



TENIR L'IMAGE À



15 juin — 3 septembre 1989

Musée d'art contemporain de Montréal

Dennis Adams  
Raymonde April  
Sophie Calle  
Clegg & Guttman  
Patrick Faigenbaum  
Angela Grauerholz  
Alfredo Jaar  
Karen Knorr  
Louise Lawler  
Thomas Ruff  
Cindy Sherman  
Jeff Wall

Réal Lussier

**TENIR L'IMAGE À DISTANCE**

### **Tenir l'image à distance**

Une exposition organisée par  
le Musée d'art contemporain de Montréal  
Conception et réalisation: Réal Lussier  
Coordination du transport des œuvres: Christine Bernier

### **Catalogue**

Conception du contenu: Réal Lussier  
Documentation: Catherine Bédard  
Responsable des publications: Lucette Bouchard  
Secrétariat: Carole Paul

### Photographies

Dennis Adams:  
Brian Albert (*Fallingwater*)  
Lisa Kahane (*Mirage*)  
Raymonde April: Courtoisie de l'artiste  
Sophie Calle: Courtoisie de la Galerie Crousel-Robelin  
Clegg & Guttman: Courtoisie de Jay Gorney Modern Art  
Patrick Faigenbaum: Courtoisie de Sylviane de Decker Heftler  
Angela Grauerholz: Courtoisie de l'artiste  
Alfredo Jaar: Courtoisie de l'artiste  
Karen Knorr: Courtoisie de Samia Saouma  
Louise Lawler: Courtoisie de Metro Pictures  
Thomas Ruff: Courtoisie de la Galerie Crousel-Robelin  
Cindy Sherman:  
Courtoisie de Metro Pictures (*Sans titre # 85* et *Sans titre # 96*)  
Denis Farley (*Sans titre # 109* et *Sans titre # 153*)  
Jeff Wall: Courtoisie de l'artiste

Révision: Paul Paiement  
Conception graphique: Lumbago  
Le Musée d'art contemporain de Montréal remercie  
Angela Grauerholz d'avoir gracieusement fourni  
le portrait de la page couverture.  
Typographie: Zibra  
Impression: Imprimerie Paul Paradis

Le Musée d'art contemporain de Montréal est  
subventionné par le ministère des Affaires culturelles du  
Québec et bénéficie de la participation financière de  
Communications Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1989  
Cité du Havre, Montréal (Québec) H3C 3R4

Dépot légal:  
Bibliothèque nationale du Québec  
3<sup>e</sup> trimestre 1989

### *Données de catalogage avant publication (Canada)*

Lussier, Réal  
Tenir l'image à distance  
Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art  
contemporain de Montréal du 15 juin au 3 septembre 1989.

Bibliogr.: p. 53  
ISBN 2-551-12144-2

1. Photographie artistique — Canada — Expositions.  
2. Photographie artistique — Expositions. I. Musée  
d'art contemporain de Montréal. II. Titre.

TR646.C32M6 1989 779'.0971'0740114281 C89-096267-7

Cette publication a été produite par  
la Direction des communications.

The texts of this catalogue are available in English upon request.

## SOMMAIRE

- 4 Prêteurs
- 5 Remerciements
- 7 Avant-propos  
*Marcel Brisebois*
- 9 Préface  
*Manon Blanchette*
- 11 La photographie: au-delà de l'image  
*Réal Lussier*
- 17 La distance maniériste  
*Philippe Dubois*
- 24 Dennis Adams
- 26 Raymonde April
- 28 Sophie Calle
- 30 Clegg & Guttman
- 32 Patrick Faigenbaum
- 34 Angela Grauerholz
- 36 Alfredo Jaar
- 38 Karen Knorr
- 40 Louise Lawler
- 42 Thomas Ruff
- 44 Cindy Sherman
- 46 Jeff Wall
- 49 Liste des œuvres
- 53 Notes bio-bibliographiques

## PRÊTEURS

Raymonde April, *Montréal*  
Sylviane de Decker Heftler, *Paris*  
William S. Ehrlich, *New York*  
Fondation Cartier, *Jouy-en-Josas*  
Galerie Crousel-Robelin, *Paris*  
Angela Grauerholz, *Montréal*  
Ydessa Hendeles, *Toronto*  
Alfredo Jaar, *New York*  
Ruth Kaufmann, *New York*  
Nicole Klagsbrun, *New York*  
Karen Knorr, *Londres*  
Alice et Marvin Kosmin, *New York*  
Louise Lawler, *New York*  
Metro Pictures, *New York*  
Jean Pigozzi, *Lausanne*  
Samia Saouma, *Paris*  
Haim Steinbach, *New York*  
Jeff Wall, *Vancouver*  
Jill Sussman-Walla et Douglas Walla, *New York*  
Stephan Weitzman, *New York*  
Carol Wolowitz, *New York*

## R E M E R C I E M E N T S

Cette exposition n'a pu être rendue possible que grâce à la contribution de nombreuses personnes que nous tenons ici à remercier.

En conséquence, nous désirons d'abord exprimer notre reconnaissance aux artistes, aux galeries qui les représentent et aux collectionneurs pour leur aimable collaboration et leur généreux concours en nous prêtant leurs œuvres.

Nos remerciements s'adressent encore tout particulièrement à Mesdames Chantal Crousel de la galerie Crousel-Robelin, Samia Saouma de la galerie Samia Saouma et Sylviane de Decker Heftler, à Paris, ainsi qu'à Monsieur Jay Gorney et Madame Caroline Roland-Lévy de Jay Gorney Modern Art, et Monsieur David Goldsmith de Metro Pictures, à New York, pour leur aide précieuse au cours de la préparation de l'exposition.

Notre sincère gratitude va également à Monsieur Philippe Dubois pour avoir accepté de contribuer à cette publication et ainsi nous permettre de bénéficier de sa réflexion à l'égard de la photographie actuelle.

Qu'il nous soit enfin permis de remercier chaleureusement Catherine Bédard pour son essentiel et considérable travail de documentation ainsi que tous ceux et celles qui ont été associés à la réalisation de l'exposition et de son catalogue.

R.L.





## AVANT - P R O P O S

L'exposition *Tenir l'image à distance*, organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal sous la responsabilité de monsieur Réal Lussier, entend souligner le cent-cinquantième anniversaire de l'invention de la photographie. En réalité, cette date est arbitraire puisque la première photographie fut réalisée en 1822 par Nicéphore Niepce. Depuis ce moment, l'appareil-photo n'a cessé d'affirmer son pouvoir incomparable d'expression et de communication. Pourtant, pendant longtemps, les musées ont hésité à constituer des collections de photographies. Déjà, alléguant de sa dépendance à l'égard de la matière et d'une prétendue absence d'intervention du photographe, certains excluaient la photographie de la famille des arts visuels. La démocratisation, grâce à Kodak, de la photographie ne fit rien pour arranger les choses. Il fallut attendre en 1937 pour qu'un musée, le Musée d'art moderne de New York, présente pour la première fois une exposition de photographies. Trois ans plus tard, le même établissement confiera à Ansel Adams et à Beaumont Newhall le soin de constituer sa collection de photographies. Durant les cinquante dernières années, la photographie a connu un développement multiforme. Elle s'est imposée aussi bien comme un instrument essentiel à la recherche scientifique que comme témoin des événements de la vie quotidienne. Les techniques de captation et de fixation des images se sont multipliées et raffinées. Les formes prises par celles-ci se sont diversifiées. Le nombre des collectionneurs ne cesse de s'accroître et l'intérêt des critiques d'art va en s'amplifiant. La légitimité esthétique de la photographie n'a plus à être défendue. On comprendra dès lors l'intérêt que porte le Musée d'art contemporain de Montréal à cette forme d'expression. Il se traduit par des expositions fréquentes, mais aussi par des acquisitions dont certaines se retrouvent dans cette exposition.

Nous remercions le conservateur responsable de cette exposition, monsieur Réal Lussier, ainsi que tout le personnel du Musée qui lui a apporté sa collaboration. Notre reconnaissance va aussi à tous ceux qui ont consenti à nous prêter des œuvres. Notre gratitude va enfin à tous nos amis qui ne cessent de nous manifester leur appui par leur fréquentation de notre établissement.

Marcel Brisebois  
*Directeur*



## P R É F A C E

Lorsque l'idée d'un événement de photographie émergea d'une réflexion sur l'ensemble de la programmation, l'enthousiasme fut général. Grâce au projet que nous proposait alors Réal Lussier, nous profitons du 150<sup>e</sup> anniversaire de l'invention de la photographie pour démontrer encore une fois combien cet art est pertinent dans la production d'aujourd'hui.

*Tenir l'image à distance* entend toutefois aller au-delà des généralités. Réal Lussier, conservateur de l'exposition, propose en effet un choix d'artistes dont le travail explore le paradoxe, la tension entre ce qui est de l'ordre du privé et ce qui est de l'ordre du public. Le choix d'artistes correspond à un contexte international où l'on retrouve d'ailleurs les pratiques canadiennes et québécoises.

Le but de l'exposition est donc de présenter des œuvres photographiques où se jouent des dispositifs, des déplacements, des perversions, des ambiguïtés volontaires. Bref, un art qui fait avancer tant l'analyse de la spécificité du médium photo que la réflexion sur sa fonction actuelle. C'est ainsi qu'après avoir monté en 1986 *La magie de l'image* — une exposition qui présentait la photographie dans ce qu'elle a de construit, de mis en scène — le Musée d'art contemporain de Montréal propose maintenant une exposition qui, bien que niant pas cette approche construite et quelque peu artificielle, met l'accent sur des références culturelles qui donnent inévitablement lieu à des commentaires politiques.

Ainsi Louise Lawler a-t-elle par exemple pour objectif dans ses photographies de démontrer comment l'objet d'art devient une valeur monétaire lorsqu'il est intégré au marché. Par ses œuvres, l'artiste va jusqu'à dire que le contenu de l'objet d'art — son message donc — joue un rôle minime dans cette évaluation. Tout est une question de contexte et de système du marché.

Que ce soit par des techniques d'éclairage rappelant l'école hollandaise ou par des poses mimant volontairement des tableaux célèbres, des artistes comme Clegg & Guttmann, Jeff Wall, Patrick Faigenbaum et Karen Knorr dépassent par ailleurs la simple citation. Ils nous renvoient l'image d'un contexte culturel basé tant sur l'histoire et sa tradition que sur une certaine notion du beau. Or les photographies questionnent ces acquis en les posant comme référents, comme paramètres d'une comparaison virtuelle où entre en jeu un contexte social qui nous est propre.

D'autres artistes encore, tels que Dennis Adams et Alfredo Jaar, produisent des œuvres qui ne font peut-être pas référence à l'histoire de l'art, comme cela était

le cas pour les artistes précédents, mais qui ont pour fonction de dénoncer, faisant valoir par là l'immense capacité critique de la photographie.

Quant à Raymonde April, Thomas Ruff et Cindy Sherman, leur travail photographique explore sur un mode propre à chacun le sens de la représentation humaine. Si Thomas Ruff recherche carrément l'objectivité, Raymonde April et Cindy Sherman préfèrent jouer sur des signes créant des atmosphères où se mêlent les impressions du réel et de l'imaginaire. Plus intimes peut-être, quoique visibles au grand jour, ces photographies, construites dans les moindres détails, possèdent une dimension poétique et romantique mais encore elles traduisent de plus une vision d'un univers féminin où les forces fantastiques du privé ont influencé le dénouement d'une action.

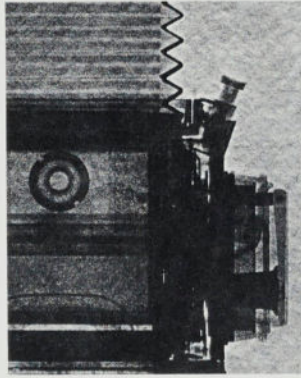
Par ailleurs, le travail d'une Sophie Calle se présente comme un dispositif inusité permettant de recueillir les traces d'un événement dont elle est elle-même le maître d'œuvre. C'est ainsi que chaque photographie n'est en fait qu'un élément d'une performance pensée par l'artiste et dans laquelle elle se fait tantôt protagoniste tantôt simple instrument d'enregistrement de données factuelles. Quant à Angela Grauerholz, elle utilise pour sa part une technique de brouillage des images qui renvoie à la notion de représentation, donc à la mémoire individuelle et collective. Cela donne lieu à des images ambiguës, comme inscrites dans un espace mental imparfait. Mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette imperfection ne limite pas le sens de la représentation: elle l'ouvre au contraire sur un univers sans frontière où se fusionnent le réel et l'imaginaire.

L'exposition *Tenir l'image à distance* marque donc un point. Pour la première fois à Montréal, elle permet de contempler une sélection nationale et internationale d'œuvres photographiques bien sûr séduisantes par la perfection technique, mais aussi spectaculaires par l'atmosphère et la lumière qu'elles dégagent, et dont le sens fondamental nous communique un regard différent. Car, si plusieurs de ces artistes ne sont pas encore connus du public montréalais et exposent ici pour la première fois, leur réflexion ne nous est pas totalement étrangère. Elle ramène, dans un sens parfait de l'à-propos, une discussion des acquis culturels et de leur sens politique.

M a n o n B l a n c h e t t e  
*Conservateur en chef*



Réal Lussier



**I**nventée en 1822 par Nicéphore  
 faire son entrée dans la vie

Niepce, la photographie ne devait  
 publique que le 15 juin 1839, lors-

qu'un groupe de députés proposa à la Chambre que l'État français se portât acquéreur de l'invention. Le projet fut accepté à l'unanimité et, le 19 août de la même année, François Arago rendait le procédé public au cours d'une séance de l'Académie des sciences.

Depuis son avènement, la photographie n'a cessé d'envahir toutes les sphères de l'activité humaine et de livrer une image de l'homme dans toute la complexité de son être et de son environnement. Est-il nécessaire de souligner combien elle fait partie de presque tous les événements de la vie privée et de la vie publique? La photographie s'est insérée de façon tellement exceptionnelle dans la vie des individus que rien ne lui échappe et qu'elle enregistre tant les moindres aspects de notre réalité que ses faits les plus marquants. D'entrée de jeu, la photographie est associée aux domaines privé et public. Que ce soit avec le portrait officiel, le document social ou la photo de famille, elle aide à façonner l'identité intime et publique de l'individu.

Dès ses débuts, la photographie fut intimement liée au portrait. L'avènement de la photographie jouera un rôle extrêmement important dans l'évolution du portrait individuel tout comme, par la suite, dans celle du portrait de la collectivité, qui se formera dans la presse. Le portrait photographique survient à un moment particulier de l'évolution sociale alors qu'on assiste à l'ascension de larges couches de la société vers une plus grande signification politique et sociale. Le besoin de représentation de soi-même correspond ainsi à une volonté de s'affirmer, de rendre son ascension sociale visible à soi-même et aux autres, et d'appartenir aux groupes qui jouissent d'une plus grande reconnaissance.

La photographie devient aussi un moyen d'observation scientifique, et on retrouve son utilisation notamment au service de l'identité judiciaire tout comme à l'hôpital de la Salpêtrière à Paris par les docteurs Charcot et Richer, pour leur étude sur l'hystérie.

Avec son industrialisation, la photographie permet la démocratisation définitive du portrait. Celle-ci devenue financièrement accessible à une large clientèle, tous semblent égaux devant l'appareil photographique, quelle que soit leur place dans la hiérarchie sociale. D'abord adoptée par la classe sociale dominante, la photographie rejoint peu à peu les couches plus profondes de la moyenne et de la petite bourgeoisie, qui y trouvent un nouveau moyen d'autoreprésentation conforme à leurs conditions économiques et idéologiques. C'est ainsi que le petit bourgeois voit bientôt sa représentation officielle prendre place aux côtés de celles d'hommes d'État, de célébrités artistiques ou scientifiques. Par ailleurs, s'adaptant au goût d'une clientèle conformiste, le portrait photographique devient une image stéréotypée, représentation du statut social derrière laquelle s'efface presque la personnalité individuelle. Toutes sortes d'accessoires entrent dans le portrait et concourent, comme la pose du sujet, à déterminer le rôle social.

Par la suite, l'introduction de la photo dans la presse marque son indiscutable association avec la vie

publique. Nombre de personnages et d'événements entrent d'un coup dans la sphère publique par leur apparition dans la presse. Désormais, ce ne sont plus seulement les cérémonies importantes et les guerres qui sont couvertes par la photographie et révélées aux masses à travers la presse, mais également les incidents de la vie de tous les jours, tout comme les grandes catastrophes ou les injustices sociales. On a ainsi accès à ce qui était auparavant souvent ignoré ou caché. De même que toutes les manifestations sont enregistrées dans leur faste officiel, elles le sont aussi dans leurs coulisses. Il faut dire que très tôt, déjà, la photographie avait tenté de fixer les événements publics, mais c'est grâce à des perfectionnements techniques qu'elle put connaître une grande utilisation et une large diffusion. Avec l'élargissement du regard photographique, ce sont les limites du domaine privé qui se trouvent d'autant réduites.

Par ailleurs, les développements considérables provoqués par l'industrialisation rendent la manipulation de l'appareil photographique de plus en plus facile et favorisent ainsi la photographie d'amateur auprès des masses. C'est alors qu'un large public délaisse le photographe professionnel pour la réalisation de son portrait et commence plutôt à se photographier lui-même. Sa pratique de la photographie se concentre essentiellement sur les membres du groupe familial et sur ses activités. Par contre, on continuera à faire appel aux services du photographe professionnel pour les circonstances spéciales telles que les baptêmes, les premières communions, les mariages, les remises de diplômes, etc. À l'égard de cette situation, pour reprendre ici les propos de Pierre Bourdieu au sujet d'un contexte spécifique, nous dirons qu'elle «coïncide avec une différenciation plus précise de ce qui est de l'ordre du public et de ce qui appartient au domaine privé<sup>1</sup>».

Avec la pratique domestique de la photographie, s'établit donc dans l'esprit du public une véritable distinction entre l'image sociale et l'image privée. Comme le signale encore Bourdieu, «le départ entre les sujets qui incombent au photographe professionnel et

ceux qui relèvent de la production familiale ne se fait pas au hasard<sup>2</sup>». On réserve à la photographie professionnelle le rôle de solenniser et d'éterniser les moments culminants de la vie sociale; ainsi ce qu'on attend d'elle n'est pas de fixer les individus dans leur particularité singulière mais bien plutôt dans leurs rôles sociaux. Par contre, la photographie domestique a pour fonction d'enregistrer les divers événements de la vie quotidienne et les différentes étapes de l'histoire personnelle. Elle fixe et conserve tous les signes de la vie intime.

Il s'est ainsi constitué à travers cette différenciation de types d'images un code propre à chacun. Le portrait officiel s'est enfermé dans des conventions qui déterminent l'image sociale de l'individu et qui se définissent par la rigidité de la pose, sa frontalité et la fixité du regard. Susan Sontag relève que «selon le code habituel du portrait photographique, la pose de face exprime la gravité, la franchise et révèle l'essentiel de la personnalité du sujet<sup>3</sup>». D'autre part, la photographie domestique s'est employée à retenir les aspects fugitifs et les gestes particuliers de l'individu pour en saisir l'image intime à travers une série d'événements singuliers.

On constate que, manifestement, la photographie a toujours entretenu des rapports avec les sphères privée et publique et qu'elle en a relativement modifié la frontière. Dans le sens où la photographie a été une fenêtre ouverte sur le monde, qu'elle a capté les multiples facettes de la vie quotidienne des masses populaires ou pénétré la vie privée des grandes personnalités politiques, des célébrités artistiques et autres personnages publics, souvent même à leur insu, elle a violé les territoires et précipité le privé dans le social, c'est-à-dire sur la scène publique. Comme l'a d'ailleurs écrit Roland Barthes: «l'âge de la photographie correspond précisément à l'irruption du privé dans le public, ou plutôt

1. Pierre Bourdieu *et al.*, *Un art moyen*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1965, p. 52.

2. *Ibid.*, p. 51.

3. Susan Sontag, *La photographie*, Éditions du Seuil, Paris, 1979, p. 49.

à la création d'une nouvelle valeur sociale, qui est la publicité du privé: le privé est consommé comme tel, publiquement<sup>4</sup>. Le document photographique, ainsi propulsé au rang de fait public devient élément d'identification pour la masse, favorise un sentiment d'appartenance et contribue à l'élaboration du portrait collectif. En définitive, le domaine du privé s'est maintenu dans la mesure où il s'est constitué des clichés domestiques qu'on a préservés pour la contemplation personnelle, intime.

Alors que des artistes se sont employés, déjà depuis un certain temps, à redéfinir la photographie et à s'interroger sur sa spécificité, il n'est pas inutile d'observer comment se jouent aujourd'hui les notions de privé et de public. Nous assistons, particulièrement depuis le début des années 80, à l'utilisation de la photographie d'une manière non traditionnelle dans le contexte de l'art contemporain. À côté de photographes qui ont poursuivi une démarche privilégiant une vision directe, une saisie objective de la réalité, est apparue une génération d'artistes dont le travail s'est avant tout nourri du flot d'images issues des mass media. Pour ces derniers, la pratique photographique est un outil de critique, d'analyse ou de questionnement. Leur attitude se caractérise par une contestation des notions d'originalité, de subjectivité et de paternité des œuvres. «La question ici n'est pas la photographie pour la photographie, mais son utilisation possible dans un but précis<sup>5</sup>.» Ce que cette approche implique est une remise en question de notre façon de voir. Car tout ce que nous voyons est vu à travers la masse d'images que nous avons déjà vues auparavant. Notre regard est conditionné par une imagerie préexistante et hautement conventionnelle. Aussi ces artistes sont devenus

des manipulateurs de signes et se sont intéressés au pouvoir à l'œuvre dans les représentations.

Dans ce contexte, les œuvres nécessitent une recherche des structures de la signification; il faut les considérer comme des représentations à déchiffrer ou à décoder afin de les saisir. Au sein de ce questionnement sur les structures de la signification, on peut s'attendre à ce que les modes de représentation du privé et public soient subvertis ou transgressés, qu'ils soient susceptibles de manipulations en tant que signes sociaux.

Les artistes que nous avons retenus ici n'appartiennent pas à une catégorie spécifique, ni ne représentent une quelconque tendance de la pratique photographique actuelle. Il s'agit d'abord d'un parti pris pour des travaux, des expériences individuelles, qui s'imposent par leur qualité particulière et qui permettent à travers les préoccupations manifestées de cerner certaines attitudes à l'égard des domaines du privé et du public. Parmi les pratiques qui prennent en charge la question de la représentation, plusieurs opèrent sur le mode du portrait. Selon des démarches relativement différentes, c'est le cas particulièrement pour Thomas Ruff, Patrick Faigenbaum, Clegg & Guttmann et Cindy Sherman.

Les portraits photographiques de Thomas Ruff se présentent d'abord comme des photos d'identité: les personnages pris en buste, de face, sous un éclairage uniforme, se détachent sur un fond neutre. Cependant, cette association se trouve immédiatement ébranlée par le format imposant et la perfection technique du rendu photographique. Son approche se veut clinique et systématique; ses sujets apparaissent parfaitement anonymes, sans individualité, expressivité ou signes particuliers. Privilégiant ainsi l'image impersonnelle à l'image documentaire, il ne vise pas l'individualisation du sujet mais la constitution d'une identité générique. Par la neutralisation des valeurs d'individualité, Ruff démontre ainsi que la photographie est inefficace à rendre une réalité et qu'elle n'est qu'une copie artificielle. De son côté, Patrick Faigenbaum, dans une entreprise également systématique, réalise le portrait des grandes familles de la vieille noblesse italienne. Pénétrant

4. Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris, 1980, p. 153.

5. Abigail Solomon-Godeau, «La photographie après la photographie d'art» (extraits), *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1987, p. 607. [Repris de "Photography After Art Photography", *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 75-85].

l'intimité de ces familles, les photographiant dans leurs décors, Faigenbaum n'en met pas moins en scène son sujet. Il se constitue en scénographe, disposant ses sujets, chacun assigné à un rôle, en fonction même du lieu. Ce qu'il cherche avant tout n'est pas de donner le portrait d'un individu, mais celui d'une atmosphère et d'une identité familiale, si bien que la disposition dans l'espace et la scénographie des lieux en constituent aussi la matière. Ainsi, au moyen de la mise en scène et de la reconstitution, Faigenbaum cherche la vérité dans la fiction: il vise l'identité au-delà d'une singularité.

Les artistes Clegg & Guttman ont également recours à la mise en scène. Leurs portraits photographiques sont de trois types: les portraits fictifs réalisés avec la participation d'acteurs, simulant la situation de commandes, les portraits commandés réellement par des clients et les collaborations qui sont issues d'une complicité avec les personnes photographiées. Les sujets photographiés se conforment tous aux exigences et aux conventions du portrait officiel. Renouant en quelque sorte avec les portraits corporatistes hollandais du 17<sup>e</sup> siècle, ces artistes exploitent le portrait comme genre et en font une manifestation des signes de l'excellence et du pouvoir. Par la pose affectée, l'élégance de la tenue vestimentaire et le décor, les portraits témoignent du statut social élevé des sujets qui s'exhibent comme dans une représentation théâtrale. À l'examen, on constate que les personnages sont installés devant une toile de fond constituée d'un montage photographique dont les raccords restent visibles et sur lequel les réflexions de la lumière sont évidentes. Cet aspect ne fait que réduire le réalisme du portrait et contribue à sa théâtralité. Le sujet ainsi dépouillé de sa propre identité devient symbole, sa personnalité propre devient attitude de classe. Quant à Cindy Sherman, elle crée de toutes pièces des fictions où elle s'utilise comme modèle



pour endosser tour à tour divers personnages. Ses photographies constituent un répertoire des stéréotypes féminins qui sont empruntés principalement au cinéma, à la télévision et à la publicité. En se réappropriant ces images fortement codées, Sherman ne s'exhibe pas elle-même mais montre plutôt une construction imaginaire et nous renvoie, en les théâtralisant, les clichés d'une mémoire collective. Chaque image nous présente donc une identité de femme derrière laquelle l'artiste disparaît. Ainsi, «il n'y a pas de vraie Cindy Sherman dans ces photographies; il n'y a que les apparences qu'elle assume<sup>6</sup>». Dans le but de définir une identité privée ou sociale, d'autres artistes manifesteront un intérêt plus particulièrement pour les objets et les lieux, comme c'est le cas pour Karen Knorr et Louise Lawler. Adoptant, elle

aussi, la mise en scène, Karen Knorr porte son attention sur les rapports qu'entretiennent les personnages photographiés avec les objets. Ses photographies, qui montrent par exemple des intérieurs de clubs privés anglais ou de riches demeures bourgeoises, s'accompagnent d'une légende ironique et traduisent à la fois l'image du style de vie de la haute société britannique et sa critique acerbe. Elles construisent en fait un répertoire du bon goût anglais et de ses codes. Ici, les objets servent de décor mental pour exprimer les idées du personnage qu'on retrouve énoncées dans le texte. Attitudes des personnages, éléments de décor et légendes cristallisent un état d'esprit, composent une identité sociale. Préoccupée par la question des structures de la signification,

Cindy Sherman. *Sans titre # 109*, 1982. Épreuve couleur. 91,5 × 91,5 cm. Collection Musée d'art contemporain de Montréal.

6. Douglas Crimp, «L'activité photographique du postmodernisme», *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1987, p. 604. [Repris de "The Photographic Activity in Postmodernism", *Performance text(s) & documents*, Parachute, 1981, p. 70-75].



Louise Lawler traite essentiellement du rapport étroit entre perception et contexte. Ses œuvres photographiques signalent comment la perception d'une œuvre d'art — la signification qu'elle prend — dépend du caractère de sa présentation. Sa série de travaux consacrée à des espaces privés et publics, où sont installées des œuvres d'art, révèle un système de valeurs culturellement déterminé. Ainsi, Louise Lawler utilise la photographie non pas dans un sens documentaire mais bien pour démontrer que les modes de présentation des objets d'art constituent des messages codés pouvant fixer l'identité de lieux spécifiques.

Les gestes familiers et les scènes du quotidien deviennent aussi prétextes à des mises en scène qui permettent d'interroger la valeur expressive des signes. Le travail de Raymonde April a beaucoup privilégié le monde de l'intime et le spectacle du quotidien. L'essentiel de son œuvre se compose de mises en scène dans lesquelles elle agit comme personnage et où son environnement immédiat devient le site d'un théâtre d'émotions. Raymonde April questionne le pouvoir des photographies de raconter des histoires; aussi, dans ses images, les personnages, les choses et les sites se transforment en écrans où se projettent les fictions de l'imagination. Dans une œuvre comme *Sphinx*, dont les images semblent tenir à la fois du documentaire et de la photographie domestique, l'artiste s'attache à isoler un personnage, un visage, à l'extraire de l'anonymat, pour le singulariser. Si l'une des photos de l'ensemble montre un sujet qui, manifestement, pose pour la caméra, c'est qu'elle sert à mieux faire ressortir le caractère incidentel des autres et à souligner la relativité d'une frontière entre l'image privée et l'image publique. Cette opération pointe l'effet de viol du privé. Ici, les personnages qui se trouvent individualisés deviennent les héros d'un «cinéma direct».

Les œuvres de Jeff Wall, pour leur part, exposent le

quotidien et les petits «drames» de la vie contemporaine. Il s'agit de mises en scène élaborées selon des procédures de scénario et de tournage cinématographiques, qui donnent, au premier coup d'œil, une apparente spontanéité à des événements faussement familiers. Dans chacune de ces œuvres existe un état de tension qui

dérange et qui réside dans les gestes contractés des personnages, gestes apparemment sans signification, mais dont la représentation dévoile la valeur symbolique. Ces gestes viennent ici mettre l'accent sur l'aliénation sociale tout en suscitant d'autre part une prise de conscience des stratégies de l'image photographique. Par ailleurs, les œuvres de Jeff Wall impliquent une réflexion sur la perception

de «gestes» ordinaires, voire mécaniques, en tant que signes «conventionnalisés».

Pour Sophie Calle, la photographie n'est pas un but, elle est un outil d'expérimentation. Ses photographies sont en fait des documents, une matière de base ou, si l'on veut, les pièces à conviction d'une enquête, en quelque sorte. Tout son travail peut se résumer en une enquête sur le privé. Aussi la photographie lui permet de traquer le privé et d'en conserver des traces. Ces éléments témoins ne prennent leur sens qu'une fois associés à un récit d'ordre informatif dans un dispositif qui reconstitue une expérience vécue. L'art de Sophie Calle repose sur la transgression, tant celle de la sphère du privé que celle de l'art. Dans une expérience comme *Les Aveugles*, réunissant la photo du sujet, le texte de son propos et l'illustration photographique de celui-ci, l'artiste pénètre une dimension de l'intime qu'on pourrait croire insondable, soit l'imaginaire, et rend compte, par la transposition de cet imaginaire visuel, d'une profonde complicité. Sophie Calle donne à son observation insidieuse de la vie privée une dimension troublante



attachée à sa faculté de «percer les secrets».

Certains artistes ont recours à la photographie pour explorer et exercer la conscience historico-politique de notre époque. Parmi eux, Dennis Adams et Alfredo Jaar utilisent des photos dans un rapport avec l'architecture afin de constituer un nouveau mode de communication publique. Élaboré à partir de documents réappropriés ou de matériel

original, le propos de ces artistes est de provoquer la réflexion, de susciter les interrogations à l'égard des idées et des systèmes politiques ainsi que de l'exercice du pouvoir. Les œuvres de Dennis Adams, qui sont souvent destinées aux espaces publics, traitent de la fragilité de l'histoire et de la mémoire dans la conscience politi-

que de notre société de consommation. Ses deux pièces, *Fallingwater* et *Mirage*, quoiqu'elles ne soient pas des constructions publiques, n'entretiennent pas moins un rapport étroit avec l'architecture. Reproduisant respectivement les schémas de Falling Water de F.L. Wright et de la Fansworth House de Mies van der Rohe, ces installations confrontent un idéal d'ouverture et de transparence proposé par l'architecture moderniste à la réalité contradictoire de l'impérialisme signifiée par les images de «boat-people» et de paysans vietnamiens. Le travail de Jaar s'attache particulièrement à démontrer les phénomènes d'inégalités et de rapports de force dans notre société. Par la manipulation d'images photographiques, il provoque une remise en question de nos valeurs et de notre perception de la réalité politique et sociale. Dans une œuvre comme *Sheer Conviction*, qui combine l'image anonyme de militaires et celles de manifestants civils, s'opère une implacable confrontation qui commande un processus d'identification, qui interpelle notre sens politique et qui, en même temps, force une prise de conscience des enjeux politiques de manière globale.

