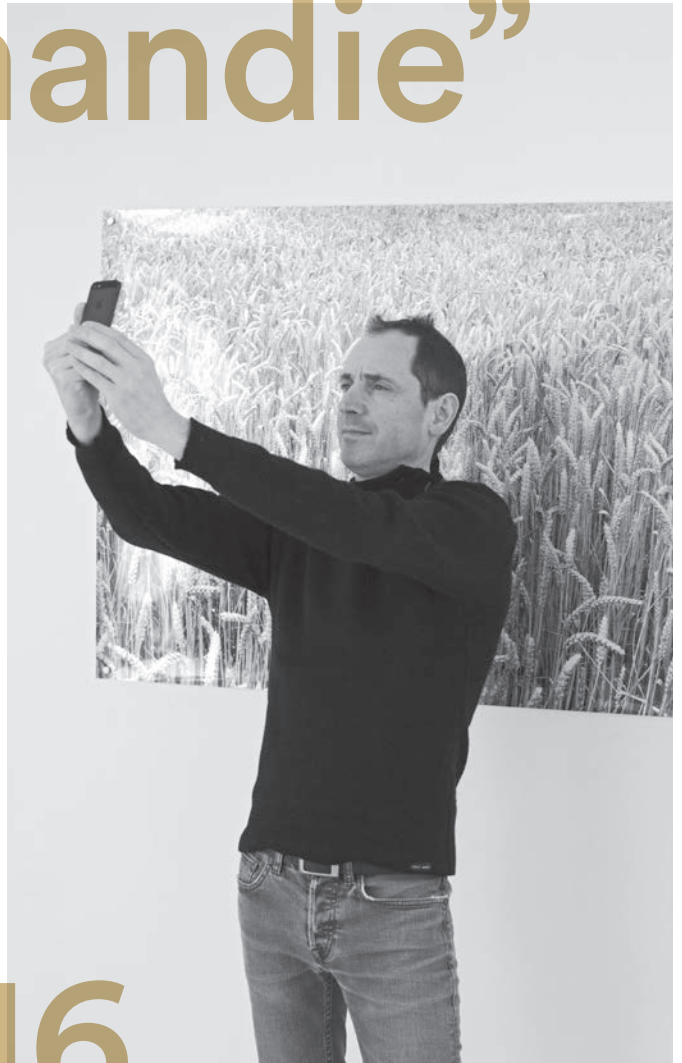


Saison 2015–2016 : Encore

Pierre Joseph “Hyper- normandie”



23/01/16
— 26/03/16

Pierre Joseph dans son atelier, décembre 2015
Photographie : Marie Proyart

La Galerie
centre d'art contemporain
de Noisy-le-Sec

Son nom est personne et il revient d'Hypernormandie

Imaginez le paysage d'une région française où l'agriculture aurait atteint un niveau de production industriel optimum. Il s'agirait de la Normandie, et plus précisément d'une vaste zone de monoculture intensive. Imaginez des champs de blé à perte de vue, avec seulement deux variétés. Vous pouvez maintenant vous représenter ces champs avant la moisson, sous la lumière franche d'un soleil d'été. Leurs épis ont poussé uniformément jusqu'à atteindre leur hauteur maximale. Le tapis qu'ils forment alors suit les faibles variations du sol de cette plaine agricole ordinaire.

Composez maintenant le portrait-robot d'un artiste dont la plupart des décisions répondraient à quelques protocoles simples. Il aurait placé toute sa confiance dans les pré-réglages des outils de production de l'image: ses nombreuses prises de vue auront été générées par un appareil photo numérique sophistiqué en mode automatique. Le cadrage adopté ne laisserait rien paraître du ciel, ni du sol, si bien que les images n'auraient ni centre ni extériorité, ni aucune composition si ce n'est l'uniformité d'un seul motif répété à l'infini. L'artiste aurait logiquement distingué deux séries photographiques, une par type de blés. Les tirages auraient simplement été commandés en ligne, leur colorimétrie et formats, choisis parmi les paramètres disponibles lors de la commande. Leur nombre dépendrait des limites de l'espace d'exposition. Il existerait alors potentiellement une quantité indéterminée de photographies pour chaque série, intitulées *Photographies sans fin: champ de blé 1 et 2*. Vous pourrez maintenant aisément vous figurer des séries d'images approximativement similaires.

Avec ces protocoles machiniques qui évacuent de sa production les signes manifestes de l'auteur, Pierre Joseph poursuit une réflexion sur le caractère générique et impersonnel d'une certaine pratique contemporaine de la photographie numérique. Une de ses œuvres récentes, *Mon nom est personne* (2015), est l'archive photographique d'œuvres réalisées par des amateurs ayant des liens familiaux avec l'artiste. Croquis de scènes de guerre, peintures de natures mortes, portraits photographiques, dessins d'enfants..., autant d'images variées qui ont été numérisées et sauvegardées aux formats standards d'une boîte à archives

His Name is Nobody and He's Back from Hypernormandy

Imagine the landscape of a part of France where intensive farming has been pushed to the limit. The region in question is Normandy and, more exactly, a vast area devoted to a single crop: fields of wheat—of only two varieties—as far as the eye can see. Now imagine these fields before the harvest, under the bright summer sun: the plants have reached their maximum, standardised height, forming a carpet that follows the slight undulations of this perfectly ordinary agricultural plain.

Now put together an identikit photograph of an artist whose decisions are largely governed by a few simple sets of rules. He has placed his trust in preset image production tools: his many photos have been generated by a sophisticated digital camera in automatic mode. The choice of framing leaves no room for sky or ground, the outcome being that the images possess no centre, no exteriority and no suggestion of composition apart from the uniformity of a single, infinitely repeated pattern. The artist has turned out two logically distinct series of photographs, one for each strain of wheat. The prints have quite simply been ordered on line, with their colour levels and formats chosen from the parameters on offer when the order was placed. Their quantity is determined by the exhibition space available. Potentially, then, there exists an indeterminate number of photographs for each series, under the title *Photographs without end: fields of wheat #1 and #2*. You can now readily imagine other, approximately similar series.

