

Focus Periphery

A European Cross-Country Project

**PHOTOMEETINGS
LUXEMBOURG
18/06-23/06/2007**

Texts and photos as provided by the participants

Preface	6
ARTISTS	
Peter Bialobrzeski	10
Simon Welch	16
Andrea Stultiens	20
Denis Darzacq	24
Stéphane Couturier	32
Tom Hunter	36
Wiebke Leister	42
Giacomo Costa	46
Franco Fontana	52
STUDENTS	
Hochschule für Künste Bremen	60
London College of Communication	72
Université Marc Bloch Strasbourg II	82
Akademie Minerva Groningen	84
LECTURES	
Peter Bialobrzeski	96
Christian Caujolle	98
Klaus Honnef	100
Hubertus von Amelunxen	102
Paul Rauchs	104

Focus Periphery

A European Cross-Country Project

Within the scope of Luxembourg, capital of culture 2007 with the theme “Luxembourg and la Grande Région” and under the patronage of Ms Viviane Reding, EU Commissioner for Information Society and Media , the Galerie Clairefontaine presents the 3rd edition of the Luxembourg Photo Festival. The 3rd edition of the festival concentrates entirely on Focus Periphery: The new Europe is being decided in the peripheries. The peripheries of the cities are not any longer mere appendages of the centres, on the contrary. Already with the punk of the late 1970s (Sound of the Suburbs), the transformation of London’s East End in the 1990s from the NoGo area to the hippest place in the urban space of the metropolis, but also with the unrest in the Parisian satellite towns the unsolved social problems and postponed political decisions became obvious.” Migrants from all over the world arrive in the peripheries, here the cultures clash together. There is no doubt: the suitability of the modern multi-cultural and multi-media society is tested in the peripheries of the cities. As a cultural melting-pot and social groupings, the periphery also provides an invisible impetus. A country like Luxembourg, in particular, is largely dependent on its peripheries. For its role as a “leader” of la Grande Région, the country has obtained from its clever and far-sighted “niche politics” of the financial centre, Luxembourg the country, has won over a great part of the educated “workforce” from the periphery. The significance of the peripheries of urban centers will be examined by internationally renowned photographers, photo-artists and lecturers, from 18 to 23 June 2007, in workshops, lectures and exhibitions. All events are aimed equally at professional photographers, photography specialists, students, as well as at interested amateurs and photography lovers.

Europe has to learn together: this year, for the first time, European colleges from Germany, France, England, the Netherlands, and students from Luxembourg studying abroad will take part in the Photomeetings Luxembourg and will work together on the periphery as a social and political focus and as an impetus, thus contributing with their spontaneous creation to build a real Europe through the dreams and aspirations of the young.

Marita Ruiter

Director

Galerie Clairefontaine

This year is already the third time that Clearstream/Deutsche Börse Group supports “Photomeetings Luxembourg” as main sponsor. We are particularly proud to help realize this inspiring photography event that brings together international students and photographers for an exchange of ideas and images in workshops and exhibitions. We now feel confident that Photomeetings will remain as a fixed “rendez-vous” in the yearly calendar of Luxembourg’s cultural events. The fact that Luxembourg and its Greater Region spend 2007 under the special label of Capital Européenne de la Culture adds to the attraction.

Since 2000 Deutsche Börse Group has been sponsoring contemporary photography. Through its numerous commitments Deutsche Börse Group has shown its strong interest in this rapidly developing art form: supporting external and in-house temporary exhibitions, sponsoring the Deutsche Börse Photography Prize in London, publishing collection catalogues, being the main sponsor of Photomeetings Luxembourg and last but not least, creating and constantly extending Art Collection Deutsche Börse such that it now comprises more than 600 works of contemporary photography. Indeed photography reflects the Company’s culture: creativity, transparency and innovation. Deutsche Börse values photography and obviously strongly supports the Photomeetings 2007 as the main sponsor. With great pleasure Clearstream/Deutsche Börse Group thus contribute not only to Photomeetings but also to Luxembourg 2007.

We wish all our customers and visitors a very pleasant visit and discovery!

Jeff Tessler

Chief Executive Officer

Clearstream International



ARTISTS

PETER BIALOBRZESKI

LOST IN TRANSITION

Where ever one goes, one experiences a transition of architecture and space from the familiar to the unfamiliar. Something strange; spaces and places that start to look increasingly similar, no matter whether you are in Singapore, Switzerland, India or Germany. The property developers are happy turning the new urban landscapes into settings that could have inspired André Bretons famous quote from the 1024 surrealist manifesto: "I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a surreality, if one may so speak."

In his new project "Lost in Transition" Peter Bialobrzkeski examines the change of urban

areas, often located on the periphery of the cities. His images, photographed in more than 20 cities and ten countries around the globe, among them Hamburg, Dubai, New York, Singapore, Calcutta, Kuala Lumpur, take the viewer on a journey from the old to the new, the familiar to the abstract. The photographs are visually as seductive as a 19th century romantic painting, dragging the viewer into its magic reality. But their superficial beauty might be deceiving: Is the viewer looking at a document of something beautiful or at a beautiful image of questionable content? Peter Bialobrzkeski, like in his previous works, explores the boundaries of the documentary image.

Text von Michael Glasmeier

From the Series "Lost in Transition", 2002-2007 (29)



From the Series "Lost in Transition", 2002-2007 (50)



From the Series "Lost in Transition", 2002-2007 (20)



From the Series "Lost in Transition", 2002-2007 (12)



Shenzhen, 2001



SIMON WELCH

VIDEO ART

My video work consists of both installations and films. In both cases images from daily life are presented in an almost documentary style and with a minimum of editing. Having lived for many years in Strasbourg, France, I use my surroundings as a source of inspiration and the images presented are often chosen for their symbolic as well as their aesthetic value. For example, in the short video *In Peace* (2006), the screen is filled with the face of the statue of General Kléber in Place Kléber in the centre of Strasbourg which was filmed during a peace demonstration in the square against the war in Lebanon. The viewer hears the voices of the demonstrators and the peeling of church bells but only sees the impassive face of the French general who now rests in peace while the region he helped colonise remains far from peaceful.

My work tends to evoke the history of the city, the region and the country in which I live although, as an outsider, I may have a slightly different view from that of the native population. For example, for the 2-channel video installation *French Revolution* (2005) two videos were shot while driving around Place de la République in Strasbourg, one showing the view of a park containing a war memorial at the centre of the square and the other showing the outer perimeter of the square. The war memorial includes a statue representing an Alsatian woman holding her two dead or dying sons, one having fought for France and the other for Germany. This image is a reference to the fact that the region changed hands between France and Germany in 1870, 1918 and 1945. Even today the cultural schism created by the circulation of the area and its people between

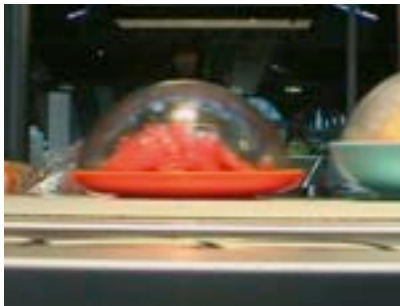
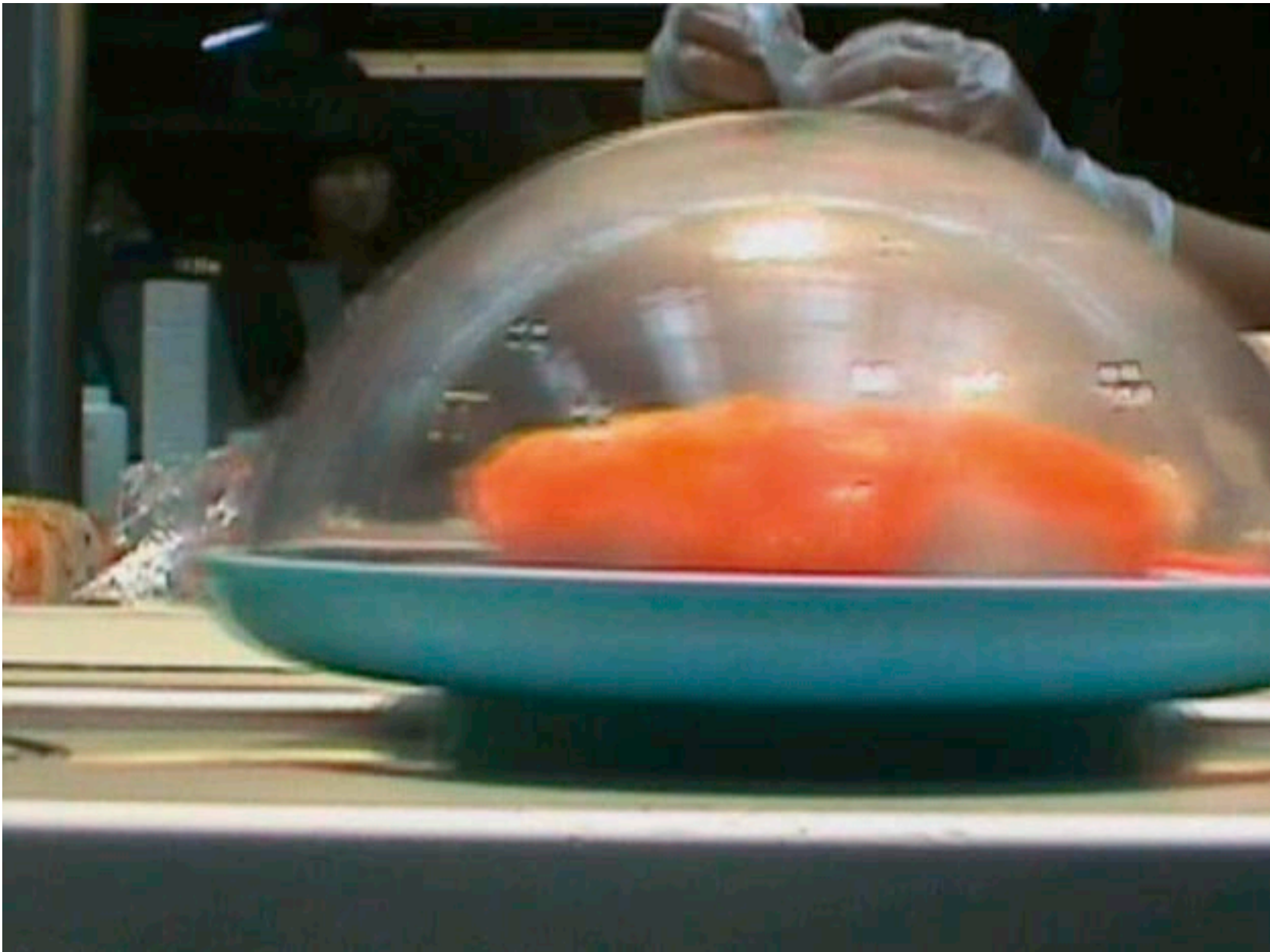
two nations has resulted in something of an identity crisis in the local population. The dual nature of the projected images in *French Revolution* refers to this schism while the circular movement is intended to recall the repetitive and therefore circular nature of the history of the region (which also touches on that of the rest of the world). The juxtaposition of the two images separated by a dark space is intended to give the impression that the viewer is in a car and can see out of the side windows while moving forward into a black void.

In *Water Under the Bridge* (2006) a fixed camera records passengers on a Strasbourg tourist riverboat from the back of the vessel. The boat executes a 360° turn and passes by the European Court of Human Rights and the new European Parliament building. The title

Water Under The Bridge, 2005



Encounter, 2007



Encounter, 2007

is an expression in English that indicates that past differences have been forgotten or at least forgiven.

The whole journey is circular, the boat ending up where it started. The trip is a voyage through two types of time : the history of the city (revealed by it's architecture) and the real time passing in the boat and recorded on video. The passengers are transformed into an audience and the boat becomes an optical apparatus that directs their gaze (and ours), the glass roof acting as both a mirror and a screen. We mostly only see the passengers' backs and the viewer cannot really see what they see. Effectively, we are looking at them looking.

Travel on water also plays an important role in the video installation Wake (2007) in which the wake of a cross-channel ferry between Britain and France was filmed without showing the ferry itself. The sea is very important to me and probably for most British people as we are totally surrounded by it and protected by it but also isolated by it. In order to go anywhere else we are obliged to cross this natural border. I filmed this with a hand-held camera

in December 2006 and was intrigued by the fact that the wake of the boat persisted for a long time, stretching back to its starting point which remained invisible because of the fog obscuring the horizon. The journey represents the passage between one state and another, be it a nation state or an emotional state.

