



MARIA FRIBERG
Still Lives 3, 2004, 170 x 248 cm, cibachrome. Courtesy the artist.

LES MUTATIONS EN PHOTOGRAPHIE

CHANTAL PONTBRIAND

5

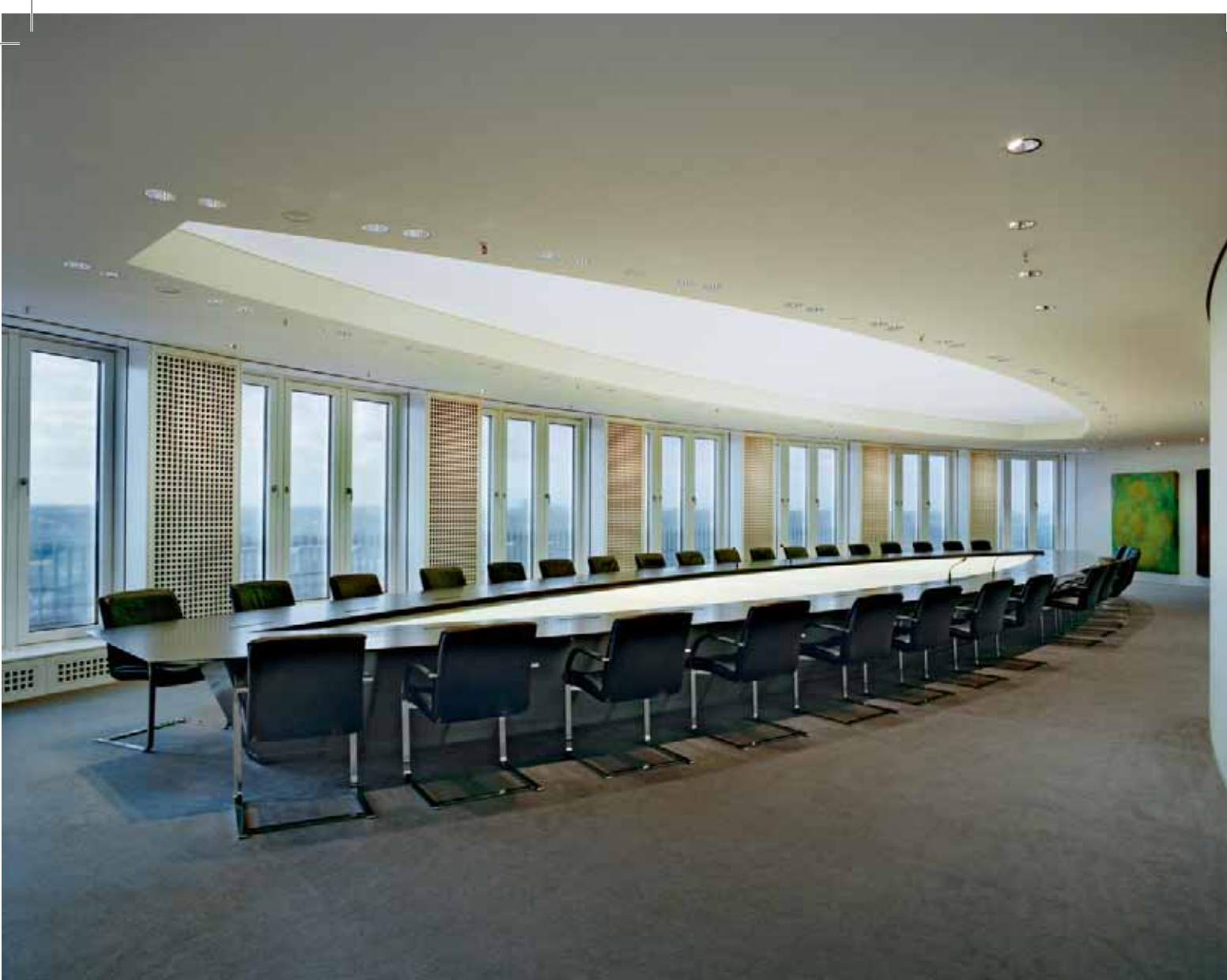
Quand on dit «mutations», on pense à des changements qui sont en cours, assez importants pour qu'on ait la sensation qu'il se passe quelque chose. Ce quelque chose d'important est en train de transformer le monde, ou de nous changer, individuellement ou collectivement. Les mutations sont perceptibles de l'extérieur, mais elles sont aussi sensibles à l'intérieur de soi. Elles affectent l'être dans ce qu'il a de plus fragile. Elles remettent en question le réel existant. Et en même temps signalent le potentiel de la vie.

En ce qui regarde la photographie, le temps semble opportun de faire le point sur l'état de ses propres mutations. La photographie est depuis son invention l'objet de transformations constantes. L'évolution des techniques, sinon celle de la société même, a eu pour effet de donner à la photographie des orientations diversifiées et prolifiques à travers le temps. En deux siècles à peine, la photographie a déjà une longue histoire. L'engouement actuel pour les archives, nourri de l'apport de l'intelligence artificielle, de l'informatique

et de l'Internet, contribue à de constantes découvertes historiques qui se doublent d'un agrandissement, une expansion des territoires géographiques où la photographie a son importance. La multiplication des recherches et les nouvelles orientations de celles-ci fortement influencées par ce que les sciences humaines nous ont apporté au cours des dernières décennies, tant du côté du formalisme que du poststructuralisme, de la psychanalyse que des «cultural studies» et des études sur le genre. Les conditions économiques qui forment l'infrastructure de la photographie se sont elles aussi transformées dans le temps. Au-delà de l'usage social ou scientifique, voire administratif et étatique propre à ses débuts, le médium est devenu, à partir des années quatre-vingt surtout, une des principales préoccupations du marché de l'art. Comme toutes les conditions qui entourent l'existence de la photographie la transforment autant qu'elle les transforme en retour, l'existence d'un marché pour une photographie «d'art» a bousculé les horizons de tout un chacun, à commencer par les artistes eux-mêmes.







JACQUELINE HASSINK

The meeting table of the Board of Directors of E.ON, The Table of Power 2, Düsseldorf, Germany, 13 October 2009, photographie couleur, dimensions variables. Courtesy l'artiste.

RODNEY GRAHAM

P.10-11 : *Dance!!!!*, 2008, dyptique, épreuves chromogéniques sur film transparent montées sur caissons lumineux, 271,8 x 348 cm installé, édition de 4. Courtesy 303 Gallery, New York.

