


PIERRE BOOGAERTS

Coins de rues (Pyramides) - N.Y. 1978/79 - Street Corners (Pyramids)

PYR  MID
No. 90 9 x 12

PIERRE BOOGAERTS

Coins de rues (Pyramides) - N.Y. 1978/79 - Street Corners (Pyramids)

PIERRE BOOGAERTS

Coins de rues (Pyramides)– N.Y. 1978/79 –Street Corners (Pyramids)

Le travail présenté dans ce livre sera exposé:

Musée d'art contemporain de Montréal et Galerie Gilles Gheerbrant : 29 novembre 1980 — 25 janvier 1981.

The Vancouver Art Gallery: February 28 — April 5, 1981.

Préface

La fascination de Pierre Boogaerts pour la ville de New York est à nouveau présente dans ses oeuvres réunies sous le titre de "*Coins de rues (Pyramides) N.Y. 1978/79*".

New York, c'est un prétexte, un lieu où les possibles se retrouvent en plus grand nombre qu'ailleurs, où tout est multiplié, accumulé, rendu omniprésent par la répétition. Les concepts y prennent rapidement forme, ils s'y développent et se matérialisent et s'ajoutent aux milliers d'objets de la réalité quotidienne. New York, c'est la chaîne de production ultra rapide.

Pierre Boogaerts nous livre dans ses *coins de rues* des images que la ville lui a présentées sous d'autres noms. Au cours de ses promenades, il a retenu des formes et des rappels de comportement qui, traduits en photographies, deviennent des allusions à la réalité de la ville plutôt que des témoignages objectifs sur New York.

À travers ses assemblages photographiques, Pierre Boogaerts nous resitue dans les dimensions de la ville. Les *coins de rues* possèdent une ouverture physique et conceptuelle propre à alimenter notre imaginaire sur la ville. De même, ils présentent des propositions fort intéressantes sur le médium photographique. Le texte de Michel Denée et ceux de l'artiste sont à ce sujet très explicites.

À l'occasion de la présentation des travaux de Pierre Boogaerts, le Musée d'art contemporain s'est joint à l'artiste pour la production de la présente publication visuelle de son oeuvre. Qu'il trouve ici notre reconnaissance pour le travail qu'il a fourni généreusement dans la réalisation de ce projet.

Claude Gosselin
Conservateur

Espace virtuel et espace réel

La dialectique entre l'espace virtuel de la photo (couleur, perspective, lumière) et l'espace réel de son support (les bords, les assemblages, l'épaisseur, le format) définit le plan formel du travail de Pierre Boogaerts.

Ce rapport du bord à la surface, c'est-à-dire de l'espace tridimensionnel du châssis à l'espace bidimensionnel de la surface picturale est fondamental pour l'école new yorkaise. Barnett Newman, Olitski, Mangold, Marden... ont étudié spécifiquement ce problème.

Pierre Boogaerts poursuivra cette recherche en utilisant un vocabulaire hérité de Frank Stella, du Minimalisme et de Dibbets.

* * * * *

Stella, en découpant des coins, des angles dans le rectangle du tableau découvrit une structure ouverte qui permettait à ses toiles de s'intégrer positivement et négativement par le plein et le vide à l'espace architectural de la galerie.

À la dialectique bord du tableau/surface du tableau succédait le dialogue entre le tableau (espace virtuel) et le mur de la galerie (espace réel). Don Judd, Sol Lewitt, Carl André n'avaient plus qu'à entrer en scène pour occuper plus littéralement le plancher ou le mur.

En ouvrant et en fermant ses assemblages photographiques sur le mur, Boogaerts suivra le même processus. Si la minceur de ses panneaux n'a pas l'épaisseur des châssis de Stella, leur lecture formelle n'en est pas moins identique.

Cette étude de l'espace tactile et de l'espace optique se fera avec l'aide du triangle, de la pointe, de la coupure réunis dans la métaphore de la pyramide. Cette géométrie pyramidale sera soit une forme inductive, soit une forme déductive où s'articulera la différence et/ou la complémentarité entre l'image et son support réel, entre le contenu et le contenant.

Pointe/Coin Pyramide/Croix

Avec beaucoup d'autres artistes de sa génération, Pierre Boogaerts recherche aussi le contenu mythique qui motivait les premiers maîtres de l'abstraction américaine. C'est ici que la pyramide, la croix (dessinée négativement par le croisement des rues), l'échelle céleste (les panneaux photographiques superposés) interviennent.

Certes il y a une ironie dans ces connotations, voire même une parodie du sacré dont se parent souvent les temples phalliques du capitalisme. Mais Boogaerts, avec beaucoup de pudeur, utilisera aussi cet humour du Pop Art et de la science-fiction pour dissimuler sa fascination du vide cosmique.

Plus fondamentalement, cette géométrie initiatique s'intégrera ou critiquera la géométrie scientifique et projective de la machine à photographier.

Donc, la pyramide agit comme module symbolique et formel. Elle incarne la dialectique lumière/gravité, clair/obscur, positif/négatif, espace figuré/espace littéral. Tantôt la pyramide sera le triangle noir de la base, où reposera l'obscur, tantôt elle sera l'éclat prismatique et inversé du reflet lumineux, véritable cristal céleste. Elle sera encore la coupure de l'espace réel dans l'image ou inversement le transept bleu du firmament d'où rayonnera la perspective.

Pourtant ce travail, par son zig-zag, ses cassures brutales entre la continuité de la surface et la discontinuité du périmètre avec ses allusions symboliques, n'est pas sans rappeler certains travaux plus contemporains.

Les premiers papiers pliés de Dorothea Rockburne explorent aussi ce rapport intérieur/extérieur, ligne tracée/tranche du papier, et la façon dont la géométrie angulaire résultante organise l'espace. Plus tard, elle utilisera la même technique pour plier ses toiles suivant les règles "sacrées" de la "règle d'or" et découvrir des symboles religieux tels que les titres de ses toiles le laissent entendre: *Sepulchro*, 1976, *Descent*, 1976.

On pourrait encore citer Joel Shapiro dont les sculptures hésitent entre l'espace symbolique du cercueil, de la maison, de l'enclos, tout en suivant les formes dynamiques et angulaires (polygones, angles obliques/oblongs) qu'il semble avoir héritées de recherches de M. Bochner.

Progression du travail: "Coins de rues (Pyramides) N.Y., 1978-79"

La continuité de l'image virtuelle imposera de plus en plus une discontinuité à l'architecture externe des blocs photographiques. Cet éclate-

Virtual space and real space

The dialectic between the virtual space of photography (color, perspective, light) and the real space of its support (borders, assembly, thickness, size) defines the formal aspect of Pierre Boogaerts' work.

This relationship between the edge and the surface, in other words, between the three-dimensional space of the frame and the two-dimensional space of the picture surface is fundamental for the New York school. Barnett Newman, Olitski, Mangold, Marden... have specifically dealt with that problem.

Pierre Boogaerts carries on that research using a vocabulary inherited from Frank Stella, from Minimalism and from Dibbets.

* * * * *

By cutting the corners of the rectangular painting, Stella discovered an open structure which allowed his canvases to integrate themselves positively and negatively into the architectural space of the gallery through the full and empty spaces.

The dialogue between the painting (virtual space) and the gallery wall (real space) followed the edge of the painting/surface of the painting dialectic. All that Don Judd, Sol Lewitt and Carl André had to do was to come in and take over the floor or the wall in a more literal way.

By opening and closing his photographic assemblages on the wall, Boogaerts will make use of the same process. Even if his panels do not have the same thickness as Stella's frames, their formal reading is nevertheless the same.

This study of tactile space and optical space is achieved through the triangle, the wedge and the cut, joined together in the metaphor of the pyramid. This pyramidal geometry will be either an inductive or a deductive form where the difference and/or the complementarity between the image and its real support, between the content and the container will be expressed.

Point/Corner Pyramid/Cross

Like many other artists of his generation, Pierre Boogaerts is also in search of the mythical content which motivated the first masters of American abstraction. This is where the pyramid, the cross (outlined by the intersection of streets), and the celestial scale (the vertical juxtapositioning of photographic panels) step in.

These connotations are certainly ironic, indeed they are a parody of the sacred which the phallic temples of capitalism often sport. However, Boogaerts will also use this Pop Art and science fiction humor with great modesty in order to hide his fascination for the cosmic void.

More fundamentally, this "sacred" geometry will integrate itself or criticize the scientific and projective geometry of the photographic machine.

The pyramid then acts as a symbolic and formal module. It represents the light/gravity, bright/dark, positive/negative, figurative space/literal space dialectic. Sometimes the pyramid will be represented by the black triangle of the base where the obscure lies, sometimes it will be represented by the prismatic inverted flash of the luminous reflection, a veritable celestial crystal. It will also be represented by the cutting of real space into the image or inversely, the blue transept of firmament from which perspective will radiate.

This approach, through its zigzags, its harsh breaks in the continuous aspect of the surface and the discontinuous aspect of the edge with its symbolic allusions, also reminds us of some more contemporary works.

Dorothea Rockburne's first folded papers also deal with this inside/outside, drawn line/edge of paper relationship and with the way in which the resulting angular geometry organizes space. Later on, she will use the same technique to fold her canvases according to the "sacred" rules of the "golden rule" and to discover religious symbols which the titles of her works allude to: *Sepulchro*, 1976, *Descent*, 1976.

We could also cite Joel Shapiro whose sculptures waver between the symbolic space of the coffin, the house and the paddock, while using the dynamic and angular forms (polygons, oblique/oblong angles) which he seems to have inherited from M. Bochner.

Progress of the work: "Street Corners (Pyramids) N.Y., 1978-79"

More and more, the continuity of the virtual image will force a discontinuity on the external architecture of photographic blocks. This ground/form split will even have the dynamic look of Cubo-futurism.

The external structure then closes its grid in order to impose its conti-

ment fond/forme prendra même des allures dynamiques de cubo-futurisme.

Ensuite la structure externe referme sa grille pour imposer sa continuité et provoquer ainsi une discontinuité interne dans l'image virtuelle qui ressemblera à un miroir fêlé.

Enfin, la pyramide deviendra triangle vide et blanc du mur, l'angle de l'édifice photographié deviendra ligne d'angle périmétrique, et ainsi le virtuel et le réel s'aboliront dans l'équivalence d'une équerre.

Contenant / Contenu Abîme / Azîme

Que ce soit par l'azur et la page blanche de Mallarmé, le blanc sur blanc de Malevitch ou de Ryman, le bleu outremer de Yves Klein, le noir de Ad Reinhardt, une partie de l'art du XXe siècle semble être condamné, malgré la tautologie de l'art pour l'art, à chercher dans le vide cosmique l'équivalent de l'illumination. La rigueur scientifique du Constructivisme ou de la linguistique semble faire écho au dogme divin.

Ainsi, Pierre Boogaerts est toujours fasciné par ce vide. Cependant, sa loi tient compte du symbole, du corps et de l'ironie du Pop Art. Sa grande réussite formelle est d'avoir su intégrer l'espace virtuel de la photo à l'espace tactile et architectonique de la sculpture. Ceci par l'importance du format, par la mécanique architecturale des superpositions et des ajustements des panneaux photographiques. Il a su traiter du rapport gravité/lumière par la pyramide, utilisée aussi bien comme signe que comme graduation géométrique.

Par un côté symbolique: l'escalier, la croix, la pyramide, le rayonnement clair/obscur, l'élévation totémique, il introduit le mythe dans la machine à photographier.

La nature viendra du ciel, du bleu, de l'infini de la lumière, et la culture, de l'architecture, de la géométrie, des lois de l'objectif.

En cela, il dépasse l'aspect pictural et formaliste de Dibbets, limité par le trépied et les grilles géométriques simples. Boogaerts se promène, refuse le trépied, les ratures apparaissent dans les ajustements des bords, le mouvement des nuages, la déformation des angulaires. À la naturalisation de l'espace par le mythe, s'ajoute celle du corps et non celle de narrations simplistes ou de dessins et coloriages faciles faits à la main.

* * * * *

Le Post-modernisme se débat toujours avec ces contradictions formalistes et religieuses, mais il reconnaît ce conflit plus explicitement que le Minimalisme. Cette tendance aborde plus directement le problème du contenu, du corps, de la discontinuité et d'un espace pluriel.

Grâce à la photographie et malgré elle, Pierre Boogaerts a su trouver dans ce travail un moyen de se mesurer à l'"ivresse de l'infini", à ses effets de chute et d'élévation sans tomber dans une régression sentimentale et expressionniste ou dans un exercice biaisé de formalisme abstrait.

Michel Denée, Montréal, septembre 1980.

nuité on the virtual image and thus bring about an internal discontinuity which will be similar to a cracked mirror. Finally, the pyramid will become the empty white triangle of the wall; the angle of the photographed building will become the line of the angle of the perimeter and this way, the virtual and the real will cancel each other in the equivalence of a square wedge.

Container / Content Abyss / Azimuth

Whether it be through the azure and white page of Mallarmé, the white on white of Malevitch or Ryman, the ultramarine blue of Yves Klein, the black of Ad Reinhardt, a part of twentieth-century art seems to be condemned, in spite of the art for art tautology, to look for the equivalent enlightenment in the cosmic void. The scientific exactness of Constructivism or linguistics echoes the holy dogma.

Thus, Pierre Boogaerts is constantly fascinated by this cosmic space. However, his law takes into account the symbolism, the body and the irony of Pop Art. His most important formal accomplishment is to have been able to integrate the virtual space of photography into the tactile and architectonic space of sculpture. This is accomplished by the importance of the size, by the architectural technique of overlapping and aligning of photographic panels. He has found a way to deal with the gravity/light relationship through the pyramid, used both as sign and geometric scale.

By its symbolic aspect: the steps, the cross, the pyramid, the bright/dark radiation, the totemic elevation, it allows the myth to come into the photographic machine.

Nature is represented by the sky, the blue, the infinity of light and culture by architecture, geometry and the laws of the lens.

In all this, he goes beyond the pictorial and formalist aspects of Dibbets which are limited by the tripod and the simple geometric grids. Boogaerts walks; he refuses the tripod; the erasures appear where the edges were adjusted, they appear in the movement of the clouds, in the distortion of the angles. To the naturalization of space through myth, is added a naturalization through the body, and not that of simplistic narrations or drawing and easy coloring-in added by hand.

* * * * *

Post-modernism is still struggling with its formalist and religious contradictions but it recognizes this conflict more explicitly than does Minimalism. This trend deals more directly with the problem of content, of body, of discontinuity and of a polysemous space.

Because of photography and in spite of it, Pierre Boogaerts has found in his work a way to measure himself against the "ecstasy of infinity", to its impressions of descending and ascending without falling into a sentimental and expressionist regression or into an indifferent exercise in abstract formalism.

Michel Denée, Montreal, September 1980.

Coins de rues (Pyramides)– N.Y. 1978/79 –Street Corners (Pyramids)

Avertissement

Ce livre ne présente, tout comme l'exposition qu'il accompagne, qu'une sélection des oeuvres que contient le travail.

Le travail original est en couleur et chaque photographie est un agrandissement 40,6 x 61 cm du négatif complet (sans recadrage). Chacune des photographies est montée séparément sur panneau aggloméré de 3 mm d'épaisseur. Chaque oeuvre originale est composée le plus souvent de plusieurs photos qui se juxtaposent ou se *superposent*.

Il est évident que ce livre ne peut véhiculer que les données propres à l'information photographique, et que les autres éléments inhérents au travail original: tridimensionnalité des superpositions de photos, format, déplacement physique de celui qui regarde, en sont nécessairement exclus.

Il s'agit donc ici d'une adaptation du travail original en fonction de la page imprimée: les photos ont été réimprimées en format réduit, assemblées pour reconstituer chacune des oeuvres et, lorsque nécessaire, *découpées* selon le jeu des superpositions.

Warning

The present book, as well as the show it accompanies, presents only a selection of the pieces that constitute the work.

The original work is in color and each photo is a 40,6 x 61 cm enlargement of the full-frame negative (without cropping). Each photo is individually mounted on a 3 mm-thick Masonite-type panel. Each piece usually includes several photos that are juxtaposed or *overlapped*.

It is evident that this book can transmit only what is contained as photographic information in the original work and that the other elements that are an intrinsic part of the original work — tridimensional character of the photo overlaps, size, physical movement of the spectator — are necessarily excluded.

What is presented in the book is therefore only an adaptation of the original work to the constraints of the printed page. The photos have been printed in reduced scale, assembled to recreate each piece and, when necessary, *cut* according to the overlaps.

Film ⑤ # 27

30



E - 28th St

Perspectives de Rues (promenade le long de la 5th Ave)
N.Y. le 17-2-79-

- prendre le + possible de la perspective de chaque rue (→ diagonale) de part et d'autre de la 5th Ave. (ici coupe N.Y. au 2 (E et W-))
- Part: de la 27th St à la 39th St.

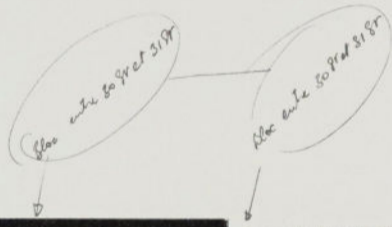
E, 27th St

W, 27th St



Formation de la pyramide

- en tournant: d'Est vers l'Ouest: formation de la PYRAMIDE (Formateur)
- d'Ouest vers l'Est: formation du VAISSseau SPATIAL (Aperceur)



26

28

29



W. 30th St

W. 31th St

W. 32nd St

Introduction 1

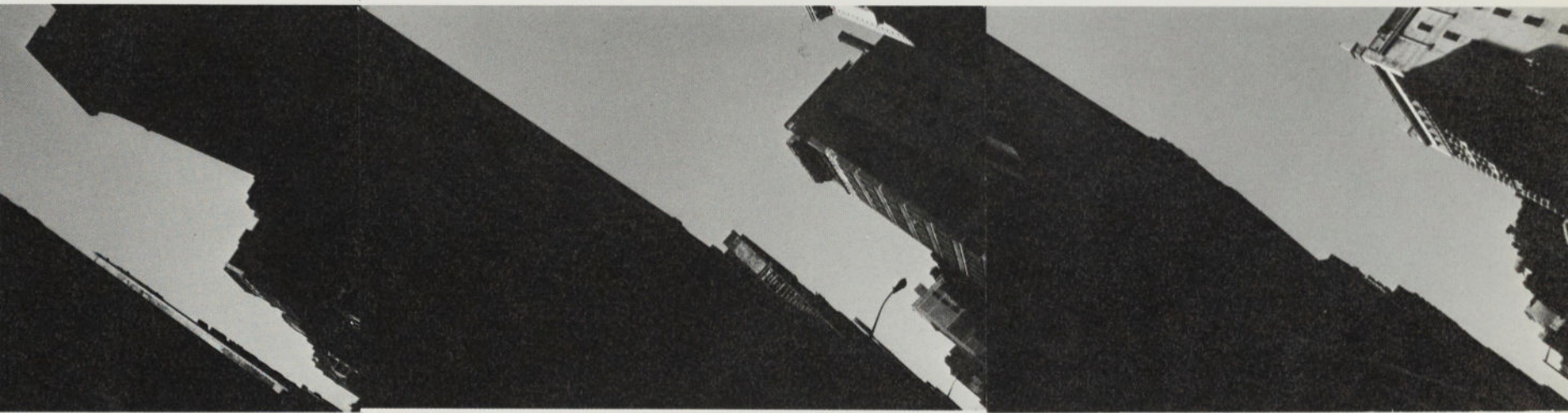
Street Perspectives (Walking along 5th Ave), N.Y. February 17, 1979.
from a maquette of the work.

- taking as much as possible of the perspective of each street (cf. diagonal) on each side of 5th Ave — that splits N.Y. in two parts (E. and W.)
- walking between 27th St. and 39th St.
- when turning from E. to W.: formation of the pyramid (gravity)
- from W. to E.: formation of the spaceship (weightlessness).

29

24

25

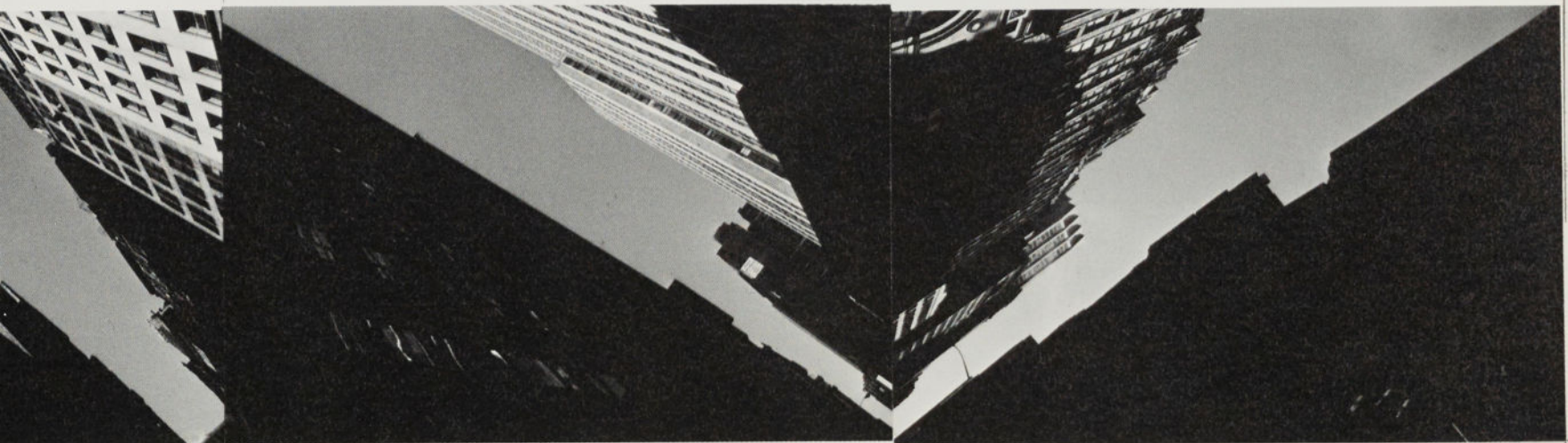


W - 28th St

W - 29th St

17

18

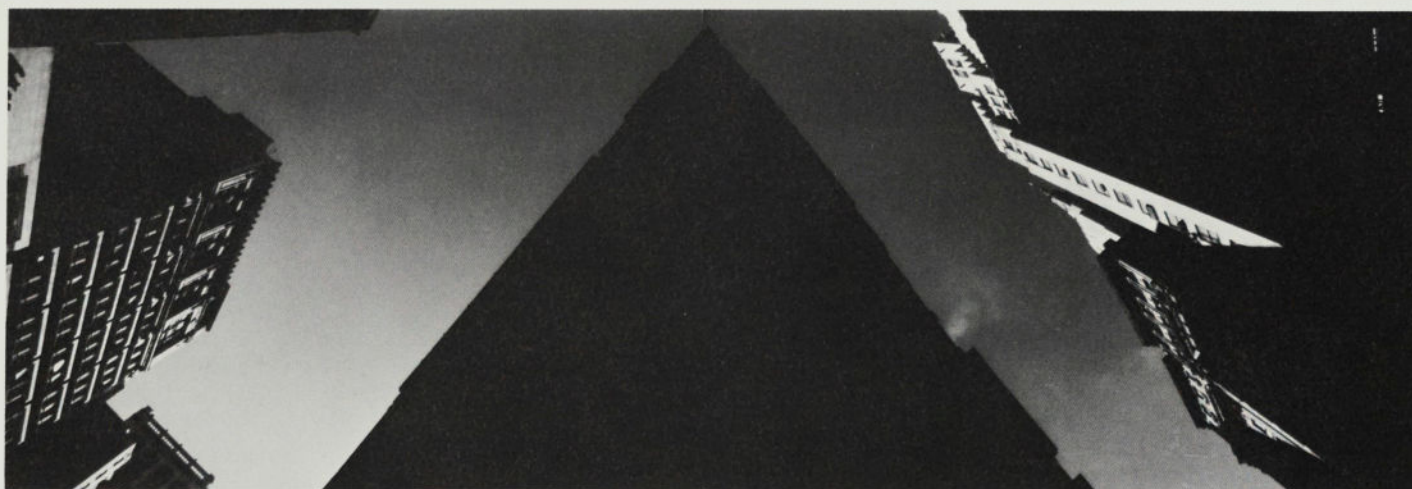


N 33rd St

E 33rd St

4

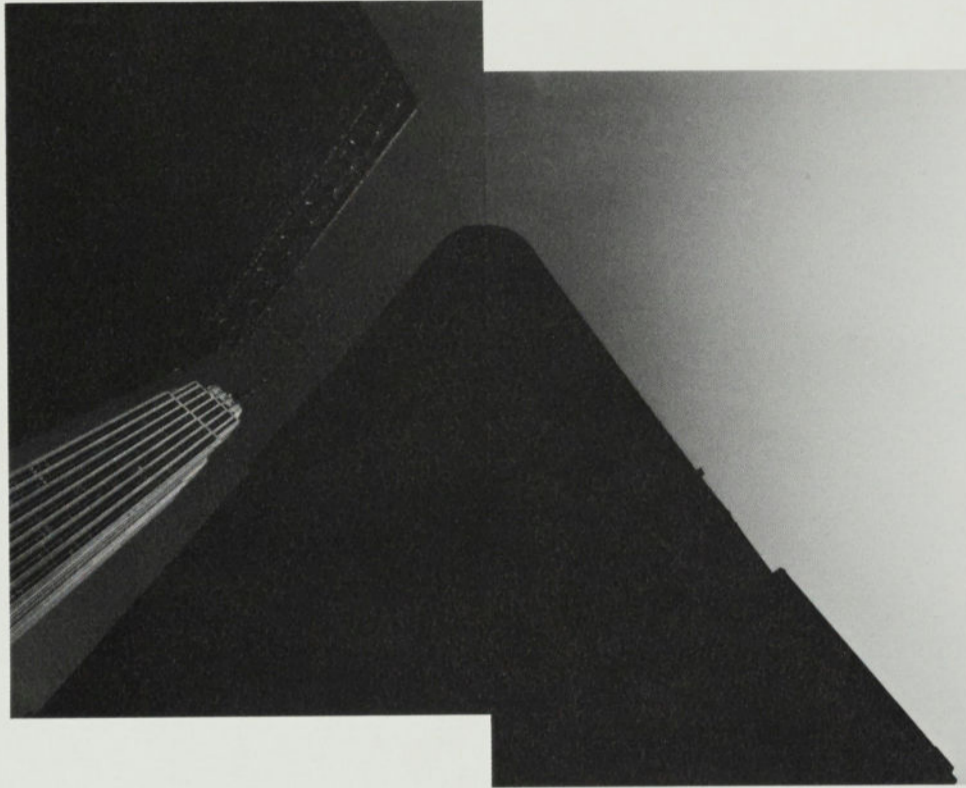
Tomlinson St. near 17th St



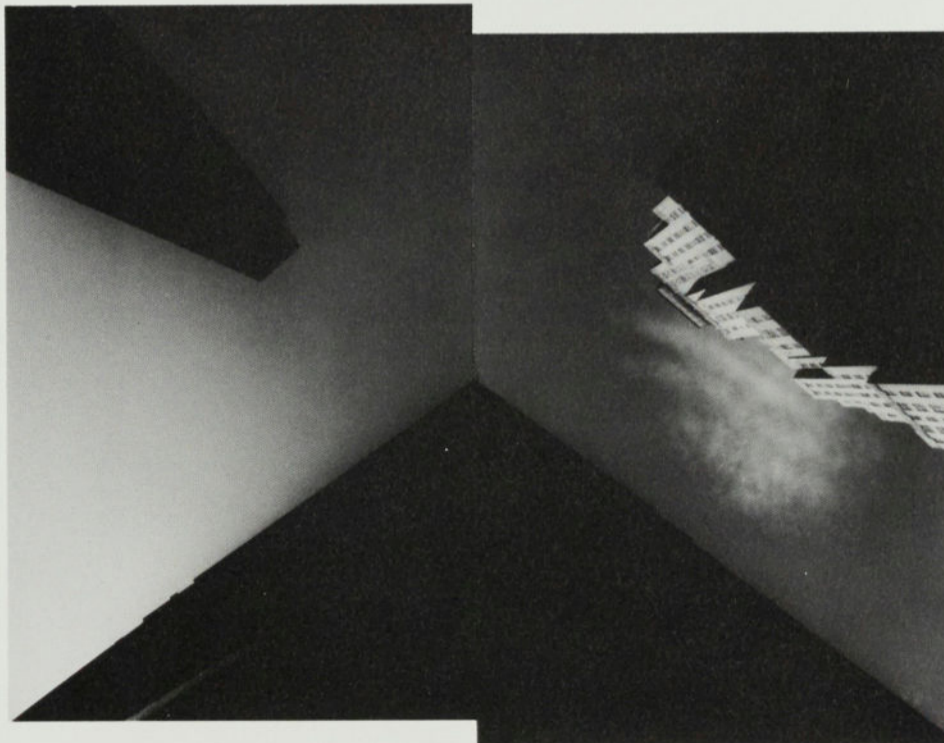
Corner of Madison Ave and 32nd St., N.Y. — February 28, 1979.
Coin de Madison Ave et de 32nd St., N.Y. — 28 février 1979.



Corner of 5th Ave and 30th St., N.Y. — February 28, 1979.
Coin de 5th Ave et de 30th St., N.Y. — 28 février 1979.



Corner of Broadway and 33rd St., N.Y. — February 22, 1979.
Coin de Broadway et de 33rd St., N.Y. — 22 février 1979.



Corner of 8th Ave and 34th St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de 8th Ave et de 34th St., N.Y. — 16 mars 1979.



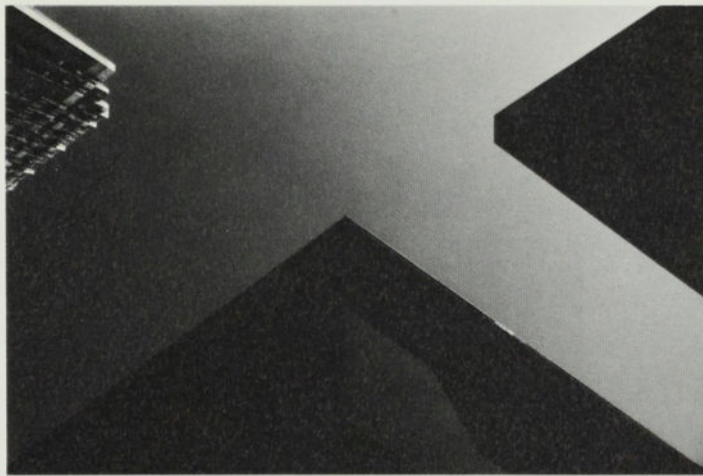
Corner of Broadway and 34th St., N.Y. — February 28, 1979.
Coin de Broadway et de 34th St., N.Y. — 28 février 1979.



Corner of Broadway and 37th St., N.Y. — February 17, 1979.
Coin de Broadway et de 37th St., N.Y. — 17 février 1979.



Corner of Vanderbilt Ave and 42nd St., N.Y. — February 1979.
Coin de Vanderbilt Ave et de 42nd St., N.Y. — février 1979.



Corner of Broadway and 37th St., N.Y. — February 28, 1979.
Coin de Broadway et de 37th St., N.Y. — 28 février 1979.



Corner of Broadway and 36th St., N.Y. — February 17, 1979.
Coin de Broadway and 36th St., N.Y. — 17 février 1979.



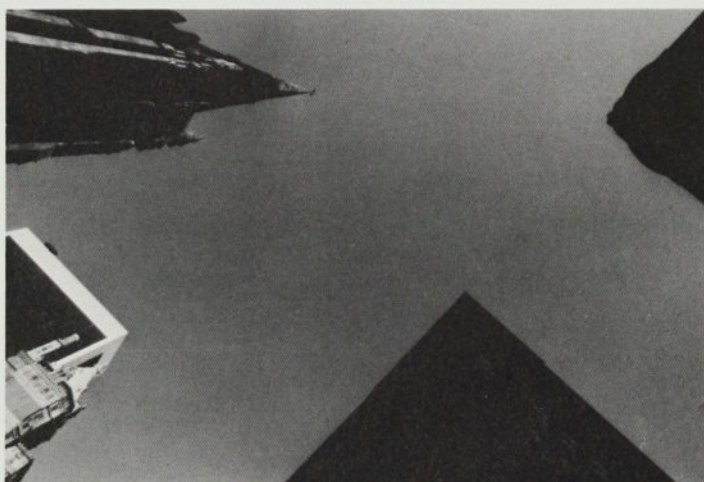
Corner of Lexington Ave and 41st St., N.Y. — March 12, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 41 st St., N.Y. — 12 mars 1979.



Corner of Broadway and 60th St., N.Y. — March 18, 1979.
Coin de Broadway et de 60th St., N.Y. — 18 mars 1979.



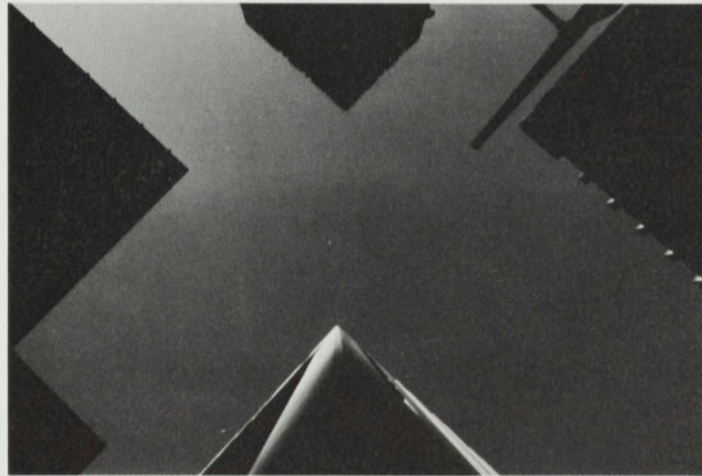
Corner of Broadway and 38th St., N.Y. — February 17, 1979.
Coin de Broadway et de 38th St., N.Y. — 17 février 1979.