A somewhat more complex visual situation is presented in Tamarins (2006) in which we see the reactions of visitors reflected in the window of a monkey cage in a children's zoo. The monkeys remain mostly invisible while the visitors try to attract their attention. The reflections of the visitors give the impression that they are inside the cage and involve them in a complex exchange of gazes with the monkeys and the viewer, leading us to wonder who is really being observed. Once again, the object of the gaze remains essentially unseen and lies outside the parameters of the displayed image. In Encounter (2007) we are confronted with a close-up of moving dishes on a circular conveyor belt in a sushi bar in a London station. In the middle-ground servers prepare the sushi while passengers can be seen hurrying to

catch their trains in the background. The title was suggested by "Brief Encounter" by David Lean and "Close Encounters" by Steven Spielberg. "Brief Encounter" was a love story filmed in England in the 1940s in which two married people meet by accident in a railway station restaurant, fall in love and begin an illicit and ultimately doomed relationship. In this video, the station restaurant has been transformed into a sushi bar but it could still serve as a trysting place. The Spielberg reference is due to the fact that the moving dishes are reminiscent of flying saucers. "Encounter" also refers to the globalisation of culture represented by a Japanese sushi bar in an English station. The circular movement of the food is analogous to the journeys of the passengers. In the far background we catch occasional glimpses of a curved station window that echoes the shape of the bowls.

The above-mentioned films share recurring elements such as repetition, circularity, traces of the past and an obscured or unseen subject. In each case, what is presented is a "peripheral vision" in its widest sense.

ANDREA STULTIENS

LOOKING AT HISTORICAL PHOTOGRAPHS

Andrea Stultiens studied Photographic Design in Utrecht, and got her masters degree in Photography at St. Joost in Breda. She teaches at academy Minerva in Groningen and received several prizes and grants in the Netherlands for her work.

Andrea mostly works on long-term documentary projects. These projects are always about how people construct their identity and what role photography plays (or can play) in this process. Vernacular photography is often the starting point for Andrea's work. Sometimes the images she collects are just an inspiration, sometimes they are visible within the result. In 2003 the book diptych Kerkdorp-Polderdorp was published. It shows how people in two Dutch villages with completely different histories react to the landscape around them and how they make their lives liveable through using and inventing traditions. A book about a small Dutch community in Canada and how they documented their transition from being Dutch to Canadian will be published August 2007.

Andrea is currently working on a photoexchange project with children from Uganda and the Netherlands. The children create the vernacular

photography, that in the case of Uganda hardly exists, showing each other how they live and what is important to them. A school trip in each country to a museum of national history will be photographed by Andrea and form the framework for the images made by the kids.

The workshop (language English)

We can learn a lot from history. And from looking at historic photographs. Books and projects such as Pictures From Home (Larry Sultan), Steelworks (Julian Germain), Third View (Mark Klett) communicate their message through the combination of old and new photographs from various sources.

In this workshop we will, after an introduction of above-mentioned and a few more projects, as to what to look for in the archive. Everyone formulates a question for themselves what to look for in the archive, related to the theme 'Focus Periphery'.

Each student chooses one or more photographs from the research in the archive to use as starting point for their own photography. Students will work with digital camera's to be able to discuss the work.



Stil life with wooden shoes, 2005



Hank Tenbrink, 2005



Contacts, private collection



Wooden shoe dance, private collection

DENIS DARZACQ

BODY LANGUAGE

Dans un dispositif combinant portraits, architectures, groupes et surprenante présence de la nature, cette série propose un autre regard sur la banlieue. Pendant deux ans, Denis Darzacq est allé à la rencontre des habitants de cette ville de banlieue parisienne, à la fois si proche et si loin de sa vie; une ville marquée par les enjeux sociaux et politiques de l’urbanisation rapide de la France d’après-guerre, qui est l’objet, comme bien d’autres cités populaires, d’à priori réducteurs qui alimentent peurs et malentendus.

Un jour de 2004, Marie Desplechin et Denis Darzacq se croisent par hasard à Bobigny, Amis de longue date, ils ont en commun une sensibilité probablement à l’origine de leur présence dans cette ville à la fois si proche et si loin de leur vie. Du hasard de cette rencontre est né Bobigny centre ville (Editions Actes Sud) qui mêle le récit à l’image. Bobigny centre ville est une histoire de destins, d’amitiés, de cultures, d’urbanisme, d’architecture, de mémoire et d’utopie. Le récit est celui d’un écrivain

sensible et tendre mais aussi lucide et critique ; les images sont celles d’un photographe au regard singulier qui, depuis longtemps, travaille sur la place de l’individu dans la cité.

Littérature et photographie se répondent, se déplacent et prennent place, sur la scène du réel.

Bobigny centre ville nous invite à une promenade au cours de laquelle une romancière et un photographe ont su entendre le cœur des choses. Ce travail photographique a été réalisé durant l’année 2004 à Bobigny. « Ici, je me suis attaché à photographier des lieux de rencontre et de socialisation dans la ville : fêtes d’immeubles ou réunions informelles en bas des tours, réalités d’une vie de quartier » souligne Denis Darzacq. Il précise : « Ce travail prolonge mon questionnement sur la place de l’individu dans la cité déjà abordé dans mes travaux précédents : les centres des villes moyennes dans la série des “Ensembles” (1999-2000), les zones pavillonnaires dans celle des “Nus” (2003) et

aujourd’hui, avec ce nouveau travail, les cités populaires ».

« En dehors de toute actualité, je suis allé à la rencontre de jeunes gens des cités Paul Eluard, Karl Marx, Chemin Vert, de l’Abreuvoir et de l’Étoile. Je leur ai proposé de faire un portrait de chacun d’eux devant leur lieu de résidence. Je me suis également attaché à photographier la ville, ses cités, ses rues, ses paysages et plus particulièrement les entrées d’immeubles des grands ensembles. Celles-ci stigmatisent sur plusieurs décennies, les tentatives d’urbanisme et d’architecture qui se heurtent aux réalités d’une vie marquée par la violence sociale et le désespoir. Lors de ces séances de prises de vues, j’ai rencontré Geoffrey Sorin, un habitant de la cité Paul Eluard qui m’a montré des petites vidéos faites avec son téléphone, chronique vivante et pleine d’humour de la cité, remarquablement filmées. Je lui ai proposé de réaliser le montage de ces “vidéophones” et de présenter ces films avec mes photographies aux Rencontres d’Arles 2005. »





La Chute Nr. 03, 2006



La Chute Nr. 13, 2006.

La Chute

Initiée à l’occasion d’un travail collectif pour les 20 ans de l’Agence VU’, la série “La chute” met en scène les corps en apesanteur de danseurs de Hip Hop, de Capoeira et de danse contemporaine. Une “chute de l’ange” des années 2000, toute en tension et en énergie, entre ciel et terre.

« Juste après la crise des banlieues de 2005, entre pesanteur et gravité, j’ai réalisé des photographies en suspension dans une architecture générique et populaire. J’aime qu’à l’ère de Photoshop, la photographie puisse encore surprendre et témoigner d’instantanés ayant réellement existé, sans trucages, ni manipulations. » explique Denis Darzacq. « (...) Dans des cités d’un Paris populaire et urbain, il crée des images baroques de corps en apesanteur, en lévitation. Propulsion. Perte de gravité. Énergie. Poussée. Bascule des perspectives. Et UNE question : que fait-on de cette énergie ? Que fait-on de ces corps qui veulent entrer dans le jeu et qui risquent de s’écraser au sol si on les ignore, si on les laisse tomber ? »

Christian Caujolle

« (...) “La chute”, série avant tout formelle, plastique, mais aussi métaphore d’une jeunesse qui veut entrer dans le jeu, hurle son désespoir et provoque d’autant plus de questions chez le spectateur que la chute, devenue un mouvement propre au projet, ne rappelle plus du tout un mouvement de danse: qui sont ces jeunes vêtus comme il est d’usage dans les

quartiers? Que vont-ils devenir, que va faire la société de leur énergie, de leurs corps ? Quel point de déséquilibre vont-ils oser ? Jusqu’où cela va-t-il les mener ? Comment stopper l’anxiété qui se dégage du mystère de leurs corps envolés, en lévitation devant des rez-de-chaussée d’immeubles systématiquement claquemurés, comme abandonnés ? (...) Tirant déjà ce même fil de la représentation des corps d’aujourd’hui dans des villes d’aujourd’hui, Denis Darzacq avait, auparavant, avec la série “Nus”, mis en majesté des corps dénudés, mais pas des corps de top-models, des corps comme vous et moi évoluant dans des zones pavillonnaires assez claustrophobiques. Car ce qui passionne depuis des années ce photographe, c’est l’étrangeté d’un corps naturel évoluant dans un milieu urbain aussi construit... »

Magali Jauffret, Photoworks, novembre 2006 - avril 2007 (extrait)

« Quand l’ascenseur social est en panne, il faut savoir rebondir. Entre l’envol et la chute, l’homme parachuté dans la cité apprend à maîtriser sa trajectoire à la matière brute de l’architecture, il oppose l’élasticité de son corps et de ses désirs. Cet exercice de gravitation en appelle à une stricte discipline mais ce n’est pas celle acquise sur les bancs de l’école. Après les émeutes de l’automne dernier, le photographe Denis Darzacq a réalisé quinze de ces photos périlleuses qui disent, à froid, les turbulences et la vie en équilibre précaire. »

Natacha Wolinski, Beaux Arts magazine, juin 2006 (extrait)

- 1 / From the Series Nu, 2003
- 2 / La Chute Nr. 05, 2006
- 3 / La Chute Nr. 04, 2006
- 4 / La Chute Nr.16, 2006
- 5 / Sans titre Nr. 03 Biarritz, 2006
- 6 / La Chute Nr. 15, 2006



1



2



3



4



6



5



Sans titre Nr. 08 Nanterre, 2006



Sans titre Nr. 09, Nanterre, 2006

STEPHANE COUTURIER

ARCHITECTURE PERIPHERIQUE

Ce qui m'intéresse avant tout c'est interroger la notion de temps, et plus particulièrement une certaine dimension sédimentaire des lieux. Ces lieux saisis dans un entre-deux temporel sont prétextes à découvrir des moments parfois éphémères où se mêlent passé, présent et futur. Un passé fait de sites qui vont sans doute disparaître ou bien être requalifiés; un présent semblable à une turbulence, un basculement dans lequel on perçoit les matières dans la fragilité de leur destin éphémère; et un avenir symbolisé souvent par une poussée organique d'éléments pareils à des racines d'architectures improbables surgissant selon la richesse des sédiments de l'histoire. Cet entre-deux peut aussi faire apparaître les épreuves du temps, suggérer l'état de nature dans lequel est retombé le construit, en attente d'une hypothétique réactivation : sorte de léthargie, cette pause peut également être le moment privilégié pour montrer les rapports minéral végétal dans lequel on perçoit ce combat sans fin, que livre l'homme contre la nature. Cette agglomération d'éléments permet d'interroger les différentes échelles du temps. Chaque élément a sa propre durée et sa pro-

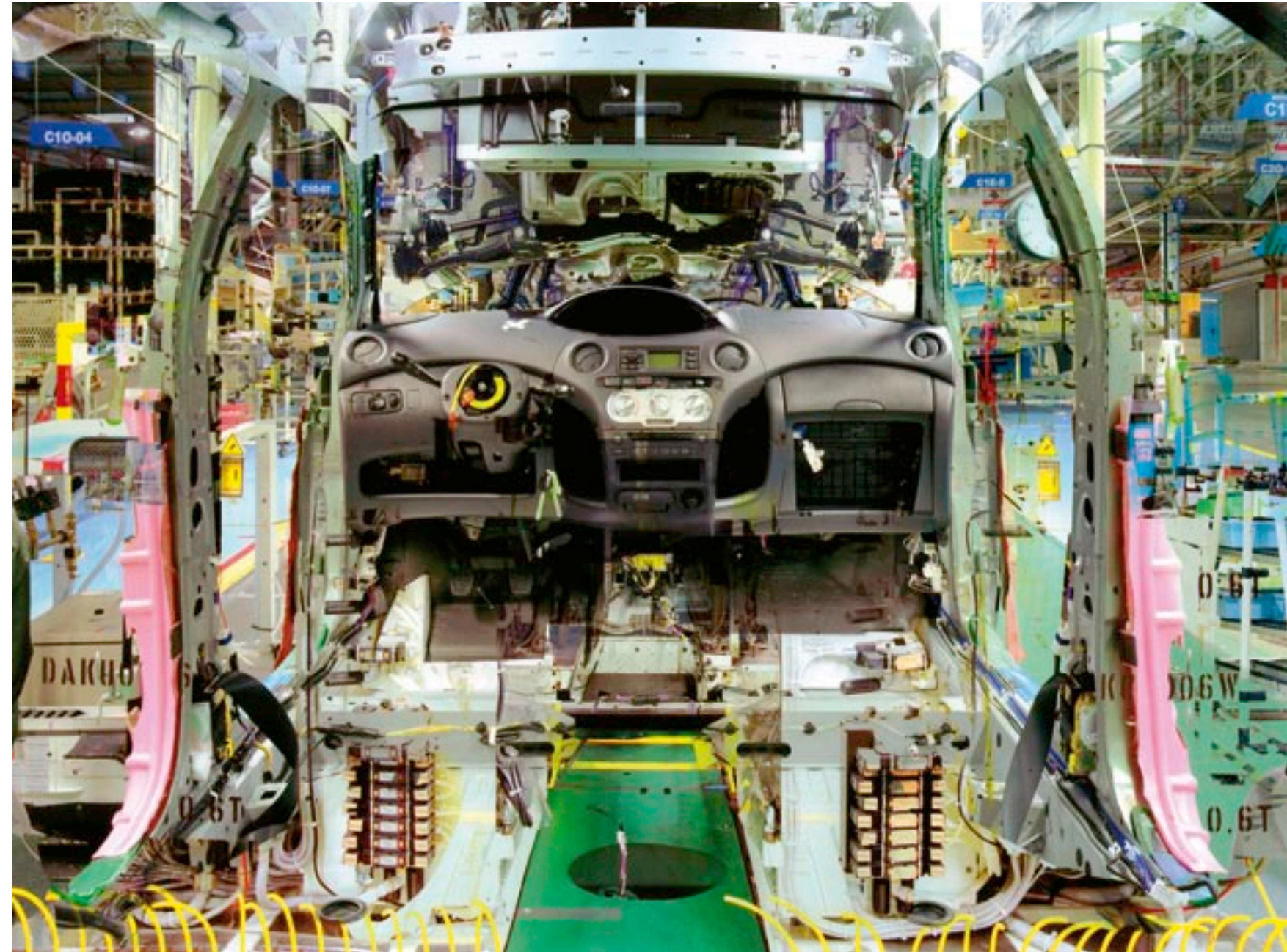
pre vitesse d'évolution, générant différentes profondeurs de temps. Mais plutôt que de non-lieux, il s'agit de sites généralement en centre urbain ou de sites qui font partie de l'histoire économique et sociale. Ces juxtapositions d'événements successifs dans des lieux qualifiés permettent de requalifier les formes des objets et leurs usages pour enfin recomposer un espace autonome.