In thus resorting to mechanistic procedures that empty his output of all clear authorial presence, Pierre Joseph is pursuing an examination of the generic, impersonal character of a certain contemporary practice of digital photography. One of his recent works, *Mon nom est personne* (My Name is Nobody, 2015) is a photographic archive of amateur artworks by members of his family. Including war sketches, still lifes, photo portraits and children's drawings, these varied images have been digitised and preserved using the standard formats of a photographic archive box; this is a way of aligning disparate whims with present-day norms, of dissociating them physically from both their originality and their emotional charge. While the title of this family work points to

photographiques : une manière d’ajuster des fantaisies disparates aux normes en cours, une façon de les dissocier physiquement de leur originalité comme de leur charge émotionnelle. Si le titre de cette œuvre familiale indique une stratégie de disparition du nom propre de l’auteur (composé de deux prénoms), le titre emphatique de cette exposition souligne quant à lui le caractère immersif d’un paysage français régi par une agriculture intensive, concomitante avec l’implantation des hypermarchés.

Dans un autre registre du commun, Pierre Joseph poursuit une recherche en quête d’images qui façonnent notre regard et témoignent de leur époque. Il s’agira alors pour lui de produire des images ordinaires, réalisées sur place, en France, aujourd’hui. Seul le titre de l’exposition indique un lieu mais ces champs pourraient tout aussi bien être ailleurs tant un champ de blé ressemble à un autre champ de blé. L’ensemble des paramètres de ces images — l’objet représenté, le mode de production, la qualité picturale, le mode d’exposition — serait dicté par l’usage courant d’outils disponibles. Ces images résulteraient d’un faible espace de négociation avec différentes machines de vision, manifestation d’une forme de relation passive entre l’auteur et ses outils de production. Pour atteindre ce degré d’indistinction, il aura suffi à l’artiste d’adopter des procédés, outils et techniques communs, largement partagés surtout par les photographes amateurs d’images de “qualité professionnelle”. Ces images adhèreraient alors tellement à leur temps qu’elles n’auraient finalement rien d’original à nos yeux habitués et présenteraient pour nous une forme de normalité, générant un sentiment de déjà-vu. Cette transparence des dispositifs passerait même pour l’émanation d’une forme de culture dominante, au service de représentations standards d’une agriculture globale. Il s’agirait en fait d’images du temps présent, issues d’un contexte précis et générées par une décision singulière : celle de s’ajuster au panel des choix préétablis de nos outils de vision et de déplacer par là l’espace de la création à un seuil minimum.

Bienvenue en “Hypernormandie”, une exposition de photographies sans fin, d’un paysage agricole homogène, où les seules traces d’intervention humaine sont façonnées par des machines agricoles. Bienvenue devant des images génériques où les seules marques de l’auteur sont neutralisées par celles des appareillages photographiques. Venez vivre de vos propres yeux une expérience immersive en “Hypernormandie”, à perte de vue.

Émilie Renard

a strategy based on the disappearance of the author’s name (made up of two first names), the emphatic title of the exhibition, by contrast, underscores the immersiveness of a French landscape where the sway of intensive farming goes hand in hand with the advent of the hypermarket.

In another everyday register, Pierre Joseph engages in a quest for images which shape our way of seeing and bear witness to their time. His aim here is to produce images that are ordinary and created on site, in France, today. Only the title of the exhibition provides any indication of place, but one wheatfield looks so much like another that these could easily be somewhere else. The overall parameters—subject, production mode, picture quality, exhibition approach—seem to have been dictated by current use of available tools; the images themselves emerge from a limited field of negotiation with different viewing machines, revealing a kind of passive relationship between the artist and his equipment. Achieving this degree of indistinction has called for no more than the unexceptional, widely used procedures, tools and techniques particularly popular with photographers fond of “professional quality” images. These images are thus so much of their time that ultimately they seem in no way original; rather they take on a kind of normality that in turn generates a sense of déjà vu. This inherent transparency might even seem the product of a kind of dominant culture, working in the interests of standard representations of global agriculture; but in fact these are visions of the present day, issuing from a specific context and generated by a singular decision: an adaptation to the range of preestablished choices offered by our visual tools that restricts creative space to a minimal threshold.

Welcome to “Hypernormandy”, an exhibition of photographs without end, featuring a uniform farming landscape where the sole traces of human intervention are shaped by agricultural machinery. Welcome to generic images in which the sole signs of authorship are neutralised by those of the photographic apparatuses used. Come and experience with your own eyes the immersiveness of a “Hypernormandy” stretching as far as you can see.

Émilie Renard

Essai sur l'histoire des paysages de la Basse-Normandie

Pierre Brunet avec Pierre Girardin

[...] À la fin du dernier conflit mondial, la Basse-Normandie était restée fidèle au cheval de trait, même dans les grandes exploitations de la campagne de Caen. Dans les années 1950, elle adopte, rapidement, le tracteur aussi bien dans les petites fermes herbagères que dans les grandes fermes céréalères. Ce nouvel engin dont la rentabilité de l'utilisation demande des parcelles d'environ 4 hectares, révèle l'anachronisme de ces champs inférieurs à un hectare qui étaient la majorité dans le bocage occidental, en dehors du Bessin et du Plain. Aussi, à l'intérieur de nombreux domaines, les agriculteurs suppriment une haie et arasent un talus par ci ou par là et agrandissent quelques pièces. Les clôtures entre propriétés ne sont en général pas touchées. [...]

Quand vers 1970, la culture du maïs fourrage deviendra l'arme d'une intensification de la production laitière, d'autant plus nécessaire que les exploitations étaient petites, le besoin de parcelles d'une taille suffisante se fera encore plus aigu. Alors, le remembrement général d'une commune qui n'avait pas été envisagé jusque-là en pays de bocage s'étendra peu à peu.

[...] Le remembrement, initié par la loi de 1941, a pour but de regrouper les parcelles dispersées, de supprimer les enclaves, de faciliter l'accès aux terres agricoles. S'il ne touche pas à la disposition des habitats et à leur entourage immédiat, il simplifie le dessin parcellaire et peut réorganiser le réseau des chemins. En campagnes découvertes, où il commença et où il était plus facile à réaliser car les parcelles n'avaient pas de limites matérialisées, il substitue à une marqueterie de taches de couleurs, un damier de carrés et de rectangles, il remplace une œuvre pointilliste

par un tableau cubiste. Par contre, en pays de bocage, il détruit nécessairement une partie des haies et laisse un maillage incomplet et désorganisé. La transformation du paysage est beaucoup plus profonde. [...] Cependant, depuis 1974, la législation sur l'environnement a tempéré ses effets les plus spectaculaires. [...]

