



James Casebere



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec



James Casebere

James Casebere

Douglas Bohr

Musée d'art contemporain de Montréal
Du 14 février au 20 avril 2003

Une exposition organisée par le Southeastern Center for Contemporary Art (SECCA) de Winston-Salem en Caroline du Nord et présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 14 février au 20 avril 2003.

Conservateur responsable de la coordination au MACM : Réal Lussier

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal et reprend les textes de Douglas Bohr du catalogue *Picture Show: James Casebere* publié par le Southeastern Center for Contemporary Art (SECCA) en 2002.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Secrétariat : Suzel Raymond

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin

Traduction : Susan Le Pan, Colette Tougas

Conception graphique : Fleury/Savard, design graphique

Impression : Acme Litho

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2003

Dépôt légal 2003

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Remerciements

Nous tenons à remercier l'artiste James Casebere et la Sean Kelly Gallery pour leur précieuse collaboration ainsi que le Southeastern Center for Contemporary Art pour nous avoir autorisé cette nouvelle édition du catalogue *Picture Show: James Casebere* à l'occasion de la présentation à Montréal de l'exposition. R. L.

Couverture : *Four Flooded Arches from Right with Fog*, 1999

Couverture intérieure : *Blue Hallway*, 2000

Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada

Bohr, Douglas

James Casebere

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 14 févr. au 20 avril 2003.

Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-21679-6

1. Casebere, James – Expositions. 2. Photographie artistique – Expositions. I. Casebere, James. II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre.

TR647.C368 2003

779'.092

C2002-942081-4F

Distribution

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada

372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 230

Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone : (514) 871-0606

Télécopieur : (514) 871-2112

www.abcartbookscanada.com

info@abcartbookscanada.com

6	Introduction	Réal Lussier
7	James Casebere – Picture Show	Douglas Bohr
8	Entrevue avec James Casebere	Douglas Bohr
11	Œuvres	
19	Introduction	Réal Lussier
20	James Casebere – Picture Show	Douglas Bohr
21	Interview with James Casebere	Douglas Bohr
24	Principales expositions individuelles	
26	Liste des œuvres	

Les photographies de James Casebere fascinent, intriguent et séduisent tout à la fois. Après y avoir prêté un premier regard, on ne peut résister à la sensation d'étrangeté qu'elles imposent peu à peu, tout comme à leur pouvoir d'attraction. En fait, si ces images présentent d'emblée un caractère réaliste, elles laissent néanmoins une impression d'atmosphère insolite, et parfois même dramatique.

Casebere fait partie de ces artistes postmodernes qui ont transformé l'expression photographique par leur attrait pour l'image fabriquée. Depuis plus d'une vingtaine d'années déjà, il se signale par une œuvre où se confondent diverses influences : le cinéma, l'architecture, la sculpture, l'art conceptuel. Il a su développer une approche distinctive dont on peut d'ailleurs percevoir la marque dans le travail de photographes plus jeunes.

Quoique les préoccupations de l'artiste se révèlent nombreuses – telles, entre autres, son investigation soutenue de l'architecture et de son histoire, son affinité avec les ambiances cinématographiques, son intérêt pour les structures et les formes épurées et simples –, il faut cependant reconnaître chez lui, avant tout, une exceptionnelle aptitude à utiliser la lumière et à lui conférer un pouvoir évocateur. Réalisant ses photographies à partir de maquettes architecturales qu'il exécute lui-même, Casebere fait montre dans son travail d'une prédilection toute particulière pour les espaces intérieurs, clos, déserts et totalement dépouillés, ainsi que pour leur valeur symbolique qu'il magnifie en quelque sorte grâce au traitement de la lumière. Ainsi, il donne à ses sujets une luminosité mystérieuse qui suggère à la fois solennité et malaise, et qui les rend d'une certaine manière intemporels.

C'est plus particulièrement sous l'angle de ses rapports avec le cinéma que le conservateur de l'exposition, Douglas Bohr, a voulu considérer le travail de James Casebere. Essentiellement entreprise d'illusion, l'œuvre de Casebere confond le regardeur entre les apparences d'une réalité physique et la vraie nature de cette réalité. Qui plus est, les sujets architecturaux même, comme les effets dramatiques des éclairages, confirment ici l'empreinte cinématographique.

Précisons que cette exposition consacrée à James Casebere est en fait la première d'une série de trois, intitulée *Picture Show*, que le Southeastern Center for Contemporary Art de Winston-Salem a dédiée aux relations entre photographie et cinéma, et plus spécifiquement à certaines pratiques photographiques issues des années 1970 et 1980.

Réal Lussier

Le courant incessant d'images qui s'infiltre dans la vie quotidienne nous a appris à nous méfier de l'apparence des choses. Nous sommes des observateurs rationnels. Nous sommes capables de voir la différence entre fait et fiction, entre réalité et illusion. Et pourtant nous sommes si souvent séduits par le simple plaisir du regard que nous mettons volontairement de côté tout scepticisme. Nous naviguons entre ce que nous savons être vrai et ce que nous désirons être réel.