Corner of 5th Ave and 55th St., N.Y. — January 18, 1979.
Coin de 5th Ave and 55th St., N.Y. — 18 janvier 1979.



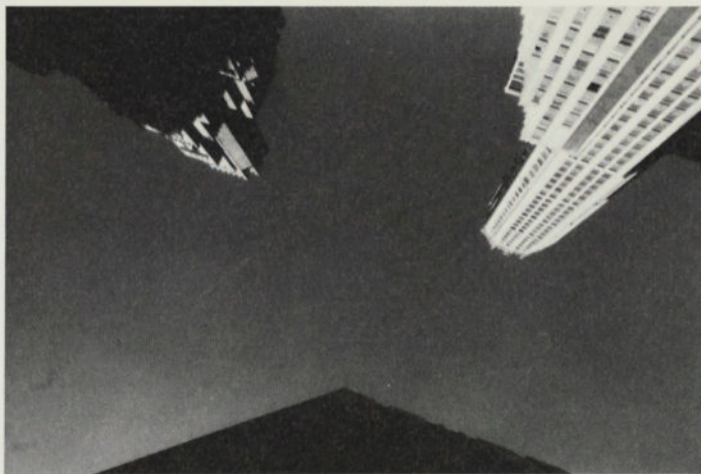
Corner of Lexington Ave and 49th St., N.Y. — January 16, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 49th St., N.Y. — 16 janvier 1979.



Corner of Lexington Ave and 49th St., N.Y. — January 16, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 49th St., N.Y. — 16 janvier 1979.



Corner of 5th Ave and 29th St., N.Y. — February 2, 1979.
Coin de 5th Ave et de 29th St., N.Y. — 2 février 1979.



Corner of Lexington Ave and 50th St., N.Y. — January 16, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 50th St., N.Y. - 16 janvier 1979.



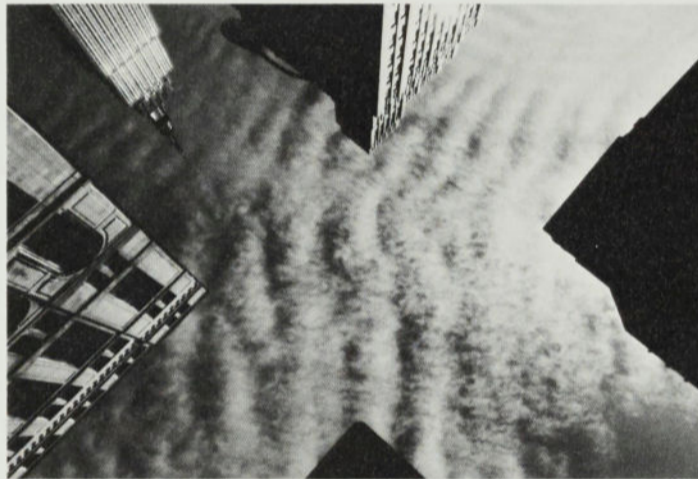
Corner of 5th Ave and 50th St., N.Y. — January 18, 1979.
Coin de 5th Ave et de 50th St., N.Y. — 18 janvier 1979.



Corner of William St. and Pine St., N.Y. — March 17, 1979.
Coin de William St. et de Pine St., N.Y. — 17 mars 1979.



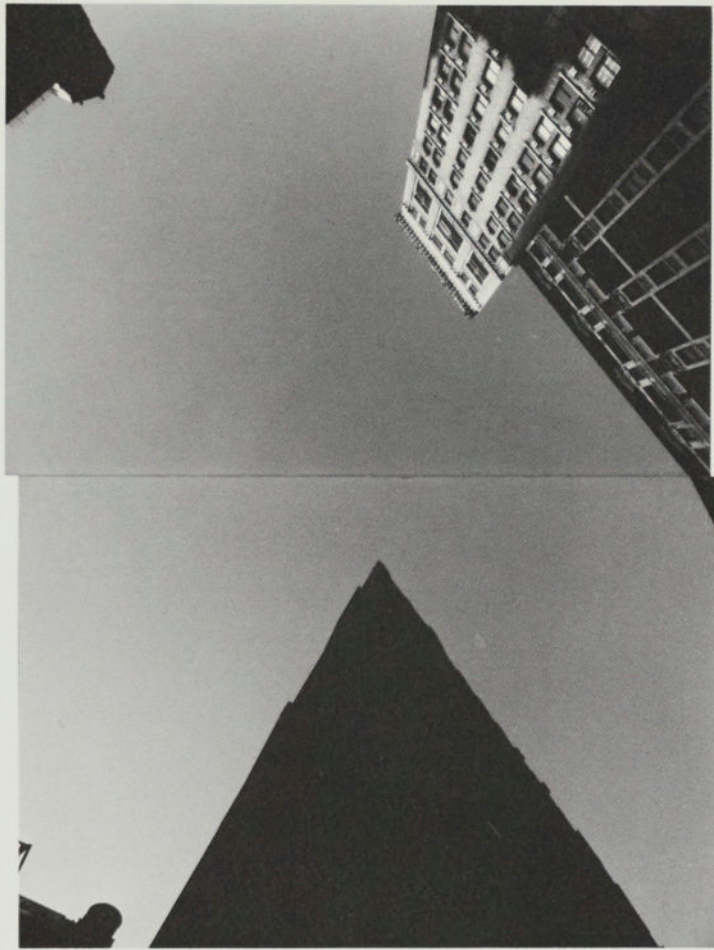
Corner of Vanderbilt Ave and 47th St., N.Y. — March 12, 1979.
Coin de Vanderbilt Ave et de 47th St., N.Y. — 12 mars 1979.



Corner of 5th Ave and 34th St., N.Y. — March 20, 1979.
Coin de 5th Ave et de 34th St., N.Y. — 20 mars 1979.



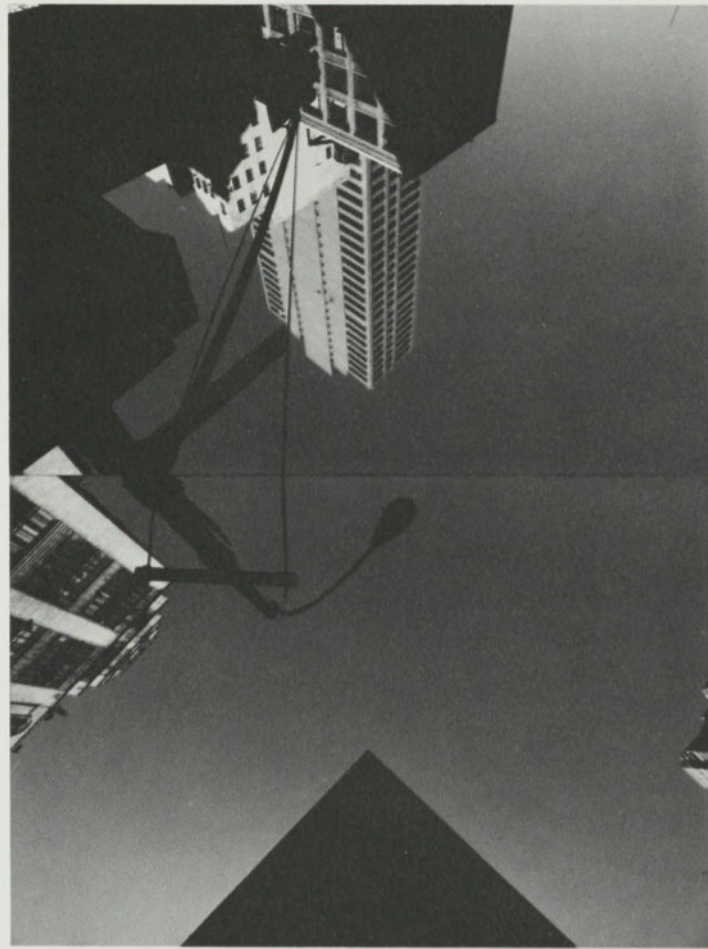
Corner of Vanderbilt Ave and 46th St., N.Y. — March 12, 1979.
Coin de Vanderbilt Ave et de 46th St., N.Y. — 12 mars 1979.



Corner of Park Ave and 52nd St., N.Y. — March 15, 1979.
Coin de Park Ave et de 52 nd St., N.Y. — 15 mars 1979.



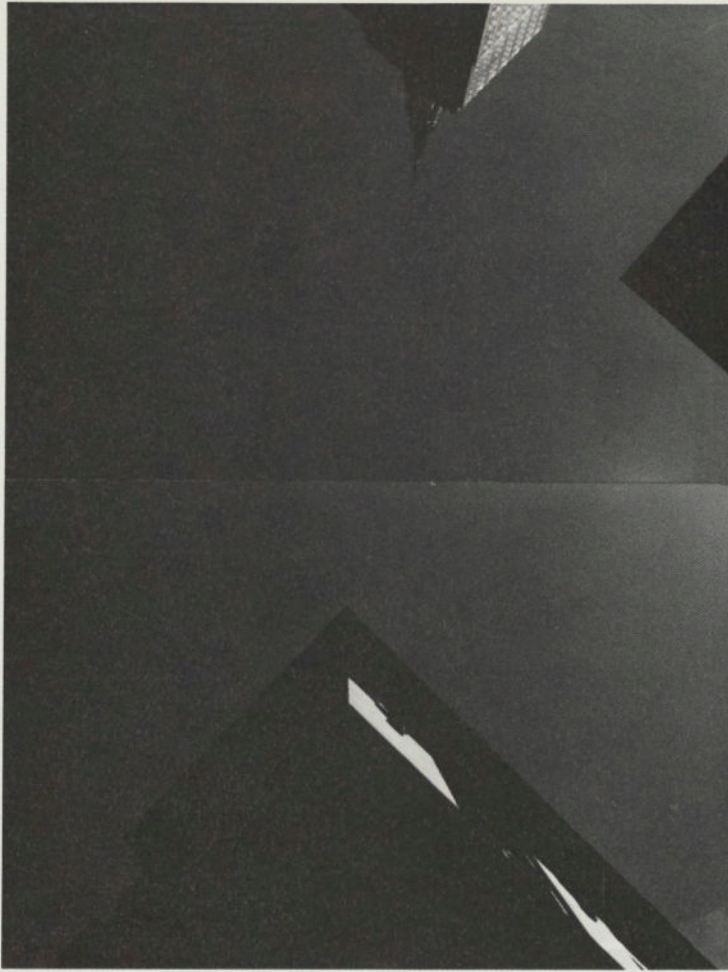
Corner of Madison Ave and 33rd St., N.Y. — March 12, 1979.
Coin de Madison Ave et de 33rd St., N.Y. — 12 mars 1979.



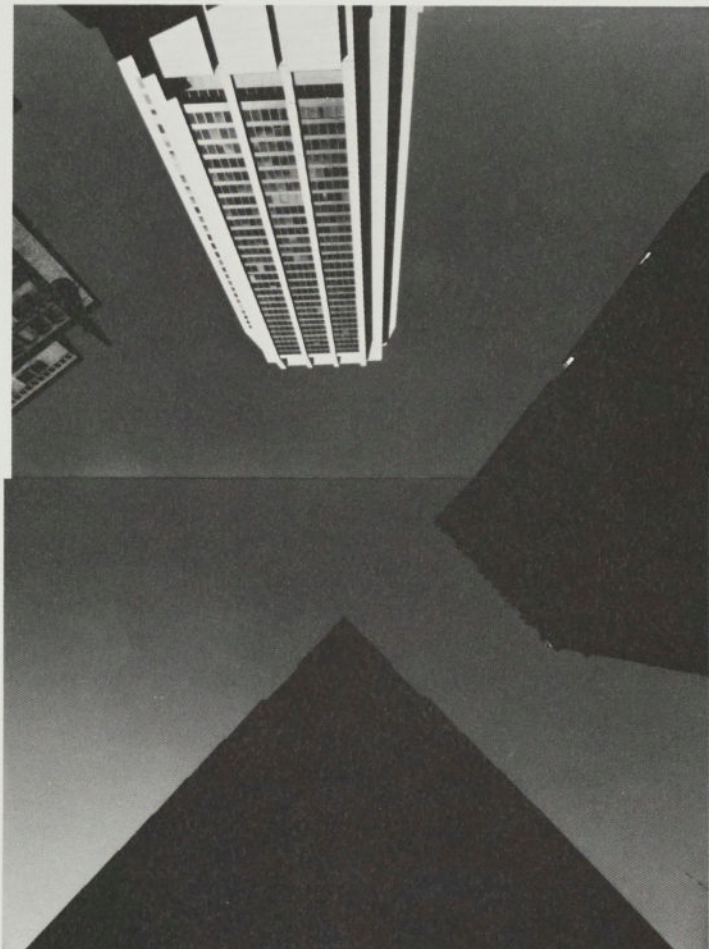
Corner of Lexington Ave and 57th St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 57th St., N.Y. — 16 mars 1979.



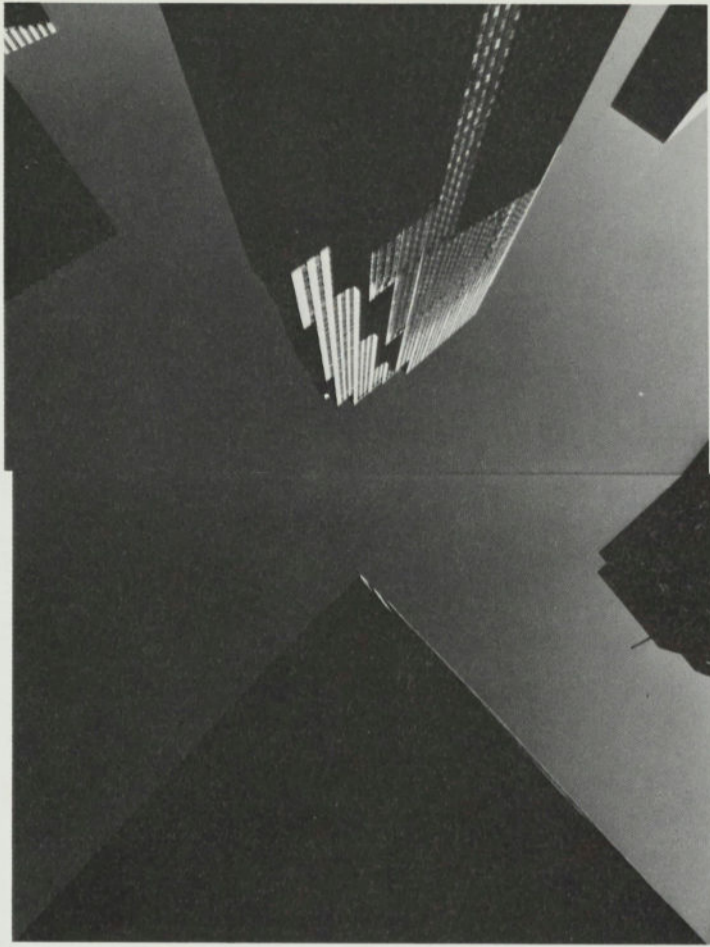
Corner of Coenties Slip and Water St., N.Y. — March 20, 1979.
Coin de Coenties Slip et de Water St., N.Y. — 20 mars 1979.



Corner of 5th Ave and 35th St., N.Y. — March 20, 1979.
Coin de 5th Ave et de 35th St., N.Y. — 20 mars 1979.



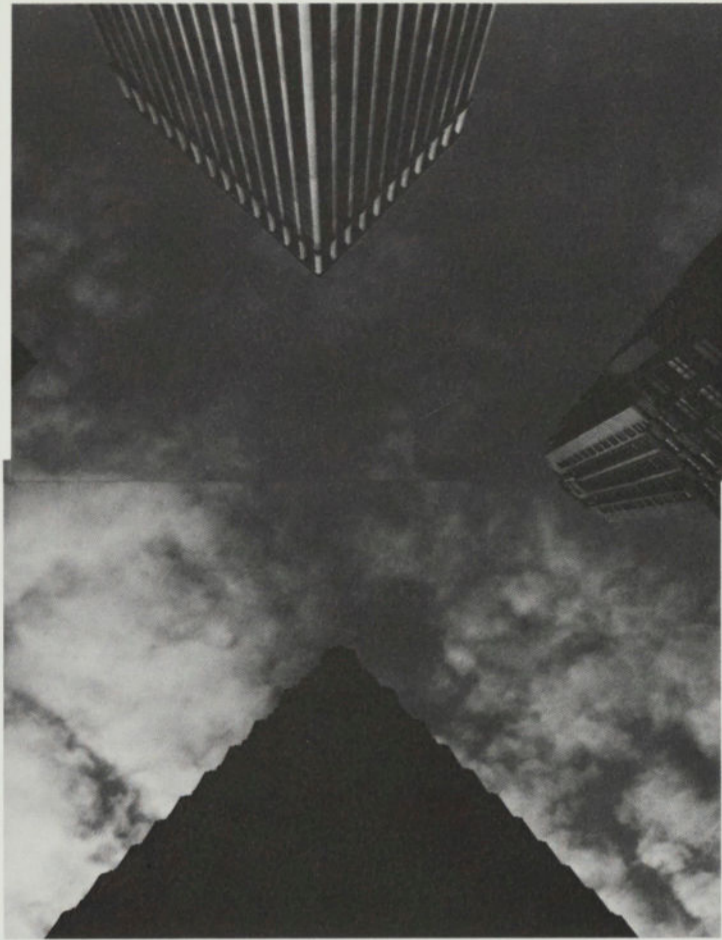
Corner of Park Ave and 33rd St., N.Y. — February 28, 1979.
Coin de Park Ave et de 33rd St., N.Y. — 28 février 1979.



Corner of 49th St. and Rockefeller Pl., N.Y. — March 15, 1979.
Coin de 49th St. et de Rockefeller Pl., N.Y. — 15 mars 1979.



Corner of Lexington Ave and 41st St., N.Y. — March 12, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 41st St., N.Y. — 12 mars 1979.



Corner of Madison Ave and 49th St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de Madison Ave et de 49th St., N.Y. — 16 mars 1979.



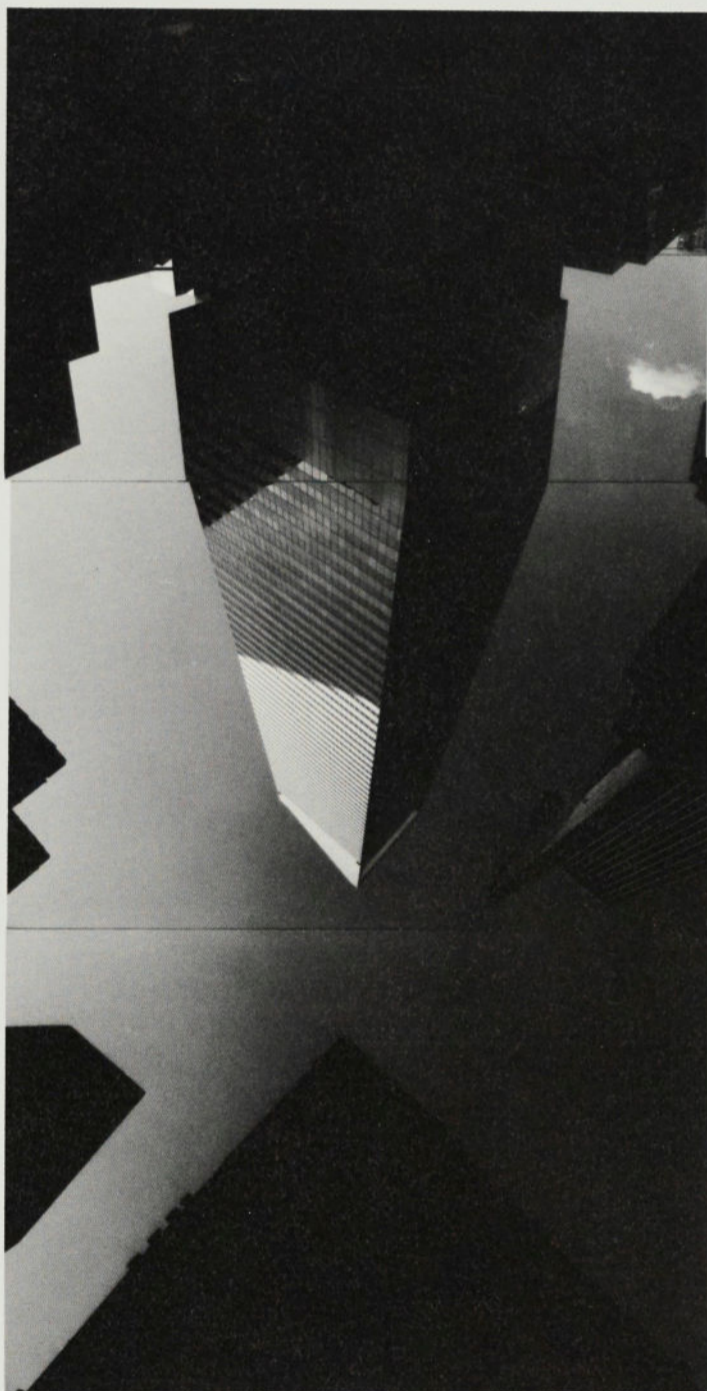
Corner of Park Ave and 52nd St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de Park Ave et de 52nd St., N.Y. — 16 mars 1979.



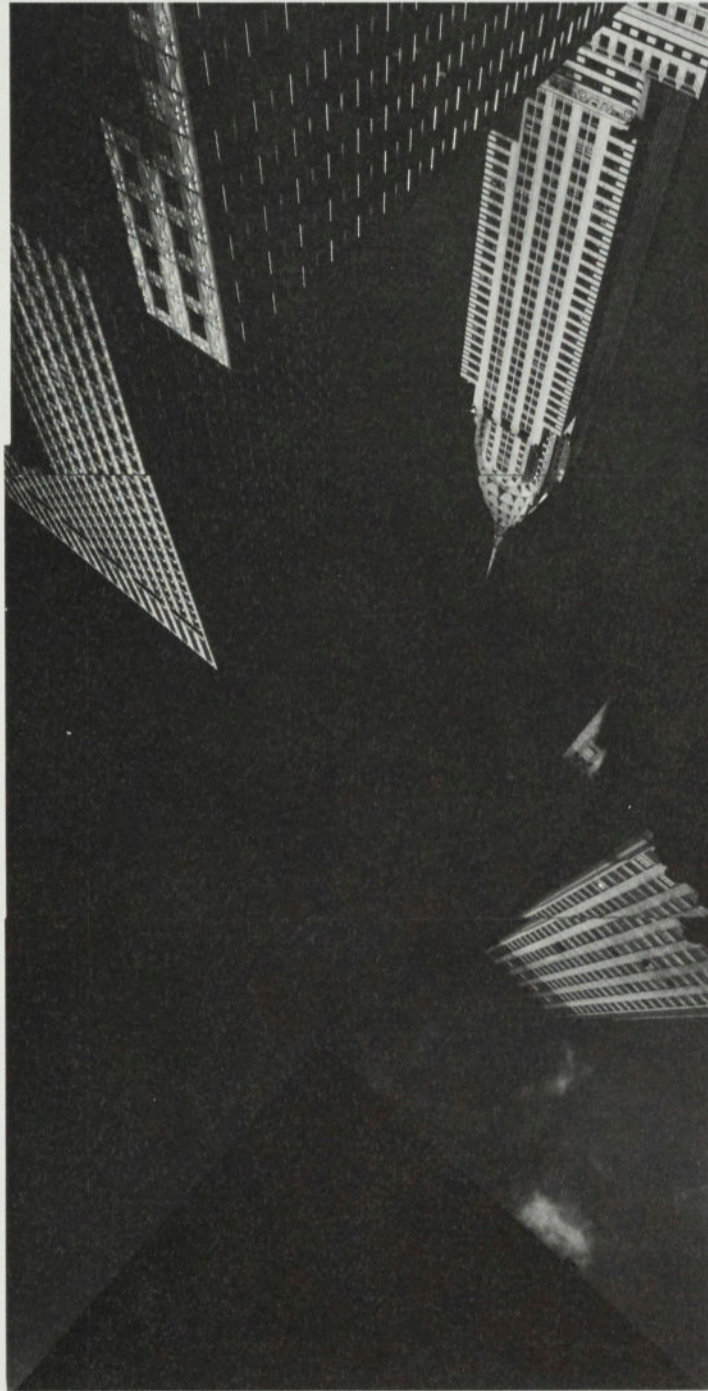
Corner of Park Ave and 53rd St., N.Y. — March 16, 1979
Coin de Park Ave et de 53rd St., N.Y. — 16 mars 1979.



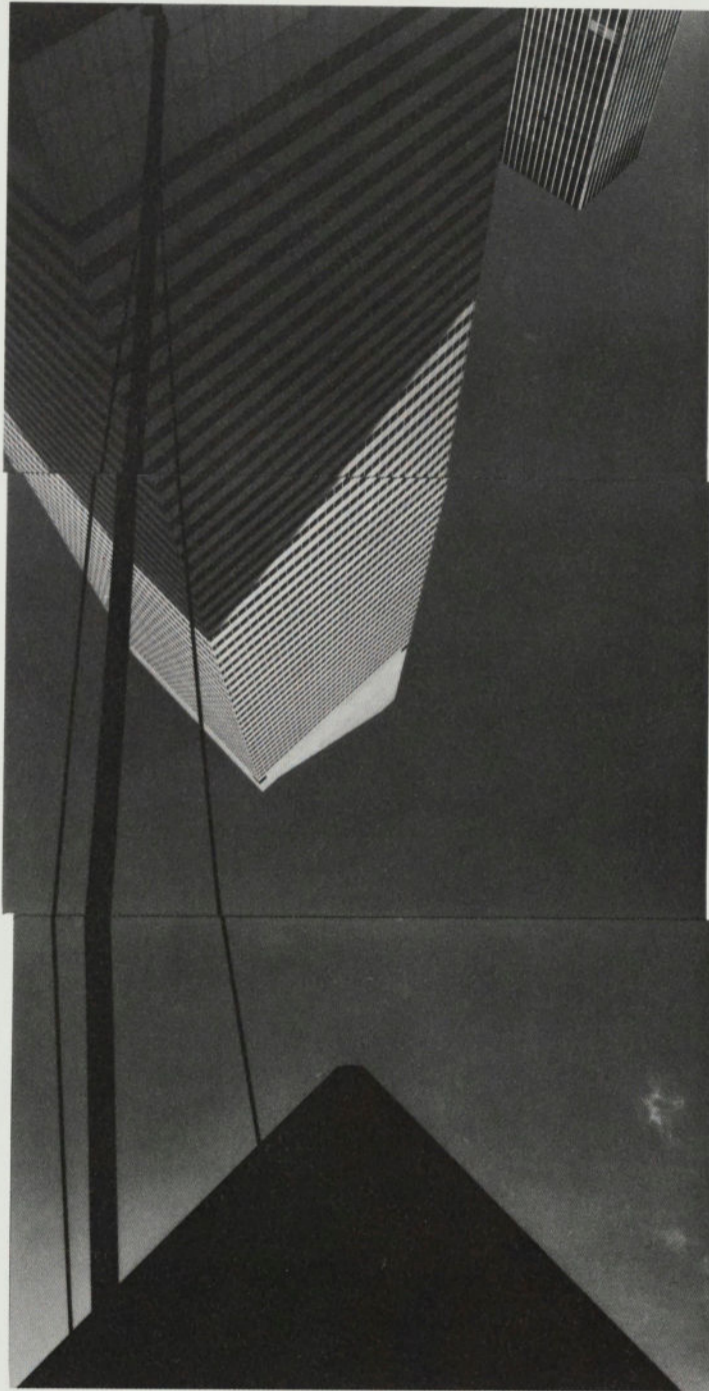
Corner of Park Ave and 51st St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de Park Ave et de 51st St., N.Y. — 16 mars 1979.



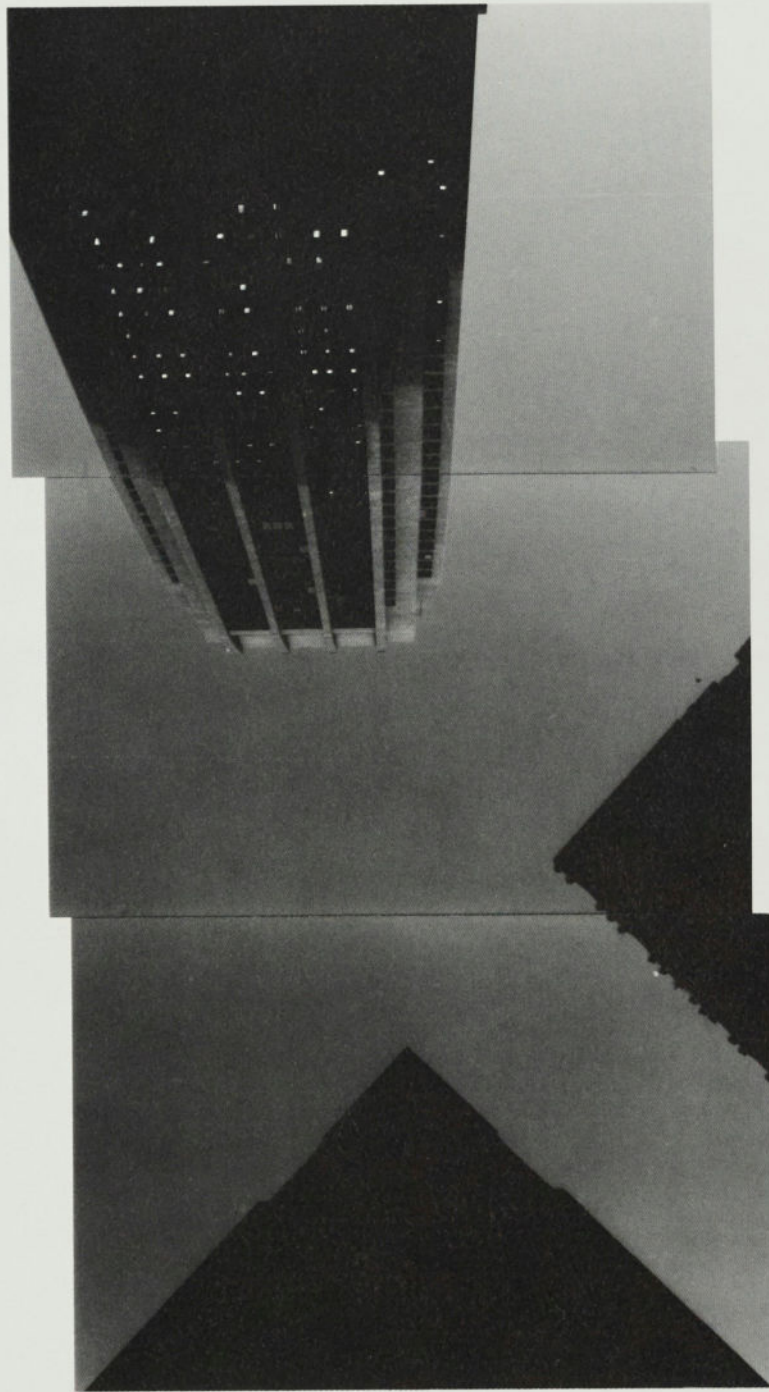
Corner of Lexington Ave and 54th St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 54th St., N.Y. — 16 mars 1979.



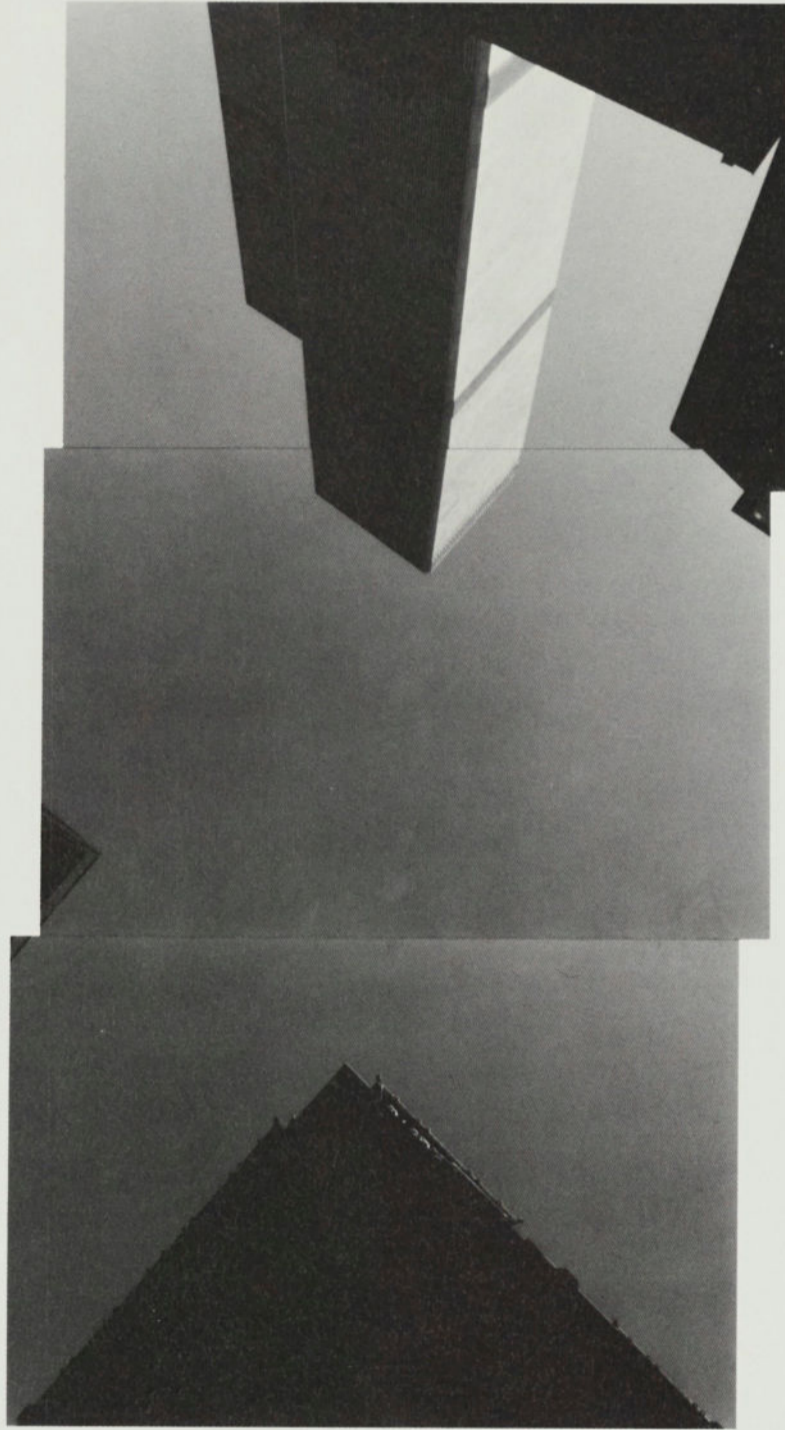
Corner of Lexington Ave and 41st St., N.Y. — March 13, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 41st St., N.Y. — 13 mars 1979.