Le rapport au médium photographique est tout différent chez Angela Grauerholz, et celle-ci s'attache avant tout à l'autoréférentialité de l'image. Les travaux photographiques d'Angela Grauerholz interpellent les

grands sujets de l'histoire de la photographie. Portraits, paysages, scènes urbaines et scènes d'intérieurs sont autant de thèmes qui ont retenu l'attention des photographes, qui se sont même constitués en genres, et que l'artiste reprend ici pour en interroger l'apparente banalité. Le travail de Grauerholz reflète une préoccu-

pation pour les stéréotypes, pour le déjà vu. Sa réinterprétation de sujets familiers ne vise pas le spécifique mais plutôt l'évocation. Ses images deviennent ainsi des supports qui permettent à la mémoire d'y reconnaître une expérience passée. Les sujets représentés ne le sont pas d'abord pour eux-mêmes dans leur singularité, mais pour ce qui constitue leur essence. Tant les portraits

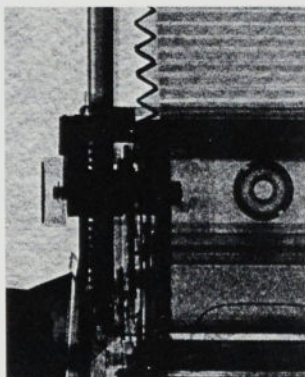
que les intérieurs de lieux publics exigent une réévaluation des notions d'originalité et de singularité.

On pourrait dire que toutes ces attitudes remettent en question d'une manière ou d'une autre les notions de privé et de public. Elles en explorent les modes et en reformulent les codes. Ainsi, au sein du travail de chacun de ces artistes se manifestent plus ou moins la subversion des signes et la critique de l'objectivité photographique. Nous assistons à une distanciation de l'artiste à l'égard du médium tout comme à l'égard du sujet. Il apparaît bien que la photographie n'est pas ici un moyen d'observation, mais plutôt un outil critique de la représentation. Cette distanciation ne suppose-t-elle pas également celle du spectateur? Devant l'image photographique, celui-ci ne peut que constater l'évidence des conventions et les enjeux de leur subversion.



## LA DISTANCE MANIÉRISTE

Philippe Dubois



« **Q**u'est-ce proprement que d'espace et de temps : tain, si proche soit-il. » *Dans sa (célèbre) définition de la notion d'aura (qu'on trouve à la fois dans sa « Petite histoire de la photographie » et, reprise quasi mot pour mot, dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique »), Walter Benjamin met donc en avant ce qu'on appellera un **principe de distance**, qu'il affirme comme irréductible, fondamental, puisqu'il opère jusque dans la plus grande proximité possible de l'objet.*

*l'aura? Une trame singulière l'unique apparition d'un loin-*

L'aura serait ainsi l'effet dialectique même, issu de cette tension entre le lointain et le proche, ou plutôt du lointain le plus essentiel tenu, maintenu dans le proche le plus événementiel.

Je voudrais montrer, dans les pages qui suivent, qu'un tel principe est à l'œuvre non seulement dans la dialectique du privé et du public qui caractérise une certaine tendance de la photographie contemporaine (et dont l'exposition du Musée d'art contemporain de Montréal offre un échantillon très représentatif), mais aussi dans le champ du *photographique* en tant que tel, sur un mode presque ontologique.

Il y a, dans toute pratique de représentation artistique, qu'elle soit ou non photographique, un double jeu : d'exploration singulière d'une part et d'exposition collective de l'autre. Une force centripète et une force centrifuge : d'un côté, un enfoncement dans le personnel, un sens intime de l'expérience, la croyance d'un sujet par rapport à un objet ; de l'autre, une offrande à un public indéfini, une mise en valeur au regard d'autrui, un éloignement sinon une coupure entre objet et sujet.

Un des intérêts de la photographie, c'est qu'elle (re)déploie ce double jeu *en elle-même*, c'est qu'elle se

constitue, dans son être propre, de cette tension même, maximalisée, entre les deux postures. De tous les arts de l'image, la photographie est sans doute celui où la représentation est à la fois, ontologiquement, au plus proche de son objet, puisqu'elle en est l'émanation physique directe (l'empreinte lumineuse) et qu'il lui colle littéralement à la peau (ils sont *intimement* liés), mais elle est également, et tout aussi ontologiquement, celui où la représentation maintient absolument la distance avec l'objet, où elle le pose, obstinément, en vis-à-vis, comme un objet *séparé*. Cette séparation fonde même littéralement toute la dynamique du jeu photographique : c'est elle qui induit ce mouvement constant, ces perpétuels allers et retours du sujet spectateur, qui n'a de cesse, au *vu* de la photo, de passer de l'*ici* de l'image au *là* de l'objet, qui ne cesse de regarder intensément cette image, de s'y abîmer, pour mieux en éprouver l'effet d'absence, la part d'*intouchable* référentiel qu'elle offre à notre sublimation. Voir, voir, voir — quelque chose qui a nécessairement été là, qui est d'autant plus présent imaginativement qu'on le sait à présent disparu dans l'état où on le voit — et ne jamais pouvoir toucher, prendre, embrasser, manipuler cette chose même, définitivement évanouie. Il n'y a plus

qu'une image, séparée, tremblante dans sa solitude, hantée par cette intimité qu'elle a eue un instant avec le réel. C'est cette hantise, faite de distance dans la proximité, d'absence dans la présence, d'imaginaire dans le réel, qui nous fait aimer les photographies et leur donne toute leur *aura*: *unique apparition d'un lointain, si proche soit-il.*

Il y va là d'un processus qui n'est rien de moins que l'essence de la photographie. J'ai eu l'occasion, dans mon livre **L'Acte photographique**, d'approfondir très largement les implications théoriques du premier volet de ce double processus: tout ce qui a trait, en photo, à la *logique de l'index* au sens qu'a ce mot dans la terminologie du philosophe et sémioticien Ch. S. Peirce: le signe qui n'existe que par liaison physique avec son objet, l'image-connexion, la trace singulière, l'émanation-transfert qui procède toujours d'une intime relation avec le référent, etc. Je n'y reviens guère. C'est sur l'autre volet que je voudrais insister davantage ici, celui de la distance, de la coupure, de l'écart épistémique qui fait qu'à aucun moment, dans l'index photo, le signe n'est la chose. C'est ce principe, enté sur le premier, qui autorise toute la part d'*interprétation* de la photographie.

Prenons les choses sur l'axe du temps. Imaginez-vous *dans* l'acte. Observez votre situation: après avoir, dans l'éclair d'un seul instant, appuyé (de votre index!) sur le déclencheur et entendu le dé clic, sûr que la défloraison du réel a eu lieu, que l'affaire est dans la boîte, vous vous trouvez en fait dans cette curieuse posture de l'image dite *latente*: c'est *là*, capté, enregistré, mais ce n'est pas encore **vraiment là**, visible, offert à l'œil. Toute votre impatience ne peut rien contre cette béance. C'est le temps — à la fois merveilleux et terrible — de tous les flottements. Tout est encore possible. Peter Handke: «Attendre une photo devant un photomaton; il en sortirait une autre, avec un autre visage. Ainsi commencerait une histoire.» Si la Photographie autorise la Fiction, c'est par là, par cette faille centrale, qu'elle la fera naître.

Insistons. L'acte, irrémédiablement, a été commis. Vous êtes dans le temps variable de l'attente. Ce que vous avez photographié a disparu, nécessairement.

D'ailleurs, à parler en termes temporels stricts, c'est dans l'instant même où une photo se prend que l'objet disparaît. La photographie rejoint ici le **mythe d'Orphée**. Au retour des Enfers, Orphée, qui n'y tient plus, poussé au bout de son désir, transgresse enfin l'interdit: il se retourne vers son Eurydice, il la voit, et dans la fraction de seconde où son regard la reconnaît et la saisit, d'un seul coup, elle s'évanouit. Ainsi toute photo, dès qu'elle se prend, renvoie à jamais son objet au royaume des Ténèbres. *Mort d'avoir été vu.*

Et plus tard, lorsque l'image développée vous apparaîtra enfin, le référent, depuis longtemps, ne sera plus. Rien qu'un souvenir. L'apparition («l'unique apparition...») de l'image, la *révélation* ne pourra donc jamais vraiment combler votre attente. Car comment alors savoir si ce que vous voyez sur le papier est bien cela même que vous aviez vu? D'ailleurs, qu'est-ce que vous aviez vu exactement? C'est toujours trop tard. Vous manquerez toujours le rendez-vous (avec le réel!). De ce moment (de rêve!), il ne vous reste plus que la photo, fragile, incertaine, presque étrangère. C'est la photo qui littéralement deviendra votre souvenir. Et cela ne va pas sans un sentiment d'inquiétante étrangeté. Car, vous vous en rendez compte, entre l'image en état de «latence» et l'image finalement «révélée», dans ce laps de temps, dans cet intervalle, dans cette passe, bien des choses ont pu, justement, se passer. L'image, encore virtuelle, fantasma d'image, ne cesse pas de courir tous les risques; et dans l'attente de la Révélation, votre «vision» est nécessairement fantasmatique. C'est ici, dans ce creux du temps, que se manifeste tout le *rapport de la photographie à l'hallucination*. Il ne s'agit pas de simples hésitations techniques, mais de flottements bien plus essentiels, qui engagent la question de l'identité. La photo apparaît en somme comme une *image de rêve*, comme la marque d'une *schizé entre le Réel et l'Imaginaire*. Elle effectue à la lettre (et pour retourner une des célèbres métaphores pointées par Freud) le *travail de l'inconscient*. Toute *certifiante* qu'elle soit, de par sa proximité génétique avec son objet — nous savons d'où elle vient, que ce qu'elle montre a nécessairement existé — la photo, parce qu'elle est à distance, différée, fendue, parce qu'on ne peut jamais la confronter effecti-

vement à ce qu'elle représente, n'en est pas moins *aussi* une image *flottante*. Exactement: *elle flotte sur de la certitude*. C'est de là qu'elle tire sa singulière puissance. C'est là que nous nous engouffrons, corps et âme.

C'est toute la leçon du **Blow Up** d'Antonioni: la révélation dévoile au scrutateur autre chose que ce que la latence laissait croire, *quelque chose que nous n'avions pas vu et qui semble pourtant bien là*, dès lors qu'on regarde vraiment, qu'on lit, qu'on construit sa lecture, qu'on *prend le risque de l'interprétation*. Le thème principal du film, c'est l'impossibilité de faire coïncider le réel avec sa représentation, le donné a priori avec son interprétation photographique a posteriori, justement parce qu'entre les deux, dans l'écart, quelque chose a passé — qui n'est pas seulement du temps. La *distance* proprement photographique fonctionne donc ici à plein: confronté, par la force de son regard sur l'image, à un réseau croissant d'indices révélant un accroc, un désaccord, une fêlure entre le signe et ce qu'il croyait être le référent, le Sujet se met en branle, il se met à aller et venir (c'est un agité perpétuel) *d'abord dans l'image elle-même* (il observe que le regard de la femme fixe un point hors champ dans un buisson, il suit du doigt ce trajet du regard, il est parti), *puis entre les images* (il les dispose tout autour de son salon, aménage un parcours, recourt aux agrandissements successifs, organise un véritable récit mural des événements — la caméra d'Antonioni excelle à nous montrer ce *travail* même du regard-qui-construit-du-sens par le montage des images —) *et, enfin, de l'image à l'objet et de l'objet à l'image* (de son studio au parc, du parc au studio) comme s'il courait désespérément après une hypothétique vérification (ou au moins confrontation) de l'un par l'autre. Car ces multiples allers et retours, loin de rapprocher (jusqu'à les identifier) l'image et le réel, vont à chaque fois les séparer davantage, éloigner plus encore ces deux «univers». Au point que ceux-ci, d'être ainsi toujours reportés, décalés, deviennent de plus en plus incertains et finissent littéralement par *se perdre*, l'un comme l'autre, diluant du même coup toute l'assurance identitaire du Sujet. Le voici, ce Sujet, dans sa course folle entre deux mondes qui ne collent pas, dans sa compulsion à traverser dans les deux sens l'inéluctable distance photographique, le

voici perdu dans les apparences, pris dans le tourniquet des fantômes, des fictions, des mirages, s'abîmant de plus en plus dans la fracture qu'il croyait combler, comme y creusant la tombe de ses propres certitudes.

\* \* \*

Toute cette mise en avant du principe de distance, nous l'avons jusqu'ici envisagée du seul point de vue de l'ontologie du dispositif photographique, en observant le médium en lui-même, dans les fondements de son acte, c'est-à-dire sans prendre en compte ses diverses actualisations, sans considérer la façon dont les différents genres et pratiques photographiques pouvaient investir ce principe de distance, chacun à sa manière, en fonction d'enjeux variables et de modalités particulières.

Je voudrais maintenant aborder justement un de ces genres photographiques, très représentatif des pratiques contemporaines, dont l'exposition du Musée nous offre un remarquable ensemble. Pour la plupart, les travaux ici exposés appartiennent à ce genre que l'on a pris l'habitude d'appeler *la photographie critique*. Or qui dit *critique* dit aussi, bien sûr, *distance*. Ou en tout cas *interprétation*, à des fins critiques, de cette distance intrinsèque au médium. Car voilà le jeu de ces travaux: partir de la césure propre au dispositif photographique et l'investir, non pas, comme dans **Blow Up**, sur le mode de l'imaginaire et de la fictionnalisation fantasmatique — ce qui reste encore un investissement de type *moderniste* —, mais sur le mode, beaucoup plus *maniériste*, de l'interprétation des codes, de la réécriture, à l'aide d'un travail sur la mise en scène, sur les formes d'un *déjà-là* culturel et social. Affaire de reprise et non de méprise ou de déprise. Tâchons de creuser cela.

La «distance critique» que manifestent avec vigueur les travaux des artistes exposés ne me paraît pas tant devoir être entendue au sens banal de la dialectique brechtienne, avec tout ce qu'elle aurait de trop explicatif, avec son souci parfois trop mécanique du démontage, mais plutôt au sens beaucoup plus plastique du *maniérisme pictural*, où les images conservent une part d'opacité très grande. Si la distance photographique se

trouve ici interprétée, ce n'est pas dans la perspective d'une critique sociale du monde, mais dans celle d'un positionnement affiché des codes et des modes de représentation. Non pas la mise à distance *du réel* mais la mise à distance *des images*.

Car qu'est-ce que le *maniérisme*? C'est, historiquement, un état de la peinture marqué par la posture de *l'après* (et pas nécessairement, comme on pourrait le croire trop facilement, de l'apprêt), c'est-à-dire produit par des gens qui ont parfaitement conscience de venir trop tard, à un moment où, dans leur domaine, les choses ont déjà été faites, et excellemment, par des maîtres encore très proches: Pontormo, Bronzino, Parmigianino et tous les autres maniéristes (on lira à cet égard le beau livre de Patrick Mauriès, *Maniéristes*, paru en 1983 aux Éditions du Regard) se définissent d'emblée comme venant *après* Michel-Ange, Raphaël ou Léonard. Juste après. Distançés dans la proximité. Et dès lors la question de la création, de l'invention, passe pour eux par ce déjà-là, par ce savoir des formes, par la conscience de la maîtrise indépasseable des prédécesseurs, par un recul quant à ces *modèles*, qu'il ne s'agit nullement d'imiter, mais par rapport auxquels il faut prendre ses marques, se distancer, en travaillant non pas tant les motifs ou les sujets, mais justement les *postures*, le *comment*, la *manière*. Trouver à peindre, encore une fois, une Annonciation, une Madone à l'enfant ou une Descente de croix, refaire, toujours, une construction en perspective, un plissé dans un long vêtement, une mise en couleurs du ciel, en faisant non pas comme si c'était la première fois (c'est définitivement devenu impossible), mais plutôt *la dernière*, en marquant comme telles les postures, en réinterprétant les manières, en rejouant les codes. Il n'y a plus que *là*, dans cette réinterprétation, que peut se placer la *signature* du maniériste. C'est là qu'opère sa fonction de «distance critique». Et c'est vrai que cela *peut* aboutir à l'artifice le plus extrême, à la surcharge, à l'excès de contorsions, que la distance *peut* se transfor-



mer en absence totale de rapport à la vérité d'un sujet, en froideur, en intellectualisme sans contact, en savoir-faire vide. Le maniérisme peut en effet être *maniéré*. Mais c'est loin d'être la règle. Il peut tout autant être intense, intelligent, fulgurant, pervers ou dépouillé.

Et si la «photographie critique» dont cette exposition offre un échantillon est sans conteste une des voies principales de la création photographique contemporaine, c'est assurément que la production des années 1980 est dans son ensemble typiquement maniériste. Ce maniérisme vient après le modernisme des années 1950-1970 (qui lui-même succédait au classicisme des années 1930-1940 — mais ce n'est pas le lieu de développer ici une synthèse historique que j'ai tentée ailleurs). Si l'on veut observer d'un peu plus près ce maniérisme photogra-

phique, on peut s'attacher, à partir des travaux présentés ici, à ce qu'il advient, par exemple, de la tradition du *portrait*, de la mise en image du ou des corps. Le corps est d'ailleurs le lieu même du maniérisme (déjà dans la peinture italienne du 16<sup>e</sup> siècle), comme le point de butée de la représentation. Regardez en ce sens les «portraits fictifs» de Clegg & Guttman, ou les «Familles romaines» de Patrick Faigenbaum, ou les «Gentlemen» et les «Connoisseurs» de Karen Knorr, ou les auto-mises en scène de Cindy Sherman, ou les compositions de Jeff Wall. Tous posent explicitement, à leur *manière*, cette question des codes de représentation du corps: il s'agit à la fois d'*individus*, de corps propres, fussent-ils en groupes (professionnels ou familiaux), fussent-ils des acteurs, et en même temps d'*images*, de rôles sociaux, de postures représentatives prédéterminées. De la proximité *et* de la distance. Du privé *et* du public. Mais où c'est le second aspect qui surdétermine le premier.

On perçoit instantanément au vu de ces images

Patrick Faigenbaum. *Famille Massimo*, Rome 1986. Épreuve sur papier au bromure d'argent, 7/8. 50 × 48 cm. Courtoisie de l'artiste et de Sylviane de Decker Hefler, Paris.

tout ce qui les *sépare* du portrait moderniste (par exemple ceux de Diane Arbus, de Richard Avedon, d'Irving Penn, ou ceux de William Klein, de Robert Franck, de Robert Mapplethorpe, voire même ceux d'August Sander): le portrait moderniste est plan, frontal, im-médiat; le corps photographié vient *vers* le spectateur; s'y développe un rapport direct à un *sujet*, un corps-sujet, à une expérience singulière; la recherche frontale d'une vérité des corps est l'horizon de ce modernisme; l'espace est souvent en aplat, la confrontation avec le spectateur est franche.

Le portrait maniériste-critique, lui, est toujours biaisé, indirect, *medié* par la conscience du déjà-vu, par la mise en avant des codes de présentation, constamment hanté par l'idée de *l'image-à-donner*; le spectateur n'a de rapport qu'avec un *objet* (un corps-objet); la vérité du sujet (et la croyance qu'elle présuppose) a fait place au pragmatisme des formes; l'espace est souvent complexe, très architecturé, composé, stratifié (ce n'est pas du tout la «profondeur» spatiale de la photographie classique, mais plutôt une sédimentation «en couches», un espace feuilleté, une «épaisseur des surfaces»); la mise en scène est toujours présente, systématique, insistante, parfois opaque ou oblique, piège ou énigme. La pose, la fameuse pose, y est souvent hypertrophiée, considérée comme quasi indépassable, et le décor, magnifié, comme pratiquement institutionnel. Les portraits maniéristes ne cessent pas de nous dire: regardez *comment*, observez les postures, les lieux, les signes, considérez le sens des codes, comme si le photographe n'avait d'autres idées que cette lancinante question *de principe*: comment aujourd'hui, en cette fin des années 80, après les grands classiques et les célèbres modernes, comment *faire encore* un portrait, comment scénographier un corps, quelles *manières* peut-on encore trouver pour produire une image *qui se tienne*, qui ait malgré tout sa force propre? Est-il encore possible aujourd'hui de *voir*, de regarder un corps ou un visage autrement que comme

une posture attendue, reconnue, plus ou moins prévue?

À toutes ces questions, le portraitiste maniériste répond en sur-exposant les codes, non en déjouant mais en jouant les poses, en travaillant l'intertextualité des images. La distance critique de ces images tient dans

leur *excès* de représentation. Et celui-ci peut se décliner sur tous les modes ou à tous les niveaux: d'abord, **dans le choix des sujets** (les grandes familles de l'aristocratie romaine dans tout leur appareil chez Patrick Faigenbaum, les membres de la gentry anglaise avec les «Gentlemen» de Karen Knorr, les hommes d'affaires, financiers et autres membres de conseil d'administration «en représentation» de Michael Clegg & Martin Guttman; les innombrables stéréotypes physiques de la-femme-

dans-tous-ses-états, tels qu'ils sont véhiculés par les séries télévisuelles, l'imagerie populaire ou les grands mythes cinématographiques et auxquels Cindy Sherman réussit à identifier, à plier son propre corps; les petits héros — comme des héros de films de série Z — minables, déshérités, délinquants, faussement prétentieux ou vieillards vaguement androgynes de Jeff Wall; etc.).

Ensuite, cet excès de représentation se marque aussi **dans la scénographie de l'image**. Celle-ci n'est pas seulement une «image fabriquée» (comme tant d'autres le sont, même dans le modernisme), elle est *scénographiée*, c'est-à-dire à la fois *monumentale* (effigie statufiée, érection des corps et des décors, image offerte comme un bloc en majesté sur un piédestal: voyez Faigenbaum, Knorr, Clegg & Guttman) et aussi *dramatique* (spectacle quasi fictionnel, esquisse narrative, dramatisation par le cadrage ou par l'éclairage — on croirait même, ici ou là, une scène de cinéma —: voyez



Karen Knorr. *Shattering an Old Dream of Symmetry*, série *Connoisseurs*, 1988. Cibachrome. 59,5 × 50 cm. Courtoisie de Samia Saouma, Paris.

Jeff Wall, Cindy Sherman, et encore Clegg & Guttman, ou Karen Knorr et ses *légendes*).

Enfin, et parfois avec une ampleur considérable, cet excès représentatif se donne aussi **dans les modes d'exposition finale de l'image, dans ses figures de réception**. La présentation du travail photographique se sur-expose à travers des *dispositifs*:

le rapport texte/image chez Knorr, le format chez Ruff, l'Ektachrome en boîte lumineuse chez Wall, la séquence chez Raymonde April, l'assemblage mural chez Sophie Calle, et ce, jusqu'à faire éclater le lieu d'exposition lui-même en faisant opérer les images dans des espaces urbains: les «abribus» et les «podiums» photographiques de Dennis Adams, les installations dialectiques-critiques d'Alfredo Jaar, par exemple dans une station du métro new-yorkais. Parfois même, cette attention aux modalités d'exposition et de réception des images devient l'objet même représenté dans les photos. C'est tout le travail de Louise Lawler: exposer l'exposition (ou ses à-côtés, son autre face). Pour reprendre la terminologie de Walter Benjamin, dans de tels cas, la *valeur culturelle* de l'image est vraiment loin, c'est sa *valeur d'exposition* qui a non seulement tout recouvert, mais qui est à ce point exacerbée qu'elle s'est auto-reproduite. Et même, par un curieux renversement, on pourrait presque dire que c'est cette valeur d'exposition qui est *devenue* elle-même la valeur culturelle. Tel serait un des effets (peut-être pas si pervers qu'il pourrait y paraître) du maniérisme contemporain: à force de surjouer les codes, de dramatiser les postures, de monumentaliser les manières, le culte est devenu celui de la reproduction. L'aura, cette chère aura qui faisait la mythologie de l'œuvre unique, de la singularité absolue de l'expérience artistique, l'aura a peut-être bien changé de camp, elle a glissé du côté de ceux qui ne peuvent procéder que par excès représentatif, par réinterprétation critique des codes, du côté de ceux qui *tiennent l'image à distance*. À l'heure du maniérisme (et, il faut y insister, je ne mets absolument rien de péjoratif dans ce terme, au contraire), la défini-



tion benjaminienne par quoi s'ouvrirait ce texte se serait ainsi retournée: *Qu'est-ce, maniéristement, que l'aura? La multiple disparition d'une intimité, si distancée soit-elle*. L'histoire est un éternel renversement.

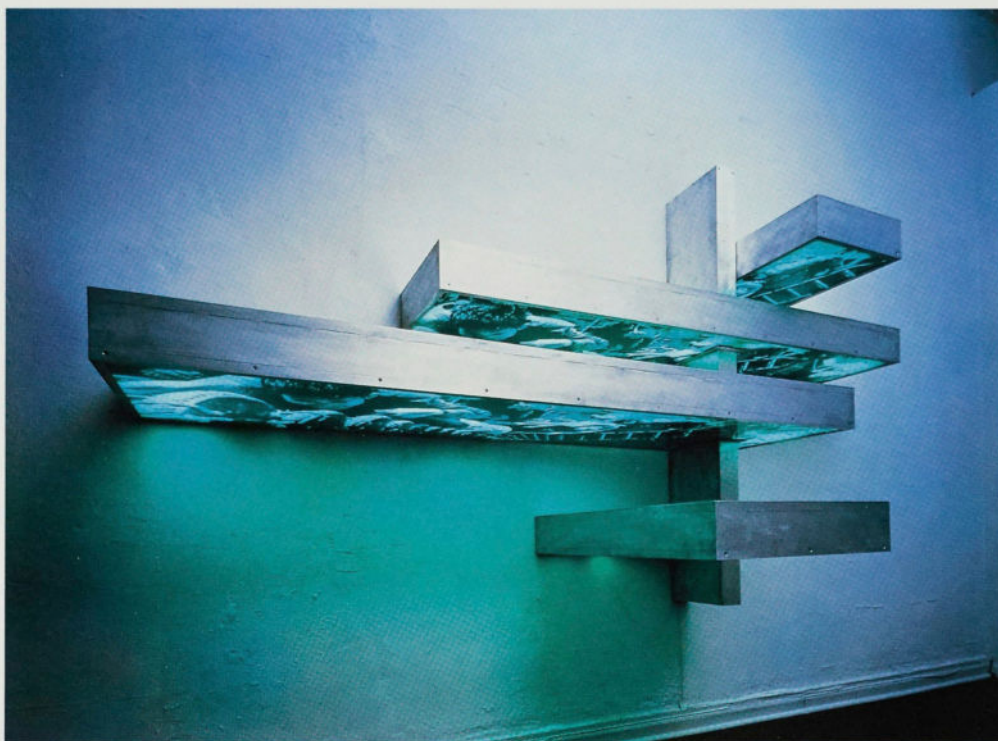
**Note finale.** Je voudrais préciser que si la sélection d'artistes présentés dans cette exposition me paraît *dans son ensemble*, et par delà les différences de style, procéder d'une esthétique photographique générale que j'ai désignée ici par le vocable de *maniériste*, il reste que deux démarches au moins dans cet ensemble me paraissent d'un tout autre ordre: le travail de Sophie Calle dans la série dite «des aveugles» et celui de Raymonde April. Ce sont pour moi, avec force et éclat, des travaux pleinement

**modernistes**: par delà, ou plutôt en deçà du goût pour le dispositif, la séquence ou la narrativité, il s'agit d'œuvres tentant une approche directe d'un vrai sujet, sans médiation exacerbée. Un regard immédiat traverse sans hésiter, sans cultiver la métareprésentation, l'espace qui nous porte vers ce sujet. La proximité, le sens de l'intimité photographique, sont ici encore incandescents. La distance n'est pas celle du savoir critique ou de la seule conscience des codes, c'est celle de l'imaginaire, des infinis allers et retours qui font rêver et où l'on peut se perdre, s'abîmer, s'aveugler: c'est l'opacité, l'intensité, la part de vérité, l'éclat d'un sujet, fût-il énigmatique, dans les séries de R. April, et chez S. Calle, c'est la force intrinsèque du projet, son culot sans limite, la part de fantasmatisation qu'il fait jouer. Voilà deux démarches qui placent leur auteur au cœur d'une photographie moderne.

Paris, avril 1989



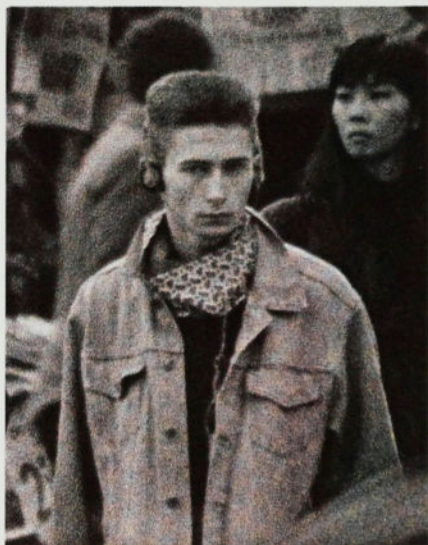




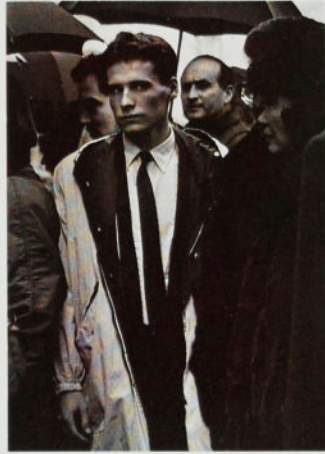
*Fallingwater*, 1988. Aluminium, plexiglas, lumière fluorescente, duratrans.  
180 × 310 × 99 cm. Collection William S. Ehrlich, New York.



*Mirage*, 1988. Aluminium, plexiglas, lumière fluorescente, duratrans.  
107 × 350 × 92 cm. Collection Nicole Klagsbrun, New York.



*Sphinx*, 1988-1989. Six impressions noir et blanc sur toile. 200 × 617 cm.  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie René Blouin, Montréal.





*«En rêve, j'ai vu mon fils. Il avait dix ans. Il était en pyjama.  
Il me regardait et il souriait. Il a marché vers moi. Je l'ai trouvé très beau.»*



*«Les moutons, c'est beau. Parce que ça ne bouge pas et que ça a de la laine.  
«Ma mère, parce qu'elle est grande et qu'elle a de longs cheveux jusqu'au derrière.  
«Alain Delon.»*



*Et In Arcadia, Ego & Co.*, 1982. Cibachrome. Collection Alice et Marvin Kosmin, New York.  
Coutoisie de Jay Gorney Modern Art, New York.



CLEGG & GUTTMANN



31

*The Marriage Contract*, 1986. Cibachrome. 101,5 × 152,5 cm.  
Collection Haim Steinbach, New York. Courtoisie de Jay Gorney Modern Art, New York.



*Famille Massimo*, Rome 1986. Épreuve sur papier au bromure d'argent, 7/8. 50 × 49 cm.  
Courtoisie de l'artiste et de Sylviane de Decker Heftler, Paris.



*Famille Aldobrandini, Rome 1986. Épreuve sur papier au bromure d'argent, 8/8. 44 × 44,6 cm.  
Courtoisie de l'artiste et de Sylviane de Decker Heftler, Paris.*



*Sofa*, 1988. Cibachrome. 122 × 162,5 cm. Courtoisie de l'artiste et d'Art 45, Montréal.



*Hôtel*, 1989. Cibachrome. 122 × 162,5 cm. Courtoisie de l'artiste et d'Art 45, Montréal.



*Sheer Conviction*, 1988. Cibachrome, lumière fluorescente, caissons d'aluminium.  
244 × 610 × 25,4 cm. Courtoisie de l'artiste.





*The Demise of Logos*, série *Connoisseurs*, 1988. Cibachrome.  
59,5 × 50 cm. Courtoisie de Samia Saouma, Paris.





*The Analysis of Beauty*, série *Connoisseurs*, 1988. Cibachrome.  
59,5 × 50 cm. Courtoisie de l'artiste.



*Monogram*, 1984. Cibachrome. 100,3 × 71,1 cm. Collection Ruth Kaufman, New York.



*Nantes II*, 1987. Cibachrome. 60,6 × 99 cm. Collection Carol Wolowitz, New York.



*Portrait*, 1988. Épreuve couleur. 210 × 165,5 cm. Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Crousel-Robelin, Paris.





C I N D Y   S H E R M A N





*The Guitarist*, 1987. Cibachrome, lumière fluorescente, caisson d'aluminium.  
119 × 190 cm. Collection Ydessa Hendeles, Toronto.  
Courtoisie de la Ydessa Hendeles Foundation.





*The Quarrel*, 1988. Cibachrome, lumière fluorescente, caisson d'aluminium.  
119 × 175,6 cm. Collection Ydessa Hendeles, Toronto.  
Courtoisie de la Ydessa Hendeles Foundation.



