

Profiller

Profils

Profiles

Fransa'da Sanatsal Yaratının Son 15 Yılı
15 ans de création artistique en France
15 Years of Artistic Creation in France



PERA
MÜZESİ

069.52
PRO
2006
PER11



Profiller

Profils

Profiles



PERA
MÜZESİ

PROFİLLER

**Fransa'da Sanatsal Yaratının
Son 15 Yılı
Sergi Kataloğu**

Pera Müzesi Yayıncı 11
İstanbul, Mayıs 2006

ISBN: 975-9123-15-0

Sergi Tasarım ve Düzenleme:
Philippe Piguet

Danışman: Samih Rifat
Koordinasyon: Zeynep Ögel
Yayına Hazırlayan: Begüm Akkoyunlu
Grafik Tasarım: TUT Ajans,
www.tutajans.com
Çeviriler: Elif Gökteke, Ekin Dedeoğlu
Türkçe Düzelti: Müge Karalom

Renk Ayrımı ve Baskı:
Promat Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Tel: 90 212 456 63 63
www.promat.com.tr

© Suna ve İnan Kıraç Vakfı, Pera Müzesi
Meşrutiyet Caddesi No: 141, 34443,
Tepebaşı, İstanbul
www.peramuzesi.org.tr

Bu katalog, 9 Mayıs 2006 tarihinde
Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nde
açılan PROFİLLER - Fransa'da Sanatsal
Yaratının Son 15 Yılı sergisi için
hazırlanmıştır.

Sergi AFAA (Association française
d'action artistique), Fransız Dışişleri
Bakanlığı, DAP (Délégation aux arts
plastiques), Fransız Kültür ve İletişim
Bakanlığı ve İstanbul Fransız Kültür
Merkezi işbirliğiyle düzenlenmiştir.

Koleksiyonlar

FNAC - Fonds national d'art contemporain
FRAC Alsace
FRAC Auvergne
FRAC Bretagne
FRAC Champagne-Ardenne
FRAC Franche-Comté
FRAC Haute-Normandie
FRAC Ile-de-France
FRAC Languedoc-Roussillon
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur

PROFILS

15 ans de création artistique
en France
Catalogue de l'exposition

Publication du Musée de Péra 11
İstanbul, Mai 2006

ISBN: 975-9123-15-0

Commissaire de l'exposition:
Philippe Piguet

Conseiller: Samih Rifat
Coordinatrice: Zeynep Ögel
Édité par: Begüm Akkoyunlu
Design du catalogue: TUT Ajans,
www.tutajans.com
Traduction: Elif Gökteke, Ekin Dedeoğlu

Séparation de couleurs et impression:
Promat Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Tel: 90 212 456 63 63
www.promat.com.tr

© Fondation Suna et İnan Kıraç,
Musée de Péra
Meşrutiyet Caddesi, No. 141, 34443
Tepebaşı, İstanbul
www.peramuzesi.org.tr

Ce catalogue est préparé pour
l'exposition
PROFILS - 15 ans de création artistique
en France
Inaugurée à la Fondation Suna et İnan
Kıraç Musée de Péra le 9 Mai 2006

Exposition a été réalisée avec le
concours de l'AFAA (Association
française d'action artistique), le
ministère des Affaires étrangères, la
DAP (Délégation aux arts plastiques),
le ministère de la Culture et de la
Communication et l'Institut français
d'Istanbul.

Collections

FNAC - Fonds national d'art contemporain
FRAC Alsace
FRAC Auvergne
FRAC Bretagne
FRAC Champagne-Ardenne
FRAC Franche-Comté
FRAC Haute-Normandie
FRAC Ile-de-France
FRAC Languedoc-Roussillon
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur

PROFILES

15 Years of Artistic Creation in France
Exhibition Catalogue

Publication of Pera Museum 11
Istanbul May 2006

ISBN: 975-9123-15-0

Exhibition Curated by:
Philippe Piguet

Consultant: Samih Rifat
Coordination: Zeynep Ögel
Catalogue Prepared by: Begüm Akkoyunlu
Graphic Design: TUT Ajans,
www.tutajans.com
Translations: Elif Gökteke, Ekin
Dedeoğlu

Color Separation and Printing:
Promat Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Tel: 90 212 456 63 63
www.promat.com.tr

© Suna and İnan Kıraç Foundation,
Pera Museum
Meşrutiyet Caddesi, No. 141, 34443
Tepebaşı, İstanbul
www.peramuzesi.org.tr

This catalogue has been prepared for
the exhibition,
PROFILS - 15 Years of Artistic Creation
in France
Opening on 9th May 2006 at The Suna
and İnan Kıraç Foundation Pera Museum

Exhibition has been prepared with the
participation of the AFAA (French
Association for Artistic Action), the
French Ministry of Foreign Affairs,
the DAP (State Office for Visual Arts),
the French Ministry for the Arts and
Communication and the French Institute
of Istanbul.

Collections

FNAC - Fonds national d'art contemporain
FRAC Alsace
FRAC Auvergne
FRAC Bretagne
FRAC Champagne-Ardenne
FRAC Franche-Comté
FRAC Haute-Normandie
FRAC Ile-de-France
FRAC Languedoc-Roussillon
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur



Association Française d'Action Artistique



REF
069.52

PRO
2006
PER/II

Istanbul Araştırmaları Enstitüsü
Kütüphanesi

0022671



Profiller

Profils

Profiles

Fransa'da Sanatsal Yaratının Son 15 Yılı
15 ans de création artistique en France
15 Years of Artistic Creation in France



PERA
MÜZESİ

P

Bir Avrupa Ülkesinin Sanat "Profiller"ini Konuk Ederken...

Sanat ortamlarının birbirinden yeterince haberdar olması için en iyi yöntemlerden biri, sanat yapıtlarının karma sergiler halinde başka ülkeleri ziyarete gitmesi ve bir süre için başka sanat dünyalarına konuk olmasıdır. Bu sergileri gezerken, tek tek sergilerde ya da müzelerde edindiğimiz izlenimlere kıyasla daha doğrudan ve daha kapsayıcı izlenimler edinir, dönemleri, akımları ya da eğilimleri daha geniş perspektifler içinde değerlendirme olanağı buluruz.

Bugün Pera Müzesi'nin konuğu olan, buradan da Atina'daki Benaki Müzesi'ne uğurlayacağımız "Profiller - Fransa'da Sanatsal Yaratının Son 15 Yılı" sergisi, işte böyle bir sergi. Sergiyi düzenleyen değerli sanat eleştirmeni Philippe Piguet'nin deyimiyle "Fransa'da son on beş yıldır gelişen biçimle sanatsal üretimin durumunu öne çıkarmayı, bunu da kamusal koleksiyonların süzgecinden geçirerek gerçekleştirmeyi hedefleyen" bu sergi, Pera Müzesi salonlarına Fransa'dan bir bahar esintisi gibi geliyor ve bize, her zaman Avrupa sanatının öncüleri arasında yer almış bir ülkenin yakın dönem sanatsal panoramasını sunuyor.

Bu güzel ve anlamlı serginin gerçekleştirilmesine katkıda bulunan herkese içten teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Suna ve İnan KIRAÇ

Accueillir les "Profils" artistiques d'un pays européen...

La meilleure façon de faire en sorte que les milieux artistiques s'avisent les uns des autres est d'organiser des expositions collectives qui se proposent au grand public dans de pays différents et qui deviennent, par là même, l'hôte temporaire de mondes artistiques différents. À la différence d'expositions individuelles ou de musées, ces expositions nous offrent l'occasion d'avoir un aperçu plus directe et plus complet des œuvres en nous donnant à apprécier les époques, les mouvements ou les tendances dans une perspective plus élargie.

L'exposition "Profils - 15 ans de création artistique en France" qu'accueillit à l'heure actuelle le Musée de Péra et qui sera présentée par la suite au Musée Bénaki à Athènes incorpore ces caractéristiques par excellence. Pour reprendre les mots de Philippe Piguet, reconnu critique d'art qui en est le commissaire, cette exposition: "visant à mettre en exergue un état de la production artistique telle qu'elle s'est développée en France depuis une quinzaine d'années et ce à travers le filtre des collections publiques", fait l'effet d'une bouffée printanière en provenance de France dans les salles du Musée de Péra et nous présente la scène artistique contemporaine d'un pays qui a toujours été parmi les grands pionniers de l'art européen.

Nous voudrions cordialement remercier tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cette admirable exposition qui a, à notre sens, une signification profonde.

Hosting the artistic "Profiles" of a European country...

The best way for artistic milieus to acquire reciprocal acquaintance of one another is to put up collective expositions in different countries where these expositions become the guests of different worlds of art. These expositions give us a more direct and comprehensive overview than individual expositions or museums; we find a chance to evaluate periods, movements and trends in a wider perspective.

The exposition "Profiles - 15 Years of Artistic Creation in France", hosted today by the Pera Museum and that we will see off to the Benaki Museum of Athens just afterwards, is indeed such an exposition. As its organizer the famous art critic Philippe Piguet put it, this exposition "which intends to highlight a present state of art production as it developed in France more or less in the last fifteen years and what is more insomuch as it is sifted through the sieves of public collections" blows like a spring breeze wafting a gentle air from France into the halls of the Pera Museum and gives the contemporary artistic panorama of a country that has always been amongst the vanguards of European art.

We would like to express our grateful thanks to all those who contributed to the realization of this beautiful and meaningful exposition.

"Profiller - Fransa'da Sanatsal Yaratının Son 15 Yılı" sergisi, Jean Dubuffet ve Henri Cartier-Bresson retrospektiflerinin ardından, Suna ve İnan Kıraç Vakfı'yla Fransa Büyükelçiliği Kültür Servisi ve İstanbul Fransız Enstitüsü arasındaki değerli işbirliğinde yeni bir aşamayı ortaya koyuyor.

Bugün, "2006 Fransız Baharı" çerçevesinde ve l'Association Française d'Action Artistique'in desteğiyle Fransa'daki çağdaş sanatsal yaratım, olanca çeşitliliğiyle İstanbul halkına sunuluyor. İki ülke arasındaki işbirliğine yeni bir ivme kazandıran bu 'Fransız kültürü mevsimi'ne karşılık, 2009'da da Fransa'da bir 'Türk kültürü mevsimi' düzenlenecek.

Bu kültür değişimi, Türkiye ve Fransa'nın, kültür mirası ve geleneklerindeki zenginliğin ötesinde, devinim içinde, modernliğe açık ve geleceğe dönük ülkeler olduğunun geniş kitlelerce keşfedilmesini sağlamayı amaçlıyor. Bu anlayış doğrultusunda, Ulusal Çağdaş Sanat Fonu(FNAC) ve çeşitli Bölgesel Çağdaş Sanat Fonları(FRAC)'nın koleksiyonlarından seçimler yapılırken, koleksiyonlara en yakın dönemlerde girmiş yapıtların sergiye alınmasına özen gösterildi ve seçim, Fransız sanatçısıyla sınırlı tutulmadı. Oluşturulan seçki, kökenleri, Türkiye'nin de aralarında bulunduğu çeşitli ülkelere dayanan ve kültürel çevresinin dinamizmi nedeniyle Fransa'da yaşamayı seçmiş yaratıcıları da kapsıyor.

"Fransız Baharı"na katkıda bulunan kuruluşlar arasında Suna ve İnan Kıraç Vakfı'nı saymaktan özellikle mutluluk duyuyor, yarının Avrupası'nda iki ülke arasındaki ilişkiler açısından bu kadar önemli bir girişime ortak oldukları için söz konusu vakfa derin teşekkürlerimi sunuyorum.

Paul POUDADE
Fransa Büyükelçisi

L'exposition "Profils - 15 ans de création artistique en France" marque, après les rétrospectives consacrées à Jean Dubuffet et Henri Cartier-Bresson, une nouvelle étape de la collaboration remarquable entre la Fondation Suna et İnan Kıraç, les services culturels de l'Ambassade de France et l'Institut Français d'Istanbul.

Aujourd'hui, c'est toute la diversité de la création artistique contemporaine en France qui, avec le soutien de l'Association Française d'Action Artistique, est proposée au public d'Istanbul dans le cadre du "Printemps Français 2006". A cette saison culturelle française qui donne un nouvel élan à la coopération entre les deux pays, répondra en 2009 une saison culturelle turque en France.

Cet échange a pour objectif de faire découvrir au grand public que la Turquie et la France, au-delà de la richesse de leur patrimoine et de leurs traditions, sont des pays en mouvement, ouverts à la modernité et tournés vers l'avenir. Dans cet esprit, la sélection d'œuvres effectuées dans les collections du Fonds National et de plusieurs Fonds Régionaux d'Art Contemporain porte uniquement sur les acquisitions les plus récentes et n'est pas limitée aux artistes français. Elle s'étend en effet à des créateurs originaires de différents pays, y compris de Turquie, qui ont choisi la France pour le dynamisme de son environnement culturel.

Je suis particulièrement heureux de compter la Fondation Suna et İnan Kıraç au nombre des partenaires du "Printemps Français" et je la remercie très vivement de s'être associée à une initiative aussi importante pour les relations entre les deux pays dans l'Europe de demain.

Paul POUDADE

Ambassadeur de France en Turquie

After the retrospectives dedicated to Jean Dubuffet and Henri Cartier-Bresson, the exposition "Profiles - 15 Years of Artistic Creation in France" marks a new stage in the collaboration between the Suna and İnan Kıraç Foundation, the cultural services of the French Embassy and the French Institute of Istanbul.

Today, all the diversity of the contemporary artistic creation in France is offered to the public of Istanbul within the program of the organization "French Spring 2006", with the help of the French Association for Artistic Action. A Turkish cultural season will respond to this new French cultural season in 2009 that gives a new impetus to the collaboration between the two countries.

This exchange intends to let the general public discover that Turkey and France, beyond the richness of their cultural heritage and their traditions, are forward-looking countries that are on the move and open to modernity. In keeping with this spirit, the selection made amongst the works in the National Fund and several Regional Funds of Contemporary Art focuses on the most recent acquisitions and is not limited to French artists, for it equally covers creators born in other countries -Turkey included- and who chose France for the dynamism of its cultural environment.

I am particularly happy to see the Suna and İnan Kıraç Foundation amongst the partners of the "French Spring" and present my grateful thanks to them for joining with this initiative that has so much of importance for the relations between these two countries of a future Europe.

Paul POUDADE

French Ambassador of Turkey

Seçmeci ve gezgin bir toplu bakış: "Profiller"

Panorama çıkarma isteği her zaman iddialı bir istektir. Olanaksız ya da delice bir şey değildir bu; ama deneyende her zaman bir tür hoşnutsuzluk duygusu bırakır. Kişiyi bir panorama oluşturmaya götüren çerçeveye, koşul ve yükümlülükler, çoğunlukla düşüncelerine yön değiştirten ve içinde çalıştığı bağlamın gerçekliğine uydurmaya götüren kararlar almaya zorlar onu. Hele Fransa'da son on beş yıldır gelişen biçimimle sanatsal üretimin durumunu öne çıkarmayı, bunu da kamusal koleksiyonların süzgecinden geçirerek gerçekleştirmeyi hedefleyen "Profiller" gibi bir sergiyi kurmak söz konusu olduğunda, girişim tam bir meydan okuma havasına bürünür. Bu alanda nesnellikle öznellik arasında dengeli bir bölüştürme yapmak -herkesin çok iyi bildiği gibi- her zaman kolay değildir; bu da meydan okumayı daha da büyütür ve ortaya bir tarafsızlık sorunu çıkarır. Gelgelelim bu işin ilginç yanı da tam buradadır; ve biz bu çabaya, olası kazanç ya da kayıpların, sınırların ve rizikoların bütünüyle bilincinde olarak giriştiğimizi söyleyebiliriz.

On beş yıldır Fransız sanat sahnesi ne durumda? Bu sahnenin ayırt edici özellikleri, ağır basan eğilimleri neler? Görünüşünü dönüştüren önemli değişiklikler oldu mu? 'Panorama'sını çıkartmaktan çok 'profil'ini çizme düşüncesinin ortaya koyduğu sorular bunlar. Panorama ve profil sözcükleri arasındaki anlamsal farklılık, burada yadsınmaz bir ağırlık taşıır. Panorama kavramı, duruma

genişletilmiş bir bakış yöneltildiğini düşündüren bir yoğunluk, bir kapsam içerir; oysa profil kavramı konuya aynı yönde bakmaz ve daha çok, bir toplu bakış düşüncesini vurgular. Bir özet düşüncesini. Tıpkı modelinin ana hatlarını yakalamak için taslaklar çiziktirmeye koyulan sanatçının yaptığı gibi.

Fernand Braudel, 1986'da yayınlanan *L'identité de la France - Espace et Histoire* (Fransa'nın Kimliği - Uzam ve Tarih) adlı dikkate değer yapıtının ilk bölümünün başlığını "Fransa'nın adı çeşitlilik olsun" koymuştur. Bu değerli düstura bir yankı niteliğindeki "Profiller" sergisi, tümü kapsayıcı olmaksızın, Fransa'da yaşayan ve çalışan, yerli ve yabancı, yaklaşık 40 sanatçının 60 yapıtını bir araya getiriyor. Her eğilimden, her üsluptan bir çağdaş yaratı yelpazesini sergiliyor. Herhangi bir okulun, herhangi bir grubun manifestosu olmaması da, herhangi bir özel ideoloji tarafından yönetilmeyen bir yaratı özgürlüğünün, bir açık fikirliliğin yansımasisi olma isteğinden ileri geliyor. Malzemeleri ve teknikleri olduğu kadar girişleri ve yolları da çoğaltan bir dönemin ruhundaki değişimlere özen gösterme arzusu, artık "post" mu, "post-post" mu, yoksa düpedüz "neo" mu olduğu bilinmeyen bir modernlik olgusunu göz önünde bulundurma çabasından kaynaklanıyor. Kaldı ki bununda pek önemi yok; çünkü aynı zamanda hem saptanabilir hem yenilikçi, hem geçmişe göndermeler taşıyan hem geleceğe yönelik bir yaratımdaki köpürüp kaynaşmanın yansıtılması söz konusu. Resmi, heykeli, fotoğrafı, yapılmış nesneyi olduğu kadar çizimi, yerleştirmeyi, videoyu ya da hazır nesneyi kapsayan bir yaratım var karşımızda. Kolektifle mahremîn, belirsizle çarpıcının, tekle çöklenen aşırı uçları arasında oynayan bir yaratım. Fransız sahnesinin hem

İçerik hem biçim açısından
belirleyici niteliğinin
'çeşitlilik' olduğu doğruysa,
bu, evrensel, dünya çapında
yayınlaşma savında ve
sıradanlaştırılmış bir biçim
arayışındaki uluslararası
sanatsal üretiminin bir
yansımasıdır aynı zamanda.

Eski den, belirli ve bireştirici
bir hareketi ölçü kabul ederek
ya da bölgesel ve özgün plastik
ölçütlere bakarak bir sanat
sahnesini öbüründen ayırt
edebiliyoruz; bunun zamanı geçti
artık. Bugün, bir sanat
sahnesiyle bir başkası arasında
ayrım yapmamıza her zaman izin
vermeyen bir tür uluslararası
estetik topluluk var. Bundan
şikayetçi değiliz, çünkü her
şeye karşın kalıcı ölçütlerinin
Dekartçı ve insancıl olduğunu
düşündüğümüz Fransız sahnesi
için olduğu gibi, bu sanat
sahnelerinin her birine özgü,
eskilerden kalma bir zenginlik
hâlâ varlığını sürdürüyor.
Dolayısıyla bir yandan
bireylerin, öte yandan da sanatın
işleyiş düzeneklerinin çifte
süzgecinden geçerek belirleniyor
bir ülkenin sanatsal kimliği.

"Fransa'nın adı çeşitlilik olsun"
demis Braudel. Bugün bu
çeşitlilik, dağıtım ağlarında
da var; FNAC (Fonds national
d'art contemporain - Ulusal
Çağdaş Sanat Fonu), FRAC'lar
(Fonds régionaux d'art
contemporain - Bölgesel Çağdaş
Sanat Fonları) gibi kurumlar bu
çeşitliliğe örnek oluşturuyor.
1980'lerin başında, Fransa'da
kültür konusunda ve özellikle
plastik sanatlar alanında
bölgesel yönetimine önem veren
siyasal irade, sanatsal
manzaranın tümden dönüşüm
geçirmesine yol açtı. Kuruluşu,
bir başka adla 19. yüzyila kadar
uzanan FNAC örnek alınarak
FRAC'lar gibi bir yapının
yaratılması, bu dönüşüme büyük
ölçüde katkı sağladı. Devletle
bölgeler arasında bir ortaklık
temeline dayanan FRAC'lar üçlü
bir görev üstlendi: Koleksiyon

oluşturmak, sergiler düzenlemek
ve bölgede çağdaş sanatı
geliştirmek. Elbette işin temel
taşını gezicilik düşüncesinin
oluşturması koşuluyla. Baş
görevi, gerektiğinde elindeki
yatıtları uzun ya da kısa vadeli,
emanet ya da ödünç verme yoluyla
Cumhuriyetin hizmetine sunmak
olan FNAC için de aynı durum
geçerli. FNAC ve FRAC'lar aynı
savaşımı sürdürüler asılnda:
En güncel, en canlı sanatsal
yaratımın yayımı/dağıtımlı
savaşımını. "Profiller"
sergisinin oluşturulmasında
ulusal ve bölgesel fonların
kamusal koleksiyonlarından
yararlanmayı seçerken, yalnızca
Fransız sanat sahnesindeki
seçmeciliği göstermeyi değil,
her tür kültürel alışveriş ve
yüzleşmeye adanmış bir kültür
mirasının zenginliğini yansıtmayı
da hedeflediğimiz böylece daha
iyi anlaşılacaktır.

Philippe PIGUET
küratör

"Profils", un aperçu éclectique et nomade

Il est toujours ambitieux de vouloir dresser des panoramas. Non que cela soit impossible ou insensé mais l'exercice laisse toujours à celui qui le tente une forme certaine d'insatisfaction. Le cadre, les conditions et le cahier de charges avec lesquels il est amené à composer l'obligent en effet à toutes sortes de décisions qui infléchissent le plus souvent ses idées et le conduisent à adapter celles-ci à la réalité du contexte dans lequel il opère. Dès lors qu'il s'agit de constituer une exposition comme "Profils", visant à mettre en exergue un état de la production artistique telle qu'elle s'est développée en France depuis une quinzaine d'années et ce à travers le filtre des collections publiques, la gageure prend l'allure d'un défi. Celui-ci est d'autant plus considérable qu'en ce domaine, on le sait bien, il n'est pas toujours facile de faire la part entre objectivité et subjectivité et cela pose la question de l'impartialité. Mais c'est bien là justement que réside l'intérêt de l'exercice et c'est en toute conscience de ces enjeux, de ces limites et de ces risques que nous nous y sommes livrés.

Qu'en est-il de la scène artistique française depuis quinze ans? Qu'est-ce qui la caractérise? Quels en sont les tendances dominantes? Y a-t-il eu des changements notables qui en ont transformé la physionomie? Ce sont là autant de questions que pose l'idée d'en brosser un "profil" et non d'en dresser un "panorama". La différenciation

sémantique entre ces deux mots pèse ici d'un poids non négligeable. Si la notion de panorama suppose une ampleur et une étendue qui laissent à penser une vision élargie de la situation, celle de profil ne l'entrevoit pas dans le même sens et met davantage l'accent sur l'idée d'un aperçu. D'un condensé. A l'instar d'un artiste qui s'applique à croquer son modèle pour tenter d'en exprimer les traits essentiels.

"Que la France se nomme diversité" titre Fernand Braudel au premier chapitre de son remarquable ouvrage *L'identité de la France - Espace et Histoire*, paru en 1986. Comme en écho à cette précieuse formule, l'exposition "Profils" rassemble, sans pour autant être exhaustive, quelque 60 œuvres d'une quarantaine d'artistes, nationaux et étrangers, vivant et travaillant en France, offrant à voir un panel de la création contemporaine toutes tendances et tous styles confondus. Si elle n'est manifeste ni d'aucune école, ni d'aucune chapelle, c'est parce qu'elle se veut le reflet d'un esprit d'ouverture et d'une liberté à la création que ne gouverne aucune idéologie particulière. Si elle se veut attentive aux mouvements d'humeur d'une époque qui multiplient les entrées et les pistes, tout comme les médiums et les techniques, c'est parce qu'elle s'applique à prendre en compte le fait d'une modernité dont on ne sait plus si elle est "post", "post-post" ou simplement "néo". Peu importe d'ailleurs puisqu'il s'agit d'acter l'effervescence d'une création tout à la fois repérable et innovante, référentielle et prospective. Une création qui en appelle autant à la peinture qu'au dessin, à la sculpture qu'à l'installation, à la photographie qu'à la vidéo, à l'objet fabriqué qu'à l'objet récupéré. Une création qui joue entre les

extrêmes du collectif et de l'intime, du discret et du spectaculaire, de l'unique et du multiple. S'il est vrai que la diversité est la marque de la scène française, tant dans son contenu que dans sa forme, elle l'est aussi à l'écho d'une production artistique internationale en quête d'une forme universelle, mondialiste et banalisée. Ce qui pouvait jadis distinguer une scène artistique de l'autre à l'aune d'un mouvement défini et rassembleur, à l'appui de critères plastiques idiomatiques et inédits, n'est plus de saison. Il y va aujourd'hui d'une sorte de communauté esthétique internationale qui ne permet pas toujours de faire la distinction entre une scène et une autre. Ne nous en plaignons pas car il reste toujours malgré tout un vieux fonds propre à chacune de ces scènes artistiques comme il en est de la scène française dont les critères permanents seraient, nous semble-t-il, le cartésien et l'humain. Aussi est-ce à l'aune du double filtre des individus, d'une part, et des mécanismes de fonctionnement de l'art, de l'autre, que se détermine l'identité artistique d'un pays.

"Que la France se nomme diversité" écrit Braudel. Celle-ci existe aussi dans les réseaux de distribution et des institutions comme le FNAC -Fonds national d'art contemporain- et les FRAC -Fonds régionaux d'art contemporain- en sont les parangons. Au début des années 1980, la volonté politique de décentralisation qui a été mise en place en France en matière culturelle, notamment dans le champ des arts plastiques, a conduit à la transformation complète du paysage artistique. A l'instar du FNAC -dont la création sous un autre nom remonte à la fin du XIXe siècle- l'invention d'une structure comme les FRAC y a largement contribué.

Fondés sur le principe d'un partenariat entre l'Etat et les régions, les FRAC se donnèrent d'emblée une triple mission: constituer une collection, organiser des expositions et promouvoir l'art contemporain en région. C'est dire si l'idée nomade en constitue la clef de voûte. Tout comme il en est du FNAC dont la première des tâches est de mettre ses œuvres à la disposition des institutions de la République qui en ont besoin par le biais de prêts et de dépôts à plus ou moins long terme. FNAC et FRAC même combat, en quelque sorte, celui de la diffusion de la création artistique la plus actuelle et la plus vive. On comprendra mieux ainsi que le parti pris d'avoir constitué "Profils" en puisant dans les collections publiques des fonds national et régionaux vise non seulement à témoigner de l'éclectisme de la scène française mais aussi de la richesse d'un patrimoine voué à toutes sortes d'échanges et de confrontations culturels.

Philippe PIGUET
commissaire de
l'exposition

"Profiles", an eclectic and nomadic survey

Giving a comprehensive panorama always implies a certain ambition. Not that it is impossible or pointless to do it, but the exercise itself leaves the person who makes this attempt with a specific form of dissatisfaction. The framework, the conditions and the terms of reference that bring him round to writing compel him indeed to all kinds of decisions that shift the emphasis of his ideas and lead him to adapt them to the reality of the context in which he operates. When it is about setting up an exposition such as "Profiles" which intends to highlight a present state of art production as it developed in France more or less in the last fifteen years and what is more insomuch as it is sifted through the sieves of public collections, the wager starts to look more like a challenge. This challenge is all the more considerable in a field such as this as we all know; it is not always easy to distinguish between objectivity and subjectivity and this calls into question the problem of impartiality. However it also constitutes precisely the interest behind this exercise and we engaged in it with a full awareness of these stakes, limits and risks.