Il faut aussi ne pas oublier que depuis 20 ans, la motorisation puis un certain retour aux labours, pour l'intensification fourragère par la prairie temporaire et le maïs, avaient contraint les agriculteurs à agrandir nombre de parcelles en supprimant les haies qui les séparaient. De nouveaux paysages apparaissent : bocage aux mailles élargies, juxtaposition de petites plaines découvertes d'une dizaine d'hectares et d'enclos, parc d'arbres isolés, vestiges de haies arasées et de bouts de haies non fermées sur elles-mêmes. Mais, partout, le bocage, tout en restant arboré, s'ouvre sur des horizons plus profonds. [...]

Aussi, simplifie-t-on les travaux, en désherbant chimiquement, en ne remplaçant pas les arbres abattus, en rasant la basse strate. Et la haie hirsute et discontinue se répand progressivement. Ailleurs, les chemins trop étroits pour les engins agricoles sont abandonnés et deviennent des halliers. Et lors des remembrements, on n'hésite guère pour les supprimer. [...]

Pierre Brunet est géographe, professeur à l'université de Caen.
Pierre Girardin est paysagiste.
Extraits du rapport : *L'inventaire régional des paysages*,
Éd. Conseil Régional de Basse-Normandie, Direction Régionale de l'Environnement, 2010.

Essay on the History of the Landscapes of Basse-Normandie

Pierre Brunet with Pierre Girardin

. . . Basse-Normandie emerged from the Second World War still faithful to the draught horse, even on the large properties in the countryside around Caen. The 1950s, however, saw a rapid shift to the tractor on both small pastoral farms and the large cereal-growing ones. This new machine, whose profitability required a minimum working plot of some 4 hectares, revealed the outdatedness of the fields of less than a hectare occupying most of the western bocage, with the exception of Le Bessin and Le Plain. The upshot was that many farmers did away with hedges and levelled slopes here and there, and thus enlarged certain fields. As a rule the fences between properties were not touched . . .

Around 1970 forage maize became the spearhead crop for an intensification of milk production made all the more necessary by the smallness of the farms; thus the need for sufficiently large plots became more acute. And so land consolidation within municipalities, hitherto not considered in the bocage, gradually spread . . .

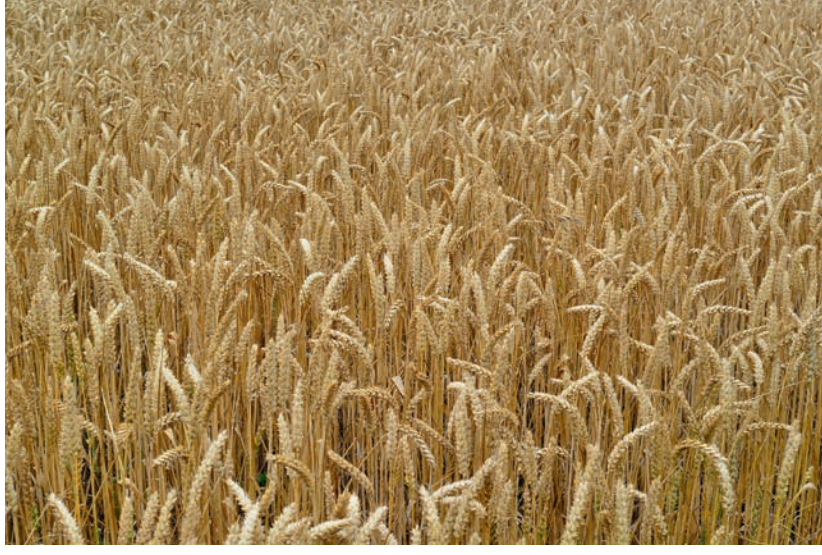
Consolidation had been initiated by a law of 1941 with the aim of re-grouping dispersed plots, eliminating enclaves and facilitating access to farmland. While imposing no changes in respect of houses and their immediate surroundings, it simplified plot demarcation and allowed for reorganisation of the road network. In the open country where it began and where it was easier to implement because the plots had no concrete boundaries, consolidation replaced a marquetry of coloured patches with a checkerboard of squares and rectangles—a pointillist picture with a cubist one. In the bocage, by contrast, it inevitably destroyed part

of the hedgerows, leaving a grid that was incomplete and disorganised. Here the changes to the landscape ran much deeper . . . Since 1974, however, environmental legislation has tempered consolidation's most overtly deleterious effects . . .

It should not be forgotten, either, that over a period of 20 years motorisation, plus a certain return to cultivation aimed at increasing forage with temporary grassland and maize, had forced farmers to enlarge many plots by removing hedges. New landscapes appeared: bocage with enlarged grids, juxtaposition of small open plains of ten hectares or so with enclosed land, isolated trees, remnants of levelled hedges and discontinuous scraps of hedges. Everywhere, though, the bocage, while still home to trees, was offering broader horizons . . .

The approach became simpler: chemical weedkillers, non-replacement of felled trees, levelling of the lower ground cover stratum. Gradually the unkempt, discontinuous hedges spread and elsewhere paths too narrow for farm machinery were abandoned and became thickets; and when consolidation came along, they were eliminated without a second thought . . .

Pierre Brunet is a geographer and lecturer at the Université de Caen.
Pierre Girardin is a landscaper.
Excerpts from the report: *Regional Landscape Inventory*, published by the Basse-Normandie Regional Council/Regional Environmental Department, 2010.



Photographies sans fin : champ de blé 1, 2016

80 x 120 cm, tirage lambda sur papier argentique, plus ou moins 9 photographies. Courtesy galerie Air de Paris



Photographies sans fin : champ de blé 2, 2016

80 x 120 cm, tirage lambda sur papier argentique, plus ou moins 12 photographies. Courtesy galerie Air de Paris



La passivité: un concept révisé et augmenté

Vanessa Desclaux

La passivité est généralement définie à travers un ensemble de propositions négatives: elle est rarement définie positivement. Elle apparaît donc comme la forme en négatif d'une autre forme, positive, qui lui est opposée, qui est l'activité. La passivité signifie ainsi l'absence d'action, de réaction ou de participation; elle suggère qu'une personne est dominée ou influencée par une autre ou par d'autres. La passivité est aussi associée à des mots, considérés comme synonymes, tels que l'inertie ou l'apathie, évoquant des formes de pathologie liées à la dépression. La passivité a été utilisée métaphoriquement pour distinguer sujets et objets, considérant les objets comme fondamentalement passifs et les sujets comme actifs — un sujet passif constituant une forme de dysfonctionnement ou de pathologie.

