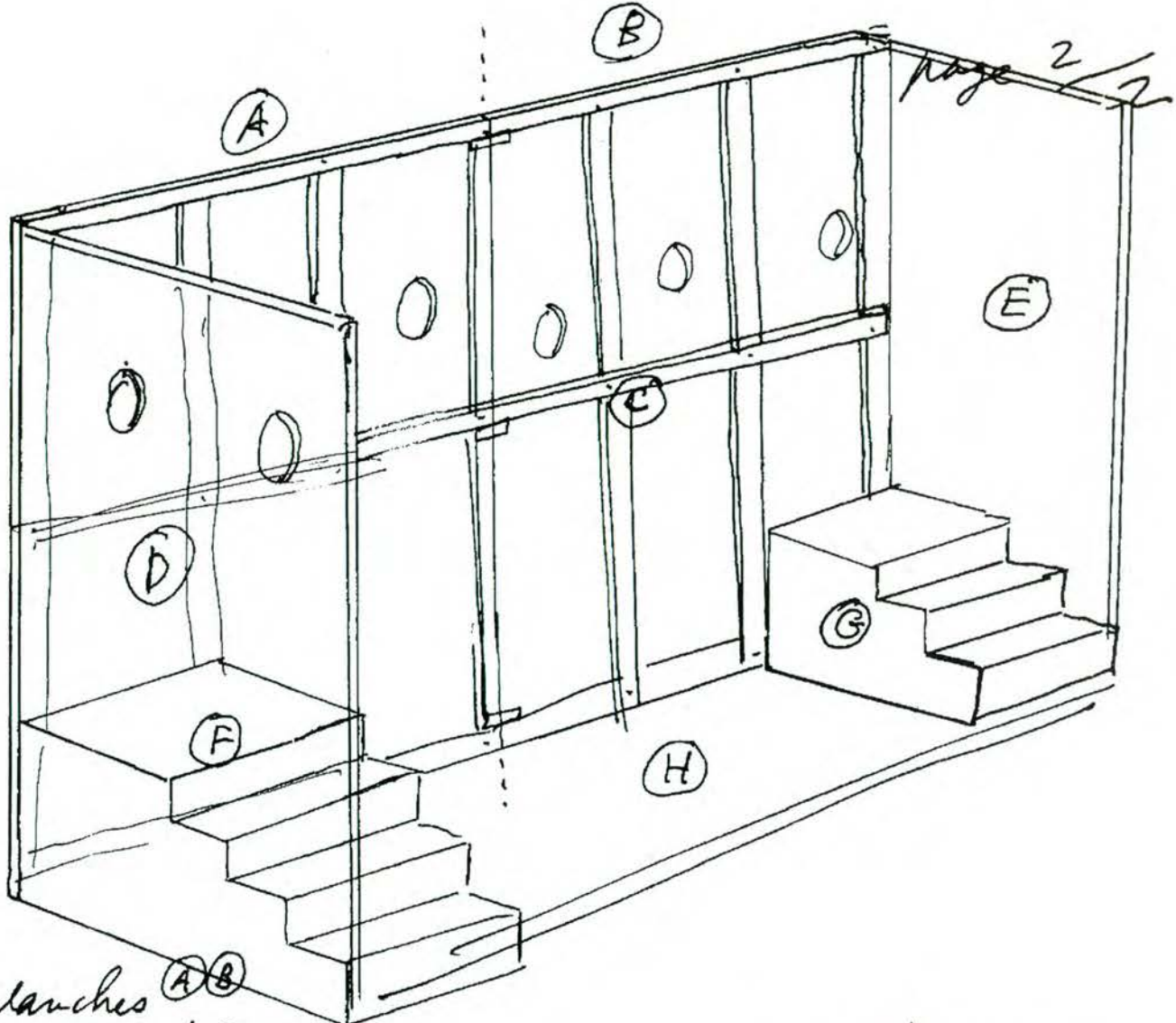


Franz Kafka, Albert Ehrenstein, Otto Pick et Lise Kaznelson  
au Prater de Vienne, le 11 septembre 1913. (Archives Wagenbach, Berlin)

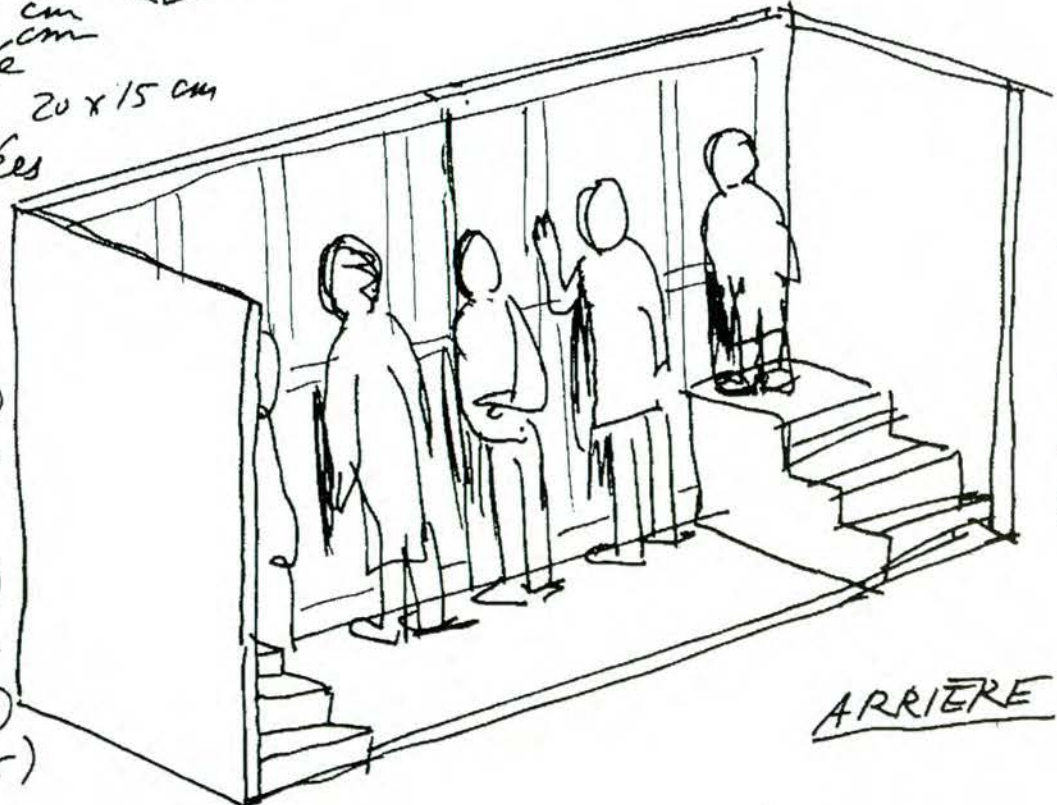
Il y a cent ans c'était le bon temps : on s'abrutissait dans l'absinthe et on crevait de tuberculose. Toulouse-Lautrec décorait la baraque de La Goulue mais restait mille fois moins connu que le Pétomane. L'art forain, en plein essor, proposait de se faire tirer le portrait à travers des toiles peintes percées d'un trou à la place du visage. On se retrouvait alpiniste escaladant la tour Eiffel, matelot ivre, danseuse de french cancan ou, pour faire plus culturel, empruntant la tête de Jean-Baptiste sur le plateau tenu par Salomé. En fait, rien de plus anonyme que ces visages détourés, noyés dans le décor, comme des voyeurs derrière un judas.

