

Geert Goiris

Revue de presse
Press review

EXPOSITIONS REVIEWS

MULHOUSE

Biennale de la photographie

Divers lieux / 11 septembre 2020 - 10 janvier 2021

Le titre de la 4^e biennale de la photographie de Mulhouse, défini après la précédente édition par sa directrice artistique Anne Immelé, fait mouche en ces temps de crise sanitaire et économique: *This Is the End, World Without Us*: le titre du dernier livre de Geert Goiris, réminiscent de *l'Univers sans l'homme* de Thomas Schlessler (1), déploie le motif apocalyptique dans l'espace. À côté de salles monographiques, les vastes paysages naturels ou urbains de Goiris et d'Alain Willaume, où la présence humaine est réduite à des vestiges ou un simple signe, traversent toute l'exposition au musée des beaux-arts et explicitent le propos: la fin de notre civilisation, si elle advient, ne sera pas une « belle mort », un infarctus indolore dans le sommeil de l'humanité, mais une agonie pénible que nos héritiers survivants seront appelés à endurer pendant des siècles. De cette fin qui a déjà commencé témoignent les photographies de Nolwenn Brod et de Serge Lhermitte. Sur les traces de Witold Gombrowicz, la première a rapporté de Pologne des images serrées, comme closes sur elles-mêmes – paysages urbains, portraits de jeunes gens – et baignant dans une lumière jaune qui évoque le smog varsovien et donne à l'ensemble une tonalité sépia, comme si ce monde avait son avenir derrière lui. À la chapelle Saint-Jean, le déclin du monde ouvrier faisait écho à celui de la croyance religieuse. Lhermitte y présentait une installation mécanique mimant le travail à la chaîne pour représenter les ouvriers d'une usine de Saint-Nazaire, et deux beaux retables sur les pistes d'essai abandonnées des usines Michelin. Dans un ordre plus intime, Benoît Linder observe l'action du temps sur la maison de ses parents, dans l'exposition *Comme des tourbillons de poussière*, dirigée par Pascal Amoyel à la bibliothèque. À l'autre extrémité du récit, la série *Quand fond la neige* d'Isabelle Giovacchini, où des lacs du Mercantour sont « supprimés » du paysage, blanchis au ferrocyanure de potassium,

fournit un aperçu possible du « monde d'après » les humains. Les visions cosmiques de Thérèse Verrat et Vincent Toussaint dans leur série *Tout le jour il fait nuit noire* – éclipses, aurores boréales, ciels étoilés – donnent, quant à elles, la mesure du temps géologique infini sur lequel s'inscrit l'expérience humaine. La question des effets de l'activité humaine sur le monde nous l'« avant » et l'« après ». Sur les berges de l'Il, Jessica Auer et Guillaume Collignon documentent l'empreinte sinistre du tourisme dans des espaces protégés d'Islande ou des Alpes. Au musée, l'installation complexe de Jean-Baptiste Grangier articule les dimensions politiques et historiques. Sur la toile précaire d'un tipi, une fusée décolle de la base spatiale soviétique de Baïkonour; lui font face l'image d'une empreinte rectangulaire sur un sol de sable et une carte du monde calcinée par endroits, mentionnant des zones encore inconnues, derrière laquelle on devine un paysage désert de montagne. Explorer, c'est déjà détruire.

Laurent Perez

(1) Voir artpress n°444, mai 2017.

The title of the 4th Mulhouse Photography Biennale, defined after the previous edition by its artistic director Anne Immelé, hits the nail on the head in these times of health and economic crisis: "This Is the End". *World without Us*: the title of Geert Goiris' latest book, reminiscent of Thomas Schlessler's *Univers sans l'homme* (*Universe Without Man*) (1), deploys the apocalyptic motif in space. Alongside the monographic rooms, the vast natural and urban landscapes of Goiris and Alain Willaume, where human presence is reduced to vestiges or a simple sign, run through the entire exhibition at the Musée des Beaux-Arts, and make the

Geert Goiris. « Ecologist's Place ». 2006. (Court. galerie Art:concept, Paris)

point clear: the end of our civilisation, if it comes, will not be a "beautiful death", a painless heart attack in the sleep of humanity, but a painful agony that our surviving heirs will be called upon to endure for centuries to come.

The photographs by Nolwenn Brod and Serge Lhermitte bear witness to this end, which has already begun. Following in Witold Gombrowicz's footsteps, the former brought back images from Poland that were tightly closed in on themselves – cityscapes, portraits of young people – and bathed in a yellow light that evokes the Warsaw smog and gives the whole a sepia tonality, as if this world had its future behind it. In the chapelle Saint-Jean the decline of the working class world echoed that of religious belief. Lhermitte presented a mechanical installation mimicking assembly line work to represent the workers of a factory in Saint-Nazaire, and two beautiful altarpieces on the abandoned test tracks of the Michelin factories. In a more intimate order, Benoît Linder observed the impact of time on his parents' house in the exhibition *Comme des tourbillons de poussière* (Like Eddies of Dust), curated by Pascal Amoyel in the library.

At the other extremity of the narrative, Isabelle Giovacchini's series *Quand fond la neige* (When Snow Melts), in which Mercantour lakes are "removed" from the landscape, bleached with potassium ferrocyanide, provides a possible glimpse of the "world after" humans. The cosmic visions of Thérèse Verrat and Vincent Toussaint in their series *Tout le jour il fait nuit noire* (All Day Long It's Pitch Black) – eclipses, aurora borealis, stary skies – give a measure of the



Nolwenn Brod. « Forms ». Łódź, 2019. Tirage jet d'encre sur papier japonais / inkjet print on Japanese paper

infinite geological time on which the human experience is inscribed. The question of the effects of human activity on the world ties together the "before" and the "after". On the banks of the Il, Jessica Auer and Guillaume Collignon document the sinister imprint of tourism in protected areas in Iceland and the Alps. Jean-Baptiste Grangier's complex installation articulates the political and historical dimensions. On the unstable canvas of a teepee, a rocket takes off from the Soviet space base of Baïkonour; facing it is the image of a rectangular footprint on sandy ground and a world map, burnt in places, showing as yet unknown areas, behind which one guesses a deserted mountain landscape. To explore is already to destroy.

(1) See artpress no. 444, May 2017.



VOGUE

PHOTOGRAPHY

Photography @ Arte Fiera 2019

DI **FRANCESCA MARANI** - 4 FEBBRAIO 2019 - www.vogue.it

Le proposte fotografiche da non perdere



Blast #3 (2001), Framed Lambda print 100 x 120 cm, Photo Courtesy Geert Goiris

• **GEERT GOIRIS, Terraforming Fantasies** (a cura di Simone Menegoi e Barbara Meneghel) - presso il Salone Banca di Bologna di Palazzo De' Toschi, fino al 24 febbraio 2019.

In mostra una selezione di stampe fotografiche di diverso formato, uno slide show e una video installazione multicanale dell'artista belga Geert Goiris (1971) presentati all'interno di un allestimento innovativo creato dall'architetto Kris Kimpe, collaboratore abituale dell'artista. Il termine 'terraforming', tratto dalla videoinstallazione omonima inclusa nell'esposizione, fa riferimento alla possibilità di rendere abitabili pianeti diversi dalla Terra, alterandone chimicamente l'atmosfera. Goiris indaga visivamente un'ipotesi che è alquanto fantasiosa ma che mette in luce tutte le inquietudini circa il futuro del nostro pianeta. Spiega l'artista: "È fuorviante pensare alla "terraformazione" a questo stadio. In sé e per sé è un concetto interessante, ma manchiamo assolutamente della tecnologia e delle risorse (per non parlare dell'etica) per realizzarlo. Sognarlo, comunque, è profondamente umano: ambizioso, e allo stesso tempo tragicamente lontano dalla realtà".

Disegno

The Quarterly Journal of Design arts
Winter 2013/14



Special edition



Nouveau talent : Geert Goiris, le sublime au quotidien



Geert Goiris, Ecologist's place, 2006 © Geert Goiris.

Commande inédite du Frac de Rouen et de Rubis Mécénat, un vaste ensemble photographique de Geert Goiris explore le thème du paysage industriel contemporain.

Son premier moteur est la curiosité : porter un regard neuf sur les réalités du monde. Avec son œil de photographe épris de « haute fidélité », ses prises de vues soignées, ses films spécifiques, orthochromatiques ou infrarouges, Geert Goiris livre son archéologie du futur dans ces photos « documentaires » où il instille un paradoxe, une beauté inattendue, où le sublime peut surgir de la banalité. Il observe le monde en se situant hors du temps, donnant à ses images « *surréelles* » une tension unique, un « *réalisme traumatique* », à travers les valeurs du noir et blanc ou de la couleur. Grâce à la commande de Rubis Mécénat, il est allé explorer l'univers des sites pétrochimiques et des zones portuaires à Dunkerque, Brest, Strasbourg, Ajaccio, Anvers ou Rotterdam. Il observe d'ailleurs avec autant de minutie la nature à l'état pur, « *parce qu'il reste peu d'environnements naturels ; c'est comme un regard vers le passé, ou peut-être vers un lointain futur* ». Sensible aux rencontres et à leur temporalité, il dévoile avec pudeur quelques dates marquantes de sa vie : « *Sûrement le jour de la naissance de mes enfants, le jour où j'ai perdu mon frère, et d'autres dates décisives et fatidiques, où j'ai rencontré des personnes qui m'ont laissé une impression durable, et qui me sont très chères.* » Avec le médium photo, Geert Goiris réinscrit le temps, recompose la réalité, lui insuffle une dimension poétique. « *La photographie m'offre un moyen de me connecter et reconnecter au monde, et m'aide à ordonner les moments dans le temps, en créant l'illusion d'une signification et d'une cohésion entre des événements distincts dans la vie* ». Ce qui prime pour lui, c'est « *l'intersection entre la nature, la technologie, l'histoire culturelle, les intentions et les accidents* ». Et l'art dans tout cela ? « *C'est précisément son absence de but qui me séduit...* »



En partenariat avec



1971 Naissance de Geert Goiris à Bornem, Belgique.

2000 « Reconstruction », exposition personnelle au Museum for Photography d'Anvers.

2004 Participe à Manifesta 5, à San Sebastian.

2005 Exposition collective « Croiser des mondes », Jeu de paume, Paris.

2008 Reçoit le Grand Prix international de photographie de Vevey.

2010 Expositions « Fresh Hell » au Palais de Tokyo, Paris, et « Whithout and Other Stories » à la Kunsthalle de Hambourg.

2012 « Le Silence, une Fiction », Nouveau Musée national de Monaco.

2016 Exposition personnelle « Fight or Flight » au Frac Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen.

Commande du Frac de Rouen et de Rubis Mécénat, un vaste ensemble photographique de Geert Goiris explore le thème du paysage industriel.

Geert Goiris

le sublime au quotidien

Son premier moteur est la curiosité : porter un regard neuf sur les réalités du monde. Avec son œil de photographe épris de « haute fidélité », ses prises de vues soignées, ses films spécifiques, orthochromatiques ou infrarouges, Geert Goiris livre son archéologie du futur dans ces photos « documentaires » où il instille un paradoxe, une beauté inattendue, où le sublime peut surgir de la banalité. Il observe le monde en se situant hors du temps, donnant à ses images « sur-réelles » une tension unique, un « réalisme traumatique », à travers les valeurs du noir et blanc ou de la couleur. Grâce à la commande de Rubis Mécénat, il est allé explorer l'univers des sites pétrochimiques et des zones portuaires à Dunkerque, Brest, Strasbourg, Ajaccio, Anvers ou Rotterdam. Il observe d'ailleurs avec autant de minutie la nature à l'état pur, « parce qu'il reste peu d'environnements naturels ; c'est comme un regard vers le

passé, ou peut-être vers un lointain futur ». Sensible aux rencontres et à leur temporalité, il dévoile avec pudeur quelques dates marquantes de sa vie : « Sûrement le jour de la naissance de mes enfants, le jour où j'ai perdu mon frère, et d'autres dates décisives et fatidiques, où j'ai rencontré des personnes qui m'ont laissé une impression durable, et qui me sont très chères. » Avec le médium photo, Geert Goiris réinscrit le temps, recompose la réalité, lui insuffle une dimension poétique. « La photographie m'offre un moyen de me connecter et reconnecter au monde, et m'aide à ordonner les moments dans le temps, en créant l'illusion d'une signification et d'une cohésion entre des événements distincts dans la vie. » Ce qui prime pour lui, c'est « l'intersection entre la nature, la technologie, l'histoire culturelle, les intentions et les accidents ». Et l'art dans tout cela ? « C'est précisément son absence de but qui me séduit... » **VALÉRIE DE MAULMIN**



En haut
Albino, 2003,
100 x 120 cm,
détail, image
choisie par
l'artiste en place
de son portrait.

Ci-contre
Andrea, 2011,
40 x 50 cm.



Plus que quelques jours pour découvrir le travail photographique de Geert Goiris, exposé au Frac Normandie Rouen...

Réalisée sur une commande de Rubis Mécénat, cette série explore les paysages industriels autour des sites de production de Rubis Terminal, et entre - pour partie - dans les collections du Frac et dans le panorama de la ville normande, via deux installations d'envergure situées dans le port de Rouen.

