

LE PRINTEMPS DE CAHORS

PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

1994
 FRAGMENTS

En couverture :
Jochen Gerz
Keeping in Mind, 1993

CATALOGUE DES EXPOSITIONS

FRAGMENTS

LE PRINTEMPS DE CAHORS 1994

Petit à petit, sans à-coups ni démesure, le Printemps de Cahors est devenu, au bout de seulement trois années d'existence, un des festivals les plus vivants d'Europe. Un des plus attendus aussi, car il joue un rôle unique d'observatoire de la création contemporaine en matière de photographie et d'arts visuels : un lieu où l'on voit de nouveaux artistes émerger et se confronter à d'autres, où l'on voit évoluer des œuvres déjà affirmées, ou encore se rencontrer œuvres plus anciennes et œuvres récentes. Car notre objectif n'est pas le nouveau à tout prix. Il peut être tout aussi intéressant, par exemple, de donner une lecture différente d'œuvres déjà connues des spécialistes, d'effectuer des rapprochements ou des oppositions, de donner, en clair, un contexte véritable à la création contemporaine.

Le Printemps de Cahors a la chance extraordinaire de pouvoir se développer en étant pratiquement libre de toutes contraintes (dans les limites évidemment d'un budget somme toute modeste). Grâce à l'enthousiasme de sa Présidente, Marie-Thérèse Perrin, grâce à la fidélité de ceux qui le soutiennent, c'est-à-dire les institutions nationales et régionales, ses différents mécènes et partenaires, et la Ville de Cahors, il est à l'abri de l'agitation ou de la sclérose qui affectent gravement certaines autres manifestations. Il peut dès lors se consacrer à la seule mission qui lui incombe : présenter un programme de grande qualité, et le rendre accessible à tous ceux qui souhaitent s'y intéresser.

Quoi de nouveau pour l'édition 1994 ? Les espaces d'expositions, tout d'abord, qui s'enrichissent du deuxième étage de l'espace Caviolle, que la Municipalité a bien voulu faire rénover pour le mettre à la disposition du Printemps dès ce mois de Juin, mais qui est appelé à servir, bien entendu, à l'ensemble de la politique artistique de la Ville. A côté de cela, nous conservons les lieux emblématiques auxquels tout un chacun ici est attaché : le moulin Saint-James, la Chantrerie, le Grenier du Chapitre, le Musée, le Cellier des Élus, et enfin le Tribunal, utilisé à titre expérimental l'an passé, et qui s'est avéré un espace original, convenant bien à un certain type de présentation.

Côté organisation, l'accroissement du travail de préparation et d'installation nous a conduits à renforcer l'équipe, en confiant le commissariat de la plus grande partie des expositions à Chantal Grande, directrice artistique d'un centre d'art à Tarragone (Espagne) – Régis Durand conservant quant à lui la charge de certaines expositions (« Tom Drahos », « Lieux de l'écrit », et « Photographies d'artistes » pour cette année) et demeurant le conseiller artistique de l'ensemble de la manifestation.

Les projections nocturnes, dont le responsable est Jean Lelièvre, et qui constituent une des originalités du Printemps, renforcent elles aussi cette année leur programme artistique en faisant appel à l'œuvre de trois photographes importants, qui sont présentés dans les pages qui suivent. La section « Racines et Découvertes du Lot », dont l'organisation est confiée cette année à Patrick Olivier, évolue elle aussi. Installée maintenant au rez-de-chaussée de l'espace Caviolle, elle rend hommage cette fois à Jean Dieuzaide, figure tutélaire bien connue de la photographie en Midi-Pyrénées. Mais elle inaugure aussi, pour la partie « Découverte », une politique de commande à un artiste, français ou étranger, sur la région du Lot, grâce à une subvention d'aide à la création attribuée par la Ville de Cahors (dont le bénéficiaire est cette année Olivier Mériel). Autre innovation : à l'espace Caviolle toujours, dans les petits locaux annexes de la cour, l'invitation lancée à une galerie (toulousaine cette année, la galerie Sollertis) et à un éditeur de livres de photos (les éditions Marval), afin que le public du Printemps puisse rencontrer ces acteurs essentiels du monde photographique.

Côté expositions, le Printemps continue dans la voie amorcée en 1992, et qui constitue la spécificité de la manifestation : une photographie qui s'inscrit dans la création artistique contemporaine, plutôt que dans un répertoire des usages spécifiques du médium (reportage, publicité, mode, etc.). Pas de thème général non plus, puisque notre souci est avant tout de faire connaître des démarches individuelles. Toutefois, quelques grandes orientations se dessinent. Un ensemble autour du corps, tout d'abord – non pas tant sa représentation, sublime ou misérable, que son usage comme support d'une vision artistique particulière. Que celle-ci puisse être aussi bien conceptuelle, politique, humoristique, ou strictement privée, rend bien compte du caractère problématique de cette idée du corps aujourd'hui : corps morcelé, inquiet, support de toutes les angoisses

contemporaines. Il y aura donc au Musée 4 artistes qui interrogent cela : Joan Fontcuberta, Patrick Raynaud, Andres Serrano, Javier Vallhonrat. Mais aussi, d'une certaine manière, Patrick Tosani (Chantrerie) ; ainsi que Dieter Appelt (Moulin) et Gerd Bonfert (Grenier du Chapitre) pour lesquels l'autoportrait a joué un rôle essentiel, même si aujourd'hui ils s'en éloignent au profit d'autres problématiques.

Autre ensemble fort qui se dessine, celui qui concerne ce qu'on pourrait appeler une mémoire et une conscience du monde. Il inclut évidemment les 13 photographes des *Lieux de l'écrit*, qui ont tenté de traduire photographiquement l'imagination de l'espace chez 13 écrivains du vingtième siècle (Caviolle). Mais également Tom Drahos et son projet de photographie-cinéma sur les villes européennes (Cellier), Walter Niedermayr et ses paysages panoramiques somptueux et irréels (Moulin), Hannah Collins (Chantrerie) et la troublante objectivité de ses fragments du réel, Bill Henson (Grenier) et ses images d'un monde dont le temps semble s'être retiré, et, tout à fait à l'opposé, Jochen Gerz et sa sensibilité très fine aux jeux ambigus de la mémoire et du désir collectifs (Chapelle du Musée).

Ce ne sont pas là, redisons-le, des thèmes qu'il s'agissait de traiter, mais des lignes de force qui se dégagent de notre programmation. Demeurent aussi, et c'est tant mieux, des singularités : Miro Svolik et son sens de l'humour et de la mise en scène (Tribunal) ; Helmut Newton, qui a choisi de ne pas exposer ses photographies à la manière habituelle, et a imaginé pour elles un autre support et une autre présentation, à l'extérieur (Cour du Musée) ; et enfin ces artistes qui ne sont pas photographes, mais qui parfois, plus ou moins régulièrement selon les cas, ont recours à l'image photographique dans leur œuvre, tels que Bertrand Lavier, John Chamberlain, Bernard Venet, Christian Boltanski, David Salle, Richard Long, Robert Rauschenberg, Imi Knoebel, dont nous présentons un ensemble de travaux au deuxième étage de l'espace Caviolle.

Partout où cela sera possible, des documents vidéos accompagneront les expositions. Et nous présenterons aussi le film que nous avons réalisé pendant le Printemps 1993, qui a laissé à chacun le sentiment très agréable d'une fête et d'un travail réussis, avec le secret espoir de faire, cette année, encore un peu mieux.

Régis Durand
Chantal Grande

Hannah COLLINS (1956, vit à Barcelone)

Les travaux d'Hannah Collins respirent un sens aigu et physique de la vie. Les espaces vides, occupés seulement par des morceaux de carton ou par d'énormes superficies de plastique, nous conduisent vers ces photographies dans lesquelles le désert (« Heart and soul », « Le cœur et l'âme », comme elle le nomme), dans sa perfection, inquiète et irrite par sa pureté même.

Les images sont inflexibles. Ni le romantisme, ni les rêveries n'y trouvent place, même pas pour forger une symbologie à usage courant. Les objets que nous voyons sont là, dans leur condition physique, et entrent seulement en jeu en composant un « ensemble » d'étranges associations : des nappes froissées, des huîtres sur des plateaux, des escargots dans un filet, une chevelure, des fleurs jonchant le sol et tout autour une obscurité profonde.

C'est la quiétude, précisément, qui génère cet état indéterminé, indéfini, cette sensation imprécise que nous nommons anxiété, angoisse ou gêne. L'obscurité enveloppe, par son vide, les objets de cette réalité comme un utérus qui retiendrait tout.

Juan Vicente Aliaga



*HANNAH COLLINS, FRANCESCA, 1990 (COLLECTION MARCOS MARTIN BLANCO,
COURT. GALERIE JOAN PRATS, BARCELONE)*

Patrick TOSANI (1954, vit à Paris)

Depuis la fin des années 70, Patrick Tosani a fait de la photographie l'outil quasiment exclusif autant que l'objet de sa démarche artistique. Après plusieurs séries faisant appel à des objets souvent transformés et à des matériaux inertes ou organiques, stables ou instables, organisés selon une mise en scène et une structure narrative, telles les œuvres de 1982 (figurines ou architectures figées dans la glace), jusqu'aux *Pluies* (1986), son intérêt s'est focalisé sur des objets ordinaires de notre univers quotidien, talons, cuillères, tambours (1987-88) puis des objets moins courants, énigmatiques, dans les séries *Circuits* et *Niveaux* (1990). (...)

C'est avec les *Ongles* (1990) et la première série *Vue* (millefeuilles) (1990) que Patrick Tosani s'engage dans une recherche se rapportant au corps. Images de nourriture, ou du corps humain fragmenté, les œuvres ici rassemblées, apparaissent comme un des développements logiques de certaines œuvres antérieures telles les cuillères (lien emblématique entre la nourriture et le corps) ou les tambours (*Géographie*, 1988) (surface d'une peau tendue qui ne vibre que par les mains).

Lorsque le corps se fait présent, il n'apparaît que sous une forme fragmentaire. C'est avec une très grande pudeur et prudence que l'artiste l'appréhende, privilégiant les extrémités comme les ongles, les cheveux, éléments protecteurs, dépourvus de sensibilité. Si d'ordinaire ceux-ci sont l'objet de la plus grande attention – coiffure, maquillage – ils sont présentés ici sous leur aspect le plus naturel, exempts de toute sensualité.

La vision photographique de Patrick Tosani s'avère provocante et perturbatrice : millefeuilles et côtelettes deviennent inconsommables, bousculant par là le tabou qui entoure d'un caractère sacré toute nourriture ; les « portraits » des chevelures et des ongles conçus selon un angle de vue inhabituel et isolés du corps, nous contraignent à voir ce que l'on oublie de voir, ce que l'on ne veut pas regarder. (...)

En passant d'une œuvre à l'autre, nous sommes désorientés, ébranlés dans notre verticalité de spectateur : le plan supposé horizontal des têtes se retrouve dans le plan vertical du mur, les plantes des pieds (*Sol*, 1993) disposés à même le sol se retrouvent en dessous. Ce sentiment d'étrangeté spatiale ne pourrait surgir sans l'usage de dimensions et de formats quasi architecturaux qui déterminent chacune de ces photographies.

Laurence Bossé*

CHANTRERIE. *Exposition réalisée avec la collaboration de la galerie Liliane et Michel Durand-Dessert à Paris.*

* Extrait de la préface du catalogue de l'exposition *Patrick Tosani*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, déc. 93-janvier 94.



PATRICK TOSANI, MT92, XX92

Dieter APPELT (1935, vit à Berlin)

Dans les travaux récents de Dieter Appelt, la photographie fait retour à elle-même. Délibérément, ces images renoncent à illustrer quoi que ce soit de significatif ou de sensationnel, elles ne se soucient plus de figer des instants spectaculaires ; de manière générale, elles mettent en cause l'immédiateté du rapport à l'objet. Le figuratif, avec tout ce qu'il comporte de factice et de superficiel, fait place à une démarche photographique qui se donne à voir pour elle-même, dans son épaisseur propre. Dans cette œuvre, nous voyons la photographie sonder et explorer une fois de plus ses propres possibilités, nous la voyons s'interroger sur ce qui, dès avant sa naissance, était posé comme le programme idéal d'un mode nouveau de connaissance du monde : « Nous aurions enfin la clé de toute une série de phénomènes si nous arrivions un jour à modifier autre chose que leur simple enveloppe extérieure. »

L'œuvre photographique de Dieter Appelt prend à cœur d'ébranler et de défaire l'habituel rapport sujet-objet. Il ne s'agit pas d'instaurer une correspondance symbolique entre intériorité, expérience subjective et expérience du monde, qui transformerait l'univers des objets en un arsenal d'allégories du sujet. L'analogie résiderait bien plutôt dans le fait que le monde extérieur et le monde intérieur se présentent l'un et l'autre comme une chambre noire susceptible d'être éclairée de la même façon : ne parle-t-on pas d'« éclair » ou d'« illumination » lorsqu'une idée jaillit subitement, comparable à l'objet sur lequel on projette un faisceau lumineux ?

Les œuvres de Dieter Appelt nous ouvrent les yeux sur les limites de nos préférences et de nos modèles, tout en indiquant une issue à ce cabinet de glaces où nous ne sommes finalement confrontés qu'à notre propre reflet. Et cette issue nous ramène à une photographie où l'imaginaire devient réalité et où les ombres retrouvent l'usage de la parole.