J'affirme que l'opposition entre passivité et activité pose un problème fondamental car à travers cette opposition, l'activité et la passivité polarisent simultanément des conceptions normalisées de comportements rationnel et irrationnel, et distinguent fonction et dysfonction, normalité et pathologie. L'activité a de plus été surinvestie dans le contexte néolibéral à travers son association avec l'individualisme, l'autonomie, la compétition et l'entrepreneuriat. Dans ce contexte, la passivité a été assimilée à des formes de refus, de conservatisme — en tant que résistance au changement —, de manque de personnalité et de créativité et pire, de paresse. Comment pourrions-nous penser la passivité autrement? Qu'est-ce que des conceptions non conformistes de la passivité pourraient produire pour la pensée? [...]

Dans l'œuvre du philosophe Jean-Luc Nancy, l'hypnose et plus

particulièrement le concept de passivité qui émerge dans le contexte de l'hypnose, informe fondamentalement son approche critique du sujet dans la pensée occidentale. [...] Selon Nancy, ce qu'il se passe dans l'hypnose, pendant le sommeil du sujet conscient, est la traversée du sujet par l'autre. Ce passage de l'autre à travers le sujet est décrit métaphoriquement comme un tremblement, une vibration ou une vacillation, comme l'événement d'une distance, un déplacement, "comme le rythme d'un partage"¹. [...] L'hypnose permet à Nancy de perturber les approches philosophiques traditionnelles du sujet et de la "pathologie", qui, comme il le souligne, "dépend directement de la pensée de la liberté comme pure auto-position et comme pure auto-production de la conscience vigile"². Nancy autorise une pensée de la passivité comme modalité d'être qui ne peut être liée à un sujet unique mais révèle un mode de présence qui est offert à la représentation de l'autre. Simultanément, c'est le sujet qui ne peut plus être pensé comme unique et centré, car la passivité, définie comme affection et altération, suspend la présence du sujet et expose sa différence.

1. M. Borch-Jacobsen, E. Michaud et J.-L. Nancy, *Hypnoses*, Galilée, Paris, 1984, p. 10
2. J.-L. Nancy, "Identité et tremblement", in *Hypnoses*, Galilée, Paris, 1984, p. 30

Vanessa Desclaux est curatrice, critique d'art et enseignante à l'école d'art de Dijon.
Extraits de sa thèse au Goldsmiths College, Londres: *Curators: more or less subjects. Spectatorship, Passivity, and Fabulation*, 2016.

Passivity: A Revised and Augmented Concept

Vanessa Desclaux

Passivity is usually defined through a multiplicity of varying statements that constitute a sum of mostly negative propositions: passivity is rarely defined positively. Passivity thus appears as the negative form of its other, opposite, and positive form, which is activity. Therefore passivity comes to signify an absence of action, reaction, or participation, as well as being dominated by and under the influence of another or others. Passivity is also associated with synonyms such as "inertia" and "apathy", hinting at forms of pathology associated with depression. Passivity has been metaphorically used to produce a distinction between objects and subjects, considering objects as fundamentally passive whereas subjects are supposed to be active—a passive subject constitutes a form of dysfunction and pathology.

I claim that this opposition between passivity and activity poses a fundamental problem, particularly because, through setting up this opposition, activity and passivity simultaneously polarize normalized conceptions of rational and irrational behaviours, function and dysfunction, normality and pathology. Activity has moreover been overinvested in the context of neo-liberalism through its association with individualism, autonomy, competition, and entrepreneurship. In this context forms of passivity have been considered as forms of refusal, conservatism—as a resistance to change—lack of personality and creativity, and, worse, laziness. How could we think of passivity differently? What would these non-conforming definitions of passivity produce? . . .

In the work of philosopher Jean-Luc Nancy, hypnosis, and more specifically the concept of passivity that

emerges through hypnosis, fundamentally informed his critical approach of the subject in Western thought . . . In Nancy's terms, what happens under hypnosis, during the sleep of the conscious subject, is the crossing of the subject by the self of the other. This passing of the other through the subject is metaphorically described by Nancy as a shiver, a vibration, or a vacillation as the advent of a distancing, a stepping aside oneself, "as the rhythm of a sharing"¹ . . . Hypnosis allows Nancy to disrupt traditional philosophical approaches of the subject and of "pathology", which, as Nancy remarks, "directly depends on a mode of thought that considers freedom as pure auto-position and pure auto-production of a vigilant consciousness"². Nancy allows thinking about passivity as a modality of being that cannot be tied to a unique subject but reveals a mode of presence that is offered to the representation of the other. Simultaneously, it is the subject that can no longer be thought of as unique and centred, because passivity, defined as affection and as alteration, suspends the presence of the subject and exposes his or her difference.

1. M. Borch-Jacobsen, E. Michaud and J.-L. Nancy, *Hypnoses*, Galilée, Paris, 1984, p. 10 (Translation by the author).
2. J.-L. Nancy, "Identité et tremblement", in *Hypnoses*, Galilée, Paris, 1984, p. 30 (Translation by the author)

Vanessa Desclaux is a curator, art critic and teacher at the school of art in Dijon.
Excerpts from her thesis, Goldsmiths College, London: *Curators: more or less subjects. Spectatorship, Passivity, and Fabulation*, 2016.

Différences et similitudes, une lecture technique des photographies de Pierre Joseph

Laurent Hini

Quand on m'a proposé d'écrire une note sur les photographies de Pierre Joseph, on m'y a invité en tant que professionnel de la photo et en me présentant ses images comme n'étant pas "techniquement poussées", l'artiste utilisant un appareil photo perfectionné pour générer ses photos quasi automatiquement.

En découvrant les séries de photographies et à la lumière du *modus operandi*, j'ai décidé d'orienter mon analyse autour des notions de similitude et de différence, mais en m'appuyant sur deux points techniques fondamentaux de la photographie: l'exposition et la profondeur de champ. En apparence ces images sont très proches, que ce soit en termes de composition ou d'exposition. L'œil non averti y verrait peu de différences. Il y en a pourtant...

Similitude d'exposition: les 21 clichés sont exposés de façon extrêmement similaire (pas de différence notable de luminosité entre les images) et sont très correctement exposés (pas de surexposition ni de sous-exposition notable). Pourtant, techniquement, le sujet comporte des pièges. Le champ de blé est uniforme et de couleur claire. Une exposition correcte, avec un mode de mesure d'exposition classique d'un appareil moins perfectionné, n'aurait pas été simple à réaliser et aurait donné une image sous-exposée: la mesure de lumière réfléchie "basique" à travers l'objectif se base sur le gris neutre. Elle n'est correcte que si l'image photographiée comporte suffisamment de couleurs sombres et claires pour qu'en moyenne la scène corresponde, en noir et blanc, à un gris neutre. C'est le fameux problème de la photographie d'un paysage enneigé qui nécessite de corriger l'exposition en

s'appuyant sur une connaissance technique pour être correcte. Ici pour faire sa mesure, Pierre Joseph s'appuie sur un système intelligent intégré dans son appareil photo, "la mesure matricielle" (je me base sur les données techniques des fichiers numériques des images dites *exifs*) qui repose sur une base de données de situations afin de comprendre les "pièges d'exposition". La technique du photographe s'efface donc derrière les automatismes de l'appareil photo qui fait correctement son travail.