Au-delà d'une documentation des lieux de production industriels inscrits dans l'environnement urbain et péri-urbain, la démarche du Rubis Mécénat cultural fund s'attache à accompagner la création artistique en France et à l'étranger, via la commande d'œuvres à destination de lieux spécifiques et de divers sites industriels du Groupe. Tout au long de 2017, l'artiste belge Geert Goiris a ainsi sillonné douze sites industriels de Rubis Terminal (filiale du groupe Rubis), soit l'ensemble des dépôts en Europe : zones portuaires et industrielles de Dunkerque, Rouen, Brest, Strasbourg, Village-Neuf, Saint-Priest, Villette-de-Vienne, Salaise-sur-Sanne, Bastia, Ajaccio, Rotterdam et Anvers. La série issue de son exploration du port de Rouen - dont 10 tirages rejoindront la collection du Frac Normandie Rouen - délivre une vision bien loin des facilités esthétiques que le thème pourrait suggérer. Sorte de road movie d'images fixes, il déploie un récit autour duquel chacun peut développer sa propre narration. La gestuelle et la physicalité se trouvent ainsi interrogées dans cet environnement dense, complexe fait d'acier et béton et en veille perpétuelle. Une étape complémentaire dans le projet global, comme le souligne Lorraine Gobin, directrice de Rubis Mécénat : *"La commande à Geert Goiris a permis d'atteindre l'ensemble des objectifs que le fonds s'est fixé à sa création : accompagner et promouvoir le travail d'artistes contemporains, développer la collection d'entreprise, collaborer avec les institutions culturelles de renom, publier des éditions de livres d'artistes, exposer le travail de l'artiste dans des lieux publics et installer de manière pérenne des œuvres réalisées in situ."*

• "Peak Oil. Geert Goiris"

Exposition placée sous le commissariat de Véronique Souben, directrice du Frac Normandie Rouen.

Jusqu'au 14 janvier, au Frac Normandie Rouen,
entrée libre du mercredi au dimanche,
3, place des Martyrs-de-la-Résistance,
76300 Sotteville-lès-Rouen.

- Installation photographique, jusqu'au 29 janvier
à l'Union portuaire rouennaise (UPR),
66, Quai de Boisguilbert, 76000 Rouen.

- Wallpaper sur le réservoir du Dépôt central de Rubis Terminal dans le Port de Rouen, Rue du Bac, 76120 Le Grand Quevilly.

- Le livre "Peak Oil", éditions Roma, rassemblant la totalité des photographies est disponible en librairies : voir les points de vente sur www.romapublications.org

Frac Normandie Rouen : www.fracnormandierouen.fr

Rubis Mécénat : www.rubismecenat.fr

UPR : www.uprouen.org



PEAK OIL 2 © Geert Goiris 2017

Le port comme jamais vu

Photographie. Grâce au mécénat de l'entreprise Rubis Terminal, le grand photographe néerlandais Geert Goiris propose au Frac Normandie Rouen une série de clichés sur douze sites dont Rouen.

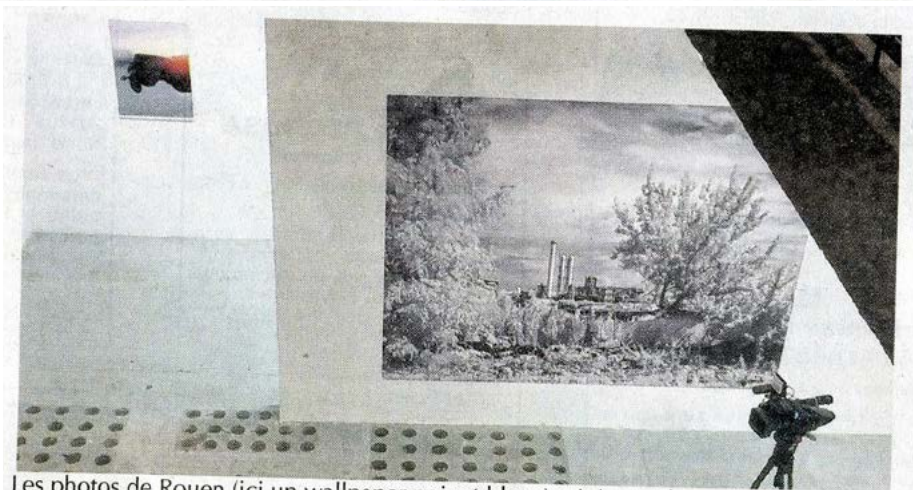


Avec des temps de pose très longs de plusieurs heures parfois, et toujours en version argentique, le photographe hollandais **Geert Goiris** a dé-

veloppé une esthétique étrange et picturale à la fois, où l'apparent réalisme des clichés cache toujours une image beaucoup plus complexe. Son surréalisme à lui, le photographe l'a mis au service d'une commande de Rubis Mécénat et du Frac Normandie Rouen qui lui a permis de voyager sur douze sites européens de l'entreprise Rubis Terminal (leader indépendant dans le stockage de produits pétroliers, chimiques, agroalimentaires et des engrais) dont **Rouen**. C'est au Frac que sont actuellement exposées ses photos sous l'intitulé « Peak Oil ».

En attendant la tortue

À travers beaucoup de moyens formats la plupart du temps en couleur et quelques wallpapers en noir et blanc, l'artiste entraîne le visiteur à la croisée du reportage et de l'abstraction, du regard scientifique et de la poésie romantique. Ou comment trois combinaisons jaunes déposées au vestiaire évoquent tout à coup dans ce lieu anonyme et banal un voyage sur une autre planète. Saisissante est cette incroyable illusion d'optique créée par une bâche zébrée de lumière sur de la terre ou du charbon (?) qui de loin fait surtout penser aux aurores boréales. Si loin, si près : l'esthétique de Geert Goiris - qu'il qualifie d'abstraite - laisse peu de



Les photos de Rouen (ici un wallpaper noir et blanc) rejoignent les collections du Frac (Fonds régional d'art contemporain)

place à l'humain dans ces images. À y regarder de plus près, ce qui frappe c'est la densité, l'épaisseur qui se cache derrière les reflets d'un pilier dans la Seine, le phare d'une draine, ou des flaques d'huile sur le sol. Un rendu sans retouches, des traces laissées par les acteurs de ces lieux.

L'artiste phare de la scène belge (remarqué à la Biennale d'art contemporain Manifesta en 2003 pour ses photos au Spitzberg) déjà exposé au Frac en 2016 est un

explorateur des paysages, de tous les paysages. Les plus inaccessibles et fascinants comme les plus anodins, en apparence. « Ce qui est fascinant là, c'est le fait que l'industrie est un des fondements de nos sociétés contemporaines, et qu'en terme de représentation, on est soit dans la publicité, soit dans l'activisme qui dénonce. Moi je me situe au milieu, dans un environnement caché et artificiel où les gens sont saturés de responsabilité et où un vêtement de sécurité peut évoquer un peu de la science-fiction ! »

L'exposition au Frac Normandie Rouen s'accompagne de l'installation (pour le moment suspendue à cause des intempéries) sur un réservoir de Rubis Terminal de la photo géante d'une tortue Sulcata, animal fossile endurent capable de s'adapter aux changements environnementaux que lui inflige l'homme, emblème de longévité et de stabilité. Tout un symbole.

V. B.

v.baud@presse-normande.com

PEAK OIL

Au Frac de Normandie Rouen jusqu'au 14 janvier.
Entrée libre du mercredi au dimanche de 13 h 30 à 18 h 30. Tel 02 35 72 27 51.

ART NEWS PORTAL

Geert Goiris présente Peak Oil, projet photographique sur le paysage industriel

L'artiste belge Geert Goiris s'est rendu tout au long de l'année 2017 sur 12 sites industriels de Rubis Terminal (filiale du groupe Rubis), couvrant l'ensemble des dépôts en Europe, afin de développer une série photographique, intitulée Peak Oil, sur le thème du paysage industriel contemporain. The Belgian artist Geert Goiris traveled throughout 2017 to 12 industrial sites of Rubis Terminal (a subsidiary of the Rubis Group), covering all of the depots in Europe, in order to develop a photographic series, entitled Peak Oil, on the theme of the contemporary industrial landscape.

Venue: FRAC Normandie ROuen

Address: 3 place des Martyrs-de-la-Résistance 76 300 Sotteville-lès-Rouen

Date: Du 9 décembre 2017 au 14 janvier 2018

Web: <http://www.rubismecenat.fr/> (<http://www.rubismecenat.fr/>)



Photo : © Geert Goiris, série Peak Oil, 2017

Il sillonne les zones portuaires et industrielles de Dunkerque, Rouen, Brest, Strasbourg, Village-Neuf, Saint-Priest, Villette-de-Vienne, Salaise-sur-Sanne, Bastia, Ajaccio, Rotterdam et Anvers.

En adoptant un style cinématographique et suggestif, Geert Goiris propose « une narration ouverte qui oscille entre familiarité et aliénation, découverte et fabulation ».

Cette commande photographique, faite à un artiste de renommée internationale, est le fruit d'une collaboration inédite entre Rubis Mécénat et le Fonds régional d'art contemporain (Frac) Normandie Rouen.

Initiée par le Frac et Rubis Mécénat, elle donne lieu aujourd'hui à quatre projets : une exposition au Frac, deux installations d'envergure sur le Port de Rouen et une parution chez Roma Publications.

Ainsi, du 9 décembre 2017 au 14 janvier 2018, la série photographique de Geert Goiris réalisée sur le Port de Rouen sera présentée « en avant première » au Frac Normandie Rouen. Parmi les photographies exposées, dix seront offertes au Frac par Rubis Mécénat afin d'enrichir sa collection et plus particulièrement son fonds photographique dédié au territoire. Un portfolio, accompagné d'un texte de Véronique Souben, directrice du Frac, sera édité à cette occasion.

À partir du 14 décembre 2017, une installation sera également visible à l'Union Portuaire Rouennaise (UPR), située à l'entrée du Port de Rouen, et un wallpaper géant recouvrant l'un des gigantesques réservoirs de 12m x 20m du dépôt « Centrale » de Rubis Terminal Rouen, interpellera l'ensemble des acteurs et visiteurs du Port.

La totalité du projet photographique de Geert Goiris, entrepris sur le port de Rouen et dans l'ensemble des terminaux européens de Rubis, fera quant à lui l'objet d'une publication éditée chez Roma Publications. Intitulé, Peak Oil, ce catalogue sera enrichi d'un texte du critique belge Steven Humblet. Il paraîtra en décembre 2017.

Enfin, à l'issue de cette commande, des tirages de Peak Oil entreront également dans la collection du fonds de Rubis Mécénat.

PEAK OIL

« Peak Oil est un projet photographique qui documente les dépôts de l'entreprise Rubis Terminal à travers l'Europe en vue de réaliser une suite de paysages industriels contemporains. Ces sites sont rarement accessibles au public et souvent à l'abri des regards. Situées dans des zones hors des centres villes, ces installations complexes sont connues seulement des hommes qui les opèrent. Pourtant, ces infrastructures jouent un rôle majeur dans notre société, particulièrement dépendante en carburants et combustibles.

En adoptant un style cinématographique et suggestif, je propose une narration ouverte qui oscille entre familiarité et aliénation, découverte et fabulation.

Peak Oil tente de remettre en question et de modifier les modes conventionnels de représentation de l'industrie. Ce projet souhaite attirer l'attention sur la place du corps dans l'environnement industriel, et sur la manière dont un paysage fait d'acier et de béton influence les gestes de ceux qui l'habitent. Ces sites fonctionnent 24h/24 sous constante surveillance. La lumière artificielle garantit une visibilité en toutes circonstances et investit les navires, conteneurs, pipelines, wagons, camions et autres moteurs d'une présence fantastique, tels des éléments interdépendants d'une superstructure qui semble fonctionner toute seule. C'est comme si quelqu'un observait un moteur complexe et se sentait bouleversé bien qu'il n'en comprenne pas les principes ou le mécanisme. »

Geert Goiris

RUBIS MECENAT CULTURAL FUND

Entreprise responsable, Rubis s'est donné une double mission : mener des actions sociétales dans deux domaines, la santé et l'éducation, et promouvoir la création artistique à travers son fonds de dotation Rubis Mécénat.

Rubis Mécénat soutient la création artistique en accompagnant, en France et à l'étranger, des artistes émergents et en milieu de carrière, par le biais de commandes d'œuvres pour des lieux spécifiques et pour les sites industriels du Groupe.

Parallèlement, en s'associant avec des artistes locaux et internationaux, Rubis Mécénat développe des projets socio-culturels dans les pays d'implantation du Groupe et apporte à de jeunes adultes un programme d'éducation artistique et de développement de compétences de vie à travers la pratique des arts visuels. Véritables plateformes créatives, ces initiatives artistiques et sociales constituent un investissement de long terme permettant un soutien durable et un suivi des actions sur le territoire. Elles ont pour mission de faire émerger des vocations personnelles, des perspectives professionnelles et de nouveaux talents.

Le fond culturel acquiert également, auprès des artistes qu'il soutient, des œuvres destinées à être exposées au sein du groupe Rubis.

<http://www.rubismecenat.fr/>

INFORMATIONS PRATIQUES

9 décembre 2017 - 14 janvier 2018

Peak Oil, Geert Goiris

Exposition au Frac Normandie Rouen

Commissariat : Véronique Souben, directrice du Frac Normandie Rouen

Ouvert du mercredi au dimanche : 13h30-18h30. Entrée libre.

Frac Normandie Rouen

3 place des Martyrs-de-la-Résistance

76 300 Sotteville-lès-Rouen

À partir du 14 décembre 2017

Installation photographique à l'Union Portuaire Rouennaise

66 Quai de Boisguilbert

76000 Rouen

Wallpaper sur le réservoir du dépôt « Centrale » de Rubis Terminal dans le Port de Rouen

Rue du Bac

76120 Le Grand Quevilly

Le livre Peak Oil sera disponible en librairie à partir de décembre 2017 (se référer au site de Roma Publications : www.romapublications.org).

[[art news list](#)] ([/website/home.html](#)) [[page top](#)] [[report this news story](#)] ([mailto:info@artnewsportal.com.au?subject=Geert Goiris présente Peak Oil, projet photographique sur le paysage industriel](mailto:info@artnewsportal.com.au?subject=Geert%20Goiris%20pr%C3%A9sente%20Peak%20Oil,%20projet%20photographique%20sur%20le%20paysage%20industriel))

A dark, atmospheric photograph of a forest at night. A bright, ethereal beam of light cuts through the darkness from the upper right, illuminating the trees and creating a sense of mystery and depth.