Il n'est donc pas étonnant que l'émergence des deux formes d'expression les plus influentes au début de l'ère moderniste ait été une conséquence directe de l'intérêt croissant pour la perception et pour le rôle de l'observateur. En tant que modèle de la vision humaine, le processus mécanique de l'appareil photo et de la caméra marque un déplacement radical des moyens de reproduction d'images. Plutôt que d'introduire quelque changement fondamental dans les modes de représentation, la photographie et le cinéma ont eu un impact durable sur la perception comme telle. L'illusion convaincante des images photographiques a embrouillé notre aptitude à faire la différence entre ressemblance et représentation. La photographie est devenue synonyme de réalisme et elle a été tenue en si haute estime pour sa capacité de saisir un « moment de vérité » que la véracité de l'image photographique est rarement remise en question, même aujourd'hui. Le cinéma, en ce qu'il peut combiner le visuel et le sonore pour créer une illusion d'espace et de temps, a prolongé le niveau de réalisme permis par la pellicule.

L'héritage persistant de la photographie, ajouté à la vaste influence culturelle du cinéma, s'avère un terrain fertile pour les artistes ayant atteint la maturité durant l'explosion des médias de masse dans la deuxième moitié du XX^e siècle. *Picture Show* est une série d'expositions explorant un genre particulier de photographie qui a émergé au cours des trente dernières années et qui a contesté certaines présomptions relatives à l'image photographique, plus précisément sa capacité de représenter une réalité pure. Les artistes présentés dans cette série abordent la photographie non comme moyen exclusif de « voir », mais comme façon de rendre ce qu'ils ont imaginé être visible. S'inspirant des films et des cinéastes du siècle dernier, ces artistes se donnent beaucoup de mal pour mettre en scène ce qui paraît être un moment fugitif, lequel finit cependant par se révéler proche d'un arrêt sur image, soit une fantaisie filmique déguisée en réalisme imagé.

Depuis le milieu des années 1970, James Casebere photographie des maquettes, de la grandeur d'un dessus de table, qu'il construit à l'aide de polystyrène, de papier et de plâtre. Ces maquettes précises et complexes dérivent de paysages et de bâtiments, réels ou imaginés, comme le Eastern Pennsylvania State Penitentiary, la résidence Monticello de Thomas Jefferson et le *Nevisian Underground*. Dans l'atelier de l'artiste, les maquettes sont éclairées de façon dramatique, parfois peintes, photographiées délibérément de plusieurs points de vue, puis abandonnées. C'est au moyen de photographies que Casebere représente sa propre construction, une reconstruction et une re-représentation de l'interprétation même de l'artiste. Conséquemment, nous nous trouvons beaucoup plus éloignés de toute référence à la réalité que nous ne pourrions le présumer. Cette illusion est trop attirante. Les plus récentes photographies de Casebere ont été tellement agrandies que les maquettes semblent être grandeur nature. Devant elles, nous avons l'impression de pouvoir entrer dans l'espace. L'idée qu'il pourrait s'agir de lieux réels est plausible, aussi « concrète » que les murs d'une cellule de prison.

Comme toute illusion, cette structure interne des images de Casebere supporte, étaye pour ainsi dire, les qualités intangibles qui semblent si palpables au premier regard. L'éclairage de l'atelier paraît éthéré au travers des ouvertures pratiquées. Là où la lumière frappe un plancher ou se réfléchit dans l'eau, elle affirme une présence corporelle qui donne à penser que cette eau coule dans une construction vieille de plusieurs siècles. Cette beauté austère est spectaculaire en elle-même et pour elle-même; elle est tellement séduisante que l'observateur ne voudra pas la mettre à nu, choisissant plutôt de croire qu'elle pourrait être réelle. Cet engouement a pour conséquence que l'observateur ne prend pas conscience du fait qu'il a affaire à une façade. Tout ceci n'est-il pas filmique ?

Bien qu'on ne puisse les relier à une trame narrative prédéterminée, les images semblent pourtant faire allusion à un passé, à un présent et à un futur. L'observateur anxieux imaginera une histoire humaine dans ces espaces abandonnés. L'absence de tout être humain nous porte à anticiper une arrivée ou à nous demander ce qui a pu se dérouler dans ce lieu. Les espaces n'étant pas nécessairement abstraits et anonymes, cet effet n'en est que plus accentué. On dirait plutôt des lieux réels; des lieux, d'ailleurs, dont l'importance historique et culturelle serait grande. Comment concilier ceci avec le fait que ces espaces sont des fabrications ? Comment concilier ce que nous savons de la fonction de ces espaces, de ces institutions, avec le fait que l'artiste soit allé jusqu'à simuler précisément quelque chose d'aussi substantiel, au sens propre comme au sens figuré ?

De plusieurs manières, le travail de Casebere donne le ton à l'ensemble de cette série d'expositions, en offrant un point de vue incontournable sur le lien qui existe entre la perception de la réalité et le domaine virtuel de la photographie.

