

Sensitive
Printemps de Cahors

Sensitive

Printemps de Cahors 16 juin - 2 juillet 2000

le Printemps de Cahors 2000

LE PRINTEMPS DE CAHORS EST FINANCÉ PAR

Les entreprises privées

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

CRÉDIT AGRICOLE QUERCY-ROUERGUE ;
ASATSU-DK ;
GRANDS VINS DE CAHORS ;
BANQUE POPULAIRE DU QUERCY ET DE L'AGENAIS ;
SHISEIDO ;
SEKAI BUNKA PUBLISHING ;
SIPA LABO ;
KODAK PROFESSIONNEL ;
CHAMBRE DE COMMERCE ET D'INDUSTRIE DU LOT.

Les institutions

MISSION 2000 EN FRANCE ;
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.

Partenariats

FRANCE INFO ; FRANCE CULTURE ;
LIBÉRATION ; LA DÉPÊCHE DU MIDI.

Le Printemps de Cahors est organisé avec le soutien de

IMPRIMERIE CLOS DU MOULIN ; AFAA ; DAUPHIN ; DÉFI JEUNES ;
FORD ; IAT ; POLAROID ; TEAM MEDIA GROUP ; EDF-GDF SERVICES
LOT ; PÉPINIÈRES DELBARD ; POLAROID EYEWEAR ; SEMVAT.

Et la participation de

Foie gras Besse ; Biscuiterie Fine de France ; France Telecom ; Cafés
Lebert ; Antiquités Décorations Nano Capelle ; Souhliol-Noyer
Déménagement ; Siaci.

REMERCIEMENTS

Aux artistes Aux auteurs du catalogue Aux producteurs d'œuvres

Guy Amsellem et le Centre national des arts plastiques, Paris ;
Annie Bozzini et le Centre de développement chorégraphique de
Toulouse-Midi-Pyrénées ; Régis Durand et le Centre national de la
photographie, Paris ; M. Flé et
Dominique Poisson, Favols,
Villeneuve-sur-Lot ; IAPSIS,
International Artist Studio
Programme, Stockholm, Suède ;
Geneviève Houdent et la Société
Ricoh Image Communication,
Clamart ; Francis Lacroche et la
Caisse des dépôts et consignations,
Paris ; Alain-Julien Laferrrière
et l'Agence d'artistes du CCC de
Tours ; Jean-Luc Monterosso et la
Maison européenne de la photo-
graphie, Paris ; Alain Mousseigne
et Pascal Pique, Les Abattoirs,
Toulouse.

Aux prêteurs de lieux

André Cohen ; M. Lachieze-Rey ;
Pierre-Jean Pebeyre ; Caisse nationale des monuments historiques.

Aux prêteurs d'œuvres

Les artistes, John et Frances
Bowes, San Francisco ; Claudio
Cesar, Burlingame ; Fonds national
d'art contemporain, Paris ; Frac
Bretagne, Châteaugiron ; Frac Pays-
de-la-Loire, Carquefou ; Frac
Provence-Alpes-Côte d'Azur,
Marseille ; Sandro Landucci, Mexico ;
Lerdo de Tajada, New York ;
Groupe Lhoist, Paris ; Martinspeed,
Londres ; Heinz Riegert, Warsteiner
Brauerei, Warstein ; Sylvie et
Antoine Winckler, Bruxelles.

Aux galeries

Almine Rech, Paris ; Andréhn-
Schiptjenko, Stockholm ; Anne de
Villepoix, Paris ; Arndt und Partner,
Berlin ; Art : Concept, Paris ; Cent8,

Paris ; Charlotte Lund, Stockholm ;
Cheim and Read, New York ; Chez
Valentin, Paris ; D'Amélio Terras,
New York ; Gebauer, Berlin ; Jay
Jopling, Londres ; Jennifer Flay,
Paris ; Koyanagi, Tokyo ; Marian
Goodman, New York et Paris ; Mez-
zanin, Vienne ; Michel Rein, Paris ;
Paula Cooper, New York ; Philippe
Nelson, Paris ; Praz-Delavallade,
Paris ; Robert Prime, Londres ;
Team Gallery, New York ;
Thaddaeus Ropac, Paris ; Ursula
Krinzinger, Vienne ; Van Gelder,
Amsterdam.

Ainsi qu'à

Jean-Jacques Aillagon ; Yves
Augeard ; Corinne Bocquet ;
Christine Borgoltz ; Caroline
Bourgeois ; Pilar Boxford ;
Véronique Burki ; Aurélie Castex ;
Dominique Dehaeze ; Martina
Detterer ; Cécile Dumez ; Elison ;
Gérard Flamme ; Marc Frisanco ;
Agnès de Gouvion Saint-Cyr ;
Samuel Keller ; François Laquièze ;
Laurent Le Bon ; Carole Macel ;
Patrick Manau ; Éric Mangion ;
Hervé Mikaeloff ; Sergine Mouly ;
Marie-Laure Peretti ; Anne Racine ;
Ute Schröder ; Fabrice Stroun ; Gigi
Sutter ; Jacques Tisserand ; Nicolas
Trembley ; Grazia Valtorta ; Marc
Vaudey ;

Alfred Pacquement, Mathilde Ferrer
et l'École nationale supérieure des
beaux-arts, Paris ; Alfred Pons et
l'école des beaux-arts, Toulouse ;

les services techniques de la ville de
Cahors ; les trois cents bénévoles
lotois ;

ainsi que les vignerons : Jean-Luc
Bernard (Côtes d'Olt, Parnac), Alain
Janicot (La Mémé du Quercy,
Valroufié), François Pelissié (CVGSO,
Castelfranc), Alain-Dominique Perrin
(domaine de Lagrezette, Caillac),
Franck et Jacques Rigal (Franck &
Jacques Rigal SA, Parnac), Jean-
Marie Sigaud (Métairie Grande du
Théron, Prayssac).

sommaire

Inside

Outside

- 07 *introduction*
Marie-Thérèse Perrin
- 08 *Sensitive, l'œuvre comme expérience*
Christine Macel
- 14 *Dire oui au monde, oui "tout de même"*
entretien
de Christine Macel
avec Michel Maffesoli

- 22 Boris Achour
24 Saâdane Afif
28 Michel Blazy
28 A. K. Dolven
30 Michel François
32 Maria Friberg
34 Vidya Gastaldon
et Jean-Michel Wicker
36 Annika von Hausswolff
38 Hans Hemmert
40 Fabrice Hybert
42 Anna Jermolaewa
44 Sieglinde Klupsch
46 Bertrand Lavier
48 Zoe Leonard
50 Via Lewandowsky
52 Pierre Malphettes
54 Maria Marshall
56 Nicolas Moulin
58 Rika Noguchi
60 Gabriel Orozco
62 Jack Pierson
64 Anne-Marie Schneider
66 Franck Scurti
68 Yoshiko Seino
70 Marijke Van Warmerdam
72 Jean-Luc Vilmouth
74 Martin Walde
76 Stephen Wilks
78 Cerith Wyn Evans

- 86 Boris Achour
88 Saâdane Afif
90 Michel Blazy
92 Roderick Buchanan
94 A. K. Dolven
96 Michel François
98 Raymond Hains
100 Hans Hemmert
102 Fabrice Hybert
106 Bertrand Lavier
108 Zoe Leonard
110 Pierre Malphettes
112 Maria Marshall
114 Gabriel Orozco
116 Tobias Rehberger
118 Jean-Luc Vilmouth
120 Martin Walde
122 Stephen Wilks

- 124 expositions & bibliographies
126 l'équipe

textes :

Pascal Beausse
Marie-Frédérique Hallin
Christine Macel
François Piron

introduction

Marie-Thérèse Perrin
présidente de l'association
directrice du festival

L'an 2000, quoi qu'on en dise, marque les esprits de tous, et prend à Cahors une dimension particulière, car il coïncide avec la dixième édition du Printemps de Cahors. Un anniversaire qui sera dignement fêté, puisque le festival s'inscrit cette année parmi les manifestations de la Mission 2000 en France.

En 1991, lors de sa première édition, le Printemps de Cahors était un pari ambitieux : créer, dans la région Midi-Pyrénées, un événement festif autour des arts contemporains, dont l'enjeu était, et reste encore aujourd'hui plus que jamais, de rendre l'art accessible au plus grand nombre, en suscitant la curiosité par une totale gratuité, et en privilégiant le plaisir comme mode d'accès à la culture. Si aujourd'hui le Printemps de Cahors est considéré comme une manifestation exemplaire de la décentralisation culturelle, il le doit à l'exigence de ses commissaires d'exposition, qui ont présenté à Cahors les artistes importants de notre temps, mais aussi à l'engagement et à la fidélité de ses nombreux mécènes et partenaires, privés et publics : rappelons que le mécénat d'entreprise constitue à ce jour soixante-dix pour cent du financement du festival, situation pour l'heure inégalée en France. Grâce à leur générosité, et à leur investissement auprès des artistes, à travers les nombreuses coproductions qui se réalisent chaque année, ils ont permis que le Printemps de Cahors gagne son pari, qu'il conserve au fil des années son esprit d'initiative et de découverte, ainsi que son

ambiance exceptionnelle pour laquelle se rassemble, pendant deux semaines, un public toujours plus nombreux, toutes générations confondues. Un public qui se déplace, de plus en plus loin, et qui se mêle à celui, fidèle, de Cahors et de sa région : les trois cents bénévoles lotois qui s'investissent chaque année le prouvent par leur engagement envers cette manifestation unique en son genre. Ces dernières années, le Printemps de Cahors a développé son appétit de rencontres et d'innovations, en mettant l'accent sur le dialogue entre les arts plastiques et le spectacle vivant, et en passant des commandes spécifiques à des artistes dans le cadre du programme d'art public soutenu par la Caisse des dépôts et consignations. A ces initiatives s'ajoutent cette année une invitation spéciale au grand designer allemand Ingo Maurer, ainsi qu'une commande publique pérenne passée à Fabrice Hybert par la ville de Cahors. Cette commande, soutenue par la Mission 2000 en France, s'inscrit dans la programmation conçue par Christine Macel, commissaire pour la seconde année consécutive. Intitulée *Sensitive*, l'exposition réunit une trentaine d'artistes internationaux dont la perception du monde relève davantage du sensible que de la rationalisation. Une façon de dire qu'à Cahors, aussi, le cœur a ses raisons...

No matter what is said, there is no escaping the symbolism of the Year 2000. In Cahors, its resonance is all the greater because it coincides with the tenth edition of Printemps de Cahors. And, with its inclusion in the programme of French national festivities supported by the Mission 2000, the festival's first decade will be worthily celebrated. Back in 1991, the first Printemps de Cahors was an ambitious undertaking. Its goal, then as now: to make art accessible to the broadest possible audience in a wholly free event that places the emphasis on arousing curiosity and making pleasure the mode of access to culture. If the Printemps de Cahors is now considered an exemplary achievement of cultural decentralisation this is due to the high standards set by its curators, who have presented work by many significant artists, but also to the commitment and loyal support of its many sponsors and partners both public and private. Note that business sponsorship currently accounts for 70% of festival finance, a record figure for the arts in France. By their generosity and support for the artists, and through the many coproductions put on each year, they have enabled the Printemps de Cahors to rise to the challenge from year to year, to maintain its enterprising and pioneering spirit, as well as the very special atmosphere that, alongside the faithful local public, attracts visitors of all ages from ever further afield and in ever growing numbers. Another sign is the commitment of the 300 volunteers from the Lot area who help make this unique festival what it is.

*In recent years, the Printemps has developed a healthy appetite for exchange and innovation, emphasising the dialogue between the visual arts and live performance and commissioning new works under the public art programme supported by the Caisse des dépôts et consignations. This year, these initiatives have been capped by a special invitation to the famous German designer Ingo Maurer as well as the permanent work commissioned from Fabrice Hybert for Cahors town centre, as part of the activities of the Mission 2000. This commission takes its place within the programme conceived by Christine Macel, who is curating the festival for the second year running. Entitled *Sensitive*, her exhibition brings together some thirty international artists whose perception of the world inclines more to the emotional and sensual than to the ratiocinative. At Cahors, you might say, the ways of art are also the ways of the heart.*

Sensitive

L'œuvre comme expérience

Christine Macel

commissaire des expositions

"Sensitive" fait partie de ces mots, dont la signification anglaise – sensible – paraît plus familière que les acceptions, riches voire inattendues, qu'offre la langue française. L'adjectif signifie en effet la transmission des sensations, tandis que le nom, quoique peu usité, désigne une personne particulièrement sensible, ou encore une variété rare de mimosa, dont les feuilles délicates se rétractent au contact. L'exposition *Sensitive* explore donc le domaine du sensible dans l'œuvre d'art contemporaine, à travers l'image fixe ou mobile, voire à travers d'autres médiums qui dialoguent avec elle, comme le son, la lumière, le souffle, l'aliment ou encore la flore. Le sensible est ici défini comme un rapport au monde qui privilégie l'émotion, l'affect, ainsi que la sensation entendue aussi dans son rapport au sens, c'est-à-dire comme une vision qui s'ancre dans une pensée enracinée dans la corporalité plutôt que dans le principe pur de raison. A travers une connaissance intuitive, qui renouvelle la perception des choses, plutôt qu'une connaissance purement conceptuelle, les artistes tentent de délivrer une image des zones d'indiscernabilité, d'insaisissabilité de soi et du monde, difficilement traduisibles par le verbe ou la fiction, dans une lignée plus plastique que narrative. L'intention consiste à activer et régénérer les sensations du spectateur, comme l'énonçait Gabriel Orozco, ou, selon le mot de Fernando Pessoa, de "sentir tout de toutes les façons". A la suite de *EXTRAetORDINAIRE* en 1999, *Sensitive* aborde cependant ce champ de manière dialectique, dans un souci de lever en partie la dichotomie qui s'est dessinée depuis la définition même de l'esthétique par Baumgarten au XVIII^e siècle, opposant d'une part le champ esthétique comme une *cognitio sensitiva* et d'autre part la

connaissance logique et conceptuelle. Une conception et une réception unifiées de l'œuvre d'art, qui correspondent au processus même de création des artistes, dans un va-et-vient entre le sensible et l'intelligible, apparaissent d'ailleurs correspondre à un moment social qui rejette ce qui sépare et tente de réduire le réel en essences pures ; à une époque où s'affirme, selon le mot de Michel Maffesoli, une "raison sensible" qui fait la part belle à l'intuition comme "sensibilité de l'intelligence". Jusqu'à un temps très récent, l'histoire de l'esthétique aura plutôt hésité à cette réunification de la pensée avec la chair, à cette corporalité de la pensée qui a pourtant été décrite par le philosophe moderne. Ainsi, Kierkegaard, dans son livre *La Reprise* (1843), évoquait-il ce moment de grâce où le corps apaisé, ayant "perdu sa pesanteur terrestre", connaissait un mouvement d'expansion de la pensée et des émotions, avant que, tout à coup, rompant ce bel équilibre, "quelque chose se mit à [le] gratter dans un œil". Cette conception d'un corps pensant et d'une pensée incarnée a trouvé son expression la plus radicale dans le somatisme nietzschéen, qui allait jusqu'à nier le monde des abstractions platoniciennes : "L'homme moral n'est pas plus près du monde intelligible que l'homme physique – car il n'y a pas de monde intelligible", affirme Nietzsche dans la préface de *La Généalogie de la morale*. L'esthétique moderne a donc plutôt renforcé la dichotomie entre le monde esthétique et le monde logique, avec une succession de points de vue qui tantôt privilégiaient l'approche phénoménologique, c'est-à-dire la vision au détriment de l'intellect (ainsi de la fin du XIX^e siècle à la première Guerre mondiale, Fiedler ou

Valéry), tantôt retournaient à l'idée platonicienne de l'art comme danger, exprimée dans les pages de la *République* (ainsi de la pensée puritaine et contrite de l'École de Francfort et du négativisme d'Adorno). La pensée contemporaine, depuis les années soixante-dix, a en partie tenté de lever ces distinctions pour faire naître une pensée plurielle, ouverte et unifiante. Deleuze et Guattari ont pu redéfinir l'œuvre d'art comme un "bloc de sensations", un composé de percepts, d'affects et de concepts ; Michel Maffesoli a, dans une relecture du grand Oui nietzschéen, pensé une nouvelle "raison séminale" liée au sensible ; tandis que Richard Shusterman, dans la lignée pragmatiste américaine de John Dewey, a tenté de redéfinir l'art comme expérience "à l'état vif". Ces pensées ne semblent pas avoir encore été intégrées dans la réflexion critique contemporaine, qui reste en grande partie marquée par le carcan de la philosophie analytique, et néglige l'expérience de la réception de l'œuvre, à la différence de la critique littéraire au sein de laquelle Hans Robert Jauss avait, dans les années soixante-dix, développé une esthétique de la réception¹ qui restaurait l'expérience esthétique, sans opposition entre la jouissance sensuelle et intellectuelle. La conséquence de cette position n'est pas sans obliger à reconsidérer l'activité critique et ses récepteurs, puisqu'en "surmontant ce qu'ont d'unilatéral l'approche uniquement esthétique et l'approche uniquement sociologique de l'art", elle permettrait une "nouvelle histoire de l'art qui reconquerrait (...) l'intérêt général de son public à l'égard de son objet". Ce va-et-vient, cette unité du sensible et de l'intelligible, s'illustrent dans les œuvres elles-mêmes, parfois selon des mouvements radicalement opposés, comme le

montrent les travaux de Cerith Wyn Evans et de Bertrand Lavier qui, au sein de l'exposition *Sensitive*, pourraient représenter les deux extrêmes d'une même démarche où le conceptuel et le sensible se trouvent complices. L'un part d'un dérèglement des sens pour produire de nouvelles images mentales, une pensée nourrie de théorie ; tandis que l'autre déconstruit, non sans ironie, les codes de la représentation photographique, pour aboutir à une œuvre sensible dans son apparence, presque nostalgique. Reprenant les recherches et les réalisations de Brion Gysin, peintre et écrivain proche de William Burroughs convaincu des "racines magiques de l'art", Cerith Wyn Evans restitue à l'identique ce qui aurait pu être, selon le mot de Terry Wilson, "le tournant sans drogue des années soixante" marqué par un matérialisme mystique : la Dreamachine. Ce cylindre de Plexiglas percé de fentes, tournant sur lui-même avec en son centre une lumière électrique, permettait l'apparition de visions, celles qui naissent dans un rythme alpha, de sphères en volumes aux couleurs variées évoluant au rythme des flashes lumineux et des mouvements du corps. Cette expérience physique intense, se trouve, dans l'installation de Cerith Wyn Evans, confrontée aux projections vidéos de films de Guy Debord, instaurant ainsi un état unifié entre une pensée libératrice et une situation corporelle quasi hypnotique. A l'inverse, Bertrand Lavier reconsidère à travers sa série des *Bandes-Amorces*, ces rares photographies de l'artiste qui sont bien des photographies, la nature même de ces représentations. Dans une démarche conceptuelle, il repense, à la suite des réflexions de Robert Smithson, l'acte de photographier en tant que cadrage, comme une géométrisation du réel dans le

format rectangulaire. Afin d'échapper à cette logique du cadre qui enserme l'image, Lavier réalise des photographies faites au hasard, pour amorcer la pellicule, et renoue paradoxalement, non sans humour, à travers les natures mortes floues aux contours imprécis qui en résultent, avec une esthétique mélancolique où l'image semble être le reflet d'un état d'âme.

Outre la problématique d'une jouissance esthétique, ces réflexions autour de l'œuvre, restaurant la pluralité des termes et notamment la dimension du sensible, s'inscrivent dans un constat plus large de nouvelles formes de socialité en émergence. Dans une société en prise avec le modèle économique et fonctionnaliste, une "logique de la raison sensible"², décrite par Michel Maffesoli, s'affirme de plus en plus, jusqu'à une recherche de l'"illumination des sens", d'autant plus que l'individu souffre d'une perte de sensation de soi.

Cette perte induit, comme le décrit un autre sociologue, Alain Ehrenberg³, deux symptômes que sont la prise de psychotropes ou encore la mise en scène de soi-même, amplifiée par le médium télévisuel, notamment à travers les talk-shows. Ainsi, le sensible, l'affect, l'émotionnel et l'instant vécu dans le plaisir resurgissent comme des valeurs essentielles dans une époque où la musique, à travers la techno, ou encore le sport constituent des champs culturels fortement investis.

Dans cette époque d'un "individu incertain", il semble donc à la fois symptomatique et nécessaire que les artistes, à travers une mise en œuvre synergique de la raison et du sensible, c'est-à-dire à travers une pensée réunifiée, renforcent le sentiment de l'ici et du maintenant, du matériau vivant, de la "chair" du monde, même et surtout à travers l'image, et restaurent ainsi la beauté de l'expérience.

Des images sensibles – ou comment donner corps et pensée à l'image

La photographie a, depuis longtemps, flirté avec la peinture ou la sculpture, en insistant à la fois sur la dimension d'objet de la photographie dont la matérialité pouvait rivaliser avec la densité picturale, et sur le lien, à l'intérieur même de l'image, avec la sculpture et la physicalité des objets. Cette démarche aboutit, dans la photographie contemporaine, à des œuvres qui tentent d'ajouter leur enjeu d'image à celui de la peinture et à son incarnation en tant qu'objet, afin de démultiplier l'effet sensible. Ces œuvres, des tableaux de rebuts de marché colorés de Sieglinde Klupsch aux paysages et aux natures mortes de Yoshiko Seino, constituent dans cette lignée des images haptiques, qui exaltent et conjuguent la perception visuelle et tactile des objets représentés, contrastant avec leur banalité et leur insignifiance.

Cependant, cette démarche n'est pas seulement tributaire de l'objet et de sa matérialité, et dépasse l'idée d'un système autonome pour considérer aussi sa dimension sociale. Gabriel Orozco, à travers ses moyens formats photographiques réalisés dès 1986, s'attache moins à élaborer une image sculpturale qu'à réactiver l'espace, et par là même les sensations et les pensées du spectateur, à travers une œuvre qui oscille entre une approche sensible, formelle, et une réflexion abstraite et universelle. L'indistinction qu'il opère entre ces champs, comme entre la sphère publique et la sphère privée, entre le sensible et le politique, aboutit à des œuvres qui sculptent aussi bien le matériau que la conscience, dépassant ainsi ce qui aura pu séparer l'art conceptuel de l'*arte povera*. Ces enjeux, particulièrement évidents dans le dialogue des photographies avec

les sculptures (ici *Poissons*, des fragments de terre cuite modelés à la main, étalés au sol, qui répondent aux photographies comme *Heart of the River* ou *Extension of Reflexion*), apparaissent clairement dans ses récentes vidéos, images d'une caméra nomade dans la vie urbaine, d'un objet à l'autre, avançant la perception éphémère des choses tout en troublant les perspectives sur le monde. Ce va-et-vient de l'expérience à l'idée, de la sensation à la conscience, caractérise également les images de Michel François, notamment l'ensemble récent des affiches, qui explorent les rapports du corps à la matière et du corps à l'espace social. L'image sensible se définit également dans un rapport de la matérialité de l'objet photographique à l'équivalent psychique qu'il peut receler. Rika Noguchi, avec ses images de militaires surgissant dans la brume du mont Fuji, Via Lewandowsky, avec ses photographies d'une Afrique irréaliste reconstruite grâce à l'ordinateur, ou encore Zoe Leonard, à travers sa série autour d'un arbre dégarni où se sont échoués des ballochons en plastique, poursuivent une œuvre qui refléterait la totalité de la psyché, non seulement comme filtre et lieu de réinterprétation des perceptions, mais aussi comme lieu de la fantaisie et de l'imaginaire.

Les affects de l'image

L'image semble être le lieu d'élection du sensible, dans son registre émotionnel et affectuel, comme transmetteur de sensations ou encore comme "composé de percepts et d'affects", pour reprendre le mot de Deleuze. La jouissance qui en découle est cependant plus esthétique que purement sensible, étant donné le processus de mise à distance qu'opère l'image par l'imaginaire. Ce sont moins les sensations que leur réinterprétation,

leur filtrage par une reconstruction intellectuelle, qui apparaît dans l'image, selon le processus de la "raison sensible". Ce décalage entre l'émotion et l'image chargée d'affects qui en découle est particulièrement visible dans les travaux de ceux qui évoquent une mémoire, un souvenir, voire une perte. Le *monumentum*, à la différence de la mémoire même, introduit la fabulation. C'est précisément le sujet qu'aborde Martin Walde dans sa vidéo *Don't Know*, née d'une émotion fugitive à la vue d'un incident banal mais étrange. L'impossibilité de retranscrire à la fois la réalité de l'émotion ressentie et sa nature a imposé à Walde la technique du dessin au trait animé sur une image en mouvement réel, pour retranscrire une scène bizarre dont le but lui a échappé, celle d'une femme qui tournait compulsivement sa jupe autour de ses hanches sur le pont Marie à Paris. Le dessin comme moyen de faire surgir la pensée d'ordre onirique dans la réalité, représentée par une photographie de type documentaire, est aussi le médium auquel recourt Anne-Marie Schneider dans une œuvre qui souligne l'écart entre le vécu quotidien et la charge émotionnelle qu'il recèle, y compris dans des actes anodins. Dans les travaux d'Annika von Hauswolff ou de Jack Pierson, l'image photographique, telle un *film still*, permet de libérer une vie où se mêlent les souvenirs, les lieux et les êtres, avec des accents aussi bien sensoriels que sentimentaux.

Un matérialisme esthétique – la vidéo au-delà du modèle cinématographique

La vidéo a récemment développé deux tendances, qui s'appuyaient chacune sur le modèle cinématographique, comme l'analysait récemment Dominique Païni⁴ ; l'une qui tente de déconstruire le modèle du cinéma à proportion de la fascination qu'il exerce (Douglas Gordon, Pierre Huyghe), l'autre qui développe la composante narrative et fictionnelle du cinéma à travers des installations qui nécessitent souvent plusieurs projections simultanées, comme autant d'histoires qui se jouent ensemble et parallèlement (Doug Aitken, Eija-Liisa Ahtila, Sam Taylor-Wood, les soeurs Wilson), dans une ambiance quasi contemplative. Il semble que l'on puisse dégager une tendance plus récente d'artistes qui, bien qu'utilisant la vidéo et l'installation vidéo en tant qu'espace méditatif, développent une autre démarche, qui se serait dégagée du modèle cinématographique pour renouer avec une lignée plus plastique de son histoire aujourd'hui cantonnée dans le cinéma dit expérimental. Il s'agit d'ailleurs en général d'artistes, comme Marijke Van Warmerdam, Maria Friberg, Maria Marshall ou A. K. Dolven, qui ne sont pas, à la différence de la plupart des précédents, uniquement des artistes "vidéo", mais qui réalisent aussi des installations, des photographies, voire des peintures. Au sein de cette tendance, que l'on peut qualifier de matérialisme esthétique dans la mesure où la matière, le corps ou l'objet sont les vecteurs uniques d'une expérience esthétique du sensible qui permet d'éprouver le monde et d'en renouveler la perception, Marijke Van Warmerdam apparaît comme la plus radicale, dans une œuvre qui refuse toute narrativité et tout psychologisme, et fait naître, à partir du réel le plus banal

et anodin, des tableaux abstraits dégagés de tout symbolisme. De même, Maria Friberg, A. K. Dolven et Maria Marshall développent des œuvres vidéo, de courts tableaux, lents et sans son, presque hypnotiques, qui confrontent le corps et la matière avec une intensité non dénuée de charge émotionnelle. Dans un autre registre, à travers les vidéos de Boris Achour et de Franck Scurti, au cadre fixe, au son discret ou inexistant, la matière semble "abstraitisée" et rendue à ses jeux formels (le lait qui s'écoule dans un verre, les bulles d'une bière qui filtre la vision du monde), tout en renvoyant à des enjeux critiques moins visibles – notamment, dans la pièce de Boris Achour, à travers la réinterprétation du film publicitaire de nature morte. Ces images, qui collent l'épaisseur des choses, comme l'installation vidéo *OCR* de Nicolas Moulin projetant le spectateur à la surface de Mars ou de Vénus, ouvrent une voie nouvelle pour la vidéo, entre le sensible et le conceptuel.

La beauté de l'expérience.

Le trouble des perceptions

Par l'adjonction de la photographie au son ou à l'objet, par la manipulation de la photographie et de la vidéo, ou grâce à de petits effets, certains artistes procèdent à un déséquilibre des perceptions, à leur exacerbation, à leur mise en tension, comme si l'œuvre pouvait induire une réévaluation de la certitude perceptive ou se substituer à son incomplétude, dans le souci d'intensifier l'expérience du monde. L'installation *Tout* de Saâdane Afif aspire à la fois à tout représenter et à faire tout éprouver, alors que deux mains gullivériennes en contreplaqué recouvertes de photographies diffusent les sons remixés de la ville, du clocher d'église à la rafale de mitrailleuse. Jouant sur le déséquilibre perceptif,

Michel François donne le vertige à travers sa vidéo *Pieds à l'envers sur la terre*, vue de deux pieds à l'envers de la surface du monde qui tournent sur eux-mêmes, obligeant aussi à penser et à reconstruire le processus de filmage. Le travail de Hans Hemmert, à travers ses photographies et ses installations, consiste à interposer entre lui et le monde, ou entre le spectateur et l'espace alentour, une mince couche de latex jaune, une seconde peau qui apporte une dimension tactile à la vision, tout en interrogeant les mécanismes de la perception par un jeu de décalage entre le macroscopique et le microscopique, l'extérieur et l'intérieur. L'œuvre *Basket* consiste ainsi à poser près d'une fenêtre une image identique à celle du paysage vu de celle-ci, mais en y ajoutant un simple détail qui transforme l'environnement naturel en un terrain de basket-ball. Le renversement par le principe d'addition est également utilisé par Anna Jermolaewa, avec une installation vidéo sonore (*Das Quartett*) qui, par le mélange de bruits familiers et distrayants, ceux de jouets enfantins, crée un état d'overdose qui les vide de leur innocence première. Ces œuvres, comme celle de Pierre Malphettes qui transforme une boutique en un aquarium pour sacs en plastique flottant dans les airs, ont toutes en commun une première sensation qui, remaniée voire remixée, entraîne nécessairement une réflexion sur les mécanismes même de la perception, comme processus aussi bien sensible que mental.

Enfin, il y a ceux qui expérimentent directement la matière et en réinventent les possibilités et les perceptions, Michel Blazy à travers ses "tentatives", Martin Walde avec son atelier *Nam*, lieu de recyclage dont l'usage doit être défini par le public, ou encore Fabrice Hybert avec son prototype d'objet en fonctionnement *Les Arbres fruitiers dans la ville*, une œuvre pérenne à l'échelle de la ville de Cahors qui remplace les arbres décoratifs par des arbres fruitiers, transposant ainsi la campagne dans l'urbain. Ces hypothèses qui prennent corps constituent des œuvres sensibles, au sens où elles transmettent une sensation renouvelée de la matière, de l'objet ou de l'environnement, tout en obligeant à repenser leurs usages ordinaires. Elles induisent une pensée rivée au corps, une réconciliation de l'homme raisonnable et de l'homme sensible qui peut ainsi adhérer dans sa totalité au réel, "n'être plus qu'un homme qui dit oui", comme le rêvait Nietzsche dans son *Gai savoir*. Cette idée provençale de la *gaya scienza* qui unifie le "troubadour", le "chevalier" et l'"esprit libre", ne pouvait trouver meilleure terre d'élection que Cahors, où l'art peut redevenir une promesse de bonheur.

¹ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, "Tel", Gallimard, 1990.

² Michel Maffesoli, *Eloge de la raison sensible*, Grasset, 1996.

³ Alain Ehrenberg, *L'individu incertain*, "Pluriel", Hachette Littératures, 1999.

⁴ Dominique Païni, "Le Retour du flâneur", *Art press*, n.255, mars 2000.

Sensitive

The Work as Experience

Christine Macel

curator of the exhibitions

"Sensitive" is a word that exists both in English and French, but it seems more familiar in the former than the latter language, where it has some rich and even surprising meanings. The adjective speaks of the transmission of sensations while the noun, which admittedly is little used, designates someone who is particularly sensitive (in the English sense of the word only), but also a rare variety of mimosa whose leaves retract when touched.

The exhibition *Sensitive* explores, then, the realm of sensation – the sensible – in contemporary art, in fixed and moving images, but also in other media that dialogue with them, such as sound, light, food and flowers. The sensible is defined here as a relation to the world that puts the emphasis on emotion and affect, on sensation understood also in its relation to the senses, that is to say, as a vision based on thought that is rooted in corporeality rather than in pure reason. Working with an intuitive mode of knowledge that renews the perception of things, rather than through a purely conceptual one, artists try to deliver images of zones where the self and the world are indistinct, elusive and hard to translate into words or fiction. The forms are more visual and plastic than narrative. The intention is to regenerate the viewer's sensations, as Gabriel Orozco has stated, or, as Fernando Pessoa put it, "to feel all things in every way". Following on from the 1999 edition EXTRAetORDINAIRE, *Sensitive* nevertheless takes a dialectical approach to this theme, hoping to overcome in some modest way the dichotomy that has ensued from Baumgarten's definition of aesthetics in the 18th century, with its opposition of the aesthetic as *cognitio sensitiva* on one side and, on the other, logical and

conceptual knowledge. This idea of a unified conception and reception of the artwork, which corresponds to the actual creative process of artists, with its back and forth between the sensible and the intelligible, would indeed seem to be in tune with the present social moment, which rejects all that separates and tries to reduce the real to pure essences. This is a period in which, to use Michel Maffesoli's term, a "sensory reason" is emerging, one that gives pride of place to intuition as the "sensitivity of intelligence". Until very recently, aesthetic history has hesitated before this reunification of thought and flesh, this corporeality of thought which, all this notwithstanding, has been described by modern philosophy. In his book *Repetition* (1843) Kierkegaard describes a moment of grace in which the body, at rest, having lost "its earthly weight", enjoyed the expansion of thought and emotions – until, suddenly, shattering this fine equilibrium, "something started itching in my eye". This conception of a thinking body and thought embodied was most radically expressed in Nietzsche's somatism, which went so far as to deny the world of Platonic abstractions: "The moral man is not closer to the intelligible world than the physical man", pronounced Nietzsche in the preface to *Toward a Genealogy of Morals*, "for there is no intelligible world." Modern aesthetics has tended rather to reinforce the dichotomy separating the aesthetic and logical worlds. Succeeding points of view have emphasised either the phenomenological approach, that is to say, vision to the detriment of intellect (from the end of the 19th century to the First World War. Fiedler or Valéry), or

returned to the Platonic idea of art as a danger, as expressed in the pages of *The Republic* (witness the puritanical and contrite Puritanism of the Frankfurt School and the negativism of Adorno). Ever since the 1970s contemporary thought has tried to remove these distinctions in order to bring about a pluralistic thought that is open and unifying. Deleuze and Guattari redefined the work of art as "a bloc of sensations", a composite of percepts, affects and concepts. In his rereading of Nietzsche's great affirmation, Michel Maffesoli has conceived of a new "seminal reason" linked to the sensible, and, in the tradition of the American pragmatist John Dewey, Richard Shusterman has tried to redefine art as "live" experience. But these ideas seem to have been largely ignored by contemporary criticism, which remains stuck in the rut of analytical philosophy and is neglecting the experience of reception. It stands in contrast here with literary criticism where, in the 1970s, Robert Jauss developed an aesthetics of reception¹ whose account of aesthetic experience did not oppose sensual and intellectual forms of pleasure.

The consequences of this position also oblige us to reconsider critical activity and its receivers since, by going beyond the unilateral quality of the purely aesthetic or purely sociological approaches to art, it would allow for a "new history of art that would regain [...] the general interest of its audience with regard to its object." This coming and going, this unity of the sensible and the intelligible, is illustrated in the artworks themselves – sometimes in almost diametrically opposed ways, as can be seen in the art of Cerith Wyn Evans and Bertrand Lavier, who, within the exhibition *Sensitive*,

could be taken to represent the two poles of this one approach in which the conceptual and sensible are mutually supportive. One starts with a disordering of the senses and produces new mental images. His thought is nourished by theory. The other, meanwhile, ironically deconstructs the codes of photographic representation and ends up with works whose appearance is sensuous, almost nostalgic. Taking up the explorations and realisations of Brion Gysin, a painter and writer who was close to William Burroughs and convinced of the "magic roots of art", Wyn Evans recreates, identically, what, in Terry Wilson's words, could have been "the drug-free turning point of the 1960s", one marked by a mystical materialism: the *Dreamachine*. This slatted perspex cylinder which revolved around itself and had an electric light in its centre, made it possible to see visions of the kind that arise during an alpha rhythm – 3D spheres in varied colours changing to the rhythm of the light flashes and the movements of the body. In Wyn Evans' installation, this intense physical experience is juxtaposed with the video projection of films by Guy Debord, thus instituting a kind of unity combining emancipatory thought and an almost hypnotic physical state. Whereas, in his *Bandes-Amorces*, some of the rare photographs by this artist that are exactly that, Bertrand Lavier reconsiders the nature of these representations. Following Robert Smithson's ideas on the subject, his conceptual approach rethinks the act of photographing in terms of framing, as a geometrisation of the real in a rectangular format. In order to escape this logic of the frame enclosing the image, Lavier makes random photographs taken simply as a leader on the film, and,

paradoxically and humorously, through his blurred still lifes with fuzzy outlines, returns to a melancholy aesthetic in which the images seems to reflect a mood. Apart from the question of aesthetic pleasure, these thoughts on works of art that are restoring the plurality of its terms and, in particular, the dimension of the sensible, are part of a more general awareness of emerging new forms of sociality. In a society caught up in an economist, functionalist model, a "logic of sensory reason"² is becoming increasingly prominent, going all the way to a search for "illumination of the senses". Especially since the individual is suffering from a feeling of loss of self. This loss, as described by another sociologist, Alain Ehrenberg,³ has two symptoms which are the use of psychotropic drugs and theatricalised behaviour, amplified by the medium of television. Especially talk shows. Thus the sensible, affect, the emotional, living for the pleasure of the moment are coming back as essential values in a period in which music (techno) and sport are also highly valued cultural activities. In this period of the "uncertain individual" it seems both symptomatic and necessary that artists should, through a synergetic application of reason and the sensible – in other words, through a reunified process of thought – strengthen the feeling of the here and now, of living material, of the "flesh of the world" – even, or especially in images – and thus restore the beauty of experience.

Sensitive Images. Putting Thought and Physicality in Images

For some time now photography has flirted both with painting and sculpture, insisting on both the object dimension of the photograph, whose materiality could compete with the density of painting, and the link within the image itself to sculpture and the physicality of objects. In contemporary photography, this approach has led to the creation of works which seek to add their status as images to issues of painting and its embodiment as object in order to multiply their sensorial effects. From the images of colourful market day refuse by Sieglinde Klupsch to the still lifes and landscapes of Yoshiko Seino, these works constitute haptic images that intensify and combine the visual and tactile perception of the objects represented, contrasting this with their banality and insignificance. However, this approach does not depend only on the object and its materiality. And it goes beyond the idea of an autonomous system designed to consider, as well, its social dimension. In the medium-format photographs he has been making since 1986, Gabriel Orozco is not so much concerned to make a sculptural image as to reactivate space, and with it, the sensations and thoughts of the viewer. His work oscillates between a sensorial, formal approach and abstract, universal reflection. His refusal to distinguish between these fields, or between the public and private spheres, between the sensible and the political, produces works that sculpt both matter and consciousness, thus transcending whatever it was that separated Conceptual Art from Arte Povera. These questions, which are particularly manifest in the dialogue between the photographs and

sculptures (here, Fish, fragments of hand-modelled clay laid on the floor, in counterpoint to photographs such as Heart of the River and Extension of Reflexion), also appear very clearly in his recent videos with images captured by a nomadic camera in the city, going from one object to another, intensifying the ephemeral perception of things while blurring our perspectives on the world. This back and forth from experience to idea, from sensation to consciousness, also characterises the images of Michel François, particularly the recent series of posters, which explores the body's relation to matter and to the social space.

The sensorial image is also defined by the relation between the materiality of the photographic object and the psychic equivalent it may convey. Rika Noguchi, with her images of soldiers emerging from the mist on Mount Fuji, Via Lewandowsky with his computerised photographs of an unreal Africa, and Zoe Leonard, with her series showing a bare tree covered with plastic bags, are all doing work that reflects the totality of the psyche, as both filter and place of reinterpretation, but also as a place of fantasy and imagination.

Affect and Image

The image would seem to be the privileged locus of the sensible in its emotional and affectual register, as a transmitter of sensations or, to use Deleuze's terms, as a "composite of percepts and

affects". Given the distancing effect worked by the image through the imagination, however, the pleasure that results from this is more aesthetic than purely sensorial. What is manifest in the image is not so much sensation as its reinterpretation, its filtration by an intellectual reconstruction in accordance with the process of "sensory reason". This gap between emotion and the affect-laden image is particularly clear in the works that evoke memories, recollections or even loss. The monumentum differs from memory in that it introduces an element of narrative. This is the subject dealt with by Martin Walde in his video Don't Know, which arose from a fleeting emotion inspired by the sight of a banal yet strange incident. The impossibility of transcribing both the reality of the experienced emotion and the nature of that emotion led Walde to superimpose an animated line drawing over a real moving image in order to capture this bizarre scene whose meaning escaped him, that of a young woman on the Pont Marie bridge in Paris compulsively twirling her skirt around her hips. Drawing here is a means of introducing dream thought into reality, as represented by a documentary-type photograph. This is also the method used by Anne-Marie Schneider in a work that underlines the distance between everyday experience and its emotional undercurrent, even in the most neutral of actions. In the work of Annika von Hausswolff or Jack Pierson, the photographic image is like a film still that liberates a life made up of memories, places and persons, with strong sensual and sentimental accents.

