



CONDENSERS

REFLUX DRUM

REFLUX PUMPS

X

JEFF GUESS

The exhibition is part of *Le Sténopé, un procédé photographique – Le Monde par le trou d'une aiguille* («Pinhole Photography: Another Way of Looking at the World»), an event presented in and around Rennes in March–June 2011.

Associates: Le Triangle, Rennes – Le Volume, Vern-sur-Seiche – the Artothèque, Vitré – Colombier Cultural Centre, Rennes – Le Carré d'Art, Chartres-de-Bretagne – Rennes 2 University – the Ec'Arts Gallery at the Rennes Teacher Training College (IUFM)

—

Exhibition

18 March - 17 April 2011

—

Opening

Friday 18 March 2011, 6:30pm,
at La Criée

—

Meeting with Jeff Guess

Saturday 19 March 2011, 3pm,
at La Criée

—

Guided tour

Friday 25 March 2011, 5pm,
at La Criée

—

Curator

Larys Frogier

Production of works

Addressability

Partially Instantiated Object

La Criée centre for contemporary
arts

with the support of The National
School of Arts of Paris-Cergy,
France

Production of the work

Disambiguation

with the support of the Department
of fine arts of the Direction of
cultural affairs of the City of Paris

Press officer
Marie Lemeltier
T. +33 (0)6 81 16 02 28
comcriee@marie-lemeltier.com

Press release

—

From 18 March to 17 April, as part of *Le Sténopé, un procédé photographique. Le Monde par le trou d'une aiguille* («Pinhole Photography: An Original Look at the World»), American artist Jeff Guess looks into the pinhole concept via a three-part presentation: an installation comprising two video projections – *Disambiguation* (2004 [2011]) and *Addressability* (2011) – and the photographic object *Partially Instantiated Object* (2011). The two latter pieces have been specially made for the exhibition.

Jeff Guess' practice is pervaded by consideration of the processes at work in the creation of technical images and the way such images continuously interweave with language. His early work resulted in the making of optical devices drawing directly on photography's technical and historical principles, notably the pinhole camera¹. His experiments then gradually moved towards information technology. His most recent work centres on the specific character of computer programming as a form of writing which, once activated by a machine, can generate moving images and texts.

The small room to the right is home to *Partially Instantiated Object*. Here we have a photograph under Diasec showing a program-language text providing a formal description of a virtual camera in a 3D space. The description makes direct reference to pinhole photography and the relevant optical and mathematical theories, with the pinhole camera actually serving as a model for the creation of 3D environments. In this photograph Guess presents both the production mode of the virtual object and the preconditions for the making of the two other works on show in the exhibition.

Disambiguation takes the shape of a computer program projected inside La Criée's main space: a program which

enables real time 3D visualization of news dispatches from a host of different sources. Each sentence traverses an enormous area of darkness while, from time to time, a word or group of words detaches itself from the statement, moves through the space and is incorporated into another statement with no deviation whatever from the grammatical and syntactic rules. As this interplay of signs goes ahead, the deliberately factual, denotative words of the dispatches open up to fresh interpretations.

Opposite is a second new work, *Addressability*, also a video projection. Especially for this exhibition Jeff Guess has come up with a computer program which seeks out images on the internet and arranges them in a 3D setting. Intended as a companion piece to *Disambiguation*, this work allows pixel by pixel observation of an image flow in a state of constant de- and re-composition.

¹ The pinhole camera has no lens and usually comprises a box functioning as a *camera obscura*, with a simple pinhole in one side to allow for the entry of light. A light-sensitive surface placed inside the box enables the recording of an image. Thus we speak of «pinhole photography» and «pinhole photographs».

Visuals for the press

Please, respect captions and copyrights.



Partially Instantiated Object, 2011
Photographic print, Diasec
140 x 44 cm
Production : La Criée centre for
contemporary art / Photo : Jeff Guss



Partially Instantiated Object (detail), 2011
Photographic print, Diasec
140 x 44 cm
Production : La Criée centre for
contemporary art / Photo : Jeff Guss

Visuals for the press

Please, respect captions and copyrights.



Addressability, 2011
View of Jeff Guess' exhibition at La Criée,
Rennes (18 March - 17 April 2011)
Computer program projected onto a screen,
171 x 303 cm
Production : La Criée centre for
contemporary arts / Photo : Jeff Guess



Disambiguation, 2004 (2011)
View of Jeff Guess' exhibition at La Criée,
Rennes (18 March - 17 April 2011)
Computer program projected onto a screen,
171 x 303 cm
Collection General Council of Territoire de
Belfort, France / Photo : Jeff Guess

Works exhibited

Partially Instantiated Object

2011

Photographic print, Diassec

44 x 140 cm

Production : La Criée centre for contemporary arts, Rennes

Addressability

2011

Computer program projected onto a screen

303 x 171 cm

Production : La Criée centre for contemporary arts, Rennes

Disambiguation

2004 (2011)

Computer program projected onto a screen

303 x 171 cm

Work produced with the support of the Department of fine arts of the Direction of cultural affairs of the City of Paris / Collection General Council of Territoire de Belfort, France

Biography

Jeff Guess

Born in 1965 in San Jose, California, USA

Lives and works in Paris, France

—

SOLO EXHIBITIONS AND PERFORMANCES (selection)

2010

Ekphrastic Objects, performance in School of Fine Arts, Rennes, France

Ekphrastic Objects, performance on the occasion of the symposium «Around Samuel Morse: Reproduction and Transport», National Institute of Art History, Paris, France

2009

From Hand to Mouth and Fonce Alphonse, Mois de la Photo à Montréal, Culture House of Frontenac, Montreal, Canada

Disambiguation, School of Fine Arts, Marseille, France

2008

Ekphrastic Objects, performance at The Maison Européenne de la Photographie (as part of conferences organised by the French Society of Photography), Paris, France

2007

Ekphrastic Objects, performance on the occasion of the conference «Images fixes / images mobiles : convergences, glissements, translations dans les pratiques artistiques contemporaines», Rennes 2 University, France