Bernd Weyergraf

MOULIN SAINT-JAMES. *Exposition réalisée avec la collaboration de la galerie Baudouin Lebon, Paris.*



DIETER APPELT, OBJEKT WALDUNGEN (DÉTAIL), 1988

Walter NIEDERMAYR (1952, vit à Bolzano)

Walter Niedermayr sait parfaitement que la photographie transforme la réalité en fiction, mais il sait aussi que la fiction a ses propres droits sur la réalité. Sa façon de mêler les photos en noir et blanc et en couleurs rend encore plus intense cette approche. Le rejet de la notion de réalité en premier ou arrière-plan est aussi particulièrement clair dans le ton particulier des photos couleurs qui sont fluides, douces, et dont tout contraste prononcé est absent.

La façon dont Niedermayr pense son moyen d'expression pose également le problème des genres de manipulations que permettent les images photographiques.

Les images ne s'intéressent pas tant aux questions topographiques qu'au phénomène linguistique de déplacement métonymique dans lequel elles fonctionnent comme fragments. En fait nous percevons toute réalité – et ceci à un point beaucoup plus important que l'on pourrait l'imaginer – comme l'effet cumulatif d'un champ d'images reliées entre elles.

Les images font avant tout référence à elles-mêmes et à d'autres images. Les réalités au-delà d'elles sont des interprétations de l'esprit.

La répétition est une tactique visuelle importante dans l'interprétation des Montagnes Blanches. Le spectateur est obligé de faire un effort personnel de perception en regard des séquences et des images isolées à partir desquelles elles sont analysées. Ce n'est que lorsque nous les regardons lentement – chacune des photos est un acte matériel de perception – que nous pouvons sonder le champ des images et reconnaître les différences et mouvements, qu'on peut, en fait, voir en elles. Chacune des séquences isolées se présente comme un panorama, mais nous apprenons à discerner les vides et les fractures qui sont presque analogues aux ruptures réelles du paysage. Ces « blessures » dans le paysage correspondent aux vides de perception que l'on retrouve entre les photographies isolées. La stratégie de répétition, des différences minimales et des chevauchements identiques, provoque une sensation d'irritation qui contrarie constamment les courts-circuits possibles qui pourraient tendre à identifier réalité et image.

Walter Niedermayr ne s'intéresse pas à la définition d'une vérité qui réside en dehors de ses images : il s'intéresse à l'intensification de la vision.

Karl Aignier*

MOULIN SAINT-JAMES.

* *Extrait du catalogue die Bleischen Berge, AR/GE Kunst Galerie Museum, Bozen, 1993.*



WALTER NIEDERMAYR, SASSOLUNGO GRUPP SELLA, 1991
(COURT. AR/GE KUNST, GALERIE MUSEUM BOLZANO)

**Tom DRAHOS (né en 1947 en Tchécoslovaquie,
vit à Paris depuis 1968)**

Le parcours de Tom Drahos depuis plus de 25 ans peut se lire comme une exploration passionnée des ressources et des frontières de l'image photographique : de ses photos-constats des tout débuts, proches du reportage, aux « images fabriquées » dont il fut un des pionniers dans les années 70, aux gestes de plus en plus radicaux des années 80 et 90, dans lesquels l'image photographique traverse toute une série d'avatars (déchirure, grattage, dissolution, brûlage, etc.).

Ces dernières années, Tom Drahos s'est mis à explorer une autre dimension fondamentale de l'image photographique, sa temporalité. Comme pour aller au bout du paradoxe qui consiste à faire exister l'image fixe dans un flux temporel, il a recours au cinéma. Les films qu'il réalise ont pour sujet telle ou telle ville européenne, et sont faits à partir de milliers de photographies prises dans cette ville. Ces photos sont ensuite filmées en 16 mm. Le film subit diverses interventions au développement, qui permettent d'agir sur la matière même de l'image, sa transparence ou son opacité notamment.

Puis Tom Drahos tire une copie vidéo, avec un travail particulier sur la bande sonore. Le résultat est un objet paradoxal : cinématographique, certes, puisqu'il y a défilement d'images, mais riche de l'extraordinaire densité d'information dont la masse des photos est porteuse. La bande passe sur un récepteur vidéo installé dans un simulacre d'appartement qui est lui-même comme la photographie d'un intérieur ordinaire. Installation en apparence tranquille, mais traversée en réalité de tensions très fortes : banalité objective de l'environnement, mais subjectivité très chargée du film ; présence du monde extérieur, mais vacuité de l'intérieur, etc.

Régis Durand

CELLIER DES ÉLUS. Exposition coproduite par le Printemps de Cahors et Paris Audiovisuel (Mois de la Photographie à Paris, où la pièce sera présentée en novembre 1994).



TOM DRAHOS, APPARENCE, SALAUMINES, 1994

Gerd BONFERT (1953, vit à Cologne)

Représentations d'un espace virtuel mis en forme par la luminance d'un support, les œuvres photographiques de Gerd Bonfert nous plongent dans un monde diaphane, traversé de lumière et pourtant obscur à notre entendement.

Corps ou objets, visages ou parpaings tour à tour irradiés ou éblouis par une blancheur luminescente ne sont plus que prétextes à faire image...

L'outil, c'est la temporalité du procès photographique ; c'est lui qui, grâce au support, permet à la matière photographique de se faire voir épaisse et dense comme un bloc de glace luminescent. Usant ainsi du temps et de la durée, Gerd Bonfert allège le réel de son aspect matériel et charge l'image de sa propre substance. Les objets « éclairés », qu'ils soient ou soient devenus, tables, grilles métalliques ou dalles de pierre, manifestent leur propre virtualité. « Pleins » de lumière, ils apparaissent en effet comme flottants dans un espace gris intemporel, résistants tout juste à une apesanteur artificielle. Comme soumis à un couple de forces antagonistes d'attraction et de répulsion, ces disques luminescents semblent ne plus être que pures projections dans un monde éthéré et pourtant opaque. Là, entre ce que la photographie permet de concevoir et ce qui n'est pas réalisable, se dessine la démarche du photographe.

Parce que Gerd Bonfert sait que le passage par le virtuel est nécessaire à la réalité pour se laisser saisir et méditer, parce qu'il sait laisser la lumière autant informer que fabriquer ses propres fantasmagories, parce que enfin il fait confiance aux potentialités créatrices du support sensible dans le travail photographique, ses œuvres de luminance se contemplent comme « des visions sans regard », inaugurant ainsi une nouvelle pensée de l'espace, une nouvelle qualité de rencontre entre la lumière et la matière.

Michelle Debat*

GRENIER DU CHAPITRE. Exposition réalisée avec la collaboration de la galerie Bouqueret + Lebon, Paris.

* Extrait de « La luminance comme matière du virtuel », cat. *Gerd Bonfert*, galerie Bouqueret + Lebon, Paris.



GERD BONFERT, D54-1, 1990

Bill HENSON (1955, vit à Melbourne)

Les œuvres présentées ici, commandées à l'origine par l'Opéra de Paris, représentent un nouveau développement pour Henson : à la fois par son utilisation de la couleur, et pour la manière dont il évoque ce qui unit un ensemble de personnes, à travers la convention, le dispositif général, des visages absorbés par l'écoute de la musique, que ce soit avec inquiétude, indifférence, ou avec une maîtrise de soi impénétrable. Visages attentifs, dans une demi-pénombre, comme si la source de lumière était celle de la scène, et qui suggèrent une profondeur intérieure qui se révèle face à l'autre événement, le drame musical qui se déroule sous leurs yeux.

L'art d'Henson ne craint pas de laisser entrevoir un prodige imminent. De fait, il joue de cette possibilité comme d'un piano, et c'est une des raisons pour lesquelles le simulacre du grand art est si présent dans ces photographies qui évoquent tant la peinture. Ce sont, en un sens, des représentations photographiques de la nature et de l'effet de l'art. Leur sujet est ce à quoi ressemble un visage qui écoute ; mais d'une manière plus large, ce sont des tentatives pour donner une apparence à la manière dont l'art agit sur quelqu'un, sans avoir recours à des explications littéraires ou intertextuelles. Comme dans tous les travaux d'Henson, on y retrouve un sens du drame, du sujet manifeste. Voici des gens, en tenue de soirée, mais en train d'écouter, mais au-delà de cette évocation concrète d'un projet complexe et allusif, cet ensemble est une histoire condensée de ce à quoi ressemble un visage quand son regard se perd dans quelque chose d'autre.

Peter Craven



BILL HENSON, PARIS OPERA PROJECT, 1990/91 (COLLECTION DE L'ARTISTE)

Jochen GERZ (1940, vit à Paris)

« Alan Johnston disait : « Les images sont naïves et les mots sont jaloux. » Je n'ai jamais été photographe, en terme de métier. Ce que j'aime bien dans la photographie, c'est qu'elle permet de faire rapidement une image, une image, sans plus. J'ai besoin d'images pour écrire, comme il s'avère que j'ai besoin de textes pour avoir mes images. Je ne peux pas imaginer les unes sans les autres. C'est comme une pré-constellation qui est en moi, que j'essaie de respecter. La photographie, en réalité, est un élément porteur à côté d'un autre. Si l'un lâche, l'autre aussi (...).

Je me rends compte que la photographie n'est pas pour moi une signature, une histoire à voir. Son avantage est qu'elle peut potentiellement être faite par tous. La technologie, d'ailleurs, me donne raison. Avec les appareils récents, mon singe pourrait faire des photos.

La photographie pourrait alors être l'outil, le pinceau de tout le monde. Comme si l'artiste était personne et tout le monde. Pas la « masse », pas la « majorité silencieuse », ni non plus une « minorité opprimée », ou encore une « minorité privilégiée », mais nous – sans plus-value, sans mise en place de muscle créatif, sans gymnastique bohème... Le pinceau, tout simplement, que quelqu'un peut prendre ou laisser (je commence à partir d'ici à m'imaginer avec plaisir la vie après l'humanisme. Une seconde modernité : l'art non matériel et sans auteur).

La photographie ne peut pas partir de zéro, elle doit servir ce qui se trouve devant l'appareil. Je ne peux rien inventer avec elle, je rends hommage à ce qui est. Et dans le contexte de la démesure du XX^e siècle, des exagérations névrosées du fait artistique, l'acte photographique, par ce côté mimétique, me plaît. La photographie me semble devenir comme un palimpseste, comme un morceau de trottoir qui garderait l'empreinte de tout, une impression du temps, parfaitement laconique et indifférente (aussi laconique et indifférente que le réel). Et qui, à partir de son mimétisme, peut se permettre de devenir relativement non reconnaissable, car on sait ce qu'elle doit au réel. Avec elle, je tiens mon fil d'Ariane, et je ne redoute plus l'errance sans fin dans un labyrinthe. La photographie n'exclut pas une véritable défaite des traces, elle permet de repenser le non-mimétique, l'abstraction, avec modestie. »

Jochen Gerz*

CHAPELLE DU MUSÉE.

* Extrait d'un entretien avec R. Durand, *Art Press*, n° hors série. *La photographie, l'intime et le public*, 1990.



JOCHEN GERZ, BEAUTY, 1993 (COURT. GALERIE SIMA, NUREMBERG)

Javier VALLHONRAT (1953, vit à Madrid)

Dans ses travaux précédents, « Hommages », « Animal-Végétal », « L'espace possédé », Javier Vallhonrat confrontait sa propre configuration poétique du monde à une vision critique du mode photographique. Ainsi, son travail s'est déroulé autour du possible conflit surgi de cette confrontation. En se photographiant, l'auteur jette un pont entre la photographie en tant qu'image, et l'expérience de la photographie comme processus.

Éliminant le regard du photographe, travaillant dans l'obscurité totale, avec des allumettes comme unique source lumineuse, l'auteur provoque devant l'objectif une série d'événements, de faits divers, enregistrés sous forme de « spectres ». Le temps, la lumière et l'espace, en un seul acte, deviennent objet photographique, empreinte de cet événement.

