

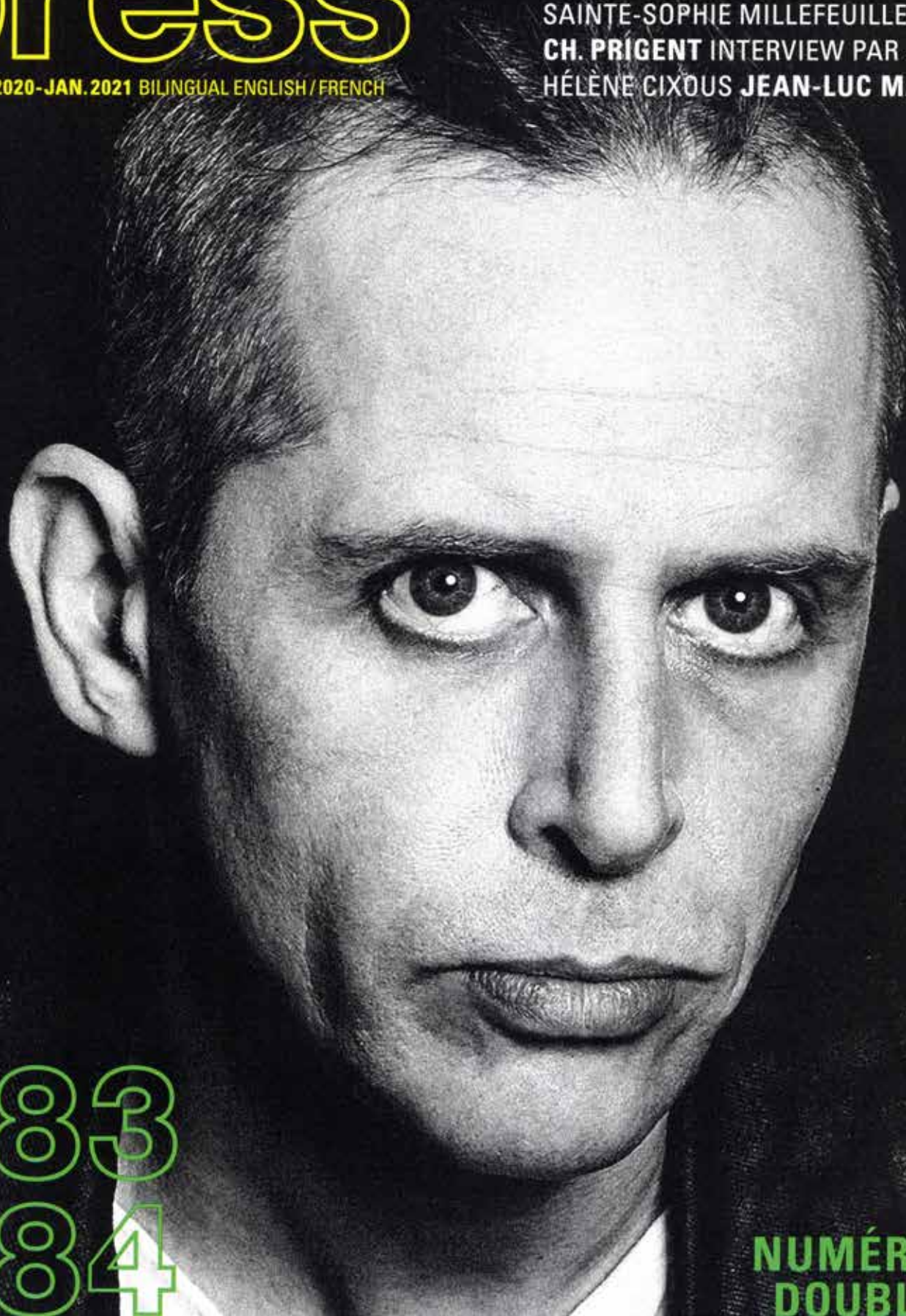
Ils se Dis[ai]ent Peintres, Ils se Dis[ai]ent
Photographes

Excerpt from Art Press Magazine
December 2020 January 2021

art press

DÉC. 2020 - JAN. 2021 BILINGUAL ENGLISH/FRENCH

JOHANN LE GUILLERM YANG JIECHANG
LE PRIX MARCEL DUCHAMP A 20 ANS
MANIFESTA À MARSEILLE
J.-P. RAYNAUD **G. OROZCO** T. KAWAMATA
ART ET PHOTO: L'EXPO CHARNIÈRE
SAINTE-SOPHIE MILLEFEUILLE MILLÉNAIRE
CH. PRIGENT INTERVIEW PAR J.-M. GLEIZE
HÉLÈNE CIXOUS **JEAN-LUC MARION**



483
484

NUMÉRO
DOUBLE

M 08242 - 483 - F: 7,90 € - RD



BEL 9,80€ CAN 14,99\$ SCAN
PORT CONTI 10,10€ SUISSE 17,10 CHF

Mensuel bilingue paraissant le 25 de chaque mois
is published monthly

8, rue François-Villon, 75015 Paris
Tél (33) 1 53 68 65 65 (de 9h30 à 13 heures)
www.artpress.com

* e-mail : initiale du prénom.nom@artpress.fr

Comité de direction: Catherine Francblin, Guy Georges Daniel Garvis, Jacques Henric, Jean-Pierre de Kerraoul Catherine Millet, Myriam Salomon

SARL artpress: siège social 1, rue Robert Bichet 59440 Avesnes-sur-Helpe

Gérant-directeur de la publication: J.-P. de Kerraoul*

Directrice de la rédaction: Catherine Millet*

Rédacteur en chef: Richard Leydier*

Rédacteur en chef adjoint: Étienne Hatt*

Conseiller: Myriam Salomon*

Coordinatrice éditoriale et digital manager:

Aurélie Cavanna*

Assistant de rédaction: Laurent Perez*

Assistante de direction: Mariia Rybalchenko*

Système graphique: Roger Tallon († 2011)

Maquette / système graphique: Magdalena Recordon

Translation: Chloé Baker, Laurent Perez

Collaborations:

R. Durand (photographie)

J. Henric, Ph. Forest, L. Perez (littérature)

C. Kihm (art et littérature)

G. Banu, B. Gallet (théâtre)

J. Caux, L. Goumarre, S. Malfettes (danse)

J. Aumont, E. Burdeau, J.-J. Manzanera,

D. Païni, F. Rehm (cinéma)

A. Bureaud (nouvelles technologies)

Correspondances: Bordeaux: D. Arnaudet

Rennes: J.-M. Huitorel Bruxelles: B. Marcelis

Berlin: T. de Ruyter New York: R. Storr,

E. Heartney, F. Joseph-Lowery

Publicité / Advertising:

Julie-Joy Agaësse / jj.agaesse@artpress.fr
(33) 1 53 68 65 66

Agenda: Christel Brunet*

Diffusion / Partenariats:

Claire Denèle* (33) 1 53 68 65 78

Abonnements / Subscriptions orders:

Tél 03 27 61 30 82 (Alice Langella)

serviceabonnements@artpress.fr

France 69 € Europe / Suisse 85 €

Autres pays 90 €

Impression: Rotimpres (Espagne)

Origine papier: Couche demi-mat 90gr UPM star Silk

pâte mécanique: Finlande

Contact distribution: Cauris Media (01 40 47 65 91)

Dépôt légal du 4^e trimestre 2020

CPPAP 0424K84708 - ISSN 0245-5676

RCS Valenciennes 318 025 715

Couv.: Johann Le Guillerm (Ph. Joanne Azouab)

© ADAGP, Paris 2020, pour les œuvres de ses membres

ÉDITO

05 **Désamour** Falling out of Love
Étienne Hatt

HOMMAGE

06 **Daniel Aulagnier, Olivier Corpet, Jean-Philippe Guinle, Pierre Nahon**
Jacques Henric et Catherine Millet

CHRONIQUES / COLUMNS

07 **Histoire de galeries** Galleries Story
Catherine Millet

11 **Photographie, capitalisme, démocratie** Photography, Capitalism and Democracy
Étienne Hatt

15 **SNAFU** Situation Normal: All Fucked Up
Jacques Aumont

19 **La pierre et le fantôme** The Stone and the Ghost
Georges Banu

POINTS DE VUE / OPINIONS

23 **Manifesta 13, l'art à tout faire ?** All-Purpose Art?
Aurélie Cavanna

27 **Les 20 ans du prix Marcel Duchamp** The 20th Anniversary of the Marcel Duchamp Prize
Richard Leydier

ŒUVRE-CLÉ / KEY WORK

30 **Erik Dietman, L'ami de personne, 1992-98**
Anne Bertrand

INTRODUCING

32 **Zhenya Machneva**
Julie Chaizemartin

ACTUALITÉS / SPOTLIGHT

35 **Sainte-Sophie, millefeuille millénaire** Hagia Sophia, Millenary Mille-feuille
Christophe Catsaros

40 **Ai Weiwei, quarantaine** Quarantine
Julie Chaizemartin

DOSSIERS

GRANDES INTERVIEWS

42 **Regarder le monde avec Johann Le Guillerm** Looking at the World with Johann Le Guillerm
Interview par Catherine Millet

50 **Yang Jiechang, les déviations d'un lettré** Deviations of a Lettered Artist
Interview par Jean-Hubert Martin

60 **Jean-Pierre Raynaud, seul à seul** One on One
Olivier Kaepelin

66 **Gabriel Orozco, l'atelier des écrits** The Written Studio
Anne Bertrand

70 **Tadashi Kawamata, tours et détours** Twists and Turns
Richard Leydier

74 **Ils se dis[ai]ent peintres, ils se dis[ai]ent photographes** They Call[ed] Themselves Painters, They Call[ed] Themselves Photographers

76 **Jeter le flou** Blurring Borders
Interview de Michel Nuridsany par Étienne Hatt

84 **1980: la photographie « affranchie »** Photography Emancipated
Michel Poivert

