



Thierry Kupferschmid, *15th Type of Ambiguity*, tiré de la série *Another Type of Ambiguity*, 2001-2006, art corporel / photographie

## ART ET PHOTOGRAPHIE DES ANNÉES 1950 À 1990

Histoire de la photographie  
Cours de Nassim Daghighian

# TABLE DES MATIÈRES

<b>LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE : THÈMES DU COURS ET INTRODUCTION GÉNÉRALE</b>	<b>3</b>
<b>ART ET PHOTOGRAPHIE, UNE INTERACTION COMPLEXE (ANNÉES 1950 À 1970)</b>	<b>6</b>
LE PHOTOGRAPHIQUE	7
Marcel Duchamp : la logique de l'index, paradigme de l'art du 20 <sup>e</sup> s. ; le modèle photographique	7
LA PEINTURE AMÉRICAINE	9
Jackson Pollock : l'action painting et la photographie aérienne	9
Robert Rauschenberg : néo-dada et la photographie comme objet trouvé et palimpseste	10
Andy Warhol : le pop art et la photographie comme ready-made visuel	12
Chuck Close et David Hockney : l'hyper-réalisme et la photographie comme référent et instrument	14
NOUVEAU RÉALISME ET ART DU QUOTIDIEN EN FRANCE	17
Yves Klein : la logique indicielle mise en acte	18
Christian Boltanski et Annette Messager : la photographie au cœur de l'œuvre ; la photo-installation	18
LE PROCESSUS : LES "ARTS D'ATTITUDE" AUX USA ET EN EUROPE	22
Joseph Kosuth et Edward Ruscha : l'art conceptuel et la photographie comme signe	22
Robert Smithson : le land art et la photographie comme document et mode de représentation	24
Gina Pane, Bruce Nauman, Actionnisme : body art et performance enregistrés par la photographie	32
Allan Kaprow, Fluxus, Joseph Beuys : happening, event et nouveaux médias...	35
ART ET PHOTOGRAPHIE, UNE INTERACTION COMPLEXE : SYNTHÈSE ET CONCLUSION PROVISOIRE	37
Compléments bibliographiques et iconographiques sur les rapports entre art et photographie au 20 <sup>e</sup> siècle	38
<b>POSTMODERNISME (ANNÉES 1970 À 1990)</b>	<b>44</b>
MODERNITÉ, MODERNISME, POSTMODERNISME	45
Tentative d'explication de quelques notions essentielles	
L'APPROPRIATIONNISME OU LE SIMULATIONNISME AUX USA	51
Sherrie Levine, Richard Prince, Louise Lawler	
L'ESTHÉTIQUE DE LA COMMUNICATION AUX USA	55
Barbara Kruger, Robert Heinecken, Martha Rosler	
LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1980	57
Tableau narratif : Sandy Skoglund, P.Nagatani et A.Tracy, J.-P.Witkin, N.Nicosia, B.Faucon	60
Autoreprésentation : Cindy Sherman, T.Hocks, T.Sixma, J.Koons	66
Nature morte : M.Kunc	71
Miniature, maquette : A.Tress, J.Casebere, E.Brooks	72
Sculpture, installation : Peter Fischli et David Weiss	75
LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1990	76
Images du soupçon : photographies de maquettes	
<b>PHOTOGRAPHIE COMME ART (ANNÉES 1980 À 2000)</b>	<b>81</b>
LA PHOTOGRAPHIE CRÉATIVE	82
LA PHOTOGRAPHIE-TABLEAU	102
Jeff Wall, photographe de la vie contemporaine. La réactivation du modernisme	109
École de Düsseldorf	(à suivre)
Alternatives française et américaine	
L'IMAGE PAUVRE : L'INTIME	
Nobuyoshi Araki, Nan Goldin, Groupe de Boston, Wolfgang Tillmans, Richard Billingham	
<b>PRATIQUES ACTUELLES (ANNÉES 1990 À 2010)</b>	
DIGITAL : L'IMAGE NUMÉRIQUE ET LE CORPS HUMAIN	

# LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE : THÈMES DU COURS

Le but est d'étudier les interactions entre l'histoire de la photographie dans son originalité et l'histoire de l'art contemporain en général dès les années 1950, avec un accent sur les années 1980-2000 :

- le passage de la modernité (avant-gardes) au postmodernisme (déconstruction, hybridation) : une nouvelle conception de l'art dès les années 1960 (déjà annoncée par Duchamp, début du 20<sup>e</sup> s.)
- l'entrée de la photographie dans le champ de l'art comme moyen d'expression paradoxal\* : à la fois comme document et comme modèle esthétique (anti-art et index)\*\* pour les arts plastiques
- l'ambiguïté fondamentale de la photographie (dialectique art / document)\*\*\* et ses rapports aux autres médias, dont les NTIC (nouvelles technologies de l'information et de la communication)

\* BAQUÉ, Dominique, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Regard, Paris, 1998

\*\* KRAUSS, Rosalind, "Notes sur l'index" [1977], *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, coll. Vues, 1993, p.63-91 ; KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, Paris, Macula, 1990

DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 / 1983

\*\*\* POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002

ROUILLÉ, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2005

## Années 1950 à 1970

<b>photographie-médium spécifique :</b> héritage de la modernité : photographie classique, "pure"		IMAGE
<b>photographie-média dans la culture de masse :</b> pop art (ready-made visuel) ; esthétique de la communication		MEDIA OBJET
<b>photographie-signe dans l'art conceptuel :</b> influence de la sémiologie ; l'idée de l'art prime sur sa réalisation	<b>Art et photographie : années 1950 à 1970</b>	SIGNE
<b>photographie-document pour les "arts d'attitudes" :</b> land art, earthworks, art environnemental, installations body art, art corporel, performance, event, happening		ESPACE CORPS