Néanmoins, il n'y a pas le désir de s'appuyer sur une certaine nostalgie inhérente à ces lieux en déshérence. Plutôt que de parler de destruction, je préfère parler de mutation car mon objectif n'est pas de mettre l'accent sur une certaine nostalgie liée à la disparition de certains lieux. Ces lieux sont en vie et comparables à un organisme vivant en perpétuelle évolution: certaines parties meurent mais sont amenées à être remplacées par de nouveaux éléments. Ces lieux ne sont pas du côté de la ruine mais du côté du vivant, et c'est cette parcelle de vie que je cherche à analyser sans sentimentalisme. J'évite d'une manière générale de porter un jugement de valeur. Il ne s'agit pas pour moi de déplorer ni de célébrer le monde ni même

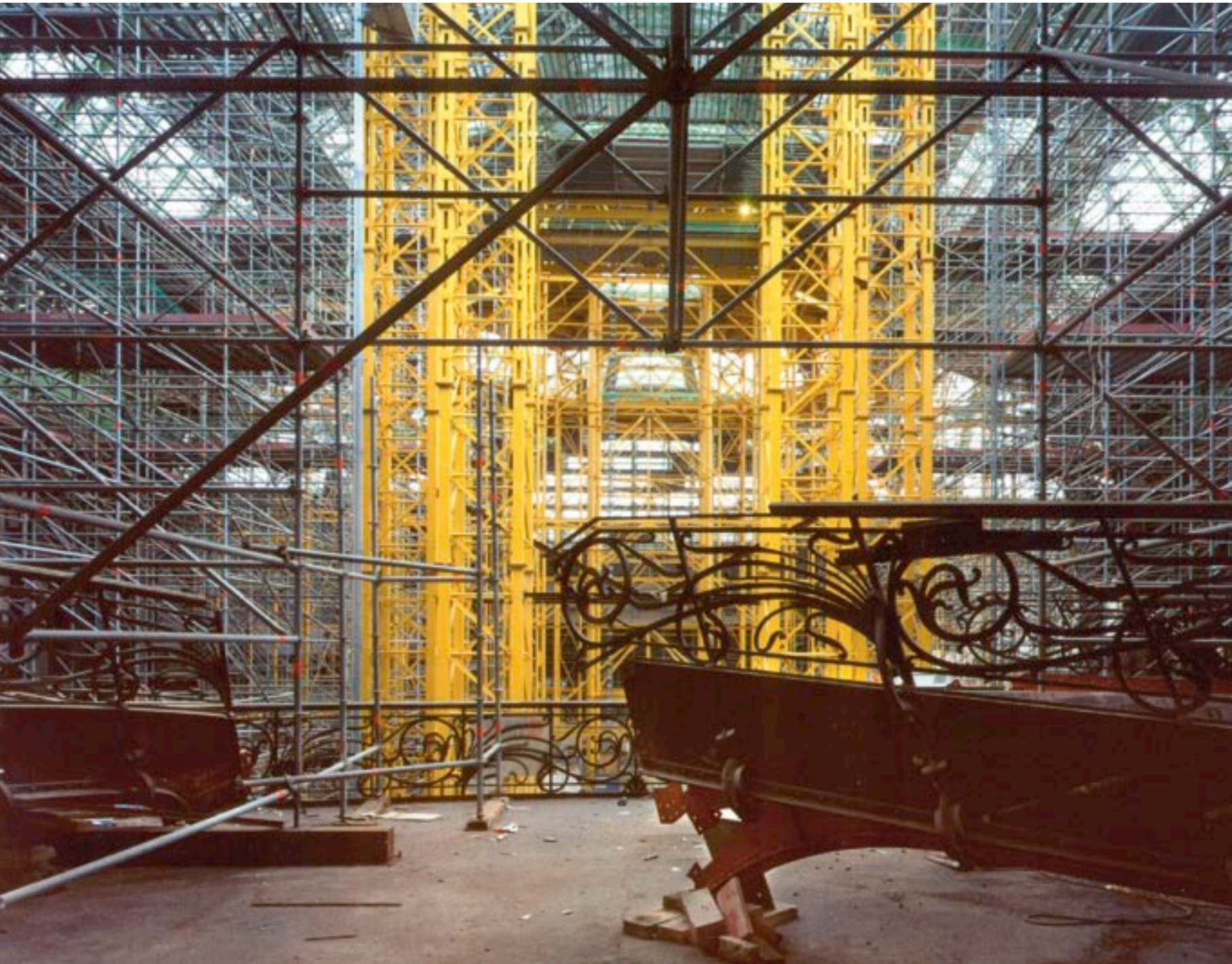
de démontrer quelque chose. C'est plus une expérience de la confrontation. Faire naître des sensations sans passer par une narration anecdotique. Le registre sémantique n'est là que pour ouvrir des pistes, suggérer des interprétations. Les photographies ne sont finalement que des propositions d'associations d'objets dans un lieu qualifié.

La couleur est pour moi évènement. C'est ce qui donne vie aux matières contenues dans la photographie. La métaphore des couleurs vives entendues comme générant une dynamique organique m'intéresse. Mais ce sont avant tout les successions d'aplats de couleurs et de matières qui m'apparaissent importantes. C'est l'occasion de réfléchir sur le rapport forme - fond, les connexions de plans remplacent la perspective et mettent l'ensemble des éléments sur le même niveau de lecture. Les aplats sont un essai pour rendre autonome la couleur par rapport à la forme. Cette défiguration est d'ailleurs un aspect que je voudrais aborder dans certains travaux récents. La notion d'archéologie urbaine est une manière de faire comprendre ma volonté de densifier les informations contenues dans le

MELT Toyota 9, Valenciennes, 2005



Grand Palais, 2004



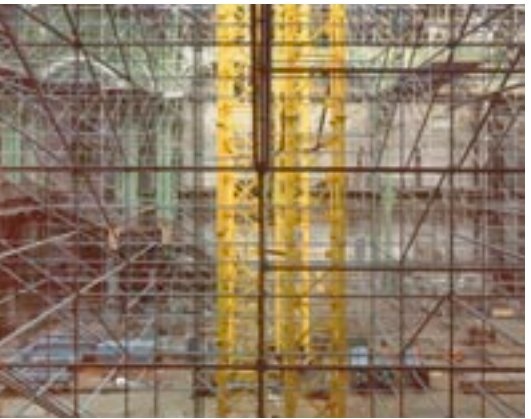
fragment photographique. Les tirages peuvent être lus pour leur globalité, et font ainsi ressortir le caractère documentaire inhérent à chaque lieu photographié. Mais de par leur format important et la précision du rendu des détails, ces mêmes tirages peuvent être lus avec une grande proximité qui permet d'analyser chaque parcelle de la photographie jusqu'à évoquer une archéologie urbaine : par une prolifération de signes, de matières, de couleurs, plusieurs possibilités de lecture sont offertes au spectateur. Entre ordre et désordre, celui-ci aura la liberté de découvrir le sujet qu'il souhaite mettre en valeur selon son expérience personnelle.

La pertinence documentaire se construit dans l'affirmation d'une écriture. Dans mon cas, je cherche à questionner la notion de sujet en élaborant un vocabulaire photographique permettant de créer des passerelles entre les différents niveaux de lecture possibles, qu'ils soient à caractère documentaire ou plastique. L'ambiguïté de la lecture ainsi proposée permet de mieux remettre en cause l'idée d'un sujet: qu'y a-t-il à voir ? Par quoi est attiré notre regard? Comment le spectateur interprète-t-il ce qui est représenté? Cette expérience du regard passe par une frontalité générale, une densification des éléments représentés, et un espace-fragment. La frontalité permet non seulement de théâtraliser le lieu mais aussi de juxtaposer les plans. Les stratifications d'événements font que le sujet photographique n'est plus un, il est éparpillé en une multitude d'indices, de matières, de couleurs, se rapprochant en cela de la technique du "all-over" de la peinture. Enfin, le fragment devient espace de confrontation sans que le regard puisse s'échapper du réel représenté. Cette distanciation vis à vis du sujet permet de traiter plus en profondeur la composition et l'équilibre des masses de couleurs et de

matières à l'intérieur du cadre photographique. Au point que lors de certaines prises de vues, la densification de l'ensemble des éléments réunis dans le fragment photographique m'obligent à quasiment abstratiser les choses et à ne raisonner que par masses. Une fois le tirage réalisé, une sensation de vertige naît face au réel redécouvert. Dans d'autres cas, l'agglomération d'éléments libère la présence de certaines masses, qui, en structurant l'espace photographique, deviennent alors symboles, totems, fictions. La théâtralisation passe ainsi par une quasi mise en scène des objets. Chaque élément, chaque partie du fragment est saisie à un moment bien précis sans remettre en cause l'équilibre global de la photographie. Pour cela, un point de vue privilégié doit nécessairement être trouvé, qui synthétisera les différentes lectures possibles.

La déhiérarchisation du sujet passe par l'ambiguïté même de ce qui est représenté. Est-ce une photographie documentaire, une oeuvre plastique à part entière? Je ne souhaite pas renier le caractère éventuellement documentaire de mes photographies. Il s'agit d'un premier niveau de lecture, une sorte de mémoire des lieux à un moment donné, c'est ce qui fait par définition l'une des grandes spécificités du médium photographique. Mais d'autres niveaux de lecture qu'ils soient métaphoriques ou fictionnels dialoguent ou rentrent en conflit avec le langage documentaire original. Car l'imaginaire de chacun, sorte de nouvelle réalité, permet d'abolir les frontières entre différentes catégories d'expressions. Il m'apparaît important de s'enrichir mutuellement entre disciplines plastiques et intellectuelles. L'art ne doit pas s'opposer au document. Il n'est pas dans mon intention de vouloir imposer une lecture plus qu'une autre à propos de mon travail. Simplement, quelques

clés peuvent être données au spectateur pour qu'il puisse acquérir une distanciation du regard sur la photographie proposée. Mais finalement, toute oeuvre n'existe qu'interprétée. Ainsi, je revendique dans un certain sens, cette ambiguïté du message. Même si au début de mon travail, mes préoccupations me rapprochaient beaucoup des réflexions sur l'architecture et l'urbanisme, aujourd'hui, je cherche également à confronter la problématique de la photographie et de l'histoire des représentations.



Grand Palais, 2004

TOM HUNTER

LIVING IN HELL AND OTHER STORIES

Tom Hunter creates contemplative photographs which often depict the travelers and squatters inhabiting his community of Hackney, a Borough within East London. Utilizing the sprawling post-industrial relics of Hackney—its untamed landscape, abandoned dwellings and warehouses—Hunter creates striking images that reference historical paintings, including those by 17th century Dutch master Johannes Vermeer and 19th century Pre-Raphaelites, such as John Everett Millais, among many others.

His enticing images from the three photographic series Persons Unknown, Life and Death in Hackney, and the most recent Headlines project illustrate or extend a narrative, allowing the viewer to further contemplate the story contained within these carefully staged compositions. Though refracted through historical antecedents, Hunter's photographs directly engage with the modern (or post-modern) world. His photographs walk the fine line between documentary anthropology and sensuous beauty. Key to the effectiveness of Hunter's art is his exceptional sensitivity to landscape

and place. His time spent outdoors, observing the effects of light and the seasons, has had a profound effect on his ability to create such compelling photographs that are reliant upon natural light. Hunter left his home in Dorset at age 16, moved into a caravan in the woods and took a job with the forestry commission.