Douglas Bohr
Conservateur
Southeastern Center for Contemporary Art

Douglas Bohr Comment le cinéma, et plus particulièrement la direction photo, ont-ils influencé votre travail ?

James Casebere Je fais partie de la première génération d'artistes qui a vraiment grandi avec la télévision. Bien que j'aie atteint la maturité avec l'arrivée de l'art conceptuel au milieu des années 1970, j'ai également été influencé par la culture pop et par l'architecture vernaculaire. Je voulais faire un art qui plairait à un public élargi, qui divertirait, cajolerait et séduirait comme la télévision et le cinéma. J'entendais la voix critique de Jean-Luc Godard dans une oreille et celle de Spielberg, la mauvaise influence, dans l'autre. En ce qui concerne la direction photo, je ne peux que mentionner des réalisateurs comme Sergueï Eisenstein, Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks... Puisque je faisais partie de la génération « cinéma » ou du groupe d'artistes en photographie qui fréquentaient Artists Space et Metro Pictures Gallery à la fin des années 1970 et au début des années 1980, avec des gens comme Cindy Sherman, Richard Prince, Laurie Simmons et d'autres, j'avais en partie comme objectif d'intégrer la manière dont le cinéma – et la direction photo, je suppose – s'était insinué dans notre langage visuel collectif en tant que culture. Je voulais que cette conscience se transpose sur mon intérêt pour l'architecture, le design, la sculpture et même la peinture. Parmi les meilleurs directeurs photo, plusieurs ont très certainement fait des emprunts au langage pictural.

DB Est-ce que vos images, ou une série d'entre elles en particulier, constituent une sorte de réponse à la direction photo au cinéma, ou auraient-elles été directement influencées par un style précis de cinéma ?

JC *Desert House with Cactus* devait évoquer le sentiment de l'exil, mais ce n'est que lorsque j'ai ajouté le mirador que tout est vraiment tombé en place. J'avais le film *Hogan's Heroes* en tête. *Boats* s'appuie en partie sur *Lifeboat* de Hitchcock. *Covered Wagons* s'inspirait d'une séquence de *Red River*. Dans bon nombre de mes premières photos en noir et blanc, il y a une ambiance à la Hopper, proche du film noir, qui évoque la solitude dans une grande ville. Toute la série d'images de western traitait de la version hollywoodienne de l'Ouest, non comme histoire mais comme mythe. Dans le travail sur la prison, je me suis éloigné du cinéma pour réfléchir davantage à l'essence de la production d'images, à la représentation de l'espace et de la lumière dans un sens plus moderniste. Plus récemment, j'ai ajouté de la couleur, de la texture, du mouvement et du reflet; ces éléments contribuent tous à un effet réaliste, mais ils pourraient aussi évoquer le cinéma. Dans ce cas-ci, je ne cite pas de film en particulier comme je le faisais autrefois.

DB L'acte qui consiste à fabriquer des maquettes architecturales et à les éclairer, de façon dramatique dans certains cas, afin de les photographier (filmer), s'apparente à la conception de décors au théâtre ou au cinéma. Est-ce que le fait que vos images se rapportent principalement à l'espace, en particulier à un espace architectonique ouvert où il n'y a pas de drame humain et encore moins de présence humaine, sous-entend une scène, si l'on peut dire ?

JC Je pense que oui. Le concepteur de décors essaie de faire la même chose que moi en tentant de créer la sensation d'un lieu avec simplicité, avec le moins d'éléments possible. Encore une fois, à la fin des années 1970, j'ai produit une série de dix images qui fonctionnaient comme un tout et qui concernaient le montage. J'ai fait un scénarimage, dessinant chaque image à l'avance, et j'ai ensuite

construit des maquettes simples à partir de chaque dessin en utilisant du papier et du carton découpés. Un mouvement narratif parcourait ce groupe d'œuvres. J'ai également fait un court métrage farfelu et une installation filmique en boucle. Cependant, le fait est qu'après ce travail, j'ai voulu me concentrer sur une seule image autonome, dans laquelle je mettrais tout. Sous-entendre l'action, l'histoire, et ainsi de suite. Je n'ai jamais vraiment eu d'acteurs. L'idée a toujours été de faire entrer le spectateur dans l'image d'une manière ou d'une autre, d'en faire l'acteur. Pour y arriver, j'ai réduit l'image à l'essentiel, à des formes génériques ou archétypes. À certains égards, Beckett a été le modèle de cette sorte d'anonymat. Ses personnages représentaient le « monsieur Tout-le-monde » dépouillé autour duquel j'essayais de construire des images contemporaines.

DB L'échelle ou la dimension de l'image influe-t-elle sur cette idée de scène ?

JC Je conçois l'échelle comme ayant à voir avec l'espace d'exposition. Elle concerne l'échelle humaine, la capacité d'entrer dans un espace. « Elle concerne aussi bien les genoux que la tête » (Joe McKay, artiste en vidéo interactive et en informatique) du spectateur. J'ai essayé de traiter de l'espace de la galerie et de la façon dont le spectateur se déplace dans l'espace plutôt que d'imiter le film, l'opéra, le théâtre, par exemple. À un certain moment, mon travail est devenu moins narratif et plus iconique.