Ekphrastic Objects, performance on the occasion of «Film & Co», Centre Georges Pompidou, Paris, France

Bank of Nature : Concepts, La Vitrine de la Société française de photographie, Paris, France

2005

Ekphrastic Objects, performance on the occasion of Ann Hamilton's exhibition *Phora*, La Maison rouge, Paris, France

2004

Disambiguation and Permutation (with Anne-Marie Cornu), Espace Multimédia Gantner, Bourgne, France

1995

From Hand to Mouth and Fonce Alphonse, The American Center, Paris, France

—

GROUP EXHIBITIONS (selection)

2009

Deux Temps, Trois Mouvements, L'Espace Hermine, Plouha, France

2006

Sudo Island, Aqua Art Miami, Miami, USA

Pixel Dolls, Meat-Space and Everything All At Once, Bumbershoot Arts Festival, Seattle, USA

2004

House in Four Dimensions, Filmmuseum, Amsterdam, The Netherlands

2003

Movimentos Improváveis, Centro Cultural de la Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brazil

2002

Anxious Omniscience: Surveillance in Contemporary Cultural Practice, The Art Museum, Princeton University, New Jersey, USA

2001

CTRL[SPACE]: Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother, ZKM : Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany

2000

Monter/Sampler – L'Échantillonnage généralisé, Centre Georges Pompidou, Paris, France

Demo, galerie Le Sous sol, Paris, France

1999

L'Effet Film, Le Réverbère 2, Lyon ; Center of Photography, Lectoure ; Cherbourg Theater, France

1997

Les Vacances à la mer, souvenirs de famille, Centre Georges Pompidou, Paris, France

1996

La Corne de la licorne, Les Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, France

Pinholes, Museet For Fotokunst, Odense, Denmark

Bibliography

—

EXHIBITION'S CATALOGUES (selection)

Gaëlle Morel, in cat. *Les Espaces de l'image*, Le Mois de la Photo à Montréal, 2009

Philippe Dubois, «Mouvement improbable», in cat. *Movimentos Improváveis*, Rio de Janeiro : Centro Cultural de la Banco do Brasil, 2003

Thomas Y. Levin, in cat. *CTRL [SPACE] Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe : ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie ; Cambridge : MIT press, 2002

Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, in cat. *Monter/Sampler - L'Échantillonnage généralisé*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2000

Philippe Dubois, «L'Effet film», in cat. *L'Effet Film - Figures, matières et formes du cinéma en photographie*, Lyon : galerie Réverbère 2, 1999

Christian Gattinoni, in cat. *Les Rencontres Internationales de la Photographie*, 1996

Emmanuel Hermange, in cat. *Le Mois de la Photo à Paris*, 1994

—

OCCURRENCES, ARTICLES AND INTERVIEWS (selection)

Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris : Flammarion, 2010

Michel Poivert, «Entretien avec Jeff Guess lors de la séance du 15 décembre 2008 du séminaire Université Paris I Panthéon-Sorbonne (2008-2009)», in *www.arip-photo.org - Site de l'Association de recherche sur l'image photographique*

Horsd'œuvre, n°22, (édition spéciale "Access to Document - Access through Document" conçue par la Session 17 de l'École du Magasin, Grenoble), juin 2008

Paul-Louis Roubert, «Entretien avec Jeff Guess», *Vite Vu - Blog de la société française de photographie*, lundi 12 février 2007

Nathalie Boulouch, «Entretien», in *Le Bulletin de la Société Française de Photographie*, n° 7, février 2000

«Déplacement», in *1895* (hors-série *Le Relief au cinéma*), 1997

Hervé Le Goff, «O la main!», in *Télérama*, n°2366, 17 mai 1995

Gilles La Hire, «Jeff Guess», in *Les Inrockuptibles*, avril 1995

Michel Frizot, *La Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris : éditions Bordas, 1994

Text :

Philippe Dubois, «L'Effet film» (extrait), in cat. *L'EFFET FILM - Figures, matières et formes du cinéma en photographie*, Lyon : Galerie Le Réverbère 2, 1999

... Cette pratique du panorama par scansion, rythme et syncope, par modulation intermittente, comme en musique ou en danse, n'est pas sans faire penser à cette forme historique, picto-cinématographique, des fameux rouleaux peints à la main de ces plasticiens du mouvement des années 20 que furent Viking Eggeling et Hans Richter, et qui devinrent, dans la foulée, des cinéastes expérimentaux, auteurs de films abstraits comme *Symphonie diagonale* ou *Rythme 21*, passant naturellement de l'image séquentielle peinte, inscrite dans l'espace du rouleau, à l'image animée du cinématographe, dont la constitution temporelle effective permettait d'explorer intensément cette "perspective du dedans (des choses et du monde), une perspective multiple, chatoyante, onduleuse, variable et contractile comme un cheveu hygromètre" (Jean Epstein).