Aesthetic Materialism: Video beyond the Movies

As analysed recently by Dominique Paini,⁴ video has recently developed two tendencies, each of which is based on the model of film. One of them attempts to deconstruct the model of cinema while acknowledging its fascination (Douglas Gordon, Pierre Huyghe), the other does so by developing cinema's narrative and fictional dimension in installations that often require several simultaneous projections, forming a set of stories that are played out together and in parallel (Doug Aitken, Eija-Liisa Ahtila, Sam Taylor-Wood, the Wilson Sisters) in an atmosphere that borders on the contemplative. It would seem, however, that we can detect a third, more recent tendency in which, while continuing to use video and video installations to create meditative spaces, artists are developing a practice that has moved away from the standard cinematographic model and towards an aspect of its history that is now limited to so-called experimental cinema. In general, and unlike the exponents of the first two tendencies, the artists involved here – Marijke Van Warmerdam, Maria Friberg, Maria Marshall and A. K. Dolven, for example – are not exclusively "video" artists but also make installations, photographs and even paintings. We could describe this tendency as "aesthetic materialism", insofar as matter, the body and the object are the sole vectors of an aesthetic experience of the sensible which gives us access to the world and allows us to renew our perception of it, Marijke Van Warmerdam would seem to be the most radical artist here. Her work refuses narrative

and psychology and, out of the most banal, indifferent realities, brings forth abstract images that are quite devoid of symbolism. Maria Friberg, A. K. Dolven and Maria Marshall are developing slow, soundless video works; short, almost hypnotic images that capture the body and matter with an intensity that also has an emotional undercurrent. In another register, the videos of Boris Achour and Franck Scurti, with their fixed frame and discreet or non-existent sound, seem to make matter "abstract", giving it over to purely formal patterns (milk being poured into a glass, the bubbles in the beer through which we see the world). At the same time, there is a subtle element of critique. In Achour's video, particularly, we think of the use of the still-life in advertising. These images render the density of things, as in Nicolas Moulin's installation OCR, which projects the spectator onto the surface of Mars or Venus, opening up a new avenue for video, between the sensible and the conceptual.

The Beauty of Experience. Uncertain Perceptions.

By adding photography to sound or objects, by manipulating photography and video or by using certain effects, a number of artists manage to unbalance perception, to exacerbate it or put it in a state of tension, as if the artwork could bring about a reassessment of perceptual certainty or make up for its incompleteness, in order to

intensify the experience of the world. Saädane Afif's installation Tout seeks both to represent and to make us feel, with two Gulliver-like hands in plywood covered in photographs sending out a remix of urban sounds, from church bells to machine gun fire. Playing on perceptual imbalance, Michel François makes our heads spin with his video Pieds à l'envers sur la terre, showing two feet walking in circles, seen upside down. We are forced to think through and reconstruct the way the film was made. In his photographs and installations Hans Hemmert inserts a thin layer of yellow latex between himself and the world, or between the viewer and the surrounding space. This second skin gives vision a tactile quality while questioning the mechanisms of perception by playing on the discrepancy between macroscopic and microscopic, exterior and interior. Basket consists of setting beside a window an image identical to the view from said window, but with the addition of a simple detail that transforms the natural environment into a basketball court. Subversion by addition is also the principle used by Anna Jermolaewa in her video installation (Das quartett) in which familiar, amusing noises – those of children's toys – are emptied of their basic innocence by being raised to saturation levels. These works, like Pierre Malphette's transformation of a shop into an aviary-cum-aquarium for flying plastic bags, are all characterised by the reworking or remixing of a simple sensation that causes us to question the mechanisms of perception as both sensorial and mental process.

Finally, there are those who experiment directly with matter and reinvent its possibilities and our perceptions of it: Michel Blazy with his "tentatives", Martin Walde with his recycling workshop, Nam, whose use is to be defined by the public, and Fabrice Hybert whose "Prototypes of a Functioning Object", Les Arbres fruitiers dans la ville, consists of the permanent replacement of Cahors' decorative trees by fruit trees, thus transposing the rural onto the urban. These embodied hypotheses constitute "sensitive" works in that they convey a new sensation of matter, of the object and of the environment, while obliging us to rethink their ordinary uses. They induce a form of thought that is tied to the body, a reconciliation of the rational and the sensual that enables man to adhere to the whole of reality, to "be no more than a man who says yes", as Nietzsche dreamed in his Gay Science. This Provençal idea of the Gaya Scienza which unites the troubadour, the knight and the free spirit could find no more fitting home than Cahors, where art can once again become a promise of happiness.

¹ H. R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*

² Michel Maffesoli, *Eloge de la raison sensible*, Grasset, 1996.

³ Alain Ehrenberg, *L'Individu incertain*, Hachette, 1999.

⁴ Dominique Paini, "The Return of the flâneur", *Art press*, n.255, March 2000.

Dire oui au monde, oui "tout de même"

Entretien de Christine Macel
avec Michel Maffesoli

C. M. Dans votre ouvrage intitulé *Eloge de la raison sensible*, vous évoquez la contamination de la raison par le sensible, surtout parmi les jeunes générations, avec une résurgence de la connaissance intuitive en réaction contre le "péché d'intelligence". Comment définissez-vous cette raison sensible ?

M. M. Un mot selon moi très important est le terme de "séparation", qui définit les trois siècles qui viennent de s'écouler – et que l'on retrouve à travers la séparation chez Hegel, la coupure ou la notion de *Spaltung* chez Freud, et d'une manière plus contemporaine dans la "distinction" de Bourdieu. Voici une sorte de fil rouge qui définit une pensée abstraite éthérée, ouranienne, qui a été la pensée moderne européenne basée sur la séparation : le corps et l'esprit, la nature et la culture, et toutes les dichotomies corrélatives à ce qui fut une spécificité de la modernité. En même temps, cette pensée abstraite a été efficace, elle s'est allégée d'un certain nombre de choses. Il y a cette vieille tradition de la *via recta*, qui a permis le développement technique et scientifique. Il ne s'agit pas de cracher dans la soupe ! Mais on a fait le tour de cette efficacité, des réussites liées à cette pensée abstraite, qui privilégie le cerveau – Apollon –, ce qui correspond bien à une certaine conception de la verticalité de l'homme, cet animal qui marche sur ses jambes et dont la tête est attirée vers le ciel. Aujourd'hui, on constate une insatisfaction et un retour à une conception beaucoup plus globale, proche de la pensée orientale : on ne peut pas définir l'humain uniquement par le développement cognitif, il est important de le considérer dans toutes ses dimensions et en particulier le sensible. Par un mouvement de saturation,

de fatigue, on a épuisé toutes les joies d'une certaine conception de l'homme, on est en train de revenir à une conception plus globale, holistique. Le sensible revient. L'artiste cristallise quelque chose qui est dans l'air du temps. Ce qui me frappe, c'est l'animal dans l'humain, ce que l'on avait oublié. Il y a un corps, un sexe, de l'odeur, du tactile, des sécrétions... On rejoue le côté barbare, chthonien, enraciné, de l'humain. Bien sûr, ce qui m'intéresse, c'est de définir une grande tendance, une tension, ce vers quoi une société est tendue. Il y a là toute une série de contre-poids, de contre-exemples, mais qui ne sont que mineurs et confortent finalement la tendance. Dans l'art contemporain, quelque chose me semble réinvestir ce que l'on avait oublié, et en particulier la matérialité du monde.

C. M. En effet, certains artistes font resurgir visiblement dans leurs œuvres cette logique de la raison sensible, en redonnant une place à la sensation, à l'imaginaire, au sentiment, à l'émotionnel. L'art comme "régénération de la perception du monde", selon l'artiste Gabriel Orozco. Y voyez-vous un signe de ces nouvelles formes de socialité que vous décrivez ?

M. M. Je voudrais rajouter un mot par rapport au terme de "logique", concernant la raison sensible. J'ai montré qu'a pu exister une raison interne, *ratio seminalis* ou *logos spermaticos*, la raison séminale, qui montre que, dès le moment où l'on s'intéresse au corps, à la terre, ce n'est pas forcément désordonné, ni irrationnel, il y a une forme d'ordre, mais un ordre interne ; par opposition à la raison abstraite, qui est uniquement un ordre qui va vers un but, qui est orienté. Ce que l'on appelait la *Zweckrationalität*, la rationalité qui va quelque part. Comme il y a de la

germination dans l'art, il est important de repérer justement la graine des choses, des situations, et cette graine permet de dépasser une dichotomie abstraite qui est celle de la forme et du fond. Car pour qu'il y ait germination, il faut qu'il y ait du tégument, pour qu'il y ait un corps, il faut de la peau. Ce qui était pris comme frivole devient alors fondamental.

Cette dichotomie est inscrite dans une philosophie ancrée dans le judéochristianisme. Ce qui est important est ce qui est là-bas, ou "les lendemains qui chantent".

C. M. Peut-on parler d'un néo-romantisme qui ne serait pas basé sur un registre transcendant, mais terrestre ?

M. M. Je le crois. Premièrement, si on fait un schéma mécaniste global avec des valeurs dominantes et des valeurs secondes, en *mezzo voce*, on voit que le Moyen Âge était très marqué par Dionysos, alors que les monastères étaient le terreau de ce que va être l'époque moderne. On a d'un côté une acmé dionysiaque, et puis les monastères. Alors, par un mouvement de chiasme, il y a eu entre le XIII^e et le XIX^e siècle une inversion. En ce sens, ce qui était en *mezzo voce* au XIX^e tend à revenir, avec un processus d'accélération. Quelque chose est d'abord secret, devient discret puis s'affiche. Le deuxième point est qu'il faudrait plutôt parler de transcendance immanente. Quelque chose transcende les individus puis retombe sur le corps. Le transcendentalisme ou l'immanentisme se trouvent ainsi court-circuités. Non pas une voie moyenne mais une vraie fécondation, un peu comme la "raison sensible", qui est une contradiction dans les termes.

C. M. Ce que vous proposez, d'un point de vue méthodologique, c'est finalement d'abandonner la pensée binaire. Cela a des conséquences intéressantes sur ce qui pourrait être une histoire de l'art contemporain, où l'œuvre ne soit pas définie en opposant l'incarnation dans la matière et l'œuvre dématérialisée.

M. M. La grande logique occidentale, d'Aristote à Hegel, repose sur la logique du "tiers exclu" : a ne peut pas être *non-a*. Un homme ou une femme, un travailleur ou un intellectuel, etc. D'autres traditions culturelles ont bien montré que dans l'humain existe le "tiers donné", je peux être ceci et cela – une logique de la conjonction et non pas une logique de la disjonction. Je peux par exemple être un homme et avoir une quantité de potentialités féminines. Cette logique du tiers donné, évacuée d'Aristote à Hegel, a été conservée par le creuset oriental, et revient aujourd'hui, avec un va-et-vient entre le corps et l'esprit, une "culturalisation" de la nature. De fait, les jeunes générations en particulier fonctionnent sur une sorte de corporéisme mystique, très attachées au corps mais non moins pleines de préoccupations mystiques. Les technoparades, les raves participent à mon sens de ce mouvement, qui constitue un retour en force des valeurs féminines.

C. M. La transcendance immanente rejoint les réflexions qu'avait développées l'an dernier Sami-ali à travers la transfiguration de l'ordinaire : une transfiguration qui n'implique pas de transcendance et qui a lieu ici-bas.

M. M. A un certain moment, on reconnaît en effet un trésor caché là. Je peux redonner à l'ordinaire le trésor qu'il recèle. Par exemple, à travers l'anse d'un pichet, je peux lire le monde dans son entier.

C. M. Nous ne sommes pas loin ici de l'œuvre de Franck Scurti, qui fait voir le monde à travers un verre de bière (*Heineken Vision*), ou de celle de Boris Achour avec son film d'une coulée de lait.

M. M. C'est l'extraordinaire de l'ordinaire, mais à travers la dimension sensible. Lorsque rien n'est important, tout le devient. A certains moments, il y a de la projection, de l'extension...

C. M. Vous évoquiez un va-et-vient entre "raison" et "sensible" dans le processus même de création. Déjà Deleuze et Guattari, dans leur ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie ?*, définissaient l'œuvre d'art comme un composé de percepts et d'affects. Un art dont le but est "d'arracher le percept aux perceptions d'objets et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre". "Extraire un bloc de sensations." N'y a-t-il pas là un lien avec votre analyse portant sur la raison sensible?

M. M. Sans avoir ce texte précisément en mémoire, je dirais que l'on aboutit ici – l'expression "un bloc de sensations" me l'évoque – à un dépassement du sujet. Quand on réfléchit à ce que fut la raison abstraite, on trouve un sujet pensant, *cogito ergo sum*, in *arquem meum*, dans la forteresse de mon esprit. Cette image est très forte. La dimension fondamentale que souligne Deleuze est que l'on, pense avec son corps, avec son ventre, ce que j'appelle un savoir incorporé, celui de l'artisan, qui a des gestes très naturels, qui lui

viennent du corps, et en même temps d'une très grande finesse ; ce que l'on peut rapprocher de la *mêtis* grecque, une forme de ruse qui n'est pas uniquement dans le cerveau mais dans le corps. Le sujet pensant est dépassé, et l'on rejoint un inconscient collectif dont l'artiste se fait le haut-parleur. On renoue avec le corps à corps avec la nature, la matrice et l'environnement alentour.

Je ne confonds pas pour ma part l'émotif et l'émotionnel, l'affectif et l'affectuel – néologisme formé à partir de la langue allemande. D'un côté, on est renvoyé à l'individuel, de l'autre, il s'agit de quelque chose de plus matriciel, de plus collectif : une ambiance émotionnelle ou affectuelle, dont on pourrait parler pour qualifier les fêtes techno par exemple. Ainsi, un art qui ne serait pas strictement individualiste, "bourgeoisiste", serait une participation à quelque chose de collectif. C'est ainsi que j'interpréterais la distinction entre percept et perception, affect et affection de Deleuze et Guattari.

C. M. Pourrait-on dire par ailleurs que cette logique de la raison sensible que vous décrivez est d'autant plus forte que l'individu est aujourd'hui en prise à une perte de sensation de soi, pour reprendre la terminologie d'un autre sociologue, Alain Ehrenberg, dans son ouvrage *L'Individu incertain ?* Un individu incertain qui tendrait à retrouver cette sensation perdue à travers la drogue ou l'hyperexposition médiatique du show télévisé.

M. M. Dans mon livre *Le Temps des tribus*, j'ai voulu montrer que le mot "individualisme" est aujourd'hui un faux problème. Je constate plutôt, au contraire, que l'on est recentré autour des tribus, un tribalisme qui va de pair avec la fin d'un individu qui était maître de lui et enfermé dans la forteresse de son esprit,

alors qu'une des grandes formules contemporaines triviales est l'éclatement, "s'éclater" dit-on, une bonne expression qui rend compte du fait qu'il n'y a plus d'individu avec une identité précise, mais une identité qui repose sur l'idée de "dépense" bataillienne. Je pense qu'il y a cet éclatement de soi dans l'autre – que l'autre soit la nature, la déité, le microgroupe, peu importe –, qu'il y a une raison qui n'est plus strictement individuelle, enfermée en elle-même, mais une raison sensible, la raison du monde, l'âme du monde auquel on participe. Je partage cette idée d'individu incertain, j'ai même proposé que l'on n'emploie plus le terme d'individu mais de *persona*, la personne, dans le sens étymologique du terme, c'est-à-dire le masque, dans le sens où j'ai plusieurs masques à ma disposition : je suis maintenant le professeur bon chic bon genre qui vous répond, qui hier faisait un cours, et ce soir je serai un loubard dans une boîte de nuit. La notion d'individu est "bourgeoisiste", moderne par excellence, avec la logique de l'identité. Je parlerai d'identifications multiples, comme il peut y avoir en amour des "sincérités successives", chacun peut être sincère à un moment donné avec une certaine identification, puis avec une autre forme d'identification non moins sincère. Mais nous restons marqués par le fait qu'il faut être quelque chose, avoir une identité précise avec une logique spécifique, sexuelle, professionnelle, idéologique. Si je sors de cela, je suis schizophrène, il y a schize, on rejoint là l'idée de dichotomie alors que je fonctionnerais plutôt selon la logique du *et... et...*, je suis ceci et cela, je peux sans schize être tout à la fois et non moins sincèrement ceci à ce moment-là et autre chose tout à l'heure. L'idée de Rimbaud formalisée par le "Je est un autre" s'est capillarisée dans le corps social et la vie quotidienne.

C. M. Comment pensez-vous dès lors le terme d'"humanisme" ?

M. M. Non pas celui défini traditionnellement par les valeurs universelles, les droits de l'homme, les grands mots de la philosophie des Lumières. Par contre, si on reconnaît l'*humus* dans l'humain, que l'humain est fait de boue, alors je suis humaniste. C'est la reconnaissance du corps, de ce qui est censément voué à la perte. Le vrai humanisme serait celui qui intégrerait la boue, la merde. A travers ce château-fort en terre traversé de mauvaises herbes que propose Michel Blazy pour votre exposition, avec l'idée de l'organique et de la décomposition, on est dans une œuvre qui s'inscrit dans un cycle, intégrant cette métaphore de la boue, ou l'idée de mort, qui n'est plus séparée de la vie. Cette mort, cette boue, cette humanité dans l'humain, avaient été évacuées par les Lumières. Il faut arriver à se purger d'une conception purement rationnelle pour voir justement ce vrai humain dans l'humain, et donc réinvestir ces paramètres de ludique, d'onirique – des paramètres pesants, lourds, qui nous tirent vers le "bas", c'est-à-dire vers la terre. Un des corollaires de la raison sensible est l'*amor mundi*, l'amour du monde. Le fond de notre tradition est ascétique, basé sur le ressentiment, considérant que de vrai monde il n'y a qu'à venir, soit céleste, soit terrestre. On va donc avoir peur du monde tel qu'il est ou le voir misérable, la fameuse "misère du monde" que l'on projette sur l'extérieur. Dans la vie quotidienne il y a, me semble-t-il, une forme de joie, de jubilation, tant bien que mal. Des dimensions qui ne sont pas forcément grandioses.

C. M. La question de la jubilation, de la jouissance esthétique, a été justement, et surtout récemment, absente des débats théoriques – à l'exception, à ma connaissance, du travail de Hans Robert Jauss autour de la littérature (*Pour une esthétique de la réception*, paru en 1978). Pourtant, Michel François évoque par exemple, dans son œuvre, cette volonté de restituer la beauté de l'expérience, qui est tournée vers l'autre, le regardeur. Que pensez-vous de cette indigence, voire de ce rejet critique ? Rien ne semble plus démodé que de parler de jouissance esthétique.

M. M. Je pense pour ma part que c'est justement ce qui est prospectif aujourd'hui. Jauss, que j'ai connu et avec qui j'ai pu converser, a développé une piste importante qui n'était pas en congruence avec son temps, mais je crois qu'il faut dépasser la notion même de critique qui a été à la base de la *via recta* et de l'efficacité de la voie droite de la raison.

Étymologiquement, la critique, c'est *krinein*, c'est le judiciaire. Le juge soupèse, avec sa balance, et retient ce qui doit être retenu. Il y a chez tout intellectuel critique cette dimension judiciaire, normative, moraliste – ce que doit être le monde ou l'individu. Dans l'idée de critique il y a le *non* ; je dis non au monde. Je rappelle à cet égard trois formules : la formule augustiniennne, le monde est immonde, *mundus est immundus* – le monde du corps, du sensible, de la jouissance, bien sûr ; celle de Lou Andreas-Salomé, une grande dame de la pensée, qui rapporte une conversation avec Freud, lequel disait : "L'intellectuel est le chevalier de la haine" – une chose normale pour Freud qui reprenait la vieille idée goethéenne, "l'esprit qui toujours dit non" ; puis Lukacs qui, dans une tradition marxiste, parle de l'"infamie de l'existant". On ne

doit pas dire l'infâme mais ce qui doit être. Il est très difficile de récuser l'idée de l'intellectuel critique, c'est une de ses fonctions de dire non, mais si on revient à une perspective nietzschéenne, qui est une philosophie affirmative, on peut dire oui, oui à la vie, oui "tout de même" à la vie.

C. M. Nietzsche disait justement dans sa *Généalogie de la morale*, qu'il fallait être profondément "intéressé".

M. M. *Inter esse*, être là, être dedans. Lorsqu'on est intéressé, le corps entier est partie prenante. C'est une pensée à la base de la jouissance, de la beauté de l'expérience, de la réception chez Jauss : une pensée qui soit organique et non plus mécanique. Je dis oui au monde car je ne sais rien après tout des arrières-mondes. Dire oui tout de même, si l'on veut nuancer, en constatant l'aliénation, l'exploitation etc. Comment peut-on intellectuellement rendre compte de ce oui à l'existence, tant bien que mal ? L'œuvre d'art ne dit pas autre chose, à bien des égards, elle ne fait que tenir compte de ce qui existe là, l'épiphanise, en rend compte. Cette esthétique de la réception est importante, son fondement dans la perspective de Jauss – ce que l'on a appelé l'École de Constance à l'opposé de l'École de Francfort – est l'idée de réversibilité et non de causalité. Non pas une coupure entre le sujet pensant et le monde, mais un processus de retour entre ce que le monde m'apprend et ce que je fais en informant le monde, en créant. Je ne peux informer le monde que si je prends acte du monde qui est là. Heidegger avait une très belle formule, il montre que dans la statue

de marbre, il y a du marbre aussi. Ce n'est pas abstraitement que je réalise l'œuvre, mais avec un matériau, quel qu'il soit, et je dois prendre acte de ce matériau. Si on extrapole ce propos, on revient à cette idée de réversibilité dont je viens de parler. Finalement, je ne peux agir que si je reconnais ce sur quoi j'agis, je nais à nouveau dans l'acte de création, et on revient ici à la matière. Je ne peux poser un acte de création que si je rentre en réversibilité.

C. M. Cette idée de l'incarnation pourrait cependant se conjuguer avec son contraire, l'idée d'une œuvre dématérialisée – la vie comme œuvre d'art ?

M. M. En effet, je n'ai pas de position exclusive, je suis assez partisan de cette idée de la vie comme œuvre d'art, mais je ne peux avoir cette conception que si je reconnais des cristallisations artistiques importantes. Un Da Vinci est artiste parce qu'il est artisan. Je pense au terreau. Il y a dans la vie quotidienne une possibilité d'art, ce qui n'empêche pas la reconnaissance d'œuvres d'art *stricto sensu*.

C. M. Dans votre ouvrage *Eloge de la raison sensible*, vous allez jusqu'à évoquer, à l'aube du troisième millénaire, une "illumination des sens". Pourrait-on dire que l'on renoue aujourd'hui avec un certain "sensualisme" ?

M. M. C'est l'idée de vie qui finalement ressort. Une perspective vitaliste, très nietzschéenne. Il faut prendre au sérieux cette logique de la vie. Nos constructions ne font que mettre en forme ce qui déjà existe.

Paris, décembre 1999.

Michel Maffesoli est professeur à la Sorbonne (Paris-VI), au département des sciences sociales. Il est l'auteur, notamment, de : *Le Temps des tribus*, Grasset, 1991, *La Contemplation du monde*, Grasset, 1993, et *Eloge de la raison sensible*, Grasset, 1996. Il vient de publier *L'Instant éternel*, Denoël, 2000.

Say yes, a "yes, after all" to life

Michel Maffesoli interviewed by
Christine Macel

C.M. In your book *Eloge de la raison sensible* you describe the way reason has been infiltrated by sensitivity and the sensorial, especially in the younger generations, with a resurgence of intuitive knowledge in reaction to the "sin of intelligence". How do you define this sensitive reason?

M.M. A word that is very important for me is the term "separation", which defines the three last centuries, and which we find in Hegel, as well as in Freud's notion of the break or Spaltung and, in a more contemporary context, in Bourdieu's "distinction". Here we have a kind of common theme defining the abstract, disembodied, Uranian thought that was modern European thought, based as this was on separation – body and mind, nature and culture and all the dichotomies correlative to what was a specific feature of modernity. At the same time, this abstract thought was effective. It managed to shake off a certain number of things. There is this old tradition of the via recta which permitted technological and scientific development. There's no reason to be snuffy about it. It's just that we have gone as far as we can with this efficiency, with the achievements linked to this abstract thought which privileges the brain – Apollo –, which corresponds to a certain conception of the verticality of man, this animal which walks on its legs with its head in the sky. Today we are seeing a dissatisfaction with all this and a return to a much more global conception, close to Oriental thought. We cannot define the human solely in terms of cognitive development. It's important to consider every dimension of it and in particular the sensorial. We are saturated, weary and have worn out the joys of a certain conception

of man and are in the process of returning to a more global, holistic conception. The senses are coming back. The artist crystallises something that is in the air. What strikes me is the animal aspect of the human, which we had forgotten: there is a body, genitalia, smell, tactile things, secretions. We are replaying the barbaric, chthonic, rooted aspect of the human. Of course, what interests me is defining a general tendency, a tension, what society is tending towards. Here we find a whole series of counterweights, of counter examples, but these are minor and ultimately confirm the general trend. In contemporary art, something, it seems to me, is reinvesting what had been forgotten, and in particular the materiality of the world.

C.M. Yes, a number of artists are visibly bringing back this logic of sensitive reason in their works by realoting a role to sensation, to the imaginary, to feeling, to the emotional: art as a "regeneration of the perception of the world", as the artist Gabriel Orozco put it. Do you see this as a sign of the new forms of sociality that you describe?

M.M. I would like to add a word in relation to the term "logic", concerning sensitive reason. I have shown that there can be an inner reason, a ratio seminalis or logos spermaticos, seminal reason, which shows that, once you start taking an interest in the body, in the Earth, you see that they are not necessarily chaotic or irrational, that there is a form of order, but an internal order – in opposition to abstract reason, which is uniquely an order that moves towards a goal, that is oriented. What was called Zweckrationalität, rationality that goes somewhere. Since, in art, there is germination, it is

important to detect the seed of things, of situations. This seed makes it possible to transcend the abstract dichotomy of form and ground. Because for germination to occur there has to be tegument; for there to be a body, you need a skin. What was seen as frivolous now becomes fundamental. This dichotomy is written into a philosophy rooted in Judaeo-Christian belief. What is important is what is over there, our "bright tomorrows".

C.M. Could we talk here in terms of a Neo-Romanticism based not on a transcendent register but an earthly one?

M.M. I think so, yes. First of all, if we make an overall mechanistic diagram, with the dominant and secondary, mezzo voce, values, we see that the Middle Ages were strongly marked by Dionysos whereas the monasteries were the seedbed of the modern era. You have the Dionysiac acme on one side and the monasteries on the other. Then, by a chiasmic movement, an inversion occurred between the 13th and 19th centuries. In this sense, what was mezzo voce in the 19th century is tending to come back, and is gathering speed. A thing starts out as a secret, becomes discreet and then overt. The second point is that we should speak, rather, of immanent transcendence. Something transcends individuals then comes back to the body. Transcendentalism or immanentism are thus short-circuited. This is no middle way but a real fecundation, a bit like "sensitive reason", which is a contradiction in terms.

C.M. In the end, what you are proposing, from a methodological viewpoint, is that we abandon binary thought. That has interesting consequences for a possible history of contemporary art in which artworks are not defined by opposing the material embodiment and the dematerialised "work".

M.M. The great tradition of Western logic from Aristotle to Hegel is based on the logic of the "excluded party": a cannot be non-a. A man or a woman, a worker or an intellectual, etc. Other cultural traditions have shown that there exists in the human a "given third party": I can be this and that. This is a logic of conjunction and not disjunction. I can for example be a man and have a certain amount of feminine potentialities. This logic of the given third, which was evacuated from Aristotle to Hegel, was preserved in the Oriental melting pot and is coming back today, with a to-and-fro between body and mind, a "culturalisation" of nature. Indeed, the younger generations in particular function with a kind of mystic corporealism. They are greatly attached to the body but no less full of mystic concerns. As I see it, techno parades and raves are part of this movement, which constitutes a big comeback of feminine values.

C.M. Immanent transcendence fits with the ideas expounded last year by Sami-Ali when talking of the transfiguration of the ordinary, a transfiguration that does not imply transcendence and that occurs here, in the lower world.

M.M. There may come a time when we recognise a hidden treasure. I can reattribute the treasures contained within the ordinary. For example, I can read the whole world through the handle of a pitcher.

C.M. We are not far here from the work of Frank Scurti, who shows us the world through a glass of beer (Heineken Vision), or of Boris Achour, with his film of flowing milk.

M.M. This is the extraordinariness of the ordinary, but through a sensory dimension. When nothing is important, everything becomes important. There are moments of projection, of extension...

*C.M. You spoke of a back and forth between "reason" and "sensitivity" in the very process of creation. Back in their book *What is Philosophy?*, Deleuze and Guattari defined the artwork as a composite of percepts and affects. An art whose purpose is "to wrest the percept from perceptions of objects and from the states of a perceiving subject, to wrest affect from affections as the passage from one state to another. To extract a "bloc of sensations". Isn't there a link there with your analysis of sensitive reason?*

M.M. Though I don't have a very precise memory of that text, I would say that here – this is what the expression "bloc of sensations" makes me think of – we are coming to a transcending of the subject. When you think about the

nature of abstract reason, you find a thinking subject – cogito ergo sum, in arquem meum, in the fortress of my mind. This image is very powerful. The fundamental dimension emphasised by Deleuze is that we think with our body, with our belly. I call this incorporated knowledge, that of the craftsman who has very natural gestures that come to him from the body but at the same time have great finesse. This can be set beside the Greek Metis, a form of cunning that is not only in the brain but also in the body. The thinking subject is outmoded and we are moving towards a collective unconscious for which the artist acts as loudspeaker. We are back with the bodily confrontation with nature, the womb and the ambient environment.

Personally, I don't confuse the emotive and the emotional, the affective and the "affectual". On one side we are more in the realm of the individual, on the other we have something more matrical, more collective – an emotional or affectual atmosphere which we could mention to describe the techno parades, for example. Thus an art that would not be strictly individualist, "bourgeoisist", would involve participation in something collective. That is how I would interpret Deleuze and Guattari's distinction between percept and perception, affect and affection.

*C.M. Could it be said that this logic of sensitive reason which you describe is that much stronger because today the individual is undergoing a "loss of the sensation of self"? I use the terminology of another sociologist, Alain Ehrenberg in his book *L'individu incertain*. This "uncertain individual" tends to recover this lost sensation through drugs or the media hyper-exposure of the TV show.*

*M.M. In my book *Le Temps des tribus* I tried to show that today "individualism" is a false issue. What I see, on the contrary, is that we are recentred around tribes, a tribalism that goes hand in hand with the end of the individual who is in control of himself and locked up in the fortress of his mind. People talk about having fun, they talk about blowing their mind, getting out of it – s'éclater, they say in French: "breaking up", a good expression which shows that there are no longer individuals with a precise identity but an identity that rests on the idea of expenditure à la Bataille. I think that the self loses itself in the other. Whether that other is nature, the deity, a micro-group, it doesn't matter. The fact is that there is a reason that is not strictly individual, enclosed in itself, but a sensitive reason, the reason of the world, the soul of the world that we partake of. I share this idea of the uncertain individual. I have even suggested that instead of the term individual we use that of persona, the person, in the etymological sense, that is to say, the mask, in the sense that I have several masks available to me. I am now the respectable professor answering your questions, who gave his course yesterday, and tonight I will be a wide boy in a nightclub. The notion of the individual is "bourgeoisist", modern par excellence, as is the logic of identity. I would speak of multiple identifications, just as in love there can be "successive sincerities". People can be sincere at any given moment with a given identification, and then just as sincere with another form of identification. But we remain marked by the fact that*

you have to something, have a precise identity with a specific sexual, professional or ideological logic. If I go away from that, I am schizophrenic, there is a schiz, we come back to the idea of the dichotomy whereas I rather tend to function according to a conjunctive logic: I am this and that, I can without schiz be both at once and be no less sincerely this at this moment and something else later. The idea Rimbaud expressed by "Je est un autre" (I is another) has seeped into the social body, into everyday life.

C.M. How then do you envisage the term humanism?

M.M. Not as it is traditionally associated with universal values, the Rights of Man, the big concepts of the Enlightenment. But if one recognises the humus in the human, that the human is made of mud, then I am a humanist. This acknowledges the body, that which is supposedly doomed to die. True humanism is one that would take on board mud and shit. In the evolving garden proposed by Michel Blazy for your exhibition, with the idea of the organic and of decomposition, we come to a work that belongs in a cycle, integrating this metaphor of mud, or the idea of death, which is no longer separated from life. This death, this mud, this humanity in the human, had been evacuated by the Enlightenment. We have to get rid of the purely rational conception in order to see this true humanity within the human, and thus to reinvest these parameters of play and dream – ponderous, heavy parameters that pull us "downwards", that is to say, towards the Earth. One of the corollaries of sensitive reason is amor mundi, love of the world. The basis of our tradition is ascetic, based on resentment,

considering that the true world is still to come, be it celestial or terrestrial. So we are going to be afraid of the world as it is or see it as miserable – the famous "weight of the world"¹ which we project outside ourselves. In everyday life, it seems to me, there is a form of joy, of jubilation, in spite of it all. Dimensions that are not necessarily sublime.

C.M. The question of jubilation, of aesthetic pleasure, has indeed been absent from aesthetic debates, especially recently. The only exception I know of is Hans Robert Jaus's work around literature (Toward an Aesthetic of Reception, 1985). However, in his work Michel François speaks of this desire to render the beauty of experience, which is turned outward towards the other, towards the viewer. What do you think of this lack of interest or active rejection by critics? To speak of aesthetic pleasure nowadays sounds incredibly old-fashioned.

M.M. Personally, I think that it is precisely what is now most forward-looking. Jaus, whom I knew and had discussions with, opened up an important line of enquiry which was not in tune with his times. But I think we have to get beyond the notion of criticism, which was the basis of the *via recta* of reason, of its efficacy. Etymologically criticism is *krinein*, the judgmental. The judge weighs things up with his scales and retains what must be retained. Every critical intellectual has this adjudicating, normative, moralistic side: what the world and the individual should be. The idea of criticism contains a *no*; I say *no* to the world. Here I would recall three phrases: the Augustinian saying *mundus est immundus*, the world is unclean – the world of the body, of the senses, of pleasure, that is.

Then there are Freud's words in conversation with Lou Andréas-Salomé. She reports him saying that "the intellectual is the knight of hatred". That seemed quite normal to Freud, who was echoing the old idea from Goethe of "the spirit that always says *no*". And finally, in the Marxist tradition, Lukacs's reference to the "vileness of the extant". We are not to speak of what is vile, only of what should be. It is very difficult to challenge the idea of the critical intellectual. To say *no* is one of his functions, but if we come back to the Nietzschean perspective, which is that of an affirmative philosophy, we can say *yes*, *yes to life*. A "yes, after all" to life.

C.M. Yes, and in *Toward a Genealogy of Morals* Nietzsche said that we should be deeply "interested".

M.M. *Inter esse*: being there, amidst it all. When we are interested the whole body is involved. This is a philosophy based on pleasure, on the beauty of experience, of reception as Jaus envisaged it. This thought is organic, not mechanical. I say *yes* to the world because I know nothing about other worlds. Say "yes, after all", if I want to qualify

things, being aware of alienation, exploitation, etc. How, intellectually, is one to embrace this *yes to life*? That is precisely what the work of art says. In many respects, it simply reflects what exists; the epiphany. Registers it. This aesthetic of reception is important. Called the Konstanz School, in opposition to the Frankfurt School, Jaus's aesthetic is founded on the idea of reversibility instead of causality. Not a break between the thinking subject and the world, but a process of interaction between what the world teaches me and what I do by informing the world, by creating. Heidegger shows that in the marble statue there is also marble. I do not make the work in the abstract but with a material, of whatever kind, and I have to be aware of this material. If we extrapolate this, we come to this idea of reversibility which I have just mentioned. Ultimately, I can only act if I know what I am acting on. I am born anew in the act of creation. And this brings us back to matter. I cannot make a creative act unless I enter into a state of reversibility.

C.M. However, this idea of incarnation could combine with its contrary, that of a dematerialised artwork – life as a work of art?

M.M. Yes, my position is not one-sided. I am quite in favour of this idea of life as a work of art, but I cannot have this conception if I acknowledge the existence of major artistic crystallisations. A Da Vinci is an artist because he is a craftsman. Think of compost. There is both art in everyday life and the recognition of artworks *stricto sensu*.

C.M. In your book *Eloge de la raison sensible* you actually speak of a "lighting up of the senses". Could we say that, as we enter the third millennium, we are returning to a certain "sensualism"?

M.M. That is the idea that comes across in the end. It's a vitalistic, very Nietzschean perspective. This logic of life needs to be taken seriously. Our constructions are simply giving form to what already exists.

Paris, December 1999

¹ Translator's note. This is the translated title of Pierre Bourdieu's book about "social suffering in contemporary societies", originally entitled *La misère du monde*.

Michel Maffesoli is a professor of social sciences at the Sorbonne (Paris-V). His books include *Le Temps des tribus* (1991), *La Contemplation du monde* (1993), *Eloge de la raison sensible* (1996) and, most recently, *L'Instant éternel* (2000).

Inside

Boris Achour

Né en 1966
à Marseille (France)

vit et travaille

Born 1966
in Marseille (France)

lives & works

Avec les *Actions-peu*, réalisées dans l'espace urbain entre 1993 et 1997, et qui consistaient à déplacer, décaler, réorganiser des micro-éléments de la rue, Boris Achour commence à interroger les structures de conditionnement, d'ordonnement, qui régissent la vie quotidienne, tout en étant attentif à son statut d'auteur, de locuteur : anonymes dans la rue, les *Actions-peu* sont documentées de façon simple (projection de diapositives ou enregistrement vidéo). Souvent modeste dans sa forme et n'engageant jamais la notion de style comme signature, le travail de Boris Achour semble toujours poser la question : Qui parle quand je parle ?, utilisant de nombreux supports relevant des systèmes de communication et de diffusion de l'information.

Du tract auto-promotionnel de marabout, sur lequel il clame : "Inconnu dans le monde entier, il ne peut rien pour vous!", jusqu'à l'enseigne lumineuse sans message intitulée *Regarde-moi*, il procède par détournement et réappropriation, opérant, dans le flux des signes, un court-circuit, un "stoppage" (que l'on pense à son autoportrait en auto-stoppeur, placardé sous forme d'affiches à Besançon et Montbéliard en 1999). Son questionnement des comportements liés aux multiples stimuli de la "société de communication" ne relève pas de la dénonciation,

mais d'une défiance lucide quant à notre acceptation tacite de cet état de fait ; aussi ses œuvres sont-elles souvent la cristallisation d'un paradoxe, d'un hiatus : dans la vidéo *Rempli* (1997), sa main tendue, emplie de plâtre, ne peut plus rien recevoir, pas plus que son canapé (*Scrupule*, 1997) n'est capable d'accueillir. Le paradoxe peut aussi surgir du langage, comme pour la phrase "Je ne veux tout", clignotant sur un panneau d'affichage à diodes fait main : un double mouvement contradictoire, proche du bégaiement, qu'il utilise par ailleurs pour une pièce sonore destinée aux rues de Cahors. Les blocages saccadés du bègue s'avèrent être une forme de résistance parmi le flot ininterrompu d'injonctions séduisantes débité par les innombrables voix off des médias. Celles-ci, en tant que toile de fond subliminale de notre environnement quotidien, sont au centre des récentes vidéos de Boris Achour, dont *Un monde qui s'accorde à nos désirs* (2000), où une image de plaisir (du lait qu'on verse dans un verre) débordé littéralement de son cadre dans un mouvement d'excès, expression d'un désir inassouissable. *D'Ailleurs* (2000) montre des gestes ralentis, dont la banalité est cependant perturbée par cette impression d'un "déjà vu" publicitaire, tandis qu'une femme, filmée dans le métro, "dit" les infos comme si elle les récitait. Une vision proche de celle que raconte Marc Augé : un jour viendra où nous aurons les mêmes rêves, parce que nous les aurons vus à la télévision¹.

François Piron

Carried out in urban spaces between 1993 and 1997, Boris Achour's Actions-peu consisted in shifting, modifying and reorganising the micro-elements of the street. Thus the artist began questioning the structures that condition and order everyday life, while at the same time remaining attentive to his status as author, or speaker: the Actions-peu are anonymous when in the street and are simply documented by slide projections or videos. Often modest in their form and never asserting a signature style, Achour's work always seems to ask the question: "who is talking when I talk?" Using numerous media from the systems of communication and information, from the marabout's handout with the proud words "unknown all over the world, he can't do a thing for you!", to the luminous sign without a message, he works by appropriation and subversion, effecting a short circuit in the flux of signs, a "stoppage" (one thinks of his self-portrait as hitch-hiker [auto-stoppeur in French] splashed around Besançon and Montbéliard in poster form in 1999). His questioning of the behaviour relating to the multiple stimuli of the "society of communication" does not stem from condemnation

but from a lucid wariness with regard to our tacit acceptance of the situation. His works are often the crystallisation of a paradox, a rupture: in the video Rempli (Full, 1997) his outstretched hand is full of plaster and so cannot hold anything more, just like the sofa in Scrupule (1997). His paradoxes can also be linguistic, as in the words "Je ne veux tout" (I don't want it all) flashing on a handmade LED sign. This contradictory, stammer-like double movement is also used in his sound piece for the streets of Cahors. The staccato blockages of the stutterer prove to be a form of resistance amidst the continuous flow of seductive exhortations spewed out by countless media voice-overs. As the subliminal backdrop of our everyday environment, the latter are at the centre of Achour's recent videos, including Un monde qui s'accorde à nos désirs (2000), in which an image of pleasure (milk being poured into a glass) literally overflows its frame in a movement of excess, the expression of an unquenchable desire. D'Ailleurs (2000) shows slow-motion gestures whose banality is disrupted by an impression of advertising déjà vu, while a woman filmed in the metro "speaks" the news as if she were reciting it. This vision is close to the one described by Marc Augé: one day we will all have the same dreams, because we will have seen them on television¹.

¹ Marc Augé, *La Guerre des rêves*, Seuil, 1997, p.175.