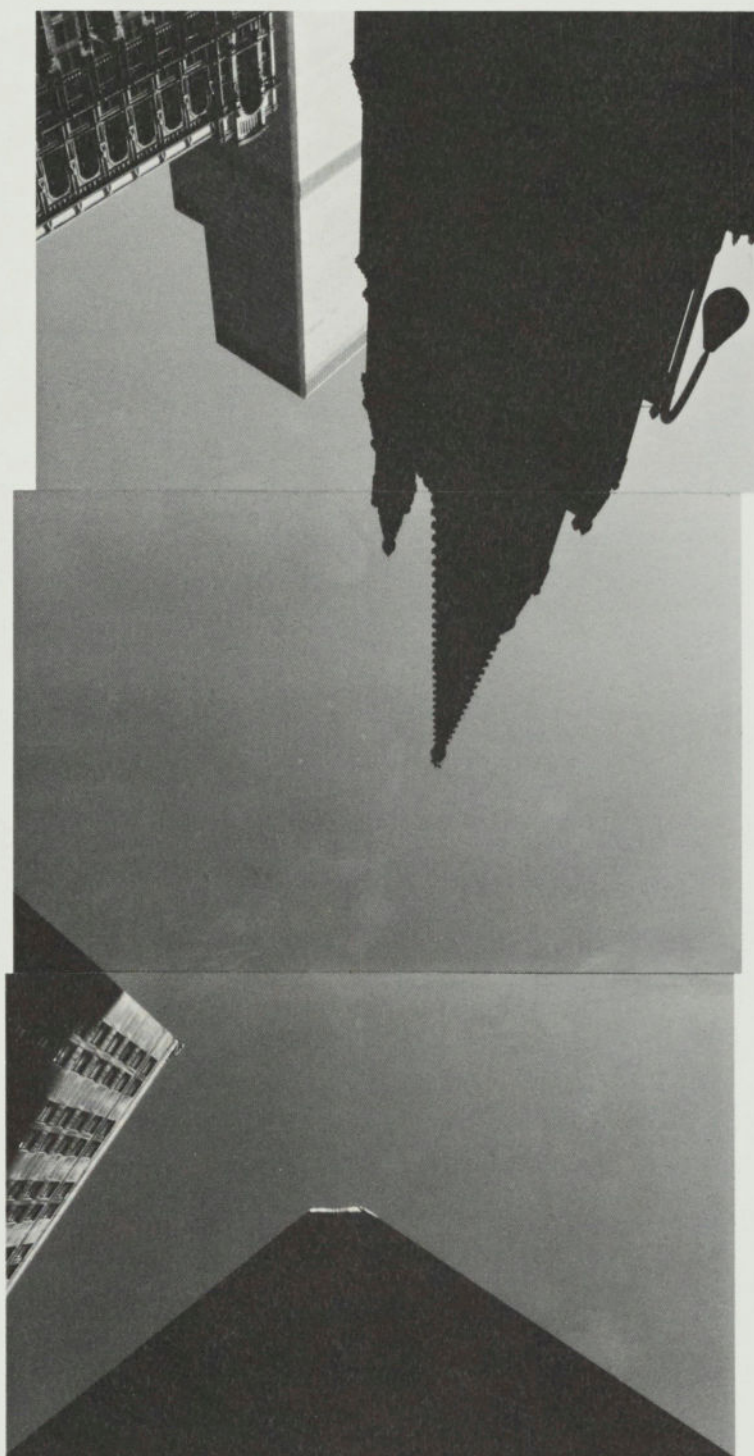
Corner of Lexington Ave and 53rd St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 53rd St., N.Y. — 16 mars 1979.



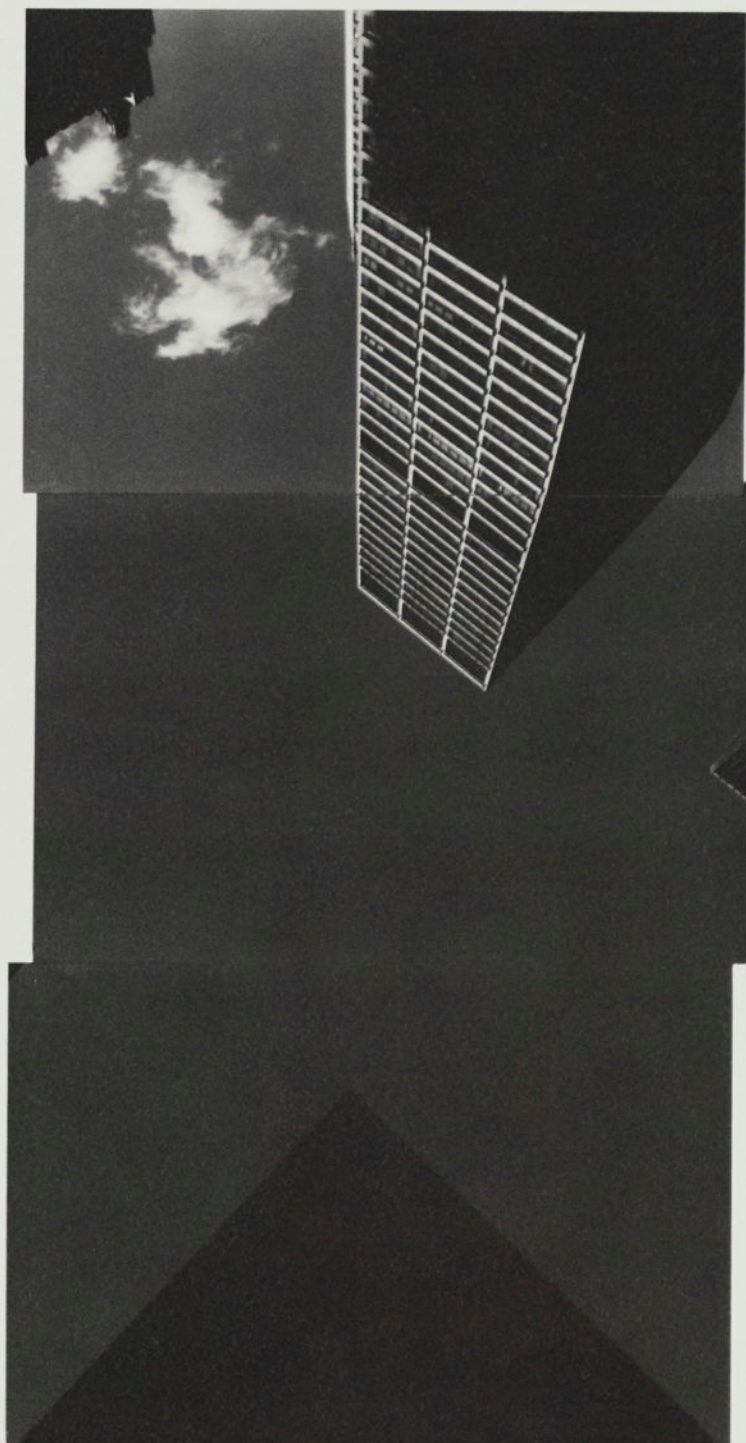
Corner of Park Ave and 33rd St., N.Y. — March 12, 1979.
Coin de Park Ave et de 33rd St., N.Y. — 12 mars 1979.



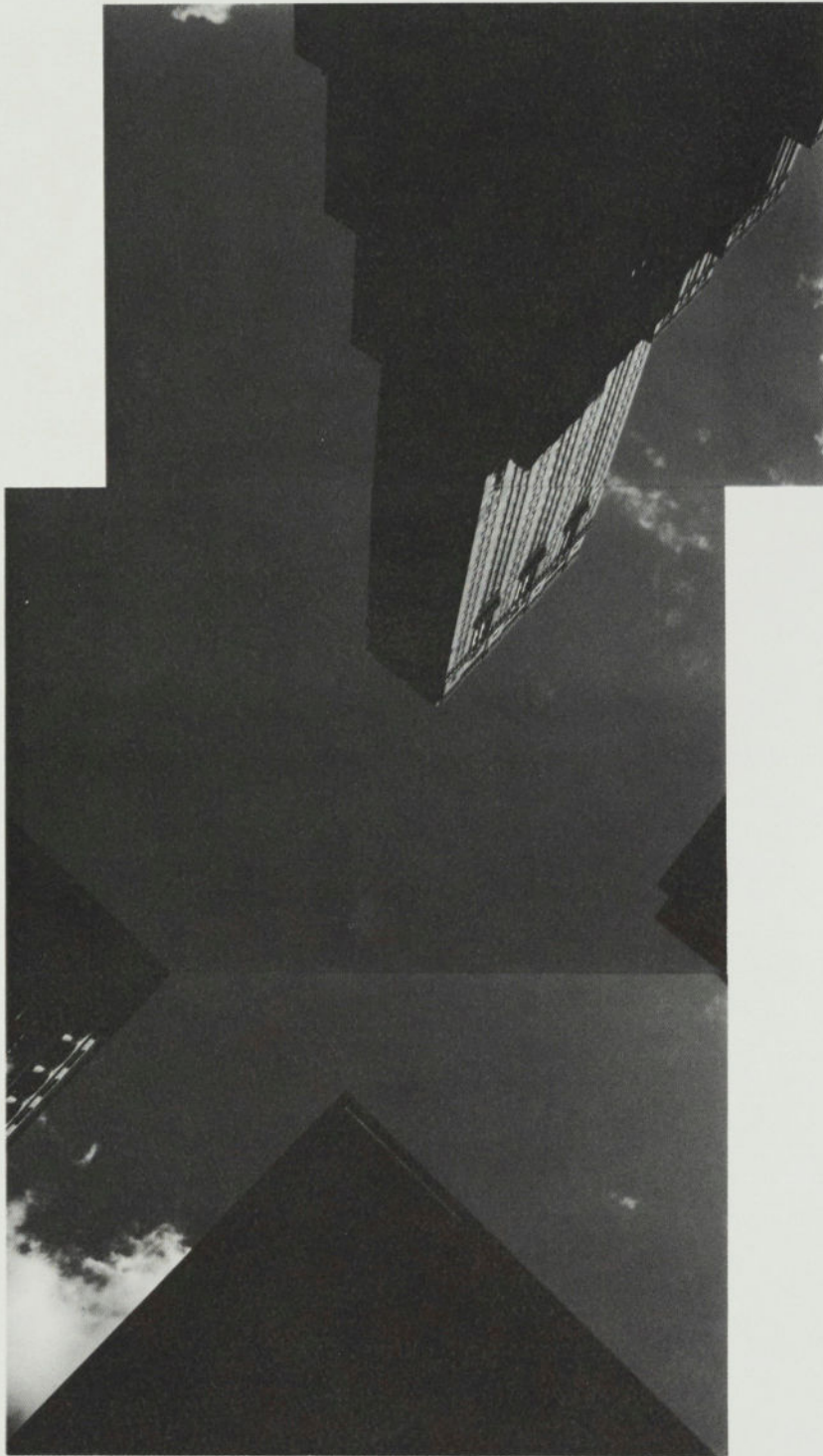
Corner of Trinity Pl. and Cedar St., N.Y. — May 5, 1979.
Coin de Trinity Pl. et de Cedar St., N.Y. — 5 mai 1979.



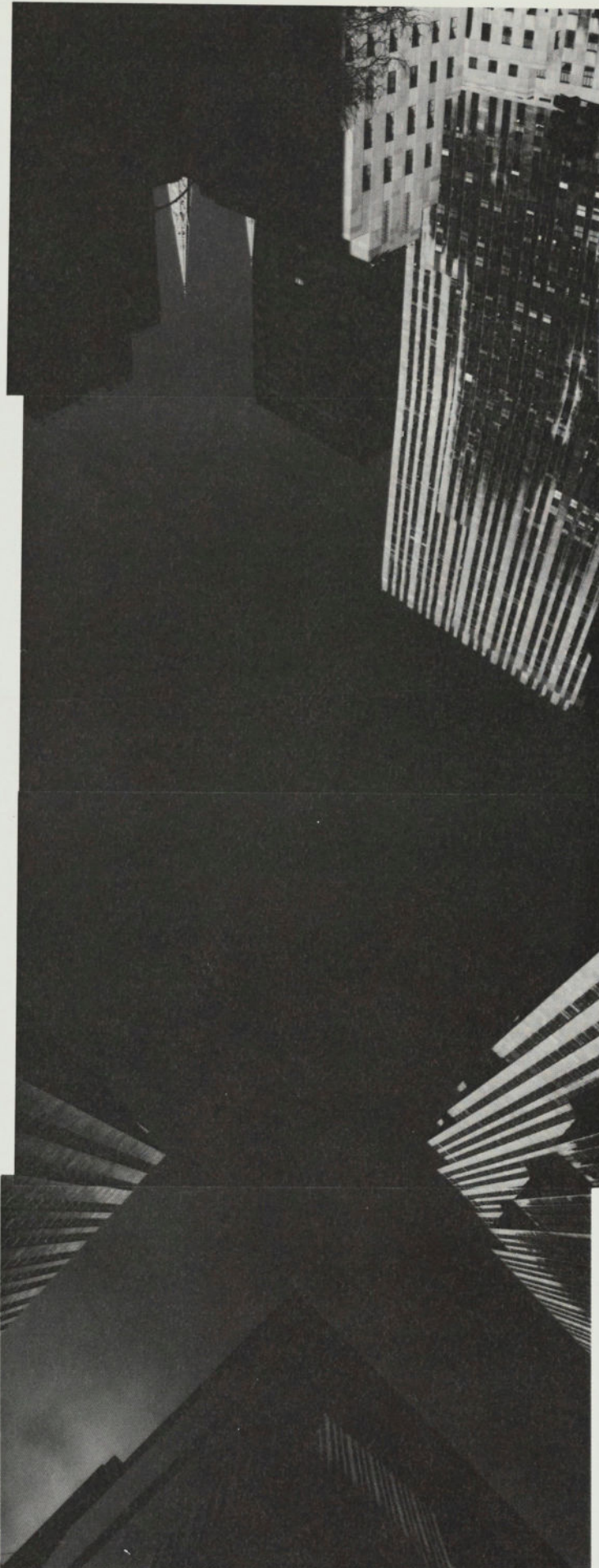
Corner of Broadway and Wall St., N.Y. — May 5, 1979.
Coin de Broadway et de Wall St., N.Y. — 5 mai 1979.



Corner of Park Ave and 52nd St., N.Y. — March 15, 1979.
Coin de Park Ave et de 52nd St., N.Y. — 15 mars 1979.



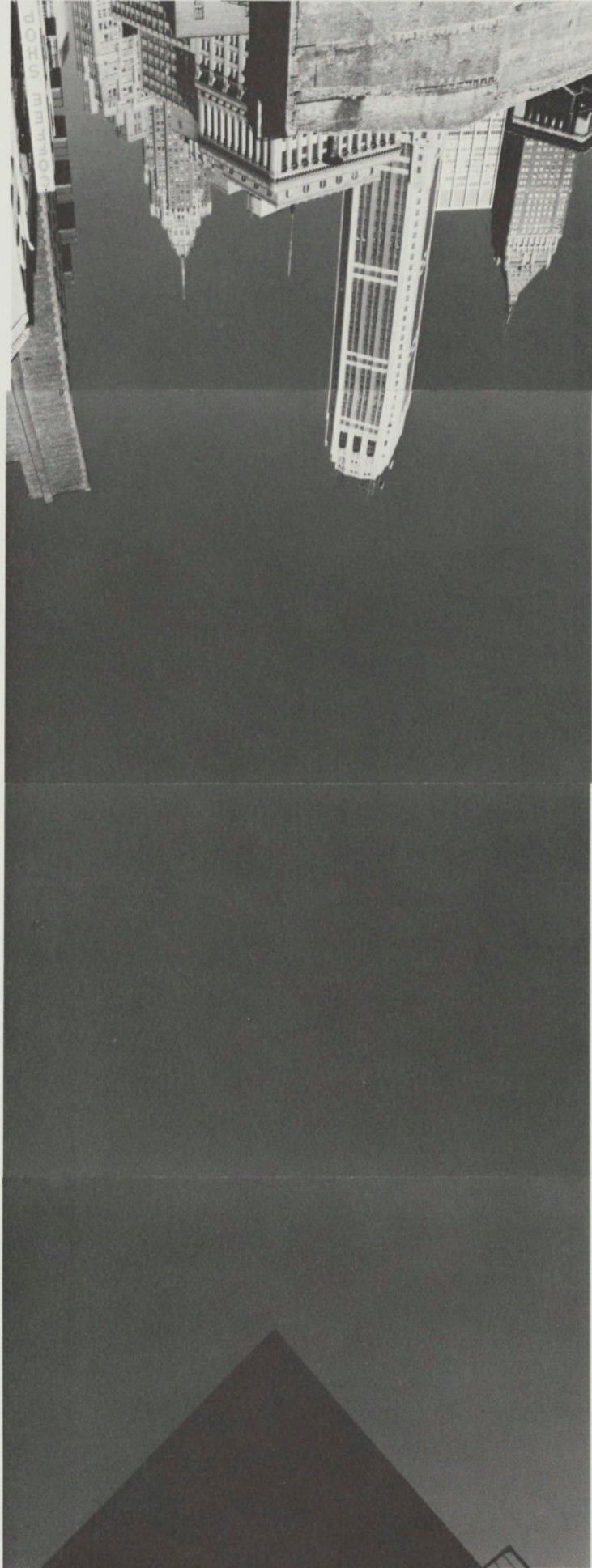
Corner of Madison Ave and 41st St., N.Y. — April 18, 1979.
Coin de Madison Ave et de 41st St., N.Y. — 18 avril 1979.



Corner of Rockefeller Pl. and 49th St., N.Y. — March 18, 1979.
Coin de Rockefeller Pl. et de 49th St., N.Y. — 18 mars 1979.



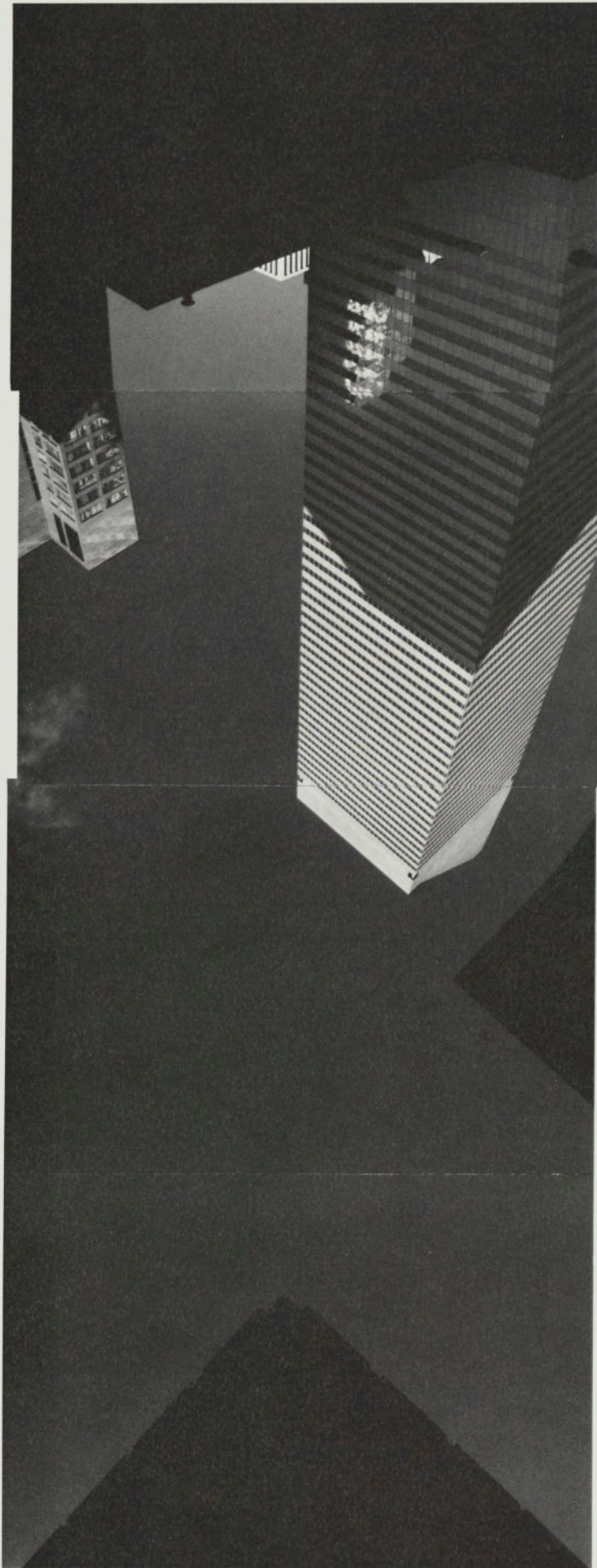
Corner of 3rd Ave and 48th St., N.Y. — March 19, 1979.
Coin de 3rd Ave et de 48th St., N.Y. — 19 mars 1979



Corner of Coenties Slip and Pearl St., N.Y. — March 20, 1979.
Coin de Coenties Slip et de Pearl St., N.Y. — 20 mars 1979.



Corner of 8th Ave and 34th St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de 8th Ave et de 34th St., N.Y. — 16 mars 1979.



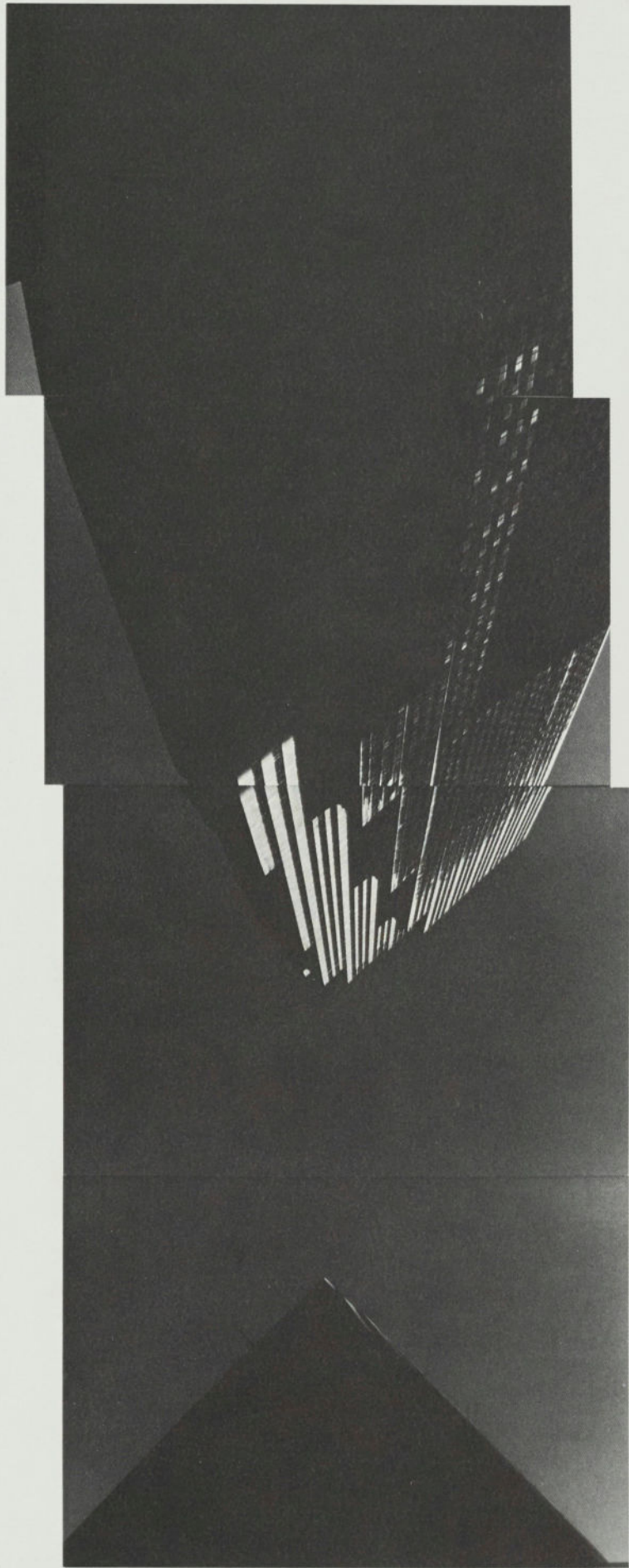
Corner of Lexington Ave and 52nd St., N.Y. — March 15, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 52nd St., N.Y. — 15 mars 1979.



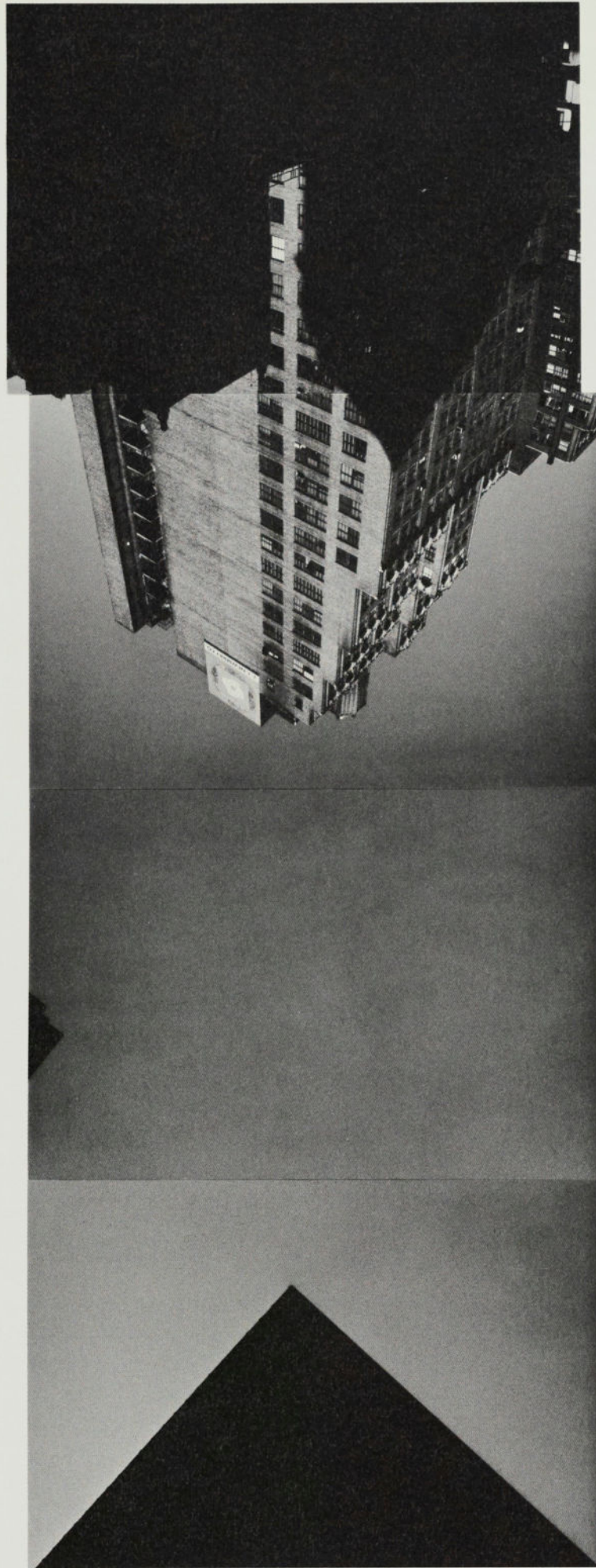
Corner of Ave of the Americas and 36th St., N.Y. — March 15, 1979.
Coin de Ave of the Americas et de 36th St., N.Y — 15 mars, 1979.



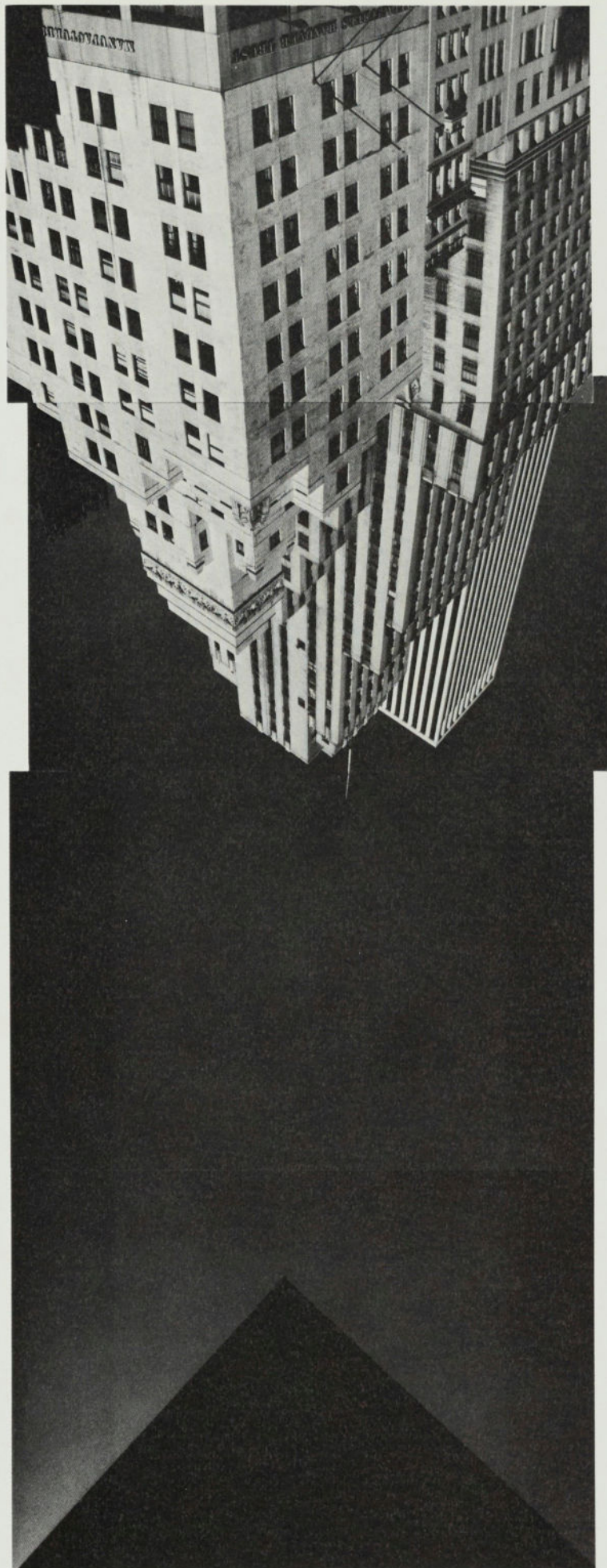
Corner of Madison Ave and 38th St., N.Y. — April 18, 1979.
Coin de Madison Ave et de 38th St., N.Y. — 18 avril 1979.



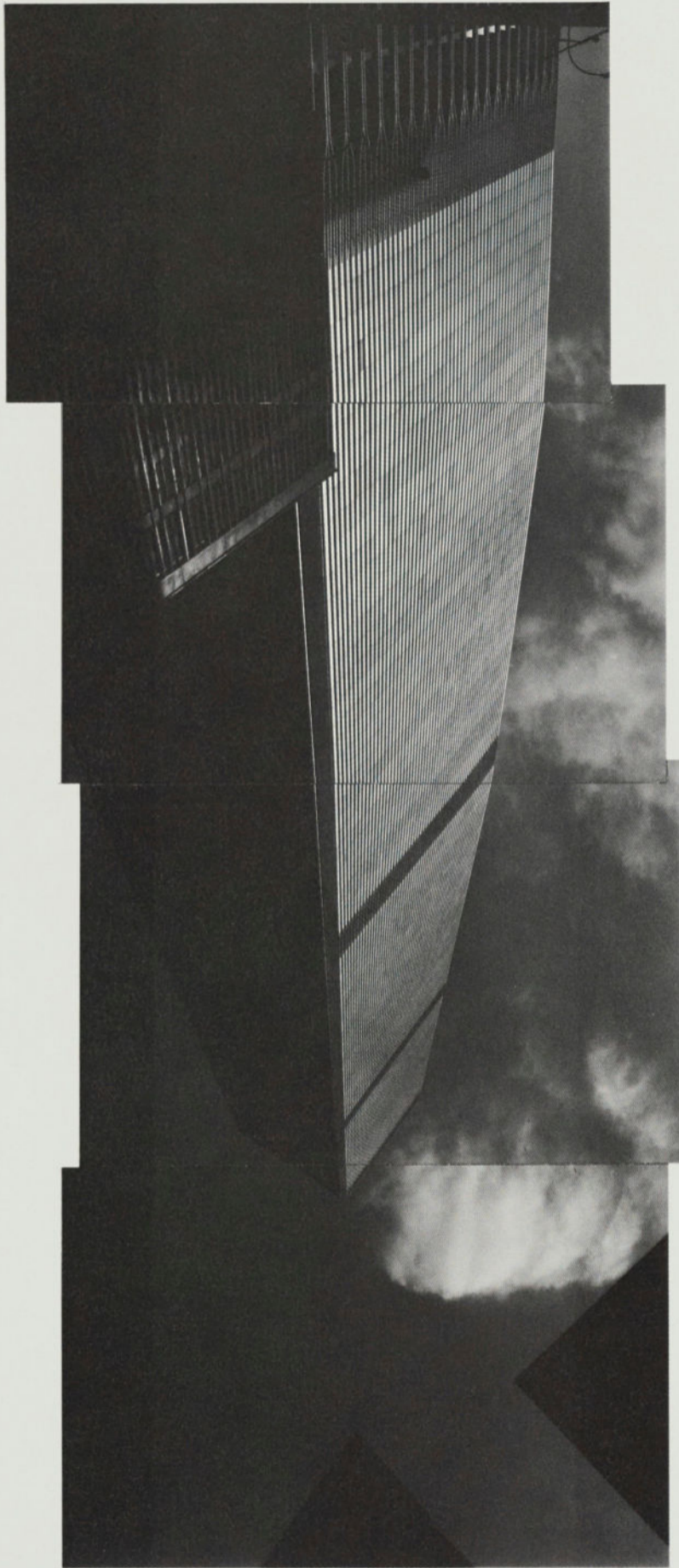
Corner of Rockefeller Pl. and 49th St., N.Y. — March 15, 1979.
Coin de Rockefeller Pl et de 49th St., N.Y. — 15 mars 1979.