C'est globalement une logique du même genre qui est à la base du très singulier travail de Jeff Guess, avec ses petits sténopés panoramiques. Ces sténopés, joliment et modestement intitulés *this and that*, réalisés à l'aide d'un dispositif très primitif, une petite "boîte", avec un simple trou, sans objectif, avec un mode d'avancement du film tout à fait "artisanal", sans fenêtre ni obturateur ni diaphragme ni rien de la mécanique traditionnelle du boîtier, ces sténopés offrent tantôt des vues d'intérieur (en noir et blanc) tantôt des vues extérieures (en couleur), certaines ont été prises à Seattle (ville d'origine de Jeff Guess), d'autres à Paris (sa ville d'adoption), inscrivant ainsi, discrètement, la part (auto)biographique qui traverse sa démarche. Ce qu'il y a de plus singulier dans ces images, c'est la trajectoire du regard qui s'y déploie, c'est leur façon, sans coupure franche, sans limite d'un quelconque cadrage (en cela elles se distinguent des rubans de Lebrat, comme Marey se distingue de Muybridge), d'explorer l'espace – celui, intime, d'une chambre, d'une salle de bain, d'une cuisine, d'une pièce d'appartement, ou celui, public, d'une rue, d'une esplanade, d'une ville – une exploration toute en modulation continue, harmonieuse, fluide (plus près, plus loin, en tournant, en isolant des détails, en élargissant le champ, en s'attardant ici ou là, en escamotant ailleurs, en jouant de rimes visuelles internes, de rapports chromatiques, etc. – *this and that* –). Ce n'est plus du chevauchement ou de l'emboîtement d'images-fragments, c'est un flux, indivis, souple, glissé, comme un plan continu de cinéma avec caméra mobile qui se serait mis tout entier dans l'espace d'une image fixe. Certes, il y a des ellipses, des trous, des manques, mais ceux-ci sont intégrés, fondus dans l'ensemble fluide, absorbés dans ce qui forme en quelque sorte des raccords intérieurs, presque invisibles. Guess fabrique des sténopés panoramiques qui constituent une sorte de montage dans l'image, exactement comme les plans-séquences du cinéma (ceux de Tarkovski plus que ceux d'Orson Welles) sont " du montage dans le plan " (Bazin). On s'y déplace au gré d'une errance qui est psychique (mentale) autant que perceptive, car cette mouvance en modulation continue me paraît fonctionner assez bien sur le mode même de la conscience (au sens bergsonien et deleuzien). Une conscience ouverte, non préformée (cadrée, découpée, formatée), une conscience libre, mobile, sans attache, qui circule dans le monde et les choses exactement comme la pensée vivante se meut entre matière et mémoire.

L'autre pièce de Jeff Guess, tout comme celle de Bernard Bonnamour présentée en même temps dans l'exposition – toutes deux sont relativement spectaculaires, par leurs dimensions mais aussi par leur concept – sont les deux grands panoramas, démesurément étalés (ils font plus de quatre mètres de long chacun), qui procèdent tous deux d'un transfert dans la photographie, d'un film de cinéma préexistant, historiquement déterminé. Le panorama de Guess, intitulé *translation*, est tiré d'un film de Thomas A. Edison, réalisé au début du cinéma, exactement le 30 septembre 1903, et connu sous le titre *Panorama of beach and Cliff House*. Celui de Bonnamour est extrait d'une séquence du film célèbre d'Albert Lewin, *Pandora* (avec Ava Gardner et James Mason).

Text :

Philippe Dubois, «L'Effet film» (extrait), in cat. *L'EFFET FILM - Figures, matières et formes du cinéma en photographie*, Lyon : Galerie Le Réverbère 2, 1999

On retrouve donc, avec ces deux œuvres au format inhabituel, le geste du prélèvement dans la matière-image d'un objet film, figure que l'on avait traitée dans la première zone. Sauf qu'ici, le prélèvement filmique ne porte pas sur la question du photogramme, et que le geste constitutif n'a rien à voir avec un quelconque arrêt sur image. On peut même dire qu'il s'agit ici très exactement du contraire : non pas d'interrompre le flux du film pour en prélever un éclat unique (une tache), mais restituer la continuité même du mouvement cinématographique, dans sa globalité, simplement en transférant sa durée en longueur. Ainsi le film primitif d'Edison, qui constitue lui-même, en tant que film, un panoramique (de quelques deux cents degrés sur une plage américaine du début de siècle), et qui dure une vingtaine de secondes projeté à vitesse de l'époque, se retrouve-t-il globalement tout entier dans l'image murale de Jeff Guess. Le balayage spatial du même champ visuel y est complet, d'un bout à l'autre, et les vingt secondes sont devenues 4 mètres 20. Simplement il est au mur au lieu d'être projeté sur écran. C'est pour bien faire percevoir, éprouver même, cette connivence dans la différence, que l'exposition entend montrer, simultanément, l'un à côté de l'autre, la photo étirée dans toute sa longueur et le petit film d'Edison dans toute sa durée, défilant sur un écran d'ordinateur (il est même manipulé par Jeff Guess selon un programme spécifique). Histoire d'embrasser d'un seul coup d'oeil, ensemble, " la même chose ", dans sa version temporelle (le film) et dans sa dimension spatiale (le panorama). Littéralement, avec cette oeuvre, il s'agit donc bien de mettre le temps en espace, ou l'inverse, c'est-à-dire de rendre réversibles les deux occurrences de la même donnée, de rendre interchangeable le cinéma et la photo.

De la même façon, les 4 mètres 15 du panorama de Bonnamour étalent à la surface du mur, en continuité intégrale, une séquence complète de plusieurs minutes du *Pandora* d'Albert Lewin (la séquence où Ava Gardner arrive nue, enrobée d'une voile, sur le bateau du hollandais volant). Ce qui distingue le panorama de Bonnamour de celui de Guess, c'est leur mode de constitution. Celui de Guess est obtenu, malgré tout, par un choix d'images décomposant le mouvement de caméra qui fait tout le film d'Edison, et le recomposant fictivement sur le mur, par agencement de dix images, choisies et ajustées pour restituer la continuité de la ligne d'horizon. Il y a donc bien eu, par dix fois, arrêt du film et prélèvement d'images précises, mais selon une logique de progression et de coïncidence basée sur l'impression de fluidité produite par des raccords/ajustements bien réglés entre chaque image. Par ailleurs, autre dimension, Guess n'est pas parti d'une copie 35 mm du film, avec tous ses photogrammes, mais d'une version numérisée disponible via le réseau informatique Internet sur le site "Paperprint Collection " de la Library of Congress de Washington. C'est-à-dire que de toute façon, le "film" historique d'Edison dans sa copie 35 mm n'existe pas (comme on sait, la plupart des films d'Edison en tant que tels ont disparu, ils n'ont subsisté qu'à l'état de paperprint, d'épreuve sur papier). Dès lors, restituer in fine le film sur un tirage papier (en fait, une impression jet d'encre de qualité photographique), c'est moins en transformer la nature que rejoindre cet état de conservation premier du "film". Et donc c'est voir aujourd'hui le film en projection qui est, finalement, une opération de transcodage-temps d'un "original"-espace. Plus exactement, on peut considérer que cet état-papier du film (l'original de Washington et le final de Guess) est bien la démonstration que l'image (dite) fixe est un lieu de passage obligé, et qu'elle fait figure de trame nécessaire dans le processus de l'effet film. La numérisation sur un réseau informatique ne faisant qu'ajouter une trame de plus, une trame électronique (il suffit de regarder de près l'image de Guess), à cette trame papier. Les chemins du film à la photo, et vice versa, sont décidément très palimpsestiques, offrant plus d'un aller-retour entre le film comme réalité temporelle et la photographie comme réalité spatiale...