Where does the French artistic scene stand as regards the last fifteen years? What are its eminent character traits? What are its dominant trends? Did any notable changes come about to transform its physiognomy? These are so many questions

brought into play by this idea of sketching a "profile" and not a "panorama" of its present status. The semantic differentiation between these two words is quite imposing here. If the notion of panorama supposes a scope and an extent which imply a broadened vision of the situation, that of profile does not make out the same meaning and sooner accentuates the idea of an overview, a digest, following the example of an artist who endeavors to give a thumbnail sketch of his model in an attempt to express its essential traits.

The first chapter of Fernand Braudel's remarkable work *The Identity of France - History and Environment* published in 1986 bears the title "That France names herself diversity". As a reply to this precious turn of phrase, the exposition "Profiles", albeit far from being exhaustive, gathers some 60 works by about 40 artists, nationals and foreigners, living and working in France, presenting a sample group of contemporary creation merging all trends and styles. If it is not a manifesto of any particular school of art or any profession of faith, it is because it intends to reflect the open-mindedness and creative freedom ungoverned by ideology. If it is careful to pay heed to the changing moods of a time which enhances entries and tracks as well as artistic media and techniques, it is because it endeavors to take into account the current state of a modernity which we hesitate to call "post", "post-post" or simply "neo". Besides it matters little since the main thing is to take note of the excitement of a creation that can both be spotted and innovative, referential and anticipative. A creation which appeals as much to painting as to drawing, to sculpture as to installation, to photography as

to video, to the manufactured object as to collected ones. A creation that shifts between the extreme ends of the collective and the intimate, the discreet and the spectacular, the unique and the multiple. If it be true that diversity is the hallmark of the French arena, as much in its content as in its form, it is also owing to its existence as an echo of an international artistic production in quest of a universal and internationalist form made commonplace. What distinguished one artistic scene from another in days of old in the light of a well-defined and unifying movement in support of idiomatical and novel plastic criteria is now out of place. Today a kind of international esthetical community which doesn't always allow us to make a distinction between one scene and the other is at issue. No complaints... for despite everything there remains an old foundation peculiar to each of these artistic scenes, as is the case with the French artistic arena whose permanent criteria would apparently be the Cartesian and the human. Consequently, the artistic identity of a country is determined in the light of a double filter; of individuals on the one hand and the functioning mechanisms of art on the other.

Braudel writes "That France names herself diversity". She also exists as such in distribution networks and institutions of which the FNAC -National Fund of Contemporary Art- and the FRACs -Regional Funds of Contemporary Art- are paragons. At the beginning of the eighties, the political will of decentralization that was deployed in France on the cultural level -notably in the field of visual arts- lead to the complete transformation of her artistic panorama. Following

the example of the FNAC -whose foundation with a different name dates back to the end of the XIXth century-, the invention of a structure such as the FRACs widely contributed to this transformation. Based on the principle of a partnership between the State and its regions, the FRACs assumed at once a threefold mission: constituting a collection, organizing expositions and promoting contemporary art in the regions falling within the scope of their authority. That just shows to what degree the nomadic idea constitutes a keystone in all this. The same goes for the FNAC one of whose first missions was to put its collections to the disposal of the Republican institutions that needed them via loaning and more or less long term deposit. The FNAC and the FRACs lead the same combat, in a way, that of the spreading of the most topical and vivid artistic creation. As a result, we are to have a better understanding of the fact that the decision to set up "Profiles" by drawing on national and regional funds of public collections aims not only at bearing witness to the eclecticism of the French arena but also to the richness of a heritage devoted to all kinds of cultural exchange and confrontations.

Philippe PIGUET
curator

Yapıtlar

Oeuvres

Works

1971'de Konstantin'de
(Cezayir) doğdu,
Paris'te yaşıyor ve
çalışıyor.

Né à Constantine (Algérie)
en 1971,
vit et travaille à Paris.

Born in Constantine
(Algeria) in 1971,
lives and works in Paris.

Adel ABDEsseMED

Adel Abdessemed'in çalışmalarını video, fotoğraf, çizim, yazı ve sanatçı kitapları yayını biçiminde ortaya çıkıyor. Çoğunlukla yaşanmış durumlara tepki olarak, kültürlerin -hangi kültür olursa olsun- içinde ya da melezleşmesinde, toplumların kültürel, siyasal ya da tinsel kimliğine bağlı sıkıntıları ele alıyor sanatçı. Dönüp dönüp islediği konulardan biri, kültürün, dinin, siyasetin, toplumların ideolojik önyargılarının baskılardan kurtulmuş beden... *Kısa Bir Çığlık'*ta Cezayirli genç bir orkestra şefi, başlangıçta çekingen davranışmasına karşın sonradan, tempusu çok artırılmış bir metronom eşliğinde, el-kol hareketlerinden ve haykırışlardan oluşan bir doğaçlamaya girişiyor. Sanatçı, video aracılığıyla, kültürel köklerini ve çağdaş yaratımın her biçimini toptan reddederek bütün dikkatini klasik Batı müziğine yöneltmiş bir adamın portresini çiziyor. Sanatçının ikna ettiği genç şef, gerçek anlamda özgür ve doğaçlama bir performansa girişiyor; bu performans sırasında kültürleri ayıran engeller, yerlerini, güçlü ve tartışmasız biçimde özgün, doğal bir yaratıma bırakarak, kendiliğinden yıkılıyor.

Le travail d'Adel Abdessemed s'exprime par la vidéo, la photographie, le dessin, l'écriture et l'édition de livres d'artistes. Souvent en réaction à des situations vécues, il aborde la question des contraintes liées à l'identité culturelle, politique ou spirituelle des sociétés, tant au cœur même des cultures, quelles qu'elles soient, que dans l'hybridation de celles-ci. Un de ses sujets récurrents est celui du corps libéré des contraintes de la culture, de la religion, de la politique, des a priori idéologiques des sociétés... *Un cri court* présente un jeune chef d'orchestre algérien qui, malgré ses premières réticences, se livre à une improvisation criée et gesticulée accompagnée d'un métronome à la cadence enlevée. L'artiste fait, avec la vidéo, le portrait d'un homme qui dédie toute son attention à la musique classique occidentale, rejetant d'un bloc ses racines culturelles et toutes formes de création contemporaine. Convaincu par l'artiste, le jeune chef se livre à une véritable performance libre et improvisée au cours de laquelle les barrières qui séparent les cultures tombent d'elles-mêmes en faveur d'une création spontanée forte et indiscutablement authentique.

Adel Abdessemed's work finds expression through video art, photography, drawing, writing and artist's books. Often in reaction against real-life situations, he approaches questions connected with the cultural, political and spiritual identity of societies, both within separate cultures taken into account indifferently and in their hybridizations. One of his recurrent themes is that of the body liberated from cultural, religious, political constraints and ideological prejudices... A Short Yell introduces a young Algerian conductor who, in spite of his initial misgivings, engages in a vociferated and gesticulated improvisation accompanied by a metronome beating a fast rhythm. Through video art, the artist creates the portrait of a man who devotes all his attention to Western classical music, dismissing out of hand his cultural roots and all forms of contemporary creation. The young conductor who is convinced by the artist engages in a genuinely free improvisation performance through which the borderlines separating cultures are effaced on impulse in favor of a powerful spontaneous creation which is indisputably authentic.



TR/**Kısa Bir Çığlık**, 1999
renkli video yerleştirme, sesli,
8'44''
FRAC Champagne-Ardenne
Koleksiyonu, Reims

FR/**Un cri court**, 1999
installation vidéo couleur,
son, 8'44''
Collection FRAC Champagne-
Ardenne, Reims

EN/**A Short Yell**, 1999
color video installation,
sound, 8'44''
FRAC Collection, Champagne-
Ardenne, Reims

1962'de Nowy Dwor'da
(Polonya) doğdu,
1989'dan beri Paris'te
yaşıyor ve çalışıyor.

Né en 1962 à Nowy Dwor
(Pologne),
vit et travaille à Paris
depuis 1989.

Born in 1962 in Nowy Dwor
(Poland),
lives and works in Paris
since 1989.

Adam ADACH

Adam Adach tablolarını
diziler halinde tasarlıyor:
Geçici figürler içeren
büyük peyzajlar, portreler,
bilmecemsi sahneler...
Anı fotoğrafını
çağrıştırın, başlıkların
zaman zaman kişisel bir
albümün açıklamalarını
(tarih ya da yer adlarını)
andırıldığı, figüratif bir
resim bu. Çoğumuz şu
sarsıcı deneyimi
yaşamışızdır: Yaşanmış bir
âni çağrıştırın bir
fotoğrafa bakarken, o ânın
görüntüsü, anının yerine
geçer. Adach'ın fotoğrafa
ya da sinemaya yakın
yatıtlarında da bu
çağrıştırma gücü var.
Otobiyografik ya da değil,
genellikle sanatçının
memleketi Polonya'dan
esinlenmiş sahneler bunlar.
Adach'ta tarih; söyle
anlatılması olanaksız,
sanki resme fazladan
eklenmiş bir katman gibi
yüzeye çıkıyor. Sıradan
sahneler, kısa trajik
anılarla yan yana geliyor.
Ve bu yan yanaklıla
konuların böyle eşit
biçimde işlenmesi, her
tabloyu kaygı uyandıran
bir tuhaftıklı
titreştiyor. Çokunlukla
suskun, ağırsaçı duran bu
yatıtlar, bir şeylerin
olduğu, olacağı ya da şu
anda gözlerimizin önünde
cereyan ettiği izlenimini
bırakıyor üstümüzde; oysa
ressam olayın niteliği
konusunda en küçük bir
ipucu bile vermiyor. Belki
de belirsiz bir öykünün
dağılmış parçalarıdır bu
tablolar.

Les tableaux d'Adam Adach
sont conçus par séries:
grands paysages avec des
figures passagères,
portraits, scènes
énigmatiques... Une
peinture figurative qui
évoque la photographie-
souvenir et dont les titres
peuvent apparaître parfois
comme les légendes d'un
album personnel (date
souvenir ou nom des lieux).
Certains d'entre nous ont
fait cette expérience
troublante: en regardant
une photographie évoquant
un moment vécu, l'image de
ce moment se substitue au
souvenir lui-même. Les
œuvres d'Adach qui se
rapprochent de la
photographie ou du cinéma
ont cette puissance
d'évocation. Elles
constituent autant de
scènes autobiographiques
ou non, inspirées de la
Pologne dont l'artiste est
originaire. Chez lui,
l'Histoire apparaît à la
surface, indiscernable, comme
une couche supplémentaire
à la peinture. Des scènes
banales côtoient des
instantanés tragiques.
Cette proximité et le
traitement égal des sujets
font résonner chaque
tableau d'une étrangeté
inquiétante. Plutôt
silencieux, retenus, ils
donnent l'impression que
quelque chose s'est
produit, va se produire ou
est en train de se dérouler
sous nos yeux, sans que le
peintre nous donne le
moindre indice sur la
nature de ces événements.
Ses tableaux sont peut-
être les fragments d'une
histoire incertaine.

Adam Adach's paintings are
couched in terms of series:
huge landscapes with
transient figures,
portraits, enigmatic
scenes... A figurative
painting evoking souvenir
photos, the titles of which
look like the captions of
a photo album (souvenir
date and place names). Some
of us have experienced this
uneasiness: while looking
at a photograph that evokes
a moment we lived through,
that moment's image
substitutes itself for the
memory as such. In close
affinity with photography
or cinema, Adach's works
have this evocative power.
They constitute so many
autobiographical and non-
autobiographical scenes
inspired by Poland, whereof
the artist is a native. In
his work, History comes to
light on the surface,
unspeakable of as it is,
like an additional layer
in the painting. Ordinary
scenes are next to tragic
snapshots. Owing to this
proximity and equal
treatment of subject
matters, each painting
resonates with a
disquieting oddity.
Somewhat silent and
reserved, they give the
impression that something
happened, will happen or
is happening before our
eyes without the painter's
giving the slightest clue
about the nature of these
events. Perhaps his
paintings are snatches from
an uncertain story.



TR/**Gora**, 2003
MDF levha üstüne yağlıboya,
150x150 cm.
FRAC Alsace Koleksiyonu,
Sélestat

FR/**Gora**, 2003
peinture sur panneau de
bois/médium,
150x150 cm.
Collection FRAC Alsace, Sélestat

EN/**Gora**, 2003
painting on wood panel/medium,
150x150 cm.
FRAC Collection Alsace, Sélestat

1953'te Saida'da (Cezayir) doğdu,
Paris'te yaşıyor ve çalışıyor.

Né à Saida (Algérie)
en 1953,
vit et travaille à Paris.

Born in Saida (Algeria)
in 1953,
lives and works in Paris.

Jean-Michel ALBEROLA

Jean-Michel Alberola'dan söz ederken melezlestirmeden söz etmek kaçınılmaz görünüyor, çünkü o, türleri birbirine karıştırmayı ve iz kaybettirmeyi çok seviyor. Yapıtında mitoslara göndermeleri birbiriyle bağlandılandırıyor, soyutlamayla figürasyonu birleştiriyor, yerleştirmeler gerçekleştirmeye tablolarında simgeler ve sözcükler kullanıyor. Çokunlukla yapıtın adı, konu hakkında açıkça bilgi veriyor bize; sanatçının işlerinde yazıya gönderme belirleyici bir öge. Jean-Michel Alberola'nın kullandığı çok çeşitli anlatım biçimleri arasında çizim, ağırlıklı bir yer tutuyor. Alberola çizimde potansiyel sapmaları körükliyor ve çizimi düşüncenin "mimetik" bir eylemi olarak görüyor. Dolayısıyla onun yapıtları, Artemis'le Aktaion'u, resmin ve Batı düşüncesinin tarihini, simgesel ve popüler figürleri, sık sık yinelenen özdeyiş ve özlü sözleri karman çorman eden bir bellek uzamı açıyor önmüze. Sanatçı "mozaik yöntemiyle" ilerliyor ve Batı dünyasının bireysel ve kolektif "belleğini aydınlatmaya yönelik bir galaksi" kuruyor. Ara alanları, değişim, temas ve diyalog mekânlarını göstermek için de dayatılmış her bakış açısından, her gerçeklikten kaçınıyor.

Parler de métissage à propos de Jean-Michel Alberola semble une évidence tant il se plaît à mélanger les genres et à brouiller les pistes. Dans son œuvre, l'artiste associe des références aux mythes, réunit abstraction et figuration, réalise des installations et utilise signes et mots dans ses tableaux. Le plus souvent, le titre nous renseigne explicitement sur le sujet et cette référence à l'écriture est déterminante dans son travail. Le dessin occupe une place prépondérante parmi les multiples moyens d'expression qu'affectionne Jean-Michel Alberola. Il en avive les potentielles digressions et le considère comme un acte mimétique de la pensée. Ses œuvres ouvrent alors un espace de mémoire qui mélange pêle-mêle Diane et Actéon, l'histoire de la peinture et de la pensée occidentale, des figures emblématiques et populaires, des sentences et des aphorismes récurrents... L'artiste procède "par la méthode des mosaiques" et compose "une galaxie destinée à illuminer la mémoire" individuelle et collective du monde occidental. Il s'interdit tout point de vue, toute vérité assénée, pour désigner des espaces intermédiaires, des lieux d'échanges, de contacts et de dialogue.

He is so fond of mixing genres and clouding the issue that it seems to be redundant to talk about Jean-Michel Alberola in terms of mixing. In his work, the artist associates references with myths, assembles abstraction and figuration, realizes installations and uses signs and words in his paintings. Most of the time, the title gives us explicit information about the subject and this reference to writing plays a determining role in his work. Drawing has a preponderant place among the multiple means of expression Jean-Michel Alberola has a liking for. He kindles the potential digressions of drawing and considers it to be one of the thought's mimetic acts. His works then open up a space of reminiscence which jumbles Diana and Acteon, the history of painting and that of Western thought, emblematic and popular figures, maxims and recurrent aphorisms... The artist proceeds "by the method of mosaicism" and composes "a galaxy destined to illuminate the memory" -both the individual and collective-of the Western world. He refrains from any viewpoint whatsoever and any truth that is thrust forward, in order to designate intermediary spaces, realms of exchange, contact and dialogue.

1



2



TR/1-Aa, Figür! 1998
kâğıt üstüne guvaş, 150x104 cm.
2-Bir Beden, 1999
kâğıt üstüne guvaş, 158x130 cm.
FRAC Île-de-France Koleksiyonu,
Paris

FR/1-Oh, Figure, 1998
gouache sur papier, 150x104 cm.
2-Un corps, 1999
gouache sur papier, 158x130 cm.
Collection FRAC Île-de-France,
Paris

EN/1-Oh, Figure, 1998
gouache on paper, 150x104 cm.
2-A Body, 1999
gouache on paper, 158x130 cm.
FRAC Collection Île-de-France,
Paris

1957'de Fritzlar'da
(Almanya) doğdu,
Meisenthal'da (Moselle)
yaşıyor ve çalışıyor.

Né à Fritzlar (Allemagne)
en 1957,
vit et travaille à
Meisenthal (Moselle).

Born in Fritzlar (Germany)
in 1957,
lives and works in
Meisenthal (Moselle).

Stephan BALKENHOL

Stephan Balkenhol'un
heykelciliği, ilk bakışta
dişavurumcu, hatta yeni-
dişavurumcu sanatla
ilişkili görülebilir, çünkü
Balkenhol ahsabı ve
doğrudan doğruya yontma
teknigini kullanır. Ama
heykellerine dikkatle
bakıldığında, onun
yapıtlarıyla önceki
kuşakların yapıtları
arasında bir uçurum olduğu
çabucak fark edilir.
Balkenhol'un kişileri,
çoğunlukla ifadesiz bir
tavrıla donup kalmışlardır
ve kendi varlıklarını dışında
bir şey vurgulamaya
çalışmazlar.

Sanatçının mutlak bir
yalnızlığa ulaşan
heykelleri, evrensel
figürlerden oluşan büyük
bir topluluğu konu alır;
bir erkek, bir kadın,
bir çift, hatta bir hayvan.
Balkenhol onları hep
beklenenden farklı bir
ölçek ve konumlandırmayla
betimler. Bu da yapıtına,
sadece doğal olmanın
dışında başka bir nitelik
kazandırır. Konu kavramının
ötesinde, Balkenhol'un
sanatı, bir yığın
geleneksel ölçüyü
(figürasyon, tam-kabartma,
alçak-kabartma, çok
renklilik...) ortaya koyma
biçimiyle heykel olgusunun
ta kendisini sorgular.
Ama onu çağdaş kılan şey,
sanatçının figürlerini
güçlü bir yalnızlığa
hapsedişinde ve kaideyle
figür arasındaki
-çoğunlukla karşıt- kütte
ilişkisiyle oynayış
biçiminde yatar.

Si, à première vue, on
peut appartenir la
sculpture de Stephan
Balkenhol à celle d'un art
expressionniste, voire néo-
expressionniste, c'est
parce qu'il utilise le bois
et la technique de la
taille directe. Mais, à
considérer ses sculptures,
on mesure très vite qu'un
abîme sépare son œuvre de
celle de ses aînés. En
effet, ses personnages sont
le plus souvent figés dans
une attitude sans
expression particulière et
ne cherchent à affirmer
rien d'autre que leur
présence.

D'une sobriété absolue,
les sculptures de Balkenhol
décrivent toute une
population de figures
universelles: un homme,
une femme, un couple, voire
un animal, que celui-ci
représente dans un rapport
d'échelle et une mise en
espace toujours décalés.
Ce qui ne manque pas de
les rendre autre que
simplement naturels. Par
delà la notion de sujet,
l'art de Balkenhol
interroge le fait même de
la sculpture dans cette
façon d'en affirmer tout
un lot de critères
traditionnels: figuration,
ronde-bosse, bas-relief,
polychromie..., mais ce
qui en fait la modernité
est la manière dont
l'artiste enferme ses
figures dans une puissante
solitude et joue de rapport
de masse souvent opposés
entre le socle et la figure
elle-même.

If, at first sight, we
feel inclined to deem
Stephan Balkenhol's
sculpture akin to
expressionist or even
neoexpressionist art, it
is because he works in
wood and uses the direct-
carving technique. However,
taken into account his
sculptures, in no time one
assesses that an abyss
stands between him and his
elders. Indeed, more often
than not his figures are
set rigidly in an attitude
deprived of any particular
expression and seek to
affirm nothing but their
own presence.

Manifesting an absolute
sobriety, Balkenhol's
sculptures describe a whole
population of universal
figures: a man, a woman,
a couple or even an animal
that he represents in a
scale ratio and always in
an off-beat space setting;
which surely makes them
other than merely natural.
Beyond the notion of
subject, Balkenhol's art
questions the very fact of
sculpture in this way of
affirming a whole set of
traditional criteria:
figuration, sculpture in
the round, bas-relief,
polychromy..., but what
makes its modernity is the
way in which the artist
encloses these figures in
a powerful solitude and
makes use of the
contrasting mass ratio
between the plinth and the
figure itself.



TR/**Küçük Çıplak**, 1993
vava ağacı ve yağlıboya,
154,3x24,2x21,6 cm.
FRAC Franche-Comté Koleksiyonu,
Besançon

FR/**Petit nu**, 1993
bois de wawa et peinture,
154,3x24,2x21,6 cm.
Collection FRAC Franche-Comté,
Besançon

EN/**Little Nude**, 1993
obeche wood and painting,
154,3x24,2x21,6 cm.
FRAC Collection Franche-Comté,
Besançon

1963'te Paris'te doğdu,
Paris'te yaşıyor ve
çalışıyor.

Né à Paris en 1963,
vit et travaille à Paris.

Born in Paris in 1963,
lives and works in Paris.

Claude CLOSKY

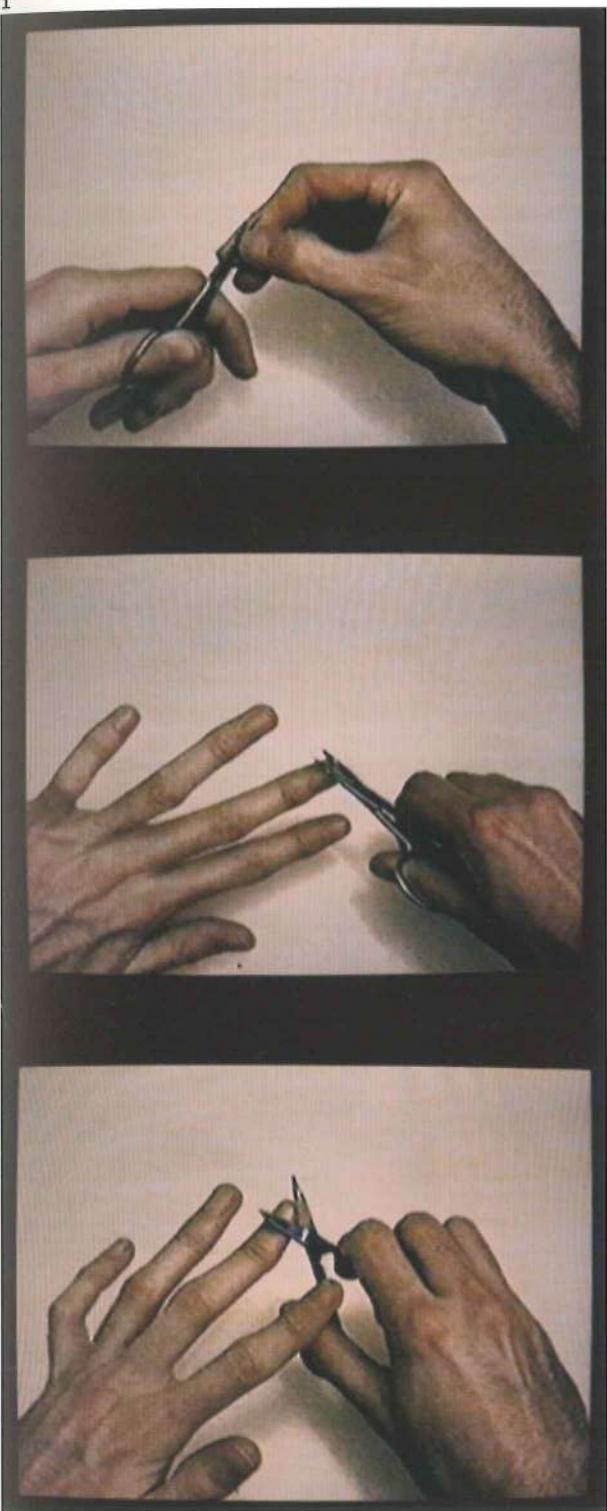
Alfabe sırasına göre
dizilmiş ilk 1000 sayı;
1991 yılının, boy sırasına
göre dizilmiş 365 günü;
saati söylemeye yarayan
8560 sayı; bine kadar
saymak için 1000 neden...
Claude Closky'nin
yapıtlarının adları durumu
açıklıyor: Bu adamın
takıntısı var. Rakamlara.
Sözcükler. İmgelere.
Closky'nin hem üretken,
hem sistemli, hem de çok
emek isteyen sanatı, çağdaş
iletişimin bütün
tekniklerine ve bütün
araçlarına başvurur.
Çizimden sanatsal kitaba,
kolajdan fotoğrafaya,
videodan ses sinyaline,
afişten duvar kâğıdına,
internet sitesinden dia
gösterisine, basına
müdahaleden atılabilir
çakmaklara kadar her şeye
kucak açar Closky; bütün
bu alanlarda ayartmalara
girişip yolları, yönleri
değiştirebileceğini
gördüğünde hepsine evet
der. Sayma, sıralama,
biriktirme, eksilti, bir
boşluğun anlatımı oldukları
ölçüde, onun çalışmalarının
dönüp dolaşıp yinelenen
biçimleridir. Bir boşluğun
değilse bile, en azından
çağdaş bir "beyhude"lik
biçiminin anlatımı.
Çoğunlukla aynı
hareketlerin yinelenmesine
indirgenmiş günlük
yaşamımız, nesnelerle dolup
taşan ve onları depolamaya,
yerleştirmeye,
sınıflandırmaya zorunlu
çevremiz, bu beyhudeliğe
fazlasıyla örnek oluşturur.

Les 1000 premiers nombres
classés par ordre
alphabétique, Les 365 jours
de l'année 1991 classés
par ordre de taille, 8560
nombres qui servent à
donner l'heure, 1000
raisons de compter jusqu'à
mille... Les titres des
œuvres de Claude Closky
sont révélateurs: cet homme
est obsédé. Par les
nombres. Par les mots. Par
les images. Tout à la fois
proliférant, systématique
et laborieux, l'art de
Claude Closky en appelle
à toutes les techniques et
à tous les supports de la
communication
contemporaine. Du dessin
au livre d'artiste, du
collage à la photographie,
de la vidéo au signal
audio, de l'affiche au
papier peint, du site
Internet au diaporama, de
l'intervention dans la
presse au briquet jetable,
tout est bon pour lui dès
lors qu'il peut y opérer
détournements et trafics
de sens en tous genres.
Enumération,
classification,
accumulation, ellipse sont
les modes récurrents de
son travail dans cette
mesure où ils sont
l'expression d'un vide.
Sinon d'un vide, du moins
d'une forme de vanité
contemporaine,
qui illustrent tant notre
quotidien, souvent réduit
à répéter les mêmes gestes,
que notre environnement,
débordé par les objets et
contraint à les stocker,
les ranger et les classer.

The first 1000 numbers in
alphabetical order, the
365 days of the year 1991
in order of size, 8560
numbers by which we read
time, 1000 reasons to count
up to one thousand... The
titles of Claude Closky's
works are revealing: this
man is obsessed. With
numbers. With words. With
pictures. Proliferous,
systematical and laborious
at the same time, Claude
Closky's art appeals to
every technique and media
of contemporary
communication. From drawing
to artist's books, from
collage to photography,
from video to audio
signals, from posters to
wallpapers, from websites
to slide shows, from press
interventions to disposable
lighters, everything is to
his liking as long as he
can operate diversions and
redirections in every one
of these genres.