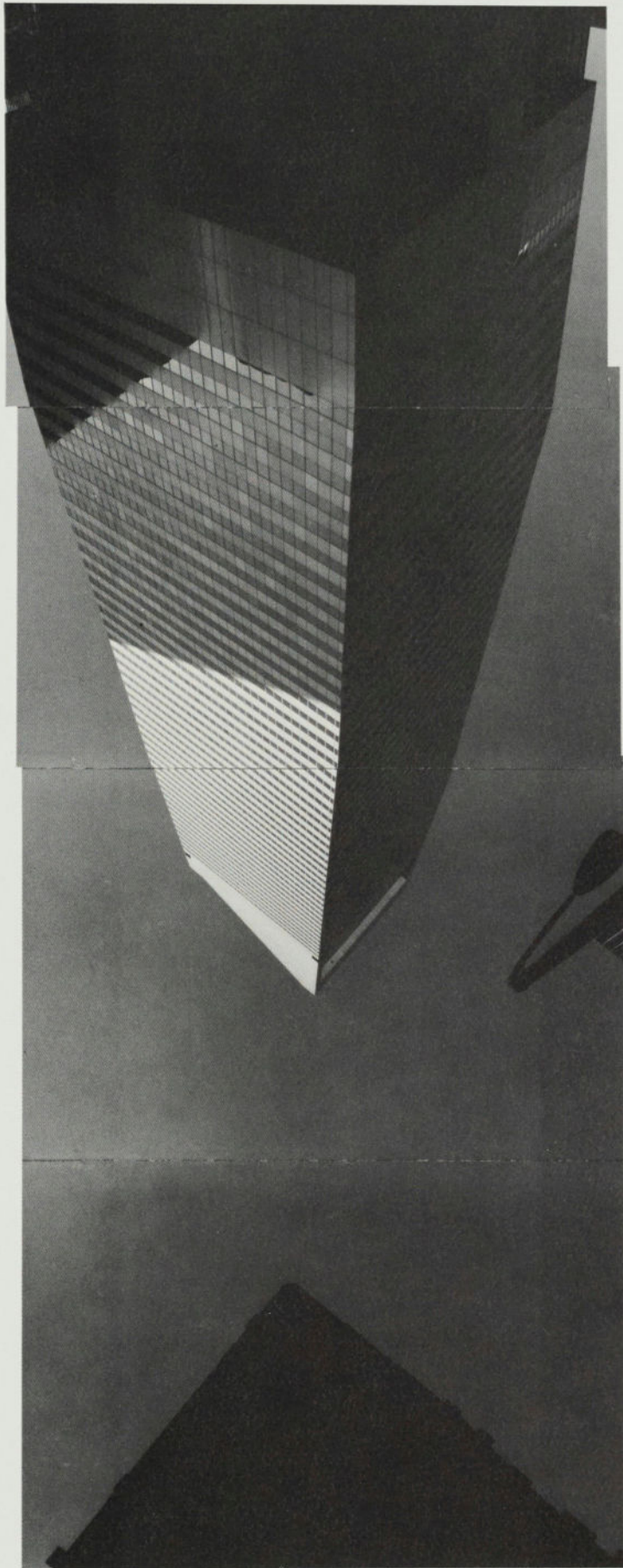
Corner of 5th Ave and 27th St., N.Y. — March 19, 1979.
Coin de 5th Ave et de 27th St., N.Y. — 19 mars 1979.



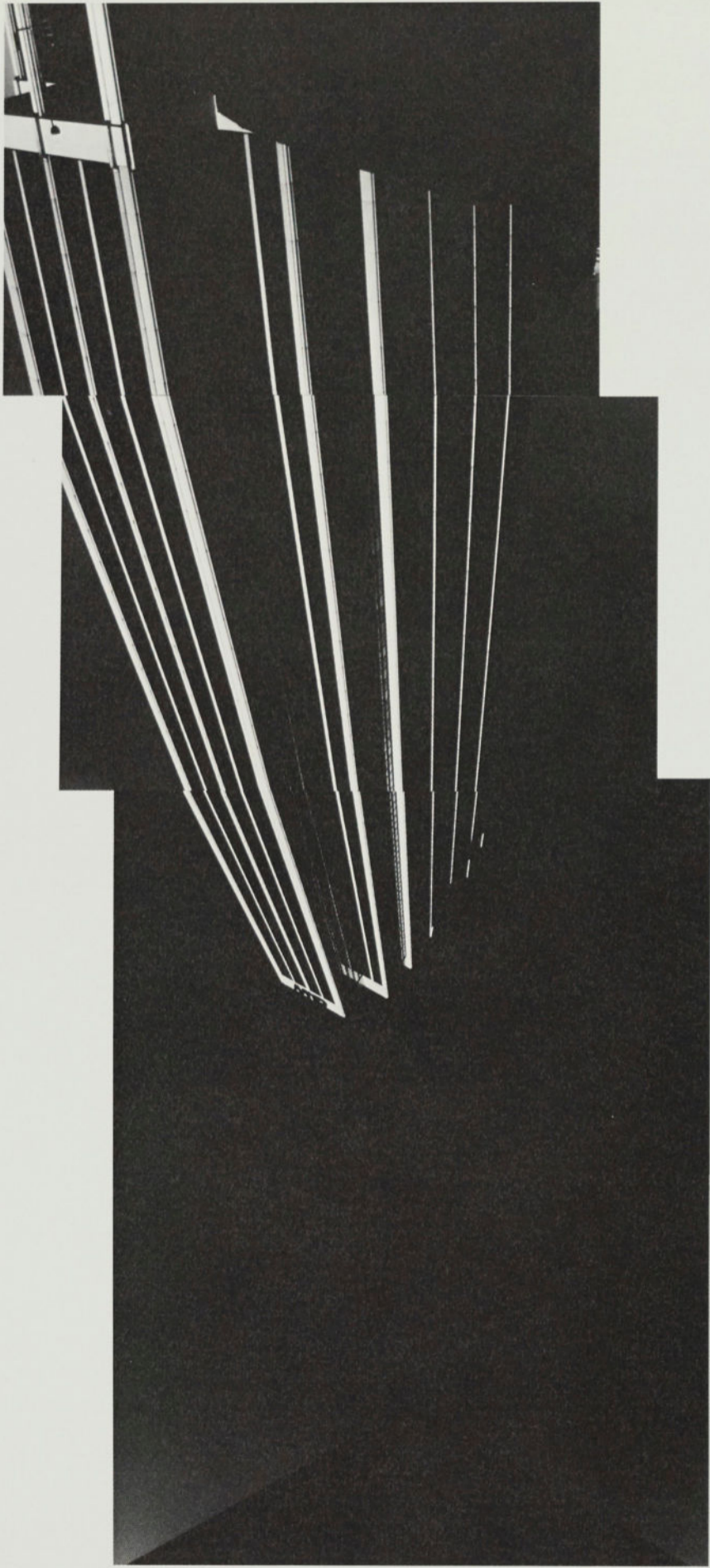
Corner of 5th Ave and 57th St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de 5th Ave et de 57th St., N.Y. — 16 mars 1979.



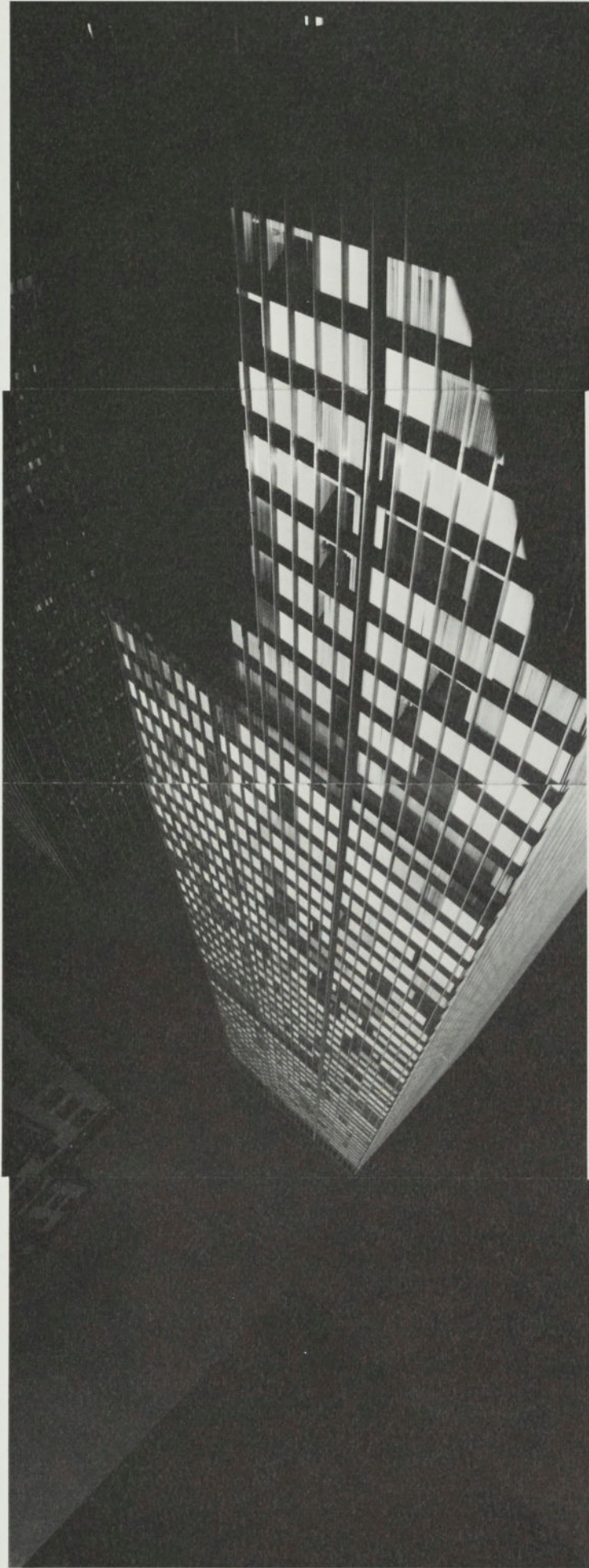
Corner of Greenwich St. and Liberty St., N.Y. — March 17, 1979.
Coin de Greenwich St. et de Liberty St., N.Y. — 17 mars 1979.



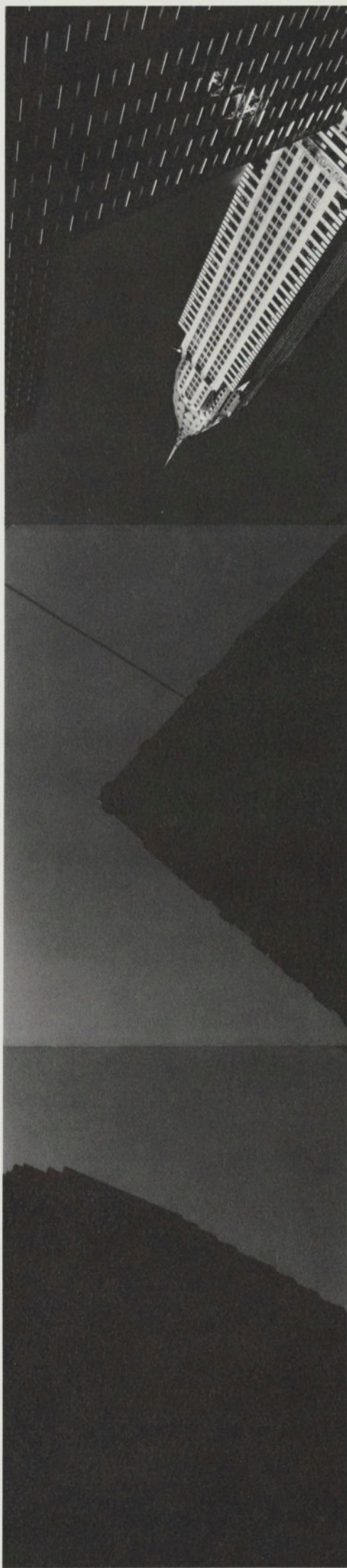
Corner of Lexington Ave and 54th St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 54th St., N.Y. — 16 mars 1979.



Corner of Broadway and 60th St., N.Y. — March 18, 1979.
Coin de Broadway et de 60th St., N.Y. — 18 mars 1979.



Corner of Vanderbilt Ave and 47th St., N.Y. — March 19, 1979.
Coin Vanderbilt Ave et de 47th St., N.Y. — 19 mars 1979.



Corner of Lexington Ave and 41st St., N.Y. — March 12, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 41st St., N.Y. — 12 mars 1979.



Corner of 5th Ave and 28th St., N.Y. — March 12, 1979.
Coin de 5th Ave et de 28th St., N.Y. — 12 mars 1979.



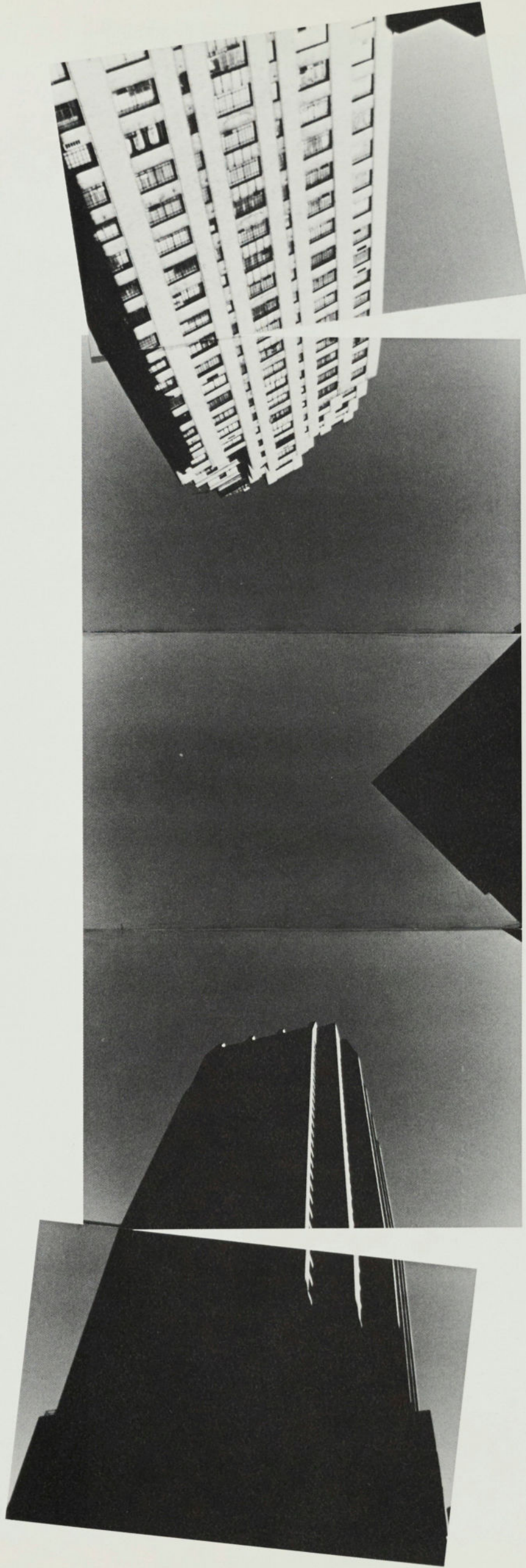
Corner of 8th Ave and 34th St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de 8th Ave and 34th St., N.Y. — 16 mars 1979.



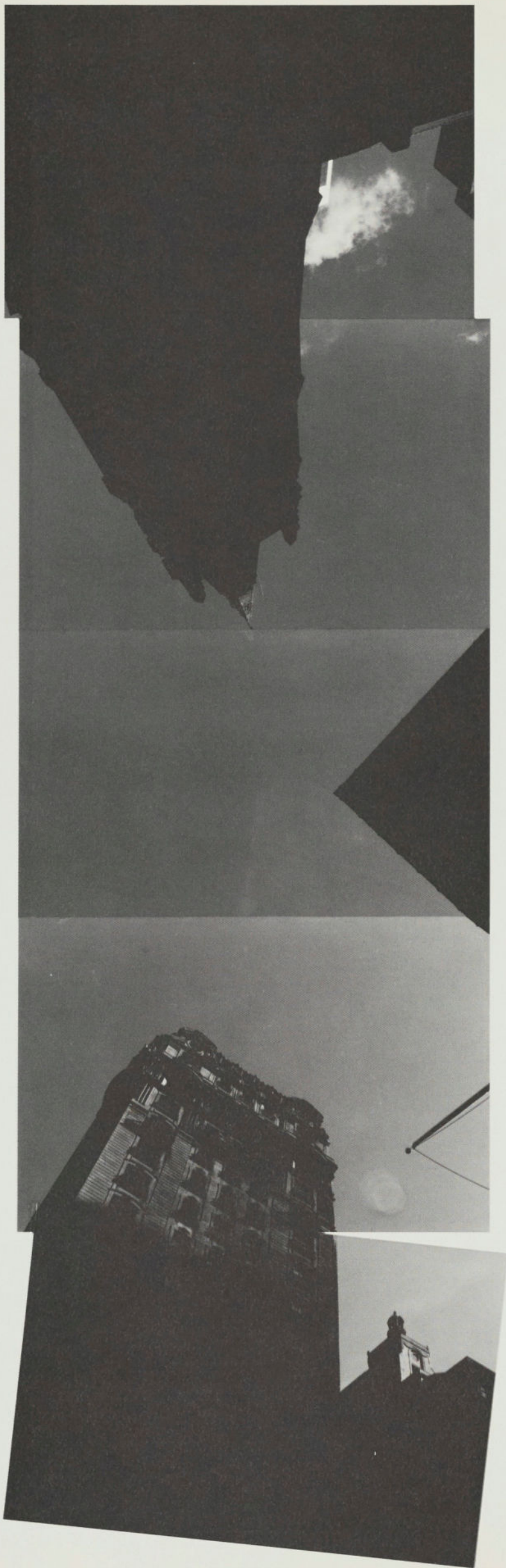
Corner of 6th Ave and 49th St., N.Y. — March 15, 1979.
Coin de 6th Ave et de 49th St., N.Y. — 15 mars 1979.



Corner of 8th Ave and 34th St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de 8th Ave et de 34th St., N.Y. — 16 mars 1979.



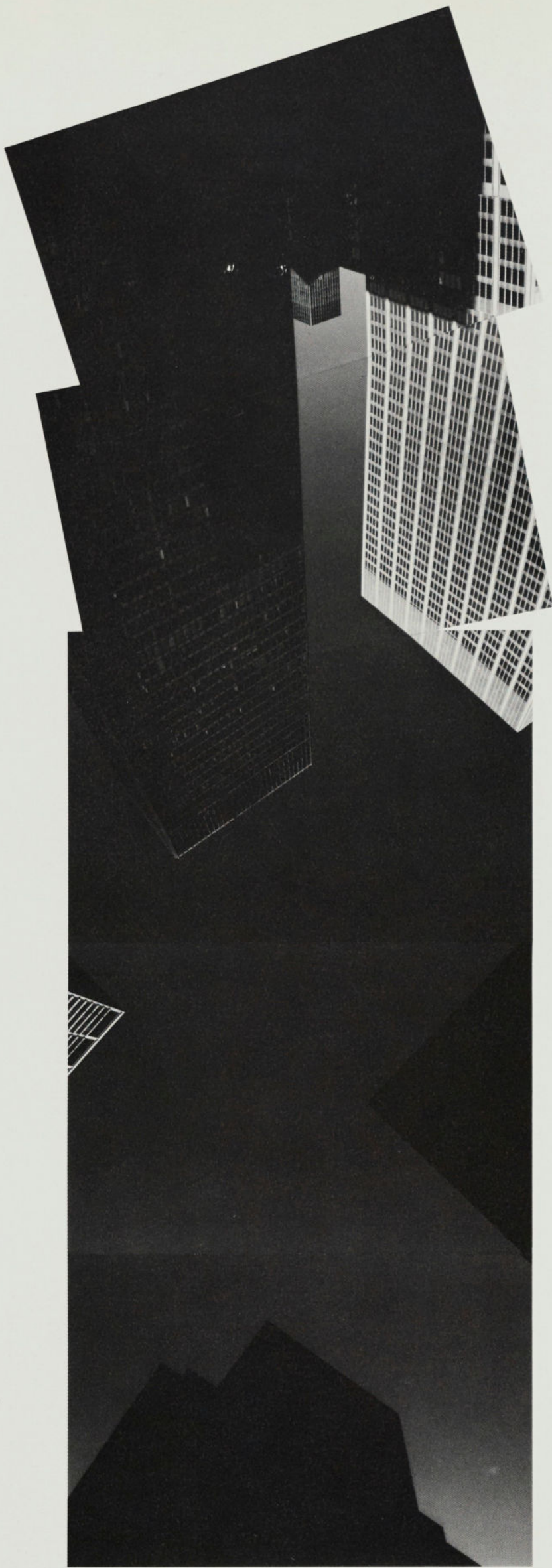
Corner of Park Ave and 34th St., N.Y. — March 18, 1979.
Coin de Park Ave et de 34th St., N.Y. — 18 mars 1979.



Corner of 5th Ave and 55th St., N.Y. — March 16, 1979.
Coin de 5th Ave et de 55th St., N.Y. — 16 mars 1979.



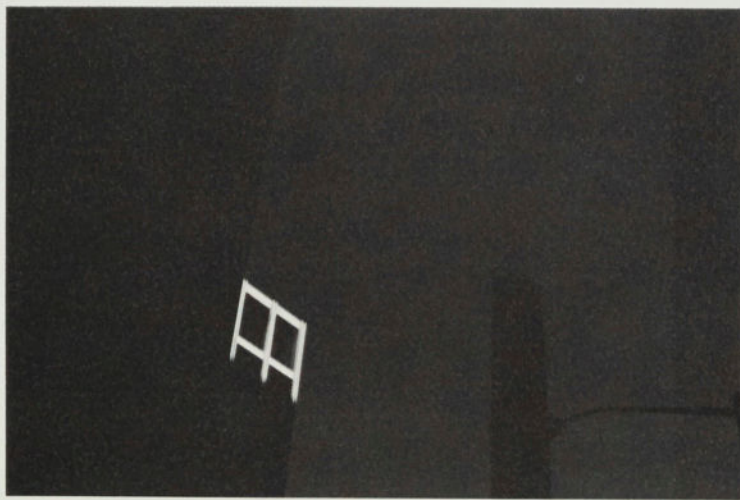
Corner of Trinity Pl. and Liberty St., N.Y. — May 5, 1979.
Coin de Trinity Pl. et de Liberty St., N.Y. — 5 mai 1979

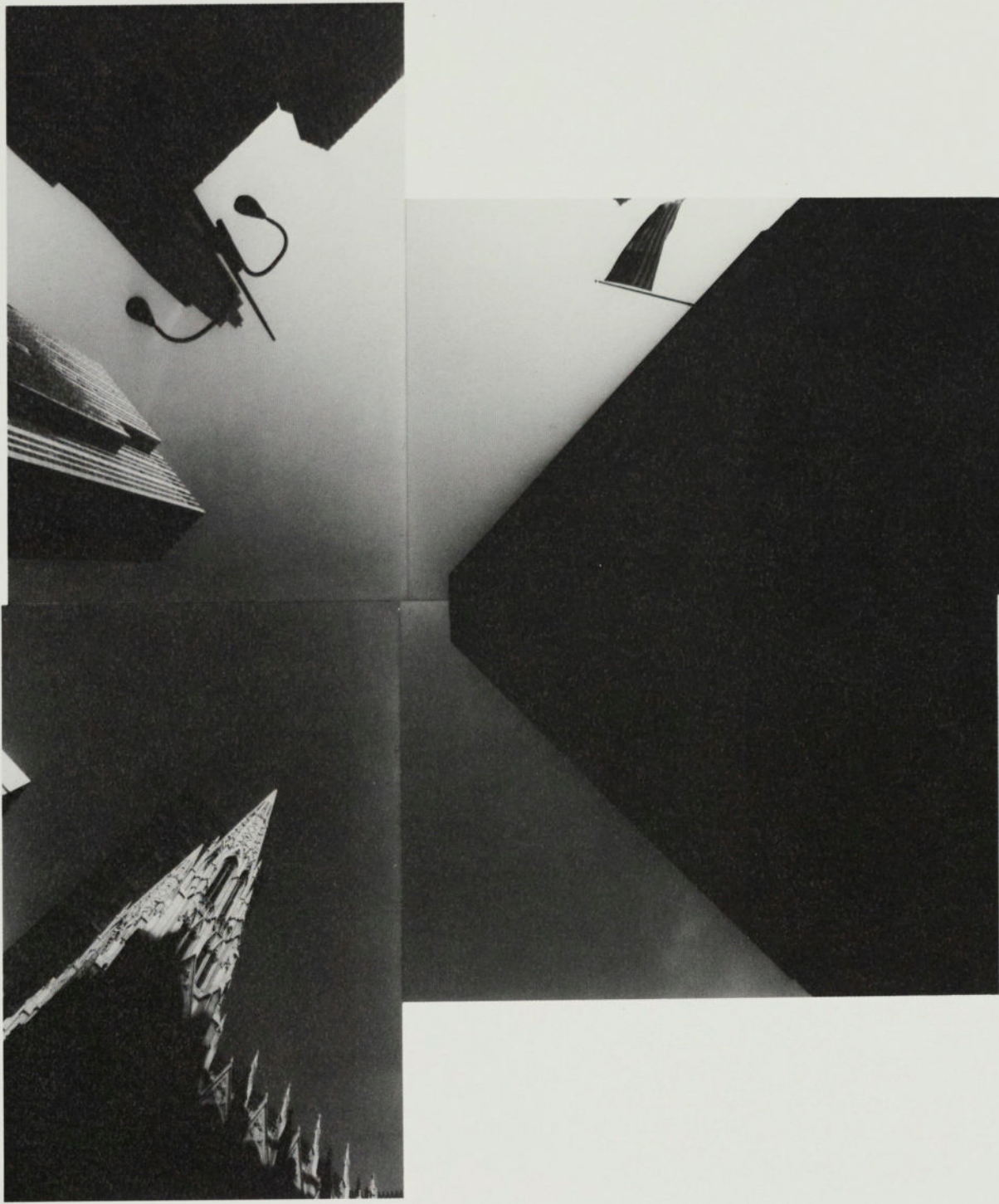


Corner of Park Ave and 52nd St., N.Y. — March 15, 1979.
Coin de Park Ave et de 52nd St., N.Y. — 15 mars 1979.

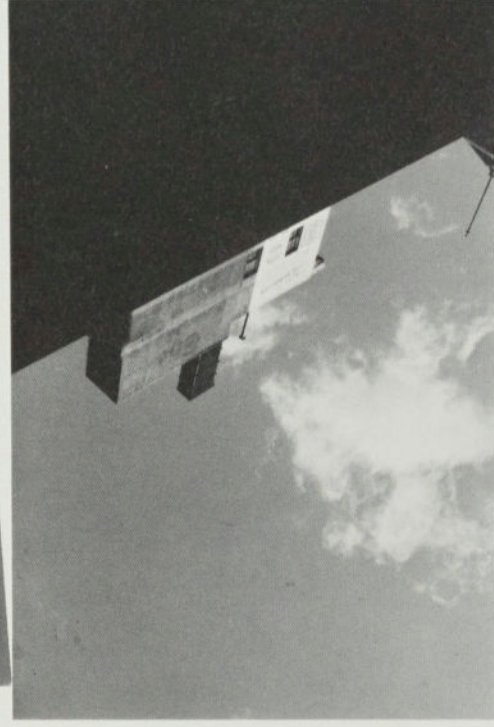
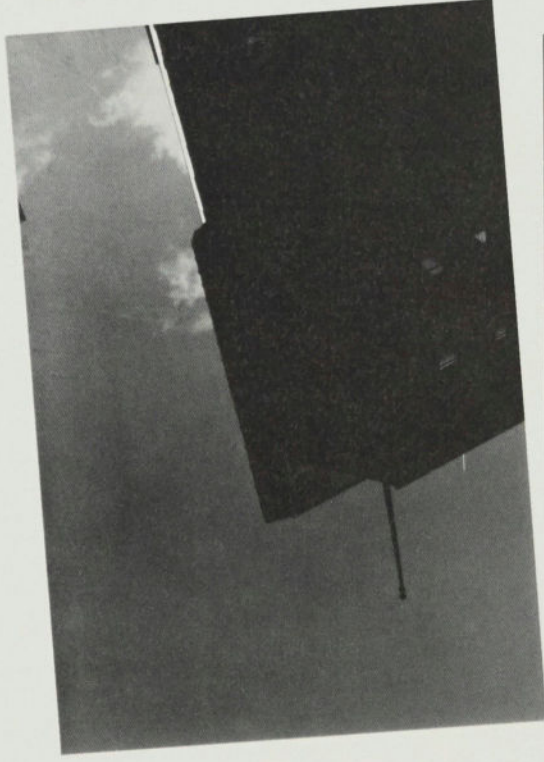


Corner of Old Slip and Water St., N.Y. — March 20, 1979.
Coin de Old Slip et de Water St., N.Y. — 20 mars 1979.





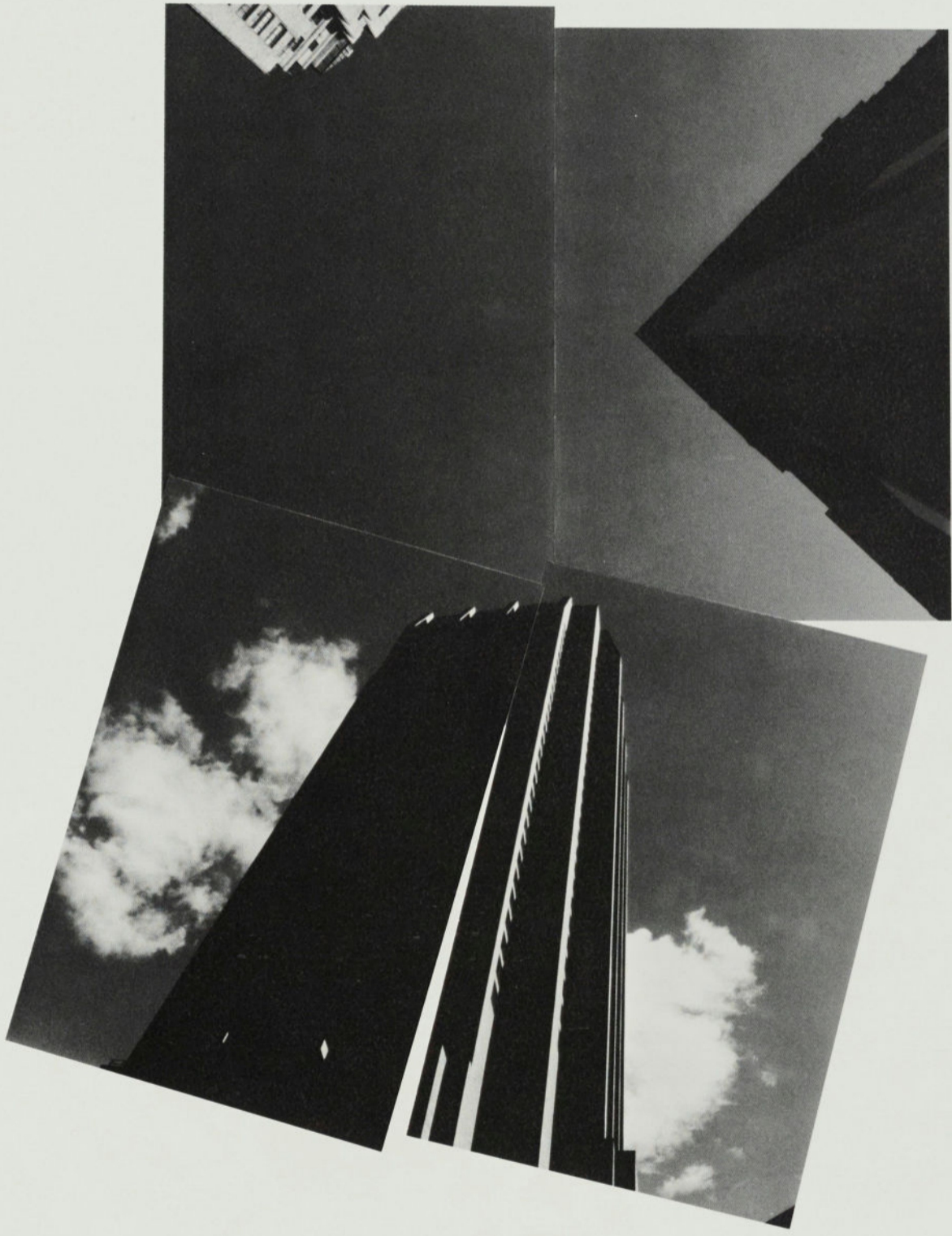
Corner of 5th Ave and 50th St., N.Y. — February 22, 1979.
Coin de 5th Ave et de 50th St., N.Y. — 22 février 1979.