Ce livre est le résultat de regards croisés sur la notion de mutation. J'ai demandé aux auteurs de penser à la photographie et à son devenir en fonction de quatre axes principaux : Géographie, Technologie, Société et Médias, et Corps. Ils ont répondu à cette demande en proposant des monographies d'artistes, des réflexions sur chacun des axes, ou encore en analysant leur propre démarche de conservateur de musée, d'éditeur ou de collectionneur. Les textes se croisent entre eux, comme on le constatera à la lecture des sections sur chacun des axes. Mais aussi ils se croisent tout autant d'une section à l'autre, d'un axe à l'autre, alors qu'on constate que Daido Moriyama, par exemple, touche tant à la technologie qu'à la géographie et au corps. Cette lecture polyphonique ou kaléidoscopique convient bien à l'idée de mutation. Une mutation ne saurait se fixer ou se figer dans un seul concept, une seule ligne d'horizon, ou un point fixe.

À l'heure de la pixellisation, les idées bougent plus que jamais, et avec une rapidité parfois époustouflante ! Chacune des sections s'ouvre par un texte de réflexion qui, de façon très personnelle, aborde la question de la photographie en rapport avec les enjeux qui sont propres à l'auteur. En général, les essais qui suivent, même s'ils sont plus succincts et circonscrits autour d'un seul sujet, adoptent aussi cette posture : celle d'une voix qui s'exprime, d'un corps qui parle. Il ne s'agit pas de commandes, les auteurs ont choisi des sujets qui les passionnent, qui les habitent et qu'ils avaient envie de partager. Ce livre s'est ainsi constitué de «dons», et forme une «communauté», un en-commun transitoire qui est celui de l'espace-temps de ce projet, celui des mutations qui nous traversent et nous transforment dans cette nouvelle ère que

l'an 2000 a inaugurée. Les artistes dont les images participent aussi de cet en-commun augmentent le potentiel de celui-ci. Les lecteurs en démultiplieront l'étendue et la profondeur.

Mutations évolue dans une forme qui est celle du processus. En constante évolution, les mutations «morphent» non seulement le réel, mais la pensée, cette pensée proche de l'imagination et de son potentiel infini. La photographie aujourd'hui se transforme sous l'effet des nouveaux rouages socio-géopolitiques. Mais elle influence tout autant l'évolution de ceux-ci, comme en témoignent Facebook ou le Printemps arabe.

Les technologies de l'image, dans leur évolution actuelle, transforment l'idée même de l'image comme étant une chose statique, un objet, une forme héritée du perspectivisme et du rationalisme des Lumières. L'image devient flexible, polymorphe, plus que jamais temporelle, mais aussi corporelle. L'image participe de cette culture du toucher propre à nos sociétés, lequel donne le pion au règne du visuel et à son autorité iconique. L'image traverse le corps, les corps. Sa dimension biopolitique est plus forte que jamais. Cette nouvelle réalité de l'image bouscule les conventions de la photographie, de ses praticiens, des musées, des archives, des bibliothèques et des médias. Elle bouleverse aussi le marché de l'art, les galeristes, les collectionneurs, ainsi que le regard des historiens, tous propulsés vers de nouveaux horizons, et de nouvelles façons de faire et de voir. Tous se retrouvent dans une position différente, liée au processus, au partage dans un univers où les phénomènes de production et de réception sont entremêlés, chamboulés, inversés même.



KHALED HAFEZ

Photographies de la série 11.02-2011: *The Photo Diaries*, épreuve Lambda, 50 x 37 cm. Courtesy Khaled Hafez.
Toutes les images ont été prises au Square Tahrir entre le 4 et le 11 février 2011.



GÉOGRAPHIE

Saskia Sassen, sociologue de la mondialisation, ouvre la section Géographie et parle de graphie : comment tant la photographie que la géographie ont à relever des tâches nouvelles et communes, pour saisir le potentiel du monde. Un monde qui semble se décomposer à vue d'œil et nous échapper. Les artistes dont il est question dans cette section relèvent le défi à leur manière, qu'ils soient issus d'Asie, du Moyen-Orient, d'Afrique, des Amériques ou de l'Europe. Ils vont aux limites du sens, et pour cela travaillent les limites mêmes de la photographie, les limites du monde aussi, et ses frontières, avec ses clivages, ses cloisonnements. L'image a ce pouvoir : de faire voir et de faire sentir ce qui, au-delà du réel et des formes statufiées, peut s'imaginer, s'inventer, se créer. «Je veux voir», dit Catherine Deneuve en visite au Liban, dans le film du même nom de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. Ce «je veux voir», posture subjectivée, les artistes l'adoptent et développent des regards et des formes, et des techniques qui font voir autrement, qui font voir la, les différences.

L'événement prend une autre forme, ce n'est pas ce que les médias officiels montrent. Nous sommes ici dans des microréalités et dans des microfictions qui montrent l'autre face du monde. Le microgeste révèle le tout. Ce microgeste traverse les frontières. Pratiqué localement, il brise le mur, ouvre vers le global et réinvente une relation autant qu'une vision. On se rend compte qu'il n'y a pas de photographie africaine, ou que l'Inde même se redéfinit de mille manières à travers l'image, et qu'on n'est ni Indien, ni Africain, ni juif, ni musulman, mais qu'on est, qu'on existe et que tout est un monde en soi. Le soi est un monde multiple, diversifié et singulier à la fois. Les images «travaillent», elles nous travaillent, et développent un savoir inédit, inusité. Le potentiel productif de l'image émerge et une nouvelle cartographie du monde en ressort. Les zones troubles héritées de l'histoire deviennent l'objet d'un travail sur l'archive qui réinvente le présent. Comme le dit le collectionneur Artur Walther, le dialogue s'engage avec et à travers les espaces, et la forme s'en trouve étendue.



Je m'appelle Victor. Je suis marié et je viens d'Ukraine (Ternopil). En 1999, mon fils est né et nous n'avions aucun endroit où vivre. Mon salaire était de 12 \$ par mois. J'ai pensé que je n'avais pas d'autre choix que de partir à l'étranger. J'ai été envoyé dans une usine en Allemagne par un inconnu qui m'avait promis (un bon salaire) 2 500 \$ par mois, à la place ils ont pris mon passeport et des gardiens surveillaient mes moindres mouvements. Si je protestais, j'avais droit à des coups de pieds et de poings. J'avais peur. J'ai compris que j'avais été vendu. PERSONNE NE M'A AIDÉ. J'ai prié chaque jour de pouvoir rentrer chez moi. Une nuit, j'ai sauté une barrière et me suis enfui. Je vais BIEN maintenant et je travaille sur des chantiers. Mon rêve est d'aller en Amérique et de vivre à Miami, où il fait chaud.