Avec l'eau, son mouvement et son reflet, une sorte de récit s'est réintroduit. Le mouvement implique le temps. Il m'arrive parfois de saisir la même maquette à partir de divers points de vue et de montrer des œuvres différentes dans le même espace, dans l'espoir de faire bouger le spectateur dans l'espace de la galerie et, en même temps, de le faire bouger dans l'espace des images.

DB Vous avez dit, ou on l'a mentionné dans des articles ou essais antérieurs, qu'il est essentiel que soit révélé dans l'image même le fait que ces images sont des photographies de maquettes fabriquées, que les raccords et autres détails du genre y soient apparents. Pourquoi ?

JC Mon attitude a changé à cet égard. Je croyais exactement à ce que vous venez de décrire. Avec les intérieurs de prison, c'est devenu plus ambigu. Quand je regarde ces images, je trouve parfois qu'elles ressemblent à des caricatures et, à d'autres moments, elles m'apparaissent plus convaincantes. Laisser visibles les raccords et les joints bruts les rend parfois plus réelles au premier coup d'œil. J'aime cette confusion, cette ambiguïté. Présentement, je m'intéresse davantage à cette zone entre la reconnaissance d'une chose comme étant réelle et le doute éventuel qu'elle ne l'est pas. Donnez-moi d'abord l'illusion, et laissez-moi la garder, si possible !

DB Étant donné la qualité éthérée de la lumière dans des images comme *Empty Room*, *Asylum* et *Arcade* dans la série sur la prison, qui confère à la scène une ambiance irréaliste, pouvez-vous parler du rôle que la beauté pourrait jouer dans votre travail ?

JC Ce que j'essaie en partie de faire, c'est de donner du plaisir. Une éthique constructiviste était à l'œuvre dans mon travail antérieur, qui exigeait que la façon dont la chose est faite soit mise en évidence. Voir la façon dont une chose est faite permet une distance critique. Cacher ou camoufler la fabrication sous le sentiment d'émerveillement ressemble peut-être davantage à ce que j'essaie de faire maintenant. Le véritable grand art vous coupe toujours le souffle. Peu importe sa complexité, sa sophistication, sa profondeur ou sa capacité de divertissement. Le grand art devrait toujours vous frapper dans le plexus solaire. Il devrait vous époustoufler. Bien sûr, une idée simple peut être belle en soi. Toutefois, la distance critique peut parfois agir contre cet effet. J'ai mis du temps à accepter cette idée. Les arts visuels peuvent être réfléchis. En fait, ils devraient être à la fois réfléchis et beaux (voir Edmund Burke). Ceci concerne vraiment le rapport entre le corps et l'esprit ou, à la fois, la sensibilité et l'intellect.

DB Le fait que nous pouvons sentir que la construction n'est peut-être pas « réelle » nous distancie comme spectateurs de l'image, et nous prenons conscience du fait que nous sommes encore plus écartés de la « réalité ». En termes d'effet sur

l'observateur, que pensez-vous que cela signifie, que l'image photographique soit tellement éloignée de sa source (l'imagination, ou l'observation par l'artiste d'un lieu réel) ? L'observateur pourrait penser que la maquette sert en quelque sorte d'intermédiaire entre la vision originale de l'artiste et la représentation de cette vision...

JC L'image finale n'est pas précisément une représentation de ma vision originale. Elle développe une vie propre durant son processus de fabrication. Si je suis satisfait du résultat, c'est en raison de ce qu'elle est devenue durant le processus, et non parce qu'elle se rapproche de ce que j'avais l'intention de produire au départ. Si elle fonctionne bien, c'est en général une vraie surprise. Par ailleurs, je n'ai jamais eu l'intention de distancier le spectateur de la réalité. Il n'existe pas de réalité objective qui servirait de référence à cette œuvre. Pour emprunter un terme à Gregory Bateson, j'aime penser que ces images concernent l'« interaction d'idées ».

DB Devant cette création délibérée du sentiment qu'il existe plusieurs niveaux d'interprétation entre l'observateur et la source originale tout au long du processus de fabrication de l'image, je ne peux m'empêcher de penser au temps. Est-ce une façon de faire en sorte que le temps soit un élément qui participe à la construction de l'image fixe ? Comment envisagez-vous le temps par rapport à vos images ?

JC Il est inévitable que le sujet soit en partie le temps requis pour construire la maquette. Dans les images de prison, le temps passé à construire la maquette calque de façon presque rituelle le temps d'internement. Sous son aspect positif, la solitude implicite suggère également que le passage du temps est une expérience désirable. Les œuvres inondées abordent peut-être davantage le passage du temps historique et la perte de la mémoire historique. Et, d'un autre point de vue, dans la mesure où les maquettes sont des choses très fragiles et éphémères, je suppose que la perte ou la destruction des endroits représentés souligne doublement leur nature transitoire.

