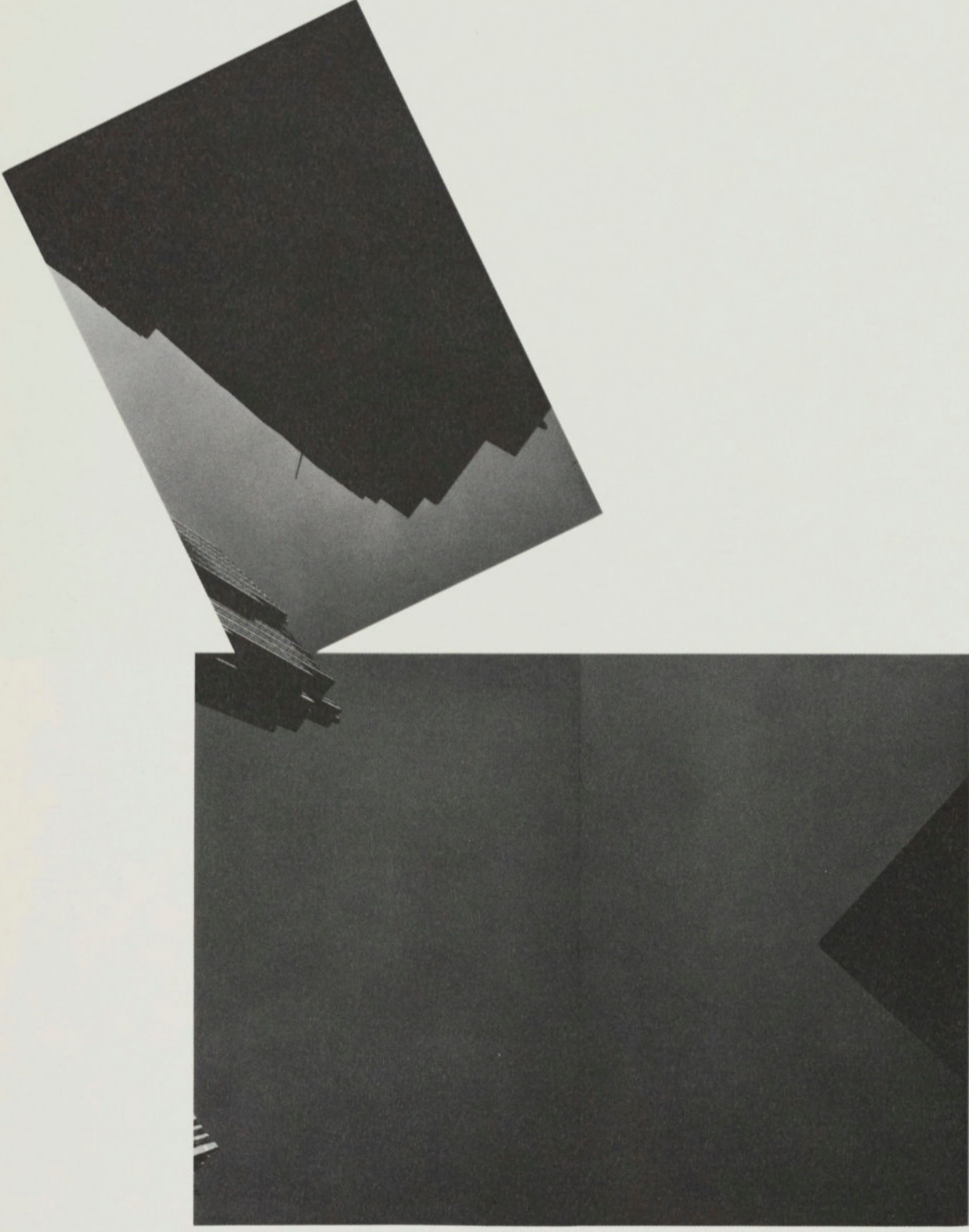
Corner of Broadway and 41st St., N.Y. — April 6, 1979.
Coin de Broadway et de 41st St., N.Y. — 6 avril 1979.



One corner of Plaza Chase Manhattan Bank, N.Y. — March 17, 1979.
Un coin de Plaza Chase Manhattan Bank, N.Y. — 17 mars 1979.



Corner of Madison Ave and 34th St., N.Y. — April 18, 1979.
Coin de Madison et de 34th St., N.Y. — 18 avril 1979.



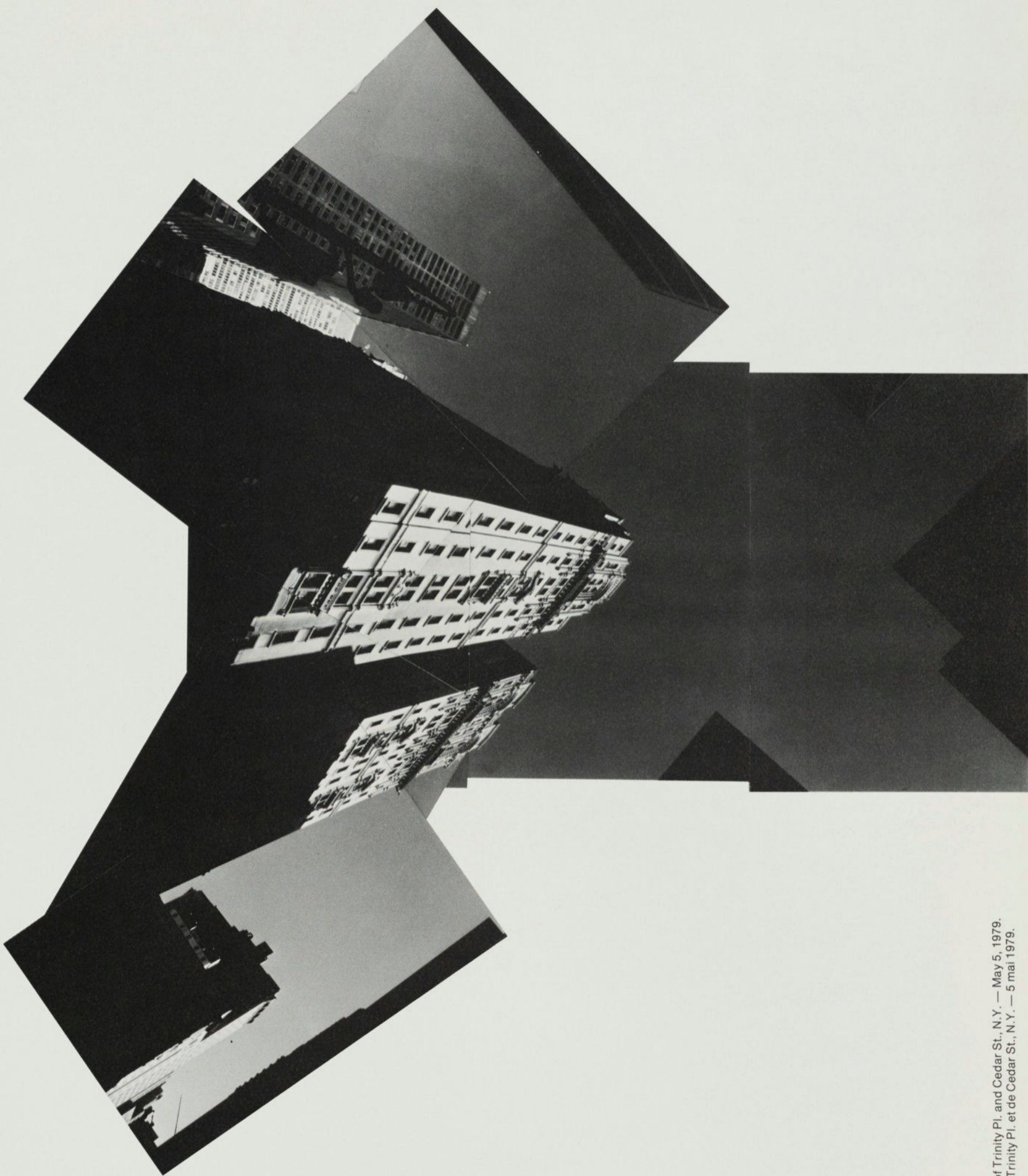
Corner of 5th Ave and 49th St., N.Y. — March 18, 1979.
Coin de 5th Ave et de 49th St., N.Y. — 18 mars 1979.



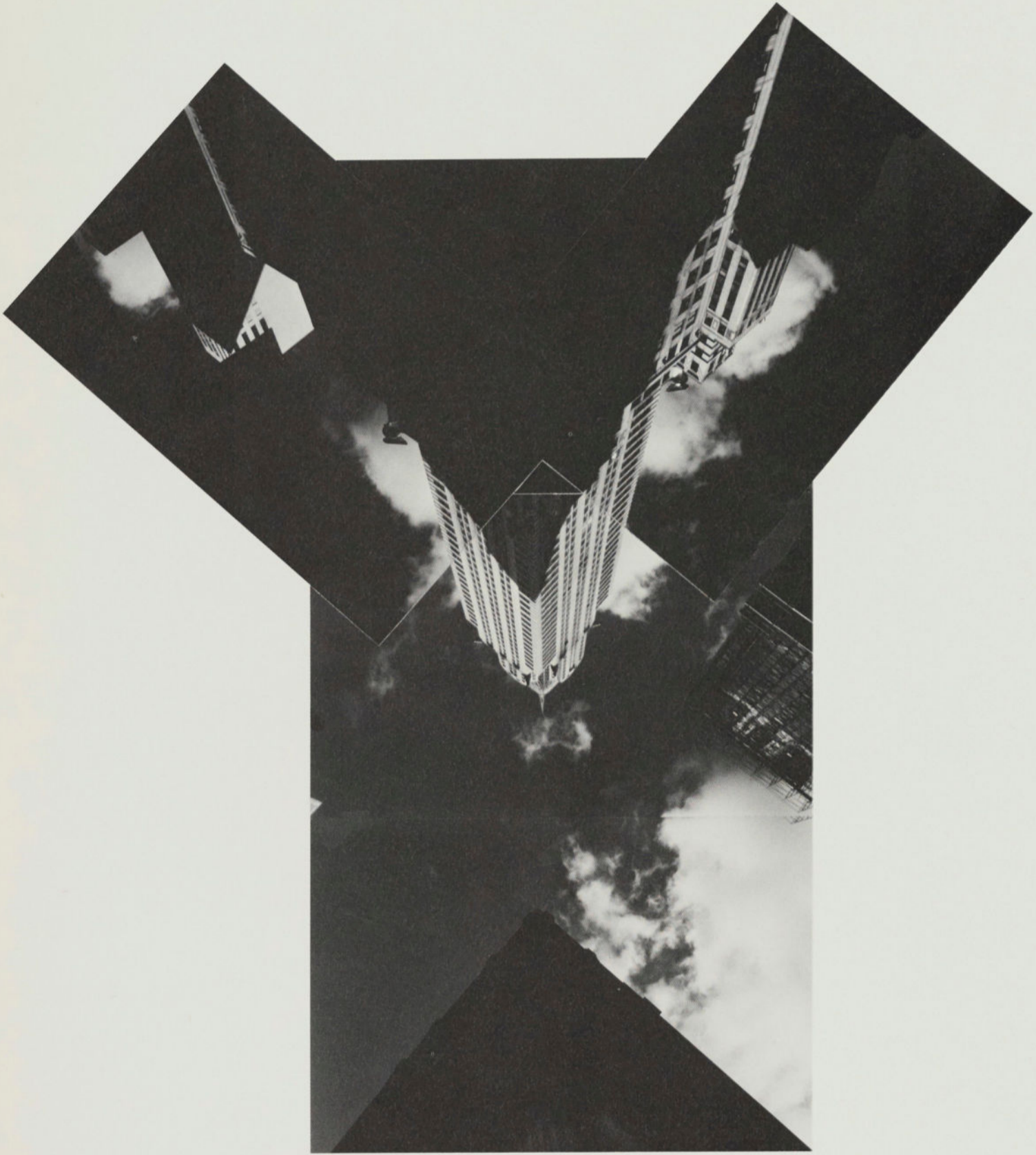
Part/Partie 7b Corner of Madison Ave and 41st St., N.Y. — April 18, 1979.
Coin de Madison Ave et de 41st St., N.Y. — 18 avril 1979.



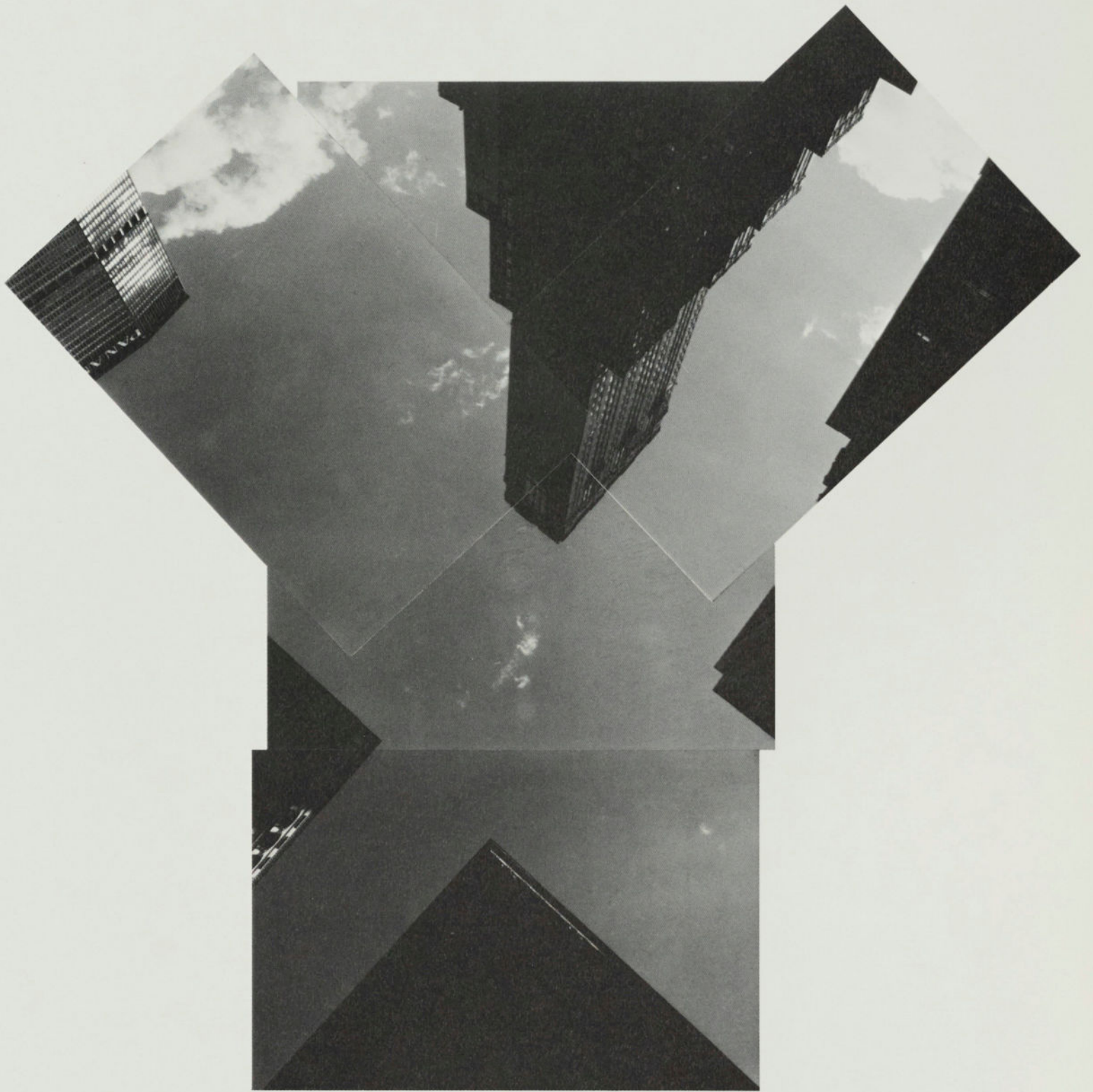
Corner of William St. and Pine St., N.Y. — March 17, 1979.
Coin de William St. et de Pine St., N.Y. — 17 mars 1979.



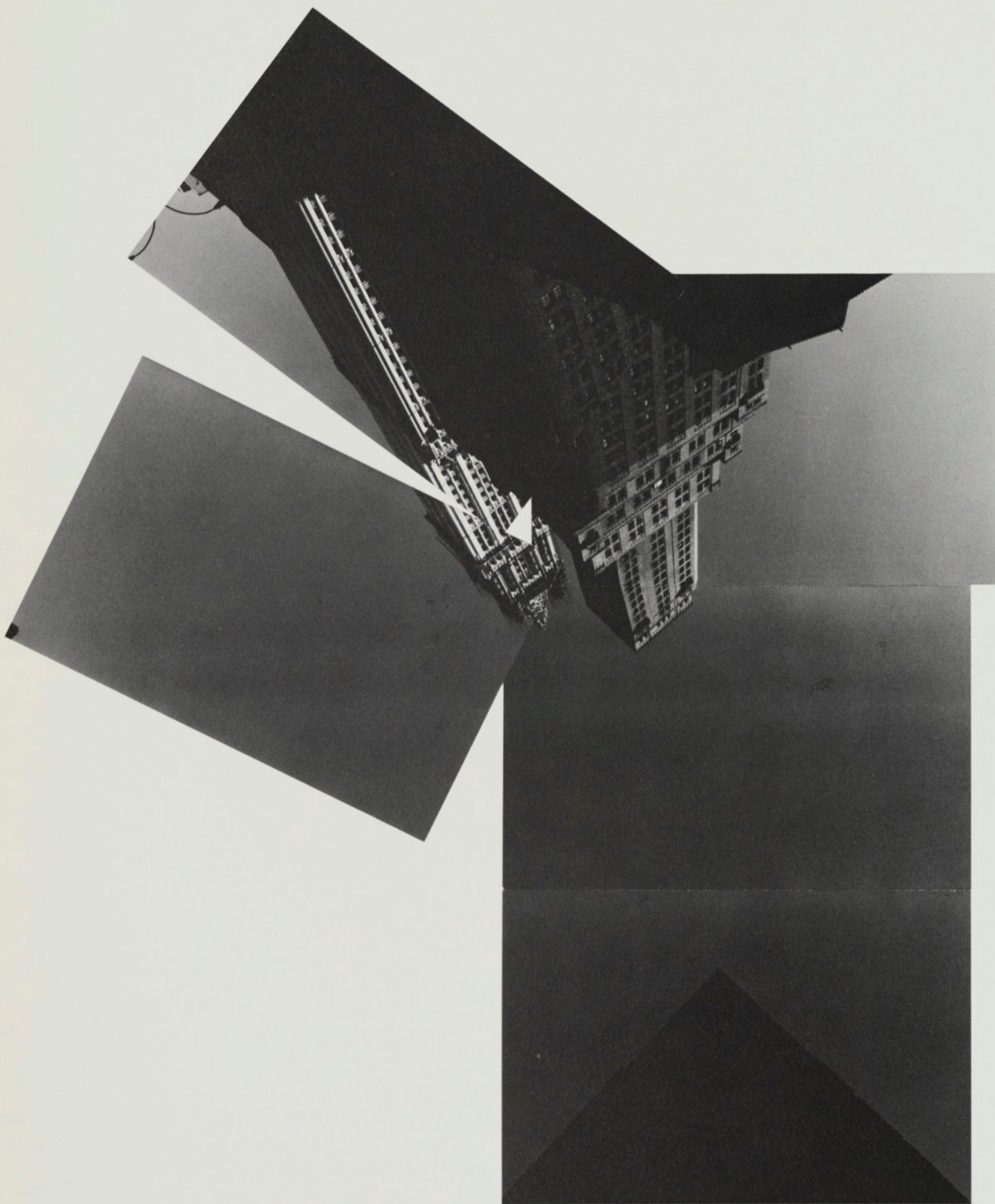
Part/Partie 7b
Corner of Trinity Pl. and Cedar St., N.Y. — May 5, 1979.
Coin de Trinity Pl. et de Cedar St., N.Y. — 5 mai 1979.



Corner of Lexington Ave and 42nd St., N.Y. — April 18, 1979
Coin de Lexington Ave et de 42nd St., N.Y. — 18 avril 1979.



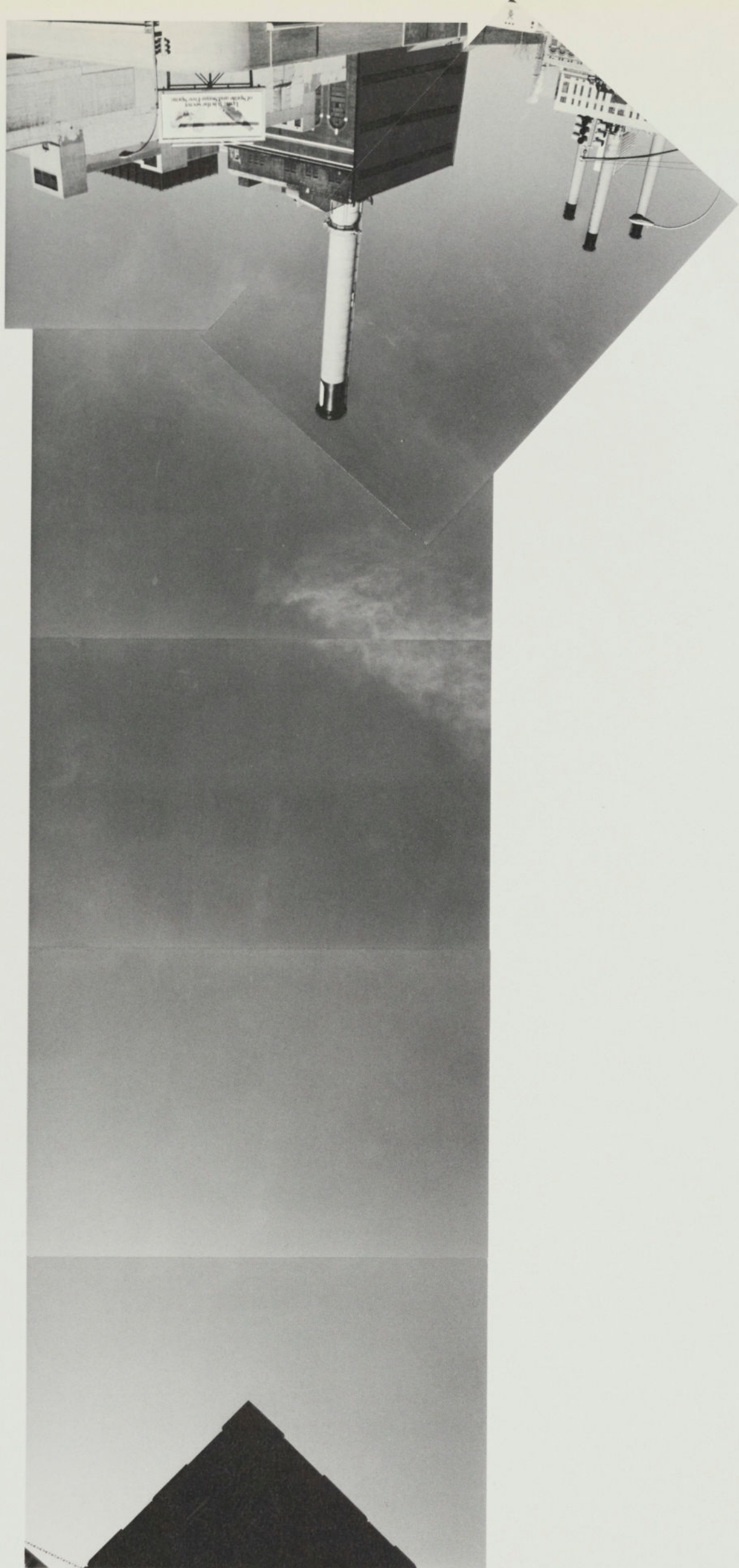
Corner of Madison Ave and 34th St., N.Y. — April 18, 1979.
Coin de Madison Ave et de 34th St., N.Y. — 18 avril 1979.



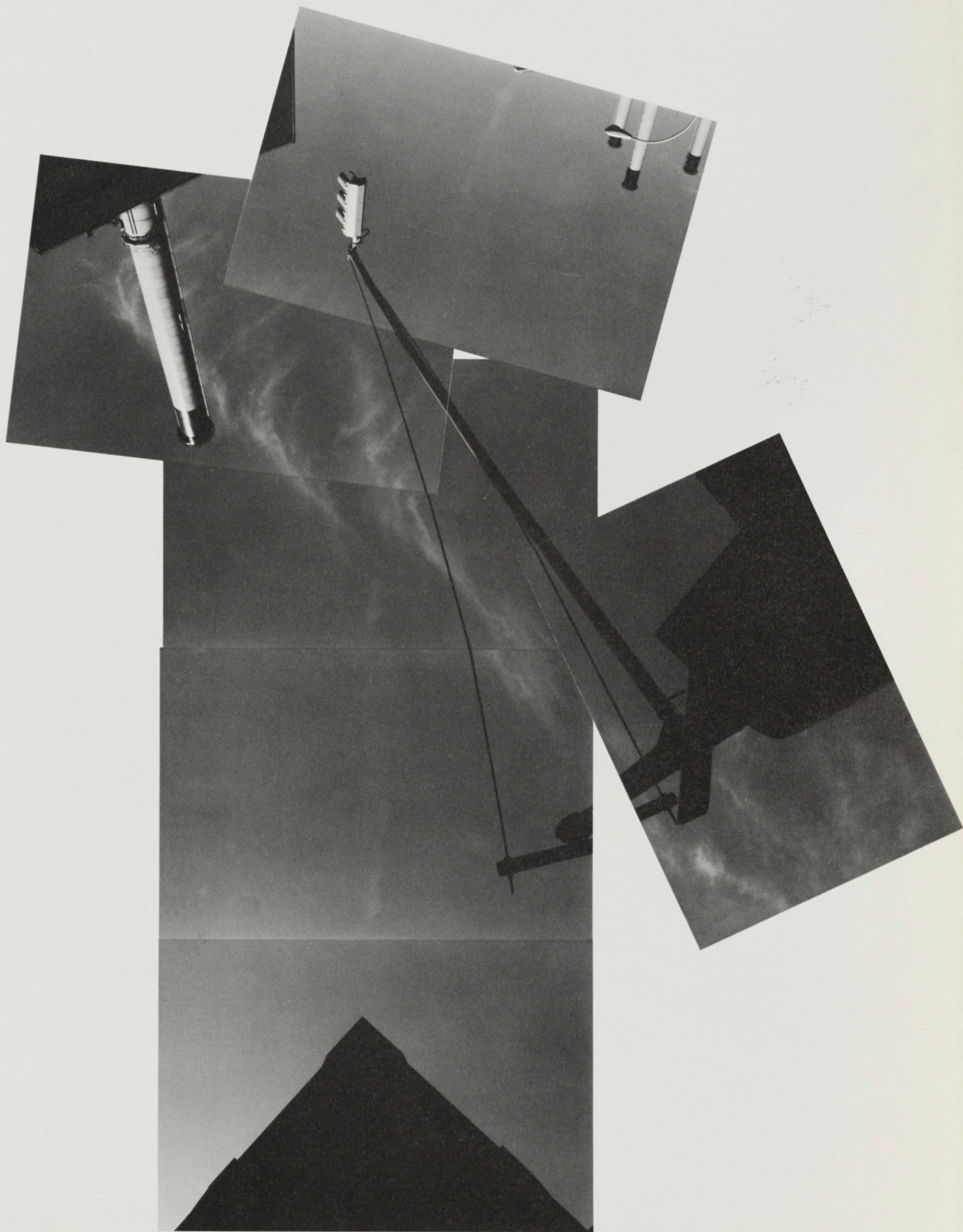
Corner of Broadway and Vesey St., N.Y. — May 5, 1979.
Coin de Broadway et de Vesey St., N.Y. — 5 mai 1979.



Corner of 5th Ave and 23rd St., N.Y. — April 11, 1979.
Coin de 5th Ave et de 23rd St., N.Y. — 11 avril 1979.



Corner of 1st Ave and 34th St., N.Y. — April 11, 1979.
Coin de 1st Ave et de 34th St., N.Y. — 11 avril 1979.



Corner of 1st Ave and 35th St., N.Y. — April 11, 1979.
Coin de 1st Ave et de 35th St., N.Y. — 11 avril 1979.



Corner of Broadway and 24th St., N.Y. — April 11, 1979.
Coin de Broadway et de 24th St., N.Y. — 11 avril 1979.



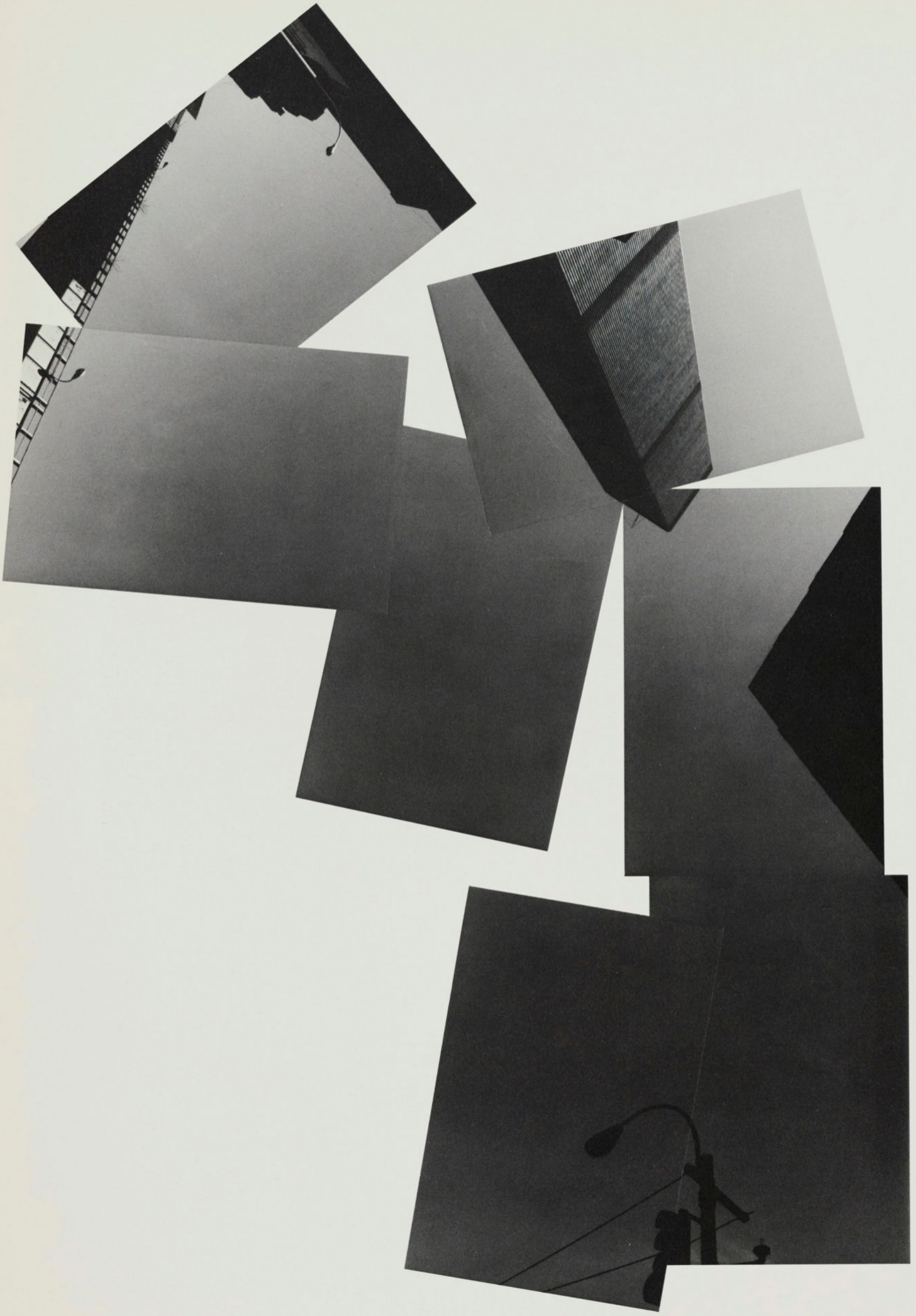
Corner of Park Ave and 24th St., N.Y. — April 11, 1979.
Coin de Park Ave et de 24th St., N.Y. — 11 avril 1979.



Corner of Lexington Ave and 50th St., N.Y. — March 19, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 50th St., N.Y. — 19 mars 1979.