LES FUTURS MIRAGES DE GEERT GOIRIS

Par Geert Goiris

25 août 2017 à 11:33

Geert Goiris est fasciné par la puissance évocatrice que peuvent avoir les images. Dans sa série «Prophet», il crée un environnement mystérieux, à mi-chemin entre le familier et l'étrange. Que ce soit dans ses paysages, ses portraits ou ses images d'architecture, il propose une vision fantasmée d'un monde à venir. Un travail où l'image-mémoire laisse place à l'image-prophétie.



Leo. Série «Prophet», 2012.
Geert Goiris. Courtesy Galerie Art: concept, Paris

“Les futurs mirages de Geert Goiris”, Libération, www.liberation.fr, août 2017



GALERIES

par Emmanuelle Lequeux

LES 7 EXPOSITIONS DU MOIS

7 GALERIE ART:CONCEPT EN APESANTEUR AVEC GEERT GOIRIS



C'est un photographe infiniment singulier. Est-ce pour cela qu'on le voit peu en France, si ce n'est à la galerie Art:Concept qui lui offre sa troisième exposition ? Réputé pour ses paysages un brin surréalistes, l'artiste anversois Geert Goiris risque de surprendre à nouveau, en mêlant pour la première fois photos et vidéos. Concept au cœur de l'exposition : le *plot twist*, ce terme intraduisible qui définit, dans une intrigue, un rebondissement inattendu. Il lui sert à déployer en images mouvantes son sens de l'énigme. Une locomotive de fortune, une montagne envahie de brume, un lac pris dans les glaces... Ses très courts films sont dans le droit fil de ses images, dont jamais il n'accepte de révéler le lieu de la prise de vue. Si bien que, souvent, l'on croit que Goiris est parvenu à visiter d'autres planètes que la nôtre.

«Geert Goiris - Plot Twist»
du 28 octobre au 10 décembre
4, passage Saint-Avoye · 75003 Paris
01 53 60 90 30
www.galerieartconcept.com

GEERT GOIRIS *Prophet*, 2015

GEERT GOIRIS

Art - 22 juin 2016

Errance et immersion dans l'intensité de l'infini

Geert Goiris est un artiste belge qui place la perception au centre de questionnements faisant apparaître une notion d'étrangeté dans l'observation du familier.

Le présent et ses empreintes, suspendus dans le temps à la lueur d'un décalage semblent souffrir de lumières manquantes. Cette disette documentaire, presse l'imagination dans un maëlstrom de réminiscences et de vertigineux évanouissements, sondant ainsi nos propres regards submergés par le suspens d'un vide spectaculaire.

La trace humaine, minuscules détails précipités dans une éternité sybilline, confronte alors la suffisance, l'impertinence de l'homme et de sa société à la souveraineté de la nature.

Quel a été votre parcours ? Comment êtes-vous arrivé à la photographie ?

J'ai étudié la photo pendant quatre ans à l'École d'Art et de Design Saint-Luc à Bruxelles. Juste après mon diplôme, je suis allé à Prague, en République Tchèque, pour étudier à la "Film and Television Academy" (FAMU) pendant deux ans. Même si ces deux formations avaient des approches différentes, elles étaient très axées sur la photo.



J'ai passé les deux années suivantes à Copenhague, puis j'ai été accepté au "HISK" (Higher institute for Fine Arts) d'Anvers pour une résidence de trois ans, et je suis donc revenu en Belgique. J'étais le seul photographe, mes collègues utilisaient d'autres médias comme la vidéo, la sculpture, le dessin, la peinture, la performance, ou d'autres pratiques conceptuelles. C'était vraiment stimulant d'être entouré d'artistes aux pratiques et stratégies aussi diversifiées. Après la résidence, mes images ont commencé à être montrées à la fois dans le cadre des arts visuels contemporains et sur des plates-formes avec un profil photographique plus prononcé.

Comment techniquement travaillez-vous pour donner une impression différente de ce qui pourrait être perçu par l'œil ?

Je suis assez séduit par la notion de haute fidélité. Ça a poussé les ingénieurs et l'industrie à chercher de vraies solutions, précises et transparentes : une technologie qui s'efface en étant plus impartiale, moins présente. En musique, cela a généré une branche exclusive de matériel (coûteux) d'enregistrement et de lecture connotée "puriste". Les auditeurs les plus sensibles peuvent faire la différence entre le mauvais, le médiocre et le bon son. Mais il existe une subtilité assez étonnante, un savoir, une sensibilité (mais aussi un snobisme) présents dans le discours autour de la haute définition. On pourrait presque parler de combat Darwinien : comme si certains instruments et équipements évoluaient pour se créer une niche par eux-mêmes dans l'horizon toujours plus développé des équipements techniques. En photographie aussi, il existe une tendance. À l'évidence, une photo ne peut remplacer la vision humaine mais il existe de constants développements dans le domaine de l'équipement, de la chimie, des logarithmes, etc... qui sont motivés par des idéaux de pureté, de précision, de recherche de détails. Il est vrai que la majorité des appareils photo produits aujourd'hui sont pensés pour englober d'autres critères comme l'accessibilité (économique), la facilité d'utilisation ou la flexibilité. Ceci étant, je suis plus intéressé par la révolution post-industrielle et les machines qu'elle a engendrées. En particulier par les technologies lenticulaires visant à voir "mieux" que les humains. Déjà, depuis un certain temps maintenant, certains outils photographiques ont supplanté la vision humaine : il y a beaucoup d'applications qui sont plus performantes. Mais la question n'est pas qu'un appareil photo voit "mieux". Il serait plus juste de reconnaître qu'il voit différemment.



Les possibilités non-anthropomorphiques de la vision offertes par la technologie sont une des raisons pour lesquelles j'utilise un appareil analogique grand format et des pellicules spéciales (orthochromatiques, arial ou infrarouges). Ces émulsions photographiques ont une sensibilité différente de l'œil humain qui nous permet d'enregistrer différentes parties du spectre électromagnétique et de le transformer en images adaptées à la perception humaine.

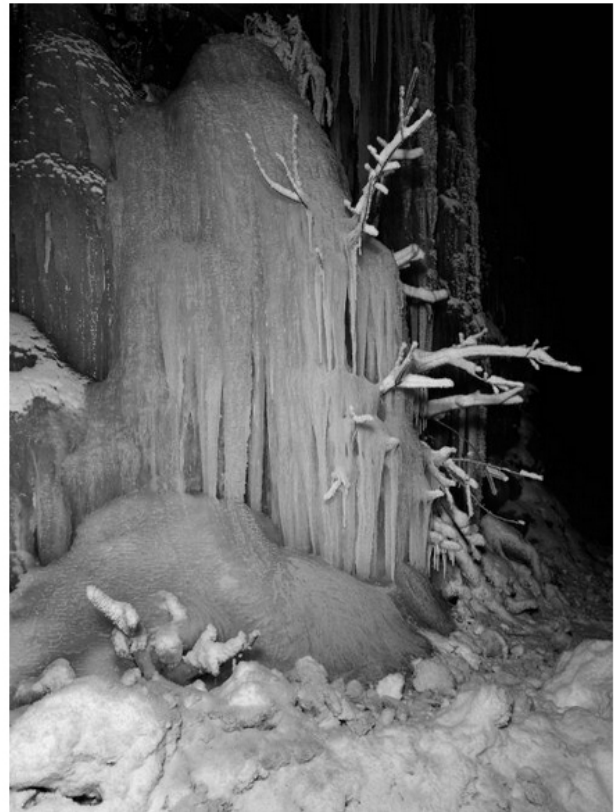
Une autre raison est la lenteur qu'une telle caméra apporte au processus de travail : cela permet de mieux conscientiser cet acte. Cependant, travailler en grand format a un prix, donc avant d'exposer un film, j'y pense à deux fois et je mesure la lumière aussi précisément que possible. La plupart du temps, je fais de mon mieux pour me conformer à la précision que ces contraintes technologiques exigent mais parfois je suis tellement impatient que je travaille dans la précipitation sans prendre les garanties nécessaires. Cela débouche sur des résultats qui ne sont pas très excitants (trop de films mal exposés sont revenus du laboratoire : c'est scandaleux !) mais il y a des fois où des erreurs intéressantes ressortent de ces utilisations technologiques en "semi-aveugle".

Quelle est la spécificité des endroits que vous photographiez ? Comment les choisissez-vous ?

La curiosité ! J'adore voyager dans des endroits que je ne connais pas et dont je n'ai pas une image définie à l'esprit. On pourrait appeler cela de l'exotisme mais voyager avec un regard neuf est une vieille méthode qui a fait ses preuves en photographie. J'aime que les gens du coin me fassent découvrir de nouveaux lieux.

Pour l'instant, j'approfondis mes recherches avant de commencer mon travail photo. Mais la partie essentielle du shooting est improvisée et est intimement connectée à la lumière et à l'ambiance particulière de l'endroit.

Dans la série "Resonance", je me suis concentré sur la notion de "Région Sauvage" en tant que convention culturelle définie par l'absence de civilisation ; ce qui n'a pas besoin de présence humaine : c'est un paysage que personne ne regarde. En 2000, j'ai visité Spitsbergen, un archipel de l'Océan Arctique. Il y fait très froid et la terre y est aride et recouverte d'un permafrost profond d'un mètre. La température et l'humidité sont tellement extrêmes qu'il n'y a quasiment aucune décomposition possible. Donc si quelqu'un laissait un paquet de cigarettes par exemple, ce paquet serait sans doute encore là après dix ans. Le permafrost a une emprise forte sur le sol. J'ai vu une photo prise dans les années 80 qui montrait les marques laissées par un bombardier allemand lors de l'atterrissage et du décollage, pendant la seconde guerre mondiale. Les empreintes de pneus étaient encore visibles après 40 ans. Cette observation sensationnelle a déclenché ma fascination pour les lieux recueillant de manière visible les traces et actions du passé ; des paysages qui semblent avoir pris des instantanés de l'intrusion humaine, elle-même présente dans leur topographie. Donc, pendant environ dix ans, j'ai été porté vers des latitudes où la nature est encore hostile à la colonisation humaine, comme l'Antarctique ou la ville de Murmansk dans l'Arctique Nord.



Ces natures vierges représentent un refus de la société, un endroit où disparaître. J'aime photographier les endroits où le temps semble ne pas exister. Le désert d'Atacama au Chili ou les terres gelées de l'Arctique incarnent les époques géologiques : une échelle de temps magnifiquement éloignée de la perception humaine. Les conséquences de ces différentes perspectives nous imposent une certaine humilité. Sur une échelle cosmologique, nos sociétés humaines semblent désespérément arrogantes et centrées sur elles-mêmes. Mais dans un même temps, il est étonnant de voir comment les peuples ont réussi à s'adapter, à travers le temps et l'espace, aux conditions les plus dures. Nous devrions donc nous rendre compte de ce qui a été accompli et je me sens investi de la responsabilité de documenter certains endroits ou certaines atmosphères. La caméra est un agent de conservation qui pointe lui-même sur des choses en voie de disparition.

Ce projet implique d'être sur la route et beaucoup de déplacements. Certaines images ont été faites sans plan spécifique ou concept préconçu. J'essayais plutôt de capturer ce que je percevais comme significatif. Les imprévus et la chance sont cruciaux, et errer est une méthode de découverte.

Mes photographies évoquent souvent un monde désertique presque dénué de vie humaine. Peut-être cela montre-t-il ce que nous avons à perdre. Toute l'idée de nature vierge tourne autour de cela : le monde tel qu'il est sans humains, sans personne pour remarquer ce qui est là. J'aime ce changement de perspective. La Nature est éclatante de diversité et de complexité et nous en faisons totalement partie. Mais cette force imperturbable continue sans nous. Cette souveraineté de la Nature en tant qu'existence totalement autonome me fascine. C'est pour cela que je me sens si inspiré et si connecté lorsque je suis dans le monde sauvage.

Quelle est la place du hasard ?

Au cours de la production régulière de ces quinze dernières années, j'ai sélectionné quelques images qui ont été marquées par des événements imprévus ou des effets photographiques auxquels je ne m'attendais pas. Il est donc raisonnable de dire que le hasard a joué un rôle dans mon travail. J'aime être surpris lorsque je reçois les épreuves du labo. Parfois j'ai une idée très précise à l'esprit et le résultat final se rapproche de l'idée pré-visualisée, mais je suis aussi attiré vers ces images que je n'attendais pas.

Quelles sont respectivement les parts de fiction et d'authentique dans votre démarche ?

Je n'y vois pas vraiment de dichotomie : une partie de mon imagination a été nourrie par la télévision, les films et la presse illustrée. Toutes ces formes partagent un certain degré de mythologie et de réalités qui s'entremêlent. Il ne semble pas que la fiction et le réel soient réciproquement des catégories exclusives. Werner Herzog l'a dit de manière très éloquente dans sa définition de l'"ecstatic truth". (*On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth*. (<http://www.bu.edu/arion/on-the-absolute-the-sublime-and-ecstatic-truth/>)).



Je ne peux être authentique envers moi-même que lorsque j'utilise les tropes et tout ce que les fictions familières de la télévision, du cinéma et de la narration visuelle m'ont transmis. Ce sont mes références, la tradition dans laquelle j'évolue.

Il est vrai que des éléments autobiographiques apparaissent dans mon œuvre. Pas parce que j'exprime des messages conscients en images mais parce que différents moments et différentes circonstances influencent ma perception et font surgir de nouveaux intérêts. Je ne pense pas que ce soit très visible pour un étranger. De toute façon, mon histoire personnelle n'est pas importante, mais la vie elle-même finalement s'infiltré dans tout processus créatif.

L'association d'images crée-t-elle un scénario ?