# LISTE DES ŒUVRES

## DENNIS ADAMS

*Fallingwater*, 1988  
Aluminium, plexiglas, lumière fluoescence, duratrans  
180 × 310 × 99 cm  
Collection William S. Ehrlich, New York

*Mirage*, 1988  
Aluminium, plexiglas, lumière fluoescence, duratrans  
107 × 350 × 92 cm  
Collection Nicole Klagsbrun, New York

## RAYMONDE APRIL

*Sphinx*, 1988-1989  
Six impressions noir et blanc sur toile  
200 × 617 cm  
Courtoisie de l'artiste  
et de la Galerie René Blouin, Montréal

## SOPHIE CALLE

*Les Aveugles, n° 1*, 1986  
Installation photographique en 3 parties avec planche  
120 × 150 cm  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Crousel-Robelin, Paris

*Les Aveugles, n° 8*, 1986  
Installation photographique en 3 parties avec planche  
120 × 150 cm  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Crousel-Robelin, Paris

*Les Aveugles, n° 10*, 1986  
Installation photographique en 3 parties avec planche  
120 × 150 cm  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Crousel-Robelin, Paris

*Les Aveugles, n° 11*, 1986  
Installation photographique en 5 parties avec planche  
120 × 150 cm  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Crousel-Robelin, Paris

*Les Aveugles, n° 16*, 1986  
Installation photographique en 3 parties avec planche  
120 × 150 cm  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Crousel-Robelin, Paris

*Les Aveugles, n° 18*, 1986  
Installation photographique en 2 parties avec planche  
120 × 150 cm  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Crousel-Robelin, Paris

## CLEGG & GUTTMANN

*Et In Arcadia, Ego & Co.*, 1982  
Cibachrome  
203 × 166 cm  
Collection Alice et Marvin Kosmin, New York  
Courtoisie de Jay Gorney Modern Art, New York

*The Marriage Contract*, 1986  
Cibachrome  
101,5 × 152,5 cm  
Collection Haim Steinbach, New York  
Courtoisie de Jay Gorney Modern Art, New York

*Single Executive Portrait*, 1986  
Cibachrome  
203,2 × 152,4 cm  
Collection William S. Ehrlich, New York  
Courtoisie de Jay Gorney Modern Art, New York

## PATRICK FAIGENBAUM

*Famille Barberini Boncompagni Ludovisi*, Rome 1985  
Épreuve sur papier au bromure d'argent, 5/8  
49,2 × 48 cm  
Courtoisie de l'artiste et de Sylviane de Decker Heftler, Paris

*Famille Massimo*, Rome 1986  
Épreuve sur papier au bromure d'argent, 7/8  
49 × 48,5 cm  
Courtoisie de l'artiste et de Sylviane de Decker Heftler, Paris

*Famille Massimo*, Rome 1986  
Épreuve sur papier au bromure d'argent, 7/8  
50,8 × 48 cm  
Courtoisie de l'artiste et de Sylviane de Decker Heftler, Paris

*Famille Massimo*, Rome 1986  
Épreuve sur papier au bromure d'argent, 7/8  
50 × 49 cm  
Courtoisie de l'artiste et de Sylviane de Decker Heftler, Paris

*Famille Aldobrandini*, Rome 1986  
Épreuve sur papier au bromure d'argent, 8/8  
44 × 44,6 cm  
Courtoisie de l'artiste et de Sylviane de Decker Heftler, Paris

*Famille Paterno*, Rome 1987  
Épreuve sur papier au bromure d'argent, 5/8  
48 × 49 cm  
Courtoisie de l'artiste et de Sylviane de Decker Heftler, Paris

*Famille Pignatelli*, Rome 1987  
Épreuve sur papier au bromure d'argent, 4/8  
51 × 49 cm  
Courtoisie de l'artiste et de Sylviane de Decker Heftler, Paris

*Famille Boncompagni Ludovisi*, Rome 1987  
Épreuve sur papier au bromure d'argent, 6/8  
50 × 48 cm  
Courtoisie de l'artiste et de Sylviane de Decker Heftler, Paris

**A N G E L A   G R A U E R H O L Z**

*Sofa*, 1988  
Cibachrome  
122 × 162,5 cm  
Courtoisie de l'artiste et d'Art 45, Montréal

*Hôtel*, 1989  
Cibachrome  
122 × 162,5 cm  
Courtoisie de l'artiste et d'Art 45, Montréal

*Portrait*, 1989  
Cibachrome  
122 × 162,5 cm  
Courtoisie de l'artiste et d'Art 45, Montréal

*Aquarium*, 1989  
Cibachrome  
122 × 162,5 cm  
Courtoisie de l'artiste et d'Art 45, Montréal

**A L F R E D O   J A A R**

*Sheer Conviction*, 1988  
Cibachrome, lumière fluorescente, caissons d'aluminium  
244 × 610 × 25,4 cm  
Courtoisie de l'artiste

**K A R E N   K N O R R**

*Gentlemen*, 1983  
Épreuve sur papier au bromure d'argent  
58,4 × 45 cm  
Collection Fondation Cartier, Jouy-en-Josas

*Gentlemen*, 1983  
Épreuve sur papier au bromure d'argent  
58,4 × 45 cm  
Collection Fondation Cartier, Jouy-en-Josas

*Gentlemen*, 1983  
Épreuve sur papier au bromure d'argent  
58,4 × 45 cm  
Collection Fondation Cartier, Jouy-en-Josas

*Gentlemen*, 1983  
Épreuve sur papier au bromure d'argent  
58,4 × 45 cm  
Courtoisie de l'artiste

*Gentlemen*, 1983  
Épreuve sur papier au bromure d'argent  
58,4 × 45 cm  
Courtoisie de l'artiste

*Gentlemen*, 1983  
Épreuve sur papier au bromure d'argent  
58,4 × 45 cm  
Courtoisie de l'artiste

*The Demise of Logos*, série *Connoisseurs*, 1988  
Cibachrome  
59,5 × 50 cm  
Courtoisie de Samia Saouma, Paris

*Shattering an Old Dream of Symmetry*, série *Connoisseurs*, 1988  
Cibachrome  
59,5 × 50 cm  
Courtoisie de Samia Saouma, Paris

*The Analysis of Beauty*, série *Connoisseurs*, 1988  
Cibachrome  
59,5 × 50 cm  
Courtoisie de l'artiste

## LOUISE LAWLER

*Monogram*, 1984  
Cibachrome  
100,3 × 71,1 cm  
Collection Ruth Kaufman, New York

*Alligator*, 1985  
Cibachrome  
98,5 × 64,8 cm  
Courtoisie de l'artiste et de Metro Pictures, New York

*Positioned together, tous les deux, ensemble II*, 1986  
Cibachrome  
67 × 99 cm  
Collection Stephan Weitzman, New York

*Nantes II*, 1987  
Cibachrome  
60,6 × 99 cm  
Collection Carol Wolowitz, New York

*Êtes-vous heureuse?*, 1987  
Cibachrome  
60,6 × 99 cm  
Courtoisie de l'artiste et de Metro Pictures, New York

*Brussels: Aqua Area*, 1988  
Cibachrome  
66 × 101 cm  
Courtoisie de l'artiste et de Metro Pictures, New York

## THOMAS RUFF

*Portrait*, 1988  
Épreuve couleur  
210 × 165,5 cm  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Crousel-Robelin, Paris

*Portrait*, 1988  
Épreuve couleur  
210 × 165,5 cm  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Crousel-Robelin, Paris

*Portrait*, 1988  
Épreuve couleur  
210 × 165,5 cm  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Crousel-Robelin, Paris

*Portrait*, 1988  
Épreuve couleur  
210 × 165,5 cm  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Crousel-Robelin, Paris

## CINDY SHERMAN

*Sans titre # 85*, 1981  
Épreuve couleur  
61 × 122 cm  
Collection Jean Pigozzi, Lausanne, Suisse

*Sans titre # 96*, 1981  
Épreuve couleur  
61 × 122 cm  
Collection Jill Sussman-Walla et Douglas Walla, New York

*Sans titre # 109*, 1982  
Épreuve couleur  
91,5 × 91,5 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal

*Sans titre # 153*, 1985  
Épreuve couleur  
171 × 125,5 cm  
Collection Musée d'art contemporain de Montréal

## JEFF WALL

*The Guitarist*, 1987  
Cibachrome, lumière fluorescente, caisson d'aluminium  
119 × 190 cm  
Collection Ydessa Hendeles, Toronto  
Courtoisie de la Ydessa Hendeles Foundation

*Pleading*, 1988  
Cibachrome, lumière fluorescente, caisson d'aluminium  
119 × 168 cm  
Courtoisie de l'artiste

*The Quarrel*, 1988  
Cibachrome, lumière fluorescente, caisson d'aluminium  
119 × 175,6 cm  
Collection Ydessa Hendeles, Toronto  
Courtoisie de la Ydessa Hendeles Foundation



## NOTES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

53

N.B. Les références suivies d'un astérisque n'ont pu être vérifiées.

# DENNIS ADAMS

Né à Des Moines (Iowa), en 1948.  
Vit et travaille à New York.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

54

- 1989 *Dennis Adams*, Galerie Meert Rihoux, Bruxelles.  
John Weber Gallery, New York.\*  
*Monorail Terminal*, Seattle Center, Seattle.\*
- 1988-1989 *Bus Shelter VIII* [œuvre publique], Queen & Bay Streets, Toronto.\*
- 1988 *Public Commands/Other Voices* [œuvre publique], Metro Dade Center, Miami.\*  
*Falling Angels* [œuvre publique], Steirisher Herbst, Graz (Autriche).  
Cleveland State University, Cleveland.\*  
De Appel Foundation, Amsterdam.\*  
*Falling Water*, Nature Morte, New York.  
*Making Connections*, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris.  
The Clocktower, New York.\*  
*Reworking* [œuvre publique], Halle Sud, Genève.\*  
*Bus Shelter VII/Alteration* [œuvre publique], Long Island University, New York.\*
- 1987-1988 *Bus Shelter III*, The Kitchen, New York.\*  
*Bus Shelter V & VI*, Museum Folkwang, Essen.\*
- 1987 *Out of Service*, City University Graduate Center Mall, New York.\*  
*Dennis Adams/Building Against Image! 1979-87*, The Alternative Museum, New York.
- 1986 *Bus Shelter II* [œuvre publique subventionnée par le Public Art Fund, Inc.], 14<sup>e</sup> Rue & 3<sup>e</sup> Avenue, New York.  
*Selling History*, Nature Morte, New York.
- 1985 East Carolina University, Greenville.\*
- 1984 *Kiosks for America*, The Kitchen, New York.\*
- 1983 *Bus-Shelter I* [œuvre publique subventionnée par le Public Art Fund, Inc.], Broadway & 66<sup>e</sup> Rue, New York.
- 1980 California State University, Long Beach.\*  
Miami University, Oxford (Ohio).\*
- 1979 *Patricia Hearst: A Thru Z*, Minneapolis College of Art & Design, Minneapolis.\*  
Artists Space, New York.\*
- 1978 *Patricia Hearst: A Second Reading* [œuvre publique], 8<sup>e</sup> Avenue & 10<sup>e</sup> Rue, New York.\*  
D.C. Space, Washington.
- 1976 Tyler School of Art, Philadelphie.\*
- 1975 Carl Solway Gallery, Cincinnati.  
Wright State University, Dayton (Ohio).\*
- 1974 Carl Solway Gallery, Cincinnati.\*
- 1972 Akron Art Institute, Akron (Ohio).\*
- 1971 Philadelphia Art Alliance, Philadelphie.\*
- The Photography of Invention: American Pictures of the 80's*, National Museum of American Art, Washington.\*
- 1988 *Publics Art: Dennis Adams, Alan Belcher*, Cold City Gallery, Toronto.\*  
*Adams, Boltanski, Calle, Jaar, Laub, Muntadas*, Craig Cornelius Gallery, New York.  
*Unknown Secrets: Art and the Rosenberg Era* [exposition organisée par The Rosenberg Era Project, Hillwood Art Gallery, Long Island University, New York — exposition itinérante].\*  
*Public Discourse*, Real Artways, Hartford.\*  
*Dennis Adams, Alfredo Jaar, Jeff Wall*, Tomoko Liguori Gallery, New York.  
*The New Urban Landscape* [œuvre publique, en collaboration avec Andrea Blum], Battery City Park, New York.  
*Bezugspunkte 38/88*, Steirischer Herbst, Graz (Autriche).\*  
*By Election*, First Street Forum, Saint Louis (Missouri).\*  
*The Plight of the Figure*, Islip Art Museum, New York.\*  
*The Whole World Is Still Watching*, Randolph Street Gallery, Chicago.\*  
*Art in Public Places*, Metro Dade Center, Miami.\*  
*Rendez-vous manqués*, Galerie Gabrielle Maubrie.\*  
*Reprises de vue*, Halle Sud, Genève.  
*L'inventaire: les dimensions ordinaires*, Manufrance, Saint-Etienne (Lyon).  
*Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale*, PAC-Padiglione di arte contemporanea, Milan.  
*Insight/On Site*, Hillwood Art Gallery, Long Island University, New York.\*  
*Photography on the Edge*, The Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee.\*  
*Material Ethics*, Milford Gallery, New York.\*  
*Constructions: Between Sculpture and Architecture*, Sculpture Center, New York.\*  
*Accrochage I: Dennis Adams, Dan Graham, Louise Lawler*, Galerie Meert Rihoux, Bruxelles.
- 1987 *New York Art*, LACE-Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles.\*  
*Nightfire*, Stichting de Appel, Amsterdam.  
*Constitution* [installation de Group Material], The Temple Gallery, Temple University, Philadelphie.\*  
*Art in the Dark*, City Without Walls, Newark (New Jersey).\*  
*Dennis Adams, Tony Brown, Dan Graham, Rodney Graham*, De Appel Foundation, Amsterdam.\*  
*Atlantic Sculpture*, Art Center College of Art & Design, Pasadena (Californie).\*  
*Im Auftrag*, Museum Folkwang, Essen.\*  
*Spectre of Saturation*, McIntosh/Drysdale Gallery, Washington.  
*Skulptur Projekte in Münster*, Domplatz, face au Westfälisches Landesmuseum, Münster.
- 1986 *The Homecoming*, University of Northern Iowa, Cedar Falls. [Exposition itinérante].\*  
*Uplifted Atmospheres, Borrowed Taste*, Hallwalls, Buffalo.\*  
*Lost/Found Language*, Lawrence Gallery, Rosemont College, Rosemont (Pennsylvanie).\*  
*Cinemaobject*, City Gallery, New York.  
*Liberty and Justice*, The Alternative Museum, New York.\*  
*Homeless at Home*, Storefront for Art & Architecture, New York.\*
- 1985 *Mass* [installation de Group Material], New York. [Exposition itinérante].\*  
*Disinformation: The Manufacture of Consent*, The Alternative Museum, New York.  
*The Artist as a Social Designer*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.\*  
*Art on the Beach* [installation, en collaboration avec Nicholas Goldsmith], Battery City Park, New York.  
*Not Just Any Pretty Picture*, P.S. 122, New York.\*

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989 *Fonds national d'art contemporain — acquisitions 1988*, Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, Paris.\*  
*Images critiques*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.  
*Sequence/consequence: Photographic Multiples of the Eighties*, Bard College Center, Annandale-on-Hudson, New York.\*  
*Conspicuous Display*, Stedman Art Gallery, Rutgers University, Camden (New Jersey).\*



- 1984 *Contemporary Perspectives 1984*, Center Gallery, Bucknell University, Lewisburg (Pennsylvanie). [Exposition itinérante].\*  
*Inaugural Group Exhibition*, Hand In Hand Galleries, New York.\*  
*Site Specific Proposals*, East Carolina University, Greenville.\*  
*Metamanchattan*, Whitney Museum of American Art, New York.\*  
*Hundreds of Drawings*, Artists Space, New York.\*
- 1983 *Persuasion(s)*, The Kitchen, New York.\*  
*Subculture* [installation de Group Material], New York. [Exposition itinérante].\*  
*Grab Bag*, City Gallery, New York.\*  
*The Ponderosa Collection*, The Butler Institute of American Art, Youngstown (Ohio).\*
- 1982 Farideh Cadot, Paris.  
*100 Anniversary Invitational Art Exhibition*, YMHA, Union (New Jersey).\*
- 1981 *Libres d'artistas/Artists' Books*, Metrònom, Barcelone.\*
- 1979-1980 *Reality of Illusion*, Denver Art Museum, Denver; University of Southern California, Los Angeles. [Exposition itinérante].\*
- 1979 *In the Shadow of Marcel Duchamp*, Grolier Club and Franklin Furnace, New York.\*
- 1978 *Artwords and Bookworks*, Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles.\*
- 1977 *Great Enlargements*, Midway Studios, Chicago.\*  
*Allegoria dell'impronta digitale*, Galleria Mercato del Sale, Milan.\*  
*Art Stories*, Libra Gallery, Claremont Graduate School, Claremont (Californie).\*  
*Contemporary Drawing Invitational*, Lake Placid School of Art, Lake Placid, New York.\*
- 1974 *American Painting and Sculpture Today*, Contemporary Arts Center, Cincinnati.\*
- 1984 The Alternative Museum. *Disinformation: The Manufacture of Consent* [catalogue d'exposition], New York, 1985. [Introduction de Geno Rodriguez; textes de Noam Chomsky et d'Edward S. Herman].

#### Articles de presse et de périodiques

- 1989 Schwartzman, Allan. «Public Art: Corporate Trophies». *Art in America*, 77 (2): 34-43; February 1989.
- 1988 Saglio, Jérôme. «Reprises de vue». *Galleries Magazine*, (26): 106; août-septembre 1988.  
Terras, Lucien. «New World Invaders». *Art International*, (3): 70; Summer 1988.  
Rinder, Larry. «An Interview with Dennis Adams». *Artpaper*, VII (9); May 1988.\*  
Durand, Régis. «Dennis Adams: une repolitisation fragile du signe». *Halle Sud*, (18): 4-5; 2<sup>e</sup> trimestre 1988.\*  
Pelenc, Arielle. «Dennis Adams». *Artefactum*, V (23): 48; avril-mai 1988.  
Magnani, Gregorio. «Second Generation Post-Photography». *Flash Art (International Edition)*, (139): 84-87; March-April 1988. [Traduit de l'italien].  
Phillips, Patricia C. «Adams, Jaar, Wodiczko: des images parasites». *Art Press*, (123): 17-20; mars 1988. [Traduit de l'anglais].  
Wijers, Louwrien. «Dennis Adams gaats schuil in zijn wachthuisjes». *Financieel Dagblad*, 25 März 1988.\*  
Brenso, Michael. «He Challenges Privileged Point of View». *The New York Times*, 13 March 1988: 35, 38.\*  
Mangaliman, Jessie. «Homelessness, the Theme of Artist's Show». *New York Newsday*, 21 January 1988: 31.\*
- 1987 Smolik, Noemi. «A Modest Transformation: Sculpture Project in Münster». *Vanguard*, 16 (4): 17-19; September-October 1987. [Traduit de l'allemand].  
Blase, Von Christoph. «Die Musterschau von Münster». *Artis*; September 1987: 54-57.\*  
McGill Douglas C. «Curator of the New York City Streets». *The New York Times*, 19 September 1987: 13.\*  
Kuspit, Donald *et al.* «The Critics' Way». *Artforum*, XXVI (1): 109-120; September 1987.  
Geibel, Victoria. «Capitalist Clash». *Metropolis*; September 1987: 26.\*  
Heartney, Eleanor. «Sighted in Münster». *Art in America*, 75 (9): 141-143, 201; September 1987.  
Hefting, Pau. «Een vragg naar de bekende weg?». *Archis*; August 1987.\*  
Phillips, Patricia C. «Dennis Adams». *Artforum*, XXV (5): 116; January 1987.  
Indiana, Gary. «Dennis Adams at Nature Morte». *Art in America*, 75 (1): 133-134; January 1987.
- 1986 Heartney, Eleanor. «Art and the Electronic Fishbowl». *ARTnews*, 85 (10): 156; December 1986.  
Decter, Joshua. «Dennis Adams». *Arts Magazine*, 61 (4): 124; December 1986.  
Heartney, Eleanor. «Studio: Dennis Adams». *ARTnews*, 85 (8): 71-72; October 1986.
- 1984 Meeks, Fleming. «Dennis Adams at Broadway and 66th St.». *Art in America*, 72 (8): 207; September 1984.
- 1974 Findsen, Owen. «Science Secrets». *Cincinnati Enquirer*, 7 April 1974: F-6.\*  
Brown, Ellen. «Scientific Approach to Art». *Cincinnati Post*, 6 April 1974: 22.\*
- 1973 McCaslin, Walt. «Not in N.Y. Gallery». *Dayton Journal Herald*, 5 November 1973: 23.\*  
Donohoe, Victoria. «Do-it Yourselfers Prevail at New Gallery». *Philadelphia Inquirer*, 15 June 1973: C-2.\*
- 1972 Carr, Carolyn. «Fascination in Show: Art Is Nature Is Art». *Akron Beacon Journal*, 12 March 1972: D-9.\*

#### BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

##### Catalogues d'exposition et autres publications

- 1989 ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. *Images critiques* [catalogue d'exposition], Paris-Musées, 1989. [Introduction de Suzanne Pagé; textes de Béatrice Parent et d'Arielle Péleñ].
- 1988 The Institute for Contemporary Art *et al.*, *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop*, MIT Press, 1988.  
PAC-Padiglione di arte contemporanea. *Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale* [catalogue d'exposition], Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988. [Introduction de Gregorio Magnani; textes de Daniela Salvioni et de Giorgio Verzotti].  
Steirischer Herbst. *Besugspunkte 38/88* [catalogue d'exposition], Graz, 1988. [Textes de Nena Dimitrijevic et de Werner Fenz].\*  
Manufrance. *L'inventaire: les dimensions ordinaires* [catalogue d'exposition], Saint-Etienne, 1988. [Texte de Frédéric Migayrou].\*  
Halle Sud. *Reprises de vue* [catalogue d'exposition], Genève, 1988. [Texte de Corinne Diserens].\*  
The Haggerty Museum of Art, Marquette University. *Photography on the Edge* [catalogue d'exposition], Milwaukee, 1988. [Textes de Noel Carroll et de Curtis L. Carter].\*  
Sculpture Center. *Constructions: Between Sculpture and Architecture* [catalogue d'exposition], New York, 1988. [Texte de Frederieke Taylor].\*
- 1987 The Alternative Museum. *Dennis Adams/Building Against Image/1979-1987* [catalogue d'exposition], New York, 1987. [Texte de Patricia C. Phillips; interview par Howard Halle].\*  
Art Center College of Design. *Atlantic Sculpture* [catalogue d'exposition], Pasadena, 1987. [Textes de Steven Beyer *et al.*].\*

# RAYMONDE APRIL

Née à Moncton (Nouveau-Brunswick), en 1953.  
Vit et travaille à Montréal.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1988 *Les cœurs en bois de rêve*, Galerie d'art, Centre culturel, Université de Sherbrooke, Sherbrooke.
- 1987-1988 *Les chansons formidables*, Galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal; Musée d'art de Joliette, Joliette.
- 1987 *Raymonde April*, Galerie René Blouin, Montréal.
- 1986 Galerie d'art de Matane, Matane.\*  
Coburg Gallery, Vancouver.\*  
*Voyage dans le monde des choses*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- 1985 *Cabanes dans le ciel*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ontario).
- 1983 *Jour de verre* [installation], dans un atelier privé, Montréal.  
*Raymonde April*, Services culturels, Délégation du Québec à Paris, Paris.
- 1982 *Personnages au Lac Bleu*, YYY Gallery, Toronto.  
*Chroniques noires*, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal.
- 1981 *Raymonde April*, La Chambre Blanche, Québec.  
*Arts visuels*, Université d'Ottawa, Ottawa.\*
- 1980 *Raymonde April*, Galerie Jolliet, Québec.  
*Raymonde April*, Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal.
- 1979 La Chambre Blanche, Québec.\*
- 1978 La Chambre Blanche, Québec.\*
- 1977 *Raymonde April: projet photographique*, Powerhouse, Montréal.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989 *Une histoire de collections/Dons 1984-1989*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.  
*Printemps québécois*, Galerie de l'Artothèque de Caen, Caen.
- 1988 *Les temps chauds*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.  
*La photographie en tant que document vulgaire*, Optica, Montréal.  
*The Impossible Self*, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg.\*
- 1987 *Active Process*, Presentation House Gallery, Vancouver. [Exposition itinérante].  
*Le geste oublié*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. [Exposition itinérante].  
*Sans démarcation*, Art Gallery of Algoma, Sault-Ste-Marie (Ontario). [Projet d'échange culturel Québec-Ontario].
- 1986 *Installations/Fictions*, Galerie Graff, Montréal.  
*Œuvres excentrées*, Galerie René Blouin, Montréal.\*  
*Le Musée Imaginaire de...*, Centre Saidye Bronfman/Saidye Bronfman Centre, Montréal.\*  
*Image:Double:Shadow — Raymonde April/Lise Bégin*, Anna Leonowens Art Gallery, Nova Scotia College of Art & Design, Halifax.
- 1985-1986 *Montréal Art Contemporain*, elac-Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon; Le Nouveau Musée, Villeurbanne.
- 1985 *Visual Facts: Photography & Video by Eight Artists in Canada*, Third Eye Centre, Glasgow; Graves Art Gallery, Sheffield; Maison du Canada/Canada House, Londres.  
*April/Davey/Grauerholz*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston.  
*Les montagnes d'aimant* [installation, en collaboration avec Charles Guilbert], dans un atelier privé, Montréal.  
*Trois Premières*, dans un atelier privé, Montréal.

*Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

*Génération Polaroid*, Pavillon des Arts, Forum des Halles, Paris.\*

*Polaroid deux*, Axe Néo-7, Hull.

- 1984 *Montréal Tout Terrain*, ancienne Clinique Laurier, Montréal.\*  
*Photo Expansions*, Open Space Gallery, Victoria (Colombie-Britannique).\*
- F(r)ictions: en effet(s)*, Galerie Jolliet, Montréal.
- 1983 *9 x 9*, Galerie Yahouda Meir, Montréal.\*  
*New Image: Contemporary Quebec Photography*, 49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art, New York.  
*Photographie actuelle au Québec/Quebec Photography Invitational*, Centre Saidye Bronfman/Saidye Bronfman Centre, Montréal.
- 1982-1983 *Esthétiques actuelles de la photographie au Québec: onze photographes* [exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal], *Rencontres internationales de la photographie*, Arles; Centres culturels du Québec à Paris et à Bruxelles. [Exposition itinérante au Québec].
- 1982 Burton Gallery of Photographic Art, Toronto.\*
- 1980 *Vacances '80*, La Chambre Blanche, Québec.\*  
*Des mots et des images*, Galerie de l'Image, Office National du Film, Ottawa.\*
- 1979 *Vécul I Have Lived*, Galerie de l'Image, Office National du Film, Ottawa.  
*L'objet fugitif*, La Chambre Blanche, Québec.\*  
*Dire 3*, Galerie Jolliet, Québec.  
*Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.  
*4 artistes de La Chambre Blanche*, Optica, Montréal.\*
- 1975 *L'école des arts visuels de l'Université Laval*, Musée du Québec, Québec.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Catalogues d'exposition et autres publications

- 1989 Musée d'art contemporain de Montréal. *Une histoire de collections/Dons 1984-1989* [catalogue d'exposition], Montréal, 1989. [Texte de Paulette Gagnon].  
Artothèque de Caen. *Printemps québécois* [dépliant d'exposition], Caen, 1989. [Texte de Patrice Cotensin].
- 1988 Musée d'art contemporain de Montréal. *Les temps chauds* [catalogue d'exposition], Montréal, 1988. [Textes de Josée Bélisle et de Gilles Godmer].
- 1987 Musée d'art contemporain de Montréal. *Le geste oublié* [catalogue d'exposition], Montréal, 1987. [Texte de Pierre Landry].  
Visual Arts Ontario. *Sans démarcation* [catalogue d'exposition], Toronto, 1987. [Avant-propos de Hennie L. Wolff; commentaire de Michael Burtch; texte de l'artiste].
- 1986 April, Raymonde, Alonzo, Anne-Marie et Desautels, Denise. *Nous en reparlerons sans doute* [livre d'artistes], Laval, Éditions Trois, 1986.  
Musée d'art contemporain de Montréal. *Voyage dans le monde des choses* [catalogue d'exposition], Montréal, 1986. [Textes de Josée Bélisle, de Charles Guilbert et de l'artiste].  
Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art & Design. *Image: Double: Shadow — Raymonde April/Lise Bégin* [catalogue d'exposition], Halifax, 1986. [Texte de Stephen Horne].

- 1985 Elac-Espace lyonnais d'art contemporain. *Montréal Art Contemporain* [catalogue d'exposition], Lyon, 1985. [Textes de Jean-Louis Maubant, de René Blouin et de l'artiste].  
Third Eye Centre. *Visual Facts: Photography & Video by Eight Artists in Canada* [catalogue d'exposition], Glasgow, 1985. [Texte de Michael Tooby].  
Agnes Etherington Art Centre, Queen's University. *April/Davey/Grauerholz* [catalogue d'exposition], Kingston, 1985. [Texte de Martha Townsend].  
Boulanger, Chantal. *Scénarios*, Montréal, éd. Chantal Boulanger, 1985.  
Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris. *Génération Polaroid* [catalogue d'exposition], Paris, 1985 [Texte de Michel Nuridsany et de l'artiste].\*  
Musée d'art contemporain de Montréal. *Les vingt ans du Musée à travers sa collection* [catalogue d'exposition], Montréal, 1985. [Textes de Paulette Gagnon et de Pierre Landry; commentaire de Sandra Grant Marchand].
- 1984 *Montréal Tout Terrain* [catalogue d'exposition], Montréal, 1984. [Textes de Lesley Johnstone et al.].
- 1983 *New Image: Contemporary Quebec Photography*, 49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art, New York.  
Centre Saidye Bronfman/Saidye Bronfman Centre. *Photographie actuelle au Québec/Quebec Photography Invitational* [catalogue d'exposition], Montréal, 1983. [Textes de Peter Krausz et de Jean Tourangeau; interview par Katherine Tweedie].  
Services culturels du Québec. *Raymonde April — Photos* [dépliant d'exposition], Paris, 1983. [Texte de Denis Lessard].
- 1982 Musée d'art contemporain de Montréal. *Esthétiques actuelles de la photographie au Québec: onze photographes* [catalogue d'exposition], Montréal, 1982. [Textes de Louise Letocha et de Sandra Grant Marchand].  
April, Raymonde. *Moi-même, portrait de paysage* [livre d'artiste], Montréal, 1982.
- 1980 Galerie Jolliet. *Galerie Jolliet 1966-1980* [catalogue d'exposition], Québec, 1980. [Texte de René Payant].\*  
Office National du Film. *Des Mots et des Images* [catalogue d'exposition], Ottawa, 1980. [Texte de Martha Hanna].\*
- 1979 Musée d'art contemporain de Montréal. *Tendances actuelles au Québec* [catalogue d'exposition], Montréal, 1979. [Textes de Louise Letocha et al.].  
Office National du Film. *Vécul I Have Lived* [catalogue d'exposition], Ottawa, 1979. [Textes de Pierre Dessureault et de l'artiste].\*  
Galerie Jolliet. *Diré 3* [catalogue d'exposition], Montréal, 1979. [Textes de Jean Tourangeau et de l'artiste].
- Articles de presse et de périodiques**
- 1987 Gravel, Claire. «Les images désenchantées de Raymonde April». *Le Devoir* (Montréal), 26 septembre 1987: C-9.  
Bellavance, Guy. «Raymonde April». *Parachute*, (47): 34-36; juin-juillet-août/June-July-August 1987.  
Guilbert, Charles. «Le moi d'April». *Voir* (Montréal), semaine du 5-11 mars 1987: 21.
- 1986 Harris, Mark. «Raymonde April». *Vanguard*, 15 (5): 34-35; October-November 1986.\*  
Bérard, Serge. «Raymonde April». *Canadian Art*, 3 (3); Fall 1986.\*  
Bérard, Serge. «Raymonde April: autour du portrait». *Parachute*, (43): 10-13; juin-juillet-août/June-July-August 1986.  
Sabbath, Lawrence. «Breakthrough Works on Display in Montreal». *The Gazette* (Montreal), 3 May 1986: C-7.  
Payant, René. «L'étrange vérité de la photographie». *Spirale*, (62): 21; juin 1986. [Texte repris dans *Vedute: pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Éditions Trois, 1987].  
Pontbriand, Chantal. «Notes sur l'avenir de la photographie canadienne contemporaine». *Parachute*, (42): 4-5; mars-avril-mai/March-April-May 1986.  
Jongué, Serge. «L'ailleurs photographique». *Photo Sélection*, 6 (1); mars-avril 1986.\*  
«Cabanes dans le ciel». *Photo Sélection*, 1986: 41.\*  
Décary, Marie. «Raymonde April: la fiction devant soi». *Le Devoir* (Montréal), 5 avril 1986: 31.  
Lepage, Jocelyne. «Raymonde April: voyage au bout de la photographie». *La Presse* (Montréal), 29 mars 1986: F-1.  
Daigneault, Gilles. «Six artistes montréalais exposent à Lyon». *Le Devoir* (Montréal), 10 janvier 1986: 4.
- 1985 Arbour, Rose Marie et Couture, Francine. «Questions à trois artistes sur la création». *Possibles*, 9 (2): 123-139; hiver 1985.  
Laframboise, Alain. «Raymonde April: l'empreinte de la montagne». *Estuaire*, (37); décembre 1985.  
Laframboise, Alain. «L'appartement des mystères». *Spirale*, (54): 11; septembre 1985.
- 1984 Laframboise, Alain. «Raymonde April». *Parachute*, (34): 42-43; mars-avril-mai/March-April-May 1984.  
Letocha, Louise. «Raymonde April, une suite photographique/Raymonde April: A Photographic Suite». *Vanguard*, 13 (3): 26-30; April 1984.  
Léger, Danielle. «Raymonde April». *Vanguard*, 13 (1): 39-40; February 1984. [Traduit du français].
- 1983 Durand, Régis. «Raymonde April, Services culturels du Québec». *Art Press*, (75): 50, 52; novembre 1983.  
Daigneault, Gilles. «Le continent noir de Raymonde April». *Le Devoir* (Montréal), 5 novembre 1983: 27.  
Nuridsany, Michel. «La magie d'April». *Le Figaro* (Paris), 14 octobre 1983.  
Randolf, Jeanne. «Raymonde April». *Parachute*, (30): 52-53; mars-avril-mai/March-April-May 1983.\*
- 1982 Viau, René. «Chroniques noires». *Le Devoir* (Montréal), 5 juin 1982.  
Tourangeau, Jean. «Raymonde April: définir autrement la photo». *La Presse* (Montréal), 15 mai 1982: C-27.
- 1981 Lessard, Denis. «Raymonde April». *Parachute*, (25): 29-30; hiver/Winter 1981.
- 1980 Boulanger, Chantal. «L'auto-représentation: la dérouté des codes». *Bulletin de la Chambre Blanche*; automne 1980.\*  
Bogardi, Georges. «Urban and Inner Landscapes». *Chimo!*: 24, 27; May 1980.  
Bernard, Lucie. «Photo-fiction: Raymonde April et ses doubles». *Le Soleil* (Québec), 10 mai 1980.\*  
T., G. «Raymonde April». *La Presse* (Montréal), 2 février 1980: B-18.  
Viau, René. «Jeux de miroir et de caméra». *Le Devoir* (Montréal), 26 janvier 1980: 32.
- 1979 Bogardi, Georges. «Erasing the Line Between Art and Photography». *Montreal Star*, July 1979.