JIM GOLDBERG

Ukraine. 2007, Victime de trafic en hiver.
Magnum Photos. Courtesy Magnum Gallery



DIAS ET RIEDWEG
The Mirror and the afternoon, 2011. Série de 6 photographies, photos 1 et 2 : 150 x 100 cm, photos 3 et 4 : 100 x 66 cm, photos 5 et 6 : 66 x 45 cm. Courtesy Bendana-Pinel Art Contemporain, Paris.

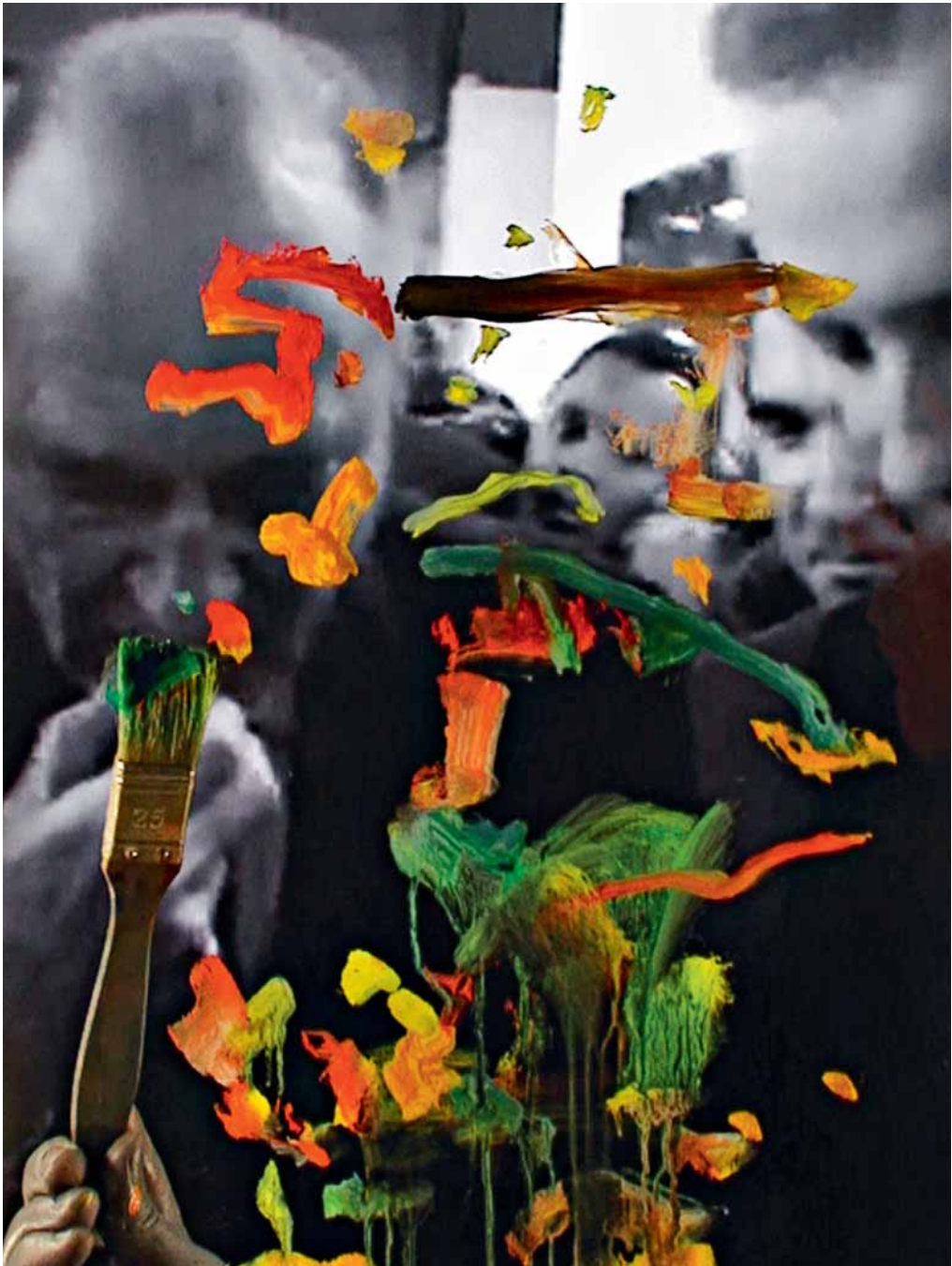
TECHNOLOGIE

La technologie, comme son étymologie le dit, tient tant de la technè que du logos. Par rapport à la photographie, comme d'ailleurs pour tout art, la technè participe d'un art de faire, d'une manière, d'un style. Des protocoles et des dispositifs y sont à l'œuvre pour définir et exposer la pensée. Derrière la photographie, il y a une pensée qui s'ouvre, un espace qui se crée avec des formes, des couleurs, des matériaux durs, mais aussi, maintenant, avec de l'informe et du virtuel qui font que la photographie, aujourd'hui, semble parfois quitter le réel pour se faire de plus en plus fluide et évanescence. Ces mutations importantes influencent la façon dont elle se crée, existe en tant que telle, circule, se diffuse et revient sous diverses formes, parfois fort différentes du point de départ. Ces mutations tracent les contours d'un nouveau logos, d'une nouvelle manière de penser l'image. De plus en plus, la photographie est assimilée à la notion d'image. Le papier qui en était le support traditionnel cède le pas à ce que la panoplie de nouvelles technologies permet sur le plan de la création et de la diffusion. Il faut superposer, à cette donne qui constitue les deux principaux versants de la photographie, la question de la réception. Celle-ci, au-delà de la diffusion, devient à l'heure actuelle un phénomène en soi. Il s'y mêle et s'y condense tous les moments de l'acte photographique : création, diffusion et réception, dans une boucle qui ne cesse de rejouer, tout en se différenciant à chaque tour. Peter Weibel, qui introduit l'axe Technologie de ce livre, trace une histoire de l'image au fil des dernières décennies, qui, fluide, glissant de l'imprimé à la vidéo au numérique, va de la représentation à la déconstruction, travaille l'image pour l'image, témoigne de l'avènement de la culture visuelle, puis plonge dans l'illusionnisme cinématographique, avant que n'arrive l'ère du postmédium avec l'équivalence et le mélange des sources. Puis, avec l'informatique et l'Internet, éclôt l'ère des supermédias et de l'utilisateur artiste. Si le *xx*^e siècle appartenait à la photographie, dit Weibel, le *xxi*^e est celui de l'utilisateur du Net, et tous les médias sont devenus sociaux.