89 EXPOSITIONS / REVIEWS

Staged Bodies Bill Brandt Giulio Paolini
Johan Creten **Comme un parfum d'aventure** Jeanne Susplugas **Than Hussein Clark, Luigi Serafini** Possédé.e.s
Alexandra Leykauf Olivier Debré et les artistes-architectes **Hypnose** Gérard Deschamps **Jennifer Douzenel** Catherine Melin **Félix Pinquier** Caroline Corbasson **Courants verts** Anticorps **Stephan Balkenhol** Oscar Murillo **Italia Minimal** Kosta Kulundzic **Günther Uecker** Kriki **Jean-Luc Moulène** The Painting People

109 AGENDA

113 LIVRES

Christian Prigent Guy Debord
Stéphanie Solinas Bernardo Bertolucci
Maël Renouard Hélène Cixous
Maurice Olender Bernard Charbonneau
Jean-Luc Marion Anthologie de la poésie latine
Bei Dao, Liao Yiwu Joseph Czapski

129 Comptes rendus

130 **LE FEUILLETON DE JACQUES HENRIC** État total, écran total
Carl Schmitt, Ernst Jünger

ILS SE DIS[AI]ENT PEINTRES, ILS SE DIS[AI]ENT PHOTOGRAPHES

Il y a 40 ans, du 22 novembre 1980 au 4 janvier 1981, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris accueillait dans son département contemporain de l'ARC l'exposition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*. Réunissant 35 artistes ou duos utilisant la photographie, elle couvrait un large spectre de pratiques, de ses usages conventionnels jusqu'à son déploiement dans l'espace, en passant par l'hybridation des médiums ou la mise en scène. Au-delà d'une simple actualisation des relations riches entre peinture et photographie que semblait annoncer son titre, prenant le contre-pied de la photographie artistique en France bientôt qualifiée de « photographie créative », *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* s'est imposée comme un jalon majeur du rapprochement entre photographie et arts plastiques – au point de prendre des allures de mythe. Pourtant, cette exposition est mal documentée. À titre d'exemple, il n'existe que très peu de vues de l'accrochage et aucune d'entre elles n'en donne un aperçu général.

C'est pourquoi, revenir sur *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* impliquait, en premier lieu, de donner la parole à son commissaire, le critique d'art Michel Nuridsany, qui rappelle ici ses partis pris, et aux artistes – tous ne s'en souviennent pas –, auxquels nous avons demandé ce que l'exposition représentait pour eux. Mais il fallait aussi la mettre en perspective. Marquait-elle une rupture ou s'inscrivait-elle dans la continuité des débats d'alors ? C'est la question que pose l'historien Michel Poivert, qui a récemment publié *50 ans de photographie française de 1970 à nos jours* (Textuel, 2019). Enfin, pour aider à saisir les enjeux de cette autre approche de la photographie tels qu'ils se formulaient à l'époque, des articles tirés des archives d'artpress sont accessibles sur notre site.

Aurélie Cavanna et
Étienne Hatt





David Haxton. « Light from Fluorescents on White Roll and Lights under Red ». 1979. C-print. 71 x 86,5 cm. (Court. l'artiste)

Forty years ago, from November 22nd, 1980 to January 4th, 1981, the Musée d'art moderne de la Ville de Paris hosted in its ARC contemporary department the exhibition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* [They Call Themselves Painters, They Call Themselves Photographers]. Bringing together 35 artists or duos using photography, it covered a wide range of practices, from the conventional uses of photography to its deployment in space, via the hybridization of mediums and mise-en-scène. Beyond a simple updating of the rich relations between painting and photography that its title seemed to announce, taking the opposite tack to artistic photography in France soon to be described as "creative photography", it imposed itself as a major milestone in the rapprochement between photography and the plastic arts—to the point of taking on the aura of a legend. Yet it was poorly documented. For example, there are very few pictures of the exhibition itself and none of them give a general overview. This is why, going back to *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* implied, first of all, offering the floor to its curator, the art critic Michel Nuridsany, who here reminds us of which stances he adopted; and to the artists—not all remember it—, whom we asked what the exhibition represented for them. But we also had to put it into perspective. Did it mark a break with the past or was it part of the continuity of the debates of the time? This is the question posed by the historian Michel Poivert, who recently published *50 ans de photographie française de 1970 à nos jours* [50 Years of French Photography from 1970 to the Present Day]. In addition, to help us understand the issues at stake in this alternative approach to photography as they were formulated at the time, articles from the *artpress* archives are available on our site.

They Call[ed] Themselves Painters, They Call[ed] Themselves Photographers



Michele Zaza. « Itinerario », 1980. C-prints, 29x38,5 cm. (Court. Michele Zaza Archive, Rome/Berlin)

JETER LE FLOU

interview de Michel Nuridsany
par Étienne Hatt

■ Dans le catalogue de l'exposition, Suzanne Pagé, alors directrice de l'ARC, précisait qu'il ne s'agissait pas d'une nouvelle exposition sur les rapports entre peinture et photographie ou entre art et photographie. Quant à vous, vous écriviez que « quelque chose d'essentiel » était en train de se passer mais, pour ne pas l'enfermer, vous refusiez de le désigner de manière trop précise. Quel était, finalement, le sujet d'*Ils se disent peintres, ils se disent photographes* ? Le flou. C'est difficilement compréhensible aujourd'hui, où les rapports sont plus « clivants ». Bien que m'exprimant avec force et passion, je me situais – et me situe toujours – dans la nuance et, dans ce qui, au sein de l'art, résiste aux définitions. *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* montrait des œuvres produites avec le médium photographique et laissait le spectateur décider de quoi il s'agissait. Point. Les Becher étaient alors chez Sonnabend, une galerie d'art, Luigi Ghirri dans une galerie de photographie. Un jour, Christian Boltanski m'avait dit : « La photographie, c'est le photojournalisme, le reste, c'est de la peinture. » J'aimais bien cette façon de voir. J'ai largement contribué à la diffuser. Peut-être trop. Certains de mes amis photographes m'en ont voulu. On ne peut pas être ami tout le temps avec tout le monde.

Vous étiez, depuis le début des années 1970, l'un des premiers critiques à écrire sur la photographie dans un quotidien, *le Figaro*. Pourquoi faire l'exposition *Ils se disent...* ? J'ai, en même temps, dans le même quotidien, écrit sur la science-fiction grâce à Bernard Pivot. Nous étions dans l'après 68 et nous avions une position critique sur le « Grand Art ». La SF, ce n'était pas de la littérature et la photo, ce n'était pas de l'art. Je suis devenu une sorte de spécialiste photo au *Figaro*, à France Culture, à *artpress*, un peu partout. Rapidement, je me suis senti à l'étroit dans cette « spécialité » et j'ai souhaité respirer plus large.

FAIRE FEU DE TOUT BOIS

Ce qui est frappant dans votre texte du catalogue, c'est le rejet de l'histoire de la photographie. Parmi les photographes du 19^e siècle, seuls Marey et Disdéri tiraient leur épingle du jeu, mais parce qu'ils annonçaient l'art moderne. Dans les années 1970, ce n'était guère mieux : selon vous, la plupart des photographes « pataug[eai]ent ». Je continue à être d'accord avec moi. Mais je dois corriger : je ne rejette pas l'histoire de la photo, je rejette celles qui passent d'abord par l'évolution technique du médium. Et si, à propos des années 1970, vous parlez de la « photographie créative », oui, ça pataugeait !

En revanche, une période trouvait grâce à vos yeux, c'était l'entre-deux-guerres, les avant-gardes. Le rapport entre photographie et art était particulièrement fort à ce moment-là. Retrouviez-vous avec les artistes d'*Ils se disent...* une conjonction aussi heureuse ? D'abord, comment s'est faite l'exposition ? J'avais écrit un article sévère sur une exposition de Rodtchenko à l'ARC. Suzanne Pagé m'a téléphoné, m'a demandé de venir et de préciser mes propos sur place, ce que j'ai fait. Pour me mettre à l'épreuve, peut-être, elle m'a proposé de réaliser une exposition. Ce fut *Tendances actuelles de la photographie en France*, qui n'était pas terrible. Suffisamment intéressante, quand même, pour que, trois ans plus tard, Suzanne Pagé me téléphone à nouveau et me dise : « J'ai un trou dans ma programmation, pourrais-tu en deux mois, sans argent du tout, réaliser une exposition ? » Le lendemain, j'ai proposé ce qui s'est appelé *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*. Je n'étais pas payé, il n'y avait même pas d'argent pour l'expédition des œuvres. Ces manques, ces difficultés ont dopé tout le monde. On a fait feu de tout bois. Ileana Sonnabend m'a envoyé à ses frais, des États-Unis, les grands Polaroids de William Wegman. Une sorte d'allégresse est née de ces conditions d'exposition, une sorte de trouble aussi, avec des questionnements plus que

MICHELE ZAZA**hors des spécifications techniques**

« L'exposition *Ils se disent peintres. Ils se disent photographes* constitua un moment de réflexion majeur sur les potentialités d'une utilisation sculpturale et picturale de la photographie – médium qui nous projette hors des spécificités techniques et des exercices stylistiques, et nous fait expérimenter un monde intentionnellement onirique et étranger. Les triptyques photographiques que j'ai choisis pour l'exposition, intitulés *Itinerario* (1980), sont une représentation humaine (mon père et ma mère) qui s'éloigne progressivement du monde terrestre, à mesure que la coloration du visage permet de décoder sa physicalité charnelle. Le lien avec cette métamorphose est fourni par les photographies qui représentent des nuages blancs et cotonneux dans toute leur chaude rondeur. La rencontre avec les nuages devient secrète, céleste, intime – une osmose complète. Pour moi – et en accord avec la perspective de l'exposition –, la photographie n'est pas une manifestation de mon « monde intérieur » mais une tentative de créer de mes propres mains une dynamique pleine de joie, en manipulant le papier, les couleurs et la laine de coton. Cela devient un simple rêve de désir-liberté. [...] À la fin des années 1970 et au début des années 1980, j'ai ressenti le besoin de créer une image photographique « picturale », en relation plus directe avec l'idée, de manière à ce que l'idée devienne plus concrète, plus physique, moins intellectualisée. L'œuvre s'enrichit alors à un niveau tactile et émotionnel. La photographie constitue un outil efficace et fidèle pour visualiser mes questions (et mes désirs) quant à l'existence humaine. Elle me permet de manifester des espaces et des contenus de moyens spirituels, une nouvelle vie physique et mentale: d'être, sans médiation, temps, espace, naissance, mort, fini, infini, contingence, transcendance. »