The photographs of James Casebere are at once fascinating, intriguing and seductive. After taking a first glance, we cannot escape the sense of strangeness which they gradually induce, nor their power of attraction. In fact, if his images initially seem realistic in nature, their lasting impression is of an unusual, sometimes even dramatic, atmosphere. Casebere is one of the postmodern artists who have transformed photographic expression through their predilection for fabricated images. Over the past twenty or so years, he has commanded attention with a body of work intermingling a variety of influences: film, architecture, sculpture and conceptual art. The distinctive approach he has developed has also left a perceptible mark on the work of younger photographers.

While his work reveals numerous concerns—including his ongoing investigation of architecture and its history, his affinity for cinematic ambiances and his interest in pure, simple structures and forms—what stands out, above all, is his remarkable ability to use light and endow it with an evocative quality. Producing his photographs from architectural

models he builds himself, Casebere displays in his work a very particular preference for enclosed, deserted, totally bare interior spaces, with their symbolic value which he somehow amplifies through his treatment of light. In so doing, he gives his subjects a mysterious luminosity that suggests both solemnity and uneasiness, and that in a way renders them timeless.

Exhibition curator Douglas Bohr set out to examine the work of James Casebere from the specific perspective of its relationship to film. Essentially an undertaking in illusion, Casebere's work confounds the viewers, leaving them caught between the appearances of a physical reality and the true nature of that reality. Moreover, the architectural subjects in conjunction with the dramatic effects of the lighting, create an almost cinematic experience.

This exhibition devoted to James Casebere is actually the first in a three-part series, entitled *Picture Show*, which the Southeastern Center for Contemporary Art in Winston-Salem has dedicated to the relationship of photography and cinematography, and more specifically to certain photographic practices that emerged from the 1970s and 1980s.

Réal Lussier

Given the constant stream of images that filter through our daily lives, we know that things are not always the way they seem. We are rational observers. We are capable of observing the difference between fact and fiction, reality and illusion. And yet we are so often seduced by the pleasure of looking that we willingly suspend our disbelief. We negotiate between what we know to be true and what we desire to be real.

It is not surprising then that the emergence of the two most influential forms of media of the early modernist era was a direct result of growing interest in perception and of the role of the observer. As a model of human vision, the mechanical processes of the camera mark a radical shift in the means of pictorial reproduction. Rather than introducing any fundamental changes to established modes of representation, photography and cinematography have had a lasting impact on perception itself.

The convincing pictorial illusion of the photographic image complicated our ability to differentiate between the likeness and representation.

Photography became synonymous with realism and so highly regarded for its ability to capture a

“truthful moment” that the veracity of the photographic image is rarely questioned even today. Cinema, in its capacity to combine sight and sound with the illusion of space and time, extended the level of realism that could be achieved with film. The enduring legacy of photography coupled with the vast cultural influence of cinema provides fertile ground for artists who came of age during the explosion of mass media in the latter half of the twentieth century. *Picture Show* is a series of exhibitions that explores a particular genre of photography that has emerged over the past thirty years and challenged presumptions about the photographic image, specifically its capacity to represent an unmitigated reality. The artists in the series take the approach that photography is not exclusively “seeing” so much as it is about rendering what they have imagined visible. Taking their cues from films and filmmakers of the past century, these artists go to great lengths to stage what appears to be a fleeting moment but which ultimately reveals itself to be not unlike that of a film still: cinematic fantasy disguised in pictorial realism.

Since the mid-1970s, James Casebere has photographed tabletop-sized models that he constructs with styrofoam, paper and plaster. The precise and complex models are based on real and imagined landscapes and architecture ranging from the Eastern Pennsylvania State Penitentiary to Jefferson’s Monticello and the *Nevisian Underground*. In the artist’s studio, the models are dramatically lit, sometimes painted, deliberately photographed from various points of view and abandoned. The photographs are Casebere’s representation of his own construction, a re-construction and re-representation of the artist’s own rendering. Consequently, we are farther removed from any reference to reality than we might presume. The illusion is too alluring. Casebere’s most recent photographs are enlarged to such an extent as to make the structures appear life size. Standing before them it is as if we can step into the space. The notion that these may be actual places seems plausible, as “concrete” as the walls of a prison cell.

As with any illusory image, this internal structure of Casebere's images supports, props up if you will, the intangible qualities that seem so palpable at first glance. The studio lamplight appears ethereal through the crafted windows. Where light strikes a floor or reflects off water, it affirms a corporeal presence as if this water were flowing through centuries-old architecture. The austere beauty is spectacular in and of itself—so seductive that the observer may be unwilling to expose it, wanting to believe that it could be real. Ironically, this infatuation distances the observer from any realization of its facade. Is this not cinematic? While there is no apparent correlation to any scripted narrative, the images do seem to allude to a past, present and future. An anxious observer imagines a human story within the abandoned spaces. The lack of any human presence leads us to anticipate an arrival or wonder what has happened here. To further compound this effect, these are not necessarily abstract, nameless spaces. Instead, they appear to be actual places and, for that matter, places of vast historical or cultural significance. How does one reconcile this with the fact that these spaces are fabricated? With any knowledge of purpose these spaces, the institutions, served, how do they reconcile this with the fact that the artist went so far as to so precisely simulate something so literally and figuratively substantial? In so many ways, Casebere's work sets the stage for the whole of the exhibition series, offering a compelling look into the connection between the perception of reality and the virtual realm of photography.