"At 21 I escaped to London and became a tree surgeon for the Royal Parks," writes Hunter, "during this time I became a squatter in Hackney with little income, it became the only way of living in London at the time." A number of the squatters and travelers whom Hunter depicts in his photographs are people he has befriended: artists, students and performers who choose to adapt a modest lifestyle enabling them to practice their craft. Far from being directionless victims of society, these pioneers of urban development adopt an alternative lifestyle that is generally anti-materialistic and encourages bartering and sharing of resources. Through his photographic series Persons Unknown (1997) and Travellers (1996- 1998), Hunter sought to present a more positive representation of their way of life, revealing that they are engaged in a community and have found strategies to

survive out of economic necessity. Most of the works from these series are staged within an interior showing the individuals' dwellings. Hunter's Woman reading a Possession Order (1997), for example, has a striking resemblance to Vermeer's Girl Reading a Letter at an Open Window (1657, Gemäldegalerie, Dresden). Both the painting and photograph depict young women standing before windows, immersed in reading papers held in their hands. Like Vermeer, Hunter captures a particular empathy for the subject and utilizes subtlety of tones and richness of color: "Vermeer was one of the first painters to deal with ordinary life and people rather than the royal court paintings, his paintings lifted the way the Dutch were viewed, at a time when Holland was ruled by Spain." Also, according to Hunter, "I wanted to raise the image of our community at a time when we were under siege from the national and local government."

Hunter's photograph differs from Vermeer's painting in that it includes an infant bathed in late-afternoon light and resting on a crocheted blanket. The baby's vulnerable presence heightens the plight of the young mother who



The Way Home



1

1 / Woman reading a possession order
 2-6 / From the series "Living in Hell and other stories"



2



3

is being notified that she is to be evicted from her home. Hunter's photograph conveys the urgency of the situation as he skillfully ennobles the subject and illuminates the reality of her situation. *Woman Writing an Affidavit* likewise mirrors Vermeer's painting *Lady Writing a Letter with her Maid* (1670-71, National Gallery of Ireland, Dublin). The similarity between the paintings is that both women are intently composing a document, but Hunter's contemporary interpretation acknowledges the real circumstances of the individuals he is portraying. Laws within England entitle squatters to property after they have resided in a locale for a designated length of time. The young woman sitting at the table is perhaps writing a document to lay claim to the property. Tom Hunter's subsequent series, *Life and Death in Hackney* (1999- 2001), ventures out from contained interiors to the expansive landscape of Hackney—its warehouses and abandoned spaces that border the urban landscape and the countryside. Hunter utilizes the relics of the post-Industrial Revolution and uncultivated landscape overgrown once again with native plants. His compositions show individuals within the landscape, revealing their

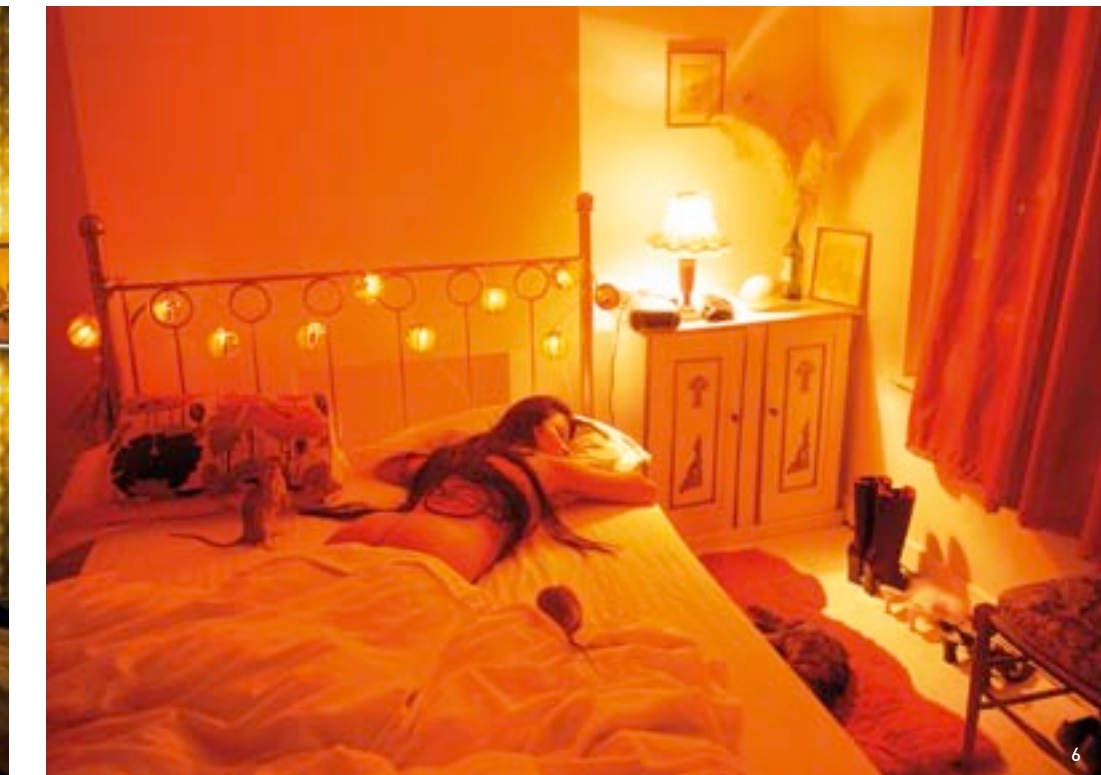
connection to a particular place. He employs the same strategies of Victorian predecessors, the Pre- Raphaelite painters, who showed a particular sympathy for the veracity of the landscape. These 19th century painters' interest in the landscape was heightened due to the ensuing rift caused by the Industrial Revolution that encouraged migration to urban areas and employment in factories, and severed connections to the land. The Pre- Raphaelites had a social agenda that was more closely aligned with the values of an agrarian society. Agricultural pursuits require an understanding of the cycles of cultivation, death and regeneration. These nature-based cycles are at odds with the notion of linear progress that fueled the 19th century Industrial Revolution. The landscape in Hunter's photographs shows signs of being overtaken by wilderness once again. It is a place inhabited by individuals willing to reside close to nature, such as the two young women portrayed sitting before a campfire at dusk in *Vale of Rest* (1999-2001). Hunter's *The Way Home* (1999-2001) is a direct reference to *Ophelia* (1852), John Everett Millais' portrait of Hamlet's scorned lover as she is about to experience a "watery death." Hunter recre-

ates this scene, but portrays a contemporary woman in patched jeans floating in a canal strewn with blossoms from a robust, overgrown plant. Hunter includes particular references to the abandoned industrial landscape, including an empty warehouse and telephone pylon. This photograph has particular significance because of the personal history of the subject who actually fell into a canal on her way home to her boat on the moorings of the River Lea. Hunter is particularly skilled at capturing a particular moment which is about to evolve into another scenario. His photograph *Eve of the Party* features a regal woman standing in an immense space. Light dramatically enters through skylights and holes within the roof of the derelict structure, illuminating the dirt floor and casting a shadow of the solitary woman's profile. One can assume she is contemplating the events that will unfold as the space is occupied by masses of people congregating in this abandoned warehouse. The silence of this scene will soon be transformed by a cacophony of sound and activity. While all of Hunter's photographs imply a narrative, his most recent *Headlines* series (2002-) is gleaned from headlines featured in the local paper, the Hack-



5

ney Gazette. This publication contains direct reportage about crimes within the neighborhood and contains sensationalized details of the underside of society. In creating this series Hunter borrows the technique of Victorian author Thomas Hardy (1840-1928), who would find inspiration from the *Dorset County Chronicle* for his often bleak stories of betrayal and poverty. Hunter has revealed his affinity to the author: "Hardy managed to talk about the suffering of ordinary people and the hardships they faced but told that in a beautiful and engaging way, not overromanticizing and never giving a happy ending." Bringing into question the boundary between reality and fiction, the scenarios playing out within these staged photographs seem to be more voyeuristic and cinematic. They are closely aligned to historical paintings and theatrical compositions, staged in a manner to convey narratives and significant events from the past. The late-afternoon light of Hunter's earlier series has been replaced with the more ominous waning light of late evening and harsh streetlights. Hunter recreates acts of violence reported in the paper, as in *Road Rage Thug jailed for Attack on Priest*, in which an imposing man is about to pummel



6

a priest who is lying on the ground beside his car. This photograph has compositional similarities to Guercino's (1591-1666) *The Dead Christ mourned by Two Angels*, c. 1617-18 (The National Gallery, London). Another mysterious photograph, *Up Before the Beak: Angry Swan Guards Bridge after Crash* (2005) hints at violence and subtly references the myth of Zeus's amorous encounter with Leda. Swans are widely esteemed for their beauty and grace, but these wild birds can be fiercely territorial. Their beauty belies their strength in utilizing powerful, expansive wings, claws and sharp beaks. In this case, the composition was inspired by a city-dwelling swan that took possession of a footbridge and would attack pedestrians and cyclists attempting to cross. Perhaps in some way Hunter is attempting to communicate about the resilience of nature as it intersects with urbanization. *Bounding Buddhist rushes to the Rescue of Neighbor's Pets* (2005) is a visually rich composition, depicting a young monk protecting a rabbit from a vicious fox. The fox has already claimed one victim, as evidenced by a lifeless, mangled carcass on the grass. The composition of this photograph was inspired by a Ludovico Carracci (1555-1619) painting

depicting St. Francis of Assisi meeting Mary and the infant Jesus (*The Vision of Saint Francis* c. 1583-86, Rijksmuseum, Amsterdam). The garment that Mary is wearing in the Carricci painting is similar in hue to the vibrant saffron robe worn by the monk. St. Francis is reputed to have had a special connection with animals and nature, so it is fitting that Hunter's more contemporary interpretation depicts an animal being sheltered from danger. The savage fox is thwarted by the serene spirituality of the monk. In all three of his series, Tom Hunter masterfully reveals how contemporary art can refer to the past in order to illuminate the present. Hunter utilizes historical antecedents but re-contextualizes them by depicting the area that he inhabits and the people surrounding him. His sensuous photographs function on a variety of levels—they are meticulously composed vignettes that also convey a message about community and place. The compelling and open-ended narratives that Hunter creates engage the viewer and invite further contemplation of the story that is unfolding, thereby indicating the future as well as the present.

Carla M. Hanzal,
Curator of Contemporary Art, The Mint Museums

WIEBKE LEISTER

THE PERIPHERY OF THE BODY

Wiebke Leister is Senior Lecturer in photography at the London College of Communication, University of the Arts London. She studied photography at Essen University (Germany), and has recently completed her PhD by Practice at the Royal College of Art, London. Her work has been exhibited internationally – i.e. at the Australian Centre for Photography (2007), the Goethe Institut in London (2003), at the Kunst- und Medienzentrum Adlershof in Berlin (2000), at the Photokina in Cologne (2000), the Kunsthaus Essen (1999), and at the Society for Contemporary Photography in Kansas City, USA (1996).

The periphery of the body

In this 1 1/2 day workshop we will be looking at the face and the expression of our senses as one aspect of how humans are mediating between interiority and exteriority of the body, which is fundamental to our individual perception of the world. The first session will contain a critical discussion of the subject matter, in the second session you will be photographing each other in different styles, and in the third session we will be editing and printing the photographs, working towards a gallery display. Please bring digital cameras and laptops if possible, as well as a portfolio of earlier works.





GIACOMO COSTA

LA RAISON DU GIGANTISME

La raison du gigantisme

Les paysages urbains de Giacomo Costa, un univers artificiel plein de force et d'intériorité

Par Radu Vasile

Immeubles à perte de vue, gigantesques réservoirs d'eau, villes étouffant la ligne de l'horizon: les paysages urbains de Giacomo Costa sont une provocation lancée à la face de tous les amoureux du « délicatement petit ». Trop souvent les programmes de modélisation et de traitement d'images n'ont été qu'un prétexte à spéculer sur la curiosité légitime du public pour ne pas saluer cette fois-ci un vrai travail artistique bouleversant l'esthétique du paysage urbain. Arriver au bon moment au bon endroit c'est ce que réussit très bien Giacomo Costa. Non seulement parce que son travail réussit à aborder les thèmes de l'architecture et la ville sous une lumière nouvelle mais aussi parce que le public semble s'être suffisamment accoutumé aux images de synthèse pour leur reconnaître un statut artistique.

"Autodesk 3Ds Max", "Autodesk Architectural desktop", "Photoshop", "Light Wave" : la syntaxe de la jeune photographie numérique n'a plus

grand chose en commun avec les classiques tirages argentiques. Oubliés les classiques voyages exotiques, la légendaire attention toujours à l'affût du photographe, dans le monde de la 3D tout se fait par ordinateur, à l'aide de palettes graphiques et de processeurs hyperpuissants. Avec les images des villes accrochées sur les cimaises de la galerie l'oeil plonge dans un univers artificiel où force et intériorité sont précisément les maîtres-mots de l'expression.