Text :

Thomas Y Levin, «CTRL [SPACE]», in cat. *CTRL [SPACE] Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe : ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie ; Cambridge : MIT Press, 2002

California-born Jeff Guess was an American photographer in Paris, where he had been living and working as a photographer since 1988, when in 1993 he was suddenly informed by the local authorities that his work permit had expired and he would have to leave the country. His response to this all-too-real threat to his livelihood and his person is readable in two works produced that very year in which Guess enlisted his cunning and his body to both allegorize and ironically subvert this unwelcome intrusion by the State. In the first, an extraordinary 22-meter long panoramic installation of 24 stenotype (or pinhole camera) photographs, Guess used his mouth as a camera obscura to expose a series of quotidian objects presented manually to his built-in apparatus. The work's title, *From Hand to Mouth*, not only invokes the condition that would have resulted from the suspension of his ability to work, but also describes the installation's mode of production. Indeed, the issue of embodiment and labor is foregrounded both by the thoroughly corporeal technology Guess employed in making these images and by their means of display, a continuous circular strip which, when viewed from within, places the spectator in a force field whose focal point is none other than the implied site of the photographer's own body as image-making machine.

The second work which Guess produced in 1993, *Fonce, Alphonse*, while no less subtle and inventive in its irony, began with a classically subversive institutional maneuver: having decided to marry his French partner and thereby "regularize" his employment status, Guess and his wife-to-be rushed off to the official ceremony in classic which is to say, readily readable, wedding attire (black tuxedo, white wedding gown complete with headpiece), racing down a street known for having a photographic detection device to capture infractions of the local speed limit. Like clockwork, a few days later a handsome photographic memento of this transgressive moment arrived at their house, depicting the soon-to-be-married couple in their car complete with date and time stamp: this was, so Guess explains, their only wedding photograph, provided free-of-charge (including home delivery) by the State. One can only imagine the scene at the Préfecture de Police when the now-married (and thus "legalized") Guess appears with the evidence of his "crime" and explains that his excessive speed was because he was late for his wedding (which he proves by means of his official marriage certificate), harnessing the pathos of family-values to provoke the sympathetic official to waive the fine and wish him a long and happy marriage. The result is a masterpiece in the tradition of the appropriation of surveillance apparatuses for self-portraiture, as in Dennis Beaubois, later "Red Light Camera Portraits" (where the Australian artist depicted himself by standing at an intersection known to have a similar violation-driven photographic device while a friend purposely drove through the red light). But whereas Beaubois acquired the photograph by asking for proof of the infraction and then simply paying the modest fine, Guess not only recasts the police apparatus as a wedding-photography machine, but is even able to undermine the consequent financial penalty by hoisting the state by its own petard. Indeed, what better document of the institution of marriage (that intervention of the State into the very private matter of a couple's domestic cohabitation) –not to mention of a marriage effectively necessitated by yet another intervention of the State– than an image generated, inscribed by and delivered by an apparatus of that very same State?

Text :

Interview with Jeff Guess by Michel Poivert, as part of the 2008-2009 seminar of Paris I Panthéon-Sorbonne University (selection), 15 December 2008 session, copied out by LucieLe Corre et Léonor Matet

Ton travail apparaît plus ou moins régulièrement dans l'actualité photographique. Dans un premier temps et de plus en plus, ton activité n'est pas nécessairement photographique, elle est plutôt liée à la recherche expérimentale sur les nouvelles technologies, c'est la raison pour laquelle tu n'es pas strictement identifié au champ de la photographie contemporaine, mais au-delà. Ton activité se nourrit de l'enseignement et par ta double nationalité française et américaine. Peux-tu nous rappeler succinctement ta formation pour que l'on puisse se rendre compte de la direction de ton travail ?

J'ai fait une partie de mes études aux États-Unis : à Seattle, à l'Université de Washington où j'ai eu mon Bachelor of Fine Arts, en photographie. En 1988-89, j'ai fait un échange avec Paris III pour étudier la théorie et l'histoire du cinéma. En ce qui concerne l'enseignement, un ami m'a fait découvrir l'ENSCI (École Nationale Supérieure de Création Industrielle) où très vite j'ai eu la chance de proposer des workshops et des interventions diverses autour du cinéma expérimental, de l'art vidéo, de la performance, et des pratiques sonores pendant une dizaine d'années et qui sont devenus La Cellule d'Expérimentation Image et Son (Xis) (en collaboration avec Christian Barani). J'ai aussi donné des cours sur la photographie contemporaine et le multimédia. Par la suite, j'ai enseigné à l'École Supérieure d'Art de Mulhouse pendant cinq ans, et j'entame ma deuxième année à l'École Nationale Supérieure d'Arts Paris-Cergy.

Quelles ont été tes premières réalisations à la fin des années 80 dans l'environnement où la part universitaire et la création photographique sont directement liées, ce qui est un profil assez particulier ?

J'ai réalisé une série de photos, *this and that*, dont les premières photos datent de 1988. J'ai continué la série jusqu'en 1993. Une partie est en noir et blanc, des intérieurs, et une autre en couleur, des extérieurs. Les photos étaient réalisées avec une boîte en carton que j'avais fabriquée moi-même, autour d'un mécanisme récupéré d'un appareil photo jetable qui permettait d'avancer la pellicule. Je l'ai intégrée dans une boîte un peu longue qui facilitait la réalisation d'une succession continue de prises de vue, en sténopé. Le trou d'épingle produit un cercle de lumière. Ces cercles sont plus lumineux au centre que sur les bords, et en les superposant avec un léger décalage, le centre de l'un calé sur le bord du suivant, la lumière se complète, créant un niveau de luminosité relativement homogène. La superposition rend fluide la transition entre les prises de vue. Il est important de souligner que tout se fait à l'intérieur de l'appareil photo, il n'y a pas de trucage, ni de montage après coup, tout est fait pendant la prise de vue. Je ne voyais pas ce que je prenais en photo, à cause de l'absence de viseur. Je pouvais imaginer approximativement un résultat grâce à l'expérience des prises de vue passées mais je ne savais jamais exactement ce que j'allais obtenir.