Douglas Bohr
Curator
Southeastern Center for Contemporary Art

Douglas Bohr How has film, or cinematography in particular, influenced your work?

James Casebere I am part of the first generation of artists to really grow up with television. While coming of age with conceptual art in the mid-seventies I was also influenced by pop culture and vernacular architecture. I wanted to make art that appealed to a wider audience—that entertained, cajoled and seduced, much like TV and the movies. Jean-Luc Godard was the critical voice in one ear and Spielberg, the bad seed in the other. When it comes to cinematography, I can only really mention directors like Eisenstein, Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, etc. Inasmuch as I am part of the "Pictures" generation or the group of photo-based artists that gathered around Artists Space and Metro Pictures Gallery in the late seventies and early eighties, people like Cindy Sherman, Richard Prince, Laurie Simmons, etc., it was part of my goal to integrate the way film, and I suppose cinematography, had wormed its way into our collective visual language as a culture. I wanted to bring that awareness to bear on my interest in architecture, design, sculpture, and even painting. Many of the best cinematographers have no doubt borrowed from the language of painting.

DB Do your images, or any specific series of images, respond to cinematography or happen to be directly influenced by a specific style of filmmaking?

JC *Desert House with Cactus* was supposed to be about the sense of exile, but when I added the guard tower it really snapped into place. I was thinking of "Hogan's Heroes." *Boats* was partly based on

Hitchcock's "Lifeboat." *Covered Wagons* was based on a scene from "Red River." In a lot of my earlier black and white photos there is a Hopper-like feeling akin to film noir—alone in the big city. The whole series of Western images were about the Hollywood version of the west not as history, but as myth. In the prison work I got away from film to think more about the basics of picture making and the depiction of space and light in a more modernist sense. More recently I added colour, texture, movement and reflection, all of which contribute to the sense of realism, but might also suggest film. This is done without quoting from particular movies like I did before.

DB The act of fabricating architectural models and lighting them—dramatically in some instances—in order to photograph (film) them is not unlike stage or set design. Does the fact that your images are primarily about space, particularly open architectonic space, where there is no human drama let alone presence, imply a stage of sorts?

JC I think so. The stage designer is trying to do the same thing as I am, in trying to create a sense of place simply, with as few elements as possible. Again, in the late seventies I produced a series of ten images that worked together and were really about editing. I made a storyboard, sketching out each image ahead of time and then, using cut paper and cardboard, built simple models for each sketch. There was a narrative movement throughout the group. I also made a short pixilated film and another film loop installation. However, the point is that after this work I wanted to concentrate on a single autonomous image, getting everything into it. Imply action, story, etc. I never really had any actors. The idea was always to get the viewer to enter the image, somehow, to be the actor. In order to do that I reduce the image to its basics, to generic forms, or archetypal forms. In some respects Beckett was the model for this kind of anonymity. His characters were the stripped-down "everyman" that I sought to build contemporary images up around.

DB Concerning the scale or size of the image, how does this affect this idea of a stage?

JC I think of the scale as being about the space of exhibition. It's about human scale, about being able to enter the space. "It's about your knees as well as your head," (Joe McKay, interactive video/computer artist) as a viewer. I have tried to deal with the space of the gallery and the way the viewer moves through that space rather than mimicking film, opera, theatre, etc. At one point my work began to get less narrative and more iconic.

Through water—its movement and reflection—a kind of narrative is re-introduced. Movement implies time. Sometimes I will now shoot more than one perspective of the same model and show the different works in the same space in an attempt to move the viewers through the space of the gallery, and move them through the space of the images at the same time.

DB You have commented, or it has been mentioned in past articles or essays, that it is essential that the fact that these images are photographs of fabricated models be revealed within the image itself—that the seams and such are apparent. Why?

JC My attitude about that has changed over time. I used to believe exactly what you described. With the prison interiors it became more ambiguous. Sometimes when I look at them they look like cartoons, and sometimes they're more convincing. Sometimes leaving the seams and rough edges show makes them at first glance look more real. I like that confusion—the ambiguity. At the moment I'm more interested in that area between the recognition of something as real, and the eventual suspicion that it's not. Give me the illusion first, and let me keep it if I can.

DB Given the ethereal quality of light in images such as *Empty Room*, *Asylum* and *Arcade* from the prison series, that lends an otherworldly sense to the scene, could you comment on the role beauty might play in your work?