Différences de zones de netteté: en photographie, la zone de netteté se caractérise par la profondeur de champ. Celle-ci dépend de trois paramètres: l'ouverture, la longueur focale de l'objectif et la distance de mise au point. La profondeur de cette zone de netteté se répartit, avec un objectif classique (sans mouvement de bascule), de 1/3 devant le point de réglage et 2/3 derrière. Si on observe attentivement les photographies, et en particulier le premier plan, on voit que les épis de blé sont plus ou moins nets selon les clichés. Or, l'ouverture est constante et la longueur focale a très peu varié (toujours d'après les données *exifs*). C'est donc la distance de mise au point qui est la cause de ces différences. Si on suppose que le point de vue du photographe n'a pas changé, on peut imaginer que c'est l'angle de prise de vue et donc l'inclinaison de l'appareil qui est la cause de ce changement. C'est donc bien l'action du photographe, malgré les automatismes de l'appareil photo, que trahit la différence de profondeur de champ... de blé...

Laurent Hini est photographe professionnel, portraitiste, spécialisé en studio. Il est journaliste pour le magazine "Compétence photo".
Article écrit en 2016.

Differences and Similarities: A Technical Reading of the Photographs of Pierre Joseph

Laurent Hini

When I was asked to write a brief note on Pierre Joseph's photographs, it was as a photography professional; and his images were presented to me as not "technically complex", being rather the work of an artist using a sophisticated camera to generate his photos almost automatically.

On discovering these series, and in the light of their *modus operandi*, I decided to focus on the concepts of similarity and difference; but to do this by homing in on two fundamental aspects of photographic technique: exposure and depth of field. In appearance these images are very much alike, in terms of both composition and exposure. The untrained eye would see very few differences. And yet differences there are . . .

Similarity of exposure: the 21 pictures have been exposed both very accurately (no marked differences in light levels from one to the other) and very expertly (no marked under- or over-exposure). In technical terms, nonetheless, the subject includes its own traps. The wheatfield is uniform and light in colour, and getting the exposure right, using the classical exposure measurement of a less sophisticated camera, would have been far from simple and would have resulted in under-exposure: the "basic" measurement of reflected light through the lens is based on neutral grey, and is only correct if the photographed image includes enough dark and light colours for the scene to correspond, in black and white, to a neutral grey. This is the old problem of photographing a snowy landscape, with the need for special technical know-how to get the correction of the exposure right. In this case Pierre Joseph has made use of a smart system built into his camera "matrix measurement"

(based on technical data from digital files of EXIF images), which uses situation data to understand "exposure traps". Thus the photographer's skill takes second place to the automatic resources of a camera doing its job as it is supposed to.

Differences between focus areas: in photography the focus area is characterised by depth of field. This latter depends on three parameters: aperture, the focal length of the lens, and the focusing distance. In the case of a classical lens (without tilt) the depth of this focus area divides up as 1/3 in front of the control point and 2/3 behind. Looking closely at these photographs, and the foreground in particular, we see that the sharpness of the ears of wheat varies from one picture to another. The aperture, however, has remained constant and the focal length (still according to the EXIF data) has varied very little. So the cause of these differences is the focusing distance. Assuming that the photographer's point of view has not changed, we can imagine that it is the viewing angle, and thus the tilt of the camera, that causes these changes. This means, then, that despite the camera's automatic resources, it is the work of the photographer that is betrayed by the depth of field—of wheat.

Laurent Hini is a professional photographer and portraitist specialising in studio work. He is also a journalist at the magazine "Compétence photo".
Article written in 2016.

Monet et l'expérience du paysage

Marianne Alphant

Comment sortir du paysage ? Comment dépasser ce que Monet appelle une “malheureuse spécialité” ? La solution va se trouver pour lui dans un motif prélevé dans le paysage mais qui en diffère parce qu’indéfiniment répété. À la fin de l’été 1889, peu après une visite à Giverny de Berthe Morisot et de Mallarmé, le peintre s’arrête devant une meule ; il a trouvé son objet.

Très vite, c’est une sorte d’emballement. En octobre, Monet écrit à Gustave Geffroy : “Je pioche beaucoup, je m’entête à une série d’effets différents, des meules, mais à cette époque, le soleil décline si vite que je ne peux le suivre. Je deviens d’une lenteur à travailler qui me désespère mais plus je vais, plus je vois qu’il faut beaucoup travailler pour essayer à rendre ce que je cherche : l’instantanéité, surtout l’enveloppe, la même lumière répandue partout et plus que jamais, les choses faciles venues d’un jet me dégoûtent. Enfin, je suis de plus en plus enragé du besoin de rendre ce que j’éprouve.”

La meule est un objet statique, stable, mais aussi changeant et Monet n’en finit pas de s’approcher d’elle pour fouiller cette tache opaque. Tantôt elle est dorée sur le côté par le soleil, tantôt elle est à contre-jour. Aucune reproduction ne rend compte de l’extraordinaire intensité de la couleur et du travail des touches de Monet. [...]

Le peintre se déplace, s’éloigne, tourne autour, revient, sa fascination transforme la meule en une sorte de réceptacle prodigieux d’évènements lumineux, atmosphériques, météorologiques. Le travail qui commence en septembre se poursuit jusqu’en décembre. Il fait très froid, la neige est tombée sur les meules, la série semble toucher à sa fin mais

tout à coup, en janvier, par un temps magnifique Monet remet des meules en chantier. “C’est l’affolement”, écrit-il à Geffroy. Il est comme à l’intérieur d’un cercle enchanté, captivé par son sujet et, quand on regarde ces meules, on a l’impression que Monet invente avec cette première série une sorte de durée contemplative qui n’est pas statique, qui n’est pas inerte mais accidentée, active, pneumatique, à la fois fixe et transportée. En décembre, après de très beaux effets de neige et de soleils d’hiver, Monet écrit à Pissarro : “C’était beau mais hélas trop vite passé. J’ai vainement essayé mais ce qui autrefois me semblait facile est le diable à faire. Il faut plus de temps. Enfin jusqu’au dernier moment, ce sera la même lutte. J’envie presque ceux qui travaillent dedans. Il doit y avoir moins de déception.” La meule est immobile mais à force de la regarder, Monet atteint une sorte d’intensité sensorielle qui est l’effet de la concentration, d’un recueillement presque hypnotique. On dirait que la meule se déplace dans la lumière, les saisons, les intempéries, le temps, la couleur et, avec elle, le regard de Monet voyage, il est porté, il est transporté, dépaysé — un dépaysement d’un exotisme absolu.