Saâdane Afif

Né en 1970
à Vendôme (France)

vif et travaillé
à Nantes (France)

Born 1970
in Vendôme (France)

lives & works
in Nantes (France)

Saâdane Afif décrit sa pratique artistique comme "un travail de guetteur". Il prélève du réel des événements, des rencontres ou des signes avec lesquels il opère une dérive poétique, les cristallisant sous forme d'artefacts à la fois synthétiques et ouverts, comme perpétuellement en chantier. Cette pratique qui "s'adapte à la précarité" l'oriente vers l'assemblage composite, la maquette, formes instables et prototypiques qu'il préfère à la reproductibilité de l'objet. Ainsi, *Paysages* (1997) se présente comme l'image arrêtée d'un mouvement : une petite maquette de maison en construction, en équilibre sur quatre arbres tête en bas, le tout posé sur une plate-forme figurant une coulée de peinture bleue. Une tentative de saisir l'insaisissable, d'organiser le chaos, qui est également à l'œuvre dans deux pièces récentes, réalisées dans l'esprit des anciens plans-reliefs utilisés pour la géostratégie : *Spéciale dédicace* (1998), où un rond-point est signalisé par un panneau matérialisant la nébuleuse des lignes de fuite possibles, et *Stratégie de l'inquiétude* (1999), modélisant ce qui est par essence impossible à immobiliser : une mer houleuse aux vagues miroitant sous la lumière. Une œuvre questionnant le sentiment religieux et son désir d'incarnation, de maîtrise inatteignable de l'infini. Pour Saâdane Afif, l'infini réside dans l'expansion, la dilution (*Comme de l'eau dans l'eau*, 1999, série ouverte d'images dans des présentoirs, qui ne s'affirment que comme images ajoutées à d'autres

images), dans les possibilités combinatoires (la bande sonore de l'installation *TOUT*, 1998, composée de CD de bruitages hétéroclites diffusés aléatoirement par les platines), voire dans une foi optimiste dans le hasard, celui des rencontres et des découvertes fortuites, qu'il évoque avec l'édition en affiche du panneau de *Spéciale dédicace*, révélant en surimpression une série de noms d'amis et de connaissances de l'artiste. Par ailleurs, prélevant dans la presse des phrases stéréotypées qu'il décontextualise, il les transforme en autant d'énoncés poétiques : "encore un accident", "vers une éclaircie de l'énigme"... À cette "générosité" du réel, Saâdane Afif répond par la disponibilité. La modélisation de l'image de ses mains correspond à cette attitude du faire, par préemption et monstration : dans *L'art est un véhicule* (1995), moulées en cire, elles tirent un magnétophone comme des chevaux de labour ; dans *TOUT*, agrandies et offertes paumes grandes ouvertes, elles supportent les deux enceintes qui diffusent le chaos du monde. Un chaos envisagé positivement, comme champ illimité et mouvant de possibles, sur lequel dérive Saâdane Afif, à l'image du radeau gonflable (*OFF*) qu'il réalise à Cahors, tout à la fois esquif dérisoire et balise salvatrice.

François Piron

Saâdane Afif describes his artistic practice as "the work of a watcher". He takes events, encounters or signs from the real and subjects them to a poetic drift, crystallising them in the form of artefacts that are both synthetic and open, as if constantly in progress. "Adapted to precariousness", this practice inclines to the use of composite assemblages and models, which unstable forms he prefers to the finished object. Paysages (1997) thus comes across as the frozen image of movement, with a small model of a house under construction, balancing on four trees, upside down, the whole lot set on a platform showing a swoosh of blue paint. The attempt to grasp the ungraspable and organise chaos also informs two recent pieces done in the spirit of the old models used in geostrategy: Spéciale dédicace (1998), in which a roundabout is signalled by multi-branched sign reproducing and extending its curved exits, and Stratégie de l'inquiétude (1999), a model of what is by definition impossible to immobilise – a stormy sea whose waves glint in the light. This work addresses religious feeling and its desire for incarnation, for an unattainable mastery of the infinite. For Afif, the infinite lies in expansion and dilution (Comme de l'eau dans l'eau, 1999, an open series of images in poster racks which claim to be no more than images added to other images, etc.) in the possibilities of

combination (the sound track of the installation TOUT, 1999, consisting of a CD of heterogeneous noises played at random), or even in an optimistic faith in the chance that governs fortuitous encounters and discoveries – as evoked in the poster version poster of Spéciale dédicace, in which the signpost image is overprinted with names, those of the artist's friends and acquaintances. Afif also takes stock journalistic phrases out of their usual context, thus making them poetic – "yet another accident," "shedding light on the mystery", etc. The artist adopts an attitude of responsiveness towards the generosity of the real. Models or images of his hands also reflect this active, demonstrative attitude. Cast in wax in L'Art est un véhicule (1995) they pull a tape recorder as if they were carthorses. In TOUT, they are enlarged, offered, palms wide open, supporting two speakers from which issues forth the chaos of the world – a chaos seen as something positive, as the limitless and shifting sea of possibilities on which Afif is adrift. Like the inflatable raft he has made for Cahors, which is at once a flimsy skiff and a salutary marker.



Michel Blazy

Né en 1966
à Monte-Carlo (Monaco)

vit et travaille
à Paris (France)

Born 1966
in Monte-Carlo (Monaco)

lives & works
in Paris (France)

Michel Blazy entretient une certaine défiance envers la notion d'œuvre, au sens de maturation et de complétude, lui préférant les tentatives bricolées et la "bonne volonté" des matériaux à vivre leur vie au sein de ses "dispositifs d'encouragement". En travaillant avec du vivant (animal ou végétal) ou du non-solide (le collant, le liquide, le moussieux), il explore les microcosmes de proximité, ces "multivers" dont l'activité et les métamorphoses incessantes sont parfois invisibles à l'œil nu. Pas davantage que Francis Ponge, Michel Blazy ne prend le "parti pris des choses" : l'intéresse avant tout l'altération des matériaux, en procédant par associations d'idées (planter un balai de paille pour qu'il prenne racine) et en suscitant des situations aux limites de l'aberration. Qu'il déforme thermiquement du plastique jusqu'au maximum de sa résistance, ou qu'il s'attache à faire germer des graines dans une serpillière, la contemplation du laisser-vivre vient toujours *a posteriori*, une fois le point d'équilibre méticuleusement atteint, comme le bâtisseur de château de cartes s'éloigne de son édifice en retenant son souffle. Lorsqu'il filme dans *Les Suites et les Fins* (1995) les pérégrinations de bestioles du jardin, il s'attache à des situations semi-construites (la course d'une punaise sur un tuyau d'arrosage, le trébuchement de l'araignée sur la moquette), et joue de clins d'œil anthropomorphiques (des poissons éberlués par une bouteille en plastique, la perte d'une fourmi dans un bassin), sans singer le

naturalisme. Pour autant, Michel Blazy n'adopte pas d'attitude hostile et travaille au contraire à concevoir les contextes les plus hospitaliers, propices au développement de ses organismes : ainsi son *Projet d'habitat agréable aux insectes* (1996), aux monticules de purée aromatisée et colliers de tomates en putréfaction, pôle attractif pour de nombreux insectes qui infestèrent un été le centre d'art du Crestet. Les dispositifs de Blazy visent moins à mettre en scène, à dramatiser la nature qu'à favoriser l'observation de ses métabolismes, à un niveau dermatologique (moisissures, dessiccations) : ses installations, perceptibles aussi bien optiquement qu'olfactivement et tactilement (l'humide, le moite), ne sont appréhensibles que dans leur durée, comme son *Mur qui pèle*, qui se désquame progressivement. Progrès ou catastrophe, réussite ou échec sont des mots qui ne peuvent trouver place dans le travail de Michel Blazy, où le vouloir l'emporte sur un savoir-pouvoir. L'homme préhistorique narrateur d'un roman de Roy Lewis¹ le prédisait déjà : "Je crois que notre force viendra de ce que nous ne sommes pas des spécialistes."

François Piron

*Michel Blazy maintains a certain wariness towards the notion of the work of art, in the sense of something matured and complete. He prefers a more homemade approach and the "willingness" of materials to live their own lives in his "encouragement structures." Working with living (animal or vegetable) matter, with non-solid substances (that stick, flow or foam), he explores microcosms of proximity, "multiverses" whose activity and constant metamorphoses are sometimes invisible to the naked eye. But Blazy is no more interested in reproducing "the voice of things" than was Francis Ponge. What interests him above all are the ways materials change. He works by the association of ideas (planting a straw broom so that it takes root) and creates situations that verge on the aberrant. Whether he is heating plastic to the limits of its capacity to withstand deformation, or getting seeds to grow in a floorcloth, for Blazy the moment of contemplation always come after he has achieved that miraculous equilibrium, like the builder of a house of cards holding his breath as he steps back to admire his edifice. When, in *Les Suites et les fins* (1995) he films the peregrinations of garden creatures, he does not ape naturalism but focuses instead on what are semi-constructed events (an insect running along a hosepipe, a spider tripping on the carpet) and plays on anthropomorphic allusions (fish dumbfounded by a plastic bottle, an ant lost in a pool). But Blazy's attitude is not hostile. On the*

*contrary, he applies himself to designing environments that are hospitable, conducive to the development of his organisms. In the *Projet d'habitat agréable aux insectes* (1996), for example, at the Le Crestet art centre, the piles of flavoured purée and necklaces of rotting tomatoes formed a pole of attraction for insects. Blazy's creations do not seek to dramatise or put nature on stage so much as to facilitate the observation of its metabolisms at a dermatological level (mould, desiccation). His installations are olfactory and tactile (dampness) as well as visible but can be perceived only over time, as with his *Mur qui pèle*, which peels gradually. Progress and catastrophe, success and failure are words that are out of context in Blazy's work, in which the desire to see prevails over the will to know and control. In the words of the prehistoric man who narrates Roy Lewis's novel *The Evolution Man or How I Ate My Father*, "I think our strength will come from the fact that we are not specialists."*

¹ Pourquoi j'ai mangé mon père, Actes Sud, Arles, 1990.



A. K. Dolven

Née en 1953
à Oslo (Norvège)

vit et travaille
à Londres (Grande-Bretagne)
et Lofoten (Norvège)

Born 1953
in Oslo (Norway)

lives & works
in London (UK)
& Lofoten (Norway)

Passant à la vidéo, au cours des années quatre-vingt-dix, A. K. Dolven a conservé de sa pratique picturale l'immobilité de la représentation. Ses vidéos sont faites de plans fixes qui chargent l'image d'expérience. Ainsi de *Puberty* (2000), où une jeune fille nue, assise sur le rebord d'un lit, la tête baissée et coiffée d'un casque hi-fi, reste impassible. Le son techno nous parvient, bien qu'assourdi. Manifestement, le volume sonore est à son maximum, mais le personnage ne bouge pas, reclus dans ses mondes intérieurs. C'est au contraire un moment de sociabilité que suggère *Saturday Night* (1996) : image frontale, recadrée, de trois baies vitrées dans lesquelles se reflète un paysage de nuit tombante. Comme un triptyque de trois peintures reconstituant un panoramique. La caméra reste à l'extérieur de la maison et se contente d'enregistrer les mouvements des rideaux et le son de la fête qui se déroule à l'intérieur. Le rythme de la musique, les cris accueillant les changements de disque : une densité d'énergie est contenue derrière cette façade impénétrable. *Melankoli* (1999) : un coucher de soleil sur la mer, en de jolis tons

orangés, comme un paysage pictural classique ou une carte postale – on ne sait plus. Des jambes en contre-jour s'interposent. Les cuisses s'ouvrent et se ferment alternativement, en "libérant" le son de la mer. Lorsque les jambes s'écartent, le son arrive, comme une vague. Lorsqu'elles se referment, le bruit aquatique s'éteint. Du pubis à l'horizon, le corps entre en symbiose avec la nature. Où l'être humain tente d'établir une communication avec le monde, comme pour y trouver sa place. Il y a dans *Melankoli* une tentative désespérée de fusionner. Mais une fusion où le corps met en forme le monde, par cadrage interne à l'image : les jambes canalisent la mer, elles informent la nature. Dans la répétition contemplative de ce geste – ouvrir et fermer les jambes devant l'horizon marin, devant la vague –, il y a suspension du temps, prolongement infini d'un instant parfait. En ce sens, les images de A. K. Dolven produisent un réenchantement du monde. Le monde se féminise. Le geste est créateur. Flux et reflux, apparition et disparition, comme dans la vidéo-projection *Januar* (1997), où une poitrine féminine vient affleurer à la surface ondulante d'une eau blanchâtre. Dans une écoute attentive aux rythmes vitaux du monde, A. K. Dolven retrouve des gestes simples, où le corps réinvestit ses sensations pour un mieux-être-là. Pour mieux se sentir vivant.

Pascal Beausse

Although A. K. Dolven switched to video in the 1990s, her work in this medium retained the stillness of her earlier pictorial practice. Her videos are made up of still shots in which the image is fraught with lived experience. In *Puberty* (2000) a young girl sits naked on her bed, head down and motionless as she listens to the techno on her headphones, manifestly at full volume (judging by the relatively muffled sound we hear). She is motionless, cloistered in her inner world. In contrast, the image of *Saturday Night* (1996) indicates social activity. In this frontal, reframed image we see picture windows reflecting a scene at dusk, like a triptych of paintings forming a panorama. The camera remains outside the house and simply records the movements of the curtains and the sound of the party inside. The rhythm of the music, the shouts in response to changes of CD – everything indicates the presence of much concentrated energy behind this impenetrable facade.

Melankoli (1998): a marine sunset full of pretty orange hues, like a classic pictorial landscape or a postcard, who knows? A pair of legs appears against the light, the thighs opening and closing, "letting out" the sound of the sea. When the legs open the sound rushes in like a wave. When they close, the watery noise falls silent. From the pubis to the horizon, the body enters into harmony with nature. The human body strives to establish a kind of communication with the world, as if seeking to find a place for itself. *Melankoli* expresses a desperate attempt at fusion. A fusion in which the body gives form to the world through a framing within the image: the legs channel the untamed sea, enframe nature. In the contemplative repetition of this action – opening and closing the legs in front of the watery horizon, in front of the wave – time is suspended, a perfect moment infinitely suspended. In this sense, Dolven's images produce a re-enchantment of the world. The world is feminised. The act is creative. Ebb and flow, appearance and disappearance, as in the video-projection *Januar* (1997), in which a woman's bust appears on the wavy surface of the white water. In her careful attention to the vital rhythms of the world, Dolven recovers the value of simple actions in which the body repossesses its sensations, enjoys an enhanced sense of being ; feels alive.



Michel François

Né en 1956
à Saint-Trond (Belgique)

vit et travaille
à Bruxelles (Belgique)

Born 1956
in Saint-Trond (Belgium)

lives & works
in Bruxelles (Belgium)

La réceptivité au monde de Michel François confine au panthéisme, tant il prête attention au surgissement d'un événement (geste, son, image) engageant le corps avec son environnement physique. Fasciné par la simultanéité de ces signes du vivant, il s'attache à transcrire la "beauté de l'expérience" en des termes toujours renouvelés, usant de l'image comme de l'objet en formes combinatoires, veillant à restituer la mobilité et la fugacité des perceptions. Si ses travaux donnent la sensation d'une instinctivité au processus organique, ils procèdent de logiques d'assemblage ou de concrétion synthétique. A travers une approche parfois métaphorique de l'inscription de l'être au monde, de sa relation à l'espace et au temps, Michel François fait jouer entre ses œuvres (qu'il nomme ses "résidus") des brisures de rythme évoquant un chaos en inflation. Avec *Bureau augmenté*, titre générique d'installations protéiformes et reconfigurables, il dispose les éléments d'une activité incontrôlable et autophage : ordinateurs et photocopieurs sont requis en tant que métaphores de leur fonctionnalité (le stockage, la reproduction infinis), mêlés à des piles de journaux, des gélules multicolores ou des pièces de monnaie. Une inflation synonyme de dévaluation, une anxiété de la réification de l'être, mais alliée à l'émerveillement du constat que la vie résiste au désordre et à l'aliénation. La limite au-delà de laquelle le corps devient chose est une des recherches de Michel François, perceptible notamment dans ses

photographies. En noir et blanc ou en couleur, parfois éditées sous forme d'affiches ou de livres, sans jamais que soit mentionné contexte ni titre, ses images jouent de la familiarité malgré les angles de vue ou les cadrages inattendus, d'une proximité du lointain sans aucun investissement psychologique ou empathique. Si elles montrent des individus, ce sont avant tout des corps qui se donnent à voir dans leur énergie, à travers des mouvements simples (une torsion, un élan, une grimace, un pull qu'on enfle ou une balle qu'on lance), des interrelations, des transactions entre corps et objets, masquant les visages (une fillette humant une fleur démesurée) ou modelant des formes hybrides (un motocycliste moulé dans sa cape de pluie) qui jouent du vide et du plein, du convexe et du concave. Des formes aussi élémentaires que les matériaux dont Michel François enregistre la présence : feu, air, eau, terre se manifestent sans transcendance, mais comme sites d'inscription sensible des corps et de leurs mouvements. A la contrainte de charger de sens l'immanence d'un "génie" de l'instant, Michel François préfère une information péripatétique, au sens aristotélicien d'un "enseignement par la promenade."

François Piron

Michel François' receptiveness to the world verges on pantheism, such is his attentiveness to the incipience of any event (gesture, sound, image) that engages the body with its physical environment. Fascinated by the simultaneity of these signs of life, he sets out to transcribe the "beauty of experience" in terms that are constantly new, using the image and the object in combination, taking care to render the mobility and fugacity of perceptions. His works seem instinctive and organically developed but in fact they are based on logics of assemblage or synthetic concretion. Through what is sometimes a metaphorical approach to the individual's place in the world and relation to space and time, François institutes breaks of rhythm between his works (which he calls "residues"), thus suggesting an expanding chaos. In his Bureau augmenté – the generic title of his protean, reconfigurable installations – he works with elements whose activity is uncontrollable and self-consuming. Computers and photocopiers come in as metaphors of their function (storage, endless reproduction), mixed up with piles of newspapers, multicoloured capsules, coins, etc. Inflation is synonymous with devaluation, an anxiety relating to the reification of being, but allied to the marvellous recognition that life can stand up to all kinds of disorder and alienation.

One of François's concerns is the question of the point beyond which the body becomes an object. This can be seen for example in his photographs. In black-and-white or in color, sometimes published in the forms of books or posters, always unaccompanied by titles or contextual details, his images play on familiarity, on the proximity of the remote, without any psychological or empathetic projection. They may show individuals, but these are above all bodies manifesting their energy in simple movements (twisting, running, grimacing, slipping on a sweater or throwing a ball), in interrelations and transactions between bodies and objects which may hide their faces (a young girl smelling a giant flower) or modelling hybrid forms (a motorcyclist in a rain cape) that play on the contrast of full and empty, convex and concave. These forms are as elementary as the materials whose presence François records: fire, air, water and earth manifest themselves without transcendence, as the sites of the sensory inscription of bodies and their movements. Rather than feel bound to endow the immanence of the "genius of the moment" with meaning, François privileges peripatetic information, in the Aristotelian sense of "teaching through movement."



Maria Friberg

Née en 1966
à Malmö (Suède)

vit et travaille
à Stockholm (Suède)

Born 1966
in Malmö (Sweden)

lives & works
in Stockholm (Sweden)

Les travaux récents de Maria Friberg, photographiques ou vidéo, mettent en relief une figure récurrente : celle de "l'homme en costume gris", en tant qu'archétype d'un rapport social dominant, incarnant le pouvoir. *Atlante* est un ensemble de portraits en pied d'un de ces hommes, réalisés sur support adhésif et agrandis au format d'une vaste baie vitrée, donnant l'impression que le personnage soutient, de la tête et des mains, le plafond de la salle. Tel l'infortuné Atlas portant le fardeau du monde sur ses épaules, l'homme, strict dans sa mise, quoiqu'il ne semble pas souffrir de sa condition, semble en proie à une certaine mélancolie. Si l'œuvre de Maria Friberg contient une charge métaphorique lisible, interrogeant l'identité à travers les manifestations tangibles de conventions sociales, elle propose néanmoins des images ambiguës, à travers des situations dérangementées ou des décalages de points de vue. Ainsi, le cadre de la vidéo *Somewhere Else* (1998) est délimité par les pieds et le plateau d'une table de conférence, site emblématique de l'expression du pouvoir : en focalisant sur cinq paires de jambes anonymes et semblables, Maria Friberg déplace l'attention de l'énonciation d'un discours vers des mouvements inconscients du corps. Les jambes se serrent, s'écartent, touchent et poussent légèrement celles qui se trouvent à proximité, qui à leur tour se resserrent, en une allégorisation mutique des rapports interindividuels et sociaux. Maria Friberg dit utiliser la vidéo pour "mettre en

relief des états d'esprit flottants" : aussi recourt-elle au ralenti, à la mise en boucle de ces infimes moments de friction, de ces failles qui s'ouvrent entre la maîtrise et l'incontrôlable, entre le désir et l'agression, entre le statut social et la vulnérabilité intime. Filmé frontalement dans l'habitacle d'un spacieux véhicule, le personnage de *Confront Me Back* (1997) est inconfortablement assis entre le siège du conducteur et celui du passager, prostré dans un spleen dépressif, entre son statut de *driver* et la "place du mort". S'affaissant progressivement dans l'interstice des deux sièges, il semble, par le jeu du montage, retarder sans cesse le moment de sa chute définitive. Délibérément plus sensuelle, la vidéo *Blown Out* (1999) montre les apparitions/disparitions, dans un bouillonnement d'écume laiteuse, tout autant érotique que clinique, d'une figure masculine imberbe. Une silhouette dérisoire, luttant désespérément pour sa survie dans un environnement qui excède ses forces, et dont l'éloignement ne permet pas de distinguer s'il souffre ou jouit de son abandon dans cette marée amniotique (ou séminale). Défait de ses oripeaux technocratiques, l'homme selon Maria Friberg se retrouve plongé au cœur des ambiguïtés de son identité sexuelle.

François Piron

Maria Friberg's recent photographic and video works centre on a recurrent figure, that of the "man in a grey suit" who is the archetype of a dominant model of social relations, the embodiment of power. Atlante is a set of full-length portraits of one such man. Made on an adhesive support and enlarged to fit a big picture window, it gives the impression that the character is holding up the room's ceiling with his head and hands. Like the wretched Atlas carrying the weight of the world on his shoulders, the strictly dressed fellow does not seem that unhappy with his condition yet appears rather melancholy. While Friberg's work has a clear metaphorical content, questioning identity through the tangible manifestations of social conventions, her images are nevertheless ambiguous, full of unsettling situations or conflicting viewpoints. Thus the frame of the video Somewhere Else (1998) is delimited by the legs and top of a conference table, an emblematic expression of power. By focusing on five pairs of anonymous and very similar legs, Friberg shifts attention from the utterance of discourse to the unconscious movements of the body. The legs press together, move apart, touching and pushing their neighbours which, in turn, press

together, in an allegory of interpersonal and social relationships. Friberg says she uses video to "bring out floating states of mind." She therefore uses slow motion and looping to present these tiny moments of friction, these fault lines that open up between mastery and loss of control, between desire and aggression, between social status and intimate vulnerability. Filmed frontally in the cabin of a spacious vehicle, the character in Confront Me Back (1997) is seated uncomfortably between the driver's seat and the passenger's, prostrate in a kind of depressive spleen between the seat of driver and what, in French, is called "the dead man's place". Collapsing slowly between the two seats, he seems, as a result of the editing, to be constantly putting off the moment of his final fall. Deliberately more sensual, the video Blown Out (1999) shows a hairless masculine figure appearing and disappearing in a blur of milky foam that is as erotic as it is clinical. A pathetic form fighting to survive in an environment that is too much for him, whose distance from the camera makes it impossible to tell whether he is suffering from or enjoying being at sea in this wave of amniotic (or seminal) fluid. Stripped of his technocratic regalia, Friberg's man is immersed in the ambiguities of his sexual identity.



Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker

Née en 1974
à Besançon (France)
Né en 1970
à Mulhouse (France)

vivent et travaillent
à Londres (Grande-Bretagne)
et Genève (Suisse)

Born 1974
in Besançon (France)
Born 1970
in Mulhouse (France)

live & work
in London (UK)
and Geneva (Switzerland)

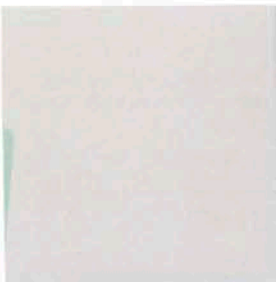
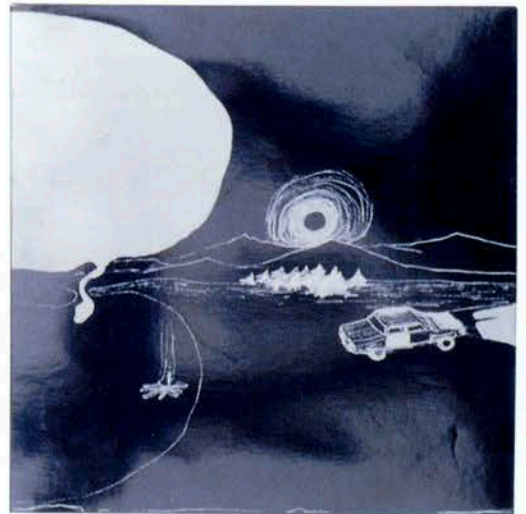
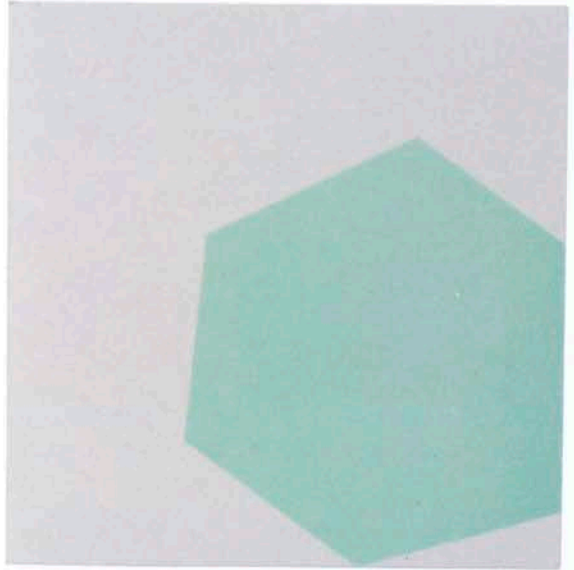
Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker, originaires de l'école des beaux-arts de Grenoble, travaillent ensemble depuis 1994, parfois avec d'autres artistes comme Christophe Terpent ou Serge Comte. Leur œuvre, tout d'abord constituée d'installations à base d'autopourtraits Polaroid (*In Pure Light* en 1994), a développé une atmosphère utopique, légère, influencée par un mysticisme post-hippie, où le culte de l'instant se conjugait avec les références glamour, disco ou ludiques, en une sorte d'inventaire des signes d'une génération adolescente immergée dans les media et l'industrie culturelle. Les déguisements, les jouets, les pompons en laine, les stickers servaient d'attributs pour ces autoportraits d'une tribu inventant ses propres codes, ses désirs, et par là même sa fiction commune. Cette aspiration à scénariser leur propre vie a mené Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker vers une œuvre qui propose des espaces fictionnels où se projeter, sans pour autant recourir aux moyens narratifs. Ainsi leurs wall-paintings ou leurs installations, telle celle réalisée à la Biennale d'Istanbul, constituée d'un corridor blanc et d'une bande sonore, qui créait plus une ambiance indéterminée qu'un voyage balisé. Les films "sans histoires" de Vidya et Jean-Michel, des premières vidéos (*Le Bal*, *Isola 2000*) aux récents films 8 mm *Ganz Angst* (1996) et *Midi sous terre* (1997-1998), constituent des mini-mondes idéaux, comme cette petite maquette de château entourée d'éléments hétérogènes (photographies d'un massif d'hortensias et d'éléments architecturaux, dessins de motifs décoratifs japonais) élaborant une certaine idée du bonheur.

Les tricots en laine, pompons grand format réalisés en 1998 et 1999 (*Cristaux de laine*), les installations en laine formant un *Psychic Landscape* aux contours indéterminés, ou encore l'installation au sol *Ashram*, participent de cette même atmosphère d'intimité où la recherche du bien-être physique va de pair avec un état mental zen et pacifié. Le dernier film de Vidya et Jean-Michel, réalisé avec l'artiste et Dj Sidney Stucki, conjugue l'ensemble de leurs préoccupations antérieures à travers une œuvre *ambient*, panoramique, pensée comme un wall-painting en mouvement avec bande sonore électro. Trois clips se succèdent pour former une ambiance hypnotique, un espace où flotter. Des vues de paysages islandais remixées, des lumières de villes dans la nuit, des flashes lumineux se succèdent dans *Audi*, tandis que, dans *Beyond Grinding Halt*, Vidya chante au ralenti, la voix déformée : "Slow down, no people, everything is coming to a grinding halt." La troisième séquence, *Centre Point*, s'achève dans l'abstraction de formes cellulaires en mouvement, déformées au gré d'impulsions sonores, avant que le silence ne revienne. On est ici moins loin qu'il n'y paraît des débuts, lorsque Vidya et Jean-Michel se rendaient dans les Photomaton pour se faire "des shoots de lumière", une lumière définie comme le moyen d'une expérience des sens et la métaphore d'une recherche. Un matérialisme spirituel.

Christine Macel

Both graduates of the Grenoble art school, Vidya Gastaldon and Jean-Michel Wicker have been working together since 1994, sometimes in collaboration with other artists such as Christophe Terpent and Serge Comte. Starting with their first installations using Polaroid self-portraits (*In Pure Light*, 1994), their work has developed a light utopian atmosphere influenced by a kind of post-hippie mysticism in which the obsession of the present moment is layered with playfulness and references to glamour and disco subculture in a kind of inventory of the signs used by a generation of adolescents living in a world forged by the media and the culture industry. Disguises, toys, woollen pom-poms and stickers were the trappings in these self-portraits of a tribe inventing its own codes and desire and, consequently, its own common fiction. This idea of using their own lives as material for a screenplay has led Gastaldon and Wicker's work to take the form of projective fictional spaces, but without using the resources of narrative. Witness their wall paintings and installations such as the one at the Istanbul Biennial, where a white corridor with sound track created an indeterminate atmosphere rather than a distinct itinerary. From their first videos (*Le Bal*, *Isola 2000*) to the recent 8 mm pieces such as *Ganz Angst* (1996) and *Midi sous terre* (1997-1998), their films "without stories" constitute ideal mini-worlds, as in the little model castle of 1997. Surrounded by an incongruous medley of features (a clump of hydrangeas, architectural elements, drawings of Japanese

decorative motifs), it projects the image of a certain style of happiness. The wool knits, the big pom-poms made in 1998 and 1999 (*Cristaux de laine*), and the amorphous woollen *Psychic Landscape* installation, or the floor installation *Ashram*, all have this intimate atmosphere in which the quest for wellbeing goes hand in hand with a peaceful, serene state of mind. Made with the Dj and artist Sidney Stucki, their most recent film ties together their earlier concerns in a panoramic "ambient" work conceived as a moving wall painting with an "electro" sound track. A sequence of three clips sets up a hypnotic, floating mood. *Audi* offers a succession of images with remixed Icelandic landscapes, city lights at night and flashes of brightness. In *Beyond Grinding Halt*, Gastaldon is seen singing, her voice deformed by slow motion, "slow down, no people, everything is coming to a grinding halt." The third sequence, *Centre Point*, ends with the abstraction of moving cells whose shapes change in response to the sound until, at the end, silence returns. We are not as far as we might seem from the early days, when Vidya and Jean-Michel went to photo booths to "shoot up on light". Light here being defined as an experience of the senses and the metaphor of a quest. A spiritual materialism.



Annika von Hausswolff

Née en 1967
à Göteborg (Suède)

vit et travaille
à Stockholm (Suède)

Born 1967
in Göteborg (Sweden)

lives & works
in Stockholm (Sweden)

Les photographies d'Annika von Hausswolff introduisent à un monde étrange et pourtant si proche – comme un passage dans une autre dimension de la réalité. Contextualisées dans un univers quotidien et anodin, elles ouvrent pourtant sur un onirisme troublant. Elles sont comme les souvenirs persistants de mauvais rêves éveillés.

Pourtant, il n'y a nul déploiement d'effets spectaculaires dans ces images, mais un style hybridant les conventions de la représentation, jouant avec la qualité documentaire, la capacité de mise en scène et l'effet de coupe arbitraire dans un *continuum* temporel permis par le médium photographique.

La série *Back to Nature* (1992-1993) est la résultante d'une rencontre entre la tradition picturale du paysage et la photographie policière de constat. Les corps de jeunes femmes allongées dans des paysages bucoliques sont envisagés comme sur la scène d'un crime. La morbidité de ces cadavres abandonnés est pourtant tempérée par le caractère champêtre de la scène, éclairée par une lumière douce.

Annika von Hausswolff manie à merveille cette ambiguïté, en amenant le spectateur à prendre la place inconfortable du témoin, dans une atmosphère qualifiée par Daniel Birnbaum de "voyeurisme cool".

D'autres images s'éloignent de cette violence abrupte pour nous introduire à des petites scènes de folie douce, où des personnages solitaires, hors du temps social, sont saisis dans des moments d'abandon à des activités absurdes. Naviguant entre les mondes adulte et enfantin, ces images ouvrent sur les territoires de l'inconscient. Des collants flottant dans un lavabo, un rideau violemment illuminé par le soleil : avec presque rien, Annika von Hausswolff nous fait basculer dans un monde surréel. Dans *Attempting to Deal with Time and Space* (1997), la bulle de chewing-gum qui masquait son visage dans la série d'autoportraits *Untitled with Bubble* (1995) devient gigantesque, et l'on ne peut savoir si ses bras l'étreignent affectueusement ou luttent avec elle. Une jeune femme assise en culotte et soutien-gorge sur un lit, le cou enserré dans une minerve, tend à bout de bras une matière visqueuse devant son visage. D'autres encore, saisies dans l'éclair surexposé d'un flash, le pantalon baissé, ou expérimentant les dures lois de la gravité, semblent livrées à une désinhibante ébriété. Un jeune homme se masturbe, assis sur une chaise, la tête baissée, concentré sur l'effort... Comme dans cette recherche acharnée de la jouissance, les personnages peuplant les images mentales d'Annika von Hausswolff semblent aspirer à un pur instant de sensation.

Pascal Beausse

Annika von Hausswolff's photographs take us into a world that is strange and yet terribly familiar, like a supplementary dimension of reality. Though their context is everyday and unexceptional, they open onto a disturbing dream state. They are like nagging memories of bad waking dreams. However, there are no spectacular effects in these images. The style results from a hybrid of representational conventions, playing on the documentary register, capacity for mise en scène and effect of arbitrary cutting of temporal flow allowed by the photographic medium. The series Back to Nature (1992-93) results from an encounter between the painterly landscape tradition and the objectivity of police photography. The young women's bodies lying in these bucolic settings are presented as if at the scene of a crime. Yet the morbidity of these abandoned corpses is tempered by the rustic quality and soft lighting of the scene.

Annika von Hausswolff handles this ambiguity with consummate skill, encouraging the viewer to take up the uncomfortable position of witness in an atmosphere that Daniel Birnbaum has described as "cool voyeurism." Other images are devoid of such abrupt violence. Instead, they present us with scenes of minor madness in which solitary figures, quite outside the social round, are caught abandoning themselves to their absurd activities. Tacking between the adult and the infantile, these images open onto the territory of the unconscious. Tights floating in a washbasin, a curtain in violent sunlight, this is all it takes for Von Hausswolff to whisk us into the surreal. In Attempting to Deal with Time and Space (1997), the chewing gum bubble that hid her face in the Untitled with Bubble series of self-portraits (1995) has swollen to giant size and we cannot decide if her arms are giving it an affectionate hug or, on the contrary, trying to fight it off. A young woman in panties and bra on a bed, her neck in a surgical collar, her outstretched arm holding some viscous matter in front of her face. Other figures caught in the flashlight have their trousers down, or are succumbing to the iron law of gravity. Apparently inebriated, inhibitions gone. As in these dogged gropings at pleasure, the characters in Von Hausswolff's imaginings seem bent on attaining a moment of pure sensation.

Annika von Hausswolff would like to thank IASPSIS (International Artists Studio Programme in Sweden) for their generous support.



Hans Hemmert

Né en 1960
à Hollstadt (Allemagne)

vit et travaille
à Berlin (Allemagne)

Born 1960
in Hollstadt (Germany)

lives & works
in Berlin (Germany)

Les carnets de croquis d'Hans Hemmert fourmillent d'études sur les ronds de fumée, sur les mouvements du corps dansant, sur la souplesse et la malléabilité des formes, qu'il a parallèlement développées dans son travail sculptural. En choisissant comme matériau de prédilection une pellicule de latex jaune gonflable, texture métamorphique par excellence, Hans Hemmert privilégie le vide sur le plein, l'éphémère sur la postérité, et joue de l'optique comme de l'haptique, cette "vision tactile" qu'il met en jeu dans ses différentes expérimentations. Il conçoit également des objets provocateurs de situation, engageant le corps dans un rapport ludique et décalé au quotidien : celui du visiteur de l'exposition, se retrouvant coiffé d'un chapeau de cow-boy en plastique jaune, ou fixant sous ses chaussures une paire de semelles compensées, de hauteur adaptée pour atteindre la taille de deux mètres. Le corps même de l'artiste est engagé dans les sculptures gonflables, qui sont autant forme plastique (une amorphe masse patatoïde) que support performatif pour des scènes photographiées : enfermé à l'intérieur du ballon, Hans Hemmert tente d'accomplir quelques actions quotidiennes telles que monter sur un escabeau, porter une caisse ou embrasser sa femme. Dans la vidéo *Hans Hemmert und Linda and the Funky Boys* (1998), il se trémousse au rythme d'une chanson disco, oscillant dans son œuf comme un culbuto géant. Le comique de la situation (la chanson s'appelle *Shame on You*) se mêle à

l'angoisse claustrophobique : si la sphère de latex peut évoquer une protection (l'air-bag), coupant du réel par une pellicule prophylactique, une enveloppe défensive, elle connote aussi l'imperméabilité hermétique et l'asphyxie (telle l'inquiétante boule ondoyante qui poursuit le Numéro 7 dans ses tentatives d'évasion du village du *Prisonnier*). Dans les installations d'Hans Hemmert, gonflé à l'échelle d'une salle entière, écrasant parfois sous sa masse des éléments de mobilier, le ballon génère un sentiment partagé d'inquiétude et de rassérénation : dilaté jusqu'aux limites de l'éclatement, il s'impose comme la menace latente d'une absorption omnivore, d'une entropie aveugle ; mais ses formes rasurantes, organiques (le rond, le mou, le pneumatique), sa couleur dynamique incitent au contraire à la fusion, à l'enfouissement dans cette cavité utérine. Ce que fait Hans Hemmert, lorsque, pénétrant dans le ballon avec son appareil photo, il le gonfle jusqu'à épouser les moindres contours du lieu (l'intérieur d'une voiture, l'atelier de l'artiste...), adoucissant les contours d'objets désormais fantomatiques, inaccessibles, générant un espace négatif et hallucinatoire, à la lumière étale et pigmentisée, comme une persistance rétinienne. Un espace mental, extra-atmosphérique, où la simple présence du corps, avec sa pesanteur, fait office d'échelle, d'inscription dans le réel.

François Piron

Hans Hemmert's sketchbooks are full of studies of smoke rings, of the movements of dancing bodies, of the suppleness and malleability of forms. The same themes are explored in his sculpture. By choosing to work with a film of inflatable yellow latex, with its eminently metamorphic texture, Hemmert privileges emptiness over fullness, ephemera over posterity, and plays on visual and haptic qualities, exploring a kind of "tactile vision" in his various experiments. He also designs objects to provoke particular situations, engaging the body in a playful, left-field relation to the everyday. Thus visitors to his exhibitions may find themselves wearing a yellow plastic Stetson, or fixing platform soles to their shoes in order to attain the height of two metres.

The artist's own body is itself embroiled in these inflatable sculptures which are at once plastic forms (an amorphous, tuber-like mass) and supports for performances in which he photographs himself enclosed in this balloon trying to carry out such everyday actions as climbing a stepladder, carrying a crate or kissing his wife. In the video Hans Hemmert und Linda and the Funky Boys (1998) he wiggles around to the rhythm of a disco hit, rocking to and fro in his egg like a giant tumbler toy. The comedy of this spectacle (the song is entitled "Shame on You") is tinged with a claustrophobic anxiety, for while the latex sphere evokes protection

(the airbag), as a preventive or defensive layer keeping out the real, it also suggests a smothering hermeticism and impermeability (one thinks of the sinister sphere that pursued the escaping Patrick McGooohan in The Prisoner). In Hemmert's installations, where the balloon is inflated to fill the room, even crushing the furniture around it, this device generates a mixture of consternation and reassurance. Dilated to bursting point, it conveys the latent threat of omnivorous absorption, a blind entropy. But its reassuring, organic forms (round and soft, pneumatic) and lively colour inspire a desire for fusion, make you want to bury yourself in this uterine cavity. And that is what Hemmert does when, entering the balloon with his camera, he inflates it until it has colonised every last square inch of the space (a car, his studio), softening the outlines of objects that are now ghostly, inaccessible, generating a negative, hallucinatory space full of stagnant, pigmented light, like an after-image: a mental, extra-atmospheric space where the presence of the weighted body is the only provider of scale, the sole index of the real.