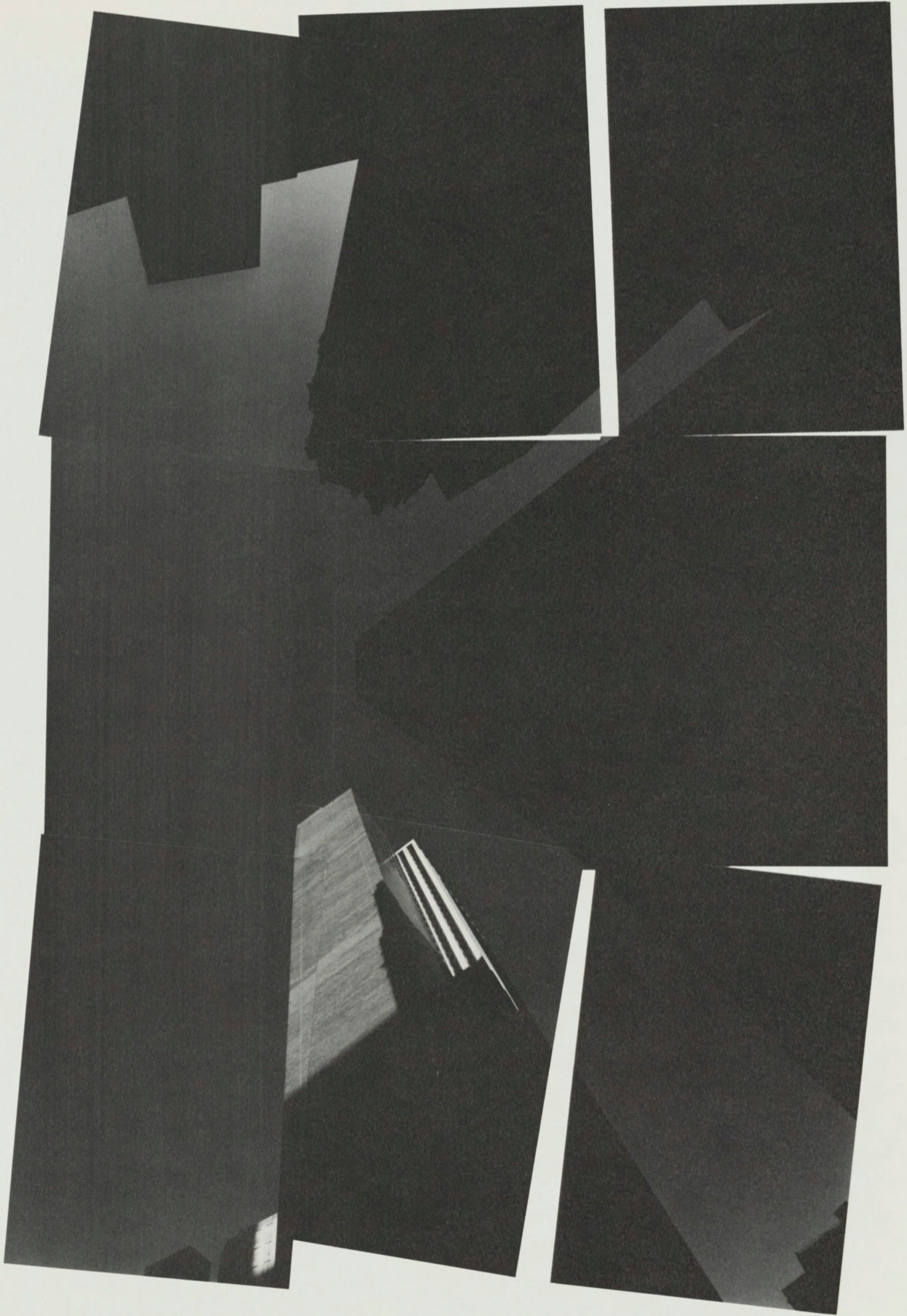
Corner of the World Trade Center 1, N.Y. — May 5, 1979.
Coin du World Trade Center 1, N.Y. — 5 mai 1979.



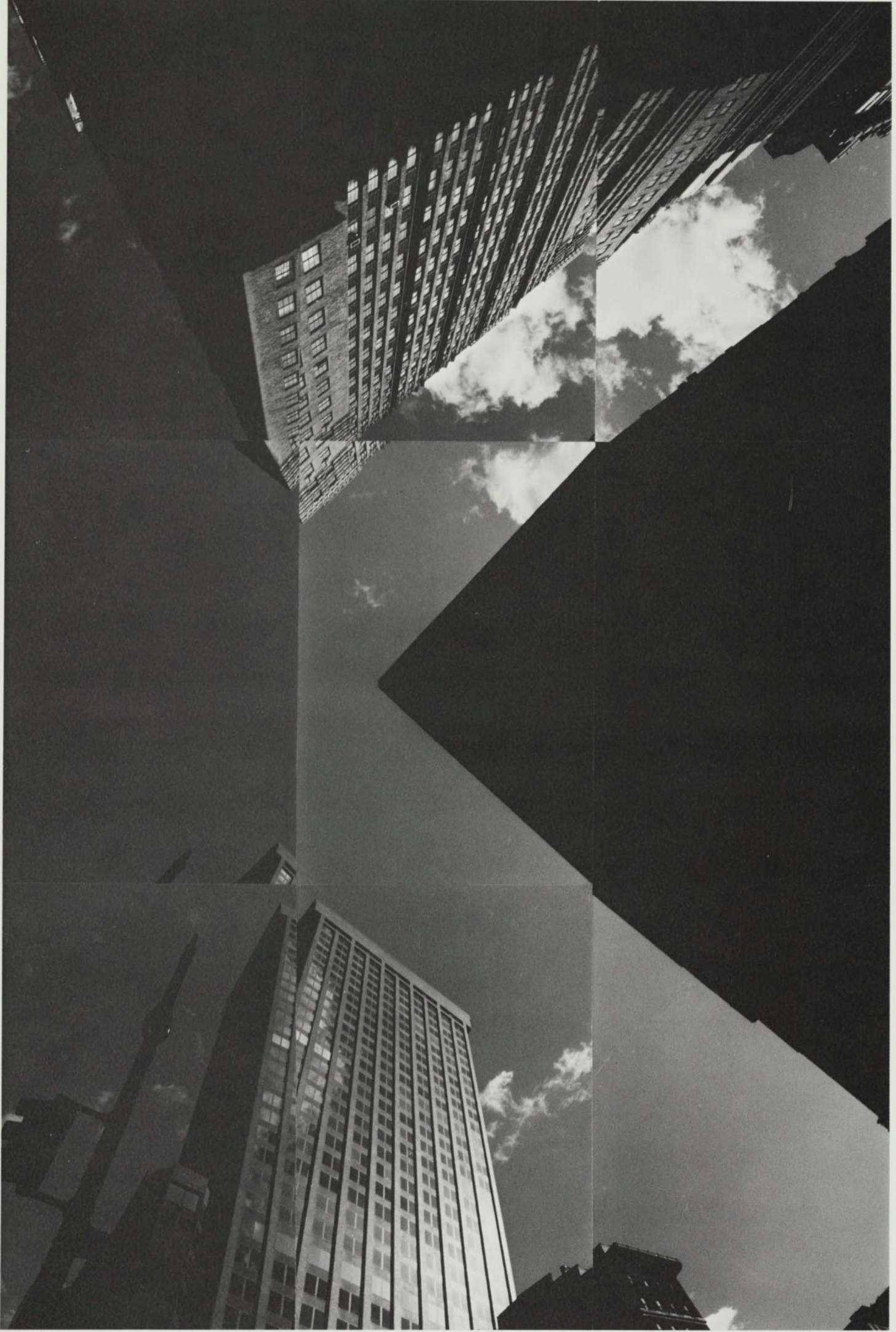
Corner of Vesey St. and West St., N.Y. — April 20, 1979.
Coin de Vesey St. et de West St., N.Y. — 20 avril 1979.







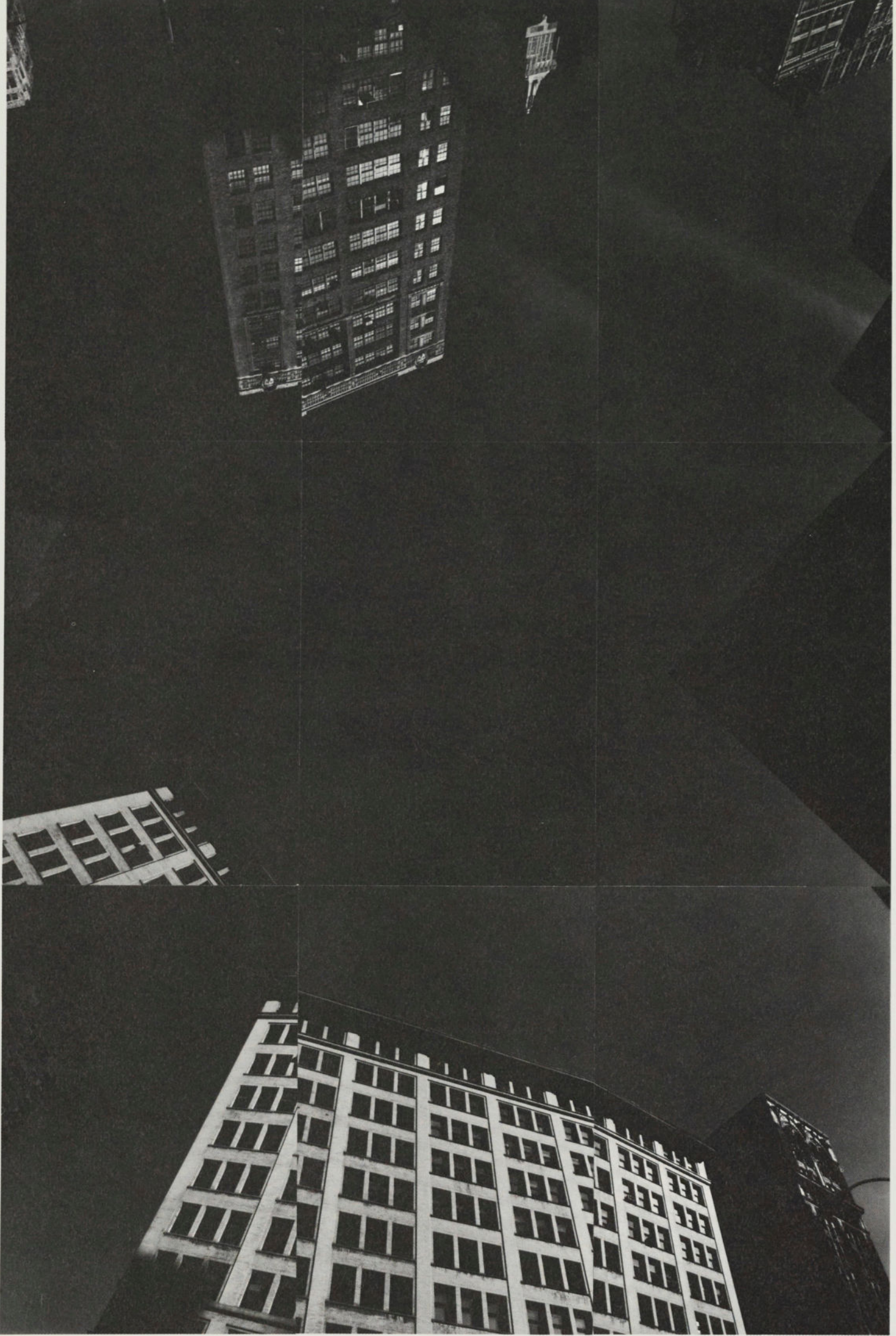
Corner of Nassau St. and Maiden Lane, N.Y. — May 5, 1979.
Coin de Nassau St. et de Maiden Lane, N.Y. — 5 mai 1979.



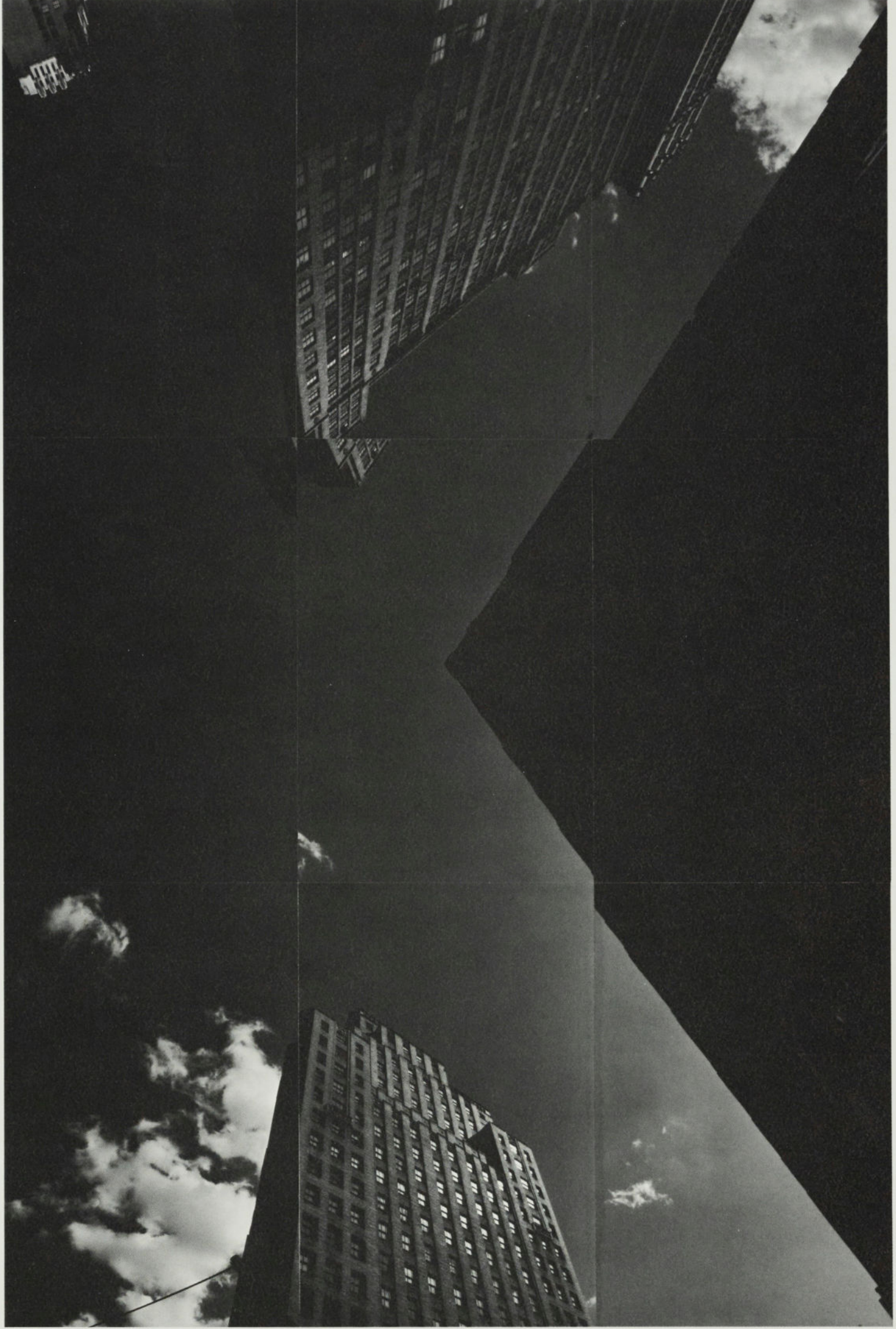
Corner of Park Ave and 32nd St., N.Y. — April 18, 1979.
Coin de Park Ave et de 32nd St., N.Y. — 18 avril 1979.

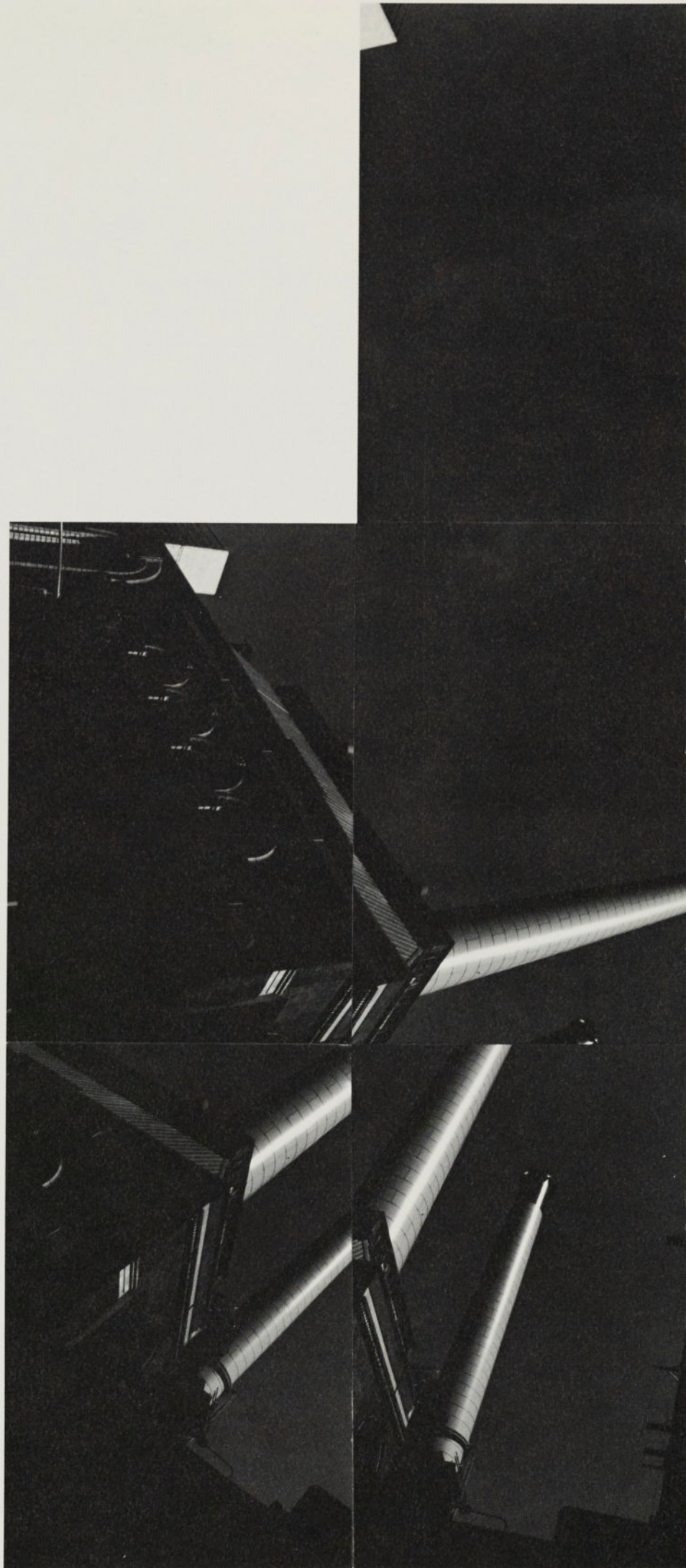


Corner of Broadway and Pearl St., N.Y. — March 20, 1979.
Coin de Broadway et de Pearl St., N.Y. — 20 mars 1979.



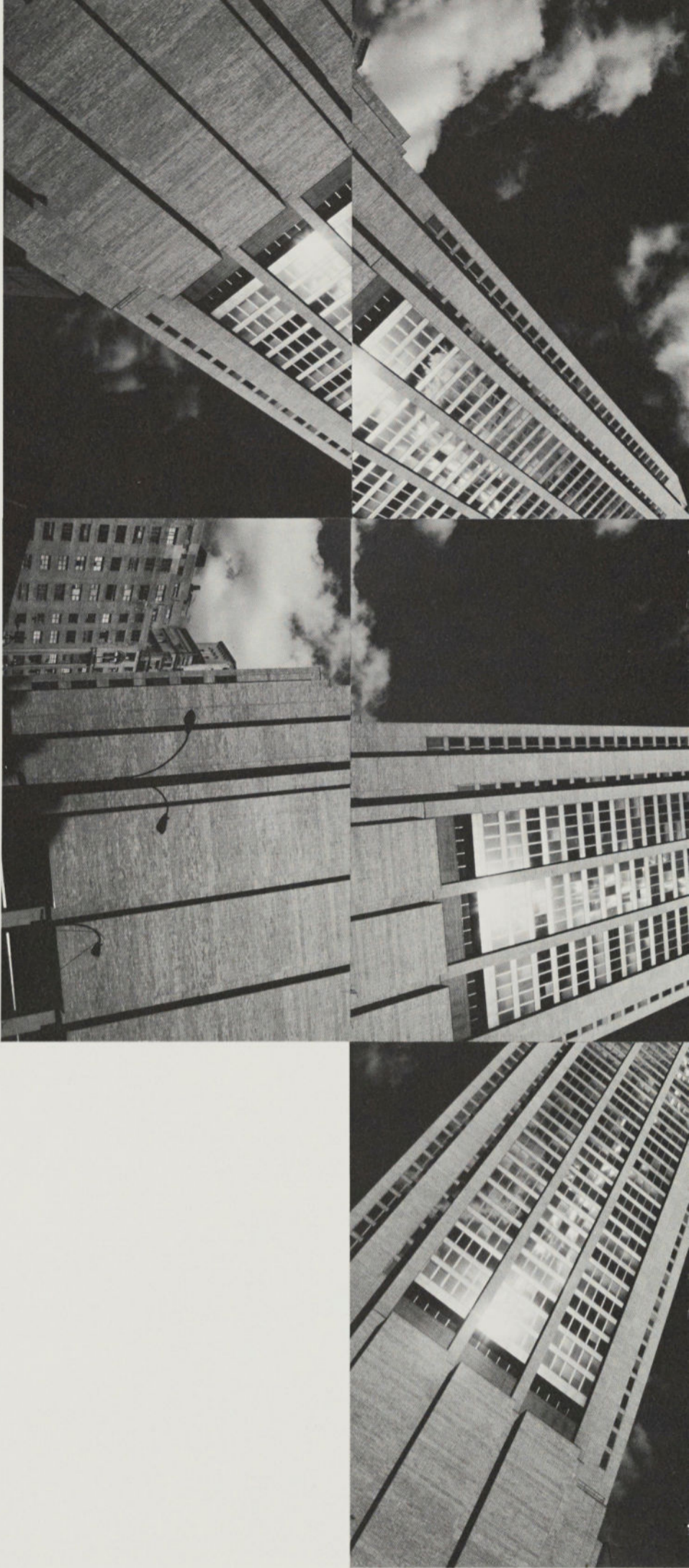
Corner of Park Ave and 28th St., N.Y. — April 11, 1979.
Coin de Park Ave et de 28th St., N.Y. — 11 avril 1979.







Corner of 1st Ave and 39th St., N.Y. — April 11, 1979.
Coin de 1st Ave et de 39th St., N.Y. — 11 avril 1979.





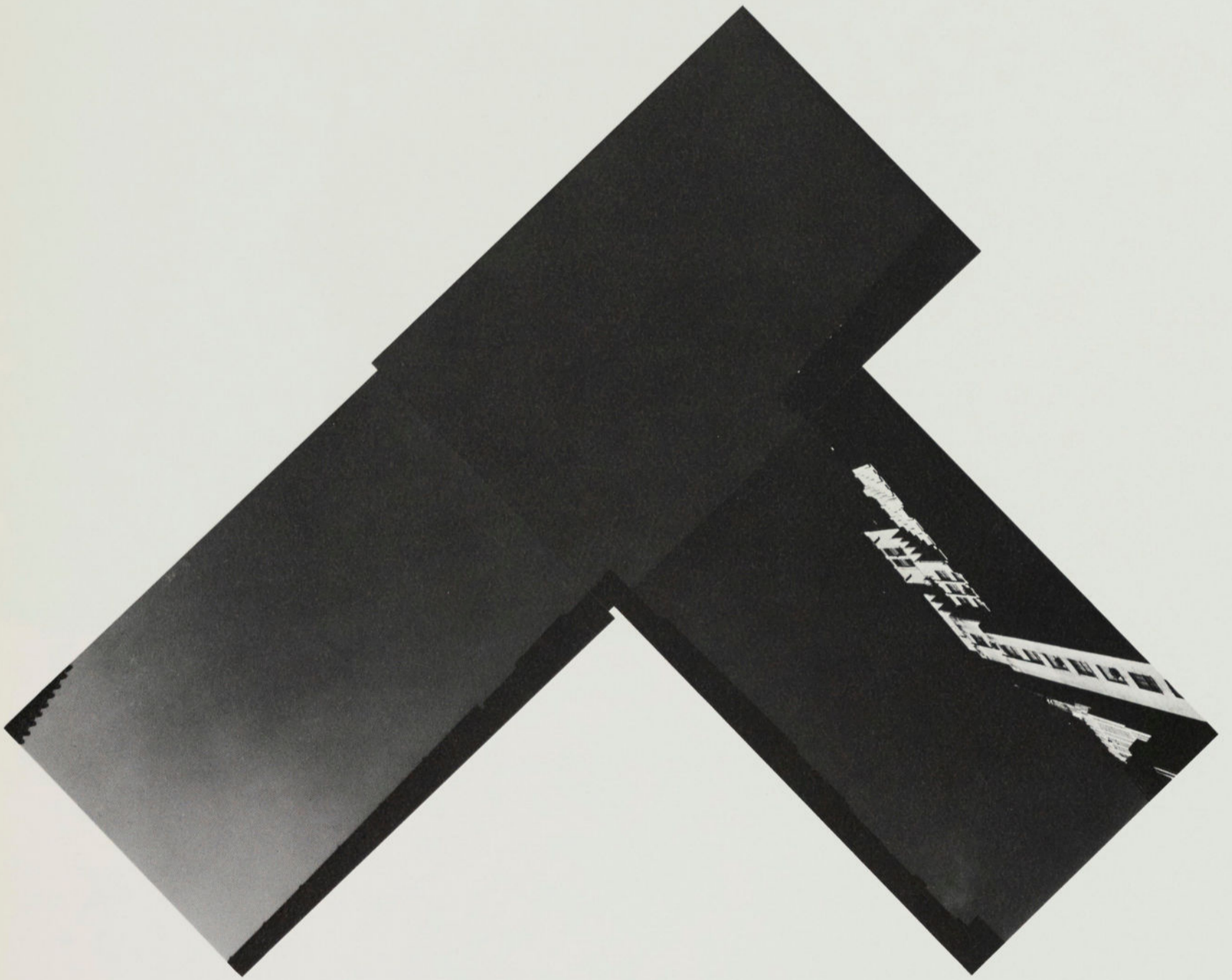
Corner of Park Ave and 33rd St., N.Y. — April 18, 1979.
Coin de Park Ave et de 33rd St., N.Y. — 18 avril 1979.



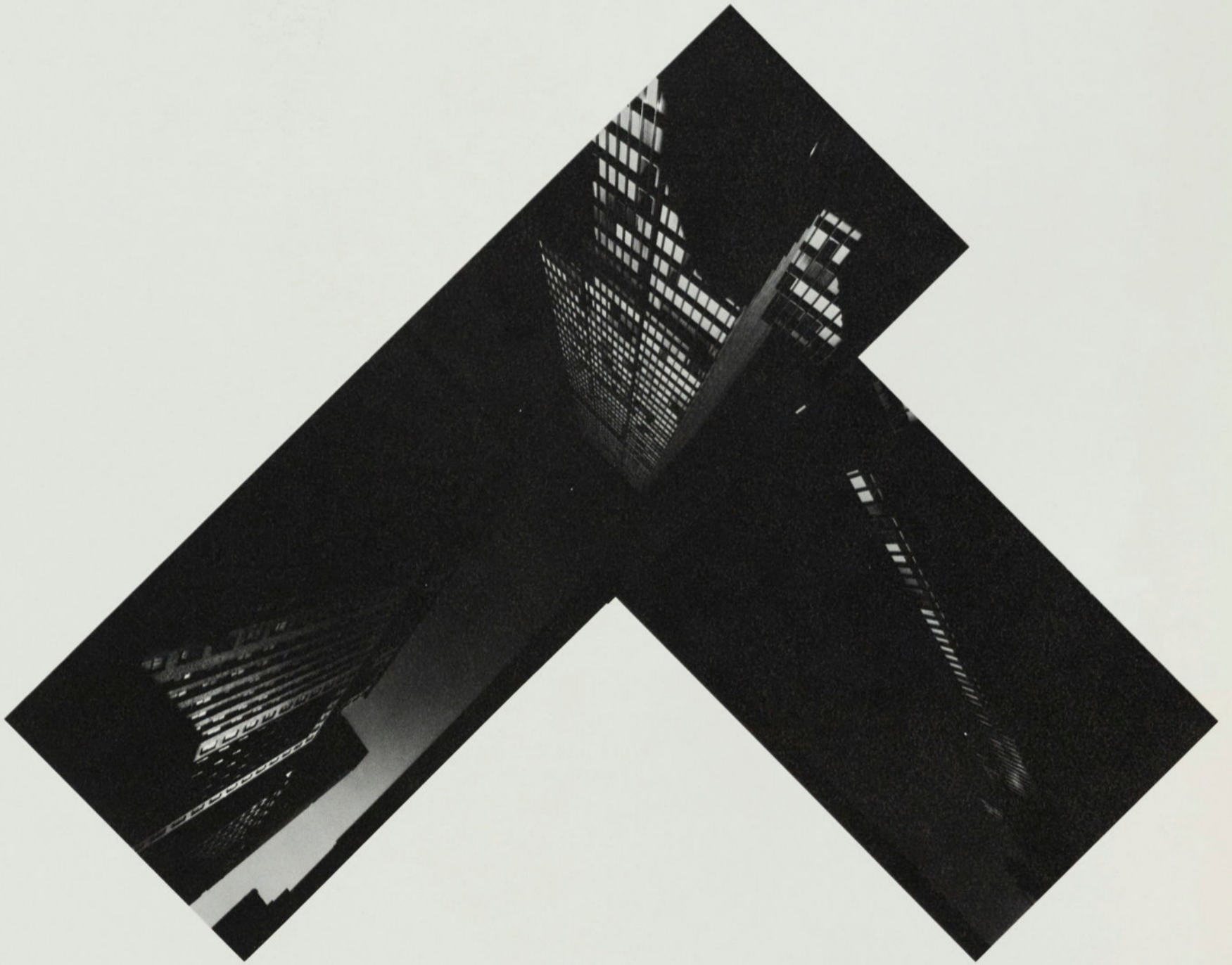
Corner of Broadway and 34th St., N.Y. — February 28, 1979.
Coin de Broadway et de 34th St., N.Y. — 28 février 1979.



Corner of Lexington Ave and 36th St., N.Y. — March 12, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 36th St., N.Y. — 12 mars 1979.



Corner of Madison Ave and 32nd St., N.Y. — February 28, 1979.
Coin de Madison Ave et de 32 nd St., N.Y. — 28 février 1979.

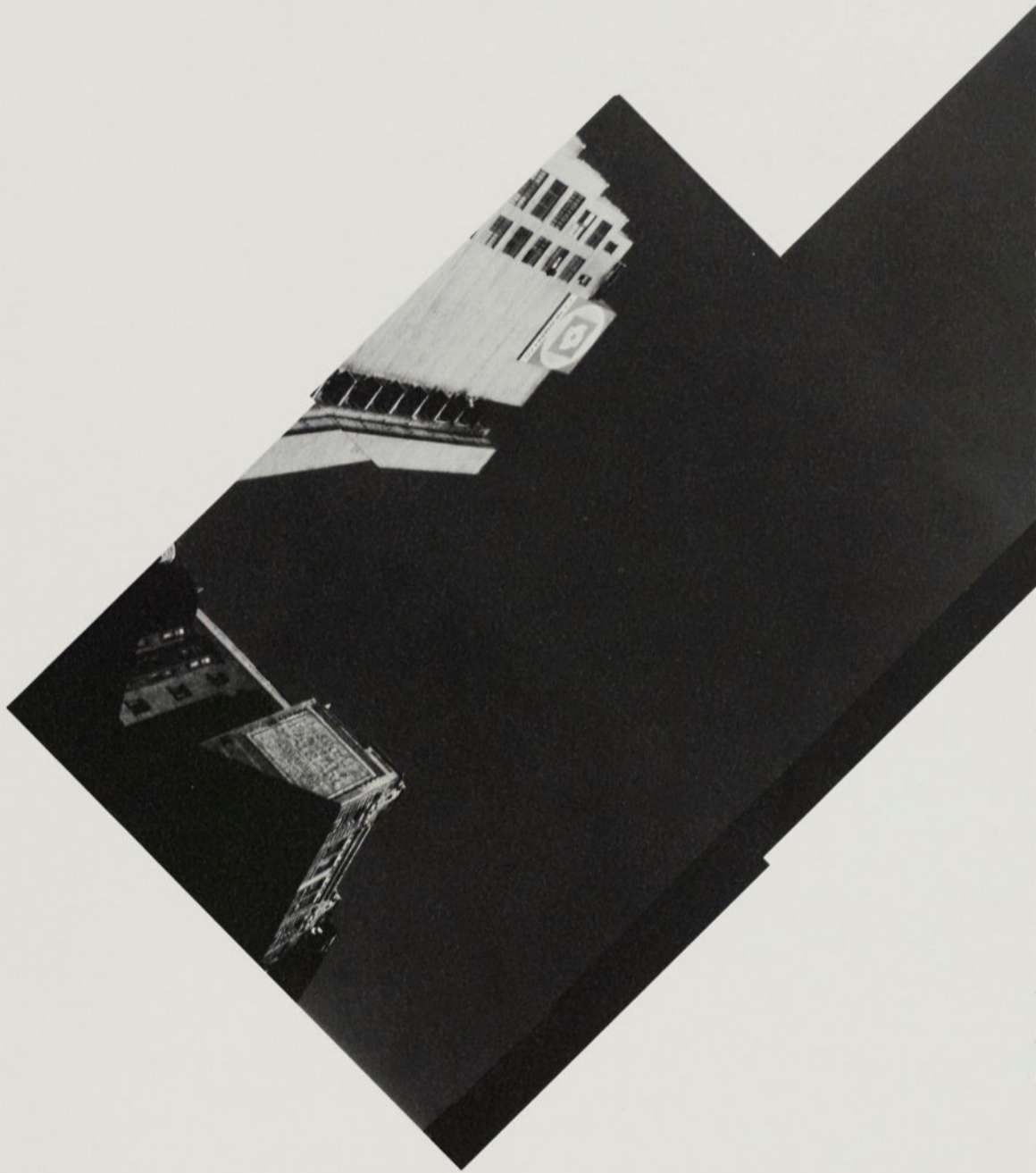


Corner of Vanderbilt Ave and 47th St., N.Y. — March 12, 1979.
Coin de Vanderbilt Ave et de 47th St., N.Y. — 12 mars 1979.