Enumeration,
classification,
accumulation and ellipsis
are the recurrent models
of his work insofar as
they are the expression of
a void. If not a void, at
least a contemporary
vanity, illustrated as much
by our everyday life which
is often confined to
repeating the same gestures
over and over again, as by
our environment, bustling
with objects and
constrained to stock,
arrange and classify them.

1



2



TR/1-Kesilecek On Tırnak, 1994
video; süre: 10'
2-Alti Altı, 1994
video; süre: 5'
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur
Koleksiyonu

FR/1-Dix ongles à couper, 1994
vidéo; durée: 10'
2-Double six, 1994
vidéo; durée: 5'
Collection FRAC Provence-Alpes-
Côte d'Azur

EN/1-Ten Fingernails to Cut,
1994
video; duration: 10'
2-Double six, 1994
video; duration: 5'
FRAC Collection Provence-Alpes-
Côte d'Azur

1957'de Sautron'da
(Loire-Atlantique) doğdu,
Vertou'da (Loire-
Atlantique) yaşıyor ve
çalışıyor.

Né en 1957 à Sautron
(Loire-Atlantique),
vit et travaille à
Vertou(id.).

Born in 1957 in Sautron
(Loire-Atlantique),
lives and works in
Vertou(id.).

Philippe COGNÉE

Philippe Cognée en sıradan konularla ilgileniyor. Tuvalde yansittığı bir fotoğraftan yola çıkararak çalışıyor ve çok eski bir teknik olan "enkaustik'e, balmumunda eritilmiş boyalarla resim yapma tekniğine başvuruyor. Bu teknik, balmumunun sıvı halde tutulabilmesi için sıcak ortamda çalışmayı gerektiriyor. Malzeme soğuyunca sanatçı boyanmış yüzeye bir plastik film yerleştiriyor, ardından da bir ütü kullanarak balmumunu yeniden ısıtıyor. Renkler sıvılaşıp kendiliğinden birbirine karışıyor, sonra yeniden soğuyorlar. Bundan sonra Cognée plastik filmi kopararak kaldırıyor; bu da yüzeyde görülen tüm pürüzleri meydana getiriyor. Konu, ne kadar sıradan olursa olsun, ankostığın yaratığı dommuş tabakanın arasında, belirli bir uzaklığa yerleştirilmiş oluyor artık. Şantiye Kulüpleri de böylece sıradanlıklarından çekiliп çıkarılıyorlar. Onların hareketsizliği ve ağırlığı, yaratılan görüntünün anlamına ilişkin sorular uyandırıyor zihnimizde: Gerçekten nedir bu kulübeler? Göçebeliğin simgesi mi, sığınmacıların barınakları mı, öylece bekleyen "konteyner"ler mi? Cognée'ye göre, konu ne kadar tarafsızsa, resimlenen görüntülerin anlamı o kadar çok soruluyor.

Philippe Cognée s'intéresse à des sujets les plus banals qui soient. Il travaille à partir d'un document photographique qu'il projette sur la toile et recourt à une technique très ancienne: la peinture à l'encaustique. Celle-ci nécessite de travailler à chaud tant que la cire est liquide. Une fois la matière refroidie, l'artiste dispose un film en plastique sur la surface peinte puis, à l'aide d'un fer à repasser, chauffe à nouveau la cire. Les couleurs se liquéfient, se mélangent d'elles-mêmes puis refroidissent. Cognée arrache alors le film en plastique, ce qui crée toutes les aspérités visibles en surface. Dès lors, le sujet, aussi banal soit-il, se trouve mis à distance derrière le pelliculage glacé induit par l'encaustique. Les Cabanes de chantier parviennent alors à s'extirper de leur banalité. Leur immobilité et leur lourdeur nous questionnent à propos du sens de l'image ainsi créée: Que sont réellement ces cabanes? Le symbole du nomadisme, des baraquements de réfugiés, des containers en attente? Pour Cognée, plus le sujet est neutre, plus il questionne le sens même des images peintes.

Philippe Cognée takes interest in the most trivial subjects possible. He first uses a photographic material that he projects on a canvas and then resorts to a very old technique: encaustic painting which requires hot-working while the wax is still liquid. Once the material cools down, the artist sets a plastic film on the painted surface; then, with the help of a smoothing iron, heats up the wax once more. Colors liquefy; they blend into a muddle and congeal again. Philippe Cognée then tears off the plastic film, creating visible asperities on the surface. From that moment on, the subject -however trivial it may be- is removed far behind the encaustic-induced glazed filming. Thus, the Site Huts succeed in extirpating themselves from their banality. Their immobility and clumsiness lead us to question the meaning of the created image: what are these huts indeed? Symbols of nomadism, a refugee camp, containers on hold? According to Cognée, the more the subject is indifferent, the more it questions the very meaning of the painted images.



TR/**Santiye Kulübeleri, 1995**
ahşaba yapıştırılmış tuval
üstüne balmumu, 120x250 cm.
FRAC Auvergne Koleksiyonu,
Clermont-Ferrand

FR/**Cabanes de chantier, 1995**
encaustique sur toile marouflée
sur bois, 120x250 cm.
Collection FRAC Auvergne,
Clermont-Ferrand

EN/**Site Huts, 1995**
encaustic on canvas mounted
on wood, 120x250 cm.
FRAC Collection Auvergne,
Clermont-Ferrand

1968'de Paris'te doğdu,
New York ve Paris'te
yaşıyor ve çalışıyor.

Né à Paris en 1968,
vit et travaille à New
York et Paris.

Born in Paris in 1968,
lives and works in New
York and Paris.

Stephen DEAN

Stephen Dean, ikinci video yerleştirmesi olan *Volta'yla*, kalabalığın ve törenlerinin evrenine sokuyor bizi. Brezilya'daki futbol maçlarının renkburgacına, ses taşkınlığına ve çılgınlığına daldırıyor. Buna karşılık, olayın yalnızca çevresinde yoğunlaşıyor *Volta*: kolektif çılgınlığın yükselişinin nedenleri ve maçların akışı hiç gösterilmiyor. Geleneksel röportajın tersine, *Volta* geniş planlarla çok dar planları peş peşe sıralıyor; kâh bu kaynaşmadan sıyrııyor kendini, kâh onunla tek beden haline geliyor, böylece bizim sendeleyen algımızı da bulandırıyor.

Las Vegas'ta, sürekli olarak kendi imgesini üreten o kentte filme alınan *Bahisler Kapandı*, basit bir ampulün içindeki incecik telin yakın çekiminden sıvı kristalli dev ekranlara uzanan, ölçeksiz bir uzamda geçiyor. Oyuncuların oluşturduğu akım da, bir gözetleme ekranından volkanik patlamaya, bir neondan çölün ortasına kondurulmuş kentin yaydığı ışıklara kadar, görüntüleri kendinden kaynaklanan bu çeşitli yapıların içinde gelişiyor. Renkli ışımalar, hypnotize edici bir müziğin temposunda (kazanmanın ve rastlantının gürültüsü bu), siluetleri emip yutuyor.

Avec *Volta*, sa deuxième installation vidéo, Stephen Dean nous plonge dans l'univers de la foule et de ses rites. Il nous immerge dans le tourbillon de couleurs, l'exubérance sonore et la frénésie des matchs de football au Brésil. Cependant *Volta* se concentre sur la périphérie de l'évènement: les causes de la montée en puissance de l'hystérie collective et le déroulement des matchs ne sont visibles à aucun instant. Contrairement au reportage traditionnel, *Volta* alterne plans très larges et très serrés, tantôt s'extrayant de cette effervescence tantôt faisant corps avec elle, brouillant ainsi notre perception qui vacille.

Filmée à Las Vegas, ville constamment occupée à produire une image d'elle-même, *No more bets* circule dans un espace sans échelle, allant du gros plan sur le filament d'une simple ampoule aux gigantesques écrans à cristaux liquides. Le flux des joueurs évolue dans ces multiples structures dont les images sont elles-mêmes issues: d'un écran de veille à une éruption volcanique, d'un néon aux émanations lumineuses de cette cité posée au milieu du désert. Les radiations colorées absorbent les silhouettes au rythme d'une musique hypnotique: le bruit du gain et du hasard...

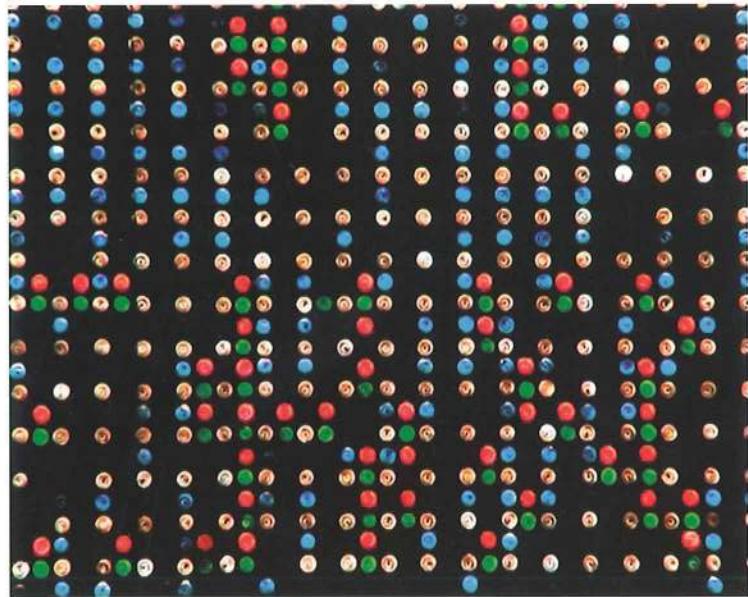
With his second video installation *Volta*, Stephen Dean plunges us in the universe of the crowd and its rites. He immerses us in a tourbillon of colors, noisy exuberance and frenzy of Brazilian soccer-matches, but in addition to this, *Volta* focuses on the periphery of the event: neither the causes behind the escalation of collective hysteria nor the course of the match are ever within our sight. Unlike traditional commentaries, *Volta* alternates extreme close-ups and long shots; now forsaking this turmoil, now forming one body with it, it blurs our wavering perception.

Filmed in Las Vegas, a city always busy producing its self-image, *No More Bets* moves around in a space without scale, shifting from the close shot of the filament of a single light bulb to gigantic screens with liquid crystals. The stream of players progresses in these manifold structures that the pictures themselves originate from: from a computer screen in sleep mode to an erupting volcano, from a neon light to the luminous emanations of this city founded in the middle of a desert... Colored radiations absorb the silhouettes into the rhythm of a hypnotic music: the blare of profit and hazard.

1



2



29

TR/1-Volta, 2002
video; süre: 7'30
2-Bahisler Kapandı, 2002-2003
renkli ve sesli video
projeksiyonu; süre 9'
Fonds national d'art
contemporain Koleksiyonu,
Puteaux

FR/1-Volta, 2002
vidéo; durée: 7'30
2-No More Bets, 2002-2003
vidéo projection couleur avec
son; durée: 9'
Collection Fonds national d'art
contemporain, Puteaux

EN/1-Volta, 2002
video; duration: 7'30
2-No More Bets, 2002-2003
color video projection with
sound; duration: 9'
National Fund of Contemporary
Art, Puteaux

1963'te La Châtre'da
(Indre) doğdu,
Châteauroux'da (Indre)
yaşıyor ve çalışıyor.

Né à la Châtre (Indre)
en 1963,
vit et travaille à
Châteauroux (Indre).

Born in La Châtre (Indre)
in 1963,
lives and works in
Châteauroux (Indre).

Richard FAUGUET

Strateji olarak hafifliği, taktik olarak ustalığı ve bir karikatürcünün ciddiyetini benimseyen Richard Fauguet, ucu "nesneleri etkin kilmaya" kadar varabilen bir araştırma yürütüyor. Ustaca bir tutarlıkla, niteliği ve işlevleri tepeden tırnağa farklı nesneleri birbirinin karşısına çıkarıyor; bu değişik türleri bir araya getirdiği anda da farklılıklarını gözler önüne seriyor... Camdan silikona, kumaştan hamur işlerine kadar kullandığı malzemelerin sonsuz çeşitliliği, sürekli biçim değişiklikleri, bir dağılmış izlenimi yaratarak aslında hep aynı yolu bulma kaygısının belirtileridir sadece. Bu acayip hayvan, bu açıdan bir örnek daha sunuyor bize: Bedeni düpedüz metalden; bu malzeme hep katı kalacak, her türlü devinim olanağından yoksun olacaktır; ama kafasının üstündeki iki duyarlı hareketlidir; bu eklentiler, yapının aslı değişmeksizin kırılgınlığı, azıcık da olsa yerinden oynayabilir. Richard Fauguet bir kez daha bize, önemli dönüşümlerin de, büyük altüst oluşların da kargaşadan doğmadığını anımsatıyor. Devrimleri başlatan şey minicik bir kayma, zar zor seçilen küçük bir farklılıktır her zaman.

Avec la légèreté comme stratégie, l'habileté comme tactique et avec le sérieux du caricaturiste, Richard Fauguet poursuit une exploration pouvant le conduire à "rendre les choses actives". A l'aide d'une subtile cohérence, il met en opposition des objets aux natures et fonctions fondamentalement diverses, aux divergences éclatantes dès qu'il accouple leurs diversités... L'infinie variété des matériaux qu'il utilise, allant du verre au silicone, du tissu aux pâtes alimentaires, les constantes variations de la forme, ne sont que marques d'un souci de toujours retrouver la même voie en donnant l'illusion de la dispersion. Cet animal étrange en offre un exemple de plus; son corps est bien de métal, la matière en restera dure et dénuée de toute possibilité de mouvement, mais les deux antennes qui surmontent sa tête sont mobiles; raccords de gonflage, elle peuvent bouger, se déplacer, même de manière infime, sans que ce modifie l'essentiel de cette structure. Une fois de plus, Richard Fauguet rappelle que les évolutions d'importance ne naissent pas plus du désordre que des grands bouleversements. C'est le décalage infime, la nuance à peine perceptible, qui savent provoquer les révolutions.

Adopting nimbleness as his strategy, skillfulness as his tactic and assuming the earnestness of a satirical cartoonist, Richard Fauguet pursues an exploration prospectively leading him to "activate things". With recourse to a subtle coherence, he opposes objects with fundamentally diverse natures and functions, and with dazzling discrepancies as soon as he couples up their diversities... The infinite variety of materials that he uses, ranging from glass to silicone gel, from fabric to pasta -unchanging variations of form- are but traces of his concern to forever find the same path by giving an impression of dispersal. This queer animal provides an additional instance of this concern: his body is indeed made of metal, with the result that its material will remain solid and deprived of all possible movement, but the two antennas surmounting its head are mobile: made from inflation nozzles, they are free to move, to change their place -though in a minute scale- without modifying the basic essentials of this structure. Once again, Richard Fauguet reminds us that the evolution of importance originates as much in great disruptions as in disorder. Revolutions are provoked solely by virtue of minute discrepancies, scarcely perceivable nuances.



31

TR/**Pignouf**, 1998
alüminyum, kuma döküm,
kumaş kılıf, kauçuk
53,5x34x24 cm.
Fonds national d'art
contemporain Koleksiyonu,
Puteaux

FR/**Pignouf**, 1998
aluminium, fonte au sable,
gaine tissus, caoutchouc
53,5x34x24 cm.
Collection Fonds national d'art
contemporain, Puteaux

EN/**Pignouf**, 1998
aluminium, sand melting,
fabric girdle, caoutchouc
53,5x34x24 cm.
National Fund of Contemporary
Art, Puteaux

1975'te Duala'da (Kamerun) doğdu,
Nice'te (Alpes-Maritimes)
yaşıyor ve çalışıyor.

Né à Douala (Cameroun)
en 1975,
vit et travaille à Nice
(Alpes-Maritimes).

Born in Douala (Cameroun)
in 1975,
lives and works in Nice
(Alpes-Maritimes).

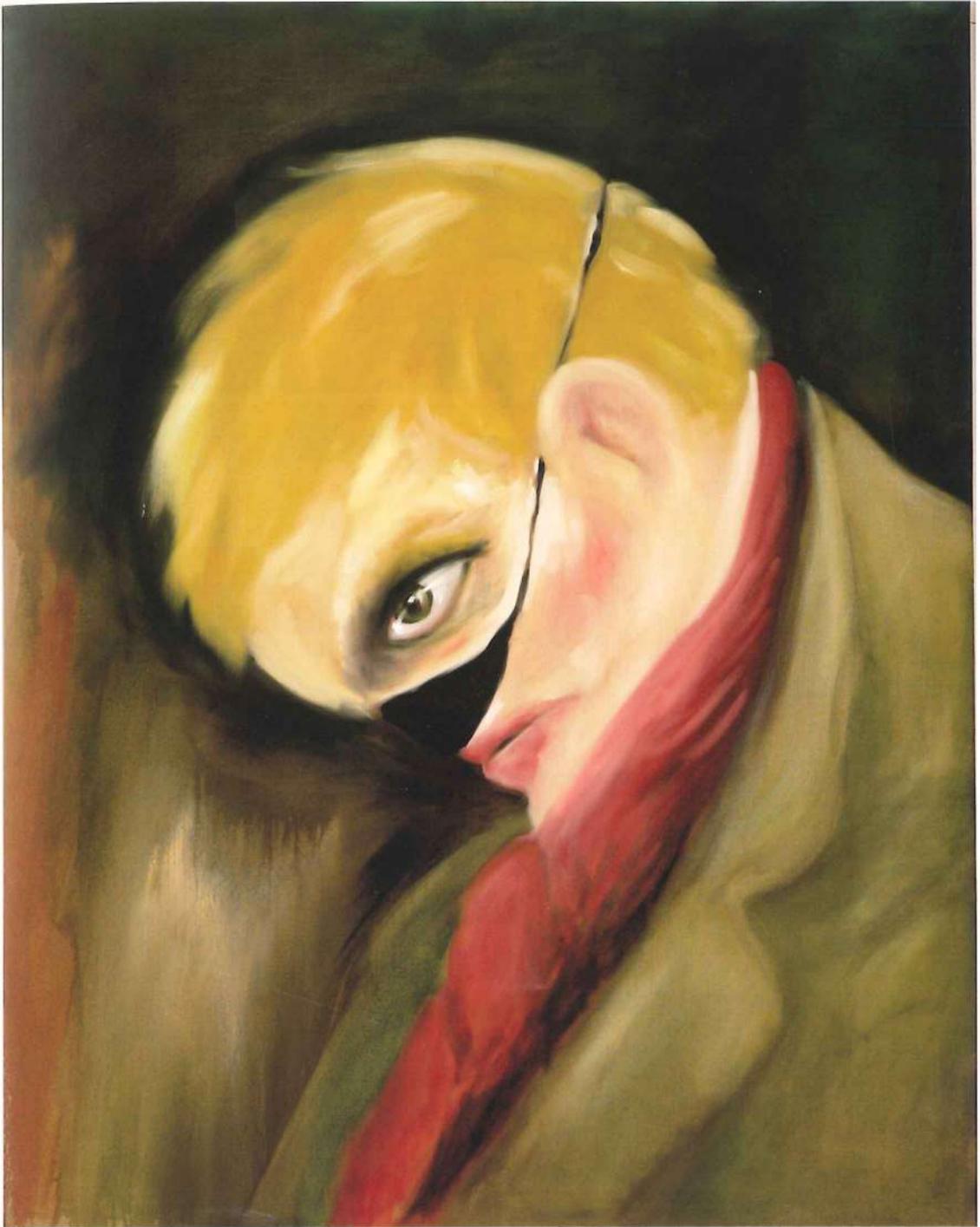
Gregory FORSTNER

İster başında beyaz kalpağıyla kırmızı suratlı dev bir Kazak, ister Parma ya da Mantova sarayından çıkışmış bir soylunun en az onunki kadar heybetli profili, ister kafasına kocaman morumsu bir sarık dolamış, yüzü maskeli gibi duran bir *Tütün İçen Adam* portresi olsun, Gregory Forstner'in figürleri, bakışa hiçbir dinlenme fırsatı bırakmaz. Dayanılmaz bir geri dönme arzusu duymamız için gözümüzü azıcık başka tarafa kaydirmamız yeterlidir. Çünkü, Forstner'in yapıtları, sundukları salt resim hazzının ötesinde, kişinin karşı koyamayacağı bir tanıma oyununu da başlatırlar. Sanatçının eski resme duyduğu yakınlık ve çalışmalarına belirgin özelliğini veren o ölçüsüz sevgi, bakan kişiyi: "Acaba ressam hangi kaynaktan yararlanmış olabilir?" sorusunun yanıtını bulmaya iter hemen. Ama fazla oyalanmanın anlamı yoktur; çünkü basit bir benzeşme değildir söz konusu olan. Forstner ödünc almaz, esinlenir. Örneğin Otto Dix'in 1928 tarihli *La Grande Ville*'inde (Büyük Kent) gördüğümüz bir köşeye büzüşmüştür, ağızı burnu dağılmış yoksulun imgesini de böyle sahipleniyor. Bunu yaparken de o imgeyi yeniden bedenlendiriyor; işi, modeli bir centilmene dönüştürmeye kadar vardırarak, o imgeye bambaşka bir yaşam fırsatı veriyor.

La figure rougeoyante d'un monumental Cosaque coiffé d'une chapka blanche, le profil tout aussi considérable d'un seigneur, tout droit issu de la cour de Parme ou de celle de Mantoue, le portrait d'un *Fumeur au visage comme masqué*, coiffé d'un énorme turban aux tons violacés, les figures de Gregory Forstner ne laissent jamais le regard au repos. Il suffit qu'il s'en échappe pour qu'il éprouve aussitôt une irrésistible envie d'y revenir. C'est que, par-delà le pur plaisir de peinture qu'elles lui offrent, les œuvres de Forstner induisent un jeu de reconnaissance auquel il est impossible de ne pas céder. L'amour immoderé de la peinture ancienne qui caractérise d'emblée son travail entraîne en effet le regardeur à tenter de trouver à quelle source le peintre a bien pu puiser. Mais inutile de s'attarder, il n'y va jamais d'une simple ressemblance. Forstner n'emprunte pas, il s'inspire. Il a repris ainsi à son compte l'image d'un miséreux à la gueule cassée, tassé dans un coin, qui figure dans *La Grande Ville* d'Otto Dix, de 1928. Ce faisant, il la réincarne, lui redonne l'occasion d'une autre vie, jusqu'à transformer le modèle en gentleman.

The glowing figure of a monumental Cossack coiffed with a white shapka hat, the profile of an equally considerable lord born into the Court of Parma or that of Mantua, the portrait of a Smoker with a mask-like face coiffed with an enormous turban with mauvish hues, Gregory Forstner's figures never put our eyes to rest. We have only to avert our gaze to feel an overpowering urge to look back at them. It is because, beyond the pure painting pleasure they offer, Forstner's works induce a game of recognition we cannot elude. His immoderate love of old painting characterizes his work straightaway and leads the viewer to attempt to discover the source that the painter could have possibly drawn on. Yet it is useless to linger over it, by no means a simple resemblance is at issue. Forstner does not borrow, he draws inspiration. He appropriates thus the picture of a destitute man with facial injuries, shrunken in a corner, from Otto Dix's Big City from 1928. In so doing, he reincarnates him, gives him back a chance for a second life and goes so far as to turn him into a gentleman.

Philippe Piguet



TR/**Centilmen II**, 2005
tuval üstüne yağlıboya,
240x190 cm.
FRAC Alsace Koleksiyonu,
Sélestat

FR/**Le Gentleman II**, 2005
huile sur toile,
240x190 cm.
Collection FRAC Alsace, Sélestat

EN/**The Gentleman II**, 2005
oil on canvas,
240x190 cm.
FRAC Collection Alsace, Sélestat

1945'te Saint-Mandé'de
(Val-de-Marne) doğdu,
Paris'te yaşıyor ve
çalışıyor.

Né en 1945 à Saint-Mandé
(Val-de-Marne),
vit et travaille à Paris.

Born in 1945 in Saint-
Mandé (Val-de-Marne),
lives and works in Paris.

Bernard FRIZE

Bernard Frize'in yapımı, Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle - Gizil Yazın İşliği) üyesi yazarların benimsediği yönteme çok benziyor. Aralarında Raymond Queneau'nun da bulunduğu bir topluluk tarafından oluşturulan bu hareket, belli bir zorlama, kısıtlama altında bir edebiyat kurma girişiminde bulunuyordu; bu girişimin en ünlü örneği de Georges Perec'in *La Disparition* (Kayboluş) adlı yapımıydı. Perec'in romanında çıkış noktası niteliğindeki kısıtlama, Fransız dilinin en sık kullanılan harfi "E"yi hiç kullanmadı. Bernard Frize, bu yaratıcılar ailesinin kuşkusuz en tanınmış temsilcilerindendir. Ona göre, yapımı gerçekleştirdirken izlenen yöntem, başlı başına bir amaçtır. Dolayısıyla her yapıt dizisi, baştan belirlenen bir zorlamadan sonucudur; ulaşımak istenen sonucun tek hedefi başlangıçtaki zorlamayı ortaya çıkarmak ya da daha çok, yapita bakan kişiyi bunu kendi kendine keşfetmeye itmektir. İsimsiz (türetilmiş değer) konusunda sanatçı söyle diyor: "Bir emülsiyonla, tuvalde yukarıdan aşağıya doğru bir dizi paralel şerit boyadım; gereklikçe yeniden boyaya alıyorum. Bu işlem bittiğinde, renklerin birbirinden ayrılması için tuvali eğdim. Tuval yatay durumda kurudu."

L'œuvre de Bernard Frize est très semblable à la démarche adoptée par les écrivains membres de l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle). Ce mouvement littéraire, fondé entre autres par Raymond Queneau, se proposait d'établir une littérature sous contrainte dont l'exemple le plus célèbre est *La disparition* de Georges Perec, roman dont la contrainte initiale était de ne jamais utiliser la lettre E qui est la plus courante de la langue française. Bernard Frize est certainement le plus illustre représentant de cette famille de créateurs. Pour lui, le processus selon lequel est réalisée l'œuvre est une fin en soi. Chaque série d'œuvres est donc la résultante d'une contrainte décidée à l'avance et le résultat recherché n'a d'autre objectif que de dévoiler la contrainte initiale ou, plutôt, d'inciter le spectateur de l'œuvre à la découvrir lui-même. A propos de *Sans titre* (valeur dérivée), l'artiste précise: "J'ai peint avec une émulsion une suite de bandes parallèles de haut en bas de la toile, reprenant de la peinture à chaque fois qu'il était nécessaire. Lorsque cela a été fini, j'ai penché la toile pour que les couleurs se séparent. La toile a séché horizontalement."

Bernard Frize's work has close similarities with the approach adopted by the writers subscribing to Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle, i.e. workshop of potential literature). This literary movement, founded among others by Raymond Queneau, set out to establish a literature under restraint, of which Georges Perec's *A Void* is the most famous example; the main constraint of the novel consisting in omitting the letter E, E being the most common letter in the French language. Bernard Frize is without doubt the most illustrious representative of this strain of creators. For him, the artist's method of bringing his work into life is an end in itself. So, each work series is the outcome of a constraint determined in advance and the sought-for result has the sole purpose of unveiling the initial constraint or rather of encouraging the viewer to discover it himself. Concerning Untitled (derived value), the artist explains: "I painted a series of parallel stripes from the top of the canvas to the bottom with emulsion, taking another helping of paint whenever necessary. Once finished, I tilted the canvas up for the colors to separate out. The canvas dried off horizontally."



35

TR/**İsimsiz (turetilmiş değer)**,
1992
tuval üstüne reçine ve dağıtma,
157x135 cm.
FRAC Auvergne Koleksiyonu,
Clermont-Ferrand

FR/**Sans titre (valeur dérivée)**,
1992
dispersion et résine sur toile,
157x135 cm.
Collection FRAC Auvergne,
Clermont-Ferrand

EN/**Untitled (derived value)**,
1992
dispersion and resin on canvas,
157x135 cm.
FRAC Collection Auvergne,
Clermont-Ferrand

**1965'te Karlsruhe'de
(Almanya) doğdu,
Paris'te ve başka yerlerde
yaşıyor ve çalışıyor.**

Né à Karlsruhe (Allemagne)
en 1965,
vit et travaille à Paris
et ailleurs.

Born in Karlsruhe (Germany)
in 1965,
lives and works in Paris
and elsewhere.