# SOPHIE CALLE

Née à Paris, en 1953.  
Vit et travaille à Paris.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1989 Hoffman Borman Gallery, Los Angeles.\*  
1988 Galerie Montenegro, Madrid.\*  
1987 *Sophie Calle. J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles...*, Centre d'art de Flaine, Cluses.  
1986 De Appel Foundation, Amsterdam.  
École des Beaux-Arts de Tasmanie, Hobart (Australie).  
*Anatoli*, École régionale des Beaux-Arts Georges-Pompidou de Dunkerque, Dunkerque; Centre d'art contemporain d'Orléans, Orléans.  
1985 *Sophie Calle*, Association pour l'art contemporain, Nevers.  
1984 Galerie Formi, Nîmes.  
1983 Galerie J-J. Bertin, Lyon.  
Galerie Chantal Crousel, Paris.  
1981 Galerie Canon, Genève.\*  
1980 Galerie Canon, Genève.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989 Serpentine Gallery, Londres. [Exposition itinérante].\*  
Arnolfini Gallery, Bristol.\*  
Kettle's Yard Gallery, Cambridge.\*  
*Painting/Object/Photographs*, Barbara Krakow Gallery, Boston.  
1988 *Adams, Boltanski, Calle, Jaar, Laub, Muntadas*, Craig Cornelius Gallery, New York.  
First National Bank, New York.\*  
*Photofest*, Houston.\*  
1986 *'F' Four French*, Lang & O'Hara Gallery, New York.  
*Sophie Calle & Jenny Holzer*, Galerie Crousel-Hussenot, Paris.  
1985 *Kunst mit Eigen-Sinn*, Museum Moderner Kunst, Vienne.\*  
*Rencontres internationales de la photographie*, Arles.\*  
1984 *La chambre*, Centre national de la photographie, Palais de Tokyo, Paris.\*  
*Nouvelles acquisitions du CNAC*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.\*  
*Post-Olympic Art*, LACE-Los Angeles Contemporary Exhibitions; Beau-Lézar, Paris.\*  
Salon de Montrouge, Montrouge (France).\*  
1983 *À Pierre et Marie*, 36 rue d'Ulm, Paris.  
*Il n'y a pas à proprement parler une histoire...*, Maison de la culture de Rennes, Rennes.  
1982 *Le poids des mots, le choc des photos*, Au fond de la cour à droite, Chagny.\*  
*Réseau Art* [exposition sur panneaux d'affichage], Paris.\*  
*Une autre photographie*, Maison de la culture de Créteil, Créteil.  
*Du livre*, Musée des Beaux-Arts, Rouen.  
1981 *5. Wiener Internationale Biennale: Erweiterte Fotografie*, Wiener Secession, Vienne.\*  
*Acquisitions récentes des collectionneurs genevois*, Musée d'Art et d'Histoire, Genève.\*  
Galerie Zabriskie, Paris.  
*Autoportraits*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.  
Galerie Chantal Crousel, Paris.

- 1980 *Une idée en l'air*, The Clocktower, New York; Fashion/Moda, New York.  
*XI<sup>e</sup> Biennale de Paris*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Catalogues d'exposition et autres publications

- 1987 Centre d'art de Flaine. *Sophie Calle. J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles...* [catalogue d'exposition], Cluses, 1987. [Texte de Bertrand Raison].  
1986 Lang & O'Hara Gallery. *'F' Four French* [catalogue d'exposition], New York, 1986. [Texte de Jérôme Sans].  
École régionale des Beaux-Arts Georges-Pompidou de Dunkerque & Centre d'art contemporain d'Orléans. *Anatoli* [catalogue d'exposition], Orléans, 1986. [Textes de Delphine Renard et de Christian Caujolle].  
1985 Association pour l'art contemporain. *Sophie Calle* [catalogue d'exposition], Nevers, 1985. [Texte de Christian Besson].  
1984 Calle, Sophie. *L'Hôtel* [livre d'artiste], Paris, Éditions de l'Étoile, Collection «Écrit sur l'image», 1984.  
1983 Calle, Sophie. *Suite vénitienne* [livre d'artiste], Paris, Éditions de l'Étoile, Collection «Écrit sur l'image», 1983. [Postface de Jean Baudrillard].  
1980 Musée d'art moderne de la Ville de Paris et Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. *XI<sup>e</sup> Biennale de Paris* [catalogue d'exposition], Paris, 1980. [Textes d'Anne Tronche et al.].

### Articles de presse et de périodiques

- 1988 *Kunstforum International*, 96: 171; August-September 1988.\*  
Calle, Sophie. «La filature». *Autrement*, (98); avril 1988.\*  
1987 Lambrecht, L. «Getekend door het woord». *Knack*, 16 Dezember 1987.\*  
Knight, C. «A Cultural Self-Portrait, Warts & All». *Los Angeles Herald Examiner*, 7 August 1987.\*  
Rochette, Anne. «The Post-Beaubourg Generation». *Art in America*, 75 (6): 41-49; June 1987.  
Calle, Sophie. «Provoking Arbitrary Situations Which Take the Form of Rituals». *Art & Text*, 23 (4): March-May 1987.\*  
Scarpetta, Guy. «Sophie Calle: le jeu et la distance». *Art Press*, (111): 16-19; février 1987.  
1986 Smith, Roberta. «'F' Four French». *The New York Times*, 24 October 1986.\*  
Calle, Sophie. «Les anges» [feuilleton]. *L'autre journal*, 1986.\*  
1985 *Les Cahiers de la photographie*, (13); 1985.\*  
*Noise* (Paris); 1985.\*  
1984 Syring, Marie Luise. «Erweiterte Photographie». *Du*, 44 (4): 85-89; 1984.  
Guibert, Hervé. «Splendeurs et misères d'une espionne photographe». *Le Monde* (Paris), 16 août 1984: 9.  
Guibert, Hervé. «Les tribulations de Sophie en enfance». *Le Monde* (Paris), 9 août 1984: 11.  
Calle, Sophie. «La filature». *Les Cahiers de la Photographie*, (13): 72-80; 1<sup>er</sup> trimestre 1984.

- 1983 Renard, Delphine. «La photo policière de Sophie Calle». *Art Press*, (73): 35; septembre 1983.
- Baudry, Pierre. «Droit de réponse à Sophie Calle». *Libération* (Paris), 28 septembre 1983.
- Calle, Sophie. «L'homme au carnet» [feuilleton]. *Libération* (Paris), 1<sup>er</sup> août-4 septembre 1983.
- Caujolle, Christian. «Le carnet de Sophie Calle». *Libération* (Paris), 1<sup>er</sup> août 1983.\*
- Thibaudat, Jean-Pierre. «L'effraction de la femme de chambre». *Libération* (Paris), 21 juin 1983.\*
- Nuridsany, Michel. «Le regard détective de Sophie Calle», *Le Figaro*, 10 juin 1983.\*
- Guibert, Hervé. «Le chichi de Sophie». *Le Monde* (Paris), 7 avril 1983.\*
- Caujolle, Christian. «La photo au roman». *Libération* (Paris), 6 avril 1983.\*
- Franck, Bernard. «Filature littéraire». *Le Matin* (Paris), 31 mars 1983.\*
- 1981 McFadden, Sarah. «Report from New York: The French Occupation». *Art in America*, 69 (3): 35-41; March 1981.
- Larson, Kay. «The Good, the Bad and the Young». *New York Magazine*, 12 January 1981.\*
- Bergala, Alain et Limosin, Jean-Pierre. «Du dispositif en photographie». *Les Cahiers du Cinéma*, (30): 1981.\*
- Calle, Sophie. «Le Bronx». *Zoom*, (80): 18-23; 1981. [Présentation de Jérôme Hinstin].

# MICHAEL CLEGG & MARTIN GUTTMANN

Nés à Dublin (Clegg) et à Jérusalem (Guttman), en 1957.  
Vivent et travaillent à New York.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1989 *Clegg & Guttman: Portraits de groupes de 1980 à 1989*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux.
- 1988 *Clegg & Guttman*, Margo Leavin Gallery, Los Angeles.  
*Clegg & Guttman*, Galerie Ghislaine Hussenot, Paris.  
*Clegg & Guttman*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart;  
Galerie Achim Kubinski, Stuttgart.
- 1987 *Clegg & Guttman*, Jay Gorney Modern Art, New York.  
*Clegg & Guttman*, Israel Museum, Jérusalem.\*  
*Clegg & Guttman*, Lia Rumma, Naples.  
Galerie Achim Kubinski, Stuttgart.\*
- 1986 Galerie Dürr, Munich.\*  
Rotterdam Art Foundation, Rotterdam.\*
- 1985 Galerie Löhrl, Munchen-Gladbach.\*  
Galerie Achim Kubinski, Stuttgart.\*  
Cable, New York.\*
- 1984 Tanya Grunert, Cologne.\*  
*Clegg & Guttman*, Cable, New York.
- 1983 Galerie Achim Kubinski, Stuttgart.\*  
Galerie Eric Fabre, Paris.\*
- 1982 Olsen Gallery, New York.\*  
*Martin Guttman & Michael Clegg*, Michèle Lachowsky, Anvers.
- 1981 *Clegg & Guttman*, Annina Nosei Gallery, New York.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989 *Natura Naturata: An Argument for Still-Life*, Josh Baer Gallery, New York.  
*International Landscape*, XPO Galerie/Ida Kaufmann, Hambourg.
- 1988 *Barbara Bloom, Clegg & Guttman, Joseph Kosuth, Tim Rollins + K.S.O., Meyer Vaisman*, Jay Gorney Modern Art, New York.  
*Locations*, Tiroler Landesgalerie, Innsbruck.\*  
*This is Not a Photograph: Twenty Years of Large-Scale Photography, 1966-1986*, The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota (Floride). [Exposition itinérante].  
*Photography on the Edge*, The Haggerty Museum of Art, Milwaukee.\*  
*Collection pour une région*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux.\*  
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.\*  
*Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale*, PAC-Padiglione di arte contemporanea, Milan.  
*Two to Tango: Collaboration in Recent American Photography*, I.C.P., New York.\*
- 1987-1988 *Meltem*, Château d'Oiron, Grenoble; Magasin, Centre national d'art contemporain de Grenoble, Grenoble.

- 1987 *Contemporary Photographic Portraiture* [Octobre des Arts 1987], Musée Saint-Pierre Art Contemporain, Lyon.  
*Petrified Forest Estates* [en collaboration avec David Robbins], Cable, New York.  
*Clegg & Guttman, Richard Prince, James Welling*, Galerie Nächst St. Stephan & Rosemarie Schwärzwald, Vienne.  
*Selections from the Collection of Aart de Jong*, Cable, New York.\*  
*Portrayals*, International Center of Photography/Midtown, New York.  
*Romance*, Knight Gallery, Charlotte (Caroline du Nord).\*  
Galerie Charles Cartwright, Paris.\*  
*The Castle* [installation de Group Material], Documenta 8, Kassel.  
Annina Nosei Gallery, New York.\*  
*Beyond the Image*, First Street Forum, Saint Louis (Missouri).\*  
*The New Romantic Landscape*, Whitney Museum of American Art, Fairfield County, Stamford (Connecticut).\*  
*Nothing Sacred*, Margo Leavin Gallery, Los Angeles.\*  
*The New Who's Who*, Hoffman Borman Gallery, Los Angeles.\*  
*1987 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York.  
*Fake*, The New Museum of Contemporary Art, New York.  
*Der Reine Alltag*, Galerie Christoph Dürr, Munich.\*  
*Modern Art Since 1984*, Nexus Contemporary Arts Center, Atlanta.\*
- 1986-1987 *Foto Cliché*, Victoria Miro, Londres; Orchard Gallery, Derry.
- 1986 *Clegg & Guttman, Ken Lum, James Casebere*, Bismarckstrasse, Cologne.  
*Clegg & Guttman & Kosuth*, Jay Gorney Modern Art, New York.  
*June Group Show*, Cable, New York.  
*Prospect '86*, Frankfurter Kunstverein & Kunsthalle, Francfort.  
*The Real Big Picture*, Queens Museum, New York.\*  
*Rooted Rhetoric*, Castel dell'Ovo, Naples.\*  
Zwirner, Cologne.\*  
Produzent Gallery, Hambourg.\*
- 1985-1986 *Infotainment*, Nature Morte, New York. [Exposition itinérante].
- 1985 Nature Morte, New York.  
*The Appearance of Objectivity*, Cologne Art Fair, Cologne.\*  
*Transient Object*, galerie Philip Nelson, Lyon.\*
- 1984 *The Self-Portrait in Photography*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.\*
- 1983 Rotterdam Museum, Rotterdam.\*
- 1981 Annina Nosei Gallery, New York.\*

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Catalogues d'exposition et autres publications

- 1988 PAC-Padiglione di arte contemporanea. *Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale* [catalogue d'exposition], Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988. [Introduction de Gregorio Magnani; textes de Daniela Salvioni et de Giorgio Verzotti].  
Tiroler Landesgalerie. *Locations* [catalogue d'exposition], Innsbruck, 1988. [Texte de Ronald Jones].\*
- 1987 Whitney Museum of American Art. *1987 Biennial Exhibition* [catalogue d'exposition], New York, 1987. [Texte de Richard Armstrong, de Richard Marshall et de Lisa Phillips].  
International Center of Photography/Midtown. *Portrayals* [catalogue d'exposition], New York, 1987. [Introduction de Charles Stainback; texte de Carol Squiers].  
The New Museum of Contemporary Art. *Fake* [catalogue d'exposition], New York, 1987. [Préface de Marcia Tucker; textes de Bill Olander et de Lynne Tillman].

- Ville de Lyon, Octobre des Arts 1987. *Contemporary Photographic Portraiture* [catalogue d'exposition], Lyon, 1987. [Entretien avec Bernard Brunon tiré de *La Revue d'Octobre des Arts*, Musée Saint-Pierre Art Contemporain, 1987].
- Galerie Achim Kubinski. [Catalogue d'exposition], Stuttgart, 1987.\*
- 1986 Saltz, Jerry. *Beyond Boundaries* [catalogue d'exposition], Alfred Van Der Marck Editions, New York, 1986.\*
- Victoria Miro and Orchard Gallery. *Foto Cliché* [catalogue d'exposition], London/Derry, 1986.
- Kunstverein. *Prospect '86* [catalogue d'exposition], Frankfurt, 1986.\*
- 1985 Galerie Löhrl. *Clegg & Guttman* [catalogue d'exposition], Mönchengladbach, 1985. [Texte d'Arielle Pelenc].\*
- Nature Morte. *Infotainment* [catalogue d'exposition], New York, 1985. [Textes de Thomas Lawson, de David Robbins et de George W.S. Trow].\*
- Articles de presse et de périodiques**
- 1989 Magnani, Gregorio. «Clegg & Guttman». *Flash Art (International Edition)*, (144): 129; January-February 1989.
- 1988 Couderc, Sylvie. «Distance et possession: les photographies de Jeff Wall et de Clegg & Guttman». *Artefactum*, V (25): 6-10; septembre-octobre 1988.
- Gonzalez-Færster, Dominique. «Meltem: le château et le "White Cube"». *Galleries Magazine*, (26): 72-77; août-septembre 1988. [Texte accompagné d'une traduction anglaise].
- Terras, Lucien. «New World Invaders». *Art International*, (3): 68; Summer 1988.
- Clegg & Guttman. «Clegg & Guttman [*sic*]: Sumptuary Powers» [portfolio]. *Aperture*, (110): 62-63; Spring 1988.
- Deitch, Jeffrey and Guttman, Martin. «Art and Corporations» [conversation]. *Flash Art (International Edition)*, (139): 77-79; March-April 1988.
- Ottmann, Klaus. «Clegg & Guttman». *Flash Art (International Edition)*, (139): 105; March-April 1988.
- Cameron, Dan. «Clegg & Guttman: Official Fictions». *The Print Collector's Newsletter*, XVIII (6): 204-206; January-February 1988.
- 1987 Smith, Roberta. «Clegg & Guttman at Jay Gorney Modern Art». *The New York Times*, 18 December 1987.
- Jones, Ronald. «Petrified Forest Estates». *Artscribe International*, (66): 74-75; November-December 1987.
- Schwabsky, Barry. «Diversion, Oblivion, and the Pursuit of New Objects: Reflections on Another Biennial». *Arts Magazine*, 61 (10): 78-80; Summer 1987.
- Cameron, Dan. «The Whitney Biennial». *Flash Art (International Edition)*; Summer 1987.
- Panicelli, Ida. «Clegg & Guttman». *Artforum*, XXV (10): 130; Summer 1987. [Traduit de l'italien].
- Raynor, Vivian. «Art: Two Kinds of Pop, Fakery and Masculinity». *The New York Times*, 12 June 1987.\*
- Christov-Bakargiev, Carolyn. «Clegg & Guttman». *Flash Art (International Edition)*, (133): 101-102; April 1987.
- Robbins, David. «Clegg & Guttman». *Wolkenkratzer*; März-April 1987.\*
- Beyer, Lucie. «Ken Lum, James Casebere, Clegg & Guttman». *Flash Art (International Edition)*, (132); February-March 1987. [Traduit de l'allemand].
- Jones, Ronald. «Clegg & Guttman and Joseph Kosuth at Jay Gorney». *Artscribe International*; January-February 1987.
- 1986 Indiana, Gary. «Clegg & Guttman and Joseph Kosuth at Jay Gorney». *Art in America*, 74 (12): 137; December 1986.
- Auffermann, Verena. «Das Leben wird inszeniert». *Westermann's*; November 1986.\*
- Welchman, John. «Clegg & Guttman». *Flash Art (International Edition)*, (130): 70-71; October-November 1986.
- Meuli, Andrea. «Trendwurzeln von morgen?». *Der Landbote*, 17 Oktober 1986.\*
- F.A.Z., 1st October 1986.\*
- Marx, Nancy. «Corporate Culture». *Manhattan, Inc.*, September 1986.\*
- Indiana, Gary. «The Death of Photography». *The Village Voice*, 30 September 1986.\*
- Marzorati, Gerald. «Old Master Prints». *Vanity Fair*, June 1986.\*
- «Clegg & Guttman». *Kunstforum International*; Juni-Juli-August 1986.\*
- Indiana, Gary. «Castle to Castle». *The Village Voice*, August 1986.\*
- «Wenig Chancen bei Daimler-Benz». *Art das Kunstmagazin*; März 1986.\*
- 1985 Indiana, Gary. «Signs of Empire». *The Village Voice*, 31 December 1985: 80.\*

# PATRICK FAIGENBAUM

Né à Paris, en 1954.  
Vit et travaille à Paris.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1989 *Les bustes*, Musée d'art contemporain de Rochechouart, Rochechouart.\*  
*Rome II*, Galerie des Arènes, Nîmes.\*  
*Patrick Faigenbaum*, Museum of Modern Art, New York.
- 1988-1989 *Patrick Faigenbaum: Roman Portraits*, The Art Institute of Chicago, Chicago.
- 1987 *Vies parallèles*, Académie de France, Villa Médicis, Rome.
- 1986 *Patrick Faigenbaum: Prague 1986*, Instituts français de Prague, de Copenhague, d'Amsterdam et de Londres. [Exposition itinérante].
- 1985 Foto Forum, Kunstlerhaus, Stuttgart.\*  
*Florence 1984-1985*, galerie Texbraun, Paris.
- 1984-1985 *Patrick Faigenbaum*, salon photo, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
- 1984 Hall du livre, Nancy.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989 *16 dans le désordre*, FRAC Limousin, Limoges.  
*The Contemporary Portrait in Photography*, Kunstverein, Francfort; Salzbourg; Ravenne.
- 1988 *New Photography 4*, Museum of Modern Art, New York.\*
- 1987 *Des photographes en Méditerranée*, Mémoires de l'origine, Marseille.\*
- 1986 *Contemporary photography from France*, Photographers' Gallery, Londres.\*  
*Théâtre des réalités*, Caves Sainte-Croix, Metz; Centre national de la photographie, Palais de Tokyo, Paris.
- 1985 *Sidérations: l'atelier photographique français*, Centre de création contemporaine, Tours; Musée d'art moderne, Liège; Centre culturel français, Rome.
- 1983 *Le portrait photographique contemporain*, Tucson University, Tucson (Arizona).\*
- Sept photographes portraitistes français*, Action artistique française. [Exposition itinérante].\*
- Moins trente*, Centre national de la photographie, Palais de Tokyo, Paris.\*
- 1980 *La photographie française de 1945 à 1980*, Galerie Zabriskie, Paris.\*

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Catalogues d'exposition et autres publications

- 1989 Musée d'art contemporain de Rochechouart. *Les bustes* [catalogue d'exposition], Rochechouart, 1989.\*  
Galerie des Arènes. *Rome II* [catalogue d'exposition], Nîmes, 1989.\*
- 1988 The Art Institute of Chicago. *Patrick Faigenbaum: Roman Portraits* [catalogue d'exposition], Chicago, 1988. [Introduction de Leonard Barkan; essai biographique — traduit du français — de Jean-François Chevrier].
- 1987 Académie de France, Villa Médicis. *Vies parallèles* [catalogue d'exposition], Roma, 1987.
- 1986 Metz pour la photographie. *Théâtre des réalités* [catalogue d'exposition], Metz, Contrejour/Metz pour la photographie, 1986. [Textes de Philippe Lacoue-Labarthe, de Patrick Røgers et de Christopher Meatyrd].

- 1985 Centre de création contemporaine. *Sidérations: l'atelier photographique français* [album d'exposition], Roma, Edizioni Carte Segrete, 1985. [Introduction d'Alain Julien-Laferrère; texte de Bernard Lamarche-Vadel].

### Articles de presse et de périodiques

- 1989 Hixson, Kathryn. «Patrick Faigenbaum». *Arts Magazine*, 63 (6): 107; February 1989.
- 1988-1989 Wade, Willam D. «New Photography at the Museum of Modern Art». *Photo Paper*; Winter 1988/1989.\*
- 1988 Grundberg, Andy. «Urbane Images of Alienation and Voyeurism». *The New York Times*, 2 December 1988.\*  
Kilian, Michael. «A Photographic Blend of Roots and Modernism». *The Chicago Tribune*, 24 November 1988.\*  
Coleman, A. «Photography». *The New York Observer*, 14 November 1988.\*  
«Patrick Faigenbaum on View at MoMA». *Antiques and the Arts Weekly*, 28 October 1988.\*
- 1987 Chevrier, Jean-François. «Patrick Faigenbaum: le maître en composition». *Galleries Magazine*, (21): 60-65; octobre-novembre 1987. [Texte accompagné d'une traduction anglaise].
- 1985 Durand, Régis. «Patrick Faigenbaum l'affûteur». *Art Press*, (98): 25; décembre 1985.  
Malle, Loïc. «Patrick Faigenbaum». *CNAC Magazine*, (25): 4; janvier-février 1985.
- 1984 Aysxendri, Françoise. «Regards sur le monde inquiet». *Le Matin de Paris*, 29 décembre 1984.\*  
«Photos de Patrick Faigenbaum». *L'Est Républicain*, 25 janvier 1984.\*
- 1983 «Patrick Faigenbaum». *Images*; octobre 1983.\*  
Lemagny, Jean-Claude. «La Bibliothèque Nationale. Paris (collections du XX<sup>e</sup> siècle, entrées octobre 82 — avril 83)». *Photographies*, (2): 68-74; septembre 1983.  
Bloch, P. et Pesenti, L. «La photo fanatique». *Les Nouvelles Littéraires*, 21 septembre 1983.\*  
«Moins Trente». *Photogénies*; 1983.\*
- 1982 Chaby, Lucien. «Lectures de la lumière». *Exin*; janvier-février 1982.\*
- 1980 Guibert, Hervé. «Accrochage d'été». *Le Monde* (Paris), 1980.\*
- 1979 «People Pictures». *Popular Photographs*; Summer 1979.\*



# ANGELA GRAUERHOLZ

Née à Hambourg, en 1952.  
Vit et travaille à Montréal.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1989 Art 45, Montréal.  
1988 The Photographers Gallery, Saskatoon.\*  
*Paysages*, VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec.\*  
1987 Galerie d'art, centre culturel, Université de Sherbrooke, Sherbrooke.\*  
*Paysages*, Art 45, Montréal.  
1986 *Portraits*, Stride Gallery, Calgary.  
*Portraits*, Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art & Design, Halifax.\*  
1985 *Angela Grauerholz: Portraits*, Art 45, Montréal.  
1984 *Angela Grauerholz*, VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec.  
1979 *Intérieurs/Interiors*, Département de photographie, Université d'Ottawa/Department of Photography, University of Ottawa, Ottawa.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989 *Printemps québécois*, Galerie de l'Artothèque de Caen, Caen.  
1988 Art 45, Montréal.  
*Quebec '88*, The Art Rental & Sales Gallery of the Art Gallery of Ontario.\*  
*The Historical Ruse: Art in Montreal/La ruse historique: l'art à Montréal*, The Power Plant, Toronto.  
*Portraits of the Human Spirit*, The Photographers Gallery, Saskatoon.  
1987-1988 *Paysage*, Dazibao, Montréal; Contemporary Art Gallery, Vancouver; Centre Eye Gallery, Calgary.  
1986 *ASA 86: installations photographiques*, dans un atelier privé, Montréal.  
1985 *April/Davey/Grauerholz*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston.  
*Lynne Cohen, Angela Grauerholz, Louise Lawler*, Coburg Gallery, Vancouver.  
1984 *Face à Face/Auto-portraits*, Powerhouse, Montréal.\*  
*Fragments: photographie actuelle au Québec* [organisé par VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie], Vieux Port, Québec.  
1983 *New Image: Contemporary Quebec Photography*, 49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art, New York.  
*Photographie actuelle au Québec/Quebec Photography Invitational*, Centre Saidye Bronfman/Saidye Bronfman Centre, Montréal.  
*Latitudes et parallèles/Latitudes and Parallels*, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg. [Exposition itinérante].  
1981 *The Mask of Objectivity/Subjective Images*, McIntosh Gallery, University of Western Ontario, London.\*  
1979 *A Group Show*, YUFAM Gallery, Toronto.\*  
*Inside*, Optica, Montréal.  
1978 *New Trends in U.S. and Canadian Photography*, Monas Hieroglyphice, Milan.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Catalogues d'exposition et autres publications

- 1989 Artothèque de Caen. *Printemps québécois* [dépliant d'exposition], Caen, 1989. [Texte de Patrice Cotensin].

- 1988 The Power Plant. *The Historical Ruse: Art in Montreal/La ruse historique: l'art à Montréal*, Toronto, 1988 [Texte de Chantal Pondbriand].  
1987 Dazibao. *Paysage* [catalogue d'exposition], Montréal, 1987. [Texte de Serge Bérard].  
1985 Agnes Etherington Art Centre, Queen's University. *April/Davey/Grauerholz* [catalogue d'exposition], Kingston, 1985. [Texte de Martha Townsend].  
Boulanger, Chantal. *Scénarios*, Montréal, éd. Chantal Boulanger, 1985.  
1984 VU, Centre d'animation et de diffusion de la photographie. *Fragments: photographie actuelle au Québec* [catalogue d'exposition], Québec, 1985. [Texte de Denis Lessard].  
1983 The Winnipeg Art Gallery. *Latitudes et parallèles/Latitudes and Parallels* [catalogue d'exposition], Winnipeg, 1983. [Textes de Shirley Madill, de Tom Gore et de Penny Cousineau].  
49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Centre for Canadian Contemporary Art, *New Image: Contemporary Quebec Photography* [brochure d'exposition], New York, 1983. [Texte de Peter Krausz].  
Centre Saidye Bronfman/Saidye Bronfman Centre. *Photographie actuelle au Québec/Quebec Photography Invitational* [catalogue d'exposition], Montréal, 1983. [Textes de Peter Krausz et de Jean Tourangeau; interview par Katherine Tweedie].  
1981 McIntosh Gallery, University of Western Ontario. *The Mask of Objectivity/Subjective Images* [catalogue d'exposition], London, 1981. [Texte de Georges Legrady].\*

## ARTICLES DE PRESSE ET DE PÉRIODIQUES

- 1988 Pontbriand, Chantal. «A Canadian Art Portfolio: 'Tunnel of Light' [portfolio]». *Canadian Art*, 5 (4): 66-69; Winter 1988.  
Bentley Mays, John. «Land and Other Scapes Revisited». *The Globe and Mail*, July 1988.\*  
Levitt, Nina. «Angela Grauerholz». *Views*, 5 (2); July 1988.  
Tousley, Nancy. «Exhibit Debunks Notion of Photographic Truth». *Calgary Herald*, 1st May 1988: E-2.  
Simon, Cheryl. «Portraits on the Human Spirit: Photographs by Angela Grauerholz and Sheila Spence». *Blackflash*, 6 (1): 9-12; Spring 1988.  
Bentley Mays, John. «Quebec Art Gets the Attention». *The Globe and Mail*, 27 May 1988.\*  
Lepage, Jocelyne. «Nos artistes traités aux petits soins». *La Presse* (Montréal), 14 mai 1988.\*  
1987 Saharuni, Randy. «Angela Grauerholz». *C Magazine*, (15): 54-55; Fall 1987.  
1986-1987 Bérard, Serge. «ASA 86». *Parachute*, (45): 30-31; décembre-janvier-février/December-January-February 1986/1987.  
1986 «Rencontres à Montréal: Angela Grauerholz/Jean-Jacques Hofstetter». *Des arts visuels au Québec*, (28): 9-11; hiver 1986.  
Tousley, Nancy. «Portraits Seek to Be Specific and Universal». *Calgary Herald*, 10 October 1986.  
Simon, Cheryl. «The Déjà Vu of Angela Grauerholz». *Vanguard*, 15 (2): 27-29; April-May 1986.  
1985 Bérard, Serge. «Angela Grauerholz». *Parachute*, (40): 32-33; septembre-octobre-novembre/September-October-November 1985.  
Daigheault, Gilles. «Des portraits qui engourdissent doucement le temps». *Le Devoir* (Montréal), 1<sup>er</sup> juin 1985.  
1984 Delagrave, Marie. «Imagination, sensibilité et contestation». *Le Soleil* (Québec), 17 novembre 1984.  
1983 Toupin, Gilles. «Culte du coin de rue et nouvelle photo». *La Presse* (Montréal), 15 janvier 1983: C-21.  
1979 Bogardi, Georges. «Nature Battles Culture at Photographic Exhibit». *The Montreal Star*, 21 February 1979.