Corner of Broadway and 36th St., N.Y. — February 28, 1979.
Coin de Broadway et de 36th St., N.Y. — 28 février 1979.



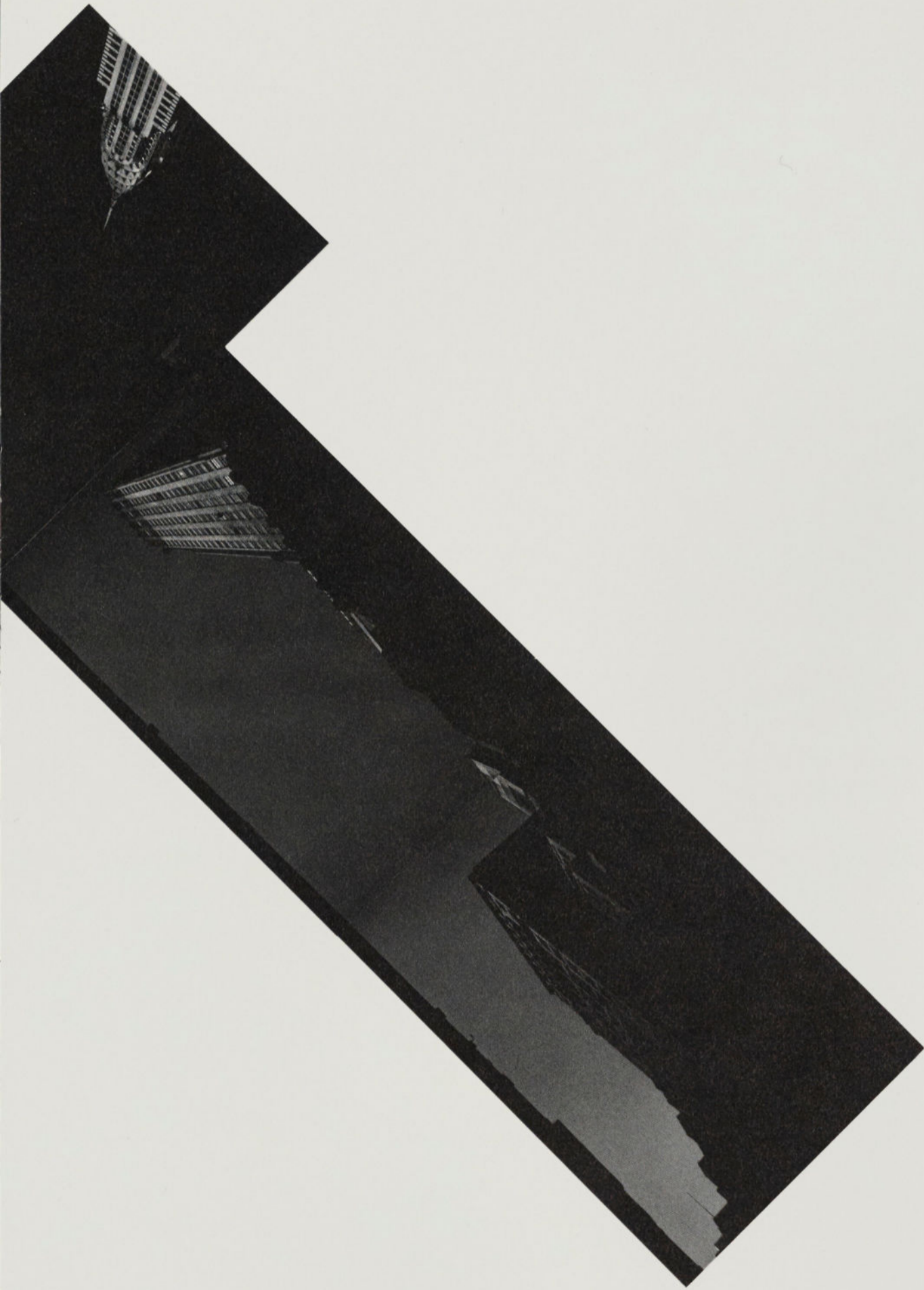


Corner of 5th Ave and 27th St., N.Y. — March 19, 1979.
Coin de 5th Ave et de 27th St., N.Y. — 19 mars 1979.



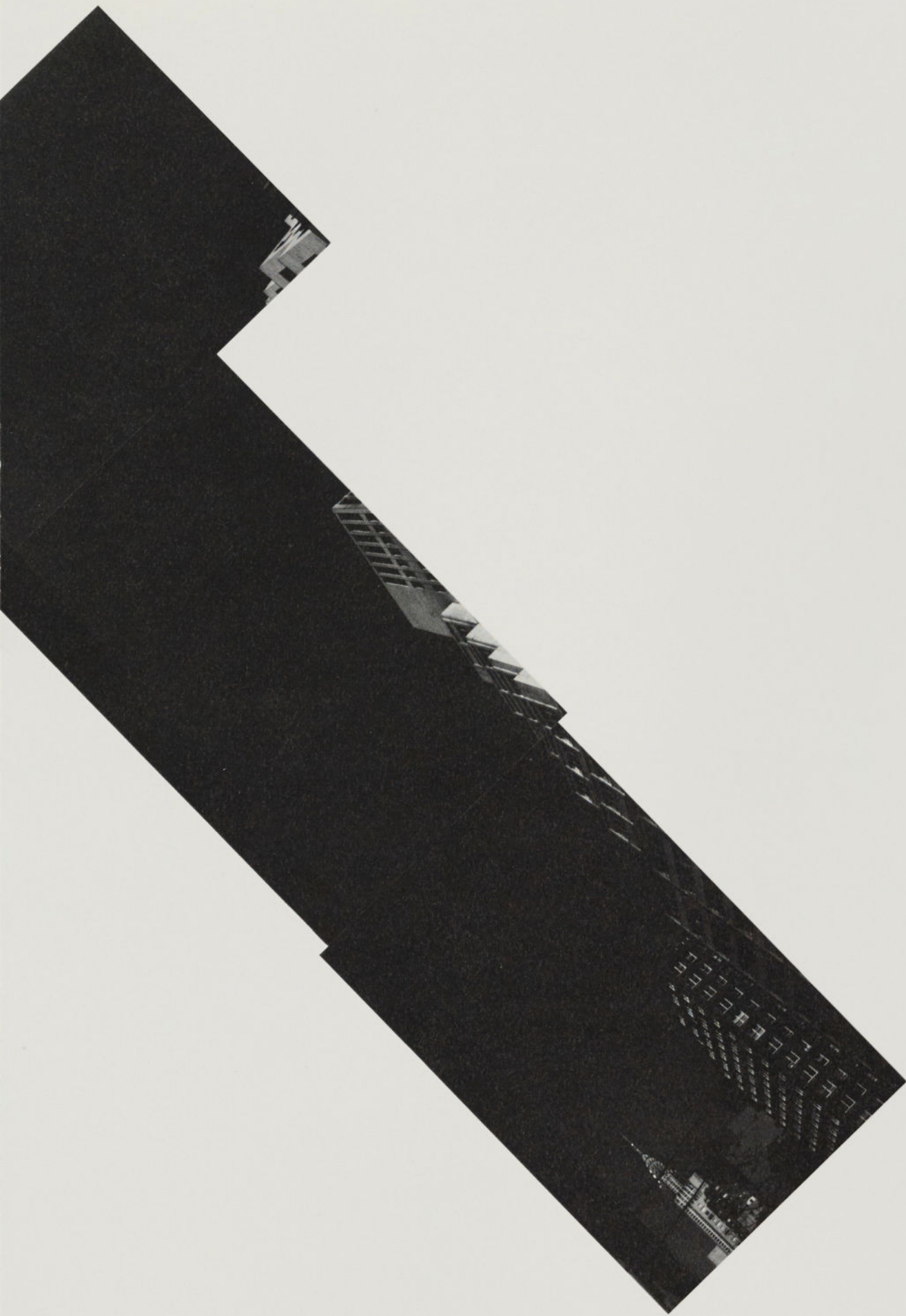


Corner of Lexington Ave and 41st St., N.Y. — March 12, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 41st St., N.Y. — 12 mars 1979.

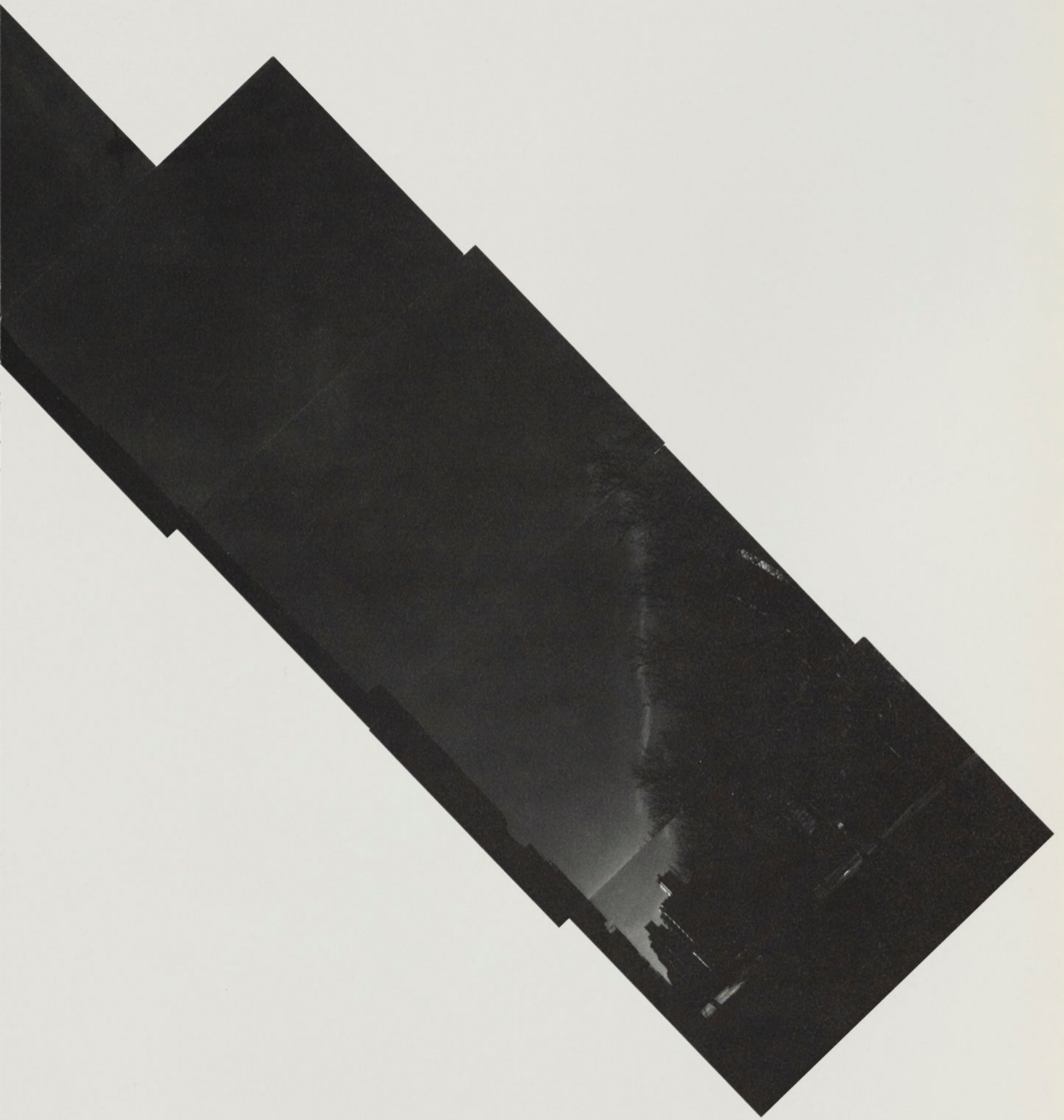




Corner of Lexington Ave and 32nd St., N.Y. — April 11, 1979.
Coin de Lexington Ave et de 32nd St., N.Y. — 11 avril 1979.







NEW YORK: D & D Building, 979 Third Ave. • PHILADELPHIA • BOSTON • GRAND RAPIDS
Atlanta • Chicago • Cleveland • Dallas • Denver • Houston • Indianapolis • Miami • Pittsburgh • Los Angeles • San Francisco



The best of the West.

At the center of New York's West Side corporate complex. Steps from entertainment, Fifth Avenue shops, the Park, the works. A hotel with a great name for great reasons. Handsome rooms, decorator baths, electric shoe polishers, color TV with first-run movies, super service, suites with serving pantries, superior dining, surprise extras. Discover our West, and discover the best.

The New York Times Magazine/May 6, 1979 17

n.
pec.
Also,
callin,
denigi
tion of,
ticipating
expres
strate

Smc

"A 'Str
the Penta
in The Ne
in Revi
Resor,
" 'stra
vant
out' by
power
for."

As
Wate
"stra
when
when
a perso
one wh
from th
no mat.

Where
nate? In
straight g
honest, ar
the Oxfor
offers the
shingle.
meant vi
as an
variant
ers not



New York

Streets are for people.

What could ever take the place of conversations and observations in the street?

ARCHITECTURE IN RELATION TO ART

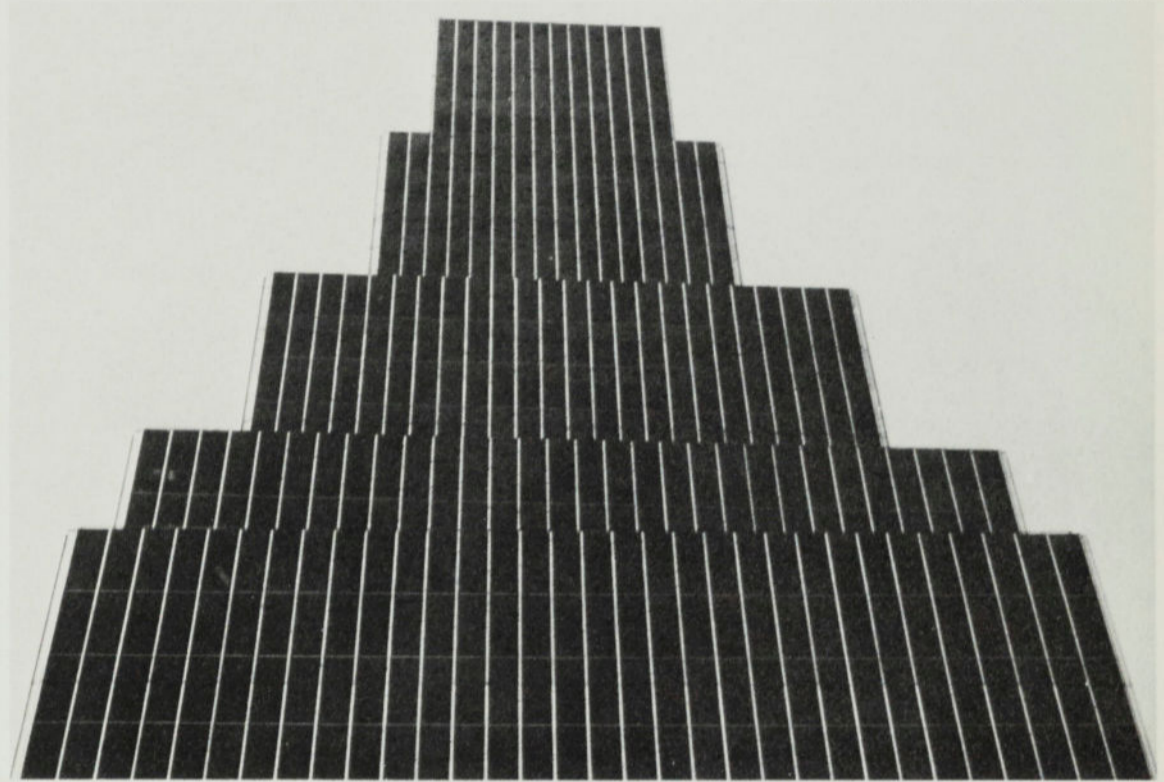
Bauhaus architects saw the function of their architecture as the creation of a language of "its" own. This language was liberalist—antirhetorical, antisymbolic and (supposedly) free from ideological contamination, a utopian language of pure function and pure materiality.

Because in the functionalist building symbolic form—ornament—is (apparently) eliminated from the building (form and content being merged), there is no distinction between the form and its material structure; that is, the form represents nothing more or less than the material; second, a form or structure is seen to represent only its contained function, the building's structural and functional efficiency being equated with its real utility for those who use it. Esthetically, this idea is expressed in the formula: *efficient form is beautiful and beautiful form is efficient*. This has a "moral" dimension; "efficient" connotes a pragmatically "scientific" approach seemingly uncontaminated by "ideology," which has (capitalistic) use value ("efficiency" is how well a building contributes to the operations of the company housed within it).

One can examine the later buildings of Mies van der Rohe, especially his corporate office buildings. These use transparent glass "curtain walls" to eliminate the distinction—and contradiction—between outside and inside. Glass and steel are used as "pure" materials, for the sake of their materiality. Until recently, these Bauhaus-derived buildings were sheathed in transparent glass. They read from inside out, making evident their functional construction. The function of the building is expressed in terms of the structural,

but in language of the surrounding environment of which it forms a part, the classic modernist building is aloof and noncommunicative. It

Dan Graham, Ziggurat, 1967, black and white photograph



ARTFORUM - Feb 79 -

Coins de rues (Pyramides) - N.Y. 1978/79 - Street Corners (Pyramids)

RÉFÉRENCES

Ce travail débuta en décembre 1978 et prit fin en juin 1979. Pendant qu'il progressait, je fus amené à faire tout un tas de connections avec ce qui m'entourait, avec New York et, finalement avec certains aspects du paysage culturel du moment.

J'aimais conserver ces coïncidences à côté du travail qui se faisait, non pour le justifier ou l'appuyer ou l'excuser, non pour le dissimuler en le ramenant au niveau de l'anecdote, mais pour insister sur le fait que mon travail (et la photographie) ne peut que partir du quotidien, du banal, d'un temps donné et que ce quotidien, s'il est vécu par moi, est également vécu par d'autres (et cela même si le travail essaie en fin de compte d'aller à l'encontre de ces données). Au même titre que, dans un sens, la marche à pied produisait mes images autant que l'appareil-photo lui-même, il me fallait retenir ces perceptions autres que photographiques pour faire en sorte que le travail ne soit pas qu'une "pure image" et qu'il passe par mes autres sens.

L'angle de vue:

Regarder en l'air, c'est vraiment la première chose qu'un étranger fait en arrivant à New York. Les touristes se promènent comme cela la plupart du temps et, bien sûr, un grand nombre de photos sont prises sous cet angle.

La pyramide:

Son image était présente à New York. Bien sûr, il y a le centre du billet de \$1 qui remplit New York de pyramides. Mais surtout la ville, à ce moment-là, s'était mise à l'heure égyptienne pour l'exposition "King Tut". Toutankhamon était partout, les pyramides envahissaient les vitrines des magasins ou encore étaient imprimées sur les tee-shirts; j'en ai même vues en gâteaux dans l'étalage d'un ma-

REFERENCES

This work was started in December 1978 and completed in June 1979. While it was in progress, I was led to establish a number of connections with what was around me, with New York and with certain aspects of the cultural landscape at that time.

I liked to note these connections next to the work in progress, not in order to justify, reinforce or excuse it nor to obfuscate by reducing it to anecdote but to insist on the fact that my work (and photography itself) has to start with the everyday (as lived by me but also by others), the banal, the present (even if the work, in the end, attempts to defy these constants). In a sense my images were just as much the products of my walks as of my camera and it seemed to me that I should retain those non-photographic perceptions in order that the work avoid becoming a "pure image" and in order for it to go through my other senses.

Angle of vision

To look up is really the first thing a stranger does when arriving in New York. Tourists walk around like that most of the time and, of course, a great many pictures are taken from this angle.

The pyramid

Its image was there in New York. Of course, its picture is printed on every \$1 note, filling the city with pyramids. But, more important, the whole city was then "running on Egyptian time" because of the "King Tut" exhibition. The Pharaoh was everywhere, pyramids invaded the store fronts or were printed on tee-shirts; I saw pyramid-shaped cakes in a chic window on Madison Ave.

There was also this poster offering a "pyramid of sexual pleasures". I saw it right in front of me after I photographed one of the corners in the work... I could look up in the air or straight ahead, the pyramid was there.



Associated Press

Presidents Sadat and Carter with their wives, Jihan and Rosalynn, as they visited the Great Pyramid of Giza yesterday

Carter Gets a

By JONATHAN KANDELL

Special to The New York Times

JERUSALEM, March 10 — The crowds greeting President Carter here tonight were sparse and far less enthusiastic than those who greeted him in Cairo and Alexandria.

The reason may have been the skepticism in Israel about the chances of peace treaty with Egypt being reached soon, especially after reports from Cairo indicated that disagreements between the Egyptians and Israelis remained.

The unenthusiastic turnout may have reflected a widespread conviction among Israelis that American policy in the Middle East has shifted since Egypt under the Carter Presidency after decades of unquestioned support for Israel.

But Jerusalemites in part have a grudge against Mr. Carter because he failed to deliver on a promise to recognize the capital of Israel.

Demonstrators

Fewer than 1,000 demonstrators gathered near the city's convention center tonight as a white-bearded man addressed Mr. Carter, the brother-in-law traditionally given to visitors from biblical times. Demonstrators had gathered to greet the President for his larger group, which he termed his personal, the competition close to each other, calculating the situation that read:

No social sipping, roaring anti-ber B?

Text of Addresses by Presidents Sadat and Carter

CAIRO, March 10 (AP) — Following are the text of an unofficial translation from the Arabic of President Anwar el-Sadat's address and the text of President Carter's address to the People's Assembly of Egypt today:

By Mr. Sadat

In the name of God almighty, my brother and friend President Jimmy Carter, my brothers and sisters,

As a boy, like other school children all over the world, I studied the civilization of Egypt. In the last few days, I have at last seen the legacy of that civilization with my own eyes: As a citizen of a very young country, I can only marvel at the 7,000-year heritage of the Egyptian people.

For most of the last 500 years, Egypt suffered under foreign domination. But Egypt has again taken her place among the world's independent countries and has led the resurgence among the Arab people to a prominent place among the nations of the world.

Generation of Suffering

Tragically, this generation of progress has also been a generation of suffering. Again and again, the energies of the peoples of the Middle East have been drained by the conflicts — and especially by the wars between Arabs

At the same time, there can be little doubt that the two agreements reached at Camp David — negotiated together and signed together — are related, and that a comprehensive peace remains a common objective.

Just in recent days, both Prime Minister Begin and President Sadat have again pledged to carry out every commitment made at Camp David.

Both leaders have also reaffirmed that they do not want a separate peace between their two nations.

A Promise for the Future

Therefore, our current efforts to complete the treaty negotiations represent not the end of a process, but the beginning of one, for a treaty between Egypt and Israel is the first step toward a lasting peace.

I pledge to you

chic sur Madison.

Des affiches proposaient aussi une pyramide de plaisirs sexuels; alors que je venais de photographier un coin de rue, je l'ai vue juste devant moi ... que je regarde en l'air ou droit devant, la pyramide était là.

La presse était remplie de reproductions d'objets égyptiens et offrait des voyages pour aller voir les pyramides d'Égypte. Carter lui aussi voyageait là-bas pour les pourparlers de paix au Proche-Orient. Les pyramides, dans le dos de Carter, furent une fois de plus présentes à New York.

La ville tout entière y fait penser et certains buildings en possèdent carrément une comme toit, avouant littéralement leur ambition. D'autres l'ont placée à leurs pieds, comme le World Trade Center par exemple.

Et puis, il y eut l'inscription du porte plaque d'immatriculation de cette voiture qui faisait, avec le nom de la voiture et celui de la ville sur la plaque, un fameux raccourci.

Je finis par retrouver la pyramide jusque dans ARTFORUM. L'article de Dan Graham "Art in Relation to Architecture, Architecture in Relation to Art", en reproduisant son travail "Ziggurat", renforça chez moi le lien entre l'art, l'architecture, la pyramide et New York.

Comble de coïncidence, le laboratoire-photo me remettait chaque fois les films et planches-contact dans des enveloppes dont la marque était "Pyramid"...

L'apesanteur et les vaisseaux spatiaux:

Je pensais en premier lieu au film de Lucas: "Star Wars" dans lequel l'apesanteur tenait, selon moi, un rôle important, et puis bien sûr, c'était plein de vaisseaux spatiaux. Toute la publicité en fut influencée. On tenait absolument à nous faire voir jusqu'aux cigarettes comme on nous avait montré les vaisseaux spatiaux de "Star Wars".

Et puis il y eut d'autres films comme "Buck Rogers" etc. Même Phil Glass, lors du Benefit Concert du 1er avril 1979 à Carnegie Hall, en était arrivé à faire de la musique qui aurait pu accompagner "Battlestar Galactica"... Mais, mieux que le dolby-stereo de ces films, il y avait en fait de sons sourds et graves en crescendo et decrescendo, celui du métro-express passant dans la station du Museum of Natural History à la 81st St. dont toutes les colonnes de métal résonnaient.

Même les identifications de chaîne à la TV jouaient sur ces effets sonores et visuels, baignant dans un espace qui se voulait sidéral. Et forcément, pour en revenir à la musique, il y avait le disco, et puis le disco, et encore le disco avec ses gadgets électroniques sauce science-fiction.

Bref, l'espace était présent sous bien des formes. "Explorer" atteignait Mars, "Voyager I" Jupiter; c'était le centenaire d'Einstein.

Newspapers were loaded with reproductions of Egyptian objects and offered trips to go and see the pyramids in Egypt. Carter himself travelled there for Middle-East peace talks. The pyramids behind him in the N.Y. Times photo, were present once more in New York.

The whole city suggests the pyramid and certain buildings have an actual one for a roof, thus confessing their ambition. Others, such as the World Trade Center, have placed a pyramid at their feet.

There was also the inscription on the plate holder of that car which, combined with the name of the car and that of the city on the plate, made quite a pun.

I even traced the pyramid to Artforum. The illustration of his work "Ziggurat" in Dan Graham's article "Art in Relation to Architecture, Architecture in Relation to Art", could only strengthen the link I saw between art, architecture, the pyramid and New York.

Pinnacle of coincidences: the photo lab would always return my films and contact sheets in "Pyramid" brand envelopes ...

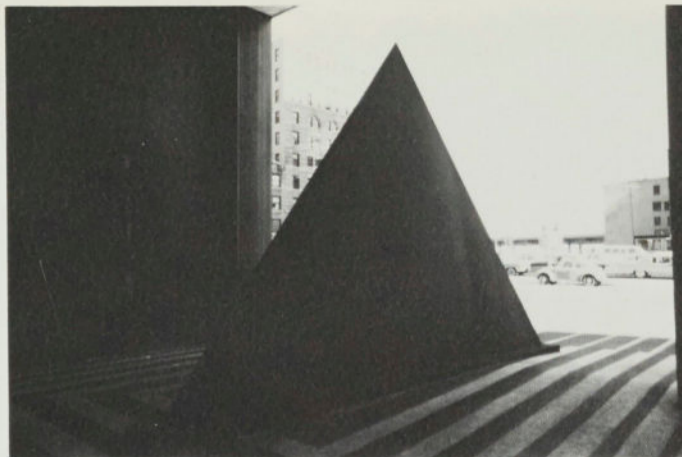
Weightlessness and spaceships

I first thought of Lucas' movie "Star Wars" in which weightlessness played, I believe, a starring role and then, of course, the film was full of spaceships. It really influenced all advertising. Even cigarettes were presented the way the ships were shown in "Star Wars". And there have been other films like "Buck Rogers" *et al.* Even Phil Glass in his benefit concert at Carnegie Hall on April 1, 1979 went so far as to play music that could have accompanied "Battlestar Galactica".

But even better than the dolby-stereo of these films, were the visceral crescendos and decrescendos of the subway expresses rushing through the 81st St. Station under the Museum of Natural History, making all the metal columns resonate.

Even TV station logos were capitalizing on such sound effects and showed themselves floating in a "cosmic" space. And obviously, to come back to music, there were the discos, all those discos, all the discos with electronic gadgets with a Science Fiction veneer.

In short, outer space was present under every guise. "Explorer" was reaching Mars, "Voyager I", Jupiter; it was Einstein's centenary.



ANGLE, n.m. "(...) "Ils se retirent dans un angle obscur de la mosquée" (Loti). À l'angle de la maison, de la rue. (...) La maison qui fait l'angle, qui est à l'angle de deux rues. L'angle de l'oeil. (...) Arrondir les angles. (...) — Opt. Angle de réflexion. Angle optique, visuel. — Fig. et cour. Voir les choses sous un certain angle, d'un certain point de vue. (...) — Balist. Angle mort, zone dans laquelle l'observation est rendue impossible (par un écran, etc). (...)”
Dictionnaire Le Petit Robert

COIN, n.m. "(...) Le coin de la rue: l'endroit où deux rues se coupent. (...) Le coin des yeux. Regard en coin. (...) Apercevoir un coin de ciel bleu. (...) Chercher qqch. dans tous les coins. Les quatre coins de l'horizon, d'une ville. (...) Dans un coin de sa mémoire. (...)”
Dictionnaire Le Petit Robert





The Frenchman Arnoux was at work in Egypt in the 1860's. Here, he posed a regiment of Scottish Highlanders, who may have been en route to India, in front of the Sphinx

The New York Times Magazine/December 10, 1978 53

Du rapprochement entre la pyramide et les coins de rue
et New York
et la perspective
et l'appareil-photo
et la vision.



There may still be places on earth
where Grand Marnier isn't offered after dinner.

For free recipe booklet, write Carillon Importers, Ltd., 745 Fifth Avenue, New York, New York 10022. Product of France. Made with fine cognac brandy. 80 proof.

The New York Times Magazine / December 10, 1978

169

Resonances between the pyramid and street corners
and New York
and perspective
and the camera
and vision.

Quelques notes "à vue de nez" sur mon travail photographique, 1978-80

Ce qui m'intéresse le plus dans la photographie, ce sont ses aberrations. Il me semble que toutes ses failles, ses manques (vides) et ses bloquages (pleins) sont étrangement les mêmes que ceux de la société dans laquelle nous vivons.

J'aime voir l'incertitude de la durée de vie de mes photos comme faisant écho à celle de notre société industrielle. Je fonctionne avec son côté immédiat — nous n'avons pas le même temps, les mêmes "lenteurs" que les sociétés précédentes. J'aime son statut démocratique — qui ne possède un appareil photo? —, son gaspillage — par combien d'appareils-photo les mêmes paysages se trouvent-ils captés?

En un sens, les sciences ne peuvent s'en passer, l'actualité, les arts et leur enseignement y sont enchaînés.

Notre société vient de la machine et la machine photographique ne peut qu'en (re)produire l'image.

...Civilisation de la consommation, du gaspillage, de la forme plutôt que du contenu (ne s'agit-il pas là des problèmes de l'image aujourd'hui?).

Pour ces raisons, la photographie me passionne et me fait horreur tout à la fois. Mon travail photographique consiste à faire "glisser", à faire "déraper" les données, les propriétés du média. D'une part, en les contrariant, en les contredisant, je ne fais en fait qu'insister sur ces propriétés et, d'autre part en utilisant les images simples de notre environnement actuel, j'établis des équivalences avec notre société, avec nous, avec moi.

Fenêtre et miroir

Fenêtre (voir Intérieur/Extérieur, Cadrage): elle découpe la réalité que l'on peut (ou veut bien) voir.

Miroir: symbole de l'illusion, de l'image.

Fenêtre et miroir: tous deux se retrouvent *physiquement* contenus dans l'appareil photo: la fenêtre c'est le viseur dans lequel le miroir de l'appareil me renvoie l'image du monde.

L'appareil photo a rendu mobile la fenêtre (qui reste un cadrage) mais a figé l'illusion qu'offre le miroir.

Une fenêtre qui donne sur un miroir, cela implique certaines interférences, certains reflets: ce qui est vu avec qui voit.

La photo comme reflet: les contraires s'y associent organiquement, naturellement. Une seconde vue (double vue), un reflet qui se situe plus loin que l'image — elle, au niveau du papier —, une image qui en aide une autre, une image miroir.

Par ces interférences, le travail est en même temps l'image, le reflet objectif du monde (à travers l'objectif, le monde "objectif" de la photo) et l'écho d'une histoire personnelle (voir Ombre, Intérieur/Extérieur, Cadrage). Le travail est le lieu de rencontre ou de formation de ces deux pôles, à mi-chemin entre ma vie personnelle et le symbolisme (voir Schématisation) d'une société.

Puisqu'il est cette rencontre de deux contraires, je le perçois également comme *médiateur* (morceau/tout, réalité/image, nature/culture, sacré/profane, vie/art, dedans/dehors...).

Ombre

La photo est une ombre. C'est la lumière qui la forme mais c'est de la chambre noire qu'elle sort. L'information dérive de la lumière.

Ici aussi la photo est le lieu de rencontre de deux contraires: la lumière (l'extérieur, la connaissance) et l'ombre (l'intérieur, l'intuition), (voir Intérieur/Extérieur). Quand, dans le coin de rue, la réalité et l'ombre coïncident, la réalité une fois reconnue appartient également à l'imaginaire, au mythe de la pyramide.

Mais la photo n'est que l'ombre de la réalité (voir Surface).

Surface

La photo est une surface (comme la peinture). Mais elle n'est capable de nous montrer que l'apparence, la surface des choses. Un travail photographique sera donc condamné à partir du dehors des choses, il devra utiliser l'évidence photographique. Partir du superficiel, du commun, du banal, de ce que tout le monde voit, d'une réalité démocratique (voir Pop-art et Readymade). L'image photographique, avec son accessibilité, son gaspillage et sa reproductibilité est une démocratisation du monde, une vulgarisation (simplification, superficialité).