Le côté assez peu spectaculaire des photos obtenues explique leur popularité relative et la difficulté à trouver aujourd'hui des documents. Sur ce principe s'organisèrent des « concours de nourrices » : deux trous permettaient de passer les seins de chaque concurrente. On se plaît à imaginer quelque club d'hommes organisant des compétitions ithyphalliques, pour parler avec un peu d'élégance. Léon-Paul Fargue (ou quelqu'un d'autre) raconte que sur le boulevard du Temple, on pouvait se faire photographier la tête dans la lunette d'une guillotine peinte. C'était la Belle Époque assurément. Quelques années après, l'aviation naissante eut ses héros (Blériot, Guynemer). La mode était alors de se faire photographier à mi-corps, en couple, serré dans un décor d'aéroplane de deux mètres de long. On était passé, en quelque sorte, du collage au détournement et de la dissimulation à l'exhibition.

Ernest T., 1999.



- 2 planches (A) (B)  
230 x 160 x 1 cm  
230 x 150 x 1 cm
- photo plastifiée
- 6 trous ovales 20 x 15 cm
- planches raccordées  
et fixés sur
- un châssis (C)  
(tasseaux de  
1 x 5 cm par ex.)
- 2 rebours (D) (E)  
même épaisseur
- 4 marches (F)
- 3 marches (G)  
fixés au  
châssis et à
- un plancher (H)  
(à déterminer)



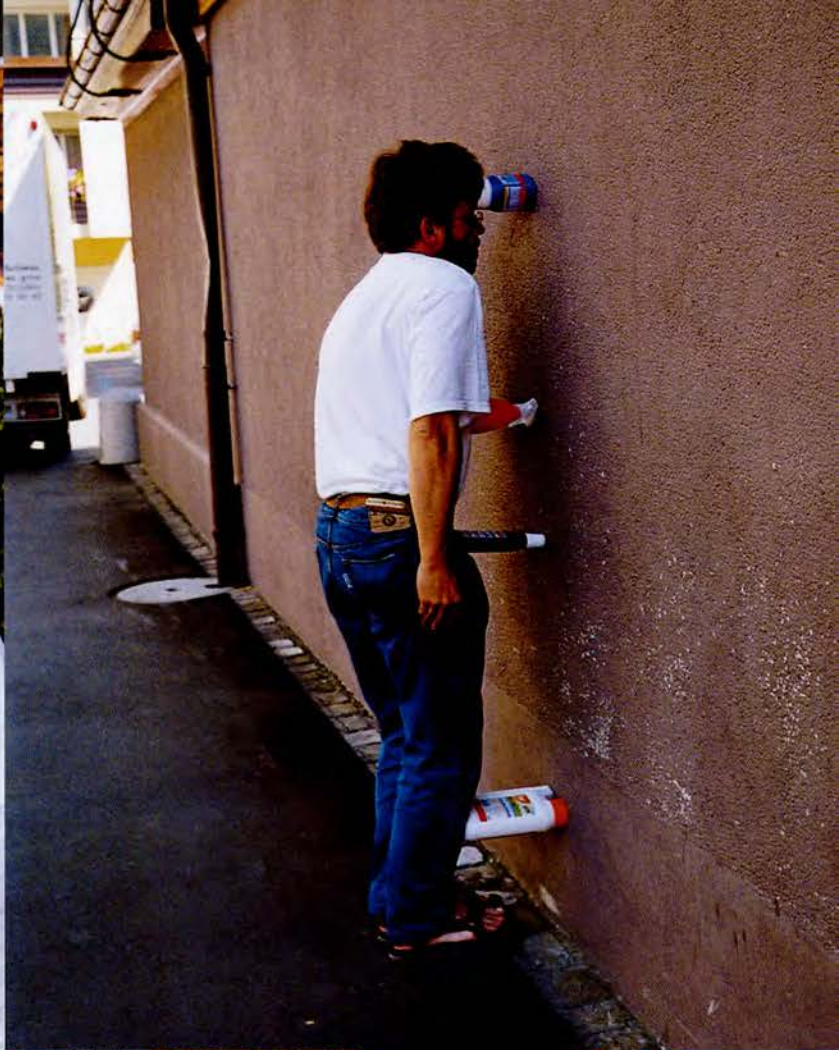
ERMAT T.

Pour 3 adultes et 2 enfants

ERWIN WURM.  
ONE MINUTE SCULPTURES, 1999 ;  
projet d'affiches réalisé avec les  
Cadurciens pour les panneaux Decaux ;

© Erwin Wurm.  
pp. 120-121







... the first time I was told of **'Cahors'** I wrote down hectically a note: 'Praton de Caro...' you don't need to be a linguist to figure out I am not French - but would an English listening to the words Printemps de Carhors - write 'Praton de Caro' ? - Would an **Austrian - a Chinese**?

when I was looking it up on the map of France

or my austrian **world** map...



I was invited to present a structure of a work which I have shown (=public) once: 2 years ago - a work I called 'AS I SAW - WIEN'



- in which I was working during the whole exhibition in a isolated space - everyday using newspaper



with the information in that paper...



- isolated in my space my microcosm

with its own law - nobody interfering - autonomous - a **pure space** - in which to work:

spending there, reading newspaper



to know what was going on - outside my capsula  
- using newspaper as the material to create my own world from

the information I had: newspaper and my associations:



inspiration by **associations**

- linking things we know to things we read (articles) - we see (press photos)...

reading newspaper to know what was going on in the world ... or at least to have the feeling of knowing what is going on in the world ... being part of the world ... of one world ... or the feeling of being not apart **outside** - of this world

... I decided to get a subscription - perhaps a year ago after I stopped having cable TV - which means I now receive only antenna TV ... two channels their quality depending on the weather.

Two channels - austrian **national** TV: ORF



I needed information especially news

- I ordered the paper... ( one thing I used to love about cable TV... was that you could always find a news program on some channel - or switch to CNN ... - I would leave these programs running the whole day: information) news programs today were just a different kind of MTV aesthetic - quick cut pictures, visual jams... informations not longer than a lovesong... in comparison: I could hardly sit still in front of a music channel. Getting the newspaper I could take part - my TV news substitute... Cahors in June: in the south of France (I finally found its location on the map)... at this time I will be in the space of gallery d'Art - reading newspaper - working... After I was officially invited to the 'Printemps...' the first thing I did coming home to my flat was to look up my french language books- from high school (don't expect me to speak any french though) I will be happy if I can get some words of the La Dépêche du Midi. Still most of the text I will not understand - only the pictures will speak - the pressphotos I will work with - pure image not necessarily knowing its political or any other context... only pictures

I always loved to be surrounded by people I could not understand (or at least I really did not mind to be surrounded by people I could not verbally understand: somehow I felt comfortable with the **sound** of words without meaning... pure sound) People say so much **by being** - when they open their mouth - its not just words... I could not stop myself from listening to what was said when I did understand the language - I could not stop myself from putting what I heard into a context - from making me compare - judge ... (compare linking things we hear to things we know by opening their mouth we reveal ourself)... just like my 'Praton de Caro' Surrounding myself with people I could not understand I would be observing the sounds the movement of the cheeks - every smile... like sitting in the space 'AS I SAW' watching the audience... like working with the information of a french newspaper...

