

Inez Van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, *Kirsten*, 1997, 50x50cm

LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE (1990'-2000') : CYBERPORTRAIT



Aziz+Cucher, *Untitled (After Man Ray)*, série *Dystopia*, 1996, c-print digital, 101.6x127cm

CYBERPORTRAIT : L'IMAGE NUMÉRIQUE ET LE VISAGE HUMAIN

Table des matières

337	POSTPHOTOGRAPHIE - PHOTOGRAPHIE ET NUMÉRIQUE : le cas du "cyberportrait" (années 1980-2000)
338	Carole Boulbès, " De l'incongruité du portrait cyberréaliste "
	INFORMATIONS SUR LES ARTISTES
341	Nancy Burson
346	LawickMüller (Friederike van Lawick et Hans Müller)
350	Keith Cottingham
353	Aziz + Cucher (Anthony Aziz et Sammy Cucher)
363	Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin
367	Orlan
372	Mariko Mori
374	CORPUS D'IMAGES

POSTPHOTOGRAPHIE - PHOTOGRAPHIE ET NUMÉRIQUE :

LE CAS DU "CYBERPORTRAIT" (ANNÉES 1990-2000)

Quelques références :

- BOULBES, Carole, "De l'incongruité du portrait cyberréaliste", *art press*, n°240, nov. 1998, p.31-36
- *Du corps virtuel...à la réalité des corps*, FINTZ, Claude, éd., Paris, L'Harmattan, coll. Nouvelles Études Anthropologiques, 2002, 2 volumes
- *Fotografie nach der Fotografie / Photography after photography. Memory and Representation in the Digital Age*, AMELUNXEN, Hubertus von, IGLHAUT, Stefan, RÖTZER, Florian, eds., Siemens Kulturprogramm, Munich, Verlag der Kunst / Amsterdam, G+B Arts, 1996
- *Réels, fictions, virtuel*, FONTCUBERTA, Joan, dir. art., 27^{èmes} Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, Actes Sud, 1996

Problématique :

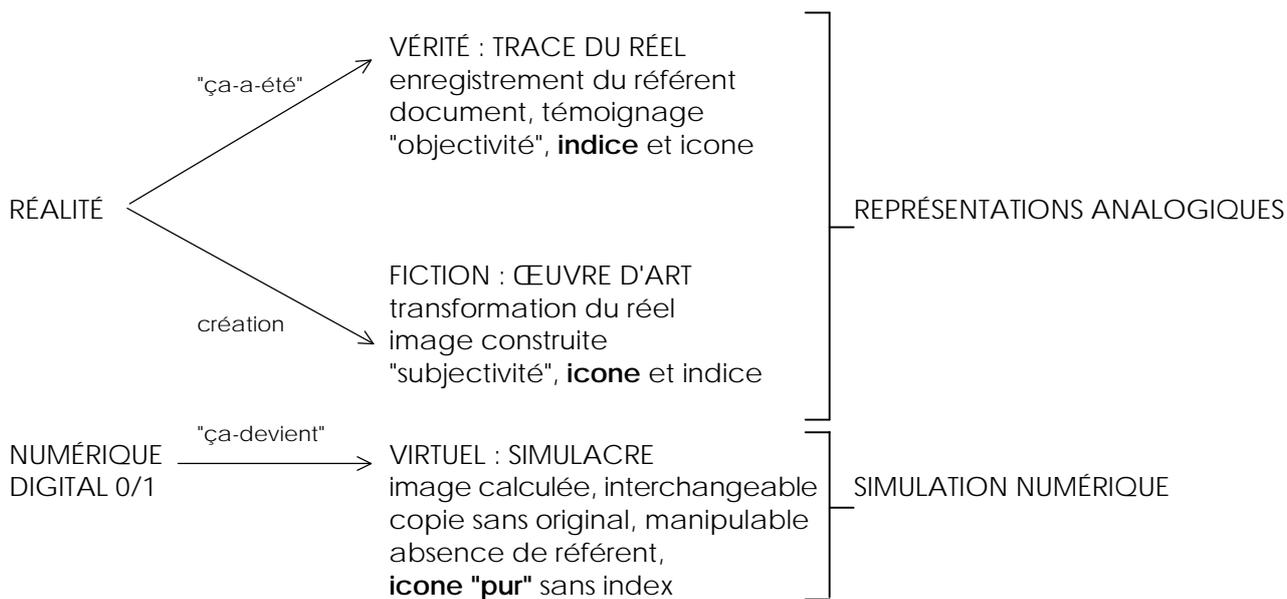
Un parallélisme intéressant à explorer entre portrait et photographie : alors que le visage est le lieu d'un paradoxe existentiel ("je est un autre", le changement dans la constance, l'être et le paraître), la photographie a toujours été confrontée à son essence ambiguë (indice/icône, unique/multiple et maintenant réel/virtuel...). Avec la simulation, le corps est-il devenu obsolète ? avec l'image de synthèse, est-ce la fin d'une spécificité de la photographie (sa nature indicielle en particulier) ?

PORTRAIT : DIALECTIQUE IDENTITÉ / ALTÉRITÉ (psychologie, sociologie et anthropologie)

//

PHOTOGRAPHIE : DUALITÉ ANALOGIQUE / NUMÉRIQUE (histoire de la photographie et médiologie)

Petit schéma heuristique :



Artistes présentés dans le dossier et quelques unes de leurs œuvres :

- **Nancy Burson** (1948, USA, vit à New York, www.nancyburson.com) : 1968 *Time Machine* (vidéo), 1982 *Beauty Composite*, 1984 *Male Movie Composite*, 1983 *Big Brother*, 1983-4 *Mankind*
- **LawickMüller** (1990, www.lawickmueller.de) Friederike van Lawick, Hans Müller (1958/1954, D) : 1992-1996 *La Folie à deux*, *Metaportraits*, 1998-2000 *PerfectlysuperNatural*
- **Keith Cottingham** (1965, USA, www.kcott.com) : 1990-2 *Fictitious Portraits*, 1993-9 *History Re-Purposed*, 2000-2004 *Future Pre-Purposed. Constructed Photographs*
- **Aziz+Cucher** (1990, www.azizcucher.net) Anthony Aziz (1961, USA) Sammy Cucher (1958, Venezuela) : 1992 *Faith, Honor and Beauty*, '94-5 *Dystopia*, '96-7 *Plasmorphica*, '98 *Chimeria*, 1999-2001 *Interiors*
- **Inez van Lamsweerde, Vinoodh Matadin** (1963/1961, NL) : 1993 *Final Fantasy*, 1995 *The Forest*, 1998 *Me*
- **Orlan** (1947, F, www.orlan.net) : 1990-93 : 9 opérations ; dès 1998 *Refiguration/Self-Hybridations*
- **Mariko Mori** (1967, Japon) : 1997 *Nirvana*, 1999 *Dream Temple* (installation), 2002 *Pure Land*

LE PORTRAIT CYBERRÉALISTE

De l'incongruité du portrait cyberréaliste

Carole Boulbès

in *art press*, n°240, nov. 1998, p.31-36

" Le vrai portrait est la figure d'un excès par surcharge, et non celle d'une essence personnelle obtenue par effacement. " Louis Marin

Citer Louis Marin pour introduire une réflexion sur " le portrait cyberréaliste " peut sembler pour le moins paradoxal. Surcharge et effacement ou, pour le dire autrement, hyperbole et euphémisme, constituent pourtant les deux termes d'une opposition majeure, décelable dans les portraits photographiques les plus sophistiqués. De la retouche numérique (pratiquée depuis plus de vingt ans) jusqu'au clonage photographique, l'ambition d'atteindre un réalisme cyber (qui rime étrangement avec hyper ou super/réalisme) ne manque pas de surprendre. Par quelle astuce une photographie truquée électroniquement produit-elle un effet " plus " réel ou plus vrai ? Quel est donc ce plus de réalité ? Résulte-t-il d'une soustraction ou d'une addition par combinaison de signes ? L'enflure même du mot cyber, racine d'une pléthore de dérivés (cyberespace, cybermonde, cybersexe, cybercriminalité, cybergourou...), cache-t-elle autre chose que son inanité ?

Depuis les autoportraits délirants de Mariko Mori - sorte de poupée manga flottant dans le cyberespace - jusqu'aux clichés " policés " de Thomas Ruff, la distance semble immense : d'un côté l'invention, l'imagination, l'artiste comme avatar dans un monde virtuel ; de l'autre, le constat neutre, objectif, d'un photographe qui se collette au monde réel. Et pourtant ! Dans la fameuse série télévisée *Contact* initiée par William Klein, Thomas Ruff dévoile les manipulations électroniques de ses photos de sites urbains. Ses retouches tout à fait irréparables (qui consistent par exemple à supprimer un réverbère ou à fermer une fenêtre) s'expliquent par la volonté d'obtenir des images symétriques et dépouillées. Ses photographies ne sont donc pas conformes au réel, mais répondent à une conception normative de la réalité. Aucun effet-vérité dans tout cela, aucune croyance mimétique : " Transcrire le réel n'est et ne sera jamais que créer une nouvelle réalité autonome par cette transcription. " ¹ Comme le souligne Martha Rosler, "l'identification de la photographie avec l'objectivité est une idée moderne " ². Les analyses de Gisèle Freund, d'Aaron Scharf ou Michel Frizot nous ont familiarisés avec l'idée que la manipulation (le trucage et la retouche) est inhérente à la photographie.

Maquillage et purification éthique

Il est banal de constater que la retouche électronique de la photographie est devenue la monnaie courante de la communication de masse. Chaque jour, l'industrie conventionnelle de la beauté nous inflige ses modèles truqués (qui peuvent même, comme la Belle Hélène de Cretone, résulter d'un assemblage de morceaux de corps différents). Des artistes tels qu'Aziz + Cucher jouent avec cette "beauté de synthèse". Ni culte du raté, ni sous-homme, ni anti-héros aux oreilles de Mickey, leur monde est aseptisé, clinique ; il répond aux frappes chirurgicales des guerres aériennes par un minutieux et patient travail de gommage électronique des zones "indésirables" de l'image. Ainsi, dans la série *Faith, Honor and Beauty* d'Aziz + Cucher, les sexes et les mamelons de seins sont remplacés par une peau lisse, sans orifice, ni ombilic, ni pli. Détournant les règles de la " purification éthique ", ces artistes censurent et, ce faisant, désignent ce que l'interdit frappe : le sexe et la mort.

A l'opposé, les modèles de *Looking for Love* de Daniele Buetti ont la peau boursouflée par des scarifications : les références de marques de luxe semblent incisées dans l'épiderme des mannequins qui portent à jamais les cicatrices et les bouffissures de leur tribu d'appartenance. La beauté idéale ne maquille plus ses enjeux économiques. Loin des syncopes visuelles d'Inez Van Lamsweerde pour Vuitton, les implants de Daniele Buetti introduisent subrepticement le doute : sont-ils vrais ? Avant d'être photographié, le mannequin aurait-il subi une opération " anti-esthétique " dans la lignée des interventions chirurgicales d'Orlan ? Rejetant les grands formats publicitaires et les caissons lumineux impeccables, Buetti choisit de juxtaposer plusieurs portraits qui prolifèrent sur les murs comme une épidémie ; ainsi le piège se referme-t-il sur le voyeur qui prend pour une retouche électronique ce qui n'est qu'un simple griffonnage au dos d'une reproduction magazine !

Le fantasme de la copie conforme

" Situés à la fine pointe des technologies avancées, l'image numérique et les dispositifs virtuels entraînent paradoxalement une réactivation de la mentalité magique ". ³

En scannant un visage en terre de lui-même adolescent, puis en le dupliquant sous deux ou trois angles en une photographie unique, Keith Cottingham reprend le mythe ancien et complexe du double - ou de la triade. Mais ses photographies sont également dérivées d'un mythe plus récent, issu de la littérature de science-fiction : celui du clone parfait, copie identique à son modèle humain. On ne peut qu'être troublé par ces triplés strictement ressemblants, à demi-nus, entre deux âges, entre deux sexes, aux attitudes honorables et dont la beauté parfaite pourrait illustrer les fictions eugénistes d'Orwell ou d'Huxley.

Qu'il soit peint, photographié, pixellisé et dupliqué à l'infini (jusqu'à la perte complète de la notion d'original), le portrait n'en demeure pas moins un " art du cénotaphe ". Le sujet a disparu, " le disparu apparaît ", écrivait Derrida ⁴. Lequel, justement, déclara face au dix-huit portraits de lui-même peints par Briault ⁵ : " Je suis une prosopopée de l'allégorie de l'art. " Avec ses portraits fictifs, Keith Cottingham est également la prosopopée de lui-même, une sorte de fantôme, de leurre. Même lorsqu'elle est mise en abîme, même lorsque l'on s'efforce de la déconstruire, l'allégorie de l'art et la magie de l'icône perdurent.

A l'inverse de Vibeke Tandberg, qui s'invente une sœur fictive en " copiant-collant " sa propre image dans ses photographies de famille récentes, Angie Anakis n'est pas fascinée par la jumeauté. Tout en engageant un dialogue avec les biosciences et en s'éloignant des codes traditionnels de la représentation, elle mène une véritable enquête sur sa propre identité médicale et policière. En collectionnant ses macrophotographies, radiographies, imageries IRM (visible sur Internet), code ADN et autres empreintes digitales, elle donne une sorte de réponse au mythe du clone parfait. En allant à la rencontre de " l'infigurable ", elle cerne en quelque sorte le noyau dur de sa personnalité : entre l'inné et l'acquis, l'ipséité.

Après avoir lu *Histoire de l'œil* de Georges Bataille ou les écrits de Freud sur la *Méduse*, on ne peut plus guère s'étonner lorsque Aziz + Cucher passent, avec *Dystopia*, du gommage du sexe à l'éviction pur et simple des yeux de leurs modèles photographiques. L'œil, ocelle divine des icônes chrétiennes est également la vulve qu'on n'ose regarder de face. Avec ses visages sans regard, le paroxysme du voyeurisme est atteint, par omission. Car l'acmé du voyeurisme (le trop-plein d'images, la surcharge fétichiste) aboutit presque nécessairement à un aveuglement, par overdose. Les visages de *Dystopia* sont aveugles au sens propre et cet aveuglement atteint en retour le figuré du spectateur. L'identification est impossible. Dans son cercle sombre, la rousse *Sibyll* ne voit plus rien, n'annonce plus rien. Par absence ou par défaut, la prophétesse disparaît et surgit alors la figure mythologique de la Gorgone, la mort sans les yeux. Du regard sidérant, il ne resterait que la trace et l'aspect sévère du plissement de peau. Le trop-plein d'images conduit à l'absence, la privation, la castration ⁶ : cachez cette fente que je ne saurais voir !

A l'opposé de cette "défiguration", la tentation est grande de superposer les traits de plusieurs visages humains. De Botticelli à Epstein, Orlan ou Thomas Ruff (qui détourne un appareil photo de la police pour la confection de portraits-robots), les exemples ne manquent guère. Banalisé par les clips et la publicité, le " morphing " a permis la prolifération d'images de métissage exploitées par certains fabricants de pull-overs ou de boissons sucrées. A l'opposé de ce flot d'images rapides, Van Lawick et Müller jouent sur la lenteur et le minimalisme, ils décomposent l'identité jusque dans ses traits les plus ténus. Le point de départ est, tout simplement, un couple (le plus souvent hétérosexuel), leurs deux visages sont superposés en une vingtaine de photographies (l'un des visages servant de point de départ, l'autre de point d'arrivée). Inquiétantes dans leur répétition et leur systématisation, les séquences ainsi créées truquent la durée tout autant que le genre (féminin/masculin).

Des Hyperphotomontages ?

Une paire de lunettes hérissée sur chaque verre d'une pointe tournée vers le regard, telle était en 1961 la proposition de Daniel Spoerri pour une hygiène très œdipienne de la vision. Cette stratégie ironique de la terreur (qui trouve son origine artistique dans certains objets surréalistes comme le fer à repasser de Man Ray ou le loup-table de Brauner) resurgit, exacerbée, dans les autoportraits intitulés *Senseless* de Simon Costin. Troquant son costume de directeur artistique chez Givenchy contre celui de fabricant d'effets spéciaux pour magasins de farce et attrapes, cet artiste londonien met en scène son auto-mutilation au scalpel, à la pince à épiler et surtout à la clé anglaise ! Devant sa main gauche dont il vient de trancher l'index, reposent les restes sanguinolents d'une oreille et d'une langue (les siennes). Apparemment décidé à en "découdre" totalement avec sa personne, le monstre impavide et imberbe est figé au moment où il extirpe placidement son œil droit de son orbite. Sans risques, ni hémoglobine, les logiciels de retouche d'image, alliés aux trucages bien concrets du maquillage, rendent vraisemblable cet happening photographique

sur papier glacé. *Senseless*, plus aucun sens : immergé dans la technologie cyber, surfant dans un monde virtuel, le corps ne ressent plus rien. Il ne fait plus sens.

Beaucoup moins "gore", les monstres d'Aziz + Cucher sont également dans un état de privation sensorielle. Sans yeux, bouches ou oreilles, ils ne communiquent plus ; ils montrent l'inverse des fantasmes "techno" d'immersion polysensorielle et de synesthésie électronique. D'aucuns jugeront cette parabole un peu simpliste, de même que la notion de "surréalisme technologique" ou leur appel à "l'imagination" qui rappelle les injonctions de Delacroix et Baudelaire face à "l'industrie photographique"⁷. Certes, la pixellisation du cliché photographique par les moyens numériques rend possibles toutes les modifications (couleurs, sous-valeurs, focus, cadrage, prise de vue, format, formes, motifs...). Mais les œuvres produites sans esprit critique juste "pour le choc des mythes et des éléments" (voir par exemple Seb Janiak ou Chayan Khoi) sont-elles autre chose que des "super photomontages" ?

En se transformant en "femme de synthèse", avec son vrai corps et ses visages "interfaces", à la fois Gorgone, déesse de la mythologie grecque, Orlan induit au contraire une attitude foncièrement subversive : "Hors la loi, hors norme. Contre l'art bourgeois." Mais pourquoi faut-il que sa pratique artistique de la chirurgie, que Michel Onfray situait à juste titre entre le tragique et le baroque, soit maintenant sous-tendue par des fictions convenues sinon conventionnelles comme le rêve d'un corps virtuel, hybride et mondialisé ? Par l'alliance de ce qu'on nomme arbitrairement le "primitif" et le "civilisé", par le brouillage virtuel des "canons" de beauté occidentaux et l'adjonction d'attributs maya et aztèque, la série *Refiguration - Self hybridation* - présentée dans le cadre du Mois de la photo - contient pourtant une charge explosive sidérante : déformation crânienne, postiche, strabisme superposé au visage d'Orlan, tout concourt à la création d'un mutant atypique qui s'exclut sciemment de tout critère de reconnaissance. Par un étrange paradoxe, qui est aussi le reflet de notre époque, plus Orlan mondialise son corps (dans ce qu'elle nomme "un tour du monde de la beauté"), plus elle le singularise, plus elle l'isole dans un no man's land hors du temps et de l'espace.

Mais oui, le monde désincarné et inhumain que nous promet Paul Virilio⁸ existe... dans l'art ! Dans *After Man Ray* d'Aziz + Cucher, la Belle et l'Informatique semblent dans un état de dysfonctionnement symbolique. Empruntant sa dualité à la célèbre photographie *la Noire et la Blanche* de Man Ray, ce cliché est une étonnante illustration des fantasmes fusionnels de l'homme et de l'ordinateur. Le désir peut s'investir partout, même dans les machines. Et voilà que la femme "électronique" met en branle délicatement son joy stick personnel ! Tandis qu'on nous rebat les oreilles avec l'identité éclatée et la prétendue disparition de l'ego dans le miroir global du monde, la réification de l'individu se poursuit dans l'"ascèse informatique"⁹. Avec délice et horreur, à la fois attirés et révoltés par les possibilités de la technologie, bien des artistes flirtent avec l'incongru. Nulle attitude contestataire, nulle apologie béate du progrès dans tout cela : des clones débiles des frères Dinos et Chapman jusqu'aux jeux publicitaires de Van Lamsweerde, des artistes exploitent les hantises et les désirs de la civilisation occidentale tandis que d'autres les critiquent ou choisissent d'en montrer les impasses. Face à l'enflure du discours cyber et à l'utopie de la communication "interactive" mondiale, les logiciels de coloriage ennuyeux (Maniaco), les CD-Rom où l'enquête s'enlise (18.39), les jeux informatiques où l'on ne gagne rien, où l'on aboutit à rien (Véronique Mouysset, Hervé Graumann) tendent à se multiplier.

Notes

(1) Cf. Laurent Gervereau in *Éthique. Esthétique. Politique*, Rencontres internationales de la photographie, éditions Actes Sud, Arles, 1997.

(2) Cf. *Photography after Photography, memory and representation in the digital age*, G=B Arts, 1996.

(3) Cf. Florence de Mèredieu, "Virtualité et membre fantôme, un nouveau registre pour le sens", *Images numériques, l'aventure du regard*, 1996-1997, université de Rennes II.

(4) Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Champs / Flammarion, 1978.

(5) Le 26 février 1996, dans le cadre des Soirées philosophiques du théâtre de l'Odéon, une série de dix-huit portraits de Derrida peints par Thierry Briault et Monique Stobienia furent très théâtralement installés (comme de vrais spectateurs) en face d'un parterre de philosophes, parmi lesquels... Derrida. Mise en abîme et sérialisation de l'allégorie de la déconstruction ?

(6) Cf. Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, 1985 et Sigmund Freud, *La Tête de Méduse*, 1922.

(7) *René Magritte et l'art contemporain*, Museum voor Moderne Kunst, Ostende, 4 avril-28 juin 1998.

(8) Paul Virilio, *Cybermonde, la politique du pire*, Paris, Textuel, 1995.

(9) Dans *Les TRANSformateurs Duchamp* (Galilée, 1977), Lyotard évoque "la jubilation et la douleur de découvrir qu'on peut tenir (vivre, travailler penser, être affecté), là où c'était jugé insensé", une sorte d'"ascèse industrielle".

Carole Boulbès est critique d'art. Auteur de *Picabia, le saint masqué*, éd. Jean-Michel Place, 1998.

INFORMATIONS SUR LES ARTISTES

NANCY BURSON

Artist Statement

For the past 25 years, I have been showing viewers the unseen, and /or asking them to shift their vision. From my earliest days as a painter, I have always been interested in the interaction of art and science. I am best known for my contribution to computer technology (the technique we now refer to as morphing) involving face compositing and techniques enabling law enforcement officials to age missing children and adults. These techniques were responsible for finding four children in the first year of their use alone.

By the late 80's, I had begun to explore how beauty is defined in our society. Included in my investigation was beauty's opposite – deformity -- which ultimately led to the seven years that it was my privilege to photograph children with craniofacial anomalies and Progeria, and adults with facial deformities from disease. All heroically overcame the challenge of self-acceptance. Ours was a collaboration based on mutual trust and it felt even bigger ...a step toward education in a society that celebrates sameness and is distrustful of difference.

In the past few years I have completed a series of androgynous portraits of real people. My goal is emphasize the commonality of people rather than their differences or separateness. Titled *He/She*, the series intentionally challenge the individual's notion of self-perception, by allowing viewers to see beyond superficial sexual differences to our common humanity.

I have also spent the last few years photographing hands-on healers. The success in curing cancers that I have witnessed in the process of photographing one group of healers in particular, has led to my current involvement in promoting the acceptance of energy healing as an integral part of alternative medicine. I can say with pride that my work with the healers over the past year has been directly responsible for the recovery of several people with late stage cancer. After connecting one of my favorite craniofacial kids, Sammy (who is now 24) with one of the healers, Sammy's facial scarring, from over 50 surgeries, was dramatically reduced with energy.

The Human Race Machine was originally part of a commission for the Millennium Dome in London. As with *The Age Machine* which preceded it 10 years earlier, it is an excellent opportunity to explore how we perceive ourselves as well as each other. The more we can recognize ourselves within each other, the more we can connect the human race. There is only one race, the human one. The concept of race is not genetic, but social. There is no gene for race. *The Human Race Machine* allows us to move beyond difference and arrive at sameness. We are all one.

Source (site de l'artiste) : www.nancyburson.com

The Face as a Record of Human Emotion

Terrie Sultan

Throughout her long and distinguished career Nancy Burson has consistently surprised us by creating images that cannot be characterized easily. Just when we think we have a grasp of her intentions, she throws us a curve. Each time we see one of Burson's photographic records -- be it a straightforward documentary shot or an artfully composed studio portrait – we also perceive, and are influenced by, the photographer's point of view, and her willingness to allow her subjects to project their attitudes, feelings, and desires.

A portrait is a document, but not necessarily a documentary, of a face. It is a record, certainly, but also a history. Burson delves into the mystery of the face as a topographical record of human emotion. Her investigation is primarily aesthetic, but also intrudes into the realms of science and technology. Increasingly her work attempts new modes of expressive representation by focusing on the articulation of the non-corporeal, animating force within living beings. Burson seductively challenges us to reevaluate our ways of seeing and understanding what lies beneath the visage. Seeing through her eyes, we question our perceptions of what it means to be different, about what it means to be human.

Nancy's mastery of the diverse nuances of the photographic medium is paralleled by her mastery of the diversity of the human face. She is an activist artist in that her concern is getting viewers to "see" (intellectually register, process information, and understand) rather than passively engage in what might be called decorative viewing. Her artfully created compositions – computer generated composite photographs, Holga and Diana images, Polaroids, photolithographs, daguerreotypes, Iris prints or cibachromes – inflect complexity and difference with a touching, almost spiritual humanism.

Whether creating composite images with psychological, social, and political overtones, documenting the faces of androgynous people, children with facial disorders, or the aural power of healers, Burson approaches her subjects with gentleness, empathy, and keen intelligence. This is the key to the evolution of her work as well as its continuing power. Just as her early collaborations with scientists at Massachusetts Institute of Technology laid the foundation for the structure of in her creative process, almost all of her subsequent work has denied the habits of the solitary artist in favor of collaboration, with artisans, technicians, and most intimately, with her subjects.

Burson's work is often concerned with explorations of the choices people make as well as the realities people have thrust upon them as a means of deconstructing notions of acceptance and rejection, prejudice and love. Burson is no longer mapping faces ; now she attempts to show what we can't see : the baseline humanity behind the masks we present to the world, and behind which we hide our own frailties. In a certain sense, in some of her more challenging images, Burson is asking us to reconsider how we base our judgments on beauty. Beauty, she seems to be saying, is superficial, mutable, and " skin-deep ". Can one " picture " inner beauty if the surface package is not conventionally beautiful? For Burson the answer is yes, and a large part of that certainty derives from her belief structure. Her exhibition is titled *Seeing and Believing* because that is what she wants us to do.

Terrie Sultan, Director, Blaffer Gallery, the Art Museum of the University of Houston, co-organized the exhibition.