Il n'y a pas de récit défini, rien de plus que des indices pour des histoires et des motifs possibles. Le dialogue entre une image et son spectateur est réciproque. Un spectateur est toujours le coauteur d'une image. J'essaie de contrôler le contexte physique d'une exposition ou d'un livre et la séquence dans laquelle les images sont vues. Pour stimuler l'imagination, je présente des fragments qui peuvent être reconnus comme des parties essentielles d'une histoire ou d'une composition. Mais jusqu'à maintenant, je n'ai jamais commencé avec un script élaboré. Mon intention est de trouver une succession d'images qui ne soient pas trop ennuyeuses ou répétitives, permettant à chaque photo d'exister par elle-même tout en fonctionnant comme une entité avec sa propre logique.

Pourriez-vous nous expliquer ce qu'est le "réalisme traumatique" ? Est-ce cette relation interne qui existe entre le souvenir et le caractère passé d'un événement ?

J'ai utilisé ce terme une fois dans une interview il y a longtemps et le concept semble s'être enlisé, puisqu'il me suit depuis. Ce que j'ai voulu dire à l'époque parlait d'un éclair soudain de clarté, un moment qui s'échappe du continuum de la réalité et mélange un fait documentaire (enregistrement d'un événement réel en face de la caméra) avec un élément qui introduit une lecture ou une compréhension fictionnelle. Le point de rupture survient quand la fiction et le réel deviennent interchangeables : le flux ordinaire des choses est interrompu et quelque chose de nouveau mais d'instable apparaît. Cette sensation ambiguë se rapproche de la perplexité. Quand un tel moment est figé dans une image, ces deux caractéristiques alternent : les détails visibles de la photo nous ramènent à la réalité ; l'atmosphère particulière ou anormale soustrait l'image à la sphère du documentaire et suggère une apparence "sublime". En ce sens, la photographie s'apparente à la création de mythes.



“Trauma”, à jamais connoté par la psychanalyse de Freud, fait émerger la relation complexe entre savoir et non-savoir. Mais en médecine physique, le mot signifie une blessure ou une fracture. J’ai utilisé “Traumatic realism” dans ce sens, pour évoquer une interprétation perturbée mais détaillée de la réalité. Je ne revendique pas la compréhension de toutes ces interventions effectuées quand je photographie, mais l’engagement se forme lentement : le motif se présente lui-même de plus en plus clairement avec le temps.

Comme Edgar Degas disait : « *Le dessin n’est pas la forme, il est la manière de voir la forme* ».

Tel un équilibriste, situez-vous votre regard à la croisée de mondes réels et imaginaires, à la frontière du conscient et de l’inconscient ?

La conscience et ses limites sont attrayantes à explorer. Mais un funambule nous inspire car le risque est réel. Cependant, lorsque l’acrobate tombe, la performance est compromise. Dans ma pratique de photographe, j’ai le luxe de l’échec. Aussi longtemps que cela génère du matériau à extraire. Ce qui est fondamental dans la photo c’est le processus de traitement, au contraire. Une performance vitale doit se concentrer sur le moment de l’exécution. Je peux être plus détaché, et les images peuvent être découvertes et transmises après l’acte.

Comment faites-vous exister la notion de doute ? Cela né-t-il de ces paysages à la fois vides et denses ? Est-il un moyen pour faire émerger un paysage mental ?

Quelques-unes de mes images s’appuient sur les traditions visuelles du sublime et entrent en relation avec l’histoire de la peinture. L’échelle gigantesque de certains papiers peints que j’ai exposés peuvent être dérangement mais peuvent aussi séduire le spectateur. Ce tiraillement – attraction et répulsion – est une part essentielle de mes photographies.

La clarté et l’abondance des détails contribuent à donner à l’appareil grand format une position d’autorité qui dit : “voilà ce à quoi que le monde ressemble”. La vision d’un tel dispositif est détachée et analytique, comme si l’on regardait un décor. Et donc même si le paysage n’est pas spectaculaire mais plutôt vide, les attentes intrinsèques à la “scène” confèrent du suspense et une lecture anticipée de l’image.

Dans vos photos il y a une sorte de suspension du temps ou d’éternité sans début ni fin. Peut-on créer un parallèle avec la notion de réalité où le familier se teinterait de mystérieux en changeant le regard ?

La perception est l’une de mes préoccupations principales dans mes photos et je partage pleinement l’observation que les choses familières peuvent paraître étranges lorsqu’elles sont vues dans une lumière ou un contexte différents. L’acte photographique nous sépare du “ici et maintenant” mais ranime ce moment chaque fois qu’il est vu dans le futur. C’est un peu comme une existence de zombies inhérente à l’image. Inventée pour représenter quelque chose d’absent, le média semble apte à thématiser la suspension du temps et de la présence. Une juste quantité d’informations est fournie avec un haut degré de fidélité dans la description, mais, en même temps, une grande quantité de données semble manquer en photographie : il n’y a pas de son, il y a seulement deux dimensions, pas de température, une exclusion de tout ce qui est hors cadre, etc. Le déficit d’information est une incitation créatrice : il convoque le



spectateur à combler les lacunes avec sa propre imagination. C'est précisément la force génératrice des images. Et quand deux ou plusieurs images sont combinées, une histoire semble se révéler. Sans doute parce que nous sommes programmés pour percevoir et attribuer des significations partout et trouver des finalités dans ce qui semble apparemment non relié, ce qui semble être des informations aléatoires (pareidolie). Des images techniques qui ressemblent à un système artificiel mais effectif et qui nourrissent notre désir d'organisation et d'interrelation.

Il y a quelques marqueurs temporels tels que les vêtements, les voitures ou d'autres biens de consommation à l'évolution rapide qui apparaissent dans mes photos. Il y a donc peu d'indices qui relient mes photos au monde contemporain. C'est peut-être une raison pour laquelle ces images pointent plutôt vers une vague éternité plutôt que vers une époque spécifique au cours de laquelle elles ont été produites.

Il y a, dans vos œuvres un sentiment anxigène, vient-il de l'anomalie ou est-il, selon vous, inhérent aux qualités du lieu ? L'anomalie est-elle une allusion ?

Une anomalie qui s'écarte de l'ordre commun, nous la définissons comme anormale parce que cela confronte nos attentes préétablies et nos conventions tacites. Donc une anomalie se comporte comme un grain de sable dans les engrenages de la perception. Soudain, notre machine à donner du sens est bloquée et quelque chose en ressort, clairement visible mais sans signification apparente dans un ensemble plus vaste. Je ne recherche pas des anomalies en tant que telles mais je suis attiré par des flashes photographiques de rupture et des moments d'inertie.

Quels sont vos projets ?

Je suis en train d'expérimenter la vidéo. Jusqu'ici rien de bon n'en est sorti, j'ai sous-estimé la complexité de produire ne fût-ce qu'une simple image en vidéo. Mais c'est une exploration intéressante et j'espère qu'un jour je pourrai montrer quelques images animées, mais je ne jure de rien.

Et j'aimerais creuser de manière plus approfondie dans l'essence des photographies. Je suis en train de travailler sur différents supports et modes de présentation pour un nouveau projet. Finalement, j'aimerais beaucoup générer un type d'expérience qui puisse être partagée, comme aller au cinéma, au concert. Je serais heureux de faire une exposition qui évolue avec le temps et permette à deux personnes de pouvoir la voir à des moments différents. Elles expérimenteraient alors un spectacle différent et, espérons-le, parleraient de ce qu'elles ont vu comme si toutes deux avaient été sous le charme d'un souvenir fabulé.

geertgoiris.info

galerieartconcept.com/geert-goiris

Propos recueillis par CocoVonGollum

Traduction Mariane Denis



Geert Goiris

Minute Liveliness

Taking Notice

What does it mean to "take notice" in a world that has lost its belief in enigmas? What exactly can we still call noticeable in such a world? Or to rephrase that question: what does a truly reasonable, objective and sane man see when confronted with the world of appearances?

Imagine taking a walk through nature and perceiving what you see as a random constellation of meaningless objects, worked upon by the abstract forces modern science describes. Or listening to a friend's story, and analysing the way his lips, tongue, teeth, larynx etc. produce meaningful sounds under the direction of a system of neural connections. In these cases, both nature or your friend's story might still be riddle today, but they are riddles with an end: one day science will explain. As long as that day hasn't come, our hypothetical reasonable man randomly checks the functioning of the world, like a maintenance worker looking for possible flaws. To a great extent, he sees what he already knows.

Resonance

The photographs of Geert Goiris cast a very different view on the world of appearances, a view that speaks of a desire to take notice of things we do not know yet, and thus to perceive the world as an endless mystery. Goiris's works are, to put it differently, riddles with no definite solution: for the photographer, the visual world is eternally human, subjective, magical, packed with signs and analogies that seem to behold something larger, something forever out of sight. A rock glazed with ice becomes a sphinx ("Sphinx", 2004), a cactus creeps through the desert like a spider ("CCTS", 2009), a dead bird and a newspaper photograph become part of the same dimension ("Dead Bird", 2008). These works do not result from an objective – or journalistic – view of the world, but they do stem from the decision that something was meaningful enough to take a picture of it. They document, but are not documentary in the traditional sense of the word, as they do not try to capture a subject in a definitive way.

Naturally, Goiris's works – like most photographs – testify that something has happened, something that has been found important for our understanding of reality. Yet it remains unclear what that *something* is, and in which light it should be understood – or better: what the reality behind, above or below the image is. "Resonance", as a title of one of Goiris's series goes, might be the best term to describe the way the world connects in Goiris's work. It is perhaps no coincidence, then, that he often presents his photos in series and in cleverly arranged installations that can take on different shapes, and in which new images can always find a place next to old ones. His works are not just testimonies of singular events, but show things and events that are somehow connected, that speak of an overarching truth, of a world behind appearance. What that world is, remains unspoken however.

The World as an Image

This being said, Goiris is neither a mystic looking for God in the details, nor a romantic visionary transforming the world into his own projection. If anything, he is a self-conscious image-maker: the image – with its laws of composition and form, and its potential to tell a story – is the mirror in which the world appears as an entity that has a certain order, that is meaningfully interconnected. In other words: reality becomes meaningful or noticeable because it is watched by the photographic gaze, because it has a formal quality that makes it worth to converting into a picture. Furthermore, the decision to photograph a piece of reality highlights its qualities as an image. The prism of photography makes reality readable and analyzable, as if it were a poem that demanded explanation. It allows the

viewer to discern analogies, similarities, symmetries, shadows.

This does not mean that Goiris's work is merely a formal exercise in which subject matter does not play any role. It is, for example, no coincidence that many of Goiris's works focus on nature, and more particularly its extremities: threateningly clouded skies overpowering an endless landscape, an erupting volcano, a barren desert or an impenetrable mountain range, the phenomenon of the "whiteout" during snow storms in Antarctica. The photographer travels to these places as if he were a pioneer mapping the world for the first time. But what he witnesses there is not just sheer physical forces that need to be documented for reasons of scientific or journalistic objectivity, but their overpowering, magical effect on man, the experience of seeing something unprecedented, something at the same time strangely human and alienatingly weird.

As such, Goiris photographs do have a link to the iconography of Romanticism that retreated to the edge of culture to witness its divine essence. Often this link is made explicit, when nature is emphatically contrasted with human presence. What looks like containers floats in an almost horizonless white landscape, three colourful houses stand at the foot of a dark-coloured abyss, a hiker in a suit – depicted from behind, like Friedrich's wanderer – walks a crooked path to the top of a hill. Nature in Goiris's work is always nature as seen by man: imaginary, picturesque, loaded with a meaning that reaches beyond the objective sphere of atomic energy, gravity, weather conditions, states of matter. Nature is always saturated with culture, with mental, subjective patterns that are not compatible with the seemingly inhuman grid of objective knowledge.

Framing fragments

Goiris is, evidently, not just a nature photographer. The different patterns his works trace can be seen anywhere, in the intricate branching of a tree as well as in the structure of a building, as his series *Fragments* shows. What links all his subjects is perhaps the question what photography can do to how we perceive the world. His answer seems ambiguous. As suggested above, it spreads loose connections across reality and transforms it once again into a more fluid, wonderful, even esthetic "whole." But it does so by framing fragments that imply a *missing whole*, or by freezing reality to suggest movement.

In this respect, it might be fair to call his layered picture "Tojiska" (2002) self-referential, if not programmatic. It shows a splash-shaped pillar of ice underneath a dripping sink: a frozen image that paradoxically turns a frozen state into something lively and dynamic. In the same series ("Activist") we see the instant of an explosion ("Blast #3", 2001) and a man sitting still during a twelve minute shutter time ("12 Minute Silence", 2003). These images speak of a vitalistic belief in the minute liveliness of the world but also lay bare the photographic rhetoric that generates this sense of liveliness. Like all of Goiris's photographs, they are necessary fictions, honest accounts of the tension that comes with wanting to depict a reality that surpasses the medium necessary to do so. The result is a photography that generates wonder and then looks at its own face in the mirror, albeit without feeling awkwardly self-aware.

Koen Sels

p. 29: Eugenes Neighborhood, 2002

p. 30: Lizardman, 2010

p. 31: Tropes, 2013

p. 32: Overgrown, 2014

p. 33: Ecologists Place, 2006



Koen Sels, «Geert Goiris. Minute Liveliness», in Fotograf, #23/2014, volume 13, pp.28-29

GEERT GOIRIS

— ◆ —
arseni khamzin // geert goiris // the lab
magazine

ARSENI KHAMZIN—Tell us a bit about yourself and where you are from.

GEERT GOIRIS—I live in Antwerp with my wife and our three children. I have a background in photography: first I studied in Brussels for four years, after that I went to the film and television academy in Prague where I met my wife, who is Norwegian and also studied photography. From Prague we moved to Copenhagen for two years. After our time in Denmark we came to Belgium; we've been here for sixteen years now.

I grew up in a little town in Belgium, and without having too many nostalgic or romantic feelings about it, I could imagine living outside the city for a longer period.

AK—What was the last exhibition or artwork that stirred you?