people = images words (spoken) = text images / text in the newspaper... in France in Cahors: I am not a **tourist** but a **visitor** - these streets are without preassociations - streets, cities to me like a language I do not speak... I am not connected to the HISTORY, the context of Cahors or Paris... HISTORY: the details of daily life as well as HISTORY reflected in the daily newspaper... not connected to the history or without preassociations means out of the context... I am there... there to observe - like observing somebody whose language I did not understand... but like studying a language developing my connection - creating a context to this city

I will stay in this space... almost one month



- spending my days during the entire **OPEN** time - life in this town... most of it 'AT MY STAGE' - people passing by - going in the morning to the gallery... reading the paper



... choosing

choosing the work - to be done - to be shown that day... decision making as part of the exhibition... the process of creation as part of what is shown/displayed...



perhaps just minutes before the gallery closes ... the opening times of the exhibition, of the gallery are the hours of work, of performance - thus one might ... passing by ... watching me... one might only see somebody reading ... the result in the common sense - in the sense of a 'finished piece of work' and its process will be visible in the next day's edition of the newspaper (collaborating with the La Dépêche du Midi) making an insert everyday in a space like ... on one page in the newspaper. The 'result' / work thus will be delivered into the households: entering the privacy ... becoming part of daily life in that region - source and result are available at the kiosk. The romantic question of the artists inspiration is laid out (printed) - no secrets ... but a public diary.

In 'AS I SAW' I needed to be isolated by walls (one of plexiglass for the audience to look through - or for me to see outside) - isolation, protection since it was in the city I lived ... I had pre-connections with... Wien - For **'AT MY STAGE'** I decided to build a stage - a wood stage similar to/or suggesting a theatre - not in the sense of a dramatical Shakespearan play, but more like a stage for puppets... or a one man stage- not a comedian or people trying to entertaining the audience but shadows - of newspaperfigures directed by one person... But a stage which is not only viewed by one perspective - front view - like a frame - one perspective but also having it opened to all side... since it is surrounded by windows ...

JUN YANG.  
AT MY STAGE, 1999 ; performance,  
« work in progress » du 18 juin au  
4 juillet ; © Jun Yang. pp. 122-123



les objets n'ont pas la beauté que nous les  
 belles choses.



**GALERIE G-P. & N. VALLOIS**  
**PAUL MCCARTHY**  
*Innocence*  
 1994



Fibre de verre, vêtements, caoutchouc,  
 acier, peinture, moteurs électriques  
 177 x 277 x 132 cm

Galerie G-P & N. Vallois  
 Saverio Lucariello  
*Les Choses en soi (Les affections)*



1995  
 Photographie couleur  
 100 x 100 cm (1/1)

**GALERIE G-P. & N. VALLOIS**  
**GILLES BARBIER**  
 "Comment mieux guider notre vie au quotidien"



1995  
 Cire, polystyrène expansé, mousse, métal,  
 vêtements, bois, plexiglas, papier plastifié  
 Dimensions variables

**GALERIE G-P. & N. VALLOIS**  
**JOACHIM MOGARRA**  
*Paysage*  
 1991



Photographie noir et blanc  
 47 x 62 cm

**GALERIE G-P. & N. VALLOIS**  
**PAUL MCCARTHY**  
 "Fred Flinstone", 1992



Cibacrome (2/3)  
 183 x 127 cm

**GALERIE G-P. & N. VALLOIS**  
**ALAIN BUBLEX**  
*Tentative - 15 ans de peinture, 1996*



Photographie NB/aluminium (21)  
 120 x 180 cm

**GALERIE G-P. & N. VALLOIS**  
**SAVERIO LUCARIELLO**  
*Offrandes*



1996  
 Photographie couleur (1/1)  
 100 x 70 cm

**GALERIE G-P. & N. VALLOIS**  
**JOACHIM MOGARRA**  
*Concetto sapziale, 1993*



Photographie noir et blanc  
 50 x 60 cm



**GALERIE G-P. & N. VALLOIS**  
**JOACHIM MOGARRA**  
 "Aphorismes", 1998



Photographie noir et blanc (1/1)  
 100 x 150 cm

**GALERIE G-P. & N. VALLOIS**  
**SAVERIO LUCARIELLO**  
*Du volume, du relief, du plat, de l'arrondi*



Extrait de la vidéo  
 1998  
 Vidéo UMATIC SP, (3 ex)

**GALERIE GEORGES-PHILIPPE**  
**ET NATHALIE VALLOIS, PARIS ;**  
 invitée au Printemps de Cahors.  
 pp. 124-125

GALERIE G-P. & N. VALLOIS  
PAUL MCCARTHY  
*Mannequin Head*



1995  
Cibachrome  
196 x 127 cm

GALERIE G-P. & N. VALLOIS  
SAVERIO LUCARIELLO  
*Affrontement topographique*



Extrait de la vidéo  
1998  
Vidéo UMATIC SP, 3'30" (3ex)

GALERIE G-P. & N. VALLOIS  
GILLES BARBIER  
*Perda dans le paysage  
avec slogan politique*, 1999



Photographie couleur (1/1)  
155,5 x 125,5 cm

GALERIE G-P. & N. VALLOIS  
JOACHIM MOGARRA  
*"Aphorismes"*, 1998



Photographie noir et blanc (1/1)  
100 x 150 cm

GALERIE G-P. & N. VALLOIS  
GILLES BARBIER  
*Anatomie trans-schizophrène*, 1999



Cire  
40 x 35 x 35 cm



GALERIE G-P. & N. VALLOIS  
ALAIN BUBLEX  
*The Harbour of Glooscap*, 1998



Encre et gouache sur papier  
106 x 153 cm

GALERIE G-P. & N. VALLOIS  
SAVERIO LUCARIELLO  
*Romantique, nocturne et mélodique*



Extrait de la vidéo  
1998  
Vidéo UMATIC SP, 8', (3 ex)

GALERIE G-P. & N. VALLOIS  
GILLES BARBIER  
Vue partielle de l'exposition "Hyper désir"  
(11 mars-30 avril 99)



*Mobilier porno, Synchronie,  
La famille du docteur*

GALERIE G-P. & N. VALLOIS  
GILLES BARBIER

Vue partielle de l'exposition "Hyper désir"  
(11 mars-30 avril 99)



Premier plan : *Anatomie trans-schizophrène*  
Cire  
40 x 35 x 35 cm

GALERIE G-P. & N. VALLOIS  
GILLES BARBIER  
*Réveiller la viande*, 1999



Technique mixte  
Dimensions variables  
Exposition "Hyper désir" (11 mars-30 avril 99)



# EXPOSITIONS & BIBLIOGRAPHIE

## MAC ADAMS

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Silence of shadows*, Cardiff Arts Trust, Cardiff (exposition itinérante), 1998 ;  
 Todd Gallery, Londres, 1997 ;  
*Mac Adams & Michael Snow*, Stux Gallery, New York, 1997 ;  
 Mai de Reims, Reims, 1996 ;  
 Galerie Froment & Putman, Paris, 1994.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Jacques Soullou, « Mac Adams », in *Fonds Régional d'Art Contemporain Limousin, 1989-1995 Deuxième époque*, (catalogue) ;  
 Jean-Marc Huitorel, *Photographie d'une collection, collection de la Caisse des Dépôts et Consignations*, éditions Hazan, Paris, 1997 (catalogue) ;  
*Photographie des 20. Jahrhunderts*, Museum Ludwig Köln, Cologne, 1997 (catalogue) ;  
*Méditation*, CEAAC, Strasbourg, 1996 (catalogue) ;  
 Lynda Forsha, « Mac Adams. Fountainhead », Museum of Contemporary Art La Jolla, California, 1989.