# ALFREDO JAAR

Né à Santiago, en 1956.  
Vit et travaille à New York.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1989 *Alfredo Jaar*, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla (États-Unis). [Exposition itinérante].  
*Alfredo Jaar: Sheer Conviction*, Robert B. Menschel Photography Gallery, Schine Student Center, Syracuse University, Syracuse.
- 1988 *Out of Balance*, Massachusetts College of Art, Boston.  
The Institute of Contemporary Art, Philadelphie.\*  
*Cries & Whispers*, Diane Brown Gallery, New York.\*  
*Coyote!*, Photographic Resource Center, Boston.\*  
*Paris nous appartient*, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris.  
*Roma città aperta*, Galleria Lidia Carrieri, Rome.
- 1987 *1 + 1 + 1*, Lannan Museum, Lake Worth.\*  
*Rushes*, métro de New York, Station «Avenue of the Americas» & Spring Street, New York.  
*A Logo for America*, Times Square, New York.  
*Frame of Mind*, Grey Art Gallery, New York University, New York.
- 1986 *Welcome to the (Third) World*, Center for Contemporary Art, Indianapolis.\*
- 1985 *Installation Projects: 1980-1985*, Grey Art Gallery, New York University, New York.\*
- 1979 *Objetos*, C.A.L Gallery, Santiago.\*

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989 *Painting/Object/Photographs*, Barbara Krakow Gallery, Boston.  
«Camera Lucida», Walter Phillips Gallery, Banff.  
*Images critiques*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.
- 1988-1989 *Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, Ausstellungsraum Hans Mayer, Düsseldorf.
- 1988 Centre d'art contemporain, Genève.\*  
*Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale*, PAC-Padiglione di arte contemporanea, Milan.  
*Public Discourse*, Real Art Ways, Hartford (Connecticut).  
*Contemporary Art*, Williams College Museum of Art, Williamstown.\*  
*Révélateurs*, Galerie d'art contemporain, Centre Saint-Vincent, Herblay.\*  
*Lo permeable del gesto*, Centro Cultural Galileo, Madrid.\*  
*Temporary Public Art*, Storefront for Art & Architecture, New York.\*  
*Committed to Print*, Museum of Modern Art, New York.\*  
*Dennis Adams, Alfredo Jaar, Jeff Wall*, Tomoko Liguori Gallery, New York.
- 1987 *19a Bienal Internacional de São Paulo/1987*, São Paulo.  
*Documenta 8*, Kassel.  
*Foreign Policy*, Art Gallery, Cleveland State University, Cleveland.  
*Perverted by Language*, Hillwood Art Gallery, Long Island University, New York.\*  
*Art and the Dialectic Process*, Everhart Museum, Scranton (Pennsylvanie).
- 1986 *La Biennale di Venezia: Aperto '86*, Venise.  
Center for Contemporary Art, Indianapolis.  
*Art(fortu)m*, Gracie Mansion Gallery, New York.\*  
*When Attitudes Become Form*, Bess Cutler Gallery, New York.\*

- 1985 *18a Bienal Internacional de São Paulo/1985*, São Paulo.  
*Freedom Within Suny*, Stony Brook, New York.  
*Disinformation: The Manufacture of Consent*, The Alternative Museum, New York.  
*Not Just Any Pretty Picture*, P.S. 122, New York.\*
- 1984 *Chronicle*, Intar, New York.\*  
*Selections*, Artists Space, New York.\*  
*Animal Reproduction*, P.S. 122, New York.\*  
*Vision and Conscience*, Art Gallery at SUNY, Binghamton (New York).\*  
*Aqui*, Fisher Gallery at USC, Los Angeles.\*  
*Art & Ideology*, The New Museum of Contemporary Art, New York.  
*Call and Response*, Colby College Museum of Art, Maine.\*  
*Philosophies on the Art Process*, Makkom, Amsterdam.\*  
*Visual Thinking*, Art and Awareness Gallery, Lexington (New York).\*  
*L'esprit encyclopédique*, New York Public Library, New York.\*  
*Art of the Americas*, Kenkeleba Gallery, New York.\*
- 1983 *In/Out*, Washington Project for the Arts, Washington.\*  
*Contemporary Latin-American Artists*, The Chrysler Museum, Norfolk.\*  
*Terminal New York*, Brooklyn Army Terminal, New York.\*  
*Chile, Chile*, Cayman Gallery, New York.\*  
*Hispanic Achievement in the Arts*, Equitable Gallery, New York.\*  
*Catchwords*, Caidoz, New York.\*
- 1982 *XII<sup>e</sup> Biennale de Paris*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.  
*Contexts Exhibition*, Sur Gallery, Santiago.\*
- 1981 *Seventh Exhibition*, Colocadora Nacional de Valores, National Art Museum, Santiago.\*  
*Second Art Biennial*, Universidad Católica, Santiago.\*  
*Fifth International Art Biennial*, Valparaíso (Chili).\*
- 1980 *Sixth Exhibition*, Colocadora Nacional de Valores, National Art Museum, Santiago.\*  
*Centennial of the National Art Museum*, National Art Museum, Santiago.\*
- 1979 *First Art Biennial*, Universidad Católica, Santiago.\*  
*Fifth Exhibition*, Colocadora Nacional de Valores, National Art Museum, Santiago.\*

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Catalogues d'exposition et autres publications

- 1989 Light Work. *Alfredo Jaar: Sheer Conviction* [brochure d'exposition], Syracuse, 1989. [Texte de Jeffrey Hoone].  
ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. *Images critiques* [catalogue d'exposition], Paris-Musées, 1989. [Introduction de Suzanne Pagé; textes de Béatrice Parent et d'Arielle Péleñ].
- 1988 PAC-Padiglione di arte contemporanea. *Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale* [catalogue d'exposition], Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988. [Introduction de Gregorio Magnani; textes de Daniela Salvioni et de Giorgio Verzotti].
- 1987 Fundação Bienal de São Paulo. *19a Bienal Internacional de São Paulo/1987* [catalogue d'exposition], São Paulo, 1987. [Texte de Jorge Wilhelm *et al.*].  
*Documenta. Documenta 8* [catalogue d'exposition en 3 volumes], Kassel, 1987. [Textes de Manfred Schneckenburger *et al.*].

- 1986 La Biennale di Venezia. *XLIII Esposizione Internazionale d'Arte/La Biennale di Venezia* [catalogue d'exposition], Venezia, 1982.
- 1985 Fundação Bienal de São Paulo. *18a Bienal Internacional de São Paulo/1985* [catalogue d'exposition], São Paulo, 1985.
- 1984 The Alternative Museum. *Disinformation: The Manufacture of Consent* [catalogue d'exposition], New York, 1985. [Introduction de Geno Rodriguez; textes de Noam Chomsky et d'Edward S. Herman].  
The New Museum of Contemporary Art. *Art & Ideology* [catalogue d'exposition], New York, 1984. [Textes de Benjamin H. D. Buchloch et al.].
- Articles de presse et de périodiques**
- 1988 Sans, Jérôme. «Alfredo Jaar». *Flash Art (International Edition)*; Summer 1988.\*  
Wallis, Brian. «Coyote!». *Views*; Summer 1988.\*  
Magnani, Gregorio. «I fotografi incantati». *Per Lui*; giugno 1988.\*  
Melo, Alexandre. «The Permeability of the Gesture». *Flash Art (International Edition)*; May-June 1988.  
Iriarte, Maria Elvira. «San Pablo: Recorrido por la XIX Bienal». *Arte en Colombia*; abril 1988.\*  
Erard, Mike. «Alfredo Jaar and 1 + 1 + 1». *The Issue* (Williamstown), 22 April 1988.\*  
Wise, Kelly. «Coyote Invades the Imagination». *The Boston Globe*, 14 April 1988.\*  
Magnani, Gregorio. «Second Generation Post-Photography». *Flash Art (International Edition)*, (139): 84-87; March-April 1988. [Traduit de l'italien].  
Kimmelman, Michael. «Cries & Whispers». *The New York Times*, 25 March 1988.\*  
Bonetti, David. «Candid Cameras». *The Boston Phoenix*, 25 March 1988.  
Haber, Alicia. «Jaar — Un conceptualismo emotivo». *El Pais* (Montevideo), marzo 1988.\*  
Phillips, Patricia C. «Adams, Jaar, Wodiczko: des images parasites». *Art Press*, (123): 17-20; mars 1988. [Traduit de l'anglais].  
Millet, Catherine. «La 19<sup>e</sup> Biennale de São Paulo». *Art Press*; janvier 1988.
- 1987-1988 Isaak, Jo-Anna. «Documenta 8». *Parachute*, (49): 28-30; décembre-janvier-février/December-January-February 1987/1988.
- 1987 Frank, Peter. «Documenta 8». *Sculpture*, 6 (6); November-December 1987.  
Schwan, Gary. «Meaning of Photo-Installation Worth Probing». *The Palm Beach Post*, 13 November 1987.\*  
Kohen, Helen L. «Lost at Sea, 1 + 1 + 1 Add Up to Lannan Lure». *The Miami Herald*, 8 November 1987.  
Magnani, Gregorio. «New Art & Old Tricks». *Flash Art (International Edition)*, (136): 69-71; October 1987.  
Cameron, Dan. «Documenta 8 Kassel». *Flash Art (International Edition)*, (136): 61-68; October 1987.
- Sherlock, Maureen. «Profit, Populism and Politics». *New Art Examiner*; October 1987.\*  
Schmidt-Wulffen, Stephan. «Catching The Post-Modern». *Flash Art (International Edition)*, (136): 71-73; October 1987.  
Haber, Alicia. «Vanguardias en la Bienal». *El Pais* (Montevideo), 20 octubre 1987.\*  
Hunter, Chris. «Jaar's (third world) Art Reflects Social Conscience». *Palm Beach Daily News*, October 1987.\*  
Carvalho, Mario Cesar. «Bienal abre hoje sem estar pronta». *Folha de São Paulo*, 2 octubre 1987.\*  
Canning, Susan. «Documenta 8». *Art Papers*, 11 (5); September-October 1987.\*  
Wood, William. «A Circular Insanity: Documenta 8». *Vanguard*, 16 (4): 20-24; September-October/septembre-octobre 1987.  
Medina, Alvaro. «Las nuevas y viejas estrategias». *Arte en Colombia*, (34); septiembre 1987.\*  
Foschini, Ana Carmen. «Bienal». *Jornal da Tarde* (São Paulo), 24 septiembre 1987.\*  
Amarante, Leonor. «O Brasil foi pego em flagrante». *O Estado de São Paulo*, 23 septiembre 1987.\*  
Haber, Alicia. «Arte y Sociedad». *El Pais* (Montevideo), 13 septiembre 1987.\*  
Lebrero Stals, Jose. «Alfredo Jaar: Espacios para la introspeccion». *Arte en Colombia*, (34); septiembre 1987.\*  
Ashton, Dore. «Document of What?». *Artsmagazine*, 62 (1): 17-20; September 1987.  
Schmidt-Wulffen, Stephan. «Kunst auf dem Prüfstand». *Kunstforum International*, (90); September 1987.\*  
Nemeczek, Alfred. «Für Hier und Jetzt». *Art*; August 1987.\*  
Velasco, Mario. «Alfredo Jaar en Documenta 8». *La Epoca* (Santiago), 23 agosto 1987.\*  
Brenson, Michael. «When the Show Dwarfs the Art». *The New York Times*, 5 July 1987.  
Heartney, Eleanor. «Maura Sheehan/Alfredo Jaar». *New Art Examiner*; June 1987.  
Ahrens, Klaus. «Kühle Formen, Böse Träume, Schöne Schrecken». *Stern* (Hambourg), 16 Juni 1987.\*  
Brenson, Michael. «Art: Documenta 8, Exhibition in West Germany». *The New York Times*, 15 June 1987.\*  
Princethal, Nancy. «Fragments and Frames». *Art in America*, 75 (5): 144-145; May 1987.  
Fonseca, Mario. «Editorial». *Revista Mundo* (Santiago); mayo 1987.\*  
Lippard, Lucy. «Tunneling to Artistic Enlightenment». *These Times*, 8-14 April 1987.  
Shneckenburger, Mandred. «Schlaqwort oder Schlüsselfrage Geschichte, Gesellschaft Kunst». *Documenta Press*, (1); April 1987.\*  
Phillips, Patricia C. «Alfredo Jaar». *Artforum*, XXV (7): 128-129; March 1987.  
Staggs, Sam. «Gold Rush to Hell». *ARTnews*; 9; February 1987.  
Levin, Kim. «Artwalk». *The Village Voice*, 24 February 1987.\*  
Levin, Kim. «Maura Sheehan and Alfredo Jaar». *The Village Voice*, 17 February 1987.  
Sichel, Berta. «O ciclo do ouro do chileno Jaar». *Jornal da Tarde* (São Paulo), 13 febrero 1987.\*  
Harvey, Donald. «American Policy». *Dialogue*; January-February 1987.\*  
Cullinan, Helen. «Interpreting Foreign Policy». *The Plain Dealer* (Cleveland), 9 January 1987.\*  
Sichel, Berta. «A hipnotica historia do mundo». *Jornal da Tarde* (São Paulo), 2 enero 1987.\*

# KAREN KNORR

Née à Francfort, en 1954.  
Vit et travaille à Londres.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1987 *Compostures (work 1981-1987)*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.  
*Karen Knorr: Connoisseurs*, Samia Saouma, Paris.\*
- 1986 *Connoisseurs: Looking at Great Works of Art*, Riverside Studios, Londres.
- 1984-1985 *Country Life*, Samia Saouma, Paris.
- 1983 *Gentlemen*, Samia Saouma, Paris.\*  
*Gentlemen*, La Remise du Parc, Paris.\*
- 1980 *Belgravia*, La Remise du Parc, Paris.\*

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989 Salama-Caro Gallery, Londres.\*  
*Lynne Cohen, Karen Knorr, Duane Michals, Olivier Richon*, Samia Saouma, Paris.
- 1988 *Laib, Raynaud, Vilmouth, Knorr, Tremlett, Raetz, Anselmo et Fulton*, Forum du Théâtre, Rochefort (France).  
*Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale*, PAC-Padiglione di arte contemporanea, Milan.
- 1987 Forum Stadt Park, Graz (Autriche).  
Galerie Perspektief, Rotterdam.\*  
Annina Nosei Gallery, New York.\*  
*Finlay, Knorr, Vilmouth*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.
- 1986 *Théâtre des réalités*, Caves Sainte-Croix, Metz; Centre national de la photographie, Palais de Tokyo, Paris.
- 1985 *Re-visions*, Cambridge Darkroom, Cambridge. [Exposition itinérante].  
*After a Fashion*, Camerawork, Londres.\*  
*Magnificent Obsession*, ARC Gallery, Toronto; Optica, Montréal.  
*Karen Knorr/Olivier Richon: Recent Works*, Cash/Newhouse, New York.  
*Photography's New European Trends*, Museum of Photographic Arts, San Diego.\*
- 1984 *Reference*, Palud 1, Lausanne.\*  
*Models*, The Pentonville Gallery, Londres.\*  
*The Fifth Biennale of Sydney 1984/ Private Symbol: Social Metaphor*, Art Gallery of New South Wales, Sydney.  
*Britain in 1984*, The Photographers' Gallery, Londres.\*  
*Utopia: Milton and Keynes*, The Pentonville Gallery, Londres.\*  
*The Way We Live Now: Beyond Social Documentary*, P.S. 1, New York; Gallery 400, Chicago.\*  
Revensbourne College of Art & Design, Kent.\*
- 1983 *Beyond the Purloined Image*, Riverside Studios, Londres.  
*New Beginnings*, The Pentonville Gallery, Londres.  
*L'architecture: sujet, objet ou prétexte?*, Musée des Beaux Arts, Agen; Musée Bonna, Bayonne; capc Musée d'art contemporain de Bordeaux.\*  
*The Expanded Media Show*, Sheffield City Polytechnic, Sheffield.\*

- 1982 *Stratégies*, The John Hansard Gallery, Southampton.\*  
*An Account*, Nouvelle Galerie des Philosophes, Genève.\*  
*Phototextes*, Musée d'Art et d'Histoire, Genève.\*  
*Lichtbildnisse*, Landesmuseum, Bonn.\*  
*Light Reading*, B2 Gallery, Londres.\*  
*Cinq Photographes*, elac-Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon.\*  
*GLAA Awards 80/81*, Kingston Museum and Art Gallery, Londres; Sunlounge Fairfield Halls, Londres.\*
- 1981 *Sezione culturale*, Sicof, Milan.\*  
Woodlands Art Gallery, Londres.\*  
*Swiss Account*, B2 Gallery, Londres.\*  
*5 Photographers*, The Institute of Contemporary Arts, Londres.\*  
*Portraits*, Centre d'art contemporain, Genève.\*
- 1980 *Christmas Show*, B2 Gallery, Londres.\*  
*Second Brunel Photo Show*, Uxbridge.\*  
*Thames Television Design Bursary Show*, Londres.
- 1978 *Punks & Teds*, The Photographers' Gallery, Londres.\*

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Catalogues d'exposition et autres publications

- 1988 PAC-Padiglione di arte contemporanea. *Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale* [catalogue d'exposition], Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988. [Introduction de Gregorio Magnani; textes de Daniela Salvioni et de Giorgio Verzotti].
- 1987 ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. *Compostures* [catalogue d'exposition], Paris, Paris-Musées, 1987. [Texte de l'artiste].
- 1986 Metz pour la photographie. *Théâtre des réalités* [catalogue d'exposition], Metz, Contrejour/Metz pour la photographie, 1986. [Textes de Philippe Lacoue-Labarthe, de Patrick Røgiers et de Christopher Meatyard].
- 1985 *Textiles Zones* [catalogue d'exposition], Mulhouse, 1985.\*  
ARC Gallery. *Magnificent Obsession* [catalogue d'exposition], Toronto, 1985. [Introduction de Laura Mulvey].\*  
Cambridge Darkroom. *Re-visions* [catalogue d'exposition], Cambridge, 1985.
- 1984 Arts Council of Great Britain. *Models* [catalogue d'exposition], London, 1984.\*  
Arts Council of Great Britain. *Britain in 1984* [catalogue d'exposition], London, 1984.\*  
The Biennale of Sydney. *The Fifth Biennale of Sydney 1984/Private Symbol: Social Metaphor* [catalogue d'exposition], Sydney, 1984. [Textes de Leon Paroissien *et al.*].  
Knorr, Karen. *Formations of Nation and People*, London, Routledge & Kegan & Paul, 1984.\*
- 1983 Knorr, Karen. *Gentlemen*, London, Routledge & Kegan & Paul, 1983.\*  
Arts Council of Great Britain. *New Beginnings* [catalogue d'exposition], London, 1983.\*  
A.R.P.A. *L'architecture: sujet, objet ou prétexte?* [catalogue d'exposition], 1983.\*
- 1982 Musée d'Art et d'Histoire. *Phototextes* [catalogue d'exposition], Genève, 1982.\*  
Arts Council of Great Britain. *Stratégies* [catalogue d'exposition], 1982.\*  
Landesmuseum. *Lichtbildnisse* [catalogue d'exposition], Bonn, 1982.\*
- 1980 Arts Council of Great Britain. *About 70 Photographs*, 1980.\*

### Articles de presse et de périodiques

- 1988 Magnani, Gregorio. «Second Generation Post-Photography». *Flash Art (International Edition)*, (139): 84-87; March-April 1988. [Traduit de l'italien].

- 1987 *Flash Art (International Edition)*, (135); Summer 1987.\*  
Rœgiers, Patrick. *Le Monde* (Paris), 28 mai 1987.\*
- 1986 Lebovici, Elisabeth. «Les codes du temps perdu dans la photographie de Karen Knorr». *Art Press*, (107): 24-27; octobre 1986.  
Wells, L. «Not for Easy Consumption». *British Journal of Photography*, 133: 672, 6 June 1986.\*  
Knorr, Karen. «Auras» [portfolio]. *Creative Camera*, (256): 13-19; April 1986.
- 1985 Gagnon, Monika. «Magnificent Obsession». *C Magazine*, (7): 30-32; Fall 1985.  
Johnstone, M. «Photography's New European Trends». *Artweek*, 16:1, 1 June 1985.\*  
*European Photography*, 6 (1); January-March 1985.\*  
*Public (archives contemporaines internationales)*, (3); 1985.\*
- 1984 Knorr, Karen. «Country Life». *Furor*, (12): 39-53; octobre 1984. [Texte accompagné d'une traduction française].  
Jeffrey, Ian. «Bits of Britain in 1984». *Creative Camera*, (235-236): 1433-1435; July-August 1984.  
*British Journal of Photography*, 131: 574; June 1984.\*  
*Afterimage*, 11 (6); 1984.\*
- 1983 Fisher, Jean. «"Beyond the Purloined Image", Riverside Studios». *Artforum*, XXII (4): 87-88; December 1983.  
Knorr, Karen. «Gentlemen» [portfolio]. *Creative Camera*, (226): 1110-1111; October 1983.  
Kelly, M. «Jenseits des entwendeten Bildes». *Archithese*, 13: 56; September-Oktober 1983.\*  
*Camera Work*, (29); 1983.\*  
*Camera Work*, (26); 1983.\*
- 1982 *European Photography*; January 1982.\*  
*Artscribe*, (43); 1982.\*  
*Artscribe*, (34); 1982.\*
- 1981 *Furor*, (4); octobre 1981.\*  
Knorr, Karen. «Swiss Account [portfolio] and Notes on the Fantasy of the Visual». *Creative Camera*, (199): 148-155; July 1981.  
*Artscribe*, (28); 1981.\*  
*Artscribe*, (27); 1981.\*
- 1980 *British Journal Annual*; 1980.\*
- 1979 *CameraWork*, (12); 1979.\*

# LOUISE LAWLER

Née à Bronxville (New York), en 1947.  
Vit et travaille à New York.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1988 *Louise Lawler*, Galerie Meert Rihoux, Bruxelles.  
*Louise Lawler*, Galerie Yvon Lambert, Paris.
- 1987 *As Serious as a Circus*, Isabella Kaprzak, Cologne.\*  
*Projects: Louise Lawler*, Museum of Modern Art, New York.\*  
*It Remains to Be Seen*, Metro Pictures, New York.
- 1985 *Interesting*, Nature Morte, New York.  
*Slides by Night: Now That We Have Your Attention What Are We Going to Say?*, Metro Pictures, New York.
- 1984 *Louise Lawler*, Metro Pictures, New York.  
*Home/Museum: Arranged for Living and Viewing*, Matrix, The Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut).
- 1982 *Louise Lawler*, Metro Pictures, New York.  
ID Gallery, California Institute of the Arts, Valencia.\*
- 1981 *Louise Lawler — Jancar/Kuhlenschmit, Jancar Kuhlenschmit Gallery*, Jancar Kuhlenschmit Gallery, Los Angeles.
- 1979 *A Movie Will Be Shown Without the Picture*, Aero Theater, Santa Monica.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989 *Marcel Broothaers, Daniel Buren, Barbara Bloom, Louise Lawler, Allan McCollum*, Isabella Kaprzak, Cologne.  
«*Scripta Manent Verba Volant*», Monika Sprüth Galerie, Cologne.  
*International Landscape*, XPO Galerie/Ida Kaufmann, Hambourg.  
*What Does She Want?*, Carleton Art Gallery, Northfield (Minnesota). [Exposition itinérante].\*  
*Conspicuous Display*, Stedman Art Gallery, Rutgers University, Camden (New Jersey).\*
- 1988-1989 *Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, Ausstellungsraum Hans Mayer, Düsseldorf.
- 1988 *Lawler/McCollum*, Le Consortium, Dijon.  
*Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale*, PAC-Padiglione di arte contemporanea, Milan.  
*Accrochage: Dennis Adams, Dan Graham, Louise Lawler*, Galerie Meert Rihoux, Bruxelles.  
*L'objet de l'exposition*, Centre national des arts plastiques, Paris.  
*Re:Placement*, LACE-Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles.  
*Signs*, Nickle Arts Museum, Calgary. [Exposition itinérante].\*  
*Aids and Democracy* [installation de Group Material], DIA Art Foundation, New York.\*  
*Modes of Address: Language in Art Since 1960*, Whitney Museum of American Art, New York.\*  
*Five Installations*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.\*  
*Investigations 1988*, The Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie.\*  
*Picture Perfect*, Kuhlenschmidt/Simon, Los Angeles.  
*Louise Lawler/Cindy Sherman*, Studio Guenzani, Milan.
- 1987-1988 *Louise Lawler/John Knight*, Maison de la culture et de la communication, Saint-Étienne.  
*Active Surplus: The Economy of the Object*, The Power Plant, Toronto; 49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art, New York.  
*Photography and Art: Interactions Since 1946*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. [Exposition itinérante].

*Implosion: Ett Postmodernt Perspektiv/A Postmodern Perspective*, Moderna Museet, Stockholm.

- 1987 *Jenny Holzer/Louise Lawler/Ken Lum*, Galerie Crousel-Robelin, Paris.  
*Eau de Cologne*, Monika Sprüth Galerie, Cologne.  
*Nothing Sacred*, Margo Leavin Gallery, Los Angeles.\*  
*This is Not a Photograph: Twenty Years of Large-Scale Photography, 1966-1986*, The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota (Floride). [Exposition itinérante].  
*The Castle* [installation de Group Material], *Documenta 8*, Kassel.  
*L'objet de la peinture*, École supérieure d'arts visuels, Genève.\*  
*Art and the Dialectic Process*, Everhart Museum, Scranton (Pennsylvanie).\*  
*Romance*, Knight Gallery, Charlotte (Caroline du Nord).\*  
*Atlantic Sculpture*, Art Center College of Art & Design, Pasadena (Californie).\*  
*The New Who's Who*, Hoffmann Borman Gallery, Los Angeles.\*  
*Alan Belcher, Louise Lawler, Richard Prince*, Daniel Buchholz Gallery, Cologne.\*  
*Kunst mit Fotografie*, Ralph Wernicke, Stuttgart.\*  
*Dreams of the Alchemist*, Carl Solway Gallery, Cincinnati.\*  
*Art Against Aids*, Metro Pictures, New York.\*  
*Hyperspace*, Art City, New York.  
*Perverted by Language*, Hillwood Art Gallery, Long Island University, New York.\*  
*Resistance (Anti-Baudrillard)* [installation de Group Material], White Columns, New York.\*
- 1986-1987 *Acceptable Entertainment*, Bruno Facchetti Gallery, New York.\*  
*Group Show*, Metro Pictures, New York.
- 1986 *Art and Its Double: A New York Perspective/El arte y su doble: una perspectiva de Nueva York*, Fundacio Caixa de Pensiones, Barcelone.  
*L'œuvre et son accrochage*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.  
*Rooted Rhetoric*, Castel dell'Ovo, Naples.  
*Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object*, The New Museum of Contemporary Art, New York.  
*Dissent*, The Institute of Contemporary Art, Boston.\*  
*The Fairy Tale: Politics, Desire & Everyday Life*, Artists Space, New York.  
*The Real Big Picture*, Queens Museum, New York.\*  
*Group Show*, Metro Pictures, New York.
- 1985-1986 *Post Modern/Pop/Conceptual Production*, Feature, Chicago.
- 1985 *New York Now: Correspondences*, Laforet Museum, Tokyo. [Exposition itinérante].\*  
*The Art of Memory/The Loss of History*, The New Museum of Contemporary Art, New York.  
*Lynne Cohen, Angela Grauerholz, Louise Lawler*, Coburg Gallery, Vancouver.  
*Louise Lawler, Laurie Simmons, James Welling*, Metro Pictures, New York.  
*The Anticipated Ruin*, The Kitchen, New York.\*
- 1984-1985 *New York: Ailleurs et Autrement*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.
- 1984 *For Presentation and Display: Ideal Settings* [en collaboration avec Allan McCollum], Diane Brown Gallery, New York.  
*Re-place-ment*, Hallwalls, Buffalo.\*  
*Masking/Unmasking: Aspects of Post-Modernist Photography*, The Friends of Photography, Carmel (Californie).\*
- 1983 *Multiple Choice*, P.S. 1, New York.\*  
*À Pierre et Marie*, 36 rue d'Ulm, Paris.\*  
*Photographs/Drawings*, Leo Castelli Gallery, New York.\*  
*Borrowed Time*, Baskerville & Watson Gallery, New York.
- 1981-1982 *A Picture is No Substitute for Anything* [en collaboration avec Sherrie Levine], dans des salons privés, New York.

1981 *Erweiterte Fotografie*, Fifth Weiner Internationale Biennale, Wiener Seccession, Vienne.

*Photo*, Metro Pictures, New York.\*

*Love is Blind*, Castelli Graphics, New York.\*

1980 *Amalgam*, Castelli Graphics, New York.

1979 *Individual and Collaborative Works by Nine Artists*, dans un entrepôt abandonné, Los Angeles.\*

1978 Artists Space, New York.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Catalogues d'exposition et autres publications

1988 Centre National des Arts Plastiques. *L'objet de l'exposition* [catalogue d'exposition], Paris, 1988. [Préface de Jean-Michel Foray; texte de Jean-Pierre Criqui].

PAC-Padiglione di arte contemporanea. *Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale* [catalogue d'exposition], Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988. [Introduction de Gregorio Magnani; textes de Daniela Salvioni et de Giorgio Verzotti].

The Power Plant. *Active Surplus: The Economy of the Object* [catalogue d'exposition], Toronto, 1987. [Texte de Bruce Grenville].

49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art. *Active Surplus: The Economy of the Object* [dépliant d'exposition], New York, 1988. [Texte de Bruce Grenville].

1987 Modernat Museet. *Implosion: Ett Postmodern Perspektiv/A Postmodern Perspective* [catalogue d'exposition], Stockholm, 1987. [Introduction de Lars Nittve; textes de Germano Celant, de Kate Linker et de Craig Owens].

Los Angeles County Museum of Art. *Photography and Art: Interactions Since 1946* [catalogue d'exposition], New York, Abbeville Press, 1987. [Textes de Andy Grundberg et de Kathleen McCarthy Gauss].

The John and Mable Ringling Museum of Art. *This is Not a Photograph: Twenty Years of Large-Scale Photography, 1966-1986* [catalogue d'exposition], Sarasota, 1987. [Textes de Joseph Jacobs et de Marvin Hefferman].\*

Hillwood Art Gallery, Long Island University. *Perverted By Language* [catalogue d'exposition], New York, 1987.\*

Museum of Modern Art. *Projects: Louise Lawler* [catalogue d'exposition], New York, 1987.\*

Everhart Museum. *Art and the Dialectic Process* [brochure d'exposition], Scranton (Pennsylvanie), 1987. [Texte de Robert Schweitzer].\*

Monika Sprüth Galerie. *Eau de Cologne* [catalogue d'exposition], Köln, 1987.\*

1986 The New Museum of Contemporary Art. *Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object* [catalogue d'exposition], New York, 1986. [Textes de Brian Wallis et al.].

Fundacio Caixa de Pensiones. *Art and Its Double: A New York Perspective/El arte y su doble: una perspectiva de Nueva York* [catalogue d'exposition], Barcelona, 1986. [Texte de Dan Cameron].\*

Castel dell'Ovo. *Rooted Rhetoric: una tradizione nell'arte americana* [catalogue d'exposition], Napoli, Guida editori, 1986. [Textes de Gabriele Guercio et al.].\*

Artists Space. *The Fairy Tale: Politics, Desire & Everyday Life* [catalogue d'exposition], New York, 1986. [Textes de Jean Fisher, de Fredric Jameson et de Jack Zipes].

Bruno Facchetti Gallery, *Acceptable Entertainment*, New York, 1986.\*

1985 The New Museum of Contemporary Art. *The Art of Memory/The Loss of History* [catalogue d'exposition], New York, 1985.\*

Laforet Museum. *New York Now: Correspondences* [catalogue d'exposition], Tokyo, 1985. [Texte d'Alan Jones].\*

1984 ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. *New York: Ailleurs et Autrement* [catalogue d'exposition], Paris, 1984. [Introduction de Suzanne Pagé; texte de Claude Gintz].

Wadsworth Atheneum. *Louise Lawler Matrix 77* [brochure d'exposition], Hartford (Connecticut), 1984.\*

### Articles de presse et de périodiques

1988 Lawler, Louise. «Project for Flash Art». *Flash Art (International Edition)*: 93-94; November-December 1988.

Foray, Jean-Michel. «L'Objet de l'Exposition». *Galleries Magazine*, (26): 64-67; août-septembre 1988. [Texte accompagné d'une traduction anglaise].

Javault, Patrick. «Knight, Lawler: les leçons d'une confrontation». *Art Press*, (121): 70-71; janvier 1988.

Woodruff, Mark. *New Art Examiner*, 15: 61; January 1988.\*

1987 Bankowsky, Jack. «Fake». *Flash Art (International Edition)*, (136): 105-106; October 1987.

Cameron, Dan. «Art and Its Double: A New York Perspective». *Flash Art (International Edition)*, (134): 57-72; May 1987.

Fisher, Jean. «Louise Lawler». *Artforum*, XXV (8): 121-122; April 1987.

Cameron, Dan. «Think Piece». *Arts Magazine*, 61 (8): 25-29; April 1987.

Cameron, Dan. «Post-Feminism». *Flash Art*, (132): 80-83; February-March 1987.

Nickas, Robert. «Art & Its Double». *Flash Art (International Edition)*, (132): 113-114; February-March 1987.

1986 Linker, Kate. «Rites of Exchange». *Artforum*, XXV (3): 99-101; November 1986.

Lurie, David R. «Consumer and Connoisseur: On the New Museum's "Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object"». *Arts Magazine*, 61 (3): 16-18; November 1986.