Jakob GAUTEL

**"Topraktan, o hammaddeden,
gözümüzün önünde ve gerçek
zamanda bir kişi doğuyor,
küçük bir adam, bir insan.
İki el, çevresinde dört
dönüyor, onu
biçimlendiriyor, onunla
oynuyor, onu sıkıştırıyor,
okşuyor, ona insan biçimini
veriyor - ve çerçeveden
çıkarak, onu kendi yaşamına
ve bizim bakışlarımıza terk
ediyor.**

**Canlanacak mı adamcık?
Ayağa kalkacak mı,
kipırdamaya başlayacak mı?
Uzanmış yatıyor, dingin,
yaşamın dışında bir uykuda.
Bir solukta asılı kalmış.**

**Eller sanki onu
canlandırmak ister gibi
yeniden beliriyor,
kaldırıyorlar adamı,
gösteriyorlar - eziyorlar
sonra ve yeniden topak
haline getiriyorlar.**

**Yarı-tanrı sanatçı.
Yaratım.
Prometheus.
Golem.
Hammaddeye dönüş."**

"De la terre, matière première, naît sous nos yeux, en temps réel, un personnage -un petit bonhomme- un homme. Deux mains s'affairent autour de lui, le modèlent, le manipulent, le pressent et le caressent, lui donnent forme humaine - et, en sortant du cadre, l'abandonnent à sa vie et à notre vue.

**Prendra-t-il vie? Se lèvera-t-il, se mettra-t-il à bouger?
Il est allongé, paisible, dans un sommeil hors de la vie.
Dans un souffle suspendu.**

Les mains réapparaissent comme pour le ranimer, le soulèvent, le présentent - le compressent et le retransforment en boule.

**L'artiste démiurge.
La création.
Prométhée.
Le Golem.
Retour à la matière première."**

"From Earth, raw material, comes into being before our eyes, in real-time, a character -a little fellow-a man. Two hands bustle about around him, mould, manipulate, squeeze, caress and give him a human form - and, going out of the picture frame, abandon him to his life and to our sight.

*Will he come to life? Will he get up and start to move?
He is lying with his body stretched out peacefully in a lifeless nap.
In a suspended breath.*

Hands reappear as if to reanimate him, yet lift him up and present him - and squash him back into a ball.

*The artist. The demiurge.
Creation.
Prometheus.
Golem.
Back to the raw material."*



TR/**Hammadde, 1999**
PAL video, renkli, sessiz,
yinelemeli 30'
FRAC Haute-Normandie
Koleksiyonu, Sotteville-lès-
Rouen

FR/**Matière première, 1999**
vidéo PAL, couleur, muet,
30' en boucle
Collection FRAC Haute-Normandie,
Sotteville-lès-Rouen

EN/**Raw Material, 1999**
PAL video, color, silent,
30' in loop
FRAC Collection Haute-Normandie,
Sotteville-lès-Rouen

1964'te Rochefort-sur-Mer'de (Charente-Maritime) doğdu, Malakoff'ta (Hauts-de-Seine) yaşıyor ve çalışıyor.

Né à Rochefort-sur-Mer (Charente-Maritime) en 1964, vit et travaille à Malakoff (Hauts-de-Seine).

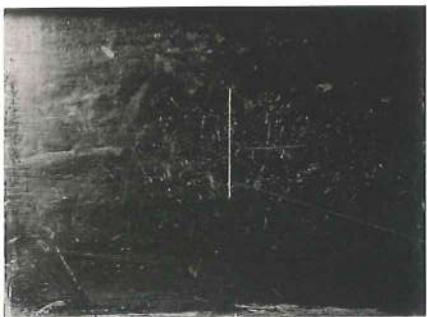
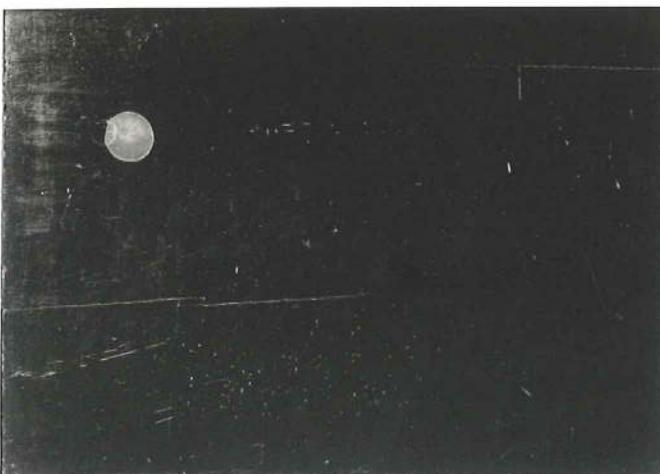
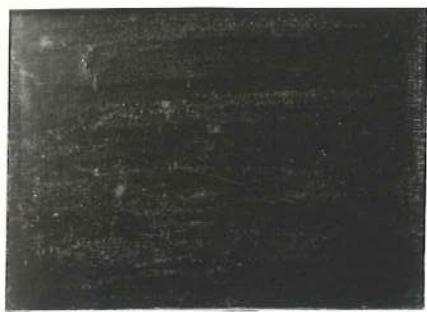
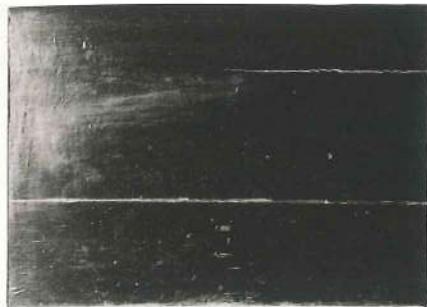
Born in Rochefort-sur-Mer (Charente-Maritime) in 1964, lives and works in Malakoff (Hauts-de-Seine).

Philippe GRONON

Bir fotoğrafçı-plastik sanatçı olarak birkaç yıldır bilgi kavramı üstüne çalışıyorum. Bu bilgileri de, içerdikleri estetik, tarihsel zenginlik ve simgesel yük dolayısıyla seçilmiş nesnelerin ya da öğelerin yer aldığı fotoğraf dizileriyle betimliyorum. Tanıma ve keşfetmenin vektörleri olan bu kullanım amaçlı nesneler ailesi, bir mekânın geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman belleğini bir noktada topluyor. Zamanla ve yıpranmayla, o mekânın simgesel izi haline geliyorlar. Teknik açıdan, körükülü makineyle, cepeden çekilmiş siyah-beyaz fotoğraflar biçiminde karşımıza çıkıyor bu olgu; her nesne bir nişan tahtası sanki ve onu çevreleyen uzamda tek görüntü olarak bu uzamın ışığında fotoğraflanıyor. Daha sonra, fon silinerek konunun konturları belirtiliyor ve baskılar, daha güçlü bir kabartma etkisi yaratmak amacıyla, alüminyum zemin üstünde bir araya getiriliyor. Böyle öne çıkarılan nesne, hem belirsizlik, hem de bilmecemsi bir tuhaflık kazanıyor. Çalışmalarım, "bilgi"nin saklandığı ya da öğretildiği kurumların tarihiyle olduğu kadar, bilgi kavramının daha dağınık olduğu, daha gizli mekânlarda da yakından ilgili. Bu yapıtlı ulaşmak istedigim hedef, imgede saklı beklenmedik (ve açıklayıcı) sonsuz sayıda ayrıntıyı gözün keşfetmesini sağlamak.

Photographe-plasticien, je travaille depuis plusieurs années sur le concept du savoir. Savoirs que je représente par des séries photographiques d'objets ou d'éléments choisis pour leur esthétique, leur richesse historique et leur charge symbolique. Ces familles d'objets utilitaires, vecteurs de la connaissance et de la découverte, concentrent la mémoire passée présente et future d'un lieu. Avec le temps, l'usure, ils en deviennent la trace emblématique. Techniquement, cela se traduit par des photographies en noir et blanc, prises à la chambre, de face, telles des cibles, dans la lumière ambiante d'un espace dont c'est la seule apparition. Les tirages sont ensuite détournés et assemblés sur des structures en aluminium afin d'obtenir une plus forte impression de relief. Ainsi pointé, l'objet devient à la fois discret et étrangement énigmatique. Mon travail s'intéresse aussi à l'histoire des institutions où le "savoir" est conservé ou enseigné ainsi qu'à des lieux plus secrets où la notion de savoir est plus diffuse... A travers cette œuvre, le but que je recherche est de permettre à l'œil d'explorer une infinité de détails insoupçonnés (et révélateurs) de l'image.

For many years I have been working on the concept of knowledge as a visual artist and photographer. I represent these different kinds of knowledge by a series of photographs of objects or elements chosen for their esthetic qualities, their historical richness and their symbolical load. These families of useful objects, vectors of knowledge and discovery, embody the past, present and future memory of a place. Worn with time, they become its emblematic vestige. In technical terms, this finds expression through black and white photographs taken with a view camera, face on like targets, in the ambient light of a space of which they are the sole modes of apparition. Prints are then cut out and gathered on aluminium structures in order to obtain a stronger impression of relief. Pricked this way, the object becomes unobtrusive and strangely enigmatic. My work also deals with the history of institutions where "knowledge" is kept and taught, as well as with the most undisclosed places where the notion of knowledge is the most diffuse... The aspiration of this work is to allow the eye to explore the infinite number of unsuspected (and telling) details of an image.



TR/**Yazı Takımları, Vatikan Kütüphanesi, 1995**
alüminyum üstüne yapıştırılmış siyah-beyaz 5 fotoğrafından oluşan ayrılabılır grup, her biri 40x55 cm.
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur Koleksiyonu, Marsilya

FR/**Écritoires, Bibliothèque Vaticane, 1995**
ensemble dissociable de 5 photographies noir et blanc contrecollées sur aluminium, 40x55 cm. chaque
Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille

EN/**Writing Cases, Vatican Library, 1995**
group of 5 aluminium-backed separable black and white photographs,
40x55 cm. each
FRAC Collection Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille

1960'ta Saint-Germain-en-Laye'de (Yvelines) doğdu, Paris'te yaşıyor ve çalışıyor.

Née à Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) en 1960, vit et travaille à Paris.

Born in Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) in 1960, lives and works in Paris.

Marie-Ange GUILLEMINOT

Marie-Ange Guilleminot bütün çalışmalarında, deneysel biçimde psikolojik kimlik sorusunu soruyor. Yapıtları çoğulukla izleyicilerin katılımını gerektiriyor; izleyici, yapının dokunmaya ya da harekete dayalı niteliğini keşfetmeye çağrılıyor... On adet üretilmiş ve olası kullanım biçimlerini araştırmak üzere birçok kişiye verilmiş *Yaşam-Şapka*, kendi üstüne sarılmış, sütun biçimli bir lycra. Ondan bir kazak, bir giysi ya da sadece bir başlık yapılabilir... Ancak bu nesnenin kullanım biçimleri, metaforik boyutunu gizliyor: *Yaşam-Şapka*, psikolojilerimizin denetim altında tutulan iletilebilirliğini gösteriyor; sarılı elbise biçiminin hatırlattığı göbek ise, her ilişkinin merkezindeki cinsiyetsiz egoyu simgeliyor. *Yaşam-Şapka*'ya üç video eşlik ediyor; titizlikle ayarlanmış her gösteri, performansların hepsinde aynı; ne var ki bu gösteriler, sahne olarak seçilen mekândan da etkileniyor. Bu performanslarda yapılan hareketler, gizemli ve gösterişli; kasıtlı olarak cinsiyetsiz hale getirilmiş bu dar giysi aracılığıyla da bedenin "arketip" bir dilinin sergilennmesi amaçlanıyor.

Dans l'ensemble de son travail, Marie-Ange Guilleminot pose, de manière expérimentale, la question de l'identité psychologique. Ses œuvres supposent souvent la participation des spectateurs appelés à explorer leur caractère tactile ou gestuel... *Le Chapeau-Vie*, objet produit en dix exemplaires, et donné à plusieurs personnes pour en explorer les utilisations possibles, est une colonne de lycra enroulée sur elle-même. On peut en faire un pull-over, une robe, ou simplement un couvre-chef... Mais les versions utilitaristes de cet objet en cachent la dimension métaphorique: *le Chapeau-Vie* représente la communicabilité contrôlée de nos psychologies et le nombril, que rappelle la forme de la robe enroulée, symbolise un ego asexué et central à toute relation. Trois vidéos accompagnent *le Chapeau-Vie*; chaque démonstration rigoureusement réglée est identique dans chacune des performances; elle s'imprègne néanmoins du lieu qu'elle choisit comme scène... La gestuelle présentée dans ces performances est énigmatique et solennelle et cherche à présenter, à l'aide de cette robe-fuseau volontairement asexuée, un langage archétypal du corps.

In her overall work, Marie-Ange Guilleminot asks the question of psychological identity in an experimental manner. Her works often assume that viewers partake in exploring their tactile or gestural characters... *Life-Hat*, an article in tenfold replication and given to several people with the intention of exploring its possible ways of deployment, is a Lycra column coiled up on itself. One can make a pull-over, a dress or simply headgear out of it... Yet utilitarian versions of this object disguise its metaphorical dimension: *Life-Hat* represents the monitored communicability of our psychologies and the navel, evoked by the rolled dress, symbolizes an asexual ego that is in the centre of every relationship. Three video recordings go with *Life-Hat*; each rigorously regulated demonstration is identical in each of the performances; it becomes imbued with the place that it chooses to be its scene... Body movements presented in these performances are enigmatic and solemn and attempt to present, with the help of this spindle-dress asexualized on purpose, an archetypical language of the body.



TR/ 1-Yaşam-Şapka, 1994
büzgülü jarse ve Betacam video,
PAL, sesli, renkli;
çap: 28 cm., video: 4'30''
2-Yaşam-Şapka'nın Kudüs'te
gösterimi, 1995
Betacam video, PAL, sesli,
renkli, 7'
3-Yaşam-Şapka'nın Kolomb-öncesi
Sanati Salonu'nda gösterimi,
1995
Betacam video, PAL, sesli,
renkli, 7'28''
4-Yaşam-Şapka'nın Venedik'te
gösterimi, 1995
Betacam video, PAL, sesli,
renkli, 7'16''
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur
Koleksiyonu, Marsilya

FR/ 1-Le Chapeau-Vie, 1994
jersey cloqué et vidéo Betacam,
PAL, sonore, couleur;
diamètre: 28 cm., vidéo: 4'30''
2-La démonstration du Chapeau-
Vie à Jérusalem, 1995
vidéo Betacam, PAL, sonore,
couleur, 7'
3-La démonstration du Chapeau-
Vie dans la salle d'art
précolombien, 1995
vidéo Betacam, PAL, sonore,
couleur, 7'28''
4-La démonstration du Chapeau-
Vie à Venise, 1995
vidéo Betacam, PAL, sonore,
couleur, 7'16''
Collection FRAC Provence-Alpes-
Côte d'Azur, Marseille

EN/ 1-The Life-Hat, 1994
seersucker jersey and Betacam
video, PAL, sound, color;
diameter: 28 cm., video: 4'30''
2-The demonstration of the
Life-Hat in Jerusalem, 1995
Betacam video, PAL, sound,
color, 7'
3-The demonstration of the
Life-Hat in The Precolumbian
Art Hall, 1995
Betacam video, PAL, sound,
color, 7'28''
4-The demonstration of the
Life-Hat in Venice, 1995
Betacam video, PAL, sound,
color, 7'16''
FRAC Collection Provence-Alpes-
Côte d'Azur, Marseille

1965'te Caen'da (Calvados) doğdu,
Nice'te (Alpes-Maritimes) ve Paris'te yaşıyor ve çalışıyor.

Né à Caen (Calvados) en 1965,
il vit à Nice (Alpes-Maritimes) et à Paris.

Born in Caen (Calvados) in 1965,
lives in Nice (Alpes-Maritimes) and in Paris.

Pierre JOSEPH

1991'den bu yana Pierre Joseph, yaşayan kişiler programlayıp sahneye koymuyor. Peri masallarından, canlandırılmış öykülerden ya da sinemadan esinlenerek yaratılan bu kişiler, karma sergilerin açılış kokteyllerinde ortaya çıkıyor ve süpermen, kedi-kadın, cadı ya da insan kılıkli robot biçiminde, bir tür "parazit" yapıyorlar. Bu gerçek zamanlı sunumun ertesi günü, onların yerini fotoğraf biçimindeki anıları alıyor ve bu kişiler "yeniden etkinleştirilmeyi bekleyen kişiler" haline geliyor. Bu fotoğraflardan birini satın alacak kişi, bir koleksiyoncudan öte bir nitelik kazanıyor; çünkü sahiplendiği kişiyi "yeniden canlandırmak" ya da canlandırmamak konusunda tümüyle özgür.

Bu "imge yaratma düzenekleri" her tür karşılıklı etkileşimin bir yana bırakılmasına yol açıyor. Pierre Joseph'in çalışmalarını baştan sona iddialı bir proje katediyor: Sanat sergisini, nesnelerin, imgelerin ve insanların bir arada bulunacağı, gerçek bir "olasılık bölgesi" haline getirme projesi bu. Ve içinde, insanlarla ilişkilerin ve nesnelerle temasın dönüşüme uğrayıp aynı anda hem oyunbaz ve üretken olacağı, hem "yaşam olasılıkları" yaratacağı bir uzam yaratma çabası.

Depuis 1991, Pierre Joseph programme et met en scène des personnages vivants. Inspirés de contes de fées, de jeux de rôles ou du cinéma, ces personnages apparaissent lors de vernissages d'expositions collectives qu'ils "parasitent" en quelque sorte sous la forme d'un superman, d'une catwoman, d'une sorcière, d'une répliquante... Le lendemain même de leur présentation en temps réel, ces personnages sont remplacés par leur mémoire photographique et deviennent des "personnages à réactiver". L'acquéreur éventuel d'une de ces photographies devient plus qu'un collectionneur puisqu'il est libre de "réactiver" ou non le personnage dont il est propriétaire.

Ces "dispositifs à créer des images" induisent l'abandon de toute interactivité. Le travail de Pierre Joseph est traversé de part en part par un projet ambitieux: faire de l'exposition d'art une véritable "zone du possible" où objets, images et êtres humains cohabiteraient. Un espace à l'intérieur duquel les rapports entre les gens et les contacts avec les choses se transformerait pour devenir à la fois ludiques et productifs, générateurs de "possibilités de vie".

Since 1991, Pierre Joseph programs and stages live characters. Inspired by fairy tales, role playing or cinema, these characters appear at the previews of collective expositions that they "hamper" in the guise of a superman, a catwoman, a witch, a cyborg... The day following their real-time presentation, these characters are replaced by their photographic memory and become "characters to reactivate". Someone who eventually buys these photographs becomes more than a collector, for a possible "resumption" of the character he owns is up to him.

These "picture creating devices" infer relinquishment of all activity. An ambitious project is omnipresent in Pierre Joseph's work: turning exposition into a veritable "zone of possibility" where objects, pictures and human beings subsist under the same roof. A space in which human relations and their contact with objects turn out to be playful and productive, generating "possible lives".



TR/**Ektoplazma Oogie, 1995**
cibachrome baskı ve kumaş kostüm,
120x80 cm.
FRAC Champagne-Ardenne
Koleksiyonu, Reims

FR/**Oogie l'ectoplasme, 1995**
cibachrome et costume en tissu,
120x80 cm.
Collection FRAC Champagne-
Ardenne, Reims

EN/**Oogie the Ectoplasm, 1995**
cibachrome and costume made
of fabric, 120x80 cm.
FRAC Collection Champagne-
Ardenne, Reims

1963'te Atina'da
(Yunanistan) doğdu,
Paris'te ve başka yerlerde
yaşıyor ve çalışıyor.

Né à Athènes (Grèce)
en 1963,
vit et travaille à Paris
et ailleurs.

Born in Athens (Greece)
in 1963,
lives in Paris and
elsewhere.

Jason KARAİNDROS

Öbür iki Gorgo'nun kızkardeşi Medusa, savaşılacak düşmanı simgeler. Bir canavarıdır o; başı yılanlarla çevrilidir, yaban domuzununki gibi dişleri vardır, elleri bronzdan, kanatları altındandır. Yüzünü gören taş kesilir. Perseus Medusa'yı bulup öldürmek üzere, Gorgo'ların oturduğu Batı'ya doğru yola çıkar. Medusa uyuduğu sırada Perseus, tanrılardan yardım alarak ve kalkanını ayna gibi kullanarak onu öldürür. Perseus ve Medusa'da bir yandan kışının kendine, öbür yandan imgenin gücüne karşı savasımı konu edilir. Hilesiz bir dövüş, bir uyanış hali, tek silah olarak da ardına saklanamayacağımız bir parmak. İki kahraman -kamera ve ben- mücadele ederler: Kamera beni kıpırtısızlaştırıcı, eylemsizliğe ve tepkisizliğe gömmek için "yakalamaya" çalışır; ben kameranın taşlaşdırıcı etkisinden kaçmak için, görebilmeye, duygulanabilmeye ve yapabilmeye devam etmek amacıyla, bu yakalama oyununu bozmaya çalışırım. Charles Baudelaire'in Kötülük Çiçekleri'ndeki bir şiirinin adından esinlenen *Heautontimoroumenos* ise son derece hızlı ve etkili bir video. Kışının (bu durumda benim), kendiyle karşı karşıya bir durumda ikiye bölünmesi ve cezalandırılması düşüncesine göndermede bulunuyor.

Sœur de deux autres gorgones, Méduse symbolise l'ennemi à combattre. Elle est un monstre, sa tête est auréolée de serpents et elle a des défenses de sanglier, des mains de bronze et des ailes d'or. Qui voyait sa tête en restait pétrifié. Persée partit en Occident où habitaient les gorgones pour trouver et tuer Méduse. Il la tua avec l'aide des dieux au moment où elle dormait et en utilisant son bouclier comme miroir. Dans Persée et Méduse, il s'agit d'une partie d'un combat contre soi-même et, de l'autre, d'un combat contre le pouvoir de l'image. Un combat sans ruse, en état d'éveil et avec comme seule arme un doigt derrière lequel nous ne pouvons pas nous cacher. Les deux protagonistes -la caméra et moi-même- luttent: elle cherche à me "capter" pour m'immobiliser et me plonger dans l'inactivité et l'apathie; moi, je cherche à déjouer cette captation pour échapper à son effet pétrifiant afin de pouvoir continuer à voir, m'émouvoir et faire. Inspirée du titre d'un poème de Charles Baudelaire extrait des *Fleurs du Mal*, *L'héautontimorouménos* est une vidéo extrêmement rapide et efficace. Elle renvoie à l'idée du dédoublement d'une personne, en l'occurrence moi-même, dans une mise en face à face, face à soi-même, et l'administration d'une punition.

Sister to two other gorgons, Medusa symbolizes the enemy to fight against. She is a monster, her head is wreathed with snakes and she bears tusks of boar, has bronze hands and golden wings. Whoever saw her head became petrified. Perseus took off to the West where gorgons lived to find and kill Medusa. He killed her with the help of the gods during her sleep and by holding up his shield like a mirror. In Perseus and Medusa, there is on the one hand a combat against one's self and on the other a combat against the power of image: a guileless combat fought wide awake and with a sole weapon which is a finger behind which we cannot hide. The two protagonists -the camera and myself- engage in a fight: the camera attempts to "capture" me in order to put me out of action and plunge me into inactivity and apathy; I try to thwart its efforts to capture me so that I may avoid petrification in order to continue seeing, feeling and making.
*Inspired by the title of a poem by Charles Baudelaire which is an extract from *Les Fleurs du Mal*, *Heautontimoroumenos* is an extremely fast and efficient video. It refers to the idea of split personality, mine in this instance, in a face-to-face with oneself, and to the administration of punishment.*

J.K.

1



2



TR/1-*Perseus ve Medusa*, 1994
PAL video, renkli, sessiz,
tekrarlı 20 dakika
2-*Heautontimoroumenos (kendini
cezalandırın)*, 1994
PAL video, renkli, sessiz,
yinelemeli 20 saniye
FRAC Haute-Normandie
Koleksiyonu, Sotteville-lès-
Rouen

FR/1-*Persée et Méduse*, 1994
vidéo PAL, couleur, muet,
20 minutes en boucle
2-*L'héautontimorouménos
(l'autopunisseur)*, 1994
vidéo PAL, couleur, muet,
20 secondes en boucle
Collection FRAC Haute-Normandie,
Sotteville-lès-Rouen

EN/1-*Perseus and Medusa*, 1994
PAL video, color, silent,
20 minutes in loop
2-*The Heautontimoroumenos (self-
punisher)*, 1994
PAL video, color, silent,
20 seconds in loop
FRAC Collection Haute-Normandie,
Sotteville-lès-Rouen

1967'de Köln'de (Almanya) doğdu,
Paris'te yaşıyor ve çalışıyor.

Née à Cologne (Allemagne) en 1967,
vit et travaille à Paris.

Born in Cologne (Germany) in 1967,
lives and works in Paris.

Regine KOLLE

Regine Kolle'nin yaptığı resim, bir dolasım resmi. Sürekli yer değiştiren, insana yolunu şasırtan, dengeyi bozan bir resim. Çünkü, hep başak sırtında. Kıyıda. Sınırda. Biçimsel olduğu kadar ikonografik olarak da büyük bir özgürlüğe dayanıyor... Çok çeşitli ve eşzamanlı evrenlerin (muzik, sinema, televizyon, sanat, reklam, dergiler, günlük yaşam...) içine uzanan bir seferden doğuyor tablolar. İmgelerle karşılaşılıyor bu yolculukta, sanatçının dikkatini çeken çeşit çeşit imgeyle... Bu temel belgeler saklanıyor, arşivleniyor: Kesilmiş fotoğraflar, fotokopiler, krokiler, metinler, notlar, vb. Kolle'nin tablolarını kurmak için gönülince yararlandığı bir veri bankası oluşturuyor. Bu imgeleri yeniden tipatıp üretmek değil söz konusu olan (gerci bazen öyle de oluyor); asıl sorun, bu imgelerden gelecekteki tablonun özünü damitmak... Soyutlama, bad painting, dışavurumculuk, graffiti, manga, çizgi roman, boyama albümü; yöntem her defasında değişiyor ve sanki imgeye uyum sağlıyor. İmgenin ikonografik içeriğine, enerjisine...

La peinture telle que la pratique Regine Kolle est une peinture de la circulation. En constant déplacement. Une peinture qui déroute, déstabilise. Car, toujours sur le fil. Au bord. A la limite. Elle se fonde sur une grande liberté tant formelle qu'iconographique... D'une navigation au cœur d'univers multiples et concomitants (la musique, le cinéma, la télévision, l'art, la publicité, les magazines, le quotidien...) naissent les tableaux. Des images sont rencontrées, toutes sortes d'images, qui retiennent son attention... Ces documents de bases sont stockés, archivés: photographies découpées, photocopiées, croquis, textes, notes, etc., constituent une banque de données où elle puise à volonté pour construire les tableaux. Il n'est pas question de reproduire fidèlement ces images, bien que cela arrive parfois, mais bien d'en extraire la substance du tableau à venir... Abstraction, bad painting, expressionnisme, graffiti, mangas, bandes dessinées, albums de coloriage: chaque fois, la manière change et semble s'adapter à l'image. A son contenu iconographique, son énergie...

Painting as Regine Kolle practices it is a painting of circulation. In permanent movement. A painting such that it disconcerts, destabilizes. It is based on a great liberty, both formal and iconographic... Paintings emerge from a cruise into the heart of multiple and concomitant universes (music, cinema, television, art, advertisement, magazines, daily newspapers...). All images that are truly encountered are so many images that grasped her attention... These main documents are stocked, filed: photographs that are cut out, photocopied; sketches; texts; notes, etc., constitute a data bank that she draws on at her liking in order to form her paintings. It is not a matter of accurately reproducing these pictures, although it is sometimes the case, but to extract from them the substance of the upcoming painting... Abstraction, bad painting, expressionism, graffiti, mangas, comics, coloring books: each time, her style changes and seems to get accustomed to the picture, to its iconographical content, to its energy.