Ainsi le photographe, immergé dans le processus créatif, intègre expérience active et image photographique. Selon ses propres paroles : « Travailler dans l'obscurité totale, trouée uniquement par le resplendissement des allumettes, m'a procuré un sentiment de fugacité, non seulement de l'image, mais aussi comme expérience vécue, me permettant de condenser celle-ci en une image. Ce qui m'intéresse, c'est qu'à travers ce processus, j'ai pu redéfinir ma relation avec le support photographique. »

Chantal Grande



JAVIER VALLHONRAT, AUTOGRAMAS, 1991, N° 3 (COURT. GALERIE FORUM)

Joan FONTCUBERTA (1955, vit à Barcelone)

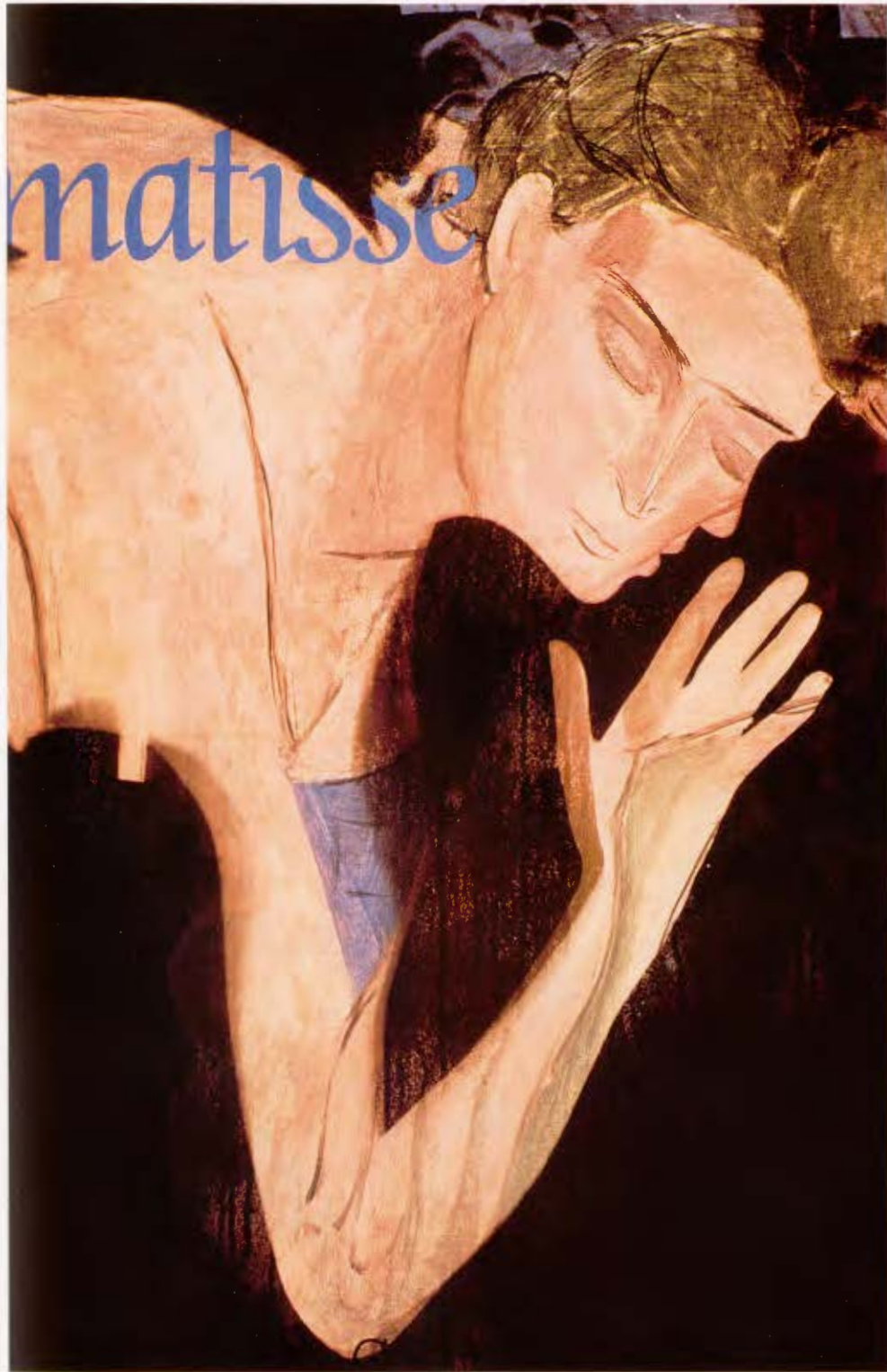
Bien au-delà des dichotomies et des lectures dualistes, Fontcuberta analyse les possibilités d'interprétation d'un corps depuis le corps de l'image. Dans son travail avec des corps, anatomiques et artistiques, et avec les ombres, qui sont autant d'absences de ceux-ci, le corps des images de la série *Doble Cos* (Corps double) apporte plus d'information que les images mêmes des corps qui sont présentés. Le travail impose une confusion qui, tout en s'éloignant des dichotomies et des dualités déjà enracinées dans son travail, élargit le spectre interprétatif autour du corps, dans une vision contemporaine et pluridisciplinaire, le prêtant à de multiples lectures. Dans l'*Historia Artificial* de Joan Fontcuberta, *Doble Cos* est l'un, personne et cent mille de Pirandello, au moyen de la photographie. Dans l'œuvre sont présents le corps que nous voyons et dont nous savons qu'il existe, celui dont nous nous souvenons en voyant un nu, celui que nous imaginons sous un vêtement, celui que nous évoquons depuis un portrait pictural, la masse de muscles et de nerfs qui, nous le savons, se trouve dans le corps et provoque le désir, le squelette qui le soutient et, présent et absent à la fois, le corps de l'âme : la matière incorporelle par définition que nous souhaitons atteindre pour pénétrer notre corps avec sa forme et ainsi, selon le mot d'Aristote, « l'in-former ». Donner forme à notre corps.

A partir de concepts et de techniques déjà utilisés dans la série *Palimpsestos*, dans laquelle l'artiste travaillait avec des restes de fleurs et avec la manipulation d'images végétales, Fontcuberta travaille, dans *Doble Cos*, avec des images prises à la peinture et avec ses empreintes, ses ombres et ses surimpressions afin de vaincre le positivisme sur son propre terrain. Le photographe catalan démystifie le dogmatisme des images en discréditant le document photographique. Il camoufle la nature en artifice, et l'artifice sous l'empreinte de la nature, pour que le doute transcende, le doute qui approche la rigueur.

Donner un corps à une idée, c'est la réaliser et réveiller un corps, c'est le remplir de vie, l'ouvrir à de nouvelles sensations, le rendre capable d'une meilleure compréhension d'autant d'événements. Le *Doble Cos* de Fontcuberta est l'image d'une idée, le corps de celle-ci, et cette idée est celle de la multiple vision d'un même corps : celle que nous voyons, celle que nous interprétons, celle dont nous avons la nostalgie, celle que nous devinons et celle que nous retenons. Le corps double de Fontcuberta se dédouble et se déplie afin de refléter, depuis son extravagance et sa complexité, la diversité corporelle.

Anatxu Zabalbeascoa, Mars 1994

MUSÉE.



JOAN FONTCUBERTA, LE REVE, 1993 (COLLECTION DE L'ARTISTE)

Patrick RAYNAUD (1946, vit à Paris)

L'exposition du corps nu, la présentation du corps mort ou mis à mort, souvent avec ses blessures, représente depuis toujours un acte de vénération, où le fait même que le regardeur se voie confronté à un cadavre nu fait naître une relation hautement ambiguë et dans un certain sens perverse. La contemplation provoque l'admiration et l'effroi, une identification quasi mystique avec le mort qui est en même temps une mise à distance à reculons. Le corps devient un objet d'adoration mais aussi un monument à la mort. (...)

En présentant des mannequins grandeur nature presque réels dans des caisses d'emballage, Patrick Raynaud essaie d'intensifier cette effrayante approche de la réalité pour indiquer différents niveaux de signification. Les corps nus exposés ici sont des imitations artificielles et non pas de vraies représentations (ce n'est donc pas une documentation, ni une « reproduction » du corps vrai, les représentations sont des trompe-l'œil).

En d'autres termes, ces objets troublants servent ici d'objets de démonstration. Cela signifie aussi que l'on peut – et doit – faire, montrer, essayer, démontrer avec eux « tout » ce qui n'est ni « permis », ni possible avec des corps vrais. La possibilité physique ainsi que le manque de limites morales, la liberté incontrôlée, ouvrent ici des perspectives étendues, insécurisantes, dangereuses, qui renvoient à des domaines situés au-delà de nos systèmes de valeurs conventionnels, sociaux, moraux, juridiques et conceptuels. (...)

L'acte de l'emballage et du déballage reçoit ainsi une signification métaphorique, rituelle et même éthique. L'artiste emballe les contenus et les messages qui renvoient à un autre niveau de réalité et à une autre « conscience radicale », dans une œuvre d'art. Et cette dernière devient elle-même une caisse d'emballage contenant des œuvres d'art précieuses. La méga-structure culturelle « travaille » avec les œuvres d'art, s'en sert, les transporte et les présente, les emmagasine et les reproduit afin d'augmenter leur valeur culturelle et d'atteindre des bénéfices financiers. (...)

En ouvrant les caisses, on dévoile l'œuvre d'art, tout comme l'interprétation d'une œuvre d'art fait apparaître les significations et les messages cachés. (...)

© Loránd Hegyi*

MUSÉE.

* Extrait de « La catharsis cachée », préface du catalogue de l'exposition. Patrick Raynaud, Palais Lichtenstein, Vienne, sept. 1993.



PATRICK RAYNAUD, PASSAGERS CLANDESTINS, 1991 (COLLECTION DE L'ARTISTE)

Andres SERRANO (1950, vit à New York)

Les portraits de nomades que j'ai faits au début des années 1990 doivent beaucoup au travail d'Edward Curtis, qui au début du siècle a passé sa vie à tenter de faire une chronique de ce qu'il pressentait être « une race en voie de disparition » à savoir les Tribus Indiennes d'Amérique.

A la différence de Curtis, je n'ai pas fourni de décors ou d'habits à mes modèles, mais comme mon prédécesseur, je portais un appareil photo de studio portable, un trépied, un flash, un réflecteur et me suis fait accompagner de deux assistants. Les sujets étaient payés à titre symbolique et tous, sauf deux, ont accepté la parution.

Bien que je n'aie pas forcément cherché à rendre les personnes photographiées plus nobles ou héroïques qu'elles n'étaient, on me félicite parfois pour la dignité que je leur ai donnée. Ce à quoi je réponds que je n'ai rien donné à ces personnes qu'elles ne possédaient déjà. Néanmoins, j'avais envie de donner un visage, un nom et une présence à ces sans-abris qui restent invisibles même lorsque nous les « regardons ». Et en cela, je pense avoir réussi.

Andres Serrano

MUSÉE.



ANDRÉS SERRANO, « PAYNE », SÉRIE DES NOMADES, 1990 (COURT. GALERIE YVON LAMBERT, PARIS)

Helmut NEWTON (1920, vit à Monte-Carlo)

A la différence de nombre de ses confrères, Helmut Newton n'hésite pas à conduire ses recherches formelles vers des œuvres d'inspirations diverses, dans le but d'élargir son répertoire iconologique et afin d'éviter le ressassement. C'est dans cette perspective que, depuis 1980, il élabore une esthétique intrinsèque à la statuaire antique en produisant des « grands nus » dont la charge érotique, si elle ne laisse pas indifférent, nous déporte vers l'onirisme. Étape pour le moins originale du langage photographique, ces anatomies surdimensionnées confèrent une valeur statufiante à des effigies de papier dont l'objet sexuel est évincé par la froideur toute marmoréenne que la pose induit. Muscles bandés à l'extrême, cambrures sous tension, complétés par le raffinement de chaque détail, parviennent à définir leur propre logique de l'illusion que parachève avec sensualité le travail de la lumière. L'effet de tridimensionnalité demeure ici une énigme qui s'apparente à ce que l'on nomme la « manière ». Quand on regarde ces « grands nus » de quatre mètres de haut, ce qui frappe de façon indélébile, c'est l'équilibre à la fois subtil et violent de la présence de corps glorifiés, projetés dans la double spatialité du fond photographique et de l'infini du ciel. Exercice inhabituel dont l'habileté novatrice défie avec hardiesse, de manière presque provocante, les lois de la pesanteur, selon une rhétorique subjective et ambiguë de la « femme-colosse ».

L'horizontalité est bannie pour un parti-pris de verticalité exempt d'artifice et dont l'effet spectaculaire est renforcé par le socle-piédestal, l'ensemble mesurant cinq mètres de haut et deux mètres de côté. Représentation majeure de la plastique féminine, guerrière et séductrice, fixant l'instabilité du monde. Héritage esthétique qui nous fait immédiatement songer au Gattamelata de Donatello ou au Coleone de Verrochio.

José Alvarez



HELMUT NEWTON, NAKED TOWER, 1994 (COLLECTION DE L'ARTISTE)

Miro SVOLIK (1960, vit à Prague)

Toutes tentatives pour classer Miro Svolik et trouver le fil conducteur de son œuvre ont été jusqu'à présent plus ou moins superficielles, puisqu'il est particulièrement difficile dans son cas de rendre compte de questions classiques telles que l'origine du style, les racines artistiques et la source de son originalité. Son œuvre émane de et consiste en de nombreuses tendances souvent contradictoires, avec des éléments tirés de la poésie, de l'art naïf, de la prose lyrique et surréaliste, pour n'en mentionner que quelques-unes, et un style humoristique et optimiste qui doit beaucoup à l'art du carnaval.

Svolik débuta ses études dans le département photographique de l'École des Arts et Métiers de Bratislava. En 1981, après avoir travaillé près de deux ans dans un laboratoire photographique d'agrandissement d'épreuves couleurs, il poursuivit ses études dans le département photographique à la Faculté de Film et de Télévision à l'Académie des Arts de Représentation de Prague.

La teneur métaphorique des œuvres de Svolik a souvent été à l'origine d'interprétations erronées. Pendant la période communiste, les critiques étrangers en particulier, par méprise, eurent tendance à attribuer un contenu politique à son œuvre pendant que d'autres, comparant ses photos à des films de Chaplin, ont évoqué la révolte contre un monde mécanisé, alors qu'en fait, la technologie ou la révolte en soi n'intéressent pas Svolik.