Traduction: Laurent Perez

ANNETTE MESSAGER**le mauvais mariage**

« Cette exposition de Michel Nuridsany fut essentielle car il y montre que la photographie c'est aussi de la sculpture ou de la peinture. J'avais installé une série, *les Variétés*, qui était un mélange de photographies noir et blanc repeintes, jointes à des morceaux de peinture acrylique noirs et blancs, le tout très découpé et se déployant sur tout l'espace du mur. Ce mélange, je le voulais impur, "le mauvais mariage," car la peinture est intemporelle et la photographie, au contraire, liée au temps, à l'instant. »

DAVID HAXTON**des photographies qui ne faisaient référence qu'à elles-mêmes**

« Cette exposition fut le lieu d'une affirmation continue de mon intérêt pour des photographies qui ne faisaient référence qu'à elles-mêmes au lieu d'exprimer un récit littéraire, de manière tout à fait semblable à la peinture non objective autoréférentielle. [...] En 1976, j'ai commencé à m'intéresser à l'idée d'appliquer à la photographie les concepts avec lesquels je travaillais dans mes films. Mes premières photographies utilisaient des matériaux conçus pour les films. Il s'agissait de diptyques, dont les deux côtés étaient éclairés différemment. Ils actaient une transition entre les films et les photographies à image unique. Les diptyques étaient plutôt comme des films à deux écrans, tandis que les photographies à image unique répondaient de la capacité du photographe à saisir un moment fugitif du temps. »

Traduction: Laurent Perez

BILL BECKLEY**exprimer un contenu conceptuel**

« L'exposition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* a été importante, non seulement pour la France, mais pour l'histoire de l'art occidental. Elle a permis de définir l'atmosphère de son époque, ainsi que sa perplexité. L'exposition a eu lieu au moment où la photographie se voyait reconnaître en tant qu'art, aux côtés de la peinture. (De cela, Man Ray et Duchamp avaient bien sûr constitué un précédent majeur.) Pour moi, la photographie s'est glissée dans l'histoire de l'art par la porte de service. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, le monde de l'art utilisait surtout la photographie pour documenter le land art ou des œuvres corporelles. Pour nous, le médium, même la photographie, comptait toujours moins que le concept ou l'idée. À quelques exceptions près (notamment les peintures de Neil Jenney), le contenu conceptuel s'exprimait par la photographie, qui nous semblait une manière plus efficace d'exprimer ce genre d'idées. On déclenche, et l'idée est dans la boîte – pas besoin de se casser les pieds avec les pinceaux et la peinture. Mais, quand on me demandait ce que je faisais, j'étais réticent à l'idée de me définir comme photographe: à l'époque, ce terme suggérait une sorte de « photographie d'art » à la Alfred Stieglitz ou Dorothea Lange. J'avais beaucoup de respect pour ces artistes/photographes, mais il me semblait que mes photographies, et celles d'amis et artistes comme Peter Hutchinson, Dennis Oppenheim et John Baldessari, pour ne citer qu'eux, se situaient dans un univers esthétique différent. »

Traduction: Laurent Perez





Eve Sonneman. «A Man and a Pig, Mexico, 1980». C-prints. (Eve Sonneman Archive, New York)

des réponses, quelques « fusées » comme disait Baudelaire et une façon particulière de faire vibrer tout cela. Aujourd'hui, on me dit que cette exposition est mythique.

Que représente-t-elle dans votre parcours ?

Pour moi, ça a marqué une sorte de point final de mes rapports avec la photographie strictement dite. Plus tard, en 1995, on m'a pourtant proposé la direction artistique du festival d'Arles. J'ai accepté à condition d'être libre de mes choix et de mes orientations. Ce que j'ai obtenu. Facilement, je dois le dire. On a écrit récemment, assez sottement, que j'y avais fait de la provocation. Quel intérêt ? J'ai simplement voulu élargir le champ. J'ai mis tout ce qu'on pouvait faire avec de la photographie, tout ce qui était, alors, négligé et que je trouvais passionnant : photographie scientifique, industrielle, de mariage... et, bien sûr, les œuvres des artistes utilisant la photographie. J'ai même installé une cabine Photomaton. J'ai évacué le reportage : je voulais marquer le coup. Il y avait aussi de la vidéo. Ça a déclenché, me dit-on, l'ire des puristes. Quelle plaie, les puristes ! Le scandale – tonitruant ! – est lui venu des photos érotiques d'Araki, pourtant assez sages. Sans doute n'était-ce qu'un prétexte.

UNE MANIFESTATION

Ils se disent... réunissait 35 artistes, dont quatre duos d'artistes, qui frappent par la diversité de leurs origines et leurs pratiques protéiformes. Quelles étaient les grandes familles ? Aucune famille, des individualités, la variété, la liberté. Si l'on tient absolument à l'inscrire dans un courant, je dirais que l'exposition se situait dans la suite de l'art corporel, du land art et de la formidable exposition d'Harald Szeemann *Quand les attitudes deviennent forme*.

Ed Ruscha semble l'un des pionniers de ce que vous avez cherché à montrer ? Et Hans-

Peter Feldmann et Cindy Sherman et Richard Prince et Christian Boltanski et Gilbert & George... Ce n'étaient pas des « pionniers », mais de très bons artistes, tout simplement, actifs, inventifs, audacieux. J'ai montré ce qui se passait quand on utilisait la photo de cette façon-là. Les photographes « pur jus », eux, étaient terriblement académiques et frileux.

On peut se demander quels artistes étaient absents. Pourquoi il n'y a pas Jeff Wall ? Ses premières mises en scène d'inspiration picturale étaient alors très récentes. On peut faire le même constat pour Georges Rousse, alors au tout début de sa carrière. Ces deux exemples montrent que vous aviez attrapé quelque chose qui était en train de naître. Dans votre texte, vous utilisez le terme de « manifestation ». Vous saisissez quelque chose qui se manifestait. Il en manque beaucoup d'autres. Je vous rappelle que cette exposition s'est faite en deux mois et sans argent. Ce n'est pas une excuse mais une explication. Aujourd'hui, le choix serait différent, en plus mais aussi en moins. Quant à la manifestation, elle se situait à la confluence de différents courants, elle ne figurerait pas un constat.

Comment s'organisait-elle dans l'espace ?

L'exposition se tenait dans une vaste partie de l'ARC. C'était ma deuxième exposition. J'ai tout osé. Avec Suzanne Pagé, on discutait, sans jamais entrer en conflit. À la fin, on se mettait d'accord. Toujours. Facilement. Dans le plaisir.

Y avait-il un parcours ? Je ne parlais pas d'un parcours qui aurait conduit les visiteurs vers quelque chose de précis, mais de mise en scène. J'avais créé des frictions, des courts-circuits, accroché les photographies de Feldmann très haut en me disant que ça n'avait aucune importance de les voir ou de ne pas les voir, mis d'autres photographies tout en bas du mur. J'avais aussi laissé de

grandes zones vides et, ailleurs, créé des accumulations. Ce que je détestais, c'étaient les photographies encadrées, toutes alignées à 1,70 m de haut.

Il n'y avait pas de fil théorique ? Je suis un anti-théoricien primaire. La théorie ne m'intéresse pas, ou peu. Elle ferme, elle enferme, elle fige. Je me suis amusé à faire cette exposition dans une sorte de folie heureuse. C'était une manifestation alerte, légère je crois, pas théorique.

D'ailleurs, dans le Monde, Hervé Guibert concluait son compte rendu d' Ils se disent... par : « Une exposition savante très rigolote. » Qu'en pensez-vous ? Il avait parfaitement compris le propos. On s'entendait bien avec Guibert : il n'était pas dogmatique.

UN MÉDIUM, C'EST TOUT

Quelle a été la réception d' Ils se disent... ?

En gros, ça a été très positif. Bien sûr, beaucoup de gens aussi étaient contre et reprochaient le flou mais, comme c'était voulu, j'étais d'accord avec eux !

Les différents comptes rendus de l'exposition, dont celui d'Anne Dagbert dans artpress, sont assez brefs et n'en soulignent pas l'importance qu'on peut lui donner aujourd'hui. Pourquoi est-elle devenue historique ? Ce n'est pas à moi de le dire. Peut-être parce qu'elle pointait quelque chose de juste. Sur le moment, on a trouvé cela évident. C'est après qu'on a dit qu'elle était marquante. Il s'est passé la même chose à Arles. Sur le moment, j'ai suscité le scandale. Après, on a dit que ça avait été un tournant important. On y montre aujourd'hui, comme je l'avais fait il y a 25 ans, des vidéos et des œuvres d'artistes utilisant la photographie.

Pensez-vous qu' Ils se disent... marque l'acte de naissance de ce qui fut appelé

par la suite, par Dominique Baqué, la photographie plasticienne? Oh non, pitié ! « Photographie plasticienne », « photographie créative », qu'est-ce que ça veut dire ? Je n'accouple jamais le mot « photographie » avec quoi que ce soit d'autre. La photographie est un médium, c'est tout. Il a beaucoup de qualités, mais pourquoi s'enfermer dedans ? Je préfère l'englober dans quelque chose de plus large... Je veux dire ici que les années 1980 ont eu la chance d'avoir trois personnalités remarquables pour s'occuper de photographie : Jean-Luc Monterosso qui, avec notamment le Mois de la photo, puis la Maison européenne de la photographie, a ouvert la porte aux jeunes, à quelque chose de vivant ; Alain Sayag qui a eu une action de premier ordre au Centre Pompidou ; et, au ministère de la Culture, Agnès de Gouvion Saint-Cyr qui, entre autres, a proposé mon nom pour Arles en 1995 et m'a courageusement soutenu (ainsi que le maire).