Source : http://www.class.uh.edu/blaffer/exhibitions/past_exhibition/2002/Sultan_essay.html

Seeing and Believing : The Art of Nancy Burson

Exposition à la Blaffer Gallery, New York, du 22 juin au 8 septembre 2002

The exhibition includes Burson's celebrated interactive computer installations : the *Age Machine*, the *Anomaly Machine*, the *Couples Machine*, and her most recent, and perhaps most engaging, *Human Race Machine*. The machines enable viewers to scan their own faces and view digitally altered images of themselves at different ages or races, or with a disability. In a manner much more personal than simply art *about* race or disability, these experiential projects provide viewers with startling mirror images of radically different identities. They also graphically illustrate how Burson's work crosses the boundaries between science and art, between technology and society. Ever since Burson developed her aging software and her subsequent profile in *People* magazine in 1982, her work has appealed to popular and scientific audiences as well as the more rarified contemporary art world.

Burson's work has accomplished what many artists only dream about – it has literally changed peoples' lives. Most notably, her revolutionary computer program to produce images of how people will look as they age (which she patented in 1981) has enabled the FBI and the National Center for Missing and Exploited Children to help locate kidnap victims, and is still used today. Employing both traditional photography and cutting-edge computer technologies, her art illuminates how our current preoccupations with genetics and race – as well as expectations about beauty and normality – impact the notion of who we are.

" Nancy Burson proves that believing what we see is not always reliable," observes Lynn Gumpert, director of the Grey Art Gallery and a co-organizer of the exhibition. " One of the first artists to explore the possibilities of digital technologies, Burson dramatically demonstrates the mutability of information. " [...] Burson poses provocative questions about the nature of perception at a time when digital technologies and advances in genetic engineering have triggered grave concerns. In all her work, she asks : " How do you get people to change their way of seeing ? " Drawing attention to interactions between consciousness and culture, she challenges assumptions about physical well-being and social identity. While her early compositions enable us literally to imagine other identities, her recent unaltered photographs of faces scarred by disease, and those of hands-on healers, challenge our perceptions of difference and ask us to look anew at alternative therapeutic practices. [...]

From 1979 to 1991, Burson developed the projects for which she is best known, the experiments with new technologies that earned her a place in the standard photography surveys. This work includes facial composites combining portraits of two or more media images and a series of disturbing yet strangely evocative digitally altered faces. These are among the earliest photographs composed entirely through the manipulation of computer pixels.

During the past ten years, Burson has often photographed without computer or digital enhancements. Using crude plastic cameras, she creates delicate, slightly blurred black-and-white photographs of "special faces": children with facial abnormalities resulting from disease, injury, and congenital disorders. In her series of adults with facial anomalies, Burson employs a large-format Polaroid camera to produce color portraits of quiet dignity. Appropriating Baroque portrait conventions, Burson places her sitters in shadowed interiors where their faces seem to emit an inner

glow or radiance. Never voyeuristic or dispassionate, the artist pays tribute to people society often overlooks, people she herself admires for their inner strength.

The exhibition concludes with Burson's most recent and ongoing work, including thought provoking portraits of androgynous-looking subject as well as her latest high-tech collaborations, on images of healthy and unhealthy immune cells. Exploring myriad connections between art, science, and perception, *Seeing and Believing* invites us to consider both the destabilizing impact of technology on the "timeless" human image in art and the role of perception in creating – and changing – our world.

Source : http://www.class.uh.edu/blaffer/exhibitions/past_exhibition/2002/seeing_and_believing.html

Nancy Burson : volte-face

Michael Sand

in *Réels, fictions, virtuel*, FONTCUBERTA, Joan, dir. art., 27^{èmes} Rencontres de la Photographie, Arles, Actes Sud, 1996, p.111-115

Depuis plus de vingt ans, Nancy Burson a choisi comme territoire artistique le visage humain, cette forme sans cesse changeante qu'est notre figure, notre aspect extérieur le plus identifiable. Parcourir ce travail est comme explorer la subjectivité de la beauté, les ravages du temps et de la maladie et l'impermanence de la réalité photographique.

Volte-face : ce titre suggère un changement abrupt d'opinion ou de perspective, l'un des effets que Burson espère nous faire ressentir à travers sa photographie. Ce que vous trouviez beau ce matin au réveil ne l'est plus. Ce que vous trouviez monstrueux n'est à présent qu'un reflet flatteur de vous-même. Le vrai est désormais faux, et ce qui était ressenti avant comme une imposture est maintenant aussi réel, aussi solide que le nez sur votre visage.

A ce jour, le travail photographique de Nancy Burson peut être divisé en deux périodes. De ses débuts en 1979 jusqu'en 1991, elle crée des visages fantastiques, images générées par ordinateur: composites, portraits vieilliss, anomalies faciales réalisés numériquement. Depuis 1991, elle fait des photographies sans retouches de " visages particuliers ", adultes et enfants dont les apparences ont été altérées par la nature, la maladie ou les circonstances.

Il est intéressant de remarquer que Nancy Burson est allée à contre-courant des transformations technologiques : son travail sur ordinateur précédant la photographie " directe ", alors que de nombreux photographes ont récemment intégré l'ordinateur dans leurs processus de fabrication d'images¹. Et bien qu'elle soit toujours en train de développer des pièces interactives qu'elle installe à côté de ses photographies, et qu'elle puisse à l'avenir produire encore d'autres images créées sur ordinateur, son retour actuel à la photographie conventionnelle est le résultat d'un changement radical de perspective, d'une *volte-face* par rapport à son engagement dans le portrait. Néanmoins, au travers de toute sa production photographique, on retrouve toujours ce mélange de curiosité, de sérénité et de préoccupation sociale.

En 1968, peu de temps après s'être installée à New York, Nancy Burson a vécu un moment décisif dans sa carrière d'artiste. Une exposition au Museum of Modern Art intitulée " La Machine telle qu'on peut la voir à la fin de l'âge mécanique " lui fit un tel effet qu'à sa sortie, elle conçut sa " Machine à vieillir " [fin p.111] – *Age Machine* –, une installation informatique interactive qui devait permettre aux spectateurs de voir, en face d'eux, leur visage vieillir. A l'époque néanmoins la recherche en visualisation informatique n'était pas assez avancée pour lui permettre de réaliser son projet. De fait, il faudra plusieurs années avant qu'il voit le jour, avec l'aide des ingénieurs du Massachusetts Institute of Technology².

Plus tard, en collaboration avec les informaticiens Richard Carling et David Kramlich, Burson perfectionnera le processus de transformation du spectateur en une personne plus âgée en utilisant des modèles informatiques. Les portraits ainsi vieilliss de Brooke Shields, John Travolta ou d'autres célébrités se retrouvèrent dans les magazines populaires. Burson elle-même connut une grande notoriété et fut invitée à plusieurs débats télévisés aux Etats-Unis et en Angleterre. Le développement du projet, peut-être le plus remarquable, fut quand le FBI contacta Burson et Kramlich pour utiliser la " Machine à vieillir " afin de retrouver des enfants disparus (ce qu'ils ont pu faire avec succès dans plusieurs cas).

Au début des années quatre-vingt, Burson fit une série de portraits composites créés sur ordinateur, toujours en collaboration avec David Kramlich (qu'elle épousa en 1987) et Richard Carling. Le programme, intégrant des coordonnées faciales différentes, établissait une image moyenne à partir de plusieurs portraits.

Bien des changements sont intervenus dans le monde de la technologie de pointe depuis la création de ces premiers portraits composites. Aujourd'hui, des programmes tout prêts permettent de faire du *morphing* (travailler sur la morphologie) aisément, et les films et la publicité ne se privent

d'ailleurs pas de les utiliser, d'une façon aussi banale que prévisible. Des films hollywoodiens comme *Forrest Gump* ont fait comprendre à de larges publics la perfection avec laquelle la technologie numérique permet de modifier la réalité des images enregistrées. En comparaison, les travaux interactifs de Burson et Kramlich apparaissent presque comme désuets. Il est vrai que les logiciels personnalisés de leurs projets sont des marques déposées et, en fait, assez sophistiqués, mais leur apparence et leur interface sont toujours simples et directes. Le cabinet noir dans lequel ils sont toujours installés est exagérément anguleux et a, sans la moindre honte, un air rétro-futuriste.

Le contenu du travail de Burson n'est néanmoins ni vieillot ni pittoresque. Et la technologie n'est, et n'a toujours été, qu'un moyen pour atteindre un but conceptuel. Son approche de la photographie – ce grand miroir de la modernité –, son étude des traits faciaux sont inextricablement liées à la longue histoire sociale, scientifique et pseudo-scientifique de l'étude du visage humain.

Aristote fut l'un des tout premiers défenseurs de la physiognomonie – l'étude des traits de la personnalité basée sur les caractéristiques faciales – une théorie qui a connu des vagues de popularité au cours des siècles. Ses théories sur les [fin p.112] ressemblances caractéristiques de l'homme et de l'animal dans le visage humain furent reprises par Giovanni Battista della Porta au XVI^e siècle. Les caricatures faites par Porta de certaines personnes, dotées d'attributs animaliers dans leurs structures faciales, allaient de pair avec des représentations de faciès d'animaux.³

Des études du visage humain et du crâne menées au XIX^e siècle – notamment l'eugénisme et la phrénologie – ont souvent essayé d'établir des liens entre l'apparence et l'intelligence ou la supériorité raciale. Des applications de ces analyses statistiques et "scientifiques" erronées ont été utilisées comme justification à de nombreuses attitudes cruelles, racistes et élitistes, ainsi que pour étayer les structures du pouvoir en place, comme Stephen Jay Gould le souligne dans son livre *The Mismeasure of Man*, une évaluation historique du déterminisme biologique.

"Aucun homme, écrit Gould, n'a exprimé aussi bien la fascination de son époque pour les chiffres que ce cousin si célèbre de Darwin, Francis Galton."⁴ Galton, qui inventa le terme "eugénisme" pour décrire sa théorie du perfectionnement racial par le contrôle de la reproduction (une idée qui prit un tour très sinistre au XX^e siècle), fit des photographies composites très grossières de types sociaux moyens : le criminel, l'officier militaire, etc. Il pensait que s'il lui était donné la possibilité d'identifier et de cataloguer tous les traits de la personnalité humaine, il trouverait, par ce biais, la formule de l'être humain parfait.

L'attitude de Burson face à la science a toujours été empreinte d'un zeste d'ironie et ses images composites montrent, sans aucun doute possible, sa connaissance des postulats erronés avancés par Gould. L'image *Evolution II* (1984), qui est un composite d'homme et de chimpanzé, fait écho aux dessins de Porta et aux peintures du physionomiste du XVII^e siècle, Charles Le Brun. *Androgyny* (1982) et *Mankind* (1983-1985) jouent sur les peurs et les fantasmes populaires que peuvent produire les mélanges génétiques de races et de sexes différents.

First Beauty Composite (1982) est une "moyenne" de plusieurs beautés exceptionnelles : Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren et Marilyn Monroe. *Warhead I* (1982) est un portrait composite de Ronald Reagan, Léonide Brejnev, Margaret Thatcher, François Mitterrand et Deng Xiaoping où chacun tient une taille proportionnelle à celle de leur arsenal nucléaire (encore une espèce de diversion scientifique). L'expression sans doute la plus aboutie de son attitude subversive par rapport à l'alchimie génétique est *Untitled*, 1989, pour laquelle elle a utilisé le portrait d'un homme ordinaire qu'elle a "enveloppé" d'une illustration, trouvée dans un magazine, représentant un être venu de l'espace. [fin p.113]

L'intérêt actuel de Burson pour les visages biologiquement altérés est né d'événements personnels et de son entourage. En 1989, enceinte à quarante ans, elle fut très préoccupée par les malformations génétiques, et créa des portraits sur ordinateur à partir de cas médicaux représentés dans des livres. Ces portraits de la fin des années quatre-vingt – têtes aux crânes trop larges ou déformés, la fille au nez grossièrement écrasé, ainsi que d'autres – sont les reflets de ses peurs et fantasmes personnels, traduits en images grâce à l'ordinateur.

Toutes les photographies de cette période (ainsi que toutes les photographies suivantes, et ceci n'est pas sans signification) sont sans titre, maintenant une constante ambiguïté. Ce que le spectateur lit dans ces anomalies faciales générées sur ordinateur en dit plus sur lui-même que sur la photographie, étant donné que *ces sujets n'existent pas*.

Curieusement la même chose peut être dite des portraits photographiques de sujets existant, eux, avec des anomalies faciales réelles. Ce que le spectateur y voit révèle plus de lui-même qu'il ne révèle sur les sujets photographiés ou même sur le photographe qui les a pris.

Là où les portraits créés sur ordinateur d'avant 1991 portent les traces d'une esthétique clinique propre à la science putative, les photographies d'après 1991 s'inscrivent davantage dans les

conventions de représentations de l'art. Les œuvres anciennes se traduisent dans un langage technique, les plus récentes dans une langue proche de la poésie romantique. Plus Burson se rapproche de sujets de la vie réelle et plus ses portraits deviennent " humains ".

Cela devient évident dans une série de portraits d'enfants réalisées avec un appareil photographique Diana en plastique. La première image de cette œuvre fut faite quand son amie Jeanne McDermott accoucha de Nathaniel, qui vint au monde avec le syndrome d'Apert, une malformation génétique extrêmement rare de la structure osseuse. Les mains de Nathaniel étaient palmées à la naissance (ceci a été rectifié depuis), son crâne grand et asymétrique, et le centre de son visage enfoncé. " De tous ceux que j'ai appelés le jour de sa naissance, écrit McDermott dans la postface du livre de Burson *Faces* (Twin Palms, 1993), Nancy était la seule à qui je n'ai pas eu peur de l'annoncer car j'étais sûre qu'elle était prête à le prendre dans ses bras... Pour elle, tous les visages sont beaux. " Et de fait, l'amour inconditionnel qu'une mère éprouve pour son enfant est ce que Burson nous fait sentir dans toutes ces photographies d'enfants atteints de déformations crânio-faciales, de progéries (une maladie qui accélère très rapidement le processus de vieillissement), de sévères brûlures, tous ces visages qui, pour reprendre les mots de McDermott, " suivent l'exception plutôt que la règle ".

Ceci est un sujet difficile pour beaucoup d'entre nous. Nous vivons dans un monde où les cosmétiques, l'aérobic et la chirurgie esthétique nous font la promesse séduisante d'une jeunesse éternelle et d'un corps parfait, d'un visage [fin p.114] parfait, de seins parfaits. Les médias sont saturés d'images retouchées qui nous montrent cette " perfection " et nous délivrent, sans équivoque possible, le message que cette norme idéalisée de beauté, de jeunesse équivaut au bonheur et au succès.

Les images récentes de Burson suggèrent une autre définition du succès, une palette bien plus large du bonheur humain. Passez un peu de temps à regarder les enfants qu'elle a photographiés. Ne répugnez pas à le faire, car ces images sont là pour entamer un dialogue avec vous, pour être vues. A travers un flou artistique (propre au Diana) et une composition décontractée, Burson nous accompagne doucement vers un monde où des personnes, à qui la société offrirait pitié, rejet et ridicule, exaltent force, espoir et humanité.

La plupart de ses récents polaroids en couleur dépeignent des visages soit transformés par le cancer, soit ayant subi de la chirurgie esthétique, soit ayant accepté ou rejeté des prothèses. Il y a aussi les nouvelles photographies d'enfants, très puissantes, prises au Diana. Baignés dans un halo de lumière chaude, qui n'est pas sans rappeler les peintures de Rembrandt, ces visages sont ici montrés dignement, grâce à Nancy Burson, faisant face à un monde qui normalement leur tourne le dos et les renie.

Les trouvez-vous beaux ? Alors vous voyez le monde par le même œil ouvert et plein de compassion que Burson, car elle, c'est ainsi qu'elle les voit. Peut-être êtes vous gênés de cette invitation qu'elle vous fait de regarder ces visages qui sortent de l'ordinaire. Est-ce du voyeurisme ? N'y a-t-il pas aussi dans ces empreintes laissées par le cancer, les malformations génétiques, les défigurations, l'histoire de notre propre vulnérabilité, de notre propre mortalité, de notre propre anomalie en puissance ?

Faits au polaroid 20 x 24 inches [50x60 cm], ces portraits réalisés en studio dans les règles de l'art sont le résultat d'une collaboration respectueuse, d'une confiance réciproque. Ils marquent aussi un nouveau départ pour Burson, car plusieurs images nous montrent des couples plutôt que des visages uniques, mettant l'accent sur les liens plutôt que sur l'isolement. Ces photographies sont interactives, d'une manière que n'auront jamais les technologies dites " interactives " : elles invitent à la compassion et, ensuite, dissolvent les résistances de notre conditionnement social.

Elles ont le pouvoir de modifier notre perspective, de nous contraindre à faire volte-face.

(Traduit de l'anglais par Sabine Amore)

Notes

1. Le photographe Pedro Meyer, par exemple, qui a modifié sur ordinateur ses images depuis une dizaine d'années, parle des deux phases de sa carrière comme étant " B.C. " et " A.C. ", se référant à " Before computers " et " After computers ". Jeu de mot sur B.C. " Before Christ " (avant Jésus-Christ) et A.C. " After Christ " (après Jésus-Christ).
2. Pour un compte rendu plus détaillé du développement de la carrière de Burson, se référer à l'introduction de Lynn Herbert dans *Faces : Nancy Burson*, un catalogue qui accompagnait l'exposition de 1992 au Contemporary Arts Museum de Houston au Texas, et dont Herbert était conservateur. Se référer également à William A. Ewing et Jeann A. McDermott dans *Composites : Computer Generated Portraits* (de Nancy Burson, Richard Carling et David Kramlich), aux éditions Beach Tree Books, William Morrow, New York, 1986.
3. On peut trouver un compte rendu historique intéressant dans " Reading Faces ", un chapitre du livre de Terry Landau *About Faces : The Evolution of the Human Face*, Anchor Books, New York, 1989.
4. Stephen Jay Gould, *The Mismeasure of Man*, W.W. Norton and Co., New York, 1981, p.73.
5. Jeanne McDermott dans *Faces*, de Nancy Burson, Twin Palms Publishers, Santa Fe, Nouveau-Mexique, 1993, sans pagination.

Friederike van Lawick et Hans Müller : la métamorphose comme métaphore de l'identité.

Paul Ardenne

in *[ID]entiteit*, 7^{de} Zomer van de Fotografie [7^e Mois de la photographie], Antwerpen, 1998, p.90-93

Commencée en 1990, devenue depuis lors une des propositions les plus significatives en terme de création numérique, la série *La Folie à deux* des duettistes Friederike van Lawick et Hans Müller s'organise en fonction d'un protocole intangible. Des couples d'artistes connus pour œuvrer en commun (à l'instar de Lawick et Müller eux-mêmes) sont photographiés, chaque visage pris séparément sur le mode du photomaton. Au moyen du morphing, l'image des visages est ensuite mixée de manière graduelle: en seize clichés, l'un devient l'autre et inversement, le point de fusion des images dessinant les traits d'un être croisé, ainsi que le diraient les biologistes. Envisagée par les artistes comme une suite de "métaportraits", l'œuvre qui en résulte évoque l'entreprise anthropométrique, mais versant poétique ou psychanalytique. Elle informe aussi sur le monde de l'art vivant et le choix qu'y font nombre d'artistes d'un travail en couple, né souvent du refus de la mythologie personnelle ou du mythe de la démiurgie.

Fascinées par la chirurgie plastique, les progrès de la biologie et les techniques toujours plus sophistiquées d'implants physiques, les années 90 ont signé l'avènement de ce que certains observateurs ont pu diagnostiquer comme relevant du "post humain" ou du "post organique". Idée principale : le corps, ayant cessé d'être une réalité stable, s'offre à la mutation, il possède à présent les moyens techniques de sa propre reconfiguration. S'il semble en apparence s'inscrire dans cette mouvance, le propos de Lawick et Müller n'en dérive pas moins par l'ordre de l'illusion qu'il instaure et maintient. Ici, le corps réel ne change pas, l'imaginaire seul le réinvente. Se défiant de toute propension eugénique, la technique étant par eux contenue à un rôle second (on peut envisager à ce propos qu'un couple de peintres très patients ne serait pas loin de pouvoir obtenir un résultat proche, sinon équivalent), Lawick et Müller se gardent bien de recalibrer le réel par le truchement de l'outillage technologique. Attachés au principe de la représentation, ils en rejouent au contraire l'apparence dans le sens de ce jeu immémorial dont l'art est le vecteur naturel: celui de la métamorphose, devenant chez les deux artistes la métaphore tout à la fois de la complexité identitaire (je est je, je est aussi un autre) et de la représentation triomphante (l'image, même née du réel, est apte à l'outrepasser). Le morphing, en l'occurrence, réalisera notamment ce que la technique n'a pas encore créé dans les faits, ce que la conscience même ne peut concevoir qu'en un mouvement d'incrédulité, sans jamais se le représenter à elle-même tout à fait: l'androgynisme, figure de la confusion des sexes et de la représentation sexuellement nivelée de l'humain (de l'androgynisme, Bardés parle d'ailleurs non sans à-propos de "figure farce", ou encore de sujet "improbable").

Un aspect signifiant du travail de Lawick et Müller, du coup, a trait à l'autocréation, qu'on pourra lire selon le principe freudien de l'héroïsme du moi, ce moteur majeur de la création artistique. L'artiste comme celui qui s'offre à titre de figure héroïque, transcendée par sa création, à cette nuance près, évidemment cardinale: chez Lawick et Müller, le sujet créateur se révèle incarné non sous cette forme posée que représente d'ordinaire le portrait ou la simple autocitation (l'autoportrait, par exemple) mais sous l'espèce d'un hybride, - sous l'espèce, nommément, du corps de toute façon irréprésentable, quoique représenté pourtant, des artistes œuvrant à quatre mains, corps double quoi qu'il n'en forme qu'un, décidément énigmatique. Comme à dire qu'aucune création ne se conçoit sans soi-même lié à autrui, qu'il s'agisse du spectateur auquel l'œuvre d'art se destine ou, dans le cas de Lawick et Müller, de cet autre de l'artiste que figure sa compagne ou son compagnon de travail, qui n'est jamais lui-même mais l'est pourtant absolument.

Source : <http://www.lawickmueller.de/texte/folie/ardenne.htm>Voir aussi les images sur le site des artistes : www.lawickmueller.de

Les trahisons du modèle : LawickMüller

in *Les Trahisons du modèle. Tendances et sensibilités dans la photographie contemporaine*, STIWER, Pierre, DI FELICE, Paul, éd., Semaines européennes de l'image, Luxembourg, Café-Crème, 2000, p.28-30

Les anciens Grecs ont eu du corps une vision sublime.

Le projet *PerfectlysuperNatural* est né de la curiosité de savoir ce qui se produirait d'une rencontre entre gens ordinaires de notre époque et de l'idée de perfection grecque. Nous pensons que leur idéalisation à partir de modèles grecs est le reflet du désir éternel de l'humanité d'être parfaite - un rêve qui continue de nous poursuivre jusque dans les récentes obsessions qui concernent tant le corps parfait que le surhomme doué de facultés cognitives étendues.

Notre culture et notre histoire sont imprégnées d'obsessions d'ordre mental, spirituel, idéologique ou moral en rapport avec le renouveau du genre humain. Le concept de l'Homme Nouveau a ses racines dans la Grèce classique (Platon), dans la Renaissance, dans l'Humanisme et les Lumières. Le XX^e siècle a apporté des formules et des proclamations aussi contradictoires autour de l'Homme Nouveau que le Manifeste du Futurisme italien, les théories marxistes ou l'idéologie raciale des Nazis.

Le siècle finissant avait souhaité imposer le "Übermensch" en forçant sans répit le corps dans un moule physique ou idéologique. D'ailleurs, l'idée d'un homme „optimisé" n'a guère disparu avec la chute de l'idéologie qui lui a donné naissance bien qu'elle ait perdu son innocence.

Le fantasme de l'Homme Nouveau se dresse de nouveau devant nous, généré par les sciences dites de la vie qui s'articulent dans le discours public autour des possibilités de la biotechnologie et de l'intelligence artificielle. Cela génère chez les uns des visions d'horreur naissant d'une science totalement débridée (ce que la science peut faire, elle le fera!), idées répandues par ceux qui rejettent l'Homme Nouveau. Les autres en espèrent une vie meilleure. Les imaginaires de toutes sortes autour de clones, super-cerveaux et avatars continuent d'être le véhicule de tous les rêves de jeunesse éternelle, de prospérité, santé et bonheur qui avaient souvent gravité autour de l'idée de l'Homme Nouveau.

Source : <http://www.lawickmueller.de/english/seiten/biblio.htm>

CVA contemporary visual arts. DIGITAL LIES

Roy Exley

[...]

If like Plato we align truth and beauty, we must surely look to fantasy to generate delusions of beauty; but then how real is beauty? Ideal beauty is ultimately a human construct, the victory of desire over dread, an adjustable emollient to soothe life's wounds.

Which of LawickMüller's faces from their perfectly-SUPERnatural series - where they appropriate the classical Greek faces of Aphrodite, Apollo and the Girl from Chios by digitally mastering portrait photographs of acquaintances - comes closest to an authentic representation of reality? Our inability to make such a judgment leaves us duped. But although being the butt of such deceit can be disconcerting, we do experience a certain frisson at the moment the trickery is exposed, for it is the moment when, for us, the whole ontology of the work is transformed and our relationship to the truth jolted. In LawickMüller's digital prints, the moment of exposure is continually deferred. But aren't these works merely an elaboration upon reality? How often do we mistake a person with similar features, profile or stature for someone else? In that moment of error do we not, in our mind's eye, transform one person into the likeness of our memory of the other? [...]

Source : <http://www.lawickmueller.de/english/seiten/biblio.htm>

Lawick/Müller : Une identité hybride

GATTINONI, Christian, VIGOUROUX, Yannick, *La photographie (1839-1960)*, Paris, Scala, coll. Tableaux choisis, 2001, p.110-113

Analyse guidée [à propos de la série *La Folie à deux*]

Ces visages paraissent familiers: ne partagent-ils qu'un air de famille? La lente évolution d'un portrait à l'autre apporte un doute: de quelle transformation humaine s'agit-il donc?

"Le fantasme de l'homme nouveau se dresse de nouveau devant nous, généré par les sciences dites de la vie, qui s'articulent dans le discours public autour des possibilités de la biotechnologie et de l'intelligence artificielle." Lawick/Müller

Dans l'art contemporain, les couples travaillant ensemble sont nombreux. Cette collaboration a l'intérêt de remettre en question l'ego de l'artiste, son style et sa signature. Non seulement ces deux artistes allemands travaillent ensemble depuis plusieurs années mais leur logo Lawick/Müller suppose déjà un être mixte. Ils ont d'autre part pris le couple en général et leur couple en particulier pour objet de leurs premières séries. Ces tableaux composés de neuf ou douze images fonctionnent selon le principe connu en cinéma et télévision 3D, appelé morphing. Il s'agit d'une déformation rapide à l'ordinateur d'un portrait qui change de forme. Les étapes d'une telle transformation s'opèrent avec eux en partant du portrait de la femme, en haut à gauche, et de celui de l'homme, en bas à droite, ou réciproquement. Chaque portrait intermédiaire intègre peu à peu des traits propres à l'autre sexe. Au centre géométrique de la composition, un être androgyne apparaît, sorte de composite du couple. Notre époque a renouvelé les modèles de beauté qui ont traversé les siècles depuis l'Antiquité en acceptant la réalité de sociétés multiraciales. Mêlant photographie traditionnelle et pratique numérique, Lawick/Müller crée des hybridations humaines qui ne tombent jamais dans la tentation du sensationnel ou du monstrueux.