Son œuvre est beaucoup plus soucieuse de la complexité des relations et des contacts humains, qu'il explore dans ses photos par le biais des contrastes : noir et blanc, homme et femme, haut et bas, montée et descente. La technique de montage du cinéma est un des éléments-clés du style de son œuvre. Si, dans les années 60, le sens général de son œuvre prend sa source dans le conflit de diverses prises de vues, à la manière de séquences de film, dans les années 80, Svolik compose la prise de vue elle-même comme un assemblage.

Son œuvre apparaît comme une tentative de l'artiste pour procurer des solutions positives aux problèmes, crises et injustices auxquels sont confrontés aujourd'hui les êtres humains de notre planète.

Vaclav Masek*

TRIBUNAL.

* Extrait du catalogue « One soul, one body ».



RYCHLO



ODKIAL



POZRIEM SA.

LIEUX DE L'ÉCRIT

Au départ, il y a l'idée que littérature et photographie (une certaine photographie) entretiennent des relations étroites : un même rapport indirect et complexe au temps, un même potentiel d'exploration de l'imaginaire où se mêlent représentation objective et construction subjective. D'où le projet de les rapprocher, en prenant comme objet l'œuvre de quelques grands écrivains du vingtième siècle, et plus particulièrement, dans cette œuvre, la question de l'espace. D'un côté, donc, un essai d'analyse de l'œuvre ; de l'autre, un « essai » photographique pour donner à voir le rapport particulier aux lieux et à l'espace, réels ou imaginés, de chaque écrivain. Une telle rencontre met évidemment en lumière le caractère fluctuant et polymorphe de notre imaginaire lorsque nous lisons ou lorsque nous regardons des photographies : l'écrit fait image, et l'image dérive sans cesse vers la fiction, sans que jamais la relation entre les deux ne se réduise à une illustration ou à une correspondance simple.

De cela est née en 1990 une collection, publiée par les Éditions Marval, qui compte à ce jour 13 titres. Chaque ouvrage comporte un essai d'une soixantaine de pages, ainsi que 32 photographies originales. C'est une sélection du travail des treize photographes que nous présentons ici, 13 rencontres parfois étonnantes, inattendues, entre un écrivain et un photographe qui est aussi un lecteur attentif et passionné de cette œuvre.

Régis Durand



LIN DELPIERRE, EXTRAIT DE PAVESE, 1994

ESPACE CAVIOLE, DEUXIEME ÉTAGE. Exposition réalisée en collaboration avec l'Artothèque de Vitré et les Éditions Merval.

Œuvres de Patrick Bailly-Maître-Grand, Milan Chlumsky, Arnaud Claass, Jean Davé, Lin Delpierre, Alain Fléischer, Thierry Girard, Ignacio Gomez Pulido, Yves Guillot, Jorge Motler, Jean-Philippe Reverdot, Magdi Senadji, Jun Shiraoka.



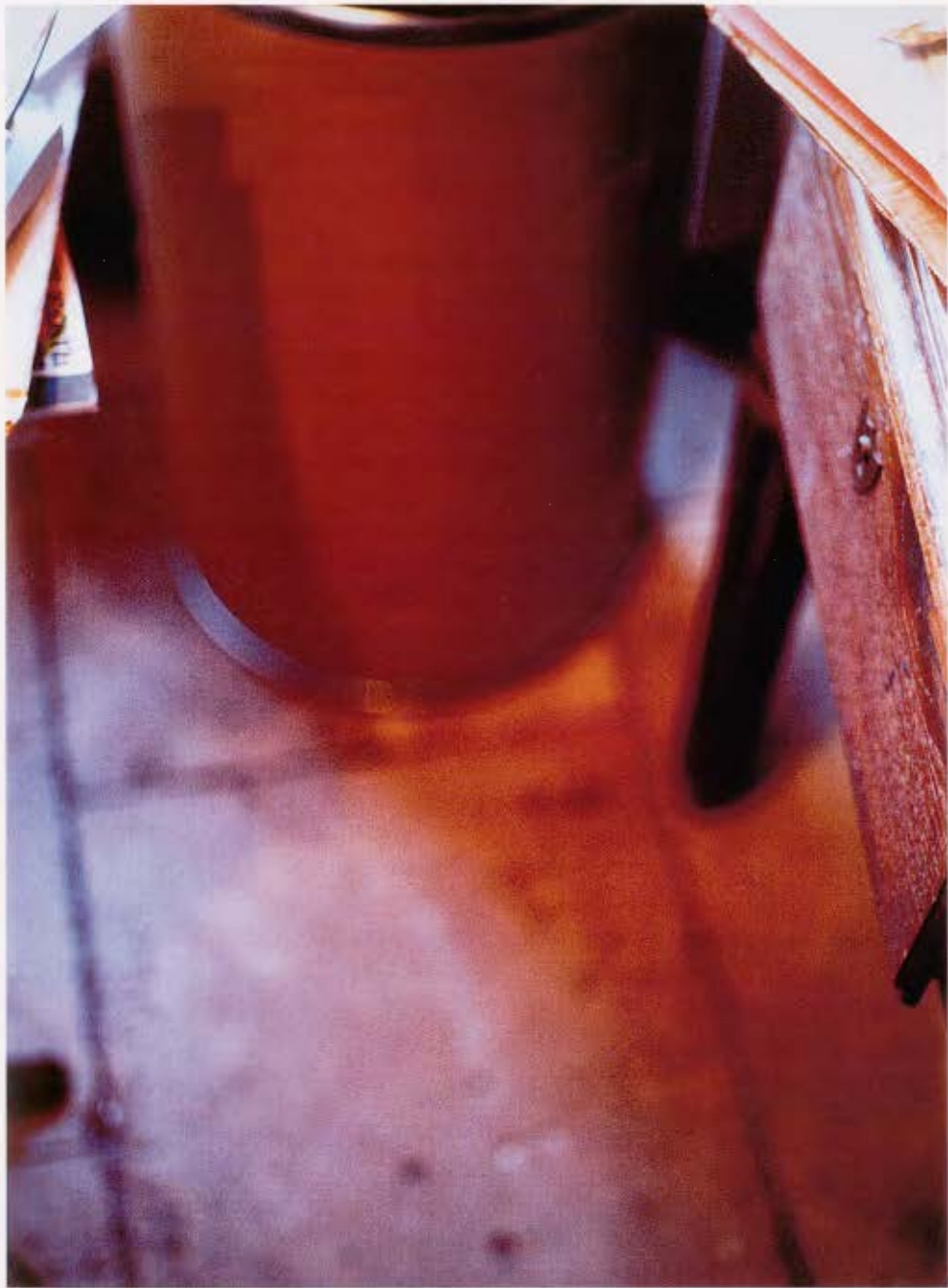
MILAN CHLUMSKY, EXTRAIT DE PASOLINI, 1992

PHOTOGRAPHIES D'ARTISTES

Sont réunis sous ce titre des travaux photographiques d'artistes qui n'utilisent pas la photographie de manière habituelle. Il s'agit de peintres ou de sculpteurs qui ont recours à la photographie, avec une fréquence et pour des raisons d'ailleurs fort variables. Dans certains cas, l'image photographique joue un rôle essentiel dans leur travail, même si elle n'en est pas le support exclusif. Ainsi Robert Rauschenberg a-t-il toujours pratiqué la photographie, sous sa forme directe, ou sous la forme de décalques ou de sérigraphies de photos trouvées et retravaillées. Ainsi Richard Long a-t-il souvent recours à la photographie (mais pas exclusivement à elle) pour fixer une trace de ses interventions dans la nature qui donneront lieu aussi à des sculptures ou à des *wall drawings*. Ainsi encore Christan Boltanski a-t-il abondamment utilisé la photographie, soit comme source de portraits anonymes pour des installations, soit comme matériau pour de grandes *Compositions*. Pour Bernar Venet, John Chamberlain, Bertrand Lavier, les œuvres photographiques ont une affinité évidente avec le travail de sculpture pour lequel ils sont connus. Même chose pour l'abstraction géométrique d'Imi Knoebel, dont on trouvera ici une intéressante version photographique, tandis que dans le cas de David Salle, c'est un peu l'univers sous-jacent à ses peintures qui nous est révélé.

Régis Durand

ESPACE CAVIOLE. Exposition réalisée avec le concours de la Galerie Gilbert Brownstone, Paris, ainsi que celui de collectionneurs privés.



BERTRAND LAVIER, BANDE AMORCE N° 2, 1991 (COURT. GALERIE DURAND - DESSERT)

PROJECTIONS DE NUIT

Une des originalités du Printemps de Cahors est la mise en scène d'un parcours nocturne, alliant projections d'images et travail sur la lumière, qui conduit le spectateur d'exposition en exposition, tout en donnant à voir autrement la photographie. Cette année, la mise en scène prend pour thème « Lumière et transparence ». Elle est conçue à partir du travail de trois photographes dont les œuvres sont projetées sur des supports choisis en fonction de la nature et du contenu des images.

Les différentes séries que comporte l'œuvre de Keiichi Tahara (les fenêtres, les portraits, les corps, les polaroids, les éclats, etc.) sont proposées sous forme d'autant de modules audio-visuels sur écran géant en plein air. Dans le cloître, des photographies sur dalles de verre sont disposées autour du déambulatoire. Au centre, une structure blanche renvoie la lumière qui permet leur lecture en transparence.

Les photographies de Deidi von Schaewen sont des images de ces structures éphémères que sont échafaudages et bâches sur des immeubles ou des monuments en travaux, pseudo-architectures vivantes qui les dissimulent et se substituent provisoirement à eux. Ces images sont projetées sur différentes façades du parcours, comme si elles étaient en quelque sorte restituées dans une mise en abyme vertigineuse : images nées de l'image d'un mur dissimulé, sur un mur qu'elles dissimulent.

Les photographies de Lois Greenfield sont en suspension, comme les corps qui les composent, et captées par des écrans invisibles (des tulles presque transparents) tendus dans les ruelles étroites. Les corps en paraissent d'autant plus aériens, et leur position dans l'espace plus étrange. Sur un écran d'eau disposé sur le Lot, d'autres corps flottent dans l'élément liquide.

Jean Lelièvre

Keiichi TAHARA (né en 1951 au Japon, vit à Paris)

On se souvient de la série des *Fenêtres* (1975), par laquelle s'imposait sur la scène alors un peu étriquée de la photographie une superbe réflexion sur l'objet autant que sur la matière véritables de la photographie. Cette réflexion s'est poursuivie depuis à travers de nombreux sujets : l'architecture, le portrait (dont un ensemble fut montré ici même en 1992), etc. Mais plutôt que de sujet ou de matière, peut-être serait-il plus juste de parler à son sujet d'une *substance* photographique qui fait l'objet des investigations de Keiichi Tahara. Cette substance n'est jamais donnée d'avance, elle fait, dans chaque travail particulier, l'objet d'une redécouverte et d'une nouvelle élaboration. Le choix du *sujet* apparent semble donc être plus un moyen qu'une fin, au même titre que le *support* ou le *dispositif* d'exposition.

Ici, on verra par exemple des photographies d'enfants ou d'adultes tirées sur des plaques de verre et installées au sol comme des stèles, la transparence du support conférant aux visages et aux corps une qualité remarquable, à la fois matérielle et immatérielle. Et nous rappelant que la lumière, en photographie comme en peinture, n'est pas seulement ce qui rend visible, mais l'objet même de la pensée de l'artiste. Cette pensée de la lumière prend chez K. Tahara les formes les plus diverses : des photographies tirées sur des plaques de pierre sensibilisées, où ce support en apparence le plus improbable recèle des subtilités infinies, qui deviennent comme des fragments d'une archéologie imaginaire ; mais aussi des images abstraites, dans lesquelles aucune forme du monde n'est reconnaissable, et où seul compte le jeu de l'ombre et de la lumière. L'ensemble de l'œuvre de K. Tahara fera l'objet de projections en continu.

Régis Durand

COUR DE L'ESPACE CAVIOLE (*projections*) et CLOITRE DE LA CATHÉ-
DRALE (*installation*).