1980 est aussi marqué par la publication de la Chambre claire de Roland Barthes. Les photographies qui y sont publiées étaient aux antipodes de la plupart des pratiques présentes dans *Ils se disent...* Je trouve ce livre surévalué et même affligeant de banalité. J'attends autre chose de ceux qui écrivent sur l'art. Dans ma jeunesse, sévissait une critique nommée Michel Tapié. Quand je le lisais, je comprenais moins ce que je voyais qu'avant de l'avoir lu. Pour moi, un critique est un passeur. Il doit livrer quelques « clés » mais, surtout, donner envie d'aller voir.

***Ils se disent...* était-elle une exposition de critique ?** Une exposition d'amateur, plutôt, de quelqu'un d'impliqué dans l'art, en éveil, et libre. ■

Michel Nuridsany est critique littéraire, critique d'art, commissaire d'exposition et écrivain. Dernier ouvrage paru : Giuseppe Penone. Catalogue raisonné des cartons d'invitation (Marval, 2020).

TOM DRAHOS une nouvelle photographie

« Il s'agissait en effet d'une des plus importantes expositions réalisées au cours de ces 40 dernières années. Michel Nuridsany a ouvert en France une porte vers une nouvelle photographie, celle des photographes plasticiens. Cette exposition a permis de mettre au premier plan et en lumière une créativité de la photographie contemporaine – comparable aux expérimentateurs, aux artistes et photographes des années 1920 et 1930. À l'époque de l'exposition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, cette photographie plasticienne était rare. Aujourd'hui, elle est partout, dans les galeries, dans les musées, elle se présente comme un produit incontournable de la consommation sociale et culturelle. Michel Nuridsany a gagné son pari. »

JEAN LE GAC ni photographe ni écrivain

« Je n'ai pas le souvenir de l'exposition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* mais bien de son intitulé qui marquait une approche nouvelle et donc déterminante. Pour moi la photographie, parce qu'il faut aller sur place, m'a sorti de l'atelier où je m'ennuyais. Tout tenait dans l'appareil photo, dans la tête, tout était là à revoir, disponible au dehors, sans trop de fatigue et neuf pour qui cherchait à faire exister un personnage d'artiste. J'étais le reporter et le sujet, l'un ignorant tout de l'autre. Je n'étais ni photographe ni écrivain. »

EVE SONNEMAN une exposition importante

« Ma participation à l'exposition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* s'avéra profondément significative dans ma carrière. Non seulement elle coïncidait avec ma participation à la biennale de Paris, mais le commissaire Michel Nuridsany avait consacré à mes photographies un article dans *le Figaro* du mercredi 23 janvier 1980, avec une reproduction de mon œuvre *Grapes, New York, 1979*. [...] C'est sans aucun doute l'excellente réception dont j'ai très tôt bénéficié à l'ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris et à la biennale de Paris qui m'a valu d'être à nouveau invitée plusieurs fois à Paris, avec des expositions monographiques au Centre Georges-Pompidou en 1984, à la Géode-Cité des sciences et de l'industrie en 1995, et à la fondation Cartier pour l'art contemporain en 1999. Hors de Paris, j'ai aussi fait l'objet d'expositions au Nouveau Musée, à Lyon, en 1980, au musée de Toulon en 1983, et à la biennale de Paris à Strasbourg. »

Traduction : Laurent Perez

« *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* », ARC/Mam-VP, 1980.
Carton d'invitation / invitation card.
(Archives du Musée d'art moderne de Paris)

Le Maire de Paris
vous prie d'assister
à l'inauguration de l'exposition

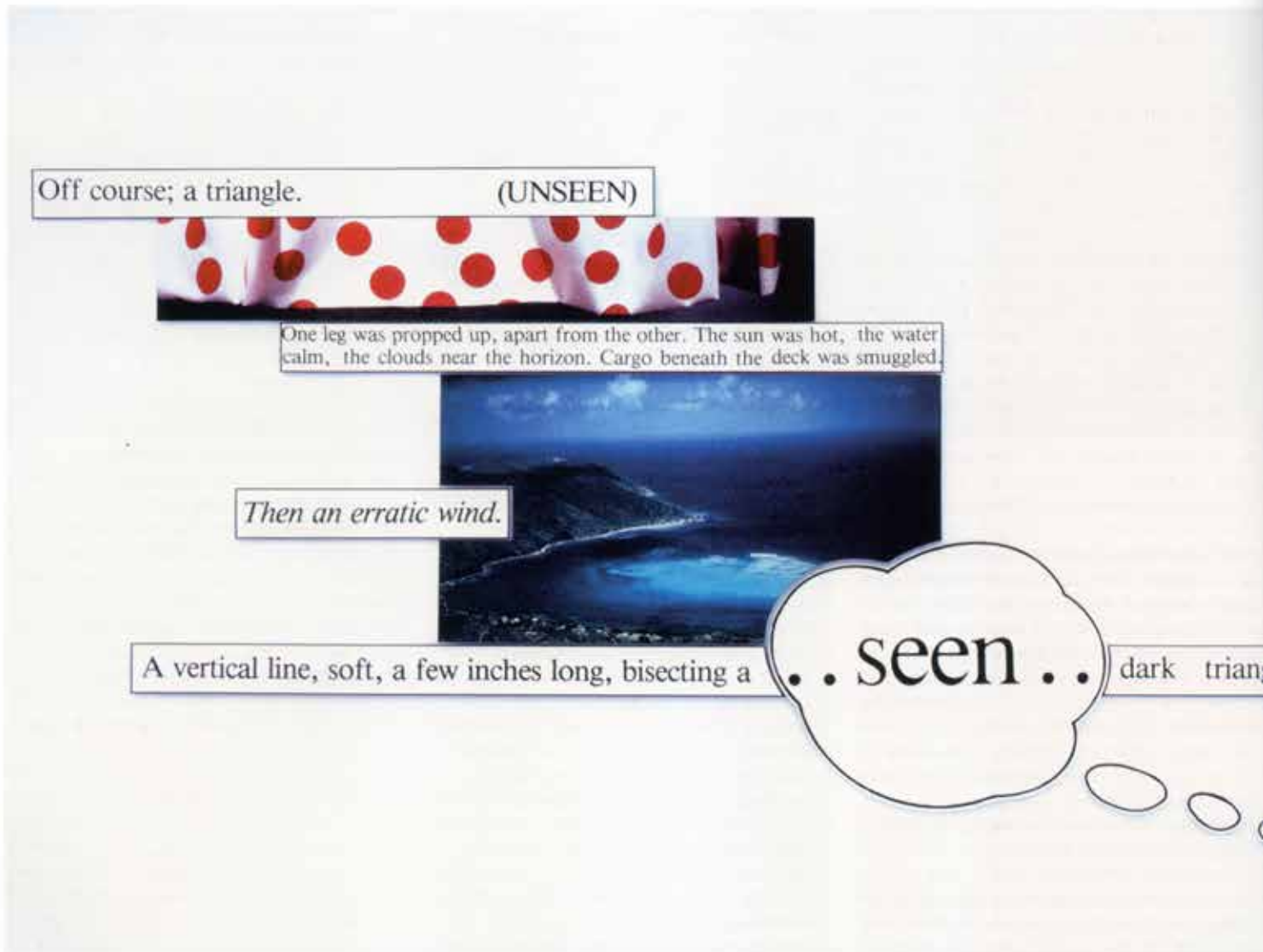
**Ils se disent peintres,
ils se disent photographes**

vendredi 21 novembre 1980
de 18 à 21 heures

ARC / MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS

11 avenue du président Wilson Paris 16^e
exposition jusqu'au 4 janvier 1981

becher beckley boltanski burgin collins defraoui de
jaeger dibbets drahos feldmann fullton gette gerz
gilbert and george groover ghirri haxton hilliard
hondrogen krims kuppel le gac leisgen messenger
penone prince rainer ruscha sarkis sherman
sieverding snow sonneman stevens wegman zaza



Blurring Borders

In the exhibition catalogue, Suzanne Pagé, then director of ARC, specified that this wasn't another exhibition on the relationship between painting and photography or between art and photography. As for you, you wrote that "something essential" was taking place, but in order not to confine it, you refused to designate it too precisely. What was, in the end, the subject of *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* [They Call Themselves Photographers, They Call Themselves Painters]? Blurred borders. It's difficult to understand today, when relationships are more 'divisive'. Although expressing myself with force and passion, I situated myself—and still do—in nuance and in what, in art, resists definition. *Ils se disent*

peintres, ils se disent photographes showed works produced with the photographic medium and let the viewer decide what it was about. Full stop. The Bechers were then at Sonnabend's, an art gallery, Luigi Ghirri in a photography gallery. One day Christian Boltanski said to me, "Photography's photojournalism, the rest's painting." I quite liked this point of view. I contributed a lot to spreading it. Maybe too much. Some of my photographer friends resented it. You can't be friends with everybody all the time.

You were, from the early 1970s, one of the first critics to write about photography in a daily newspaper, *Le Figaro*. Why did you create the exhibition *Ils se disent...*? At the

same time, in the same daily newspaper, I wrote about science fiction, thanks to Bernard Pivot. We were in the post-1968 period and there was a critical stance on "Great Art". SF wasn't literature, and photography wasn't art. I became a sort of photo specialist at *Le Figaro*, France Culture, *artpress*, a little bit everywhere. I soon felt cramped in this "speciality" and I wanted to breathe more.

PULLING OUT ALL THE STOPS

What is striking in your catalogue text is the rejection of the history of photography. Among the photographers of the 19th century, only Marey and Disdéri passed muster, but because they were heralding modern art. In the 1970s it wasn't much

better: according to you, most photographers were "floundering". I still agree with what I said. But I have to put something right: I don't reject the history of photography, I reject those histories that first go over the technical evolution of the medium. And if, in connection with the 1970s, you're talking about "creative photography", yes, it was floundering!