Les théories de la représentation qui ont marqué l'histoire de la photographie, en particulier depuis sa popularité grandissante comme médium artistique dans les années quatre-vingt, sont réévaluées ici par nos auteurs, Boris Groys et Hal Foster. La complexité de la nouvelle donne appelle des façons autres de penser l'image, au-delà de l'aura de Walther Benjamin, du *punctum*/ *studium* de Roland Barthes et de la théâtralité/absorption de Michael Fried. De nouvelles conceptions sont nécessaires en raison d'un espace démultiplié, d'une plus grande conscience du temps par rapport à la visualité, et aussi de l'image même et de son « invisibilité ». Ces nouvelles façons de penser, mutations obligent, nous enjoignent à réexaminer le médium et son histoire, de la camera obscura, au livre, au film et à la vidéo, qui tiennent de l'apparatus tangible et matériel de la photographie. Cette matérialité, même « virtuelle », en fait aujourd'hui un médium tactile et kinesthésique autant que visuel. Des décrochages s'opèrent dans l'espace et dans le temps qui questionnent, avec force et conviction, le statut même de l'image comme représentation. On en est à mettre de l'avant la dimension performative de la photographie, au-delà de la véracité du document-témoin, de l'œuvre d'art, et même du moyen de communication. Transparence et finalité sont problématisés. La performance photographique travaille l'espace d'exposition, qui est aussi un espace de circulation et de diffusion sans précédent par rapport à l'histoire même des images et au social et à ses institutions. Elle travaille aussi le marché, les musées, l'imprimé, de même que tous les supports et dispositifs qui participent de ce qu'est la photographie dans le monde actuel. Se joue également ici la question de l'archive et de la mémoire, indissociables des technologies de l'heure. Cette problématique, très intense dans cet après-2000, signale tant des ouvertures où la subjectivité et le sensible peuvent faire surface, que des écueils qui peuvent aller vers des sentiments d'aliénation et de déréliction accentués. Le projet *Qui a peur d'une fleur?*, que Jean-Luc Moulène a réalisé pour ce livre, témoigne de ces ambiguïtés et de ces ambivalences.



ANGEL VERGARA
L'Envie, 2'29"; *La Luxure*, 03'14"; *La Gourmandise*, 02'09";
 images extraites de *Feuilleton - Les sept péchés capitaux*, 6'17", 2011, sept projections simultanées.
 Courtesy Marie-Puck Broodthaers Gallery et Cortex Athletico.





ISABELLE HAYEUR
Manatee Drive 01, série *Underworlds*, 2011,
impression jet d'encre sur papier photo, 126 cm x 152 cm.
Courtesy l'artiste.

SOCIÉTÉ/MÉDIAS

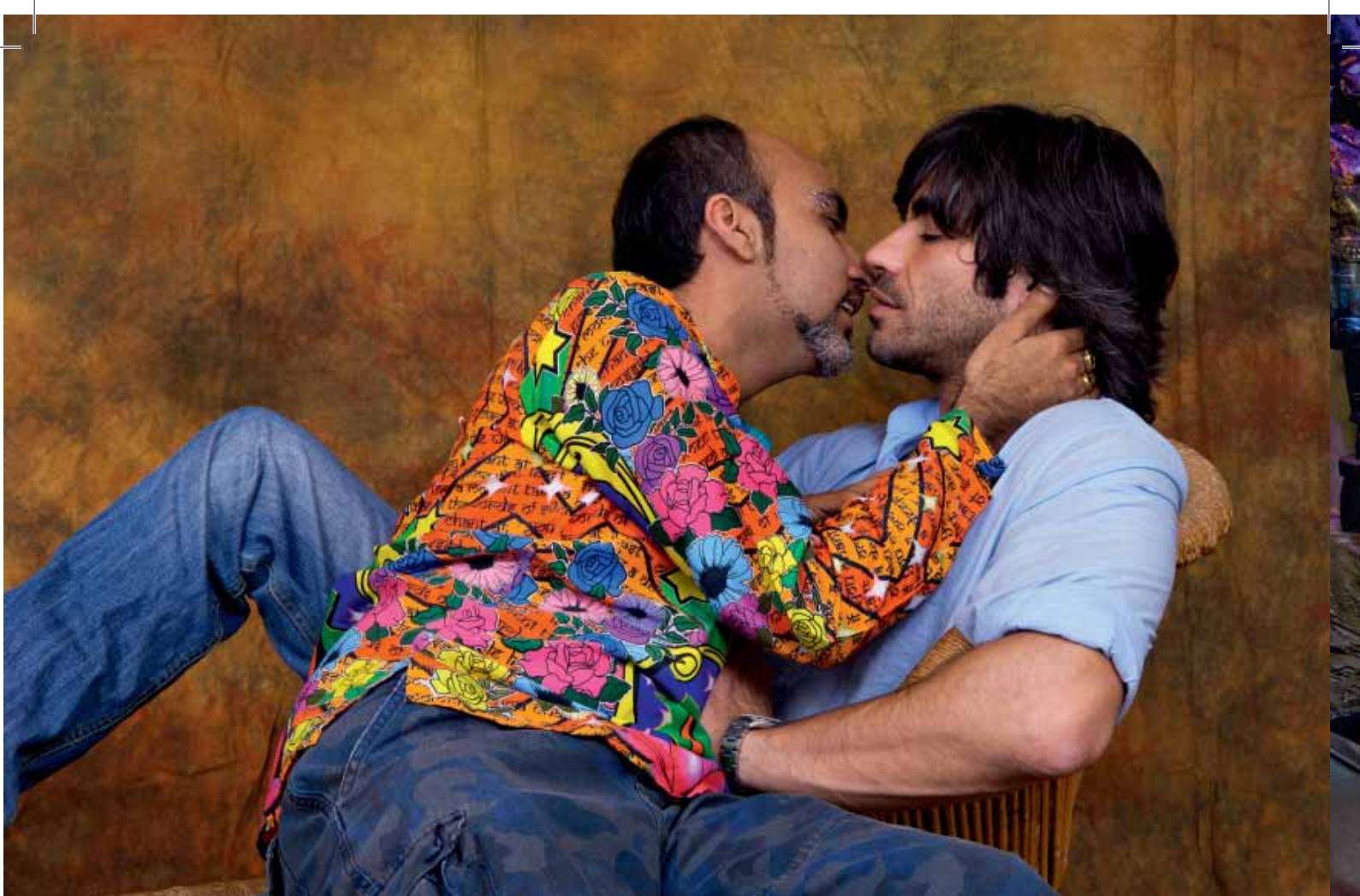
L'impact de la géographie et de la technologie sur la société et sur les médias soulève d'abord et avant tout la place du sujet dans un monde commun. C'est le sujet qu'aborde Élisabeth Lebovici comme préliminaires à une exploration de cet axe. «L'identité fantôme» plane au-dessus du *Zeitgeist* actuel. Le sujet se démultiplie dans l'espace et dans le temps et, surtout, il est de moins en moins en position de maîtriser la situation. La théorie lacanienne du sujet avait intuitionné que «je est un autre», mais nous n'en sommes plus au stade du miroir, dans lequel le sujet pouvait au moins se reconnaître. Le vampirisme, l'appropriation de l'autre, de soi-même aussi, le morphing constant ont pris la place. Le sujet devient objet dans une culture visuelle en expansion. L'incontrôlé et l'incontrôlable priment dans cet environnement post-2000.