Marianne Alphant est écrivain, auteur de *Monet, une vie dans le paysage*, Éd. Hazan, Paris, 2010. Extraits d’une conférence, le 20 octobre 2010 dans le cadre de l’exposition “Claude Monet 1840–1926” au Musée d’Orsay.

Monet and the Landscape Experience

Marianne Alphant

How to get free of landscape? How to transcend what Monet called an “unfortunate speciality”? The solution he came up with lay in a motif taken from landscape but differing from it by virtue of indefinite repetition. Late in the summer of 1889, after a visit to Giverny by Berthe Morisot and Mallarmé, the painter stopped to scrutinise a haystack: he had found what he was looking for.

Very quickly it became a kind of passion. In October he wrote to Gustave Geffroy, “I’m really getting into it, striving for a series of different effects with haystacks, but at this time of the year the sun goes down so fast I can’t keep up with it. I’m working despairingly slowly, but the harder I try the more I realise how much work is needed to try and pin down what I’m after: catching the moment, especially the ambience, with the same light everywhere; and more than ever I’m fed up with what comes easily, in one go. And the need to capture what I’m experiencing is becoming fiercer and fiercer.”

A haystack is a static, stable object, but one that changes too, and Monet returned endlessly to his exploration of its opacity. Sometimes it was gilded on one side by the sun, sometimes it was backlit. No reproduction can really convey the extraordinary chromatic saturation he achieved and the skill of his brushwork . . .

The painter changes places, moves away, tries different angles, comes back to where he started, his fascination with the haystack turning it into a kind of prodigious receptacle for shifts of light, of ambience, of weather conditions. The work begun in September continued on into December: it was very cold, with snow on the haystacks, and the series seemed to be coming to a close when

all of a sudden, in splendid January weather, Monet went back to work. “It’s completely crazy,” he wrote to Geffroy. As if inside an enchanted circle, he was utterly captivated by his subject; looking at these haystacks we have the impression that with this first series he invented a kind of contemplative duration, something neither static nor inert but changeable, active, inspirited, something at once anchored and mobile. In December, after accomplishing marvels with the effects of snow and winter sunlight, Monet wrote to Pissarro, “It was great, but unfortunately it was over too soon. I tried and tried, but what once seemed easy is now devilishly difficult. I need more time. Anyway, right up to the last minute it’s going to be the same struggle. I almost envy artists who work indoors. There must be less disappointment.” The haystack is motionless, but with the gaze he brings to bear on it Monet achieves a form of sensory intensity stemming from sheer concentration, from near-hypnotic meditation. It is as if the haystack moves about in the light, the seasons, the elements, time and colour; and as if Monet’s eye travels with it, borne along, transported, disoriented—utterly, exotically, disoriented.

Marianne Alphant is a writer and the author of *Monet, une vie dans le paysage*, Paris: Hazan, 2010. Excerpts from a talk given on 20 October 2010 at the Musée d’Orsay to accompany the “Claude Monet 1840–1926” exhibition.

Le Lovelace 2.0: test de créativité et d'intelligence artificielles

Mark O. Riedl

Résumé

Considérant que l'intelligence est nécessaire pour la création de certains artefacts artistiques, nous proposons le test de créativité Lovelace 2.0 comme une alternative au test de Turing, comme une méthode permettant de déterminer l'intelligence d'un agent. Le test Lovelace 2.0 poursuit les recherches menées par de précédents tests sur la créativité, et permet la comparaison directe de l'intelligence relative entre différents agents.

Introduction

Alan Turing a proposé le Jeu d'Imitation—intitulé plus tard le test de Turing (1950)—comme une méthode permettant d'évaluer si une machine se trouve dans la capacité de penser. Ce test n'a cependant jamais eu l'ambition d'être appliqué: beaucoup de détails méthodologiques ne sont pas développés. Or, sans tenir compte des intentions de son auteur, le test de Turing fut adopté comme une méthode rigoureuse pour évaluer la capacité intellectuelle des systèmes informatiques. Ainsi, des chercheurs affirment occasionnellement que le test a bien été passé avec succès.

L'exemple le plus récent implique un agent conversationnel (*chatbot*) utilisant des modèles standards aux règles simples. L'une des faiblesses du test de Turing pour diagnostiquer l'intelligence est sa forte tendance à se laisser tromper (Levesque, Davis et Morgenstern, 2012); les agents artificiels ayant réussi à passer le test de Turing et le Prix Loebner qui lui est directement associé, sont ceux qui dupent les juges humains lors de courtes périodes en évitant partiellement les questions de ces derniers.

Quelques tests d'intelligence alternatifs ont été proposés, notamment le test des schémas

de Winograd (Levesque, Davis et Morgenstern 2012), des systèmes de "questions réponses" lors d'une émission de télévision ou encore une conférence TED tenue par un robot. Bringsjord, Bello et Ferrucci (2001) ont proposé le test Lovelace, pour lequel un système intelligent doit être l'auteur d'un concept créatif ou d'une œuvre d'art. On peut affirmer qu'un système informatique créatif doit posséder de nombreuses capacités cognitives humaines pour produire certaines catégories d'actes créatifs, comme l'invention d'un roman ou d'histoires fictives.

Avec cet article, nous proposons une mise à jour du test Lovelace, comme alternative au test de Turing. Le test d'origine [...] est considéré comme imbattable. Dans le nouveau test Lovelace proposé ici, on demande à un agent artificiel de créer un large éventail d'artefacts créatifs (peintures, poésie, narrations, design architectural, etc.) qui satisfassent les exigences données par un juge humain. Dans une forme réduite du nouveau test, on demande à un agent artificiel d'être capable de produire un unique type d'artefact. Le test Lovelace 2.0 permet de mesurer l'aptitude créative d'un système informatique, mais la création d'un certain type d'artefacts, telles que l'invention d'histoires nécessite un large répertoire des capacités relatives à l'intelligence humaine. [...]