On the other hand, one period found favour in your eyes: the inter-war period, the avant-gardes. The relationship between photography and art was particularly strong at that time. Did you find such a happy conjunction among the artists of *Ils se disent...* ? First of all, how did the exhibition come about? I'd written a harsh article about a Rodchenko exhibition at ARC. Suzanne Pagé phoned me, asked me to come and clarify what I said in person, which I did. To test me, perhaps, she suggested that I do an exhibition. The exhibition was *Tendances actuelles de la photographie en France* [Current Trends of Photography in France], which wasn't very good. But it was interesting enough, nevertheless, for Suzanne Pagé to phone me three years later and say: "I have a hole in my programme, could you do an exhibition in two months, without any money at all?" The next day I proposed what was to be entitled *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*. I wasn't paid, there wasn't even money for shipping the works. These shortages, these difficulties stimulated everyone. People pulled out all the stops.. Ileana Sonnabend sent me, at her own expense, from the United States, William Wegman's big Polaroids. A kind of joy was born from these exhibition conditions; a kind of disorder too, with questions more than answers, a few "rockets", as Baudelaire put it, and a particular way of making all this vibrate. Today I'm told this exhibition's legendary.

What does it represent in your career? For me, it marked a kind of full stop to my relationship with photography, strictly speaking. Later, in 1995, I was nevertheless offered the artistic direction of the Arles festival. I accepted on condition that I be free to make my own choices and choose my own angles. Which I obtained. Easily, I have to say. It has recently been written, rather foolishly, that I'd been provocative there. What would be the point in that? I simply wanted to broaden the field. I included everything that could be done with photography, everything that was, at the time, neglected and which I found fascinating: scientific, industrial, wedding photography... and, of course, the works of artists using photography. I even installed a photo booth. I got rid of reportage: I wanted to mark the occasion. There was also video. It unleashed, I'm told, the wrath of the pu-

BILL BECKLEY **To Express Conceptual Content**

"The exhibition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* was an important show not only for France, but for the history of western art. It defined the atmosphere as well as it alluded to the perplexity of that time. The show took place when photographs were being recognized along side painting as art. (Of course a major precedent was set by Man Ray and Duchamp.) I think photography as art snuck in art history through the back door. In the late sixties and early seventies photography (in the art world) was first used as documentation of land and body works. For us, the medium of anything even photography was less important than the concept or idea. With a few exceptions (in particular, the paintings of Neil Jenny) conceptual content was expressed through photography which seemed to be a more expedient way to express this kind of ideas. You click, and get the idea. No mucking about with brushes and paint. When people asked me what I did, however, I was hesitant to say "I am a photographer" because at the time that implied the so-called "fine art photography" of Alfred Stieglitz and Dorothea Lange. I respected these artists/photographers a great deal, but I felt my photographs, and the photographs of friends and artists like Peter Hutchinson, Dennis Oppenheim and John Baldessari, to name a few, existed in a different aesthetic cloud."

DAVID HAXTON **Photographs That Referenced Themselves**

"This exhibition was a continued affirmation of my interest in making photographs that referenced themselves rather than creating a literary narrative, much like the self-referential nature of non-objective painting. [...] In 1976 I became interested in applying the concepts that I was working with in the films to photography. The first photographs utilized materials that had been set materials from the films. These photographs were diptychs, where one side was lit differently than the other side. The diptychs acted as a transition between the films and the single image photographs. The diptychs were more like a two-frame film, whereas the single image photographs conformed to a photograph's ability to capture a single moment in time."

Page de gauche/left: Bill Beckley. « Indiscretion ». 1979. C-prints et textes/and texts. 220 x 650 cm.
Vue de l'exposition/exhibition view « Ils se disent peintres, ils se disent photographes ». ARC/Mam-VP, 1980. (Ph. Gilotte)

MICHELE ZAZA **Outside of Technical Specificities**

"The exhibition *Ils se disent peintres. Ils se disent photographes* represented an important opportunity to reflect on the potential of the sculptural and pictorial use of photography, a medium that introduces us outside of technical specificities and any stylistic exercise, but in the experimentation of a world that is intentionally oneiric and foreign. My photographic triptychs chosen for this exhibition, entitled *Itinerario* (1980), are a representation of the human image (my mother and my father) progressively distancing from the terrestrial realm by coloring its face until its carnal physicality can be deciphered. The link to this metamorphosis is offered by the photos representing white cotton-clouds in all their warm rotundity. The encounter with the clouds becomes secret, celestial, intimate, one of complete osmosis. The photography for me—in accordance with the perspective indicated by the exhibition *Ils se disent peintres. Ils se disent photographes* —is not a manifestation of my own "interior world" but is intended to create a joyful dynamic, formed with my own hands, with the manipulation of card, colors and cotton wool. It becomes a simple dream of liberty-desired. [...] At the end of the seventies and early eighties I felt the need to create a "pictorial" photographic image, more direct relationship with the idea: so the idea becomes more concrete, more physical, and isn't intellectualized any more. The work becomes richer on a tactile and emotional level. The photography is an efficacious and faithful tool for visualizing my questions (and desires) about human existence. It allows me to manifest spaces and contents of spirituality means, a new physical and mental life: to be, immediately, time, space, birth, death, finite, infinite, contingency, transcendancy."

ANNETTE MESSEGER **The Mismatch**

"The exhibition by Michel Nuridsany was important because it showed that photography is also sculpture and painting. I had installed a series, *Les Variétés*, which was a mixture of black and white photographs that had been painted, combined with black and white acrylic paint pieces, all very cut out and spread out over the whole space of the wall. I wanted this mixture to be impure, 'a mismatch', because painting is timeless and photography, on the contrary, is linked to time, to the moment."

Translation: Chloé Baker

rists. What a nuisance, the purists! The scandal—thunderous!—came from the erotic photos of Araki, though actually quite toned down. Probably just a pretext.

A MANIFESTATION

Ils se disent... brought together 35 artists, including four duos of artists, who are striking for the diversity of their origins and their protean practices. Which were the big families? No family, individualities, variety, freedom. If we absolutely want to place it in a trend, I would say that the exhibition was part of the continuation of body art, land art and Harald Szeemann's wonderful exhibition *When Attitudes Become Form*.

Ed Ruscha seems to be one of the pioneers of what you sought to show? And Hans-Peter Feldmann and Cindy Sherman and Richard Prince and Christian Boltanski and Gilbert & George... They weren't "pioneers," but they were very good artists, quite simply: active, inventive, daring. I showed what happens when you use photography in this way. The "purebred" photographers were terribly academic and cold-blooded.

One may well ask which artists were missing. Why is there no Jeff Wall? His first pictorially inspired stagings were very recent at the time. The same could be said of Georges Rousse, at the very beginning of his career. These two examples show that you had caught something that was being born. In your text you used the term "manifestation." You were capturing something that was just manifesting itself. There are many others missing. Let me remind you that this exhibition was done in two months and without money. This isn't an excuse, but

an explanation. Today the choice would be different, more but also less. As for the event, it was situated at the convergence of different currents, it wasn't an assessment.

How was it organised in space? The exhibition was held in a vast area of ARC. It was my second exhibition. I dared do anything. With Suzanne Pagé, we talked, without ever coming into conflict. In the end, we reached an agreement. We always did. Easily. With pleasure.

Was there a trajectory? I wouldn't say there was a route that would have led visitors to something specific, but there was a mise-en-scène. I created friction, short circuits, hung Feldmann's photographs very high, saying to myself that it didn't matter whether I saw them or not, put other photographs at the very bottom of the wall. I had also left large areas empty and elsewhere created accumulations. What I detested was framed photographs, all lined up at 1.70 m high.

There was no theoretical thread? I am a primal anti-theoretician. Theory doesn't interest me, or not much. It closes, it encloses, it freezes. I had fun doing this exhibition in a kind of happy madness. It was an alert, light manifestation I think, not theoretical.

Moreover, in *Le Monde*, Hervé Guibert concluded his review of *Ils se disent...* by calling it "A very funny scholarly exhibition." What do you think of that? He got the point perfectly. We got on well with Guibert: he wasn't dogmatic.

How was *Ils se disent...* received? Basically, it was given a very positive reception. Of

course, a lot of people were also against it and reproached the vagueness but, as it was intended, I agreed with them!

The various accounts of the exhibition, including that of Anne Dagbert in *artpress*, are quite brief and don't stress the importance that we can give it today. Why has it become historic? That isn't for me to say. Perhaps because it was pointing out something true. At the time, it was obvious. It was only afterwards that we said it was significant. The same thing happened in Arles. At the time I caused a scandal. Afterwards it was said that it had been an important turning point. Today, as I had done 25 years ago, videos and works by artists using photography are shown there.

Do you think *Ils se disent...* marks the birth certificate of what was later called by Dominique Baqué *photographie plasticienne* [visual art photography]? Oh no, please! What does "visual art photography," "creative photography" mean? I never couple the word "photography" with anything else. Photography is a medium, that's all. It has a lot of qualities, but why shut yourself up in it? I prefer to encompass it in something larger... What I mean here is that the 1980s were blessed enough to have three remarkable personalities to work with photography: Jean-Luc Monterosso who, with the Mois de la Photo festival and then the Maison Européenne de la Photographie, opened the door to young people, to something alive; Alain Sayag with first-rate action at the Centre Pompidou; and, at the Ministry of Culture, Agnès de Gouvion Saint-Cyr who, among others, proposed my name for Arles in 1995 and bravely supported me (as did the mayor).

1980 was also marked by the publication of *La Chambre Claire* by Roland Barthes. The photographs published in it were at the opposite pole to most of the practices present in *Ils se disent...* I find this book overvalued and even appallingly banal. I expect something else from those who write about art. In my youth, there was a critic named Michel Tapié. When I read it, I understood less what I saw than I did before I read it. For me, a critic is a smuggler. He has to deliver a few "keys," but above all, he has to make people want to go and see.

Was *Ils se disent...* a critic's exhibition? An exhibition for enthusiasts, rather, for someone involved in art, alert and free. ■

Translation: Chloé Baker

Michel Nuridsany is a literary critic, art critic, curator and writer. Most recent book: Giuseppe Penone. Catalogue raisonné des cartons d'invitation (*Marval*, 2020).