Fabrice Hybert

Né en 1961
à Luçon (France)

vit et travaille
à Paris (France)

Born 1961
in Luçon (France)

lives & works
in Paris (France)

En une vingtaine d'années, Fabrice Hybert a créé une œuvre protéiforme et proliférante, caractérisée par le processus du rhizome, qui mêle le dessin, la peinture, l'installation, la vidéo ou encore l'art dans l'espace public. Cette œuvre, qu'il caractérise plutôt comme une entreprise ou un commerce, s'appuie sur une volonté d'échange et de transformation, sur un "matérialisme érotique" qui ne sépare pas la pensée du corps, comme en témoigne le dessin *Cerveau-estomac* (1997). De ce fait, elle offre une expérience incarnée qui dépasse le champ habituellement dévolu à l'art d'une contemplation désintéressée. La création en 1994 de la société UR (inverse phonétique de la roue, qui permet le développement du commerce) et de TESTOO, label de diffusion de la centaine de POF (Prototypes d'objets en fonctionnement), témoigne d'une démarche double : réinventer un nouveau positionnement de l'artiste au sein de l'économie de l'art et, surtout, permettre la réalisation de produits qui dépassent les capacités de réponse des institutions artistiques. L'ensemble de ces POF, "résultats de dérives linguistiques et matérielles de produits fonctionnels", permet selon le dessein hybertien de modifier les comportements, de générer de nouveaux possibles. Le projet des *Îles* conçu en 1989, devenu le POF n.69 (*Îles-barrages*), témoigne parmi d'autres – le *Zoo*, ou le *Chantier* qui réinvente en Vendée les modalités de l'habitat – d'un souci d'investir au-delà des frontières muséales le champ du réel, afin d'y créer des alternatives. Qu'advierait-il, en effet, si un barrage suffisamment puissant permettait de baisser le niveau des mers, et de réunir les cinq continents en un seul? Suffirait-il de briser des frontières pour faire naître un monde global pacifié? C'est dans une même

entreprise à caractère écologique et politique que se situent les *Arbres fruitiers dans la ville* qui prennent corps en 1989 à travers le projet *Les Fruits de la rue*, pour devenir plus tard le POF n.46. Cette œuvre, réalisée pour la première fois à Cahors, consiste à remplacer progressivement les arbres décoratifs des rues par des arbres fruitiers et des petits fruits, afin de faire de la ville "un grand verger" avec "des fruits de saison pour tout le monde". La campagne réinvestit le cadre urbain et lui confère une dimension nourricière, tandis que l'œuvre elle-même fonctionne sur le modèle de la réserve. Les premières plantations, réalisées en 2000, qui seront suivies par d'autres dans les années à venir en différents sites de la ville, se répartissent en effet sur deux lieux, le parc Saint-Georges avec un important verger, et le parc Gaubert avec une "nourrice" d'une cinquantaine d'arbres plantés en rangs serrés, dans l'attente d'une réimplantation future. La signalétique urbaine se trouve également détournée à travers une soixantaine de panneaux parsemés par bouquets sur les sites, qui illustrent d'un dessin de fruit croqué et de l'indication d'un mois le moment du mûrissement et de la cueillette. Ces plaques émaillées font partie des produits dérivés proposés à la vente par le fan club des Arbres fruitiers dans la ville, créé à l'occasion et présent sur le site hybert.com, de même que la *Confiture de ville* à base de coings et de mûres, produite par l'entreprise Favols. Une œuvre à déguster tout au long de l'année, pourrait dire Eliane Pine Carrington, animatrice et testeuse de POF, qui en vante les mérites dans la vidéo *Arbres fruitiers* (1999), telle un jingle publicitaire sur fond de musique techno.

Christine Macel

Over the last two decades Fabrice Hybert has built up a protean and abundant body of work which has spread, rhizome-like, through the media of drawing, painting, installation, video and public art. His practice, which he himself defines as an enterprise or as commerce, is underpinned by the desire for exchange and transformation, by an "erotic materialism" that refuses to separate body and thought – witness the drawing *Cerveau-estomac* (*Brain-Stomach*, 1997). It consequently offers a truly embodied experience which goes beyond the field usually assigned to art, that of disinterested contemplation. His creation in 1994 of the company UR (a phonetic inversion of *roue*, the wheel, which stimulated the growth of trade) and TESTOO, the label under which he distributes his hundred or so POF (*Prototypes of Functioning Objects*), reflects Hybert's double objective: to invent a new role for the artist within the economy of art and, above all, to produce objects that go beyond artistic institutions' capacity to respond. The POFs, which result from "a linguistic and material twisting of functional products", are designed to change behaviour, to generate new possibilities. The *Îles* project conceived in 1989 (now POF no. 68, *Îles-barrages*), along with *Zoo* or *Chantier*, which reinvents the forms of the habitat in the Vendée – reflects this desire to get past

the frontiers of the museum and into the real in order to create alternatives. What would happen if there was a dam that could lower the sea level so far that the continents were joined? Would it be enough to shatter frontiers to make a peaceful, unified world? Similar ecological and political concerns are at work in the project *Arbres fruitiers dans la ville* (*Fruit Trees in the City*), which first emerged in the project *Les fruits de la rue* and later became POF no. 46. This project is being realised for the first time in Cahors, the aim being to turn the city into a "giant orchard" with "seasonal fruits for all." Thus the countryside returns to the city and makes it a place of nourishment, while the work itself functions in the manner of a nature reserve. While others are planned for the coming years in various sites around the town, the first planting this year (2000) will be divided up over two sites, with a large orchard in the Parc Saint-Georges and a "nursery" of fifty odd trees in tight rows in the Parc Gaubert, pending future replantation. The city's signage will also be treated, with some sixty signs planted in bouquets on the sites showing a drawing of the fruit with a bite taken out and indicating the month for picking. These enamel plaques are among the spin-offs sold by the "Fan club des Arbres fruitiers dans la ville" created for the occasion (access: Hybert.com) along with the *Confiture de ville*, a quince and blackberry jam produced by Favols. As Eliane Pine Carrington, animator and tester of POFs, might say, this is a "work" that can be enjoyed all year round. She can be seen touting the product in the *Arbres fruitiers* video (1999), a kind of techno-backed advertising jingle.



Anna Jermolaewa

Née en 1970
à Saint-Petersbourg (Russie)

vit et travaille
à Vienne (Autriche)

Born 1970
in Saint-Petersbourg (Russia)

lives & works
in Vienna (Austria)

Dans les installations photographiques et vidéographiques d'Anna Jermolaewa, la surcharge est employée comme moyen de saturation des espaces visuels et sonores. *Trash* (1998) est une installation assemblant huit photographies verticales en polyptyque et une boucle vidéo. Prises sur les lieux d'une casse automobile et d'une décharge publique, ces images amplifient l'entropie produite par l'accumulation des déchets de la société de consommation.

Dans ses vidéos récentes, Anna Jermolaewa explore la place de l'animal, vivant ou mort, dans nos sociétés. La vidéo *Mutterschaft* met en scène une chienne allaitant debout ses chiots, goulûment accrochés à son corps, et référant par la pose à une figure mythologique. Par leur disposition en triptyque, les moniteurs de l'installation vidéo *Hendltriptychon* (1998) reproduisent schématiquement les dispositifs de cuisson de volaille représentés. La viande cuite en grande quantité réfère à la violence des rites alimentaires. Embrochés sur le grill, les dizaines de poulets se voient soumis à un processus de transformation, voire de métamorphose, par le feu. Le feu, opérant le passage du cru au cuit, conserve ici sa grande force prométhéenne, en réalisant une

transmutation du vivant à l'aliment. Dans le texte accompagnant cette pièce, Anna Jermolaewa insiste sur la circularité du cycle du vivant et la responsabilité de l'être humain dans cette transformation, tout en affirmant que ce corps à corps culinaire entre l'homme et l'animal est foncièrement culturel : "poulet rôti, réalisme, subjectivité. réduction. l'œuf – nourrissez le poulet, tuez-le, faites-le griller, faites-le frire, filmez-le, videz-le, mettez-le au feu, de bois, de charbon, de gaz. transpiration. maïs et poulets. 3 variantes. icône russe. triptyque. idoles, saints et grain. un petit tas de poulets piqués, troués, cousus, vidés, pressés. un poulet est un poulet est un poulet. un animal multifonctionnel, œuf, viande. beaucoup de travail, pour sûr. élevé en liberté ou en batterie pour des grands ensemble, le poulet est le festin des masses." L'acte de manger, opéré quotidiennement par le corps-machine, n'a rien d'innocent.

L'installation *Das Quartett* (1999) dote d'une vie inquiétante le corps mécanique ou pneumatique de petits jouets, pour cerner le spectateur. Par la répétition agressive de leur unique geste, ces automates secoués de spasmes violents s'humanisent. L'exacerbation du son produit une cacophonie irritante, qui vide ces jouets de leur innocence première. Une fois encore, Anna Jermolaewa, en plaçant l'homme face à ses créations, insiste par métaphore sur la violence de son inconscient collectif.

Pascal Beausse

The photographic and video installations of Anna Jermolaewa work by saturating the visual and acoustic space. For example, Trash (1998) comprises eight vertical photographs in a polyptych plus a video loop. Shot at a car scrapyard and a public rubbish tip, these images highlight and amplify the effect of entropy produced by the accumulation of waste in consumer society, from module to mass.

In her recent videos Jermolaewa explores the role in our society of animals, either alive or dead. The video Mutterschaft shows a bitch suckling pups that hang greedily from her dugs. The composition reminds us of a famous mythological figure. The triptych arrangement of the monitors in the video installation Hendltriptychon (1998) reproduces schematically the technique for cooking poultry which we see on the screens. The industrial quantities of cooking meat refer to our modes of consumption, to the violence of our alimentary rites. Skewered on the spits, dozens of chickens undergo the process of transformation, or even metamorphosis, by fire. By effecting the transition from raw to cooked, fire retains all its Promethean associations and power here as it transmutes life into food. In a text accompanying this piece, Jermolaewa insists on

the cruelty of the life cycle and on human responsibility for this transformation, while at the same time insisting that this culinary combat between man and animal is fundamentally cultural: " roast chicken, realism, subjectivity. reduction. the egg - feed the chicken, kill it, grill it, fry it, film it, skin it, expose it to wooden fires, coal, gas. transpiration. corn and chickens. 3 variations. Russian icon. triptych. idols, saints and birdseed. a small mass of punctured, sewn, gutted, pressed chickens. a chicken is a chicken is a chicken. a multi-functional animal, egg, meat. a lot of work, sure. free-range or battery farmed. for residential complexes of skyscrapers, roast chicken is the festive treat of the masses. (...) " There is nothing innocent about the act of eating performed each day by the body-machine. The four video monitors of Das Quartett (1999) endow the mechanical or pneumatic bodies of small toys with a disturbing life. They appear to surround the viewer. By the aggressive repetition of their one and only gesture these automatons shaken by violent spasms become almost human. The exacerbated sound becomes an irritating cacophony that removes the toys' original innocence. Once again, by confronting us with our creations, Jermolaewa uses metaphor to point up the violence of our collective unconscious.



Sieglinde Klupsch

Née en 1952
en RFA

vit et travaille
à Paris (France)

Born 1952
in West Germany

lives & works
in Paris (France)

Tout d'abord peintre poursuivant une recherche dans la lignée de l'abstraction géométrique, Sieglinde Klupsch réalise depuis quelques années de grandes photographies, à partir de débris ou rebuts des marchés, qui composent un monde "pictural", de couleurs et d'évocations sensorielles, de beautés imprévues saisies dans l'éphémère. Ces tableaux *all-over* de détritrus offrent un contraste entre le chatoisement des couleurs, l'évocation d'un désir sensuel et la situation même de l'objet désiré, qui en repousse la saisie. Cette série débutée à New York au milieu des années quatre-vingt-dix provient du désir du peintre de sortir de l'atelier, d'"approcher directement le réel", afin de rechercher la beauté dans le vulgaire et de la figer avant la décomposition. Les photographies réalisées dans un court laps de temps, au milieu d'une intense activité, au moment même où les marchandises sont remballées, ne laissent guère le temps à la réflexion ou aux recherches de composition. Ce qui retient Sieglinde Klupsch, ce sont ces "organisations spontanées du chaos" ou encore ce temps de la transition, avant la désorganisation et la pourriture. Au sein de la série, deux moments semblent se

distinguer : certaines photographies cadrent des tas aux amoncellements réguliers, rebuts de fleuristes, citrons moisissés, pattes de volailles, emballages de fruits en plastique ; tandis que d'autres montrent des déchets pêle-mêle, flottant parfois dans l'eau, avant le passage des services du nettoyage qui en effaceront toute trace. Les photographies de Sieglinde Klupsch constituent ainsi une tentative d'additionner peinture et photographie à travers des images qui marient virtuosité organisée et dextérité débridée (*painterly*, pourrait-on dire en référence à l'expressionnisme abstrait américain), tout en représentant un fragment temporel, un état des choses dont la beauté tient aussi de leur caractère périssable. Sieglinde Klupsch crée des tableaux involontaires, des images qui se situent au point de rencontre d'une tradition noble, celle de la peinture admirée d'un Hieronymus Bosch ou d'un Jackson Pollock, et d'une pratique non réfléchie, spontanée, celle du *quidam* qui griffonne sans y penser sur un coin de table. Cette collection de papiers, récupérés dans les papeteries, où le client essaie stylos et crayons, reflète une fois de plus la fascination de Sieglinde Klupsch pour la propension naturelle de l'individu à organiser l'anarchique. Les œuvres de Klupsch construisent une manière de lutter contre la perte tout en exaltant la beauté née du hasard, à travers une expérience haptique de l'image, où les perceptions des couleurs et les évocations sensorielles liées au goût ou à l'odorat se mêlent à une sensation tactile due à l'intensité des détails. Des images de la jouissance et de sa fugacité.

Christine Macel

Initially a painter exploring the vein of geometrical abstraction, Sieglinde Klupsch has spent the last few years making large-format photographs of litter and junk from markets, using it to compose a "pictorial" world of colours and sensory evocations, of unexpected beauty seized amidst the ephemeral. These all-over pictures of rubbish highlight the contrast between the brightness of the colours, the suggestion of sensual desire and the inaccessibility of the desired object itself. The artist began the series in New York in the mid-'90s, spurred by a desire to get out of the studio and "make a direct approach to the real" – to seek beauty in the ordinary and to capture it before it decomposes. Taken quickly amidst the frenetic activity of the stallholders packing up their goods, the photographs allow precious little time for thought or composition. Klupsch is attracted by this "spontaneous organisation of chaos" and by the transitional moment that precedes disorganisation and decomposition. The photographs seem to fall into two types: while some frame regular piles – refuse from florists, mouldy lemons, chickens' feet or plastic fruit boxes, others show higgledy-piggledy mounds of rubbish, sometimes floating in water, waiting for the city cleaning service to remove every last trace. Klupsch's photographs thus constitute an attempt to add painting to photography in images

that combine organised virtuosity and wild dexterity (one could describe them as "painterly," in reference to American Abstract Expressionism), while representing a fragment of time, a state of affairs whose beauty derives in part from the perishable nature of the objects. Klupsch creates involuntary paintings, images that stand at the crossroads between a noble, admired tradition of painting, that of a Hieronymus Bosch or a Jackson Pollock, and the unthinking, spontaneous practice of the ordinary man doodling absentmindedly on a paper tablecloth. The collection of bits of paper used by customers to try out pens at the stationer's is another sign of Klupsch's fascination with individuals' natural propensity for organising the anarchic. Her works suggest a way of fighting against loss while praising the beauty born of chance. The experience of her images is haptic. Perceptions of colours and sensory evocations of taste and smell join with a tactile sensation inspired by the intensity of the details. These are images of pleasure and its fleetingness.



Bertrand Lavier

Né en 1949
à Châtillon-sur-Seine (France)

vit et travaille
à Paris (France)

Born 1949
in Châtillon-sur-Seine (France)

lives & works
in Paris (France)

L'œuvre de Bertrand Lavier, avec un sens affirmé du paradoxe et de l'ironie, recherche un sentiment premier de "consternation", avant de séduire par les translations opérées sur les objets ordinaires, grâce à un "système de filtrage linguistique". A la suite de son œuvre fondatrice de 1974, *Rouge géranium par Duco et Ripolin*, juxtaposition de deux nuances de rouge dit "géranium" proposées par deux marques concurrentes, qui semblerait dire qu'on ne peut nommer la peinture, Bertrand Lavier a développé un certain nombre de "chantiers" avec les objets du monde réel. Son outil : les pages jaunes. Où l'on trouve un tas d'objets manufacturés à "refabriquer". Dans l'ordre chronologique, Bertrand Lavier aura recouvert des objets avec de la peinture acrylique en touche "Van Gogh". Il les aura empilés, l'un servant de socle à l'autre, ou découpés selon un cadre rectangulaire. Il les aura soclés grâce à l'habileté d'artisans spécialisés, à la manière de masques africains. Il aura donné vie à des objets fictionnels, les peintures et sculptures modernes caricaturées par Walt Disney dans le *Journal de Mickey*. Il aura enfin présenté des objets *ready-made* ou plutôt *ready-destroyed* tels l'Alfa Romeo *Guilietta* accidentée, ou les *Reliefs-Peintures*, éléments de façade préfabriqués qui, à Cahors, viennent épouser les fenêtres du bâtiment de l'Archidiaconé. Cette chronologie commode n'indique aucune "évolution", tout juste des variations d'une œuvre virtuose liée au langage, qui tente de définir les choses. Une œuvre essentielle à deux titres : parce qu'elle est

devenue indispensable, et parce qu'elle pose des questions d'ordre essentiel. En effet, Lavier l'a prouvé, un Calder est une œuvre d'art mais c'est aussi une marque de radiateur. Ce qui nous donne l'équation *Calder/Calder* (1988) = une œuvre d'art de Bertrand Lavier. L'œuvre de Lavier n'en est pas pour autant une œuvre strictement conceptuelle, dans son insistance sur le registre de la perception, qui se fonde à travers les mots mais aussi la matérialité des choses. "Quand les formes deviennent formes", ironise Lavier autour du titre de l'exposition d'Harald Szeeman en 1969. L'œuvre de Lavier est aussi drôle, parfois hilarante : un congélateur Philips assis dans un fauteuil "Rue de Passy", ou l'évocation de certains esprits bourgeois congelés. La photographie, dans cette œuvre, ne tient pas une place à part, mais s'inscrit dans un questionnement sur la représentation, notamment lorsqu'elle se trouve associée à la peinture à travers les *Landscape Beyond and Painting* des années quatre-vingt. Pour le critique d'art, la photographie c'est "le choix du regard", ou encore un art de cadrer le réel. Lavier a retenu la leçon, qui découpe des objets selon cette logique rectangulaire avec ses *Photo-Reliefs*. Et lorsqu'il photographie "pour de vrai", ce sera paradoxalement en reniant cette encombrante nécessité du cadrage. Les *Bandes-Amorces* réalisées à partir de 1991 au hasard, pour amorcer la pellicule, contredisent toute l'histoire de la photographie. Et pourtant ce sont de bien jolies photographies, dans une veine très contemporaine, parfois proches des intérieurs de Pierson – le cadrage en moins. Quand le hasard fait bien les choses, que demander de plus !

Christine Macel

With its distinctive sense of paradox and irony, the work of Bertrand Lavier seeks to induce an initial reaction of "consternation" before seducing us with translations carried out on ordinary objects using a "system of linguistic filtration." After his founding work of 1974, Rouge Géranium par Duco et Ripolin, a juxtaposition of two versions of "geranium red" sold by two competing manufacturers which seemed to state the impossibility of "naming" painting, Lavier developed a number of "work sites" using real objects. His tool was the yellow pages. There he found all kinds of manufactured objects that he could "refacture." In chronological order, Lavier has covered objects with acrylic paint applied in "Van Gogh" brushstrokes, has piled them up so that one serves as a pedestal for the other, has cut them to fit rectangular frames and has placed them on pedestals made by skilled craftsmen, like those used for African masks. He has made real objects out of fictional ones – Walt Disney caricatures of modern sculptures and paintings in the Journal de Mickey. He has presented ready-made or, rather, ready-destroyed objects such as a crashed Alfa Romeo Giulietta. And he has displayed his Reliefs-Peintures, elements of prefabricated fronting that, in Cahors, will be placed around the windows of the archdeaconry. This convenient chronology indicates no "evolution," simply the variations in a virtuoso body of work based

on language which sets out to define things. It is essential in two ways: because it has become indispensable, and because it addresses questions that are essential. As Lavier has demonstrated, a Calder is an artwork but it is also a brand of radiator. Hence the equation Calder/Calder (1988) = a work of art by Bertrand Lavier. But his work is not purely conceptual. It insists on the role of perception and is based on the materiality of things as well as on words. "When Form becomes Form" is Lavier's ironic variation on the title of Harald Szeemann's famous exhibition of 1969. Lavier's work is also funny, sometimes hilarious. See the Philips freezer plonked down in a "Rue de Passy" armchair, evoking a certain bourgeois frigidity of the spirit. For Lavier, photography is not a distinct practice, but part of his questioning of representation, especially when placed side by side with painting in the Landscape Beyond and Painting works of the 1980s. For the art critic, photography is about "choosing a gaze" – an art of framing the real. This Lavier has well understood. In his Photo-Reliefs he cuts up objects with the camera's rectangular logic, and when he makes "real" photographs he paradoxically dispenses with the tedious necessity of framing. The Bandes-Amorces (Leaders) made at random since 1991 contradict the whole history of photography. And yet they make very pretty photographs in a very contemporary style. A bit like Jack Pierson's interiors, without the framing. When chance really is a fine thing, why try to improve it?



Zoe Leonard

Née en 1961
à New York (USA)

Vit et travailla
à New York (USA)

Born 1961
in New York (USA)

lives & works
in New York (USA)

L'œuvre de Zoe Leonard, de ses premiers tirages barytés de marines à son dernier travail autour des vitrines du Lower East Side new-yorkais, pourrait à première vue s'inscrire dans la grande tradition photographique d'un Gustave Le Gray ou d'un Eugène Atget. Un second regard dévoile une autre photographie, "un travail sur papier", une photographie-objet, presque une photographie-sculpture. La série des *Strange Fruit (for David)*, plus de trois cents sculptures de fruits traversés de fils, raccomodés, greffés d'une fermeture éclair, en témoigne singulièrement, autant que du souvenir de David, l'ami disparu. Zoe Leonard confère à ses œuvres une matérialité sensuelle, une présence physique d'ordre objectal en laissant les imperfections manifestes, qui redoublent son travail autour de la trace, de l'empreinte, de la mémoire. En rendant le processus photographique visible, elle montre d'autant mieux comment elle regarde le monde : comme une vérité subjective sur les êtres, les situations ou les choses silencieuses, marqués par l'étrangeté, la perte, les cicatrices. A la suite des photographies en noir et blanc des années quatre-vingt (mer, chute du Niagara, cartes géographiques), Zoe Leonard a poursuivi autour de 1992 une œuvre liée à son activisme au sein de mouvements comme ACT UP, WAC ou WHAM, et les collectifs d'artistes Gang ou Fierce Pussy. Ainsi la fameuse affiche d'un sexe féminin, *Read my Lips*, réalisée pour Gang en réaction à un décret interdisant aux médecins américains d'utiliser le mot "avortement", redéclinée dans son installation à la Neue Galerie lors de la Documenta IX de Cassel. L'intimité dans laquelle Zoe Leonard pense esthétique et politique a pu échapper à ceux qui ont surtout retenu son militantisme contre le sexisme et l'homophobie.

La série réalisée autour de Jennifer Miller, une femme à barbe posant nue telle une pin up, constitue tout autant une œuvre militante qu'une poursuite des réflexions de Leonard sur la beauté, sensibles à travers les deux séries autour des défilés de mode et des modèles anatomiques. Son travail récent réalisé en Alaska, où elle a séjourné en 1994 et 1995, mais tiré, comme à son habitude, près de quatre ans plus tard – une photographie du temps, le temps de la photographie – renoue avec la nature morte (nids, animaux morts), tandis qu'apparaissent des photographies d'arbres (1998-1999) : pommier aux fruits rouges traversé par un élan vital au sein d'une nature encore hivernale, arbres de ville enserrés dans des clôtures, traversés de grillages ou de fils barbelés qui épousent leur chair. L'arbre, anthropomorphisé, suggère à la fois une pulsion, celle du ressuscité qui bout de sève, et la limite qui la freine. Des détails, comme celui d'un tronc fendu d'un barbelé, font surgir la contrainte, voire la douleur – en écho avec la sculpture inattendue, réalisée par Leonard en 1997, d'un arbre percus de clous, de vis et de prothèses. Les photographies réalisées pour Cahors, arbres sans feuilles dont les branchages ont retenu des sacs en plastique emportés par le vent, constituent autant des sculptures involontaires, captées au sein de l'ordinaire new-yorkais, qu'une méditation sur le dépouillement et la solitude – celle de ces vieillards assis là sur un banc. Pour Zoe Leonard, la photographie montre moins la vérité du réel que la complexité de la psyché.

Christine Macel

From her first gelatin silver prints of seascapes to her most recent work on the shop windows of New York's Lower East Side, the work of Zoe Leonard would seem to belong to the grand photographic tradition epitomised by Gustave Le Gray or Eugène Atget. However, closer examination reveals another kind of photography altogether: these are "works on paper", photograph-objects, almost photograph-sculptures. This is singularly evident in the Strange Fruit (for David) series, comprising over 300 sculptures of fruits criss-crossed with thread, with zips sewn on, dedicated to the memory of a deceased friend. Leonard endows her works with a sensual materiality and an object-like physical presence by leaving manifest flaws which echo her work on traces, imprints and memory. By making the photographic process visible, she shows all the more clearly how she views the world: as a subjective truth about people, situations or silent things marked by strangeness, loss and scarring. Around 1992, after the black-and-white photographs of the 1980s (the sea, the Niagara Falls, maps), Leonard's work became articulated around her activism with movements such as Act Up, WAC and WHAM as well as the activist art collectives Gang and Fierce Pussy. One example is her famous poster of a vagina, Read My Lips, made for Gang in reaction to a decree forbidding American doctors to use the word abortion and presented as part of her installation at the Neue Galerie during Documenta IX in Kassel. The intimate dimension of Leonard's aesthetic and political conceptions is often overlooked by those who are more struck by her

activism against sexism and homophobia. The series made for Jennifer Miller, a bearded woman posing in the nude like a Pin-up, is not just an act of militancy but also continues Leonard's reflections on beauty, also evident in the two series on the theme of fashion shows and anatomical models. Her recent work in Alaska - done in 1994 and 1995 but, as is usual with this artist, printed nearly four years later (a photograph of time, the time of photography) - marks a return to the still life (nests, dead animals). There are also photographs of trees (1998-1999): an apple tree with red fruit signalling its vitality amidst a wintry landscape, trees in towns enclosed by fences or bitten into by railings or barbed wire. These anthropomorphic trees suggest both the drives of a return to life as sap boils in the veins and the limits that hold them back. Details such as a trunk split by barbed wire evoke constraint and even pain, echoing Leonard's surprising 1997 sculpture of a tree transfixed by nails, screws and prostheses. The photographs made for Cahors, showing bare trees whose branches have caught windswept bags, capture involuntary sculptures spotted in everyday New York while at the same time meditating on the themes of privation and solitude (that of the old people sitting on the bench). For Zoe Leonard, photography does not show the truth of the real as much as the complexity of the psyche.



Via Lewandowsky

Né en 1963
à Dresde (Allemagne)

Vit et travaille
à Berlin (Allemagne)

Born 1963
in Dresden (Germany)

lives & works
in Berlin (Germany)

Depuis le milieu des années quatre-vingt, Via Lewandowsky développe une œuvre polymorphe, fortement engagée, qui se matérialise par des configurations visuelles et spatiales multiples : installations, performances, lectures publiques. Comme l'attestent de nombreuses expositions aux titres métaphoriques (*My Check will Give me Away*, 1991 ; *Courage of a Blind Man*, 1991), il travaille souvent en collaboration avec sa femme Pina Lewandowsky. A ses débuts, les performances et les actions menées lors des expositions et destinées à choquer, à faire réagir les spectateurs, présentent des affinités certaines avec l'esprit subversif dadaïste. Le corps de l'artiste y est souvent excessivement malmené (brûlure à l'acétone de sa main), voire mutilé (piercing de la langue). Dans *They Can't Hear my Screaming*, une performance menée durant une conférence à Toronto, en octobre 1992, sur la médecine allemande entre 1914 et 1945, l'artiste met en scène les souffrances subies par les cobayes humains utilisés pour les expériences médicales. Debout, une lampe braquée sur lui, il est prisonnier d'appareils métalliques qui l'obligent par exemple à garder la bouche ouverte. Les excès, la souffrance, la violence, la mort sont des thèmes que l'on retrouve presque obsessionnellement. Dans *Isn't it Nice That There are Human* (1993), Via Lewandowsky porte son attention sur ce qui gêne et ce que l'on ne veut pas voir : les anomalies du

corps humain, en particulier les déformations des fœtus. Dans *Diplopia* (1992), il met en pratique sa technique de recyclage d'images. L'œuvre trahit un goût pour les références puisées dans les lexiques médicaux populaires du début du xx^e siècle ou les livres d'anatomie.

Maniant avec dextérité le paradoxe et l'ambiguïté, le travail de Via Lewandowsky a toujours quelque chose à voir avec la réalité sociale, politique et artistique, dont il manipule les représentations avec une ironie toujours ludique.

A la différence des travaux précédents, les photographies de la série *Never Been There* présentées à Cahors semblent paisibles, presque figées. Elles laissent voir des paysages qui évoquent des atmosphères, des panoramas africains d'un autre temps. Ces images ont été créées sur ordinateur et sont le résultat de la savante manipulation – véritable "cuisine" des images trouvées – chère à Via Lewandowsky. Une impression d'étrangeté, doublée d'un sentiment de "déjà vu", émane de ces images.

L'ambiguïté subsiste face au caractère irréel de ces paysages, et tout se joue sur cette dimension faussement intime. Ce travail ne fait que poursuivre la mise en péril par l'artiste de l'apparente singularité de l'acte créatif.

Marie-Frédérique Hallin

Since the mid-'80s Via Lewandowsky has been building up a polymorphous and highly engaged body of work in the form of various visual and spatial configurations, from installations and performance to public readings. As can be seen from his many exhibitions (some of them with highly metaphorical titles such as *My Check Will Give Me Away*, or *Courage of a Blind Man*, both 1991), he often works in collaboration with his partner Pina Lewandowsky.

Designed to shock and make spectators react, the performances and actions that accompanied his early exhibitions had clear affinities with the subversive spirit of Dada. The body of the artist was often brutalised (his hands burnt with acetone) or even mutilated (piercing of the tongue). In *They can't hear my screaming* (1992) a performance given during a conference in Toronto on the subject of German medicine from 1914 to 1945, the artist recreated the sufferings of human guinea pigs during medical experiments. Standing under the glare of a lamp, he was imprisoned by metal apparatuses that, among other things, forced him to keep his mouth open.

Excess, suffering, violence and death are recurrent, almost obsessive themes. In *Isn't it nice that they are human* (1993), Lewandowsky focuses on something that makes us uncomfortable, that we refuse to look at: the abnormalities of the human body, and in particular the deformations of the foetus. In *Diplopia* (1992) he recycles images, evincing a penchant for the iconography of books of anatomy and popular medical manuals from the early 20th century.

Making dextrous use of paradox and ambiguity, Lewandowsky's work is always related to social, political and artistic realities, whose representations it manipulates with a constantly playful irony. In comparison to the earlier work, the photographs of the *Never Been There* series presented at Cahors seem calm, almost static. Their landscapes evoke the atmospheres and scenery of a long-lost Africa. These images were created on a computer and are the result of a skilled manipulation – a genuine "cuisine" of found images – which Lewandowsky particularly enjoys. They inspire a mixture of strangeness and déjà vu, a persistent ambiguity. The dimension of false intimacy is crucial. In these pieces the artist continues his work of sapping the apparent singularity of the creative act.



Pierre Malphettes

Né en 1970
à Paris (France)

Vit et travaille
à Marseille (France)

Born 1970
in Paris (France)

lives & works
in Marseille (France)

Le déplacement prend une place particulière dans le travail de Pierre Malphettes. Un déplacement envisagé comme pérégrination, comme expérience des limites et de la liberté, qui s'exprime dans une tension permanente entre la contrainte et son propre dépassement. Un voyage évoqué non sur le mode exotique, mais avant tout comme véhicule de l'esprit, ainsi que l'énonçait Henri Michaux : "On trouve aussi bien sa vérité en regardant quarante-huit heures une quelconque tapisserie de mur."¹ En peignant sur un mur un nuage essaimé de points dans lequel se dessine la forme d'un avion (*Traverser les nuages*, 1998), Pierre Malphettes construit une image mentale du voyage et de son évanescence : un nuage devenant avion ou un avion devenant nuage. Il élabore parallèlement des objets qui détiennent en eux-mêmes leur propre contradiction, leur impossibilité à devenir autre: un *Tapis roulant* (1997), immobilisé par les quatre roulettes qui y sont fixées, ou un *Tapis volant* (1999), accroché au mur, représentant sa fonctionnalité rêvée et son échec infaillible ("comment finaliser une chose impossible"). A cette impossible évasion *anywhere out of the world*, Malphettes substitue la figure du labyrinthe, tout autant conçu pour lui dans une perspective de perte des repères que de parcours initiatique, où nul autre but n'est à poursuivre que le cheminement. Qu'il grave sur un mur l'image agrandie de son empreinte digitale, ou qu'il dessine un plan de Paris uniquement constitué de ses sens uniques, il propose un voyage immobile, s'offrant à une



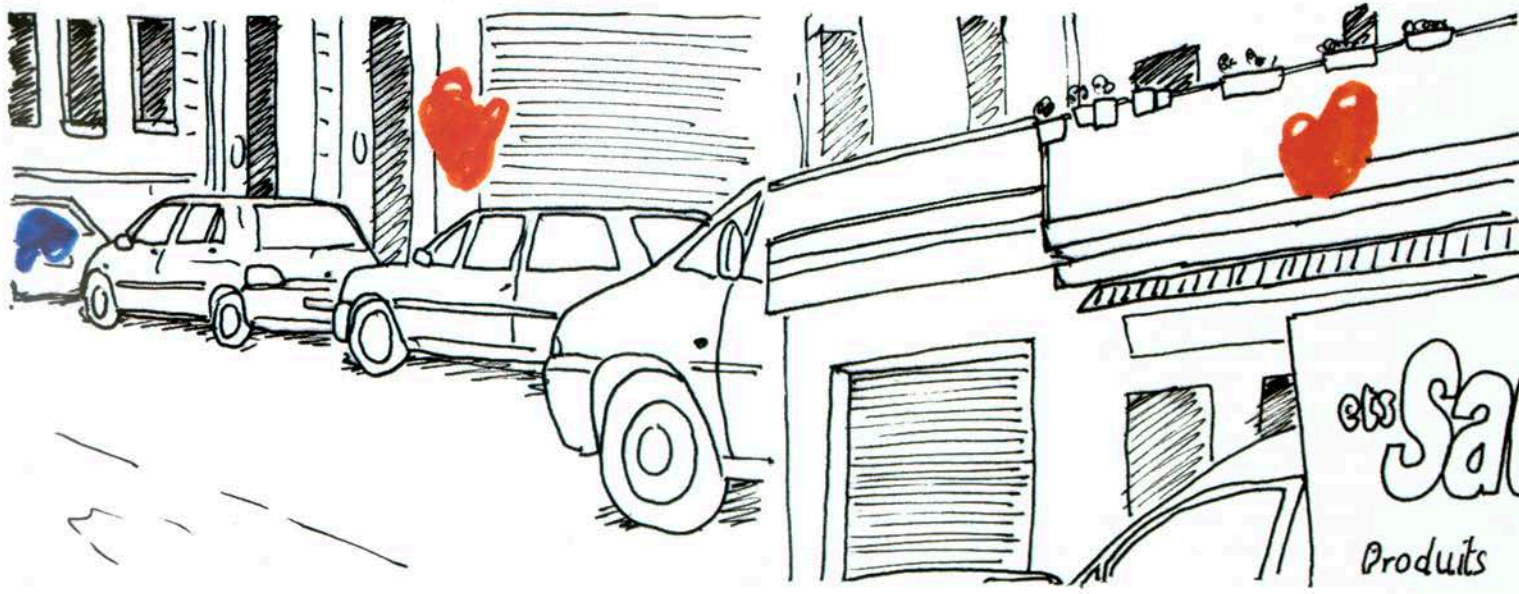
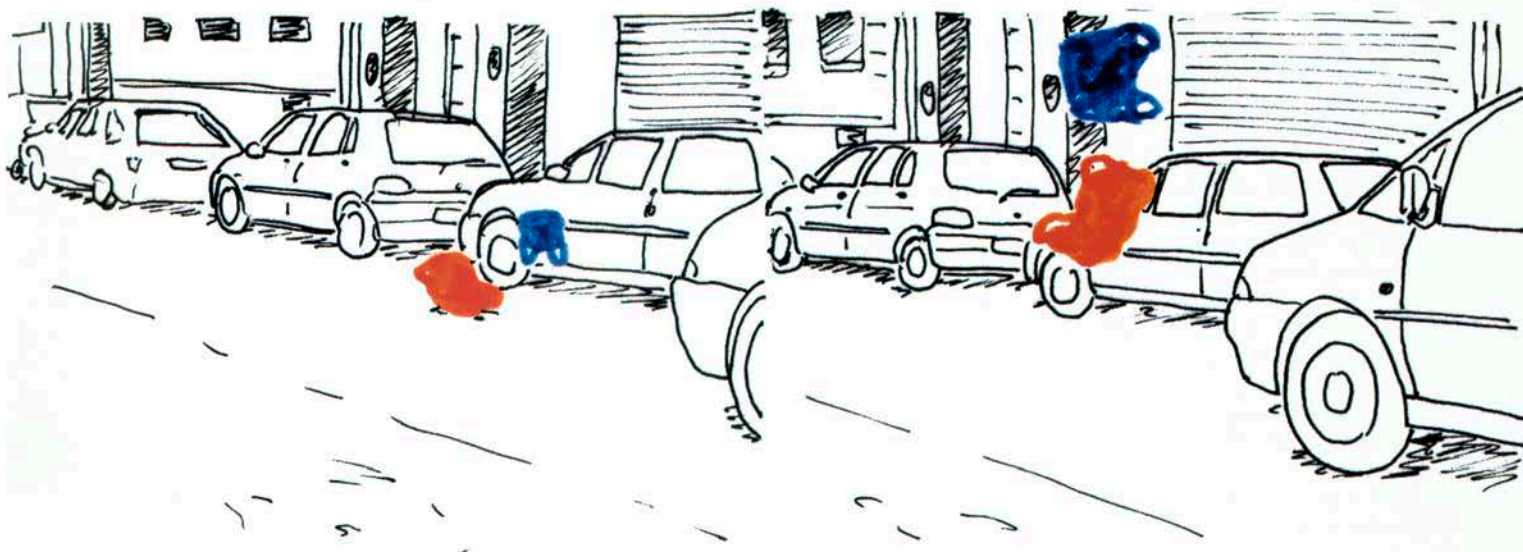
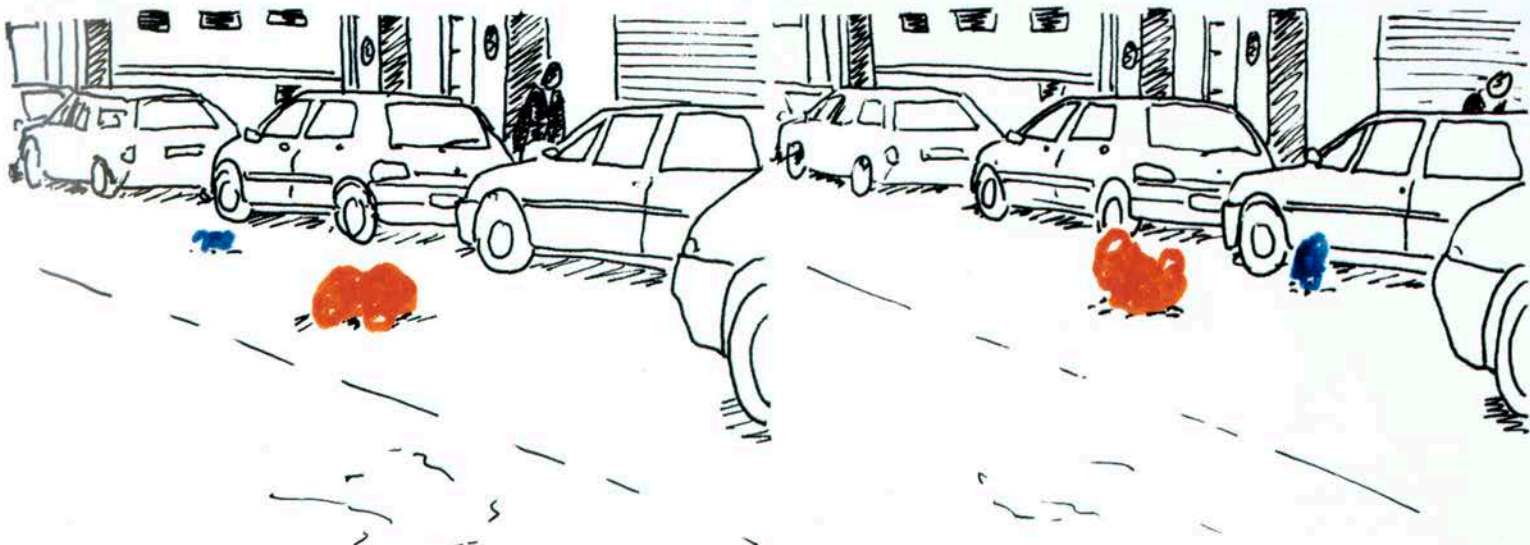
déambulation sans terme, une dérive dirigée mais toujours en expansion. Ainsi son installation modulaire (*Haut-Bas, une expansion*, 1997), potentiellement extensible, composée de dalles de plancher posées sur chevrons, dans lesquelles il a découpé le logotype "haut/bas". Un renversement, un éclatement des directions, comme une boussole affolée, qui s'expérimente également dans ses *Cloisonnements*, architectures pénétrables aux parois tendues de plastique transparent, que font vibrer des ventilateurs miniature : des frontières qui tout à la fois manifestent leur présence en métamorphosant la perception d'un espace et ne sont néanmoins emplies que de vent. Le souffle du vent pourrait être une représentation possible du déplacement selon Pierre Malphettes : un vent qui creuse, gonfle, anamorphose les formes selon d'innombrables transformations (et dont il tente de décomposer le mouvement aléatoire dans les dessins qu'il réalise pour une édition de *La Dépêche du Midi*), invisible et léger propulseur sans direction prévisible. A Cahors, contraint dans l'espace d'une boutique de fleuriste désaffectée, il anime, depuis des ventilateurs incrustés dans un faux plancher, des sacs plastiques multicolores qui voltigent en suspension, en une aérienne *Dédicace aux oiseaux*. Car seuls ces derniers peuvent survoler les labyrinthes.