Représentant d'une nouvelle génération non-conformiste qui fait parler d'elle aussi bien dans le monde du graphisme que dans celui de l'art, Giacomo Costa n'a pas un parcours de vie commun. Né à Florence en 1970, le jeune italien quitte rapidement ses études et se consacre à sa passion pour les motos et les voyages. Son bac en poche, il reprend les excursions qui l'entraînent dans un tour des montagnes de l'Europe avec un séjour de plusieurs années à Courmayeur, près du Mont Blanc. C'est à cette époque que se développe l'intérêt de Costa pour la photographie, qui le fera revenir dans sa ville natale de Florence. C'est ici, dans son propre atelier, que l'œuvre prend forme, dans un lieu à la fois intime et commun où l'imagination de

l'artiste semble enfin avoir découvert les possibilités de ses voyages intérieurs.

Le gigantisme des environnements créés par l'artiste surprend le regard. Un travail qui ne laisse aucune place à l'humain et à la nature et qui pose inévitablement la question de la valeur "dystopique" des images. Villes de l'avenir ayant complètement recouvert la surface de la terre au point de recouvrir jusqu'au souvenir de la terre? Pour les anglophiles, les colossales mégapoles de Giacomo Costa rappellent telles villes surgies de la lecture d'auteurs comme Isaac Asimov ou John Brunner, pour les autres c'est un rêve d'acier et de verre dont la géométrie s'inscrit dans la branche expérimentale de l'architecture.

Pour les uns et les autres, les œuvres parviennent à dégager l'environnement virtuel de sa simple dimension anecdotique pour la faire participer à une véritable remise en jeu des valeurs. Le pixel y gagne une véritable identité différente du réel car, aussi inquiétantes et épiques que soient ces villes, l'artiste les réalise de telle manière qu'elles ne laissent aucun doute quant à leur condition artificielle.

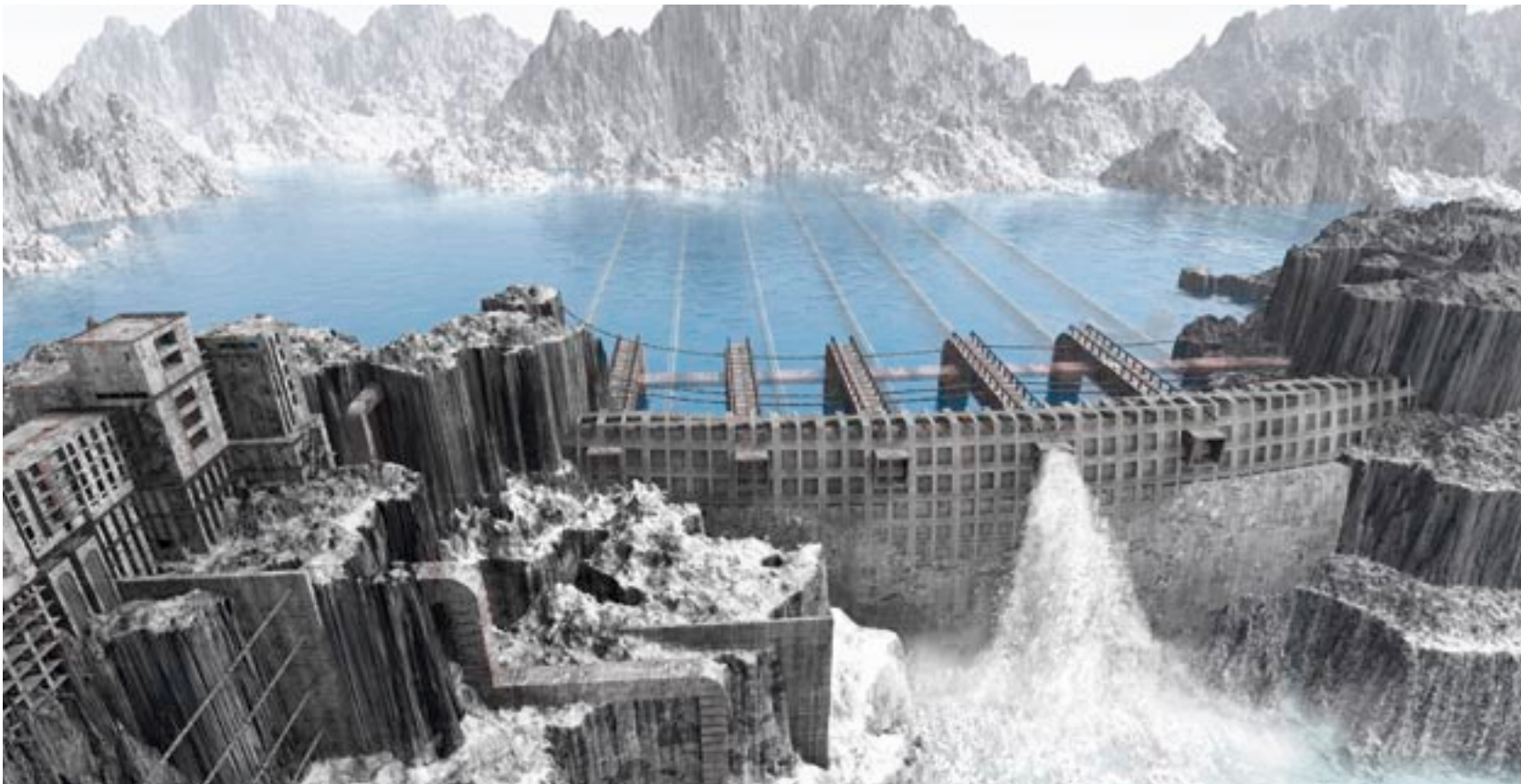


Atto 8, 2006



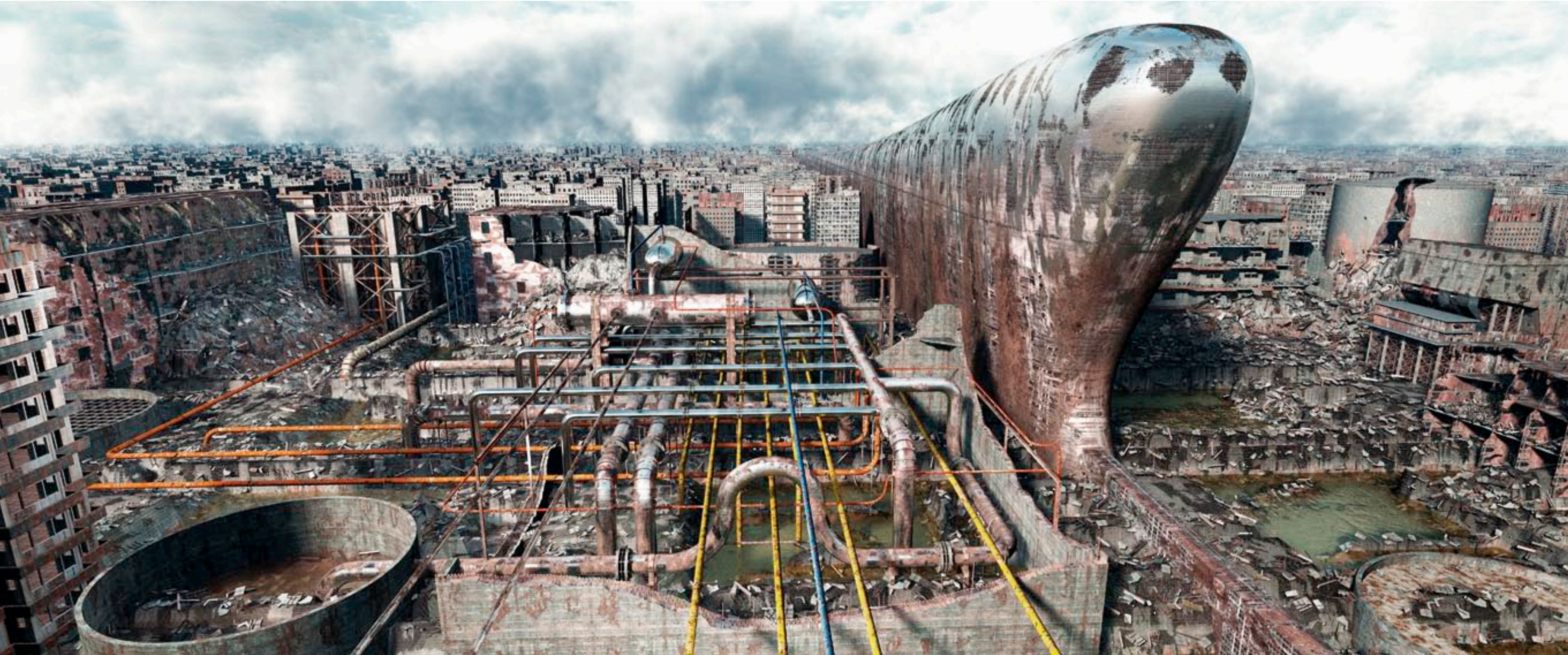
Atto 3, 2006

Scena 24, 2004



Atto 4, 2006





FRANCO FONTANA

ETATS GENERAUX DE LA COULEUR

Introduction : Internationalement reconnu, Franco Fontana « est et reste celui qui a inventé un nouvel usage de la couleur en photographie ». En compagnie du maître de Modène, petite promenade – campagnarde et urbaine – en 21 tirages.

Que dire de l'œuvre de Franco Fontana qui n'ait déjà fait l'objet d'encre prestigieuses (selon Vogue ou Time Life), d'expositions d'envergure et d'alliances mythiques (avec Versace pour la mode ou Ferrari pour le design et la publicité), de Tokyo à New York, de Paris à Helsinki ? Que dire, sinon rappeler que les paysages "fontanesques" s'abordent comme des toiles

abstraites, comme « un espace des mises à plat », comme « une riche palette d'à-plats sensuels ». Que dire, sinon confirmer que ces camaïeux – « qui n'évitent pas toujours le décoratif » – sont une écriture de l'irréel. A défaut « de faire redéfiler l'œuvre d'une vie », que dire encore, si ce n'est qu'à force de titiller la couleur de la nature et la nature des couleurs, Fontana n'en finit pas d'interroger la fonction des teintes dans la photographie et qu'il parvient, en conséquence, à modifier (quelque peu) « notre manière de percevoir le monde ».

Marie-Anne Lorgé

Los Angeles, 1991



Basilicata, 1978



Puglia, 1997



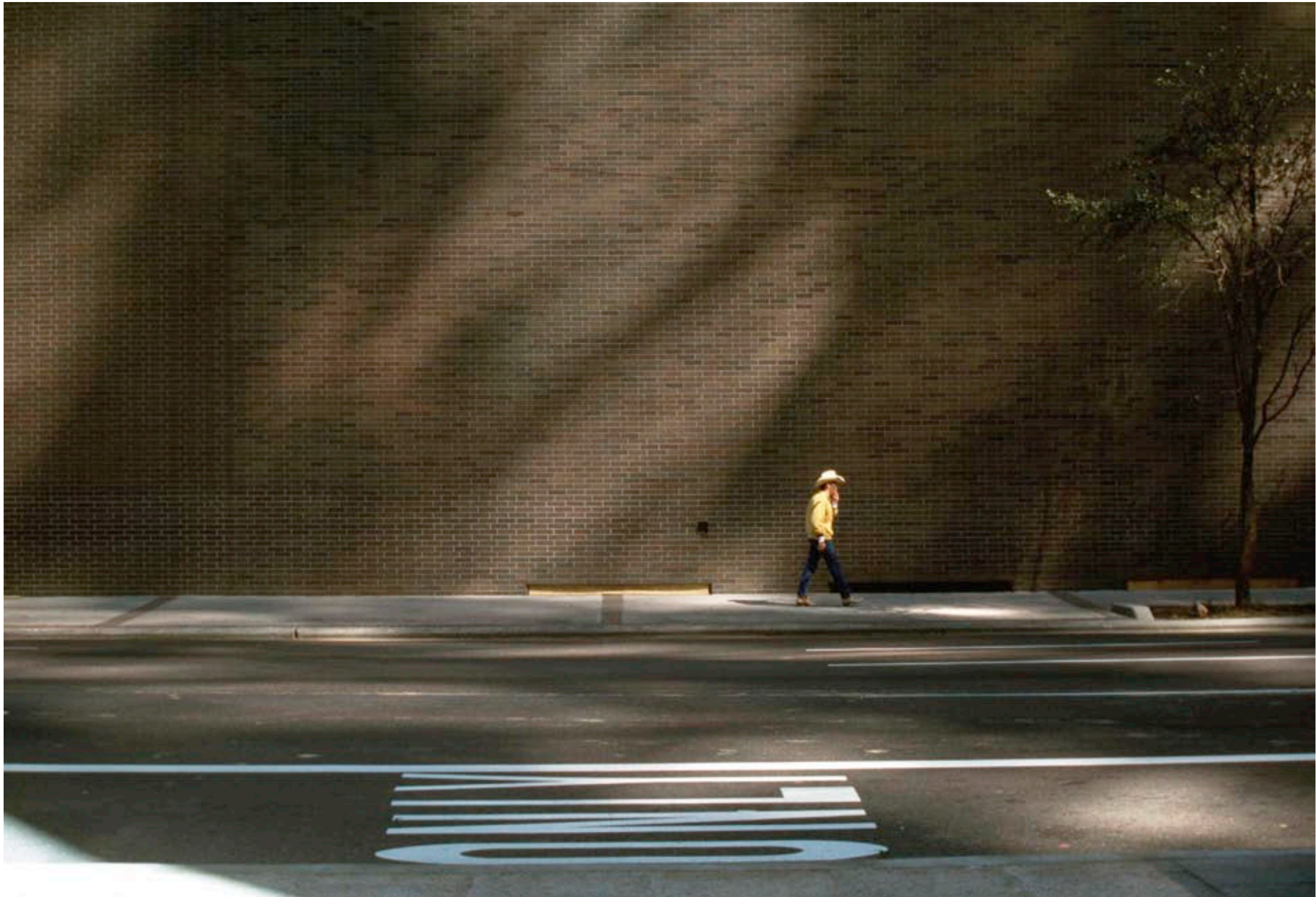
Inter

« À l'évidence », écrit Christian Caujolle, Franco Fontana (né en 1933 à Modène) « est responsable de l'apparition de la couleur dans une photographie marquée par une tradition esthétique et humaniste du noir et blanc et, ce faisant, il est le fondateur non seulement d'une école italienne de la couleur, mais d'une lignée de coloristes du vieux continent qui se sont situés dans sa continuité, que ce soit en accord ou en rejet de ses propos formels ». En ajoutant que Fontana, scotché à son Pentax, a toujours su, pu et voulu dépasser les limites techniques aussi bien que la marée numérique.