« Une œuvre de Tom Drahos, intitulée « Métamorphoses », présentée lors de l'exposition « Ils se disent peintres, ils se disent photographes » au Centre Georges-Pompidou, Paris, 1980. Photographie argentique tirée à l'échelle d'origine. (Coll. IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes, n° inv. : 83.106 ; Ph. André Morain) »

« Une œuvre de Tom Drahos, intitulée « Métamorphoses », présentée lors de l'exposition « Ils se disent peintres, ils se disent photographes » au Centre Georges-Pompidou, Paris, 1980. Photographie argentique tirée à l'échelle d'origine. (Coll. IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes, n° inv. : 83.106 ; Ph. André Morain) »

« Une œuvre de Tom Drahos, intitulée « Métamorphoses », présentée lors de l'exposition « Ils se disent peintres, ils se disent photographes » au Centre Georges-Pompidou, Paris, 1980. Photographie argentique tirée à l'échelle d'origine. (Coll. IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes, n° inv. : 83.106 ; Ph. André Morain) »



« Une œuvre de Tom Drahos, intitulée « Métamorphoses », présentée lors de l'exposition « Ils se disent peintres, ils se disent photographes » au Centre Georges-Pompidou, Paris, 1980. Dessin à l'encre sur papier. (Coll. IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes, n° inv. : 83.106 ; Ph. André Morain) »



« Une œuvre de Tom Drahos, intitulée « Métamorphoses », présentée lors de l'exposition « Ils se disent peintres, ils se disent photographes » au Centre Georges-Pompidou, Paris, 1980. Dessin à l'encre sur papier. (Coll. IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes, n° inv. : 83.106 ; Ph. André Morain) »

EVE SONNEMAN An Important Show

"Participating in the show *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* was profoundly significant with respect to my career. Not only did it coincide with my participation in the Paris Biennale, but ARC show curator Michel Nuridsany wrote a glowing article about my photographs in *Le Figaro*, Mercredi, 23 January, 1980, including a reproduction of my work, *Grapes*, *New York*, 1979. [...] No doubt my early warm reception at ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, and the Paris Biennale, was instrumental in being invited back to Paris time and time again, with one-person shows at Centre Georges-Pompidou, Paris in 1984, la Géode-Cité des sciences et de l'industrie, Paris, 1995, and the Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1999. Outside of Paris have been graced with shows at the Nouveau Musée, Lyon, in 1980, the Musée de Toulon in 1983, and the Biennale of Paris at Strasbourg."

TOM DRAHOS A New Photography

"It was indeed one of the most important exhibitions in the last 40 years. Michel Nuridsany opened the door to a new photography in France, that of the fine art photographer. This exhibition brought to the forefront and highlighted the creativity of contemporary photography—comparable to the experimenters, artists and photographers of the 1920s and 1930s. At the time of the exhibition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, this fine art photography was rare. Today it's everywhere, in galleries and museums, and is presented as an essential product of social and cultural consumption. Michel Nuridsany has won his bet."

Translation: Chloé Baker

JEAN LE GAC Neither Photographer nor Writer

"I don't remember the exhibition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* except for its title, which marked a new and therefore important approach. For me photography, because you have to go on site, took me out of the studio, where I was bored. Everything was in the camera, in the head, everything was there to be reviewed, available outside, without too much fatigue, and new for those who wanted to make an artist's character exist. I was the reporter and the subject, the one ignorant of the other. I was neither photographer nor writer."

Translation: Chloé Baker

Page de gauche/left: Tom Drahos.

« Métamorphoses », 1980. Photographies argentiques /gelatin silver prints.

30 x 30 cm chaque/each. (Court. l'artiste).

Ci-dessus/above: Jean Le Gac. « Le peintre au

pull-over illustré », 1980. Panneau avec

8 C-prints et 1 tirage argentique /8 C-prints

and 1 gelatin silver print. 121 x 207 cm.

(Coll. IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes, n° inv. :

83.106 ; Ph. André Morain)

1980 : LA PHOTOGRAPHIE « AFFRANCHIE »

Michel Poivert

■ L'exposition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, qui s'est tenue à l'ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris du 22 novembre 1980 au 4 janvier 1981, laisse un témoignage modeste : un catalogue à la reliure collée d'une quarantaine de pages à peine, un classement des artistes par ordre alphabétique assorti de brèves notices et une iconographie en noir et blanc pour le moins frustrée. En introduction, Suzanne Pagé, alors directrice de l'ARC, reconnaît que l'un des intérêts de l'exposition est de « jeter le flou sur une situation ». Elle en pointe pourtant clairement les enjeux : c'est d'une photographie « affranchie » dont il sera question, et non de la sempiternelle interrogation sur son statut artistique ou même sur ses rapports à la peinture, comme son titre le laisserait d'abord supposer. Selon elle, la photographie a trouvé dans le musée un « lieu » lui permettant d'expérimenter une autre relation à l'espace. L'essai du critique d'art et commissaire de l'exposition Michel Nuridsany, qu'il faut contextualiser pour en mesurer la portée, propose de repérer dans les pratiques artistiques de la décennie écoulée, un moment historique

pour la photographie, à la hauteur des avant-gardes tels la Nouvelle Objectivité ou le pop art : *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* ressemble à un coup de pied dans la fourmière photographique de la fin des années 1970 en France.

EXPOSITION MYTHIQUE ?

L'historiographie a fait de l'exposition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* un marqueur historique. Dans le contexte d'une relative improvisation et de moyens financiers réduits, Nuridsany réussit le tour de force de réunir 35 artistes pour la plupart internationalement reconnus, dont les noms d'Ed Ruscha, Jan Dibbets, Gilbert & George, Jochen Gerz, Bernd et Hilla Becher, Hamish Fulton ou encore Victor Burgin et Cindy Sherman suffisent à signaler l'envergure. Encore aujourd'hui, la majeure partie des artistes de l'exposition occupe une place de choix sur la scène artistique comme dans l'histoire de l'art.

S'est-il alors agi d'une rupture avec ce que l'actualité culturelle comptait d'expositions photographiques (1980 est la naissance du Mois de la Photo à Paris), ou bien cette « ma-

nifestation » (terme revendiqué par son commissaire) s'inscrit-elle dans la continuité de débats sur la place de la photographie dans l'art contemporain ? Une chose est sûre, l'exposition offre une traversée de l'art contemporain par le biais photographique, et peu importe le caractère hétérogène des démarches et des intentions de chaque artiste : le « photographique » fait apparaître une histoire et une esthétique, quelque chose d'un récit commun de l'art via la photographie et non plus l'affirmation d'une spécificité de la photographie.

Mais de quelle photographie parle-t-on alors en France ? Certainement pas de photographie « contemporaine » telle qu'on l'entend désormais. En 1980, cela fait dix ans que la photographie française cherche à se situer face à la photographie américaine, tentant désespérément d'affirmer son identité artistique en même temps que sa singularité nationale. C'est en 1971 que l'exposition *Photographie*

« *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* ». ARC/Mam-VP, 1980. Catalogue. Double page / spread William Wegman. (Coll. part.)

William Wegman

Né en 1943 à Holyoke, Massachusetts
Vit et travaille à New York.

Bag Lady, 1979

photo polaroid en couleurs 60,9 x 50,8 cm
coll. Mr and Mrs. M. Sonnabend, New York

Ray in Green Paper, 1980

photos polaroid en couleurs (diptyque) 60,9 x 50,8 cm chaque
coll. particulière, New York

Expositions personnelles

1970 Pomona College

1971 Galerie Sonnabend, Paris

1972 Galerie Sonnabend, New York ; Galerie Ernst, Hanovre ; Galerie Situation, Londres ; Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf ; Galerie Courtney Co, Dallas

1973 Galerie Sonnabend, Paris ; Galerie Texas, Houston ; Los Angeles County Museum of Art ; Françoise Lambert, Los Angeles

1974 Modern Art Agency, Naples ; Galerie D. Bruxelles ; Galerie Sonnabend, New York ; Galerie Toselli, Milan ; Galerie Texas, Houston

1975 Galerie Mayor, Londres ; Galerie Alessandra Castelli, Milan ; Konrad Fischer, Düsseldorf ; Galerie D. Bruxelles ; Galerie Handchin, Bâle

1976 The Kitchi, New York ; Serial, Amsterdam

1977 Galerie Mariena Bohomo, Bari ; Galerie Sonnabend, Paris ; Bruna Soletti, Milan

1979 Galerie Holly Solomon, New York ; Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf ; Galerie Arnold Finney, Bristol

1979-80 Exposition itinérante : Milwaukee, Wisconsin ; Ota Art Institute, Los Angeles ; University of Colorado, Aspen Center for Visual Arts, Colorado

1980 Galerie Holly Solomon ; Galerie Marian Deacon, Chicago

Unifac 1980



nouvelle des États-Unis est accueillie par la Bibliothèque nationale. Le corpus des photographes américains sélectionnés par le MoMA (Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand...) ressemble à un plan Marshall photographique imposant une marque américaine qui suscite deux réactions quelque peu contradictoires. La première est celle d'une France jugée en retard en matière de reconnaissance artistique de la photographie. La seconde, celle de la nécessité de se distinguer du canon artistique défini par les États-Unis. En effet, si ces derniers sont un modèle, ce n'est que pour une photographie *fine art* étrangère aux expérimentations en tous genres menées par les artistes conceptuels et apparentés.

Nuridsany, alors pionnier de la critique photographique au quotidien *le Figaro* depuis une dizaine d'années, est l'un des plus virulents pour dénoncer cette photographie américaine trop classique dont les Français feraient bien de s'affranchir. Une autre voix tire, elle, le débat sur la scène de l'art contemporain : celle de Jean Clair, rédacteur en chef des *Chroniques de l'art vivant*, qui met la France en demeure de sortir la photographie de son milieu de photo-clubs et déplace les enjeux dans un numéro spécial en 1974 (1). Au sommaire, un premier article sur l'inventeur de la chronophotographie Étienne-Jules Marey qui sera exposé pour l'ouverture du Centre Pompidou en 1977 (et dont Nuridsany fera une référence historique dans son essai), mais aussi des papiers sur Jean Le Gac, Didier Bay ou encore Jochen Gerz.