François Piron

*Movement occupies a very particular position in the work of Pierre Malphettes. It is envisaged in terms of peregrination, as an experience of limits and of freedom that is expressed in a permanent tension between constraint and the transcendence of constraint. Travel is not seen in terms of exoticism, but as essentially a vehicle for the mind. As Henri Michaux once put it: "you can also find a truth by spending forty-eight hours looking at some old tapestry on the wall."¹ With his wall painting of a cloud peppered with dots showing the form of an aeroplane (*Traverser les nuages*, 1998), Malphettes constructs an image of travel and its evanescence: a cloud becoming a plane or a plane becoming a cloud. He also elaborates objects that contain their own contradiction, the impossibility of their becoming something else: his *Tapis roulant* (*Travelator*, 1997) is immobilised by the four wheels that he has fixed to it. His *Tapis volant* (*Flying Carpet*) is attached to the wall in a representation of the dreamed-of functionality and its inevitable failure ("how to finalise something that is impossible"). In place of this impossible escape "anywhere out of this world", Malphettes offers the figure of the labyrinth, which*

*he conceives simultaneously as an initiation and loss of bearings, where the goal is the path to be followed. Whether engraving a blown-up image of his fingerprint on the wall or drawing a map of Paris with only one-way streets, the voyage he proposes is motionless, its exploration potentially endless. The drift is directed but in constant expansion. Thus his potentially extensible modular construction *Haut-Bas*, an expansion (1997) made up of floor tiles placed on rafters, out of which he has cut the logotype "haut/bas" (top/bottom) offers an inversion, a shattering of directions, as if the compass had gone mad. The same impression is given by the *Cloisonnements*, his penetrable architectures whose walls are hung with transparent plastic that vibrates under the breath of miniature fans. These frontiers manifest their presence by metamorphosing the space and yet are little more than air. Indeed, the wind blowing could serve as one possible representation of movement as envisaged by Pierre Malphettes: a wind that hollows, swells and anamorphoses forms to produce an infinite number of transformations (whose random movement he tries to break down in his drawings for an edition of *La Dépêche du Midi*). *Wind as a light and invisible propellant*, its direction unforeseeable. In Cahors, hemmed in to the space of a disaffected florist's shop, the fans he has set into a false floor cause multicoloured plastic bags to fly and hover in the room in an airy *Dédicace aux oiseaux*. For only birds can fly over labyrinths.*

¹ Henri Michaux, *Ecuador*, "L'Imaginaire", Gallimard, 1990, p. 120.



Maria Marshall

Née en 1966
à Bombay (Inde)

vit et travaille
à Londres (Grande-Bretagne)

Born 1966
in Bombay (India)

lives & works
in London (UK)

Le travail de Maria Marshall, né d'une recherche d'abord sculpturale lors de ses études à la Chelsea School of Art de Londres, s'est récemment développé à travers un ensemble de photographies et de grandes projections vidéo hypnotiques, réalisées à partir d'un univers toujours enfantin, souvent troublé par des menaces et des risques, dont l'ambiguïté provoque chez le spectateur un malaise doublé de fascination. *When I Grow Up I Want to Be a Cooker* (1998), d'abord réalisé en 35 mm, puis converti en vidéo, représente un petit garçon – le propre fils de l'artiste qui prononça un jour cette phrase – fumant une cigarette, inhalant et soufflant un léger halo de fumée. La scène se répète trois fois en boucle, avant de disparaître dans un plan blanc, puis de revenir. Bien que créée avec l'aide d'un ordinateur, qui lui confère une sorte d'artificialité, l'œuvre oscille entre une charge psychologique intense liée à la rencontre de l'innocence et du danger, et une sensualité extrême de l'image, en suspens grâce à l'absence de bande sonore et à la répétition. *Put Medication in His Pocket* (1999) semble constituer un pendant de *When I Grow Up...*, alors que le même garçon avale une huître, aliment éloigné des goûts enfantins et associé à une possible intoxication. Ce danger auquel l'enfant est soumis involontairement, par sa fragilité face au monde adulte, apparaît dans plusieurs autres pièces, telle *Please Mister Can I Go Home Now*, où un enfant répète à trois reprises cette phrase, tandis que sa voix se déforme et mue en une voix adulte. Un autre flotte sur l'eau,

dans une piscine, comme noyé, sans que l'on puisse distinguer ce qui relève du jeu ou de l'accident (*I Did Like Being Born, I Falled Out of the Air, I Put my Wings Open, Then I Flied*). La pièce *Once Upon On* apparaît au sein de cet ensemble plus narrative, construite en boucle autour d'une scène montrant de jeunes enfants dans une cour d'école vue en plongée, alors qu'une voix enfantine raconte l'histoire sans fin des trois petits cochons inversée par Maria Marshall – le petit cochon s'en prend à trois adorables loups, détruisant leur maison, sans qu'il leur soit jamais possible de construire leur monde. Moins innocente, plus violente dans ses moyens, *Don't Let the T-Rex Get the Children* constitue une œuvre qui joue sur les effets de dévoilement de l'image, du gros plan à une vue large, avec effet virtuel. Une langue rose révèle ensuite le visage d'un enfant au crâne rasé et au sourire excessif, puis son corps enserré dans une camisole de force, qui tombe enfin à une vitesse vertigineuse dans un espace capitonné. Maria Marshall, à travers ses œuvres récentes, renoue avec une dimension psychologique et émotionnelle du cinéma qui a pu effrayer les plasticiens, tout en donnant une épaisseur à ces images qui semblent se souvenir de ses débuts de sculpteur. Elle use du processus perceptif et affectif de participation cinématographique et insiste sur l'effet de corporalité des sujets filmés, pour créer une œuvre qui rend tangible, presque tactile, la fragilité, son pouvoir de séduction, et l'anxiété qu'elle suscite.

Christine Macel

As a student at the Chelsea School of Art, Maria Marshall was interested above all in sculpture. More recently, she has started making series of photographs and hypnotic large-scale video projections inspired by a child-like world that is often clouded with threat and risk, its ambiguity engendering a mixture of unease and fascination in spectators. A 35mm film transferred to video, When I Grow Up I Want To Be a Cooker (1998), shows a small boy — the artist's own son, whose words inspired the title — smoking a cigarette, inhaling and exhaling a light smoke ring. The scene is repeated three times, in a loop, then disappears into a blank screen and comes back again. Although created using a computer, which gives it a certain artificiality, the work oscillates between an intense psychological impact due to the presence of innocence and danger and the extreme sensuality of the image, exacerbated by the absence of sound and the use of repetition. As an apparent pendant to When I Grow Up, Put Medication in His Pocket (1999) shows the same boy swallowing an oyster, a food rarely enjoyed by children and associated with the risk of poisoning. This danger to which, by virtue of his fragility in a world of adults, the child is involuntarily exposed, reappears in

several other pieces such as Please Mister Can I Go Home Now, where a child repeats the phrase three times over, the voice mutating into that of an adult. Another child is seen floating on the water in a swimming pool, as if drowned, in what could be either a dream or an accident (I Did Like Being Born I Falled out of the Air, I Put My Wings out then I Flied). Compared to the other works in this ensemble, Once Upon on apparently has more narrative content. This looped film shows the camera looking down on a group of young children in a playground as a child's voice relates the endless story, not of the three little pigs, but, in Marshall's version, the three loveable wolves, who are aggressed by a pig that destroys their houses and gives them no chance to rebuild their world. Less innocent and more violent, Don't Let the T-Rex Get the Children assorts different ways of presenting the image, from the close-up to the wide shot, mixed with virtual effects. A pink tongue gives way to the face of a child with a shaved skull and an overdone smile, then his straitjacketed body, which finally falls at a dizzying speed in a padded space. In her recent works, Marshall takes up a psychological and emotional aspect of cinema which once frightened visual artists, while endowing her images with a density that reminds us of her beginnings as a sculptor. Exploiting the perceptual and emotional involvement of cinema, she emphasises the bodily presence of her subjects, creating works that make fragility — its charm, but also the anxiety it arouses — vivid, almost tactile.



Nicolas Moulin

Né en 1970
à Paris (France)

Vit et travaille
à Paris (France)

Born 1970
in Paris (France)

lives & works
in Paris (France)

Depuis l'époque où, étudiant à l'école des beaux-arts de Cergy-Pontoise, il accumulait par milliers les photocopies noir et blanc (N.O.W.H.E.R.E 1 et 2, 1994-1995), jusqu'à ses plus récentes installations vidéo, Nicolas Moulin a conservé une fascination pour les trames, les textures de l'image, les basses résolutions vidéo et les balayages des écrans d'ordinateur. Jouant de l'accoutumance généralisée à ces images "low-tech" qui deviennent une véritable esthétique (la vidéo-surveillance ou les documents amateurs retransmis dans les journaux télévisés), Nicolas Moulin construit un univers fortement empreint des schèmes et des visions propres à la littérature et au cinéma de science-fiction : représentations urbaines désertées de toute population (*Vider Paris*, 1997-1998), architectures cyclopéennes (*Pôle*, 1996), apparitions spectrales sur des moniteurs de visages aux crânes uniformément rasés, flottant dans une lumière opalescente (*A.V.H., A visage humain*, 1997), et aujourd'hui paysages "martiens" aussi arides qu'inhabités (*Métane*, 1999, et *OCR*, 2000). Ces images usent de leur hallucinatoire effet de réel pour s'immiscer dans les représentations mentales que l'on se fait du futur, ou de la vie extra-atmosphérique, en combinant divers subterfuges. Ceux-ci ne relèvent que rarement d'une manipulation infographique, mais davantage d'une attention aux points de vue et aux questions d'échelle, ainsi qu'au support de diffusion – les écrans au phosphore des ordinateurs de l'installation *Visiover* (1997) qui, par leur luminescence verdâtre, évoquent les salles de vidéo-surveillance, ou la coloration ocre de *Métane*,

transformant un panorama en paysage extra-terrestre. Nicolas Moulin a un jour décrit sa pratique comme, avant tout, celle de la marche à pied. En praticien des villes, arpenteur des périphéries, psychogéographe après la lettre, il ne rêve que de ce qu'il voit : d'un fragment de bitume endommagé, dont les fissures évoquent une cartographie, qu'il photographie et intitule *Paris, vue d'avion*, et par extension de tous ces accidents de la chaussée devenant les reliefs volcaniques survolés par la caméra dans l'installation *OCR*. Les travellings avant (*Visiover*) et latéraux (*Métane*) constituent ses modes d'exploration du paysage, optant pour la mobilité plutôt que la stase, la traversée fragmentaire (le road-movie) plutôt que le point de vue synthétique (*la vedute*). Alors que la ville contemporaine se constitue, comme l'écrit Jean-Luc Nancy, "des zones, des terrains vagues, des surplombs de pénétrantes et des étages impraticables", elle "s'éloigne de nous, elle devient une autre ville, autre chose qu'une ville : nous cherchons encore sa mesure, et le savoir qu'il faut pour s'éloigner avec".¹ Nicolas Moulin travaille à instiller de la fiction dans le réel, ou plutôt à trouver un no man's land de l'imaginaire pour y loger ses visions. Simultanément, il documente un monde où la projection vers un futur meilleur s'est enlisée dans un présent en voie de fictionalisation.

François Piron

From his days as a student at the Cergy art school when he collected thousands of black-and-white xeroxes (N.O.W.H.E.R.E 1 and 2, 1994-1995), to his more recent video installations, Nicolas Moulin has always been fascinated by the texture of the image, from low definition video to scanning on computer screens. Playing on the general familiarity of these "lo-tech" images which have given rise to a specific aesthetic (CCTV and amateur videos shown on TV news), Moulin builds up a world marked by the visions of science fiction literature and cinema, with deserted urban landscapes (*Vider Paris*, 1997-1998), giant architectural structures (*Pôle*, 1996) and spectral images of shaved heads in opalescent light on the video screen (*A.V.H. A Visage Humain*, 1997) or, today's arid "Martian" landscapes (*Métane*, 1999 and *OCR*, 2000). The hallucinatory realism of his images is used to insinuate them into our ideas of the future or of life outside our universe. The artist's various tricks are rarely of the computer graphics kind and have more to do with playing on perspectives and questions of scale, as well as with the technology used to convey the images (the phosphor screens of the computers in the *Visiover* installation, 1997, whose greenish light evokes surveillance camera control rooms, or the ochre colouring in *Métane* which transforms the panorama into something extraterrestrial). Moulin once described his practice as consisting above all of walking. As

a frequenter of towns, a wanderer of urban peripheries and psychogeographer après la lettre, he dreams only of what he has seen: of a fragment of damaged tarmac whose map-like cracks he photographs and entitles *Paris, vue d'avion*, and, by extension, of all those holes and bumps in the road that become the volcanic terrain overflowed by the camera in the installation *OCR*. Forward (*Visiover*) and lateral (*Métane*) tracking shots constitute the modes of exploration of the landscape. Mobility is preferred to stasis, fragmentary progress (the road movie) to a synthetic overview (the *veduta*). As Jean-Luc Nancy has written, the contemporary city is made up of "zones, disaffected spaces, overhangings and penetrations and unpracticable levels." Consequently it "is moving away from us, it is becoming another city, something other than a city: we are still struggling to measure it, trying to find the knowledge needed to move away with it."¹ Nicolas Moulin works at instilling fiction into the real, or rather, at finding a no-man's-land of the imagination to house his visions. At the same time, he documents a world where the thrust towards a better future has become bogged down in an increasingly fictionalised present.

¹ Jean-Luc Nancy, *La Ville au loin*, "La Ville entière", Mille et une nuits, 1999.



Rika Noguchi

Née en 1971
au Japon

vit et travaille
à New York (USA)

Born 1971
in Japan

lives & works
in New York (USA)

Une impression à la fois d'étrangeté et d'incertitude émane des photographies de Rika Noguchi. Elle réside dans sa manière de suggérer, à travers ses photographies, une discrète singularité, une atmosphère approximative tout au plus, jamais un message. On peut la rapprocher du *Weltgefühl*, le sentiment cosmique quasi primitif, dans lequel baignent les peintures de Caspar David Friedrich. *Records of Creation* (1994-1996), des travaux en noir et blanc, représentent des édifices en construction et dénotent un goût pour les espaces en devenir : les chantiers. La série *Seing Birds* (1997) dévoile de vastes paysages désertiques, déclinés dans des tonalités vert-bleu qui ne sont pas sans évoquer le réalisme fictionnel des travaux de Walter Niedermayer. Au loin se meuvent de petits personnages. L'un joue avec un cerf-volant, un autre brandit un drapeau. La raison de leur présence, quasi anecdotique, reste intrigante. Rika Noguchi laisse au spectateur le soin de l'imaginer. La série *A Prime*, réalisée au mont Fuji, dévoile des paysages presque stériles, au sol rocailleux, marqués par une prégnance du géologique et de l'atmosphérique. On est frappé par l'apparence quasi lunaire de ce monde. L'artiste affirme qu'il s'agit pour elle de "prendre contact avec l'univers" à travers la photographie. Une attitude qui s'apparente à un intérêt pour l'état archaïque de la terre.

De ces images épurées se dégage une sensation d'incertitude quant à l'espace présenté. Il semble échapper à toute tentative de définition et d'appréhension. Le spectateur expérimente une immensité qui paraît l'exclure, provoquant doute et incertitude. Cet aspect est d'abord accentué par un subtil jeu sur la ligne d'horizon, manifeste dans certaines photographies. Véritable espace imaginaire, de désir d'infini, la ligne d'horizon est ici travaillée de telle façon qu'elle demeure toujours légèrement en contre-plongée, laissant au regard le loisir du questionnement perpétuel sur ce qui existe ou n'existe pas derrière la colline, le monticule, les rochers. La subtile alternance du flou et du net fonctionne de façon similaire. En brouillant le contour des objets, elle provoque presque chez le spectateur une inquiétude quant à l'espace proposé. La présence humaine est matérialisée par d'insignifiantes silhouettes. Il s'agit de militaires au détour d'une route, parfois noyés dans un tissu brumeux et fantomatique, ou encore perchés à l'horizon, au sommet d'une colline ou d'un monticule, placés délibérément hors d'atteinte par le cadrage. Ces figures évoquent les personnages perdus dans les vastes paysages des aquarellistes anglais du XVIII^e siècle, Thomas Girtin ou John Robert Cozens, dont la présence symbolise l'expérience d'une immensité qui exclurait l'homme.

Marie-Frédérique Hallin

An impression of strangeness and uncertainty emanates from the photographs of Rika Noguchi. This is due to the way his photographs suggest a discreet singularity, an approximate atmosphere that never becomes a message. The mood can be compared to Weltgefühl, the almost primitive cosmic feeling that suffuses the paintings of Caspar David Friedrich. Records of Creation (1994-1996), a set of black-and-white pieces showing buildings under construction, evinces a taste for spaces that are in a process of becoming ; work sites. The Seeing Birds series (1997) offers great empty landscapes in shades of blue-green that might evoke Walter Niedermayer. In the distance there are some small figures. One is playing with a kite, another brandishes a flag. The reason for their almost insignificant presence remains intriguing. Noguchi leaves it up to us to imagine. Made on Mount Fuji, the landscapes of the A Prime series are almost sterile with their rocky ground dominated by the geological and the atmospheric. One is struck by the almost lunar appearance of this world. The artist says that she seeks to "make contact with the universe" through photography. This attitude suggests an interest in the archaic reality of the land.

These spare images produce a feeling of uncertainty about the space that is presented. This seems to elude any attempt at definition or apprehension. The viewer experiences an immensity that seems to exclude them, provoking both doubt and uncertainty. This aspect is underscored by the subtle treatment of the horizon evident in some of the photographs. A space of imaginary projections, of the desire for infinity, this line is always presented slightly from below, so that the viewer will go on wondering about what exists or does not exist behind the hill, the mound or the rocks. The subtle alternation of out-of-focus patches and clarity works in a similar way. By blurring the outlines of objects, Noguchi inspires a feeling of unease about the space being shown. Humans are present here as insignificant silhouettes. There are the soldiers met now and again on the road, sometimes drowned in the foggy, ghostly air, or perched on the horizon, on the top of a hill or mound, deliberately framed so as to be out of reach. These figures are strangely reminiscent of those often seen lost in the vast landscapes by the 18th-century English watercolorist, Thomas Girtin, or those of John Robert Cozens, for whom such presences may symbolise the experience of a vastness that excludes Man.



Gabriel Orozco

Né en 1962
à Jalapa, Veracruz (Mexique)

Vit et travaille
à Mexico et New York (Mexique et USA)

Born 1962
in Jalapa, Veracruz (Mexico)

Lives & works
in Mexico & New York (Mexico & USA)

"Mon œuvre a beaucoup à voir avec ce que l'on peut appeler la situation présente. C'est dans une situation présente, actuelle, que je m'efforce de réunir des choses que je ne comprends pas, pour essayer de leur donner un sens." Rouler à vélo en cercles concentriques dans des flaques d'eau et en faire une photographie, retrancher le tiers médian de la carrosserie d'une Citroën DS, se déplacer dans Berlin avec un scooter jaune Schwalbe et s'arrêter à chaque rencontre d'un véhicule identique pour immortaliser cette gémellité, rouler une boule de plasticine dans les rues pour en récupérer par adhésivité la poussière, assembler à l'étalage d'un magasin des pastèques et des boîtes de nourriture pour chat, placer des rouleaux de papier W.-C. à chaque extrémité des pales d'un ventilateur plafonnier... Plutôt que d'ajouter quelque chose au monde, Gabriel Orozco opère de légers déplacements au sein du réel, au gré de ses déambulations, au gré des trouvailles, dans un geste souple et inventif évitant l'emphase démonstrative. Orozco tente de neutraliser l'œuvre en termes d'expressivité, dans une réflexion approfondie sur l'économie de sa production.

Si l'ensemble de son travail peut être placé dans la catégorie "sculpture", cette dernière est constamment liée à l'enregistrement par l'image – concrètement et/ou métaphoriquement. S'il déclare penser la photographie "comme une boîte à chaussures", c'est

qu'une grande part de son travail consiste à cadrer dans le réel. Cadrer pour relever l'infra-mince dans la vie et le transmuier vers l'art, tout en remplissant le vide entre les extrêmes de cette classique dichotomie. Ainsi, lorsqu'il transforme la galerie de Micheline Szwajcer en parking (*Parking Lot*, 1995), il réduit cette distance tout en rendant confuse la limite entre espaces public et privé. Le dessin aléatoire formé par l'urine d'un chien dans la neige, la buée d'un souffle sur le vernis noir d'un piano... En consignnant une action, les images de Gabriel Orozco enregistrent l'infime. Elles relèvent d'un regard extrêmement attentif au microévénementiel. Dans les vidéos *From Flat Tyre to Airplane* et *From Dog Shit to Irma Vep* (1997), parcourant les rues, il rassemble les objets, rebuts et moments les plus anodins – d'une crotte de chien à la chute des feuilles d'un arbre –, en les enchaînant sans lien de causalité. Les mouvements de la caméra sont soumis à cette douce voracité d'un regard nomade. Gabriel Orozco intensifie une perception sensorielle du monde, en reliant sensible et intelligible.

Pascal Beausse

"I think my work has a lot to do with a kind of a present situation. It's a situation in which I am trying to put together things that I don't understand and trying to make some kind of sense."
Cycling in concentric circles in puddles and taking a photograph, cutting out the middle third (lengthways) of a Citroën DS, riding around Berlin on a yellow Schwalbe scooter and stopping whenever you come across an identical vehicle so as to immortalise their twinship with a photo, having an oval billiard table made to fit under the oval dome of a church, rolling a ball of plasticine through the streets to pick up the dust, assembling watermelons and tins of cat food in a shop, placing rolls of toilet paper at the end of each blade on an overhead fan – rather than "add something to the world", Gabriel Orozco carries out subtle displacements within the real, as inspired by his journeys and discoveries. In a sustained enquiry into the production of the artwork, Orozco seeks to neutralise its expressiveness, to make it a "neutral point". While as a whole his work can be placed in the category of "sculpture", it is also constantly related to the process of recording it as image – concretely or metaphorically. If he says that he

thinks of photography as a "shoe box", this is because a large part of the operation consists in framing within reality. Framing so as to sample the infra-thin from reality and transmute it into art, while at the same time filling the gap between the two extremes of this classic dichotomy. When he transformed Micheline Szwajcer's gallery into a parking area (Parking Lot, 1995) he reduced that distance while blurring the distinction between public and private space. The random drawing formed by a dog's urine in the snow, the leaves of a tree in a sleeping bag, breath misting over the black lacquer of a piano – Orozco's images record tiny effects of small actions. They embody a gaze that is acutely attentive to micro-events. In the videos From Flat Tyre to Airplane (1997) and From Dog Shit to Irma Vep (1997) he wanders the streets, gathering objects, refuse and anonymous moments – from dog turds to falling leaves – and creates a sequence with no causal links. The movements of the camera have the gentle voracity of a nomadic gaze. Orozco does not seek to make the world intelligible but to intensify our sensorial perception of it.



Jack Pierson

Né en 1960
à Plymouth, Massachusetts (USA)

vit et travaille
à New York (USA)
et Provincetown, Massachusetts (USA)

Born 1960
in Plymouth, Massachusetts (USA)

lives & works
in New York (USA)
& Provincetown, Massachusetts (USA)

En 1955, Françoise Sagan publiait *Bonjour tristesse*, roman scandaleux d'une jeunesse mélancolique, tandis que James Dean, le héros de *La Fureur de vivre*, mourait au volant de sa voiture de sport. Ces deux figures appartiennent à la mythologie personnelle de Jack Pierson, qui redessine au crayon, quarante ans plus tard, la couverture du roman, tandis qu'il se représente dans son *Self-Portrait* à travers des pages de magazine jaunies relatant la vie et la mort de la star rebelle. "Sometimes I'd rather be a movie star than a artist", déclare Pierson en introduction à une œuvre fascinée par le romanesque et le cinéma, qui développe une fiction autobiographique aux accents sensuels et sentimentaux. Jack Pierson a su développer une œuvre qui, bien que rattachée au courant de Boston, aux photographies d'une Nan Goldin ou d'un David Armstrong, voire à celles de Mark Morrisroe, qui fut longtemps son compagnon, s'éloigne du documentaire et de toute recherche de vérité pour ouvrir une brèche dans l'imaginaire du spectateur. Depuis le début des années quatre-vingt-dix, Pierson photographie son environnement intime et familial (*Angel Youth*, 1992, et *All of a Sudden*, 1995) : portraits d'amis, jeunes hommes nus, natures mortes, *snapshots* d'une Californie dorée, avec ses enseignes lumineuses, ses plages et ses palmiers. Ces images, par leur effet impressionniste, leur cadrage imprécis, leur flou délibéré, évoquent autant une recherche d'ordre pictural qu'une volonté de créer un film immobile. A travers ses peintures réalisées

d'après photographies grâce à l'imprimante à jet d'encre, devenues des fragments abstraits à la trame pointilliste, Pierson poursuit cette inclination de la photographie vers le pictural et la sensualité de la surface. De même, les sculptures réalisées à partir de lettres d'enseigne commerciale considérées comme des *film stills*, ainsi que les récents films – l'image fixe d'un bord de mer ou bien celle d'un homme se masturbant, allongé sur un lit –, ramènent l'œuvre tout entière vers son essence cinématographique : le film d'une vie vécue au gré des sentiments, de l'amour, du désir, selon une esthétique de dandy mélancolique. "Certains mots sont mal vus quand on décrit une œuvre d'art ; sentimental, romantique, poétique. Mais ce sont là mes qualités préférées pour toute chose", dit-il. L'artiste, fasciné par les stars au destin tragique – James Dean mais aussi Kurt Cobain, dont il fige le nom en mot-sculpture –, développe également la figure du Narcisse blessé, traversée par le sentiment de la perte. Parmi ses dessins de corps féminins ou masculins, où le sexuel semble toujours mêlé, comme dans les photographies, à une esthétique de la pose, Pierson représente ainsi à plusieurs reprises sa propre main, comme un miroir de lui-même. Le sentiment de la perte amoureuse est illustré sans ambiguïté par le mot-sculpture *Gone* dont la lettre *n* a disparu, ou encore par ces mots qui amorcent le récit d'une rupture. *Feelings, Lost, Maybe, Like Someone Alone, Cry*. Les amours se consomment, les stars meurent. Ici, le couple de ses propres parents, vieilliss. Là, les portraits alignés de stars en noir et blanc, jaunies. *Désir, Désespoir*.

Christine Macel

1955 was the year when Françoise Sagan published her "scandalous" novel of youthful melancholy *Bonjour Tristesse*, and when the hero of *Rebel without a Cause*, James Dean, died at the wheel of his sports car. Both figures are a part of Jack Pierson's personal mythology. Forty years after the publication of the novel, he redrew its cover in pencil and made his self-portrait using old magazine pages relating the life of the turbulent movie star. "Sometimes I'd rather be a movie star than an artist," declares Pierson, by way of an introduction to a body of work marked by his fascination with adventure and cinema and based around a fictional autobiography infused with strong elements of sensuality and sentiment. Pierson's work remains close to the "Boston school" and to the style of Nan Goldin and David Armstrong, or even Mark Morrisroe, who was for many years his companion, but it has also moved away from documentary and the search for "truth" in order to open a breach in the viewer's imagination. Since the early 1990s, Pierson has photographed his familiar, personal environment (*Angel Youth*, 1992, and *All of a Sudden*, 1995), leaving images of friends, naked young men, still lifes and other snapshots of a sun-kissed California with its neon signs, beaches and palm trees.

The impressionistic quality of these images, their imprecise framing and deliberate fuzziness all evoke pictorial concerns, or the desire to create a kind of still movie. Pierson has taken this photographic focus on pictorial effects and sensuous surfaces even further in the paintings based on his photographs, which he makes using an ink jet printer, enlarging the detail into pointillist meshes. Similarly, the sculptures made from the letters of shop signs, which he describes as "film stills", and the recent films showing fixed images of a seafront or a man lying on a bed masturbating, bring his work closer to its cinematographic essence as the film of a life lived to the tide of feelings, of love and desire, according to a melancholy, dandy's aesthetic. "Some words are frowned on when it comes to describing a work of art: sentimental, romantic, poetic. But those are my favourite qualities in all things", says Pierson. Fascinated by stars with tragic destinies – James Dean, but also Kurt Cobain, whose name he turned into one of his word-sculptures – Pierson is also interested in the figure of the wounded Narcissus, tortured by a feeling of loss. In his drawings of feminine and masculine bodies, in which, as in the photographs, the sexual always seems to mix with an aesthetic of posing, Pierson on several occasions represents his own hand, like a mirror of his own self. The feeling of loss in love is unambiguously illustrated in the word-sculpture *Gone*, from which the letter *n* has gone missing, or in words that point to a narrative of separation: *Feelings, Lost, Maybe, Like Someone Alone, Cry*. Love burns out, stars die. Here, his own parents, grown old. There, portraits of stars in black-and-white: *Desire, Despair*.



Anne-Marie Schneider

Née en 1962
à Chauny (France)

vit et travaille
à Paris (France)

Born 1962
in Chauny (France)

lives & works
in Paris (France)

Le travail d'Anne-Marie Schneider, toujours en réaction à un vécu autobiographique – une histoire intime, une perte, les bruits de la ville, les choses du quotidien, les injustices sociales –, constitue un combat où se succèdent confusion et apaisement. Cette lutte quasi guerrière, volontaire, trouve une métaphore dans la figure de Diane chasseresse, image apollinienne et chaste d'une femme qui se protège, apparue dans le travail d'Anne-Marie Schneider à travers la sculpture *Igloo* (1999). Cette œuvre en paraffine, refuge évoquant la chaleur par la ductilité du matériau, représente en effet le sein de Diane (figurée parfois avec de multiples seins), image paradoxale d'une sécurité obtenue par la lutte, image d'une femme moderne à la fois intouchable et rendue artificielle par l'image glacée qu'en donnent les magazines – autant que la paraffine est lisse. Cette figure féminine qui se bat et se débat était déjà présente dans l'ensemble de dessins au fusain, parfois à l'aquarelle, qu'Anne-Marie Schneider développe depuis le début des années quatre-vingt-dix : une femme souvent enfermée, contrainte, soit par le regard masculin, comme cette prostituée en cage, soit qu'on la voie soumise à son quotidien et à des activités répétitives, telle cette femme à sa machine à coudre. A travers ses dessins, ses photographies ou son récent film, Anne-Marie Schneider figure plus généralement l'individu aux prises avec de multiples conflits, dans une oscillation entre une représentation proche du réel et un onirisme qui en permet la réinterprétation, l'articulation narrative. Ainsi son film *Sans titre* (1999) intègre l'image de type documentaire – le réel de la rue – et le film d'animation réalisé à partir de

dessins – le monde mental du narrateur. L'histoire d'un homme qui tente de dormir, mais n'y parvient jamais, dérangé par ce qu'il croit être un marteau-piqueur, un goutte-à-goutte d'eau dans un évier. Pendant son sommeil et ses rêveries dessinées, la ville vit sa vie, du marché Saint-Pierre à Paris à un hôpital de Taipei. Luttant pour recouvrir son visage d'un sac de couchage, il semble trouver l'apaisement – vue de la mer avec musique d'Henry Purcell –, tandis que le vacarme reprend. L'œuvre *Sans titre* conçue pour Cahors, une installation de photographies et de dessins, apparaît construite selon une semblable articulation entre le monde du dehors et l'imaginaire d'un personnage fédérateur de l'ensemble. La femme se trouve représentée dans son univers quotidien à travers des vues de supermarchés ou d'intérieur de Lavomatic, qui dialoguent avec des photographies et des dessins reprenant la posture du combat. Une photographie représente en taille réelle la brûlure laissée par un fer à repasser sur une planche de bois, recouverte de lait, tandis qu'une autre figure des mains recouvertes de gants Mapa jaunes repassant au rouleau à pâtisserie la forme rouge d'un gant de boxe aplati. Le fer ou le gant, autant d'armes pour la bataille du quotidien, pour ne pas se trouver "passée, repassée" – deux mots qui apparaissent sur l'un des dessins reprenant le motif de la planche à repasser. Qu'il s'agisse de l'univers intime et domestique ou de la sphère publique et politique, l'œuvre d'Anne-Marie Schneider construit une résistance. Contre soi-même, contre le monde, pour la vie.

Christine Macel

Always a reaction to personal experiences and perceptions (intimate relationships, loss, city noises, everyday matters, social injustice), Anne-Marie Schneider's work constitutes a struggle in which confusion alternates with calm. This almost warlike, headstrong battle is metaphorically expressed in the figure of Diana, that Apollonian, chaste image of a woman who defends herself. The goddess was implicitly present in Schneider's sculpture Igloo (1999), a paraffin form whose ductility evoked warmth but also the breast of the huntress (sometimes represented with multiple breasts). It conveys the paradoxical image of safety obtained in battle, the image of a modern woman who is untouchable and made artificial by its treatment in the glossy magazines (the paraffin is smooth). This fighting, struggling female figure has also featured in the charcoal or, more occasionally, watercolour drawings made by Schneider since the early '90s. This woman is often hemmed in, constrained either by the male gaze, like the prostitute in a cage, or by the weight of everyday activities, like the women with the sewing machine. More generally, Schneider's drawings and photographs and recent film show individuals bearing up against multiple conflicts, the representation oscillating between realism and a dreamlike quality that encourages us to reinterpret the real. The film Sans titre (1999) thus combines documentary-type imagery (the street) and animation made using drawings (the narrator's mental world).

It tells the story of a man trying to get to sleep but disturbed by what he takes for a pneumatic drill ; the dripping of water in his sink. During his sleep and his (animation) dreams, the city gets on with its life, from the Marché Saint-Pierre in Paris to a hospital in Taipei. Struggling to cover his face with his sleeping bag, he seems to find peace (view of the sea with music by Purcell) while the noise strikes up once again. The work conceived for Cahors, Sans titre, is an installation of photographs and drawings which seems to be based on a similar articulation between the outside world and the unifying imagination of the central character. Here we see a woman in her domestic world of supermarkets and washeterias, these photographs dialoguing with other photographs and drawings showing a more combative stance. One life-size image shows the burn left by an iron on the wooden board, covered with milk, while another has hands in yellow Mappa gloves flattening a red boxing glove with a rolling pin. Iron and glove, two weapons for the battle of the everyday, fought so as not to be flattened and hung out to dry ("passée, repassée" are the words that appear in one drawing of an ironing board). Whether the sphere is intimate or domestic, the work of Anne-Marie Schneider constitutes an act of resistance: against oneself, against the world, in favour of life.



Franck Scurti

Né en 1965
à Lyon (France)

vit et travaille
à Paris (France)

Born 1965
in Lyon (France)

lives & works
in Paris (France)

Franck Scurti opère un retraitement de signes prélevés dans le réel. "L'un des enjeux est de renverser cette naturalisation des codes culturels, ces choses que l'on connaît mais dont on ne se soucie plus de la provenance et des raisons qui les ont amenées à «être». Je travaille avec ces restes, des fragments d'idéologies que je réinvestis en essayant de les renvoyer à leur origine." Les questions de résolution formelle sont très précisément articulées à une analyse des réalités sociales et économiques quotidiennes. Objets, installations, vidéos ou interventions dans l'espace public modifient la perception des choses, brouillant ainsi la frontière entre l'art et l'utilitaire.

Avec *Smoke* (1995), Franck Scurti met en place une situation de dérèglement des sens. Sur un sol de mousse synthétique, ralentissant le temps d'expérience de l'œuvre, sont disposés trois cendriers surdimensionnés contenant chacun un joint conique stylisé, qui renvoie aux déformations perceptives produites par la drogue. "C'est une autre façon de penser la relation entre voir, sentir, croire et regarder, dans une démultiplication des facultés sensorielles."

Heineken Vision (1998) propose un régime scopique hallucinatoire. Une distorsion du regard porté sur le réel. Cette perception inhabituelle du monde est produite par un dispositif simple, consistant à filmer en plan fixe à travers un verre de bière, intercalé comme un filtre entre l'objectif de la caméra

et l'environnement immédiat du lieu de tournage – une terrasse de café à Toulouse, à l'automne. Les déformations produites par le liquide doré, traversé de lignes de bulles ascensionnelles, s'ajoutent à la rotondité du verre. La succession de reflets et de transparences à sa surface augmente ce brouillage de l'image. Tout se passe comme si nous étions en présence de la vision subjective de la matière, au cœur même de cet univers fluide et gazeux. La bande son, restituant les bruits de la rue, ramène constamment à la réalité. Une tension s'établit entre la perturbation de la vision et la clarté de l'audition, faisant passer ce plan-séquence, simultanément, de l'abstraction au réalisme. Près de la projection vidéo, l'artiste place une soucoupe contenant un ticket de caisse. L'œuvre est ramenée au prix d'une pression, permettant à Scurti d'affirmer que "toute vision est structurée socialement". Vision irrationnelle, qui renvoie aussi allégoriquement à la perception déformée du monde produite par l'ingestion de la boisson alcoolisée, *Heineken Vision* réfère surtout à une consommation du temps libre. Franck Scurti travaille ici à une réactivation de la perception. D'un moment de vie urbaine, il propose une vision organique.

Pascal Beausse

Franck Scurti reprocesses signs sampled from the real. "One of the issues is to reverse this naturalisation of cultural codes, these things we are familiar with but have lost interest in their origin and the reasons making them what they 'are'. I work with these residues, fragments of ideologies that I reinvest by trying to get back to their origin." Questions of formal resolution are thus precisely articulated with an analysis of everyday social and economic realities. Objects, installations and interventions in public space modify our perception of things, blurring the frontier between art and the utilitarian.

With Smoke (1995) Scurti creates a disordering of the senses. On a synthetic foam floor, which seems to slow down our experience of the work, are three oversized ashtrays, each one containing a stylised conical joint, referring to the perceptual distortions induced by drugs. "This is another way of looking at the relation between seeing, feeling, believing and looking, in a multiplication of the sensorial faculties."

Heineken Vision (1998) introduces an element of visual hallucination in our perception of the real. The device is simple: a glass of the eponymous beer is placed like a filter between the unmoving camera and the location of the shoot, the pavement seating of a café in Toulouse. The deformations resulting from the round edges of

the glass are compounded by the effect of the yellow liquid with its strings of bubbles. The blurring of the image is increased still further by the alternation of reflection and transparency on the lens. It is as if we were witnessing the subjective vision of matter, from the heart of this fluid, gaseous medium. But the noises of the street audible in the sound track keep bringing us back to reality. A tension develops between our muddled vision and the clarity of the sound, as a result of which the shot is simultaneously both abstract and realist. Next to the video projection of this piece, Scurti leaves a saucer with the cash register slip. The work is thus reduced to the price of a draught beer, backing up Scurti's assertion that "every artwork is socially structured". The consumption of free time. This irrational vision also refers allegorically to the deformed perception of the world caused by the ingestion of alcoholic beverages. Refreshment and remodelling. Here, Scurti is working to reactivate perception, leading us to adopt an organic vision of the world.



Yoshiko Seino

Née
à Tokyo (Japon)

vit et travaille
à Tokyo (Japon)

Born
in Tokyo (Japan)

lives & works
in Tokyo (Japan)

En 1996, Rei Kawabuko, styliste et fondatrice de la ligne de vêtements Comme des garçons, demande à Yoshiko Seino de réaliser un livret photographique pour sa collection printemps-été. Une rencontre déterminante qui a permis à l'artiste de développer son œuvre. Sensible aux moindres vibrations de l'environnement, Yoshiko Seino pratique une photographie intuitive. Dans ses paysages, tels les *Emotional Imprintings*, elle s'attache à rendre compte des éléments fugitifs et furtifs comme le souffle du vent, la luminosité émanant d'un rayon de soleil, le bruissement léger du feuillage des arbustes. Ses photographies sont profondément imprégnées de ce goût pour le détail infime, et on songe au haïku, cette forme poétique japonaise construite sur l'énonciation d'un détail. Un peu à la manière du haïku, ses photographies célèbrent le vivant dans une attitude presque contemplative, révélant un sens aigu de la matérialité du monde naturel.

On peut sans doute évoquer une approche du réel singulière, ont été japonaise. Pour la cer une japonaise, traditionnellement nourrie de bouddhisme, l'homme n'est qu'une partie minime du cosmos dans lequel on se sent profondément immergé. État d'esprit, état d'être se stimule la pleine conscience. Une écoute attentive et sensible du monde qui favorise un attachement aux impressions les plus subtiles, infimes, à l'inaudible, à l'impalpable. Cette approche du réel conditionne sans doute la

Cette
e sa

logique du perçu de Yoshiko Seino. Ses photographies rappellent sans cesse que la beauté existe aussi dans les murs salis d'éclaboussures de terre, dans les déchets végétaux qui flottent sur une étendue d'eau, dans les sacs de gravats jetés sur les bas-côtés d'un chemin.

Ainsi des natures mortes, comme cette photographie d'un bloc de glace, élégamment étiré sur un carrelage bleu orage, immobilisé dans son processus même de fonte, telle une allégorie de la précarité du vivant.