Cette image et le dispositif sont un hommage au Point de vue du Gras de Niepce ? C'est-à-dire comme un retour à quelque chose de primitif dans la prise de vue ?

L'histoire de la photographie et la question de ses origines sont des préoccupations importantes dans mon travail. Pour cette série, il existe une double interrogation, sur la question de la genèse d'une image photographique et sur la question du montage, deux types de pensées très différentes dans une seule image. Une fois la pellicule 24 x 36 exposée, j'en faisais une planche contact agrandie et continue, d'environ cinq mètres. Pour le tirage final, je sélectionnais une partie de cinq pouces de large, taille de la largeur de mon agrandisseur, opérant une découpe dans une continuité de l'image originale. Les tirages d'exposition qui constituent cette série *this and that*, mesurent environ 50 x 25 cm.

Mon intérêt se portait aussi sur les objets quotidiens, banals et je cherchais des formes composées d'éléments extrêmement simples, de choses que je ne voyais pas beaucoup dans l'art à ce moment-là, dans les années 80. Ce travail se construisait autour d'une réflexion sur la possibilité d'un montage cinématographique en photographie, sur l'articulation et le passage d'une image à une autre, sur les intervalles. J'ai essayé d'imaginer la succession d'images comme la représentation d'une pensée en train de se former en créant des liens d'une image à une autre qui pouvaient passer par plusieurs registres : des relations de couleurs, des similitudes de formes, des jeux de lumières, des clins d'œil historiques, etc.

Text :

Interview with Jeff Guess by Michel Poivert, as part of the 2008-2009 seminar of Paris I Panthéon-Sorbonne University (selection), 15 December 2008 session, copied out by LucieLe Corre et Léonor Matet

this and that est avant tout une proposition de lecture poétique du monde ? Très ouvert au niveau du sens, c'est plutôt le « process » mental qui t'intéressait, cette espèce de fusion et de passage de la pensée dans l'image.

Tout à fait, et puis *this and that* est une réflexion sur la photographie qui tourne autour de la notion d'index. L'index est comme un pointeur qui montre quelque chose du doigt, « this », et se faisant, va amener cette chose à la conscience. « this and that » est une expression anglaise qui veut tout simplement dire « ceci et cela », qui comme en français, désigne des choses quotidiennes.

On a parlé de magie ce matin avec Michel Poivert. C'est un élément important dans le sens où j'aime que l'on se pose la question de la réalisation technique, du mode de production, souvent un peu mystérieux. Mais en introduisant plusieurs niveaux de lecture, on ne s'attarde pas uniquement sur cette question technique, en l'occurrence le sténopé, mais également sur la façon dont elle s'articule avec les autres éléments.

On va passer à une autre série, From Hand to Mouth.

From Hand to Mouth (1993) est aussi une expression anglaise qui veut dire que l'on vit pauvrement, sans moyens. Cette pièce est présentée avec *Fonce Alphonse* (1993). Ce sont deux parties d'une même exposition. Ces projets prolongent ma réflexion autour de l'exposition des photographies de la série *this and that*, qui essayait, malgré l'accrochage traditionnel – images régulièrement espacées sur le mur et contemplées les unes à la suite des autres – de proposer des moyens pour éviter l'isolement des photos, en les pensant comme faisant partie d'un tout, d'un réseau de significations. À la conception des images de *this and that*, il y avait une stratégie de réactivation d'éléments, où une image reprenait un élément d'une autre pour lui donner une autre signification. Dans ce sens, l'espace d'exposition devenait dynamique grâce au mouvement du spectateur. Une partie de la réflexion autour de *this and that* tournait autour de la question de cette déambulation et de l'organisation d'un espace où l'on ne pouvait pas tout voir d'un seul coup d'œil.

Le dispositif de *From Hand to Mouth* est assez grand, sept mètres de diamètre, en un seul tirage, un seul papier photo de vingt-deux mètres de long et sur lequel étaient insolées vingt-quatre images. Chaque image me représente en train de toucher un objet quotidien, une chaise, une table, un téléphone, un ballon de basket, etc. La prise de vue est faite en mettant, dans le noir, une pellicule au fond de ma bouche et en faisant un petit trou avec mes lèvres. Il n'y avait aucun appareil photo, juste mon corps. Je voulais pousser jusqu'au bout cette expérience d'une pauvreté de moyens et aussi pousser très loin cette notion d'index pour l'évacuer, en quelque sorte, de ma démarche. Le tirage de *From Hand to Mouth* a nécessité deux mois de tests, et pour sa réalisation j'ai dû rester enfermé pendant trente heures consécutives à cause de la configuration de l'espace du labo et de la nécessité de produire une image continue.

L'expression métaphorique redevient totalement littérale, « de la main à la bouche » signifie la distance qui sépare la prise de vue du sujet. Je fais juste un petit aparté puisque tu es revenu plusieurs fois sur cette question de l'index. C'était la proposition de lecture théorique dans les années 80, incarnée aux États-Unis par Rosalind Krauss, et en France par Philippe Dubois – que tu avais comme professeur – qui consistait à définir avant tout la photographie comme entretenant un rapport irréductible au réel, une idée de l'empreinte, renvoyant à la théorie de l'indicialité. L'essence de la photographie serait fondée sur cette question de l'empreinte, et ce paradigme théorique a eu une fortune considérable, on pourrait dire jusqu'à aujourd'hui. Toute la réflexion théorique autour de Barthes, Krauss, Dubois, tournait autour de cette question.