Un duo anonyme

La notion d'auteur se trouve niée par la création partagée. En prenant pour sujet de leur première série des couples d'artistes, Lawick et Müller accentuent cette absence de revendication individuelle. En travaillant sur le clonage, ils confirment cette tendance à l'anonymat qui se traduit aussi par l'absence de leur prénom dans leur signature. Les mentions de naissance, de lieu de vie et de travail sont souvent les seules indications d'une biographie où l'œuvre prime.

Analyse d'image [à propos de la série *PerfectlysuperNatural*]

L'image d'une fratrie

Une même harmonie émane de tous ces visages. Leur ressemblance nous frappe comme celle de jumeaux très singuliers. La finesse de leur carnation est remarquable. Les variations de leur teint suggèrent cependant des origines ethniques ou du moins géographiques diverses.

Une image cultivée

Le bâti de chacun de ces visages est semblable. La structure de la face évoque une perfection ancienne, celle de la statuaire grecque. Mais il s'agit ici d'une Vénus métissée.

Une image mixte

Du fait de la présence sous-jacente d'un modèle sculpté, l'individualisation des images apparaît comme le fruit d'un montage, d'un mixage. L'évidente présence de ces physionomies n'est due qu'à un truquage réalisé grâce à un logiciel d'ordinateur.

Des modèles réels

La citation classique est révisée de façon postmoderne par la présence des jeunes gens d'aujourd'hui qui prêtent leur peau à l'habillage mimétique des statues.

Un faux portrait d'identité

Le visage cliché de face, sur un fond neutre, est inexpressif. Bien que les conventions d'un tel portrait soient réunies, celui-ci n'a pas été réalisé dans un photomaton. Du fait du mélange progressif des identités, celle du visage répondant au prénom de la légende semble insaisissable, en constante transformation.

Une image synthétique

L'aspect séduisant de ces transformations n'empêche pas une certaine irréalité inquiétante. Malgré les variations de détail, le caractère sériel rapproche ces visages de ceux de clones.

Mois de la photo, novembre 1996 : Découvertes.

Portrait kanaks, Visages de fous, Folie à deux

in *Photographies magazine*, 1996

Puisées dans divers thèmes du Mois, ces quelques " découvertes " se réfèrent toutes au visage humain, à l'approche de l'homme, de son identité, de son mystère.

[...]

Avec *La Folie à deux*, le visage reste une fois encore l'objet d'une interrogation. Pourtant, cette folie ne nous entraîne pas vers l'aliénation; elle s'ouvre à l'inverse sur un défi intellectuel: l'exploration visuelle de l'impossible. Couple d'artistes, Friederike van Lawick et Hans Müller se penchent sur d'autres couples qui, comme eux, créent en duo. Comment s'élaborent de telles œuvres? Qui en est l'auteur? Quelles relations de tension, allant de la domination à la soumission en passant la fusion idéale, sont mises en jeu? Autant de questions que traduisent les métaphores visuelles des *Métaportraits*: successions de seize photos qui, partant de l'un des visages du couple, nous conduisent progressivement vers l'autre à travers toutes les synthèses intermédiaires que permet l'image virtuelle. Le portrait n'est plus ici enregistrement d'une réalité humaine qu'on tente (souvent vainement) de circonscrire. Il devient matériau auquel l'artiste tout puissant impose sa rhétorique pour créer des objets photographiques qui sont à la fois documents et œuvres d'art. Cette liberté neuve et illimitée de l'artiste à un prix: de l'irréductible liberté de résistance du modèle (fût-il le plus aliéné) face à son prédateur, il ne reste rien...

La Folie à deux, jusqu'au 30/11/96, Galerie Patricia Dorfmann, Paris

Images incertaines, petites et grandes manipulations

Geneviève Breerette

in *Le Monde*, 17-18 octobre 1999, p.30

[...]

Demi-dieux poilus

Derrière le nom de LawickMüller se cachent deux artistes allemands qui travaillent ensemble à la fabrication en série de portraits numérisés. Après avoir donné dans le portrait issu du mélange de duos d'artistes et de couples dans la vie, les voici qui combinent les images des dieux de l'Antiquité et le commun des mortels d'aujourd'hui: cinq Niké, dix Apollons d'Olympie, six Aphrodites, quatre Hermès, trois Hercules.... Les nez sont droits, grecs, parfaits. Les chairs le sont moins, poilues, marquées par quelques rougeurs, quelques taches.... Le résultat de ces fusions de canons anciens et modernes: des figures stéréotypées, étrangement proches de l'idéal néoclassique de la beauté, comme Ingres et même Picasso ont pu l'entrevoir. Ce qui ne manque pas de drôlerie. Cela dit, on peut fatiguer vite devant cette assemblée de demi-dieux en série, LawickMüller, qui ne manquent sans doute pas d'humour, ont le relatif bon goût de faire des êtres croisés qui ont le cheveux noirs, voire la peau noire.

Source : <http://www.lawickmueller.de/english/seiten/biblio.htm>

KEITH COTTINGHAM

Keith Cottingham à propos de son travail

Using drawing, photography, wax sculpture and computer software, I create photographic images which at first glance seem authentic, but which upon further reflection divulge their fabricated nature. My hope is to affirm a new vision by brushing away the fog of habit.

Over the past twelve years my work has explored three core areas:

- (1) identity, personhood and the body ("Fictitious Portraits" 1990-1992);
- (2) history and the archive ("History Re-Purposed," 1993-1999);
- (3) and finally the future ("Future Pre-Purposed" 2000-).

"Fictitious Portraits" (1990-1992) uses the myth of photographic realism to challenge modernist notions of personhood. The series demonstrates that the self is not generated out of an internal dialogue alone. Instead, the very core of personhood is dependent upon the body.

The series "History Re-Purposed" (1993-1999) demonstrates that unmediated history does not exist. Wittingly or not, people reshape the past to fit the present. Such revision occurs because history does not exist as pure undigested fact, but is rather both embedded in media and embodied in places and people.

"Future Pre-Purposed" (2000-2004) Constructed Models

These large-scale photographs depict imaginary architectural interiors and portraits. The photographs, constructed from drawings, wax structures, and a variety of computer techniques, are analogous to the creation of three-dimensional models or maquettes for film work. These models, however, have no material existence; they exist only as visualization. The photographs are not of the model; the model the artist makes is the photograph. Playing with ontological issues, Cottingham presents imagined spaces and characters that psychologically, culturally, and spiritually shape us.

Source: www.kcott.com (site de l'artiste)

" Fictitious Portraits "

The three digital photographs from the series of "Fictitious Portraits" show young men, boys actually, either a single, double or triple portrait in front of a dark background. Their waists are naked, legs and hands are beyond the frame resp. are covered by the set-up of the bodys in the picture as in the pyramid-like shape of the "Untitled (Triple)". (Source: Barbara Filser, ZKM online)

"In this series, I use the computer as a tool to draw upon traditional sculptures, models, photography, and drawings, and through the use of digital painting and montage, ideas materialize into finished photographic prints. The realism in my work serves as a revealing mirror of ourselves and our inventions, both beautiful and horrific.

The images themselves are portraits of a youth. By combining myself with others, these imaginary portraits expose the movement and development of the «Self.» The soul is not seen as a solidified being, but is exposed as multiple personalities, each expressing a different view of the «Self.»

I hope to simultaneously challenge what the viewer perceives as portraiture and question the alienation and fragmentation of image from matter, body from soul." Keith Cottingham

Source : <http://www.medienkunstnetz.de/works/fictitious-portraits/>
et <http://www.genomicart.org/cottingham.htm>

A portrait is a likeness, a depiction of a person who lived somewhere sometime, or of whom we may suppose this to be the case. Keith Cottingham's photographs do not observe this convention in portrait photography. They look like portraits of people, but the images have been composed and are based on self-portraits, anthropological photographs and anatomical drawings. They are constructed possibilities that do not coincide with a physical person. Anatomical drawings and anthropological photographs both show images of persons from the viewpoint of a scientifically ideal image and also show them as abstract forms, representatives of a concept. The same applies to self-portraits, where the self-image is reflected in the picture.

The hybrid persons presented here are depicted in the nude and have a lot of similarities in their appearance. The shiny pictures show no reference whatsoever as to who they might be or where and when they could be living or have been living. The pictures are portraits of a number of 'no-men', who seem to have absolutely no connection with the world around them; nor with themselves or with the visitor. This effect is intensified by the composite nature of the bodies, which also makes their body language very unlike natural human body language. Locked in their own world, not reflecting any personality, the depicted bodies are empty shells; fusions of past, present and fantasy.

Because the persons portrayed seem to have no connection with their surroundings and have neither gender nor personality characteristics, they are similar to avatars. Originally, avatar meant incarnation of a Hindu god in a visible form. In cyberspace it is the sign that represents a person in virtual environments. An avatar's connections with its environment also are not deductible from the image, but depend on the person whose representation the avatar is. This person lends content to the empty sign, but the image shows no traces of this; not of what its meaning once was, nor what it will become, just as the 'vacuum sealed no-men' in no man's land shown here.

Source : <http://www.v2.nl/DEAF/96/nodes/CottinghamK/project1.html>

Catherine Ikam (en collaboration avec Louis Fléri), Keith Cottingham

Texte de la Galerie Yvonamor Palix, Paris

Catherine Ikam et Keith Cottingham présentent des œuvres récentes et anciennes à l'Espace d'Art Yvonamor Palix à Paris. Les deux artistes réalisent des photographies numériques.

La galerie présente la nouvelle série de Keith Cottingham *Constructed Photographs* où l'artiste continue sa recherche sur la construction des existences fictives, mises en place dans des périodes fausses du passé, du présent et de l'imaginaire. Avec l'incorporation des différentes disciplines artistiques, les concepts sont des constructions numériques qui ressemblent à une collection du XIX^{ème} siècle d'études ethnographiques avec des anachronismes subtils représentant des catégories fabriquées comme : Couvertures/Façades, Fondements/Structures, Intérieurs/Extérieurs, Labeur, Nature/Paysage, Ouvertures/Fermetures, Portraits, Son, Nature Morte, Traces etc.

Comme pour les *Fictitious Portraits*, 1993, les nouvelles images sont issues des processus qui comprennent: recherche photographique et théorique, concepts, dessins, figures et objets sculptés, photographies anciennes, images numériques et scènes construites en 3D et 2D. Dans ce processus l'artiste fait une combinaison de l'anthropologie culturelle avec les techniques traditionnelles de la production de l'art, avec les méthodes électroniques modernes.

Cet artiste américain a été récemment présent dans l'exposition *Tomorrow Forever Photographie as a ruin*, Kunsthalle Krems, Autriche, il a participé aussi à l'exposition itinérante *Photography after Photography*, organisé par Siemens Kultur Program, Allemagne et *Double Vie, Double Vue* à la Fondation Cartier et à *The Ghost in the Machine*, du MIT List Visual Arts Center, Cambridge.

Catherine Ikam travaille depuis 1980 sur le concept de l'identité à l'âge électronique et plus particulièrement sur les thèmes de l'identité et de l'apparence, du vivant et de l'artificiel, de l'humain et du modèle. Elle vient de gagner le prix Arcimboldo pour la création numérique 2000. Depuis 1990, Catherine Ikam et Louis Fléri réalisent des installations de réalité virtuelle dans lesquelles on peut interagir en temps réel avec des images. Les *Portraits virtuels* ont été présentés pour la première fois à la Biennale de Lyon, 1995 en vidéo et dans le cadre de l'exposition *Portraits réel / virtuel* à la Maison Européenne de la Photographie (MEP) en 1999. Actuellement et jusqu'au 16 Juillet, la MEP présente *Clones*, les nouveaux portraits numériques réalisées par Catherine Ikam et Louis Fléri.

"Le travail de Catherine Ikam m'intéresse, dit Paul Virilio, parce qu'il n'est pas dans la représentation, mais dans la présentation. Elle ne fait pas de la figuration, mais de la transfiguration, voire de la transsubstantiation. En ce sens je dirais qu'elle n'est pas très française. Elle a un côté mondial."

Source : http://www.artmag.com/galleries/c_frs/palix/ikam.html

Keith Cottingham : le sujet artificiel

Anne-Marie Morice

Article paru à l'origine in *La Recherche photographique*, " L'Ailleurs ", n°20, printemps 1997, p.18

Il a suffi de trois cibachromes intitulés *Autoportraits fictifs*, pour faire découvrir l'artiste californien Keith Cottingham. Ce triptyque de photographies de grand format figure des portraits en buste de jeunes adolescents très androgynes : un seul sujet, puis deux puis trois. Ils se ressemblent tellement qu'il est difficile de les distinguer. Leur beauté idéale, leur peau nue, vierge de toute atteinte du temps, se détachent délicatement sur un fond noir et le traitement de la lumière et de l'ombre est digne du Caravage. Mais leur moue arrogante, leur regard lucide contrastent avec leur jeunesse semblant marquer une absence de communication entre eux en même temps qu'une apparente indifférence à l'image qui est en train de se faire.

Le portrait est l'un des premiers genres photographiques, l'un des plus répandus, une longue histoire de relation, d'amour et de pouvoir, d'identité. Cottingham convoque ici le thème contemporain de la reproduction in-vitro, jouant d'une triple présence identique mais cependant perçue comme différente. Ce n'est pourtant pas pour cela que son travail fait date, mais plutôt pour le caractère inédit qu'il introduit dans la médiatisation que la photographie opère entre nous et la réalité.

Les photographies de Cottingham évoquent par leur dramaturgie et leur forme celles des débuts de la série *Untitled* (1981-83) de Cindy Sherman. Mêmes effets de récit provoqués chez Cottingham par la gémellité, mêmes fonds noir de studio, et même interrogation portée sur l'identité et le double. Et pourtant la démarche et le procédé aboutissent à un résultat très différent. Comme l'a analysé Rosalind Krauss¹, Cindy Sherman copie au moyen de la photographie des copies de personnages stéréotypés aboutissant à la création d'"enveloppes vides" ce que, selon Deleuze², Platon aurait appelées principe de fausse copie ou simulacre dans lequel ne s'incarne plus l'idée fondant l'identité. Par contre les images de Cottingham ne procèdent plus d'un simulacre, elles sont de pures simulations. Car comme leur nom l'indique ces Autoportraits fictifs ressemblent à de la photographie mais n'en sont pas.

Le corps à corps qu'ils laissent entendre, comme dans tout portrait, ne passe par aucun des outils de la photographie traditionnelle. Ils ne sont pas la représentation d'une situation réelle. Ces adolescents n'ont jamais existé, sinon en tant que base de données créée dans un ordinateur. Leur image procède de calculs algorithmiques et non d'une empreinte photographique comme on pourrait le croire si on s'en tenait au support. Clones conçus d'abord à partir d'une sculpture en terre glaise ils représentent le propre buste de l'auteur, numérisé à l'aide d'un "dactylo scanner". Ajoutant à ce moule électronique des dessins anatomiques, d'autres photographies de personnes de races, genre et âge différents, Cottingham est arrivé à une matrice d'informations composites construisant une réalité à forme humaine quoique totalement artificielle dont il a travaillé les traits, les formes, les textures avec le logiciel Photoshop d'Adobe.

Cette virtuosité technique vaut la peine d'être mentionnée d'autant plus qu'elle est masquée. Cette photographie qui paraît objective ne passe par aucun prisme, elle est un sujet sans modèle, une hybridation de signes visuels, un collage de réalités différentes, une construction de possibilités. "Ainsi, dit Cottingham, ces autoportraits imaginaires exposent le mouvement et le développement de l'identité. Celle-ci est vue non plus comme un état solidifié, mais comme le produit d'une interaction sociale et intérieure."

Longtemps réservée aux graphistes, l'image numérique devient un outil de simulation troublant lorsque, ressemblant à la photographie, elle met à mal la réputation de véracité de cette dernière. Car l'image numérique réinvente un rapport au réel qui ne lui est plus consubstantiel. A la manière du peintre, l'artiste choisit les signes visuels dans un corpus de signes qu'il réorganise en une représentation imaginaire, arbitraire, totalement construite.³

1. Rosalind Krauss, "Notes sur la photographie et le simulacre", in *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990, p.208 et suivantes

2. Gilles Deleuze "Appendices", in *Logique du Sens*, 1969, Paris, Minuit, p.292 et suivantes

3. L'avènement du numérique est plus qu'une simple évolution technologique. Elle sonne la fin de la valeur testimoniale des images, la fin de la vérité telle qu'elle est incarnée dans la photographie pendant un siècle et demi. Parce que la photographie numérique est infiniment malléable et flexible, la valeur de trace de l'image s'achève, et le fameux "ça-a-été" de Barthes s'abîme dans un "ça-devient". Dans la logique de l'empreinte (et de l'indice peircien), la chose et son image photographique étaient dans une relation d'adhérence (Barthes : "Le référent adhère"). Avec la photographie numérique, la chose n'est plus la référence initiale et finale de l'image, mais le point de départ d'une série infinie de transformations possibles dans laquelle elle se dissout.

Anne-Marie Morice écrit dans *Regards* et *La Croix*. Elle a créé et dirige la revue électronique *Synesthésie*. Elle prépare un doctorat sur le statut des œuvres multimédias à l'université Paris-VIII où elle est également chargée de cours.

AZIZ+CUCHER

These Are The Forms That We Live With

A Conversation with Thyrsa Nichols Goodeve (1999)

Thyrsa Nichols Goodeve (TNG):

I'd like to start by discussing your respective lives before Aziz+Cucher. What kind of art were each of you making before working together ?

Anthony Aziz (A):

My earliest passion was for documentary film and that led me to photography. But I never approached photography from any conventional point of view. In graduate school I was working with large format image and text projects, installations dealing with photography and language. The work mostly dealt with issue of masculinity and power. My work at that time was influenced by feminism and the politics of representation, as well as the impact of AIDS on sexual desire. I did a series called " Public Image/Private Sector " in which I photographed older white men first in their formal corporate attire and then stark naked. The text was based on the kind of power language these individuals would use as a way of marking themselves as a corporation. The work addressed corporate culture as well as issues of male privilege.

Sammy Cucher (C):

My arrival into art was circuitous. I studied theater and had illusions of becoming a theater director when I was very young. I went to college to study drama at the experimental theater wing at New York University. I was immersed in the whole notion of the New York avant-garde theater until 1985. I wanted to create a non-linear operatic masterpieces involving music and visuals. Then I went back to Venezuela where I met a number of people in the visual arts who were experimenting with video. I started to work with narrative in video but then the video work became installation, and it jumped into a non-theatrical gallery space. Four years later I decided to go to the San Francisco Art Institute to get my Masters. By that time I envisioned myself as a visual artist, primarily a video artist.

TNG: What is carried through from these earlier experiences into your current collaborative work ?

C: Certainly there is the whole notion of a *mise-en-scène*. In other words our collaborative work is very fabricated, very considered. Each picture requires a whole production. In content and process, the photographs are always somehow theatrical.

TNG: Yet there are also the roots in documentary.

A: Right. Although I really moved away from documentary as a genre, my concerns have not changed. It's the approach that has changed. But ironically I've always been interested in photography for the kind of fiction it can produce. I like the fact that photography is a representational process rooted in realism; that it works within the borders between the reality of the referent and the fantasy of the image.

TNG: And you make the objects " the reality " that you photograph. And yet you clearly want the viewer to believe, to be caught up in, the actuality of those images as if they are not fabricated or mythic but born from " nature ", especially in the *Chimera* series.

A: Yes. We want both the fabricated/fictional quality as well as the documentary/real. If you look at an object and you look at a photograph of the object, you're looking at a translation, and it is this area of translation or transformation that we are after.

C: It is the fact that these images are an illusion that is reinforced by the conventions of photographic realism that interests us. Photography has this veracity to it ; the sense of documentation of a reality yet the reality we present is utterly an illusion. In this context the effect we are after is technically uncanny because it has to do precisely with the boundary between fantasy and reality.

TNG: But it's certainly a different uncanny from the uncanny say, of historical surrealism, isn't it ?

A: Yes. Because these pieces are made within the context of the crossover between the biological and the biotechnological that is currently taking place. That's why we chose the title, *Chimera*, the mythical creature made from the forepart of a lion, the hind part of a dragon, and a middle formed from a goat.

TNG: A crossover which is producing a new notion of the uncanny based in what we can call the biotechnological unconscious. And you are ambivalent about this ?

C: Yes, we experience the new biotechnological reality as both something comforting and disconcerting.

TNG: How is it comforting ?

C: I'll talk about my own experience. I was diagnosed with HIV in 1989, and was very ill for a couple of years. Yet, I owe my current active life to the fact that there were medicines developed out of recent research in bioengineering which allowed scientists to study the AIDS virus and design these very particular drugs that attack or inhibit its replication. It's an example of how our ability to tamper with the bio-molecular world through technology has produced Protease Inhibitors which have literally changed the relationship of my body to the AIDS virus. Whereas once my body was just deteriorating before my very eyes, now it's a body that functions very well. It's an active body.

TNG: Your discussion of your body as " deteriorating " before your very eyes, makes me think about the relevance of abjection to the 1980s and early 1990s and how abjection is no longer as useful, or prevalent a mode, to the art of the mid- to late 90s. Currently we are in a different paradigm, one where " the active body " of biotechnological research is what is at issue and therefore different notions of what we are " naturally ". And such a new notion of the body has a future ; it is actually about the future.

C: Right, in the mid- to late 80s in relation to AIDS, the abjection of the body was its " truth " ; one couldn't understand the body in any other way because all we knew was illness and death. Now the reality of living with AIDS as an active body with a future is my reality.

A: Perhaps AIDS made us both more aware of this split between the experience of the deteriorating body versus the active/reanimated body. With this in mind, it's interesting how our work has always dealt with both the very attractive and the very abject.

TNG: Does this also pertain to the chimeras ? Although superficially they might look abject, these images seem to be about something coming into existence, rather than deteriorating; some kind of transformation.

C: I think you're right. It's not about decay, it's about birth. Birth of a new form, of a new possibility that might be awful but we don't yet know. We say we're working in a post-Benjamin kind of aesthetic in the sense that we're pondering the possibility of a new aura. Where the age of mechanical reproduction introduced the loss of the aura according to Benjamin, the age of biotechnical reproduction offers the production of a new kind of aura.

TNG: In terms of the current work's relationship to the body, I think of Deleuze's notion of "the body without organs" that was so influential in the late 80s and early 90s because your chimeras are really organs without the body, aren't they?

A: Yes, they are all the organs that didn't find a body ! (laughter.)

TNG: I've never really understood what the body without organs really meant but looking at these I certainly what organs without a body are. Which is actually quite pertinent to the world we live in now, where there is a possibility of building whole organs from stem cells and so on. Yet these organ-like body-beings that appear in the chimera series are what prompt the association with surrealism. I use Donna Haraway's term " cyborg surrealism " to describe such work.

A: That could be a way to describe how we approached the sculptures in *Plasmorphica*, the body of work that precedes this one. They were produced via the modernist method of assemblage--taking different materials and combining them to make a new form and then covering them with plastic skin.

TNG: Which erases the sense of the different parts. By covering them with a plastic skin you erase the joints, so to speak, erase the premise Modernist assemblage is based upon which is the combining of disparate materials or genres in such a way as to shock. In *Plasmorphica* you were beginning to explore this notion of the creation of new beings. Kind of Frankenstein's monster without the sutures.

A: Yes, the sculptures in *Plasmorphica* are made up of electronic and consumer products that are combined in completely absurd ways. But something I'd like to stress is that it's important to us that these hybrid creatures come out of the material that is literally around us. The original sculptures were made from things that were all purchased at Radio Shack or on Canal Street or at Office Depot. In other words these are the forms that we live with, transformed through the assemblage process and now re-photographed and transformed yet further.

C: This is why the name *Chimera* seems so apt to describe them because, as assemblage, they are a particular type of contemporary hybrid being based on the idea of these appliances as prosthesis.

TNG: As I alluded to above, monster is the broader term often used for the notion of the hybrid. But monsters are also associated with medical anomalies and were often used as figures in theorizations of the 80s and early 90s which was a much more gothic period. I like shifting from the term "monster" to "chimera" as you have in order to denote the texture of the transformations we are talking about. Such a difference in name signals the same turn away from abjection we mentioned before. Also "chimera" refers specifically to the fabula of myth. I think of the way Donna Haraway in her theory, or Matthew Barney in his art, use myth to go where we haven't yet been, but are certainly going in terms of biotechnology and new notions of what it is to be "human". And as I look at these images from the chimera series they change into so many different things. I see torsos and amputated limbs as well as strange whole creatures, surrealistic objects, and so on.

C: Someone said to us recently that the chimeras remind them of pieces in some strange game turned into fetishes, like in a game of chess. And we are happy with that kind of interpretation because figures in a game of chess all carry a symbolic, almost animistic meaning. And we're very interested in discovering a poetics and some kind of depth for this new biotechnological world we are entering into.

A: And I realize now that we are not dealing with hybridity only as a metaphor but also as an artistic process. In other words it's very important to see all of this work as a practice that conflates sculpture, photography and digital processes.

TNG: What about the Interiors ?

A: The *Interiors* are our newest work. They represent a point of departure into work that is more lyrical and poetic, as well as maintaining the sense of objects that are deeply psychologically charged. Yet, we see a connection with our dystopia series.

TNG: In what sense ?

A: In the sense that the viewer is presented with an enclosure of skin. But in this case, the viewer occupies metaphorically the space of the photograph. The *Dystopia* series were external portraits of subjects that had "turned inwards".

TNG: I always felt they were subjects in the process of imploding. In other words they were so muffled that the organ that connected them to the world had basically degenerated.

C: Perhaps. But these interiors take such a notion of "turning inwards" into a phenomenological experience of the world. As a result, there occurs both a sense of disorientation and identification with the feeling one has of being inside of one's body. Celeste Olalquiaga in "Megalopolis"¹ uses the term "psychasthenia" borrowed from Roger Caillois's 1938 essay, "Mimicry and Legendary Psychasthenia"² In her book she describes a subject that is incapable of demarcating the boundaries of its own body; a subject that has been lost in the immensity that surrounds it.

A: What's interesting to us is the way Olalquiaga uses Caillois's discussion of psychasthenia as a metaphor for contemporary or postmodern experience in general. Frederic Jameson describes a similar effect in his analysis of postmodern architecture, where the interplay between reflective and transparent surfaces creates a disorienting experience such that the subject can no longer distinguish the exterior environment from the interior. In Caillois's example taken from the insect world, the psychasthenic organism abandons its own physical identity, taking on the markings of the environment outside of itself as a form of camouflage. Our interiors are perhaps a form of inverse psychasthenia, where the external environment disappears utterly into the subject's consciousness.

TNG: The subject's consciousness or the subject's perception ?

A: Isn't consciousness developed through perception ?

TNG: What you are describing has roots in Romanticism, but one induced by the nature of the new technology of digital and virtual realities rather than the psychological or emotional state of the viewer.