GG—The last artwork that really shook me was looking at Karen Willems playing the drums in a performance of *Hold Your Horses*, a “Grand Opéra de trash in 27 acts and entr’actes” by ChampdAction. They played a selection of protest scenes of this “opera” at the Time Canvas

festival, hosted by the Museum of Contemporary Art in Antwerp. The interaction, concentration, and raw power of the players were incredible. Images from modern-day battlefields were projected behind the musicians: thermal satellite images of soldiers running while bombs exploded around them. The perverse images of soldiers fighting death in real-time, combined with the lamenting but powerful outcry of the music was a profoundly shared moment of indignation and despair. And I couldn't take my eyes of this drummer, because she was completely holding the whole gig together, yet she was somewhere else. Looking at her was like looking at an ancient ritual being performed wildly, or a kind of exorcism taking place – very visceral!

AK—You've had a busy exhibition career in the last 15 years and you've participated in a number of publications, but only recently did you release your first major photo book, *Lying Awake*. What was your experience of working on the book?

GG—I've been thinking about a book for years – like any other photographer or artist, we all seem to dream about a book bearing our name on our bookshelf. But seeing the vast amount of photography books coming out, I got discouraged to add something to this pile, and thought it would be better be patient and take more time to mature as a photographer. I also wanted to be in control over the layout, printing quality, choice of paper, etc. so I only felt ready to produce a book once I knew the right people to help me with this.



A book is an ideal vehicle to present my work: it can contain a large amount of images, which is more complicated to do in an exhibition. I always feel the need to combine images together so the associative field becomes evident, and the overall approach – a way of looking, an ongoing perplexity – arises. One important step in my working process is to see if a new image “fits in” with older, existing works. I try to be consistent in the visual atmosphere or mood, without being too topical. When I can show a larger number of photographs, it removes the art from the object, and the emphasis shifts from an individual image to a story, a stance, or an action.



The book was published by Roma publications in Amsterdam. I've known Roger Willems and Mark Manders, the two persons behind Roma, for some time. I admire Roger's elegant and discreet graphic design, and working on *Lying Awake* together was a rich and very smooth collaboration. First I made about 15 little books to play around with different rhythms and sequences until I found an order that made sense to me. This proposal I sent to Roger, who commented on the selection or sequence, so I would change a few things. We exchanged a couple of versions until we arrived at something we both felt good about.

AK—You released *Lying Awake* concurrently with an exhibition of your work, at M – Museum Leuven. Is it normally easier for you to understand your images sequenced in a book or arranged in space as physical prints or objects?



GG—As you mentioned, I've had a busy exhibition program the past years, so in terms of experience, I feel quite at home in an exhibition context. It comes naturally to work with a given space and to play with formats, monumentality, and alterations of the space to provoke a destabilizing effect, or to work with smaller formats inviting the viewer to move closer to the print. I can more or less anticipate how the photographs present themselves in a space. In a book, these decisions on format, surface, support, etc. are largely gone, and instead the sequence becomes important. I like the intimate space of a book. Seldom does one look with two or more people at a book. So it feels more like addressing the reader in a personal, complicit way. And this proximity is a very beautiful space to work in

AK—Your images come from all around the world. You weave together a mixture of surreal landscapes, baffling architectures, and ephemeral forms suspended on film. How do you choose your subjects, and how does your photographic relationship inform the way you move through the world?



GG—The choice of subjects depends. Sometimes they choose me instead of the other way around. In the series *Resonance*, for example, most of the photographs were made while I was traveling without a specific preconceived target, but with a camera. So when I came across inspiring people, places, animals, objects, atmospheres, or light conditions, I would react on these in an improvised way. As if the photograph was already there in front of my eyes, and all I had to do was to record it.

For *Whiteout* I travelled to Antarctica with the intention to photograph this optical weather phenomenon. Before my departure I read about this condition, and the total disappearance of references like shadow and horizon made me very curious. This work – an analogue slide



projection for two large format projectors and a dissolve controller – developed out of reading the journal of two explorers crossing the Greenland icecap, so here the starting point was a text.

And in *Continental Drift* I tried to recreate a state of perception where the outside world seems to fall apart and disintegrate. So I looked for specific locations like caves, cliffs, etc. where an acute sense of vertigo or claustrophobia took hold of my body. I tried to photograph these sites not in a documentary way but rather as symbolical or psychological images.

I can affirm that photography changed my perception of the world – I seem to see a kind of ruin everywhere around me. Something unidentifiable advancing. Only wild nature, resisting colonization by humans, seems still intact and solid.

However, it doesn't seem all that dark and depressive all the time. Photography also gave me a license or alibi to visit peculiar places and meet inspiring people, so it shaped my personality through experiences that might have remained concealed if it wasn't for photography.



AK—Do you ever work in other mediums?

GG—So far I've only worked with analogue still photography, in the broadest scope of the medium – from wall-covering, monumental prints to computer-controlled, large-format slide projections. Currently, I am taking my first steps in real-time-based work. I am experimenting with slow-motion digital cinema. But it is still in an experimental phase, so I haven't got anything to show yet. But I am very excited by the complexity and possibilities of working with sound and moving images.

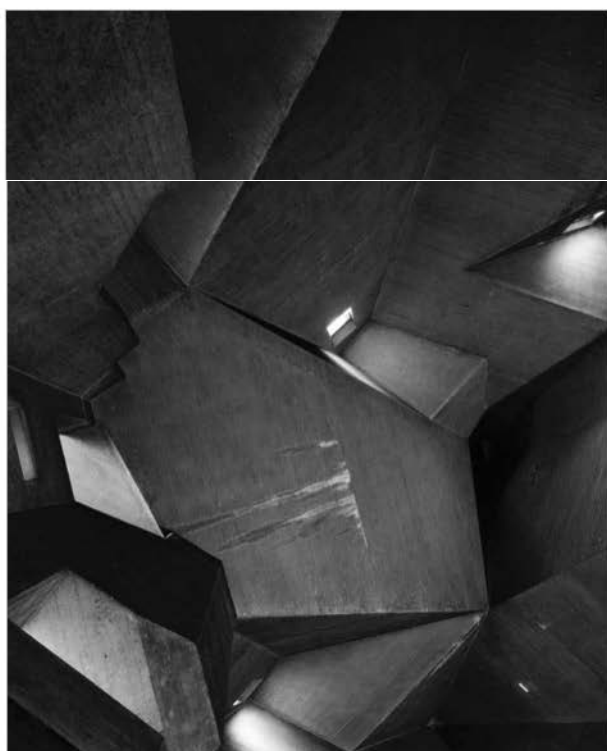
AK—Can you talk about the blast images? The ones where you detonate explosive charges in various places?

GG—These photographs were made in Groenenberg, a public park outside Brussels. I was invited to participate in a group show held in this venue, and the curators initially proposed that I hang my photographs inside the castle that stands in the middle of the park.

Instead I wanted to work with the public character of the park. A lot of people go there to relax, so not only those with an interest in visual art would see the photos, but all the park visitors.



When I talked to some people in the park, most of them came to this place because they like “nature.” To me, this notion of nature was at least ambiguous; the whole park is cleverly planned and planted to generate a visual effect. This landscape uses different theatrical devices to generate different readings and perspectives. I wanted to highlight this planned and semi-controlled space, so I arranged five different explosions with the help of a professional pyrotechnician. I



photographed these blasts, and placed the finished prints in the park on the exact location where the camera had stood. As the exhibition opened three months after the photo shoot, the landscape had recovered; no signs remained of this intervention. So the viewer experienced a kind of déjà vu; looking at the print there was proof that something had happened on this spot, but it was an act of belief, as nothing remained of this short blast.

AK—Your interventions, still lifes, landscapes, and portraits create an alien, ineffable view of the world. Many questions are put forth about the nature of space, time, and light. Yet, flipping through the book, the resulting narrative often reads as very personal. Do you consider *Lying Awake* to be a personal story?

GG—Without wanting to be explicitly autobiographical, I try to say something about our times. And the only way I can say something sensible about it is try to come close to how it feels looking at it from my own perspective.

AK—With the shift toward a reliance on web-based and digital media, what do you think the future of photography holds as far as books and other printed matter?

GG—I don't think digital media will make books obsolete. Digital natives spend so much time in a more or less virtual world, that tactile qualities become even more important. Some of the young students I work with are very much interested in books, vintage prints, etc. Not only out of a nostalgic longing for the original, I think, but also because it is so different to them than seeing photographs on a monitor screen.

Apparently, the narcissistic longing to make one's own book still overrules having your own website. So for a lot of aspiring photographers, it seems as if the really significant way of stating your authorship is to publish something physical on paper. Digital media has made book production quite democratic, so we witness an abundance of zines, books, booklets, and I think this evolution might continue for a while still.

AK—If you could share a piece of advice with photographers trying to find their way forward, what would it be?

GG—In an interview for *Electronic Beats* magazine, Hans-Ulrich Obrist asked Milan Grygar a similar question. Milan Grygar answered dryly, "I don't like giving advice." I like his short, sardonic answer. I can see how it belongs to the concept of freedom and positions of anti-authority that artists from this period took up. However, I think times have changed, and young people are more influenced and under the spell of market-demands and unreachable role models than ever. So to artists in need of some encouragement, I would say – even if I risk sounding paternalistic – be calm, just work as much as you can. Your own language will show up eventually.

GEERT GOIRIS : L'IMAGE UCHRONIQUE

Que ce serait-il passé si Napoléon n'avait pas perdu la bataille de Waterloo ? Que serait-il advenu de l'Europe si elle n'avait découvert l'Amérique qu'au XVIII^e siècle ? Quelles seraient aujourd'hui les connaissances de l'homme s'il n'était pas encore parvenu à quitter l'atmosphère terrestre et à aller dans l'espace ? Le photographe belge Geert Goiris pose, d'une façon tacite et métaphoriques, de semblables questions dans sa pratique photographique. Par le biais d'une image spéculative, uchronique, il pénètre dans le dédale de l'histoire pour mieux révéler l'ambiguïté de notre conception de l'espace et du temps. Pour mieux nous confronter aux nouveaux types de temps et d'espace dont l'image, à l'ère numérique, s'avère féconde.

Rhino en fog, 2003
Lambda print, 100 x 130 cm
Courtesy Galerie Catherine Bastide/Galerie
Art Concept © Dirk Pauwels



Ces dernières années, le Musée M de Leuven s'est affirmé comme une enseigne de choix dans le paysage artistique belge. La première force de ce musée tient dans son architecture et dans sa remarquable extension, inaugurée en 2009, qui est l'œuvre de l'architecte Stéphane Beel. Cette extension fait la part belle à la lumière et ménage une circulation d'une grande fluidité qui vient servir à merveille les expositions, sans que les artistes n'aient d'emblée à lutter contre des espaces qui leur auraient été trop impérieusement imposés.

Le second atout du musée M réside dans sa programmation qui est assurée avec clairvoyance par la commissaire d'expositions Eva Wittock, s'étant précédemment distinguée au SMAK de Gand et à la tête du STUK, un autre centre culturel de Louvain.

Eva Wittock a pris le parti de consacrer des expositions monographiques à des artistes 'en milieu de carrière', que d'autres institutions peuvent momentanément délaissier, toutes absorbées qu'elles sont à découvrir de nouveaux talents, ou à célébrer des figures patentées. Cette politique s'est traduite par de belles expositions dédiées notamment à Gert Robijns, Freek Wambacq ou Tina Gillen. La commissaire a également fait en sorte de révaloriser certaines œuvres établies mais fortuitement passées dans l'ombre. Ce fut le cas des expositions de Patrick Van Caeckenbergh, Christoph Fink ou Dirk Braeckman. Du reste, elle a également eu l'heur de confier ponctuellement le commissariat de certaines expositions à des personnes extérieures.

En ce printemps, on découvre une exposition inscrite dans la ligne de cette programmation exemplaire. Il s'agit d'une présentation à caractère rétrospectif du travail de l'artiste belge Geert Goiris. Celui-ci, né en 1971, évolue dans cette catégorie, toujours à définir, de la photographie plasticienne, dont les plus fameux représentants seraient aujourd'hui des artistes aussi différents que Cindy Sherman, Andreas Gursky ou Wolfgang Tillmans.

Si l'œuvre de Geert Goiris dialogue assurément avec les créations de ces figures internationales, l'origine de son travail est sans doute plus à chercher dans une filiation belge qui serait de nature hybride, empruntant au surréalisme, au symbolisme, tout en se faisant porteur de la dimension documentaire qui a toujours trouvé une résonance dans notre pays.

Cependant, cet intérêt pour le documentaire est abordé chez lui de façon détournée, à la manière d'une citation historique, voire même d'un processus uchronique. En effet, une des dimensions originales de son travail est que l'on perçoit comme une relecture ou une prolongation fantasmagorique (voire psychanalytique) de ce qui fut la photographie ethnographique, la photographie d'expédition, d'exploration, telle que pratiquée au XIX^e et au XX^e siècle, lorsque l'Occident se faisait fort de cartographier et de s'appropriier le monde.

Geert Goiris a d'ailleurs littéralement poursuivi ce travail puisqu'il est parti dernièrement en Antarctique pour ramener des images à la limite de l'identifiable, qui sondent la toujours vivace aspiration de l'homme pour l'inconnu.



La différence entre le travail de Geert Goiris et celui de ses lointains prédécesseurs explorateurs est toutefois que l'inconnu (ou l'inconscient, pour utiliser un terme cher au surréalisme qui peut ici avoir fonction de synonyme) a fondamentalement changé de nature d'une époque à l'autre.

En effet, si l'on compare des images anciennes à celles de Geert Goiris, on sent bien que les unes et les autres sont très diversement *informées*. On sent bien que les représentations du monde qu'elles véhiculent sont différentes, et que les centaines d'autres images qu'elles portent en elles (une image étant toujours féconde d'autres images) ne se distribuent pas selon de mêmes constellations. Ainsi, si les images des explorateurs/ethnographes du passé pouvaient répondre à une logique de type scientifique, encyclopédique et colonial pour le dire sommairement, celles de Geert Goiris portent au contraire la marque de notre époque numérique qui, en mettant les choses sur de nouveaux plans, modifient subrepticement la hiérarchie des savoirs et notre perception de l'espace et du temps.