Mark O. Riedl est professeur associé à la Georgia Tech School of Interactive Computing et directeur de l'Entertainment Intelligence Lab. Extraits de l'article "Lovelace 2.0 Test", Copyright Association for the Advancement of Artificial, 2014.

The Lovelace 2.0 Test of Artificial Creativity and Intelligence

Mark O. Riedl

Abstract

Observing that the creation of certain types of artistic artefacts necessitate intelligence, we present the Lovelace 2.0 Test of creativity as an alternative to the Turing Test as a means of determining whether an agent is intelligent. The Lovelace 2.0 Test builds off prior tests of creativity and additionally provides a means of directly comparing the relative intelligence of different agents.

Introduction

Alan Turing proposed the Imitation Game—later referred to as the Turing Test—as a lens through which to examine the question of whether a machine can be considered to think (Turing 1950). The Turing Test was ever meant to be conducted; indeed many practical methodological details are left absent by Alan Turing. Regardless of Turing's intent, the Turing Test has been adopted as a rigorous test of the intelligence capability of computational systems. Occasionally, researchers make claims that the test has been passed.

The most recent claim involved a chatbot using simple template matching rules. One of the weaknesses of the Turing Test as a diagnostic tool for intelligence is its reliance on deception (Levesque, Davis, and Morgenstern 2012); agents that are successful at the Turing Test and the closely related Loebner Prize Competition are those that fool human judges for short amounts of time partially by evading the judges' questions.

A number of alternative tests of intelligence have been proposed including Winograd Schemas (Levesque, Davis, and Morgenstern 2012), question answering in the context of a television show, and a robot that gives a talk at the TED

conference. Bringsjord, Bello, and Ferrucci (2001) proposed the Lovelace Test, in which an intelligent system must originate a creative concept or work of art. For certain types of creative acts, such as fabricating novel, fictional stories, it can be argued that a creative computational system must possess many of the cognitive capabilities of humans.

In this paper, we propose an updated Lovelace Test as an alternative to the Turing Test. The original Lovelace Test . . . is thought to be unbeatable. The new Lovelace Test proposed in this paper asks an artificial agent to create a wide range of types of creative artefacts (e.g., paintings, poetry, stories, architectural designs, etc.) that meet requirements given by a human evaluator. A limited form of the new test asks that an artificial agent operate only be able to generate a single type of artifact. The Lovelace 2.0 Test is a test of the creative ability of a computational system, but the creation of certain types of artifacts, such as stories, require a wide repertoire of human-level intelligent capabilities . . .

Mark O. Riedl is an Associate Professor in the Georgia Tech School of Interactive Computing and director of the Entertainment Intelligence Lab. Excerpts from the text "The Lovelace 2.0 Test of Artificial Creativity and Intelligence", Copyright Association for the Advancement of Artificial Intelligence, 2014.

Il Pleut, il Neige, il Peint

Daniel Buren

[...] Le responsable d'un travail anonyme doit en assumer toutes les conséquences, mais son rapport avec l'œuvre est complètement différent du rapport qui peut exister entre un quelconque artiste et son œuvre. Tout d'abord, *il n'est plus propriétaire* de ce travail au sens ancien; il l'assume, il le présente, il travaille sur lui comme sur un fonds commun, un matériau utilisable qu'il transforme. Il agit dans un milieu spécial appelé milieu artistique, non en tant qu'artiste, mais en tant qu'individu (si nous faisons cette différence, c'est que de nos jours, l'art se glorifie de plus en plus dans l'artiste et il serait temps pour celui-ci de refuser ce rôle qu'on veut lui faire jouer ou qu'il accepte complaisamment, afin que l'on commence à voir l'"œuvre" et non son image obscurcie par le "créateur" qui, évidemment, est "hors du commun!"). Ce travail impersonnel, sans style, aboutit inévitablement à un résultat très pauvre pour ne pas dire nul quant à la forme. Cette forme, pour inefficace qu'elle soit, n'en est pas moins essentielle, car elle est l'œuvre étant, et non l'image de quelque chose ou la négation d'un objet. *Elle est objet questionnant son propre effacement en tant qu'objet.* Elle n'est pas résultat ou réponse à cette question. Elle est question et même question questionnant sans cesse. On doit indiquer également que si réponse il y a, il est entendu a priori et afin de ne se faire aucune illusion ni de s'enfermer dans le confort du questionnement, qu'une des réponses éventuelles peut être que la question — celle de l'essence de l'art et sa théorisation — n'était pas à poser. Par ailleurs, il ne faut pas s'attendre à la résolution d'une quelconque énigme, la question fondamentale n'implique pas nécessairement une réponse quelle qu'elle soit. La forme, en tant que quête séculaire de l'art, devant se

renouveler sans cesse afin que l'art ne meure, ne devienne chose sans intérêt, vaine, anachronique. L'art disparaît alors, évidemment, ou du moins ses ressorts habituels. Le faire, le travail, n'ont plus qu'un intérêt relatif, intérêt dont il ne peut à aucun moment se servir pour glorifier "son" produit. On peut dire que le producteur — "créateur" n'est plus que lui-même, seul et en face de son produit. En tant que "responsable" d'un produit impersonnel, celui qui le présente apprend qu'il "n'est déjà plus personne". Ce produit sans style peut donc par extrapolation être présenté, c'est-à-dire fait par n'importe qui. Ceci est possible et ne retranche ni n'ajoute rien au produit. Le fait de le présenter, s'il renverse les notions habituelles entre le "créateur" et son "œuvre" comme nous le mentionnons plus haut, implique cependant un certain rattachement à l'œuvre et dans la mesure où cette œuvre est impersonnelle, la responsabilité de celui qui la présente est d'autant plus primordiale. Notre rapport avec l'œuvre n'est envisagé pour le moment que sur un plan purement didactique. Avec l'œuvre dont il s'agit, c'est la notion même d'auteur qui est intimement mise en doute, parce que rendue essentiellement fragile.