A: Perhaps that is what we are interested in – it's certainly what happens with our experience of cyberspace, where the whole informational universe is contained by the digital network and internalized by the user. Also one can look at a growing trend in architecture which uses computer technology to interface buildings with the body.

C: At MIT and other places people are talking about sentient rooms that are designed to become almost like a prosthetic human environment. Our interiors take the psychasthenic utopia envisioned by so many techno and virtual reality gurus to its logical circuitous conclusion, fulfilling the dream of a regressive womb-like space where there is no longer a separation between subject and environment; where all interaction is one steady stream of sensorial data.

A: But I really want to stress that with the *Interiors*, we are in no way illustrating any of these cyborg theories. We are much more interested in looking for a visual poetics that generates a psychological response in the viewer. Of course, it may reflect our moment, but we would like to believe that these images have a staying power that goes beyond our time. We are indeed trying to approach that space of myth that you referred to earlier.

C: As a purely mythical image, the Interiors are like "mirrors of flesh".

TNG: Meaning what exactly ? That the skin itself is a reflective surface or mirror as in the example of the mimicry of certain insects in the forest or as in the psychological state of psychasthenia ?

C: Well, all of the above. That is the ambiguity that comes from working with images of skin, which is so loaded with meaning, and we're just trying to add to that history of meaning and expanding those associations, drawing from what we see around us but also giving way to our imagination.

Notes :

1. Celeste Olalquiaga, *Megalopolis. Contemporary Cultural Sensibilities*, University of Minnesota Press, 1992 [voir <http://www.celesteolalquiaga.com/megalopolis.html>]

2. Roger Caillois, "Mimétisme et psychasthénie légendaire", *Minotaure*, n°7, 1935, p.5-10 [texte original en français]

Source: <http://www.azizcucher.net/interview.php>

Aziz et Cucher : *idolum ex machina*

François Piron

in *Éthique, esthétique, politique*, CAUJOLLE, Christian, dir. art., 28^{èmes} Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, Actes Sud, 1997, p.171-173

San Francisco, début des années 90 : deux jeunes artistes distillent des images ambiguës, inquiétantes et provocantes, réalisées à l'aide de la technologie numérique. Anthony Aziz et Sammy Cucher conçoivent ensemble ces photographies manipulées qui jouent à la fois de la terreur et de l'humour grinçant. Entre allégorie et prophétie, ils proposent l'image d'une race humaine transformée par son évolution sociopolitique et par les progrès technologiques, imaginant les répercussions possibles d'un corps interface de la machine.

Grands, beaux et bien coiffés, les personnages hiératiques de leur première série, *Faith, Honor and Beauty* (1992), tous dotés d'accessoires symboliques du consumérisme contemporain et parallèlement amputés de leurs attributs sexuels, nous toisent du regard triomphant et du sourire satisfait de ceux qui savent que le monde leur appartient. Pleins d'assurance, ils incarnent les figures emblématiques d'une société américaine (facilement extensible à toute société capitaliste occidentale), blanche et pudibonde, gangrenée par le politiquement correct, stérilisée à force d'autarcie et de crainte du mélange ethnique. Devenus incapables de se reproduire, ces êtres – encore humains si l'on s'arrête à leur visage – s'en remettent à leurs objets de consommation comme pourvoyeurs d'identité, l'un arborant un ordinateur portable, l'autre un bébé, nec plus ultra du gadget publicitaire.

Les références explicites à la statuaire nazie et aux représentations héroïques du réalisme socialiste redoublent la charge corrosive de cette série, évoquant le spectre vivace de l'eugénisme, ressuscitant les idéologies unanimement honnies et finalement sous-jacentes chez certains démocrates bon teint.

Satire politique narguant les partisans d'un renouveau d'ordre moral, qui s'attaquaient à l'époque aux Etats-Unis à plusieurs artistes comme Andres Serrano, Robert Mapplethorpe ou Joel-Peter Witkin, *Faith, Honor and Beauty* renvoie l'ascenseur aux censeurs, en leur reflétant l'image "idéale" d'une société nettoyée, et d'un art officiel, expurgé de toute obscénité, à la gloire du modèle dominant, celui de l'esthétique publicitaire et de la sitcom. Un monde de G.I. Joe et de poupées Barbie.

Les portraits de *Dystopia* (1994-1995), série de visages aux orifices hermétiquement clos, marquent un changement de ton de la part d'Aziz+Cucher, troquant le sarcasme pour la terreur. Miroir noir d'un possible futur de la race humaine, cette vision hallucinée [fin p.171] reflète une des inquiétudes du temps, qui n'est plus : "Qu'allons-nous faire de la technique ?", mais : "Qu'est-ce que la technique va faire de nous ?" ...

Les êtres d'Aziz+Cucher n'ont pas subi de quelconque amputation : la disparition de leurs organes de perception semble un processus naturel, la peau ayant repris ses droits sur ces orifices devenus peu à peu inutiles, comme l'herbe envahit les lieux laissés à l'abandon.

Ces personnages sont les habitants logiques d'un univers virtualisé : l'infini des possibles du cybermonde, univers sans distance, aplanit tout désir par la mise à disposition, à proximité égale, d'un paradigme événementiel. Aziz+Cucher imaginent un être humain uniquement confronté à une altérité virtuelle, pour laquelle il n'est plus nécessaire de mobiliser la présence et l'engagement du corps. Téléprésence, téléactivité, cybersex, etc. : la prothèse technologique tient lieu de corps et celui-ci, paradoxalement, devient de plus en plus impotent et obsolète. Communication et perception, si elles n'ont pas disparu, ont pris d'autres médiations que le corps. Dans *La Machine de vision*, Paul Virilio évoquait une anecdote concernant Jacques-Henri Lartigue : "... Il n'avait même plus besoin de viser pour photographier, il savait sans voir ce que verrait son Leica même s'il le tenait à bout de bras, l'appareil se substituant à la fois aux mouvements de l'œil et aux mouvements du corps." ¹

A mesure que la technologie permet une communication de plus en plus rapide, quasi instantanée, réduisant chaque jour davantage les limites du monde à celles d'un "village planétaire" tel que le définit Philippe Breton ² [à la suite de M.McLuhan], le corps, lui, devient plus sédentaire, moins efficace, "pris de vitesse". Le constat terrifiant d'Aziz+Cucher sous-tend la nécessaire réappropriation du corps et du monde, sans quoi, prévient Paul Virilio, guette "la folie, c'est-à-dire la perte du monde et la perte du corps. Les délais technologiques provoquant la téléprésence essaient de nous faire perdre définitivement le corps propre au profit du corps virtuel. [...] Il y a là une menace considérable de perte de l'autre, de déclin de la présence physique au profit d'une présence immatérielle et fantomatique" ³. *Dystopia* ou le dysfonctionnement de l'utopie.

Les visages de *Dystopia*, privés de regard, ne sont dès lors plus tout à fait des visages, mais des géographies, d'étranges surfaces dont le spectateur, libéré de l'aliénation de ce regard de l'image qui crée le réflexe identificatoire, scrute avec fascination la beauté. [fin p.172] La réification de l'être passe par un bouleversement du regard, signifiant du même coup un bouleversement des conventions du portrait photographique : on ne voit plus l'individu, mais la peau, la texture, l'enveloppe corporelle qui retrouve un effet d'inquiétante étrangeté. Une fois annihilée la distance imposée par " la photographie qui nous regarde " (comme dans les portraits de Thomas Ruff), le regard qui détaille tuméfactions, accidents de la peau, replis de la chair à l'endroit des yeux, surfaces lisses en place de bouche, confine à l'obscénité, renouant avec la pornographie définie par Gombrowicz : "... Dans *La Pornographie* se manifeste, il me semble, un autre but de l'homme [que la tension transcendentale vers la vérité, vers l'absolu], plus secret sans doute, en quelque sorte illégal : son besoin du Non-achevé... de l'Imperfection... de l'Infériorité..."⁴ Cependant, ces êtres infirmes, diminués, n'ont pas perdu totalement leur statut d'être humain : individualisés par leur prénom, May, Ken, Chris, Kim, Pam et les autres trahissent par leurs rides soucieuses et leur fragile nudité leur douleur incommunicable. La sensation de malaise et d'étouffement que peut ressentir le spectateur à leur vue suscite une compassion qui vient contrebalancer l'obscénité du regard. Quelque chose de la beauté des piéta vient travailler l'image de ces êtres en souffrance, " *et le Beau*, disait Heiner Müller, *veut dire la fin possible de l'effroi* "⁵...

Notes

1. Paul Virilio, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, p. 39.
2. Philippe Breton, *L'Utopie de la communication : le mythe du village planétaire*, Paris, La Découverte, coll. Cahiers libres, 1995.
3. Paul Virilio, *Cybermonde : la politique du pire*, entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, coll. Conversations pour demain, 1996, p. 44-45.
4. Witold Gombrowicz, préface à l'édition française de *La Pornographie*, Paris, 10-18, 1970, p. 7.
5. Heiner Müller, *Poésies 1949-1995*, Paris, Christian Bourgois, 1996.

Entretien entre Aziz+Cucher, Ruth Charity et Yvonamor Palix

in *Éthique, esthétique, politique*, CAUJOLLE, Christian, *op.cit.*, p.176-177

Ruth Charity : Quand avez-vous commencé à travailler ensemble et comment s'est développée cette collaboration ?

Aziz+Cucher : Nous avons commencé à travailler ensemble en 1990, après avoir été présentés par un ami commun de l'université. Nous avons tous les deux étudié au San Francisco Art Institute mais dans des sections différentes : Anthony dans la section " photographie ", Sammy dans la section aujourd'hui intitulée " nouvelles images ". Dès notre rencontre, nous nous sommes rendu compte que nous avions la même vision, concernant la fonction de l'art vis-à-vis de la société, le processus même de fabrication de l'art ou notre intérêt général pour l'analyse des médias et de la culture. Nous avons pensé que cela pourrait être une bonne idée de combiner nos talents et origines respectives pour produire un travail en commun. Après quelques tentatives, nous avons commencé à développer ce qui allait finalement s'intituler *Faith, Honor and Beauty (Foi, Honneur et Beauté)*. Chacun de nos travaux résulte d'une collaboration complète, de la conceptualisation des idées à leur réalisation. Par essence, chaque projet naît d'un dialogue permanent, qui a été initié du jour où nous nous sommes rencontrés. Nous discutons beaucoup avant qu'un projet ne prenne forme, et, compte tenu de cette méthode de travail, les choses sont très avancées lorsque nous passons à la production.

Yvonamor Palix : Vous considérez-vous comme des artistes ou comme des philosophes ?

A+C : À l'âge du postmodernisme et du postconceptualisme, l'art et la philosophie sont inextricablement liés. Nous appartenons à une génération qui a été formée par la pensée d'artistes comme Beuys ou Kosuth, même si notre production artistique est très différente de la leur, et par les travaux de critiques comme Debord, Baudrillard ou Barthes. En ce sens, notre travail n'est pas tant " philosophique " qu' " anthropologique ", au sens où il examine et interroge des aspects de la culture contemporaine.

R.C. : Dans *Faith, Honor and Beauty*, vous avez utilisé la technologie digitale pour produire une série de portraits " parfaits " : jeunes, beaux et... blancs, une société nettoyée par l'eugénisme. Les objets emblématiques portés par les personnages accentuent encore l'impression d'une élite de droite où

le consumérisme, le capitalisme et la vie de famille sont les bases de la société. Dans quelle mesure ce travail était-il une réponse délibérée à la politique américaine de l'époque ?

A+C : *Faith, Honor and Beauty* est à 100 % une réaction contre ce que nous ressentions être le climat politique américain du début de la décennie. C'était juste après le scandale Mapplethorpe¹ et la droite avait commencé une campagne de censure, faisant des arts les boucs émissaires de la majorité des maux sociaux. Ceci n'avait rien à voir avec l'art, mais tout à voir avec l'intention de supprimer les libertés individuelles et les droits civils obtenus par les Américains au cours des dernières décennies. Cette bataille fait encore rage, le NEA est sur le point d'être démantelé et les financements pour la radio et la télévision publiques, ainsi que pour les programmes de soutien aux arts, ont été sérieusement réduits. Cela ouvre la porte aux grands conglomérats de la pop-culture afin qu'ils remplissent toutes les alvéoles de la production culturelle, la recouvrent de valeurs uniformisées, et fassent de chacun le complice de cette énorme machinerie du consumérisme.

L'ironie et la satire étaient les moteurs principaux de cette série qui, dans sa première mise en scène, comprenait des éléments destinés à en faire une sorte d'exposition officielle : moquette rouge au sol, élançons de velours rouge séparant le public des photographies, caméra de surveillance discrètement installée pour surveiller toute la pièce, etc. [fin p.176]

R.C. : les portraits de la série *Faith, Honor and Beauty* sont parfaits et pourtant incapables de reproduction, du moins par les méthodes "classiques". A l'heure où le projet d'inventaire du génome humain est près d'aboutir, de plus en plus de débats évoquent la possibilité de cloner ou de fabriquer génétiquement le corps humain. En quoi cette réflexion a-t-elle influencé cette série ?

A+C : Initialement, nos images étaient considérées comme une satire politique. Au fur et à mesure, des implications de plus en plus nombreuses sont apparues, faisant écho au *Brave New World* de Huxley, au programme d'eugénisme nazi et à la propagande du réalisme socialiste. Ensuite, bien sûr, les avancées de la génétique ont été mieux connues, sont entrées dans le débat public, mais nous ne pouvons pas dire qu'elles étaient le point de départ de cette série.

R.C. : Quelle est la signification des emblèmes portés par les personnages de *Faith, Honour and Beauty* ?

A+C : Notre concept initial était de créer un panthéon des archétypes de cette hyper-société modelée sur les panneaux publicitaires, le cinéma, etc. [...] Les emblèmes ont été choisis avec plusieurs idées en tête. Tout d'abord, bien que les portraits aient perdu leurs caractères sexuels, leur conduite sociale en tant qu'homme ou femme reste conforme aux normes conservatrices et conventionnelles. Ainsi, les femmes portent les attributs qui les identifient aux icônes traditionnelles de la maternité, de la beauté et de la vanité. Les hommes, par contraste (à nouveau selon les conventions archétypales), sont là pour se battre dans le monde des affaires, du sport, de la technologie, et bien sûr de la guerre.

Y.P. : Quelle est votre relation à l'art classique ?

A+C : Notre travail n'est pas fortement enraciné dans l'art classique, mais il s'approprie délibérément les conventions iconographiques afin de subvertir les notions établies d'identité et de beauté idéalisée. Dans *Faith, Honor and Beauty*, par exemple, il y a de nombreuses références historiques reconnaissables qui sont intégrées dans l'œuvre. Nous avons clairement cherché à représenter des figures archétypales qui sont clairement exprimées dans la statuaire grecque ou romaine, et dans leur réinterprétation via la propagande du réalisme socialiste.

R.C. : Dans la série *Dystopia*, vous avez réduit encore un peu plus les possibilités de communication humaine de vos personnages. En effaçant numériquement tous les orifices du visage, vous avez produit des êtres hermétiquement scellés, qui ne peuvent ni manger, ni parler, ni sentir, ni entendre, ni voir. Pourtant, au sein de ces visages lisses et sans traits, des restes d'individualité persistent, davantage même que dans *Faith, Honor and Beauty*.

A+C : Nous avons pensé qu'en conservant ces vestiges d'humanité, nous pourrions mieux montrer le conflit entre l'oblitération croissante de soi et le combat pour conserver une identité.

R.C. : En prévoyant une déshumanisation progressive du corps humain, votre œuvre dépeint un futur sombre pour l'humanité. Vous avez utilisé une technologie d'avant-garde pour décrire les aspects négatifs d'un monde de plus en plus fondé sur la technologie. Votre œuvre envoie-t-elle un signal d'alarme à la société contemporaine ?

A+C : Nous ne voulons en aucun cas être les prophètes d'un futur sombre, ou même prétendre avoir une position morale élevée pour alerter la société sur les maux de la technologie. Tout d'abord, nous ne sommes pas idiots, la technologie est là pour rester et pour croître avec nous et, espérons-le, pas contre nous. Mais nous ne pouvons pas nous empêcher de penser que, derrière la propagande racoleuse des autoroutes de l'information et d'Internet, vivent un être humain isolé et une société dans laquelle l'espace public, et même les structures civiques telles que nous les connaissons, sont en train de disparaître. Il est impossible de juger si ces développements seront pour le meilleur ou pour le pire, nul ne le sait. La réalité est que nous sommes confrontés à des changements énormes, à de nouveaux paradigmes dans notre perception de nous-mêmes et de notre environnement. Les images de la série *Dystopia* sont conçues pour générer une réflexion autour de ces changements.

Note :

1. Le sénateur ultra-conservateur Jesse Helms accusa l'artiste mort du sida d'avoir été un pornographe et d'avoir prôné l'homosexualité. En conséquence, il proposa une loi qui fut adoptée par le Congrès américain, interdisant au National Endowment for the Arts (Fondation nationale pour les arts) de soutenir " des travaux qui, de l'avis du NEA ou du National Endowment for the Humanities, pourraient être considérés comme obscènes et qui comprendraient (non exhaustivement) les représentations de sadomasochisme, d'érotisme homosexuel, d'exploitation sexuelle des enfants, ou d'individus se livrant à des actes sexuels...". Les sous-entendus et les conséquences de cette affaire aux Etats-Unis ont été analysés de façon précise dans l'ouvrage de Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange* (Le Seuil/Presses du réel, Paris, 1994).

Conférence d'Anthony Aziz et Samuel Cucher

in *Image et politique. Actes du colloque des Rencontres internationales de la photographie Arles 1997 sous la présidence de Paul Virilio*, DOCQUIERT, Françoise, PIRON, François, coordination, Arles, Actes Sud / AFAA, 1998, p.27-33

ANTHONY AZIZ

Nous avons préparé une très courte intervention, conçue pour accompagner l'exposition " La photographie après la photographie " au Kunstforum de Munich.¹

Elle propose un éclairage sur les influences qui ont nourri notre travail depuis cinq-six ans. Nous avons vécu, Sammy et moi, les neuf dernières années à San Francisco. Nous habitons à présent New York, mais notre réflexion n'est pas étrangère à cette proximité avec la " technoculture " de Silicon Valley, qui est largement influencée par la pensée de Paul Virilio. Beaucoup de ses écrits ont été traduits aux Etats-Unis (avec peut-être une partie censurée) et ils ont particulièrement nourri notre réflexion.

SAMUEL CUCHER

On dit partout que le génome humain est le plus grand accomplissement scientifique de l'humanité, dépassant dans sa signification les découvertes de Newton, Darwin et Einstein. Mais si la biologie ne doit être qu'une fonction exclusive du code génétique, alors elle ne devient qu'un champ supplémentaire dans l'étude des communications.

ANTHONY AZIZ

Une croyance aveugle dans le progrès, foi aussi naïve que celle de nos prédécesseurs envers la puissance [fin p.27] nucléaire et l'ère spatiale, semble recouvrir l'agitation actuelle à propos du développement des technologies de communication.

SAMUEL CUCHER

Submergées par l'enthousiasme, certaines personnes croient que ces technologies offrent des possibilités sans limites pour la reconfiguration de l'individu, prédisant même la possibilité d'un changement ontologique dans la réalité de l'être.

ANTHONY AZIZ

Elles semblent oublier que le cyberspace ne fonctionne qu'avec des représentations, et que, en tant que telles, ces représentations sont circonscrites, beaucoup plus que dans la vie réelle, par les limites du langage et par les insuffisances d'une technologie qui, jusqu'à présent, ne peut que créer des images littérales ou des dessins schématiques.

SAMUEL CUCHER

Avec les avancées de la technologie digitale et de la robotique, les biotechnologies forgent le lien entre le naturel et l'artificiel. De même, la pratique photographique contemporaine est entrée dans le royaume de l'imagination et célèbre le virtuel et la fiction.

ANTHONY AZIZ

De plus, la fin de la vérité en photographie a entraîné une perte de confiance : chaque image, chaque représentation est maintenant potentiellement frauduleuse. Alors que l'éternel débat sur

l'apparence de la vérité et la vérité elle-même fait rage, la simulation est la seule vérité en laquelle nous pouvons avoir confiance.

SAMUEL CUCHER

L'univers transpersonnel dû cyberspace n'est autre qu'un acte créatif amplifié qui permet à n'importe qui l'accès à certains jeux d'esprit qui, il y a peu, n'étaient encore réservés qu'aux artistes et aux romanciers.

ANTHONY AZIZ

Cette démocratisation de l'élan artistique peut devenir une force salutaire dans notre société. Cependant, en faisant [fin p.28] preuve de si peu de discernement dans son objet et de tant d'égoïsme, elle est incapable de devenir le genre d'expérience collective dont nous semblons avoir le plus besoin.

SAMUEL CUCHER

Le bruit et l'agitation engendrés par les technologies des médias ne sont qu'une réaction logique à l'intérieur d'une culture noyée dans le matérialisme : cela crée l'illusion que nous pouvons réduire tout acte mental en matière, sans égards pour le fait qu'il se pourrait que cette alchimie soit pauvre et incomplète.

ANTHONY AZIZ

Au fur et à mesure que la technologie progresse et que la possibilité de manipuler et de communiquer exclusivement avec des images augmentera, l'espace mental sera éradiqué, ancré dans les étendues aplaties de surfaces dépourvues d'ambiguïté.

SAMUEL CUCHER

La disparition de l'espace mental n'est qu'un pas supplémentaire dans la disparition progressive de l'espace privé, provoquée par l'explosion des médias et par leur façon morbide d'exploiter la confession, les commérages et chaque détail sinistre de la bassesse humaine.

ANTHONY AZIZ

Ajoutons à cela aussi la disparition progressive de l'espace public, manifeste dans la désolante décadence des villes et dans la tendance à la suburbanisation, et nous nous retrouvons dans un étrange vide où nos vies peuvent à peine trouver prise.

SAMUEL CUCHER

Ce vide est petit à petit rempli par des images et des métaphores qui tentent d'en faire un habitat plus agréable. Détournant romantiquement le jargon de la biogénétique, de la science informatique, avec une touche de psychologie bas de gamme, elles présentent un univers lisse, fait d'interfaces, de vitesse stupéfiante, de multilocalité et de supraconductivité, peuplé de cyborgs amicaux, de machines artificiellement intelligentes [fin p.29] et des créations superficielles de nos identités transpersonnelles.

ANTHONY AZIZ

Personne ne semble prendre garde au fait que ce monde idéalisé repose sur un extrême isolement des hommes, sur des expériences faites par procuration et sur un consumérisme global.

SAMUEL CUCHER

Le psychisme surhumain de notre époque est façonné par une idolâtrie extrême. En fait, l'idéalisation du corps qui fut au cœur de l'art depuis la Grèce classique a passé un seuil esthétique et technique, alimenté par les besoins du marché, aboutissant à la représentation de la perfection humaine : *trop parfaite*, même pour les dieux.

ANTHONY AZIZ

Dans une culture électronique et mondiale, dominée par le besoin d'une distribution efficace de l'information, le corps devient progressivement obsolète au fur et à mesure que le *Naturel* devient subordonné au *Technologique*.

SAMUEL CUCHER

Face à de tels développements, nous sommes confrontés au débat crucial sur les limites qui déterminent la dichotomie humain/non humain. Il semblerait que la contribution de l'art à ce débat soit d'offrir un lieu pour la compassion. Quelquefois la seule façon d'être compatissant est d'être impitoyable dans la description précise de nos peurs. La compassion n'est pas pour les timides.

ANTHONY AZIZ

A travers les développements de la technologie digitale, la photographie a été libérée une fois pour toutes des conventions rigides du réalisme. Comme la vie elle-même, elle est maintenant capable de représenter non seulement ce qui est *réel*, mais ce qui est *possible*.

QUESTION DU PUBLIC

Le parallèle est édifiant entre les manipulations génétiques et les manipulations de l'image mais on sait qu'il [fin p.30] existe maintenant des règles en matière de bioéthique, qui peuvent aller dans certains cas jusqu'à l'interdiction de certaines manipulations. En revanche, en matière d'information ou d'image, l'interdiction est dangereuse, voire inadmissible. Comment peut-on agir aujourd'hui sur la manipulation et sur le sens de l'image ?

SAMUEL CUCHER

Je ne suis pas certain d'avoir de réponse à votre question sur une possible prévention des manipulations dont font l'objet les images. En tant qu'artistes et producteurs d'images, notre seul propos est de créer des métaphores, et peut-être de nous poser ce genre de questions. Nous ne sommes pas là pour y répondre, mais pour réfléchir aux relations métaphoriques entre l'image photographique et certaines possibilités de l'image qui sont liées à ce qui est à l'œuvre dans le domaine biotechnologique (ADN, clonage...). Nous ne travaillons pas vraiment sur quelque chose de réel, c'est vraiment une œuvre d'imagination, et c'est peut-être tragique...

PAUL VIRILIO

Nous avons tous vu Timisoara, mais il y a aussi des charniers électroniques. Il suffit de voir les top-models, ce sont déjà des clones : grandes jambes, corps fluets... Je trouve le travail d'Aziz+Cucher tout à fait intéressant, parce que c'est un charnier vivant.

SAMUEL CUCHER

Il nous faut expliquer quelles sont les motivations qui nous ont amenés à la création de la première série *Faith, Honor and Beauty* (" Foi, honneur et beauté "). En 1991, les Etats-Unis étaient au cœur d'une vaste campagne politique de censure envers les arts, notamment avec l'interdiction de la rétrospective Mapplethorpe. Nous avons alors réalisé que ce mouvement de censure n'était pas un événement isolé ; de façon plus large, il avait à voir avec une certaine vision de la société, avec les relations entre le consumérisme, la publicité et l'ensemble des forces qui constituent le modèle d'existence capitaliste. Nous avons observé comment le corps était utilisé pour véhiculer ces idées dans nos esprits, de la même façon qu'il avait été utilisé par la propagande politique de tout [fin p.31] temps. C'est pourquoi il y a dans cette série des références iconographiques à la statuaire grecque antique aussi bien qu'à la propagande nazie et au réalisme socialiste. Voilà le contexte dans lequel le travail a été conçu : c'est une satire politique de ce monde prétendument idéalisé de l'extrême droite. Vous aurez remarqué que tous les modèles sont blancs, comme de parfaites sculptures. Ils projettent d'une certaine façon leur humanité sur les objets qu'ils portent : ordinateur, accessoires de sport...

QUESTION DU PUBLIC

Bien que vous disiez n'être pas là pour fournir des réponses, je voudrais vous demander si vous ne voyez pas un lien indispensable entre votre travail artistique et un contre-pouvoir. Je reprends là l'idée de résistance aux formes du pouvoir dominant, de nécessaire organisation contre un pouvoir lui-même très organisé.

ANTHONY AZIZ

Votre question, telle que je la comprends, interroge la responsabilité de l'acte artistique en tant que position active ou réactive face à une situation contemporaine. Ce n'est pas notre point de vue. Nous ne nous considérons pas comme des " activistes ", ni comme des artistes politiques. Je ne pense pas que l'art aujourd'hui puisse avoir un impact politique immédiat, et nous ne travaillons pas en ce sens.