Jones, Ronald. «Six Artists at the End of the Line: Gretchen Bender, Ashley Bickerton, Peter Halley, Louise Lawler, Allan McCollum, and Peter Nagy». *Arts Magazine*, 60 (9): 49-51; May 1986.

Morgan, Robert C. «The Making of History Through the Perception of Media». *Arts Magazine*, 60 (8): 78-80; April 1986.

Hapgood, Susan. «Group Show». *Flash Art (International Edition)*, (126): 49-50; February-March 1986.

Handy, Ellen. «Group Show». *Arts Magazine*, 60 (6): 138; February 1986.

1985 Lichtenstein, Therese. «Louise Lawler». *Arts Magazine*, 60 (1): 43; September 1985.

Fraser, Andrea. «In and Out of Place». *Art in America*, 73 (6): 122-129; June 1985.

Silverthorne, Jeanne. «Louise Lawler». *Artforum*, XXIII (8): 89; April 1985.

Linker, Kate. «"For Presentation and Display: Ideal Settings"». *Artforum*, XXIII (5): 87; January 1985.

1984 Linker, Kate. «Eluding Definition». *Artforum*, XXIII (4): 61-67; December 1984.

Cameron, Dan. «Four Installations: Francesc Torres, Mierle Ukeles, Louise Lawler/Allan McCollum, and Tódt». *Arts Magazine*, 59 (4): 66-70; December 1984.

Lichtenstein, Therese. «Louise Lawler/Allan McCollum». *Arts Magazine*, 59 (4): 34; December 1984.

Crimp, Douglas. «The Art of Exhibition». *October*, (30): 49-81; Fall 1984.

1983 Lawler, Louise. «Arrangements of Pictures» [portfolio]. *October*, (26): 3-16; Fall 1983.

Lichtenstein, Therese. «Louise Lawler». *Arts Magazine*, 57 (6): 5; February 1983.

Eisenman, Stephen F. «Louise Lawler». *Arts Magazine*, 57 (5): 41; January 1983.

1982 Buchloh, Benjamin. «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art». *Artforum*, XXI (1): 43-56; September 1982.

1979 Busche, Ernst. *Das Kunstwerk I*, : 38-39; Februar 1979.\*

# THOMAS RUFF

Né à Zell am Harmersbach (Allemagne), en 1958.  
Vit et travaille à Düsseldorf.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1989 *Thomas Ruff*, Johnen & Schöttle Galerie, Cologne.  
*Thomas Ruff: Portraits*, Corner House, Manchester.  
*Thomas Ruff*, Galerie Bébert, Rotterdam.  
Galerie Philip Nelson, Lyon.\*  
XPO Galerie, Hambourg.
- 1988 *Thomas Ruff*, Portikus, Francfort.  
Mai 36 Galerie, Lucerne.  
*Thomas Ruff*, Rüdiger Schöttle Galerie, Munich.  
Museum Schloss Hardenberg, Verbert.
- 1987-1988 Centre national de la photographie, Paris, Palais de Tokyo, Paris.\*  
Galerie Claire Burrus, Paris.\*  
Galerie Crousel-Robelin BAMA, Paris.
- 1987 *Thomas Ruff*, Johnen & Schöttle Galerie, Cologne.  
Comptoir de la photographie, Paris.\*  
Galerie Sonne, Berlin.\*  
Samia Saouma, Paris.\*
- 1986 *Thomas Ruff*, Galerie Philip Nelson, Villeurbanne.
- 1985 Ausstellungsraume, Düsseldorf.\*
- 1984 Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.\*  
Rüdiger Schöttle Galerie, Munich.\*
- 1981 Rüdiger Schöttle Galerie, Munich.\*

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989 303 Gallery, New York.\*  
Galerie Ghislaine Hussenot, Paris.\*  
Galerie Grita Insam, Vienne.\*
- 1988-1989 *The BiNational*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf;  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Museum  
of Fine Arts, Boston; Institute of Contemporary Art, Boston.
- 1988 Galerie Crousel-Robelin BAMA, Paris.  
*Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale*,  
PAC-Padiglione di arte contemporanea, Milan.  
*L'inventaire: collections*, Manufrance, Saint-Etienne (Lyon).  
*Robert Mapplethorpe, Richard Prince, Thomas Ruff, Jeff Wall*,  
Barbara Gladstone Gallery, New York.  
*La Biennale di Venezia: Aperto '88*, Venise.  
*Fotografen*, CAPA, Centre d'art contemporain, Nevers.\*  
Centre d'art contemporain, Gand.\*  
*Bilder-Denda, van Offen, Ruff*, Museum Haus Esters, Crefeld.\*
- 1987 Johnen & Schöttle Galerie, Cologne.  
*Foto/Realismen*, Villa Dessauer, Bamberg; Kunstverein,  
Munich; Grundkreditbank, Berlin.\*
- 1986-1987 *Foto Cliché*, Victoria Miro, Londres; Orchard Gallery,  
Derry.
- 1986 *Das Auge der Kamera*, Kunstverein, Francfort; Kunstverein,  
Erlagen; Kunstverein, Marbourg.\*  
*Reste des Authentischen*, Museum Folkwang, Essen;  
Photographers Gallery, New York.
- 1985 *Künstlerische Fotografie*, Universitätsmuseum, Marbourg.\*

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Catalogues d'exposition et autres publications

- 1988 Städtische Kunsthalle *et al.* *BiNational: German Art of the Late 80s/Deutsche Kunst der späten 80er Jahre* [catalogue d'exposition], Köln, DuMont, 1988. [Textes de Jürgen Harten *et al.*].\*
- PAC-Padiglione di arte contemporanea. *Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale* [catalogue d'exposition], Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988. [Introduction de Gregorio Magnani; textes de Daniela Salvioni et de Giorgio Verzotti].
- La Biennale di Venezia. *XLVIII Esposizione Internazionale d'Arte/La Biennale di Venezia* [catalogue d'exposition], Venezia, 1988.
- Museum Schloss Hardenberg. *Thomas Ruff* [catalogue d'exposition], Verbert, 1988.\*
- Mai 36 Galerie. *Thomas Ruff* [catalogue d'exposition], Lucerne, 1988.
- Museum Haus Esters. *Bidler-Denda, van Offen, Ruff* [catalogue d'exposition], Crefeld, 1988.\*
- 1987 Villa Dessauer. *Foto/Realismen* [catalogue d'exposition], Bamberg, 1987.\*
- 1986 Museum Folkwang. *Reste des Authentischen* [catalogue d'exposition], Essen, 1986. [Texte d'Ute Eskildsen].  
Victoria Miro and Orchard Gallery. *Foto Cliché* [catalogue d'exposition], London/Derry, 1986.

### Articles de presse et de périodiques

- 1989 Ruff, Thomas. «Houses» [portfolio]. *Artforum*, XXVII (7): 102-105; March 1989.
- 1988-1989 Fellner, Raija. «Thomas Ruff». *Artefactum*, V (26): 40-41; novembre-décembre-janvier 1988/1989.
- 1988 Winzen, Matthias. «Thomas Ruff at Portikus». *Art in America*, 76 (12); December 1988.  
Schwendenwien, Jude. «Thomas Ruff, Richard Prince, Robert Mapplethorpe, Jeff Wall». *Artscribe International*, 72: 80-81; November-December 1988.  
Decter, Joshua. «New York in Review». *Arts Magazine*, 64 (2): 102-103; October 1988.  
Rubinstein, Meyer Raphael. «Apollo in Düsseldorf: The Photographs of Thomas Ruff». *Arts Magazine*, 64 (2): 41-43; October 1988.  
Magnani, Gregorio. «Thomas Ruff». *Flash Art (International Edition)*, (141): 141; Summer 1988.  
Kœther, Jutta. «A Report From the Field». *Flash Art (International Edition)*, (141): 87-89; Summer 1988. [Traduit de l'allemand].  
Rein, Ingrid. «Thomas Ruff». *Artforum*, XXVI (9): 158; May 1988. [Traduit de l'allemand].  
Magnani, Gregorio. «Second Generation Post-Photography». *Flash Art (International Edition)*, (139): 84-87; March-April 1988. [Traduit de l'italien].  
Hermes, Manfred. «The Portraits of Thomas Ruff». *Artscribe International*: 60-63; March-April 1988.  
Sans, Jérôme. «Thomas Ruff». *Flash Art (International Edition)*, (139): 122; March-April 1988. [Traduit du français].  
Durand, Régis. «Maniérismes contemporains». *Art Press*, (122): 63; février 1988.  
Troncy, Eric. «Thomas Ruff: Galerie Crousel Robelin-Bama». *Art Press*, (121): 70-71; janvier 1988.  
Karcher, E. «Thomas Ruff». *Kunstwerk*, 40: 87-88; Dezember 1987.\*
- 1987 Beyer, Lucie. «Thomas Ruff». *Flash Art (International Edition)*, (134): 92-93; May 1987.



# CINDY SHERMAN

Née à Glen Ridge (New Jersey), en 1954.  
Vit et travaille à New York.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1989 *Cindy Sherman*, Galerie Crousel-Robelin BAMA, Paris.
- 1988 *Cindy Sherman*, Galeria Cómicos, Lisbonne.  
*Cindy Sherman*, Monika Sprüth Galerie, Cologne.  
*Cindy Sherman*, Lia Rumma, Naples.  
La Maquina Española, Madrid.\*
- 1987 *Cindy Sherman*, Whitney Museum of American Art, New York. [Exposition itinérante].  
*Cindy Sherman: New Work*, Hoffman Borman Gallery, Santa Monica.  
*Cindy Sherman*, Metro Pictures, New York.
- 1986 *Cindy Sherman*, Galerie Crousel-Hussenot, Paris.  
Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut).  
Portland Art Museum, Portland.\*
- 1985 *Cindy Sherman. New Photos*, Westfälischer Kunstverein, Münster.  
*Cindy Sherman: New Work*, Metro Pictures, New York.
- 1984 Akron Art Museum, Akron (Ohio). [Exposition itinérante].\*  
Seibu Museum of Art, Tokyo.\*  
Laforet Museum, Tokyo.\*  
*Cindy Sherman: Recent Works*, Monika Sprüth Galerie, Cologne.  
*Cindy Sherman*, Musée d'Art et d'Industrie Saint-Étienne, Saint-Étienne.
- 1983 The Saint Louis Art Museum, Saint Louis.\*  
*Cindy Sherman*, Stedelijk Museum, Amsterdam.  
*Cindy Sherman: New Work*, Rhona Hoffman Gallery, Chicago.  
*Cindy Sherman*, Metro Pictures, New York.  
*Cindy Sherman*, Schellmann & Klüser, Munich.  
*Cindy Sherman*, Center for the Arts, Wesleyan University, New York.  
*Cindy Sherman*, Fine Arts Gallery, SUNY, Stony Brook, New York.
- 1982 *Cindy Sherman*, Metro Pictures, New York.  
Carl Solway Gallery, Cincinnati.\*  
Larry Gagosian Gallery, Los Angeles.\*  
Real Art Ways, Hartford.\*  
Texas Gallery, Houston.\*  
Stedelijk Museum, Amsterdam. [Exposition itinérante].\*  
Déjà Vu, Dijon.\*  
Galerie Chantal Crousel, Paris.\*
- 1981 Galleria Saman, Gênes.\*  
Young/Hoffman Gallery, Chicago.\*  
*Cindy Sherman*, Metro Pictures, New York.
- 1980 The Contemporary Arts Museum, Houston.\*  
*Cindy Sherman*, The Kitchen, New York.
- 1979 Hallwalls, Buffalo.\*
- 1978 *Cindy Sherman*, Artists Space, New York.
- 1977 Visual Studies Workshop, Rochester.\*  
Hallwalls, Buffalo.\*
- 1976 Hallwalls, Buffalo.\*

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989 *Photography of Invention: Pictures of the '80s*, National Museum of American Art, Washington.  
*Inside World*, Kent, New York.
- 1988 *Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale*, PAC/Padiglione di arte contemporanea, Milan.  
*Das Licht von der anderen Seite*, Monika Sprüth Galerie, Cologne.  
*Louise Lawler/Cindy Sherman*, Studio Guenzani, Milan.  
*L'inventaire: Collections*, Manufrance, Saint-Étienne (Lyon).  
*Estampes Apôcrifes*, Metrônom, Barcelone.
- 1987-1988 *Fictions*, Kent, New York; Curt Marcus, New York.  
*Implosion: Ett postmodernt Perspektiv/A Postmodern Perspective*, Moderna Museet, Stockholm.  
*Photography and Art: Interactions Since 1986*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. [Exposition itinérante].\*
- 1987 *Portrayals*, International Center of Photography/Midtown, New York.  
*This is Not a Photograph: Twenty Years of Large-Scale Photography, 1966-1986*, The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota (Floride). [Exposition itinérante].  
*Avant-Garde in the Eighties*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.\*  
*Mannerism: A Subjective View*, Galerie Krinzinger, Vienne.  
*L'époque, la mode, la morale, la passion: aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.  
*Smorgon Family Collections*, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla (États-Unis).
- 1986 *Art and Its Double: A New York Perspective/El arte y su doble: una perspectiva de Nueva York*, Fundacio Caixa de Pensions, Barcelone.  
*Benefit For The Kitchen*, Brooke Alexander, New York.  
*Prospect '86*, Frankfurter Kunstverein & Kunsthalle, Francfort.  
*Jenny Holzer/Cindy Sherman: Personae*, Contemporary Arts Center, Cincinnati.  
*Individuals*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.  
*Art & Advertising: Commercial Photography By Artists*, International Centre of Photography, New York.\*  
Metro Pictures, New York.  
*Television's Impact on Contemporary Art*, Queens Museum, Flushing (New York).\*  
*Altered Egos: Samaras, Sherman, Wegman*, Phoenix Art Museum, Phoenix.\*  
*La magie de l'image*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. [Exposition itinérante].
- 1985-1986 *1985 Carnegie International*, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.
- 1985 *Self-Portrait*, Museum of Modern Art, New York.\*  
*Correspondences*, Laforet Museum, Tokyo.\*  
*Benefit For The Kitchen*, Brooke Alexander, New York.  
*Eau de Cologne*, Monika Sprüth Galerie, Cologne.  
*New York 85*, ARCA, Centre d'art contemporain, Marseille.  
*L'autoportrait à l'âge de la photographie*, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Lausanne; Württemberger Kunstverein, Stuttgart.  
*1985 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York.  
*Subjects and Subject Matter*, London Regional Art Gallery, London (Ontario). [Exposition itinérante].
- 1984-1985 *The Heroic Figure/La Figura Heroica*, The Contemporary Arts Museum, Houston. [Exposition itinérante].
- 1984 *Alibis*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.  
*New Work of René Daniels, Mike Kelly, Robert Longo, Cindy Sherman*, Metro Pictures, New York.

- Production and the Axis of Sexuality*, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff.
- Content: A Contemporary Focus, 1974-1984*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington.
- The Fifth Biennale of Sydney 1984/ Private Symbol: Social Metaphor*, Art Gallery of New South Wales, Sydney.
- 1983 *New Art*, The Tate Gallery, Londres.\*
- 1983 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York.
- Directions 1983*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington.\*
- Image Scavengers: Photography*, The Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Big Pictures*, Museum of Modern Art, New York.
- Photographs: Van Elk, Gilbert & George, Kruger, Sherman, Wall, Wegman*, Young/Hoffman Gallery, Chicago.
- 1982 *Frames of Reference*, The Whitney Museum of American Art, New York.\*
- Art and the Media*, The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago.\*
- New York Panorama*, Stockholm International Art Expo, Stockholm.\*
- Documenta 7*, Kassel.
- La Biennale di Venezia*, Venise.
- Eight Artists: The Anxious Edge*, Walker Art Center, Minneapolis.\*
- New New York*, Florida State University, Tallahassee; Metropolitan Museum of Art, Coral Gables (Floride).\*
- 7 from Metro Pictures*, Middendorf Lane Gallery, Washington.\*
- Generations: Photography*, Women's Caucus for Art, New York.\*
- 1981 *35 Artists Return to Artists Space: A Benefit Exhibition*, Artists Space, New York.\*
- Art for ERA*, Zabriskie Gallery, New York.\*
- Erweiterte Fotografie*, Fifth Wiener Internationale Biennale, Wiener Secession, Vienne.
- Body Language: Figurative Aspects of Recent Art*, Hayden Gallery, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge. [Exposition itinérante].
- Photographs from an Exhibition of Portraits*, CEPA Gallery, Buffalo.\*
- Autoportraits*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.\*
- Lichbildnisse: The Portrait in Photography*, Rheinisches Landesmuseum, Bonn.\*
- Photos*, Metro Pictures, New York.\*
- On Location*, Texas Gallery, Houston.\*
- Love is Blind*, Castelli Graphics, New York.\*
- For Trisha Brown Dance Co.*, Leo Castelli Gallery, New York.\*
- Eight Contemporary Photographers*, University of South Florida, Tampa.\*
- Couches, Diamonds & Pie*, P.S.I., New York.\*
- Picturealism. New York*, Galerie Chantal Crousel, Paris.
- Il Gergo Inquieto*, Museo Sant'Agostino, Gênes.\*
- Delahunty Gallery, Dallas.\*
- Young Americans*, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin (Ohio).\*
- Pictures and Promises*, The Kitchen, New York.\*
- Representation*, Hartford Art School, University of Hartford, Hartford.\*
- 1980-1981 *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.
- 1980 *Likely Stories*, Castelli Graphics, New York.
- Opening Group Exhibition*, Metro Pictures, New York.\*
- 10 Photographers*, Texas Gallery, Houston.\*
- An International Exhibition of Fourteen New Artists*, Lisson Gallery, Londres.\*
- Remembrances for Tomorrow*, New 57 Gallery, Edimbourg.\*
- 1979 *The Washington Project for the Arts*, Washington.\*
- The New Museum of Contemporary Art*, New York.\*
- A Space*, Toronto.\*
- Hallwalls 5 Years*, Upton Gallery, State University College, Buffalo. [Exposition itinérante].\*
- Roanoke University Gallery*, Virginie.\*
- Hansen Gallery*, New York.\*
- Re-figuration*, Max Protech Gallery, New York.\*
- 1978 *Floating Museum*, San Francisco.\*
- NAME Gallery*, Chicago.\*
- Four Artists*, Artists Space, New York.\*
- 1977 *Pictures*, Artists Space, New York. [Exposition itinérante].
- Members Gallery*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.\*
- 1976 *Report Card*, Hallwalls, Buffalo.\*
- Hallwalls*, Artists Space, New York.\*
- 1975 *CEPA Gallery*, Buffalo.\*
- Hallwalls*, Buffalo.\*
- 1975 *Albright-Knox Art Gallery*, Buffalo.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

## Catalogues d'exposition et autres publications

- 1988 PAC/Padiglione di arte contemporanea. *Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale* [catalogue d'exposition], Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988. [Introduction de Gregorio Magnani; textes de Daniela Salvioni et de Giorgio Verzotti].
- Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. *Estampes Apòcrifes* [catalogue d'exposition], Barcelona, Primavera Fotogràfica, 1988. [Introduction de Josep Miquel García; texte de Chantal Grande et de Cristina Zelich].
- 1987 Modernat Museet. *Implosion: Ett Postmodernt Perspektiv/A Postmodern Perspective* [catalogue d'exposition], Stockholm, 1987. [Introduction de Lars Nittve; textes de Germano Celant, de Kate Linker et de Craig Owens].
- Los Angeles County Museum of Art. *Photography and Art: Interactions Since 1946* [catalogue d'exposition], New York, Abbeville Press, 1987. [Textes d'Andy Grundberg et de Kathleen McCarthy Gauss].
- International Center of Photography/Midtown. *Portrayals* [catalogue d'exposition], New York, 1987. [Introduction de Charles Stainback; texte de Carol Squiers].
- Whitney Museum of American Art. *Cindy Sherman* [catalogue d'exposition], New York, 1987. [Textes de Peter Schjeldahl et de Lisa Phillips].
- Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. *L'époque, la mode, la morale, la passion: aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987* [catalogue d'exposition], Paris, 1987. [Entretien avec Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement; textes de Thierry de Duve et al.].
- Hoy, Anne H. «Portraits and Self-Portraits: Cindy Sherman» In: *Fabrications: Stages, Altered, and Appropriated Photographs*, New York, Abbeville Press, 1987.
- 1986 Fundacio Caixa de Pensiones. *Art and Its Double: A New York Perspective/El arte y su doble: una perspectiva de Nueva York* [catalogue d'exposition], Barcelona, 1986. [Texte de Dan Cameron].\*
- Castel dell'Ovo. *Rooted Rhetoric: una tradizione nell'arte americana* [catalogue d'exposition], Napoli, Guida editori, 1986. [Textes de Gabriele Guercio et al.].\*
- Musée d'art contemporain de Montréal. *La magie de l'image* [catalogue d'exposition], Montréal, 1986. [Texte de Paulette Gagnon].
- The Museum of Contemporary Art. *Individuals* [catalogue d'exposition], Los Angeles, Abbeville, 1986. [Texte de Kate Linker et al.].

- 1985 Monika Sprüth Galerie. *Eau de Cologne* [catalogue d'exposition], Köln, 1985.\*  
London Regional Art Gallery. *Subjects and Subject Matter* [catalogue d'exposition], London (Ontario), 1985. [Texte de Elke Town].  
Whitney Museum of American Art. *1985 Biennial Exhibition: Whitney Museum of American Art* [catalogue d'exposition], New York, 1985. [Préface de Richard Armstrong *et al.*].
- 1984 The Biennale of Sydney. *The Fifth Biennale of Sydney 1984/Private Symbol: Social Metaphor* [catalogue d'exposition], Sydney, 1984. [Textes de Leon Paroissien *et al.*].  
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. *Alibis* [catalogue d'exposition], Paris, 1984. [Textes de Bernard Blistène *et al.*].  
*Cindy Sherman*, New York, Pantheon, 1984. [Introduction de Peter Schjeldahl; postface de I. Michael Danoff].\*  
The Seibu Museum of Art. *Cindy Sherman* [catalogue d'exposition], Tokyo, 1984.\*  
Servicio Informativo y Cultural de los Estados Unidos. *La Figura Heroica: Trece artistas de los EUA* [catalogue d'exposition], Houston, 1984. [Textes de Linda L. Cathcart et de Craig Owens].  
The Contemporary Arts Museum. *The Heroic Figure* [catalogue d'exposition], Houston, 1984. [Textes de Linda L. Cathcart et de Craig Owens].
- 1983-1984 Akron Art Museum. *Cindy Sherman* [catalogue d'exposition], Akron (Ohio), 1983-1984. [Texte de Michael Danoff].\*
- 1983 Whitney Museum of American Art. *1983 Biennial Exhibition* [catalogue d'exposition], New York, 1983. [Préface de Barbara Haskell *et al.*].  
Musée d'Art et d'Industrie Saint-Étienne. *Cindy Sherman* [catalogue d'exposition], Saint-Étienne, 1983. [Texte de Christian Caujolle].
- 1982 The Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania. *Image Scavengers: Photography* [catalogue d'exposition], Philadelphia, 1982. [Textes de Paula Marincola et de Douglas Crimp].\*  
Documenta. *Documenta 7* [catalogue d'exposition en 2 volumes], Kassel, 1982. [Textes de R.H. Fuchs *et al.*].  
Stedelijk Museum. *Cindy Sherman* [catalogue d'exposition], Amsterdam, 1982. [Texte de Els Barents].\*  
*Déjà Vu* [catalogue d'exposition], Dijon, 1982. [Entretien de Xavier Douroux et de Franck Gautherot].\*  
*Cindy Sherman*, Munich, Schirmer/Mosel, 1982. [Introduction de Els Barents].\*
- 1981 MIT-Massachusetts Institute of Technology. *Body Language: Figurative Aspects of Recent Art* [catalogue d'exposition], Cambridge, 1981. [Texte de Roberta Smith].  
ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* [catalogue d'exposition], Paris, 1981. [Introduction de Suzanne Pagé; texte de Michel Nuridsany].  
Allen Memorial Art Museum, Oberlin College. *Young Americans* [catalogue d'exposition], Oberlin, 1981. [Texte de Douglas Crimp].\*
- 1980 Contemporary Arts Museum. *Cindy Sherman: Photographs* [brochure d'exposition], Houston, 1980. [Texte de Linda L. Cathcart].\*
- 1977 Artists Space. *Pictures* [catalogue d'exposition], New York, 1977 [Texte de Douglas Crimp].
- Articles de presse et de périodiques**
- 1989 Ball, Edward. «La belle langue de mon siècle». *Art Press*, (134): 27-32; mars 1989. [Traduit de l'anglais].
- 1988 Jordan, J. «Head Games». *Artweek*, 19: 11; April 30, 1988.\*  
Caley, Shaun. «Fictions: Scenarios of Concentration». *Flash Art (International Edition)*, (139): 106; March-April 1988.  
Iversen, Margaret. «Fashioning Feminine Identity». *Art International*, (2): 52-57; Spring 1988.
- 1987 Tillim, Sidney. «Cindy Sherman at Metro Pictures and the Whitney Museum». *Art in America*, 75 (12): 162-163; December 1987.  
Livingston, K. *American Photographer*, 19: 34; November 1987.\*  
Johnson, Ken. «Cindy Sherman and the Anti-Self: An Interpretation of her Imagery». *Arts Magazine*, 62 (3): 47-53; November 1987.  
Haus, Mary Ellen. «Cindy Sherman». *ARTnews*, 86 (8): 167-168; October 1987.  
Cottingham, Laura. «Cindy Sherman». *Flash Art (International Edition)*, (136): 97; October 1987.  
Heartney, Eleanor. «Two or Three Things I Know About Her». *Afterimage*, 15 (3): 18; October 1987.  
Caley, Shaun. «L'époque, la mode, la morale, la passion». *Flash Art (International Edition)*, (136): 115-116; October 1987.  
Kuspid, Donald. «Inside Cindy». *Artscribe International*, (65): 41-43; September-October 1987.  
Vitale, R. *New Art Examiner*, 14: 53; Summer 1987.\*  
Cameron, Dan. «Art and Its Double: A New York Perspective». *Flash Art (International Edition)*, (134): 57-72; May 1987.  
Squiers, Carol. «The Monopoly of Appearances». *Flash Art (International Edition)*, (132): 98-100; February-March 1987.  
Cameron, Dan. «Post-Feminism». *Flash Art (International Edition)*, (132): 80-83; February-March 1987.  
Nickas, Robert. «Art & Its Double». *Flash Art (International Edition)*, (132): 113-114; February-March 1987.
- 1986 Chevrier, François. «Le conflit de la toile et de l'écran». *Art Press*, (107): 20-23; octobre 1986.  
Frascella, Larry. «Cindy Sherman's Tales of Terror» [interview]. *Aperture*, (103): 48-53; Summer 1986.  
Kozloff, Max. «Through the Narrative Portal». *Artforum*, XXIV (8): 86-97; April 1986.  
Koether, Jutta. «Pure Invention». *Flash Art (International Edition)*, (127): 48-51; April 1986. [Traduit de l'allemand].  
Gragg, R. «Generations through the Camera». *Artweek*, 17: 16; March 1, 1986.\*  
Nadelman, Cynthia. «A Star-Struck Carnegie International». *ARTnews*, 85 (3): 115-118; March 1986.  
Hueck-Ehmer, B. «Photographien». *Kunstwerk*, 39: 90-91; Februar 1986.\*  
Verzotti, G. «Cindy Sherman in Europa». *Domus*, (669): 64; febbraio 1986.  
Drier, Deborah. «Cindy Sherman at Metro Pictures». *Art in America*, 74 (1): 136-138; January 1986.  
Melville, Stephen W. «The Time of Exposure: Allegorical Self-Portraiture in Cindy Sherman». *Arts Magazine*, 60 (5): 17-21; January 1986.  
Perl, Jed. «Starring Cindy Sherman». *New Criterion*, January 1986.\*
- 1985-1986 Bonney, Claire. «The Nude Photograph: Some Female Perspectives». *Woman's Art Journal*, 6 (2): 9-14; Fall-Winter 1985/1986.
- 1985 Sischy, Ingrid. «On Location». *Artforum*, XXIV (4): 4-5; December 1985.  
Sturman, John. «Cindy Sherman». *ARTnews*, 84 (10): 117; December 1985.  
Salway, K. «Impostors». *British Journal of Photography*, 132: 1452; December 27, 1985.\*  
Sischy, Ingrid. «On Location». *Artforum*, XXIV (4): 4-5; December 1985.  
Handy, Ellen. «Cindy Sherman». *Arts Magazine*, 60 (4): 116; December 1985.  
Karmel, Pepe. «Les autoportraits de Cindy Sherman». *Art Press*, (97): 28-31; novembre 1985. [Traduit de l'anglais].  
Taylor, Paul. «Cindy Sherman» [interview]. *Flash Art (International Edition)*, (124): 78-79; October-November 1985.  
Grundberg, Andy. «Cindy Sherman's Dark Fantasies Evoke a Primitive Past». *The New York Times*, 20 October 1985.\*

- Marzorati, G. «Picture Puzzles: The Whitney Biennial». *ARTnews*, 84 (6): 74-78; Summer 1985.
- Perrone, Jeff. «The Salon of 1985». *Arts Magazine*, 59 (10): 70-73; Summer 1985.
- Dills, K. *Artweek*, 16: 1; 18 May 1985.\*
- Borrini, Catherine-Fr. «L'autoportrait à l'âge de la photographie, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne». *Art Press*, (90); mars 1985.
- Goldberg, RoseLee. «Spot the Difference». *Industrial Design*, 32 (1): 80-81, 87-88; January-February 1985.
- 1984 Krauss, Rosalind. «A Note on Photography and the Simulacral». *October*, (31): 49-68; Winter 1984.
- Holborn, Mark. «Color Codes». *Aperture*, (96): 8-15; Fall 1984.
- Klepac, Walter. «The Order of Words, The Order of Things: Deconstruction in Contemporary Art». *C Magazine*, (3): 42-51; Fall 1984.
- «Quel est le vrai visage de Cindy Sherman?». *Le Monde* (Paris), 9 août 1984: 11.
- Lingwood, James. «Building the Self». *Creative Camera*, (234): 1412-1415; June 1984.\*
- Schlagheck, I. «Cindy Sherman». *Pantheon* 42: 80-81; January-March 1984.\*
- Cone, Michèle. «Cindy Sherman». *Flash Art (International Edition)*, (116): 39; March 1984.
- Liebmann, Lisa. «Cindy Sherman». *Artforum*, XXII (7): 95; March 1984.
- Gambrell, Jamey. «Marginal Acts». *Art in America*, 72 (3): 114-119; March 1984.
- Ravenal, John B. «Cindy Sherman». *Arts Magazine*, 58 (5): 21; January 1984.
- Handy, Ellen. «Cindy Sherman». *Arts Magazine*, 58 (5): 56; January 1984.
- 1983 «Sources: The Cindy Sherman Story» (media coverage). *Afterimage*, 11 (5): 22; December 1983.
- Williamson, Judith. «Images of Woman». *Screen*; November-December 1983.\*
- Goldberg, Vicky. «Portrait of a Photographer as a Young Artist». *The New York Times*, 23 October 1983.\*
- Sturken, Marita. «A Whitney Sampler». *Afterimage*, 11 (3): 17-18; October 1983.
- Nilson, Lisbet. «Q & A: Cindy Sherman» [interview]. *American Photographer*: 72-77; September 1983. [Extraits, traduits en français, reproduits dans *L'époque, la mode, la morale, la passion*, 1987].
- Karmel, Pepe. «Photography: Looking at the Big Picture». *Art in America*, 71 (8): 35-39; September 1983.
- Marzorati, Gerald. «Imitation of Life». *ARTnews*, 82 (7): 78-87; September 1983.
- Cohen, Ronny H. «Image Scavengers: Photography, an Exhibition». *Print Collector's Newsletter*, XIV (2): 55-58; May-June 1983.
- Kunstwerk*, 36: 58; April 1983.\*
- Schjeldahl, Peter. «Falling in Style: The New Art and Our Discontents». *Vanity Fair*; March 1983.\*
- Linker, Kate. «Cindy Sherman». *Artforum*, XXI (5): 79; January 1983.
- Zelevansky, Lynn. «Cindy Sherman». *ARTnews*, 82 (1): 146, 148; January 1983.
- Haggood, Susan. «Cindy Sherman». *Flash Art (International Edition)*, (110): 63; January 1983.
- Lichtenstein, Therese. «Cindy Sherman». *Arts Magazine*, 57 (5): 3; January 1983.
- Starenko, Michael. «What's an Artist to Do? A Short History of Postmodernism and Photography». *Afterimage*, 10 (6): 4-5; January 1983.
- 1982 Handy, Ellen. «Cindy Sherman». *Arts Magazine*, 57 (4): 33; December 1982.
- Gardner, P. «Will Success Spoil Bob and Jim, Louise and Larry?». *ARTnews*, 81: 109; November 1982.
- Roberts, John. «The Art of Self-Attention». *Artscribe International*, (36): 50-55; August 1982.\*
- Ristorcelli, Jacques et Pouvreau, Paul. «Les auto-portraits de Cindy Sherman». *Cahiers du Cinéma*: 13-14; février 1982.\*
- Rhodes, Richard. «Cindy Sherman's "Film Stills"». *Parachute*, (28): 4-7; septembre-octobre-novembre/September-October-November 1982. [Texte accompagné d'un résumé en français].
- Frackman, Noel et Kaufmann, Ruth. «Documenta 7: The Dialogue and a Few Asides». *Arts Magazine*, 57 (2): 91-97; October 1982.
- Linker, Kate. «Melodramatic Tactics». *Artforum*, XXI (1): 30-32; September 1982.
- Ratcliff, Carter. «Contemporary American Art». *Flash Art (International Edition)*, (108): 32-35; Summer 1982.
- Schjeldahl, Peter. «Shermanettes». *Art in America*, 70 (3): 110-111; March 1982.
- Howell, John et Rice, Shelley. «Cindy Sherman's Seductive Surfaces». *Alive Magazine* (New York), 1 (2): 20-25; September-October 1982.\*
- Gambrell, Jamey. «Cindy Sherman». *Artforum*, XX (6): 85-86; February 1982.
- 1981 Karmel, Pepe. «Art/Photography». *The Soho Weekly News*, 24 November 1981.\*
- Grundberg, Andy. «Cindy Sherman: A Playful and Political Post-Modernist». *The New York Times*, 22 November 1981.\*
- Zelevansky, Lynn. «Cindy Sherman». *Flash Art (International Edition)*, (102): 43; March-April 1981.
- Smith, Roberta. «Art». *The Village Voice*; 18 November 1981.\*
- Klein, Michael R. «Cindy Sherman». *Arts Magazine*, 55 (7): 5; March 1981.
- Flood, Richard. «Cindy Sherman». *Artforum*, XIX (7): 80; March 1981.
- Elliott, David. «Photography — Two Artists Views: Splendid Churches and Witty Sexuality». *Chicago Sun-Times*, 13 December 1981.\*
- 1980-1981 Crimp, Douglas. «Cindy Sherman: Making Pictures for the Camera». *Oberlin College Bulletin*, 38 (2): 86-91; 1980/1981.\*
- 1980 Crimp, Douglas. «The Photographic Activity of Postmodernism». *October*, (15): 91-101; Winter 1980.
- Staniszewski, Mary Anne. «Likely Stories». *ARTnews*, 79 (9): 214-215; November 1980.
- Owens, Craig. «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Post-modernism, Part II». *October*, (13); Summer 1980.
- Lifson, Ben. «Masquerading». *The Village Voice*, 31 March 1980.\*
- Crossley, Mimi. «Cindy Sherman: Photographs». *The Houston Post*: 10 February 1980.\*
- Bishop, Joseph. «Desperate Character». *Real Life Magazine*, (4): 8-10; 1980.\*
- Tatransky, Valentin. «Cindy Sherman». *Arts Magazine*, 54 (10): 27; June 1980.
- 1979 Tatransky, Valentin. «Cindy Sherman». *Arts Magazine*, 53 (5): 19; January 1979.
- Crimp, Douglas. «Pictures». *October*, (8): 75-88; Spring 1979.
- «Cindy Sherman: Recent Pictures», *Sun and Moon*, (8): 129-136; Fall 1979.\*

# JEFF WALL

Né à Vancouver, en 1946.  
Vit et travaille à Vancouver.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1988 Westfälischer Kunstverein, Münster.\*  
*Jeff Wall*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne.
- 1987 Johnen & Schöttle Galerie, Cologne.
- 1986-1987 *Jeff Wall*, Ydessa Gallery, Toronto.
- 1986 Johnen & Schöttle Galerie, Cologne.\*
- 1985 Rüdiger Schöttle Galerie, Munich.\*  
*Jeff Wall*, Stedelijk Museum, Amsterdam.
- 1984 *Jeff Wall: Transparencies*, The Institute of Contemporary Arts, Londres; Kunsthalle, Bâle.
- 1983 The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago.\*
- 1982 *Jeff Wall: New Works*, David Bellman Gallery, Toronto.
- 1979 *Jeff Wall: Installation of Faking Death, The Destroyed Room, Young Workers, Picture for Women*, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria.
- 1978 *Jeff Wall: Installation of Faking Death (1977), The Destroyed Room (1978)*, Nova Gallery, Vancouver.

## PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989 *Une autre objectivité: photographie art contemporain*, Centre national des arts plastiques, Paris.  
*Dan Graham/Jeff Wall: «Children's Pavilion»*, Galerie Roger Pailhas, Marseille; FRAC Rhône Alpes, Lyon.  
*Images critiques*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.
- 1988-1989 *Jeff Wall/Ken Lum*, Rüdiger Schöttle Galerie, Munich.
- 1988 *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.  
*Dennis Adams, Alfredo Jaar, Jeff Wall*, Tomoko Liguori Gallery, New York.  
Le Nouveau Musée, Villeurbanne.\*  
*Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale*, PAC-Padiglione di arte contemporanea, Milan.  
*Das Licht von der anderen Seite*, Monika Sprüth Galerie, Cologne.\*  
*Éléments Manifestes*, Galerie Roger Pailhas, Marseille.  
*L'inventaire: Louis XIV Tanz*, Manufrance, Saint-Étienne (Lyon).  
*L'inventaire: les dimensions ordinaires* [en collaboration avec Dan Graham], Manufrance, Saint-Étienne (Lyon).  
*Robert Mapplethorpe, Richard Prince, Thomas Ruff, Jeff Wall, Barbara Gladstone* Gallery, New York.  
*Katharina Fritsch, Michael Van Offen, Jeff Wall*, Johnen & Schöttle Galerie, Cologne.  
*Collections pour une région*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux.  
*Works from Barbara Ess, Robert Gober, Rodney Graham, Ken Lum, Jeff Wall*, Micheline Szwajcer, Anvers.  
*The Seventh Biennale of Sydney 1988/From the Southern Cross: A View of World Art c. 1940-88*, Art Gallery of New South Wales, Sydney.  
*Utopia Post Utopia*, The Institute of Contemporary Art, Boston.  
*Bilanz/Balance*, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld.\*  
*Rosc 88*, Dublin.
- 1987 *L'époque, la mode, la morale, la passion: aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

- Charlton, Scholte, Wall*, Musée Saint Pierre Art Contemporain, Lyon.
- Barbara Ess/Jeff Wall*, Johnen & Schöttle Galerie, Cologne.
- Dan Graham, Rodney Graham, Robert Smithson, Jeff Wall*, Christine Burgin Gallery, New York.\*
- Documenta 8*, Kassel.
- Zeitgeschichten/Blow Up*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.\*
- Kunst mit Photographie*, Galerie Ralph Wernicke, Stuttgart.\*
- Bestiarium/Theatergarten*, Künstlerwerkstatt, Munich.\*
- Nightfire*, Stichting de Appel, Amsterdam.\*
- 1986 *Louis XIV tanz/Louis XIV Dances*, Verein Kunsthalle, Zurich.\*
- Prospect '86*, Frankfurter Kunstverein & Kunsthalle, Francfort.
- Making History: Recent Art of the Pacific West*, Vancouver Art Gallery, Vancouver.\*
- Glenn Branca/Jeff Wall*, Johnen & Schöttle Galerie, Cologne.
- 1985 *The Public Art Show*, Nexus Contemporary Art Centre, Atlanta.\*
- Aurora Borealis*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal.
- Subjects and Subject Matter*, London Regional Art Gallery, London (Ontario). [Exposition itinérante].
- Nouvelle Biennale de Paris*, Parc de la Villette, Paris.
- Visual Facts: Photography & Video by Eight Artists in Canada*, Third Eye Centre, Glasgow; Graves Art Gallery, Sheffield; Maison du Canada/Canada House, Londres.
- Doppelgänger/Cover*, Aorta, Amsterdam.\*
- Rodney Graham, Ken Lum, Jeff Wall, Ian Wallace*, 49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art, New York.
- 1984 *Difference: On Representation and Sexuality*, The New Museum of Contemporary Art, New York. [Exposition itinérante].
- Large Scale Photography: Nic Nicosia, Georges Rousse, Jeff Wall*, Dart, Chicago.
- Louis XIV tanz/Louis XIV Dances*, Galerie der Künstler, Munich.\*
- Ein Anderes Klimat/A Different Climate: Aspects of Beauty in Contemporary Art*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf.
- 1983 *Photographs: Van Elk, Gilbert & George, Kruger, Sherman, Wall, Wegman*, Young/Hoffman Gallery, Chicago.
- 1982 *Documenta 7*, Kassel.
- 1981 *Westkunst: Contemporary Art Since 1939 (Today Section)*, Cologne.
- Directions 1981*, The Hirshhorn Museum, Washington.\*
- 1980 *Pluralities/1980/Pluralités*, Galerie nationale du Canada/National Gallery of Canada, Ottawa.
- Cibachrome*, Galerie de l'Image, Office National du Film, Ottawa.\*
- New Work: Mac Adams, Roger Cutforth, Dan Graham, John Hilliard, Jeff Wall*, Hal Bromm Gallery, New York.
- 1973 *Pacific Vibrations* [en collaboration avec Ian Wallace et Rodney Graham], Vancouver Art Gallery, Vancouver.\*
- 1971 *New Art*, Prague.\*
- Collage Show*, Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver.\*
- Ecological Art*, Bad Salzdetfurth.\*
- Three to Infinity: New Multiple Art*, Whitechapel Gallery, London (Ontario).\*
- Inventory*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal.\*
- 1970 *Information*, Museum of Modern Art, New York.\*
- Art in the Mind*, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin (Ohio).\*
- Photo Show*, Student Union Gallery, University of British Columbia, Vancouver.\*
- Four Artists: Tom Burrows, Duane Lunden, Jeff Wall, Ian Wallace*, Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver.

- 1969 *995,000*, The Vancouver Art Gallery, Vancouver.  
*557,087*, Seattle Art Museum, Seattle.  
*Focus '69*, Bau-XI Gallery, Vancouver.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Catalogues d'exposition et autres publications

- 1989 Graham, Dan et Wall, Jeff. *Children's Pavilion* [livre d'artistes], Villeurbanne, Art Édition, 1989.\*  
 ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. *Images critiques* [catalogue d'exposition], Paris-Musées, 1989. [Introduction de Suzanne Pagé; textes de Béatrice Parent et d'Arielle Péleuc].
- 1988 PAC-Padiglione di Arte Contemporanea. *Presi per incantamento: la nuova fotografia internazionale* [catalogue d'exposition], Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988. [Introduction de Gregorio Magnani; textes de Daniela Salvioni et de Giorgio Verzotti].  
 The Biennale of Sydney. *The Seventh Biennale of Sydney 1988/From the Southern Cross: A View of World Art c. 1940-88* [catalogue d'exposition], Sydney, 1988. [Textes de Nick Waterlow *et al.*].  
 The Institute of Contemporary Art. *Utopia Post Utopia* [catalogue d'exposition], Boston, 1988. [Textes d'Éric Michaud *et al.*].  
 Le Nouveau Musée. *Jeff Wall* [catalogue d'exposition], Villeurbanne, 1988. [Texte de Frédéric Migayrou].
- 1987 Westfälischer Kunstverein. *Jeff Wall* [catalogue d'exposition], Münster, 1987. [Textes d'Andreas Thielemann et de l'artiste.]\*  
 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. *L'époque, la mode, la morale, la passion: aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987* [catalogue d'exposition], Paris, 1987. [Entretien avec Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement; textes de Thierry de Duve *et al.*].  
 Documenta. *Documenta 8* [catalogue d'exposition en 3 volumes], Kassel, 1987. [Textes de Manfred Schneckeburger *et al.*].
- 1986 *Jeff Wall: Transparencies*, Rizzoli, New York, 1987 [d'après l'édition de Schirmer/Mosel, Munich, 1986]. [Interview par Els Barents, repris dans *L'époque, la mode, la morale, la passion*, 1987].
- 1985 Centre international d'art contemporain de Montréal. *Aurora Borealis* [catalogue d'exposition], Montréal, 1985. [Textes de René Blouin, de Lesley Johnstone et de Normand Thériault].  
 London Regional Art Gallery. *Subjects & Subject Matter* [catalogue d'exposition], London (Ontario), 1985. [Texte d'Elke Town].  
 49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien/49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art. *Rodney Graham, Ken Lum, Jeff Wall, Ian Wallace* [dépliant d'exposition], New York, 1985.\*  
 Third Eye Centre. *Visual Facts: Photography & Video by Eight Artists in Canada* [catalogue d'exposition], Glasgow, 1985. [Texte de Michael Tooby].
- 1984 The New Museum of Contemporary Art. *Difference: On Representation and Sexuality* [catalogue d'exposition], New York, 1984. [Textes de Craig Owens *et al.*].  
 The Institute of Contemporary Arts & Kunsthalle Basel. *Jeff Wall: Transparencies* [catalogue d'exposition], London/Basel, 1984. [Textes de Jean-Christophe Ammann et d'Ian Wallace].
- 1983 *Visions: Contemporary Art in Canada*, Vancouver/Toronto, Douglas & McIntyre, 1983. [Textes de Robert Bringham *et al.*].\*  
 The Renaissance Society, University of Chicago. *Jeff Wall* [catalogue d'exposition], Chicago, 1983. [Texte d'Ian Wallace].\*
- 1982 Documenta. *Documenta 7* [catalogue d'exposition en 2 volumes], Kassel, 1982. [Textes de R.H. Fuchs *et al.*].

- 1981 The Hirshhorn Museum. *Directions 1981* [catalogue d'exposition], Washington, 1981. [Texte de Miranda McClintic].\*  
*Westkunst: Contemporary Art Since 1939 (Today Section)* [catalogue d'exposition], Köln, 1981. [Texte de Rudolph Zwirner].\*
- 1980 Galerie nationale du Canada/National Gallery of Canada. *Pluralities/1980/Pluralités* [catalogue d'exposition], Ottawa, 1980. [Introduction de Jessica Bradley].
- 1979 Art Gallery of Greater Victoria. *Jeff Wall: Installation of Faking Death (1977), The Destroyed Room (1978), Young Workers (1978), Picture for Women (1979)* [catalogue d'exposition], Victoria, 1979. [Textes de Williard Holmes *et al.*].
- 1973 Vancouver Art Gallery. *Pacific Vibrations* [catalogue d'exposition], Vancouver, 1973.\*
- 1971 Bad Salzdetfurth. *Ecological Art* [catalogue d'exposition], 1971. [Texte de H.W. Kalkman].\*  
 Fine Arts Gallery, University of British Columbia. *Collage Show* [catalogue d'exposition], Vancouver, 1971.\*  
 Musée des Beaux-Arts de Montréal. *Inventory* [catalogue d'exposition], Montréal, 1971.\*
- 1970 Whitechapel Gallery. *Three to Infinity: New Multiple Art* [catalogue d'exposition], London (Ontario), 1970.\*  
 Allen Memorial Art Museum, Oberlin College. *Art in the Mind* [catalogue d'exposition], Oberlin, 1970.\*  
 Museum of Modern Art. *Information* [catalogue d'exposition], New York, 1970. [Texte de Kynaston McShine].\*  
 Wall, Jeff. *Landscape Manual* [livre d'artiste], Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver, 1970.  
 Vancouver Art Gallery. *955,000* [catalogue d'exposition], Vancouver, 1970. [Texte de Lucy Lippard].
- 1969 Seattle Art Museum. *557,087* [catalogue d'exposition], Seattle, 1969. [Texte de Lucy Lippard].

### Articles de presse et de périodiques

- 1988 Decter, Joshua. «New York in Review». *Arts Magazine*, 64 (2): 102-103; October 1988.  
 Couderc, Sylvie. «Distance et Possession: les photographies de Jeff Wall et de Clegg & Guttman». *Artefactum*, V (25): 6-10; septembre-octobre 1988.  
 David, Catherine. «Acquisitions». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, (23): 116-117; printemps 1988.  
 Francblin, Catherine. «Jeff Wall, la pose et la vie». *Art Press*, (123): 24-27; mars 1988.  
 Miller, David. «The Luminous Image». *Afterimage*, 15 (7): 20-21; February 1988.  
 Beyer, Lucie. «Jeff Wall». *Flash Art (International Edition)*, (136): 95; October 1987. [Traduit de l'allemand].
- 1987 Wood, William. «A Circular Insanity: Documenta 8». *Vanguard*, 16 (4): 20-24; September-October/septembre-octobre 1987.  
 Balfour Bowen, Lisa. «Documenta 8». *Artpost 26*, 5 (1): Fall 1987.\*  
 Gale, Peggy. «Outsiders in». *Canada Art*: 56-60; Summer 1987.  
 Rhodes, Richard. «Jeff Wall». *Artforum*, XXV (8): 138-139; April 1987.
- 1986 Honnef, Klaus. «Jeff Wall: Inszenierte Fotografie II». *Kunstforum International*; August-September 1986.\*  
 Fol, Jack. «Jeff Wall: le mur écran». *Des Arts*, (3-4): 15-18; automne 1986.\*  
 Groot, Paul. «Gebalsemd theater». *Museumjournaal*, (5): 285-288; 1986.  
 Wall, Jeff. «Ein architecturaal embleem van vervalste openheid». *Museumjournaal*, (6): 367-371; 1986.  
 Wall, Jeff. «Zinnebeeldige procedures van versterving». *Museumjournaal*, (5): 276-284; 1986.
- 1985 Wall, Jeff. «A Note on Movie Audience». *Kunstforum International*, 81: 144-145; Oktober-November 1985.  
 Barents, Els. «Günther Forg en Jeff Wall: fotowerks». *Bulletin (Stedelijk Museum)*; September 1985.\*

- 1984 Wood, William. «Three Theses on Jeff Wall». *C Magazine*, (3): 10-15; Fall 1984.  
Barry, Judith. «Spiegelbeeld: Notities over de achtergrond van Jeff Walls dubbelzelfportret». *Museumjournaal*, (6): 354-363; 1984. [Traduit de l'anglais].\*
- 1983-1984 Kirshner, Judith. «A Blinding Light». *Real Life Magazine*, (11-12): 40-42; Winter 1983/1984. \*
- 1983 Johnen, Jörg and Schöttle, Rüdiger. «Jeff Wall». *Kunstforum International*, «Goldener Oktober», 65: 101-109; September 1983. \*  
Wall, Jeff. «The Site of Culture: Contradictions, Totality and the Avant-Garde». *Vanguard*, 12 (4): 18-19; May 1983.
- 1982 Kuspit, Donald. «Looking Up at Jeff Wall's Modern "Appassionamento"». *Artforum*, XX (7): 52-56; March 1982.  
Gordon, Kim. «Unresolved Desires: Redefining Masculinity in Some Recent Art». *ZG*, (7); 1982. \*
- 1981 Wallace, Ian. «Revisionism and Its Discontents: Westkunst». *Vanguard*, 10 (7): 12-19; September 1981.  
Wall, Jeff. «Stereo». *Parachute*, (22): 56-57; printemps/Spring 1981.  
Rickey, Carrie. «Curatorial Conceptions: The Hirshhorn: Danger, Curves Ahead». *Artforum*, XIX (8): 48-51; April 1981.
- 1980 Tousley, Nancy. «Pluralities». *Artforum*, XIX (4): 83-84; December 1980.  
Graham, Dan. «The Destroyed Room of Jeff Wall». *Real Life Magazine*, (3): 4-6; March 1980. \*  
Tatransky, Valentin. «Group Show». *Arts Magazine*, 54 (9): 34; May 1980.
- 1979 Perry, Arthur. «Jeff Wall at Nova Gallery». *Artmagazine*, 10 (42): 14; February-March 1979.  
Perry, Arthur. «Faking Death: Jeff Wall at Nova». *Vanguard*, 7 (9): 14; December-January 1978/1979. \*
- 1970 Wheeler, Dennis. «The Limits of the Defeated Landscape: a Review of "Four Artists"». *Artscanada*, XXVII (3/144-145): 51-52; June 1970.









June 15 — September 3, 1989

An exhibition organized by the  
Musée d'art contemporain de Montréal

Réal Lussier

**TENIR L'IMAGE À DISTANCE**

### *Tenir l'image à distance*

An exhibition organized by the  
Musée d'art contemporain de Montréal  
Curator of the exhibition: Réal Lussier  
Transport coordination: Christine Bernier

### **Catalogue:**

Planning: Réal Lussier  
Research: Catherine Bédard  
Publications Coordinator: Lucette Bouchard  
Secretarial duties: Carole Paul

### Photographs:

Dennis Adams:  
Brian Albert (*Fallingwater*)  
Lisa Kahane (*Mirage*)  
Raymonde April: Courtesy of the artist  
Sophie Calle: Courtesy Galerie Crousel-Robelin  
Clegg & Guttman: Courtesy Jay Gorney Modern Art  
Patrick Faigenbaum: Courtesy Sylviane de Decker Heftler  
Angela Grauerholz: Courtesy of the artist  
Alfredo Jaar: Courtesy of the artist  
Karen Knorr: Courtesy Samia Saouma  
Louise Lawler: Courtesy Metro Pictures  
Thomas Ruff: Courtesy Galerie Crousel-Robelin  
Cindy Sherman:  
Courtesy Metro Pictures (*Untitled # 85* and *Untitled # 96*)  
Denis Farley (*Untitled # 109* and *Untitled # 153*)  
Jeff Wall: Courtesy of the artist

### English translation:

Kathleen Fleming (*Photography: Beyond the Image*)  
Susan Le Pan  
Helena Scheffer (*Mannerist Distance*)

### Design: Lumbago

The Musée d'art contemporain de Montréal thanks  
Angela Grauerholz for generously providing the  
portrait shown on the front cover.  
Typography: Zibra  
Printing: Imprimerie Paul Paradis

The Musée d'art contemporain de Montréal is funded by  
the ministère des Affaires culturelles du Québec and receives  
additional financial support from Communications Canada  
and the Canada Council.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1989  
Cité du Havre, Montréal  
Québec H3C 3R4  
Legal deposit: Bibliothèque nationale du Québec  
3<sup>rd</sup> quarter, 1989

### *Canadian Cataloguing in Publication Data*

Lussier, Réal  
Tenir l'image à distance  
Catalogue of an exhibition held at the Musée d'art contemporain  
de Montréal, June 15 — September 3, 1989.

Bibliography: p. 53  
ISBN 2-551-12144-2

1. Art photography — Canada — Exhibitions.  
2. Art photography — Exhibitions. I. Musée d'art contemporain  
de Montréal. II. Title.

TR646.C32M6 1989 779'.0971'0740114281 C89-096267-7

Catalogue produced under the direction of the  
Direction des communications.

## L E N D E R S

Raymonde April, Montréal  
Sylviane de Decker Heftler, Paris  
William S. Ehrlich, New York  
Fondation Cartier, Jouy-en-Josas  
Galerie Crousel-Robelin, Paris  
Angela Grauerholz, Montréal  
Ydessa Hendeles, Toronto  
Alfredo Jaar, New York  
Ruth Kaufmann, New York  
Nicole Klagsbrun, New York  
Karen Knorr, London  
Marvin and Alice Kosmin, New York  
Louise Lawler, New York  
Metro Pictures, New York  
Jean Pigozzi, Lausanne  
Samia Saouma, Paris  
Haim Steinbach, New York  
Jeff Wall, Vancouver  
Jill Sussman-Walla and Douglas Walla, New York  
Stephan Weitzman, New York  
Carol Wolowitz, New York

## A C K N O W L E D G M E N T S

**T**his exhibition would not have been possible without the contribution of many individuals whom we would like to acknowledge here. Our gratitude goes first to the artists, to the galleries that represent them and to the collectors, for their gracious collaboration and generous assistance in lending us their works.

In particular, we must thank Chantal Crousel of Galerie Crousel-Robelin, Samia Saouma of Galerie Samia Saouma and Sylviane de Decker Heftler, in Paris, as well as Jay Gorney and Caroline Roland-Lévy of Jay Gorney Modern Art and David Goldsmith of Metro Pictures, in New York, for their invaluable help in preparing the exhibition.

We are also indebted to Philippe Dubois for agreeing to contribute to this catalogue and offer us his thoughts on the art of photography today.

Finally, we wish to express our great appreciation to Catherine Bédard for the essential and extensive effort she put into researching the exhibition, as well as to all those involved in producing this exhibition and its catalogue.

R.L.

## F O R E W O R D

**T**he exhibition *Tenir l'image à distance*, organized by the Musée d'art contemporain de Montréal under the guidance of Réal Lussier, is intended to mark the 150th anniversary of the invention of photography. Actually, since the first photograph was produced in 1822 by Nicéphore Niepce, this date is quite arbitrary. Since then, the camera has continually asserted its incomparable power of expression and communication. And yet, museums long hesitated to build collections of photographs. Some, alleging its dependence on the subject and a supposed lack of intervention on the part of the photographer, excluded photography from the family of visual arts. Kodak's democratization of photography did not help matters, either. It was not until 1937 that a museum — New York's Museum of Modern Art — first presented an exhibition of photographs. Three years later, the same institution entrusted Ansel Adams and Beaumont Newhall with the task of putting together its photographic collection. For the past 50 years or so, photography has developed in many different directions. It has established itself both as an essential instrument in scientific research and as a witness to events in daily life. The techniques of capturing and fixing images have become more numerous and increasingly sophisticated. The forms these images may take have diversified. The number of collectors is constantly growing, and the interest shown by art critics is ever expanding. The aesthetic legitimacy of photography needs no further defending. The interest shown by the Musée d'art contemporain de Montréal in this form of expression is therefore perfectly understandable. It is reflected in frequent exhibitions, as well as acquisitions, some of which may be seen in the current presentation.

We would like to thank the curator responsible for this exhibition, Réal Lussier, and all members of the museum staff who gave him their cooperation. We are also grateful to all those who agreed to lend us works. Finally, a debt of appreciation is owed, as always, to all our friends who continue to show us their support by visiting our institution regularly.

Marcel Brisebois  
*Director*

## P R E F A C E

When the idea of a photographic event emerged from our discussions on overall programming, it met with general enthusiasm. Through this project put forward by Réal Lussier, we were able to take the opportunity of the 150th anniversary of the invention of photography to show, once again, how relevant this medium is in the art of today.

*Tenir l'image à distance* intends to go beyond generalities, however. Réal Lussier the curator of the exhibition, offers us a selection of artists whose work explores the paradox, the tension between that which is in the private domain and that which is public. The choice of artists reflects an international context in which Canadian and Québec practices also figure.

The aim of the exhibition is to present photographic works that call into play devices, displacements, twists and deliberate ambiguities. In short, an art that advances both the analysis of the specific nature of the photographic medium and the consideration of its present role. Following its 1986 exhibition *La magie de l'image*, which presented the constructed, staged aspect of photography, the Musée d'art contemporain de Montréal now offers an exhibition which, while not denying this produced, somewhat artificial element, emphasizes cultural references that inevitably give rise to political commentary.

Louise Lawler, for example, sets out in her photographs to show how the art object becomes a financial commodity when it is brought into the marketplace. Through her works, this artist goes so far as to say that the content of the art object — its message, in other words — plays a minor role in this evaluation. It is all a question of context and market system.

Whether through lighting techniques reminiscent of the Dutch school, or through poses intentionally mimicking famous paintings, artists like Clegg & Guttmann, Jeff Wall, Patrick Faigenbaum and Karen Knorr do more than merely quote references. They convey to us the image of a cultural context based as much on history and its tradition as on a certain notion of beauty. Their photographs challenge these accepted tenets by presenting them as referents, as parameters of a virtual comparison in which our own social context comes into play.

Still other artists, like Dennis Adams and Alfredo Jaar, produce works that may not refer to the history of art, as did those of the artists just mentioned, but whose role is to denounce, thus bringing out the great critical capacity of photography.

Raymonde April, Thomas Ruff and Cindy Sherman each explore, in their own particular way, the meaning of human representation. While Thomas Ruff straightforwardly seeks objectivity, Raymonde April and Cindy Sherman prefer to play on symbols creating atmospheres in which impressions of the real and the imaginary mingle together. More intimate perhaps, although more visible in broad daylight, these photographs, constructed down to the smallest details, have a poetic, romantic dimension. They also reflect a vision of a feminine world in which the fantastic forces of the private realm have affected the outcome of an action.

Sophie Calle's work is presented as an unusual device for recording the traces of an event which she herself commands. Consequently, each photograph is actually only one component in a performance created by the artist, in which she acts sometimes as a protagonist, and sometimes as a mere instrument for registering factual data. Angela Grauerholz, for her part, employs an image-scrambling technique that refers back to the notion of representation, and hence to individual and collective memory. This gives rise to ambiguous images, seemingly inscribed in an imperfect mental space. However, contrary to what we might think, this imperfection does not limit the meaning of the representation, but rather opens it up to an unbounded world in which the real and the imaginary merge into one.

The exhibition *Tenir l'image à distance* thus marks a historic point. It offers up for view, for the first time in Montréal, a national and international selection of photographic works which, naturally, appeal to us with their technical perfection, but which are also spectacular in the atmosphere and light they radiate and whose fundamental meaning conveys to us a different way of looking. While several of these artists are not yet known to Montréal audiences and are exhibiting for the first time here, the thoughts they propose are not totally foreign to us. These thoughts, with a perfect sense of what is most current, make us consider given cultural experiences and their political meaning.

Manon Blanchette  
Chief Curator

# PHOTOGRAPHY: BEYOND THE IMAGE

Réal Lussier

**I**nvented in 1822 by Nicéphore Niepce, photography did not enter public life until 1839 when, on June 15, members of the French government proposed to the Chamber that it purchase the invention. Unanimously accepted, the resolution was made public by François Arago in a meeting of the Academy of Sciences on August 19, 1839.

Since its advent, photography has continually invaded all spheres of human activity to convey an image of humankind which reflects all the complexity of its condition and environment. Is it necessary to point out the extent to which it has played a part in almost all events of private and public life? Photography has been incorporated so thoroughly into the life of the individual that nothing escapes it, and it records the most minor aspects of our reality as well as the most momentous events. From the beginning, photography has been associated with both public and private domains of life. Whether as official portrait, social document or family snapshot, photography has participated in the formation of the intimate and public identity of the individual.

From its inception, photography has been intimately linked to portraiture. The advent of photography played an extremely important role in the evolution of the single portrait as well as, subsequently, in that of the collective portrait which took form in the press. The photographic portrait came about at a particular moment in social evolution, so that we witness in it "the rise toward greater social and political significance of large segments of society." The need for self-representation corresponds to the will to self-affirmation, to render one's social rise visible to oneself and to others, and to belong to groups which enjoy greater recognition.

Photography also became a means of scientific observation, and again one finds it used by the justice system to establish identity, and at the Hôpital de la Salpêtrière in Paris where it was used for the study of hysteria by Doctors Charcot and Richer.

The commercial industrialization of photography has permitted the definitive democratization of portraiture. It has become financially accessible to a large clientele, and everyone, whatever their place in the social hierarchy, seems equal in front of the camera. First adopted in the dominant social class, little by little photography has reached the middle classes and the petit bourgeois who find in it a new means of self-representation which fits their economic and ideological conditions. Thus the petit bourgeois soon sees itself officially represented beside men of state and artistic or scientific celebrities. Adapting to the tastes of a conformist clientele, the photographic portrait has become a stereotyped image, the representation of social status behind which almost all individual personality is erased. All sorts of accessories and props enter into the portrait and concur, with the pose of the subject, to determine social role.

The subsequent introduction of the photograph into the press marks its indisputable association with public life. Numerous persons and events enter at once into the public sphere through their appearance in the press. Not only are important ceremonies and wars covered by photography and revealed to the masses through the press, but incidents in everyday life, as well as huge catastrophes and social injustices. One now has the access to that which before was often

ignored or hidden. Events are recorded both in their official splendour as well as behind the scenes. It should be stated early on that while photography has attempted to document public events, its technical advances are what have permitted its widespread use and dissemination. As the photographic view has broadened, the limits of the private domain have been all the more reduced.

In other respects, considerable developments brought about by industrialization render the manipulation of photo equipment easier and easier and thus encourage amateur photography by the masses. Hence, a large public abandons professional photographers to produce its portraiture and starts to photograph itself. The popular practice of photography is focused essentially on members of the family group and their activities. Conversely, the services of the professional photographer continue to be called upon for special occasions such as weddings, graduations, etc. With regard to this situation we shall repeat here statements on the subject by Pierre Bourdieu taken from another context, i.e. that it "coincides with a more precise differentiation than simply that which belongs to the public vs. that of the private domain."<sup>1</sup>

With the practice of domestic photography, a true distinction between the social image and the private image was established in the public mind. As Bourdieu again indicates, "the departure between subjects which fall to the professional photographer and those that arise from family production is not made by chance."<sup>2</sup> The role of solemnizing and preserving the culminating moments of social life is reserved for professional photography; so one expects it to capture people in their social roles rather than their particular individuality. By contrast, domestic photography records various events of daily life and different stages of personal history. It captures and conserves the signs of intimate life.