En fait, cette histoire de couleur, initiée dès les débuts – dès 1961, quand Fontana, dessinateur de formation, commence à prendre des photos en amateur (avec une première participation à la Biennale Vienne en 1963 et un premier portefeuille publié en 1964) –, cette « histoire de couleur », dis-je, « prend réellement corps dans les années 70 avec le travail sur les paysages ». Un travail qui accouche d'un paysage « déifié », soustrait à l'accidentel, aux lois du hasard, à tout élément de désordre. Un paysage qui correspond « à une exigence intérieure »... L'exigence de Fontana épousant « l'unité harmonique » ou « le secret intime sous la surface des choses ».

Lors donc, puisque « le réel fourmille d'aberrations », puisque « l'espace n'est qu'une proposition de découpages », Fontana installe le risque : il se joue des plans, il triche avec les optiques, il abuse des pratiques de multiplication pour faire naître des images exclusivement « édifiées sur de subtils rapports de forme, de graphisme et de couleur ». Au final, la réalité rejoint la fiction, et vice versa. De 1961 à 2001, Fontana a exploré le paysage naturel, le paysage urbain, puis le nu – et le corps dans l'eau des piscines (dans les années 80). Aujourd'hui, il arpente les mégalo- poles américaines (New York, Los Angeles, Chicago) et saisit l'individu « seul, perdu dans la masse ». Il le saisit dans « une lumière hyper-réaliste », dans un traitement, une manipulation foncièrement graphique. Et la magie opère moins, la fascination résiste... En tous les cas, jusqu'au 11 janvier, Fontana se rencontre à la galerie Clairefontaine, en 21 tirages (cibachrome ou phototransfer) datés de 1975 à 2002.

Houston, 1985





STUDENTS

Participating universities

**London, College of Communication,
LCC MA, Photography**
Teacher Wiebke Leister
Students Jan Cihak, Hannah Guy, Elena
Inga-Cufalo, Jason Manning, Kevin Newark

**London, College of Communication,
LCC MA, Photojournalism and Documentary
Photography**
Teacher Tom Hunter
Students Mauro Bottaro, Sophie Gerrard,
Dana Popa, Kurt Tong, Rosa Ugarte

Bremen, Hochschule für Künste, HFK
Teacher Peter Bialobrzski
Students Sebastian Burger, Hannes von der
Fecht, Eike Harder, Kerstin Hülsmeier, Britta
Isenrath, Tim Klausing, Daniel Müller, Sichan
Park, Tine Reimer, Michael Schmid, Jessica
Scholz, Inga Seevers

**Strasbourg, Université Marc Bloch,
Strasbourg II**
Teacher Simon Welch
Students Juliana Andrade, Nathalie Baranger,
Benjamin Goulon, Marie Guiblin, Alix Hafner,
Aurélie Houot, Lukas Martin, Max René, Lionel
Riess, Daphné Rousselle

Groningen, Akademie Minerva Groningen
Teacher Andrea Stultiens
Students Nynke Abrosius, Michiel Burger,
Dorien Dolsma, Fleur Faber, Jitske Hagens,
Maarten de Kok, Gerben Kolkema, Teackele
Soepboer, Sam Weerdmeester





Michael Schmid HFK Bremen
Teacher : Peter Bialobrzeski

Alp, 2007



Eike Harder HFK Bremen
Teacher : Peter Bialobrzeski

Lobeda, 2007



Inga Seevers HFK Bremen
Teacher : Peter Bialobrzeski

Es ist so gewesen, 2007



Jessica Scholz HFK Bremen
Teacher : Peter Bialobrzeski

Stadtrandwildnis, 2007





Sichan Park HFK Bremen
Teacher : Peter Bialobrzski

Something you look at, 2005/2006



Tine Reimer HFK Bremen
Teacher : Peter Bialobrzski

Uthlande, 2006/2007



Sophie Gerrard LCC MA Photojournalism
and Documentary Photography
Teacher : Tom Hunter

E-wasteland – The growing problem
of e-waste in India



Irina Dana Popa LCC MA Photojournalism
and Documentary Photography
Teacher : Tom Hunter

Not Natasha



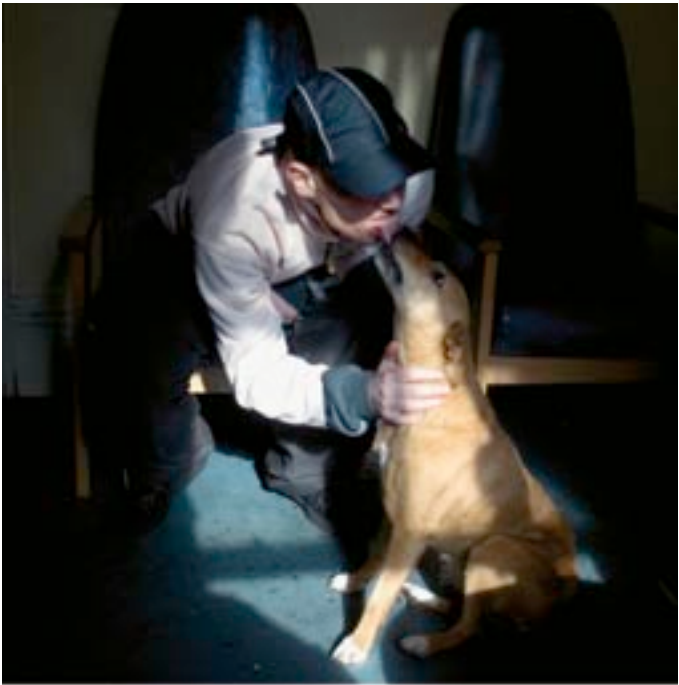
Kurt Tong LCC MA Photojournalism
and Documentary Photography
Teacher : Tom Hunter

Farewell in Labrador, 2006



Mauro Bottaro LCC MA Photojournalism
and Documentary Photography
Teacher : Tom Hunter

Mainliners, 2006/2007



Rosa Ugarte LCC MA Photojournalism
and Documentary Photography
Teacher : Tom Hunter

Greenland, 70 Degrees North, 2006

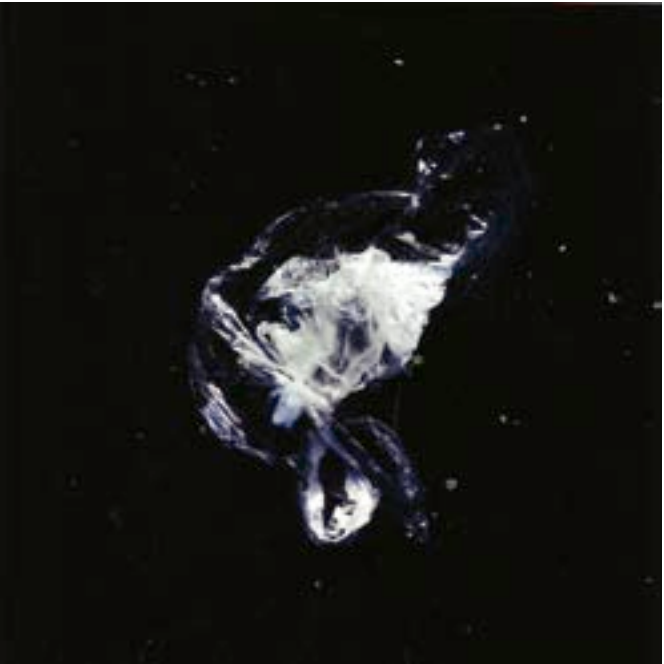
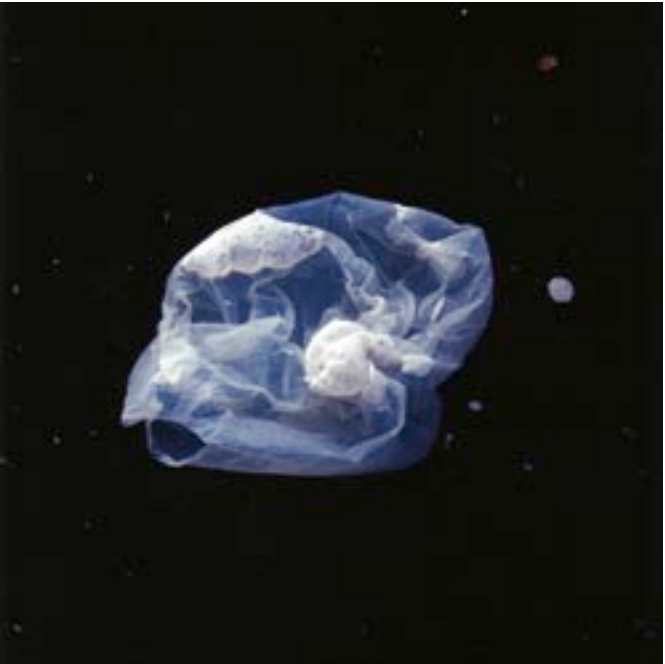


Jan Cihak LCC MA Photography
Teacher : Wiebke Leister

The Hunt, 2005/2006



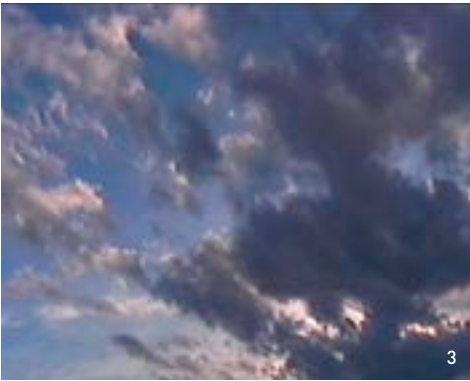




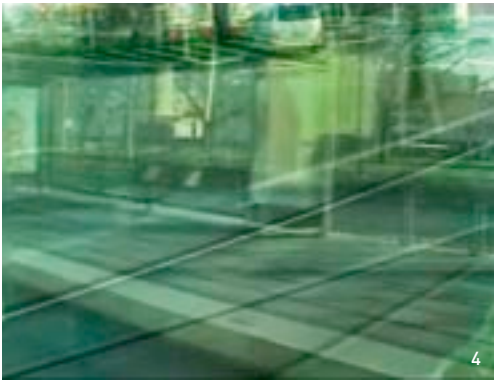
Strasbourg II
Teacher : Simon Welch
1 / **Alix Hafner**
2 / **Marie Guiblin**
3 / **Max René**
4 / **Juliana Andrade**
5 / **Lukas Martin**
6 / **Lionel Riess**
7 / **Nathalie Baranger**
8 / **Aurélie Houot**
9 / **Daphné Rousselle**



Peripheral views of Strasbourg



Ouranos, 2006



Recto Verso, 2007



Les poussières dansent toujours, 2007



Versus, 2007



Les poissons ne pleurent pas, 2007



Hahnenbrunnen, 2007



Country, 2007



37 km 85 min, 2007











A top-down view of a variety of vintage cameras and lenses, including rangefinders, SLRs, and compact cameras, arranged in a circular pattern on a solid pink surface. A bright, circular spotlight illuminates the center of the arrangement, where the word "LECTURES" is written in a stylized, purple, sans-serif font.

LECTURES

PETER BIALOBRZESKI

THE EDGE OF THE CITY

Mitte der 80er Jahre erhielt der bisweilen als "Werbepapst" gefeierte Hamburger Art Director Michael Schirner von der Zeitschrift "Stern" den Auftrag, „die Magie und die Überlegenheit des gedruckten Bildes exemplarisch und für jedermann unübersehbar zu demonstrieren.“ Schirner entschied sich für die vergleichsweise konventionelle Form der Ausstellung. Doch was er zeigte, waren keine Fotografien im Sinne beispielhafter Pressebilder. „Auf großen schwarzen quadratisch angelegten Tafeln“, beschreibt Schirner sein Konzept, „konnten die Ausstellungsbesucher die Beschreibungen von 40 Fotos lesen.“ Zum Beispiel: „Albert Einstein streckt die Zunge heraus“. Oder „Marilyn Monroe auf Subway-Luftschaft“. Oder „Willy Brandt knieend am Ehrenmal der Helden des Warschauer Ghettos“. Oder „Der Chef der südvietnamesischen Polizei erschießt einen Vietkong“. Oder „Vopo, der beim Mauerbau in Berlin über den Stacheldraht in den Westen springt“.