Muntadas a présenté vers 1985 *The Board Room* à Boston et j'étais à l'époque à la fois très naïf et très curieux. Lorsque j'ai vu ce travail, dont je ne connaissais rien, cela a beaucoup influencé ma réflexion. Il peut exister un lien, une chaîne d'artiste à artiste qui porte à travailler selon une certaine voie. Je ne sais pas si cela répond à votre question, mais pour moi, cela représente la valeur d'un travail " politique ".

SAMUEL CUCHER

Je voudrais ajouter que, lorsque nous disons que nous ne sommes pas là pour fournir des réponses, cela ne veut pas pour autant dire que nous ne sommes pas engagés d'une façon ou d'une autre. Fournir des réponses, c'est aussi tomber dans le danger dont parlait Paul Virilio, cette forme de totalitarisme qui consiste à dire ce qui est [fin p.32] vrai et qui est faux. Notre travail est de poser des questions, et en les posant au public, de provoquer une amorce de réflexion, plutôt que de diriger la pensée des gens d'une certaine façon.

Les artistes Aziz+Cucher collaborent depuis le début des années 1990. Ils vivent à New York. Leur travail à la fois visionnaire et ironique, qui mêle photographie et manipulation infographique, montre des corps mutants, stéréotypés ou atrophiés.

Note : 1. Exposition conçue par le critique Hubertus von Amelnxen avec la fondation Siemens en 1995.

INEZ VAN LAMSWEERDE ET VINOODH MATADIN

Inez van Lamsweerde born in 1963 in Amsterdam (NL). Studied at the Vogue Academy of Fashion (1983–1985) and Rietveld Academy in Amsterdam (1985–1990). 1992–1993 she was a P.S.1/New York grant recipient, where her series *Thank You Tightmaster* (1993) was created and first exhibited. Alongside artistic works such as the series *The Forest* (1995) and *Me* (1998), over the subsequent years she also made fashion photography, in part with international art institutions. For her early collaborations of this kind she worked with renown fashion houses such as Louis Vuitton, Yohji Yamamoto, Joop, and Thierry Mugler. She lives and works in New York and Amsterdam.

Source : <http://www.medienkunstnetz.de/artist/lamsweerde/biography/>

80's again [Post Human]

Inez van Lamsweerde

Propos recueillis par Larissa Harris, *Artforum*, octobre 2004

I was influenced by Jeffrey Deitch's show *Post Human*. The catalogue combined works by Jeff Koons, Charles Ray, and Paul McCarthy with paparazzi photographs of pop culture's most extreme remakes, like Michael Jackson. I remember thinking : " Yeah, this is meant to be right now. I have something to add to that story." The exhibition didn't happen until '92, but it came out of a quintessentially '80's commercial sphere, the information society, the idea of technology and all its possibilities, which seemed so science-fictional. I looked to the fitness craze, to the emergence of plastic surgery, as well as to the research being done in genetic manipulation and the fantasies it triggered. I was fascinated by the emphasis on the body and the simultaneous displacement of physicality by digital technology – and I imagined an extreme outcome. One could say that the '80s focus on surface became the *foundation* for my work.

Source : <http://artforum.com/inprint/id=4285>

Inez van Lamsweerde - Dutch photographer's works [*Final Fantasy* ; *Thank You Thighmaster*, 1993]

Collier Schorr

in *ArtForum*, Oct. 1994

" She threw a leg across him and he touched her face. Unexpected hardness of the implanted lenses. "Don't," she said, "fingerprints." "

William Gibson, *Neuromancer*, 1984

About eight years ago I lived for a while with Richard Prince's *Spiritual America*, 1983. The photograph was outfitted with a brass masterpiece lamp, so that a sheet of light ran down the center of Brooke Shields' glazed body ; until the bulb blew, I used it as a night-light, so whenever I woke up I saw Brooke glistening in the tub, beckoning me with her huge painted face and baby's body. The image, which had been the subject of a pornography lawsuit, made me nauseous and guilty: seduced by the artificial sexiness hatched by a makeup artist, I had been roped into a pedophilic fantasy.

I got the same queasy feeling when I first saw Dutch photographer Inez van Lamsweerde's *Final Fantasy*, 1993. In this series of portraits, named after a video game, Van Lamsweerde muses on the innocent as artifact, and, like Prince, delivers an image that is too suggestive to pass. Here, though, the erotic manufactures repulsion instead of guilt. Van Lamsweerde has hired three-year-old models and posed them as kitten-esque adults. The carefully constructed allusion to kiddie porn is punctured by a computer-image manipulation that replaces the girls' lips (pout) with the mouths (leer) of men. These toddlers, with their enormous teeth and coy poses, catch us between our need to recognize children's sexuality and our fear of getting too close to it.

The flip side to these images appeared in a fashion spread in the September 1994 issue of the British magazine *The Face*. In a pictorial titled *Global Warming*, a heavily rouged woman wearing a " two-tone stretch satin-and-lace pantsuit " is transported via Paintbox to a pediatrician's examining room. The model lifts up a young boy's T-shirt and touches his chest as if she were listening with a stethoscope. He is smiling and her head is bent back, the whites of her eyes catch the light, and her mouth forms a frozen pleased Oh. She is not really there, and he is not really smiling at her ; but he is, and the temptation to accept this fantasy approaches a messy motherlode of ties that bind. More important, it contests the limitations put on female sexuality. While contemporary art

and literature have sanctioned the milder forms of homoerotic relationship, fantasy, or perusal involving boys and men (Larry Clark, James Purdy), such scenarios featuring women are rare; they are altogether too threatening to be eroticized.

In her fashion photography, Van Lamsweerde directs her models back and forth between *Cosmo*-cover and Helmut Newton pastiches and the neutered inanimateness of low-glamour clothing catalogues. Rather than critiquing fashion images' representation of women's bodies, she plays within the system, publishing pictures that may or may not have a hidden agenda, may or may not have a subversive edge. Whether synthetically made-up or pared down, her models exude the Pop sexuality found in the paintings of Mel Ramos. Because they never leave the studio, only appearing to be on location, they often stand as though propped against an object that has been pulled out from under them; the ketchup bottle or rhinoceros that Ramos' women hugged or straddled is missing, and the woman in Van Lamsweerde's *Thank You Thighmaster* series, 1993, partners its absence. Other things are missing too: her face, her vagina, her anus, and her nipples. In this restaging of the Frankenstein mythos, Van Lamsweerde masks the model's face with a doll's, grafts over her holes, then rewraps the body in its own skin.

Thank You Thighmaster is easily read as a kind of biblical penalty for vanity, but one could also view its plasticized woman as a new species, freed of the burden of a female body. Her capacity for pleasure is traded for safety and lack of restraint. No rape, no pregnancy; she is svelte and built for speed. She might be a cyber-comic-book hero were she not so unheroic. Purged of hooked noses, curly hair, or colored skin, Van Lamsweerde's women are as '70s and sexless as Stepford wives. Their aura of libertinism and sexuality is all computer sleight-of-hand. While this new breed of woman is a relatively simplistic illustration of our society's pursuit of beauty, it also functions as a retort to Van Lamsweerde's own commercial work. In one arena she weaves a Charlie's Angels fairy tale, in the other she breaks it down.

The pictures propose the female as a locus of gentrification. Sanded, buffed, implanted, stripped, and reassembled, she is a moving construction site. Using the computer to quote plastic surgery, Van Lamsweerde one-ups the practices of beautification, suggesting that our preoccupation with perfection brings us close to science fiction. She also mimics the male desire to mother by producing a race technologically rather than physically.

It cannot be coincidence that all of Van Lamsweerde's models appear "Aryan." How permissible is it for white artists to comment on the oppressiveness of the white esthetic? Unfortunately, not very. Thus ethnicity and color are cast out. Van Lamsweerde deals only in "flesh"-colored flesh, the most basic marker of Western European beauty. She has inherited a quintessential artist's model, a body that has been passed around for centuries--which might be why, despite their perfect dimensions, her figures' nudity is blank, spongy, their Philip Pearlstein Caucasian flesh humming like a human doomsday machine.

Source au 08 01 18: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n2_v33/ai_16315400

The Forest, 1995

"The Forest" questions the way gender issues have been turned upside down. Men are framed horizontally, their hands being female hands, lips glossy, eyes shut. The obviously ecstatic state these feminine males are in is represented as the dissolving of pure masculinity, as something open full of desire.

Source : Yvonne Volkart, <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-forest/>

Le regard d'Inez van Lamsweerde cultive l'ambiguïté. De ce point de vue, *The Forest, Andy*, ne déroge pas à la règle. La dualité est de mise dans toute cette série de portraits. Souriant et décontracté l'homme exhibe une main manucurée, lascive et délicate, attribut féminin par excellence. La position passive diffère de la représentation habituelle des hommes, la main, "outil" de femme renvoie autant aux caresses qu'à un érotisme plus agressif. Romantique et dangereuse donc, l'image d'Andy séduit pour mieux cacher son aspect subversif. La référence à la publicité propre à la double activité d'Inez van Lamsweerde, photographe de mode et artiste, est évidente. Mais à l'esthétique codifiée et artificielle, s'ajoute ici davantage d'émotion, de sensibilité et d'intimité. L'homme est vraiment cette dissimulation et cette inquiétude dans l'apparence. Stratégiquement, l'illusion esthétique sert une beauté différente, une altérité radicale qui conteste les significations établies pour l'avenir de l'autre. La surface donne l'illusion d'un total contrôle alors même que des contradictions internes renvoient à ce qui est secret, dissimulé, à une violence sous-jacente. Les portraits sophistiqués d'Inez van Lamsweerde jouent à la fois sur le fantasme et la hantise.

L'artiste multiplie les métamorphoses souvent à l'aide d'un ordinateur, donnant réalité à des corps mutants, asexués, utopiques et post humain. Plusieurs séries dont *The Forest*, sont malgré tout plus proche des modèles, même si une pointe de cynisme rappelle qu'il est encore question de désir et de perversion. Au-delà de la réalité, la beauté reflète un monde mental, onirique et fictionnel. Outre la mode, l'artiste s'inspire beaucoup de la peinture et du cinéma. Ses images sont toujours très construites ne laissant rien au hasard bien que une forte intuition guide l'ensemble. Inez van Lamsweerde réalise ses fantasmes : " qui je voudrais, comme je voudrais être. Ce fantasme est projeté sur le mannequin puis m'est rendu ". Le sens se fraye ainsi à même la sensualité des corps sublimés, dans ce déséquilibre qui met en question l'être. C.M.

Source : <http://www.fraclr.org/txtinezvanlamsweerde.htm>

The Widow, 1997

[... *The Widow*] consist of three new large-scale photographs grouped under the title *The Widow*. The central figure in the new work is an young girl and includes references to traditional art historical iconography such as the Pieta and the Annunciation. The images are a further development of her previous work in which van Lamsweerde digitally altered the bodies of men, women and children.

Source : <http://www.matthewmarks.com/index.php?n=2&c=8&l=103&&e=261>

Me, 1998

[...] The large-scale color cibachrome prints are mounted between thick layers of plexiglass and were originally shot on 4 x 5 inch polaroid film. [...]

Me is a series of " self-portraits "; images of the artist and others with whom she is closely linked, both male and female, age 6 to over 70 years old. In these carefully constructed photographs, the subjects have all been posed in a similar distorted manner on a small bed made by the artist. Each photograph represents different aspects of her personality and together these new works, in her words, " create an intimate new world not directly related to everyday reality. "

Inez van Lamsweerde's earlier works used digital manipulation to achieve an artificial perfection. Her new photographs, however, are direct and unaltered and both softer and more raw than her previous work.

Source : <http://www.matthewmarks.com/index.php?n=2&c=8&l=102&&e=317&pr=1>

Letter from Paris

Jeff Rian

[...] Next door, at Air de Paris, was a show titled "Me" by Inez van Lamsweerde, the former fashion photographer who uses a computer to alter the physical appearance of her subjects. In past works she has smoothed over breast and genital areas of models and put adult mouths on baby girls. Here, her friends lay back on a white pillow and the camera focuses on their faces in seeming concentration, like they are projecting a current state of mind.

They also have their skin bronzed and darkened, like they'd spent a week in Sri Lanka and had a smear of carbon face mask at the salon. They all have a kind of Punjabi look, staring out at the viewer. Scrawled on a wall between two rooms was the word "Me," through which Van Lamsweerde implies her own psychological self-portrait.

Both fashion and art worlds are heavily laden with Me-ness and throwing identities and parading around in put-ons. Van Lamsweerde came to attention in the early '90s, about the time when terms like "post-human" and "post-sex" were batted about in concert with an atavistic proliferation of implants, tattoos and piercing. Something was in the air. Our bodies were like pods for telekinetic psyches. Internationalism, multiculturalism and crossing over became social themes. Our skin had ineffable semiotic significance.

But here in Paris, Lamsweerde's Punjabi friends looked like rich tourists getting facials. Nothing happened to make them come out of their myopic stupor. They reminded me of O.J. in that terrible hack job on the cover of . . . was it Time magazine ? But they aren't O.J.s. They're from the fashion and art crowd, which made the photographs themselves too weird and obviously morphed to be true or artistically suggestive, although very concentrated just the same. [...]

Source : http://www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews/rian/rian5-7-99.asp

Some like it Haute

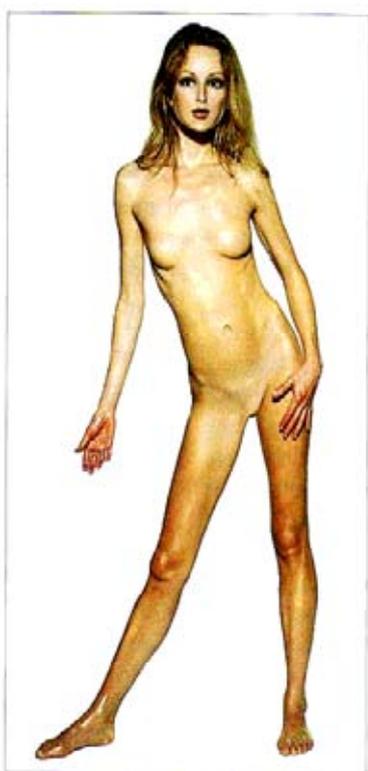
Jonathan Turner

in *Artnews*, novembre 2001, extrait

[...]

Van Lamsweerde first grabbed attention in the early 1990s, when she created several striking series of art photographs that also resonate in a fashion context. In *Vital Statistics* (1991), six female models, their eyes closed in a parody of ecstasy, pose in gruff Groningen landscapes. The look is one of vivid colors, intense emotions, and something indeterminately false. The models and the backgrounds were photographed separately and then combined through computer manipulation to yield a smooth, hyperrealist image. "The whole idea was that it was never obvious that it had been done with a computer," says van Lamsweerde. "It was a location shot without going there."

For her 1993 series of four lifesize nudes titled "Thank You Thighmaster," van Lamsweerde photographed a naked model and then eradicated all traces of



In van Lamsweerde's 1993 *Thank You Thighmaster*, Kim, a model's altered image is grafted onto a mannequin.
312x154 cm

body hair, nipples, and sexual organs. Her altered skin was then electronically grafted onto the different shop mannequins, and grease was applied to their hands. "Thank You Thighmaster" was inspired by the trend for bodybuilding, plastic surgery, telephone sex, and the search for gratification through the anonymity of technology in general. "With this hermetically sealed body," she explains, "I wanted to stress that we are creating a body that is perfect but otherwise completely useless."

A different sense of unease emerges in "Final Fantasy" (1993), a series showing four young girls in a sterile, white, padded setting. Wearing pale pink underclothes, they appear to be isolated from the real world, their skin pressed up against a pane of glass, "as if an endangered species," van Lamsweerde says. Using a computer paint box, the grin of a 24-year-old man was superimposed over the mouths of Ursula, Wendy, Caroline, and Topaze. The result is an uncomfortable blend of purity, shyness, and evil.

The 1995 "Forest" series, which appeared at the Venice Biennale that year, further explored the theme of gender confusion. This time, van Lamsweerde created a sequence of adult males in submissive, feminine poses. All wearing the same yellow shirt, the men have closed eyes, and their hands are replaced by those of a well-manicured woman. "If one could compare the traditional photomontage with plastic surgery, which leaves the stitches showing, then the way in which van Lamsweerde reworks the photo with the computer, right down to the most minute pixel, makes one think of advanced biotechnical interference in genetic material," Leontine Coelewijn, curator of the 1993 van Lamsweerde show at Amsterdam's Bureau Stedelijk, wrote in the catalogue.

[...]

Through the use of digital manipulation, van Lamsweerde was able to create dramatic surface effects, but over time, she began to employ other means to achieve her desired mood. She turned to emotional subterfuge. For example, in her portraits of Kirsten, the focus is almost entirely on the piercing gaze, porcelain skin, and immaculate lips of a young girl, almost too perfect to be real. For the *Widow* triptych (1997), in which an eight-year-old model wears clothes by Viktor & Rolf, van Lamsweerde almost entirely abandoned digital photography to concentrate on a different sense of artificiality, that of a young girl playing the role of a mature Madonna figure. The image's tone is mirrored in van Lamsweerde's 1997 publicity shot for French fashion designer Thierry Mugler, in which an adolescent Ivanka Trump demonstrates the aloof conviction of a Stepford wife.

ORLAN

Made in Orlan.

Anne-Marie Morice

Exposition "Éléments favoris" du 28/11/2002 au 9/02/2003, Frac des Pays de la Loire, La Fleuriaye

L'œuvre d'Orlan a commencé par une révolte contre les pressions sociales exercées sur les femmes dans les années 60 et l'esthétiquement correct. L'exposition que lui consacre Jean-François Taddei au Frac des Pays de la Loire donne une grande cohérence à ce parcours l'ordonnant en quatre parties : les premières œuvres (photographies, performances), la période baroque (*Sainte Orlan*, 1979, *Le Baiser de l'artiste*, 1977), les interventions sur son propre corps (dont la série *Omniprésence n°2*, 1993) et les *Refigurations/Self-hybridations* actuelles, photographies numériques et sculptures en résine où l'occidentale du 3^e millénaire s'hybride aux canons de beauté féminine des autres civilisations.

Dès les *Draps du trousseau*, performance où elle brode avec un tambour de couturière les taches de sperme déposées sur les draps offerts par sa mère, elle affirme son insoumission au destin de la femme et sa volonté de maîtrise souveraine sur son identité. Commence un processus de déformatage des codes culturels et un détournement des signes et objets traditionnellement associés à la femme : tablier, fente, imagerie de vierges, jusqu'à ses fameuses bosses temporales formées en 1993 par des implants de silicone qui d'habitude sont plutôt placés à la base des seins.

Dans une démarche d'auto-représentation, l'artiste a fait de son corps le centre de son travail. Ce corps, contexte visible de cette identité, devient un objet plastique à part entière, une œuvre d'art que, non seulement, elle habite mais expose en permanence. D'une façon souvent jugée dérangeante, Orlan a enfanté d'Orlan, s'est auto-produite. Qu'il lui serve à se mesurer aux rues et institutions (*MesuRages*, 1967), qu'il représente la Madone et la Putain (*Le Baiser de l'artiste*) qu'elle le fasse redessiner par la chirurgie esthétique, ou qu'il s'hybride, comme maintenant, aux critères esthétiques imposés par d'autres époques ou cultures, son corps mutant, libéré du diktat de la fabrication des apparences – dont les conformités sont véhiculées par les médias –, est le fil conducteur de son œuvre et, à travers ses métamorphoses, de sa vie.

Une vie-œuvre pleinement assumée entre fiction et réalité, dans une production qui exploite avec somptuosité la diversité des techniques : vidéos dès les années 70, mais aussi photographies, fils, marbre, drapés de tissus, chair, collages, résine... Et surtout la performance, toute une vie de rôles. Ayant atteint comme le dit Régis Durand " la limite des possibilités du corps phénoménologique " l'œuvre a trouvé un nouveau chemin dans le virtuel. C'est dans cette perspective qu'une sculpture de la série *Self Hybridation* figurait dans l'exposition *Transimages européennes* organisée par *Synesthésie* en octobre-novembre 2002 [voir *Synesthésie*, n°13, cité pages suivantes]. L'exposition de Carquefou dévoile ainsi le projet *Le plan du film*, fictions de films dans lesquels la distribution est donnée aux proches de l'artiste. De fausses affiches montées sur des boîtes lumineuses, des bandes annonces et bandes sons de films imaginés et même des plateaux de télévision sont ainsi produits rejoignant le principe des tableaux vivants qu'elle avait incarnés en performance à la fin des années 60. Parmi ces " projets " l'un va peut-être se réaliser. Orlan devrait jouer un rôle dans le prochain Cronenberg *Pain Killer*, le réalisateur ayant lu avec attention le *Manifeste de l'art charnel* dans lequel Orlan, qui a subi neuf opérations chirurgicales sous péridurale en souriant devant les caméras, recommande de refuser la douleur.

Source : <http://www.synesthesie.com/index.php?table=textes&id=810>

Orlan, *Self-Hybridations*, 2000.

Depuis les années 70, avec ses performances désormais fameuses, Orlan expérimente et représente les pressions sociales exercées sur le corps et sur nos comportements sexués-sexistes, par les archétypes figés en un système esthétique conventionnel. Elle agit sur sa propre image par la chirurgie esthétique, mise en œuvre dans neuf "opérations-chirurgicales-performances", qui montrent le processus de transformation. Son travail, oscillant entre défiguration et refiguration, interroge l'identité. Il ne s'agit pas de corriger les imperfections du corps mais d'en faire un objet artistique.

Avec ses *Self-Hybridations*, Orlan a commencé un tour du monde des canons de beauté de civilisations et d'époques différentes, que, grâce au numérique, elle fusionne avec sa propre image, et dont elle interprète les schèmes de figurations mythiques (la sculpture présentée ici est inspirée de la statuaire Maori). Les outils techniques, chirurgicaux ou numériques, sont des moyens de façonner son corps, son image et d'expérimenter les limites de toute représentation. En combinant son autoportrait avec des figures rituelles traditionnelles, ces sculptures en résine réalisent des hybrides à son effigie. Ainsi, ces transformations répondent-elles à la fascination et à l'obsession pour les standards esthétiques et les sculptures participent-elles à l'histoire culturelle des métamorphoses. Les interventions d'Orlan sur son corps-objet d'art mettent le spectateur face à la dialectique nature/culture et ses hybrides incarnent paradoxalement la volonté de toute-puissance de l'homme sur la nature.

Source : www.synesthesie.com, n°13 : "Transimages européennes", oct.-nov.2002

Orlan l'extrémiste. Interview

Anne-Marie Morice

www.synesthesie.com, n°5, août 1997

Avec violence et constance, Orlan franchit les tabous que s'est donné l'être humain, dans son acception de la nature et dans la place qu'il accorde à l'art. On le lui reprochera alors que c'est elle qui va se mettre en péril, et mettre son propre corps en jeu, physiquement et dans sa création. De plus, elle part d'une démarche qui, a priori peut passer pour frivole, puisqu'elle scénographie la chirurgie esthétique ordinairement considérée comme un luxe pour femmes en panne de séduction. L'outrance d'Orlan répond à une pression sociale équivalente. Pression sur le physique, première pièce de l'identité, loterie naturelle.

On peut travailler et modifier son apparence certes mais peu de gens se risquent à une transformation radicale sinon certaines célébrités. C'est dans cette ambiguïté que les actions d'Orlan sont souvent cantonnées, elle-même étant suspectée de vouloir ressembler au top ten des femmes de l'histoire. "L'art peut, l'art doit changer le monde, c'est sa seule justification", par cette affirmation Orlan s'engage entièrement, pas dans le sens de l'art militant des années 70, mais dans celui d'un art complice d'une société utopique.

" Ce nouveau stade du miroir "

- Dans tes textes et interventions, on a l'impression que tu t'offres en exemple, comme un modèle pour une autre façon de concevoir le devenir humain.

- Modèle? Je n'aime pas ce mot. Disons que je cherche à montrer qu'il y a des libertés qu'on peut prendre par rapport à soi-même, par rapport à son corps et à la société.

- Ta démarche semble s'inscrire dans une utopie, une certaine façon de positiver le progrès et le futur?

- Ma démarche est destinée à préparer le futur. Je crois que nous ne sommes pas du tout préparés, ni physiquement, ni psychologiquement aux changements de société, particulièrement aux changements de statut du corps. Ainsi, je reviens de New York où j'ai vu des mères emmener leurs filles de dix-huit à vingt ans chez le gynéco pour mettre leurs oeufs, leurs ovules, dans le réfrigérateur de manière à ce qu'elles puissent les reprendre quand elles auront quarante-cinquante ans. Cette innovation libère notre ventre et notre vécu, et change complètement notre statut. Car jusqu'à présent ce que les mères apprennent, particulièrement aux filles, c'est l'impuissance. Si, désormais, les femmes peuvent étant jeunes - sans se croire obligées de faire des enfants pour qu'ils soient les plus beaux possible -, travailler, lire, voyager et ne plus avoir cette obsession de reproduction; si elles peuvent avoir un enfant justement au moment où, grâce à leur

expérience, il y aura un réel passage de savoir, beaucoup de choses vont changer. La société sera complètement transformée. De plus, avoir un enfant tard n'a plus d'importance maintenant puisque nous vivons au moins jusqu'à quatre-vingts ans alors qu'avant les femmes mouraient en couche, ou à cinquante ans, les humains semblant jusque là avoir été programmés pour être éliminés de la surface de cette terre quand ils deviennent improductifs. Autre grand changement actuel : le fait d'être arrivés à vaincre la douleur. J'ai écrit un texte, un manifeste : "L'Art charnel". J'y explique que j'évite complètement la douleur dans mes opérations c'est le premier accord que je passe avec le chirurgien. Je ne crois pas du tout à la douleur comme source de rédemption et de purification.

Avant les corps souffraient énormément, nous n'avions même pas un cachet d'aspirine pour éviter un mal de dents. Toute cette douleur n'était pas une dépense pour rien, elle permettait d'aller au Purgatoire ou au Paradis. Maintenant nous en sommes débarrassés. J'essaie de montrer et de démontrer dans mes performances ce nouveau stade du miroir. A l'heure actuelle il est possible de voir l'intérieur de son corps sans souffrir ou de découvrir que le cœur de son amant ne ressemble pas aux dessins mièvres qui le représentent habituellement.

Une remise en question du corps

- Ton œuvre fascine, et en même temps provoque des réactions de rejet. Tu franchis des limites par rapport à notre conception de l'art.

- A toutes les époques il y a eu des ruptures : le "Carré blanc", le "Fountain" de Duchamp. Tous autant que nous sommes dans le milieu de l'art nous cherchons les limites, que nous soyons artistes, institutionnels, historiens. C'est ce qui est excitant. Mais quand un artiste est dans un certain type de limites, il est aussi, dans un premier temps, complètement rejeté : "ce n'est pas de l'art, elle est folle..." Comme si nous ne faisons pas tous à un moment des choses folles sans l'être. Donc pour l'auteur d'un travail comme le mien c'est extrêmement difficile.

- Tu es donc une partisane de l'engagement prenant au sérieux ton rôle social en tant qu'artiste?