Cette situation nous permet d'explorer et de tenter de comprendre la question de «l'amateurisme», encouragé par les divers programmes qui se retrouvent sur le Net et qui constituent une véritable révolution technologique et sociale, laquelle traverse les frontières. Cette révolution touche le domaine géopolitique, mais réorganise également la position du sujet qui devient son propre «éditeur». Le geste ne participe plus du moment «décisif», il écarte la question de l'auteur et de l'originalité au profit d'une plus grande socialisation des images. La valeur d'usage prend le dessus sur l'image même. Ici aussi, la dimension performative prime. Elle en vient à toucher le documentaire qui ne se travaille plus en solo, mais au sein d'un engagement avec des communautés ou des situations. La tendance est à l'ancrage (*embeddedness*) plus qu'au reportage. On a parfois recours à la vidéo quand la photographie, qui (en principe) n'a

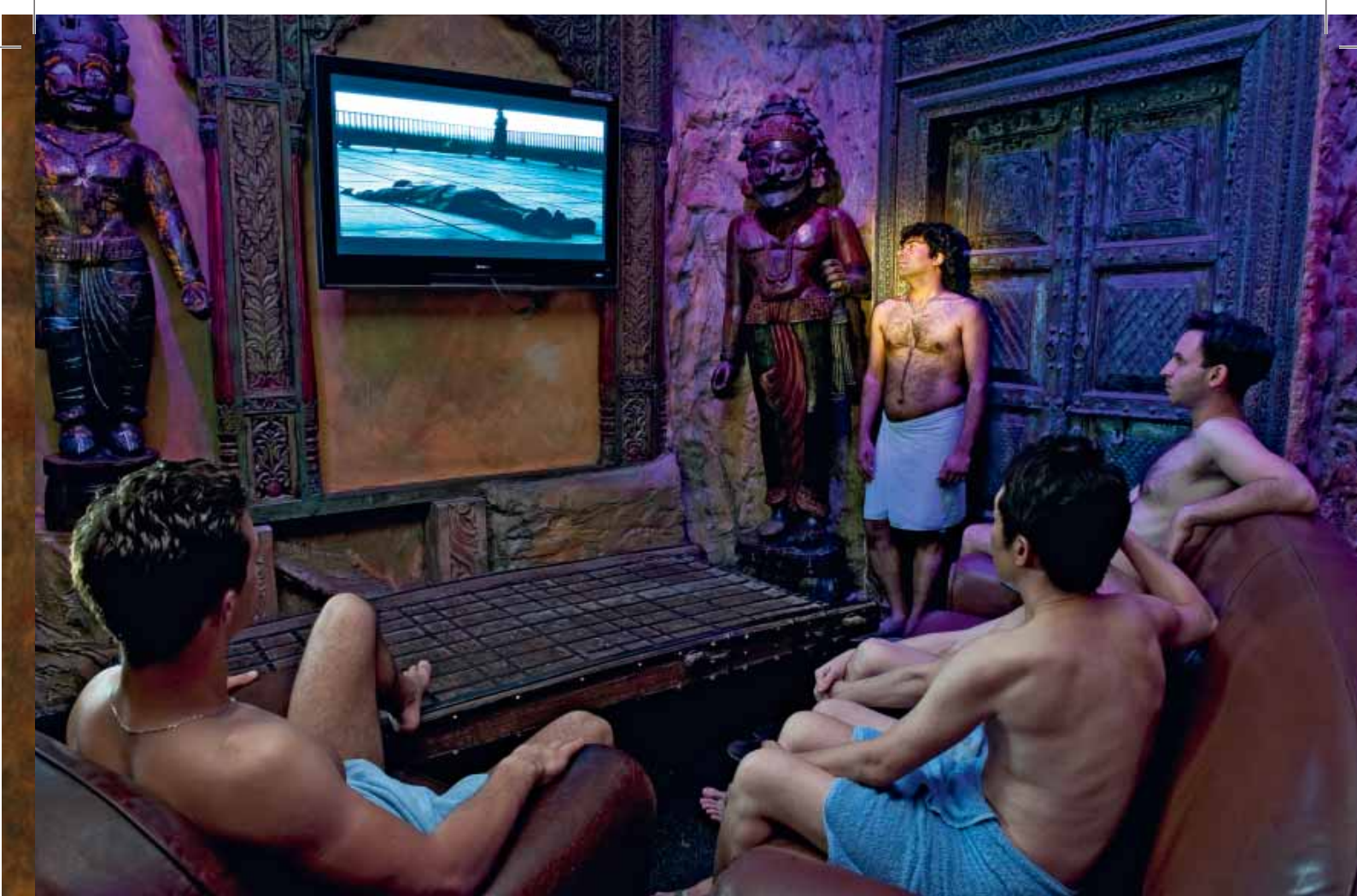
pas de dimension sonore ni kinesthésique, ne parvient pas à révéler des tropes de subjectivités exprimant les différences qui font la vie.

Le documentaire est un sujet qui traverse l'histoire de la photographie, et qui appelle une réflexion dans ces temps de mutations. Le texte très important qu'Allan Sekula y a consacré est ici republié. Il précède une série d'essais qui décline des variantes du sujet dans les pratiques contemporaines, allant d'une interrogation du photojournalisme dans un monde en transition, à l'antiphotojournalisme pratiqué par de plus en plus d'artistes. Ces démarches participent de stratégies diverses qui visent à un meilleur arrimage de la photographie avec les réalités d'aujourd'hui, au-delà de la clôture de la représentation qui caractérise souvent certaines approches plus traditionnelles ou appartenant aux méga-médias qui participent du «spectacle» ou d'une prétention à l'objectivité. En contrepois, l'expérience est ici valorisée. Encore une fois, la dimension performative de la photographie ressort comme étant au cœur des mutations du jour. Et le documentaire, depuis toujours langage tourné vers l'Autre, reprend des forces et de la pertinence.