TR/**Günümüzde Zombi**, 1999
tuval üstüne yağlıboya,
206x121 cm.
FRAC Ile-de-France Koleksiyonu,
Paris

FR/**Zombie Today**, 1999
huile sur toile,
206x121 cm.
Collection FRAC Ile-de-France,
Paris

EN/**Zombie Today**, 1999
oil on canvas,
206x121 cm.
FRAC Collection Ile-de-France,
Paris

1955'te Reims'te (Marne) doğdu,
Val-de-Vesle'de (Marne)
yaşıyor ve çalışıyor.

Né à Reims (Marne) en 1955,
vit et travaille à
Val-de-Vesle (Marne).

Born in Reims (Marne) in
1955,
lives and works in
Val-de-Vesle (Marne).

Christian LAPIE

Christian Lapie'nin kocaman ağaç gövdelerinden motorlu testereyle kesip çıkardığı, daha sonra da zifir rengi bir curufa batırdığı figürler, sessiz ve değişmez bir nöbetçiler ordusu oluşturuyorlar sanki. Öyle güçlü bir tavırla buradalar ki, sanki öteden beri hep buradaymış izlenimi yaratıyorlar. Manzaranın bir parçası gibi duruyorlar. Onun belleğinin bir parçası. Tarihinin bir parçası. Tarih, bellek, sanatçının çalışmalarının hep yineleinen öğeleri; bu yüzden de sanatçının heykellerinin yaşı yok, çünkü bütün çağlara, bütün uluslara, bütün kültürlerle ait onlar. Bu yapıtların belirgin niteliğini oluşturan imleme gücü, sanatçının yarattığı evrensel bir dilden kaynaklanıyor; ufku, dili ya da abecesi ne olursa olsun 'öteki'yle o karmaşık ve soylu diyaloğu sağlayan da bu dil. Almanya, Kamerun, Kanada, Alsace, Provence, İsviçre, Japonya ya da Hindistan'da olsun, kamusal çerçevede ya da özel bir bağlama olsun, bu heykeller her defasında kendi somut varlıklarını dayatıyorlar. Teker teker, grup halinde ya da küçük bir evin tepesinde bir araya getirilmiş biçimleriyle bu figürler, alt edilmesi olanaksız bir "dünyada varoluş" tarzının, kesinkes unutulmayacak nitelikte, aynı anda hem yakın hem uzak imgeleri bizim için.

Les figures que Christian Lapie extrait à l'aide d'une tronçonneuse de la masse d'imposants troncs d'arbres et qu'il traite ensuite pour les engoncer dans une gangue couleur goudron composent comme un peuple de sentinelles placides et immuables. Elles sont si puissamment là qu'il semble qu'elles y ont toujours été. Qu'elles font partie du paysage. De sa mémoire. De son histoire. L'histoire, la mémoire sont les ingrédients récurrents du travail de l'artiste, aussi ses sculptures sont-elles sans âge, parce qu'elles sont de tous les âges, de toutes les nations et de toutes les cultures. La force de signe qui les caractérise procède d'un langage universel que l'artiste s'est inventé et qui lui permet ce dialogue tout à la fois subtil et sublime avec l'autre, quels que soient son horizon, sa langue et son alphabet. Que ce soit en Allemagne, au Cameroun, au Canada, en Alsace, en Provence, en Suisse, au Japon ou en Inde, dans le cadre public ou dans un contexte privé, chaque fois ses sculptures imposent leur présence physique. Isolées, en groupe ou rassemblées sur une petite maison, elles sont l'image définitivement mémorable, tout à la fois proche et lointaine, d'un irréductible être au monde.

The figures that Christian Lapie carves out from blocks of stately tree trunks with a chain saw and which he later processes in an attempt to encase them in a tar-colored gangue compose a certain form reminiscent of placid and motionless lookout men. They are so powerfully there that it seems as if they have always been in attendance and that they are part and parcel of the landscape: of its memory and of its history. History and memory are the recurrent ingredients of the artist's work; consequently his sculptures are ageless, for they belong to each and every age, to every possible nation and form of culture. The power of signs by which they are distinguished originates in a universal language that the artist invented for himself and which enables him to get this subtle and sublime dialogue going with the Other, regardless of this latter's horizon, mother tongue or alphabet. Whether it is in Germany, Cameroon, Canada, Alsace, Provence, Switzerland, Japan or India, within public or in a private environment, his sculptures assert their physical presence on every occasion. Isolated, grouped or reassembled on a small house, beyond doubt they are the memorable -close yet remote- image of an irreducible being-in-the-world.



TR/**Köy no.2/Ev 1**, 1998
ahşap ve metal,
310x130x63,5 cm.
FRAC Champagne-Ardenne
Koleksiyonu, Reims

FR/**Village n°2/Maison 1**, 1998
bois et métal,
310x130x63,5 cm.
Collection FRAC Champagne-
Ardenne, Reims

EN/**Village no.2/House 1**, 1998
wood and metal,
310x130x63,5 cm.
FRAC Collection Champagne-
Ardenne, Reims

Natacha LESUEUR

1971'de Cannes'da
(Alpes-maritimes) doğdu,
Nice'te (Alpes-maritimes)
yaşıyor ve çalışıyor.

Née à Cannes
(Alpes-maritimes) en 1971,
vit et travaille à
Nice (id.).

Born in Cannes
(Alpes-maritimes) in 1971,
lives and works in
Nice (id.).

Sırtı pouarde demi-deuil tarzında, bir chaud-froid blanc ve ince trüf dilimleriyle örtülülmüş yarımdır beden. Modelin kollarında, papillotte'lara benzer geniş beyaz yenler var.
Örtmek: Bir krema, sos, vb. tabakası altına gizlemek.
Chaud-froid: Sıcak hazırlanan ama masaya soğuk getirilen bir yemek.
Chaud-froid blanc: Et parçasını saran, krema ve jelatin eklenmiş, sonra da jöleyle parlatılmış bir haşlama, kıvamlı çorba ya da terbiyeli karışım.
Her parça ince trüf dilimleriyle, meyvelerle ya da otlarla süslenebilir.

Un demi-corps dont le dos est masqué de chaud-froid blanc et de lamelles de truffes à la manière d'une pouarde demi-deuil. Les bras du modèle portent de larges manches blanches similaires à des papillotes.
Masquer: cacher sous une couche de crème, de sauce, etc.
Chaud-froid: le chaud-froid est un apprêt préparé à chaud et servi froid.
Le chaud-froid blanc est un bouillon ou velouté ou fond blanc, crémé et gélatiné, nappant la pièce, puis lustré à la gelée.
Chaque morceau peut être décoré de lames de truffes, de fruits ou de fines herbes.
Il est possible de chauferroiter des pièces entières.
Poularde demi-deuil: préparation de fête associant des lamelles de truffes disposées sous la peau de la pouarde et une sauce suprême la nappant.
Papillote: ou "manchette". Garniture en papier blanc que l'on met sur les manches des côtelettes, des poulets ou des gigots.

Half a body whose back is coated with white chaudfroid sauce and truffles gills like when preparing a pouarde demi-deuil. The model's arms are covered with wide white sleeves resembling parchment packs.

Coating: hiding behind a layer of cream, sauce, etc.
Chaudfroid: Chaudfroid is a dressing prepared while it is hot and served cold.
White chaudfroid is a stock or a veloute or a white stock, creamy and gelatinized, with which the piece is topped, and then lustred with aspic jelly. Each bit can be decorated with truffle gills, fruits or fine herbs.

It is possible to chaudfroidify entire pieces.

Poularde demi-deuil: festive meal associating truffle gills placed under the skin of a fattened chicken topped with a supreme sauce.

Parchment paper: or "cuff".
Vegetables in white paper placed on the sleeves of cutlets, chicken or legs of lamb.



TR/**İsimsiz**, 1998
alüminyumaya yapıştırılmış renkli
fotoğraf,
90x140 cm.
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur
Koleksiyonu, Marsilya

FR/**Sans titre**, 1998
photographie couleur
contrecollée sur aluminium,
90x140 cm.
Collection FRAC Provence-Alpes-
Côte d'Azur, Marseille

EN/**Untitled**, 1998
aluminium-backed color
photograph,
90x140 cm.
FRAC Collection Provence-Alpes-
Côte d'Azur, Marseille

1970'te Nantes'ta
(Loire-Atlantique) doğdu,
Aubervilliers'de (Seine
Saint-Denis) yaşıyor ve
çalışıyor.

Née en 1970 à Nantes
(Loire-Atlantique),
vit et travaille à
Aubervilliers (Seine Saint-
Denis).

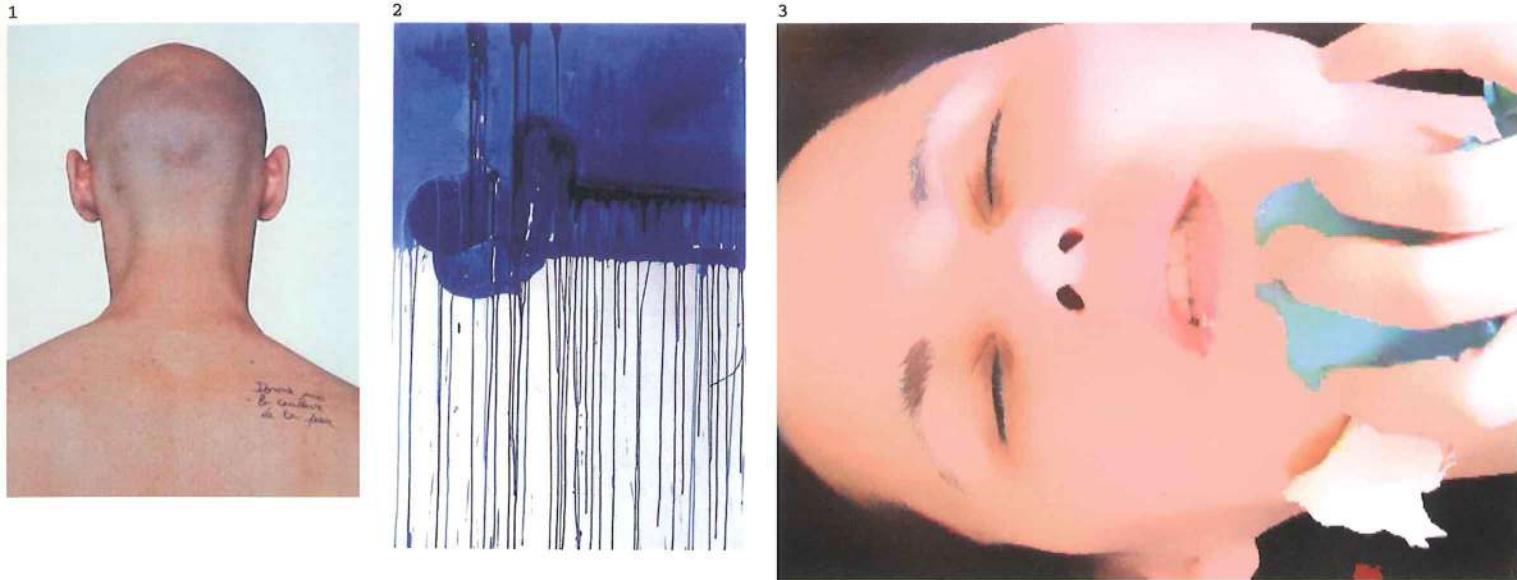
Born in 1970 in Nantes
(Loire-Atlantique),
lives and works in
Aubervilliers (Seine Saint-
Denis).

Isabelle LÉVÉNEZ

Isabelle Lévénez, bedeni keşfedilecek bir mekân, yaşamsal bir alışveriş aracı gibi sorguluyor: ürettiği bütün yapıtlar (çizimler, sesli yerlestirmeler ve videolar), kendi bedeniyle bu içli dışlılıktan ve ötekinin bedeniyle bu karşı karşıyalıktan söz ediyor. Yaşamakla sağ kalmak arası bir davranışla erdişi mitosu üstünde düşünmeyi sürdürürken, ana güdüsü ötekine ulaşmak olan çokbicimli bir yapıt geliştirmiyor. Bunu gerçekleştirmek için de, sırasıyla, ilkyardım el kitaplarındaki basmakalıp biçimleri alıp bir tür varoluşsal geometri içinde yeniden renklendirdi; o unutulmaz "Dokuz yaşam seninle konuşmak istiyor" teması üstüne büyük çizimler yaptı; birtakım oyuncuları, akla gelebilecek her tür uç noktada filme aldı; bedenin ileri derecede anlatımsal yazılarla damgalanmış bölümülerini fotoğrafladı. Kısa bir süredir Isabelle Lévénez kendisini de oyuna kattı. Tuhaftır, başkalarını filme alırken kendinden söz ediyordu, şimdiki kendini filme alırken başkalarından söz ediyor ve şöyle diyor: "Ötekinde, bana benden söz eden bir şey bulmaya ihtiyacım vardı; böylece öyküsünün bir ânını çalıyorum ondan. Kendimi filme alırken, çok daha evrenselli bir boyutta eriştiğimi duygusuna kapılıyorum."

Isabelle Lévénez interroge le corps comme un espace à découvrir et comme un moyen d'échange vital: toute sa production (dessins, installations sonores et vidéos) parle de cette intimité avec son propre corps et du face à face avec le corps de l'autre. Dans une démarche entre vie et survie, elle développe un œuvre polymorphe dont la motivation est d'atteindre l'autre, tout en poursuivant sa réflexion sur le mythe de l'androgynie. Pour ce faire, elle a successivement emprunté aux manuels de secourisme leurs formes stéréotypées pour les recolorer dans une sorte de géométrie existentielle, réalisé de grands dessins sur le thème mémorable "Mes neuf ans veulent te parler", filmé des acteurs dans toutes sortes de situations paroxystiques, photographié des parties de corps frappées d'inscriptions hautement expressives. Depuis peu, Isabelle Lévénez se met elle-même en jeu. Curieusement, quand elle filmait les autres, elle parlait d'elle; maintenant qu'elle se filme elle-même, elle parle des autres. "J'avais besoin de retrouver dans l'autre quelque chose qui me parlait de moi, aussi je lui volais un moment de son histoire. En me filmant moi-même, dit-elle, j'ai le sentiment d'atteindre une dimension beaucoup plus universelle."

Isabelle Lévénez questions the body like a space to discover and as a means for vital exchange: all her production (drawings, audio installations and videos) speak about this intimacy with one's own body and the encounter with the body of the other. In a logic of life and survival, she develops a polymorphic work whose motivation is to reach the other, at the same time she albeit pursues her reflection on the myth of the androgynie. To this effect, she successively took from first-aid handbooks their stereotyped forms in order to give them a different color in a sort of existential geometry with big drawings on the memorable theme "My nine years wish to speak to you", filmed actors in all sorts of paroxysmic situations, photographed body parts struck with highly expressive inscriptions. Lately, Isabelle Lévénez brings herself into play. Curiously, when she filmed others, she was speaking about herself; now that she films herself, she speaks about others: "I needed to find in the Other something that spoke of me, thus I stole a moment from their history. When filming myself" she says, "I have the feeling that I reach a far more universal dimension."



TR/1-Bana derinin rengini ver ("Dövme" dizisi), 1999
alüminyum yapıştırılmış renkli fotoğraf, 80x60 cm.

FRAC Haute-Normandie
Koleksiyonu, Sotteville-lès-Rouen

2-isimsiz, 2002

kâğıt üstüne mürekkep, suluboya, tebeşir, karakalem, 117x182 cm.
FRAC Haute-Normandie
Koleksiyonu, Sotteville-lès-Rouen

3-Maske, 2006

renkli, sesli video
Fonds national d'art contemporain Koleksiyonu,
Puteaux

FR/1-Donne moi la couleur de ta peau (série "Tatouage"), 1999
photographie couleur contrecollée sur aluminium, 80x60 cm.

Collection FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen

2-Sans titre, 2002

encre, aquarelle, craie, crayon sur papier, 117x182 cm.
Collection FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen

3-Masque, 2006

vidéo couleur avec son
Collection Fonds national d'art contemporain, Puteaux

EN/1-Give me the color of your skin ("Tatoo" series), 1999
aluminium-backed color photograph, 80x60 cm.

FRAC Collection Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen

2-Untitled, 2002

ink, aquarelle, chalk, crayon on paper, 117x182 cm.
FRAC Collection Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen

3-Mask, 2006

color video with sound
National Fund of Contemporary Art, Puteaux

1973'te Romilly-sur-Seine'de (Aube) doğdu, Leipzig'de ve Limousin'de yaşıyor ve çalışıyor.

Né à Romilly-sur-Seine (Aube) en 1973, vit et travaille à Leipzig et en Limousin.

Born in Romilly-sur-Seine (Aube) in 1973, lives and works in Leipzig and in Limousin.

Olivier MASMONTIEL

Olivier Masmonteil'in bütün resimleri, karşımıza bir plastik yapım ve işleniş çeşitliliği içinde çıksalar da, aslında tek ve aynı "manzara" temasını ele alırlar. Bu resimlerde manzara, hem içeriği ve biçimini, hem özneyi ve nesneyi, hem kapsamı ve kapsayıcı oluşturur; bunun nedeni de, sanatçuya göre manzaranın resme en yatkın konu olmasıdır. Öncelikli ve eksiksiz bir güdüdür manzara onun için. Sanatçının bu türü ele alış biçiminde nostaljik bir yan yoktur; tam tersine Masmonteil, manzarayı yeni baştan yaratmak için kendisine dayanma ve sıçrama tahtası işlevi gören değişik başvuru noktalarına göre canlandırır bu türü. Günbatımları, ırmak ve çağlayan manzaraları, boynuzlu geyikler, ormanda yürüyen adamlar vb., dünyayı anlatmanın ve düşünmenin Masmonteil'e özgü, doğal mı doğal biçimleridir. Peter Doig, Neo Rausch ya da Laura Owens gibi Germen ve Anglosakson sanatçılara yakın duran Masmonteil, gelenekle modernliği kolayca birleştirir; model olarak fotoğrafı kullanır ve görüntüleri, klişenin sınırlarına varındaya dek, seri halde çoğaltır. Bununla birlikte, Ruysdael, Rembrandt ya da Courbet gibi geçmişteki ustalara duyduğu hayranlığı da gizlemez.

Quoiqu'elles s'offrent à voir dans une diversité de factures et de traitements plastiques, les peintures d'Olivier Masmonteil déclinent toutes un seul et même thème, le paysage. Si celui-ci y est tout à la fois le fond et la forme, le sujet et l'objet, le contenu et le contenant, c'est qu'il est pour l'artiste le motif par excellence de la peinture. Sa motivation pleine et première. La façon dont l'artiste en aborde le genre n'a rien de nostalgique; bien au contraire, Masmonteil le réactive à l'aune de toutes sortes de références qui lui servent de planches d'appui et d'appel pour l'inventer derechef. Couchers de soleil, paysages de rivières et de cascades, cerfs aux bois, hommes marchant dans la forêt, etc., sont sa façon à lui de dire et de penser le monde. Une façon toute naturelle. Proche d'artistes germaniques et anglo-saxons comme Peter Doig, Neo Rausch ou Laura Owens, Masmonteil conjugue volontiers tradition et modernité, use pour modèle de la photographie et multiplie les images en série à la lisière du cliché. Il ne cache toutefois pas son admiration pour les maîtres du passé, que ce soit Ruysdael, Rembrandt ou Courbet.

Although they present themselves to greet our eyes in diverse techniques and plastic treatments, Olivier Masmonteil's paintings display the different aspects of a selfsame theme: landscape. If this latter constitutes both the background and the form, the subject and the object, the content and the container of the painting, it is because in the artist's view it is nothing less than its major motive, its prime motivation in its most achieved form. No traces of nostalgia are to be sought in the way the artist approaches its genre; on the contrary, Masmonteil brings it into life once more in the light of all kinds of references used as a prop or an appeal to reinvent it. Sunsets, river and waterfall landscapes, horned deers, men walking around in a forest, etc. represent his proper way of expressing and ideating the world. A way that is all too natural. Closely related to Germanic and Anglo-Saxon artists such as Peter Doig, Neo Rausch or Laura Owens, Masmonteil readily combines tradition and modernity, paints from photographs and paints more and more images in series skimming past the clichés. However he makes no secret of his admiration for the masters of the past, whether it be Ruysdael, Rembrandt or Courbet.

Philippe Piguet



55

TR/**İsimsiz**, 2003
tuval üstüne yağlıboya,
200x200 cm.
FRAC Alsace Koleksiyonu,
Sélestat

FR/**Sans titre**, 2003
huile sur toile,
200x200 cm.
Collection FRAC Alsace,
Sélestat

EN/**Untitled**, 2003
oil on canvas,
200x200 cm.
FRAC Collection Alsace, Sélestat

1959'da Quimper'de
(Finistère) doğdu,
Ivry-sur-Seine'de (Val-
de-Marne) yaşıyor ve
çalışıyor.

Né à Quimper (Finistère)
en 1959,
vit et travaille à Ivry-
sur-Seine (Val-de-Marne).

Born in Quimper (Finistère)
in 1959,
Lives and works in Ivry-
sur-Seine (Val-de-Marne).

Didier MENCOBONI

Raf III Raf IV Üstünde
sınırlı bir alanda 21
tabloyu bir araya getiriyor
ve farklı resim anlarını
yoğunlaştırıyor. İki metal
raf üstüne kalıcı biçimde
yerleştirilen tuvaller,
tabakalar ve zaman
katmanları biçiminde
birbirine ekleniyor;
böylelikle de bir tablonun
tekliği, kendinden önce ve
sonra gelen tabloların
çokluğuna daldırılmış
oluyor. Bu tuvallerin
hiçbiri, bir rafa konulmak
için düşünülüp
resimlenmedi; hepsi de,
bittikçe numaralandırılan
küçük boyutlu tabloların
oluşturduğu "...vb..."
dizisinden alındı. İmgeler,
ışaretler ve renkler, benim
resim alışkanlıklarımın
inişleri çıkışlarını
kaydederek, arzularımın ve
düşüncelerimin akışına göre
gelişen bir evren, zaman
içinde yapısını ilmek ilmek
ören bir tablolar geçidi
sergiliyor bu yapıtlarda.

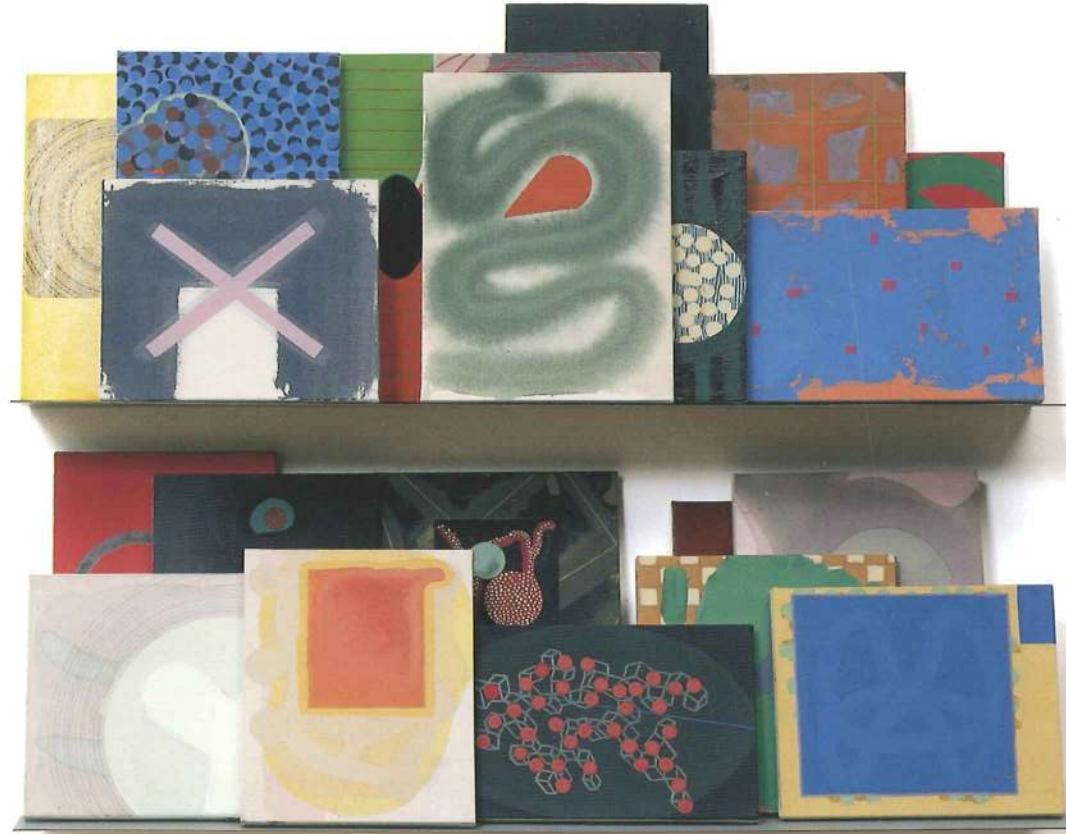
Atölyede arşivlendiklerinde
bu tuvaller, gelecekteki
sahnelerin olası aktörleri
oluyorlar aynı zamanda.
Bu dışavurumların her biri
-tek tablodan yola çıkıp,
tuval yiğininden ya da
raftan geçerek mekânın
tümüyle ele geçirilişine
varan bir çizgide-
resimlenmiş olanı
yoğunlaştırarak, ona
yeniden ugrayarak ve
belirişinin
eszamanlılığında ona yeni
bir yaşam vererek, diğer
resimlerle birlikte yeni
bir resim oluşturuyor...

La pièce *Etagère III sur Etagère IV* réunit 21 tableaux dans un espace limité et concentre différents moments de peinture. Définitivement posées sur deux étagères de métal, les toiles s'additionnent en couches, en strates de temps où l'unicité d'un tableau se trouve plongé dans la multiplicité qui le précède et lui succède. Aucune de ces toiles n'a été pensée et peinte pour être déposée sur une étagère, elles sont toutes extraites des "...etc..." un ensemble constitué de tableaux de petite taille, numérotés au fur et à mesure de leur achèvement. Images, signes et couleurs y déroulent un monde évoluant au gré de mes désirs et de mes réflexions, enregistrant les hauts et les bas de ma pratique de la peinture, un cortège de tableaux qui tisse sa trame au fil du temps.

Archivés dans l'atelier, ces toiles sont autant d'acteurs possibles de scènes à venir. Du tableau solitaire à l'envahissement de l'espace, en passant par la pile de toiles ou l'étagère, chacune de ces manifestations recompose une peinture avec des peintures, en condensant ce qui a été peint, en le revisitant, en lui donnant une nouvelle vie dans la simultanéité de son apparition...

The piece Shelf III on Shelf IV joins 21 paintings in a limited space and aggregates different moments of painting. Placed upon two metal shelves on a permanent basis, canvases add up in layers, in sequential strata in which the uniqueness of each painting is submerged in the multiplicity that precedes and succeeds it. None of these canvases were conceived nor painted to be put down on a shelf; they are all taken out from "...etc...", a group formed by small-size paintings, numbered as they were achieved. Pictures, signs and colors unfold a world evolving according to my desires and reflections, keeping record of the ups and the downs of my painting carrier, a cortege of painting that weaves its weft with the thread of time as time passes by.

Archived in the workshop, these canvases are so many possible actors of future scenes. From the solitary painting to the invasion of space, each of these manifestations recomposes painting with paintings by condensing what has been painted, by revisiting it, by granting it with a new life in the simultaneity of its own apparition...



**TR/Raf III Raf IV Üstünde,
1990-1994**

iki duvar rafı üstüne
yerleştirilmiş 21 tablo,
tuval üstüne akrilik ve metal
raflar,
tümü 84,5x100x16 cm.
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur
Koleksiyonu, Marsilya

**FR/Etagère III sur Etagère IV,
1990-1994**

21 tableaux disposées sur deux
étagères murales,
acrylique sur toile et étagères
en métal,
84,5x100x16 cm., l'ensemble
Collection FRAC Provence-Alpes-
Côte d'Azur, Marseille

**EN/Shelf III on Shelf IV,
1990-1994**

21 paintings situated on to
wall-mounted shelves,
acrylic on canvas and metal
shelves,
total size, 84,5x100x16 cm.
FRAC Collection Provence-Alpes-
Côte d'Azur, Marseille

1960'ta Şangay'da (Çin)
doğdu,
Dijon'da (Côte-d'Or)
yaşıyor ve çalışıyor.