L'élément humain n'est jamais loin, et les pylônes électriques noyés dans les bambous, la toiture ondulée d'une habitation que l'on perçoit au loin, les clôtures qui délimitent un champ, un plan d'eau bordé de jeunes rosiers attestent sa présence, imperceptiblement. La sensation du temps qui passe est prégnante dans les *Emotional Imprintings*. Aussi étrange que cela puisse paraître, ces photographies ont été prises à moins d'une heure du centre bruyant et bouillonnant de Tokyo. Il y règne pourtant quiétude, douceur, sérénité. Ces photographies ne sont pas des réactions contre la technologie exacerbée visible à Tokyo. Yoshiko Seino continue d'y vivre, avec le désir de combiner dans ses photographies le spirituel et la modernité, "une modernité intemporelle".

Marie-Frédérique Hallin

In 1996 Rei Kawabuko, the designer and founder of Comme des Garçons, asked Yoshiko Seino to produce a photo book for his Spring-Summer collection. This encounter was decisive in enabling the subsequent development of Seino's work. Seino is acutely sensitive to the vibrations of the world around him. His photography is intuitive. In landscapes such as the *Emotional Imprintings* he sets out to capture such fugitive, furtive elements as breath, wind, the luminosity of a sunbeam and the slight rustling of leaves on shrubs. His photographs are deeply informed with a taste for tiny details. One thinks of the haiku, the Japanese poetic form built around such small or closely-focused phenomena. Rather like those poems, his photographs celebrate life with an almost contemplative attitude, revealing a keen sense of the material texture of the natural world.

No doubt this approach to the real is distinctly Japanese. Zen Buddhism, one of the culture's chief influences, sees man as an infinitesimal part of the cosmos, in which it feels deeply immersed. This state of mind and being stimulates full consciousness. This attentiveness and sensitivity to the world are conducive to attention to tiny details, to the inaudible and the impalpable. This sensibility no doubt conditions Seino's treatment of the real. His photographs constantly remind us that there is also beauty in a wall spattered with mud, in vegetable waste floating in water or in bags of rubble dumped on the roadside.

These close shots are redolent of still lifes. Witness the photograph of the block of ice, elegantly spreading out on its blue-orange tiles, immobilised in the very process of melting, like an allegory of the fragility of all life. Humanity is never far away. The electricity pylons drowned in bamboo, the rippling roof of a house espied in the distance, the fences around a field and the water bordered with young rose bushes all subtly attest its presence. The sensation of passing time is also intense in the *Emotional Imprintings*. Strange as it may sound, these photographs were taken less than hour away from the noisy, turbulent centre of Tokyo. All is quiet, gentleness and serenity. Such photographs are not a reaction against the heightened technology visible in Tokyo. Seino still lives there, but with a desire to make photos that combine the spiritual and the modern, "a timeless modernity."



Marijke Van Warmerdam

Née en 1959
à Amstel (Hollande)

Vit et travaille
à Amsterdam (Pays-Bas)

Born 1959
in Amstel (Holland)

lives & works
in Amsterdam (Netherlands)

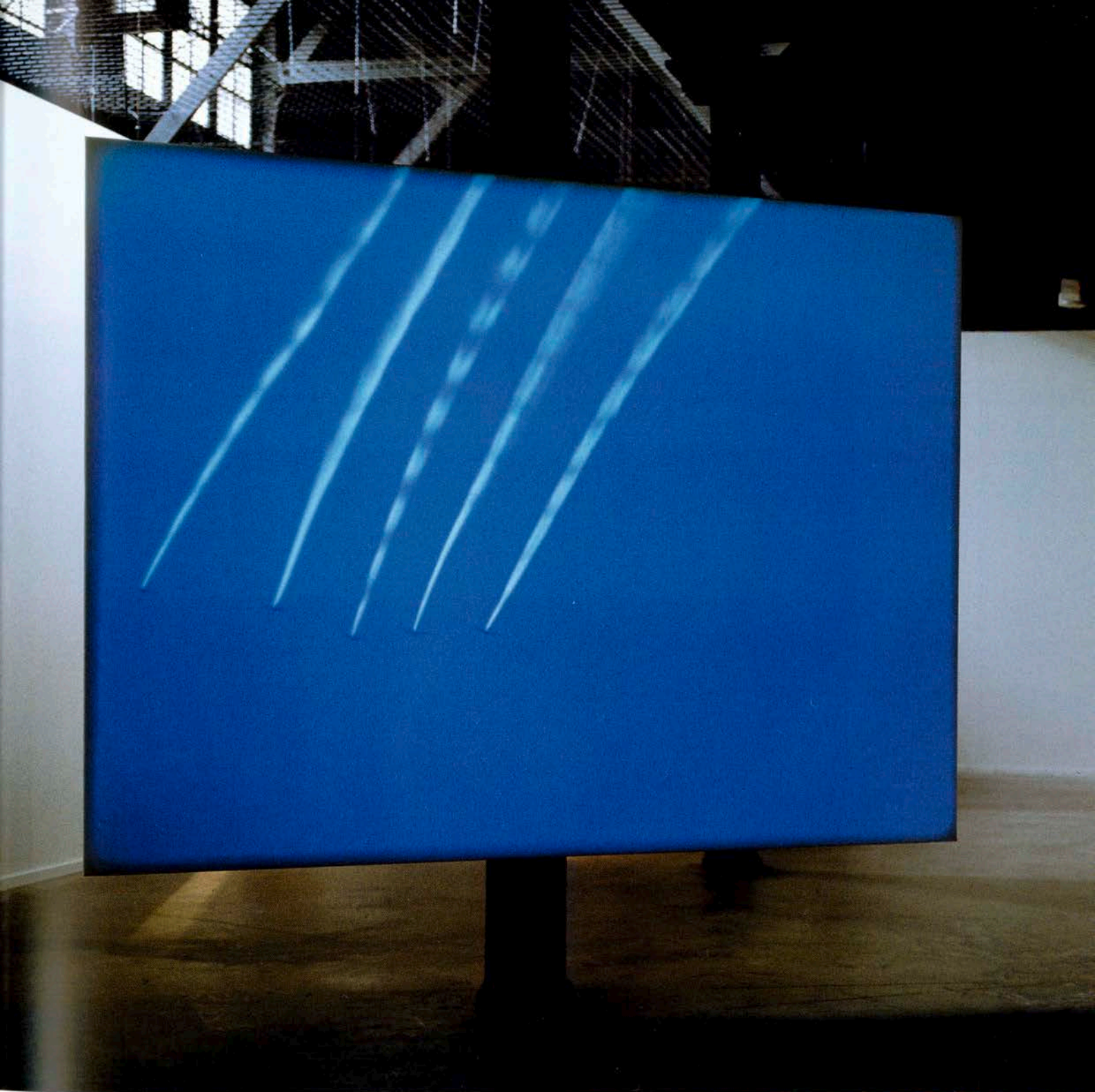
Le travail de Marijke Van Warmerdam consiste en des films 16 mm donnant à voir en boucle des scènes banales, mais aussi des pièces sonores et des installations, qui ont toutes en commun le processus de répétition. Les films, présentés dans des espaces relativement lumineux sur des écrans muraux, ou isolés au sein d'un espace vide, avec le projecteur toujours visible – et audible –, échappent à toute narration, à toute anecdote, à toute emphase psychologique. Rien ne se passe vraiment, ou pas grand-chose : un jeune homme nu est aspergé par l'eau de sa douche (*Shower*, 1995), une jeune femme secoue ses cheveux blonds et bouclés (*Blonde*, 1995), deux camions, l'un bleu, l'autre orange, poursuivent côte à côte leur course, sans qu'aucun ne double jamais l'autre (*Chasing Colors*, 1996). Loin d'instaurer, par la temporalité de la répétition, une tension dramatique, voire romantique, ces pièces retiennent l'attention par leur pouvoir hypnotique, par l'affirmation d'un présent plutôt que d'une durée, qui ouvre à un plaisir de l'ordre de la contemplation, voire de la méditation. Ainsi *Skytypers* (1997) donne à voir un tableau filmique de grande taille, réalisé grâce à une caméra fixe à partir des traits de condensation blanche dessinés par cinq avions dans un ciel absolument bleu. Les traits s'évaporent avec les mouvements circulaires, tandis que le montage empêche de mémoriser un dessin global du trajet des avions, focalisant l'attention sur les formes, leur disparition, les couleurs, et leurs rapports mutuels. La composante essentielle de ce film, outre le sentiment de quiétude et d'attention rêveuse qu'il procure, est la dimension picturale, voire sculpturale,

qu'il recèle (le dessin qui se gomme lui-même, la couleur qui se retire par traits), d'autant plus évidente lorsqu'on établit le lien avec les autres travaux de Marijke Van Warmerdam, sculptures de sons ou de formes répétées. Ainsi l'œuvre réalisée à la Rijksakademie en 1992, *Halfpipe*, qui consistait à inviter pendant trois jours des skateboarders à créer une pièce sonore avec les chocs répétés de leurs planches ; *Names and names*, un transistor tournant sur lui-même rabâchant le nom de sa propriétaire ; ou la récente installation *Bera is the Ball* réalisée à la Konsthall de Malmö, un jeu de bowling où l'on lançait sans répit des balles au nom de Bera, le nouveau directeur, contre des quilles au nom de l'ancien. L'enjeu de l'ensemble de ces pièces, au-delà des connotations humoristiques, films comme sculptures, consiste en la redéfinition sans recours à la peinture, d'une abstraction de l'image et de la forme en mouvement ainsi que du son, non romantique, non symboliste, exaltant la présence des matières et le plaisir de leur expérimentation. On comprend dès lors que Marijke Van Warmerdam n'entoure pas ses films d'une boîte noire mais isole ses écrans comme des tableaux. Elle ouvre ainsi une voie nouvelle dans l'histoire récente du film contemporain, un matérialisme esthétique – à l'instar d'artistes comme A. K. Dolven ou Maria Friberg –, qui se réfère moins à l'histoire du cinéma qu'à la peinture ou à la sculpture, à la différence d'une tendance déconstructive fascinée par l'histoire du cinéma ou d'une lignée narrative quoique plus proche dans sa composante méditative.

Christine Macel

Marijke Van Warmerdam makes 16mm film loops of banal scenes, but also sound pieces and installations, all of which have in common the process of repetition. Shown in relatively brightly-lit spaces on screens either mounted on a wall or in space, with the projector always visible and audible, the films are quite devoid of narrative, anecdote or psychology. Nothing happens – well, very little: a young man is sprayed by the water from his shower (Shower, 1995) ; a young woman dries her curly, blond hair (Blonde, 1995) ; two trucks, one blue and the other orange, drive on side by side, one never overtaking the other (Chasing Colors, 1996). Here repetition does not create any kind of dramatic tension or brooding romanticism. On the contrary, the pieces attract us with their hypnotic power, by intensifying the sense of the present rather than suggesting a duration. The pleasure is contemplative, meditative even. Skytypers (1997) presents a large filmic tableau made by fixing the camera on the white vapour trails left in the immaculately blue sky by five aeroplanes. The lines evaporate in a circular movement and the editing makes it impossible to remember the overall drawing made by the planes. Attention is focused on the forms and their disappearance, on the colours and their mutual relationships.

The essential quality of this film, apart from the feeling of peace and dreamy attention that it inspires, is its pictorial or even sculptural dimension (the drawing erases itself, the colour ebbs in lines). This is all the more obvious when one compares it to the artist's other works, her sculptures with sound and repeated forms. For one of these, Skateboarders (1992), made at the Rijksakademie, she invited the eponymous participants to spend three days making a sound piece from the noises of their clashing boards. Names and names has a audio cassette player constantly blaring out the name of its owner. The recent installation for the Konsthall in Malmo, Bera is the Ball, consisted of a bowling game in which bowls bearing the name of the institution's new director, Bera, kept being thrown at skittles named after his predecessor. Setting aside the humour of both the films and sculptures, these works seek to redefine the abstraction of images, moving forms and sound. They do this without using painting, without bringing out the presence of the materials and the pleasure of working with them. We can now understand why Van Warmerdam does not cocoon her films in a darkened space but isolates her screens like paintings. She is exploring a new path in contemporary film, an aesthetic materialism which – like that of artists such as A. K. Dolven and Maria Friberg – refers less to the history of cinema than to painting and sculpture. Her work stands apart from the deconstructivist tendency and its fascination with film history and from the narrative approach, except where this tends towards a more meditative effect.



Jean-Luc Vilmouth

Né en 1952
à Creutzwald (France)

vit et travaille
à Paris (France)

Born 1952
in Creutzwald (France)

lives & works
in Paris (France)

Rencontre, 1976 : dans la forêt près de Metz, une carcasse de téléviseur, posée sur un tronc faisant socle, voit la surface de son écran remplie de lauzes, entourant le motif circulaire d'un deuxième tronc, scié, se substituant au tube cathodique. Comme transpercé, l'objet technologique du xx^e siècle semble fusionner avec le végétal, dans un retour à l'origine. Contraste entre nature et technique, communication médiatique et sensations physiques, cette sculpture met en évidence la violence – et la fragilité tout à la fois – du processus de civilisation. Au cœur de l'œuvre de l'"augmenteur" Jean-Luc Vilmouth se trouve la question de cette cohabitation entre nature et culture. A partir de ce couple antinomique, et au travers notamment de grands récits des origines retranscrits sous forme de fables, l'artiste interroge la capacité de l'être humain à conscientiser sa façon d'habiter le monde. Après *Trois styles* (1986), où trois groupes de chaises enserraient chacun un lustre descendu au niveau de l'assise, Jean-Luc Vilmouth a constitué, au sein de l'ensemble plus vaste de son œuvre, un corpus interrogeant la possibilité de la communication

interhumaine, au travers de la situation de convivialité produite par le rassemblement de chaises autour d'une table. Lieux de sociabilité, les bars et cafés réalisés par Vilmouth amènent le spectateur à dépasser sa passivité contemplative pour faire l'expérience de la proposition artistique mise en place, pour en devenir l'acteur. *Bar des Acariens* (1991), *Café Whale Songs* (1992) et *Bar de l'Amazone* (1996-1997), tout en amenant à une amplification des sensations, traduisent un sentiment de perte, celui d'une irrémédiable scission entre l'homme et son environnement. *Café de l'Olivier* (Jérusalem-Est, 1994) et *Bar de la Chance* (Hiroshima, 1996) s'inscrivent dans un contexte historique et politique chargé et produisent un espace public au sens propre du terme. *You and Me* (1997-2000) accentue l'artificialité de la communication à l'ère de l'information, en proposant au spectateur de prendre place dans un fauteuil face à un téléviseur, situation banalement quotidienne s'il en est. Sous la forme d'une entreprise de séduction intimiste, par écran interposé, *You and Me* met en scène Jean-Luc Vilmouth s'adressant au spectateur, "les yeux dans les yeux". Déployant tout l'éventail du charme, ce monologue fardé tente de réchauffer un médium par essence froid. Il évoque le drame, si radicalement mis en scène par le cinéaste Atom Egoyan, de solitudes enfermées dans une stérile relation homme-machine.

Pascal Beausse

Rencontre, 1976: in the forest near Metz, a television placed on a tree trunk as on a pedestal. The screen has been replaced by flat stones, which are arranged around a second sawn trunk that runs through the TV cabinet in the place of the cathode tube. The 20th-century technological object appears to have been transfixed and to fusion with plant life, its transformed materials returning to their origins. With its contrast between nature and technology, mediated communication and physical sensation, this sculpture underlines the simultaneous violence and fragility of the process of civilisation. The cohabitation of nature and culture is the central question in the work of the "augmenter" Jean-Luc Vilmouth. Working from this antithetical coupling, and using major origin myths or stories which he retranscribes in the form of fables, Vilmouth questions our human capacity to become fully conscious in our way of dwelling in the world.

After *Trois styles* (1986), in which three groups of chairs each supported a chandelier held at seat level, Vilmouth developed a specific set of works within his overall œuvre that were concerned with the possibility of interhuman communication, as evoked by the convivial placing of chairs around a table. The sociable settings of Vilmouth's bars and cafés encouraged viewers to move beyond their contemplative passivity and actively experience the artistic proposition, to act. While the *Bar des Acariens* (1991), *Café Whale Songs* (1992) and *Bar de l'Amazone* (1996-1997) all bring an intensification of sensations, they also express a feeling of loss, of an irremediable break between Man and Nature. *Café de l'Olivier* (East Jerusalem, 1994) and *Bar de la Chance* (Hiroshima, 1996) both fit into a fraught historical and political context and generated a public space in the strict sense of that term. *You and Me* (1997-2000) underlines the artificiality of communication in the information age, inviting viewers to sit themselves in an armchair facing a television – about as banal a position as you could wish for. *You and Me* has Jean-Luc Vilmouth speaking to the spectator, "eyeball to eyeball", as if trying to charm them in this intimate setting. Running through the lexicon of seduction, the cosmeticised monologue seeks to warm up a medium that is inherently cool. It evokes the tragedy so radically staged by the film-maker Atom Egoyan, that of solitude locked into a sterile man-machine relationship.



Martin Walde

Né en 1957
à Innsbruck (Autriche)

Vit et travaille
à Vienne (Autriche)
et New York (USA)

Born 1957
in Innsbruck (Austria)

lives & works
in Vienna (Austria)
& New York (USA)

Qu'il s'agisse de ses dessins, de ses photographies, de ses vidéos, de ses projets utilisant le savon, le silicone, le caoutchouc ou le plastique, Martin Walde ne cesse d'explorer les possibilités des choses, des événements du quotidien aux matières les plus communes, dans une logique de spéculation et de transformation. Son œuvre ambivalente, notamment à travers les réactions d'un public qui se doit d'inventer un "mode d'emploi", active les perceptions du spectateur, son attention à l'accidentel et à l'insaisissable, tout comme ses réactions face à une situation ou un objet étrange, à l'usage indéterminé. Ce travail indécidable, dans sa nature et son usage, a pris corps à la fin des années quatre-vingt, à travers des installations où le dessin venait perturber l'appréhension de l'espace. Les *Storyboards* des années 1987-1992, scénarii de courts films non réalisés, constituent un répertoire qui dialogue avec les sculptures, comme cette bande en silicone vert informe à manipuler, qui peut servir, comme le suggère une photographie, de coupe pour présenter des oranges. Martin Walde développe un ensemble d'objets qui sont moins ceux d'un inventeur que d'un équilibriste, qui tente de repousser le connu du possible, en dirigeant la matière vers de nouvelles configurations. Comme si l'imaginaire pouvait faire advenir des objets improbables. Rien de définitif, sauf ce que chacun en fera. Ainsi *Hallucigenia Products* (1993), une forme en caoutchouc noir de plus de deux mètres de long, entre le fouet et le spermatozoïde agrandi, à toucher, à lancer ou tout ce qu'on voudra. Ainsi, le réservoir rond en silicone qui, si on le caresse, distribue par un petit trou un savon liquide verdâtre. Des installations plus importantes ont

suivi ces objets indéfinis, telles que *Jelly Soaps* et *Handmates* (Dokumenta X, 1997), où des formes de la taille d'un citron, entourées d'une matière élastique verte ou violette contenant une mince couche de gel, étaient mises à la disposition d'un public qui les touchait, les ignorait ou les ramenait chez soi. Le récent projet *Nam*, qui prend à Cahors la forme d'une installation-atelier où le visiteur est invité au bricolage et au recyclage, poursuit cette démarche, avec l'objet usuel et commun qu'est la chambre à air. Souvent utilisée pour tout autre chose que sa destination première, comme bouée par exemple, la chambre à air est aussi appelée à une deuxième vie grâce aux possibilités de réparation et de réutilisation. *Nam* constitue une improvisation autour de cet objet dont Walde réinvente la valve, afin de neutraliser la dangerosité de l'air qu'il contient. Ce travail autour d'hypothèses ou de projets parfois suspendus dans leur aboutissement effectif trouve un écho dans les vidéos de Walde, dont les scripts sont regroupés sous l'intitulé programmatique *Loosing Control*. Walde tente de capturer les moments où "quelque chose se passe", qui frappent la sensibilité sans se figer en une idée, tout en retranscrivant ses perceptions en tant qu'interprétations de ce qui est perçu. Ainsi l'œuvre *Don't Know* (1998), un film où le dessin vient animer une scène étrange vécue par l'artiste, celle d'une jeune femme tournant sans cesse sa jupe autour de ses hanches sur le pont Marie : "Elle va sauter, comment le saurais je? je ne sais pas."

Christine Macel

Whether in drawings, photographs or videos, or projects using soap, silicone, rubber and plastic, Martin Walde is constantly exploring the possibilities inherent in everyday events and commonplace objects. His logic is one of speculation and transformation. His work is ambiguous, leaving viewers to invent their own "instructions for use", activating their awareness of the accidental and the elusive and their reactions to a strange situation or object with no clear function. This art of undecidable nature and use first took shape at the end of the 1980s in installations in which the drawing perturbed our perception of space. The Storyboards of the years 1987-1992 – screenplays for short films that were never made, constitute a repertoire that dialogues with the sculpture – objects such as the strip of amorphous green silicone which, as one photograph suggests, can be made into a bowl for oranges. Walde's objects are less those of an inventor than of a tightrope walker who is always trying to push back the limits of the possible by pushing matter into new configurations. As if the imagination could bring forth unlikely objects. Nothing definite, apart from what each person makes of it. The Hallucigenia Products, (1993) include a black rubber form over two metres long, halfway between a whip and a giant spermatozoon, that you can

touch or throw or do what you like with. Or the round silicone container that squirts a greenish liquid soap out of a dispensing hole on the top, when you push it. Other projects followed these indefinite objects such as the Jelly Soaps and Handmates (Dokumenta X, 1997), in which lemon-shaped forms wrapped in green or purple elastic containing a thin layer of gel were laid out for members of the public to touch, ignore or take home. The recent project, Nam, which in Cahors takes the form of an installation-workshop where visitors are invited to do a bit of DIY also involving recycling, continues this approach using the common, practical object that is the inner tube. Often used for purposes quite remote from its intended function (as a life belt, for example), the inner tube's possibilities for repair and reuse also make it fit for life after the bicycle and motorized vehicles. Nam is an improvisational attempt to neutralize the annoying and often dangerous air ventail found on the inner tubes of various motorized vehicles. This work around hypotheses and projects which sometimes remain danglely incomplete is echoed in Walde's videos, whose scripts are programmatically entitled Loosing Control [sic]. Walde tries to capture those moments when "something happens" that affect the sensibility, but without taking the fixed form of an idea. In Don't Know, for example, the drawing adds its own movement to a strange scene witnessed by the artist. A young woman endlessly twirls her skirt around her hips on the Pont Marie bridge: "She's going to jump. How would I know? I don't know?"



Stephen Wilks

Né en 1964
à Bridgewater (Angleterre)

vit et travaille
à Berlin (Allemagne)

Born 1964
in Bridgewater (England)

lives & works
in Berlin (Germany)

Les œuvres de Stephen Wilks, qu'il s'agisse de ses photographies ou des objets en trois dimensions qu'il réalise de façon plus sporadique, frappent par leur résistance à l'interprétation, tout autant que par leur charge poétique. Une poésie de la compression davantage que de l'expression, si l'on considère ses têtes de choux, fabriquées en céramique, fichées au bout de bâtons, ou l'âne en tissu rembourré qu'il présente à Cahors. En intitulant ce dernier *Trojan Donkey* (L'Âne de Troie), Stephen Wilks amorce évidemment une référence possible, mais en la décalant légèrement : la légendaire ruse d'Ulysse serait-elle si futée?

Encore moins lorsque l'on apprend que l'artiste utilise ce qui semblait relever de la sculpture comme support de performance, en transportant la bête sur son dos, retournant sens dessus dessous la figure mythologique. D'autres images s'intercalent encore, comme celle des animaux de Brême, juchés les uns sur les autres, et ainsi de suite si l'on veut bien se prêter au jeu proposé par l'artiste, cristallisant sur des motifs *a priori* triviaux (le chou, l'âne) une série de dérives, de combinaisons imagées et langagières infinies, à l'instar de symboles mythiques au sens à demi perdu, laissant libre cours à un paradigme exponentiel d'interprétations.

Le processus de lecture des photographies de Stephen Wilks ne diffère d'ailleurs pas de nature avec celui de ses sculptures, même si l'effet de réel du photographique laisse au premier regard la sensation d'un ancrage plus soutenu dans un référent identifiable.

Néanmoins, la banalité apparente des sujets filtre aussitôt le regard pour le faire porter sur un ailleurs : non pas un en-deça ou un au-delà de l'image, mais un entre-deux flottant, curieuse impression d'un espace-temps davantage rêvé que vu, davantage construit qu'enregistré. Dans la série réalisée en 1999 dans le quartier Marzahn de Berlin, Wilks s'attache à mettre en relief dans le paysage urbain des disjonctions ténues, relevant de la coïncidence (une barrière verte enclôt quelques arbres de même couleur, un réfrigérateur béant est abandonné dans la neige...), qui transcendent le lieu commun vers un réseau d'analogies mentales.

Stephen Wilks n'entend pas la photographie comme preuve, mais comme épreuve, révélant ce qui resterait indiscernable au regard en mouvement. Il n'hésite alors pas à infléchir la réalité selon son objectif, focalisant par exemple sur une nuée de moucherons en suspension devant un immeuble relégué dans le flou. Les paysages sans événement de Stephen Wilks, envisagés sur le mode d'une rêverie rétinienne, se libèrent de tout enracinement anecdotique pour devenir, telle cette image d'avion disparaissant derrière une paroi de béton aveugle, d'absolus espaces immersifs et oniriques.

François Piron

The works of Stephen Wilks, his photographs and, more sporadically, his objects, are striking both for the way they resist interpretation and for their poetic quality. There is a poetry of compression more than of expression, if, that is, one is to judge by his ceramic cabbages on sticks, or the rag doll donkey that he is presenting in Cahors. By entitling this latter piece Trojan Donkey, Wilks is of course suggesting a possible reference, but twisting it at the same time: was Odysseus's gambit not so smart after all? The question is redoubled when we realise that the artist uses what at first seemed a sculpture as a support for his performance, carrying the animal around on his back, thus standing the mythological trope on its head. Other images soon come into play, like that of the Animals of Bremen, perched on top of one another. And so it continues, if we let ourselves play at these games in which the artist uses apparently trivial forms (the cabbage, the donkey) to crystallise an endless series of imagistic and linguistic drifts and combinations, as with those mythic symbols whose meaning has been half-forgotten and which give free rein to the exponential development of interpretation.

The process of reading Wilks's photographs is in fact no different from that of his sculptures, even if at first glance photography's reality effect gives the impression of a greater rootedness in an identifiable referent. Nevertheless, the apparent banality of the subjects immediately filters the gaze, carrying it somewhere else – not somewhere before or after the image, but a floating in-between space, in the curious impression of a space-time that has been dreamed rather than seen, constructed rather than recorded. In the series made in 1999 in the Marzahn district of Berlin, Wilks puts his finger on tiny coincidences and ironies in the urban landscape (a green fence around trees of the same colour, a gaping fridge dumped in the snow, etc.), setting up a network of mental analogies that enables them to transcend the commonplace. Wilks does not see photography as proof, more as a proving, a testing, revealing things that remain hidden to the moving gaze. He has no qualms about bending the real to his lens, focusing for example on a swarm of midges hanging in the air outside a building shown out of focus. Envisaged as a kind of retinal dream, Wilks' eventless landscapes free themselves of anecdote to become absolute spaces of immersion and dream – as in that image of the aeroplane disappearing behind a concrete wall.



Cerith Wyn Evans

Né en 1956
au pays de Galle (Grande-Bretagne)

Vit et travaille
à Londres (Grande-Bretagne)

Born 1956
in Wales

lives & works
in London (UK)

L'œuvre de Cerith Wyn Evans procède d'une pensée complexe et nourrie de références, des kitsch des années quatre-vingt aux situationnistes, en passant par la beat generation. Après des études de sculpture au Saint Martin's College de Londres, Wyn Evans s'intéresse au cinéma expérimental et réalise, dans les années quatre-vingt, des vidéos pour des groupes comme The Fall ou Throbbing Gristle (alias Psychic TV), de même que des films avec Michael Clark ou Leigh Bowery. L'influence du cinéma est d'ailleurs sensible sur l'œuvre qu'il développe dans les années quatre-vingt-dix, centrée sur le mécanisme de la vision, son inversion et l'induction de troubles perceptifs. Le miroir concave *Inverse, Reverse, Perverse* (1996), où se reflète un néon inversé indiquant la sortie *TIX3*, procède en effet d'une volonté de perturbation perceptuelle, de même que ses photographies de fleurs exceptionnelles, comme cet arum géant qui ne fleurit que tous les cent ans ; ou encore cette orchidée hybride arrosée par sa propre urine, alors qu'il a bu un alcool dérivé de la plante même. Wyn Evans semble épris de situations artificielles, voire dérangeantes, qui induisent un climat émotionnel tendu, mélancolique, redoublé par une esthétique sensualiste. Le feu d'artifice est d'ailleurs littéralement utilisé dans son film évoquant Pasolini (*Firework Text, Pasolini*, 1998), une projection 16 mm sans bande sonore, où l'on voit s'enflammer un texte tiré d'*Œdipe roi*, sur la plage d'Ostie où le réalisateur italien fut assassiné en 1975. La vie telle un feu de paille, ou un feu de joie. La couronne de néon rouge réalisée par Wyn Evans en 1998, *In girum imus nocte et consumimur igni* (Nous

tourne dans la nuit et nous sommes consumés par le feu), phrase latine que Guy Debord reprit lui-même à son compte, poursuit cette évocation de la mort. L'installation *Dreamachine* (1998) s'inscrit plutôt dans une réflexion liée aux œuvres antérieures de Wyn Evans, qui interroge le processus de la vision et glisse de la dimension purement visuelle à la création d'images "intérieures". L'œuvre reconstitue la *Dreamachine* créée par le peintre et poète Brion Gysin, établi à Paris en 1973 et coauteur avec William Burroughs de plusieurs ouvrages réalisés selon le principe du cut-up (*Minutes to Go, The Exterminator*). Gysin ou ses invités se plaçaient les yeux fermés face à cette machine en rotation, un cylindre perforé avec en son centre une lumière électrique. Des dessins apparaissaient alors derrière les paupières closes, tandis que toute perception temporelle s'évanouissait. L'installation *Dreamachine* de Wyn Evans, qui ajoute à la machine de Gysin un environnement mobilier d'inspiration japonaise, des palmiers et des projections de films de Debord, permet à l'expérimentateur d'inventer ses "propres films autonomes", ou encore de retrouver cette sensation que décrivait Gysin en 1958 : "Nous roulions sur une longue avenue bordée d'arbres et je fermais les yeux dans le soleil couchant quand un flot irrésistible de dessins de couleurs surnaturelles d'une intense luminosité explosa derrière mes paupières (...). Je me trouvais dans un monde infini. La vision cessa brusquement quand nous quittâmes les arbres."

Christine Macel

The work of Cerith Wyn Evans is intellectually complex, with references ranging from the naff hits of the 1980s to the Situationists and the Beat Generation. After studying sculpture in London at Saint Martins College, he became interested in experimental cinema and in the 1980s started making videos for groups such as The Fall and Throbbing Gristle (aka Psychic TV) as well as films with Michael Clark and Leigh Bowery. The influence of film can also be detected in his work of the 1990s with its exploration of the mechanism of vision and its inversion and disruption of perception. His concave mirror reflecting (and reversing) an exit sign, TIX3 (Inverse, Reverse, Perverse), the photographs of rare flowers such as the giant Arum lily that blooms only once every hundred years, or the rare hybrid orchid that the artist watered with his own urine after drinking a spirit made from the same plant. Wyn Evans seems to be drawn to artificial, even disturbing situations that induce a tense, melancholy emotional atmosphere combined with a sensual aesthetic. In his film on Pasolini (Firework Text, Pasolini, 1998), shown as a silent 16 mm projection, we see a text taken from Oedipus Rex burst into flames on

the beach at Ostia where the director was murdered in 1975. Life as brief flame or fire of joy. The crown of red neon made in 1998 whose Latin title, In Girum Imus Nocte Et Consumimur (We go round and round in the night and are consumed by fire), quotation in Guy Debord, continues this evocation of death. The installation Dreamachine (1998) relates more to the themes of Wyn Evans' earlier work, examining the phenomenon of vision and slipping subtly from the purely visual dimension to the creation of "inner" images. The work recreates the Dreamachine built by the painter and poet Brion Gysin (he settled in Paris in 1973), who co-wrote several works with Burroughs using the cut-up method (Minutes To Go, The Exterminator). Gysin and his guests used to stand with their eyes closed in front of this machine, a metre-high cylinder perforated and an electric light. Various images would then appear behind their closed eyelids and they lost all sense of time. Surrounding Gysin's machine with a Japanese-style decor, palms and a projection of Debord films, Wyn Evans' Dreamachine installation allows the user to invent their "own autonomous films" and to recover the sensation described by Gysin in 1958: "We were driving down a long tree-lined avenue and I had my eyes closed in the sunset when an irresistible wave of incredibly luminous supernatural colours broke behind my eyelids [...]. I was in an infinite world. This vision stopped suddenly when we left the trees."





2006
DEUTSCHLAND
BEWERBUNG



Outside

œuvres en extérieur,
dans la ville de Cahors,
spécialement créées pour
le Printemps de Cahors, à
l'exception des vidéos

le programme Outside,
conçu et réalisé par le
Printemps de Cahors, est
coproduit par la Caisse des
dépôts et consignations,
Paris

86	Boris Achour	<i>mmmmmm</i>
88	Saâdane Afif	<i>OFF</i>
90	Michel Blazy	<i>Château-fort</i>
92	Roderick Buchanan	<i>Scottish Eagles - Nottingham Panthers</i>
94	A. K. Dolven	<i>Saturday Night</i>
96	Michel François	<i>Cactus</i>
98	Raymond Hains	<i>Les Monnaies raymondines en chocolat de la pâtisserie Périn</i>
100	Hans Hemmert	<i>o.T.</i>
102	Fabrice Hybert	<i>Les Arbres fruitiers dans la ville</i>
106	Bertrand Lavier	<i>Relief-Peinture</i>
108	Zoe Leonard	<i>Sans titre (affiches)</i>
110	Pierre Malphettes	<i>Dédicace aux oiseaux</i>
112	Maria Marshall	<i>I Did Like Being Born, I Failed Out of the Air, I Put my Wings Open, Then I Flied</i>
114	Gabriel Orozco	<i>From Flat Tyre to Airplane</i>
116	Tobias Rehberger	<i>Jetée sur le Lot (projet non réalisé)</i>
118	Jean-Luc Vilmouth	<i>D'un arbre à l'autre (projet non réalisé)</i>
120	Martin Walde	<i>Nam</i>
122	Stephen Wilks	<i>Trojan Donkey</i>

124 expositions
& bibliographies

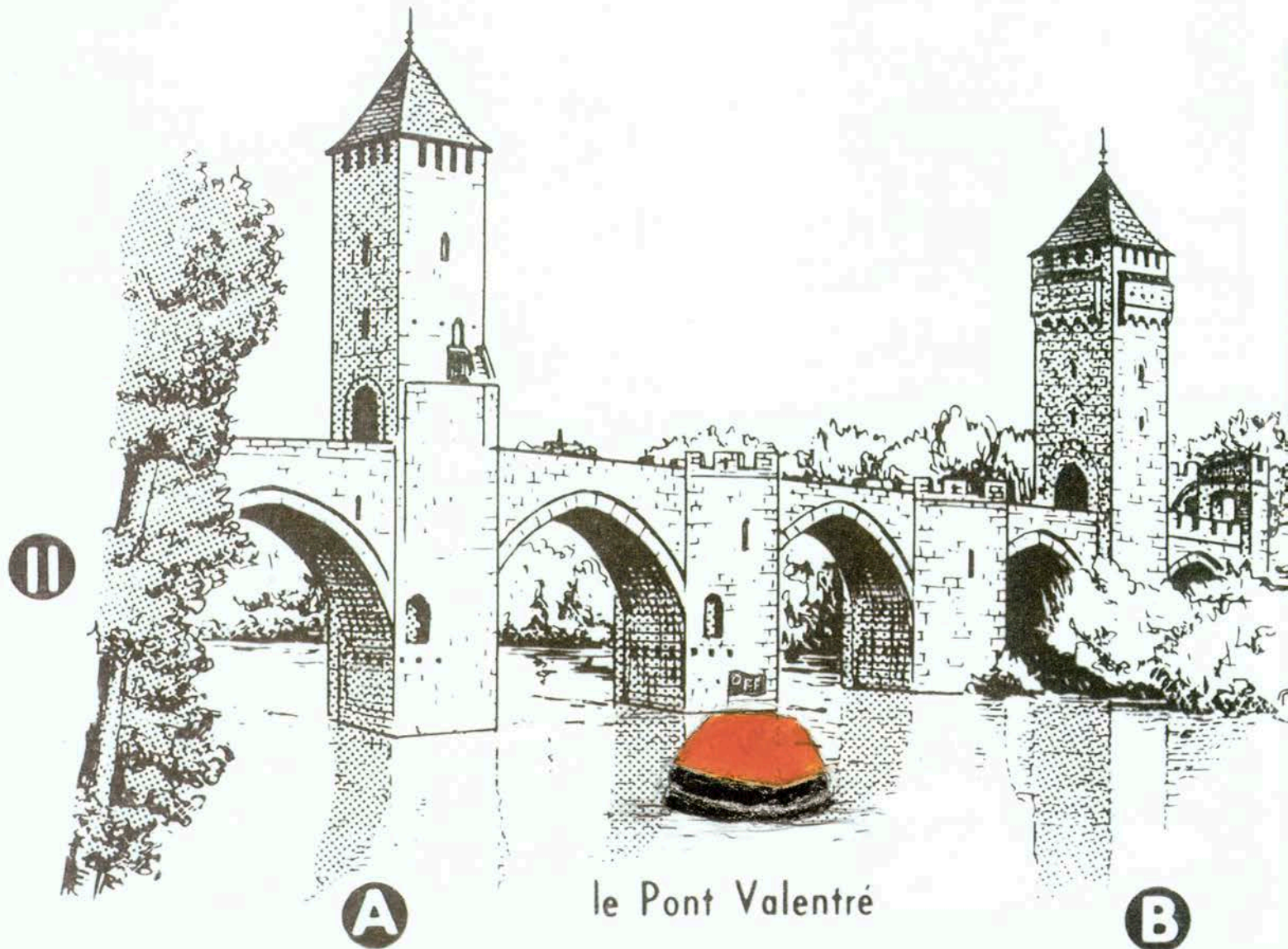
126 l'équipe

Boris Achour
mimmmm, 2000, installation sonore
© Boris Achour
lieu : boulevard Gambetta
CD joint au catalogue





Saadane Afif
OFF, 2000, radeau gonflable sonore
© Saadane Afif
lieu : le Lot, pont Valentré



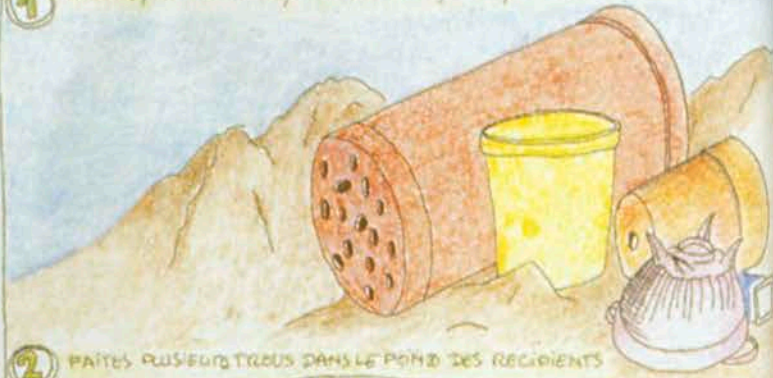
Michel Blazy
 Château-fort (dessin préparatoire), 2000
 terre, mauvaises herbes
 © Michel Blazy
 courtesy galerie Art : Concept, Paris
 lieu : jardin du chevet de la cathédrale



REALISEZ V

VOUS TROUVEREZ LA TERRE NECESSAIRE A VOTRE REALISATION DANS UN
 QU'IL N'Y A PAS DE LIMITES, LES DIMENSIONS DE VOTRE CANTON DEPENDENT DU TERRAIN
 TROP SEUL ET SE FAITE. SA GÉOMÉTRIE DOIT ÊTRE LA PLUS HOMOGENE