## DOUG AITKEN

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
 303 Gallery, New York, 1998 ;  
 Taka Ishii Gallery, Tokyo, 1998 ;  
*New selection from the Permanent Collection*, Walker Art Center, Minneapolis, 1998 ;  
*The 1997 Whitney Biennial*, Whitney Museum of American Art, New York, 1997 ;  
*Campo 6 : The Spiral Village*, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Turin, 1996.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Dike Blair, « Interview / Sound and Image, Self and Place », *Purple Prose* 13, 1998 ;  
 Douglas Fogle, « No Man's Land », *Frieze*, mars-avril 1998 ;  
*Metallic Sleep*, éd. Taka Ishii Gallery, 1998 (catalogue) ;  
 Amy Talkington, « Diamond in the Desert », *Ray Gun*, août 1997.

## LAETITIA BÉNAT

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Xn*, Janvier en Bourgogne, Espace des Arts, Chalons-sur-Saône, 1999 ;  
*Prospect*, Centre national de la photographie, Paris, 1998 ;  
*Propositions II*, Musée départemental d'art contemporain, Rochechouart, 1998 ;  
 Galerie Analix, Genève, novembre 1997 ;  
*Instants donnés*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1996.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
*Purple* n°3, été 1999 ;  
 Jade Lindgaard, « Laetitia Bénat », *Les Inrockuptibles*, 18/02/1999 ;  
 Jeff Ryan, « Laetitia Bénat », *Flash Art*, mars-avril 1999, n° 200 ;  
 Anaid Demir, « Laetitia Bénat », *Purple Prose* n° 11, été 1996.

## ANNA+BERNHARD BLUME

*Les photographies exposées au Printemps de Cahors font l'objet d'une commande du Centre national des arts plastiques, Paris.*  
**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
 Centre national de la photographie et Goethe Institut, Paris, 1997 ;  
 Milwaukee Art Museum, Milwaukee, 1996 (exposition itinérante) ;  
 Kunsthalle Bremen, Breme, 1995 ;  
 Westfälisches Landesmuseum, Münster, 1993 ;  
 Wiener Sezession, Vienne, 1993.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Michael Toss, in *Journal hors-série n° 1* « Anna + Bernhard Blume », Centre national de la photographie, 1997 ;  
 Dominique Baqué, « Le devenir-chaos du réel », in *Journal* n° 3, Centre national de la photographie, 1997 ;  
 A = B, monographie, coéd. Milwaukee Art Museum et Oktagon, Stuttgart, 1996.

## VÉRONIQUE BOUDIER

*Les œuvres exposées au Printemps de Cahors font l'objet d'une production de l'Agence d'Artistes du CCC de Tours.*  
**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Les atomes sont des anges*, Transpalette, Bourges, 1999 ;  
 Vitrines du Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1999 ;  
*À corps perdu*, Cimaïse & Portique, Moulins Albigeois, Albi, 1999 ;  
*Les Visiteurs*, Galerie Chez Valentin, Paris, 1998 ;  
*Terra incognita*, Institut français, Musée du Batha, Fès (Maroc), 1996.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Fabrice Reymond, « La digestion du chaos ou du sucre dans le moteur », *Transpalette*, Bourges, 1999 ;  
 Françoise-Aline Blain, « Véronique Boudier », *Flash Art*, juin 1998 ;  
 Sophie Berrebi, « Véronique Boudier », *Frieze*, juin 1998 ;  
 Jade Lindgaard, « Les Visiteurs 3 », *Les Inrockuptibles*, mars 1998 ;  
 Michel Nuridsany, « Pied de nez » et Jean-Yves Jouannais, « Esquiver la maîtrise », *Véronique Boudier : que des gestes inutiles*, Galerie Chez Valentin, Paris, 1997 (catalogue).

## ALAIN BUBLEX

*Les photographies exposées au Printemps de Cahors font l'objet d'une production de la Maison européenne de la photographie, Paris.*  
**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
 Kunstverein Ludwigsburg, 1999 ;  
*Stand by*, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris, 1998 ;  
*Premises*, Guggenheim Soho Museum, New York, 1998 ;  
*Tentatives*, Galerie « La Tête d'Obsidienne », La Seyne-sur-mer, 1998 ;  
*Surveys and Mapping / Levés et Cartographie*, Galerie des Franciscains, Saint-Nazaire, 1998 ;  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Jean-Yves Jouannais, « Temir à jour les paysages », entretien avec Alain Bublex, *Art Press*, n° 244, mars 1999 ;  
 Christine Macel, entretien avec Alain Bublex, *Aéropost*, Centre d'Arts Plastiques de Saint-Fons, 1997 (catalogue) ;  
 Nicolas Bourriaud, « Un duplex à Glooscap : fictions et mythologies dans l'art de 1985 à 1995 », *Glooscap*, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris, 1996 (catalogue) ;  
 Jean-Yves Jouannais, « Alain Bublex : une ville et son histoire », *Art Press*, n° 169, mai 1992.

## RODERICK BUCHANAN

*L'œuvre exposée au Printemps de Cahors fait l'objet d'une production du Centre national de la photographie, Paris.*  
**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
 FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, 1999 ;  
 Galerie Praz-Delavallade, Paris, 1998 ;  
 Lotta Hammer Gallery, London, 1997 ;  
 Jack Tilton Gallery, New York, 1996.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Evelyne Jouanno, « Roderick Buchanan », *Flash Art*, n° 203, novembre-décembre 1998 ;  
 Charles Esche, « Roderick Buchanan - Collision Discourse », *Coil Magazine*, n° 5, octobre 1997 ;  
 David Perreau, « Roderick Buchanan : entretien », *Documents sur l'art*, n° 10, hiver 1996 ;  
 Judith Findlay, « Roderick Buchanan - Work in Progress », *Flash Art*, janvier 1995 ;  
 Ross Sinclair, « Global Village Idiots », *Frieze*, n° 16, mai 1994.

## CLAUDE CLOSKY

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Tatouages*, Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, Chatou, 1999 ;  
 FRAC Limousin, Limoges, 1999 ;  
*Bla-Bla*, station de métro Pyramides, ligne de métro Météor, Paris, 1998 ;  
 O-S-G, Trafic-FRAC Haute-Normandie, Rouen, 1998 ;  
*Les Aotitiens*, galerie Jennifer Flay, Paris, 1998.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Frédéric Paul, *Claude Closky*, édition Hazan, 1999 (ouvrage) ;  
 Olivier Zahm, *Claude Closky / Magazines*, édition Purple Books, Paris, 1998 (ouvrage) ;  
 Pascaline Cuvellier, *Claude Closky*, éditions Le Parvis, Tarbes, 1996 (catalogue).