À ce titre, il n'est pas étonnant que le travail de Geert Goiris soit marqué par une atmosphère de science-fiction tout particulièrement évidente dans ses vues d'architecture, mais aussi dans ses images de fin du monde, de désastre écologique menaçant : un aspect qui est présent d'une façon plus tacite mais non moins intense. En ce sens, si il y a un goût réitéré pour l'inconnu dans les photographies de Geert Goiris, c'est à présent un inconnu

sceptique et inquiet. On ne paraît plus assuré de trouver dans l'inconnu la part d'éden qu'on y a toujours entrevue (une conviction que le symbolisme, justement, a toujours fortement cultivée). Ce qui semble désormais nous guider, c'est bien plutôt la crainte et le doute, spécialement en ce qui concerne les apparences, tant et plus trompeuses, à l'ère des OGM et de la pollution nucléaire.

Dans la rétrospective de Goiris, ces grands thèmes, ces enjeux importants pour l'homme comme pour la pratique photographique sont bien présents. Ils affleurent à la surface des images et témoignent de la portée et de la finesse du travail. Cependant, s'il fallait formuler une critique passagère, quelque chose reste en suspens qui se cristallise ici dans la scénographie de l'exposition. Tout se passe comme s'il manquait un soupçon de dramaturgie, quelque chose de l'ordre d'une narration, qui ferait que les thématiques de l'œuvre seraient transmises au spectateur selon une distillation plus mesurée. Dans le cas de cette exposition, on est en effet dérouteré par le rapport entre les images individuelles et les séries, et par une certaine disproportion qui en résulte et qui influe sur le scénario de la visite. Ce bémol ne prête cependant pas à conséquence ; il serait tout au plus la trace de l'enjeu continuant à animer un travail qui, dans le futur, devrait connaître de nouveaux développements.

Louis Annetcourt

Geert Goiris

**Photo
révélateur**

**Photo
sensitive**

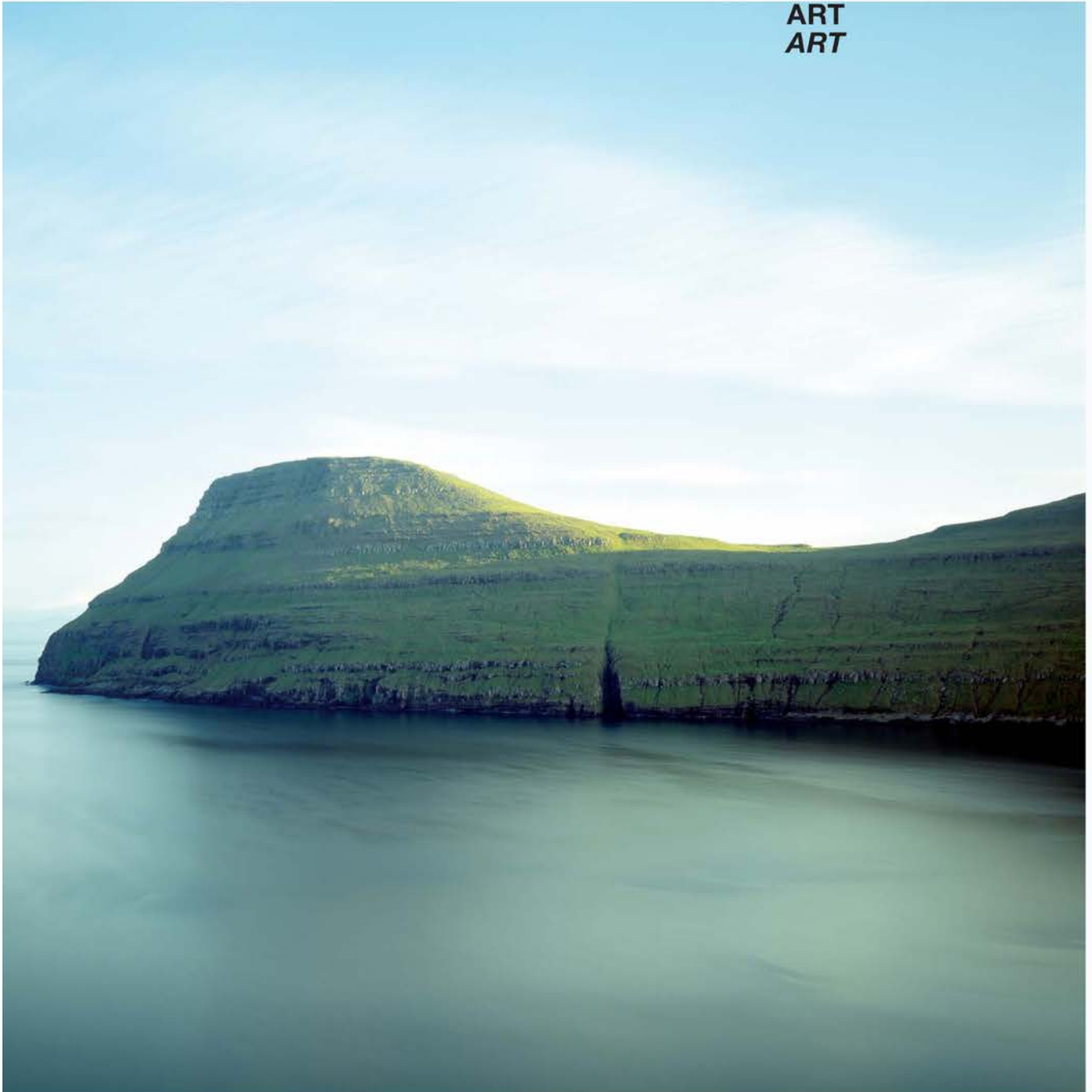
À l'insu des objets et des paysages, le photographe belge Geert Goiris capte la part inapprivoisée du monde. Des clichés mélancoliques et étranges, pris à la lisière des choses, qui donnent à entrevoir une intense expérience de la réalité.

Without the object and landscapes knowing it, the Belgian photographer Geert Goiris captures the untamed part of the world with strange melancholic shots taken on the edge of things, giving a glimpse of an intense view of reality.



'A'A' 117

ART
ART



Serie / from the series SLOWFAST (2007)
encadré / framed lambdaprint 50 x 60 cm.



Geert Goiris dit parfois de ses photographies qu'elles sont « rencontrées » ou « découvertes », comme si elles préexistaient en quelque sorte dans la réalité, et qu'il suffisait d'aller à leur rencontre. On se doute que les choses ne sont pas aussi simples. Car pour les découvrir, encore faut-il savoir les chercher au bon endroit et être dans la disposition qui permet de les percevoir. Où sont ces lieux, et que sont-ils ? Ils ne sont pas strictement localisables sur le plan géographique, même si l'artiste a des paysages de prédilection, l'Antarctique, les déserts, des lieux abandonnés, « sauvages ». Mais la « sauvagerie » peut aussi bien surgir dans un jardin européen, une architecture moderniste, une ville américaine : elle est affaire de regard et de posture. Comme Geert Goiris le dit on ne peut plus clairement, « *c'est la raison pour laquelle j'ai choisi la posture de l'étranger, et qu'en toute chose, je m'efforce de préserver l'ambiguïté. La raison pour laquelle également je recours à la métaphore du "sauvage" : je voyage non par goût de l'exotisme (mes photos ne sont pas des trophées), mais pour me libérer des contingences propres à chaque lieu et ouvrir à une compréhension plus large du "sauvage", de "l'inapprivoisé"* ».

Geert Goiris sometimes says that his photographs are what he "meets" or "discovers", as if they already existed in some way in reality, and that all that is needed is to go out and find them. We imagine that things aren't as simple as all that, since to discover them, you need to know to look for them in the right place and to be in the mood that enables you see them. Where are these places and what are they? They are not strictly locatable from a geographic point of view, even if the artist has his favourite landscapes, such as the Antarctic, deserts, and abandoned "wild" sites. However, the "wildness" can also spring up in a European garden, modernist architecture or an American villa. It is a question of position and the manner in which it is seen. As Geert Goiris says most clearly, "this is the why I chose the position of the stranger, why in everything I try to preserve my ambiguity, and why I also resort to the metaphor of "wild". I do not travel through a taste for the exotic (my photos are not trophies), but to free myself from the routines specific to each place and to open up to a wider understanding of the "wild" and the "untamed".

Serie / from the series WHITEOUT
(2008-2010) projection de
diapositive, dimensions variables /
slide projection, dimensions variable.



Le paradoxe est que l'étrangeté et l'ambiguïté d'un monde dont nous sommes absents, d'un monde tel qu'il est quand personne ne le regarde, n'apparaissent que si le photographe parvient à faire comme s'il n'était pas vraiment là, à se décaler jusqu'à la périphérie. Cette lisière des choses est parfois spatiale, et se traduit alors par des vues panoramiques ou en plongée. Toutefois, l'artiste ne cultive aucunement les angles compliqués et le motif principal se trouve le plus souvent au centre de l'image. Mais elle peut aussi être liée à un procédé technique, une vue aux rayons X, ou bien un temps de pose très long, jusqu'à plusieurs heures, qui donne naissance à une nouvelle matérialité du paysage, révélant ainsi les failles du monde des apparences, ses fractures, et l'étrangeté qu'il recèle.

The paradox is that the strangeness and ambiguity of a world in which we are absent; a world as it is when no one is looking, is only visible if the photographer manages to act as if he is not there, and to move to the edge. This edge of things is sometimes spatial, and can be translated by panoramic views or high-angle shots. However, the artist does not cultivate complicated angles and the main subject is most frequently located at the image centre. However, it can also be linked to a technical procedure, an X-ray view, or a long exposure, for up to several hours, which gives rise to a new materiality of the landscape, revealing in this way the faults of the world of appearances, its fractures and the strangeness it conceals.



Les photographies naissent de cette expérience dans le temps et dans l'espace, et se chargent à leur tour de la transmettre au spectateur. Expérience parfois inquiétante, comme si le monde semblait s'animer d'une vie propre, une vie lente et menaçante comme celle d'un animal primitif – mais expérience profondément mélancolique aussi, tant le sentiment de la perte y est intense, comme chez les Maîtres de la peinture flamande dont le travail de Geert Goiris est imprégné, sans nostalgie mais avec une conscience aiguë de la catastrophe du présent. C'est, par exemple, dans la série *Whiteout*, cette vue d'une barre d'immeubles à l'assaut de laquelle semblent monter les herbes du terrain vague attenant. Dans *CCTS*, c'est la plante du désert qui déploie ses bras au sol comme une araignée géante. Dans *Mud Volcanoes*, une langue de glace semble émaner d'une source cachée et témoigner d'une sourde menace. *LAIR*, une vue de Los Angeles aux rayons X transforme la ville en une sorte de savane spectrale, préfigurant le retour de cette cité du désert à sa condition première. Tout se passe comme si un léger tremblé animait les lieux et les choses. Dans *Slowfast*, la pose longue donne à la mer une consistance laiteuse, et à la falaise la légèreté paradoxale d'une aquarelle.

The photos are created from this experience in time and space, and are charged with transmitting it in turn to the spectator. It is sometimes a worrying experience, as though the world seemed animated with its own life, a slow and menacing life, like that of a primitive animal – but also an extremely melancholic experience, so strong is the feeling of loss, similar to the Masters of Flemish painting, whose work Geert Goiris has immersed himself in, without nostalgia, but with a keen awareness of the catastrophe of the present. For example, in the *Whiteout* series, it is the view of a housing block that seems to be attacked by the rising weeds of the adjoining wasteland. In *CCTS*, it is the desert plant that spreads its arms over the ground like a giant spider. In *Mud Volcanoes*, a tongue of ice seems to emanate from a hidden source and bear witness to a subdued threat. *LAIR*, an x-ray view of Los Angeles, transforms the city into a sort of spectral savannah, prefiguring the return of this city to the desert, its initial condition. Everything occurs as though a slight quavering animated the sites and objects. In *Slowfast*, the long exposure gives the sea a milky consistency, and the cliff the paradoxical lightness of a watercolour.

SUSPENSION (2006) encadré /
framed lambda print 100 x 120 cm.



Nous sommes devant non pas une réalité, mais des images d'une réalité. Quelque chose déjà a eu lieu dans le regard et la conscience du photographe. Sans doute le terme d'épiphanie ne convient-il pas précisément, par ce qu'il suggère de révélation intense et quasi-mystique. Et il y a chez Geert Goiris quelque chose de plus réfléchi, de plus maîtrisé, ou tout simplement une sorte de pudeur qui voile légèrement et met à distance l'intensité de l'expérience. Une simple salle de réunion, avec des chaises en cercle autour d'une table, se charge d'un lourd insu, passé ou à venir. Dans l'intérieur d'une église moderne, c'est l'architecture elle-même qui semble proliférer et instituer un espace atypique, presque un non-espace fait de structures répétitives. L'artiste a d'ailleurs un intérêt marqué pour de telles constructions en quelque sorte «célibataires», échouées hors de la typologie et des fonctionnalités habituelles. Mais là où les «folies» architecturales du passé témoignaient de la plaisante excentricité de leurs commanditaires, les objets architecturaux de Geert Goiris sont d'un autre ordre : des utopies mort-nées, des défis insensés à la raison et à la vie, comme pour imposer leur propre loi à un monde qui n'en a que faire, et dont l'obstination têtue finit toujours par triompher.