Cette dimension des choses, irriguant le temps présent, touche la collection. Maja Hoffmann, en entrevue, nous livre ses réflexions sur le processus collectif qui guide son action en tant que mécène et collectionneur. Ce processus est contextuel, voire même «environnemental» ou «écologique», mais toujours en rapport avec l'art de maintenant. Par la mise en commun des forces et des idées des personnalités et des artistes qui l'entourent, elle aussi développe une «œuvre» aux dimensions performatives, tournée vers l'événement et la création plutôt que vers l'objet.



SUNIL GUPTA
The New Pre-Raphaelites 3, 2008,
tirage jet d'encre sur papier archival, 106,68 x 71,12 cm. Courtesy l'artiste.



SUNIL GUPTA
Untitled #2 de la série *Sun City*, 2010, tirage jet d'encre, 100 x 75 cm.
Commissionné par le Centre Pompidou. Courtesy l'artiste.

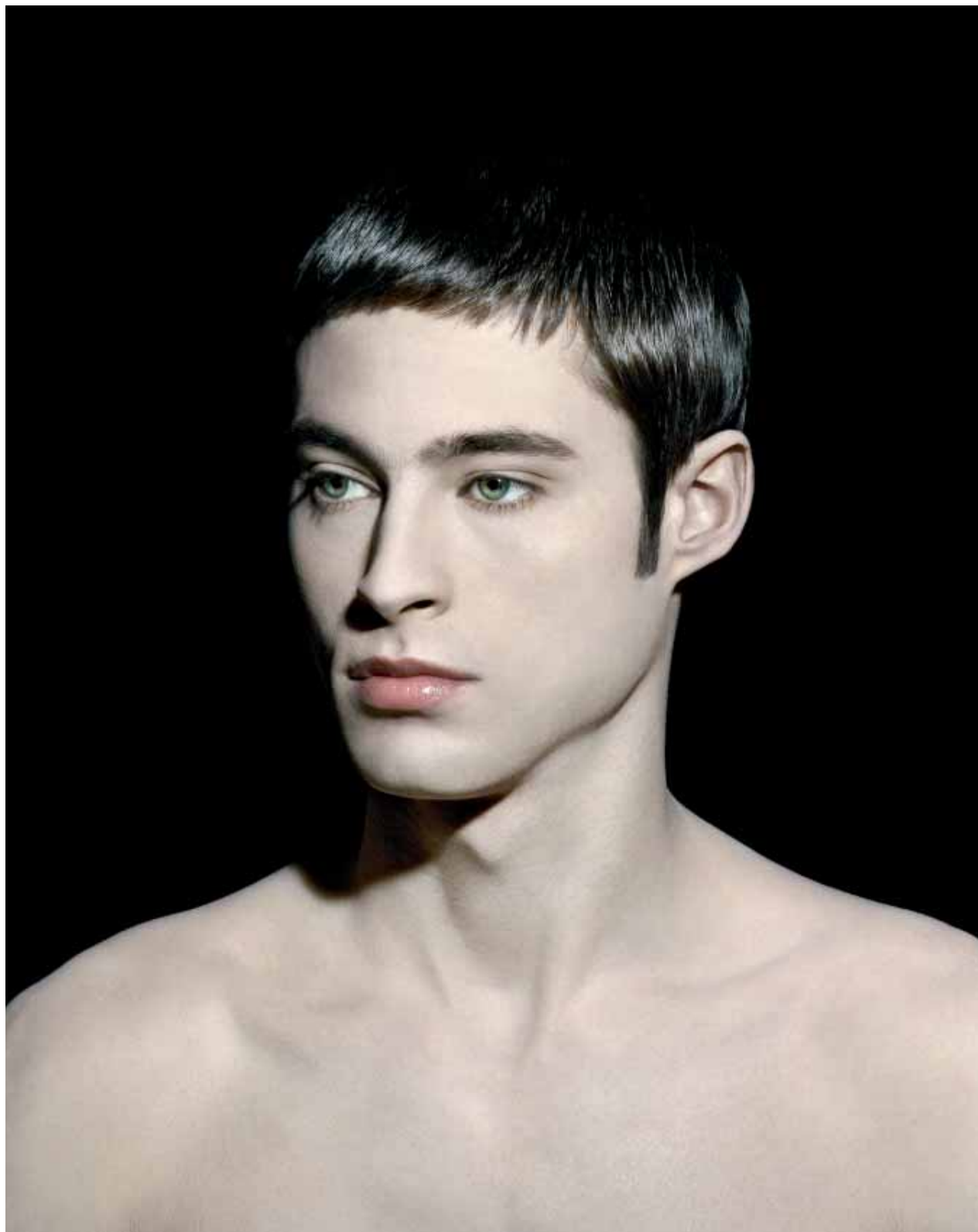
CORPS

Le corps a partie liée avec l'histoire de la photographie et avec la photographie en tant qu'histoire, et même en tant qu'elle-même historienne. C'est ainsi que s'ouvre la section de ce livre consacré au Corps, plus spécifiquement avec un essai de Taryn Simon basé sur son impressionnant travail intitulé *A Living Man Declared Dead and Other Chapters, I-XVIII* [Un homme vivant, déclaré mort et autres chapitres, I-XVIII]. Cet essai visuel, dont nous voyons ici un extrait seulement, présente le résultat de recherches entreprises à travers le monde sur des généalogies marquées par des forces externes reliées à des questions de territoire, de pouvoir et de religion, et qui heurtent les forces intérieures d'un héritage psychologique et physique. Déjà, la problématique du corps s'aventure ici sur des pistes qui sont bien celles d'aujourd'hui et de demain.