Chez Philippe Dubois par exemple, il y a un aspect haptique lié à la question de l'index. L'objet, en quelque sorte, touche la surface sensible par l'intermédiaire de la lumière. Un des textes très importants pour moi est *Techniques of the Observer* de Jonathan Crary. Une grande partie du livre est consacrée à la question de "embodiment" de la vue, son côté charnel ancrée dans le corps en opposition à une vision abstraite et monoculaire désincarnée. Sur le tirage de *From Hand to Mouth*, chaque image est tirée pour que ma main soit à échelle un, la taille de l'image insolée se modifie en fonction de la distance entre la main et la bouche. Cette série a été montrée pendant le Mois de la photo à Paris en 1994, et la meilleure présentation de cette pièce a eu lieu à l'American Center (1995), dans un espace incroyable qui s'appelait la «Boîte noire», c'était parfait.

Text :

Interview with Jeff Guess by Michel Poivert, as part of the 2008-2009 seminar of Paris I Panthéon-Sorbonne University (selection), 15 December 2008 session, copied out by LucieLe Corre et Léonor Matet

Cette pièce a-t-elle été achetée ? Est-elle conservée quelque part ?

Il y a une possibilité que cela se fasse prochainement. Elle va être montrée au Mois de la photo à Montréal en septembre. Mais pour l'instant elle est conservée chez moi.

Sur les vues de l'installation, on voit que *From Hand to Mouth* est exposée dans la même pièce que *Fonce Alphonse*, qui est éclairée par un cadre de lumière, le tirage directement collé contre le mur. La date que l'on voit, c'est le jour de mon mariage : j'avais trouvé dans le magazine *Auto Plus* le repérage de tous les radars. Avec ma femme, nous avons loué une voiture, puis elle a roulé très vite jusqu'à ce qu'on se fasse flasher. C'est une photo qui agit comme preuve de l'identité au moment où nos identités changeaient.

Je me souviens, peut-être naïvement, que je m'ennuyais dans les expositions photo de l'époque où j'avais l'impression que la notion de série était déterminée en fonction du nombre de tirages nécessaires pour remplir l'espace d'exposition ; une bonne idée déclinée, avec des variantes, qui essayait d'asseoir que l'idée était bonne. J'étais à la recherche d'autres critères. Donc pour cette exposition, j'ai cherché à réaliser deux photos uniques, par le biais de moyens extra-photographiques qui ne permettaient pas, ou très difficilement, de réaliser une deuxième photo sur la même thématique.

Après cette expérience, je cherchais à produire des photos autrement, d'aller au-delà de cette notion d'index. J'avais l'occasion de faire une exposition *Spur of the Moment* (1996) à Stockholm au Water Festival et au Moderna Museet avec un ami, Thierry Geoffroy. On a produit dix mille images en neuf jours, exposées au fur et à mesure des prises de vue, puis rangées dans des classeurs. On avait un stand où on exposait nos recherches sur le Water Festival, festival qu'un cinquième de la population suédoise fréquentait en neuf jours. On avait aussi des pages internet sur le site du Svenska Dagbladet, un des plus grands journaux suédois, qu'on utilisait comme une sorte de journal intime de nos expériences sur place. Une fois l'expérience terminée, Thierry et moi avons réalisé un autre projet à distance, des photos envoyées en tant que cartes postales et mises en ligne dès leur réception. C'était en 1996, l'Internet était à ces débuts en France.

En 1997, j'ai réalisé *Translation*, à partir d'un des premiers mouvements de caméra panoramiques cinématographiques de Thomas Edison (*Panorama of Beach and Cliff House*, 1903), où l'opérateur balaye la plage pendant une cinquantaine de secondes. J'y ai prélevé des images que j'ai mises côte à côte, opération très simple, créant une image photographique panoramique. Ce mot « translation » fonctionne bien en anglais comme en français. Une des significations est de ramener une verticale à l'horizontale. La bande filmique est à la verticale alors que le panorama photographique est horizontal. À l'époque, il a fallu produire des photogrammes de toutes les images du film et de déposer tous ces tirages pour déclarer le copyright du film. L'original ayant disparu, c'est à partir de ces paper prints que la Library of Congress a créé un nouveau film qui était ensuite transféré en vidéo et ensuite mis en ligne. J'ai téléchargé cette vidéo, et après l'avoir analysée, j'ai tiré des photogrammes que j'ai organisé pour produire le tirage qui s'appelle *Translation*. Toute une séquence de « translations », de traductions d'un support à un autre.

À la même époque, j'avais créé une autre série, *Déplacement* (1997), réalisée à partir de matière filmique que j'avais trouvée. Je me suis rendu compte que dès qu'il y avait un mouvement de caméra latéral, si je mettais deux images successives côte à côte, cela permettait de créer un effet d'une troisième dimension.

La virtuosité technique t'intéresse moins que le processus, le résultat...

Dans ces deux projets il existe une image latente que l'on n'a jamais vue ou même su exister, enfouie dans le support. Un décalage très simple du point de vue permet à la fois de mettre l'accent sur les principes de la technique cinématographique et de faire émerger une nouvelle image de ce déplacement. À partir de cette expérience, j'ai fait une petite série de pièces expérimentales avec Kevin McCoy qui s'appelle *algo flicker* (1997-1999). Nous avons réalisé quatre séries différentes où, dans un premier temps, nous avons tenté, grâce à la programmation informatique, d'étendre les explorations de *Déplacement* et de produire une sensation tridimensionnelle grâce à un mouvement latéral très rapide, autour d'un coin de rue.

Text :

Interview with Jeff Guess by Michel Poivert, as part of the 2008-2009 seminar of Paris I Panthéon-Sorbonne University (selection), 15 December 2008 session, copied out by LucieLe Corre et Léonor Matet

Puis j'ai fait une pièce avec Anne-Marie Cornu qui s'appelle *Permutation* (1999-2003). Une interface permettait d'interagir avec une base de données de plans de films, de créer des playlists, en direct ou préparées à l'avance. À la base, il y avait une logique de succession de plans basée sur une notion de paradigme, de phrases composées de plans de cinéma. À chaque position dans une « phrase », un certain nombre de plans de la même famille pouvaient venir occuper cette position, permutant avec le premier, produisant des glissements de sens tout en gardant la structure de la phrase.