## MAT COLLISHAW

*L'œuvre conçue pour le Printemps de Cahors est une coproduction du FRAC Midi-Pyrénées et de la Caisse des dépôts et consignations, Paris. Collection Caisse des dépôts et consignations, Paris.*  
**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Sensations*, Royal Academy of Art, Londres, 1997 ;  
*Duty Free Spirits*, Lisson Gallery, Londres, 1997 ;  
*Life/Live*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1996 ;  
*Brilliant. New art from London*, Walker Art Center, Minneapolis, 1995 ;  
*L'Hiver de l'amour*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1994.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Mat Collishaw, Artimo Foundation, Breda, 1997 (ouvrage) ;  
 Stuart Morgan, « Forbidden Images », *Frieze*, janvier-février 1996, n° 26 ;  
*Manifesta One*, Rotterdam, 1996 (catalogue) ;  
*Flash Art International, Aperto 93, Emergency/Emergenza*, Biennale de Venise, éditions Giancarlo Politi, 1993 (catalogue) ;  
 Gianni Romano, *Twenty Fragile Pieces*, Galerie Analix et Polla, Genève, 1992 (catalogue).

## DIDIER COURBOT

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Paris en création*, Bomkamura, Tokyo, 1999 ;  
*De très courts espaces de temps*, Biennale de l'image, Ensb-a/Centre national de la photographie, Paris, 1998 ;  
 Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1997 ;  
*Le narrateur avait perdu la voix*, The Shiseido Artspace, Tokyo, 1997 ;  
*Didier Courbot*, Musée des Beaux-Arts d'Agen, 1996.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Jeff Ryan, « Aperto Paris », *Flash Art*, juin 1998 ;  
 Yann Beauvais, *Biennale de l'image Paris 98*, Ensb-a/Centre national de la photographie, Paris, éditions Actes Sud, 1998 ;  
 Jean-Michel Ribettes, *Didier Courbot*, Hanatsubaki, Tokyo, mai 1997 ;  
 Didier Arnaudet, « Didier Courbot, Musée des Beaux-Arts d'Agen », *Art Press*, mai 1996, n° 213.

## OLIVIER DOLLINGER

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
 Kunstverein, Karlsruhe, 1999 ;  
 Galerie Skopia, Genève, 1999 ;  
*The Tears Builders*, Galerie Chez Valentin, Paris, 1998 ;  
*Premises*, Guggenheim Soho Museum, New York, 1998 ;  
*Aller-retour, 35 Jahre Deutsch-Französisches Jugendwerk*, Bonner Kunstverein, Bonn, 1998 (exposition itinérante).  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Patricia Brignone, « Olivier Dollinger », *Art Press* n° 238, 1998 ;  
*Des histoires en forme*, Le Magasin-Centre national d'art contemporain, Grenoble, 1997 (catalogue).

## PHILIPPE DURAND

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*D'Hollywood*, Le Parvis, Tarbes, 1999 ;  
*Expander 1.0*, Galerie Jousse-Seguïn, Paris, 1999 ;  
 Villa Forbach, Mulhouse, 1998 ;  
*D'Hollywood*, Le Creux de l'Enfer, Thiers, 1998.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
*Still Life Armed Response*, édition Yours Sincerely, Paris, 1999 (ouvrage) ;  
 Lise Guéhenneux, « Réponses armées, entretien avec Philippe Durand », *Blocnotes*, n° 16, janvier 1999 ;  
 Pascal Beausse, « Enquête sur le réel », *Journal*, n° 6, Centre national de la photographie, Paris, janvier 1999.

## MALACHI FARRELL

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Gare de l'Est*, Casino Luxembourg, Luxembourg, 1998 ;  
*Das Dorf*, Fondation Blickle, Kraichtal, 1998 ;  
*Tu parles / j'écoute*, Taipei Fine Arts Museum and Taipei Municipal Children Recreation Center, Taiwan, et Centre d'art de la Ferme du Buisson, Noisiel, 1998 ;  
*Bruitsecrets*, Centre de Création Contemporaine, Tours, 1998 ;  
*Mettre en Scène*, École d'Architecture, Rennes, 1998.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Robert Fleck (éd.), *Malachi Farrell & Seamus Farrell / Das Dorf*, Fondation Blickle, Kraichtal, 1998 (catalogue) ;

Jean-Marc Huitorel, « Le Terrain des sports », *Art Press*, juillet-août 1998 ;  
Christine Macel, « Malachi Farrell », *Transit, 60 artistes nés après 1960*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris/Délégation aux arts plastiques, Paris, 1997 (catalogue) ;  
Jean-Yves Jouannais, « Malachi Farrell », *Art Press*, n° 225, juin 1997 ;  
Natacha Caron, « Malachi fait trop de bruit, entretien avec Malachi Farrell », *Self Service*, n° 2, 1996.

#### PETER FISCHLI ET DAVID WEISS

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
Matthew Marks Gallery, New York, 1999 ;  
ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1999 ;  
White Cube, Londres, 1998 ;  
Institute of Contemporary Art, Boston, 1998 ;  
Kunstmuseum, Wolfsburg, 1998.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
Marc-Olivier Wahler, « Peter Fischli, David Weiss, en attendant dimanche », *Art Press*, n° 244, mars 1999 ;  
*Peter Fischli & David Weiss : In a restless World*, Walker Art Center, Minneapolis, 1996 (catalogue) ;  
*Peter Fischli/David Weiss, Raum unter der Treppe*, Museum für Moderne Kunst, Francfort, éditions Cantz, 1995 (catalogue) ;  
*Peter Fischli et David Weiss*, MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992 (catalogue).

#### ALICIA FRAMIS

*Les photographies exposées au Printemps de Cahors font l'objet d'une commande du Centre national des arts plastiques, Paris.*  
**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
Indoor, Musée d'art contemporain de Lyon, 1999 ;  
*The Dreamkeeper*, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, Amsterdam, 1998 ;  
Galerie Micheline Szwajczer, Anvers, 1998 ;  
*La terre est ronde, nouvelle narration*, Musée départemental d'art contemporain, Rochechouart, 1998 ;  
*Manifesta 2*, Luxembourg, 1998.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
*The Dreamkeeper, a project by Alicia Framis*, Stedelijk Museum, Poster, n° 35, 1998 ;  
Ineke Schwartz, « Couleur locale, In bed met een etalagepop », *De Volkskrant*, 1997 ;  
*Résonances*, Art'O, Aubervilliers, 1997.

#### KENDELL GEERS

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Trafique*, S.M.A.K., Ghent, 1999 ;  
*Conceptualism in the 20th Century*, Queens Museum, New York, 1999 ;  
*Project Rooms*, Arco, Madrid, 1999 ;  
*High Red Center*, CCA, Glasgow, 1999 ;  
ArtPace, San Antonio, Texas, 1998 ;  
*Alternating Currents*, Johannesburg Biennale, 1997.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
Christie Iles, « Kendall Geers », *Artpace*, San Antonio, Texas, 1998 ;  
Hou Hanru, « Kendall Geers », *Cream*, Phaidon Press, 1998 ;  
Okwui Enwezor, « Altered States : Die Kunst des Kendall Geers », *Inclusion Exclusion*, Künstlerhaus, Graz, Autriche, 1996 ;  
*Argot*, Kendall Geers, 1995, Chalkham Hill Press (ouvrage).