"Bilder im Kopf", hatte Schirner seine Ausstellung überschrieben. Und fraglos wird es dem Leser dieser Zeilen ähnlich ergehen wie den Besuchern der Ausstellung von 1986. Vor dem,

was wir als "Geistiges Auge" zu bezeichnen pflegen, tauchen ganz bestimmte schwarz-weiße Bilder auf, wobei interessant wäre zu untersuchen, inwieweit die imaginierten Bilder mit den tatsächlichen übereinstimmen und ob es so etwas wie eine gemeinsame globale Schnittmenge an visueller Vorstellung gibt. Wir speichern also Bilder, vorzugsweise fotografische Bilder, wir rufen sie auf bestimmte Reizworte hin ab, wir stellen uns etwas vor, folgen einer Projektion, die einmal mehr, einmal weniger mit dem realen Motiv zu tun hat. Fragt sich erstens: Welche Art von Bildern, von wohlgemerkt: öffentlichen Bildern sind das, die wir uns da gemerkt haben? Welchen ikonografischen Grundbedingungen müssen sie – möglicherweise – entsprechen, um überhaupt merkfähig zu sein? Und zweitens: Welche medialen Voraussetzungen müssen gegeben sein, damit konventionelle Fotografien überhaupt zu einem merkfähigen visuellen Impuls werden?

Versucht man das Gemeinsame der von Michael Schirner ausgewählten Motive herauszudestillieren, dann fällt dreierlei auf: Erstens, alle Bilder sind schwarzweiß. Zweitens, sämt-

lich sind sie an eine Person der Zeitgeschichte oder ein historisches Ereignis gekoppelt. Und drittens: In ihrer Binnenstruktur sind sie alle relativ einfach gebaut. Das heißt, sie besitzen eine dominante Bildmitte, bei der unsere Erinnerung problemlos andocken kann. Der Rest verschwimmt. Oder erinnern wir, was links und rechts vom Vopo passiert? Gibt es einen Hintergrund zum Einstein-Porträt. Und was ist mit Marilyn? Ist sie alleine auf dem Bild oder gibt es eine sie beobachtende Entourage?

Merkfähige Bilder, so eine erste vorsichtige These, müssen klar strukturiert, jedenfalls nicht verschwommen sein oder komplex bzw. in die Tiefe hinein komponiert, sie sollten flächig angelegt und auf möglichst wenig bildbestimmende Elemente reduziert sein. Und sie sollten eine möglichst konkrete Botschaft transportieren. Zur Abstraktion neigende künstlerische Bilder, etwa Fotogramme, Lichtstudien oder Solarisationen finden, so gesehen, schwerlich Eingang in unser Bildgedächtnis. Auch in ihrer Grammatik elaborierte, klassischen Standards der Gestaltung zuwiderlaufende Bildfindungen, haben wohl kaum eine Chance, kollektiv erinnert zu werden. Denken wir nur

an die komplexe, betont atmosphärische, subtil kodierte Bildsprache von Robert Frank, die jenseits enthusiastischer Fachkreise schwerlich angekommen ist. Hier lässt sich bestenfalls von Insider-Ikonen sprechen. Übrigens: Ikone heißt im Englischen "Icon". Und "Icon" steht in der linguistischen Theorie regelmäßig für „Zeichen“. Und genau das ist gemeint: Merkfähige Bilder müssen verdichtete, simplifizierende visuelle Zeichen sein.

Richard Avedon, Meister fotografischer Ikonenbildung, hat einmal gesagt: „Der Triumph eines Fotografen ist es, Ordnung aus dem Chaos zu schaffen, ohne das Chaos dabei zu verraten.“ Ein Bild mit den Qualitäten zur Ikone muß demnach anders sein, ohne unsere visuelle Kompetenz überzustrapazieren. Zugleich steht es, wie Norbert Bolz es ausdrückt, „gegen den Lärm der digitalen Welt. Es verspricht Prägnanz und Bedeutsamkeit inmitten des elektronischen Datenflusses.“

Das ist die eine Voraussetzung. Eine zweite tangiert die gesellschaftliche Verfügbarkeit von Bildern. Ein Motiv, gehütet in den Tiefen eines wie immer gearteten Archivs, wird

schwerlich Ikonen-Status erlangen. Erst der mediale Durchlauferhitzer macht ein Bild zur Ikone. Letztlich ist es das Repetitiv, die ständig wiederkehrende Präsentation, Publikation, Verwertung durch die Presse, die Medien, die Werbung, die ein Bild zu einem Teil unseres globalen visuellen Lexikons werden lässt.

CHRISTIAN CAUJOLLE

LA PHOTOGRAPHIE MARGINALISEE PAR LE NUMERIQUE

Jamais, dans toute son histoire, l'homme n'a été environné d'autant d'images. Et il n'a jamais été confronté à autant de natures différentes des images qui se donnent pour fonction de représenter, d'interpréter le monde dans lequel elles sont produites et diffusées, voire d'inventer des visions de mondes intérieurs, abstraits ou futuristes.

Paul Virilio a parfaitement résumé cette complexité de l' "alphabet" des images, qui se déroule en boucle de l' image mentale – le rêve – à l'image instrumentale – image 3D par exemple, en passant par les différentes étapes, de l'empreinte, du dessin, de la gravure, de la peinture, de la photographie, du cinéma, de la vidéo et de l'image numérique.

Les évolutions techniques et la multiplication des images ont profondément modifié nos sociétés, essentiellement les sociétés occidentales mais la globalisation de la télévision et d'Internet font qu'un certain nombre de questions et d'enjeux sont pertinents sous toutes les latitudes.

Le premier fait, essentiel, est que les images sont aujourd'hui constitutives de la

société. Elles n'en sont plus seulement une représentation distanciée, approximative, nous le verrons, qui se donnait pour projet de "reproduire" au temps – un siècle et demi dirons-nous – de la photographie triomphante. Elles en sont partie intégrante et fondent, au même titre, par exemple, que l'activité bancaire et boursière, la nature même du monde dans lequel nous vivons.

Avant d'en venir à ce qui occupera l'essentiel de cette réflexion, il est important de préciser une autre caractéristique des sociétés contemporaines : majoritairement, parce que l'Ecole ne joue pas son rôle d'apprentissage de la lecture des images. Les récepteurs, alors qu'ils sont bombardés et que nous pourrions dire qu'ils sont environnés d'un brouhaha visuel, sont analphabètes. Ils n'ont pas les moyens de lire et de décrypter correctement les signaux qu'ils reçoivent- ils n'en voient d'ailleurs vraiment qu'une infime partie et prennent pour qui équivalents, dans une grande confusion, des images de nature différentes. Comme ils sont ignorants du mode de production des représentations qui leur parviennent, ils sont incapables de voir le mode de relation au réel qui fonde pourtant le

sens profond de ces images. Cela est d'autant plus grave que, urbanisation aidant, le mode de relation à l'univers et son expérience s'est profondément modifié. Nous sommes passés de l'expérience physique, pratique, contingente à un apprentissage dans lequel l'image est première, comme si elle était antérieure au monde dont elle veut nous faire croire qu'elle le transmet avec fidélité. Nous y reviendrons, mais il est important de noter que cette évolution est parallèle à une évolution de la relation à la mort : jusque dans les années soixante-dix, dans les campagnes européennes, les familles mettaient elles-mêmes en bière le corps des défunts, aujourd'hui, partout, des techniciens s'en chargent et, finalement, ils ont pour fonction un véritable "escamotage" du cadavre.

Essayez, par ailleurs, de tenter de penser à une destination de vacances dont vous n'auriez jamais vu d'images auparavant... L'image est première, alors qu'elle est trompeuse : il suffit d'avoir eu l'expérience, pour s'en convaincre, d'avoir réservé une chambre d'hôtel au vu des photographies flatteuses, prises au grand angle et rééclairée avant de se retrouver dans un placard à balais !

Nous ne devons pas oublier non plus, pour mesurer la profondeur des révolutions qui se sont opérées au cours du dernier demi-siècle, que, aujourd'hui, l'expérience de l'image est d'abord celle de l'image sur écran, qu'il s'agisse de la télévision ou de celui de l'ordinateur. Or, le fait que, sur l'écran, la lumière vienne de derrière l'image et ne la révèle plus, comme avant, en frappant le positif change radicalement le mode de lecture et pose d'intéressantes questions, entre autres cette troublante constatation que certaines images sont valorisées par la lecture sur écran qui les rend plus lumineuses, plus séduisantes et qui les frappe alors que d'autres deviennent plus banales.

Cela tient également au fait que nous nous trouvons entre deux eaux, ou pour le moins à la croisée de deux chemins. L'apparition du numérique et la généralisation de la lecture sur écran déroutent une génération, qui est actuellement aux postes de responsabilité et qui avait l'habitude de lire des documents papier, soit sous forme d'imprimés, sous forme de tirages originaux. Nous voyons émerger une génération dont la lecture première des images s'est faite sur écran. Il est vraisemblable qu'est

en train de se constituer une autre culture de l'image.

Qui n'est ni mieux ni plus mal que la précédente, mais qui est certainement différente. Il est difficile de décrypter ces changements, mais ils semblent évidents et il serait essentiel pour l'avenir et sa compréhension de pouvoir les analyser précisément.

L'apparition, il y a un quart de siècle du numérique comme nouveau mode de représentation a déjà entraîné des modifications profondes et généré des attitudes inédites, tant dans la réalisation des images que dans leur transmission. Nous voudrions tenter de cerner les enjeux de cette véritable révolution, tenter, alors que les évolutions technologiques s'accélèrent chaque jour, de situer les questions qui devraient être posées par rapport à cette situation nouvelle.

Retournons aux faits. Depuis le tournant des années 2000, la vente d'appareils numériques a dépassé celle des appareils classiques de prise de vue. Aujourd'hui une grande partie des images, fixes et animées, sont réalisées et transmises en numérique. La meilleure

preuve étant qu'une étude réalisée pour les fabricants estime que le marché amateur sera saturé dès 2010. Ce qui les entraîne d'ores et déjà à trouver des parades à cette situation. Très clairement, le numérique questionne la photographie, son devenir, son éventuelle disparition, son éventuelle fonction dans le futur, si tant est qu'elle reste pratiquement et techniquement possible. Sans aucune certitude, mais en nous appuyant sur des faits et sur l'histoire des pratiques, nous chercherons à mettre un peu d'ordre, face à la confusion ambiante, sur les questions, les transformations, les enjeux, voire le futur que l'actuelle domination du numérique entraîne pour une société qui a fondé pendant tant de temps l'information, sa mémoire, mais également des pratiques artistiques, affectives, intimes sur l'image argentique.

(Extrait : Christian Caujolle, *Le numérique*, Editions Buchet-Chastel à Paris, en automne 2007)

KLAUS HONNEF

FOTOGRAFIE - EIN MEDIUM HYBRIDER BILDER

Als Maler in den oberitalienischen Stadtstaaten und unabhängig von ihnen in den blühenden Handelsmetropolen Flanders begannen, die Welt vor ihren Augen in den Blick zu nehmen, erfanden sie ein sinnreiches System, ihre Eindrücke wiederzugeben. Leone Battista Alberti, der florentinische Architekt, Maler, Forscher und Sportsmann, prägte dafür die schlüssige Formel des "Fensters". Wie ein Blick aus dem Fenster sollte, salopp gesagt, das erscheinen, was sie malten. Mittlerweile ist diese Konvention der Darstellung so selbstverständlich geworden, dass manche immer noch glauben, sie entspräche der optischen Wahrnehmung. Dabei haben die Künstler und die Wissenschaftler längst andere Modelle entwickelt, um den Stand des Wissens über die Welt 500 Jahre nach Erfindung der Zentralperspektive zu vergegenwärtigen; kompliziertere und weniger plausible oder anschauliche.

Dass gleichwohl nicht nur in der westlichen Welt, sondern weit darüber hinaus, die plastische Form der visuellen Wiedergabe nach wie

vor als die geläufige gilt, ist sicherlich auch der ungeheuren Erfolgsgeschichte der Fotografie geschuldet. Das technische Medium, ein Kind des realitätssüchtigen 19. Jahrhunderts, hat nämlich das dreidimensionale Abbild des Sichtbaren mechanisiert, verfestigt, massenhaft verbreitet – und durch die massenhafte Verbreitung zugleich inflationiert und aufgelöst. In der Fotografie manifestiert sich schlagend ein Stück europäisch-westlicher Kulturgeschichte. Ihr Fundament ist die rationalistische Weltsicht der Neuzeit bis zum Aufbruch der Moderne. Der Modus, die sichtbare Welt sozusagen begreifbar zu reproduzieren, stammt aus der Tradition der europäischen Malerei, und ihre Technik spiegelt den Fortschritt in punkto wissenschaftlicher und technischer Weltbeherrschung, kurzum: ein Mittel symbolischer Ermächtigung. Strukturell ist die Fotografie ein Hybrid. Die Errungenschaft ausgefeilter handwerklicher Fertigkeiten, die Ergebnisse physikalischer und chemischer – alchemistischer – Forschungen sowie eine hoch spezialisierte Produktion im industriellen Maßstab verbinden sich zu einem

Abbildverfahren, dass automatisch abläuft und eines Subjekts nicht einmal bedarf, um in Gang gesetzt zu werden.