La représentation du corps n'est pas la principale préoccupation de la photographie actuelle, de la façon dont elle a pu l'être au XIX^e et même au XX^e siècle. Beaucoup d'artistes s'intéressent plutôt maintenant à une biopolitique du corps et de la photographie. Face à l'Histoire, ils réinventent des récits, narrativisent des contextes sans les surdéterminer, imaginent diverses façons différenciées de faire de l'Histoire, des histoires où le local et le subjectif traversent les continents et le temps. La photographie agit à travers le(s) corps, ici aussi, elle devient tactile et kinesthésique autant que visuelle. Ainsi Jean-François Chevrier trace-t-il une cartographie des enjeux actuels de la photographie et de ses mutations comme s'il s'agissait d'un corps biopolitique. Ce corps, il le dissèque et l'analyse, et tente d'en saisir les tenants et aboutissants alors que le médium se transforme, se déplace et se réoriente selon de nouvelles lignes de force. Ainsi parle-t-il d'une photographie au pluriel, non seulement parce qu'en tant que médium et de technologie, elle se diversifie, mais surtout parce que sa dimension politique est mise de l'avant par des praticiens pour qui «je est un autre». Il appelle à une mobilité psychique et territoriale qui tient

de l'invention et des parcours inusités. Et par conséquent, d'un nomadisme proche des idées de Saskia Sassen.

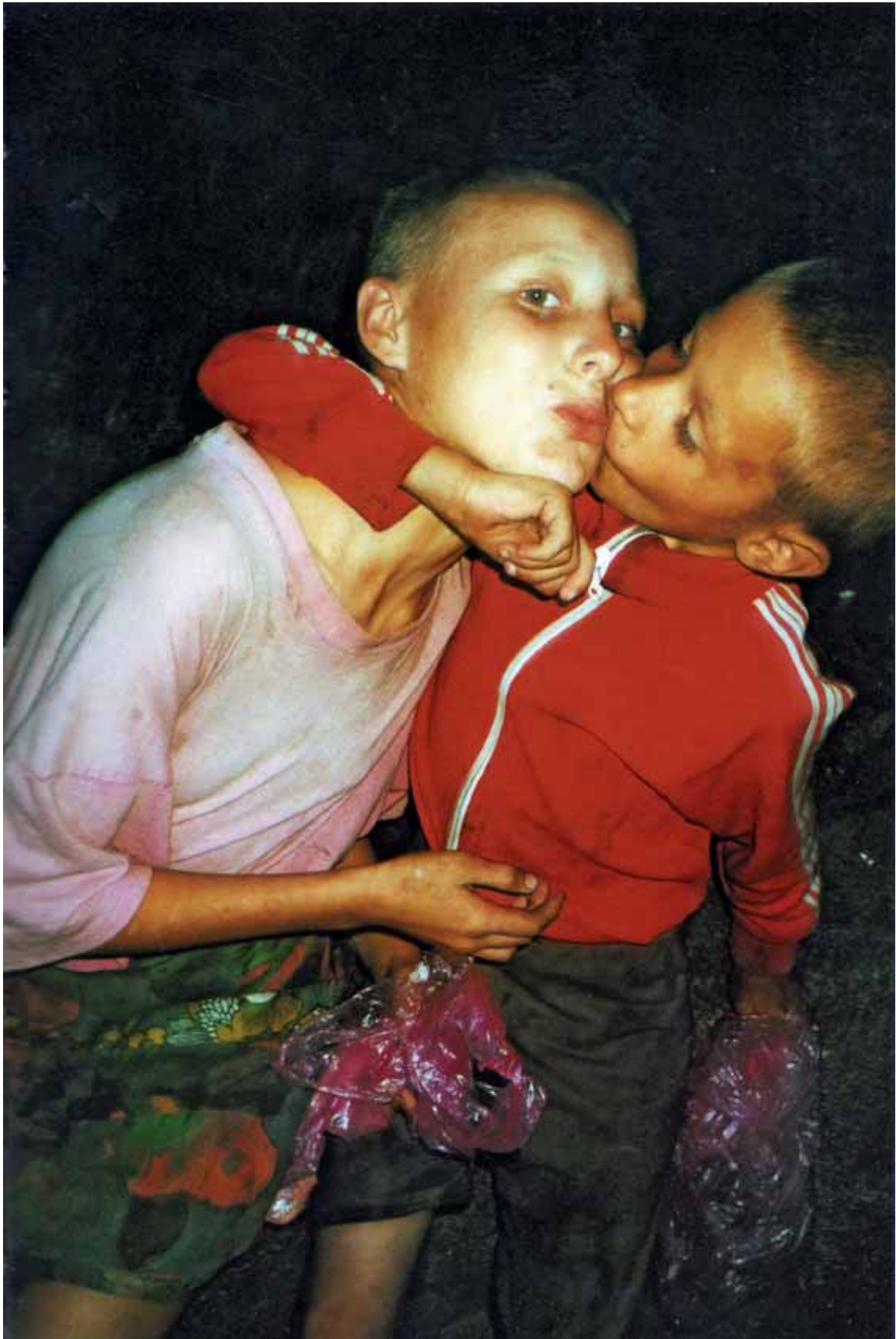
La photographie doit pouvoir aller au-delà d'elle-même, au-delà de son dépassement même, ou du deuil dans lequel elle est inévitablement plongée (rappelons-nous les tropes d'indexicalité et de défaillance entrevus précédemment par rapport aux questions de représentation et de «vérité», ou de «moment décisif»). La photographie serait sans histoire, emportée par le geste, par sa mise en actes et sa destruction simultanées. L'obsolescence qu'apporte le numérique peut être vue comme une libération et une résistance – là encore, la place Tahrir refait surface. Cette nouvelle donne nous permet de réexaminer certaines figures du passé, parfois demeurées marginales, mais qui, aux yeux de nos contemporains, regorgent aujourd'hui d'actualité. Ces figures nous permettent d'entrevoir qu'on peut échapper à une sorte d'holocauste visuel, au sein même d'un monde saturé d'images. Un double mouvement est à l'œuvre ici, «enraciner» et «déraciner» le monde des images, et ce, dans le monde réel. L'histoire de la performance est ainsi liée à celle de la photographie et de son usage, de même que la photographie devient le «théâtre» des relations du corps et de l'image et du consumérisme de rigueur dans nos sociétés, que ce soit à travers la mise en scène de soi, des autres ou des objets qui nous entourent (ici on parle de «neuro-aura», ou de «collection privée» au sens propre). Il y en a d'autres pour qui la photographie est le lieu de performances où le corps se réinvente une relation au monde des objets ou à l'environnement. Ainsi, même l'absence du corps ou sa disparition jouent avec les registres du visible et de l'invisible que la photographie révèle (on parle ici d'une «économie visuelle écologique»). Cette écologie comporte des phénomènes inconnus jusqu'à récemment, dont celui du spam, et du portrait en négatif qu'il dessine de l'individu et de son rapport à la contemporanéité. Dans ce négatif, on ne saurait voir que du mauvais. Il y a là une possible expression de résistance, cherchant à aller au-delà de la représentation. Face à ce qu'on trouve sur Internet, ou même



VALÉRIE BELIN
Untitled, 2006, impression pigmentaire, 125 x 100 cm chaque. Courtesy l'artiste.