#### RAYMOND HAINS

*Les œuvres exposées à Cahors font l'objet d'une commande du Centre national des arts plastiques, Paris.*  
**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Castelli. Les Jardinerie du Sud*, galerie Daniel Templon, Paris, 1998 ;  
*Raymond Hains, le mot passe à travers*, FRAC Pays de la Loire, Nantes, 1998 ;  
*Raymond Hains*, FRAC Champagne-Ardenne, Reims, 1998 ;  
*Raymond Hains, Gast auf der Durchreise*, Portikus, Francfort, 1995 ;  
*Les Cadres du jeu*, Atelier Soardi, Nice, 1995.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
*Accents 1949-1995*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, 1995 (catalogue) ;  
*Les 3 Cartier : du Grand Louvre aux 3 Cartier*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1994 (catalogue) ;

*Guide des collections permanentes ou mises en plis*, Raymond Hains, MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990 (catalogue) ;  
Pierre Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, Éditions Planète, Paris, 1968.

#### MARTIN KERSELS

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris, 1999 ;  
Dan Bernier Gallery, Santa Monica, Californie, 1998 ;  
Madison Art Center, Center for the arts, Yerba Buena Gardens, San Francisco, 1997-1998 ;  
Biennal 1997, Whitney Museum of American Art, New York, 1997 ;  
Jay Gorney Modern Art, New York, 1996.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
Jean-Yves Jouannais, « L'idiotie, ésotérisme fin de siècle », *Art Press*, n° 238, septembre 1998 ;  
*Young Americans 2*, éd. Saatchi Gallery, Londres, 1998 ;  
*Martin Kersels : Commotion*, éd. Madison Art Center, San Francisco, 1997 ;  
*1997 Biennal Exhibition*, éd. Whitney Museum of American Art, New York, 1997 ;  
*La Belle et la Bête : un choix de jeunes artistes américains*, éd. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1995.

#### BERTRAND LAMARCHE

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
Espace Jules Verne, Centre d'art de Brétigny-sur-Orge, 1998 ;  
*Vortex*, galerie Le Sous-sol, Paris, 1998 ;  
*Du construit, du paysage*, Centre régional d'art contemporain, Sète, 1997 ;  
*Du sirop pour les guêpes*, FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, 1994 ;  
*L'Interview*, L'Atheneum, Dijon, 1993.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
Bertrand Lamarche, *Nancy*, éd. centre d'art de Brétigny-sur-Orge, 1998 (ouvrage) ;  
Pascal Cassagnau, *Art Press*, n° 234, avril 1998 ;  
Pascal Pique, « Il faut aller à Nancy », *Du sirop pour les guêpes*, FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, 1994 (catalogue).

#### NATACHA LESUEUR

*Les photographies exposées au Printemps de Cahors font l'objet d'une commande du Centre national des arts plastiques, Paris.*  
**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
Galerie Françoise Knabbe, Francfort, 1998 ;  
Atelier Soardi, Nice, 1998 ;  
Galerie Fotohof, Salzbourg, 1998 ;  
*Bruitsecrets*, Centre de création contemporaine, Tours, 1998.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
Renate Wiehager, *Photography as concept*, édition Cantz, 1998 ;  
Marc-Olivier Wahler, *Kunst Bulletin*, n° 4, avril 1997 ;  
Céline Flécheux, « Embrasser le tout d'un seul regard ? », *Des Histoires en forme*, Le Magasin-Centre national d'art contemporain, Grenoble, 1997 (catalogue) ;  
Maxime Matray, *Natacha Lesueur*, Villa Arson, Nice, 1996 (catalogue).

#### CHRISTELLE LHEUREUX

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Le temps libre, son imaginaire, son aménagement, ses trucs pour s'en sortir*, Deauville, 1999 ;  
*Playtimes*, École d'art de Grenoble, 1999 ;  
*À quoi rêvent les années 90 ? (Y a-t-il une vie après l'adolescence ?)*, Espace Mira Phalaina, Montreuil, 1998.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
Jean-Charles Masséra, « Espace émotion », *À quoi rêvent les années 90 ?*, 1998 (catalogue).

#### MARTINE LOCATELLI

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
Galerie Polaris, Paris, 1998 ;  
Musée d'art et d'histoire, Belfort, 1998 ;  
Galerie du Théâtre Granit, Belfort, 1996.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
Christophe Domino, *Martine Locatelli - Couples*, Musée d'art et d'histoire, Belfort, 1998.

#### ANGE LECCIA

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
Quai Voltaire, Caisse des dépôts et consignations, Paris, 1999 ;  
World Financial Center Winter Garden Video Wall, New York, 1999 ;  
Clinica Aesthetica Contemporary Art, New York, 1999 ;  
Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône, 1998 ;  
ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1997.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
Olivier Zahm, « Ange Leccia », *Artforum*, mars 1998 ;  
*Pacifique*, édition Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1997 (catalogue) ;  
Joseph Simas, *L'Art et la voix : propos d'Ange Leccia*, Galerie Montanay-Giroux, Paris, 1996 ;  
Bernard Marcadé, *Ange Leccia*, édition Magasin-Centre national d'art contemporain, Grenoble, 1990.

#### MADE IN ERIC

*Les photographies « Bouches autonomes » sont produites grâce au soutien de SIPA Labo, Paris.*  
**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*À corps perdu*, Cimaise et Portique, Moulins Albigeois, Albi, 1999 ;  
Galerie du jour agnès b., 1997 ;  
*L'art au corps*, MAC, Marseille, 1996 ;  
*Ateliers 1994*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1994.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
Vincent Labaume et Jean-Charles Masséra, « Vivant, fonctionnel, jetable : la réalité dépasse la fonction », *À Corps perdu*, édition Cimaise & Portique, Albi, 1999 ;  
*La Nouvelle Interlope*, n° 1, édition École des Beaux-Arts de Nantes, 1998.

#### PHILIPPE MESTE

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
Galerie Jousse-Seguïn, Paris, 1999 ;  
*Gasm*, galerie Jousse-Seguïn, Paris, 1997 ;  
Centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux, 1997.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
Frank Perrin, *Gasm*, RN7, Galerie Jousse-Seguïn, Pougues-les-Eaux, Paris, 1997 ;  
Armelle Leturcq, *Modèles corrigés*, Collège Marcel Duchamp, Chateauroux, 1996.

#### AERNOU MİK

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Déplacements*, *Chez l'un l'autre*, galerie Anton Weller, Paris, 1998 ;  
*Aernout Mik, Willem Oorebeek*, 47<sup>e</sup> Biennale de Venise, Pavillon hollandais, Venise, 1997 ;  
*ID*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1996 ;  
*Wie die Räume gefüllt werden müssen*, Kunstverein, Hanovre, 1995.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
Leontine Coolewijn & Arno van Roosmalen, « Focus artists—Artisti a fuoco », *Aernout Mik/Willem Oorebeek*, 47<sup>e</sup> Biennale de Venise, 1997 (catalogue) ;  
Mark Kremer, « Aernout Mik. A cheerful nihilist drinks orange and eats brownie », *ID*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1996 (catalogue).