1 RECULEZ TOUTES SORTES DE CONTENANT AUX POCHES LES PLUS DIVERSES:
 DASSIEU, POT DE FLEUR, POT DE FACIET, SEAU, POUBELLE



2 FAITES PLUSIEURS TROUS DANS LE FOND DES RECIPIENTS



3 POUR UN PETIT RECIPIENT



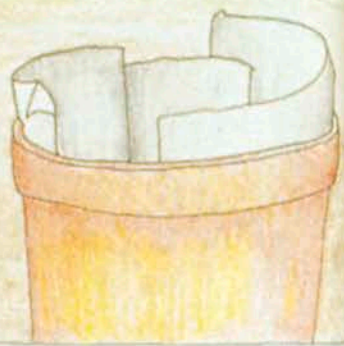
REMPLISSEZ DE TERRE



ADJOINTEZ 2 OU 3 HERBES SECHES

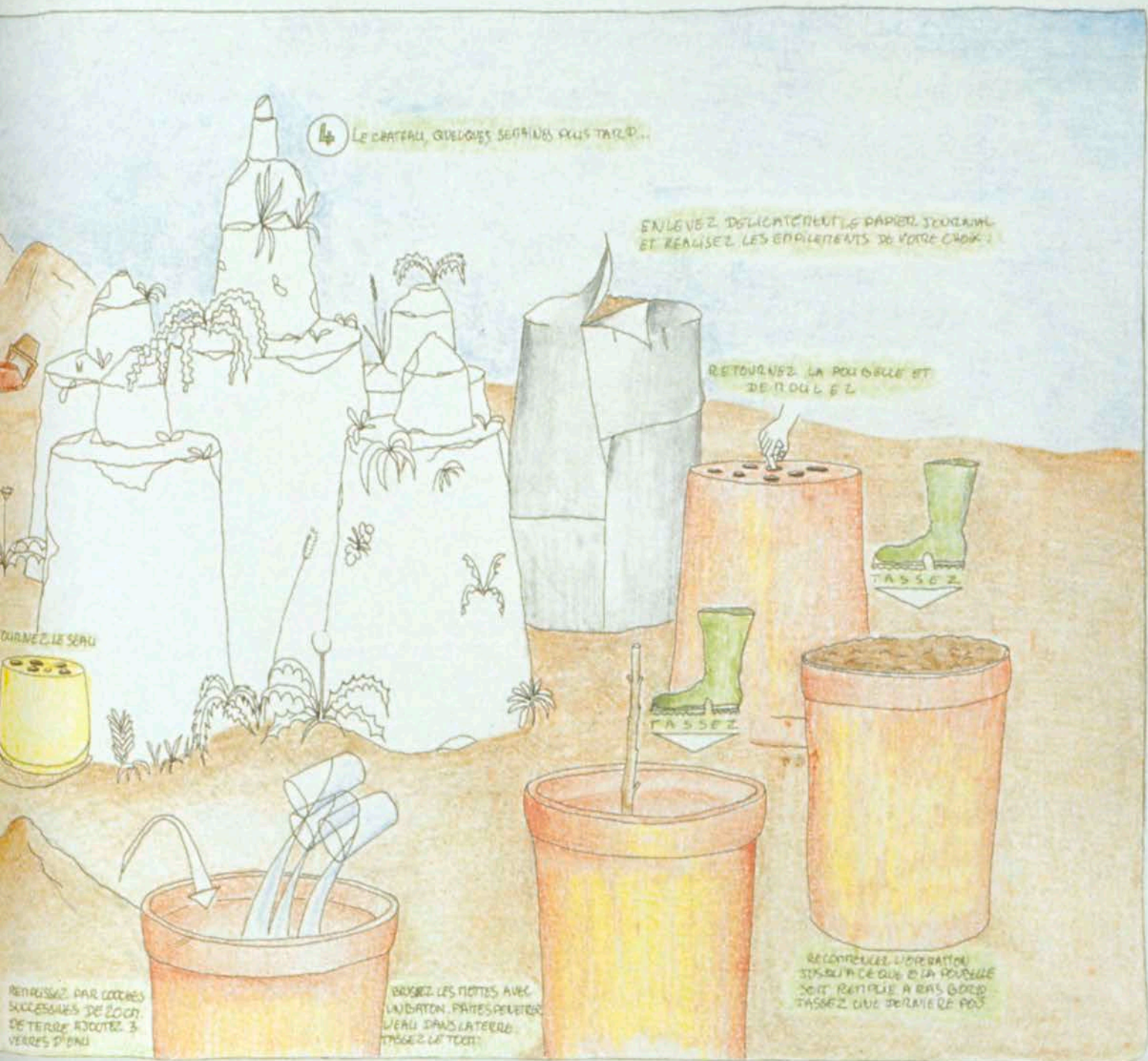
3

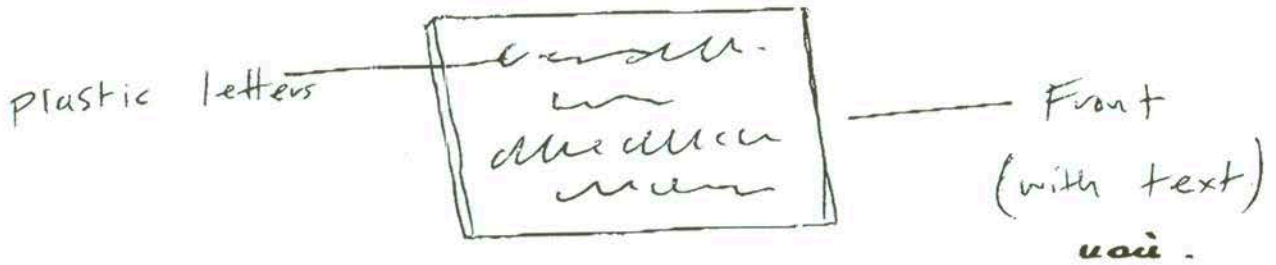
POUR UN GRAND RECIPIENT
 APPLIQUEZ UNE FEUILLE DE PAPIER
 SOLIDAIRE SUR LE FOND ET LES
 PAROIS DE VOTRE POUBELLE



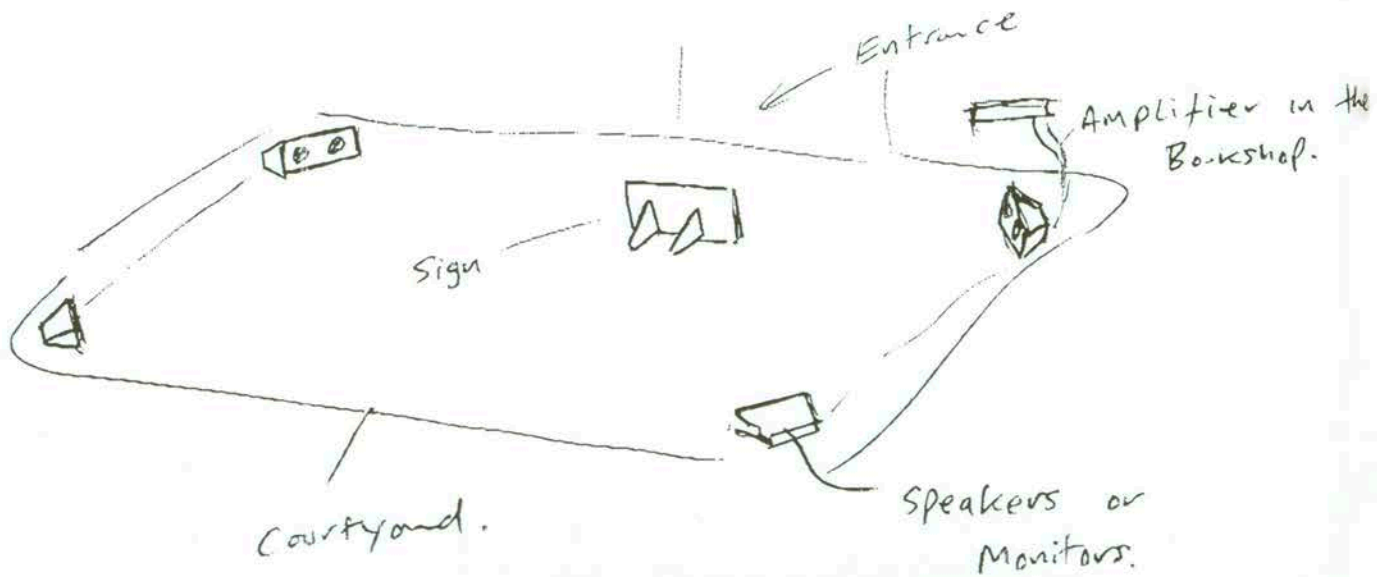
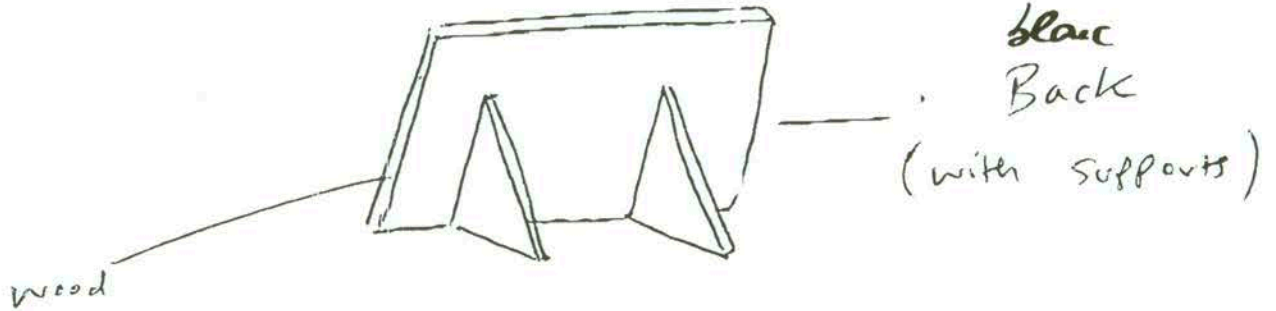
RE CHATEAU DE TERRE

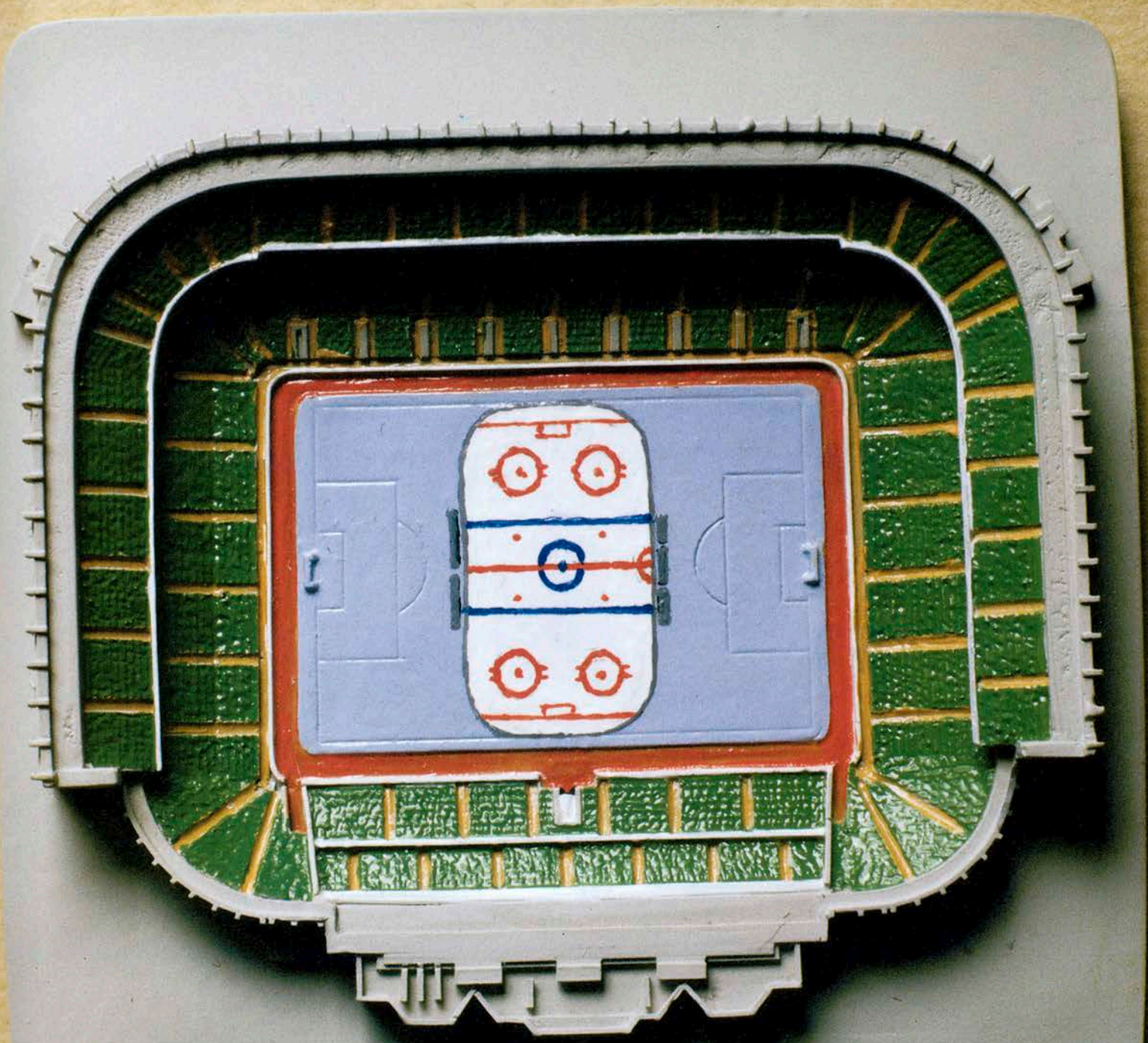
UN SABLE FIN, TERRAIN VAGUE OU CHANTIER. APRES QUE LA TERRE SOIT LE PLUS POSSIBLE CHARGÉE EN GRAINES, PRELIEZ LA EN SURFACE. SACHANT
QU'IL CONSACRERAZ N'HESTEZ PAS A MODIFIER LES DOSAGES TERRE/EAU. IL NE FAUT PAS QUE LE MECANGE SOIT TROP LIQUIDE ET S'APPAISSE,
MISEZ-VOUS D'UNE PAIRE DE BOTTES. FAITES VOUS AIDER. ÉTALEZ UNE BACHE PLASTIQUE AROUND DU POINT DE CONSTRUCTION.





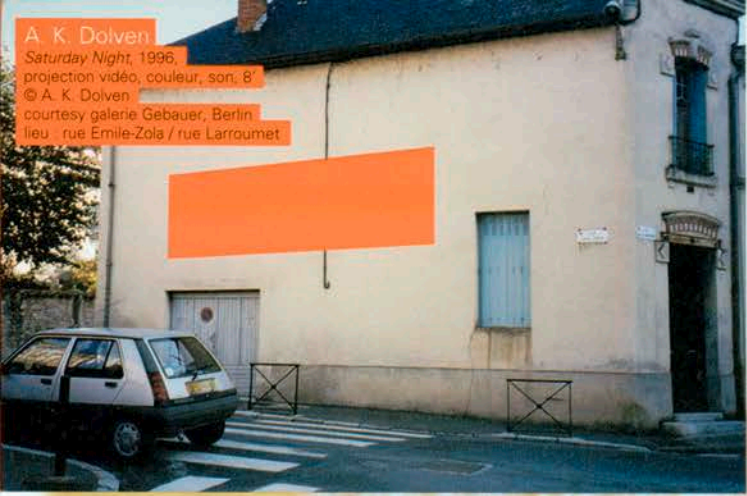
Approx 6' x 4'





CELTIC PARK
CELTIC F.C.

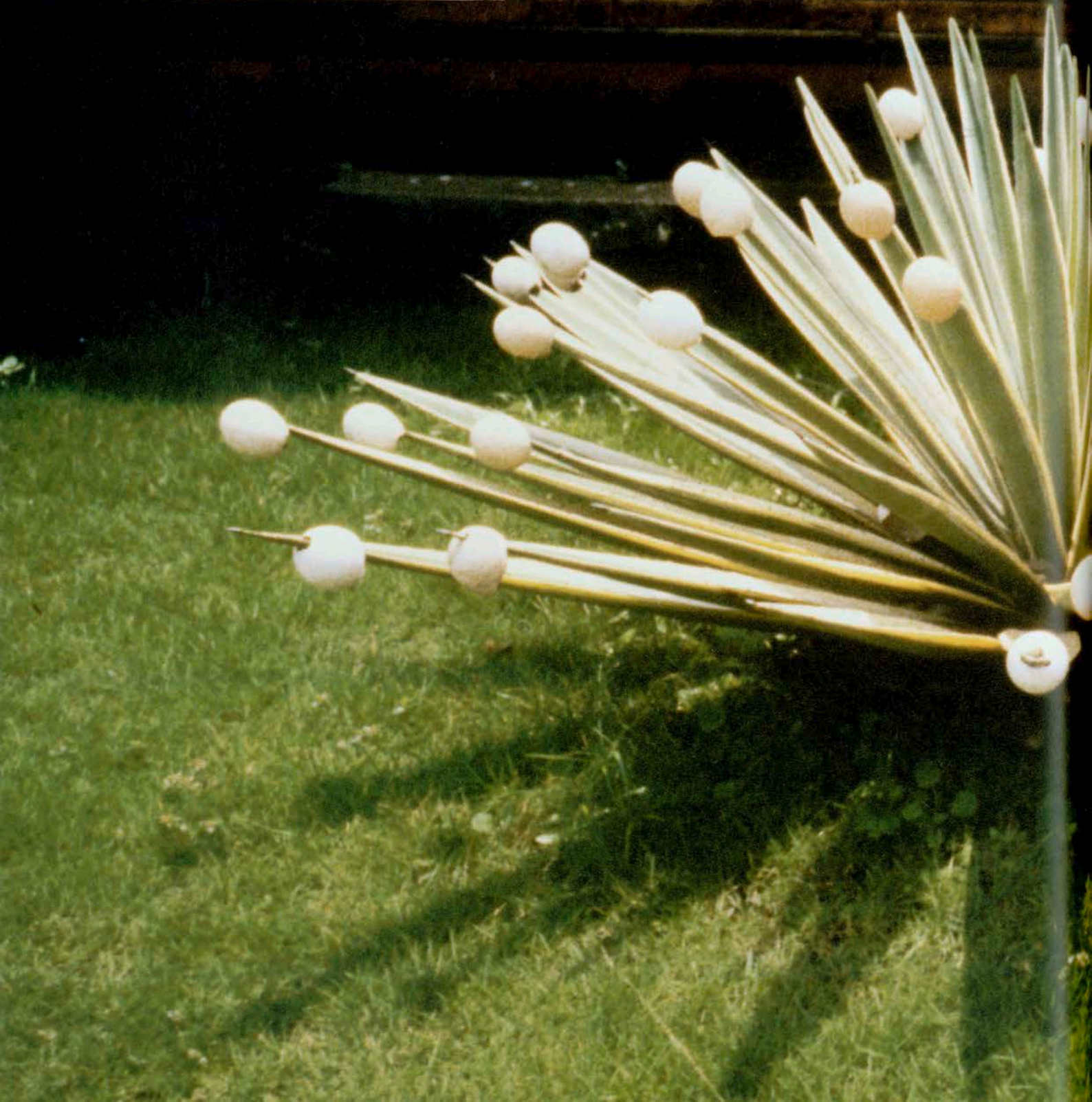
A. K. Dolven
Saturday Night, 1996.
projection vidéo, couleur, son, 8'
© A. K. Dolven
courtesy galerie Gebauer, Berlin
lieu: rue Emile-Zola / rue Larroumet

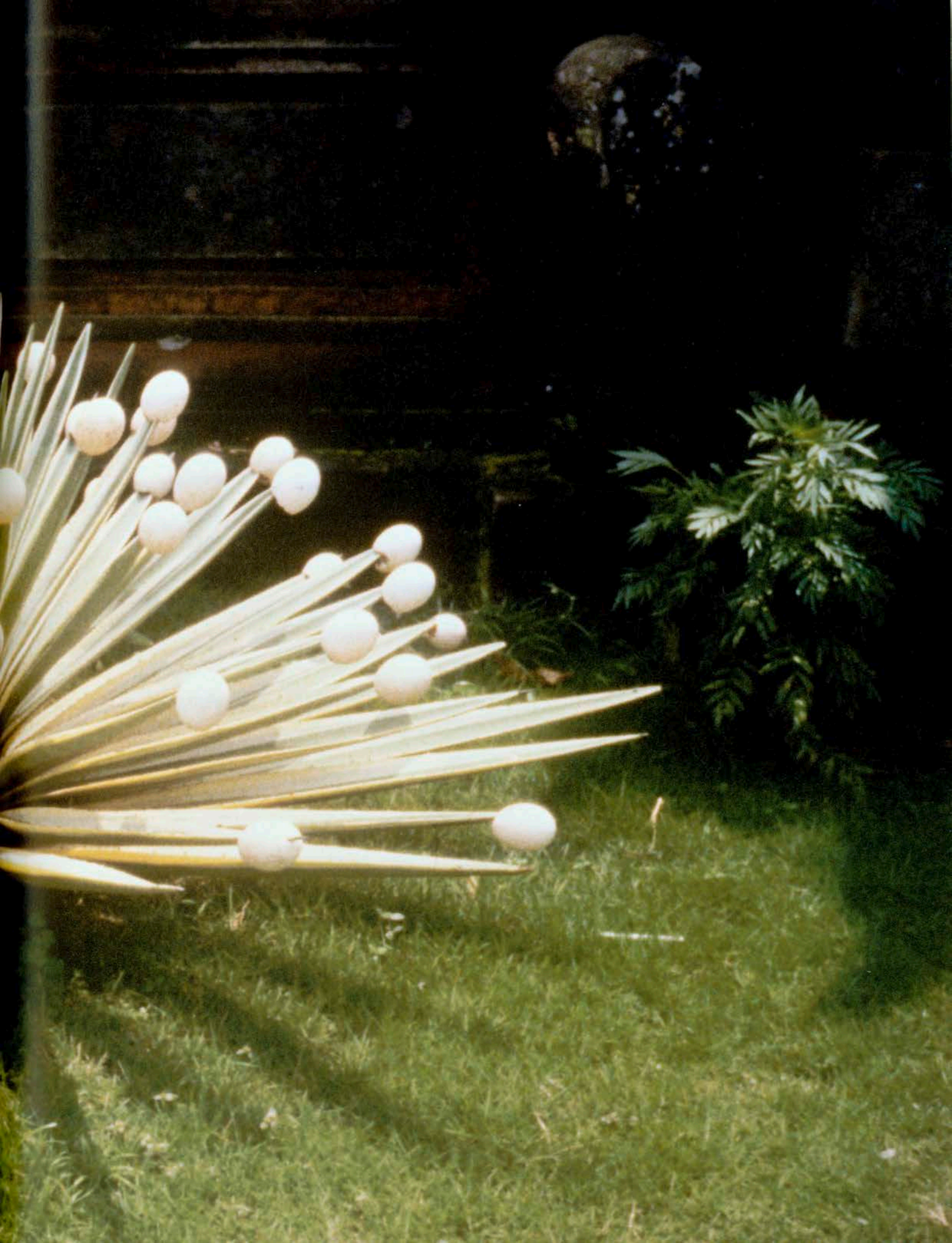


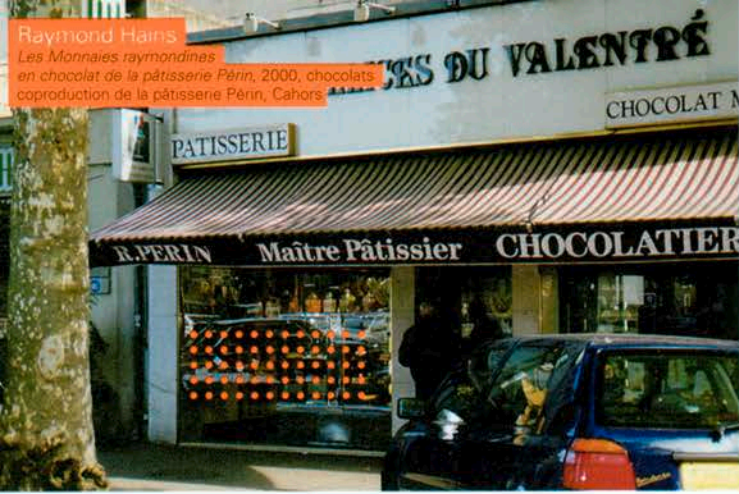


Michel François

Cactus, 1998, installation (cactus et œufs),
dimensions variables
© Michel François
courtesy galerie Jennifer Flay, Paris, et galerie Gebauer, Berlin
lieu : pont Valentré





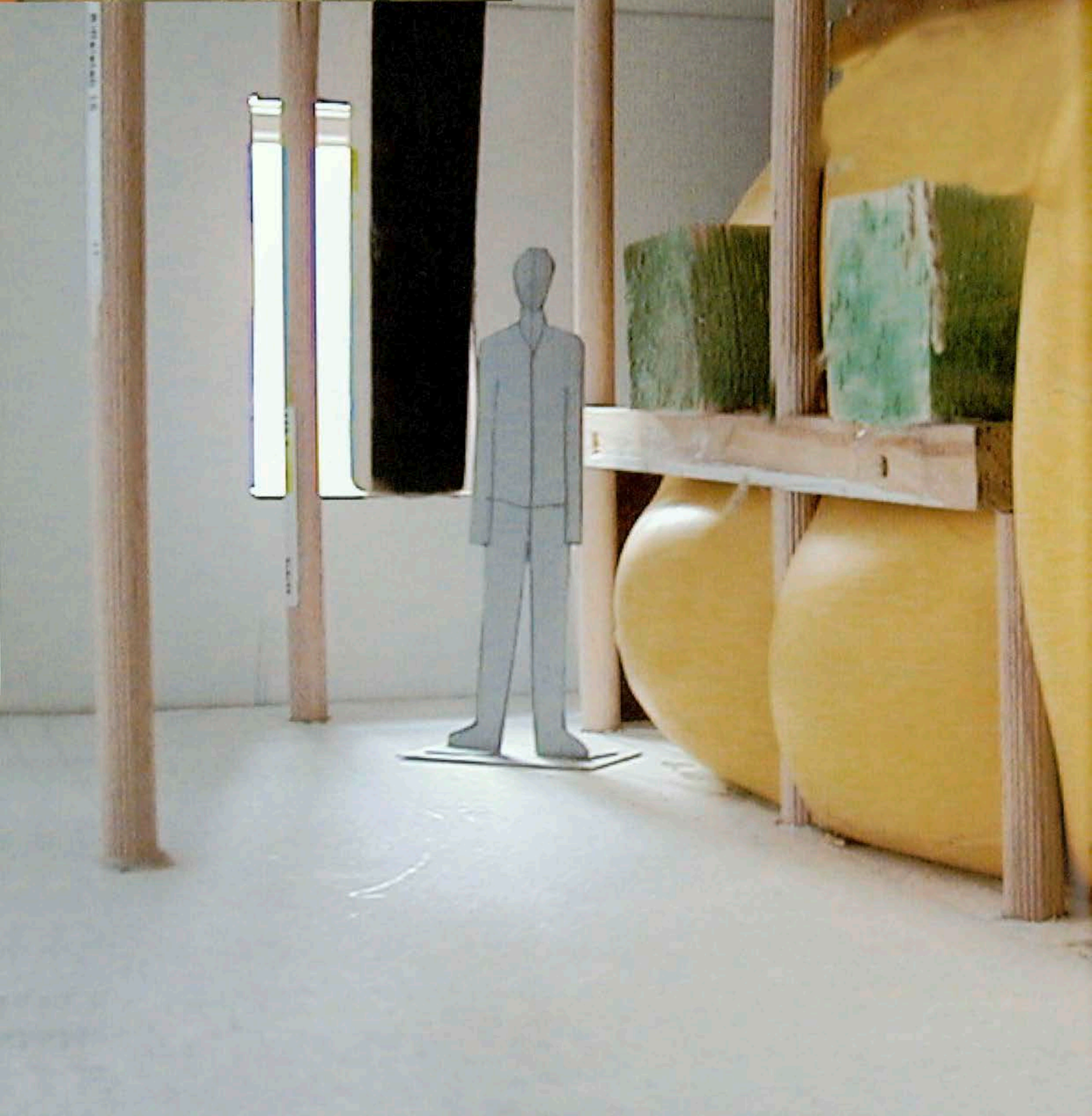


Raymond Hains
Les Monnaies raymondines
en chocolat de la pâtisserie Périn, 2000, chocolats
coproduction de la pâtisserie Périn, Cahors



Annick et Roland Perin
Pâtissier - Chocolatier - Glacier
21, Boulevard Gambetta
Cahors (Lot)
Tel. 05.65.35.09.86









Fabrice Hybert
Les Arbres fruitiers dans la ville (dessin), 2000
arbres fruitiers, petits fruits, plaques émaillées sur plots
© Fabrice Hybert
commande pérenne de la ville de Cahors, avec le soutien de
la mission 2000 en France
lieux : parc Philippe-Gaubert & parc Saint-Georges



les arbres fruitiers dans la ville



vllle -

Fu hia tly h k... 99 / 2000

Alors j'ai écrit

Confiture de ville.

Confiture de ville

des coings et des mûres



Coing

Coim



autre recette : La TT

Tequila - Truffe

(Agave et truffe)

Mettre une truffe entière fraîche dans de la pâte à pain
salée et poivré. A four chaud pendant 20

minutes. Servir chaud avec un verre de Tequila
le temps se mêlent merveille

dans la ville (voir légumes
 ds fruits partout / et toutes les plantes
 médicinales,
 odoriférants
 etc...)

Traversez les murs
 lécher les coins



à l'air :

de la nourriture (jeunes arbres
 don bien promise) forte
 les jeunes arbres de ans,
 dans les coins, devant les
 murs, dans les parcs
 un peu partout de
 l'air, ds odeurs, ds
 informations spectaculaires
 plus que
 la plaine
 et les autres
 autres
 décoratifs
 qui ne font que
 ds ombres
 froids

la ville
 ds
 murs,
 ds
 coins,
 et
 ds maisons

France des Alpes 17
 01
 03

Bertrand Lavier
Relief-Peinture, 2000, installation
aluminium, tôle émaillée, verre fumé
© Bertrand Lavier
lieu : cour de l'Archidiaconé





6.10

5.30





Zoe Leonard
Sans titre, 2000, affiches
coproduction Sipa Labo, Paris
© Zoe Leonard
divers lieux

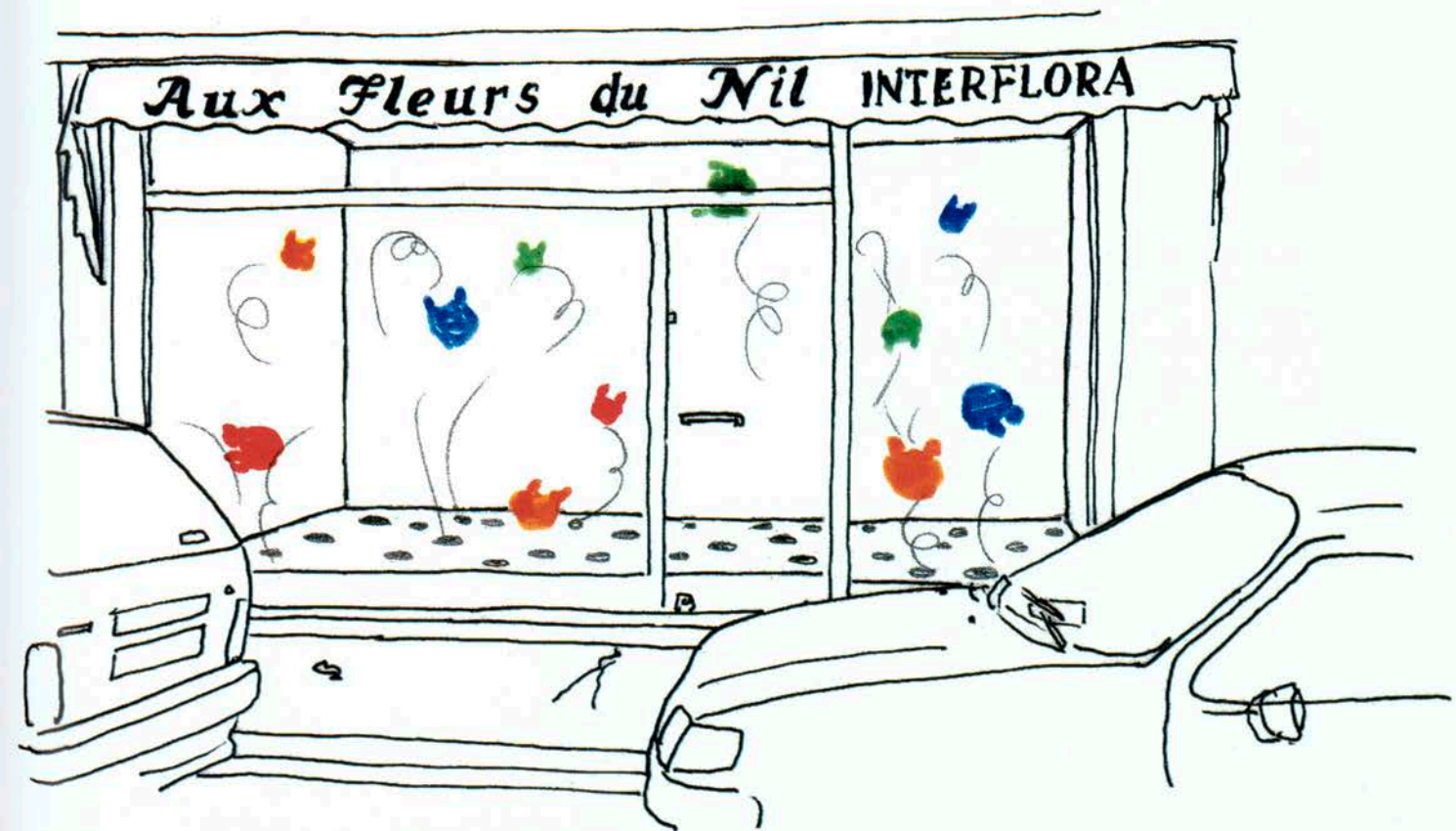
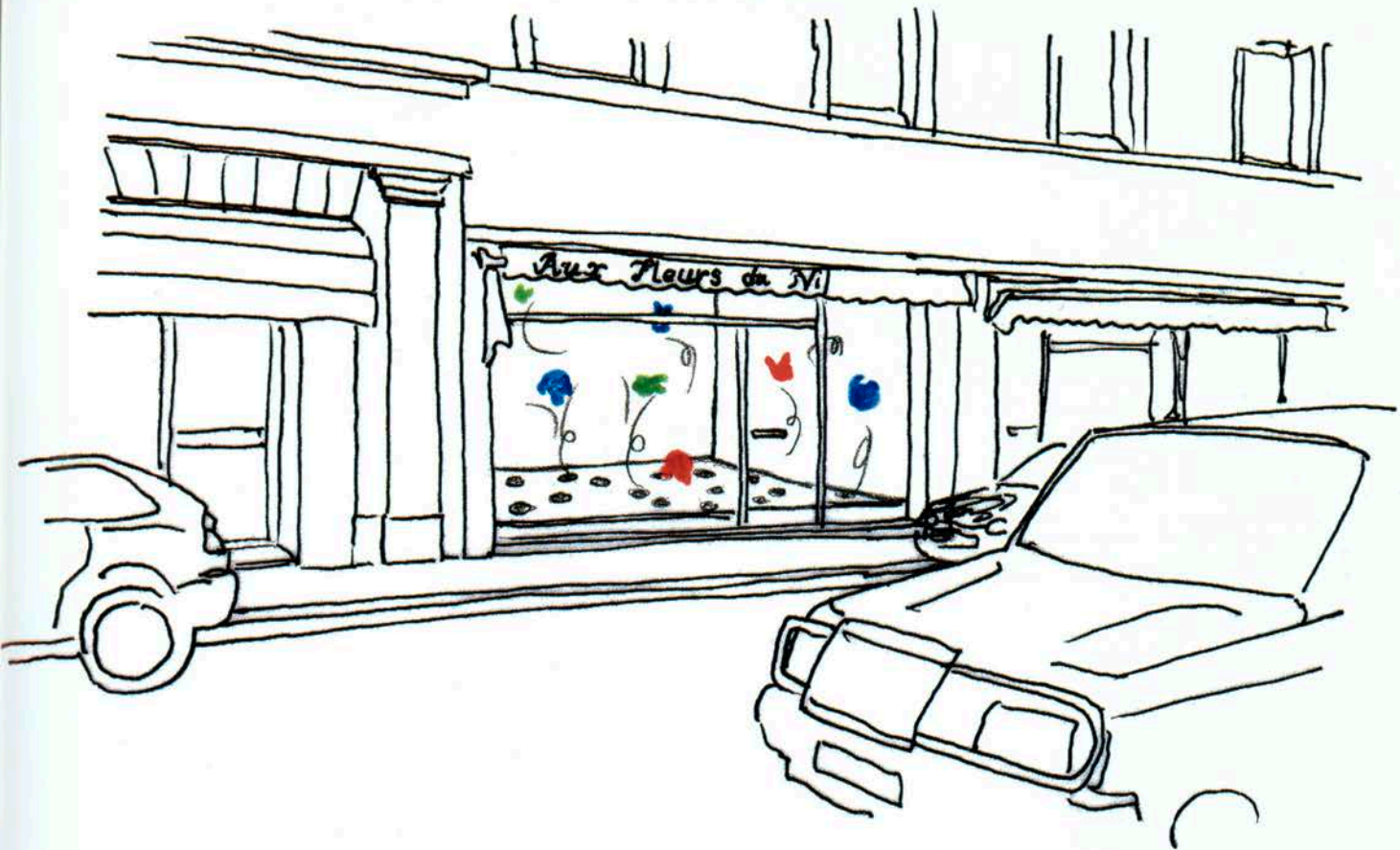




POUR UNE DEDICACE
AUX OISEAUX



TRANSFORMER UNE BOUTIQUE
DU CENTRE VILLE EN AQUARIUM
REEMPLACER L'EAU PAR L'AIR
ET LES POISSONS PAR DES
SACS EN PLASTIQUE



Maria Marshall

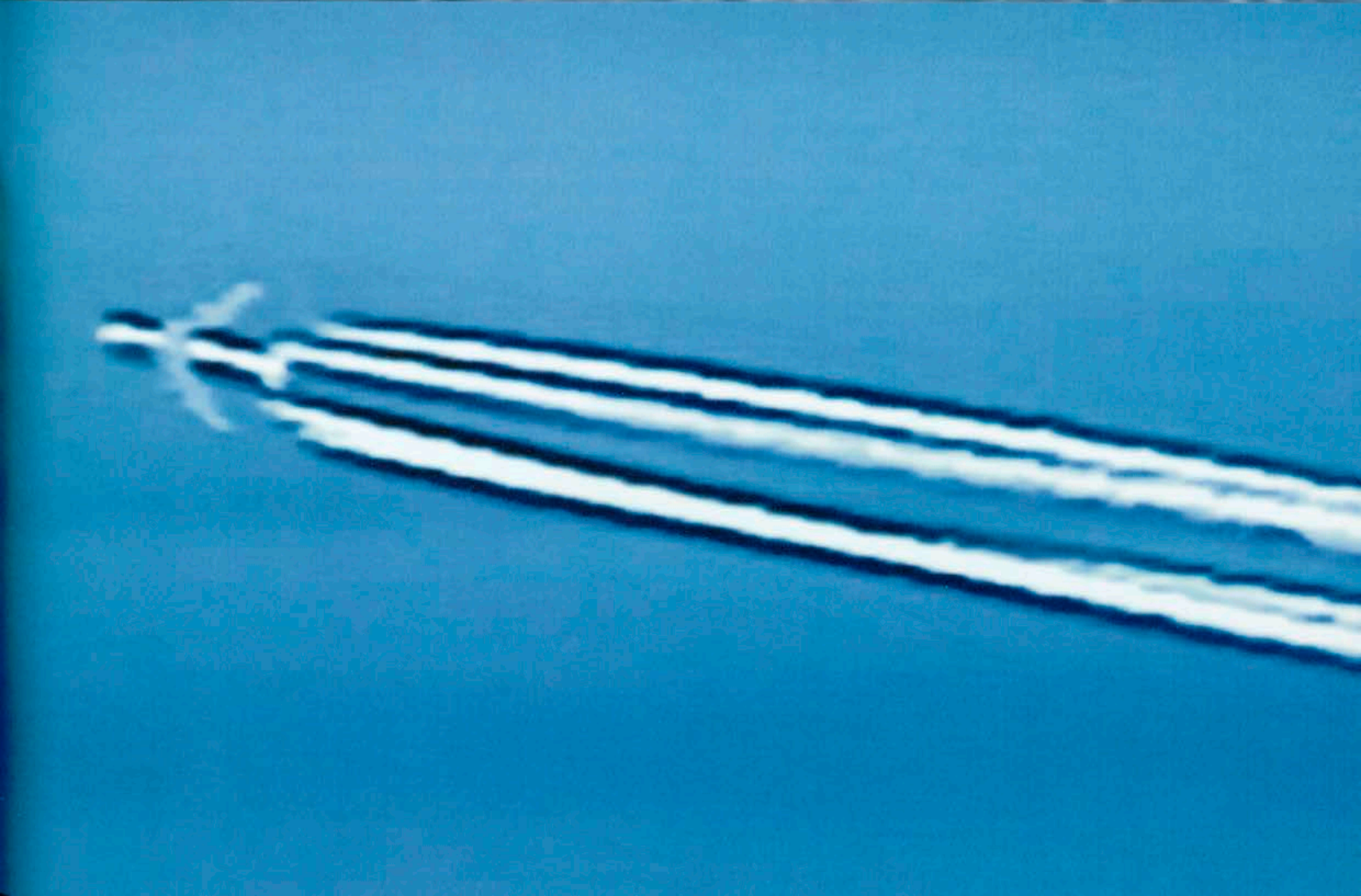
*I Did Like Being Born, I Failed Out of the Air, I Put my Wings Open, Then
I Flew* (détails), 1999, projection vidéo, couleur, son, 40"
courtesy Team Gallery, New York
lieu : maison Henri-IV