Thus, through this differentiation of types of image, a code specific to each has been developed. The official portrait is enclosed in conventions which determine the social and individual image and which are defined by rigidity of pose, frontality, and fixity of gaze. Susan Sontag remarks that "in the usual pose of the photographic portrait, the face expresses gravity and candour, and reveals the essence of the personality of the subject."<sup>3</sup> Domestic photography, on the other hand, is used to retain the fleeting aspects and particular gestures of individuals to capture the intimate image through a series of unique events.

It is evident that photography has always sustained rapports between public and private spheres, and has relatively modified the frontier between. An open window on the world that captured the multiple facets of everyday life of the popular masses or penetrated the private life of great politicians, artistic celebrities or other public figures (often even without their knowledge), photography has violated territories and precipitated the private into the social, that is to say onto the public scene. As Roland Barthes has written, "the age of photography corresponds precisely to the eruption of the private into the public, or rather to the creation of a new social value, which is private publicity: the private is consumed, as such, publicly."<sup>4</sup> The photographic document thus propelled into the range of public fact becomes the object of identification for the masses; it fosters a sense of belonging and

contributes to the development of the collective portrait. Ultimately, the private domain has been maintained insofar as it is made up of domestic clichés which one preserves for personal, intimate contemplation.

Since artists have occupied themselves for some time already with redefining photography and questioning its specificity, it is useful to observe how notions of private and public operate today. What are we witnessing, particularly since the beginning of the eighties, is the non-traditional use of photography within the context of contemporary art. Together with photographers who have pursued a course which privileges direct vision and an objective grasp of reality, a generation of artists has appeared whose work is primarily fed by the flood of images flowing from mass media. For these artists, photographic practice is a tool for critique, analysis or enquiry. Their attitude is characterized by a challenging of the notions of originality, subjectivity and authorship of the work of art. "It is not a question here of photography for photography's sake, but of its possible use toward a specific end."<sup>5</sup> What this approach implies is a putting into question of our way of seeing. For everything we see is mediated through the mass of images we have already seen. Our visual awareness is conditioned by preexisting, highly conventionalized imagery. These artists have also become manipulators of signs, and they are interested in the power inherent in representation.

In this context, the works here demand an enquiry into the structures of signification; they must be considered representations to be deciphered or decoded in order to be fully understood. Central to this enquiry, one might expect modes of representation of private and public to be subverted or transgressed, subject to manipulation as social signs.

The artists gathered here do not belong to a specific category, nor do they represent any particular tendency in current photographic practice. This is above all a presentation of works, individual experiences, which are imposing because of their particular quality and which encompass, through the preoccupations they manifest, certain attitudes regarding public and private domains. According to relatively different processes, this is particularly true for Thomas Ruff, Patrick Faigenbaum, Clegg & Guttmann and Cindy Sherman. The photographic portraits of Thomas Ruff initially present themselves as I.D. photos: head shots, facing forward, under uniform light, detached before a neutral background. However, this association is immediately broken by the imposing format and the technical perfection of the photographic rendering. Ruff's approach is clinical and systematic; his subjects seem perfectly anonymous, without individuality, expressivity or particular traits. He thereby privileges the impersonal image over the documentary image; Ruff does not aim for the individualization of the subject but for the constitution of generic identity. Through neutralizing the values of individuality, Ruff demonstrates the inefficacy of photography to render reality; he shows that the photograph is nothing but an artificial copy. In an equally systematic undertaking, Patrick Faigenbaum produces portraiture of the great families of old Italian nobility. Penetrating the intimacy of these families by photographing them in their own homes, Faigenbaum also places his subjects on stage. He works scenographically, directing his subjects, each assigned to a role, in their function and place. What he seeks above all is not to render a portrait of an individual, but of an atmosphere and a familial identity, so that the disposition in space and the scenography of the places also constitute subject matter. Thus by means of *mise-en-scène* and reconstitution, Faigenbaum looks for the truth in fiction, he focuses on the identity beyond individuality.

Artists Clegg & Guttmann also use the techniques of *mise-en-scène*. Their photographic portraits fall into three categories: fictive portraits (simulating commissions) produced with the participation of actors, portraits actually commissioned by clients, and collaborations resulting from a complicity with the person

photographed. Photographed subjects all conform to the demands and conventions of official portraiture. Reviving in some way 17th-century portraits of Dutch entrepreneurs, Clegg & Guttmann exploit the photograph as a genre which manifests the signs of excellence and power. Through affected pose and elegant dress and decor, these portraits bear witness to the elevated social status of the subjects who exhibit themselves as in a theatrical presentation. Upon examination one notices that the subjects are placed in front of a backdrop made from a photographic montage where the edges remain visible and the reflections evident. This aspect reduces the realism of the portrait and contributes to its theatricality. Stripped of its identity, the subject becomes a symbol, his/her personality an attitude of social class. Cindy Sherman in turn creates entire fictions using herself as the model to assume a succession of diverse roles. Her photographs comprise a repertoire of feminine stereotypes borrowed primarily from cinema, television and advertising. In reappropriating these highly codified images, Sherman is not exposing herself but showing an imaginary construction, and revealing to us the theatricalized clichés of a collective memory. Each image presents a female identity behind which the artist disappears. Thus, "there is no real Cindy Sherman in these photographs; there is only the appearances she assumes."<sup>6</sup>

In defining a private or social identity, other artists manifest a more particular interest for objects and places, as is the case for Karen Knorr and Louise Lawler. Also adopting the mode of *mise-en-scène*, Knorr focuses her attention on the rapport between persons and objects. Her photographs, which show for example the interiors of English private clubs or rich bourgeois homes, are accompanied by an ironic legend that interprets both the image of the lifestyle of high British society and its acerbic critique. They construct a repertoire of good English taste and its codes. Here, objects serve as mental decor expressing the ideas of the character articulated in the text. The attitudes of the characters, the elements of decor and the legend crystallizing the state of mind make up social identity. Preoccupied with the question of the structure of signification, Louise Lawler essentially deals with the narrow rapport between perception and context. Her photographic works signal how the perception of a work of art, its signification, depends on the nature of its presentation. Her series of works, devoted to private and public spaces where works of art are installed, reveals a system of culturally determined values. Thus Lawler uses photography not in a documentary sense but to demonstrate that the modes of presentation of art objects constitute coded messages capable of determining the identity of specific sites.

Familiar actions and scenes of the everyday also become a pretext to *mises-en-scène* which allow the expressive value of signs to be questioned. The work of Raymonde April greatly privileges the world of the intimate and the spectacle of the everyday. The essence of her work is composed of *mises-en-scène* in which she acts as a character and where her immediate environment becomes the site of a theatre of emotions. April questions the power of photographs to tell stories; also in her images, people, things or sites are transformed on screens or project fictions of the imagination. In a work like *Sphinx*, where the images seem to embrace both documentary and domestic photography, the artist attempts to isolate a character, a face, to extract it from anonymity and to singularize it. One of the photographs in the group shows a subject which poses outright for the camera, making the "incidental" character of the others emerge more clearly and underlining the relativity of the frontier between private and public image. This operation points out the effect of the violation of the private. Here the persons who are individualized become the heroes of a *cinéma direct*.

The works of Jeff Wall reveal the everyday little "dramas" of contemporary life. At first glance the *mise-en-scène*,



elaborated by the procedures of scenario and cinematographic filming, affords an apparent spontaneity to falsely familiar events. In each of these works there exists a disturbing state of tension which stems from the contracted gestures of the subjects — gestures apparently without meaning, whose representation discloses symbolic value. These gestures accentuate the sense of social alienation while giving rise, moreover, to an awareness of the strategies of the photographic image. In other respects, the works of Jeff Wall imply a reflection on the perception of ordinary (mechanical) “gestures” as conventionalized signs.

For Sophie Calle, photography is not an end but a tool for experimentation. Her photographs are in fact documents, raw material, or in some way, testimonial evidence of an investigation, so to speak. Her work can be regarded as an investigation of the private. Photography permits her to track the private and to conserve traces of it. These clues make sense only once they are linked to a factual storyline in an operation which reconstitutes lived experience. The art of Sophie Calle relies on transgression, of the sphere of the private as much as that of art. In an experience like *Les Aveugles* (“The Blind”), which unites the photograph of the subject, the text of his or her statement and its photographic illustration, the artist penetrates a dimension of intimacy which one might have thought unfathomable, if imaginary, and through the transposition of this visual make-believe makes us aware of a profound complicity. Calle gives to her cunning observation of private life a troubling dimension which stems from her ability to penetrate secrets.

Certain artists use photography to explore and exercise the historico-political conscience of our era. Among them, Dennis Adams and Alfredo Jaar use photographs in relation to architecture to formulate a new mode of public communication. Elaborated from reappropriated documents or of original materials, the intention of these artists is to provoke reflection and incite controversy with regard to ideas and political systems such as the use of power. The works of Dennis Adams, often destined for public spaces, deal with the fragility of history and memory in the political conscience of our consumer society. His two pieces, *Fallingwater* and *Mirage*, although they are not public constructions, contain no less a narrow rapport with architecture. Reproducing the plans of Falling Water by Frank Lloyd Wright and Fansworth House by Mies Van der Rohe respectively, these installations counterpose an ideal of openness and transparency as proposed by modernist architecture with the contradictory reality of imperialism, here signified by images of boat people and Vietnamese peasants. Jaar’s work is particularly intended to demonstrate the phenomena of inequalities of rapport of force in our society. Through the manipulation of photographic images, he calls into question our values and perceptions of political and social reality. In a work like *Sheer Conviction*, which combines anonymous images of soldiers and of civil demonstrators, there operates an implacable confrontation demanding a process of identification, which challenges our political sense and which at the same time forces an awareness of political stakes in a global way.

The relationship to the photographic medium is completely different in the work of Angela Grauerholz, and she is primarily concerned with self-referentiality of the image. Grauerholz’s photographs challenge the grand subjects of the history of photography. Portraits, landscapes, urban scenes and interiors are themes which have held the attention of photographers (who themselves work in genres), and which the artist repeats here in order to examine their apparent banality. Grauerholz’s work reflects a preoccupation with stereotypes, with déjà-vu. Her reinterpretation of familiar subjects does not aim to be specific but evocative. Thus her images become supports which permit memory to recognize

past experience. The subjects represented are not primarily for themselves in their singularity but for their essence. So the portraits, like the interiors of public places, demand a re-evaluation of the notions of originality and uniqueness.

One might say that all these standpoints call into question in one way or another notions of private and public: that they explore modes and reformulate codes. Thus, at the heart of the work of each of these artists is manifested more or less the subversion of signs and the critique of the objectivity of the subject. What we see here is the distancing of the artist with regard to medium as well as subject. It seems very clear here that photography is not a means of observation but a critical tool of representation. Does this not equally imply distance on the part of the spectator? In the presence of the photographic image, the spectator can only observe the evidence of conventions and apprehend what is at stake in their subversion.

*Translated by Kathleen Fleming*

#### NOTES

1. Pierre Bourdieu *et al.*, *Un art moyen*. Paris: Éditions de Minuit, 1965, p. 52.
2. *Ibid.*, p. 51.
3. Susan Sontag, *La photographie*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 49.
4. Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard-Seuil, 1980, p. 153.
5. Abigail Solomon-Godeau, “La photographie après la photographie d’art,” (extracts), *L’époque, la mode, la morale, la passion*. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne, 1987, p. 607. (Taken from “Photography After Art Photography,” *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 75-85.)
6. Douglas Crimp, “L’activité photographique du postmodernisme,” *L’époque, la mode, la morale, la passion*. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne, 1987, p. 604. (Reprint of “The Photographic Activity in Postmodernism,” *Performance text(e)s & Documents*. Montréal: Parachute, 1981, pp. 70-75).

# MANNERIST DISTANCE

Philippe Duboi

“**W**hat is an *aura*, strictly speaking? An individual web of space and time: *the single appearance of distance, close though it may be.*” In his (well known) definition of “aura” (which can be found in his “Petite histoire de la photographie” and also, nearly verbatim, in “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”), Walter Benjamin explains what we shall call his *principle of distance*, which he describes as implacable, fundamental, since it operates in the greatest possible proximity to the object. According to him, the aura is the dialectical effect of the tension between near and far, or rather the most essential distance held, maintained, in the most factual closeness.

In the pages that follow, I would like to show that such a principle functions not only in the dialectics of privacy and public space, which characterize a certain trend in contemporary photography (of which the Musée d’art contemporain de Montréal’s exhibition offers a very representative sample) but also in the field of photography as such, in a nearly ontological manner.

In all forms of artistic representation, whether it be photography or anything else, a double game exists: individual exploration and collective exhibition. Centripetal force and centrifugal force: on the one hand, a breakthrough into the personal sphere, an intimate sense of experience, belief in a subject as opposed to an object; and on the other, an offering to an undefined public, display to an audience and an estrangement if not a rift between object and subject.

One of the interesting things about photography is that it (re)deploys this double game *in itself*; it embodies this tension, maximized between the two positions. Of all the “image” arts, photography is without a doubt the one in which representation is ontologically closest to its subject, since it is its direct physical emanation (light print) and because it is literally bound to it (they are *intimately* related). But it is also, and just as ontologically, the one in which representation maintains its absolute distance from the subject, in which it consistently poses opposite it, as a *separate* object. This separation literally melts all the dynamics of photographic play: it is this which infers the constant movement, the perpetual comings and goings of the viewer subject, which in *viewing* the photograph, unceasingly moves from the **here** of the image to the **there** of the object, gazing unrelentingly at the image, submerged in it, to experience better the effect of absence, the *untouchable* referential part which it offers for our sublimation. Seeing, seeing, seeing — something which was necessarily there, which is all the more present in our imagination now that we know it has disappeared from the state in which we saw it — never being able to touch, hold, embrace or handle the actual *thing*, which has disappeared for good. There remains nothing but an image, separate, trembling in its solitude, haunted by the intimacy shared for an instant with reality. It is this obsessive fear, born of distance in proximity, absence in presence, imagination in reality, that gives us our love of photographs and which gives them their *aura*: “*single appearance of distance, close though it may be.*”

This process is no less than the very essence of photography. I have had the opportunity, in my book **L’Acte photographique** to delve deeply into the theoretical implications of the first aspect of this dual process: all that is involved in the

*logic of index* in photography, according to the meaning given to this word by philosopher and semiotician C. S. Peirce: the sign which exists only through the physical bond with its object, the image-connection, the single trace, the emanation-transfer always preceded by an intimate relationship with the referent, etc. I will not be returning to this subject. I would prefer to concentrate on the other aspect, that of distance, breach, the epistemological gap which means that at no time, in the photographic index, is the sign the thing. It is this principle, grafted onto the first, that validates the *interpretation* aspect of photography.

Let us look at this in terms of time. Imagine yourself *in* the action. Observe your situation: then press the release mechanism. In that fraction of a second, you hear the click, an assurance that reality has indeed been grasped, captured. You now find yourself in the curious position of what is called the *latent* picture: it is **there**, captured, registered, recorded, but it is not **really there**, visible to the eye. No amount of impatience can change this situation. It is the time — at once marvellous and terrible — for hesitation. Anything is still possible. As Peter Handke said, “*Waiting* for a photograph before an automatic picture developer; what if another one comes out, with someone else’s face on it? This could be the beginning of a story.” If indeed photography validates fiction, it is this central flaw that will bring it forth.

Let us continue. There is no going back; the act has been committed. You are now waiting, a time which does, of course, vary. Whatever it was that you photographed has disappeared. In fact, speaking in strictly temporal terms, it is in the very instant the photograph was taken that the object disappeared. In this, photography resembles the **myth of Orpheus**. On his journey up from Hades, Orpheus, pushed to the limits of his desire, could bear the waiting no longer and broke the strict rule: he turned to look back at Eurydice. He saw her, and in the fraction of a second in which he recognized her and held her in his gaze, in that very moment, she disappeared. Similarly, any photograph, as soon as it is taken, sends its subject back to the kingdom of the underworld. *Death as a result of being seen.*

By the time the developed image is finally revealed, the referent has already been absent for some time. It is nothing but a memory. The appearance (“the single appearance”) of the image, its *revelation*, can never really meet your expectations. How can you know if what you see on paper is really what you saw? Indeed, what did you actually see? It is always too late. You will always miss your appointment (with reality!). All that remains of that moment (a dream!) is the photograph — fragile, uncertain, almost unfamiliar. It is the photograph that literally becomes your memory. And this does not come without a disconcerting feeling of strangeness. For, you realize, between the image in the “latent” state and the image that is finally revealed, during this lapse of time, in this interval, in this juncture, many things may have happened. The image, its potential as yet concealed, the ghost of an image, is still at risk; and in waiting for the Revelation, your “vision” is necessarily illusory. It is here, in this time lapse, that the whole *relationship between photography and hallucination* appears. It is not a question of mere technical hesitation, but rather, far more quintessential hesitations that involve the

whole issue of identity. In short, the photograph appears as an *image of dream*, as the mark of a *schism between Reality and Imagination*. It is precisely (and to return to one of the famous metaphors of Freud) *the work of the unconscious*. However *sanctioned* it may be by its genetic proximity to its subject — we know where it is coming from, that what it shows has necessarily existed — the photograph, because it is at a distance, pre-recorded, split, because we can never effectively confront it with the thing it represents, is no less a *floating image*. This is precisely my point: *it floats on certainty*. That is the source of its remarkable power. It is that which engulfs us, body and soul.

That is also what we can learn from Antonioni's film *Blow Up*: the revelation uncovers something other than that which the latency had led the careful viewer to believe, *something we had not seen, yet which appears to be there*. Consequently, we really look, we read, we construct what we read, *we take the risk of interpretation*. The principal theme of the film is that it is impossible for reality to coincide with its representation, *a priori* facts with their photographic *a posteriori* interpretation, precisely because something has occurred in the interval between the two — something other than the passage of time. *Distance*, literally photographic distance, functions here to its fullest: when the protagonist is confronted by a growing network of clues revealing a discrepancy, a tear, a crack between the sign and what he believed to be the referent, he is set in motion (he's the restless type), *first in the image itself* (he observes that the woman has been gazing at a point out of range in the bushes, he follows the path of her gaze with his fingers, he's off!) *then among the images* (he lays them out in his living room, arranges a path among them, blows them up larger and larger, sets up a veritable mural of events — Antonioni's camera excels in showing us the *inner workings* of the look-which-constructs-meaning through his montage of images) *and finally from the image to the subject and from the subject to the image* (from his studio to the park and from the park to the studio) as if he were desperately running after hypothetical confirmation of one by the other, or at least a confrontation between the two. These myriad comings and goings, far from bringing image and reality closer together (to the point of identifying them), in fact separate them even more, increasing the gap between these two "worlds" to the extent that these two worlds are transferred, shifted forward, becoming more and more uncertain, both ending up literally lost, while diminishing the protagonist's ability to identify what he seeks. There he is, the protagonist, in his mad race between two worlds which do not connect, in his compulsion to cross the inescapable photographic distance in both directions, lost in appearances, caught in the revolving door of fantasy, fiction, mirage, foundering ever deeper into the rift he believed he was filling, thereby digging the grave of his own convictions.

\* \* \*

We have, until this point in our discussion of the principle of distance, looked at the mechanism of photography from a solely ontological point of view, by observing the medium itself, the basis of its action, i.e. without taking into account its various actualizations, without considering the way in which different photographic genres and practices could affect this principle of distance, each in its own way.

I would now like to touch on one of these photographic genres, one which is highly representative of contemporary practices, a remarkable ensemble of which is presented in the exhibition at the Musée. For the most part, the works on view belong to the genre which is usually called *critical photography*. Of course *critical* in this case means *distance*, or in any case *interpretation* of this distance intrinsic to the medium, for purposes of criticism. For that is the interplay among these

works: starting with the *cæsura* of the photographic mechanism itself and imbuing it, not as in the case of *Blow Up*, with the imaginary and phantasmagoric fictionalization — which still remains a *modernist* form — but with the much more *mannerist* realm of interpretation of codes, rewriting, forms of a cultural and social *déjà-là*, or a sense of "already-there." It is a question of renewal, not scorn or disinclination. Let us dig a little deeper.

In my view, the "critical distance" which so powerfully appears in the works of these artists should not be understood in the banal sense of Brechtian dialectics, with its excessive explanations, its occasionally overly-mechanical concern for dismantling, but rather in the much more plastic sense of *pictorial mannerism*, in which the images maintain a great deal of opacity. If the photographic distance appears here to be interpreted, it is not in the perspective of social world criticism, but rather that of a clearly displayed arrangement of codes and modes of representation. Not the distancing of *reality* but the distancing of *image*.

Indeed, what is *mannerism*? It is, historically speaking, an artistic style marked by what could be called "afterism," i.e. produced by artists who were perfectly aware that they were too late, they had arrived at a time when, in their field, things had already been done, and excellently so, by masters who were still very much present. Pontormo, Bronzino, Parmigianino and all the other mannerists (see Patrick Mariès' wonderful book on this subject, *Maniéristes*, published in 1983 by Éditions du Regard) are defined as coming *after* Michelangelo, Raphael and Leonardo. Very soon afterward. Left behind in proximity. And hence for them, the question of creation and invention revolved around this sense of "already-there," this understanding of form, an awareness of the mastery of their predecessors which could not be surpassed, their distance from these *models*, so impossible to imitate. Instead, taking their cues from the masters, they distanced themselves, by working not so much with designs or subjects, but with *positions*, the *why*, the *manner*. Obligated to paint one more Annunciation, another Madonna with Child, or another Descent from the Cross, the mannerists added a construction in perspective, a fold in a long garment, a colouring of the sky, doing so not as if it were the first time (that had definitely become impossible) but rather *the last*, marking as such the positions, reinterpreting the manner, scrambling the codes. This re-interpretation was the *signature* of the mannerist. That was where his function of "critical distance" operated, although it is true that this occasionally produced the most extreme artifice, surfeit, excessive contortions, that the distance *may* have been transformed, in the total absence of any relationship to the truth of a subject, into coldness, intellectualism without contact, empty *savoir-faire*. Mannerism could become affected. But this was far from being the rule. It could just as easily be intense, intelligent, dazzling, perverse or stark.

If the "critical photography" featured in this exhibition is without contest one of the principal means of contemporary photographic creation, it is assuredly because the production of the 1980s is on the whole, typically mannerist. This mannerism follows the modernism of 1950 to 1970 (which in turn followed the classicism of the 1930s and 1940s — but this is neither the time nor the place to develop the historical synthesis that I have attempted elsewhere).

If one wishes to observe this photographic mannerism a little more closely, based on the works presented here, one may look at what has happened to the tradition of the *portrait*, of photographing the body or bodies. The body was in fact the focus of mannerism (as early as Italian 16th-century painting) in representation. In this sense, see the "fictional portraits" by Clegg and Guttmann, "Roman Families" by Patrick Faigenbaum, Karen Knorr's "Gentlemen" and "Connoisseurs",

Cindy Sherman's "self-portrayals" or the compositions of Jeff Wall. In their own *manner*, all explicitly pose this question of codes of representation of the body: there are individuals, bodies posed in groups (professional or family) or actors, and at the same time *images*, social roles, predetermined representative positions. Proximity *and* distance. Private *and* public. But it is the second aspect which dominates the first.

Looking at these images, we immediately see what it is that *separates* them from modernist portraits (for example, those by Diane Arbus, Richard Avedon, Irving Penn, or by William Klein, Robert Franck, Robert Mapplethorpe, or even by August Sander): the modernist portrait is flat, frontal, immediate; the photographed body comes *toward* the viewer; a direct relationship develops with *a subject*, a subject-body, an individual experience; the frontal search for truth in the body is the horizon of this modernism; space is often in flat tint, in open, frank confrontation with the viewer.

The critical-mannerist portrait, on the other hand, is always oblique, indirect, *mediated* by its awareness of *déjà-vu*, by its codes of presentation, constantly haunted by the idea of the *image-to-be-given*; the viewer is related only to *an object* (a body-object); the truth of the subject (and the belief that it presupposes) has given way to pragmatism of form; space is often complex, very architectural, composed, stratified (which is not at all the spatial "depth" of classical photography, but rather a stratified sedimentation, a layered space, a "thickness of surfaces"); production is always present, systematic, insistent, sometimes opaque or oblique, a trap or enigma. The pose, the famous pose, is often hypertrophied, considered to be almost-impenetrable and the setting, magnified, to be practically institutional. What do mannerist portraits tell us? See *how*, observe the positions, the places, the signs, consider the meaning of the codes, as if the photographer had no other ideas but this burning question of *principle*. Today, in the late 1980s, after the great classics and the famous modernists, how is it possible to do a portrait *again*, to scenograph a body. What *methods* can still be found to produce an image that *lasts*, one which despite everything, has its own strength? Today, is it still possible to *see*, to look at a body or a face in something other than an expected, recognized pose, one that has already been seen?

The mannerist portraitist answers all these questions by over-exposing the codes, by replaying the poses, by developing the intertextuality of the images. The critical distance of these images resides in their *excess* of representation. And this can be seen at all levels: first *in their choice of subjects* (large families of Roman aristocrats in all their finery by Patrick Faigenbaum, members of the British gentry in Karen Knorr's "Gentlemen," businessmen, financiers and other members of the board depicted by Michael Clegg & Martin Guttman; the countless physical stereotypes of women-in-all-situations as conveyed by television, popular imagery and the great cinematographic myths, with which Cindy Sherman manages to identify, using her own body in her work; Jeff Wall's little heroes — like B-movie film heroes — shabby, disinherited, delinquent, falsely pretentious or old, vaguely androgynous men, etc.).

This excessive representation is also evident *in the scenography of the image*. This is not only a "fabricated image" (as are so many others, even in modernism). It is *scenographed*, i.e. both *monumental* (transfixed effigy, erection of bodies and sets, image offered as a majestic block on a pedestal, ex. Faigenbaum, Knorr, Clegg & Guttman) and *dramatic* (nearly-fictional show, narrative sketch, dramatization by framing and lighting — giving the impression of a film scene — e.g. Jeff Wall, Cindy Sherman and again Clegg & Guttman, or Karen Knorr and her *captions*).

Finally, and sometimes to a considerable extent, this representational excess also appears in *the final methods of*

*exhibition of the image, in its figures of reception*. The presentation of the photographic works is over-exposed through its *mechanisms*: relationship between text and image (Knorr), format (Ruff), Ektachrome in a light box (Wall), sequence (Raymonde April), wall assemblage (Sophie Calle), even as far as breaking out of the exhibition space itself, to put the images in urban spaces: the "abri-bus" and photographic "podiums" of Dennis Adams, dialectical-critical installations by Alfredo Jaar, for example in a New York subway station. Indeed sometimes this attention to methods of exhibition and reception of images becomes the subject of the photographs: for example the work of Louise Lawler: exhibiting the exhibition (or its side issues). To use the terminology of Walter Benjamin, in such cases, the *cultural value* of the image is really distant, it is its *exhibition value* which has not only covered everything, but which is at this point exacerbated to the point of self-reproduction. By a strange reversal, one could almost say that it is this exhibition value that has itself *become* a cultural value. This could be one of the effects (perhaps not as perverse as it may appear) of contemporary mannerism: by dint of overplaying the codes, dramatizing the positions, monumentalizing the manners, the cult has become that of reproduction. The aura — the special aura which produced the mythology of the unique work, the absolute singularity of artistic experience — has perhaps changed camps. It has slid onto the side of those who can only proceed through representational excess, through the critical reinterpretation of codes, from the side of those who *held image at a distance*. In these days of mannerism (and I must insist that I have absolutely nothing pejorative to say about this term — on the contrary!) Benjamin's definition which I used to begin this article seems to have been reversed: What is an aura, manneristically speaking? The multiple disappearance of intimacy, distanced though it may be. History is an eternal reversal.

\* \* \*

**End note.** I would like to point out here that if the selection of artists presented in this exhibition seems to be *on the whole*, and beyond differences of style, characteristic of a general photographic aesthetic which I have defined here by the term *mannerist*, the fact remains that the work of at least two artists in this group seems to be of an entirely different order: the work of Sophie Calle in the series called "des aveugles" and that of Raymonde April. I see these as clearly **modernist** works: beyond a taste for mechanism, sequence or narrativity, these are works attempting a direct approach to an actual subject, without exacerbated mediation. An immediate look crosses the space which carries us toward the subject, without hesitation, without cultivating meta-representation. Proximity, the sense of photographic intimacy, is still incandescent. Distance is not related to critical ability or the mere awareness of codes, it is that of imagination, infinite comings and goings which produce dreams in which one can lose oneself, blind oneself, founder. In the series by Raymonde April, it is the opacity and intensity, the share of the truth, the flash of a subject, that is ever so enigmatic. In the series by Sophie Calle, it is the intrinsic strength of the project, its unlimited daring and fantasy. These are two artistic processes which place their authors in the very heart of modern photography.

Paris, April 1989

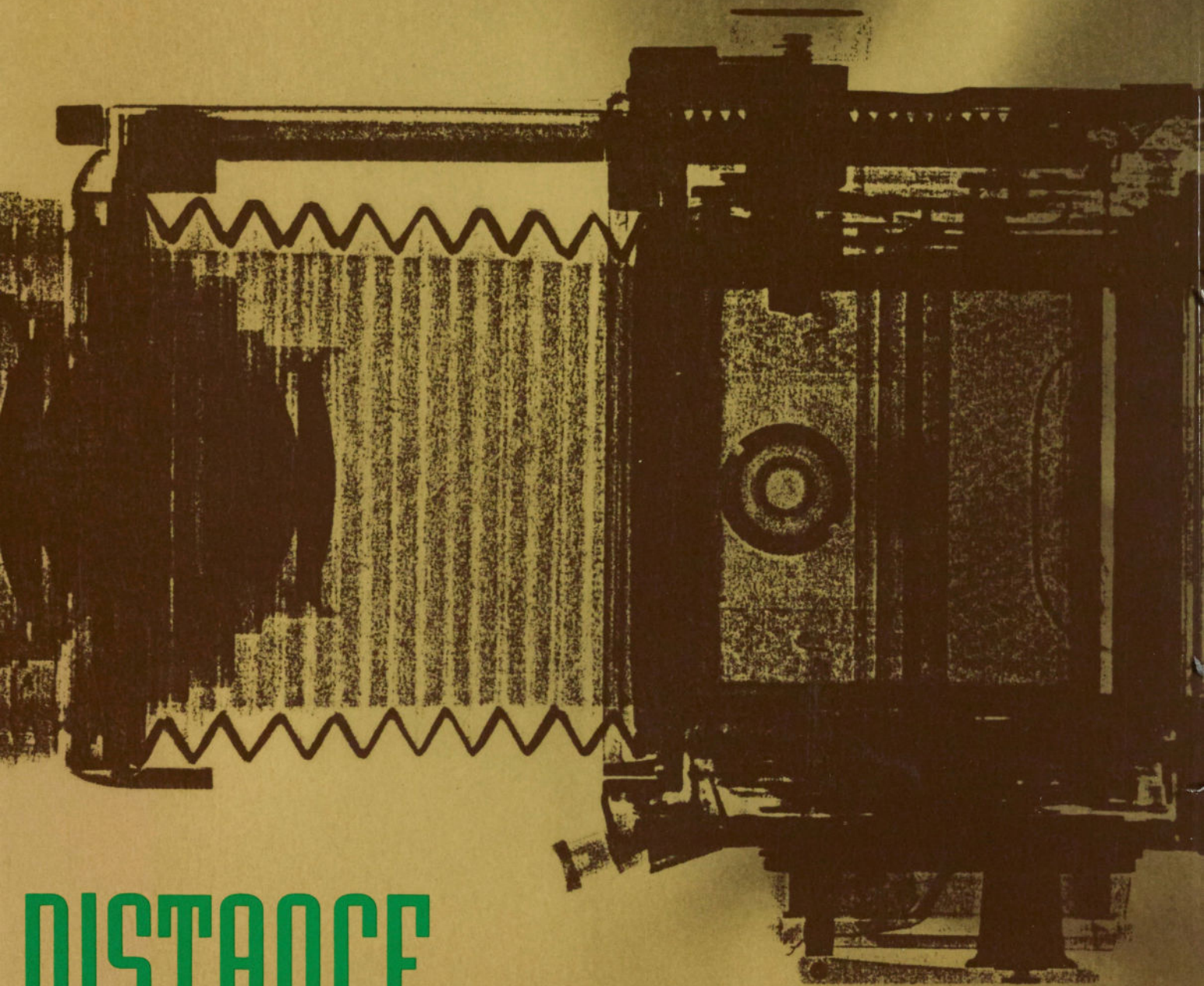
Translated by Helena Scheffer







Dennis Adams  
Raymonde April  
Sophie Calle  
Clegg & Guttman  
Patrick Faigenbaum  
Angela Grauerholz  
Alfredo Jaar  
Karen Knorr  
Louise Lawler  
Thomas Ruff  
Cindy Sherman  
Jeff Wall



**DISTANCE**