#### NATACHA NISIC

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*La salle de projection*, Atelier du Centre national de la photographie, Paris, 1999 ;  
*Zu vermieten / A louer*, Institut français, Berlin, 1998 ;  
Galerie Jennifer Flay, Paris, 1998 ;  
*La S.C sans peine*, exposition à l'Association pour la promotion des langues étrangères en France, galerie Anton Weller, 1997 ;  
*SAGA*, galerie Anton Weller, Paris, 1996.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
*Aller/retour*, Bonner Kunstverein, Bonn ;  
Stadt Galerie, Sarrebrück, et Stadt Galerie, Kiel, 1999 (catalogue) ;  
*Remise en forme*, galerie Renos Xippas, Paris, 1998 (catalogue) ;  
Christophe Domino, Véronique Pittolo, *Pleine campagne*, galerie d'art contemporain, Auvers-sur-Oise, 1995 (catalogue) ;  
*Chez l'un l'autre*, galerie Anton Weller, Paris, 1994 (catalogue).

**SAM (SAMUEL ROUSSEAU)**

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Managers de l'immaturité*, Le Magasin-Centre national  
 d'art contemporain, Grenoble, 1998 ;  
*Uel*, La Halle, Pont-en-Royans, 1998 ;  
 La Station, Nice, 1998 ;  
 Festival vidéo, Musée d'art contemporain de Lyon, 1998 ;  
 European Media Art Festival 98, Osnabrück, 1998.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
*Sam*, édition La Halle, Pont-en-Royans, 1998 (catalogue).

**SHIMABUKU**

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
 Galerie Air de Paris, Paris, 1999 ;  
*Dazibao*, Montréal, 1999 ;  
*Iresse*, Ateliers d'artistes, Marseille, 1999 ;  
*Space*, Witte de With, Rotterdam, 1999 ;  
*Every Day*, XIth Biennale de Sydney, 1998.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Miyatsu Daisuke, « Shimabuku », *Art Asia Pacific*, n° 21,  
 1999 ;  
*I'm Travelling with 165-meter Mermaid*,  
 Museum City Fukuoka, 1998 ;  
 Éric Mézil, *Donai yamen ! Et maintenant !*, École nationale  
 supérieure des beaux-arts, Paris, 1998 ;  
 Kiho Mikito, *Every Day, XIth Biennale de Sydney*, 1998 ;  
 Hara Makiko, « Contemporary Japanese Art », *Parachute*,  
 n° 88, 1997.

**ROMAN SIGNER**

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
 Galerie Art:Concept, Paris, 1998 ;  
 Espace Jules Verne, Centre d'art de Brétigny-sur-Orge, 1998 ;  
 Moore College of Art and Design, Philadelphie, 1997 ;  
 Swiss Institute, New York, 1997 ;  
 Skulptur Projekte, Münster, 1997.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Max Wechsler, *Roman Signer: Explosion*, édition Periferia,  
 Lucerne, 1995 (ouvrage) ;  
 Konrad Bitterli, Lutz Tittel et Roland Wöspe,  
*Roman Signer, Skulptur*, édition ;  
 Oktagon, Stuttgart, 1993 (catalogue raisonné) ;  
*Roman Signer: mon voyage au Creux de l'Enfer*,  
 édition Le Creux de l'Enfer, Thiers, 1993 (catalogue) ;  
 Marie-Louise Lienhard, *Roman Signer: Bilder aus Super-8  
 Filmen 1975-1989*, édition Offizin, Zurich, 1992 (ouvrage) ;  
 Corinne Schatz, *Roman Signer: Skulptur*, édition Vexer,  
 Saint-Gall, 1988 (ouvrage).

**ERNEST T.**

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
 MAMCO, Genève, 1998 ;  
 Galerie Art Attitude, Nancy, 1996 ;  
 Frac Pays de Loire, Nantes, 1996 ;  
*Les artistes français de A à Z*, galerie Gabrielle Maubrie,  
 Paris, 1996 ;  
*Ah ! Séparer le subtil de l'épais*, Le Carré-Musée Bonnat,  
 Bayonne, 1995.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Elein Fleiss, « Salon de T », *Purple Prose*, n° 9, 1995 ;  
 Henri Rousseau, *Bilder aus der Sammlung Ernest T.*,  
 édition Bis&Jordan, Mönchengladbach, Cologne, 1995 ;  
 Thomas von Taschitzki, « Ironische Kritik am  
 Kunstbetrieb », *Kölner Stadt-Anzeiger*, n° 42, 1994 ;  
 Philippe Castellin, « Quelques centaures », *C'est écrit*,  
 édition FRAC Corse, Corte, 1994 ;  
 Jean-Yves Jouannais, « Ernest T. », *Art Press*, mars 1992.

**SAM TAYLOR-WOOD**

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
 Kunsthalle, Zurich, 1998 ;  
 Regen Projects, Los Angeles, 1997 ;  
 Sala Montcada de la Fundació La Caixa, Barcelone, 1997 ;  
 Chisenhale Gallery, Londres, 1996 ;  
 White Cube / Jay Jopling, Londres, 1995 ;  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Greg Hilty, « Sam Taylor-Wood : l'expérience de la sépa-  
 ration », *Art Press*, n° 237, 1998 ;  
 Asa Nacking, « Sam Taylor-Wood », *Cream: contemporary art  
 in culture*, Phaidon, Londres, 1998 ;  
 Terry R. Myers, « Sam Taylor-Wood: yesterday when I was  
 mad », *Art/Text*, Sydney, 1998 ;  
 Francesco Bonami, « Sam Taylor-Wood », *Flash Art*, 1997 ;  
 Daniel Birnbaum, « Sam Taylor-Wood », *Artforum*, 1996.

**ERIK WESSELO**

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
 Cokkie Snoei, Rotterdam, 1999 ;  
*Love*, De Fabriek, Eindhoven, 1998 ;  
*Blind date*, W139, Amsterdam, 1998 ;  
*De très courts espaces de temps, Biennale de l'image*,  
 Centre national de la photographie/École nationale  
 supérieure des beaux-arts, Paris, 1998 ;  
*Booster Up Dutch Courage*, POST, Los Angeles, 1997.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Erik Hagoort, « Wat een blinddate niet leuk maakt »,  
 De Volkstrant, 1998 ;  
 Yann Beauvais, *De très courts espaces de temps, Biennale  
 de l'image*, coédition Centre national de la photographie/  
 Actes Sud, Paris, 1998 ;  
 Michael Darling, « Art. Conceptual country: Booster Up  
 Dutch Courage », *L.A. Weekly*, 1997 ;  
 Willem Sanders, « Antonin Artaud 'I am he that, for sheer  
 existence's sake, must lash out against his own natural-  
 ness.' Erik Wesselo », *Booster Up Dutch Courage*, 1997  
 (catalogue) ;  
 Catelijne de Muijnck, « Lonesome cowboy Erik Wesselo »,  
*Metropolis*, n° 1, 1997.

**ERWIN WURM**

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
 Galerie Krinzinger, Vienne, Autriche, 1999 ;  
 Frac Bourgogne, Dijon, 1999 ;  
 Frac Limousin, Limoges, 1999 ;  
 Galerie Wilma Lock, St-Gall, Suisse, 1998 ;  
*One Minute Sculptures*, Kunsterhaus Bremen, Allemagne,  
 1997.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
 Erwin Wurm, *One Minute Sculptures*, 1988-1998, éditions  
 Cantz, 1999 (catalogue raisonné) ;  
 Jérôme Sans, *Erwin Wurm, One Minute Sculptures*, Inova,  
 Institute of Visuals Arts, Milwaukee, éditions Cantz, 1998 ;  
 Hanno Milesi, « Erwin Wurm, Variationen zweier  
 Minutenskulpturen », *Etikon*, n° 25, 1998 ;  
 Erwin Wurm, *Galerie Krinzinger/Galerie Tanya Rumpff*,  
 décembre 1996-janvier 1997 (catalogue).