We are faced not with a reality, but images of a reality. Something has already happened in the eye and the consciousness of the photographer. Probably the word epiphany is not exactly suitable, because it suggests an intense and almost mystical revelation. With Geert Goiris there is something more thought out, more controlled, or simply a sort of modesty which lightly veils and distances the intensity of the experience. A simple meeting room, with chairs around a table, takes on a heavy meaning, past or to come. Within a modern church, it is the architecture itself that seems to proliferate and become established in an unusual space; almost a non-space made of repetitive structures. Moreover, the artist has a marked interest for constructions that are in a way "celibate", beached outside usual functions and typology. However, where the architectural "madness" of the past showed the pleasant eccentricity of its commissioners, the architectural objects by Geert Goiris are of another nature: stillborn utopias, senseless challenges to reasoning and life, as if imposing their own law on a world which could not care less, and whose obstinacy always ends up triumphant.

RÉGIS DURAND

CCTS (2009) impression pigment
encadré / framed archival pigment
print 100 x 120 cm.



SOLITARY TREE (2006) encadré /
framed lambdaprint 100 x 120 cm.



Geert Goiris (né en 1971) vit à Anvers. Il est représenté par les galeries Art:Concept (Paris) et Catherine Bastide (Bruxelles), où il a exposé de février à avril 2011.

Geert Goiris (born in 1971) lives in Antwerp. He is represented by the following art galleries: Concept (Paris) and Catherine Bastide (Brussels), where he exhibited from February to April 2011.

FRAGMENT 1 (2010) affiche murale (impression pigment montée directement sur le mur).
Dimensions en fonction de la taille du mur, maximum/ wallposter (pigmentprint mounted directly unto the wall). Dimensions according to wall, maximum 450 x 550 cm.

02

n°51 automne 2009

GEERT GOIRIS
PHILIPPE PARRENO
JIMMY ROBERT
GUYTON\WALKER

YANN SÉRANDOUR
RYAN GANDER
MICK PETER
TRIS VONNA-MICHELL
MONICA BONVICINI



Whiteness Report

It was during that second crossing we ended up in a whiteout. We were driving in a convoy of three caterpillars, pulling four sledges each, to the coast. We went to collect building materials and provisions. On the way down we were loaded with empty containers, those we had to leave at the site where the ship would turn up next year. Six men made the crossing. After sixteen hours on the empty plain we arrived at the final waypoint on our trek: a small black plastic triangle, stuck to a bamboo rod in a hole drilled in the ice: a barely visible beacon indicating a sharp turn in the trail. At that point already we saw that the horizon in the direction of the coast was fading. The sky was still darker than the expanse of ice ahead, but in the distance the separation of land and sky disappeared. When I first noticed the neatly arranged coloured blocks I was glad that we had half of the journey behind us. Just before we arrived at the vast depot the colonel gave us instructions over the radio. Each team received a set of numbers. These matched the large digits sprayed in black on the side of each container. The colonel himself drove to the depot a bit further down where about thirteen hundred barrels of Arctic Diesel and Jet Fuel were standing on the blue ice in a winding row. K first drove round the numbered containers to determine the order in which he would carry out the manoeuvres. As I got out to give signals so he could drive the caterpillar right up to the container, I felt my face go cold. My eyes instantly felt hard. The ocean was only two kilometres away, but the air was chill and dry, all the moisture drained from it by the frost. I gesticulated with both arms until he was close enough. When it was only a matter of centimetres, I switched to hand gestures. From where I stood it looked good. I crossed my wrists and waved my arms outwards at full length: stop! We were at it for three hours, manoeuvring back and forth, signalling, handling the crane, uncoupling and fastening the shackles; rigging together the four-sledge train. Meanwhile visibility steadily dropped and from a distance we saw that the other team was also starting to hurry at its tasks. We hadn't slept for a full day. After work we gathered in the tenfoot container the convoy had in tow as emergency accommodation. All expedition members had stored their survival kit in that container. It had two benches, a table and a small cooker you could use to heat ice into water. The cook had prepared vacuum wrapped sauerkraut with sausage and bacon and instant soup. We ate quickly, drank coke and joked a bit. K still had enough energy to make everyone laugh in their own language. I opened the door, which seals the little container hermetically against snow storms, and walked down the steps to smoke a cigarette. The whiteness began to settle in around us. We quickly threw the spoons and soup bowls into a plastic box and went for a hasty final inspection of the sledges. We left without wasting any more time. K took the lead while I sat beside him. Normally we would switch places every three hours, but by now he had been behind the wheel for seven hours already. I was wearing glacier goggles with very dark glasses that only let through 3 to 8 percent of light, still I had difficulty keeping my eyes open. We looked out over a vast light box spreading a milky light. I covered my head with my black parka for a while, but now it was getting so hard to stay on the trail that I thought it better to help peering out into the emptiness enveloping us. The clock read eleven, I wondered for a moment if it was still night or already close to noon. K astounded me. It was a mystery how he managed to keep following the now almost completely invisible caterpillar tracks. I could barely see a metre in front of me. The large windshield ran down to our feet, but the snow shovel at the front of the vehicle blocked the view of the surface of the ice. When I turned down the small window at my right, I could just about manage a sideways view of the trail's edge. Four convoys had passed this way already, and with every passage the trail got a little wider. During these previous journeys it had occurred that drivers strayed from the route without noticing it. It was important for us not to get off course. Satellite positioning was pretty accurate but the total absence of any point of reference made the map just about unreadable. We drove as through a thick fog, but mist never hides everything, usually the ground surface remains visible. Here there was no longer a horizon, no sense of the terrain, as we seemed to glide through a cloud. We drove on for two hours this way. We would not stop before our fuel had almost run out. Due to the incessant and totally uniform stimulation, my eyes were exhausted. I saw stars, and strained to surmise at least something of the trail in this luminous haze. Normally you would keep a long straight course and in principle you could even lock the wheel, but the smallest bump could give the caterpillars a twist and before you know it you're off the track. At a certain moment we appeared to head straight for a gigantic block of ice lying in the middle of the track. Just as I was about to slam the brakes, we drove over a lump of ice, barely twenty centimetres across, which had been lying directly in front of us when we first spotted it. The total absence of a horizon tricks you into wildly distorted perspectives. Suddenly we spotted two birds right in front of us, surprisingly, because we had left the coast far behind by now and on this plain there was nothing that could serve as food. We gazed at the stark white birds and when we came near they both took to the air. It took K and me a few seconds to realize that only one of the birds was actually flying. The second ran away flapping its wings, its movements betrayed it was still on the ice. Just as we started talking about this, the snow tractor plunged downwards, we had apparently been driving up a small incline we hadn't seen coming either. We continued this way until J told us over the radio that his fuel was almost gone. The colonel took charge of the manoeuvre. Because our tractor was towing the sledge with fuel and the survival container, we came to a halt in the middle. The two other vehicles then flanked us on either side, as closely as possible so the fuel tank hoses could be dragged to the barrels and dropped in, allowing the snow tractors to draw diesel. While the pumps were running, I smoked a cigarette and walked into the emptiness for a moment. Light diffusion was perfect: wherever you looked brightness was equal. Front, back, up or down had lost their meaning. Only the men and the vehicles were present, everything around had ceased to exist. At home I had read an interview with James Turrell which mentioned his research on Ganzfelds, homogeneous fields of shadowless light. I hoped he had ever experienced this.

Geert Goiris, 2009

Geert Goiris

Couverture
Whiteout (détail), 2008-2009.
Installation, projection de 30 ektachromes, édition de 5, Courtesy Art: Concept, Paris

p. 4
Whiteout (détail), 2008-2009.
Installation, projection de 30 ektachromes, édition de 5, Courtesy Art: Concept, Paris

p. 5
Whiteout 4 (Crown Bay), 2009.
Tirage lambda, triptyque. 50 x 60 cm chaque. Édition de 3, Courtesy Art: Concept, Paris

pp. 6-7
Whiteout (détail), 2008-2009.
Installation, projection de 30 ektachromes, édition de 5, Courtesy Art: Concept, Paris

David Green

GEERT GOIRIS: FAMILIAR FICTIONS

In Geert Goiris's photograph entitled *Black Box* a simple rectangular form sits upon a flat, finely granulated surface that extends into the distance to a sharply defined horizon above which we are plunged into the infinite space of an intensely dark sky. The photograph recalls those first encountered in 1969 when the Apollo 11 astronaut Neil Armstrong became the first person to set foot on the moon and which have since been replicated countless times in the prosthetic images beamed back from unmanned probes that have explored the deeply unfamiliar terrains of distant celestial bodies. When Armstrong's copilot, Buzz Aldrin, described the lunar landscape in terms of its "magnificent desolation" he echoed the sentiments of those eighteenth century theorists of the sublime who were both fascinated and appalled, enthralled and terrified, by the phenomena of nature that lay beyond human comprehension; just as in Goiris's photograph it is the dimensionless, dark void that occupies the upper part of the image that seems to signal the limits of our understanding. Yet, what, at first glance might here appear to be strange and unsettling is soon revealed to be altogether something far more prosaic. The 'black box' of the title turns out to be a crude wooden construction rather than a piece of sophisticated technology and the lunar-like landscape nothing more than a pebble beach. We find ourselves "brought back down to earth".

Black Box is typical of much of Goiris's work. Many of his photographs exploit the possibility of

finding within the ordinary and the everyday that which appears as unusual and abnormal, revealing the familiar to be very unfamiliar. He has used the phrase 'traumatic realism' to describe his photographs as a kind of transitory breach in our day-to-day perceptions and thereby providing a 'glimpse to another reality'. However, his claim that the idea of 'traumatic realism' should not be understood in a 'psychological sense' seems perhaps less than convincing. If the term 'uncanny' often appears in accounts of Goiris's work it is because his images strongly evoke the *unheimlich* (unhomely), the term that Sigmund Freud originally used to describe the feelings of anxiety that belong to that moment when what is most familiar is de-familiarised or de-realised as if in a dream. Many of Goiris's photographs might be described as *unheimlich* in a quite literal sense. Dispersed through a body of heterogeneous images are many that focus upon buildings and architectural spaces that have none of the trappings of domesticity. They appear to us as very uncomfortable: the barren interior of a disused hotel lobby, the austere modernist exterior of a government building, the stark formality of a seminar room. Aside from the sense of the supernatural that is directly evoked in the haunted space of *Suspension*, all of these images have an otherworldliness to them that derives from their anonymity and the absence of any human presence. Yet, ultimately, it is their psychological emptiness that is disturbing. In describing what he



[1] *Palanga*, 2000

calls the “architectural uncanny”, Anthony Vidler writes that “it is not a property of space itself nor can it be provoked by any particular spatial conformation: it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming” (Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, MIT Press, 1996, p. 11).

Such a definition might also be one appropriate to the dominant forms of science fiction which – in its various manifestations as both a literary and filmic genre – always involves striking a balance between the known and the unknown, between what exists and what doesn’t. Most often science fiction posits another world, most usually a future world, but one that is based upon the world we live in now. As an imaginative projection or means of fabulation, science fiction always extrapolates from the present to create an alternative reality that is continuous yet distinct from our own. In this context, another of Goiris’s descriptions of his work as “familiar fictions” seems appropriate.

Some of Goiris’s photographs play directly upon the ambivalence between fantasy and reality that is the basis of science fiction; though not, it should be added, without a sense of irony. In *Palanga*, we encounter a circular building, the dramatic curved superstructure of which resembles the spacecraft *Starship Enterprise* from *Star Trek*. This futuristic object, however, is

encased in the ruins of a building made of concrete, metal and glass that has been both ravaged by time and vandalised. Set within a forest clearing, nature will no doubt eventually engulf this fragile thing, leaving only a trace of the dreams of a sci-fi utopia. Of course, modernism, and architectural modernism in particular, was always concerned with a ‘parallel universe’ or ‘alternative reality’. Its visionary ambitions were for an elsewhere that might be here and another time that might be now. That such ambitions are now routinely recognised as doomed must surely be the grounds for a certain kind of poignancy.

Goiris travels far and wide. His is a practice in which the photographer acts as a collector using the camera to accumulate phenomena as a catalogue of *fait divers*. Within his work we find things which appear to us as abnormal, anomalous, alien, bizarre, curious, extraordinary, fantastic, inexplicable, peculiar, unnatural, unearthly. That these are often also things that are at the same time, everyday, banal and mundane, inevitably gives rise to feelings of melancholy.



3



6

vucht Joe- kuyu's omdat ze vermoedden van... vint... een Luo-bolwerk, gaat... hje maakten niet langer welkom te... est... de omstre... regeringspartij achter de moord zit... zijn... me



7



9

(au niveau de la rue), si ce n'est en plongée. Ces deux tendances n'étaient pas sans lien avec les techniques alors disponibles (le 35 mm par exemple), permettant au photographe de faire corps avec son (discret) appareil, d'où la «spontanéité» qui semblait caractériser le travail photographique.

Ainsi Steven Jacobs entrevoit-il (dans le catalogue de *Spectacular City*) l'histoire passée du rapport entre la ville et la photographie. Puis arriva le moment (de manière diffuse, mais l'après-1945 étant sans doute un moment charnière) où les techniques vinrent à changer à la fois l'apparence des villes et le travail photographique. L'espace urbain subit des mutations profondes (décentrement des agglomérations, agrandissement des banlieues, villes nouvelles, architectures de plus en plus élevées – donc spectaculaires, au sens premier du mot –, etc.) et le regard photographique se modifia grâce à de nouveaux dispositifs techniques (grand angle ou tirage en grand format, arrivée du numérique, etc.). Le flâneur, autrefois entouré par la foule, devient un chauffeur parcourant des autoroutes perdues – voire un aviateur –, et l'image de la ville devient spectaculaire – à la fois dans le regard photographique et dans la manière

dont ce regard s'imprime sur un support et dans l'imagination.