Mais une surface est également, par définition, la limite entre deux milieux différents. Un travail photographique devra donc tenir compte, en plus de l'extérieur des choses, des choses à l'extérieur de la photo (voir Intérieur/Extérieur, Cadrage, Mur de la galerie).

Intérieur/Extérieur

Comme la fenêtre et le miroir, l'appareil-photo est le lieu de rencontre

d'une dialectique intérieur/extérieur. L'extérieur (la lumière) pénètre par l'objectif (rond à l'image de la terre et de la mère) dans la chambre noire de l'appareil-photo. L'extérieur-mâle pénètre dans la chambre noire-ventre. De l'espace clair extérieur (l'espace des autres) à l'espace sombre intérieur de la chambre noire (et de l'individualité), le travail photographique se retrouve être à la jonction de la vie sociale (symboles) et de la vie personnelle (fantasmes).

Je prends l'extérieur et le mets à l'intérieur de l'appareil-photo, mais également à l'intérieur de la photo. Photographier, c'est un peu retourner la réalité comme une chaussette.

Face à l'oeuvre, l'extérieur qu'était la réalité est devenu l'image dans la photo et l'intérieur, soit mon intention et mon intuition à la prise de vue, est devenu périphérique. Or, la périphérie de l'oeuvre (résultant de l'ensemble des différentes photos), c'est le mur de la galerie.

De la partialité de la prise de vue découle un manque, (voir Cadrage) et cette absence est remplacée par la *présence* du mur (voir Actualisation par le mur).

Personnellement, je fais un rapprochement entre mon intérêt envers la photographie (vers 1970) et la "sortie" hors de l'atelier des Land Artists. Cette prise photographique sur l'extérieur était aussi une façon pour moi de critiquer l'intérieur des galeries et de l'art. De même, son aspect "démocratique" (cf. Pop Art) allait à l'encontre de ce qui me paraissait être le milieu de l'art. Faire un travail photographique, c'est parler de l'interaction de l'art avec le milieu naturel et culturel. Par la représentation de celui-ci, établir un dialogue avec la réalité (voir Schématisation). Finalement, il s'agit pour moi de partir d'une réalité extérieure et d'aller vers une structure, de l'intérioriser.

Cadrage (écran)

Sur une ligne horizontale à l'avant de notre tête: deux yeux; l'angle de perception est d'environ 180°: notre vue cadre la réalité. De plus, en regardant quelque chose, le reste s'estompe, devient flou: regarder c'est recadrer.

Photographier, c'est cadrer (voir Fenêtre). En photographiant, il y aura plus de réalité cachée que de réalité montrée: le cadrage est une éclipse.

Photographier, c'est cadrer (voir oeillets). C'est donc sélectionner. Cette vue spécialisée, comme toute spécialisation, délimite un territoire: la photographie lève des murs comme un chien lève la patte.

Le cadrage, c'est la frontière entre le visible et ce qui ne l'est pas, donc également entre la réalité et l'imaginaire, la culture, les mythes (voir Intérieur/Extérieur, Ombre, Fenêtre et miroir). Le cadrage, c'est la frontière entre ce que l'on voit et ce que l'on est.

De ce que l'on me cache dépend ce que je peux voir.

De ce que je ne vois pas dépend ce que je vois.

De ce que je cache dépend ce que je montre.

Dans le processus-même de montrer, il y a celui, contraire, de cacher.

Cadre de vie — cadre de vue.

Au *processus soustractif* (prendre une photo, un morceau d'un tout) j'ajoute un *processus additif*: le groupe de photos et la série.

Changer d'angle de vue, c'est déplacer la frontière du regard. Le hasard (ou l'aberration) et la volonté du cadrage (ou la fragilité d'un parti pris) déplacent la frontière du regard (ou le régionalisme de notre territoire).

La logique du travail, c'est la logique du cadrage. Si une photo renvoie à ses limites, plusieurs photos, en même temps que d'élargir leur cadre de vue respectif, se renvoient chacune leurs limites. La somme de ces limites décidera de la forme de l'oeuvre. La somme des oeuvres décidera de la forme du travail. Cette multiplication des vues, chacune d'elles limitée mais en même temps oeuvrant dans une formation plus grande, me fait penser à la division cellulaire.

La photo est un morceau, des photos, des morceaux; une oeuvre, le passage de l'un à plusieurs — de l'individu au groupe. Le travail photographique est pour moi un travail au niveau des connections, des articulations (... de toutes façons, c'est un monde en morceaux...).

Cette succession d'écrans qu'est le groupe de photos s'ouvre finalement sur la présence physique du mur (voir Actualisation/Physicalité par le mur) et celui-ci est important dans la mesure où il nous indique des écrans autres que photographiques: celui du mur sur le paysage, de la galerie sur l'art ou de l'art sur la vie; ceux de l'éducation, des idées, de notre personnalité...

Cadre de vie — cadre de vue.

L'oeuvre est un noeud composé du désir de voir le mieux (le plus) possible, d'élargir le champ de vision et du fait de cacher, d'insister sur la partialité de la vue.

Angle de vue

Ce n'est pas la particularité de l'angle de vue (son surréalisme) qui m'intéresse, mais au contraire sa banalité (voir Surface).

L'angle de vue doit donc être justifié, il doit exister avant que je dirige mon appareil-photo: soit que mon cadrage ne fait que dédoubler un cadrage déjà existant (formé par l'architecture par exemple) soit par le caractère fondamental de la direction du regard (regarder en l'air à New

York est fondamental parce que, à cause de l'architecture, "c'est là que ça se passe", et parce que regarder en l'air fait écho à la verticalité humaine).

Ainsi, l'angle de vue devient culturel (voir Cadrage, Surface).

La perspective

L'appareil-photo n'en fournit qu'un seul type. Mais la bidimensionalité et la disposition des photos peuvent la "travailler".

La bidimensionalité: par l'aplatissement, par son image codée (schématisation), par ses rapports entre nature et culture, entre extérieur et intérieur, par ses morceaux/photos juxtaposés, mes travaux offrent un rapprochement certain avec la cartographie.

La disposition: par exemple, ce qui est au-dessus de moi à la prise de vue devient devant moi une fois la photo placée sur le mur.

Mais c'est aussi l'alignement des oeuvres sur le mur. Et enfin, c'est la suite des travaux dans le temps (voir Série).

Schématisation

La photo est une schématisation de la réalité: par sa représentation (deux dimensions, cadrage/morceau, échelle...) et par son décrochement temporel (les souvenirs sont des schémas de ce qu'a été l'actualité).

L'oeuvre se présente comme un squelette ou encore comme des mots; mon travail se fait au niveau des articulations: c'est la schématisation du totem. Pour cette raison, la lecture d'un travail ressemble à un décodage.

La série

C'est le groupe de photos que contient une oeuvre, c'est le groupe d'oeuvres que contient un travail.

La photo est un ready-made et tous les cadrages sont possibles. La différence pour moi entre deux photos est la même qu'entre deux cailloux sur mon chemin. Tout le monde peut en trouver de plus ou moins beaux mais on peut être plus ou moins chanceux (ou patient), ou encore, pour certains, avoir repéré une "belle carrière" (il paraît que ce qui fait un photographe, c'est à 90% le sujet). L'important pour moi est que ces cailloux — ces cadrages possibles — se trouvent sur un chemin, qu'ils s'inscrivent dans une perspective, qu'ils indiquent un *itinéraire* (photographier c'est aussi organiser, ordonner le temps et l'espace). Et cet itinéraire ne sera lisible que par la succession de ces ready-made (répétition ou réflexion à l'infini).

Avec la série j'utilise une caractéristique du médium: la reproductibilité, la *quantité* — donc son caractère non unique —, mais aussi sa qualité de morceau (voir Cadrage). C'est le sens que je donne à la série.

Ordre et désordre

La photographie est une mise en ordre du temps et de l'espace. Dans mon travail, cette vue phallogratique (voir l'équivalence appareil-photo/machine) se trouve être contrariée, déviée. L'ordre et le chaos y sont intimement liés. *De l'un naît l'autre et vice versa*. Pour que l'image se continue, s'ordonne d'une photo à l'autre, il faut décaler les photos: un glissement extérieur — celui d'une photo par rapport à une autre — produit une organisation intérieure.

Apesanteur

Comme la lumière, la photographie n'a pas de poids. C'est une "pure image". Pour cette raison, elle est incapable d'être "laide"; il faudrait la peindre, la gratter etc., lui superposer des éléments pour l'"alourdir", la rendre "impure". De là par exemple l'abberation des photos de guerre ou de désastres qui sont imperturbablement "belles" ("quel beau noir, quel beau cadrage, quel beau fini glacé, satiné...").

Même si elle découle d'un certain type de perspective, elle ne participe pas au monde de la pesanteur. Elle a la légèreté (et la fragilité) de l'image, de la surface et de sa simplification (de sa minceur). Les objets représentés participent au monde marin ou à celui de l'espace (des exercices en apesanteur simulée sont effectués par la NASA en milieu liquide): ils ne doivent plus rien à la pesanteur de la vie réelle mais sont situés dans l'apesanteur de la vie psychique.

Un bon exemple de cette transmutation de la réalité est l'appareil du photographe professionnel: sur son verre dépoli, on voit une image renversée (la tête en bas), l'image étant le résultat d'un renversement des rayons lumineux (voir camera obscura, Miroir).

Le positionnement d'une photographie sur le mur découle d'une logique qui est soit celle de notre vue (qui remet l'image à l'endroit): c'est sa logique figurative, soit celle de sa forme: une photo est un rectangle que l'on placera horizontalement ou verticalement. Ces deux types de logique vont généralement de pair. Or, en n'en respectant qu'un type à la fois, il en résulte soit, que l'image de la photo montre, par exemple, l'architecture de New York la tête en bas ou la droite à gauche, soit que le rectangle de la photo devra être placé de travers sur le mur resituant ainsi l'image par rapport à l'apesanteur.

Pour toutes ces raisons, la photographie se situe à l'opposé de la sculpture (et ce n'est certainement pas en *imposant* le volume à la photo qu'on les rapprochera). Ce qui ne veut pas dire que la qualité physique n'intervient pas dans mon travail, bien au contraire (voir Physicalité par le format, par le déplacement, par la superposition, par le mur de la galerie).

Actualisation et "physicalité"

À nouveau la présence de contraires. La photographie pour moi est uniquement visuelle, donc mentale. Elle n'implique pas d'autres formes de perception: pas d'odeurs, pas d'épaisseur, pas de déplacement, pas de son...; de plus, elle est souvenir d'un temps passé, elle ne connaît pas le présent.

Partir des particularités du média et, sans les contredire, les contrarier, les faire *travailler* comme on travaille un problème.

Actualisation et "physicalité" par le format

La photographie est généralement synonyme de petits formats, mais ce monde en réduction est loin d'être une *condensation* et l'agrandissement, plutôt que de renforcer l'image, la dilue. Soit à cause du grain (les objets se dissolvent), soit parce qu'en agrandissant, on agrandit également d'autres facteurs qui se retrouvent alors mis à l'avant-plan, comme la banalité ou une certaine qualité graphique (la photo de vitrine, de mode, d'art, etc).

Le format que j'utilise est d'après moi l'agrandissement maximum d'un négatif 35 mm et utiliser un format plus grand de négatif serait devenir "photographe professionnel", trop spécialisé; ce ne serait plus "partir du commun".

Cependant je n'utilise jamais une photo seule; chaque oeuvre est une juxtaposition/superposition de plusieurs photos (voir Série). Cela me permet de retrouver ("actualiser") une dimension qui fait partie de la réalité et non de l'image. Cela me permet d'inclure le corps de celui qui regarde, de "physicaliser" l'image.

Actualisation et "physicalité" par le déplacement

Un travail comprend plusieurs parties; dans chaque partie, il y a plusieurs oeuvres, chacune constituée de plusieurs photos.

De par l'agencement, le format, la longueur ou le nombre de photos, la lecture d'un travail demande de parcourir physiquement une certaine distance. Tout en "physicalisant" la lecture du travail, ce déplacement constitue aussi une actualisation de ma propre marche lors de la prise de vue.

Le travail photographique pour moi n'est pas une contemplation, c'est un acte.

Actualisation et "physicalité" par la superposition (gaspillage)

Chaque photo est montée sur de l'aggloméré de 3 mm d'épaisseur, ce qui de mon point de vue, tout en respectant la "minceur" de la photographie, renforce sa qualité d'objet.

Chacune des photographies est conservée dans sa totalité (la recadrer ou la découper serait interférer avec l'angle de vue de l'appareil) et de ce fait, pour que l'image dans une oeuvre soit reconstituée, il faudra juxtaposer et, dans bien des cas, superposer des photos. Ces superpositions partielles de 2, 3, parfois 4 photographies ont deux conséquences. Tout d'abord, par la redondance d'une même portion d'image, j'insiste sur ce que j'appelle le *gaspillage photographique*, concordant par là avec une caractéristique de notre société. Ensuite, ces superpositions attirent la bidimensionnalité photographique vers une tridimensionnalité de l'oeuvre.

Actualisation et "physicalité" par le mur de la galerie

Une oeuvre est formée de plusieurs photos. De la disposition de ces "morceaux de vue" découle une forme qui met en évidence des manques, des absences d'images. C'est là qu'apparaît le mur de la galerie et qu'il prend toute son importance car, en matérialisant ces manques, il devient lui-même un écho, un double de l'écran que pose l'appareil-photo sur une réalité. L'ensemble des cadrages de chaque photo fait apparaître un nouveau cadrage: celui du mur qui prend donc le relais de celui de l'appareil photographique.

Le mur se retrouve ainsi intégré au travail et, en étendant la partialité de la vue à des écrans autres que photographiques, il actualise et "physicalise" le travail (le mur ici, maintenant, participe à la photo prise ailleurs dans le passé).

Actualisation par la référence

Situer (fermer) le travail dans le temps en faisant ressortir une succession d'échos ou coïncidences se situant à côté ou autour du travail et simultanément, le détemporaliser en faisant en sorte qu'il puisse s'ouvrir sur le présent de celui qui regarde, pour l'accrocher dès le départ à un vécu quotidien qui ne soit pas seulement personnel.

Actualisation par le centre

De par la disposition des oeuvres, et parce que chaque oeuvre est aussi un écho de sa voisine et de celle qui lui fait face (voir réflexion à l'infini), celui qui regarde en se déplaçant peut se considérer à tout moment au "centre" de l'ensemble du travail. Déplacement aérien, un peu comme en avion, ne ressentant pas la vitesse de déplacement, on semble fixe, c'est la terre qui se déplace (voir Apesanteur, Actualisation par le temps).

Passer du secondaire à l'important, c'est aussi aller de la périphérie vers le centre (voir Intérieur/Extérieur).

Actualisation par le temps

Même si la photographie est le souvenir d'un temps passé, et que j'insiste, entre autres par une partie référence, sur la durée précise et même l'histoire anecdotique d'un travail, ce souvenir agit plutôt comme révélateur d'une situation extérieure connue et reconnaissable, donc *présente*. Mes travaux renvoient à la persistance de l'architecture, de la nature, etc., persistance renforcée par les imbrications des images avec les mythes. En un sens, mes photos agissent comme un monument (voir Schématisation).

Cela rend possible une distanciation. Distance d'avec l'espace (voir Actualisation par le centre) mais aussi d'avec le cours du temps. On ne regarde pas telle rue, tel jour (même si c'est aussi cela), mais on se recule et on survole une ville, une société: le temps. L'immobilisation du temps permet cette coexistence ou surimpression (voir reflets) du passé, du présent et du futur: la pyramide, l'architecture de New York, le vaisseau spatial. Ici encore, il s'agit d'une vue aérienne de l'image (voir Apesanteur) et du temps.

Mais cette atemporalité insiste également sur la non-persistance de cette architecture: la fragilité de la photographie devenant celle de notre civilisation.

* * * *

Une note de plus pour ne pas conclure...

Ces physicalités et actualisations oeuvrent, comme pour les successions d'écrans, comme une division cellulaire qui n'aurait pas de fin (voir réflexion à l'infini), ce qui ne peut qu'amener chez moi un "sentiment cosmique", sentiment d'une distance très grande et très faible tout à la fois, une certaine appartenance-correspondance avec l'infini, petit ou grand.

Les similitudes entre la photo-image et le miroir-reflet, entre la photo-morceau et la fenêtre-écran, mais aussi l'équivalence du building et de la ville avec la pyramide fonctionnent dans le même sens, le ciel et le bleu aussi évidemment. Reconnaître les anciennes civilisations (la pyramide) et les futures (vaisseaux spatiaux que sont les buildings libérés de la pesanteur; le bleu foncé/cosmos) dans mon présent (coin de rue de New York et mur de la galerie). Prendre conscience de la coexistence vertigineuse de l'infiniment lointain et du tout proche...

"Le berceau du passé et la tombe du futur se rencontrent dans la courbe du présent"... une phrase que je note de mémoire, tirée du film *The Blood of Hussain* de Jamil Dehlavi, vu par hasard.

Par la personnalité (voir Cadrage), rejoindre une globalité: l'homme dans l'univers. Retrouver l'espace, l'univers, par une certaine qualité aérienne/aquatique de la vue (du cadrage) et du temps, et retrouver, ainsi que celui qui regarde, ma liberté qui est aussi ma dépendance, et ce à chacun des niveaux du travail.

A few rough notes about my work, 1978-80

What interests me most in photography are its aberrations. It seems to me that its faults, its neglects (what is eliminated) and its obstructions (that which eliminates) are strangely similar to those of the society we live in.

I know that my photographs are not durable. I like to think of their fragility as an echo of the fragility of our industrial society. I work with photography's immediacy — we don't function along the same rhythm or the same "slowness" as preceding societies. I like its democratic nature — doesn't everyone own a camera? — its waste: isn't the same landscape often photographed by thousands of people?

In a way, science cannot do without it; current events, the arts and their teachings are linked to it.

Our society was born of machines and the photo-machine can only (re) produce its image.

...Consumer society: a society of waste, one of form more than content (are these not the very problems of the image today?).

This is why I both love and hate photography. This may also be why my work in photography consists essentially of "shifting" or "distorting" the givens or properties of the medium. By thwarting and contradicting those properties, I emphasize them on one hand, and on the other hand, by using simple images of our environment, I draw a parallel with our society, with us, with me.

Window and Mirror

Window (See Inside/Outside, Framing): it frames the reality we see (or accept to see).

Mirror: Symbol of illusion, of the image.

Window and mirror: Both are *physically* present in the camera: the window is the viewfinder in which the mirror of the camera reflects the image of the world.

The camera has made the window mobile (the window remains a frame) but it has frozen the illusion shown in the mirror.

When a window looks out on a mirror, certain interactions, certain reflections are implied, what is seen mingles with whoever sees. Photography as reflection: Contraries are associated organically, naturally. A second view (a second sight), a reflection situated beyond the image — itself at the paper level, one image helping another, a mirror-image.

Through these interactions, the work becomes at the same time the image, an objective reflection of the world (through the lens — in French "objectif" — the "objective" nature of photography) and the echo of a personal vision. (See Shadow, Interior/Exterior, Framing). The work is where these two poles meet or form, halfway between my life and the symbolism (See Schematization) of a society.

Since the work is the meeting place of these two opposites, I see it also as a *mediator* (fragment/whole, reality/image, nature/culture, sacred/profane, life/art, inside/outside...).

Shadow

The photograph is a shadow. Light brings it to life but it is born in the darkroom. The information derives from light.

Here too, the photograph is the meeting place of two opposites: light (outside, knowledge) and shadow (inside, intuition). (See Inside/Outside). When, at a street corner, reality and shadow coincide, reality, once recognized, belongs also to the imagination, to the myth of the pyramid.

But the photograph is only a shadow of reality. (See Surface).

Surface

A photograph is a surface (like a painting). It can only show us the appearance, the surface of things. When working with photography, one must therefore begin with the externals of things, one must use "photographic evidence". We are condemned to start from the superficial aspect of things, the common, the banal, what everyone sees, from democratic reality (See Pop Art and Readymade). The photographic image, with its accessibility, its waste and its reproductibility is a democratization of the world, a popularization (simplification, superficiality).

But a surface is also, by definition, the borderline between two areas. When working with photography, therefore, one must take into account, besides the external aspect of things, things outside the photograph. (See Inside/Outside, Framing, The gallery wall).

Inside/Outside

As with the window and the mirror, an inside/outside dialectic also occurs with the camera. The outside (light) penetrates through the lens (round like the earth and like the mother) into the darkroom of the camera. The male outside penetrates the darkroom - belly. Between the bright outside space (the space of others) and the dark inside space of

the darkroom (individualism), working with photography becomes the link between social life (symbols) and personal life (fantasies).

I force the outside into the inside of the camera as well as into the photograph. To photograph is a little like turning a sock inside out.

When looking at the work, we see the outside — which had been reality — now become an image *in* the photograph. The inside — my intention and my intuition when shooting — has become peripheral. But this periphery (resulting from the grouping of several photographs) is now the gallery wall. Because of the partial nature of the shots, something is missing (See Framing) and that absence is replaced by the *presence* of the wall (See Actualization through the wall).

There is a link between my interest in photography (starting around 1970) and the Land Artists leaving their studios. Photography's openness to the outside meant to me among other things, the possibility of questioning the inside space of the gallery and that of art itself. Its "democratic" aspect (see Pop Art) seemed to go against what appeared to me as the insularity of the art world. To work with photography is to talk about the interaction between art and the natural and cultural environments. Through the representation of these environments, one can start a dialogue with reality. (See Schematization).

To sum up, I start from an external reality, proceed toward a structure, the internalization of that reality.

Framing (Screen)

On our face, along a horizontal line: two eyes; the angle of perception is about 180°: our sight frames reality. Moreover, when we look at something, the rest fades away, becomes blurred: to regard is to re-frame.

To photograph is to frame (See Window). In a photograph, the hidden reality is greater than the visible reality; framing is an eclipse.

To photograph is to frame (See Blinkers). It is, therefore, to select. Like all specializations, this specialized view demarcates a territory: photography raises walls as easily as a dog raises a leg.

Framing is the borderline between what is visible and what is not and consequently, between reality and imagination, culture and myth (See Inside/Outside, Shadow). Framing is the borderline between what we see and what we are.

What I can see depends on what is being hidden from me.

What I see depends on what I cannot see.

What I show depends on what I hide.

In the very process of showing is contained the opposite process of hiding.

Cadre de vie — Cadre de vue: Life lines — Sight lines.

To the *subtractive process* (taking a photograph, a fragment of a whole) I add an *additive process*: The group of photographs and the series.

To change the viewing angle is to modify the frontiers of looking. Chance (or aberration) and the exclusiveness of framing (or the fragility of a prejudice) modify the frontiers of vision (or the parochiality of our territory).

The logic of working with photography is the logic of framing. If one photograph refers to its borders, several photographs, as well as enlarging their respective frames of view, refer to their respective borders. The sum total of these borders will determine the shape of a piece. The sum total of these pieces will determine the shape of the work.

This multiplication of images, each of them limited but at the same time working in a larger context, reminds me of the division of cells.

A photograph is a fragment, photographs are fragments; a piece is the passage from one to several, from the individual to the group. Working with photography is therefore working at the level of connections, joints (...in any event, it's a world in pieces...)

The group of photographs — a succession of screens — opens, in the end, on the physical presence of the wall (See Actualization/Physical aspect through the wall) and the importance of that wall depends on whether it points out screens that are beyond photography: The screen of the wall on the landscape, of the gallery on art; of art on life; the screens of education, ideas, personality...

Cadre de vie — Cadre de vue: Life lines — Sight lines.

The piece is a knot which intertwines two visions: In one, the purpose is to see as well as we can (as much), to broaden our field of vision; in the second, the purpose is to hide, to insist on the partial aspect of vision.

Angle of Vision

I am not interested in the particularity of the angle of vision (its surrealism) but rather in its banality. (See Surface).

The viewing angle must therefore be justified, it must exist before I aim my camera: either because my framing is the duplication of an already existing one (formed by architecture for example) or because my viewing angle has to match some of the fundamental directions of human vision. (To look up in New York is fundamental: because of the architecture — "that's where it's happening" — and because to look up echoes human verticality).

Thus, the viewing angle becomes cultural (See Framing, Surface).

Perspective

The camera offers only one type of perspective but the two-dimensional aspect and the arrangement of the photographs can "work on that" in the two following ways: The two-dimensional aspect: because it flattens, because it codes the image (Schematization), because of its links between nature and culture, and between the outside and the inside, because of its juxtaposed photo/fragments, my work bears a definite resemblance to cartography. The arrangement: for example, what is above me when shooting is in front of me once the photograph is placed on the wall.

The perspective is also the alignment of the pieces on the wall. And finally, there is the temporal perspective of earlier and later works (See Series).

Schematization

A photograph is a schematization of reality: because of what it represents (two dimensions, framing/fragment, scale...) and because of its place in time (memories are diagrams of what events were).

The piece appears as a skeleton or like words. My work is like the skeleton's joints, it is the schematization of the totem. This is why the reading of the works is similar of decoding.

The series

The series is the group of photographs included in a piece; it is the group of pieces included in one work.

A photograph is like a readymade and all framings are possible. As far as I am concerned, the difference between two photographs is the difference between two stones found on a road. Anyone can find one that is more or less beautiful or one can be more or less lucky (or patient) or some may even have found a "beautiful quarry" (Apparently, what makes a good photographer is 90% subject matter.). What is important to me is that these stones — these possible framings — be found on one road, that they fit into a perspective, that they indicate an *itinerary* (to photograph is also to organize, to arrange time and space). This itinerary can only be decoded through a succession of such readymades. (Repetition: endless reflection).

By using series, I use one of the characteristics of the medium: reproducibility, *quantity* — consequently, its characteristics of being non-unique and fragmented (See Framing). This is what I mean by a series.

Order and Disorder

Photography is like "ordering" time and space. In my work this phallographic view (See the equivalence of camera/machine) is upset and distorted. Order and chaos are closely linked. *One engenders the other and vice versa*. In order for the image to continue, to arrange itself from one photograph to the other, the photographs must be dis-arranged: an external shifting of one photograph in relation to an other results in an internal organization.

Weightlessness

Like light, photograph has no weight. It is a "pure" image. For this reason, it cannot be "ugly"; to achieve ugliness, one would have to paint it, scratch it, etc., add elements to weigh it down, make it "impure". This is why for example, the aberration of war photographs or photographs of disasters which are serenely "beautiful" ("what a beautiful black, what beautiful framing, what a beautiful glossy, satin finish...").

Even if photographs stem from a certain type of perspective, they do not belong to the world of gravity. They have the lightness (and the fragility) of the image, of the simplified surface (and its thinness). The objects represented belong to the world of the sea or to the world of space (at NASA, simulated exercises in weightlessness are conducted in a liquid environment): they owe nothing to the gravity of real life but are situated in the weightlessness of the psyche. The camera used by the professional photographer is a good example of this transmutation of reality: an upside-down image appears on the frosted glass, the image being the result of a reversion of rays of light (See Camera Obscura, Mirror).

The positioning of a photograph on the wall stems either from the logic of sight, which puts the image black right side-up (this is its figurative logic), or, from the logic of form: A photograph is a rectangle which we can position horizontally or vertically. The two types of logic usually go together. Therefore, if you follow only one type of logic at a time, what results is either a photograph which shows, for example, an upside-down New York architecture, an inversion of right and left, or else, a situation in which the rectangle of the photograph will have to be placed askew on the wall, thus re-situating the image in relation to gravity.

For all these reasons, photography means the opposite of sculpture (and it's certainly not by *forcing* volume on photography that the two will be reconciled).

This does not mean that the physical aspect does not come into consideration in my work, quite the contrary. (See actualization and Physical aspect through size, through movement, through overlap and through the gallery wall.)

Actualization and Physical Aspect

Again the presence of opposites. I see photography as being purely visual, therefore a mental process. It involves no other perceptions: no smells, no thickness, no movement, no sound; moreover, it's a souvenir of the past and does not know the present.

I start from the characteristics of the media and without contradicting them, disturb them, put them to *work* like one works on a problem.

Actualization and physical aspect through size

Photography usually means small size. But this reduced world is far from being a *condensation*; and the enlargement, rather than reinforcing the image, dilutes it. Either because of the grain (objects dissolve), or because when enlarging other factors are also enlarged: factors which are brought into the foreground, such as banality or a certain graphic quality (a photo of show-case, fashion, art, etc.).

The size I use is, I think, the maximum enlargement of a 35 mm negative. To use a larger negative would be to become a "professional photographer", to be too specialized: it would not be starting from the "common".

However, I never use a photograph alone; each piece is a juxtaposition/overlapping of several photographs (See Series). It allows me to find (actualize) a format which belongs to reality and not to the image. It allows me to involve the body of the viewer, to give the image a physical role.

The actualization and the physical aspect through movement

A work includes several parts: each part includes several pieces, each piece is composed of several photographs.

Because of the arrangement, the size, the length or the number of photographs, the reading of a work requires that one physically walk a certain distance. While lending to the reading of the work a more physical aspect, that movement is also the reenacting (actualization) of my own walk while shooting.

I see photography not as contemplation but as an act.

The actualization and the physical aspect through overlapping (waste)

Each photograph is mounted on 3 mm thick panels which, in my opinion, while respecting the "thinness" of the photograph, reinforces its quality as an object.

Each photograph is kept whole (to crop it or trim it would be to interfere with the viewing angle of the camera) and because of this, in order to reconstitute an image in a work, the photographs in many cases will have to be juxtaposed or overlapped. From these overlaps of two, three or sometimes four photographs, two consequences follow: First, through the redundancy of the same portion of image, I accentuate what I call *photographic waste*, similar to the waste in our society. These overlaps then direct the two-dimensional aspect of a photograph toward the three-dimensional aspect of the piece.

The actualization and the physical aspect through the gallery wall

A piece is composed of several photographs. The arrangement of these "fragments" of view is responsible for the form which emphasizes the blanks, the absences of image. This is where the gallery wall comes in and becomes so important in that by materializing these blanks, it becomes an echo, a double of the screen which the camera raises to cover reality. All the framings of the photographs within a piece bring out a new framing: the framing of the wall which takes over from that of the camera.

Through its integration into the work, by extending the partial aspects of the view to screens that are beyond photography, the wall actualizes the work and makes it more physical (the wall, here and now, participates in the photograph taken elsewhere in the past).

Actualization through reference

To locate (enclose) the work in time by emphasizing a succession of echoes or coincidences outside of or in the periphery of the work while at the same time, situating it outside of time by allowing it to open onto the present of the viewer in order to anchor him, right from the start, in everyday life, a life that is not exclusively personal.

Actualization through the centre

Because of the arrangement of the pieces and because each piece is also an echo of the one next to it and the one across it (see endless reflection), the viewer, while moving, may consider himself at the "centre" of the whole work at all times. Aerial movement, like in a plane, without feeling the speed; we have the impression of being immobile; it is the earth that moves (See Weightlessness, Actualization through time).

To go from the secondary to the important is also to go from the periphery toward the centre. (See Inside/Outside).

Actualization through time

Even if the photograph is a memory of the past, and even if I insist —

through the aid of a reference part as well as other things — on the precise duration of the work as well as on certain anecdotal aspects of it, that memory plays the part of a developer revealing a known and recognizable outside situation which is *present*. My work refers to the durability of architecture, of nature, etc.: a durability reinforced by the intertwining of images and myths. In a way, my photographs are like monuments (See Schematization).

This allows us to distance ourselves from the work (See Actualization through the centre) and, also, in terms of time. One does not look at a particular street on a particular day (although that too), but one steps back and looks over a city, a society, time. By stopping time, we allow this co-existence or superimposition (See reflections) of past, present and future: the pyramid, New York architecture, a spaceship. Here again, it is an aerial view of the image (See Weightlessness) and of time.

But this atemporality, on the other hand, also insists on the non-durability of that architecture: the fragility of the photograph becoming that of our civilization itself.

* * * *

One more note to avoid conclusion...

These various ways of actualizing a work and making it more physical, function as the successive screens do: like an endless cell division (See endless view) which wakes in me a "cosmic feeling", the feeling of a distance that is great and small at the same time, a certain belonging/resemblance to the infinite, great or small.

The similarities between the photo-image and the mirror-image, between the photo-fragment and the screen-window and also the equivalence of the building and the city with the pyramid all function in the same sense as do, of course, the sky and the color blue. To recognize ancient civilizations (the pyramid) and future ones (the buildings, freed from gravity like spaceships; the dark blue of the cosmos) in the present (street corner in New York, gallery wall). To become conscious of the breathtaking co-existence of the infinitely far and the very close...

"The cradle of the past and the grave of the future meet in the curve of the present"... a sentence recalled from memory from *The Blood of Hussain*, a film by Jamil Dehlavi, seen by chance.

Through individuality (See Framing) we rejoin a globality: man in the universe. Rediscovering space and the universe through certain aerial/aqueous qualities of the vision (framing) and of time; thus regaining along with the viewer, the freedom which is also my dependency, and this at every level of my work.

Je désire exprimer ma reconnaissance à Louise Letocha, directrice du Musée d'art contemporain de Montréal, et Claude Gosselin, conservateur, pour avoir rendu possible cette publication.

Je tiens par ailleurs à remercier ici Paul et Marielle Mailhot pour leur confiance et leur appui efficace dans la réalisation de ce livre; mes remerciements vont aussi à la galerie Gilles Gheerbrant et à la Vancouver Art Gallery.

Je remercie également Nicole Morin-Mc Callum, Georges Bogardi et Gilles Gheerbrant qui se sont chargés de la traduction des textes.

Enfin je dédicace ce livre à ma compagne Nicole Renson qui m'a apporté son aide précieuse et constante, non seulement dans la préparation de ce livre et du précédent, mais dans tous mes projets depuis 10 ans.

Pierre Boogaerts est né en 1946 à Bruxelles, Belgique et vit à Montréal depuis 1974.

Il a publié le travail "*New York, N.Y.*" aux éditions Parachute, Montréal, en 1977.