Né à Shanghai (Chine) en
1960,
vit et travaille à Dijon
(Côte-d'Or).

Born in Shanghai (China)
in 1960,
lives and works in Dijon
(Côte-d'Or).

Yan-Pei MING

Çinli sanatçı Yan-Pei Ming'in kaygılarının merkezinde, kimlik, yakınlar ve türdeşler sorunu yer alıyor. Bunların tamı tamına dile geldiği yer de portre sanatı olduğuna göre, Ming'in sanatsal etkinliği, bu resim türü çevresinde ekleniyor ve bol bol yüz üremiyle somutlaşıyor: Kimileri adlarıyla belirtilen (*Mao, Bruce Lee, Papa*), kimileri düşsel (*Görünmez Bir Adamın Portresi*), kimileri adsız (*Anne-Marie S.*), kimileri de daha yakın kişilerin (baba portreleri dizisi) yüzleri bunlar. Resim malzemesi portrelerin tümünde çok öne çıkıyor -merdane ve fırça izleri, boyalı akıntıları, tuvali baştan başa dolduruyor- ve modeli betimlemekten çok hissettiriyor. 1990'lı yılların ortalarından beri, Ming manzara ve "vanitas" türlerine de el attı. İşlediği konu ne olursa olsun, resimsel hareketin şiddetini, tek renklilik, tematik birlik ve anıtsal boyutlar, bakışı bir anda etkileyen resimlerinin değişmez nitelikleri gibi görünüyor; sanatsal etkinliğe bütün anlamını veren gerçek bir hümanizma ve bir tür yaşamsal ivedilik duygusu, bu güçlü yapıtı benzerlerinden ayıriyor.

La question de l'identité, du proche et du semblable est au cœur des préoccupations de l'artiste chinois Yan-Pei Ming, et l'art du portrait est le lieu par excellence de ces traductions. Ainsi, son activité artistique s'articule autour de ce genre pictural et se matérialise par une abondante production de visages, identifiés par leur nom (*Mao, Bruce Lee, Pape*), imaginaires (*Portrait d'un homme invisible*), anonymes (*Anne-Marie S.*) ou plus proches (la série des portraits du père). La matière picturale y est omniprésente -les traces de rouleau et de brosse, les coulures de peinture saturent la toile- et suggère le modèle plus qu'elle ne le représente. Depuis le milieu des années 1990, Ming a aussi abordé les genres du paysage et de la vanité. Quel que soit le sujet qu'il traite, la violence du geste pictural, la monochromie, l'unité thématique, les formats monumentaux sont les constantes d'une œuvre forte qui s'impose d'emblée au regard et qui se caractérise par une sorte d'urgence vitale et de vrai humanisme dans lequel l'activité artistique prend tout son sens.

The questions of identity, proximity and similarity are in the core of the Chinese artist Yan-Pei Ming's major concerns and the art of portrait is the domain available par excellence for these expressions. Therefore, his artistic activity hinges on this pictorial genre and materializes in a profuse production of faces identified through their names (*Mao, Bruce Lee, Pope*); now imaginary (*Portrait of an Invisible Man*), now anonymous (*Anne-Marie S.*) or pertaining to his next-of-kin (series of father portraits). The pictorial material is ever-present -roller and brush marks, paint run-offs that saturate the canvas- which sooner suggests the model than it represents it. As of mid nineties, Ming also broached genres such as landscape and vanity. Whichever subjects he treats of, violence of the pictorial gesture, monochromaticity, thematic unity and monumental formats are the abiding features of a powerful œuvre that makes at once a blunt impact on the eye and is distinguished by its somehow vital urgency and real humanism in which artistic activity acquires its whole meaning.



59

TR/**Anne-Marie S.**, 1993
tuval üstüne yağlıboya,
180x160 cm.
FRAC Franche-Comté Koleksiyonu,
Besançon

FR/**Anne-Marie S.**, 1993
huile sur toile,
180x160 cm.
Collection FRAC Franche-Comté,
Besançon

EN/**Anne-Marie S.**, 1993
oil on canvas,
180x160 cm.
FRAC Collection Franche-Comté,
Besançon

1955'te Reims'te (Marne) doğdu,
Paris'te yaşıyor ve çalışiyor.

Né en 1955 à Reims (Marne), vit et travaille à Paris.

Born in 1955 in Reims (Marne), lives and works in Paris.

Jean-Luc MOULENE

Jean-Luc Moulène'in çalışmaları gerçek anlamda birer fotoğraf olmaktan çok, imgenin konumu ve yayılımı üstünde duran çalışmalar. Moulène, bütün biçimleri ve bütün farklı görüş açılarıyla nesnenin -bu ister gündelik, ister sanatsal bir nesne olsun- hem doğası hem de anlamıyla ilgilendi. Sanatçı 90'lı yıllarda dizi ilkesi üstünde eleştirel bir çalışmaya başlayan *Disjonctions*'la (Ayırmalar, 1996) tanıdı; bu dizi *Objets de grève* (Grev Nesneleri, 1999), *Produits de Palestine* (Filistin Ürünleri 2002-2005) ve kısa süre önce Jeu de Paume'da sergilenen *Filles d'Amsterdam*'dan (Amsterdamlı Kızlar) oluşuyordu. "Fransız fotoğraf sanatının belgesel kurmaca biçiminde adlandırılabilenek bir akımının belli başlı temsilcilerinden Jean-Luc Moulène, fotoğraf alanını hem eleştiriye hem de 'bağlanma'ya dayalı bir tutumla ele alıyor; bu tutum içinde imge, bir olguya ya da bir durumu yalnızca görünür kılmakla yetinebildiği gibi, onun doğruluğunu da kanıtlayabiliyor. Filistin Ürünleri dizisinde sözü edilen durum geçerli. Dizi, uluslararası ticaretten dışlanmış (yasal olarak bulunamayan) nesnelerin görüntüleriyle, coğrafi yasallıktan ve gelişme alanından yoksun bırakılmış bir halk arasında bir 'düzdeğişmece' kayması gerçekleştiriyor." (F. Lamy)

Le travail de Jean-Luc Moulène porte plus sur le statut de l'image et sa diffusion que sur la photographie proprement dite. Il s'intéresse également à la nature et à la signification de l'objet -qu'il soit quotidien ou artistique- sous toutes ses formes et sous ses divers angles de vue. Jean-Luc Moulène s'est fait connaître dans les années 90 avec *Disjonctions* (1996), qui inaugurait un travail critique sur le principe de la série, composé des *Objets de grève* (1999), des *Produits de Palestine* (2002-2005) et tout récemment des *Filles d'Amsterdam* exposées au Jeu de Paume. "Figure majeure d'un courant de la photographie française qu'il est possible de désigner sous le nom de fictions documentaires, Jean-Luc Moulène aborde le champ photographique dans une démarche à la fois critique et engagée, l'image ayant la propriété d'avérer un fait, une situation, comme elle peut se contenter de rendre visible. C'est le cas de la série des *Produits de Palestine* qui opère un déplacement métonymique entre des images d'objets exclus du commerce international (légalemen introuvable) et une population elle-même privée de légalité géographique et d'espace de développement..." (F. Lamy)

Jean-Luc Moulène's work is about the status of picture and its diffusion rather than about photography proper. He takes interest in nature and the meaning of object -whether it be everyday-life or artistic; multiform as it is and seen from different angles. Jean-Luc Moulène made his name in the 90s owing to *Disjunctions* (1996), which inaugurated a critical work on the rationale behind the concept "series" comprising Objects from Strikes (1999), Products from Palestine (2002-2005) and Girls from Amsterdam, recently exposed at the Jeu de Paume Museum. A major figure in a French photographic movement that one could refer to as documentary fictions, Jean-Luc Moulène broaches the domain of photography with an approach both critical and politically committed, the image therein having the property of laying down a fact, a situation, as it might also make do with 'pointing out' - as is the case with Products from Palestine. This latter conducts a metonymical diversion between objects banned from the world trade market (i.e. that are not purchasable legally) and a population itself deprived both of geographical legitimacy and leeway for development..." (F. Lamy)

1



2



3



4



TR/1-02 08 11 Bakla
 2-02 09 10 Domates salçası
 3-03 08 11 Portakal çiçeği suyu
 4-03 08 13 Soda
 "Belgeler/Filistin Ürünleri"
 dizisinden, 2003
 diasec kaplamalı cibachrome
 baskı,
 her biri 40x50x2,5 cm.
 FRAC Île-de-France Koleksiyonu,
 Paris

FR/1-02 08 11 Fève
 2-02 09 10 Concentré de tomates
 3-03 08 11 Eau de fleurs
 d'oranger
 4-03 08 13 Soda
 série "Documents/Produits de
 Palestine", 2003
 cibachrome sous diasec,
 40x50x2,5 cm. chaque
 Collection FRAC Île-de-France,
 Paris

EN/1-02 08 11 Broad Beans
 2-02 09 10 Tomato Puree
 3-03 08 11 Orange-Flower Water
 4-03 08 13 Soda
 Series "Documents/Products from
 Palestine", 2003
 cibachrome under diasec,
 40x50x2,5 cm. each
 FRAC Collection Île-de-France,
 Paris

1962'de Brest'te
(Finistère) doğdu,
Paris'te yaşıyor ve
çalışıyor.

Né à Brest (Finistère)
en 1962,
vit et travaille à Paris.

Born in Brest (Finistère)
in 1962,
lives and works in Paris.

Bruno PERRAMANT

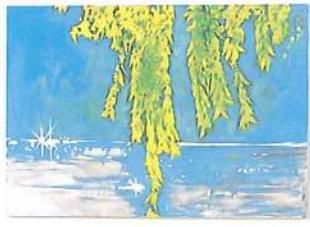
Bruno Perramant'ın 90'larda ortaya çıkan resimleri, hızla kabul görmüş ve benimsenmiştir; bunun nedeni, bu resimlerde sadece, çoğu kişinin moda geçmiş gördüğü bir uygulamanın akıntıya karşı öne sürülmeli değil, uygulamanın tamamen geleceğe yönelik bir biçimde ele alınmasıdır; öncelikle imgeye, sonra da gerçeği kavramada gösterilen özene göre. Gerçeği tarafsızlaştırma kaygııyla Perramant, kişisel videolardan alınma film görüntülerini, basında çıkmış fotoğrafları, sinematografik fotogramları ya da reklam duyurularını, ayrılmazlıkla kullanır. Önemli olan, daha sonra çok kanatlı resimlerde bunları nasıl birbiriyle ilişkilendireceğidir. Üstelik bu çok kanatlı resimlerin ögeleri, metin parçacıklarıyla birleştirilmiştir. Aslında Perramant, resimsel birimlerin yan yana getirilmesiyle oynayan bir dilci gibi yaklaşır resme: Tıpkı, iki görüntü yan yana getirildiğinde, kendisini asıl bu yakınlaşmadan çıkartılacak üçüncü görüntünün ilgilendirdiğini söyleyen Godard'ın montajı kullandığı gibi. *Love Stories* de konuları, metinleri ve yapıtlarları birbirine karıştırarak, bütür bir gizli anlaşma düzenliyor. Bakışın bir öğeden ötekine özgürce geçmesi, yapının hiç durmadan yenilenen bir imgeler bütünü oluşturmamasını sağlıyor.

Apparue dans le courant des années 1990, l'œuvre peinte de Bruno Perramant s'est imposée d'emblée non seulement par l'affirmation à contre-courant d'une pratique souvent considérée comme obsolète mais par une façon de la traiter tout à fait prospective. Tout d'abord par rapport à l'image puis au soin qu'il a d'appréhender le réel. Soucieux de neutraliser celui-ci, Perramant use indifféremment d'images filmiques issues de vidéos personnelles, de photographies de presse, de photogrammes cinématographiques ou d'annonces publicitaires. Ce qui compte, c'est la façon dont il va par la suite mettre celles-ci en relation dans des polyptyques dont les éléments sont associés par ailleurs à des bribes de textes. En fait, Perramant aborde la peinture comme un linguiste qui joue de la juxtaposition de monèmes picturaux, à la manière dont un Godard use du montage affirmant que ce qui l'intéresse dans le rapprochement de deux images, c'est la troisième qu'on peut en déduire. *Love Stories* organise ce type de collusion, tout en mélangeant sujets, textes et factures. La liberté du regard à passer d'un élément à l'autre assure à l'œuvre de constituer un ensemble d'images en perpétuel renouvellement.

First appearing in the '90s, the painted works of Bruno Perramant immediately compelled recognition not only because of their counter-current assertion of a practice looked upon as obsolete, but also with their foresighted way of handling it: primarily with regard to image as such and then to the heed he pays to the apprehension of reality. Anxious to neutralize it, Perramant makes use of cinematic images chosen amongst his private videotapes, newspaper images, cinematographic photograms and advertisements indiscriminately. What matters is the way he will then correlate them through a polyptych, each of its elements furthermore being associated with snatches of writing. In fact, Perramant approaches painting like a linguist who plays on the juxtaposition of pictorial monemes in the style of a Godard who says in the cutting room that what interests him in the reconciliation of two images is a deducible third. *Love Stories* sets out this kind of a collusion while merging subjects, texts and techniques. Eye's freedom to move from one element to the other surely enables the work to set up a body of images in everlasting replenishment.

Philippe Piguet

**LOVE IS A
MENTAL ILLNESS
NEVER LOVE
ANYTHING
IN YOUR LIFE**



**JUST STICK IT
WITH AN APPLE PIE
YOU'LL NEVER BE
DISAPPOINTED BY
AN APPLE PIE**



TR/**Love Stories, 2000**
tuval üstüne yağlıboya,
6 resimlik bir bütün,
her biri 90x130 cm.
FRAC Alsace Koleksiyonu,
Sélestat

FR/**Love Stories, 2000**
huile sur toile, ensemble de
6 peintures,
90x130 cm. chaque
Collection FRAC Alsace, Sélestat

EN/**Love Stories, 2000**
oil on canvas, group of
6 paintings
90x130 cm. each
FRAC Collection Alsace, Sélestat

1955'te Saint-Étienne'de
(Haute-Loire) doğdu,
Paris'te yaşıyor ve
çalışıyor.

Né en 1955 à Saint-Étienne
(Haute-Loire),
vit et travaille à Paris.

Born in 1955 in Saint-
Étienne (Haute-Loire),
lives and works in Paris.

Bernard PIFFARETTI

Bernard Piffaretti'nin çalışmalarları, insanı hemen kavrayan ve yalnızca görünüşte basit çalışmalarlardır: Tabloları iki yarından oluşur, bir yarı -mutlaka sol yarı değil- ötekinin oldukça sadık bir kopyasıdır. Resimlenen ilk yarı, çoğu zaman bir soyutlamadır; kuşkulabilecek yegâne modeller de soyut bir resmin, üstelik dekoratif olma kaygısından kurtulmuş bir resmin modelleridir. İkinci bölümün (tipki bir gösteriden söz ederken dendiği gibi), gönderme yaptığı bir şey vardır -söz konusu örneklerde birinci bölümdür bu- ve sözcüğün tam anlamıyla, modelden yapılmıştır. Biraz üstünköرү de olsa bir tür "kendine sahip çıkma" durumudur bu. İki yarı, bir araya geldiklerinde, merkezi kestirilemeyen, daha doğrusu durmaksızın yer değiştiren ve resim sanatının başlangıcından beri sorduğu sorulara uyarak bakışı dolaştıran bir resim oluştururlar. Öte yandan, bir sonraki tablo hiçbir zaman bir öncekine benzemez; numaraya, cilveye yer yoktur bu yaklaşımda. Bu anlamda Piffaretti, yapıtlardan birini bütün çalışmalarının simgesi olarak görmekte haklıdır...

L'identification du travail de Bernard Piffaretti est immédiate et faussement simple: ses tableaux se composent de deux moitiés dont l'une, et pas forcément celle de gauche, est la copie assez fidèle, sans plus, de l'autre. La première moitié peinte relève la plupart du temps de l'abstraction, les seuls modèles soupçonnables étant justement ceux d'une certaine peinture abstraite qui, de surcroît, se serait débarrassée de la crainte du décoratif. La seconde partie (comme on le dit d'un spectacle), elle, possède bien un référent, la première en l'occurrence; c'est peint sur le motif, littéralement. C'est de l'auto-appropriation quoiqu'un peu distraite. Les deux réunies constituent une peinture dont le centre échappe, ou plus justement rebondit sans cesse, promenant l'œil au gré de toutes les questions que, depuis son origine, se pose la peinture. Par ailleurs, le tableau qui suit ne ressemble jamais à celui qui précède: pas de manière et pas de chichi. En ce sens, Piffaretti a raison de considérer l'une des œuvres comme emblématique de son travail...

The identification of Bernard Piffaretti's work is immediate and of feigned simplicity: his paintings are composed of two halves of which the first, not necessarily the left one, is a fairly exact copy of the second. The first painted half is mostly an abstraction, as the only suspicious models are precisely those of an abstract painting claiming to have rid itself of any decorative concern into the bargain. The second half (as one would say it of a play) definitely has a referent, specifically the first; it is a sur-le-motif painting in the literal sense. It falls within the realm of self-appropriation, though somewhat distracted. The two of them together form a painting with an eluding -or rather an incessantly rebounding- center, drifting the eye wherever the aboriginal questions of painting may carry it. Free from mannerism and chichi, the subsequent painting never resembles its precedent. In this sense, Piffaretti righteously considers a single work to be an emblem of the whole series...

1



2



TR/ 1-**İsimsiz**, 1990
tuval üstüne akrilik,
143x114 cm.

2-**İsimsiz**, 1997
tuval üstüne akrilik, 35x27 cm.
FRAC Bretagne Koleksiyonu,
Châteaugiron

FR/ 1-**Sans titre**, 1990
acrylique sur toile,
143x114 cm.
2-**Sans titre**, 1997
acrylique sur toile, 35x27 cm.
Collection FRAC Bretagne,
Châteaugiron

EN/ 1-**Untitled**, 1990
acrylic on canvas,
143x114 cm.
2-**Untitled**, 1997
acrylic on canvas, 35x27 cm.
FRAC Collection Brittany,
Châteaugiron

1964'te Toulouse'da (Haute-Garonne) doğdu, Nice'te (Alpes-Maritimes) yaşıyor ve çalışıyor.

Né en 1964 à Toulouse (Haute-Garonne), vit et travaille à Nice (Alpes-Maritimes).

Born in 1964 in Toulouse (Haute-Garonne), lives and works in Nice (Alpes-Maritimes).

Pascal PINAUD

Pascal Pinaud, yapısını, resmin geleneksel malzemelerini hiç kullanmadan gerçekleştirmeye hedefiyle yıllardır yeni yeni stratejiler geliştiren bir ressam. Katettiği yolun menzil taşlarını da karmaşık tekniklerle yapılmış kaskalar, zanaatkâr işi işlemeler ya da bir oto boyacısı tarafından uygulanmış lâke resimler oluşturuyor. Sanat tarihinde resimsel olanın varlığı konusunda son derece kuramsal görünen bu güzergâh, mizah açısından hiç de aşağı kalmıyor. Aynı dizideki bütün öbür resimler gibi *Ametyst Isuzu* da kullanılan lâkin rengiyle bir Japon araba markasının adlarını, kendi adında birleştiriyor. Bir bölümyle profesyonel bir zanaatkâr tarafından gerçekleştirilen resim, izleyici için salt bir büyülenme nesnesi oluşturma amacıyla güdüyor. Böylece de yapıt, dolaysız plastik nitelikleri aracılığıyla kendisine doğallıkla ve doğrudan yaklaşılmasına izin veriyor. Aynı adı taşıyan arabanın olması gerektiği gibi çekici ve bir ayna gibi, izleyiciye kendi imagesini gösteriyor; tipki arabanın, sahibine, kişiliğinin bir yansımاسını göstermesi gibi.

Pascal Pinaud est un peintre qui, depuis des années, multiplie les stratégies visant à réaliser une œuvre sans jamais utiliser les matériaux traditionnels de la peinture. Marqueteries sophistiquées, broderies artisanales, peintures laquées exécutées par un carrossier ponctuent son parcours qui, tout en étant très théorique sur la présence du pictural dans l'histoire de l'art, n'en est pas moins humoristique. A l'instar de toutes les autres peintures de la même série, *Ametyst Isuzu* mêle dans son titre le nom de la couleur de la laque utilisée et celui d'une marque de voiture japonaise. Partiellement exécutée par un artisan professionnel, la peinture a pour finalité de constituer un objet de fascination pure pour le spectateur. Aussi l'œuvre se laisse-t-elle aborder de manière tout à fait naturelle et directe par ses qualités plastiques immédiates, séduisante comme doit l'être la voiture portant le même nom qu'elle, renvoyant au spectateur son reflet, comme la voiture renvoie à son propriétaire le reflet de sa personnalité.

Pascal Pinaud is a painter who has long been enhancing strategies aimed at achieving a work without ever using traditional painting materials. Sophisticated inlay work, hand-crafted embroidery, paintings with a gloss lacquer finish executed by a coachbuilder punctuating his course who, though very theoretical on the presence of the pictorial in the history of art, is none the less humorous... Following the example of all the other paintings in the series, *Ametyst Isuzu* combines in its appellation the name of the lacquer employed and that of a Japanese car. Partly made by a professional craftsman, the purpose of the painting is to make up an object of sheer enthrallment for the viewer. Thence the work allows a quite natural and outright approach owing to its immediate plastic qualities; it is as enticing as its automobile namesake is supposed to be, sending back to the viewer the reflection of his own image, in the same way a car reflects to her owner his personality.



TR/**Ametyst Isuzu, 2002**
sac üstüne lâk, perdah, vernik,
175x110x8 cm.
FRAC Auvergne Koleksiyonu,
Clermont-Ferrand

FR/**Ametyst Isuzu, 2002**
laque, apprêt, vernis sur tôle,
175x110x8 cm.
Collection FRAC Auvergne,
Clermont-Ferrand

EN/**Ametyst Isuzu, 2002**
lacquer, finishing, varnish on
sheet metal, 175x110x8 cm.
FRAC Collection Auvergne,
Clermont-Ferrand

1961'de Longuyon'da (Meuse) doğdu,
Mangiennes'de (Meuse)
yaşıyor ve çalışıyor.

Né en 1961 à Longuyon (Meuse),
vit et travaille à
Mangiennes (Meuse).

Born in 1961 in Longuyon (Meuse),
lives and works in
Mangiennes (Meuse).

Eric POITEVIN

Eric Poitevin'in ilk çalışmalarını, fotoğrafçılığa değişik portre galerileri oluşturma fırsatını verdiyse de -*Büyük Savaş'ın Yüz Kıdemlisi* (1985), *Arbois Halkı* (1988), *Roma Kilisesi Üyelerinin Fotoğrafları* (1989-1990)- bu, onun manzara ya da ölüdoğa türlerini ihmali etmesine hiçbir zaman yol açmadı. Ölüm karacaları, inekler, atların arka ayakları, arkadan görünen kafatasları, ağaçlar, Korsika dağları, çalılıklar, ilikli kemikler, Poitevin'in özellikle işlediği konular arasında yer alırlar. Poitevin her seferinde bunları yeni bir görüş açısından vermeye çalışır; türü canlandırmaya özen gösterirken, imgelerine zamanın yerleşmesine de olanak tanır. Çünkü zaman aktığında, "bir şey kimildamasa bile" fotoğrafı bir şeyler sizar her zaman, "sadece belirsiz şeyler", kanıt niteliğinde değil düşünce katında şeyler". Eric Poitevin'in imgeleri var olana tanıklık etmek için yapılmamıştır; düşünmeye, seyretmeye bir çağrıdır onlar. "Aslında söz konusu olan, süreklilik, zamansallık, uzun ömürlülük" diyor bu konuda Michel Frizot, "ve doğanın anlaşılmaz sürgitinde yer almanın güçlüğü".

Si les premiers travaux d'Eric Poitevin ont été pour le photographe l'occasion de décliner différentes galeries de portraits -*Les Cent anciens de la Grande Guerre* (1985), *les Gens d'Arbois* (1988), *les Membres de la curie romaine* (1989-1990)-, il n'en a jamais pour autant négligé les genres du paysage ou de la nature morte. Chevreuils morts, vaches, arrière-trains de chevaux, crânes vus de dos, arbres, montagnes corses, broussailles, os à moelle, comptent parmi les sujets qu'il a notamment traités. Chaque fois, Poitevin s'applique à en donner une vision nouvelle, revivifiant le genre, laissant le temps s'installer dans ses images parce que, lorsque le temps s'écoule, il se glisse toujours quelque chose "même si rien ne bouge", "juste des choses discrètes, de l'ordre de la méditation, et non pas de l'ordre de la preuve". Les images d'Eric Poitevin ne sont pas faites pour témoigner d'un existant, elles sont une invitation à réfléchir, à contempler. "C'est en fait de permanence, de temporalité, de longévité qu'il s'agit, note à cet égard Michel Frizot, -et de difficulté à s'inscrire dans l'hermétique durée de la nature."

If Eric Poitevin's first works have been an occasion for this photographer to produce a great variety of different portrait galleries -Old Soldiers of the Great War (1985), Folks of Arbois (1988), Members of the Roman Curia (1989-1990)-, he never neglected genres such as landscape and still life. Dead roebucks, cows, hindquarters of horses, heads seen from behind, trees, Corsican mountain ranges, brushwood and marrowbones rank among the subjects he notably dealt with. Each time, Poitevin endeavors to give a novel vision of a given genre by reviving it and letting time run over his pictures, for as time goes by something always slips in "even if nothing moves": "just discreet things, of a meditative -and not an evidential- nature". Eric Poitevin's pictures are not conceived to bear witness to an existent; they rather give us material to reflect on, to contemplate. "In fact, permanence, temporality, longevity" observes Michel Frizot in this respect, "and the difficulty to enter the scope of nature's hermetic duration make up his central themes".



TR/**İsimsiz (Meşe)**, 2003
alüminyumaya yapıştırılmış renkli
fotoğraf,
172x216 cm.
FRAC Franche-Comté Koleksiyonu,
Besançon

FR/**Sans titre (Chêne)**, 2003
photographie couleur
contrecollée sur aluminium,
172x216 cm.
Collection FRAC Franche-Comté,
Besançon

EN/**Untitled (Oak)**, 2003
aluminium-backed color
photograph,
172x216 cm.
FRAC Collection Franche-Comté,
Besançon

1961'de Auxerre'de (Yonne) doğdu,
Paris'te yaşıyor ve çalışiyor.

Né à Auxerre (Yonne) en 1961,
vit et travaille à Paris.

Born in Auxerre (Yonne)
in 1961,
lives and works in Paris.

Philippe RAMETTE

Ramette'in hem tuhaf hem apaçık, hem kuşkulu hem kesin, hem akla yakın hem akıldışı nesne-heykelleri ve fotoğraflarının çoğu, çılginca bir düşüncenin somutlaşması biçiminde karşımıza çıkar. Bu çılginca düşünçenin öncesine de, hatları açık seçik, öngörüsü akıl almaz nitelikte çizimleri tanıklık eder. Belirlenmiş bir yön, hatta belirgin bir protез havası onları, bedenin özel alanına gönderir ve bu göndermenin altında, bir deney ya da gerçek bir fiziksel sınama düşünçesi yatar. Dolayısıyla Ramette'in yapıtlarının karşısında, ya beklenmedik olana inanmamaktan ve kesin bildiklerini sorgulamak istememekten kaynaklanan bir tutulma, ya da doğa yasalarına ve sağduyuya meydan okuma isteğinden doğan bir çekim söz konusudur her zaman. Balkon II'nin gerçekleştirilemesi, bir büyük yıllık bir hazırlık gerektirdi. Fotoğraf Hong Kong Körfezi'nde çekildi. Yatayda süzülen balkona yerleşmiş sanatçının duruşunda, bir stoacının umursamazlığı vardır sanki. Hem gravürü hem de çizgi romanı çağrıştıran *isimsiz* ise, heykel olduğunu düşleyen bir sandalyeyi gösterir bize. Sanatçının heykellerinde olduğu gibi, burada da nesnenin,ambaşka bir boyuta erişmek amacıyla gündelik ve kullanıma yönelik konumundan kaçıp kurtulmasını sağlayan, kendine özgü bir yaşamı vardır.