MÉTAMORPHOSE

Aux États-Unis, le regard se déporte également. *Artforum* sort en 1976 un numéro spécial sur la photographie (2) qui compte deux contributions majeures : l'article de Nancy Foote sur les « antiphotographes » (Vito Acconci, Eleanor Antin, John Baldessari, Lewis Baltz, Jared Bark, les Becher, Walter De Maria, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Michael Heizer, Douglas Huebler, Denis Oppenheim, Ed Ruscha, Robert Smithson) montrant l'ambivalence d'une photographie au cœur de l'art conceptuel, et l'article de A. D. Coleman sur le « directorial mode », qu'il baptise un peu plus tard « grotesque photography » (3), pensée à partir de la mise en scène et de la fictionnalisation. C'est peu dire que la question photographique et les différentes pratiques sont devenues bien autre chose que de sages épreuves pour collectionneurs d'arts graphiques.

En ce milieu des années 1970, l'affaire est donc entendue : pour Jean Clair, qui signe en 1977 *Duchamp et la photographie* (4), comme pour la critique américaine Rosalind Krauss, qui rédige la même année le fameux article « Note on the Index » (5) dans la revue *October*, le moment théorique de la photographie a sonné. On n'écrit plus sur la photographie

mais à partir d'elle et des notions qu'elle a mises en jeu et qui s'avèrent susceptibles de réviser l'idée même de moderne. Dans la foulée, les articles de Susan Sontag sont regroupés dans *Sur la photographie* (1977), Roland Barthes publie *la Chambre claire* (1980) et Philippe Dubois fera bientôt paraître *l'Acte photographique* (1983).

Comment s'articulent cette fièvre théorique et les productions conceptualistes ? L'alliance providentielle de la valeur documentaire et de l'aura du ready-made se retrouve dans la photographie qui peut s'acquitter de sa tâche de reproduction tout en bénéficiant du quotient

d'art potentiellement atteint par l'entité la plus triviale qui soit. La photographie semble ainsi pouvoir occuper tous les postes : une alternative faisant réapparaître l'image clandestinement dans un univers iconophobe, un ersatz d'œuvre d'art dans un climat rétif au marché, une quittance dans le cas d'œuvres éphémères et, au-delà de l'information, un ready-made capable de dialoguer avec l'espace de la galerie tout en s'adaptant à la forme édition. L'« humble servante » de l'art conceptuel fait mine de s'affranchir, la photographie est devenue un « objet théorique » tout autant qu'une pratique expressive.

Luigi Ghirri. « Paris », 1980. C-print, (© Eredi di Luigi Ghirri)



Mais la scène photographique nationale se cherche une identité. En 1977, Nuridsany organise, déjà à l'ARC, *Tendances actuelles de la photographie en France* (6). C'est pour lui un « manifeste » d'une sensibilité nouvelle, avec notamment Bernard Plossu, Daniel Boudinet, John Batho. Pourtant, ce contre-feu censé combattre l'hégémonie de la photographie américaine ne semble plus d'une grande actualité. Trois ans plus tard, alors que la place de la photographie augmente dans le débat critique, *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* vient confirmer à un public plus large que la photographie est en train de changer d'univers. Cette exposition est bien différente encore de celle que le Musée d'art moderne de la Ville de Paris propose en 1982 avec l'Association française d'action artistique (AFAA), *Photographie France Aujourd'hui* (7), où l'esprit de synthèse réunit les tendances de la photographie hexagonale et ses critiques. À cette occasion, Nuridsany se fait d'ailleurs plutôt ironique, ne croyant plus désormais qu'à une conception élargie de la photographie étendue aux arts plastiques.

En quelques années, le champ photographique se métamorphose, provincialisant la photographie traditionnelle pour mettre au centre une photographie « affranchie » qui a le mérite d'unifier des pratiques artistiques pour le moins hétérogènes. *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, de façon aussi intuitive que rétrospective, sans parvenir à le nommer mais identifiant néanmoins un processus en cours, lance un signal fort qu'une autre manifestation d'ampleur, cette fois intitulée *Une autre photographie* (8), organisée par Christian

Gattinoni et Alin Avila en 1982 à la Maison des arts de Créteil, vient amplifier avec pas moins d'une centaine d'artistes et 350 œuvres.

RUSE DE L'HISTOIRE

Alors quid d'*Ils se disent peintres, ils se disent photographes* ? Une manifestation fait-elle un manifeste ? Certes, le commissaire critique dans son texte la volonté de « respectabilité de la photo », car pour lui l'aventure est ailleurs que dans la légitimité artistique de la belle épreuve. La photographie aurait beaucoup plus à voir avec l'obsession de la mort de l'art qui mine la génération conceptuelle. Elle permet précisément de sortir de l'aporie qui consiste pour les artistes à vouloir abattre l'art tout en le produisant : un art sans art, voici la martingale qu'offre la photographie aux artistes les plus iconoclastes. Mais Nuridsany comprend tout aussi bien qu'elle est un moyen de sortir d'une impasse plus prosaïque, en étant le « moyen de ramener un courant artistique qui tentait d'échapper au système dans des limites tolérables pour le marché de l'art »... Les galeries peuvent en effet vendre quelque vestige d'une action ou d'une expérience éphémère grâce au « document d'expression » photographique.

L'essai de Nuridsany semble également identifier une ruse de l'histoire. À servir les intérêts d'un art dématérialisé, la photographie colonise l'espace rendu disponible : la photographie désormais conjuguée au présent de l'art doit repenser son rapport au mur. Depuis quelques années se dessine ce que l'on peut appeler une « tableaumanie » photographique dans les propos de Pierre de Fenoël qui orga-

nise *10 Ans de photojournalisme* (1977), de François Hers qui, à cette occasion, agrandit ses tirages de presse à un format monumental pour conjurer le modèle du reportage, ou Jean-Marc Bustamante qui baptise « tableaux » ses grands tirages couleur affirmant ses ambitions d'exposer en galerie d'art. Avec cette idée que l'épreuve photographique doit passer de la tradition des arts graphiques à une occupation de l'espace, mais sans revenir aux recettes scénographiques trop marquées par une muséographie de propagande (comme celle, historique, de *Family of Man*, en 1955, au MoMA), il s'agit bien de penser la photographie comme un travail plastique.

Nuridsany constate : « Les photographes de plus en plus se sont demandés : comment faire pour avoir une photo qui serait mieux au mur que dans un catalogue ? Ils ont réfléchi et ils ont agrandi leurs formats, rejoignant ainsi les peintres utilisant la photographie pour la première fois dans les années 1920 [...] nous assistons donc, avec le "retour à la peinture" chez les artistes, avec l'abandon de la belle épreuve noir et blanc 30 x 30, c'est-à-dire de l'artisanat d'art chez les photographes, à un changement d'attitude essentiel par rapport à la photographie. Au mur, la photographie devient presque obligatoirement un tableau. Ou elle ne tient pas au mur... »

Presque dix ans plus tard, la notion de « forme tableau » énoncée par Jean-François Chevrier lors de l'exposition *Une autre objectivité* (9) viendra comme achever à son tour un processus qui s'était amorcé dans les alentours de l'art conceptuel et qui trouve à nouveau, avec l'allusion à la Nouvelle Objectivité dans ce titre, un moyen d'identifier l'époque à une avant-garde historique. ■



(1) *Chroniques de l'art vivant*, n°44, nov. 1973. (2) *Artforum*, vol. 15, n°1, sept. 1976. (3) A. D. Coleman, *The Grotesque in Photography*, Summit Books, 1977. (4) Jean Clair, *Duchamp et la photographie*, Chêne, « L'Œil absolu », 1977. (5) Rosalind Krauss, « Notes on the Index: Seventies Art in America » (Part II), *October*, n° 3, printemps 1977, p. 68-81 ; id., « Notes on the Index: Seventies Art in America » (Part III), *October*, n° 4, automne 1977, p. 70-79. (6) Michel Nuridsany, *Tendances actuelles de la photographie en France*, cat. exp., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1977. (7) *Photographie France Aujourd'hui*, cat. expo. ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1982. (8) L'exposition a donné lieu à un dépliant où figure notamment la liste des artistes parmi lesquels Sophie Calle, François Hers, Denis Roche, Tania Mouraud, Aïx Cléo Roubaud, Hervé Guilbert, etc. (9) Jean-François Chevrier, James Lingwood, *Une autre objectivité*, exposition au Centre national des arts plastiques, Paris, 14 mars-30 avril 1989.

Michel Poivert est professeur d'histoire de l'art/photographie à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Dernier ouvrage paru : 50 ans de photographie française de 1970 à nos jours (*Textuel*, 2019).



1980: Photography Emancipated

The exhibition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* [They Call Themselves Painters, They Call Themselves Photographers], held at the ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris from November 22nd, 1980 to January 4th, 1981, leaves a modest testimony: a catalogue with a glued binding of barely forty pages, a classification of the artists in alphabetical order with brief notes, and illustrations in black and white that are frustrating to say the least. By way of introduction, Suzanne Pagé, then director of the ARC, acknowledged that one of the points of the exhibition was to "blur a situation": Yet she clearly points out what is at stake: it is a "liberated" photograph that will be discussed, and not the age-old question of its artistic status or even its relationship to painting, as its title would at first suggest. According to her, photography has found a "place" in the museum that allows it to experiment with another relationship to space. The essay by the art critic and exhibition curator Michel Nuridsany, which needs to be contextualised for its significance to be measured, proposes to identify in the artistic practices of the past decade an historic moment for photography, on a par with the avant-gardes such as New Objectivity and pop art: *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* was something of a photographic cat among the pigeons in the late 1970s in France.

A MYTHICAL EXHIBITION?

Historiography has made the exhibition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* an historical milestone. In the context of relative improvisation and reduced financial means, Nuridsany succeeded in bringing together 35 artists, most of them internationally renowned, whose names—Ed Ruscha, Jan Dibbets, Gilbert & George, Jochen Gerz, Bernd and Hilla Becher, Hamish Fulton and Victor Burgin and Cindy Sherman—are enough to indicate the scale of the exhibition. Even today, the majority of the artists in the

exhibition still occupy a prominent place on the art scene and in the history of art.

Was it then a break with the then current cultural scene of photographic exhibitions (1980 was the birth of *Le Mois de la Photo* in Paris), or was this "event" (a term claimed by its curator) part of the continuity of debates on the place of photography in contemporary art? One thing is certain, the exhibition offered a photographic journey through contemporary art, and regardless of the heterogeneous nature of the approaches and intentions of each artist: "photography" revealed a history and an aesthetic, something of a common narrative of art through photography, and no longer the affirmation of a specificity of photography.