- En effet, je prends au sérieux mon rôle et ma fonction d'artiste au sein de la société. Actuellement l'art ne peut retrouver du crédit que par un travail auprès du public et aussi en allant puiser dans d'autres lieux comme la biologie, l'intelligence artificielle, les nouvelles technologies qui sont ce qui fait bouger le plus notre époque.

" Le devenir de notre époque passe précisément beaucoup par une remise en question du corps et de chaque individu dans ses habitudes. "

Le corps devenu lieu de débat public

" Les questions du public sont parfois même physiquement violentes, mais c'est nécessaire. Les discussions, les rencontres laissent de vraies traces. "

- D'où ta volonté d'expliquer et de rencontrer le public?

- Je fais tout un travail didactique. L'art qui m'intéresse est celui qui prend le risque de ne pas être accepté d'emblée, qui est hors norme, lucide sur notre société, qui bouscule les a-priori. L'art doit être inconfortable. Même si c'est naïf je dis que l'art peut, doit changer le monde, c'est sa seule justification. Après le grand boum du marché de l'art, il y a eu cette crise financière qui a mis en évidence un certain nombre de supercherries sur lesquelles tout le monde réactionnaire se jette pour mettre l'ensemble de l'art contemporain aux orties.

Bien évidemment, je ne suis pas d'accord mais il y a un tel discrédit sur l'art contemporain que tous, autant que nous sommes conscients, avons un vrai travail en profondeur, sérieux, cohérent à faire avec le public. Pour moi qui, pour le dire pompeusement, renoue avec les avant-gardes, ce qui crée des électrochocs autant dans mon propre milieu qu'auprès d'un large public, le devoir est de prendre mon bâton de pèlerin et de faire la passerelle entre la logique de mon travail et le public. Donc je n'accepte jamais une exposition s'il n'y a pas une conférence programmée.

Cependant, quel que soit ce que j'ai envie de dire au public, le plus difficile est de me faire entendre. Ainsi quand je suis revenue des Etats-Unis avec mes deux "bosses" sur le front, une conférence de presse avait été organisée avec la presse étrangère. Il y avait une soixantaine de journalistes et j'ai bien précisé, c'était évident étant donné mon physique, que je ne cherchais pas du tout à avoir le front de Mona Lisa, le nez de Psyché, la bouche de Vénus. Néanmoins, je peux vous assurer que 40% des journaux ont titré que ce que je voulais : c'est avoir le nez de Psyché et le front de Mona Lisa!

C'est épuisant de ne pas être entendue et le plus étonnant c'est que les historiens d'art reprennent ce que disent les journaux populaires! Dans son dernier livre Catherine Millet qui pourtant me voit régulièrement dans les vernissages a répété ces mensonges. C'est dur d'avoir un projet de société et d'être incomprise. Il faut un entêtement de tous les instants.

- Ton désir de cohérence va jusqu'à remettre en cause ton identité et à vouloir en acquérir une nouvelle.

- Je fais un transsexualisme femme-femme qui est, si on en croit Lacan, de l'impossible à l'impossible. Mais contrairement aux transsexuels, je ne recherche pas du tout une identité finie, définie. Ce qui m'intéresse ce sont les identités mouvantes, mutantes, multiples. Contrairement aux bêtises qu'ont pu dire les journaux, je n'ai jamais cherché à être la plus belle des femmes ni à représenter un modèle quelconque décidé, ou pas, par moi. Ce qui m'intéresse ce n'est pas le résultat au quotidien, mais c'est le passage et le corps devenu lieu de débat public. Ce travail ira jusqu'au judiciaire, jusqu'à titiller l'institution, jusqu'à changer d'identité dans mon passeport ou en tout cas à le demander par l'intermédiaire d'un avocat au procureur de la République. Il y a des pays où c'est plus facile. En France, c'est presque impossible même pour les transsexuels, donc peut-être me faudra-t-il changer de nationalité pour y parvenir.

" C'est l'idée de faire bouger les barreaux de la cage. Ce n'est qu'une tentative. "

Ajouter et non pas mutiler

" Les pouvoirs de l'homme sur le corps de la femme s'expriment encore plus au niveau de la chirurgie. "

- Mais en même temps, un être sans identité n'a aucune chance de vivre dans n'importe quelle société, on s'aperçoit bien politiquement de ce décalage entre certains drames individuels et la façon dont les Etats se sont constitués avec leurs lois et leurs rigidités.

- Ce que je fais n'est qu'une tentative, une performance permanente, une façon de dire qu'on peut se construire par soi-même.

- Tu trouves que l'identité est une telle contrainte?

- Il y a l'identité que je me donne, et celle qu'on me donne. L'identité est de plusieurs endroits, alors que des pressions de toutes sortes, surtout sociales, font qu'on me place dans un endroit précis. C'est ça qu'on peut essayer de faire bouger et surtout en tant que femme les carcans et les pressions sociales qui s'exercent sur ce corps.

J'ai travaillé avec des chirurgiens qui n'ont jamais voulu comprendre que je ne cherchais pas à être belle, "cute". Seule la chirurgienne, femme et féministe qui m'a opérée à New York m'a entendue. C'est pour cela que je me suis fait mettre ces "bosses" sur le front.

Mon corps fait signal, c'est irréversible

- Cet engagement que tu as pris par rapport à toi-même pourrait-il te mener jusqu'à changer de sexe?

- Non pas du tout ce n'est pas de ce problème-là dont je parle, ce serait déplacer les choses, mon sexe me convient très bien. Par contre je ne veux pas faire d'opération toute ma vie. La prochaine - elle était prévue pour le 31 mai et n'a pas encore eu lieu - va beaucoup changer mon apparence sans être une opération esthétique. En fait, je vais considérablement augmenter mes facultés, notamment en utilisant les biotechnologies.

" Mais c'est toujours une idée d'ajouter et non pas de mutiler, je ne veux jamais enlever mais rajouter. "

- Tu fais de ton corps une création permanente, une œuvre d'art. Est-ce aussi une façon de pouvoir l'exposer en permanence dans l'espace public?

- Ce sont des historiens, comme Bernard Ceysson, qui ont dit que j'étais l'ultime chef d'œuvre, une sculpture ambulante qui vouait l'art à la mort mais je suis en désaccord. Mon travail plastique est indépendant des opérations dont le résultat ne m'intéresse pas. Je n'ai pas l'impression d'être une œuvre d'art vivante bien que dans la rue les gens me regardent . Il s'agit d'une sorte de lisibilité publique comme le chapeau de Beuys mais elle est intégrée dans ma chair, on ne peut pas l'enlever. Mon corps fait signal et c'est irréversible.

Illusion, virtualité, simulation, dématérialisation

- Est-ce que tu te sens proche de la cyberculture qui justement accorde une grande part aux mutations, notamment celles du corps dans une réalité élargie par les possibilités des nouvelles technologies?

- Je n'entre pas dans ce tiroir-là. J'utilise les nouvelles technologies mais pas complètement. Avant on était dans le OU. Nous étions les héritiers de notre culture chrétienne, c'était le bien ou le mal, les nouvelles technologies ou la sculpture en marbre, et il fallait absolument sataniser ces espaces-là et choisir. Alors que tout mon travail repose sur l'idée du ET. Je peux utiliser de la sculpture en marbre de Carrare et les nouvelles technologies, de la peinture et du laser. C'est dans ce sens que je me situe par rapport aux transmissions par satellite où je suis à la fois dans un acte privé et public, où on parle de l'intérieur et de l'extérieur. Je ne veux rien sataniser. J'utilise les nouvelles technologies alors que je ne suis pas complètement professionnelle dans ce domaine et il m'arrive aussi de faire des performances très ironiques, comme celle de l'I.C.A. à Londres, qui s'appelait "Femme avec tête" ou "Illusion, simulation, virtualité, dématérialisation". J'avais repris un tour de magie de la fin du XIXe siècle. Ma tête était posée sur une table et on ne savait pas où était passé le corps. Les nouvelles technologies nous promettent un jour ou l'autre de nous débarrasser du corps mais, en fait, pour un corps mortel comme le mien, on sait bien que c'est impossible. Donc au-dessus de ma vraie tête, il y en avait une autre en 3D qui posait des questions en continu de manière très violente : "Est-ce que tu crois en Dieu? Est-ce que tu es folle?", etc. Et un leitmotiv revenait toujours : illusion, simulation, virtualité, dématérialisation. Au lieu de répondre aux questions de plus en plus pressantes de cette sorte de "clone", je lisais les textes que je lis habituellement dans le bloc opératoire et sur lesquels j'ai fondé mes opérations, ceux de Julia Kristeva, d'Antonin Artaud, de Michel Serres, etc.

Je fais toujours un va-et-vient avec les nouvelles technologies dans mon travail. J'ai utilisé le Silicon Graphics pour faire mes boîtes lumineuses et des logiciels de morphing. Je vais aller travailler au Mexique sur les déformations du crâne chez les Aztèques et sur le mien par l'intermédiaire aussi des Silicon Graphics et autres grosses machines à fabriquer des images qui sortiront en vidéo et en photographies.

- Que penses-tu du travail de Stelarc qui offre certaines similitudes avec ta démarche?

- Nous participons souvent aux mêmes manifestations. Comme lui, je pense que le corps est obsolète, ne fait plus face à la situation. Mais si j'apprécie ce que fait Stelarc, je le trouve très... homme, un peu machiste proche de la machine. Et, comme la plupart des artistes de la cyberculture, il ne vient pas des arts plastiques. Alors que je viens de la peinture et de la sculpture et que j'y reviens toujours. J'ai un travail autonome qui est montré dans les musées et galeries. Ainsi, pour ma prochaine opération, je construis une sculpture de 8 m x 6 qui sera mon bloc opératoire. Elle sera entièrement en miroir, on pourra me voir de l'intérieur et de l'extérieur. Par la suite, elle deviendra une installation vidéo interactive.

Cette opération ne sera pas une simple démonstration du fonctionnement de la machine. Je vais la détourner et faire en sorte qu'une poétique naisse, ce qui a toujours été mon souci et mon propos. C'est pour cette raison que chaque opération chirurgicale a un style, est entièrement costumée, décorée, car il me paraît très important de ne pas rester dans la simple documentation d'une action, mais d'y introduire mon esthétique. Que ce soit mon esthétique et que je dise des choses sur l'esthétique puisque je considère qu'il y a autant de pression sur le corps des femmes que sur les œuvres d'art.

Source : <http://www.synesthesie.com/syn05/conteste/orlan/orlan1.html>

Voir aussi, entre autres,

- COSTANTINI, Marco, *Orlan. Autofiction pour un corps objet d'art et posthumain*, mémoire d'histoire de l'art, dir. Bonnefoit, université de Lausanne, 2000 [à consulter sur place, bcu Dorigny]

- LEYDIER, Richard, "Orlan. Portrait de l'artiste en Arlequin", *art press*, n°300, avril 2004, p.18-23

MARIKO MORI

Mariko Mori, (1967-) artiste, photographe et vidéaste japonaise.

"Mori, Mariko" Encyclopédie Microsoft Encarta en ligne, 2005

Tradition et technologie

Née à Tokyo, Mariko Mori suit des études de stylisme et d'histoire de l'art au Japon puis à Londres avant de s'installer en 1992 à New York. Elle se fait remarquer grâce à une série de photographies satiriques sur le rôle de la femme dans la société japonaise. Son travail se veut " social ", " critique ", " sceptique face au présent, à la culture de masse, au rôle des femmes ", etc. Par les nombreuses technologies — imagerie numérique, réalité virtuelle, effets spéciaux, 3D — qui s'offrent à elle, Mariko Mori crée un univers, inspiré tout autant du shinto et de la philosophie bouddhique que de la science et des technologies. Dans son œuvre, elle se met toujours en scène telle une star de la pop, en déesse shintoïste ou en princesse cybernétique.

Mariko Mori ne cesse de faire référence dans son œuvre aux deux univers que sont la mode et l'art, dépassant toute frontière formelle. Privilégiant la photographie, elle joue avec les autres supports que sont la mode (elle crée ses propres costumes), la mise en scène, la chorégraphie, la musique, la vidéo, les bruits urbains, etc. Elle se réfère également à plusieurs cultures, les mêlant avec une grande liberté : on voit notamment dans son œuvre la culture orientale se fondre délicatement dans la culture de l'hyper-technologie contemporaine, voire future, qu'elle célèbre et condamne à la fois. Son travail est une recherche des liens entre les mondes, qu'ils soient passés, présents ou futurs, ici ou ailleurs, traditionnels ou modernes, interrogeant ainsi le spectateur sur la domination occidentale dans le présent et sur le cours du temps.

Un monde global

La principale œuvre de l'artiste, *Beginning of the End* (1995-2000), en est une illustration parfaite. Mariko Mori a photographié des vues à 360° de onze villes représentant le passé (Angkor, Teotihuacan, La Paz, Gizeh), le présent (Times Square à New York, Shibuya à Tokyo, Piccadilly Circus à Londres, Hong Kong) et le futur (la Défense à Paris, Shanghai, Docklands à Londres, Odaiba à Tokyo, Berlin). Elle s'y met en scène, allongée, vêtue d'une combinaison futuriste dans une capsule en Plexiglas transparente. Elle rend ainsi possible, à travers le message d'un monde global, les notions de simultanéité, d'ubiquité, de transcendance. Son corps devient " un outil pour communiquer avec le monde ", son travail, " un acte artistique destiné à faire partager l'essence spirituelle du monde, à détourner les hommes des affrontements politiques, religieux ou idéologiques qui sévissent sur la planète Terre qui est notre seule demeure ".

Source: http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia_941548284/Mori_Mariko.html

Nirvana

Le " centre des arts " d'Enghien-les-Bains propose, du 27 mars au 4 mai 2003, une visite de l'univers spirituel en 3D avec l'exposition multimédia :

" *Nirvana* " de Mariko Mori, produite par GIT Technology.

Conçue par l'artiste Japonaise Mariko Mori, cette œuvre représente l'univers spirituel en image 3D ; elle a été réalisée avec un système d'imagerie en relief et de synchronisation inventé par Kanji Mukakami président de GIT Technology (Tokyo). Cette œuvre a reçu le Prix Spécial de la Biennale de Venise en 1997 et a voyagé autour du monde pendant quelques années, en passant par L.A Country Museum (Los Angeles), le Museum of Contemporary Art (Chicago) la Serpentine Gallery (Londres), le Brooklyn Museum (New York), le Volks Museum (Berlin) ; où elle a connu un énorme succès. Aujourd'hui elle est accueillie au " centre des arts " d'Enghien-les-Bains pour une de ses dernières présentations.

" Nirvana " : une intrusion en vidéo 3D dans le monde de la spiritualité, ou, comment vivre les six minutes les plus " zen " de votre existence.

Mariko Mori, habillée d'un kimono de soie flotte dans une bulle de cristal au dessus d'une fleur de lotus en floraison, elle vous entraîne avec juste les lunettes dans un nirvana parfumé d'encens pendant six minutes que l'on voudrait voir se transformer en une éternité.

Entre culture traditionnelle, bouddhisme et philosophie ; Mariko Mori se met en scène et vous attire dans son singulier univers.

Mariko Mori portée par une bulle de cristal, flotte dans les airs, des plumes volent et frôlent ses mains - Elles vous effleurent - Une gouttelette aussi vraie que nature -l'énergie de la vie- vous semble saisissable, à chaque nouvelle apparition vous avez envie de tendre la main et de toucher ce monde merveilleux et imaginaire aux tons pastel et aux images de synthèse d'une étonnante douceur.

Vos sens sont en émoi, l'ambiance se parfume de senteurs asiatiques, la vidéo en relief vous englobe et c'est la déesse Mori qui commence une série de mudra bouddhistes (gestes sacrés effectués avec les mains), elle est entourée, tout comme vous, de petits personnages ultra synthétisés flottant à leurs tours dans des bulles de cristal, jouant chacun d'un instrument de musique traditionnel. La projection finie vous avez l'impression de sortir d'un rêve, alors pourquoi ne pas revivre cette expérience une seconde fois ?

Kanji Murakami, inventeur du système d'imagerie en relief, président de GIT Technologies, met ses inventions au service des artistes.

Kanji Murakami, Président du Graphic Institute of Technology (société Japonaise basée à Tokyo) a développé " Naturama " le système d'image en relief utilisé pour Nirvana. Ce système basé sur un principe très simple peut-être utilisé en Vidéo comme en Photographie. Kanji Murakami, plus chercheur qu'artiste a pour volonté de mettre sa technologie au service des artistes, c'est pourquoi il a collaboré de longs mois avec Mariko Mori afin de produire Nirvana. Son autre volonté est d'utiliser les caméras, appareils photos, projecteurs disponibles sur le marché afin de développer des systèmes peu onéreux qui puissent dans l'avenir être utilisés par un plus grand nombre de personnes.

" Je me définis plutôt en technicien. Je pense que les artistes, surtout aujourd'hui, peuvent dépasser les scientifiques, parce que ce sont des gens qui ont beaucoup d'imagination ce qui est le point faible de l'univers des techniciens et des scientifiques. Mon système n'est pas la boîte de Pandore. Je veux que ce système soit utilisé pour le bien des gens. Parce que cela touche la sensibilité et le bien-être de l'homme. Alors à chaque fois que l'on veut utiliser mon système, je pose une question : Comment allez vous utiliser cet outil ? " Kanji Murakami

Naturama : un système 3D super visuel se rapprochant de la vision de l'œil humain.

Naturama est un système synthétique qui confie à l'ordinateur le rôle de notre cerveau, et tend à percevoir les renseignements visuels par deux yeux et non par un seul oeil Ce système utilise du matériel classique ; à la différence de l'imagerie en 3D réalisée par ordinateur, Naturama capture dès le départ les images en relief, avec deux caméras vidéo (deux yeux) et un système de synchronisation. Les images tout au long de leur traitement (montage, rajout d'effets) sont d'ores et déjà en relief. Elles peuvent être traitées avec n'importe quel logiciel de montage. Pour la projection le principe est le même que pour la prise de vue il suffit de deux projecteurs synchronisés.

Les lunettes polarisantes utilisées sont de forme circulaire, elles permettent de voir le relief dans n'importe quelle position, même allongée.

Dans le cadre de " Nirvana " il s'agit d'une combinaison d'images réelles capturées avec Naturama et d'images de synthèse. Les images de synthèse ont été synchronisées grâce au système Naturama. Cela a été la plus longue phase de collaboration entre Mariko Mori et Kanji Murakami, qui leur a permis en trois mois d'obtenir des images de très haute qualité et des définitions de couleurs très pointues.

Source : <http://www.artesi-idf.com/article.php?artno=4736&headLine=actualites>

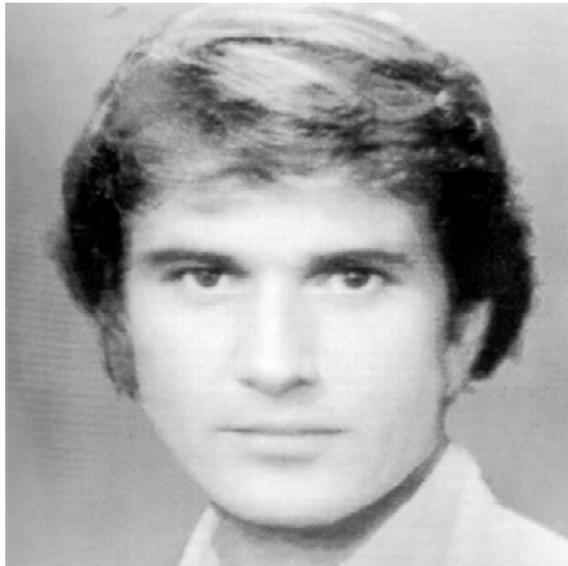
Voir aussi :

- HEARTNEY, Eleanor, "Mariko Mori à la recherche du paradis perdu", *art press*, n°256, avril 2000, p.36-40
- "Mariko Mori", *Parkett*, n°54, 1998-1999, p.74-115 (dossier d'articles en allemand et anglais)
- <http://nezumi.dumousseau.free.fr/japon/japcontar8.htm>
- <http://telemaquetime.free.fr/Mori.htm> (montre de nombreuses images)

CORPUS D'IMAGES

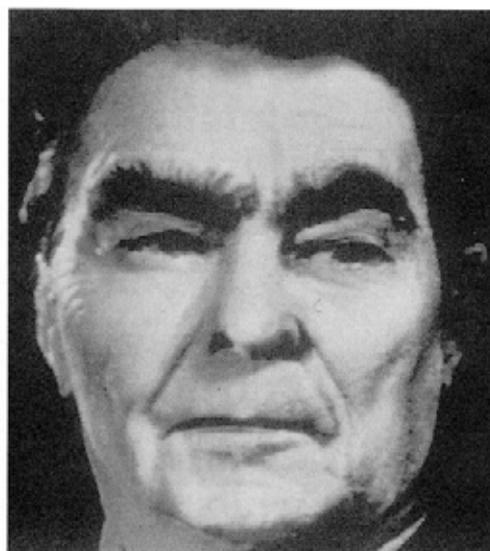
Nancy Burson

www.nancyburson.com



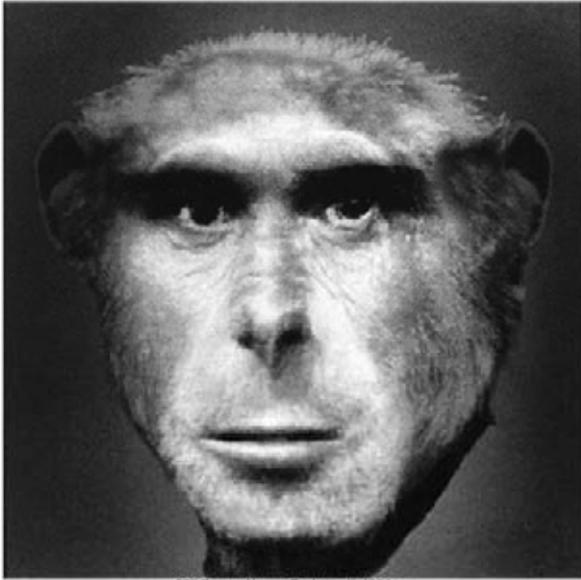
Nancy Burson, *First & Second Beauty Composite*, 1982

Nancy Burson, *First & Second Male Movie Composite*, 1984



Nancy Burson, *Big Brother*, 1983

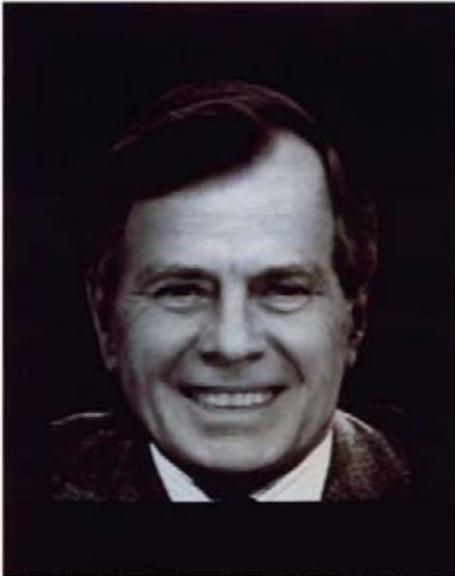
Nancy Burson, *Warhead I*, 1982



008 Burson Nancy_Evolution II_1984.jpg



009 Burson Nancy_Mankind_1983-84_28x35.6cm_Oriental Caucasian Noir selon statistiqu...



010 Burson Nancy_The President_second version_1988_Polaroid_62.9x49.5cm.jpg



011 Burson Nancy_Untitled_1988_polaroid_61x51cm.jpg

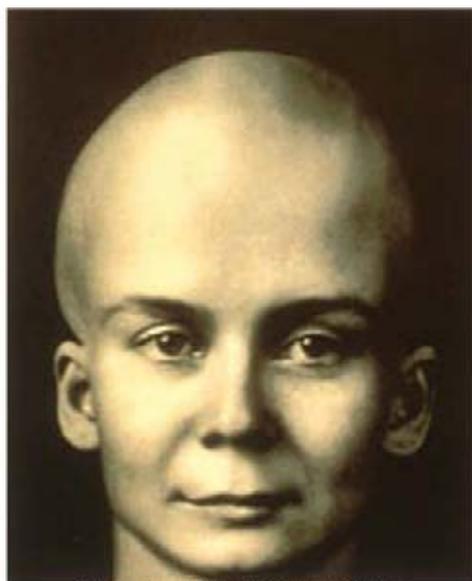


012 Burson Nancy_Untitled 89_16_1988_polaroid_51x61cm.jpg



013 Burson Nancy_Untitled 89_22_1988_Polaroid couleur_51x61cm.jpg

Nancy Burson
www.nancyburson.com



014 Burson Nancy_Untitled_1990_Polaroid_50x60cm.jpg



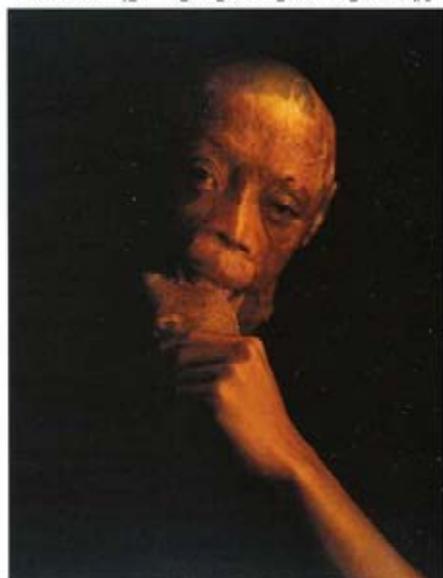
015 Burson Nancy_Untitled_1992_38x38cm_Cranofacial_special twins.jpg