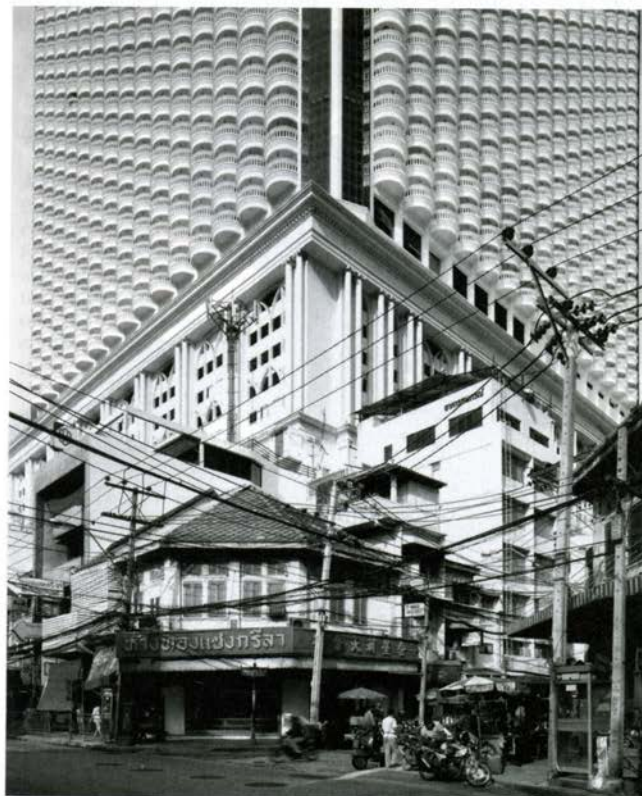
C'est cette relation entre les mutations urbaines et photographiques que donne à voir *Spectacular City*, exposition intelligemment réalisée par Emiliano Gandolfi et posant en toile de fond cette question : de quelle manière la photogénie contemporaine de l'urbain influence-t-elle le regard de l'individu sur son environnement, si ce n'est les métamorphoses elles-mêmes de la ville ? Plusieurs thèmes semblent alors tracer cette toile de fond : la multiplicité et le désert, l'individu et la foule, les lieux et les non-lieux, l'indistinction humaine induisant une indistinction architecturale (si ce n'est l'inverse). D'où il ressortirait que le «spectacle» urbain du quotidien est moins visible dans la réalité qu'influencé par ces nouvelles photographies s'offrant au regard dans des formats démesurés, réduisant l'homme à la taille de quelques pixels noyés dans la vaste indistinction des architectures contemporaines.

Formellement, le silence de ces espaces infinis peut prendre divers aspects. Le travail de Tood Hido sur les banlieues de Los Angeles semble davantage faire écho à Edward Hopper qu'aux autoroutes perdues et tortueuses d'un David Lynch, contre-

Spectacular city

Nederlands Architectuurinstituut
23 sept. 2006 - 7 janvier 2007

Jusqu'à récemment, on pouvait appréhender d'une manière générale l'histoire de la photographie urbaine selon deux tendances. L'une privilégiait une approche topologique des villes – bâtiments, lumières, volumes, structures – en tant qu'environnement ou paysage, avec un regard de contre-plongée. L'autre a institué la tradition de la description urbaine de la vie humaine, avec un regard horizontal



«Spectacular City». Francesco Jodice. «Bangkok-T24-2003». 2003. 240 x 180 cm. Epreuve couleur sur papier peint. (Court. de l'artiste). Color print on painted paper

point intéressant aux constructions banales et déshumanisées d'un Thomas Demand. L'homme n'est alors qu'une absence dans une ville silencieuse qui n'existe pas. À l'opposé, la multiplicité des espaces indistincts (des non-lieux, donc) à l'œuvre dans le travail de Gursky, Frank van der Slam ou Armin Linke, montre la présence de l'homme dans un espace qui, au final, l'annihile de la même manière – contraste entre le spectaculaire des façades de l'architecture du Même et le lieu commun d'un banal intérieur. Mais peut-être est-ce dans l'appréhension des diverses strates de ces métamorphoses architecturales que l'image photographique est la plus spectaculaire – tel le travail de Dan Holdsworth sur les paysages transformés par l'industrie (où une usine d'extraction de gaz en Island devient le point nodal d'un rhizome de pipe-line parfaitement incorporé à l'environnement naturel), ou celui de Geert Goiris, la nature devenant alors un paysage de science-fiction et l'architecture un ovni solitaire qui semble égaré...

Une photographie de Francesco Jodice semble à elle seule résumer le propos de cette exposition : à Bangkok, au-dessus de l'ancien habitat traditionnel, se dresse une tour aux mille balcons qui semble être tombée du ciel. Le contraste entre le chaos de

la rue asiatique et l'ordonnement systématique de la multitude s'élevant vers le ciel brouille, au premier regard, la perspective commune, et l'image semble un moment être le résultat d'un montage, d'une superposition. Ce recul impossible, nécessaire à l'appréhension photogénique de la rue et du ciel, brouille la relation entre l'ancien et le nouveau, entre le lieu d'autrefois et les non-lieux d'aujourd'hui – et, en fin de compte, entre l'image et la réalité.

Alexandre Laumonier

Until recently, the history of urban photography could be read as comprised, generally speaking, of two trends. One privileged a topographical approach to the city—buildings, lights, volumes, structures—as an environment or landscape, seen preferably from the ground up. The other established the tradition of the urban description of human life, seen horizontally (at street level), if not from above. These two tendencies were somewhat linked to the equipment then available (the 35 mm camera for example, becoming practically an extension of the photographer, permitting the “spontaneity” that

seemed to characterize photographic work).

This is how Steven Jacobs, in the *Spectacular City* catalogue, describes the history of the rapport between the city and the medium until the mid-20th century. Then, at a certain point (vaguely defined, but the post-war period certainly marked a transformative period), new technologies simultaneously changed both the appearance of cities and photos. Urban space underwent profound mutations (decentralization of urban agglomerations, enlargement of the suburbs, new cities, buildings constantly growing taller, and thus more spectacular in the literal sense of the word, etc.), and the photographic eye was modified by new techniques (wide-angle views, big format prints, digital photography, etc.). The wanderer previously surrounded by a crowd became a motorist driving down lost highways or even an aviator, and the image of the city became spectacular, both in the way photographers saw it and in the way that this vision was imprinted on media and the imagination.

This relationship between shifts in urbanization and photography is the subject of *Spectacular City*, an exhibition intelligently put together by Emiliano Gandolfi. Its underlying question is this: how has contemporary urban photography influenced the way individuals see their environment, and even the metamorphosis of the city itself? Surrounding this focus are a number of sub-themes: multiplicity and the desert, the individual and the crowd, places and non-places, the way human homogeneity induces architectural homogeneity and vice versa. They add up to this: the spectacle of daily urban life is less visible in reality than influenced by this new photography, offering itself up to our gaze in oversized formats, reducing people to the size of a few pixels submerged in the vast blur of the contemporary built environment.

Formally, the silence of these infinite spaces can take diverse aspects. The work of Tood Hido on Los Angeles suburbs seems to have more in common with Edward Hopper than David Lynch's lost and twisting highways, an interesting counterpoint to the banal and dehumanized constructions of Thomas Demand. Mankind is notable only by its absence in a silent city that does not exist. In an opposite way, the multiplicity of indistinct spaces (i.e. non-places) in the work of Gursky, Frank van der Slam and Armin Linke

shows the presence of man in a space that in the end annihilates him in the same way—the contrast between the spectacular architectural façades of the Same and the boring, unimaginative interiors.

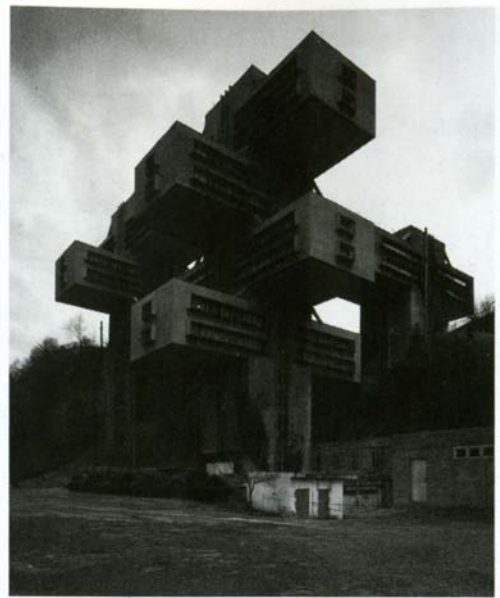
But perhaps photography is at its most spectacular in the apprehension of the diverse strata of these architectural metamorphoses, as in Dan Holdsworth's work on landscapes transformed by industry (in which a gas extraction plant in Iceland becomes the nodal point of a pipeline rhizome perfectly integrated into the natural environment), or that of Geert Goiris, where nature becomes a science fiction landscape and the building a solitary UFO that seems to have lost its way.

The photography of Francesco Jodice seems to sum up this exhibition all by itself: in Bangkok, rising over traditional homes, stands a tower with a thousand balconies that seems to have fallen from the sky. The contrast between the chaos of the Asian streets and the orderly arrangement of the multitude of balconies stretching toward the sky seems, at first glance, to blur the common perspective, and the image seems, for a moment, to be a montage, the result of a double exposure. The impossible distancing necessary for the photographic apprehension of the street and sky blurs the relationship between the old and the new, between the places of yesteryear and the non-places of today—and, in the end, between image and reality.

Alexandre Laumonier
Translation, L-S Torgoff



«Spectacular City». Geert Goiris. «Ministry of Transportation». 2003. 157 x 125 cm. (Court. de l'artiste et Art: concept, Paris). Framed Lambda print



Geert Goiris, *Ministry of Transportation*, 2003, color photograph, 62 x 49".

GEERT GOIRIS

ZACH FEUER GALLERY (LFL)

Almost all of the images in Belgian photographer Geert Goiris's first solo exhibition in New York are extraordinary in some respect, but it is not immediately clear what else connects them. Some, such as his shot of an albino wallaby with delicately crossed paws and eyes narrowed as if against something painful, are gently otherworldly; others, such as the study of an explosion suspended in a cool, green glen, are more patently strange. Elsewhere there is unusual architecture and a deep-frozen sink with a pillar of ice rising beneath the faucet, an image more reminiscent of the surreal narratives staged by artists such as Gregory Crewdson and Anna Gaskell.

Such variety could be used to assert a sort of Gerhard Richter-like attitude toward one's subjects: All things can be photographed, therefore nothing is more important, artistically speaking, than anything else. But Goiris's atmosphere isn't charged with irony, only observation that, while sometimes detached, is nonetheless straightforward and sincere. His strategies have none of the needy cleverness so common in contemporary photography.

He throws you back on the images, on uncomplicated compositions with the subject placed in the center and framed by judicious amounts of background and foreground space. Even *Toijska*, 2002, his unfathomable icy sink, does not seem to make any grand claims for the elusiveness of narrative, although an upturned plastic container marooned in the ice might easily echo *Moby Dick* or the *Titanic*. In essence it manages, like the fireball and the wallaby, to be at once natural and strange.

The result of Goiris's approach is a coolness of temperament and hue, an equivocal path between the everyday and the extraordinary. The exhibition's loosely unifying theme turns out to be human presence, sometimes gently overlaid on nature, sometimes more vigorously imposed. In the awkward and monumental architecture of *Ministry of Transportation*, 2003, which depicts the eponymous building in a bleak rural setting that seems ready to rise up and reclaim its territory, this duality is characterized by sharp contrast. In *Curonian*, 2000, it insinuates itself more artfully, as a sheet of netting seems to disappear into the serene clearing behind it. In *E 313*, 1999, a towering pile of discarded red highway barriers becomes a landscape feature in its own right, on par with nature, although the movement of the trees next to the inert plastic suggests that nature is the less permanent of the two. The wallaby in *Albino*, 2003, seems to reside in a natural enough setting until you notice the closely cropped grass and bench. There is an appealing modesty to the way this idea shifts from one image to the next; it could easily feel preachy, but is altogether more ambiguous. In a state-

ment accompanying the exhibition, Goiris describes his work as "traumatic realism": photography as evidence of the rupture between two realities, a glimpse of something beyond the normal.

Many of Goiris's works feel almost familiar, with their meaning contained in that "almost," and this may be why the least satisfying images in this set are those that depict actual humans instead of their traces. The resonance of human activity is more deeply felt in its absence, no matter how precarious (as in *Standing on Ice*, 2003) or ephemeral (as in *9 Minutes of Silence—Brussels*, 2003) the evidence left behind. When it does feature bodies, his work begins to shape itself into something more self-consciously clever, crowding his gentle ambiguity out of the frame.

—Emily Hall

Flash Art

PARIS

GEERT GOIRIS

ART: CONCEPT

As seen in last summer's Manifesta 5, Geert Goiris has been working during the past five years on a series of photos that now make up his book *Resonance*, and for his first solo show in Paris, Goiris is showing a handful of these images in a clean installation. A group of medium-sized color photographs surround a larger black-and-white print mounted directly on the wall — a clear invitation to dip into the artist's world.

With this elegant installation, the Belgian photographer builds a narrative of images that initially seems incoherent: for the first few seconds the viewer, confused and intrigued, may not understand what links the photos. Their primary subject is a range of alienated landscapes and anonymous interiors with no discernable geographical identity; they could be anywhere and everywhere, like a collective memory. After engaging with these images, however, it becomes clear that there is a sort of anomaly in them, an element of sabotage. The image of a rhinoceros lying in a foggy Nordic landscape raises doubts about the geography of the picture; the lost stare of a lonely man in a waiting room obliquely suggests a recent and dramatic loss.

Goiris' talent lies in his ability to capture situations and 'accidents' that destabilize the viewer, inducing a pleasant perplexity. His scenes are not staged, just casual and unexpected. Thanks to a near-perfect knowledge of the photographic medium, Goiris is able to concretize his vision with an exasperated realism, often clinical but never cold. The artist pushes the viewer to face the complexity of the human condition, characterized by anxiety, fear and lack of hope. With an elegant simplicity, Goiris thus opens a new and fascinating chapter in photography.

Daniele Balice



GEERT GOIRIS, Rhino in fog, 2003. Lambda print, 100 x 130 cm. Courtesy of Art:Concept, Paris.

MARCH APRIL 2005 **Flash Art** 121