L'impersonnalité ou anonymat du travail/produit nous met en face d'un fait (ou pensée), qui ne peut que se constater, en dehors de toute métaphysique, comme la pluie ou la neige. Nous pouvons donc dire alors et pour la première fois qu'"il" peint, comme il pleut. Cependant si lorsqu'il pleut, lorsqu'il neige, nous nous trouvons en face d'un phénomène naturel, *lorsqu'"il" peint, nous nous trouvons en face d'un fait historique.*

Daniel Buren est artiste.
Extrait d'un texte de 1969 in *Les Écrits (1965–1990)*, Éd. CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, pp. 103-105

It Rains, It Snows, It Paints

Daniel Buren

. . . The producer of an anonymous work must take full responsibility for it, but his relation to the work is totally different from the artist's to his work of art. Firstly, *he is no longer the owner of the work* in the old sense; he takes it upon himself, he puts it out, he works on common ground, he transforms raw material. He carries on his activity within a particular milieu, known as the artistic milieu, but he does so not as an artist, but as an individual. (We find it necessary to make this distinction because particularly at this time, the artist is increasingly hailed as art's greatest glory; it is time for him to step down from this role he has been cast in or too willingly played, so that the "work" itself may become visible, no longer blurred by the myth of the "creator", a man "above the run of the mill".) This impersonal effort, without style, inevitably produces a result poor in, if not totally lacking form. Such form, as ineffective as it may be, is nonetheless essential, for it is the *work simply being*, and not the image of something or the negation of an object. *This form is the object questioning its own disappearance as object.* It is not the result or the reply to the question. It is the question; the question endlessly being asked. Let us also make it clear that if an answer does exist, it is understood a priori—lest any illusions remain, lest the act of questioning itself becomes a comfortable pose—that one possible answer to the question is that the question—as to the essence of art and its theoretical formation—ought not to have been asked. Moreover, no solutions to enigmas are to be expected; the fundamental question does not necessarily imply an answer, whatever it may be. Form, art's quest throughout the centuries, obliged to incessantly renew itself to keep alive, becomes a matter of no interest, superfluous and

anachronistic. Of course then art is bound to disappear, at least its traditional mainspring is. Creating, producing, is henceforth only of relative interest, and the creator, the producer, no longer has any reason to glorify "his" product. We might even say that the producer—"creator" is only himself, a man alone before his product; his self is no longer revealed through his product. Now that he is "responsible for" an impersonal product he learns, putting out the product, that he is "no longer a 'somebody' at all." His product, devoid of style could, by extrapolation have been put out, that is to say, made, by anyone. This possibility neither adds to nor detracts from the product itself. It is simply another implication of the impersonal nature of the product, not a way of affirming that the product is neutral/anonymous. While putting out a product is not all the same, as we have seen, as "creating a work of art", the person responsible for the product does have a certain form of attachment to his work. His relation to his product is similar in nature to the relation between a demonstrator and the product he is demonstrating. His function in relation to the product is purely a didactic one.

The impersonal or anonymous nature of the work product causes us to be confronted with a fact (or idea) in its raw form: we can only observe it without a reference to any metaphysical scheme, just as we observe that it is raining or snowing. This we can now say, for the first time, that "it is painting", as we say "it is raining". When it snows we are in the presence of a natural phenomenon, so *when "it paints", we are in the presence of an historical fact.*

Daniel Buren is an artist.
Excerpt from the text written in 1969, in "Arts Magazine", New York, April 1970, vol. 44 n°6 (first published in English)

Agenda

Conférences

Samedi 13 février de 16h à 17h

“La passivité : un concept révisé et augmenté”
par Vanessa Desclaux, critique d’art

Samedi 27 février de 17h à 19h

“L’impact de l’agriculture industrielle sur les
sols” par Marc Dufumier, agronome
“L’émotion et la créativité des intelligences
artificielles (IA)” par Angelica Lim,
chercheuse en IA

Samedi 12 mars de 17h à 19h

“Délégation et protocoles photographiques
de l’art conceptuel” par Guillaume Le Gall,
maître de conférences en histoire de l’art
“Monet et l’expérience du paysage”
par Marianne Alphant, écrivain

Parcours

Samedi 13 février toute la journée

Taxi tram : visite en bus du MAC/VAL
à Vitry-sur-Seine, de La Galerie
à Noisy-le-Sec et du Frac Île-de-France
au Plateau à Paris. Tarif : 4/7 €
Réservations : taxitram@tram-idf.fr

Les Amis de La Galerie

Samedi 19 mars de 15h30 à 17h

Visite des collections impressionnistes
au Musée d’Orsay
Sur inscription

Colophon

Conception : É. Renard et M. Calipel

Textes : É. Renard, P. Brunet avec P. Girardin,
V. Desclaux, L. Hini, M. Alphant,
M. O. Riedl, D. Buren

Traductions : J. Tittensor et G. Lesturgie

Design graphique : M. Proyart

Imprimé (PEFC) en 2000 exemplaires
chez Direct Impression

La Galerie est membre de :

Tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France
D.c.a, association française de développement des centres d’art contemporain
Arts en résidence, réseau national des résidences d’artistes

La Galerie, centre d’art contemporain, est financée par
la Ville de Noisy-le-Sec avec le soutien de la Direction régionale des Affaires
culturelles d’Île-de-France – Ministère de la Culture et de la Communication,
du Département de la Seine-Saint-Denis et du Conseil régional d’Île-de-France



Events

Talks (in French)

Saturday 13 February, 4–5pm

“Passivity: A Revised and Augmented
Concept” by Vanessa Desclaux, art critic

Saturday 27 February, 5–7pm

“The Impact of Intensive Farming on Soils”
by Marc Dufumier, agronomist
“Emotion and Creativity in Artificial
Intelligence Forms (AI)” by Angelica Lim,
researcher in AI

Saturday 12 March, 5–7pm

“Delegation and Photographic Protocols
in Conceptual Art” by Guillaume Le Gall,
lecturer in art history
“Monet and the Landscape Experience”
by Marianne Alphant, writer

Excursion

Saturday 13 February, all day

Taxi tram: bus tour to MAC/VAL
in Vitry-sur-Seine, La Galerie in Noisy-le-Sec
and Frac Île-de-France at Le Plateau in Paris
Tickets: 4/7 €
Bookings: taxitram@tram-idf.fr

The Friends of La Galerie

Saturday 19 March, 3.30–5pm

Tour of the Impressionist collection
at the Musée d’Orsay
Advance booking required

Nous remercions chaleureusement :

l’artiste, les auteurs,
les invités du programme culturel
le prêteur des œuvres : galerie Air de Paris

Productions :

toutes les œuvres de l’exposition

La Galerie

centre d’art contemporain

1, rue Jean Jaurès

93130 Noisy-le-Sec

t : +33 [0]1 49 42 67 17

www.lagalerie-cac-noisysecc.fr

Entrée libre

Du mardi au vendredi de 14h à 18h

Samedi de 14h à 19h

Facebook : “La Galerie Centre d’art contemporain”