016 Burson Nancy_Untitled_1993_18x18cm_Cranofacial_2 enfants.jpg



017 Burson Nancy_Untitled_1993_18x18cm_Cranofacial_1 jeune.jpg



018 Burson Nancy_Untitled_1995_Polaroid_51x61cm_Cranofacial_jeune.jpg



019 Burson Nancy_Untitled_1995_Polaroid_51x61cm_Cranofacial_adulte.jpg

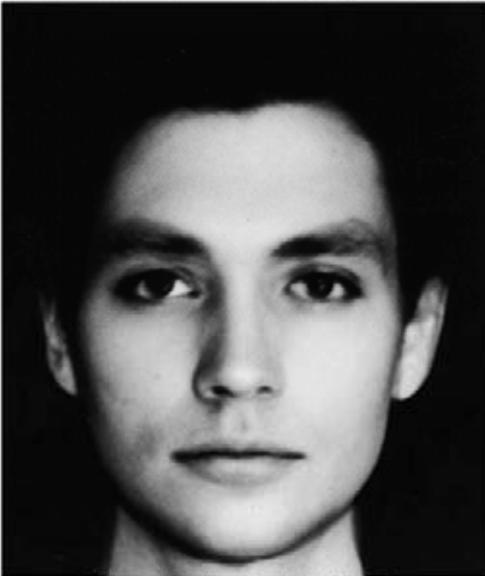
Nancy Burson
www.nancyburson.com



020 Burson Nancy_Untitled_1995_polaroid_51x61cm_Cranofacial_mere et file.jpg



021 Burson Nancy_Untitled_He She_1997_Polaroid.jpg



022 Burson Nancy_He with She_1996_35.5x28cm.jpg



023 Burson Nancy_She with He_1996_35.5x28cm.jpg

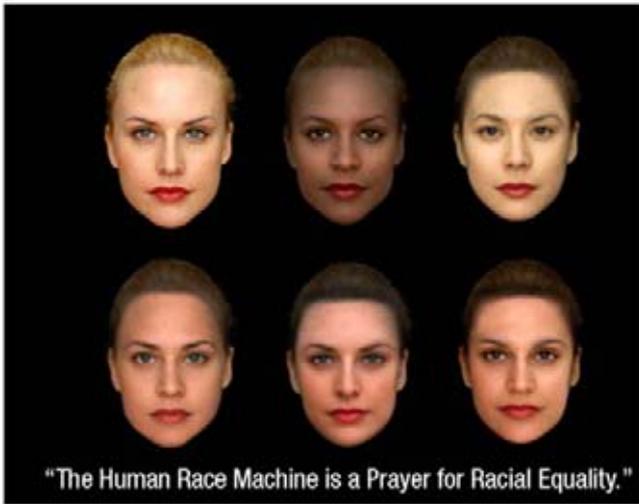


024 Burson Nancy_The human race machine_2000.jpg



025 Burson Nancy_There's no gene for race_2000_affiche_corner of Church and Canal St...

Nancy Burson
 www.nancyburson.com



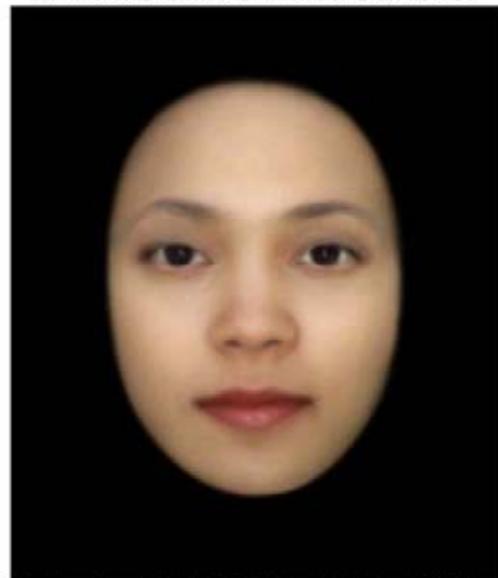
026 Burson Nancy_The Human Race Machine_2000_2.jpg



027 Burson Nancy_Does race exist_Scientific American_dec 2003_cover.jpg



028 Burson Nancy_Mankind_2003_env130x150cm_hommes et femmes.jpg



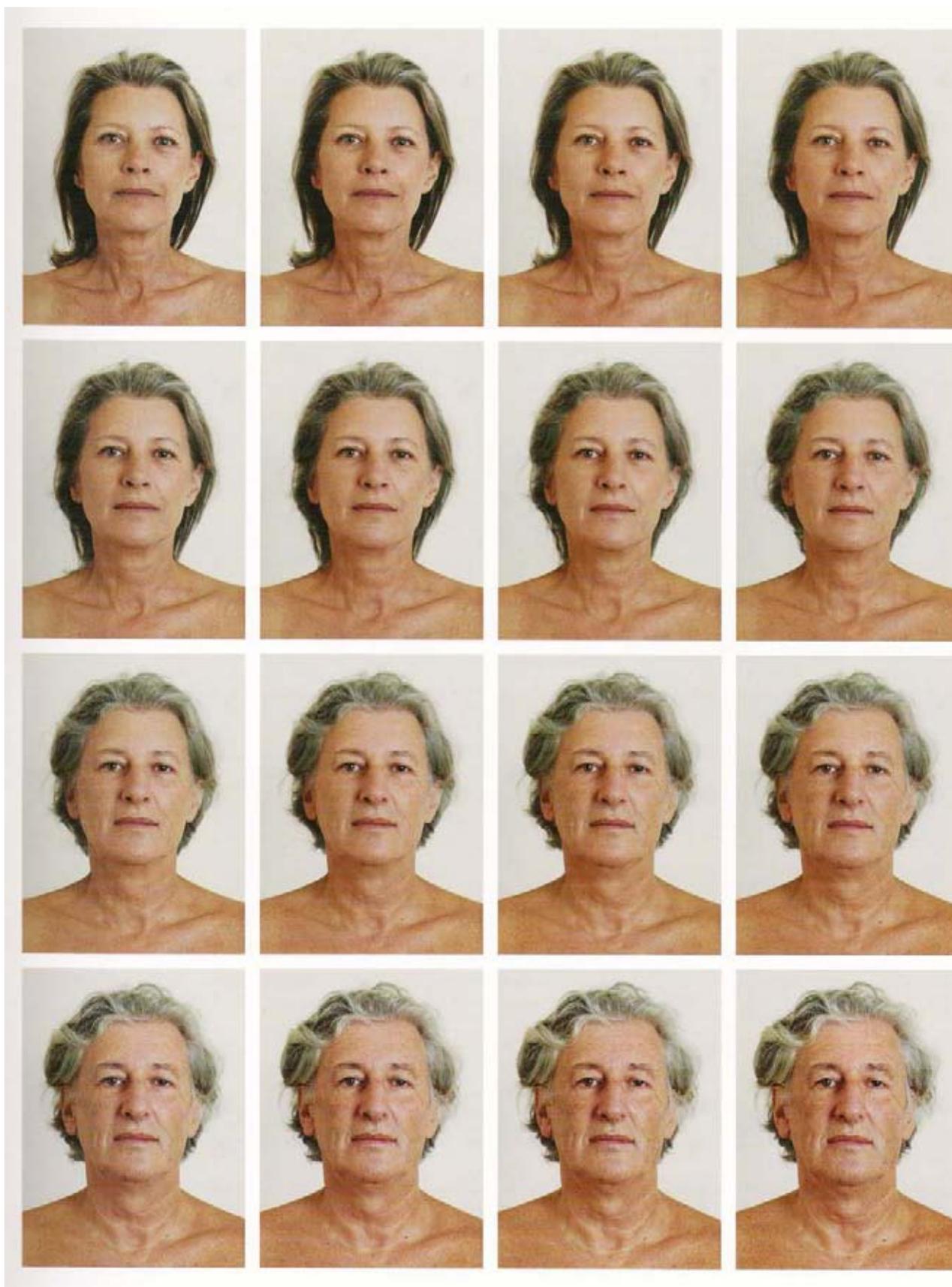
029 Burson Nancy_Mankind (Female Population Only)_2003_env130x150cm.jpg



030 Burson Nancy_Mankind (Male Population Only)_2003_env130x150cm.jpg



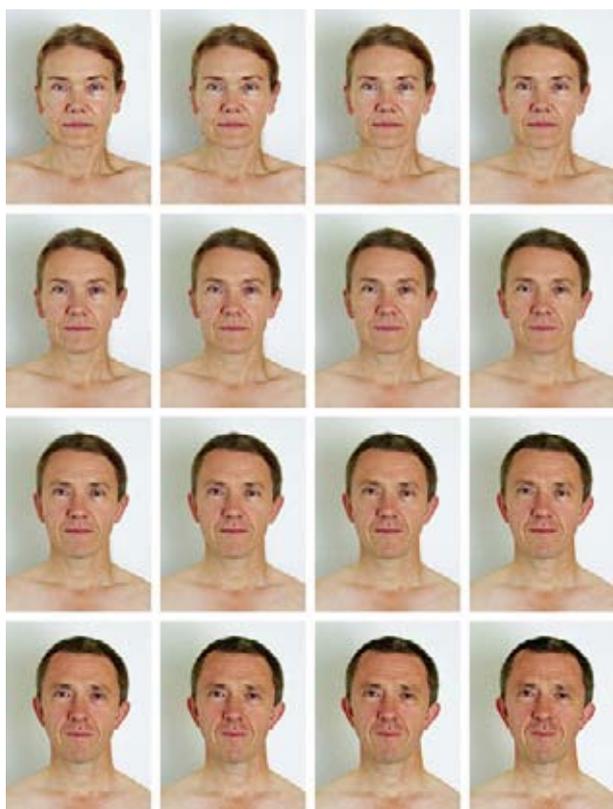
031 Burson Nancy_Untitled Composite_Women Who Look Like Mary_2006_impression.jpg



LawickMüller, *Muriel Olesen et Gérard Minkoff*, de la série *La Folie à Deux*, 1996, 16x27.5x20.5cm, total environ 110x150cm



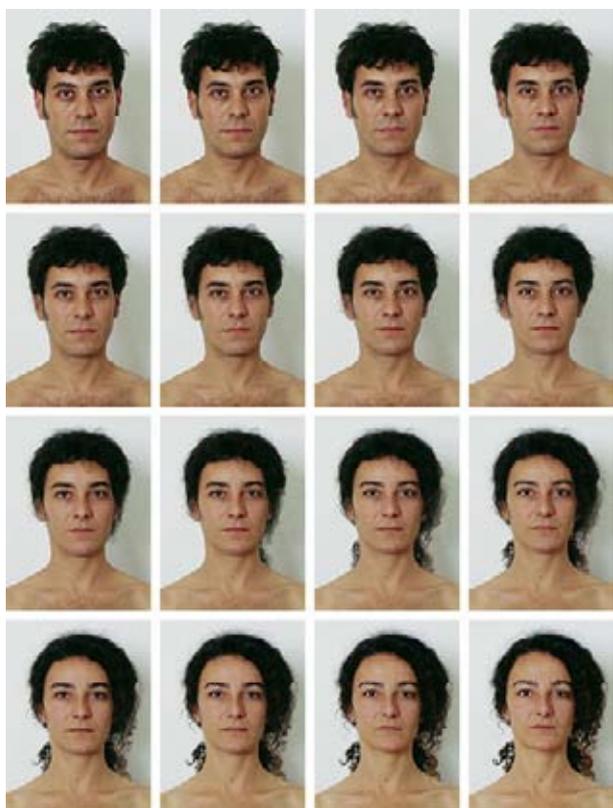
LawickMüller, *Jane et Louise Wilson*, de la série *La Folie à Deux*, 1996, numérique, 16x27.5x20.5cm, total environ 110x150cm



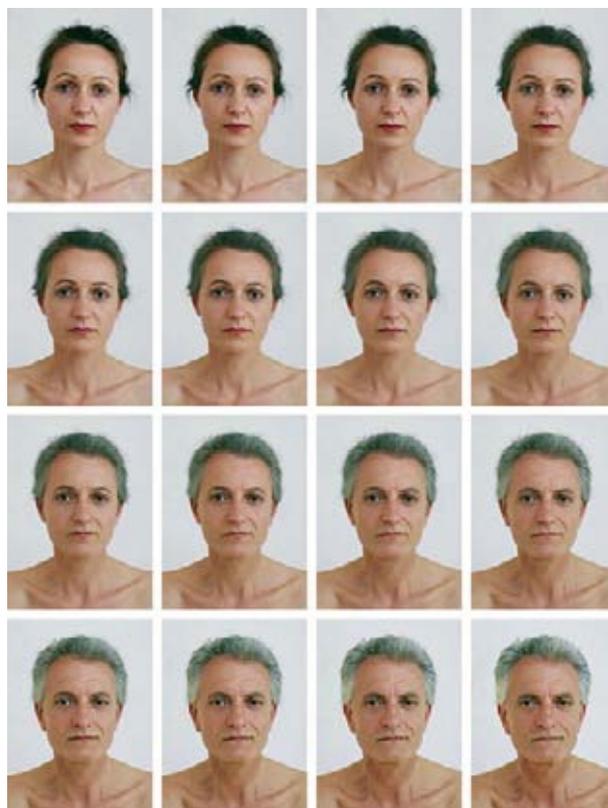
Boyd & Evans



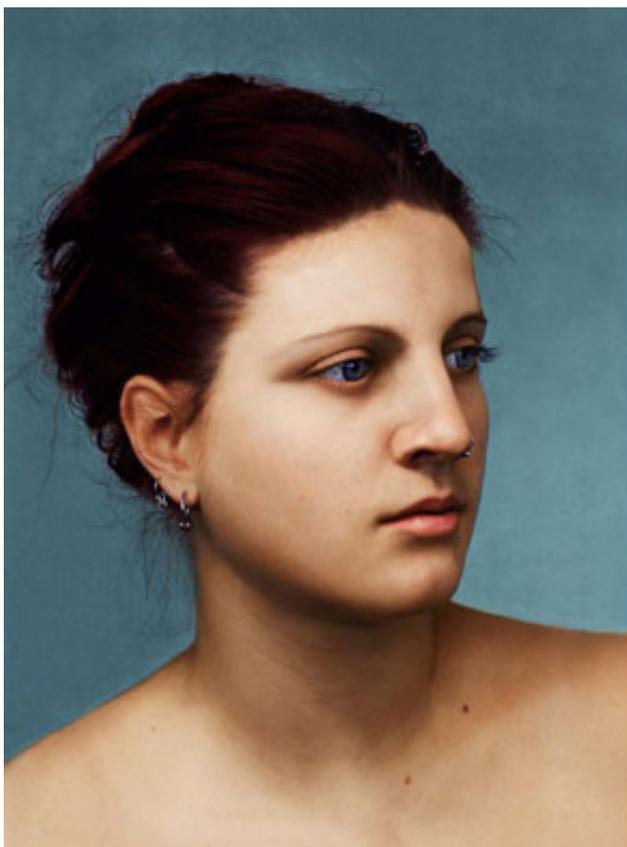
Plank=Poschauko



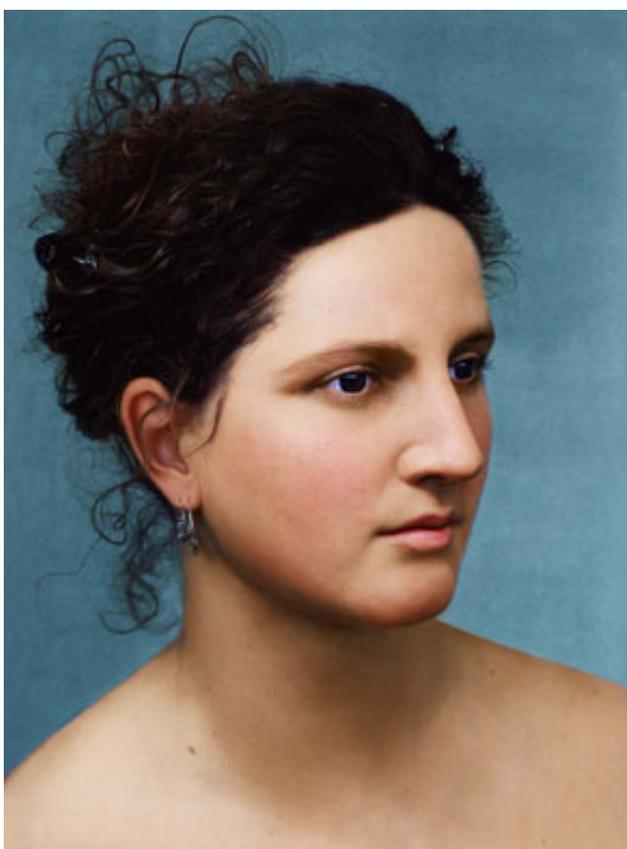
Premiata Ditta s.s.s.



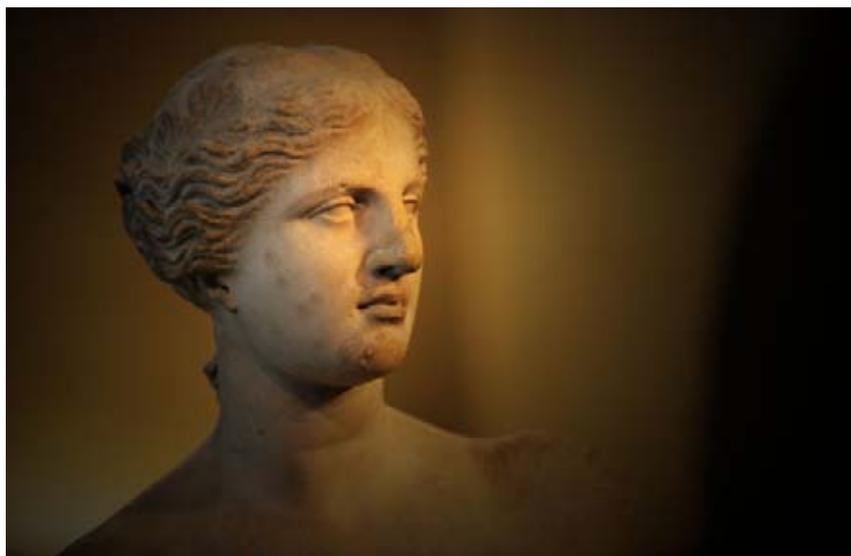
PRINZGAU podgorschek



LawickMüller, *Venus de Milo (Isabelle et Anna)*, de la série *Perfectly Super Natural*, 2000, 73x100 cm



LawickMüller, *Venus de Milo (Simone et Anja)*, de la série *Perfectly Super Natural*, 2000, 73x100 cm



Attribué à l'école de Lysippe, *Venus de Milo*, île de Mélos, Grèce, 1^e-2^e s. av. J.C.



LawickMüller, *Apollo (Phidias type)* (Kostas, Stefan, Fabian, Micha, Jörg, Jup), de la série *Perfectly Super Natural*, 1999

LawickMüller
www.lawickmueller.de

Série *Perfectly Super Natural*, 1999



LawickMüller, *Athena Velletri*, 1999



LawickMüller, *Apollo from Olympia (Oliver)*, 1999



LawickMüller, *Hercules (Kostas)*, 1999, 70x45.5 cm



LawickMüller, *Aphrodites (Nadine)*, 1999, 70x45.5 cm

Keith Cottingham
www.kcott.com



Keith Cottingham, *Sans titre (Triple)*, de la série *Fictitious Portraits*, 1992

Keith Cottingham
www.kcott.com



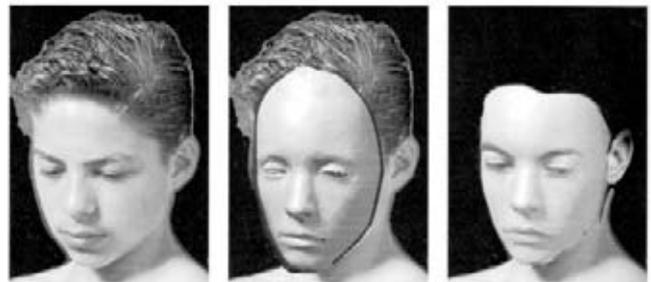
033 Cottingham Keith_Fictitious Portraits_sl (Single)_1992_122x101.6cm.jpg



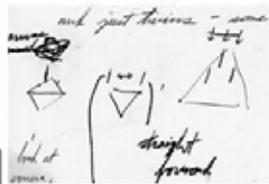
034 Cottingham Keith_Fictitious Portraits_sl (Twins)_1992_122x101.6cm.jpg



035 Cottingham Keith_Fictitious Portraits_sl (Triplets)_1992_122x101.6cm.jpg



036 Cottingham Keith_Fictitious Portraits_1990_1992_études préparatoires 01.jpg



037 Cottingham Keith_Fictitious Portraits_1990_1992_études préparatoires 02.jpg



038 Cottingham Keith_Fictitious Portraits_1990_1992_études préparatoires 03.jpg



053 Aziz+Cucher_Faith, Honor and Beauty_1992_00_vue de l'installation_New Langton Art...



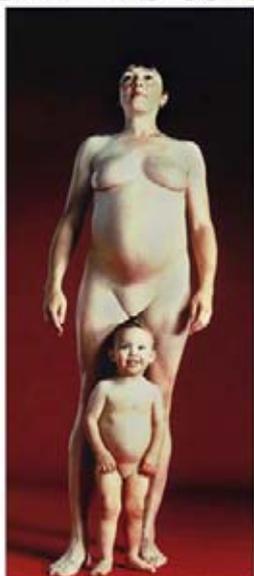
054 Aziz+Cucher_Faith, Honor and Beauty_1992_01_c-print_218.5x96.5cm.jpg



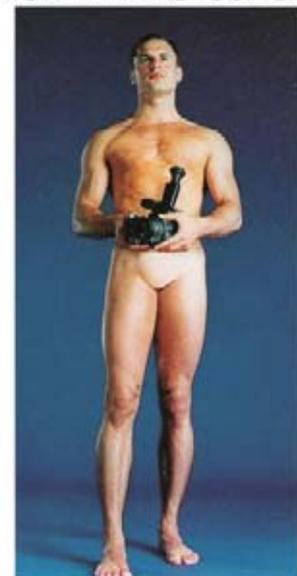
055 Aziz+Cucher_Faith, Honor and Beauty_1992_02_c-print_218.5x96.5cm.jpg



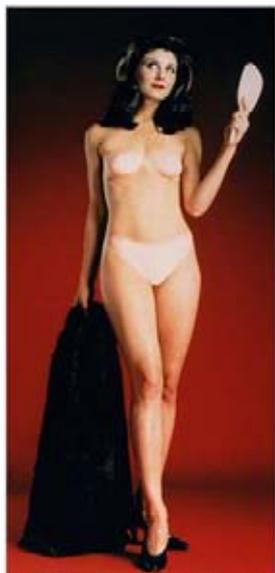
056 Aziz+Cucher_Faith, Honor and Beauty_1992_03_c-print_218.5x96.5cm.jpg



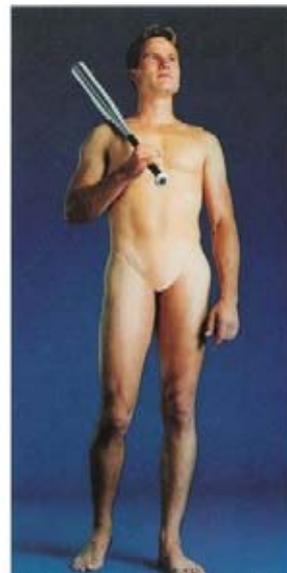
057 Aziz+Cucher_Faith, Honor and Beauty_1992_04_c-print_218.5x96.5cm.jpg



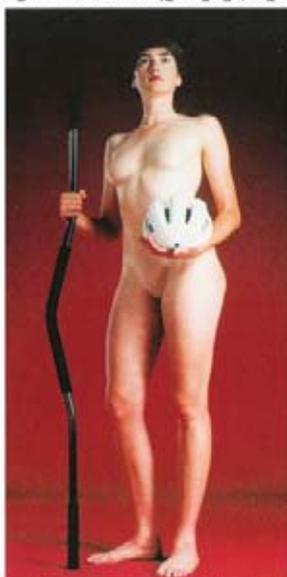
058 Aziz+Cucher_Faith, Honor and Beauty_1992_05_c-print_218.5x96.5cm.jpg



059 Aziz+Cucher_Faith, Honor and Beauty_1992_06_c-print_218.5x96.5cm.jpg



060 Aziz+Cucher_Faith, Honor and Beauty_1992_07_c-print_218.5x96.5cm.jpg



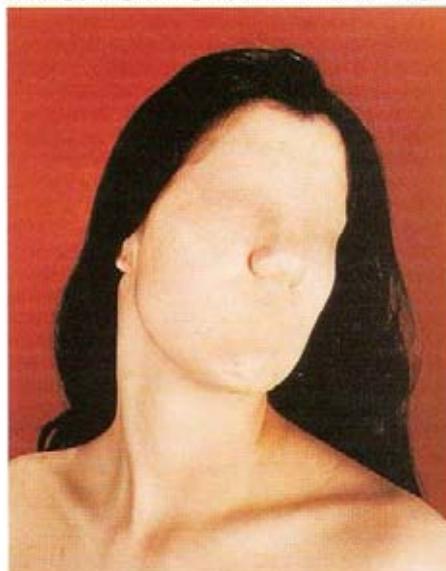
061 Aziz+Cucher_Faith, Honor and Beauty_1992_08_c-print_218.5x96.5cm.jpg



062 Aziz+Cucher_Dystopia_1994-1995_à l'Espace d'Art Yvonamor Patix, Paris_1994_c-pri...

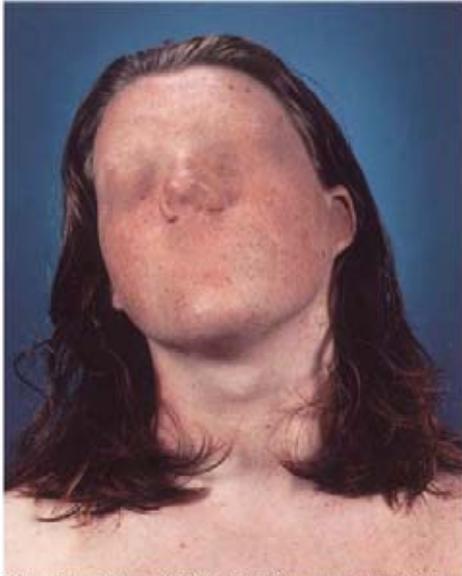


063 Aziz+Cucher_Dystopia_1994-1995_May_1994_c-print digital_127x101.6cm.jpg

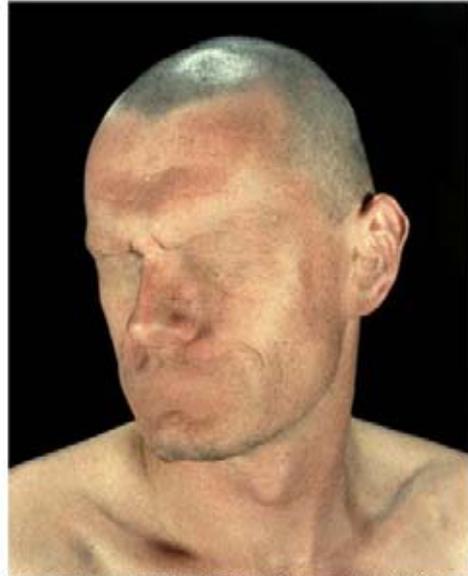


064 Aziz+Cucher_Dystopia_1994-1995_Maria_1994_c-print digital_127x101.6cm.jpg

Aziz+Cucher
www.azizcucher.net



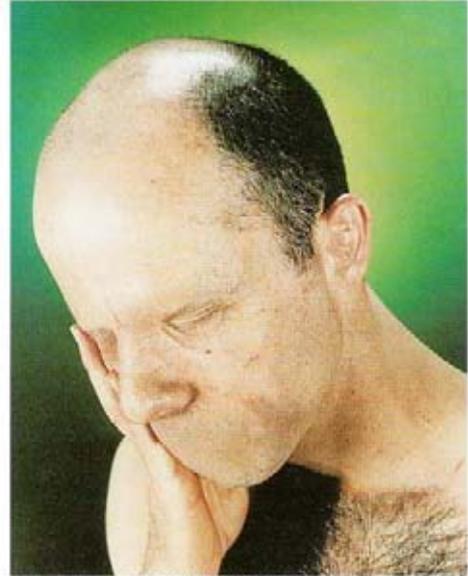
065 Aziz+Cucher_Dystopia_1994-1995_Rick_1994_c-print digital_127x101.6cm.jpg



066 Aziz+Cucher_Dystopia_1994-1995_Chris_1994_c-print digital_127x101.6cm.jpg



067 Aziz+Cucher_Dystopia_1994-1995_Lynn_1994_c-print digital_127x101.6cm.jpg



068 Aziz+Cucher_Dystopia_1994-1995_Mike_1994_c-print digital_127x101.6cm.jpg

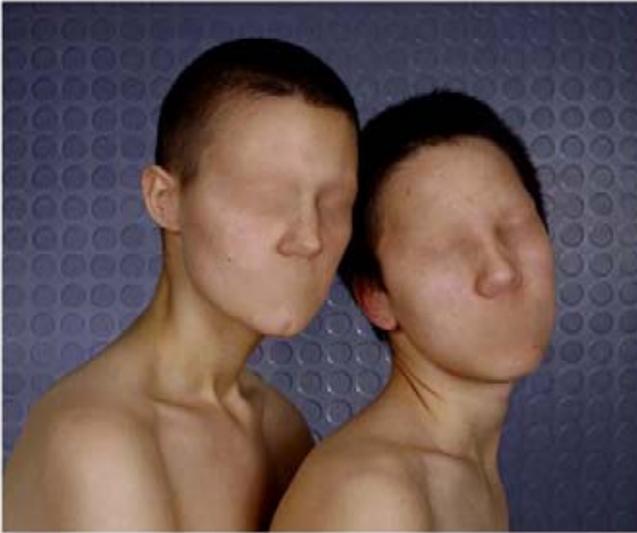


069 Aziz+Cucher_Dystopia_1994-1995_Ken_1995_c-print digital_127x101.6cm.jpg



070 Aziz+Cucher_Dystopia_1994-1995_John_1995_c-print digital_127x101.6cm.jpg

Aziz+Cucher
www.azizcucher.net



071 Aziz+Cucher_Dystopia_1994-1995_Pam and Kim_1995_c-print digital_127x101.6cm.jpg



072 Aziz+Cucher_Unfiled (After Man Ray)_1996_c-print digital_101.6x127cm.jpg



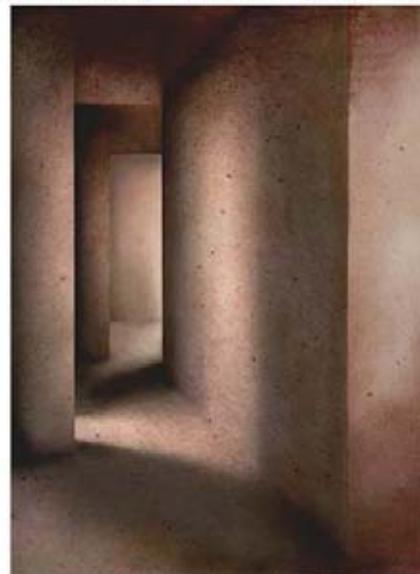
073 Aziz+Cucher_Plasmorphica_Still-Life_06_1996_c-print_76.2x101.6cm.jpg



074 Aziz+Cucher_Plasmorphica_Still-Life_08_1996_c-print_101.6x76.2cm.jpg



075 Aziz+Cucher_Chimera_01_1998_c-print_152.4x76.2cm.jpg



076 Aziz+Cucher_Interior_06_2000_172.7x121.9cm.jpg

Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin
www.airdeparis.com



Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin, *Sasja 90-60-90*, 1992, duraflex, 100x100 cm



Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin, *Rebecca 90-61-93*, 1993, 100x100 cm



Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin, *Ursula*, tiré de *Final Fantasy*, 1993, c-print, 97x150 cm



Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin, *Wendy*, tiré de *Final Fantasy*, 1993



Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin, *Topaze*, tiré de *Final Fantasy*, 1993, 100x150 cm



Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin, *Two Tone Stretch Satin and Lace Pantsuit, Petra*, 1994, 120x185 cm, publié dans *The Face*, sept. 1994, "Global warming".