KEIICHI TAHARA, FRAGMENTS DE CORPS, 1993 (COLLECTION DE L'ARTISTE)



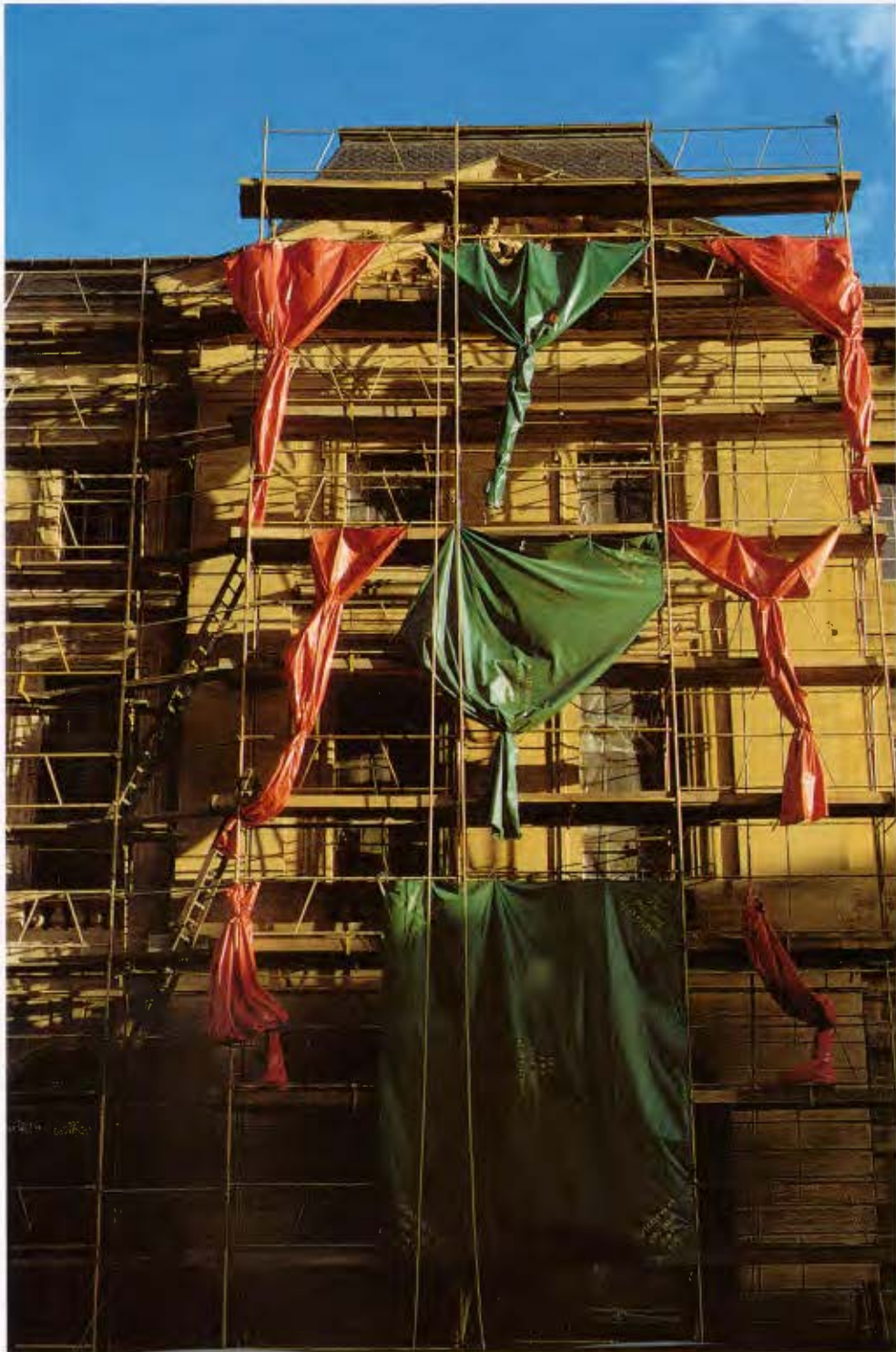
Deidi von SCHAEWEN (1941, vit à Paris)

Un œil d'artiste et l'âme d'un grand reporter : Deidi von Schawen ne se contente pas d'être photographe d'architecture ni de saisir l'angle qui rendra intelligibles les édifices, qui fera vivre des œuvres à peine achevées. Toujours en alerte, elle ne perd pas de vue ce qui bouge dans la ville, la théâtralité involontaire du décor urbain. Depuis 1966, elle collectionne, comme des « ready-made », les emballés spontanés, ces immeubles, ces monuments que des bâches, ou des échafaudages dérobent momentanément à notre regard et qu'ils nous révèlent sous un jour nouveau, drapés dans une silhouette captivante.

Derrière le jute et les toiles plastiques bleues ou jaunes, derrière la tôle et les résilles de métal, sous les couleurs délavées et les matières brillantes, sous l'opaque ou les reflets, le lisse ou le drapé, la rue devient décor. Avec les réflexes d'une voyageuse obstinée qui appelle la chance, elle a rapporté dans ses filets les édifices les plus ordinaires, transfigurés, comme les monuments les plus célèbres : un Parthénon dérobé, une statue de la Liberté emprisonnée, un Duomo de Milan escamoté, Big Ben incarcéré, le Zwinger de Dresde habillé ou la Casa Mila de Barcelone ne laissant plus deviner que ses cheminées.

Toiles, accrochages, trouvailles, « installations », mises en abstraction : le matériau d'une recherche commencée avec les « Murs », premier ouvrage publié en 1977, par la photographe née à Berlin qui, après avoir vécu et travaillé à Barcelone et à New York, a choisi Paris. Auteur d'un film sur Man Ray, elle n'ignore rien du message des Surréalistes. Disparitions, inventions, collages du réel, son regard met en évidence l'inattendu.

Michèle Champenois



DEIDI VON SCHAEWEN, FRANCE SUD, 1973 (COLLECTION DE L'ARTISTE)

Loïs GREENFIELD (1950, vit à New York)

Si d'ordinaire, réduisant la photographie au rôle de subordonnée, le photographe de danse soumet tout à celle-ci, rendant compte de son histoire, archivant ses réussites, idéalisant et idolâtrant le danseur, c'est à la photographie que Loïs Greenfield accorde la primauté. La danse est simplement son sujet, son paysage.

Ce dont elle n'a pas besoin, c'est d'une chorégraphie préétablie : « Je dis à mes danseurs de laisser leur chorégraphie à la porte. » Les danseurs ne prennent pas la pose. Ils dansent et la photographe, suivant la description de la critique Deborah Jowitt, « arrache son cliché à un champ en mouvement ».

On ne sera guère surpris d'apprendre que les danseurs qui collaborent avec Loïs Greenfield sont ravis de la liberté qu'elle leur donne ; plus surprenante, sans doute, est la réaction de nombreux chorégraphes qui, par le truchement de la photographe, ont découvert de nouveaux aspects de leur travail.

Qu'est-ce qui caractérise les images de Loïs Greenfield ? D'abord, à l'évidence, le format carré, ceint sur les quatre côtés par les bordures noires qui représentent le cadre du viseur.

Plutôt qu'une délimitation passive, ces bordures noires sont des lignes de force actives sur lesquelles on voit les danseurs réagir : ils vont rebondir dessus, ils y sont pendus ou bien ils les franchissent. Les tensions entre les diverses énergies en présence sont multiples, entre la force de gravité et une extrême légèreté, le linéaire et le curviligne, la sérénité de l'expression et l'intensité de l'effort physique, l'équilibre et la perte de l'équilibre.

Ce qui débuta comme danse photographiée dans ses premières images de reportage des années 1970 s'est transformé en « photographie dansée ».

William Ewing*

* Extrait de *Hors cadre*, Thames & Hudson, Paris, 1992.



LOIS GREENFIELD, ARTHUR AVILES, 1993 (COLLECTION DE L'ARTISTE)

RACINES ET DÉCOUVERTES DU LOT

Olivier MERIEL (1955, vit à Saint-Aubin-sur-Mer)

Olivier Meriel, photographe français né en 1955, révélé par sa première exposition à la galerie Michèle Chomette en 1989, est un paysagiste fidèle à la veine classique de la photographie « profonde ». Celle qui, depuis son invention, incarne une attention minutieuse au monde réel, et se fonde sur une connivence exemplaire avec la lumière naturelle au rythme des saisons et des heures ; celle, encore, qui va à l'essentiel des choses, à la permanence de leur beauté, par une vision en noir et blanc servie par une chambre 20/25 et des tirages nobles par contact sur des papiers riches en argent et virés au platine.

Comme il l'avait réussi dans son territoire propre, le Bessin en Normandie, bien au-delà du pittoresque et du charme, Olivier Meriel a su pénétrer les secrets, les étrangetés lumineuses et les enchantements de la région du Lot, à travers ses sous-bois, ses intérieurs de chapelles et ses cascades, en apprivoisant une magie intemporelle, un état de grâce avec la nature, que seule la photographie peut capter et transmettre.

Michèle Chomette

ESPACE CAVIOLE, rez-de-chaussée. Exposition dans le cadre de Racines et découvertes du Lot, bourse d'aide à la création de la Ville de Cahors.



OLIVIER MERIEL, MARS 1994 (COURT. GALERIE CHOMETTE)

Jean DIEUZAIDE (1921, vit à Toulouse)

Reportages consacrés aux grands événements comme aux plus humbles, voyages au long-cours à la découverte de pays inconnus, inventaire systématique de l'architecture romane, travaux de commande, jeux d'expérimentation, natures mortes, paysages : d'où qu'elles soient issues, les images de Jean Dieuzaide respirent la même ferveur, la même formidable énergie à susciter le dialogue.

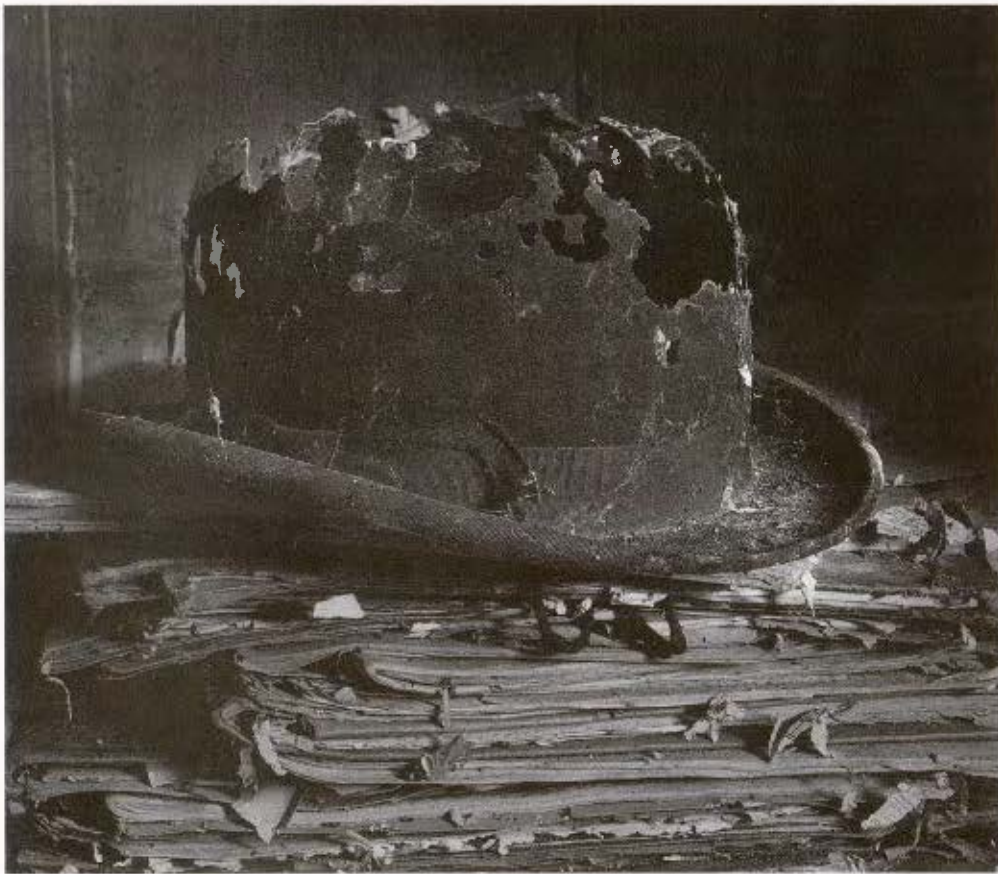
Au passage, sa quête nous en apprend beaucoup sur la photographie elle-même et son histoire, tant elle foisonne de tous les modes de création et de confrontation au réel, de toutes les circonstances qui permettent de faire œuvre.

C'est d'ailleurs avec une inlassable volonté que Jean Dieuzaide s'est fait l'ambassadeur de la photographie dans toutes ses formes, la tenant pour « un moment de la métamorphose du monde » et œuvrant pour faire connaître ses richesses au plus grand nombre.

Fondateur de la Galerie du Château d'Eau à Toulouse, institution sans équivalent au monde, cofondateur des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, militant et conférencier de toujours, il a fait découvrir à plusieurs générations de publics la richesse du patrimoine photographique international, et a suscité bien des vocations.

Christophe Léger

ESPACE CAVIOLE, rez-de-chaussée. Exposition dans le cadre de Racines et découvertes du Lot, réalisée avec le concours de l'artiste et des Éditions Marval.



*JEAN DIEUZAIDE, LE CHAPEAU DE MON PERE, PHOTO 1975, TIRAGE 1985
(COURT. GALERIE DU CHATEAU D'EAU)*

VERSION ANGLAISE PAR GILA WALKER

The Printemps de Cahors has slowly but surely grown into one of the liveliest festivals in Europe, and this it has accomplished with neither setbacks nor hype in only three years. It has also become one of the most highly anticipated events of its kind for it fulfills a unique role as an observatory affording a wide view of contemporary creation in the realm of photography and visual arts: a place where new artists can be seen emerging, where their works can be held up against that of others, where we can watch the development of already confirmed artists, and where older works can be set side by side with more recent ones. Our aim is not novelty at all costs. It is equally interesting, for instance, to give a different reading of already known works by specialists, to compare and to contrast, indeed to provide contemporary creation with a genuine context.