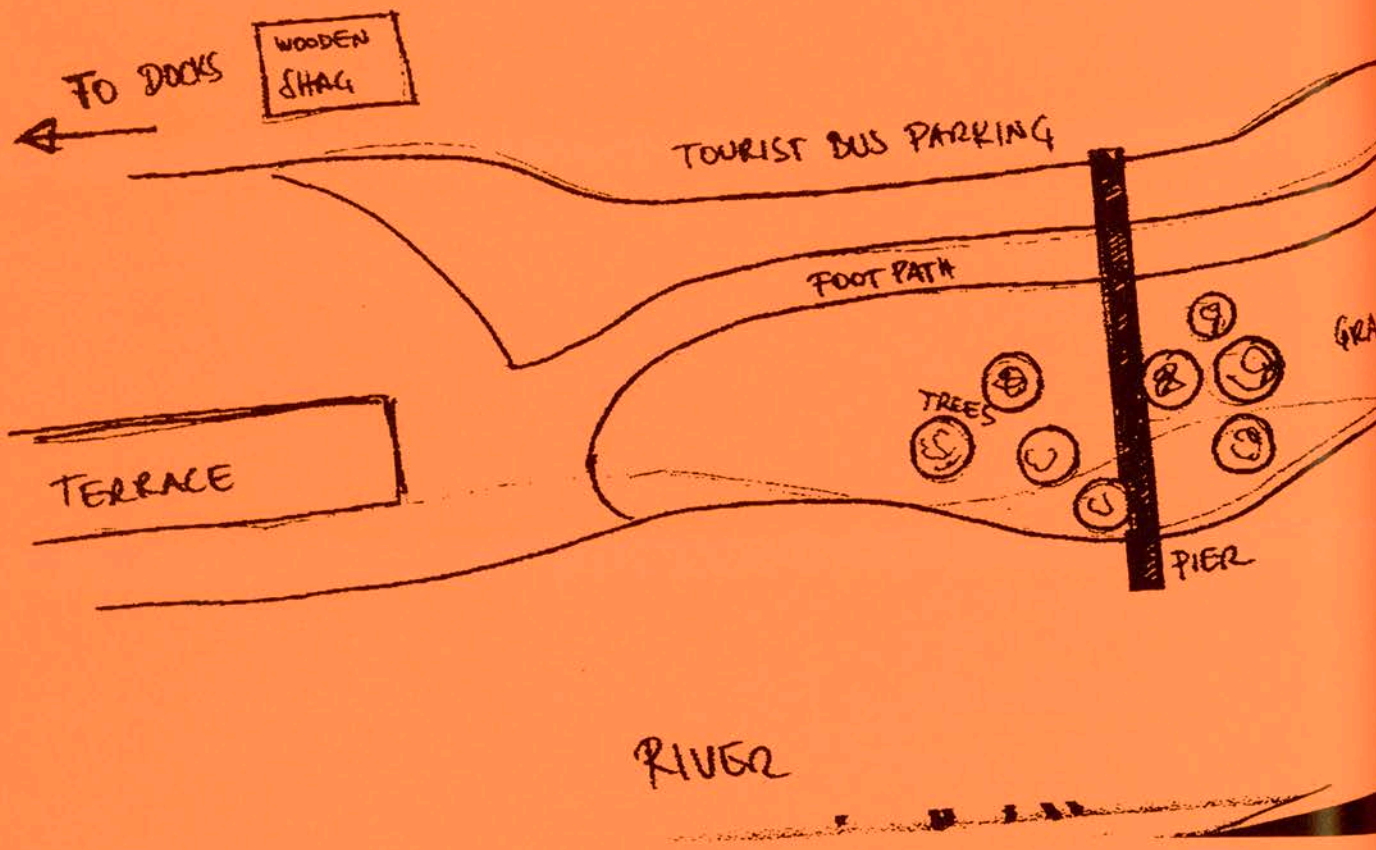
Gabriel Orozco
From Flat Tyre to Airplane (détails), 1997
projection vidéo, couleur, son, 44'44"
courtesy galerie Marian Goodman, Paris
lieu : cour des Docks





Tobias Rehberger
Jetée sur le Lat, 2000, projet non réalisé
au site météorologique de Glasgow,
provoquant une pluie artificielle qui s'écoule du toit
© Tobias Rehberger

21/09/99 13:42 Pg:



Fax reçu de :
21/09/99
reçu de : +49 69 62700276



RIVER

OLD BRIDGE
IN FRONT OF THE DOCKS



TOURIST BUS PARKING

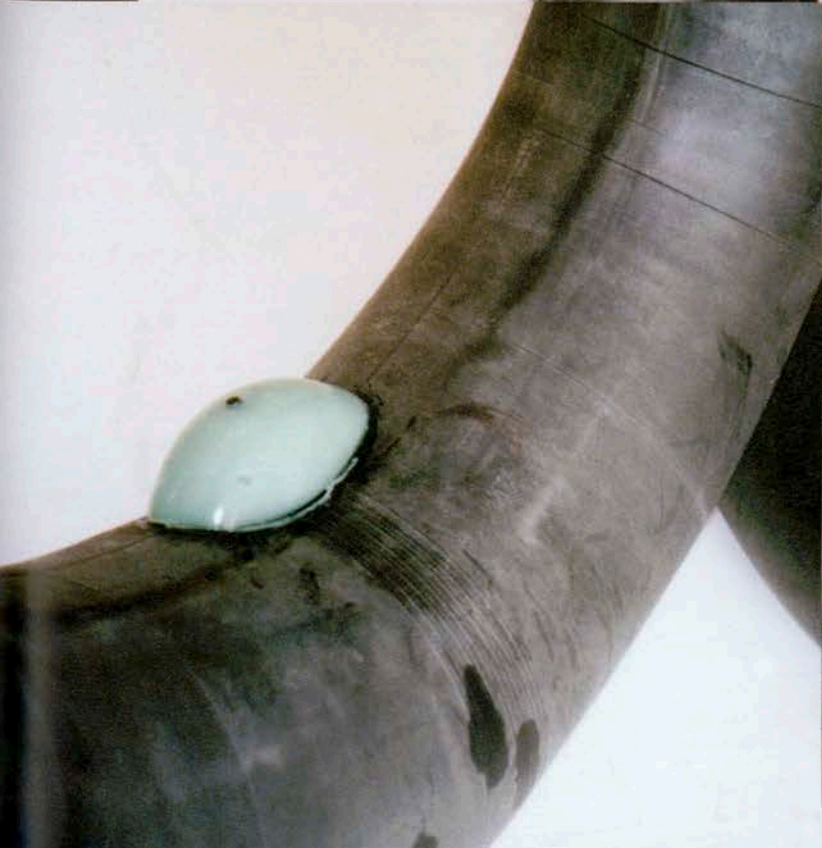
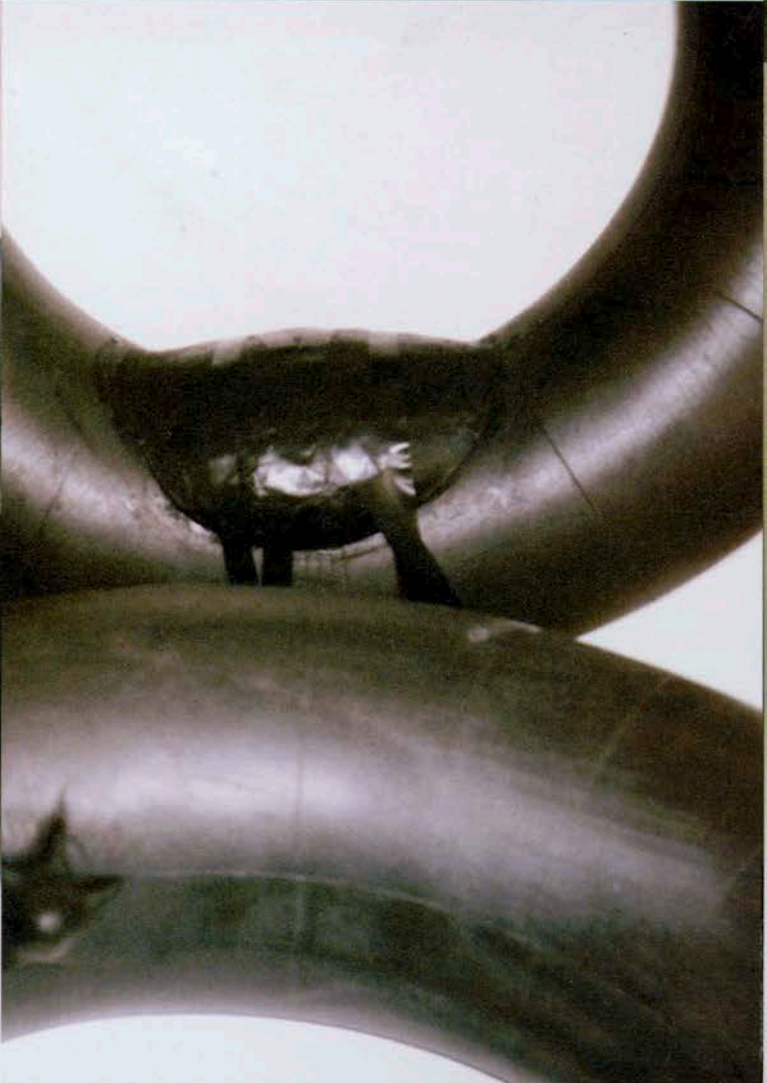
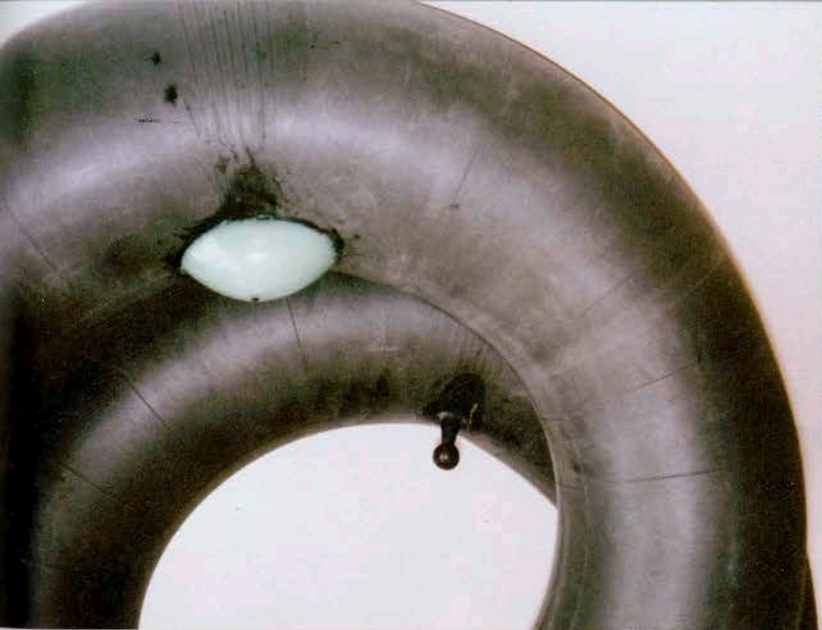
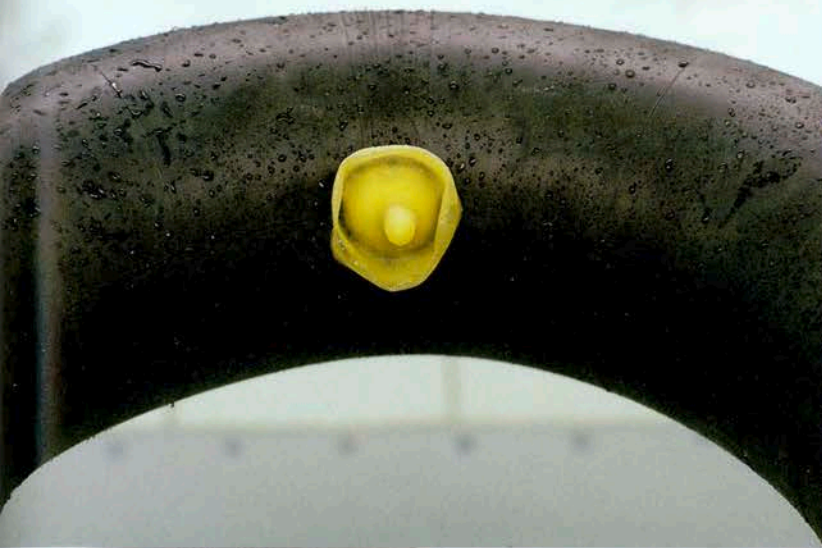
PIER

TERRACE

Jean-Luc Vilmouth
D'un arbre à l'autre (détails), 2000, projet non réalisé
passerelle en métal et bois reliant deux arbres
© Jean-Luc Vilmouth







'Proposition' in form of a ^{Donkey} ~~sketch~~ emit
dedans... The 'Trojan Donkey'

dire Christine, voici un idea pour cahors que je ^{finirai}
 pense... que 'nous' aurons à fait, déjà des ^{voyages}
 ensemble et entre-temps je vous envoie des photos
 de notre vie ensemble en prends le temps de se
 parfois totalement perplexés quand ça vient pas
 de déjà pris des forms d'un kangaroo un chien
 un vache et en ce moment un elephant tout un
 métaphore mais ça viendra! ça viendra!
~~sa~~ son nom est 'Balthazar' pour l'instant je n'est
 pas un idee precise
 l'idee du base est de faire venir déjà
 je peux raconte de la route, j'ai nos voyages et les
 on va faire des lieux publiques toujours amis des
 'Balthazar' qu'est d'or, son le des
 des cache
 dedans et recevoir
 par le cul on se leve
 mais plus
 place
 les
 nations
 je nous
 faire
 point?

en juin
 nous deux
 gens/histoires
 Annes / Anes
 'choses' dans
 je portera
 le porteur
 -lui aussi
 des choses
 aussi
 des choses
 quand
 le que
 il y a
 de
 pour
 expier
 que
 Pourrons
 a ce ?
 ti... ?
 continue
 bien sur!



expositions & bibliographies

Boris Achour

L'œuvre *Un monde qui s'accorde à nos désirs*, 2000, conçue pour le Printemps de Cahors, est coproduite par Les Abattoirs, Toulouse.

expositions récentes (sélection) :

Générique, galerie Chez Valentin, Paris, 2000
Nous nous sommes tant aimés, ENSB-A, Paris, 1999

Le Hall, école des beaux-arts de Lyon, 1999
Dehors et dedans, Le 10neuf, Centre d'art contemporain de Montbéliard, 1999

Aller et retour, Bonn, Saarbrücken, Kiel, 1999
bibliographie (sélection) :

Emilie Renard, "S'il y a un sens du réel, il doit y avoir aussi un sens du possible", et Stéphane du Mesnilot, "Démueur : l'éternel vivant", *Nous nous sommes tant aimés*, ENSB-A, Paris, 2000 (cat.)
François Piron, "Auto-défiance", *Dehors et dedans*, Le 10neuf, Centre d'art contemporain de Montbéliard, 1999 (cat.)
François Piron, "Il peut le moins !", *Mouvement*, n.3, décembre 1998

Pierre Guislain, "L'Espace de la communauté", *Gare de l'Est*, Casino Luxembourg, Luxembourg, 1998 (cat.)

Cécile Bourne, "Boris Achour", *Flash Art*, n.198, février-mars 1998

Saadane Afif

expositions récentes (sélection) :

Ecole régionale des beaux-arts, Valence, 2000
Le vrai scandale c'est la mort, Expression algérienne 2000, galerie de l'Université, Aix-en-Provence, 2000
Big Torino 2000, 1^{re} Biennale internationale de Turin, 2000
Ebauche, école des beaux-arts, Valenciennes, 1999
RN117, Le Parvis, Pau, 1999
Il fait beau et chaud, Le Transpalette, Bourges, 1999
bibliographie (sélection) :

Jérôme Diacre, "L'Infini ça creuse", *Art présence*, n.32, octobre 1999
Anne-Laure Even, "Il fait beau et chaud, entre un ici et un ailleurs...", éd. Le Transpalette, 1999
Legend of the Sea, école régionale des beaux-arts, Nantes, 1997 (cat.)

Michel Biazzy

expositions récentes (sélection) :

Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, 2000
Le Multivers, Art : Concept, Paris, 1998
The Life of Things, Correct Contemporary Exhibitions, New York, 1998
Projet d'habitat agréable aux insectes, les fontaines de la bonne volonté, Le Crestet, centre d'art, Vaison-la-Romaine, 1996
bibliographie (sélection) :

Lisa G. Corin, Ralph Rugoff, *The Greenhouse Effect*, Serpentine gallery, Londres, 2000 (cat.)
Catherine Grenier, Sophie Duplaix, *Jour de fête*, éd. du centre Georges Pompidou, 1999 (cat.)
Poussières (*Dust Memories*), Frac Bourgogne, Dijon, et Frac Bretagne, Rennes, 1998 (cat.)
Centre d'art Espace Jules Verne, Bregigny-sur-Orge, 1997 (cat.)
In situ, in visu, jardin municipal de Lisle-sur-Tarn, Lisle-sur-Tarn, 1997 (cat.)

Roderick Buchanan

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 (sélection) :

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 Finlay, "Roderick Buchanan - Works in Progress", *Flash Art*, janvier 1995
Ross Sinclair, "Global Village Idiots", *Frieze*, n.16, mai 1994

A. K. Dolven

expositions récentes (sélection) :

Puberty, galerie Gebauer, Berlin, 2000
Ingolfsstret, Reykjavik, Island
Anthony Wilkinson, London, 2000
Video Gallery, Philadelphia Museum of Art, 1999
Biennale internationale d'Istanbul, 1999
bibliographie (sélection) :

Ronald Berg, "Malerin vom Polarkreis", *Zitty*, mars 2000
Sandra Frimmel, "An der kante zum Nichts", *Die Tagesspiegel*, 5 février 2000
Four Places for Shining Stones, Orchard Gallery Publication, 1999 (cat.)
Andrew Wilson, Biennale internationale d'Istanbul, 1999 (cat.)
Sandra Frimmel, "An der kante zum nichts", *Die Tageszeitung*, 22-23 janvier 2000

Michel François

expositions récentes (sélection) :

Pavillon belge, Biennale de Venise, 1999
Bureau augmenté, galerie Jennifer Flay, Paris, 1999
Galerie Gebauer, Berlin, 1999
A flux tendu, espace d'art contemporain Cimaïse & Portiques, Albi, 1998
Engrais, orties, pissenlits, Witte de With, Centre for Contemporary Art, Rotterdam, 1997
Biennale internationale d'Istanbul, 1997
bibliographie (sélection) :

Paul Ardenne, "Le Bazar de l'existentialité", *Art press*, n.245, 1999
Michel François, *En même temps*, La Lettre volée, 1998 (livre d'artiste)
Biennale internationale d'Istanbul, 1997 (cat.)
Le Monde et les Bras, une résidence terrestre, Frac Limousin, 1996 (cat.)
Le Monde et les Bras, Palais des beaux-arts, Bruxelles, 1992 (cat.)

Maria Friberg

expositions récentes (sélection) :

Galleri Charlotte Lund, Stockholm, 2000
Blown Out, De Kabinetten van de Vleeshal, Middelburg, 1999
Galerie Brigitte Trotha, Frankfurt, 1999
Me, Myself and You, Galleri Charlotte Lund, Stockholm, 1997
bibliographie (sélection) :

Birgitta Rubin, "Statica och sarbara man", *Dagens Nyheter*, 9 avril 2000
Organizing Freedom, *Nordic Art in the 90's*, Modern Museum, Stockholm, 1999 (cat.)
Ringier Collection, Zürich, 1999 (cat.)
7. Triennale der Kleinplastik 1998, Europa Afrika, Stuttgart, 1998 (cat.)
Mårten Carstenfors, "Brutal zärllich, laut, verletzend wie Paare eben sind", *Stuttgarter Zeitung*, 24 septembre 1998

Vidya Gastaldon

et Jean-Michel Wicker

L'œuvre exposée au Printemps de Cahors est produite par l'Espace Forde et le Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais, Genève.

expositions récentes (sélection) :

Biennale internationale d'Istanbul, Istanbul, 1999
Xn 99, Espace des arts, Chalon-sur-Saône, 1999
Transit, ENSB-A, Paris, 1997
Moment Ginza, Centre national d'art contemporain, Grenoble, 1997
L'Hiver de l'Amour, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1994
bibliographie (sélection) :

Elisabeth Janus, "Vidya et Jean-Michel, Galerie Analix", *Artforum*, février 1997
Christine Macel, "Vidya et Jean-Michel", *Transit*, Centre national des arts plastiques/ENSB-A, 1997 (cat.)
Purple Prose, n.10, 11 et 12, 1996
Féminin/masculin, MNAM, centre Georges Pompidou, 1995 (cat.)
The Winter of Love NYC, Purple Prose, 1994

Annika von Hausswloff

L'œuvre exposée au Printemps de Cahors est produite par lapsis (International Artist Studio Programme), Suède.

expositions récentes (sélection) :

Casey Kaplan gallery, New York, 2000
Found Wanting, Atlanta Contemporary Art Center, 2000
Can you Hear Me?, 2nd Ars Baltica Triennial of Photographic Art, Kunsthalle Rostock, 2000
L'Autre Sommeil, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1999
End of Story, Pavillon nordique, Biennale de Venise, 1999
bibliographie (sélection) :

Maria Lind, "The Thirsty Dogs Image of Water", Biennale de Venise, 1999 (cat.)
Katrin Becker, "Can You Hear Me?", 2nd Ars Baltica Triennial of Photographic Art, 1999 (cat.)
L'Autre Sommeil, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1999 (cat.)
Daniel Birnbaum, "Om Norden", *Försök om Konst*, Bonnier Essä, 1998
Jan-Erik Lundström, *Annika von Hausswloff*, Bildmuseet, Umeå, 1998 (cat.)

Hans Hemmert

L'œuvre *Basket créée pour le Printemps de Cahors* est une coproduction de la Maison européenne de la photographie, Paris.

expositions récentes (sélection) :

Home Frame/Heimordnung, Schmidt Bank, Nürnberg, 2000
Home Frame/Heimordnung, Folkwang Museum, Essen, 1999
Galene Cent8, Paris, 1999
Galerie Gebauer, Berlin, 1998
Centro gallego de arte contemporanea, Santiago de Compostela, 1998
bibliographie (sélection) :

Martin Conrads, "Parasiten als Halluzinationsangebot", *Heimordnung*, Museum Folkwang, Essen, 1999
Harald Fricke, "Hans Hemmert Museum Folkwang", *Artforum*, octobre 1999
Anna Castellì Guidi, *Hans Hemmert*, Centro Galego de arte contemporanea, 1998 (cat.)
Mika Hannula, "Hans Hemmert", *Taide Art Magazine*, avril 1997
Harald Fricke, "Hans Hemmert, luft als software", *Neue Bildende Kunst*, n.2, 1994

Fabrice Hybert

expositions récentes (sélection) :

Inconnu.net, Arc de triomphe, Paris, juin 2000
Göteborg konstmuseum, Göteborg, mars 2000
Ace Gallery, Los Angeles, mars 2000
Museo de los artes, Guadalajara, février 2000
Diététique, Le Confort moderne, Poitiers, 1998
Eau d'or, eau dort, ODOR, Pavillon français, Biennale de Venise, 1997
bibliographie (sélection) :

Fabrice Hybert, *POF*, UR, Paris, 1999
Guy Tortosa, "Fabrice Hybert", *Où est-ce que l'art aujourd'hui?*, numéro spécial de *Beaux Arts magazine*, décembre 1999
Guy Tortosa, "Des grappes de paraboles, Fabrice Hybert does TV", *Art press*, juin 1997
Eau d'or, eau dort, ODOR, UR / Cynille Putman, Paris, 1997 (livre d'artiste)
Fabrice Hybert, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1993 (cat.)

Raymond Hains

expositions récentes (sélection) :

Galerie Daniel Templon, Paris, 2000
Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice, 2000
Mackintoshages, Galerie Clara Rainhorn, Bruxelles, 1999
Raymond Hains, MACBA, Barcelone, 1999
Dokumenta X, Cassel, 1997
bibliographie (sélection) :

Accents 1949-1995, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1995 (cat.)
Les 3 Cartier : du Grand Louvre aux trois Cartier, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1994 (cat.)
Guide des collections permanentes ou mises en plis, Raymond Hains, MNAM, centre Georges Pompidou, Paris, 1990 (cat.)
Les Nouveaux Réalistes, Pierre Restany, Planète, Paris, 1968

Anna Jermolawewa

expositions récentes (sélection) :

Galerie Walcheturm, Zürich, 2000
Big Torino 2000, 1^{re} biennale internationale de Turin, 2000
Galerie Mezzanin, Vienne, 1999
dAPERTutto (APERTO over ALL), Biennale de Venise, 1999
Museum in Progress, Wien, 1999
3rd Biennale Prag, Prague, 1999
bibliographie (sélection) :

Lebt und arbeitet in Wien, Kunsthalle, Wien (cat.)
Nicht aus einer Position, Academy of Fine Arts, Wien, 1999 (cat.)
dAPERTutto (APERTO over ALL), Biennale de Venise, 1999 (cat.)
Zapping Zone, galerie Hubert Winter, Raum 1, Wien (cat.)
Young Artists from Central Europe, 3rd Biennale Prag, Prague, 1999 (cat.)

Sieglinde Klupsch

Les photographies exposées au Printemps de Cahors sont produites grâce au soutien de Sipa Labo, Paris.

expositions récentes (sélection) :

Un matin le monde, galerie Eric Dupont, Paris, 1999
Gare de l'Est, Casino Luxembourg, Luxembourg, 1998
Identity Crisis, Spencer Brownstone Gallery, New York, 1998
Spot Gallery, New York, 1997
bibliographie (sélection) :

"Entretien avec Evelynne Jouanno", *Gare de l'Est*, Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain, Luxembourg, 1998

Bertrand Lavier

Les photographies exposées au Printemps de Cahors font l'objet d'une production de la Maison européenne de la photographie, Paris et sont réalisées grâce au soutien de Sipa Labo, Paris.

expositions récentes (sélection) :

La Beauté, Avignon, 2000
Côte Ouest, a Season of French Contemporary Art, Californie, 1999
Sentimentale journée, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, 1998
Premises, Guggenheim Museum Soho, New York, 1998
Bertrand Lavier, Museo d'arte contemporanea, Castello di Rivoli, Turin, 1996
bibliographie (sélection) :

Catherine Franclin, *Bertrand Lavier*, Flammarion, 1999
Bertrand Lavier, Bernhard Heiliger-Stiftung, Berlin, 1999
Bertrand Lavier, Museo d'arte contemporanea, Charta, Milan, 1996 (cat.)
Bertrand Lavier, centre Georges Pompidou, Galeries contemporaines, 1990 (cat.)

Zoe Leonard

Les quatre photographies *Sans titre*, exposées au Printemps de Cahors, font l'objet d'une commande du Centre national des arts plastiques, Paris.

expositions récentes (sélection) :

Galerie Paula Cooper, New York, 1999
Centre national de la photographie, Paris, 1998
Galerie Jennifer Flay, Paris, 1997
Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, 1997
Wiener Secession, Vienne, 1997
bibliographie (sélection) :

Matthew Debord, "Zoe Leonard Talks About her Recent Work", *Artforum*, janvier 1999
"Zoe Leonard", *Art at the Turn of the Millenium*, Taschen, 1999
Elisabeth Lebovici, "Espaces d'espèces", *Zoe Leonard*, CNP, Paris, 1998
"Zoe Leonard interviewed by Anna Blume", *Zoe Leonard*, Wiener Secession, Vienne, 1997
"Zoe Leonard, entretien avec Laura Cottingham", *Omnibus*, juillet 1995

Via Lewandowsky

expositions récentes (sélection)

Des Künstlers Hirn, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1999

Wanderer im Nebel, Albrecht Dürer Gesellschaft, Nürnberger Kunstverein, 1999

Des Künstlers Hirn, Deutsches Museum Bonn im Wissenschaftszentrum, 1998

Zur Rache, Museum Junge Kunst, Frankfurt an der Oder, 1998

Fliegen Ohne Kopf, galerie Karin Sachs, München, 1997

bibliographie (sélection)

Haus am Waldsee, Berlin, 2000 (cat.)

Via Lewandowsky, *Komm stirb mit mir*, Kunsthalle Viersethof, Luckenwalde ; Kunstverein, Lingen ; Kunstverein, Rosemheim ; Albrecht Dürer Gesellschaft/Kunstverein, Nürnberg ; 1998

Pina und Via Lewandowsky, *Alles Gute! Good Luck!*, Geburtsstags der Leipziger Volkszeitung, 1995 (cat.)

Via Lewandowsky, *Sie können nichts schreien hören – acht porträts zur euthanasia*, NGBK, Berlin, 1989 (cat.)

Pierre Malphettes

expositions récentes (sélection)

Circus, galerie de la Friche Belle-de-Mai, Marseille, 2000

Mistral vs Sirocco, Artère, Boulogne-Billancourt, 1999

Il fait beau et chaud, Le Transpalette, Bourges, 1999

Bruitsecrets, Centre de création contemporaine, Tours, 1998

Virginie Barré, Pierre Malphettes, Bruno Peinado, musée Denys-Puech, Rodez, 1998

bibliographie (sélection)

Anaïd Demir, *Technikart*, n.37, novembre 1999

édition pour l'exposition *Il fait beau et chaud*, Le Transpalette, Bourges 1999

Ventres à terre, édition de deux posters, musée Denys-Puech, Rodez, 1998

Legend of the Sea, école régionale des beaux-arts, Nantes, 1997 (cat.)

D'Hui (textes et dessins), Editions artistiques, Bourges, 1993-1995

Maria Marshall

expositions récentes (sélection)

Black Box, CCAC, Oakland, 2000

Team Gallery, New York, 1999

Ace Gallery, Los Angeles, 1999

Real Art Ways, Hartford, Connecticut, 1999

Common People. British Art Between Phenomenon and Reality, Fondazione Sandretto, Turin, 1999

bibliographie (sélection)

Christopher Chambers, "Maria Marshall, Team",

Flash Art, janvier-février 1999

Carol Kino, "Maria Marshall at Team", *Art in America*, mars 1999

Martha Lawrence Nassau, "Review", *New York Arts Magazine*, décembre 1999

Martha Schwendener, "Maria Marshall, Team Gallery", *Time Out New York*, n.163, 5-12 novembre 1998

Nicolas Moulin

expositions récentes (sélection)

Centre de création contemporaine, Tours, 2000 (avec Rytua Amœ et Valérie Mréjen)

Centre régional d'art contemporain, Sète, 1999

Stand FIAC, galerie Chez Valentin, Paris 1999

Centre d'art de Kopavogur, Reykjavik, 1999

Chapelle du Général, Château-Gontier 1998

bibliographie (sélection)

Cédric Aurelle, "Politique fiction", *Mouvement*, n.8, avril 2000

Emmanuelle Lequeux, "En attendant d'aller sur Mars...", *Aden*, 15 novembre 1999

Anaïd Demir, *Nicolas Moulin*, Le Carré, Château-Gontier 1998

Rika Noguchi

expositions récentes (sélection)

Koyanagi Gallery, Tokyo, 1999

Seeing Birds, Wohnmaschine, Berlin, 1998

A Prime, P3 Art and Environment, Tokyo, 1997

Seeing Birds, Higashikawa Art Gallery, Tokyo, 1997

Record of Creation, Guardian Garden, Tokyo, 1996

bibliographie (sélection)

Kohtaro Izawa, "Mt. Fuji as an Object of Experience", *Brain*, vol. 40, janvier 2000

Shimabuku, "A Man who Walks to Universe",

Gallery Koyanagi Publications, 1999

Akiko Tomita, "Sukou toi no na kyoushin", *Studio Voice*, vol. 287, novembre 1999

Takashi Serizawa, "Fujiyama",

Mainitshinbun, 1999

Gabriel Orozco

Cinq des photographies exposées au Printemps de Cahors font l'objet d'une commande du Centre national des arts plastiques, Paris.

expositions récentes (sélection)

Portikus, Frankfurt am Main, 1999

Galerie Chantal Crousel, Paris, 1999

Marian Goodman Gallery, New York, 1998

ARC – Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1998

Stedelijk Museum, Amsterdam, 1997

bibliographie (sélection)

Photogravity, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1999 (cat.)

Clinton is Innocent, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1998 (cat.)

Empty Club, Artangel, London, 1998

Robert Storr, "Technique de l'énergie – entretien avec Gabriel Orozco", *Art press*, n.225, juin 1997

Jean-Pierre Criqui, "Gabriel Orozco – Like a Rolling Stone", *Artforum*, avril 1996

Jack Pierson

Les photographies exposées au Printemps de Cahors font l'objet d'une commande du Centre national des arts plastiques, Paris.

expositions récentes (sélection)

Jack Pierson, *La Vie*, galerie Thaddaeus Ropac, Paris, 2000

Jack Pierson, galerie Cheim and Read, New York, 1999

Jack Pierson, Sprengel Museum, Hannover, 1999

Jack Pierson, Frankfurter Kunstverein, Francfort, 1997

Whitney Biennale, Whitney Museum of American Art, New York, 1995

bibliographie (sélection)

"Jack Pierson", *Art at the Turn of the Millenium*, Taschen, 1999

Jack Pierson, *The Lonely Life*, Frankfurter Kunstverein et Editions Stemmlie, Zürich, 1998 (cat.)

Henri-Claude Cousseau, Olivier Zahm, *Jack Pierson*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1997 (cat.)

Franc Perrin, *Letters from Paradise*, galerie Philippe Rizzo, Paris, 1996 (cat.)

All of a Sudden, Powerhouse Books, New York, 1995 (livre d'artiste)

Tobias Rehberger

expositions récentes (sélection)

The Secret Bulb in Barry L., Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig, 1999

Sunny-side up, Matrix 180, University of California, Berkeley Art Museum, USA, 1999

Standard Rad LTD, Transmission Gallery, Glasgow, 1999

Nightprowler, De Vleeshal, Middlesburg, 1999

Kunsthalle, Basel, 1998

bibliographie (sélection)

Tim Sommer, "Was sich die Kuratoren wünschen", *Das Kunstmagazin*, n.11, novembre 1999

Maria Mind, "Raumnachbildungen und Erfahrungsräume", *Parkett*, n.54, 1999

Suggestions From the Visitors of the Shows #74 and #75, Portikus, Frankfurt am Main, 1996 (cat.)

Wo man is gout loogy luckie, Hammelehle et Ahrens, Stuttgart Canceled Projects, Museum Fridericianum, Cassel, 1995 (cat.)

Rehberger, galerie Bärbel Grässler, Frankfurt, 1994 (cat.)

Anne-Marie Schneider

L'installation exposée au Printemps de Cahors fait l'objet d'une production de l'Agence d'Artistes du CCC de Tours.

expositions récentes (sélection)

L'Autre Sommeil, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1999

Quinzième anniversaire, Frac Picardie, Amiens, 1998

galerie Nelson, Paris, 1997

Dokumenta X, Cassel, 1997

Transit, ENSB-A, Paris, 1997

bibliographie (sélection)

Philippe Régnier, "Du dessin à la vidéo, du cinéma au dessin", *Le Journal des arts*, n.61, mai 1998

Anne-Marie Schneider, éditions Frac Picardie, Amiens, 1998 (livre d'artiste)

Voies et vertus du dessin, œuvres du Frac Picardie, Frac Picardie, musée de Taipei, 1997

Christine Mael, "Anne-Marie Schneider", *Transit*, Centre national des arts plastiques/ ENSB-A, Paris, 1997 (cat.)

Rose pour les garçons, bleu pour les filles, ENSB-A, Paris, 1995 (cat.)

Franck Scurti

expositions récentes (sélection)

Artfront Gallery, Tokyo, 2000

Bornes, Frac Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen, 1999

Street Credibility, Le Parvis, Pau, 1998

CCC, Tours, 1997

Galerie Anne de Villepoix, Paris, 1997

bibliographie (sélection)

Franck Scurti, Le Parvis, Pau, 2000 (cat.)

Philippe Régnier, "Franck Scurti", *Flash Art*, n.192, janvier-février 1997

Lise Guéhenneux, "Franck Scurti", *Blocnotes*, 1997

Franck Scurti, Centre d'art de l'espace Jules Verne, Brétigny-sur-Orge, 1997 (cat.)

Pascal Pique, "Franck Scurti", *Blocnotes*, n.2, 1993

Yoshiko Seino

expositions récentes (sélection)

Emotional Imprintings, galerie Koyanagi, Tokyo, 1999

Gel, galerie D'Amelio Terras, New York, 1998

Espace d'art Comme des garçons, Aoyama, Tokyo, 1996

bibliographie (sélection)

"WHO-KEI", *Hanatsubaki*, vol. 593, novembre 1999

Midori Matsui, "Revival of Beauty in Personal Photos", *Composite* (vol. 2), n.133, août 1999

Asako Imaeda, "Emotional Imprintings", *Ryuko Tsushin*, vol. 432, juillet 1999

"Yoshiko Seino Emotional Imprintings", *Studio Voice*, n.81, juillet 1999

Marijke Van Warmerdam

expositions récentes (sélection)

Pavillon hollandais, Biennale de Venise, 1995

Who's Got the Ball, Malmö Konsthall, Malmö, 1998

Galerie Micheline Szwaizer, Anvers, 1998

A vent, Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier, 1999

Leap-Frog in Kitakyushu, Center for Contemporary Art, Kitakyushu, 1999

bibliographie (sélection)

Daniel Birnbaum, "Loop guru, Daniel Birnbaum on Marijke Van Warmerdam", *Frieze*, janvier-février 1999

Jochen Poetter, "Raüme verhaltener Unruhe",

Marijke Van Warmerdam, Museum Ludwig/Projektraum, Cologne, 1998 (cat.)

Martin Pesch, "Marijke Van Warmerdam, Museum Ludwig, Köln", *Kunstforum*, juillet-septembre 1998

Marijke Van Warmerdam, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven ; Konsthall, Malmö ;

Museum für Gegenwartskunst, Zürich ; 1997 (cat.)

Marlene Dumas, Mania Roosen, Marijke Van Warmerdam, Pavillon hollandais, Biennale de Venise, 1995 (cat.)

Lynne Cooke, Kees Van Gelder, *Marijke Van Warmerdam, Single, Double, Crosswise*,

MUKHA, Anvers, 1995 (cat.)

Jean-Luc Vilmouth

Les photographies exposées au Printemps de Cahors sont produites grâce au soutien de Sipa Labo, Paris.

expositions récentes (sélection)

Galerie ARTRA, Milan, 1999

Jungle Science, Inova, Milwaukee, 1998

Bar séduire, Spira/Wacoal Art Center, Tokyo, 1997

From the Amazon to Vienna, galerie Hubert Winter, Wien, 1996

Camden Arts Centre, London, 1995

bibliographie (sélection)

Sarit Shapira, *Jean-Luc Vilmouth*, Hazan, Paris, 1997

Françoise-Claire Prodhon, "The words "painter" or "sculptor" in no way define everything I do – interview with Jean-Luc Vilmouth", *Flash Art*, mai-juin 1997

Jean-Luc Vilmouth, Animal Public, Bonner Kunstverein, Bonn ; Städtische Galerie Göppingen, Göppingen ; Stadtgalerie Saarbrücken, Saarbrücken ;

Camden Arts Centre, London, 1994-1995 (cat.)

Jean-Luc Vilmouth, éd. du centre Pompidou, Paris, 1991 (cat.)

Jean-Luc Vilmouth, Le Bruit des choses, Jacques Damasse, Paris, 1986

Martin Walde

expositions récentes (sélection)

Transmitter, Bonner Kunstverein, Bonn, 1999

Suitable Ideas, galerie Lombard-Freid, New York, 1998

Dokumenta X, Cassel, 1997

Martin Walde, Wiener Secession, Wien, 1996

Galerie Krinzinger, Wien, 1993

bibliographie (sélection)

"Martin Walde", *Transmitter*, Bonner Kunstverein, 1999 (cat.)

Martin Walde, *LOOSING CONTROL n. 1, 2, 3* (Wien), 4 (Bremen), 1997, et 5 (Innsbruck), 1998 (livrets d'artiste)

Maia Damianovic, "Martin Walde, galerie Sylvana Lorenz ; Gabriel Orozco, galerie Marian Goodman",

Art press, janvier 1997

Peter Weiermair, *Martin Walde*, Wiener Secession, 1996 (cat.)

Martin Walde, *Storyboards 1987-1992*, galerie Krinzinger, Wien, 1993 (livre d'artiste)

Stephen Wilks

expositions récentes (sélection)

City Pity 2, Daadgalerie, Berlin, 1999

City Pity, Galerie Xavier Hufkens, Bruxelles, 1997

Groene Pasen, Museum Dhondt-Dhaenens, Gand, 1997

Galerie Paul Andriese, Amsterdam, 1996

Groene Pasen, Museum Dhondt-Dhaenens, Gand, 1997 (cat.)

Dominique Baqué, "Stephen Wilks", *Art press*, n.211, mars 1996

Cerith Wyn Evans

expositions récentes (sélection)

Retrace Your Steps : Remember Tomorrow, Sir John Soane Museum, London, 2000

Asprey Jacques Contemporary Exhibitions, London, 1999

Deitch Projects, New York, 1997

Inverse Reverse Perverse, White Cube / Jay Jopling, London, 1996

Life/Live, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1996

bibliographie (sélection)

Cerith Wyn Evans, *In girum imus nocte et consumimur igni*, Center for Contemporary Art of Kitakyushu & Korinsha Press, 1999 (livre d'artiste)

Greg Hilty, "We go round and round in the night and are consumed by fire", *Parkett*, octobre 1999

Mark Gisbourne, "Cerith Wyn Evans", *Contemporary Visual Arts*, n.23, 1999

Jennifer Higgie, "Cerith Wyn Evans, Asprey Jacques, London", *Frieze*, juin-juillet 1999

David Bussel, "Cerith Wyn Evans", *Life/Live*, ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1996 (cat.)

l'équipe

organisation générale

Marie-Thérèse Perrin
*présidente de l'association
directrice du festival*

Patricia di Pasquale
déléguée générale

Blandine Orfino
régisseur

expositions

Christine Macel
commissaire des expositions

Marie-Frédérique Hallin
chargée de production

Eric Binnert
responsable technique

François Piron
régisseur des expositions

Nuits Blanches

L'Annexe de Communication
*conception et mise en scène
des Nuits Blanches*

Jean Lelièvre
*coordination Outside
coordination des Nuits Blanches*

**Serge Laurent
et Isabelle Gaudéfroy**
*programmation
des Soirées Nomades*

catalogue

Yorgo Tloupas (chez h5)
conception graphique

Charles Penwarden
traduction

Géraldine Lay, Actes Sud
fabrication

Imprimerie Le Govic, Nantes
*Achevé d'imprimer en mai 2000
Dépôt légal : juin 2000*

signalétique

L'Annexe de Communication
conception de la signalétique

pédagogie

François Saint-Pierre
responsable de la pédagogie

membres de l'association

Marie-Thérèse Perrin
présidente

Francine Vayssières
vice-présidente

Marc Lecuru
trésorier

**Alain-Dominique Perrin
Michel Roumégoux**
administrateurs



mmmmmmmm

installation sonore diffusée dans l'espace public créée pour le printemps de Cahors Séverine (6 juin - 2 juillet 2000) avec le soutien de la Caisse des dépôts et consignations, Paris © Boris Achour, voix: Michel P.rades

Boris Achour, mmmmmmm, 2000



Fabrique en France



N° d'éditeur : 3809
F7 6282 130 FF - 19,82 €