Tout à la fois étranges et évidents, improbables et certains, plausibles et irrationnels, la plupart des objets-sculptures et des photographies de Ramette se présentent comme la matérialisation d'une idée folle dont témoignent en amont ses dessins au trait précis et au présupposé impensable. Une destination déterminée, voire leur allure de prothèse, les renvoie à l'ordre du corps dans une mise en jeu qui soutient l'idée d'une expérience et d'une véritable épreuve physique. Aussi, face à ses œuvres, il y va toujours soit d'une rétention faute de croire à l'improbable ou de ne pas vouloir remettre en question ses certitudes, soit d'une attraction à vouloir défier les lois naturelles et du bon sens. La réalisation du *Balcon II* a demandé un an et demi de préparation. La photographie est prise dans la baie de Hong Kong. L'artiste, installé dans ce balcon flottant à l'horizontale, semble stoïque dans sa posture. Sans titre de Philippe Ramette dont le trait renvoie aussi bien à la gravure qu'à la bande dessinée nous montre une chaise rêvant qu'elle est une sculpture. Comme dans ses sculptures, l'objet est ici doté d'une vie propre qui lui permet de s'échapper de son statut quotidien et utilitaire afin d'accéder à une dimension autre.

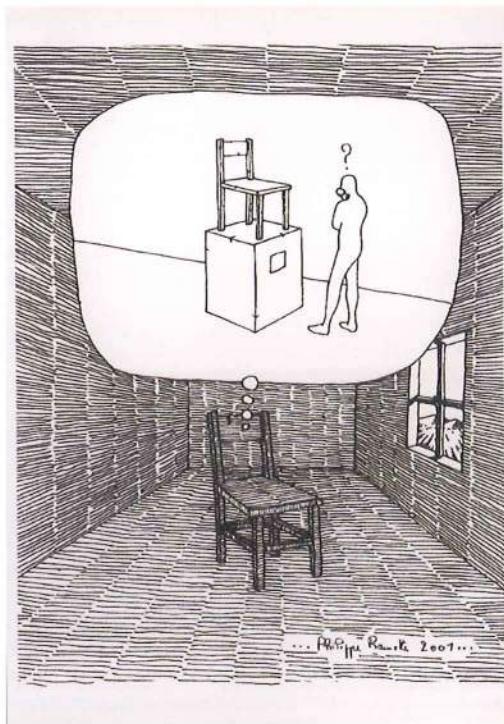
Strange and obvious, improbable and certain, plausible and irrational at the same time, most of Ramette's sculpture-objects and photographs present themselves as the materialization of an outrageous idea that his precise line drawings with unthinkable presuppositions testify beforehand. A determinate destination, nay, their prosthesis-like look refers them to the nature of the body by bringing into play a certain structure which underpins the idea of experience and veritable physical challenge. Therefore, in the face of these works, what is at stake is either a certain retention for want of believing in the improbable or not willing to bring these certainties into question, or a compelling will to challenge the laws of nature with common sense. It took one and a half years of preparation to accomplish *Balcon II*. The photograph is taken in the Hong Kong Bay. The artist, settled on a horizontally floating balcony, looks stoical in his posture. Philippe Ramette's Untitled whose lines refer as much to engraving as to comic strips shows us a chair dreaming that it is a sculpture. As in his sculptures, the object here is endowed with a life proper which enables it to evade its everyday utilitarian status in order to attain a different dimension.

Philippe Piguet

1



2



71

TR/ 1-Balkon II (Hong-Kong),
2001

renkli fotoğraf,
150x120 cm.

2-İsimsiz, 2001

kâğıt üstüne mürekkep ve
karakalem, 32x24 cm.

FRAC Champagne-Ardenne
Koleksiyonu, Reims

FR/ 1-Balcon II (Hong-Kong),
2001

photographie couleur,
150x120 cm.

2-Sans titre, 2001

encre et crayon sur papier,
32x24 cm.
Collection FRAC Champagne-
Ardenne, Reims

EN/ 1-Balcony II (Hong-Kong),
2001

color photograph,
150x120 cm.

2-Uncitled, 2001

ink and crayon on paper,
32x24 cm.
FRAC Collection Champagne-
Ardenne, Reims

1949'da Paris'te doğdu,
Paris'te yaşıyor ve
çalışıyor.

Née en 1949 à Paris,
vit et travaille à Paris.

Born in 1949 in Paris,
lives and works in Paris.

Sophie RISTELHUEBER

"Olgu", Körfez Savaşı'ndan hemen sonra, 1991'de Kuveyt'te çekilmiş 71 fotoğrafından oluşan bir dizi. Sophie Ristelhueber önce çölün üstünden uçma, sonra da mayın temizleyicilerin peşinde çölü karış karış gezme olanağı buldu. Burada savaşın izlerini gösteriyor bize; silinip süpürülecek geçici izleri, bir anı yok olmadan önce dondurmak anlamına gelen fotoğraf ediminin metaforlarını. İmgeler çift anlamlı, hem şiddet yüklü hem de şasırtıcı bir dinginlikle dolu; savaş ertesinde bir muharebe alanından çok bir arkeolojik kazı yerini çağrıştırıyorlar. Fotoğrafın renkli ya da siyah-beyaz oluşu, gösterdiği yokluğun büyülüüğünü değiştirmiyor. İmgeler, bu biçimleriyle, zamanda ve uzamda bir yere oturtulamıyor... Nerede, ne zaman, nasıl? İşte fotoğraf makinesi bunu kaydetmişse benziyor. Ne bir silahın nişan çizgisine denk olabiliyor objektif, ne de yıkım yaralarını sarabiliyor. Açılan bomba çukurları, tanımlanamayan cisimlerin boyutlarında; tekerleklerin kaçtığı şeyin büyülüüğünü gösteren izler, açılan çukurların yanında bulunmasaydı, bu çukurların kapı hayal bile edilemezdi. Sophie Ristelhueber "Yarası kabuk bağlamış yerler" diyor, insanların akın edişinden önceki ya da sonraki sessizliğe sonsuza dek gömülü bu topraklara.

"Fait" est une série de 71 photographies prises dans le désert du Koweït en 1991, juste après la guerre du Golfe. Sophie Ristelhueber a pu survoler le désert puis l'arpenter dans le sillage des démineurs. Elle montre les traces de la guerre, traces éphémères qui vont être absorbées, métaphores de l'acte photographique qui est de geler un instant avant de disparaître. Les images sont ambivalentes, à la fois violentes et d'une surprenante sérénité, renvoyant davantage à un site archéologique qu'à un champ de bataille d'après guerre. Que la photographie soit en couleur ou en noir et blanc ne change rien à l'énormité de l'absence qu'elle désigne. Les images en tant que telles sont insituables dans le temps et dans l'espace... Où, quand, comment, voilà ce que semble avoir enregistré l'appareil dont l'objectif ne peut ni compenser la ligne de mire d'une arme, ni panser la destruction. Les cratères, d'un diamètre inimaginable s'ils n'étaient frôlés par des traces de roues indiquant l'ampleur de ce qu'elles ont fui, ont la dimension d'objets non identifiés. "Territoires cicatrisés" ainsi que Sophie Ristelhueber les nomme, à jamais dans le silence précédent ou suivant l'irruption des hommes.

"Fact" is a series of 71 photographs taken in the Kuwaiti Desert in 1991, just after the Gulf War. Sophie Ristelhueber managed to fly over the desert and to survey it later in the wake of minesweepers. She shows the traces of war, ephemeral traces that will soon coalesce into dust, metaphors of the act of photographing itself which consists in freezing a moment before it vanishes. The images are ambivalent, both violent and surprisingly serene, taking us back to an archaeological excavation site rather than to a battlefield in the aftermath of war. Whether the photograph is in color or black and white makes no difference as to the enormous absence it designates. The pictures as such are impossible to situate in any spatio-temporal context... The where, the when and the how are what the camera seems to have recorded, for its lens can neither make up for the line of sight of a weapon nor heal the wounds of destruction. Craters of a diameter that is unimaginable if unskinned by the wheel tracks insinuating the scale of the peril they shunned are commensurate with unidentified objects. "Cicatrized territories" as Sophie Ristelhueber names them, for evermore buried in the silence coming before or following the outburst of men.

Danielle
Robert-Guédon

1



2



TR/1-İsimsiz ("Olgu" dizisi),
1992
2-İsimsiz ("Olgu" dizisi), 1992
alüminyum yapıştırılmış renkli
fotoğraflar,
100x130 cm.
FRAC Bretagne Koleksiyonu,
Châteaugiron/FRAC Provence-
Alpes-Côte d'Azur Koleksiyonu,
Marsilya

FR/1-Sans titre (série "Fait"),
1992
2-Sans titre (série "Fait"),
1992
photographies couleur
contrecollées sur aluminium,
100x130 cm.
Collection FRAC Bretagne,
Châteaugiron/Collection Frac
Provence-Alpes-Côte d'Azur,
Marseille

EN/1-UUntitled ("Fact" series),
1992
2-Untitled ("Fact" series), 1992
aluminium-backed color
photographs,
100x130 cm.
FRAC Collection Brittany,
Châteaugiron/FRAC Collection
Provence-Alpes-Côte d'Azur,
Marseille

1947'de Paris'te doğdu,
Paris'te yaşıyor ve
çalışıyor.

Né à Paris en 1947,
vit et travaille à Paris.

Born in Paris in 1947,
lives and works in Paris.

Georges ROUSSE

"Benim fotografik imgelerim iki zamanda oluşur; gerçek uzamda üretilirler, sonra da yakalanan gerçeği yeniden üretirler". Yirmi yılı aşkın bir süredir Georges Rousse, anı yüklü yerleri, yapılış amacına uygun kullanılmayan ya da dönüşmeye yazgılı yerleri arayarak dünyayı arşınladı durdu. Sanatçı bu yerlerden esinlendikten sonra orada üreteceği imgenin niteliğine karar veriyor. Görüntü zaman içinde değişik biçimler alıysa bile -insan figürleri, geometrik, metinsel, hacimsel figürler ya da haritacılık figürleri- hep aynı yöntemle -"anamorfoz" yöntemiyle- gerçekleştirilmiş, kimi zaman resmedilmiş, kimi zaman patlayıp dağılmış bir biçimde uzamda kurulmuştur, yalnızca fotoğraf makinesinin belli bir noktaya yerleştirilen gözü, o görüntüyü bir araya getirebilecek durumdadır. Sanatçının Nepal'deki Tsho Rolpa bölgesinde yaptığı bir yürüyüşün sonucunda, Clermont-Ferrand Güzel Sanatlar Okulu'nun bir salonunda gerçekleştirilen bu topografik haritanın yadsınmaz bir plastik ilginçliği var; ama yapıt aynı zamanda güçlü bir ekolojik içerik de taşıyor. Küresel ısınma, sürdürülabilir olmayan turizm ve sürekli kirlenme nedeniyle bu gölün taşabileceği ve taşının yüzbinlerce insan yaşamından edebileceği kestiriliyor.

"Mes images photographiques se constituent en deux temps: leur production dans l'espace réel suivie de leur reproduction du réel capté." Depuis plus de vingt ans, Georges Rousse n'a de cesse d'arpenter le monde en quête de lieux chargés de mémoire, des lieux désaffectés ou destinés à être transformés. Après s'en être inspiré, l'artiste décide de la qualité de l'image qu'il va y produire. Si celle-ci a pris au fil du temps différentes formes -figures humaines, géométriques, textuelles, volumétriques, cartographiques...-, elle a toujours été réalisée sur le même mode -celui de l'anamorphose- tantôt peinte, tantôt construite dans l'espace de façon éclatée, seul l'œil de l'appareil photo placé en un point précis étant à même de la rassembler. Résultat d'une marche réalisée par l'artiste dans la région de Tsho Rolpa au Népal, cette carte topographique réalisée dans l'une des salles de l'Ecole des Beaux-arts de Clermont-Ferrand possède un intérêt plastique indéniable mais présente également un contenu écologique fort. Du fait du réchauffement planétaire, du tourisme non durable et de la pollution permanente, la crue potentielle de ce lac est grandement prévisible et risque de coûter la vie à des centaines de milliers de personnes.

"There are two phases to the formation of my photographic images: their production in real space followed by their reproducing captured reality." Since more than twenty years, George Rousse will not rest until he has measured up the world in quest of memory-laden sites, sites closed down or doomed to transformation. Once the artist has drawn his inspiration, he reaches a decision as to the quality of the image he will produce. If this image has taken different forms in course of time -human, geometric, textual, volumetric, cartographic figures...- it has always been brought about in the selfsame mode -that of anamorphosis-; now painted, now constructed in space as in an exploded view, the camera-eye positioned on a precise spot alone is capable of putting them back together. Fruit of the artist's foot journey in the Tsho Rolpa region of Nepal, this topographic map achieved in a hall of the Clermont-Ferrand College of Art claims an undeniable plastic interest, but reveals a marked ecological content as well. Due to global warming, short-term tourism and permanent pollution, the potential rise in this lake's water level is greatly foreseeable and could cost the lives of hundreds of thousands of people.

Philippe Piguet



TR/**Tsho Rolpa**, 2000
alüminyuma yapıştırılmış
fotoğraf, 160x130 cm.
FRAC Auvergne Koleksiyonu,
Clermont-Ferrand

FR/**Tsho Rolpa**, 2000
photographie contrecollée
sur aluminium, 160x130 cm.
Collection FRAC Auvergne,
Clermont-Ferrand

EN/**Tsho Rolpa**, 2000
foam-backed photography
on aluminum, 160x130 cm
FRAC Collection, Auvergne,
Clermont-Ferrand

1971'de Marsilya'da (Bouches-du-Rhône) doğdu, Grenoble'da (Isère) yaşıyor ve çalışıyor.

Né à Marseille (Bouches-du-Rhône) en 1971, vit et travaille à Grenoble (Isère).

Born in Marseille (Bouches-du-Rhône) in 1971, lives and works in Grenoble (Isère).

Samuel ROUSSEAU

Her işe el atan, buluşlarla dolu, hem en karmaşık tekniklerin olanaklarını (bilgisayarda baskı, görüntü ve ses montajı programları) hem de en basit malzemeleri -plastik şişeler, inşaat küreği, çamaşır makinesi...- kullanan Rousseau, belirli bir sınıfa sokulamayacak bir sanatçıdır. Çalışmalarında kullandığı yöntemler, rastlantılarla olduğu kadar programlarla da oynayan, önceden kestirilemeyecek kadar beklenenle de oynayan geniş bir mekanizmaya başvurur. Rousseau'nun, yarı karanlıkta, bir merdivenin en alt basamağında çekilmiş *İnsancık* başlıklı video yapımı, neşeli izleyicinin dikkatini hemen kendine çeker. Videoda Lilliput'lu boyutlarında bir adam, yukarıısında kalan basamağın kenarını tutabilmek umuduyla havaya sıçrayıp durur, ama ne yazık ki bütün çabaları boşça çıkar. Her denemedeki kırçılık düşer, sonra ayağa kalkar, yeniden cesaret ve güç toplar, enerjisini bir noktaya yoğunlaştırır ve yeniden, aşılmaz kenara doğru saldırıyla geçer: Hiçbir işe yaramaz bu ve her şeye yeni baştan başlaması gereklidir - video bandı da, sanki bu olmayacak meydan okumayı daha iyi cezalandırmak istercesine, hep başa döner.

Touche-à-tout plein d'invention, exploitant les ressources des techniques les plus sophistiquées -logiciels de développement, de montage d'images et de sons-, comme celles des matériaux les plus élémentaires -bouteilles plastiques, pelle de chantier, machine à laver...-, Rousseau est un artiste inclassable. Les procédures mises en œuvre dans son travail en appellent à toute une mécanique qui joue tant du programmatique que de l'aléatoire et de l'attendu que de l'imprévisible. Projetée dans la pénombre, sur la marche la plus basse d'un escalier, l'œuvre vidéo de Rousseau intitulée *P'tit bonhomme* ne manque jamais de retenir l'attention réjouie du spectateur. Elle montre en effet un homme au format lilliputien qui ne cesse de sauter en l'air dans l'espoir d'attraper le rebord de la marche qui est au-dessus de lui mais, hélas ! tous ses efforts restent vains. A chaque essai, il se ramasse le cul par terre, puis se relève, reprend courage et force, concentre son énergie et se lance à nouveau à l'assaut de l'insurmontable paroi: rien n'y fait, tout est à recommencer - et la bande se déroule en boucle comme pour mieux sanctionner l'impossible défi.

Full of invention like a child putting his little fingers into everything, probing the most sophisticated technical resources -development software, image- and sound-editing programs alongside with the most elementary materials -plastic bottles, a shovel, a washing-machine...-, Rousseau is an unclassifiable artist. The procedures he implements appeal to a whole mechanism employing programmatic and random structures alike; now giving us the expected, now the unpredictable. Projected in half-light on the lowermost stair of a stairway, Rousseau's video work entitled Little Fellow holds the viewer's delighted attention without fail, for it displays a man of Lilliputian size who is forever jumping in the air with the hope of catching the edge of the stair above him, but, alas! all his efforts are to no avail. At each try, he comes a cropper on his bottom and then gets up again, recovers his courage, gathers his energy and leaps once again attacking the insurmountable wall: nothing's any good, he has to start again from naught - and the film unwinds in a loop as if to impose a better sanction on the impossible challenge.



TR/**İnsancık**, 1996
Betacam Pal 'master', renkli,
sesli, çeşitli boyutlarda
videoprojeksiyon
Fonds national d'art
contemporain Koleksiyonu,
Puteaux

FR/**P'tit bonhomme**, 1996
vidéoprojection, Master Betacam
Pal, couleur, son, dimensions
variables
Collection fonds national d'art
contemporain, Puteaux

EN/**Little Fellow**, 1996
video-projection, Master Betacam
Pal, color, sound, variable
dimensions
National Fund of Contemporary
Art, Puteaux

1957'de Saint-Malo'da
(Côtes d'Armor) doğdu,
Saint-Malo'da yaşıyor ve
çalışıyor.

Né en 1957 Saint-Malo
(Côtes d'Armor),
vit et travaille à Saint-
Malo.

Born in 1957 Saint-Malo
(Côtes d'Armor),
lives and works in Saint-
Malo.

Yvan SALOMONE

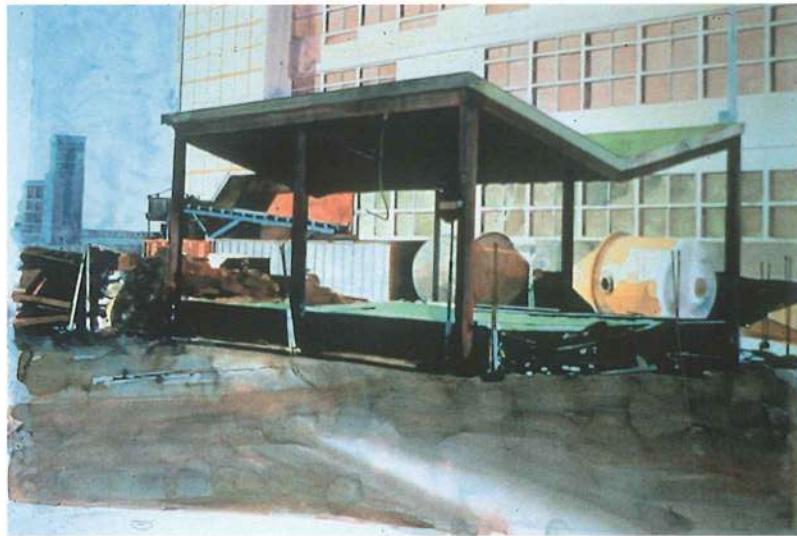
Yvan Salomone, liman bölgelerinin görüntülerini gerçekleştirmeye çalışıyor ve bunu çok katı bir düzene uyararak yapıyor. Önce Saint-Malo'nun ya da başka yerlerin limanlarında fotoğraflar çekerek, "küçük nüsha" adını verdiği 9x13 cm.lik bir dizi baskı elde ediyor. "Yeniden oluşturulan, onarılan ya da yıpratılan" bu baskılardan yola çıkarak, on iki yıldır, haftada bir tablo olmak üzere ve hep aynı boyutlarda (105x145 cm.) büyük suluboyalar üretiyor. Bu görünüşte sıradan resimler, aslında bütünüyle çelişkili bir biçimde işlev ve etkileyicilik kazanıyorlar; artık pekraigbet edilmeyen suluboya tekniği, liman manzaralarının gücü karşısında biraz "geri" kalıyor; betimlemedeki gerçekçilik, tablolardaki insan varlığından arındırılmış, yeniden bilinmezliğe kavuşturulmuş bu yerler konusunda bize hiçbir bilgi vermiyor. "Çerçeveeden çerçeveye betimlenen liman, aslında yoktur. Bu düzenli envanterden yola çıkarak meydana gelen şey, adım adım ilerleyen, zihinsel bir liman bölgesidir." Salomone'un bu sözleri, sanatçının coğrafyaya ya da mekânların egzotizmine ne kadar az önem verdiğiğini anımsatıyor... Herhangi bir belgesel amaç gütmekten uzak, hep genişleme halindeki bu koleksiyon, altmışlı yıllarda Robert Smithson'un araştırdığı "non-site" (yok yer) kavramına hiç de yabancı değil.

Yvan Salomone s'attache à réaliser des vues de zones portuaires selon un strict protocole de réalisation. Il prend des photographies dans les ports de Saint-Malo ou d'ailleurs pour constituer un échantillon de tirages 9x13 cm. qu'il nomme lui même le petit exemplaire. A partir de celui-ci, "reconstitué, réparé ou abîmé", il produit de grandes aquarelles au format toujours identique (105x145 cm.), réalisant depuis douze ans une aquarelle par semaine. Ces images d'une apparente banalité fonctionnent de manière tout à fait paradoxale; la technique au charme quelque peu désuet semble décalée par rapport à la force de ces paysages portuaires, le réalisme de la représentation n'informe d'aucune manière sur les lieux figurés, vides de toute présence humaine et rendus à l'anonymat. "Le port décrit de case en case n'existe pas. Ce qui a lieu à partir de cet inventaire régulier est une zone portuaire mentale progressive." Ces mots d'Yvan Salomone rappellent à quel point l'artiste accorde peu d'importance à la géographie ou à l'exotisme des sites... Loin de toute visée documentaire, cette collection toujours en expansion n'est pas étrangère à la notion de non-site explorée par Robert Smithson dans les années soixante.

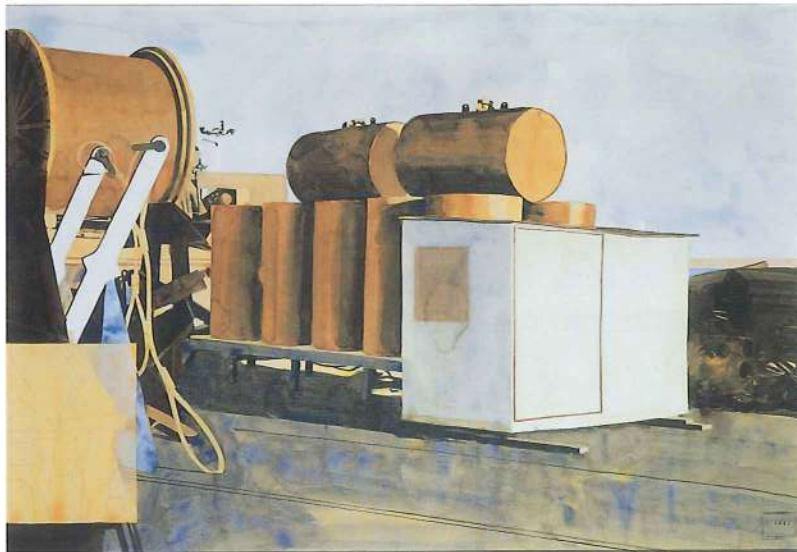
Yvan Salomone endeavors to depict views from harbor zones in keeping with a strict methodical protocol. He takes photographs in the harbors of Saint-Malo or elsewhere in order to constitute a sample of 9x13 cm. prints that he personally calls the small specimen. From this specimen which is "reconstituted, repaired or damaged", he produces big-size watercolor paintings with an identical format each time (105x145 cm.), producing one watercolor painting a week since twelve years. These apparently blunt pictures have a completely paradoxical way of functioning: this technique which has a rather quaint charm to it seems to be out of touch with the force of these harbor views, the realism in the representation gives no information whatsoever about these diagrammatic places that are devoid of all human presence and reduced to anonymity. "The harbor described through each of the tiny squares constituting its surface does not exist. What comes out of this regular inventory is a progressive mental harbor zone." These words by Salomone remind us to what degree the artist gives little importance to geography and site-exoticism... Far from any documentary objective, this ever-expanding collection is not extraneous to the notion of non-site explored by Robert Smithson in the sixties.

Danielle
Robert-Guédon

1



2



TR/1-İsimsiz, 1993

2-İsimsiz, 1997

kâğıt üstüne suluboya ve
karakalem, canlı ahşap çerçeveye,
her biri 104x145 cm.
FRAC Bretagne Koleksiyonu,
Châteaugiron/FRAC Auvergne
Koleksiyonu, Clermont-Ferrand

FR/1-Sans titre, 1993

2-Sans titre, 1997

aquarelle et crayon sur papier,
sous verre, encadrement bois,
104x145 cm. chaque
Collection FRAC Bretagne,
Châteaugiron/Collection FRAC
Auvergne, Clermont-Ferrand

EN/1-Untitled, 1993

2-Untitled, 1997

watercolor and crayon on paper,
under glass, wooden frame,
104x145 cm. each
FRAC Collection Brittany,
Châteaugiron/FRAC Collection
Auvergne, Clermont-Ferrand

SARKIS

1938'de İstanbul'da doğdu, Paris'te ve Villejuif'te (Val-de-Marne) yaşıyor ve çalışıyor.

Né à Istanbul (Turquie) en 1938, vit et travaille à Paris et à Villejuif (Val-de-Marne).

Born in Istanbul (Turkey) in 1938, lives and works in Paris and Villejuif (Val-de-Marne).

"Doğulu bir masalcıdır Sarkis; acayip, masalsı, adsız ya da tanımlanması güç, bulunmuş ya da yapılmış nesnelerin doldurduğu bir işporta tezgâhını andıran yerlestirmelerinde, kişisel öyküler, destansı, felsefi ve bilmecemsi öyküler anlatır; tezgâhtakilere gelince, onlar da sanatçının ikizi Kaptan Sarkis'in seferden getirdiği ganimetlerdir. Sarkis 1976'da Berlin'deki bir primitif sanat koleksiyonunu keşfettiğinden bu yana, 'Kriegsschatz' (savaş ganimeti) kavramıyla ve başlangıçtaki yerlerinden çekilipli alınınca, yeni bir değer sistemiyle kuşatılan nesnelerle ilgilendir." (S.T.)

Sarkis'in kullandığı, çevreden ödünç alınmış, çoğunlukla açık bir otobiyografik ilişki sergileyen nesnelerin tümü, sanatçının bu nesnelerin başlangıçtaki işlevini altüst ederek, yön değiştirme yoluya canlandırdığı bir yaşanmışlıkla yüklenir. *Mnemosyne'nin Hazinesi*'nin de gösterdiği gibi, sanatın bütün biçimlerine yönelik ince, karmaşık denklikler bağlamında nesneleri bir arada tutan şey, bellek olgusudur. Sarkis'te unutuş bellek olur, önemsiz olan şey istisna haline gelir, bayağılık antikalığa dönüşür, söz sessizliğe, müzik heykele, ışık renge... her şey bir kaynaşma, yayılma ve simya sorunudur.

"Sarkis est un conteur oriental, il raconte des histoires personnelles, des histoires épiques, philosophiques et énigmatiques dans des installations qui s'apparentent à un déballage d'objets hétéroclites, objets mythiques, anonymes ou difficiles à identifier, trouvés ou confectionnés, qui composent le butin prélevé par le Capitaine Sarkis, double de l'artiste, lors de ses campagnes de conquête. Découvrant en 1976 une collection d'art primitif à Berlin, il s'intéresse alors à la notion de Kriegsschatz (trésor de guerre) et aux objets qui, extraits de leur milieu d'origine, se trouvent investis par un nouveau système de valeur." (S.T.)