Ta quête expérimentale va se porter sur les nouvelles manières de construire les images, par le biais de l'informatique et de la programmation, utilisés à des fins plastiques. C'est dans le cadre de cette expérimentation informatique que tes travaux prennent corps, ils ne sont peut-être pas faciles à expliquer techniquement, mais on peut te suivre sur certains grands principes et sur leur traduction visuelle.

Avec la programmation informatique, on peut contrôler au pixel près ce qui va se passer dans une image fixe ou en mouvement. Ce qui m'intéressait dans *Permutation*, c'était le potentiel sémantique de l'archive, de la base de données, qui rappelle le travail sur une masse d'images de *Spur of the Moment* (1996) à Stockholm. Une des problématiques portait sur comment modifier et organiser cet ensemble en temps réel, pour produire du sens continuellement, avec un jeu entre contrôle et aléa qui évite d'aller vers le non sens total. Et comment créer une machine qui, par un système de règles, va produire des relations, des changements de registres sémantiques, comme dans la série *this and that*, qui fonctionne un peu sur le même modèle. Cette recherche a donné lieu à différentes formes : des performances, des installations, avec ou sans accompagnement sonore.

On imagine assez bien une forme d'incursion et de réflexion sur la gestion des données, mais après on voit bien que la projection s'impose. Comment s'articule la spéculation sur la pensée technique et ce qui est montré ? Est-on dans une iconographie prétexte ou tu essaies de toucher la relation symbolique des choses ?

Pour constituer la base de données de *Permutation*, on avait prêté des caméras super 8 et donné des cartouches de film de trois minutes à un ensemble de cinéastes. Des règles de jeu concernant des gestes, des situations, des manières de filmer avaient été fixées. Il y avait une certaine liberté mais les règles encadraient la demande. L'idée était de récupérer une matière brute, et d'organiser les plans. Le travail de nomination des fichiers est devenu vraiment important dans la structuration de cette matière. Anne-Marie Cornu a beaucoup travaillé les relations formelles, en préparant les séquences et leurs relations avec des événements aléatoires. Elle était très à l'aise avec cet aspect, de faire ces choix, ce qui était beaucoup plus difficile pour moi. Ce qui m'intéressait, c'était le système lui-même qui donnait la possibilité de passer d'une chose à une autre, d'opérer des transitions d'une manière intelligente et lisible.

Prenons le temps d'expliquer la mise en œuvre de la série suivante. Quelle est la nature de cette œuvre, où la poésie, le texte, le mouvement et internet fonctionnent de concert ?

En fait, il existe deux pièces qui sont en quelque sorte liées, *Disambiguation* (2004-2009) et *Ekphrastic Objects* (2004-2009). Le noyau du programme est similaire mais ils ont des fonctionnalités et des aspirations différentes. *Disambiguation* est un programme qui va chercher des dépêches d'information en temps réel sur des sites divers, et avant de les afficher dans un espace virtuel en trois dimensions, il opère ce qui s'appelle une désambiguïsation sémantique, où il identifie la structure grammaticale de la phrase ainsi que l'emplacement des noms, des verbes, des adjectifs, des prépositions, etc. Les textes circulent dans cet espace et par moments un verbe se désengage d'une phrase et un autre verbe d'une autre phrase et ils s'échangent, flottant visuellement vers leurs nouvelles destinations avant de s'intégrer dans la nouvelle phrase. Cela pourrait aussi être des noms, des adjectifs, etc. Il y a un travail de linguistique computationnelle très importante et assez complexe pour que les verbes se conjuguent, les accords se font, etc. La forme grammaticale invisible qui structure les phrases reste intacte, elles sont justes grammaticalement, mais le système génère des phrases inattendues, poétiques.

Text :

Interview with Jeff Guess by Michel Poivert, as part of the 2008-2009 seminar of Paris I Panthéon-Sorbonne University (selection), 15 December 2008 session, copied out by LucieLe Corre et Léonor Matet

As-tu un rapport avec un art à contraintes, comme la construction de la poésie, ou plutôt dans l'exploration des systèmes normatifs ? Y a-t-il une dimension critique dans ce rapport au langage ? C'est très difficile pour nous de rendre compte de ce qui est de l'ordre de l'événement, c'est avant tout quelque chose qui est vécu par le spectateur comme une arrivée des combinaisons, là c'est un document qui témoigne de quelque chose qui est en train de se faire.

Je pense qu'il y a une dimension critique. J'ai choisi les dépêches d'information parce qu'elles sont écrites dans un langage télégraphique, pour être perçues comme des phrases dénotatives et objectives, des faits. Dans mon travail, il y a souvent ce rapport entre connotation et dénotation, tendant vers le poétique, par glissements successifs. *Disambiguation* est présentée comme une installation sur un écran au milieu d'un espace. Sur cet écran, on ne comprend pas tout de suite ce qui se passe. Le spectateur a tendance à passer beaucoup de temps avec et, petit à petit, il comprend visuellement : des mots circulent d'une phrase à l'autre, des phrases se construisent et se déconstruisent, des mouvements de caméra focalisent sur une phrase ou une autre, et on découvre un espace très vaste. De plus, toutes les opérations s'effectuent en temps réel. Par exemple, s'il y a une actualité importante, on le voit dans l'instant, sur un mode poétique.

Démonstration d'Ekphrastic Objects.

Ekphrastic Objects est une conférence qui est accompagnée par un système informatique complexe et subtil. Visuellement le dispositif est simple, je suis face à un micro et il y a une projection sur un écran. On ne voit pas d'ordinateur. La conférence, donnée en anglais, est visualisée en temps réel sur l'écran en français par des textes qui tournent dans un espace en trois dimensions. La traduction automatique en arrière plan produit un certain nombre d'ellipses, d'erreurs, et de raccourcis intéressants. Pendant toute la conférence, les textes s'accumulent petit à petit. Des mouvements de caméra se baladent de texte en texte, faisant qu'une parole énoncée trente minutes plus tôt est toujours présente visuellement.