The Printemps de Cahors has had the extraordinary luck of being able to develop with virtually no constraints (other than the inevitable financial limitations of a fairly modest budget). Thanks to the enthusiasm of its president, Marie-Thérèse Perrin, and the undying support of the national and regional institutions, the sponsors and partners, and the Municipality of Cahors, it has not been exposed to the ups and downs nor to the ossification that has seriously affected certain other events. For this reason it has been able to devote itself exclusively to its sole mission, namely to present a high-quality programme, and make it accessible to all those who are interested.

What's new at the 1994 Printemps de Cahors? First of all, there is a new exhibition space this year. The municipality graciously renovated the second floor of Espace Caviolle so that it would be ready for the Printemps in June, and this space will of course be used throughout the year in the framework of the city's overall art policies. Next to this new space, we have conserved all the emblematic sites to which we have all become strongly attached: the Moulin Saint-James, the Chantrerie, the Grenier du Chapitre, the Museum, the Cellier des Elus, and the Tribunal, which we used last year on a trial basis and which turned out to be an original space, appropriate for certain types of presentation.

In terms of the organization, the increase in our workload, in the preparation and the installation, has led us to reinforce our staff; this year, Chantal Grande, artistic director of an art centre in Tarragona (Spain), was placed in charge of most of the exhibitions, while Régis Durand has maintained his role as overall artistic advisor to the Printemps de Cahors and remained in charge of certain exhibitions ("Tom Drahos", "Lieux de l'écrit", and "Photographies d'artistes").

The programme of night-time projections, one of the original aspects of the Printemps, supervised by Jean Lelièvre, has also been reinforced by presenting the work of three important photographers discussed in the texts hereafter. There have also been some changes in the "Racines et Découverte du Lot" section, entrusted this year to Patrick Olivier. Now installed on the ground floor of the Espace Caviolle, the exhibition renders homage to Jean Dieuzaide, a tutelary authority, well known on the photographic scene in the Midi-Pyrénées region. In the framework of the "Découverte" part, this year marks the beginning of a policy of commissioning works on the Lot region from French or foreign artists, that has been made possible by a grant for creation from the Municipality of Cahors (which went to Olivier Mériel this year). Another innovation, again in the Espace Caviolle (in the small premises adjoining the courtyard), was the invitation extended to a gallery (this year to the Sollertis gallery in Toulouse) and a publisher of photographic books (Editions Marval) to permit the public to become acquainted with these key actors on the photo scene.

In terms of exhibitions, the Printemps is continuing along the path on which it set out in 1992 and which constitutes the singularity of the event: the focus is on photography in the realm of contemporary artistic creation, and not on providing a repertory of such specific uses of the medium as photojournalism, advertising, fashion, and so on. Nor is there an overriding theme, since our foremost concern is to draw attention to individual approaches. Nonetheless, some major trends have become apparent. To begin with, there is a group of works that has a bearing on the body – less in the sense of a representation, be it sublime or wretched, than of its use as a support for particular artistic visions. The fact that this vision can be conceptual, political, humorous, or strictly private, clearly brings out the problematical character of the idea of body, for the body today has become something divided and unsettled; the vehicle of all forms of contemporary anxiety. The four artists at the Museum address this issue: Joan Fontcuberta, Patrick Raynaud, Andres Serrano and Javier Vallhonrat. But in a certain way it can be said that Patrick Tosani (Chantrerie), Dieter Appelt (Moulin) and Gerd Bonfert (Grenier du Chapitre) also belong to this group insofar as the self-portrait has played an essential role in their works, even if they are now leaving it behind to address other issues.

Another vital thread that has emerged can be seen in a group of works focusing on what could be called the memory and consciousness of the world. This group includes, of course, the thirteen photographers from the *Lieux de l'écrit* exhibition who have endeavoured to photographically translate the way space is imagined in the writings of thirteen 20th-century authors. Others who can be regarded as belonging to this group are: Tom Drahos with his cinema-photography project focused on European cities; Walter Niedermayr with his sumptuous, unreal panoramic landscapes; Hannah Collins with the troubling objectivity of her fragments of the real; Bill Henson with his pictures of a world from which time seems to have withdrawn; and, on the opposite end of the spectrum, Jochen Gertz with his keen sensitivity to the ambiguous interplay between collective memory and desire.

These are not (let us reiterate the point) themes that we have chosen to take up but rather the main underlying threads which have emerged from the programme. Finally, there is the singleness of the remaining artists, and this is all the better: Miro Svolik and his sense of humor and *mise-en-scène*; Helmut Newton, who decided not to exhibit his pictures in a customary fashion and who conceived a different support and presentation for them outdoors; and, lastly, those artists who are not photographers but who have sometimes, more or less regularly, used photography in their works. Their photographic works will be presented in an exhibition on the second floor of the Espace Caviolle that includes such artists as Bertrand Lavier, John Chamberlain, Bernar Venet, Christian Boltanski, David Salle, Richard Long, Robert Rauschenberg and Imi Knoebel.

Wherever possible video documents will accompany exhibitions. And we will be screening the film that we realized at the Printemps 1993 that left each of us with very pleasant feelings of a successful party and a job well done, and the secret hope that, this year, we would do even better.

Régis Durand and Chantal Grande

Dieter APPELT (1935, lives in Berlin)

Dieter Appelt's recent works bring photography back to itself. His images deliberately eschew illustrating anything that might be either meaningful or sensational, and there is no attempt to transfix spectacular moments. By and large, they challenge the immediacy of the relationship to the object. Figuration, with all the facticity and superficiality that it entails, is supplanted by a photographic approach that shows itself for what it is, in its own depth. In these works, we see photography once again probing and exploring its own possibilities. We see it interrogating the programme that was posited before its existence, one of a new ideal mode of knowledge of the world: "at last we will have the key to a whole galaxy of phenomena if only one day we can manage to modify something other than the mere outer envelop".

Dieter Appelt is intent on upsetting and undoing the habitual relationship between subject and object. This he achieves not by establishing a symbolic correspondence between an inner subjective experience and the experience of the world that would transform the universe of objects into a huge collection of subject allegories. Instead, the analogy posited by his work has more to do with the fact that both the outer and the inner world resemble a darkroom and that light can be thrown on both of them in the same fashion; indeed we use terms such as a "flash" or an "illumination" when we speak of ideas suddenly dawning on us, just as we illuminate an object with a flash.

Dieter Appelt's works open our eyes to the limits of our preferences and models, and at the same time they show us a way out of this chamber of mirrors where ultimately we have confronted nothing but our own reflections. And this way out takes us back to a photography where the imaginary becomes reality and shades can once again speak.

Bernd Weyergraf

Walter NIEDERMAYR (1952, lives in Bolzano)

Walter Niedermayr knows quite clearly that photography turns reality into fiction; but he also knows that fiction has its own particular claims to reality. These reflections are made more intense by his way of mixing black and white and color photographs. The rejection of the notion of fore- and background realities is also particularly clear in the specific "tone" of the color photographs, which are fluid, soft and free of all sharp contrasts. Niedermayr's reflections on his medium also raise the question of the kinds of manipulations that photographic images allow. (...)

The images are far less concerned with topographical questions (a complaint about the disappearance of the natural landscape) than with linguistic phenomena of metonymic displacement in which they function as fragments. The meaning of the individual photographs results from the process of their *interpictorial* displacement and one witnesses the appearance of new semantic constructions that function within the sequences as parameters of possible relationship. We in fact experience every reality – and to a far greater extent than we realize – as the cumulative effect of a field of inter-relating images. Images refer first and foremost to themselves and to other images. The realities that lie beyond them are *mental* constructions.

Repetition is an important visual tactic in the construction of *Die bleichen Berge*. The spectator is forced to make a personal effort of perception with respect to the sequences and the single images from which they are construed. It is only when we look at them slowly – each of the photographs is a materialized act of perception – that we can plumb the field of images and recognize the differences and movements that in fact can be seen within them. Each of the individual sequences presents itself as a panorama, but we learn to make out gaps and fractures that are nearly analogous to the material disruptions of the landscape. These "wounds" in the landscape correspond to the gaps of perception that lie between the individual photographs. The strategy of repetitions, minimal differences and identical overlappings gives rise to a sense of irritation that constantly thwarts the possible short circuits that might attempt to identify reality and image. Walter Niedermayr is not concerned with defining a truth that lies outside his images: he is concerned with the *intensification* of seeing.

Karl Aignier

Hannah COLLINS (1956, lives in Barcelona)

Hannah Collins' works exude a keen, physical sense of life. The empty spaces, inhabited only by pieces of cardboard or by enormous plastic areas, lead us toward photographs where the perfection of the desert (Collins terms it "Heart and soul") disturbs and irritates us by its very purity.

The images are unyielding. In them, there is no place for romanticism and no place for reveries, not even for the sake of forging a symbology for ordinary use. The objects we see are here, in their physical condition, and they are only brought into play insofar as they compose an "ensemble" of strange associations: creased tablecloths, oysters on trays, snails in a net, a head of hair, flowers strewn on the ground and deep darkness all around.

It is precisely the quietness that generates this indeterminate, indefinite state, this imprecise sensation that we call anxiety, anguish or discomfort.

The darkness envelops the objects of this reality by its void in the manner of a womb that contains all.

Juan Vicente Aliaga

Patrick TOSANI (1954, lives in Paris)

Since the late '80s, photography has been the quasi-exclusive instrument and subject of Patrick Tosani's artistic endeavour. In his works from the 1982 figurines or architectural structures frozen in ice to his 1986 *Pluies* (Rains), he made use of often transformed objects along with materials that could be either inert or organic, stable or unstable, and which he staged or structured along narrative lines. Thereafter, he turned his attention to commonplace objects such as heels, spoons and drums (1987-88), and then focused, in his 1990 *Circuits* and *Niveaux* (Levels), series, on less ordinary, more enigmatic objects. (...)

With his 1990 *Ongles* (Nails) and the first *Vue* (View) series (devoted to mille-feuilles), Patrick Tosani began to delve into issues related to the body. These images of food or fragmented human bodies seem to be the logical extension of some of his earlier works such as the spoons (an emblematic link between food and body) or the drums of *Géographie* (1988 - surfaces of stretched skin that only vibrate when touched by the hand). (...)

When the body makes its presence felt, it appears only in fragmentary form. It is with a keen sense of propriety and caution that the artist apprehends it, focusing on extremities such as nails and hair. These are protective elements that lack sensitivity, and although they are often the object of meticulous primping, Tosani presents them unpolished, as natural as can be, and bereft of all sensuality.

Ultimately, Patrick Tosani's photographic vision is provocative and disturbing. The mille-feuilles and the cutlets become inedible, thereby undermining the taboo surrounding the sacred character of food. The "portraits" of hair and nails are taken from such unusual angles and are so isolated from the body that we are compelled to see what we had forgotten to see, what we would have preferred not to see. (...)

Moving from one work to the next, we are increasingly disoriented as our vertical stance as spectators is shaken. The purportedly horizontal plane of the heads is found on the vertical plane of the wall; the soles of feet (*Sol - Ground - 1993*) find their way from the ground level to somewhere above. The determining factors that gives rise to the sense of spatial strangeness is the quasi-architectural scale.

Laurence Bossé

Tom DRAHOS (born in 1947 in Czechoslovakia; moved to Paris in 1968)

Tom Drahos' output over the past 25 years can be read as a passionate exploration of the resources and bounds of the photographic image. This continuing thread can be followed from his very first, nearly journalistic snapshots, through the kind of "manufactured images" of which he was one of the pioneers in the '70s, to his ever more radical steps in the '80 and '90s when he took the photographic image through a whole series of avatars (tearing it, scratching it, dissolving it, burning it, etc.).

Over the past few years, Tom Drahos has been probing another fundamental dimension of the photographic image, namely its temporality. He pushes the paradox of making an arrested image exist in a temporal flux to its outer limits by resorting to the use of cinema. Each movie focuses on a European city and is made of thousands of pictures taken in the city. These are then filmed in 16 mm. Various manipulations during development allow him to modify the very substance of the image, and particularly its transparency or opacity.

The whole is then transferred to video and a sound track is added. The outcome is a paradoxical object: cinematographic, to be sure, since these are moving pictures, but imbued with a richness that stems from the extraordinary density of information harboured in the mass of photographs. The tape is played on a VCR installed in a mock apartment, that itself resembles a photograph of an ordinary interior. This deceptively tranquil installation is actually traversed by extremely powerful tensions between the environment's objective

banality and the film's highly charged subjectivity, and between the presence of the exterior world and the vacuity of the interior – to name but two.

Régis Durand

Gerd BONFERT (1953, lives in Koln)

(...) Gerd Bonfert's photographic works – representations of a virtual space shaped by the luminance of a support – plunge us into a diaphanous world, traversed by light but no less obscure to our minds.

The bodies and objects, alternately irradiated or dazzled by a luminescent whiteness, are merely pretexts for image-making. (...)

The instrument is the temporality of the photographic process; it is the instrument that, thanks to the support, enables photographic matter to look as thick and dense as a luminescent ice block. Using time and duration in this way, Gerd Bonfert lightens the material aspect of the real and imbues the image with its own substance. The "illuminated" objects, whether they are – or have become – tables, metal grids or stone paving, manifest their own virtuality. "Full" of light, they appear in fact to be floating in a gray timeless space, just barely resisting an artificial weightlessness. As if subjected to the twofold inimical forces of attraction and repulsion, these luminescent discs seem to be nothing but pure projections in a world that is ethereal yet opaque. Here, between what is conceivable through photography and what is unrealizable, is where the photographer's approach emerges.