Empruntés au monde environnant, dans une relation autobiographique le plus souvent explicite, les objets qu'emploie Sarkis sont tous chargés d'un vécu qu'il réactive sur le mode du détournement en subvertissant leur fonction originelle. C'est le fait de mémoire qui les fédère -comme en témoigne *Le Trésor de Mnemosyne*- dans le contexte de subtiles correspondances qui en appellent à toutes les formes d'art. Chez Sarkis, l'oubli se fait mémoire, l'anodin devient exception, le trivial se transforme en curiosité, la parole en silence, la musique en sculpture, la lumière en couleur..., tout est question de fusion, de diffusion et d'alchimie.

"Sarkis is an Eastern storyteller, he tells confidential stories; epic, philosophical and enigmatic stories through installations comparable to a display of sundries; mythical, anonymous or almost unidentifiable objects, -found or manufactured-, that make up the booty captured by the artist's alter ego Captain Sarkis in the course of his campaigns of conquest. In 1976, as he discovers a collection of primitive art in Berlin, he takes a keen interest in the notion of *Kriegsschatz* (treasure of war) as well as in objects extracted from their original surroundings and then endowed with a novel set of values." (S.T.)

Derived from the surrounding world in a mostly explicit autobiographical relation, the objects Sarkis uses are all laden with a real-life experience that he resuscitates on a diversionary mode by undermining their original function. The act of memory alone federates them -as can be seen from *Mnemosyne's Treasure*- in the context of subtle correspondences that appeal to all forms of art. In Sarkis, oblivion becomes memory, the anodyne becomes the exception, the trivial transforms into curiosity, speech into silence, music into sculpture, light into color..., all is a matter of fusion, diffusion and alchemy.



TR/Mnemosyne'nin Hazinesi, 1996
 ahşap sandıklardan, renkli baskılarından, neon ve kitap sandıklarından oluşan yerleştirme, 4x(74x76x67 cm.); baskılar, 44x(60x60 cm.)
 FRAC Languedoc-Roussillon Koleksiyonu, Montpellier

FR/Le Trésor de Mnemosyne, 1996
 installation faite de caisses en bois, d'épreuves couleur, de néon et de livres caisses, 4x(74x76x67 cm.); épreuves, 44x(60x60 cm.)
 Collection FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier

EN/Mnemosyne's Treasure, 1996
 installation with wooden boxes, color prints, neon and books boxes, 4x(74x76x67 cm.); prints, 44x(60x60 cm.)
 FRAC Collection, Languedoc-Roussillon, Montpellier

1962'de Chauny'de
(Aisne) doğdu,
Paris'te yaşıyor ve
çalışıyor.

Née à Chauny (Aisne)
en 1962,
vit et travaille à Paris.

Born in Chauny (Aisne)
in 1962,
lives and works in Paris.

Anne-Marie SCHNEIDER

Anne-Marie Schneider, çağdaş dünyanın kendisine dokunan gerçeklerini gösterme biçimini olarak deseni kullanıyor. Sanatçının görünüşte yumuşak ama aynı ölçüde keskin ve dolaylı çizimleri ve suluboyaları, şuradan buradan, sokaktan, gazetelerden, radyo ya da televizyondan yakalanmış karmaşık konuları işliyor. Kimi yapıtlarında mitolojik konulardan yola çıkan, büyük çoğunluğundaysa güncel olaylardan, toplumsal olgulardan hareket eden Anne-Marie Schneider, aynı kökene bağlı çizim gruplarını çoğaltarak bir nesnellik kuruyor. Güncel dünya üstüne bu saptamaların belirli bir yönü yok. Herhangi bir polemik başlatmıyorlar, siyasal ya da mücadaleci herhangi bir söylem ileri sürmüyorlar... Her çizim, en çok yapılan, en kolay ulaşılan türlerin (çizgi roman, basında yer alan çizimler, çizgi film...) kesişim noktasında yer alıyor, ama bunlardan birinin kendini dayatmasına, ayartmasına ve ötekilerden daha tanınır hale gelmesine izin vermiyor. Zihne, elden başka hiçbir söylem kılavuzluk etmeyecektir artık ve bunun tersi de geçerlidir. Gereken araçlar kendiliğinden dayatırlar kendilerini; en basit, en gündelik durumlardan, hareketlerden ve nesnelerden çekiliп çıkarılan, dolaylı olma savındaki bir anlamı açığa vurmak için...

Anne-Marie Schneider use du dessin comme mode de désignation des réalités du monde contemporain qui l'atteignent. D'apparence anodine mais tout autant acérés et directs, ses dessins et aquarelles traitent de sujets complexes captés ici et là, dans la rue, les journaux, à la radio ou la télévision. A partir de thèmes mythologiques pour quelques-uns, et pour l'essentiel d'événements d'actualité et de faits de société, Anne-Marie Schneider construit une objectivité en multipliant les familles de dessins. Ces constats sur le monde actuel sont sans destination. Ils n'ouvrent aucune polémique, ne tiennent aucun discours politique ou militant... Chaque dessin se retrouve à la croisée des genres les plus pratiqués, les plus accessibles (bande dessinée, dessin de presse, dessin animé...) pour ne jamais s'en imposer, décliner ou détourner un plus identifiable qu'un autre. Aucune rhétorique ne guidera plus l'esprit que la main et inversement. Les moyens requis s'imposent d'eux-mêmes pour divulguer une signification qui se veut directe, extraite des situations, des gestes et des objets les plus communs, les plus quotidiens...

Anne-Marie Schneider uses drawing as a way to designate contemporary world realities that affect her. Anodyne-looking yet just as much scathing and pointed, her drawings and watercolors handle complex subjects picked up here and there, in the street, on newspapers, the radio or the television. Occasionally with mythological themes and more generally with current events and social facts, Anne-Marie Schneider construes an objective view by adding in more and more families of drawings. These observations about the present-day world are directionless. They refrain from controversy and on no account express a political or activist attitude... Each drawing is a blend of the most widespread and most accessible genres, (comic strips, newspaper drawings, cartoon films...) without any intention to fix, decline or distort any of them for being more identifiable than the others. There isn't any spirit-guiding rhetoric other than the hand and inversely. The required means come out as from an intrinsic necessity in order to divulgate a signification that is meant to be direct, extricated from the most prevalent every-day situations, gestures and objects...

Jean-François Chevrier



TR/*İsimsiz*, 1994/1996
(24 çizimden oluşan bir bütün)
kâğıt üstüne füzen;
her biri 38x32,5 cm.
Fonds national d'art
contemporain Koleksiyonu,
Puteaux

FR/*Sans titre*, 1994/1996
(ensemble de 24 dessins)
fusain sur papier
38x32,5 cm. chaque
Collection Fonds national d'art
contemporain, Puteaux

EN/*Untitled*, 1994/1996
(group of 24 drawings)
charcoal on paper
38x32,5 cm. each
National Fund of Contemporary
Art, Puteaux

1971'de Kiev'de (Ukrayna) doğdu,
Paris'te yaşıyor ve çalışiyor.

Née à Kiev (Ukraine)
en 1971,
vit et travaille à Paris.

Born in Kiev (Ukraine)
en 1971,
lives and works in Paris.

Kristina SOLOMOUKHA

Kristina Solomoukha, hem üstünde düşünülmüş hem de çoklu bir yapıt inşa ediyor ve kazandığı hızı, sağıdunun görünür biçimleriyle gitgide daha firtinalı bir bütünlüğe "doymazlığı"yla sürdürüyor. Her ne kadar daha önce bu yapıt, istatistiksel girişim betimlerinde sanatçının klasik anlamda bohem "ego"sunu yansıtarak standartlaşmış bir kendini sunma yaklaşımından geçmiş olsa da, buna paralel olarak sanatsal girişiminin kavramsal bir biçimleşmesini de sundu Kristina Solomoukha; bu kez de şehircilerin ve mimarların izdüşümssel modellerinden yola çıktı. Bir "projenin" gerçekleşmesini sağlayan evreleri (bütçe, yapım, dağıtım) teker teker ortaya koyarak, kimi koşulların sunduğu olanaklar çerçevesinde elle yapılmış, kimi de modellemedeki kusursuz yetkinliği yansitan maketler üretti; "tasarı" sözcüğünden başka bir şeyin "tasarlannamadığı" maketlerdi bunlar. Bu tür "tek tabanca maketler" aracılığıyla, sanatçı, düzeneğin kendine göndermede bulunan tamamlanmışlığına karşılık estetik önermelerin birbirinin yerini tutabilir nitelikte olduğunu vurguluyor, böylece de düzenek, estetik değerlendirmenin gerçek "nesnesi" haline geliyordu.

Kristina Solomoukha bâtit une œuvre méditée et multiple qui poursuit sur sa lancée comme une "rage" d'intégration de plus en plus tourmentée des formes manifestes du sens commun... Si celle-ci est d'abord passée par une approche standardisée de la présentation de soi, traduisant à l'aquarelle l'"ego" classiquement bohème de l'artiste dans des représentations statistiques d'entreprises, Kristina Solomoukha a proposé parallèlement une formalisation conceptuelle de sa démarche artistique, empruntant cette fois aux modèles projectifs des urbanistes et des architectes. A partir d'un démontage simple des phases permettant l'accomplissement d'un "projet": budget, réalisation, diffusion, elle a confectionné des maquettes, certaines bricolées à la main avec les moyens du bord, d'autres relevant du fini irréprochable de la modélisation, lesquelles maquettes ne "projetaient" rien d'autre que le mot "projet". Par ces sortes de "maquettes célibataires", l'artiste mettait en relief le caractère interchangeable des propositions esthétiques par rapport à la finalité auto-référente du dispositif, ce dernier devenant dès lors le véritable "objet" de l'appréciation esthétique.

Kristina Solomoukha constructs a well-meditated and manifold work which pursues in a full flow something like a more and more anguished "rage" of integration of the manifest forms of common sense... If she first went through a standardized approach of self-presentation by rendering in watercolors the typically Bohemian "ego" of the artist through statistical representations of firms, Kristina Solomoukha proposed in parallel a conceptual formalization of her artistic approach, this time drawing her inspiration from the projective models of town planners and architects. With a basic dismantling of sentences that enable the accomplishment of a "project" (budget, fulfillment, distribution), she made scale models, some of which she cobbled up getting by as best as she could, others of a nature closer to the irreproachable finite of modeling, which scale models "projected" nothing else than the word "project". With these kinds of "celibate models", the artist brought out the interchangeable character of esthetical propositions in connection with the self-referring end of pronouncement, this latter consequently becoming the veritable "object" of esthetical assessment.



TR/ Proje, 1997

boyanmış sunta, elektrik devresi, saydamlar, fotokopiler ve kâğıt üstüne desenler,
170x200x80,5 cm.
Fonds national d'art contemporain/CNAP Koleksiyonu, Puteaux

FR/ Projet, 1997

bois aggloméré peint, circuit électrique, diapositives, photocopies et dessins sur papier,
170x200x80,5 cm.
Collection Fonds national d'art contemporain/CNAP, Puteaux

EN/ Project, 1997

painted Masonite wood,
electrical circuit, slides,
photocopies and drawings
on paper,
170x200x80,5 cm.
National Fund of Contemporary Art/CNAP, Puteaux

1967'de M'balmayo'da (Kamerun) doğdu, Paris'te ve Bandjoun'da (Kamerun) yaşıyor ve çalışıyor.

Né à M'balmayo (Cameroun) en 1967, vit et travaille à Paris et à Bandjoun (id.).

Born in M'balmayo (Cameroon) en 1967, lives and works in Paris and Bandjoun (id.).

Barthélémy TOGUO

Barthélémy Toguo birçok anlam düzeyini ve birçok malzemeyi harmanlayan, kimlik, sürgün, kültürel uygunluk ve cinsel kimliğin saptanması temalarını araştıran çok çeşitli yapıtlar üretiyor; bu arada doğrudan duygulara seslenen konuları da ele alıyor. Tıpkı topladığı bilgileri kendine mal eden bir tarih yazarı gibi, sürekli olarak geçmişinin ve şimdiki zamanının sınırlarını genişleten şeyi gözlüyor. Onun yapımı, karmaşık bir düşünme sürecinin meyvesi. Hep kendi gerçekliğinden kaynaklanan imgeler ürettiği için de bize sundukları, yitirdiğimiz şeylerin bir başvuru noktası gibi, sonsuz bir geri dönüşün zamansal deneyimi gibi, her zaman belleğimize daha önce kazınmış şeyler oluyor.

Toguo çalışmalarında biçimleri resimlemeye, çizmeye ya da yontmaya yönelik bedensel edimin değerini biliyor. Dünyadaki aşırı imge bolluğu içinde o, değişik yüzeylerde kendi yaşamından imgeler - yapıları gereği anlatıcı olmayan imgeler - sunmayı seçiyor; yapıtlının biçimsel öğelerini düzenlemekte bunlardan yararlanıyor. Çalışmalarının oluşturduğu uzamda, bazı sorular karşısında ikileme düştüğümüzü daha canlı bir biçimde hissediyorsak, bu, Toguo'nun yapıtlının, hem konu hem yapı açısından ve büyük bir zarafetle karşılık arasında gerilimler yaratma biçiminden kaynaklanıyor.

Barthélémy Toguo crée toutes sortes d'œuvres qui mêlent plusieurs niveaux de sens et plusieurs supports et explorent les thèmes de l'identité, de l'exil, de la pertinence culturelle et de l'identification sexuelle, ainsi que des sujets faisant directement appel à l'émotion.

Tel un chroniqueur qui s'approprierait un savoir, Toguo guette en permanence ce qui repousse les limites de son passé et de son présent. Son œuvre est le fruit d'une réflexion complexe. Parce qu'il produit des images issues de sa propre réalité, Toguo ne nous offre rien qui ne soit déjà gravé dans nos mémoires, comme un point de référence de choses perdues, comme l'expérience temporelle d'un éternel retour.

Dans son travail, Toguo apprécie l'acte physique consistant à peindre, à dessiner ou à sculpter des formes. Dans la surabondance des images du monde, il choisit de présenter sous divers supports des images de sa propre vie -non narratives en soi- dont il se sert pour organiser les éléments formels de son œuvre. Si, dans l'espace que trace son travail, nous éprouvons plus vivement notre ambivalence vis-à-vis de certaines questions, c'est en raison de la manière avec laquelle, par sa thématique comme par sa structure, son œuvre crée si élégamment une tension entre des éléments contradictoires.

Barthélémy Toguo creates all kinds of works that mix several levels of meaning and several media and explores the themes of identity, exile, cultural pertinence and sexual identification, as well as subjects directly appealing to emotions. Like a chronicler attaining knowledge, Toguo watches out for that which drives away the limits of his past and his present. His work is brought into fruition through a complex reflection. Since he produces images stemming from his own reality, Toguo tenders us nothing that is not already engraved in our memories, like a reference point of things forlorn, like the temporal experience of an eternal recurrence.

In his work, Toguo assesses the physical act consisting in painting, drawing or sculpting forms. Amongst the overabundance of the world's images, he chooses to present the images of his own life through diverse media -which he deploys with the intention of organizing the formal elements of his work. If, in the space mapped out by his work, we keenly feel our ambivalence vis-à-vis certain questions, it is due to the way in which, both with its set of themes and its structure, his work creates so elegantly a tension between contradictory elements.

Peter Doroshenko

1



2



3



4



TR/1-Giysi Dolabı, Erkek Dişi, Dişi Erkek, 1997
ahşap, boyalı ve metal,
190x300x56,5 cm.
Fonds national d'art contemporain Koleksiyonu,
Puteaux
2-Vaftiz (13), 1999
3-Vaftiz (19), 1999
4-Vaftiz (96), 1999
kâğıt üstüne suluboya,
30x30 cm.
FRAC Haute-Normandie
Koleksiyonu, Sotteville-lès-Rouen

FR/1-Garde Robe, Masculin féminin, féminin masculin, 1997
bois, peinture et métal,
190x300x56,5 cm.
Collection Fonds national d'art contemporain, Puteaux
2-Baptism (13), 1999
3-Baptism (19), 1999
4-Baptism (96), 1999
aquarelle sur papier, 30x30 cm.
Collection FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen

EN/1-Wardrobe, Masculine Feminine, Feminine Masculine, 1997
wood, painting and metal,
190x300x56,5 cm.
National Fund of Contemporary Art, Puteaux
2-Baptism (13), 1999
3-Baptism (19), 1999
4-Baptism (96), 1999
aquarelle on paper, 30x30 cm.
FRAC Collection Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen

Boissy-l'Aillerie'de
(Val-d'Oise) doğdu,
Paris'te yaşıyor ve
çalışıyor.

Né à Boissy-l'Aillerie
(Val-d'Oise),
vit et travaille à Paris.

Born in Boissy-l'Aillerie
(Val-d'Oise),
lives and works in Paris.

Patrick TOSANI

80'li yılların ortalarından başlayarak Patrick Tosani, plastik sanatlar alanına giren fotoğrafçılıkta yeni bir alan açarak farklı yapıtlar ortaya koydu. Tosani'nin şairsel anlatımı, konu aldığı gündelik nesneleri bir tuhaftır, bir alışılmamışlık içine iten yakın planların titizlikle düzenlenmesine dayanır. Boşlukla kurulmuş olsa da esine az rastlanır görsel bir varlık sergileyen *Maske*'leri, bilmecemsi ve aykırı bir kimlik, kavramsal düzlemden bir nesneyi değil bir bakışı betimleyen ikona'ninkine benzer bir nitelik üstlenir. Tosani'nin uzun zaman baştacı ederek sunduğu, yakın plan çekilen ve yeniden kadrajlanan opak nesne burada aşılmıştır. Perdeleyici nesnelerin yerini, görünün'ün ötesinde bir olasılığa açılan biçimler almıştır; sanatçının bütün yapıtlının bedenle, içsellikle işlendiğini gösterir bu biçimler. Şöyle yazar Tosani: "Şu tuhaf maske neden söz ediyor? Kuşkusuz bedenden, çünkü bedenin, en azından bedenin bir parçasının bir tür kalıbı o. Ama imgenin biçimsel öğelerini alırsak, söz konusu olan kocaman bir delik, bir açıklıktır (...) Bütün olan bölünmüştür." Oysa, bu maskenin kökeninde, yalnızca bir giysi vardır: Akordeon gibi katlanıp katilaştırıldıktan sonra tepeden fotoğrafı çekilen bir pantalon.

Dès le milieu des années 80, Patrick Tosani impose une œuvre singulière ouvrant à la photographie dite plasticienne un champ nouveau. Son expression poétique repose sur la mise au point méticuleuse de gros plans, qui font basculer les objets du quotidien qu'il prend pour sujets dans l'étrangeté. D'une rare présence visuelle bien que fondés par du vide, ses *Masques* assument une identité énigmatique et paradoxale, analogue sur le plan conceptuel à celle de l'icône qui ne représente pas un objet mais un regard. L'objet opaque, traité en gros plan et recadré, que le travail de Tosani a longtemps présenté en majesté, est ici dépassé. Aux objets écrans succèdent des formes ouvertes sur un possible au-delà du visible, montrant que toute l'œuvre de l'artiste est travaillée par le corps et l'intérieurité. C'est lui qui écrit : "De quoi parle cet étrange masque ? Sûrement du corps, puisqu'il en est une sorte de moulage, du moins d'une partie. Mais si nous prenons les éléments formels de l'image, il s'agit d'une grande ouverture, d'une béance (...) Ce qui était entier se divise." Or, à l'origine de ce masque, il n'y a qu'un vêtement, un pantalon plié en accordéon et rigidifié avant d'être photographié à la verticale.

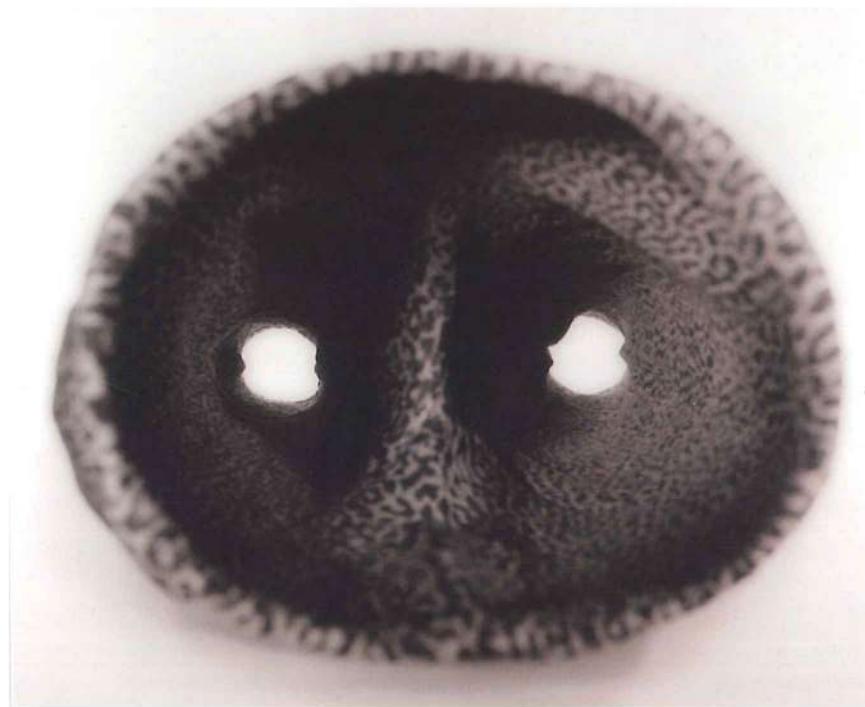
As of the mid 80's, Patrick Tosani brings to the fore a singular work opening up a new path for the so-called plastician photography. Its poetical expression is based on bringing close-ups meticulously into focus, overturning everyday-life objects that he takes as subjects in their oddness. Manifesting a rare visual presence even though void-based, his *Masks* assume an enigmatic and paradoxical identity, conceptually analogous to that of an icon which represents not an object but looking eyes. The opaque object that Tosani's work represented in majesty for a long time by treating thereof with reframed close-ups is superseded here. Forms open upon a possibility beyond the visible succeed screen objects, showing that all the work of the artist is permeated with the body and its interiority. He himself writes: "What does this strange masque talk about? No doubt about the body, for it is somewhat a cast thereof, at least partially. Yet if we consider the formal elements of picture, we find a great opening, a gaping openness (...) That which was a whole splits up." And yet, behind this masque, there is but a garment of clothing, trousers folded up into an accordion and rigidified before being vertically photographed.

Bernard Goy

1



2



TR/1-Maske no. 7, 1999
2-Maske no. 9, 1999
diasec kaplamalı renkli
fotoğraflar,
93x107 cm. / 108x134 cm.
FRAC Alsace Koleksiyonu,
Sélestat/FRAC Ile-de-France
Koleksiyonu, Paris

FR/1-Masque n°7, 1999
2-Masque n°9, 1999
photographies couleur sous
diasec,
93x107 cm. / 108x134 cm.
Collections FRAC Alsace,
Sélestat/FRAC Ile-de-France,
Paris

EN/1-Mask no. 7, 1999
2-Mask no. 9, 1999
color photographs under diasec,
93x107 cm. / 108x134 cm.
FRAC Collections Alsace,
Sélestat/FRAC Ile-de-France,
Paris

1966'da Paris'te doğdu,
Evry'de (Essonne) yaşıyor
ve çalışıyor.

Né à Paris en 1966,
vit et travaille à Evry
(Essonne).

Born in Paris in 1966,
lives and works in Evry
(Essonne).

Xavier ZIMMERMANN

Xavier Zimmerman'ın bütün yapıtlarında bir "serendipity" (rastlantı sonucu hoş keşifler yapma yeteneği) kavramı bulunur. Horace Walpole'un, rastlantı sonucu Seylan (Serendib) adasını keşfeden gemici Sinbad'ın öyküsüne dayanarak dile getirdiği bir kavramdır bu. Keşfedilen yerin Seylan olup olmamasının önemi yoktur. Önemli olan, keşfi, keşfin kesin yerini ve ânını imgelemek, Serendib adını alacak yerin engebelerinin Sinbad'ın gözünde şekillendiği ânı tasarlamaktır. O an -bir şimşeğin çakıştı- yeni doğmakta olan bir tiyatrosallık barındırır içinde. Birkaç saniyeliğine, görülen imge hem gerçekdir -"yalnızca" gerçek- hem de tümden tiyatrosal... Benzer biçimde Zimmerman'ın gezintileri de görüntü kaydının -burada görünüşte sıradan bir manzara parçası- mucizevi biçimde yüceliğe ulaştığı sınır anlara götürür sanatçıyı... Zimmerman'ın *Olağan Manzara'*ları hep ikili bir netlik ilkesiyle işler. Flu bir alanın ön planında yer alan bir çimen öbeği, saman, dal ya da çalı çırrı yığını üstünde gerçekleştirilir bu netlik ya da tam tersi uygulanır. Zimmerman'ın fotoğraflarındaki zekâ, şaşirtıcı bayağılıkta bir öğeyi büyütmemeyi, bir dal parçacığını, körpe bir köknarı, bir eğreltiotunu yükseltmeyi becermesinde ve bunu asla yapmacılığa ya da estetize edici bir beğenilme çabasına düşmeden başarsızında yatar.

Toute l'œuvre de Xavier Zimmerman est habitée par le concept de "sérendipité", formulé par Horace Walpole à l'appui de l'histoire de Sinbad le marin découvrant par hasard l'île de Ceylan (Serendib). Qu'il s'agisse de Ceylan n'a pas d'importance. Ce qui importe est d'imaginer la découverte, le lieu exact et le moment précis de la découverte, l'instant où se profilent, dans l'œil de Sinbad, les reliefs de ce qui sera nommé Serendib. Cet instant -une fulgurance- porte en lui une théâtralité naissante. Pendant quelques secondes, l'image vue est à la fois réelle -"seulement" réelle- et totalement théâtrale... Les déambulations de Zimmerman le mènent pareillement à des instants limites où la prise de vue -ici une portion de paysage a priori banal- verse miraculeusement dans le sublime... Ses *Paysages ordinaires* fonctionnent ainsi sur un principe dichotomique de netteté, effectuée sur une touffe d'herbes, de paille, un amas de branches ou de brindilles, situé au premier plan d'une étendue floue, ou inversement. L'intelligence de ces photographies est de parvenir à magnifier un élément d'une banalité confondante, à sublimer une brindille, un jeune sapin, une fougère, sans jamais pour autant tomber dans la préciosité ou dans une quelconque coquetterie esthétisante.

The whole work of Xavier Zimmerman is in the grip of "serendipity", formulated by Horace Walpole in support of the story of Sinbad the Sailor who discovers the island of Ceylon (Serendib) by accident. Whether it involve Ceylon is unimportant. The main thing is to picture the discovery, its exact place and the precise moment it happens, the very instant when the relief of the future Serendib is outlined before the eyes of Sinbad. This very instant -of searing intensity- bears within itself a burgeoning theatricality. For a few seconds, the sighted picture is realistic -"barely" realistic- and totally theatrical at the same time... Likewise Zimmerman's walkabouts take this instant to other borderline instants where the snapshot -a banal stretch of landscape at first sight- miraculously turns into sublimity... His Ordinary Landscapes run on a dichotomy of distinctness, effectuated on a tuft of grass or straw, a heap of boughs or twigs in the foreground of a blurred expanse or vice versa. The keenness of these photographs is their power to magnify an astoundingly dull element, to sublimate a twig, a young fir tree, a fern, without ever being sunk in euphuism or mannered preciousness.

Jean-Charles Vergne



TR/**Olağan Manzara no. 14, 2005**
alüminyumaya yapıştırılmış gümüşlü
baskı, 190x220 cm.
FRAC Auvergne Koleksiyonu,
Clermont-Ferrand

FR/**Paysage ordinaire n°14, 2005**
tirage argentique encollé sur
aluminium, 190x220 cm.
Collection Frac Auvergne,
Clermont-Ferrand

EN/**Ordinary Landscape no. 14,**
2005
silver print pasted on aluminium,
190x220 cm.
FRAC Auvergne Collection,
Clermont-Ferrand