La conférence a été présentée à plusieurs reprises et sous des formes différentes. Mais sa forme actuelle et plutôt stabilisée est en partie axée autour d'une réflexion sur la rencontre entre Jacques-Mandé Daguerre et Samuel Morse. Dans un premier temps, Daguerre va montrer sa machine à produire des images, technique analogue par excellence, la fidélité de laquelle est proche du miroir. Le lendemain, Morse lui présente une machine pour l'encodage et la transmission électrique de la pensée à distance en temps réel, qui dépend d'une élémentarisation du langage, une discontinuité. Lors de cette deuxième rencontre, un feu détruit le laboratoire et le *Diorama* de Daguerre.

Pendant la conférence, en plus de la visualisation des énoncés, il y a un objet programmé, une sorte de tourbillon de pixels qui s'accumulent, qui laisse apparaître au fur et à mesure une des premières photos de Daguerre, *Boulevard du Temple*, dont parle Samuel Morse dans un texte adressé à son frère. Avec ma voix, certaines des choses que je dis sont des énoncés, et d'autres sont des commandes. Une double fonction du langage se manifeste et on la ressent assez bien pendant la pièce.

Les mots ont une fonction de contrôle et d'animation sur d'autres mots ?

Par exemple, si je dis « next text » ou « go to object », le programme reconnaît que la phrase énoncée est une commande programmée qui opère sur les objets vus à l'écran. Il y a plusieurs niveaux de langage. Une des choses qui traverse la pièce, dans son mode de production et en tant que figure, est l'idée de traduction. Dans un ordinateur, des couches de langage se superposent, les unes sur les autres avant d'arriver à celle qui est une surface lisse et lisible par les humains. Il s'agit d'une abstraction croissante depuis les électrons des circuits physiques jusqu'à cette interface utilisateur, les informations sont continuellement traduites par différents langages binaires ascendant. Une autre partie des énoncés touche à ces questions.

Les programmes que j'ai écrits, des milliers de lignes de code, s'appuient sur un système de reconnaissance vocale existant qui est une sorte de Graal de l'informatique, des décennies de travail par des centaines de chercheurs. Pour programmer, on s'appuie toujours sur du code existant écrit par d'autres, et on l'intègre dans son programme. On ne recommence pas à zéro à chaque fois, on fait appel à ce qui s'appelle des bibliothèques de code. La notion d'auteur dans la programmation est assez diffuse, le résultat est en grande partie une combinaison de choses existantes.

Text :

Interview with Jeff Guess by Michel Poivert, as part of the 2008-2009 seminar of Paris I Panthéon-Sorbonne University (selection), 15 December 2008 session, copied out by LucieLe Corre et Léonor Matet

J'ai aussi fait une pièce de commande, *Origin* (2006), pour un commissaire qui avait construit une île dans Second Life, l'île de Sudo. Étant donné que le monde de Second Life, est 200% visuel et spectaculaire, j'ai créé une pièce qui est juste une ligne de texte suspendue au dessus d'une plage devant l'océan. Depuis deux ans, elle lit, ligne par ligne, L'origine des espèces de Charles Darwin, changeant de ligne toutes les cinq secondes. Il y a quelque chose d'absurde, un décalage intéressant. Je suis content car le programme est très robuste. Ça marche sans faille et je suis assez surpris.

La dernière pièce que je vais montrer est une pièce qui s'appelle *Bank of Nature : Concepts* (2007) que j'ai réalisée pour la Vitrine de la Société Française de Photographie. Il s'agit d'un ensemble de mots-clés de l'agence photographique Getty Images que j'ai récupéré dans une de leurs brochures publicitaires. Le format est assez grand, 2 x 1 mètres. La surface était importante pour moi : sous Diasec, complètement miroitante, publicitaire, avec un texte par défaut, du « Arial » sur fond blanc. Une dialectique s'établit entre le contenu et la forme.

Une forme très techniquement élaborée, voire luxueuse, et un affichage typographique et un contenu iconographique extrêmement littéral : un affichage par colonne de mots-clés qui permettent d'interroger la base image de Getty. Cherches-tu à montrer qu'il y a une normalisation de la pensée par « concepts » ?

Oui, enfin c'est une certaine vision du monde, un horizon de possibles. Au vu des exemples de concepts que donne Getty Images, c'est pour moi une lecture du monde complètement capitaliste. Je voulais lier cette réflexion à un article d'Oliver Wendell Holmes, «The Stereoscope and the Stereograph» (1859), qui, dans un passage célèbre, met en relation les images photographiques et la circulation d'argent. En parlant du référent photographique il disait que l'on pouvait le brûler, le casser, l'exploser, sans gravité car les images existeront par la suite. Et il propose de les organiser dans ce qu'il appelle, la grande banque de la nature.

Visiting information

—

ADDRESS & OPENING HOURS

La Criée centre for contemporary arts
place Honoré Commeurec - halles centrales
35 000 Rennes France
Subway stop: Republique
tel. (+33) (0)2 23 62 25 10
fax (+33) (0)2 23 62 25 19
la-criee@ville-rennes.fr - www.criee.org

—

FREE ADMISSION

from Tuesday to Friday 12noon-7pm
Saturday and Sunday 2pm-7pm
Closed on Monday and public holidays

—

VISITS

INDIVIDUAL

A «visitor document» explaining the exhibition is at your disposal at the art center. Visitor assistants from La Criée are very pleased to answer to your questions and talk about exhibitions.

GROUPS

Groups are welcome to visit La Criée either freely or with our Professional Visitors Service. Only upon reservation - from Tuesday to Friday
Children: from 10am to 12noon
Adults: from 2pm to 6pm

Information and booking :

Visitors Service

Carole Brulard

T. +33 (0)2 23 62 25 10 _ cbrulard@ville-rennes.fr

LA CRIÉE
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
RENNES - F

Place Honoré Commeurec
Halles centrales_F 35000 Rennes
T. (+33) (0)2 23 62 25 10 _ www.criee.org

—

Press officer : Marie Lemeltier
T. +33 (0)6 81 16 02 28
comcriee@marie-lemeltier.com

—