JC Part of what I am trying to do now is give pleasure. With the earlier work there was a constructivist ethic at work that required that the way it's made be made evident. Seeing how it's made allows for critical distance. Hiding that or concealing that within the sense of wonder is perhaps more like what I am trying to do now. Truly great art is always breathtaking. No matter how complex, no matter how sophisticated, no matter how thoughtful, or entertaining. Great art should grab you in the solar plexus. It should take one's breath away. Of course, a simple idea can be beautiful in itself. However, critical distance can also sometimes mediate against this. It took me a long time to accept this idea. Visual art can be thoughtful. Indeed it should be both thoughtful and beautiful at the same time. (See Edmund Burke.) This is really about the connection between body and mind, or both sense and intellect.

DB The fact that we can sense that the architecture may not be "real" distances the viewer from the image and we become aware of the fact that we are yet another step removed from "reality." In terms of its effect on the observer, what do you think it means to have the photographic image so far removed from a source, be it your imagination, or the artist's observation of an actual place, so much so that the observer can sense that the model somehow mediates between the artist's original vision and the representation of that vision?

JC The final image is not exactly a representation of my original vision. It takes on a life of its own in the process of its making. If I'm happy with it in the end it's because of what it's become in the process, not because it approximates what I set out to produce originally. If it works really well, then it's usually a big surprise. On the other hand I never intended to distance the viewer from reality. There is no objective reality that is a reference for this work. To borrow a term from Gregory Bateson, I like to think of these images as being about the "Interaction of Ideas."

DB By deliberately creating this sense that there are multiple levels of interpretation between the observer and the original source throughout the process of making the image, I can't help but think of time. Is this a way that time is somehow a constructive element in a still image? How do you think of time in regard to your images?

JC Inevitably the subject is, in part, the time it takes to build the model. In the prison images the time making the model almost ritualistically mimics the time of internment. On the positive side, the solitude implied also suggests the passage of time as a desirable experience. The flooded works are perhaps more about the passage of historic time and about the loss of historic memory. And from another angle, inasmuch as the models are very fragile and temporary things, I suppose the loss or destruction of the places depicted doubly emphasizes their transitory nature.

James Casebere

Né à Lansing, Michigan, États-Unis, en 1953.
Vit et travaille à New York.

2002

James Casebere, SECCA, Winston-Salem, Car. du N., États-Unis [itinéraire : Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio, États-Unis, et Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada]. — Catalogue.

James Casebere, Bernier Eliades, Athènes, Grèce.

James Casebere, Grant Selwyn Gallery, Los Angeles, Calif., États-Unis.

2001

James Casebere, Sean Kelly Gallery, New York, N. Y., États-Unis. — Monographie publiée par Charta et Sean Kelly Gallery.

The Architectural Unconscious: James Casebere and Glen Seator, Institute of Contemporary Arts, Philadelphie, Penn., États-Unis.

Galerie Tanit, Munich, Allemagne.

2000

Lisson Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni.

The Architectural Unconscious: James Casebere and Glen Seator, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Mass., États-Unis. — Catalogue.

Grant Selwyn, Beverly Hills, Calif., États-Unis.

Prison/Dormitory/Dayroom: a Collaborative Project with Students of S.M.U. at the Mac, Museum of Contemporary Art, Dallas, Tex., États-Unis.

1999

Asylum, Museum of Modern Art, Oxford, Angleterre, Royaume-Uni [itinéraire : Centro Galego de Arte Contemporanea, Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne, et Sainsbury Centre for Photography, Norwich, Angleterre, Royaume-Uni]. — Catalogue.

James Casebere: New Photographs, Windows Gallery, Bruxelles, Belgique.

James Casebere: Self Constructed Realities: 1975-1990, Sean Kelly Gallery, New York, N. Y., États-Unis.

1998

Sean Kelly Gallery, New York, N. Y., États-Unis.

James Casebere: New Works, Hosfelt Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis.

Galerie Tanit, Munich, Allemagne.

1997

Jean Bernier, Athènes, Grèce.
 Angel Ho, New York, N. Y., États-Unis.
 Windows Gallery, Bruxelles, Belgique.
 Site Gallery, Sheffield, Angleterre, Royaume-Uni.
 Williams College Museum of Art, Williamstown, Mass., États-Unis.

1996

James Casebere: Model Culture, Photographs, 1975-1996, The Ansel Adams Center for Photography, San Francisco, Calif., États-Unis. — Catalogue.
 Galleria Galliani, Gênes, Italie.
 Lisson Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni.
 S. L. Simpson Gallery, Toronto (Ont.), Canada.

1995

Michael Klein Gallery, New York, N. Y., États-Unis.

1994

Galleria Galliani, Gênes, Italie.
 Richard Levy Gallery, Albuquerque, N.-M., États-Unis.

1993

Michael Klein Gallery, New York, N. Y., États-Unis.