**JUN YANG**

**EXPOSITIONS RÉCENTES (SÉLECTION)** .....  
*Salon Mladih*, Raum für Kunst/Graz at Gallery Nova,  
 Zagreb, Croatie, 1998 (catalogue) ;  
*Parkplatz*, EA-Generali Foundation, Vienne, 1998 ;  
*Junge Szene*, Wiener Secession, Vienne, 1998 (catalogue) ;  
*Nach vier kommt fünf*, Raum aktueller Kunst-Martin Janda,  
 Vienne, 1998 ;  
*As I Saw* (œuvre ex-situ), Museum in Progress/  
 Der Standard, Vienne, 1997.  
**BIBLIOGRAPHIE** .....  
*Junge Szene*, Wiener Sezession, Vienne, 1998 (catalogue) ;  
 16. Slavonski Biennale, Osijek, 1998 (catalogue) ;  
 Marian Lübke, « Galerientag in Graz », *Noema*, n° 48, 1998 ;  
 « Jun Yang, as I saw », *Der Standard*, juin 1997.

**ORGANISATION GÉNÉRALE**

MARIE-THÉRÈSE PERRIN ..... direction du festival  
 PATRICIA DI PASQUALE ..... déléguée générale  
 BLANDINE ORFINO ..... régisseur  
 AURÉLIE LE MAREC .....  
 GUILLAUME VERDIER ..... assistants

**EXPOSITIONS**

CHRISTINE MACEL ..... commissaire générale  
 FRANÇOIS PIRON ..... chargé de production  
 CHRISTOPHE BOULANGER ..... responsable technique

**NUITS BLANCHES**

JEAN LELIÈVRE .....  
 conception et coordination des Nuits Blanches

**L'ANNEXE DE COMMUNICATION**

conception et mise en scène du parcours nocturne  
 SERGE LAURENT assisté de DELPHINE POCH .....  
 programmation des Soirées Nomades

**SIGNALÉTIQUE**

L'ANNEXE DE COMMUNICATION .....  
 conception de la signalétique

**PÉDAGOGIE**

FRANÇOIS SAINT-PIERRE ..... responsable pédagogique

**CATALOGUE**

ANTOINE+MANUEL ..... conception graphique  
 CHARLES PENWARDEN ..... traduction  
 LUC MARTIN, ACTES SUD ..... fabrication

**MEMBRES DE L'ASSOCIATION**

MARIE-THÉRÈSE PERRIN ..... présidente  
 FRANCINE VAYSSIÈRES ..... vice-présidente  
 MARC LECURU ..... trésorier  
 ALAIN-DOMINIQUE PERRIN .....  
 MICHEL ROUMÉGOUX ..... administrateurs

© Association Le Printemps de Cahors, 1999.

Illustration de couverture : Antoine+Manuel.

Achévé d'imprimer en juin 1999 sur les presses  
 de l'imprimerie Le Govic, Saint-Herblain.  
 Dépôt légal : juin 1999.

Printed in France.



The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions. It emphasizes that every entry, no matter how small, should be recorded to ensure the integrity of the financial statements. This includes not only sales and purchases but also expenses, income, and any other financial activity.

The second part of the document provides a detailed breakdown of the accounting cycle. It outlines the ten steps involved in the process, from identifying the accounting entity to preparing financial statements. Each step is explained in detail, with examples provided to illustrate the concepts.

The third part of the document discusses the various types of accounts used in accounting. It categorizes accounts into assets, liabilities, equity, revenue, and expense accounts. It also explains how these accounts are used to record and summarize financial transactions.

The fourth part of the document discusses the importance of the accounting equation. It explains that the accounting equation, which states that assets equal liabilities plus equity, is a fundamental principle of accounting. It also discusses how this equation is used to verify the accuracy of the accounting records.

The fifth part of the document discusses the various methods used to record transactions. It compares the double-entry system, which is the most commonly used method, with other methods such as single-entry and cost of sales. It also discusses the advantages and disadvantages of each method.

The sixth part of the document discusses the various types of journals used in accounting. It explains that journals are used to record transactions in chronological order. It also discusses the different types of journals, such as the general journal, the sales journal, the purchases journal, and the cash receipts journal.

The seventh part of the document discusses the various types of ledgers used in accounting. It explains that ledgers are used to record transactions in a systematic and organized manner. It also discusses the different types of ledgers, such as the general ledger, the sales ledger, the purchases ledger, and the cash ledger.

The eighth part of the document discusses the various types of accounts used in accounting. It explains that accounts are used to record and summarize financial transactions. It also discusses the different types of accounts, such as the asset account, the liability account, the equity account, the revenue account, and the expense account.

The ninth part of the document discusses the various types of financial statements used in accounting. It explains that financial statements are used to provide a summary of the financial performance of a business. It also discusses the different types of financial statements, such as the balance sheet, the income statement, and the cash flow statement.

The tenth part of the document discusses the various types of accounting systems used in accounting. It explains that accounting systems are used to record and summarize financial transactions. It also discusses the different types of accounting systems, such as the manual system, the computerized system, and the hybrid system.

# DINAIRE

## TOGRAPHIE & ARTS VISUELS

EXTRAORDINAIRE

Créé en 1991, le Printemps de Cahors s'est peu à peu imposé comme l'un des grands rendez-vous internationaux de la photographie et des arts plastiques.

Les ingrédients de ce succès sont connus : pédagogie, originalité, modernité, recherche de nouveaux talents et surtout volonté passionnée de faire connaître et aimer l'art contemporain au plus grand nombre.

Depuis plusieurs années, le Conseil Régional apporte son concours au Printemps de Cahors, une manifestation qui illustre bien la politique qu'il entend mener en direction de l'art contemporain.

Une politique axée non seulement sur l'aide à l'Espace d'art contemporain de Toulouse Midi-Pyrénées, mais également sur la déconcentration de l'offre culturelle dans l'ensemble du territoire régional.

Le Printemps de Cahors, c'est aussi une atmosphère unique, un certain esprit d'indépendance, de liberté et de fête qu'ont su créer et entretenir ses organisateurs au fil des ans, et auquel le Conseil Régional est heureux de s'associer.

Martin Malvy.

Président du Conseil Régional Midi-Pyrénées.

**EXTRAetORDINAIRE**  
LE PRINTEMPS DE CAHORS ✓ PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

**EXTRACTOR**  
LE PRINTEMPS DE CAHORS ✓

**EXTRACTORDINAIRE**  
LE PRINTEMPS DE CAHORS ✓ PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

**EXTRAetORDINAIRE**  
LE PRINTEMPS DE CAHORS ✓ PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

# EXTRAetORDINAIRE

LE PRINTEMPS DE CAHORS ✓ PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

**INAIRE**  
OGRAFIE & ARTS VISUELS

**EXTRAetORDINAIRE**  
LE PRINTEMPS DE CAHORS ✓ PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

N° D'ÉDITEUR : 3421

F7 5797

130 FF



9 782742 723362