So könnte es in der Immanenz des fotografischen Mediums begründet sein, dass es sich im Übergang von der analogen zur digitalen Technik in letzter Konsequenz selbst aufhebt. Zumindest drohen seine Gegenstände in den Weiten des elektronischen Rauschens langfristig zu verschwinden, weil sie bald – durch Versäumen technischer Nachrüstung – nicht mehr lesbar sind.

Als die Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts begriffen, dass ihre Art, die Welt zu schildern, dank rasant wachsender Einsichten in die Zusammenhänge und Gesetze der Natur illusionistische Züge annahm, trat gerade diese in der mechanisierten Fassung einen Siegeszug ohnegleichen an. Die Kamera verhalf andererseits jedem Menschen zur Bildwürde, ein Privileg, das den meisten zuvor verwehrt war, und eröffnete gleichzeitig allen Menschen – unbeschadet ihres künstlerischen

Talents – die Möglichkeit, Bilder herzustellen und sich die Welt symbolisch anzueignen. Die Blicke, die sie auf die Welt richteten, waren (und sind) vielfach vermittelt – kulturell, gesellschaftlich und ästhetisch. Es dauerte indes geraume Zeit, bis die Menschen der unterschiedlichsten Kultursphären sich auf Augenhöhe begegneten. Vorher war der Blick derer, die sich überlegen fühlten und es faktisch aufgrund ihres technischen und ökonomischen Standards auch waren, von oben nach unten gerichtet. Die "anderen" erschienen bestenfalls als Exoten. Doch unvermindert setzt das westliche Bild der Welt mitsamt Geschichte und Tradition den Rahmen für die Begegnung. Seinem rationalistischen Zugriff, der den Menschen und den Dingen ihren kalkulierbaren Platz zuweist, ist das sichtbare Szenario unversrückbar unterworfen – bis zum nächsten "Foto".

HUBERTUS VON AMELUNXEN

ECHO

„(...) So klingt in der Photographie metonymisch ein Reales nach und hört nicht auf, den Ursprung des Wiederhalls zu markieren, von den Räumen zu den Körpern und den Resten. Die Photographie setzt einer Bewegung im Licht ein Ende, ihre genuine Leistung als technisches Zeit-Medium besteht darin, dieses Ende sichtbar zu machen, die Abwesenheit zu präsentieren.

Was wiederholt, zitiert wird, ist in dem Moment der Aufnahme nicht mehr, spricht sozusagen im Augenblick des Verstummens, des Verhaltens der Worte. Das Aufgenommene verzehrt sich im Augenblick des aufglimmenden Lichtes – und doch wird das photographische Memorial an einer Gegenwart gemessen, am Moment des Verlustes also. Ebenso widersinnig aber erscheint es, die Vollkommenheit eines Echos an der Vollkommenheit des Rufes zu messen. Weder ist das Echo an seinem Ursprung zu orientieren, noch die Photographie an dem Realen. Die Photographie ist aus dem Realen zu entlassen, einzig im Spiel mit der Identität und der Differenz, letztlich in der Unähnlich-

keit, die zum Ähnlichen nicht im Widerspruch steht, gewinnt sie ihre eigentliche Kontiguität. Deshalb und darin stimmt die Photographie. Narzissus wurde von Cephisus, dem Flußgott und der Nymphe Liriope gezeugt. Teresias, der blinde Seher, zur Zukunft des Narziß gefragt, im Strom der Zeit gezeugt, sagte, Narziß werde leben, „wenn er sich fremd bleibt“ (3, 348). Die Nymphe Echo lebte zurückgezogen in den Wäldern, einmal erblickte sie Narcissus, „sie folgt seinen Spuren verstohlen“ (371), ihre Liebe konnte sie ihm nicht offenbaren, denn: „Ihr Wesen verweigert’s: beginnen ist ihr verwehrt; doch ist sie gerüstet zu dem, was ihr zusteht: Tönen zu lauschen, um dann ihre Worte zurückzusenden“ (376-378). Narcissus war allein und rief nach seinem Gefolge. Seine jeweils letzten Worte erwiderte Echo und glaubte, daß ihrer Liebe entsprochen würde: „Nicht ablassend, getäuscht durch den Widerhall, ruft er: ‚Wir wollen hier uns vereinigen!‘ Gab’s einen Laut, dem Echo so freudig jemals erwiderte? ‚Hier uns vereinigen!‘ rief sie zur Antwort (...)“ (385-387) und

trat aus dem Wald heraus. Narcissus wies sie ab – „Eher würde ich sterben!“ (391) – verletzt und verschämt versteckte sie sich im Wald, der Saft ihres Leibes verging in der Luft, ihre Knochen wurden zu Stein, lebendig blieb nur noch der Ton. Narcissus aber wurde von der Göttin Nemesis mit dem Fluch belegt, so innig zu lieben, wie Echo ihn geliebt hatte, ohne je das Geliebte besitzen zu dürfen. Er suchte das Bild als Bleibe, wollte das Bild, in das er sich versah, bewohnen, um der Aufgabe des Leibes willen – „Oh, wenn ich doch von dem eigenen Leib mich zu trennen vermöchte!“ (467) Narzissus hatte sich im Raum verloren, ohne einen Bezug zu den Dingen mußte er sich verirren, sind die Dinge es doch, die uns Wiederholung schenken, sich immer wieder ein- und wiederholen lassen und das Neue in der Wiederholung offenbaren. „Das Wohnen“, schreibt Heidegger, ist „immer schon ein Aufenthalt bei den Dingen“. Dinge mögen derart photographiert werden, daß sie unserem Blick entfernt bleiben, daß sie eben nur als ein fernes Gestirn scheinen, das dem Menschen Abschied von

den Dingen bescheidet und ihn zur Revokation des Abschieds aufruft. Mit der Photographie denken wir das Echo in der Bleibe.

Die Bleibe bedeutet das Schaffen eines Ortes, einer Ortschaft. Als Utopie ist die Bleibe gedacht, als ein Bauen, das den Ursprung im Sinne eines werdenden Wohnens in sich führt oder auch als ein Denken, das den Menschen in die Voraussetzung seines Werdens setzt, mit Lévinas gesagt: „La naissance latente du monde se produit à partir de la demeure.“ (Tel, 168) Die romanischen Sprachen verfügen in der Etymologie des Wortes über einen besonderen Reichtum an Bedeutungen, die über die „Bleibe“ hinaus das „Bleiben“ in die das Sein umwölbende Verzeitlichung von warten (attendre) und verspäten (tarder – demorari) stellen. Die „Bleibe“ ist auch das Moratorium, das Aussetzen, die Öffnung eines Zeitraums des Dazwischen, einer Zeit, deren Zugehörigkeit sich erst später – après coup – eben mit dem Ablaufen des Moratoriums, der Erlösung von einer kaum erträglichen Spannung

bestimmen ließe. Für mich, im Außen auch der französischen Sprache, ist das Wort weniger mit der Bestimmtheit des Todes als mit der Unbestimmtheit des Sterbens verbunden. Die Photographie evoziert in jedem Bild die Unbestimmtheit, den Aufschub und das Moratorium – also nicht, daß etwas geschehen sein wird, sondern daß etwas auch in unsere Zukunft langen wird, wir selbst sind im Moratorium befangen. (...).“

Aus: „Des échos à voir, en demeurant“, in: Jean Philippe Reverdot, *Bilan provisoire*, Mavral, Paris 2001.



Les affreux boulevards périphériques délimitent les villes de leurs... périphéries. Aujourd’hui, on désigne ces lieux à la lisière des cités par le nom de banlieue, avec tout ce que cela comporte de phantasmes de violence et de transgression.

Le terme de banlieue remonte au Moyen-Âge où il renvoie à l’autorité et, plus précisément, à la distance entretenue avec cette autorité : c’est en effet l’espace défini par la distance d’une lieue autour d’un endroit où s’exerce l’autorité d’une ville, d’un seigneur, d’une abbaye, d’une commune. Le ban ou les bans signifiaient en ces temps-là la proclamation officielle que faisait l’autorité pour ordonner ou pour interdire. C’était en quelque sorte le pur signifiant de la Loi. C’était encore la sentence qui excluait et qui bannissait.

Bannir quelqu’un revenait alors à le déchoir de ses droits, à la reléguer loin... de la banlieue justement, qui signifiait donc l’endroit où régnaient l’autorité mais aussi la protection du

prince. Bannir voulait dire exiler à la périphérie. Mettre quelqu’un au ban de la société, c’est donc le rejeter hors de la société, c’est en quelque sorte le « périphériser ». Mais ce « périphériser » n’est pas un « loin des yeux , loin des coeurs », ce n’est pas un « Aus den Augen aus dem Sinn » (« Out of eyes, out of “sin” ? »), car cette mise à distance n’équivaut pas à cacher, mais bien plutôt à montrer du doigt. Reléguer loin pour mieux montrer, voilà un paradoxe, presque un retournement du mot qui, de signifiant de la loi devient quasiment son contraire. Cette mue d’un mot en son contraire, Freud nous l’a admirablement décrit dans ce que nous avons la faiblesse de tenir pour son plus beau texte, “Das Unheimliche”.

La disparition de la féodalité a entraîné celle du mot banlieue, “Bannmeile”, en allemand. Mais plutôt que de disparition, il faudrait parler d’ensevelissement, et, pourquoi pas, de refoulement, de “Verdrängung”. Il va surgir alors un nouveau mot, celui de faubourg. Il s’agit-là, selon le dictionnaire, de la partie d’une ville ou

d’un bourg qui déborde de ses enceintes, de ses limites. Ainsi, la frontière entre la ville et son au-delà n’est plus symbolique, régie par la loi comme pour la banlieue, mais elle devient concrète, réelle, géographique. Cette extension-là se trouve limitée par les murs d’enceinte ou encore par la configuration naturelle d’un site, d’une vallée par exemple. Les voies de communication, dont surtout le TGV dont on parle beaucoup en ce moment à Luxembourg, redéfinissent aujourd’hui une nouvelle fois la périphérie

Les faubourgs disparaissent dans la deuxième partie du dix-neuvième siècle, quand les murs, devenus inutiles, voire gênants, sont rasés et quand les faubourgs sont phagocytés par la ville. Nous assistons alors à un véritable retour du refoulé. Le mot de banlieue réapparaît maintenant avec tous les symptômes qui s’attachent à ce retour du refoulé, à savoir la liberté, la créativité, mais aussi la violence, la pauvreté, la pathologie.

Les photographes ne sont-il pas, en quelque sorte, les banlieusards des beaux arts et des arts plastiques ? A la bonne (?) distance des canons de la faculté, ils portent ce regard de travers, ce regard inquiétant et étrange, sur le monde de la ville, bien sûr, mais aussi, par là même, sur le monde des arts, et finalement sur le monde tout court. Qu’on parle de banlieue, de faubourg ou de périphérie, c’est toujours en quelque sorte du maquis qu’il s’agit, ce “no-mans-land” où Robin des Bois obéit à sa propre loi pour mieux défier celle du seigneur.

Photomeetings Luxembourg 2007

3rd edition at Centre Culturel de Rencontre
Abbaye de Neumünster (CCRN) and at Galerie
Clairefontaine, Espace 1 and Espace 2

Organized by Galerie Clairefontaine
Marita Ruiter / Sandy Stephany

 **GALERIE**
CLAIREFONTAINE

Galerie Clairefontaine, Espace 1

7, place de Clairefontaine
L - 1341 Luxembourg

Galerie Clairefontaine, Espace 2

21, rue du St.-Esprit
L - 1475 Luxembourg

Phone: +352 47 23 24

Fax: +352 47 25 24

galerie.clairefontaine@pt.lu

www.galerie-clairefontaine.lu

Credits

Publisher

Galerie Clairefontaine, Luxembourg
Editions Clairefontaine
7, Place de Clairefontaine
L - 1341 Luxembourg

Layout

Vidale-Gloesener, Luxembourg

Printer

Bexx GmbH, Medien- und Verlagsgesellschaft,
Sulzbach/Saar

ISBN: 978-2-919881-24-8

Edition 1000

© 2007 Galerie Clairefontaine, Luxembourg, and authors

© 2007 the photographers for the images

© 2004 Galerie Clairefontaine, Luxembourg, for the project
photomeetings luxembourg

clearstream | **DEUTSCHE BÖRSE
GROUP**



Acknowledgments



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture, de l'Enseignement
supérieur et de la Recherche