Because Gerd Bonfert knows that reality must necessarily pass through the virtual if it is to be grasped and contemplated, because he knows how to let light both inform and form his fantastic images, and finally because he trusts the creative potentialities of the sensitive support in the photographic work, his *œuvres* of luminance can be looked at as "sightless visions". In this way, he inaugurates a new conception of space and a new quality of encounter between light and matter.

Michelle Debat

Bill HENSON (1955, lives in Melbourne)

The present exhibition commissioned by the Paris Opera is a fuller development for Henson both in his use of colour and in the way he presents human faces in interplay through the convention, the framing device, of the face intent on music: whether in apprehension or indifference, or with an inscrutable self-possession. Watching faces, lit from below sit in a half light that suggests that the only illumination comes from the stage and what these faces suggest is always a revelation of some inwardness before the other event; the musical drama unfolding before their eyes. This drama of portraiture in repose is itself intensely dramatic and Henson has done wonders to make his camera suggest the gradations and modulations of a painterly apprehension. It is drama full of shadows and chiaroscuro, of Rembrandtian depths of brown and gold and blackest green.

Henson's art is never afraid to suggest some portent just out of reach. Indeed it plays on the possibility like a piano, that is one reason why the simulacrum of high art is so manifest in these most painterly of Henson's pictures. They are in one way photographic representations of the nature and effect of art, their occasion is how a face may look as it listens but they are, in a fuller sense, attempts to instantiate the idea of art, that is to say the idea of the experience of art, without any recourse to literary or intertextual obviousness. As with all of Henson's work there is a sense of drama, a manifest subject – here are people, formally dressed, who sit and listen but beyond this naturalising of a complex and allusive assignment this Henson series is an encapsulated history of how the face may be seen when it looks away into something other.

Peter Craven

Jochen GERZ (1940, lives in Paris)

Alan Johnston used to say that "pictures are naive and words jealous". I have never considered myself a photographer in professional terms. What I like about photography is that it enables you to make a picture quickly. A picture and nothing more. I need images for my writing as I happen to need texts for my images. I cannot imagine one without the other. It is something like a pre-constellation which is in me and which I try to respect. Photography is actually one sustaining element alongside another. If one gives way, so does the other. (...)

I realize that a photograph to me is not a signature or a story to be seen. Its potential advantage is that it can be done by anyone, and the technology bears me out on this point. My monkey could take pictures with the latest cameras.

Photography could become everyone's tool or brush. As if the artist were nobody and everybody. And I am speaking neither of the "masses" and the "silent majority" nor of an "oppressed minority" and even less of a

“privileged minority”. Just us – without surplus value, without flexing our creative muscles, without bohemian gymnastics... Just the brush that someone can pick up and put down (and here I begin to relish at the thought of life after humanism, of a second modernity: authorless non-material art).

Photography can not start from nought. It must make use of what is found in front of the camera. I can invent nothing with it; I can only render homage to what is. And in this 20th century setting of outrageousness and neurotic exaggeration of the artistic act, what pleases me about taking pictures is this mimetic aspect. It seems to me that photography is becoming like a palimpsest, like a piece of the sidewalk that retains the trace of all, an impression of time, that is perfectly laconic and indifferent (as laconic and indifferent as the real). And which, starting from its mimesis, can allow itself to become relatively unrecognizable, because we know what it owes to the real. With it, I have found my Ariadne’s clew, my vital lead, and I am no longer afraid of erring endlessly in a labyrinth. Photography does not exclude a genuine erasing of traces; it enables us to rethink the non-mimetic and the abstract, with modesty.

Jochen Gerz

Javier VALLHONRAT (1953, lives in Madrid)

In his earlier works – *Hommages*, *Animal-Végétal*, and *L’espace possédé* (Space possessed) – Javier Vallhonrat confronted his own poetic configuration of the world with a critical outlook on the photographic process. His work developed around the potential conflict arising from this confrontation. Time, suspended in timelessness, became the essential element.

By taking pictures of himself, the artist bridges the gap between photography as image and its experience as process. By eliminating the photographer’s gaze and working in utter darkness, with matches as the only source of light, Vallhonrat triggers a series of events and accidental incidents in front of the camera which are recorded in the form of spectors.

The simultaneous merging of time, light and space into a single act becomes the photographic subject, the trace of this event. The photographer, immersed in the creative process, in the “whilst”, integrates active experience and photographic image. To quote the artist : “Working in total darkness, pierced only by the dazzle of the matches, gave me a sense of fleetingness, not only of the image but also of the experience itself, and this enabled me to crystallize it into an image. What interests me is that, through this process, I was able to redefine my relationship to the photographic support”.

Chantal Grande

Joan FONTCUBERTA (1955, lives in Barcelona)

Fontcuberta goes beyond dichotomy and dualistic readings to analyze the interpretative possibility of a body on the basis of the body of the image. In his work on anatomic and artistic bodies which, with the shadows, are the absence of these, the body of images of the *Doble Cos* (Double body) series furnishes more information than do the images of the bodies shown. Leaving behind the dichotomies and dualities that were deeply grounded in his work, this series is informed by a contemporary, pluri-disciplinary vision, open to multiple readings, that causes confusion and thereby widens the body’s interpretative scope. In Joan Fontcuberta’s *Artificial Story*, *Doble Cos* is the photographic equivalent of Pirandello’s one, none and a hundred thousand.

Present in this work are the body that we see and the one that exists, the one that a nude calls to mind, the one that we imagine underneath clothing, the one that we evoke in a painted portrait, the mass of muscles and nerves that we know are there beneath the body and that arouse desire, and the skeleton that sustains it ; at once present and absent is the body of the soul : that matter that is “incorporeal” by definition, and that we would so like to obtain so as to imbue our bodies with its form and in this way, following Aristotle, be “in-formed”. To give form to our bodies.

On the basis of the same concepts and procedures that informed the *Palimpsestos* series where the artist worked with remnants of flowers and manipulated plant images, in *Doble Cos* Fontcuberta takes images from paintings, and through their traces, shadows and double exposures beats positivism on its own grounds. The Catalanian photographer demystifies the dogmatism of images by depriving the photographic document of its credibility. He camouflages nature in artifice and conceals artifice beneath the mark of nature so as to let doubt well up.

To give body to an idea is to realize it and to awaken a body is to give it life, to open it to new sensations, to provide it with a better grasp of all that takes place. *Doble Cos* is the image of an idea, the body of the same, and the idea is that of a multiple vision of a selfsame body, the one we see, the one we interpret, the one we regret, the one that we sense and the one we retain. Fontcuberta’s double body folds and unfolds in its baroque complexity for the sake of reflecting corporeal diversity.

Patrick RAYNAUD (1946, lives in Paris)

Exhibiting the naked body, presenting the body dead or being put to death – often with its wounds – has always represented an act of veneration wherein the very confrontation between beholder and naked corpse gives rise to a highly ambiguous relationship, one that is, in a certain sense, perverse. The contemplation triggers a sense of the awesome, a quasi-mystical identification with the dead person that is at the same time a distancing that pushes away. The body becomes an object of adoration but also a monument to death (...)

By presenting deceptively true-to-life-size dummies in packing cases, Patrick Raynaud attempts to intensify this frightening approach to reality so as to point to the different levels of signification. The naked bodies exhibited here are artificial imitations not real representations (it is therefore neither a documentation nor a “reproduction” of the real body ; the representations deceive the eye).

In other words, these troubling objects serve here as objects of demonstration. This also means that we can – and must – do, show, try and prove with them “all” that is neither “permitted” nor possible with real bodies. The physical possibilities, the lack of moral bounds and the untamed freedom open onto vast, insecure and dangerous perspectives related to realms beyond all our value systems, be they conventional, social, moral, legal or conceptual (...)

The act of packing and unpacking is thereby given a metaphoric, ritual and even ethical signification. The artist packs the contents and messages that refer back to another level of reality and another “radical consciousness” into a work of art. And the latter becomes itself a packing case containing precious art works. The cultural mega-structure “works” with art works : it makes use of them, transports and presents them, stores and reproduces them for the sake of increasing their cultural value and making money (...) Opening the crates unveils the art work, just as interpreting a work brings out its hidden significations and messages. (...)

Lorand Hegyi

Andres SERRANO (1950, lives in New York)

The Nomad portraits, which I did in the early part of 1990, were largely based on the turn-of-the-century work of Edward Curtis, who spent his life trying to chronicle what he felt was a “vanishing race”, namely the Native American Tribes.

Unlike Curtis, I did not provide my models with props or clothing, but like my predecessor, I carried a portable studio camera, tripod, flash equipment and seamless paper, and was accompanied by two assistants. The subjects were paid a nominal fee and all but two accepted to sign model releases.

Although, it was not necessarily my intention to imbue the people I photographed with an heroic or noble stature, I am sometimes complimented on how much dignity I have given them.

My response is that I did not give these people anything they did not already possess. It was, however, my desire to give a face, a name and a presence to the homeless who remain invisible even when we “see” them. And in this, I think, I have succeeded.

Andres Serrano

Helmut NEWTON (1920, lives in Monte-Carlo)

Unlike many of his colleagues, Helmut Newton does not hesitate to take his formal research in the direction of diverse inspirational sources thereby widening his iconological repertory and avoiding redundancy. Since 1980 he has been developing an aesthetic intrinsic to antique statuary through his “monumental nudes” whose erotic import, while not leaving us indifferent, carries us into the realm of the oneiric. Constituting an original stage in the language of photography, these oversized figures confer statuesque majesty on paper effigies whose sexual thrust is supplanted by the marmoreal coldness induced by the pose. The utter tension of the muscles and tautness of the curves work together with the refinement of each detail to define an inner logic of illusion which the lighting sensually consummates. The three-dimensional effect remains an enigma akin to what is called the “manner”. What strikes us indelibly as we look at these four-meter-high “monumental nudes” is the equilibrium, at once subtle and violent, of the glorified bodies presence as they are hurled into the double spatiality of the photographic ground and the infinity of the sky. The innovative skill of this unusual exercise boldly defies the laws of gravity – in an almost provocative manner – by way of a subjective and ambiguous rhetorical presentation of the “woman-colossus”.

Horizontality has been utterly banished from these resolutely vertical compositions. Bereft of artifice, the spectacular impact is reinforced by the pedestal – the whole measuring five meters in height and two meters in width. This major representation of feminine plasticity, warlike and seductive, transfixes the instability of the world, in an aesthetic tradition that immediately calls to mind Donatello's Gattamelata and Verrocchio's Colleoni.

José Alvarez

Miro SVOLIK (1960, lives in Prague)

All attempts to classify Miro Svolik and to find the continuous thread of his oeuvre have so far been more or less superficial, since it is particularly difficult in his case to account for such conventional issues as stylistic origin, artistic roots and the source of his originality and singleness.

When scrutinized, it becomes clear that his oeuvre is informed by manifold references. His work arises from and consists in numerous, often contradictory tendencies, with elements drawn from poetry, naive art, lyric prose and surrealism, to mention but a few, and a humorous and optimistic style that owes much to carnival art.

Svolik began his studies in the photography department of the Bratislava Arts and Crafts School. In 1981, after working nearly two years in a photographic laboratory enlarging colour prints, he pursued his studies in the photography department at the Film and Television Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague.

The metaphoric content of Svolik's works has often led to erroneous interpretations. During the communist period, foreign critics in particular mistakenly tended to ascribe a political thrust to his output, while others, comparing his pictures to Chaplin's films, evoked the revolt against a mechanized world, when, in fact, Svolik is not interested in technology or revolt per se. His work is much more concerned with the intricacy of human relations and bonds, which he explores in his pictures through contrasts: black and white, man and woman, up and down, flying and falling. Never is there an attempt to present naive or simplistic overriding visions of real human experience, in the guise, for instance, of a political or a technological solution to human problems.

The technique of film montage is one of the key stylistic elements in his work. If, in the '70s, the overall sense of his work derived from the confrontation of various shots, in the manner of film sequences, in the '80s, Svolik composed the shot itself as an assemblage. Underlying his oeuvre is the artist's attempt to provide positive solutions to the problems, crises, and injustices that face the human planet today.

Vaclav Masek

THE WRITTEN REALM (Lieux de l'écrit)

The starting point was the idea of the close relationship between literature and photography (a certain kind of photography): both have the same indirect and complex relationship to time, and the same potential for exploring the imaginary through a combination of objective representation and subjective construction. This idea gave rise to the project of bringing the two together, by taking as a focus the work of several major 20th-century writers, and more particularly the issue of space. Side by side, an analytical essay and a photographic "essay" act to manifest the specific relationship of each writer to places and to space – be they real or imaginary. Such an encounter obviously brings to light the fluctuating and polymorphous character of our imaginary when we read or when we look at a photograph: writing is image-making, and images ceaselessly move toward fiction, without the relationship between the two ever becoming reduced to that of a mere illustration or a simple correspondence.