1991

Model Fictions: The Photographs of James Casebere, Birmingham Museum of Art, Birmingham, Alab., États-Unis. — Catalogue.
 Gallerij Bruges La Morte, Bruges, Belgique.
 James Hockey Gallery, WSCAD, Farnham, Angleterre, Royaume-Uni. — Catalogue.
 Michael Klein Gallery, New York, N. Y., États-Unis. — Catalogue.
James Casebere et Tony Oursler, Kunststichting Kanaal, Courtrai, Belgique.
 Photographic Resource Center, Boston University, Boston, Mass., États-Unis.
 The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, Iowa, États-Unis. — Catalogue.

1990

Galleria Facsimilie, Milan, Italie.
 Museum of Photographic Arts, San Diego, Calif., États-Unis.
Urbi et Orbi, Paris, France.
 Vrej Baghoomian Gallery, New York, N. Y., États-Unis.

1989

Galerie De Lege Ruimte, Bruges, Belgique.
 Neuberger Museum, State University of New York at Purchase, Purchase, N. Y., États-Unis. — Catalogue.
 The University of South Florida Art Museum, Tampa, Flor., États-Unis. — Catalogue.

1988

Kuhlenschmidt/Simon Gallery, Los Angeles, Calif., États-Unis.
 Pennsylvania Station, New York, N. Y., États-Unis. — Catalogue.

1987

303 Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
 Michael Klein Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
 Kuhlenschmidt/Simon Gallery, Los Angeles, Calif., États-Unis.

1985

Kuhlenschmidt/Simon Gallery, Los Angeles, Calif., États-Unis.
 Minneapolis College of Art and Design, Minneapolis, Minn., États-Unis.

1984

Diane Brown Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
 Sonnabend Gallery, New York, N. Y., États-Unis.

1983

St. George Ferry Terminal, Staten Island, N. Y., États-Unis.

1982

CEPA Gallery, Buffalo, N. Y., États-Unis.
 Sonnabend Gallery, New York, N. Y., États-Unis.

1981

Franklin Furnace, New York, N. Y., États-Unis.

1979

Artists' Space, New York, N. Y., États-Unis.

Tunnel

2002

Épreuve numérique couleur

121,9 x 152,4 cm

Green Staircase #1

2002

Épreuve numérique couleur

243,8 x 195,6 cm

Vaulted Corridor #1

2001

Épreuve numérique couleur

121,9 x 121,9 cm

Vaulted Corridor #2

2001-2002

Épreuve numérique couleur

121,9 x 121,9 cm

Parlor

2001

Épreuve numérique couleur

233,7 x 309,9 cm

[p. 11]

Yellow Hallway #1

2001

Épreuve numérique couleur

233,7 x 309,9 cm

Monticello #3

2001

Épreuve numérique couleur

121,9 x 152,4 cm

Nevisian Underground #2

2001

Épreuve numérique couleur

243,8 x 195,6 cm

[p. 12]

Pink Hallway #3

2000

Épreuve numérique couleur

243,8 x 195,6 cm

[p. 13]

Blue Hallway

2000

Épreuve couleur numérique

243,8 x 195,6 cm

[couverture intérieure]

Four Flooded Arches from Right with Fog

1999

Épreuve par procédé de destruction des colorants

243,8 x 195,6 cm

[couverture]

Four Flooded Arches from Left

1999

Épreuve par procédé de destruction des colorants

243,8 x 195,6 cm

Flooded Hallway

1998-1999

Épreuve par procédé de destruction des colorants

233,7 x 297,2 cm

[p. 15]

Two Tunnels from the Right (Vertical)

1998

Épreuve par procédé de destruction des colorants

152,4 x 121,9 cm

Two Tunnels from the Left (Vertical)

1998

Épreuve par procédé de destruction des colorants

152,4 x 121,9 cm

Two Tunnels from the Right (Horizontal)

1998

Épreuve par procédé de destruction des colorants

121,9 x 152,4 cm

Two Tunnels from the Left (Horizontal)

1998

Épreuve par procédé de destruction des colorants

121,9 x 152,4 cm

Tunnel with Bright Hole

1998

Épreuve par procédé de destruction des colorants

101,6 x 76,2 cm

Tunnel with Dark Hole

1998

Épreuve par procédé de destruction des colorants

101,6 x 76,2 cm

Converging Hallways from Left

1997

Épreuve par procédé de destruction des colorants

121,9 x 152,4 cm

[p. 14]

Tunnels

1995

Épreuve par procédé de destruction des colorants

121,9 x 152,4 cm

Collection A. G. Rosen, New Jersey

[p. 16]

Arcade

1995

Épreuve par procédé de destruction des colorants

152,4 x 121,9 cm

A Barrel Vaulted Room

1994

Épreuve par procédé de destruction des colorants

152,4 x 121,9 cm

Asylum

1994

Épreuve par procédé de destruction des colorants

121,9 x 152,4 cm

[p. 17]

Empty Room

1994

Épreuve par procédé de destruction des colorants

121,9 x 152,4 cm

[p. 18]

Toutes les œuvres sont présentées avec l'aimable permission de l'artiste et de la Sean Kelly Gallery de New York, sauf mention contraire.