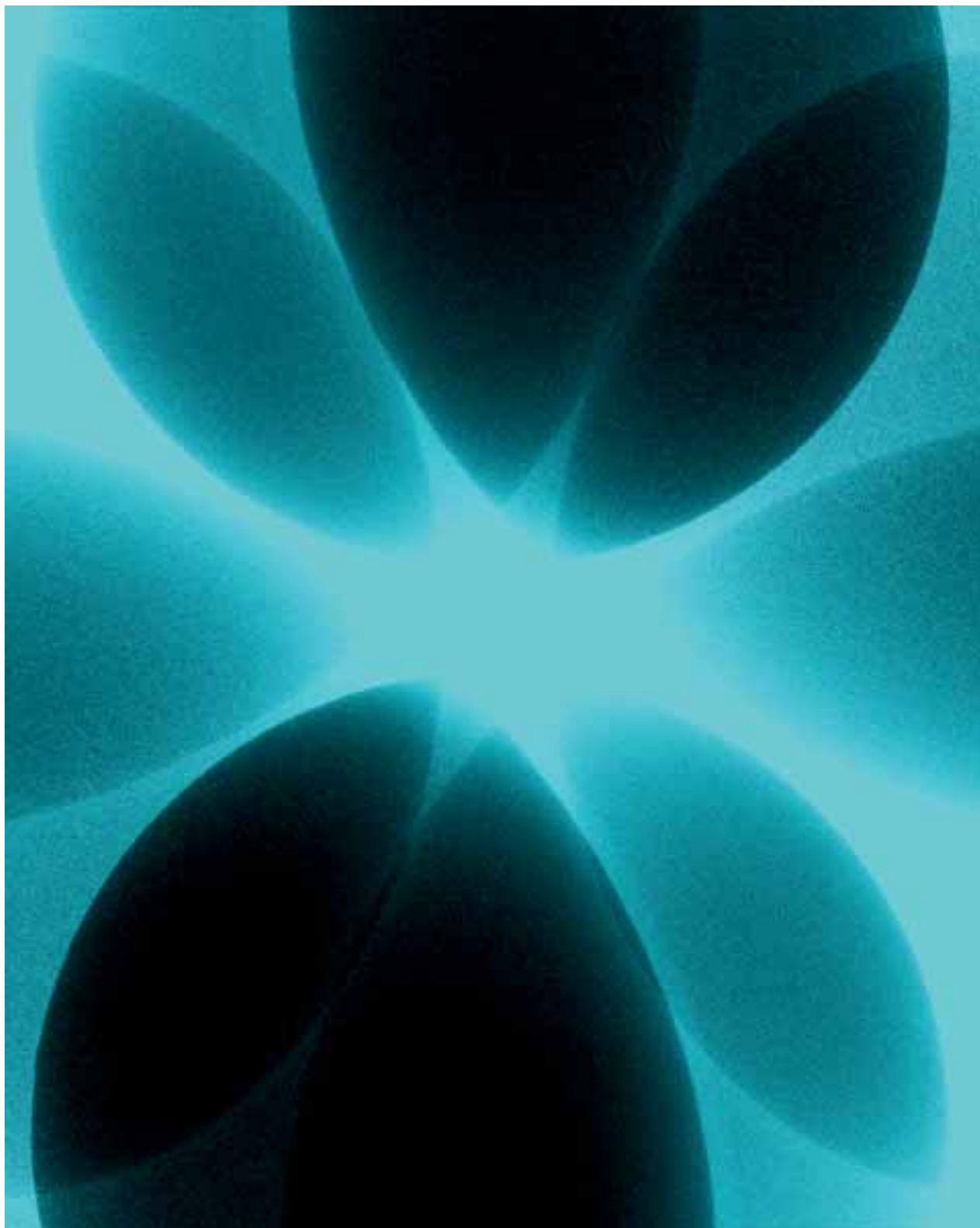


BORIS MIKHAILOV
Série *Case History*, 1997-1998, épreuves chromogéniques, 190 x 135 cm, édition de 5.
Courtesy Galerie Suzanne Tarasieve, Paris.



dans le monde institutionnel de l'art, des positions extrêmes se mettent en place. Du «tout documenter» au «pourquoi», à la simple question «qu'est-ce que je fais?» (qui ressemble un peu à cette autre question aperçue précédemment : «Qui a peur d'une fleur?»), la photographie navigue dans des territoires houleux. Ceux-ci témoignent des flottements actuels du sensible et des différentes directions qui s'annoncent et se révèlent dans un monde chaotique. «Suis-je une image?», peut-on se demander, alors que l'utilisation de celle-ci se prête à une multiplicité d'usages, presque comme si la force torrentielle de l'image, des images qui déferlent, les annihilait du même coup, et nous emportait avec leur disparition même. On en vient à souhaiter une «réparation imaginaire», ou produite par l'imagination. L'univers de la quotidienneté s'y prête, lié à de l'événement qui se produit en dehors de tout contrôle, dans le flot même de la multitude d'images fixes qui surgissent. De ce flot naît une forme de réparation ou de production, ou forme performative, qui fait naître l'expérience. Une expérience qui, selon les derniers mots du dernier texte de ce livre (Tim Etchells), se constitue comme «projection, conjecture et potentiel».

Chantal Pontbriand,
critique d'art,
commissaire et consultante
en art contemporain,
jusqu'à récemment
Directrice de la recherche
et du développement
(expositions) à la Tate
Modern, a fondé la revue
d'art contemporain
Parachute en 1975 et en a
dirigé 125 numéros. Elle a
été commissaire d'une
vingtaine d'expositions et
de quinze événements
internationaux,
principalement dans les
champs de la photographie
et de la vidéo, de la
performance, de la danse,
et de l'installation
multimédias, en plus
d'avoir dirigé de nombreux
colloques et laboratoires
de discussion. Elle
s'intéresse de façon
prioritaire aux questions
de mondialisation,
d'hétérogénéité des
disciplines artistiques,
et de production du savoir.
De 1982 à 2003, elle a
dirigé le FIND (Festival
international de nouvelle
danse) à Montréal. Elle a
publié de nombreux livres
et textes sur la scène
internationale.



PASCAL GRANDMAISON
Believing Cloud 03, 2011, épreuve couleur à jet d'encre,
122 x 74 cm. Courtesy l'artiste.