This project led to the collection published by Editions Marval since 1990, which now comprises 13 titles. Each book includes an essay, approximately 60 pages long, and 32 original photographs. Here, we are exhibiting a selection of the work of these thirteen photographers: thirteen encounters, some of which are quite astonishing and unexpected, between a writer and a photographer who is also an attentive, passionate reader of the work.

Régis Durand

PHOTOS BY ARTISTS

We are presenting under this title the photographic work of artists who do not customarily employ photography as a medium: painters and sculptors who use photography, more or less frequently and for a wide variety of purposes. In some cases, the photographic image plays an important role in their work even though it is not the exclusive medium. This is true of Robert Rauschenberg who has always practiced photography, in a straightforward manner and also in the form of transfers or serigraphs of found and reworked photos. It is true as well of Richard Long who often (though not exclusively) employs photography to fix the trace of his acts in nature which also give rise to sculptures or wall drawings. Similarly, Christian Boltanski has used photographs abundantly, either as a source of anonymous portraits for his installations, or as material for his large *Compositions*. There is an overt affinity between the photographic works of Bernar Venet, John Chamberlain and Bertrand Lavier and the sculptural works for which they are known. Imi Knoebel's photos present an interesting version of his geometric abstraction, while David Salle's pictures reveal to us something of the universe underlying his paintings.

Régis Durand

The Circuit by Night

One of the original aspects of the Printemps de Cahors is the mise-en-scène of a circuit by night combining

picture projections and elaborate lighting devices that act to lead the spectator from exhibition to exhibition but also to present photographs in a different way. The theme of this year's nocturnal mise-en-scène is "Light and transparency". It has been designed on the basis of the work of three photographers whose pictures are projected on supports chosen according to the nature and content of the images.

The different series that comprise KEIICHI TAHARA'S output (windows, portraits, bodies, polaroids, flashes, etc.) are proposed in the form of separate audio-visual units on a giant outdoor screen. In the cloister, his photographs on glass plates are arranged around the ambulatory. A white structure at the centre serves to throw back the light which makes the pictures appear transparent.

DEIDI VON SCHAEWEN's works consist in images of ephemeral structures : those scaffoldings and coverings that are living pseudo-architectural structures temporarily concealing and supplanting buildings and monuments under repair. These images are projected on different façades along the circuit, as if they were being restored in a vertiginous *mise-en-abyme*, images sprung from the image of a concealed wall, on a wall that they conceal.

LOIS GREENFIELD's pictures are suspended, like the bodies that compose them. Projected on invisible screens (nearly transparent tulle) stretched across narrow streets, the bodies seem all the more aerial and their position in space ever stranger. Other bodies float on a screen of water placed on the Lot river.

Jean Lelièvre

Keiichi TAHARA (born in 1951 in Japan; lives in Paris)

It would be hard to forget the impact of Keiichi Tahara's 1975 series *Fenêtres* (Windows) on the somewhat confined photographic scene at the time. It was a superb reflection on both the object and the veritable material of photography. Since then, Tahara has pursued this reflection across numerous subjects, including architecture and portraiture (a group of the latter were exhibited here in 1992). But perhaps it would be more appropriate to say that the object of Tahara's investigations is less the photographic subject or material than its *substance*. This substance is never a priori given as such ; instead, with each particular work, it is discovered and elaborated anew. It seems then that the choice of an apparent *subject* is more a means than an end in itself, in the same way as the *support*, or the exhibition *arrangement*.

Exhibited here, for instance, are pictures of children and adults printed on glass plates and installed like steles on the ground. The transparency of the support imbues these faces and bodies with a remarkable quality that is at once material and immaterial. And it reminds us that light, in photography as in painting, is not only what renders visible. It is also the very object of the artist's thinking. Tahara's thinking on light takes on a wide variety of forms. There are his pictures printed on sensitized stone slabs, where this seemingly unlikely support is revealed to harbour infinite subtleties, and becomes like fragments of an imaginary archeology. There are also his abstract images where no form in the world is recognizable, and where all that matters is the play of shadow and light. There will be ongoing screenings of the whole of Tahara's output.

Régis Durand

Deidi von SCHAEWEN (1941, lives in Paris)

With an artist's eye and the spirit of a great reporter, Deidi von Schaewen does not limit herself to architectural photographs, to grasping the angle that renders a building intelligible and that breathes life into a barely completed structure. This is a photographer who is continuously on the lookout for every change in the city, and who never loses sight of the inadvertent theatricality of the urban setting. Since 1966, von Schaewen has been collecting, in the manner of a "ready made", spontaneously enveloped structures : buildings and monuments temporarily concealed from our view by coverings or scaffoldings, which reveal them in a new light, draped in a captivating silhouette.

Behind the burlap and the blue and yellow plastic coverings, behind the metal framework and jacks, beneath the fading colors and the shiny materials, beneath the opacity and the reflections, the smoothness and the folds, the street itself becomes a setting. With the reflex of a single-minded traveller beckoning chance, over the past twenty years she has filled her net with both commonplace buildings – transfigured – and some of the world's most well-known monuments : the Parthenon concealed, the Statue of Liberty imprisoned, the Duomo of Milano eclipsed, Big Ben incarcerated, the Dresde Zwinger clothed and the Casa Mila in Barcelona with only its chimneys exposed to the eye.

She has pursued this quest ever since *Murs* (Walls), her first published work, using a variety of materials and procedures : canvasses, hangings, found objects, "installations", and abstract devices. Born in Berlin, von Schaewen lived and worked in Barcelona and New York before settling in Paris. Author of a film on

Many Ray, she is thoroughly familiar with the Surrealist message, and her own gaze seeks out the unexpected and brings it to light through disappearances, inventions and collages of the real.

Michèle Champenois

Lois GREENFIELD (1950, lives in New York)

If the allegiance of the conventional dance photographer is to the dance, with photography in the role of handmaiden there to report on its progress, document its achievements for posterity, idealize the dance and idolize the dancer – Greenfield's allegiance is first and foremost to photography. Dance is her subject matter, her "landscape".

What she does not need is prescribed choreography : "I tell my dancers to leave their choreography at the door". Nor does she have her dancers pose. Instead, she gets her dancers dancing and as dance critic Deborah Jowitz puts it, "snatches the image out of a field of motion".

Not surprisingly, the dancers with whom Greenfield works relish the freedom she gives them ; surprising, perhaps, is the positive response of many of the choreographers, some of whom have discovered new aspects of their work in her imagery.

What characterizes a Lois Greenfield images ? First, the obvious : a square format, bounded on four sides by the black borders which represent the camera frame. An active rather than passive element or force to which dancer are seen to respond in a dynamic way. Bouncing off, hanging from, breaking through. It is the tension, or rather tensions, between various opposing forces which empower a Greenfield image : between the force of gravity and weightlessness ; between the linear and the curvilinear ; between serenity of expression and taxing physical activity, and between balance and imbalance

Dancer and photographers are able to push the limits of their understanding and the boundaries of their respective arts.

William Ewing

Olivier MERIEL (1955, lives in Saint-Aubin-sur-Mer)

The work of Olivier Meriel was revealed in 1989 by his first exhibition at the Galerie Michèle Chomette. This French photographer, born in 1955, works in the classical vein of "depth" landscape. From its invention, this genre has embodied a scrupulous attention to the real world, grounded in an exemplary understanding of natural lighting as it shifts with the hours of the day and the seasons of the year. It is a genre that goes right to the core of things, conveying the lastingness of their beauty with black and white photos taken by a 20/25 camera and printed by contact on a rich grade of platinum toned, silver paper.

He has managed in the Lot region to accomplish what the already did on his home ground in Normandy (le Bessin), namely to delve, beyond the picturesque or the charming, into the region's glowing strangeness, its secrets and its enchantments through the undergrowth, the interior of the chapels and the cascades. In a way that only photography can capture and transmit, he has tamed a timeless magic and a state of grace with nature.

Michelle Chomette

Jean DIEUZAIDE (1921, lives in Toulouse)

Jean Dieuzaide's pictures may spring from photojournalism (major news topics or events of humbler dimensions), from sea-bound voyages in pursuit of unknown lands, from systematic inventories of Romanesque architecture, from commissioned works, experimental approaches, still lifes, landscapes and more, but whatever their source, his images always exude the same fervent energy and the same formidable capacity to trigger a dialogue.

And from his quest we learn much in passing concerning photography itself and its history, for his work is replete with all modes of creation and of confronting the real, and with all circumstances liable to yield an oeuvre.

Moreover, Jean Dieuzaide has undertaken with relentless determination to champion photography in all its forms, holding it to be "a moment in the metamorphosis of the world", and doing his utmost to make its wealth known to the widest audience possible.

Founder of the Galerie du Château d'eau in Toulouse, an institution that is unique in the world, and co-founder of the Rencontres Internationales de la Photographie of Arles, thanks to Jean Dieuzaide's ceaseless efforts and conferences, several generations have discovered the intrinsic wealth of our international photographic heritage and not a few have been inspired to take up photography.

Christophe Léger

REMERCIEMENTS

Le « **PRINTEMPS DE CAHORS 1994** » est placé sous le haut patronage du ministère de la Culture et de la Francophonie.

Il a pu être réalisé grâce au soutien du mécénat d'entreprise et des institutions :

Fondation Cartier pour l'art contemporain,

sous l'égide de la Fondation de France

Champagne Vranken Cuvé de Demoiselle

Crédit Foncier de France

Ville de Cahors

Ministère de la Culture et de la Francophonie

Conseil Général du Lot

Conseil Régional Midi-Pyrénées

Maison du Vin de Cahors

Crédit Agricole du Lot

Foies Gras Besse

M.A.E.C.

Je leur rends un hommage tout particulier.

Je remercie **I.A.T., International Art Transport - Transporteur officiel du Printemps de Cahors.**

Je remercie aussi les entreprises lotoises et nationales pour leur aide précieuse en services ou en produits ainsi que **Régis Durand**, conseiller artistique, **Chantal Grande**, commissaire des expositions, **Jean Lelièvre**, metteur en scène, **Jean-Bernard Hebey** pour Images en mouvement, **Christine Borgoltz**, **Nicole Sonnevile**, **Françoise de Luget** et **Anouk Deque**, attachées de presse, **Corinne Bocquet**, responsable du transport des œuvres et **Patricia Di Pasquale**, chargée permanente de dossier.

Nous devons la qualité des œuvres exposées aux galeries et aux particuliers qui ont accepté de nous les prêter :

Galerie Gilbert Brownstone, Paris
Galerie Baudoin Lebon, Paris
Galerie Bouqueret+Lebon, Paris
Galerie Croussel-Robelin-BAMA, Paris
Galerie Durand-Dessert, Paris
Galerie Michèle Chomette, Paris
Galerie Yvon Lambert, Paris
Galerie Zabriskie, Paris
Galerie du Château d'Eau, Toulouse
Ave Art Agency, Tchécoslovaquie
Galerie Sima, Allemagne
Enrique Ordóñez Falcon, Espagne

Marcos Martin Blanco, Espagne
Javier Lopez Granados, Espagne
David Balsells, Espagne
Gloria Male, Espagne
Juana Mordo, Espagne
AR/GE Kunst Galerie Museum, Italie
Photographers Gallery, Londres
Galerie René Blouin, Montréal
Artothèque, Vitré
Paris Audiovisuel, Paris

ainsi que les collectionneurs privés.

Je leur témoigne ici ma reconnaissance ainsi qu'à **M. Christian Blachas**, Président de la communication de CB News, pour son soutien dans "Images en mouvement" et à Lieurac Productions, Arte, Centre Georges Pompidou, Direction des Arts Plastiques, CNC, Paris Audiovisuel, Procep pour le film "L'image indélébile" de Joël Peter Witkin.

Je souligne l'extrême gentillesse de tous ceux qui mettent à la disposition du **PRINTEMPS DE CAHORS** des lieux privés et prestigieux pour les expositions :

M. Agnès, Mme Borredon, M. Cohen, M. Gouzen, M. Dautun, M. Lachieze-Rey, M. Pebeyre, M. Reutenauer et remercie la Ville de Cahors pour la restauration de l'espace Caviolle.

Je tiens également à remercier les services techniques de la Mairie de Cahors qui, autour de **M. Mazet**, participent de façon active et efficace à la préparation des lieux d'exposition, ainsi que **Mme Tertre**, chargée des affaires culturelles de la ville.

Je sais gré à la presse, aux radios et aux télévisions qui se font largement l'écho du **PRINTEMPS DE CAHORS** en France et à l'étranger.

Ma gratitude va enfin aux 250 bénévoles lotois, aux élèves de l'I.C.P.A. et à son directeur, **M. Voogd**, qui s'impliquent avec enthousiasme dans le **PRINTEMPS DE CAHORS** et en particulier à **L. Berber, M. Lecuru, S. Mouly, P. Olivier, M. Roumegoux, J. Tisserand, F. Vayssières**, ainsi que **M. Delpoux** et **R. Vitrat**. Leur contribution spontanée et positive est pour moi le meilleur des encouragements.

Marie-Thérèse PERRIN
Présidente du Printemps de Cahors



©FRAGMENT'S ÉDITIONS
5, rue de Charonne
75011 Paris
Tél. (1) 47 00 76 48

© Photographies « LE PRINTEMPS DE CAHORS »
125, rue Fondue-Haute
46000 Cahors
Tél. 65 22 07 32



ISBN : 2-908066-50-5