But what kind of photography were we talking about in France at the time? Certainly not "contemporary" photography as we now understand it. In 1980, for ten years, French photography had been trying to position itself in relation to American photography, desperately trying to assert its artistic identity as well as its national singularity. It was in 1971 that the exhibition *Photographie nouvelle des États-Unis* was hosted by the Bibliothèque Nationale. The corpus of American photographers selected by MoMA (Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand...) resembled a photographic Marshall Plan, imposing an American brand that elicited two somewhat contradictory reactions. The first was that of a France judged to be lagging behind in terms of artistic recognition of photography. The second was that of the need to distinguish itself from the artistic canon defined by the United States. Indeed, if the latter was a model, it was only for a fine art photography foreign to the experiments of all kinds carried out by conceptual and related artists.

Nuridsany, then a pioneer of photographic criticism in the daily newspaper *Le Figaro* for the previous ten years, was one of the most virulent in denouncing this overly classic American photography, from which the

French would do well to free themselves. Another voice was also driving the debate on the contemporary art scene: that of Jean Clair, editor-in-chief of *Chroniques de l'Art Vivant* who called on France to take photography out of its photo-club milieu, and shifted the stakes in a special issue in 1974 (1). Featured in that issue is a first article on the inventor of chronophotography, Étienne-Jules Marey, who would be exhibited for the opening of the Centre Pompidou in 1977 (and to which Nuridsany would make an historical reference in his essay), as well as pieces on Jean Le Gac, Didier Bay and Jochen Gerz.

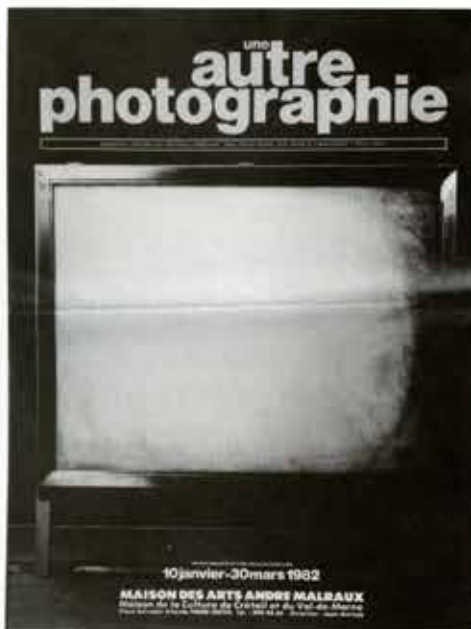
METAMORPHOSIS

In the United States the gaze also shifted. In 1976 *Artforum* published a special issue on photography (2), with two major contributions: Nancy Foote's article on "anti-photographers" (Vito Acconci, Eleanor Antin, John Baldessari, Lewis Baltz, Jared Bark, les Becher, Walter De Maria, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Michael Heizer, Douglas Huebler, Denis Oppenheim, Ed Ruscha, Robert Smithson), showing the ambivalence of a photography at the heart of conceptual art, and A.D. Coleman's article on "Directorial Mode", which he later called "grotesque photography" (3), based on staging and fictionalisation. It is an understatement to say that the photographic question and the various practices have become much more than just "well-behaved" prints for graphic art collectors.

In the mid-1970s, the case was heard: for Jean Clair, who in 1977 signed *Duchamp et la photographie* (4), as well as for the American critic Rosalind Krauss, who in the same

Ci-dessus/above: James Collins. «Watching Gretchen, The Kiss». 1975. C-prints. (Ph. Gilotte).

Page de gauche/left: Les Krims. «Les Krims Teaches them to Do It abe Reles Style: Ice Piucks for Kid Twist; Black Dicks - a New Twist; and a Picture Designed to Piss-Off Danny, Buf». 1980. Photographie noir et blanc /black and white photograph. (© Les Krims; Court. galerie Baudouin Lebon, Paris)



« Une autre photographie », Maison des arts de Créteil, 1982. Affiche/poster. (Court. Alin Avila et Christian Gattinoni)

year wrote the famous article 'Note on the index' (5) in the magazine *October*. The theoretical moment of photography had come. People were no longer writing about photography, but of it and the notions it had brought into play, which were likely to revise the very idea of modernity. In the wake of this, Susan Sontag's articles were grouped together in *On Photography* (1977), Roland Barthes published *Camera Lucida* (1980) and Philippe Dubois would soon publish *L'Acte Photographique* (1983).

How did this theoretical frenzy tally with conceptualist productions? The providential alliance of the documentary value and the aura of the ready-made is to be found in photography, which can carry out its task of reproduction while benefiting from the art quotient potentially achieved by the most trivial of entities. Photography thus seems to be able to occupy all positions: an alternative that makes the image reappear clandestinely in an iconophobic universe, an ersatz of a work of art in a climate that is resistant to the market, a release in the case of ephemeral works and, beyond information, a ready-made capable of dialoguing with the gallery space while adapting to the published form. The "humble servant" of conceptual art appears to be freeing itself, photography becoming a "theoretical object" as well as an expressive practice.

But the national photographic scene was seeking an identity. In 1977 Nuridsany organised *Tendances actuelles de la photographie en France* (6) at the ARC. For him it was a manifesto for a new approach, with Bernard Plossu, Daniel Boudinet and John Batho among others. However, this counter-attack against the hegemony of American photography no longer seemed to be very topical. Three years later *Ils se disent disent peintres*,

ils se disent photographes confirmed to a wider public that photography was changing its world. That exhibition was still very different from the one that the Mam-VP offered in 1982 with the French Association of Artistic Action (AFAA), *Photographie France Aujourd'hui* (7), where the spirit of synthesis brought together the trends of French photography and its critics. On this occasion Nuridsany was rather ironic, believing from then on only in a broader conception of photography extending to the plastic arts.

In the space of a few years the field of photography underwent a metamorphosis, provincialising traditional photography to place at the centre a "liberated" photography, which had the merit of unifying artistic practices that were, to say the least, heterogeneous. *Ils se disent photographes, ils se disent peintres*, in a manner as intuitive as retrospective, without managing to name it, but nevertheless identifying a process in progress, sent out a strong signal that another large-scale event, this time entitled *Une autre photographie* (8) organised by Christian Gattinoni and Alin Avila in 1982 at the Maison des arts de Créteil, came to amplify with no fewer than a hundred artists and 350 works.

A TRICK OF HISTORY

So what about *Ils se disent disent peintres, ils se disent photographes*? Does a manifestation make a manifesto? Admittedly, the curator criticizes in his text the desire for the "respectability of the photo", because for him the adventure lies elsewhere than in the artistic legitimacy of the beautiful print. Photography would have much more to do with the obsession with the death of art that undermines the conceptual generation. It allows precisely getting out of the aporia that consists for artists in wanting to destroy art while producing it: art without art, this is the martingale that photography offers to the most iconoclastic artists. But Nuridsany understands just as well that it is a way out of a more prosaic impasse, by being the "means of bringing back within limits tolerable for the art market an artistic trend that was trying to escape the system". Galleries can indeed sell some remnant of an action or ephemeral experience thanks to the photographic "document of expression".

Nuridsany's essay also seems to pin-point a ruse of history. In serving the interests of a dematerialised art, photography colonises the space freed up: photography henceforth combined with the present of art has to rethink its relationship to the wall. For several years now, what might be referred to as a photographic "tableaumania" has been ta-

king shape in the words of Pierre de Fenoÿl, who organised *10 Ans de Photojournalisme* (1977), Francois Hers, who, on this occasion, enlarged his press prints to a monumental format to conjure up the model of reportage, or Jean-Marc Bustamante, who baptised his large colour prints "tableaux", affirming his ambitions to exhibit in art galleries. With this idea that the photographic print must move from the tradition of the graphic arts to an occupation of space, but without returning to the scenographic recipes too marked by a museography of propaganda (such as the historical one of *Family of Man*, in 1955, at the MoMA), it is indeed a question of thinking of photography as a work of art.

Nuridsany notes: "More and more photographers asked themselves: What to do to obtain a picture that would look better on the wall than in a catalogue? They thought about it and enlarged their formats, joining the painters who first used photography in the 1920s [...] We therefore witnessed the 'return to painting' among artists, with the abandonment of the beautiful 30 x 30 black and white print, i.e. of the craft of art among photographers, an essential change in attitude towards photography. On the wall, the photograph almost necessarily becomes a painting. Or it doesn't fit on the wall..."

Almost ten years later the notion of the "painting format" enunciated by Jean-François Chevrier at the exhibition *Une autre objectivité* (9) (1989) would in turn complete a process that had begun in the vicinity of conceptual art and which again finds in the allusion to New Objectivity a means of identifying the era with an historical avant-garde. ■

Translation: Chloé Baker

- (1) *Chroniques de l'art vivant*, no. 44, Nov. 1973. (2) *Artforum*, vol. 15, n°1, Sept. 1976. (3) A. D. Coleman, *The Grotesque in Photography*, Summit Books, 1977. (4) Jean Clair, *Duchamp et la photographie*, Chêne, 1977. (5) Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America (Part I)", *October*, No. 3, Spring 1977, pp. 68-81; id., "Notes on the Index: Seventies Art in America" (Part II), *October*, No. 4, Autumn 1977, pp. 70-79. (6) Michel Nuridsany, *Tendances actuelles de la photographie en France*, exhibition catalogue, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1977. (7) *Photographie France Aujourd'hui*, exhibition catalogue, ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1982. (8) The exhibition was accompanied by a leaflet listing artists such as Sophie Calle, François Hers, Denis Roche, Tania Mouraud, Alix Cléo Roubaud, Hervé Guibert, etc. (9) Jean-François Chevrier, James Lingwood, *Une autre objectivité*, exhibition at the Centre national des arts plastiques, Paris, March 14th-April 30th, 1989.

Michel Poivert is professor of art history/photography at Paris 1 Panthéon Sorbonne University. Most recent book: *50 ans de photographie française de 1970 à nos jours* (Textuel, 2019).