Inez van Lamsweerde et V. Matadin, *Pam*, de la série *Thank You Thighmaster*, 1993



Inez van Lamsweerde et V. Matadin, *Britt*, de la série *Thank You Thighmaster*, 1993, 120x185 cm



Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin, *Marcel ; Rob*, tiré de *The Forest*, 1995, c-print, 135x180cm

Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin, *Andy ; Klaus*, tiré de *The Forest*, 1995, c-print, 135x180cm



Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin,
Kirsten, 1997, c-print, 50x50cm



Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin,
Anastasia, 1994, c-print, 114x100cm

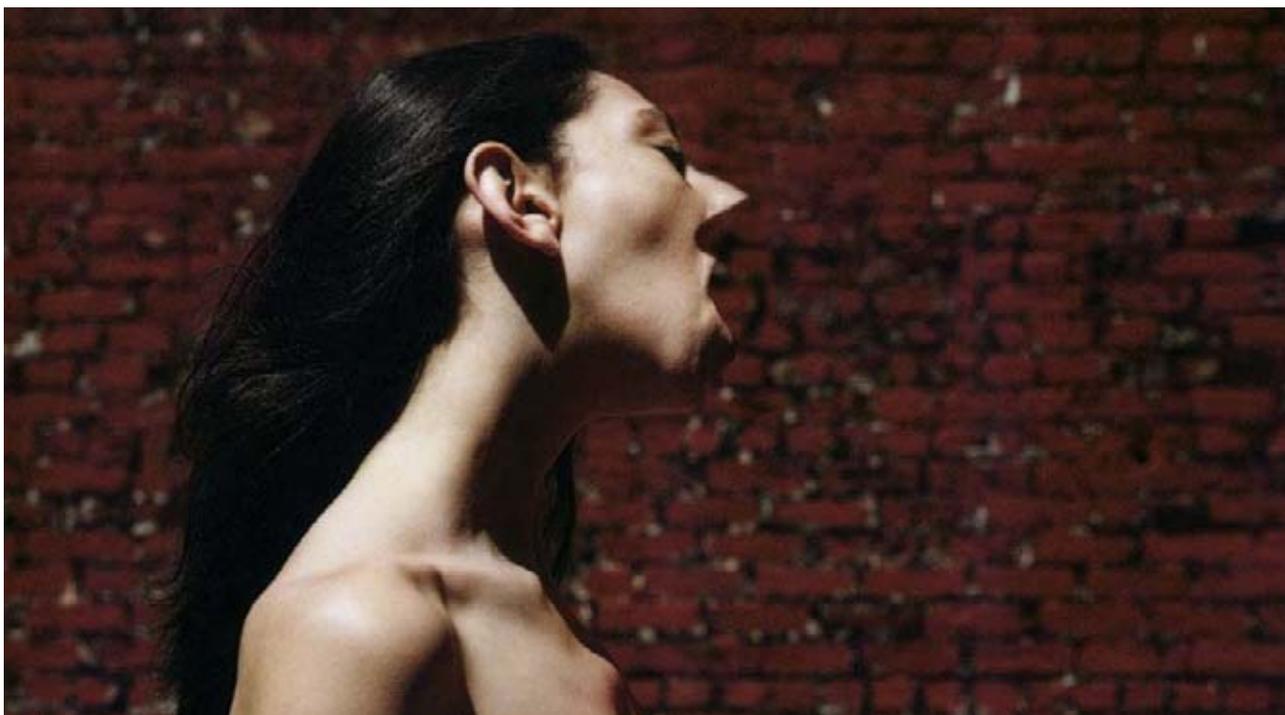


Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin,
Jade & Victoria, 1996



I. van Lamsweerde et V. Matadin, *The Widow (Black / Red / White)*, 1997, c-print, 120x120 cm [triptyque]

Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin
www.airdeparis.com



Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, *Me kissing Vinoodh (Passionately)*, 1999, c-print, 625x1118 cm



Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, *Me kissing Vinoodh (Lovingly)*, 1999, c-print

Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin
www.airdeparis.com



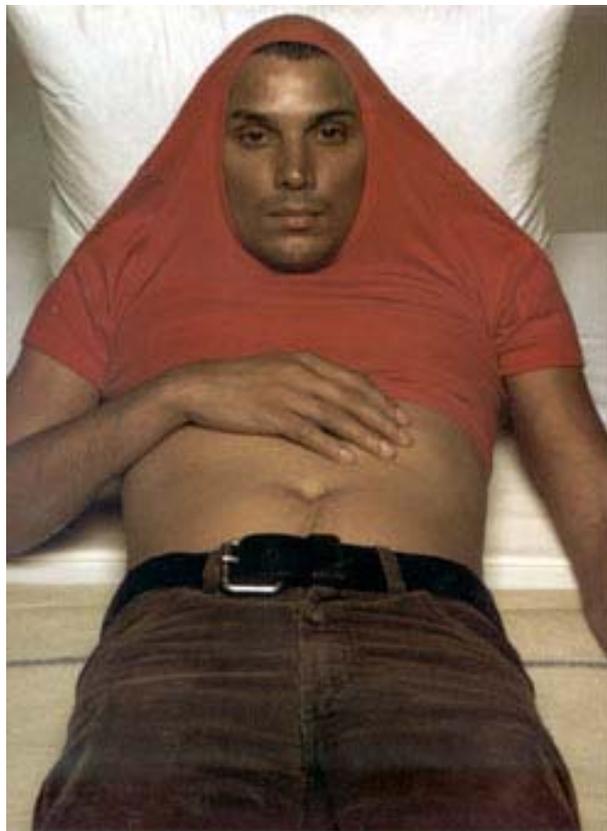
01



02



03



08

Toutes les images : Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin,
de la série *Me*, 1998, tirages Cibachrome, 125x97.5 cm

Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin
www.airdeparis.com



05



06



07



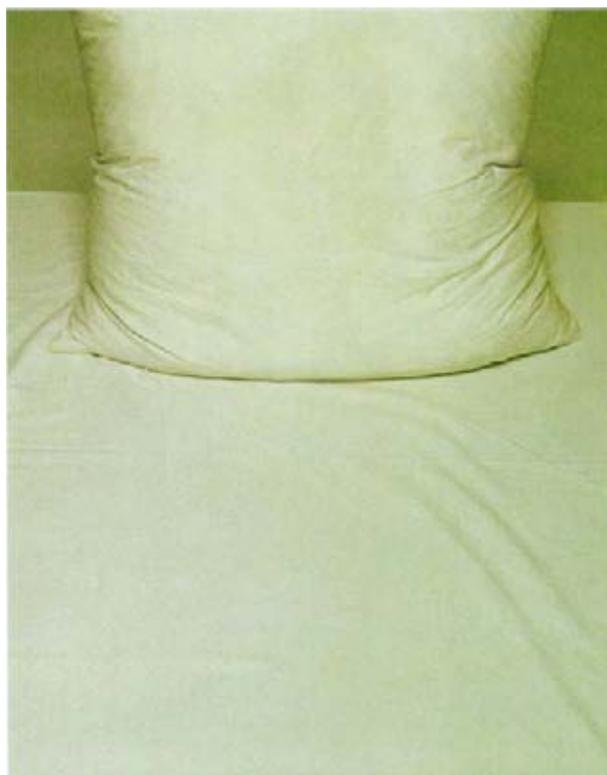
08

Toutes les images : Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin,
de la série *Me*, 1998, tirages Cibachrome, 125x97.5 cm

Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin
www.airdeparis.com



09



11

Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, de la série *Me*, 1998,
tirages Cibachrome, 125x97.5 cm



Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, *Kirsty for Louis Vuitton*, 1997.
Modèle : Kirsty Hume, styliste : Cathy Kasterine, hair : Danilo, make-up : Ellis Faas

Orlan
www.orlan.net



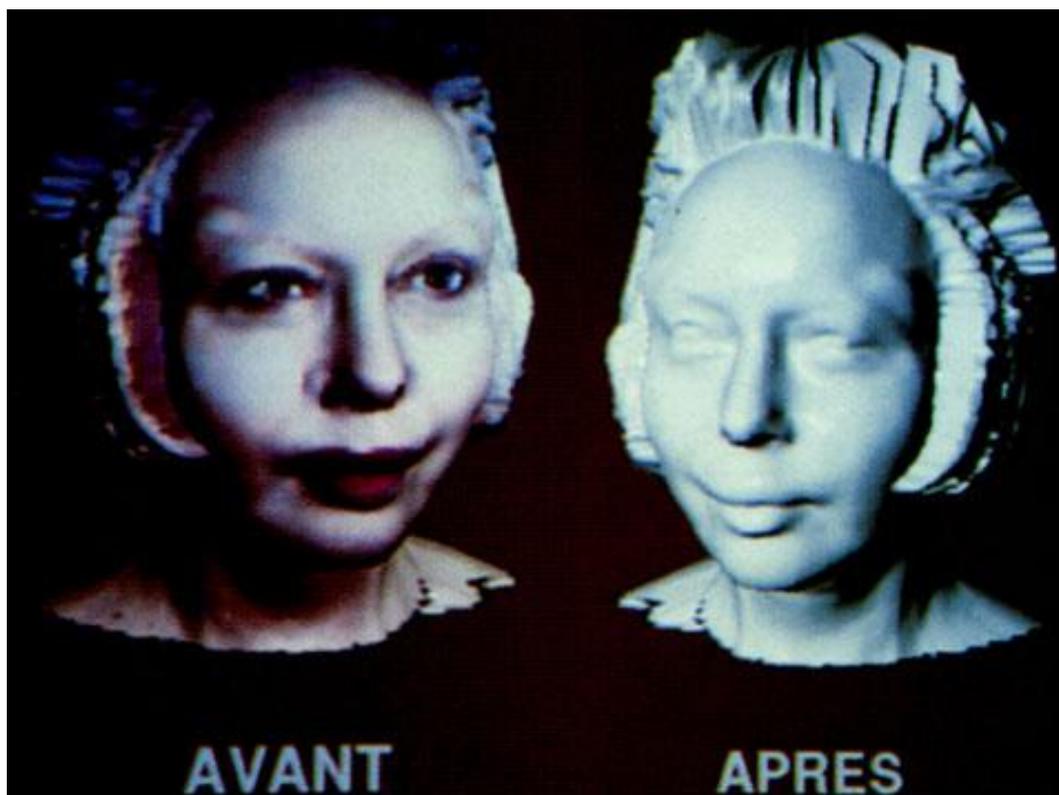
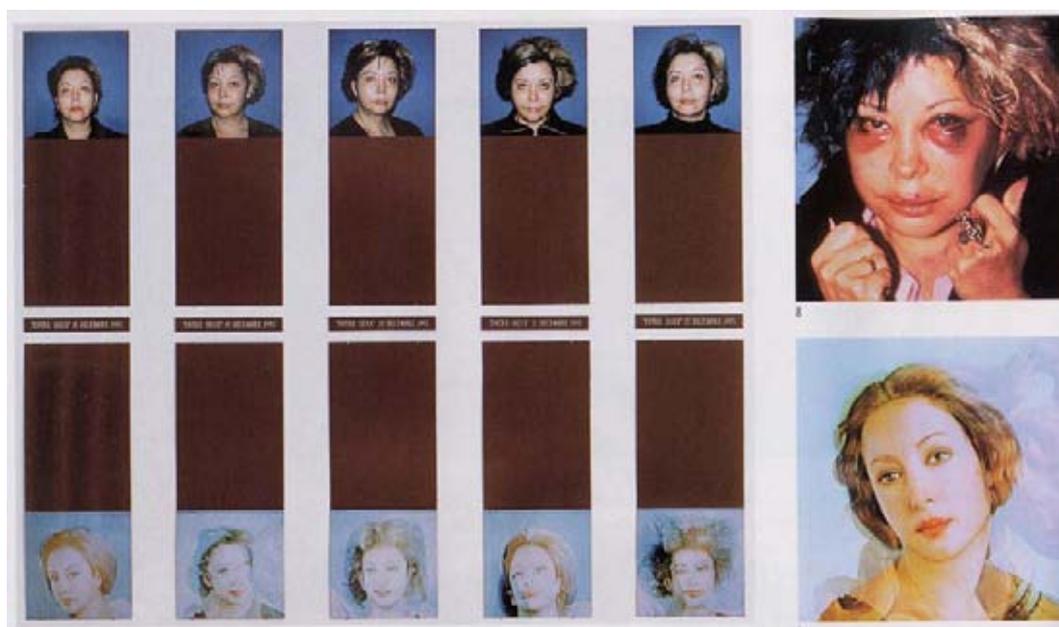
Fabrice Leveque, *Orlan*, 1991. Entre ses 5^e et 6^e opérations

Orlan
www.orlan.net

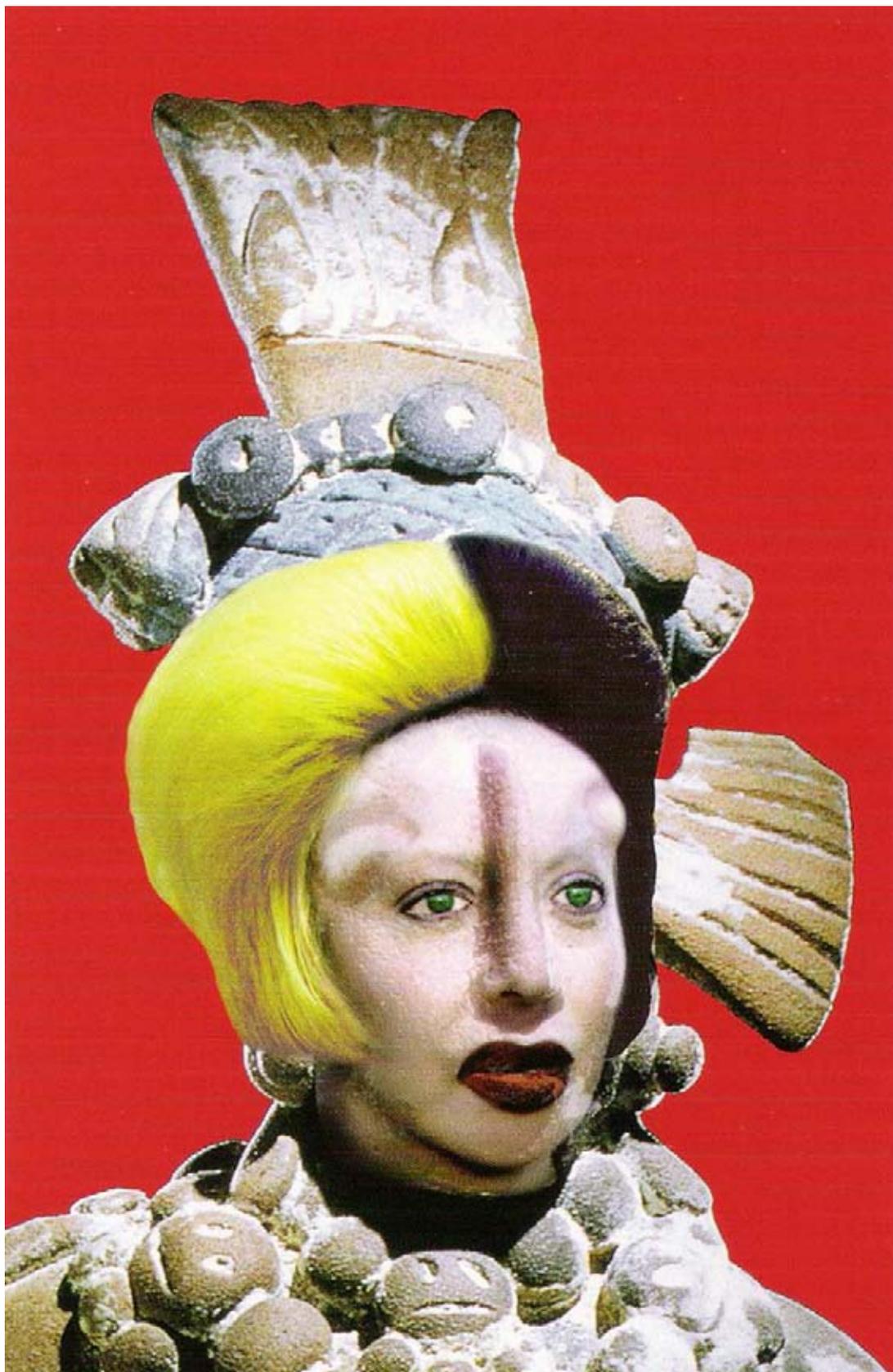


Fabrice Leveque, *Orlan*, de la série *La Femme qui rit*, 1995

Orlan

www.orlan.netOrlan, *La Réincarnation de Sainte Orlan*, 1990-1993Orlan, *Omniprésence n°2*, 1993, installation, 1.6x18 m

Orlan
www.orlan.net



Orlan, *Refiguration Self-hybridation*, de la série *Précolombienne*, n°27, 1998, cibachrome, 100x150 cm.
Technique : Pierre Zovile

Orlan
www.orlan.net



FIGURE 12 : Orlan, Hybridation africaine, Femme Surmas avec labrets et usage de l'objet Euro-Stéphanoise avec bignouls, 2000, photographie couleur, manipulée, 1,25 x 1,56 m, 7+3 ex. © Orlan

109 Orlan_Hybridation africaine_Femme Surmas avec labrets_2000_125x156cm.jpg



110 Orlan_Défiguration-refiguration Self-hybridation précolombienne_22_1996_cibachrome...



111 Orlan_Refiguration Self-hybridation_série précolombienne_27_1998_cibachrome_100...



112 Orlan_série Refiguration Self-Hybridation_n° 30_1999.jpg



113 Orlan_Masque Mbangu_SelfHybridation_2000_02_125x156cm.jpg



114 Orlan_Masque Mbangu_SelfHybridation_2000_01_125x156cm_couleurs.jpg



115 Orlan_Femme grafe_Self-Hybridations africaines_2002.jpg



120 Orlan_Refiguration Self-hybridation_série indienne-américaine_01_2005.jpg



121 Orlan_Refiguration Self-hybridation_série indienne-américaine_7_2005.jpg



122 Orlan_Refiguration Self-hybridation_série indienne-américaine_08_2005.jpg



123 Orlan_Refiguration Self-hybridation_série indienne-américaine_9_2005.jpg



124 Orlan_Refiguration Self-hybridation_série indienne-américaine_10_2005.jpg

Mariko Mori (1967, Japon)



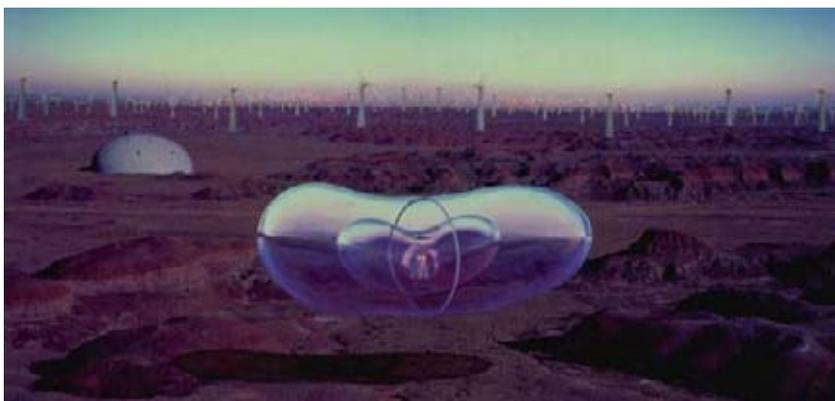
Mariko Mori, *Birth of a Star. Portrait*, 1995, tirage Ilfochrome, 60x45.5cm



Mariko Mori, *Pratibimba*, 1998, Ilfochrome, diam. 122 cm



Mariko Mori, *Miko no Inori (The Shaman-Girl's Prayer)*, 1997, vidéo



Mariko Mori, *Entropy of love*, 1996



Mariko Mori, *Burning desire*, 1997-98



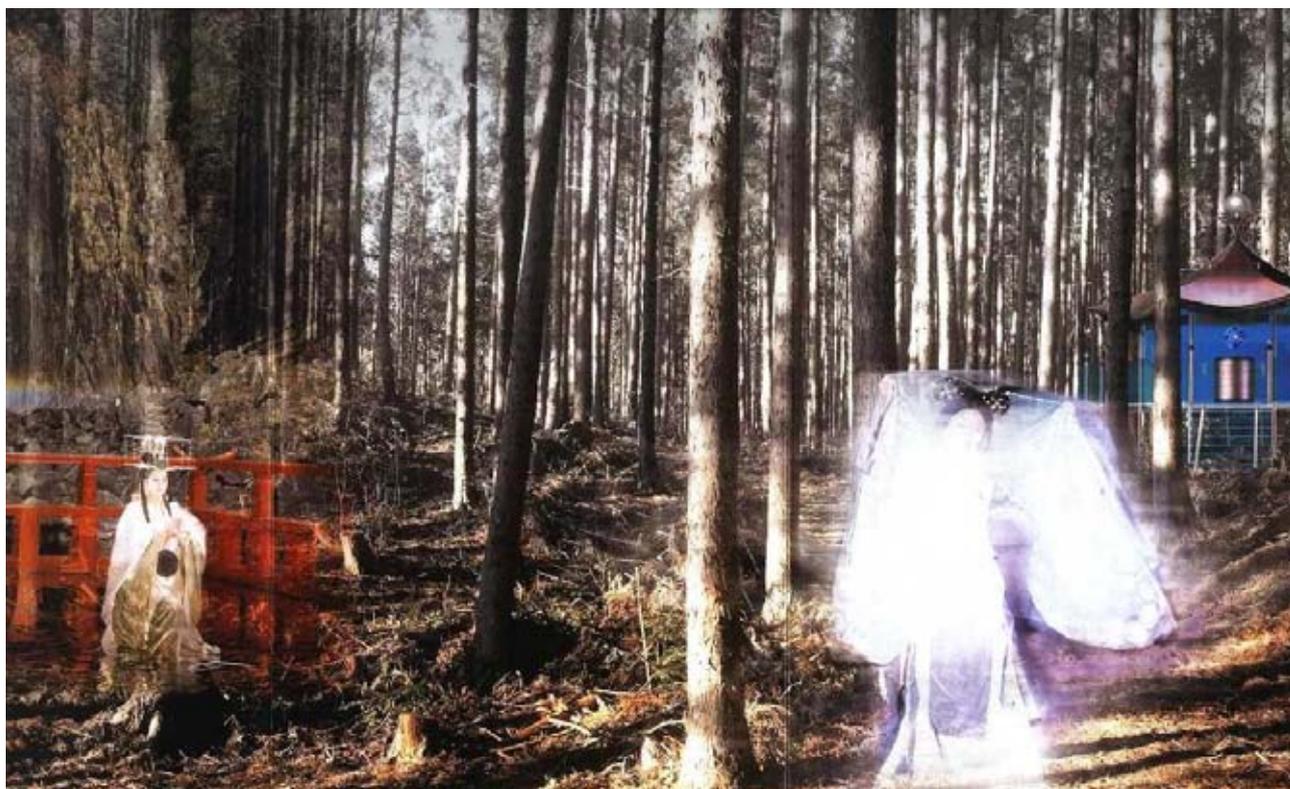
Mariko Mori, *Pureland*, 1996-1998, 45x91 cm



Mariko Mori, *Nirvana*, 1996-1997 (détail)



Mariko Mori, *Last Departure*, 1996, tirage Ilfochrome, 213x365 cm



Mariko Mori, *Kumano (Illuminations)*, 1998