## Années 1980 à 2000

<b>photographie construite :</b> citation, appropriation ; photographie mise en scène : autoreprésentation ; tableaux narratifs ; miniatures...	<b>Postmodernisme : années 1970 à 1990</b>	SIMULACRE FICTION
<b>photographie créative :</b> acte photographique ; matérialité, sensualité de l'image		POÏESIS MATIÈRE
<b>photographie-tableau :</b> école de Düsseldorf et autres pratiques de la photo-tableau	<b>Photographie comme art : années 1980 à 1990</b>	MIMESIS DISTANCE
<b>image pauvre, "sans art" :</b> esthétique trash, "roman personnel", quotidien		BANALITÉ INTIME
<b>art et document :</b> photographier le réel aujourd'hui ?		RÉEL
<b>image numérique :</b> art digital, cyberréalisme ; rapports aux NTIC	<b>Pratiques actuelles : années 1990 à 2000</b>	VIRTUEL
<b>installations :</b> photographie mise en espace et autres médias		HYBRIDATION DES MÉDIAS
<b>photographie et art actuels :</b> quelles interactions à venir ?		AMBIGUÏTÉ

# LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE : INTRODUCTION GÉNÉRALE

" L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, mais celui qui ignore la photographie. "

MOHOLY-Nagy, László, "Photographie, mise en forme de la lumière" [1928], in *László Moholy-Nagy. Compositions Lumineuses, 1922-1943*, Centre George Pompidou, Paris, 1995, p. 195 [texte publié dans *Bauhaus*, n°1, Dessau, 1928, p.2-9]

" Et certes il est révélateur que le débat a surtout porté sur l'esthétique de « la photographie en tant qu'art », et qu'on s'est à peine intéressé, par exemple, au fait social combien plus criant de « l'art en tant que photographie ». Et pourtant, la reproduction photographique des œuvres d'art a pour la fonction de l'art des répercussions beaucoup plus importantes que l'aspect plus ou moins artistique d'une photographie qui ne voit dans l'expérience vécue qu'une « proie pour l'objectif ». De fait, l'amateur qui rentre chez lui avec une multitude de clichés originaux à caractère artistique n'est en rien plus réjouissant que le chasseur revenant de l'affût avec des masses de gibier que seul le marchand peut commercialiser. Et le jour semble effectivement proche où il y aura plus de feuilles illustrées que de commerces de gibier et de volailles. Voilà pour la « chasse au cliché ». Tout change pourtant si de la photographie en tant qu'art on passe à l'art en tant que photographie. Chacun aura pu observer combien un tableau, plus encore une sculpture et, par-dessus tout, une architecture se laissent mieux appréhender en photo que dans la réalité. On serait tenté d'attribuer ce fait à un simple déclin du sens artistique, à une insuffisance de nos contemporains. Mais on est bien forcé de constater que, dans le même temps à peu près où se constituaient les techniques de reproduction, un changement s'est produit dans la manière de percevoir les grandes œuvres. Celles-ci ne peuvent plus être envisagées comme des productions individuelles ; elles sont devenues des compositions collectives, si puissantes qu'on ne peut plus les assimiler qu'à condition de les réduire. Les méthodes mécaniques de reproduction se ramènent en fin de compte à une technique de réduction, et procurent à l'homme un degré de maîtrise sur les œuvres sans lequel il ne saurait plus qu'en faire. "

BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie*[1931], in *Œuvres II*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.315-316

" La photographie, nous l'avons vu, est une pratique dont la nature même (et la nature *artistique* a fortiori) ne cesse de faire l'objet d'interrogations et de mises en question. Ces interrogations à caractère ontologique constituent l'essentiel des débats sur la photographie (le reste étant d'ordre technique). Même si aujourd'hui [ce texte est écrit en 1995] une certaine lassitude commence à se manifester vis-à-vis de ce type de questions, elles reviennent tout de même sans cesse, et servent de base, formulée ou non, à une hiérarchie et à une distribution des rôles dans l'art. Ainsi, s'il est parfaitement admis et courant que des artistes utilisant la photographie comme support puissent jouer un rôle majeur dans la création contemporaine, il en est rarement de même pour ceux qui pratiquent la photographie « en tant que telle ».

Mais qu'est-ce que la photographie « en tant que telle », précisément ? Celle qui n'est associée à rien d'autre, et ne sert à rien d'autre qu'elle-même ? Le paradoxe fréquemment rencontré est que, alors même qu'elle atteint à l'affirmation de soi comme médium détaché de tous usages, la photographie s'en trouve dévalorisée : l'intention artistique (ce que j'ai appelé, en détournant quelque peu l'expression de [Alois] Riegl, la « volonté d'art ») ne suffit pas à lui conférer statut d'œuvre d'art. C'est par cela aussi que la photographie semble en complet décalage avec l'histoire de l'art. Aujourd'hui, par exemple, alors qu'elle croit triompher en imposant sa reconnaissance comme médium artistique à part entière, elle se heurte au reflux de l'intérêt que le Modernisme portait au *médium* en tant que tel. De sorte que dans une esthétique *post-moderniste*, la photographie continue de fonctionner essentiellement comme un matériau, un composant possible d'œuvres qui échappent à tout médium particulier. A partir des années 60, chez Rauschenberg et Warhol, on la voit fonctionner comme élément de collage, ou bien comme « donnée » initiale qui fait ensuite l'objet de transferts sur des supports divers. Dans les activités de performance ou les Earth Works, elle sert d'outil de documentation, mais devient aussi parfois un des éléments constitutifs de l'œuvre, par l'effet de feed-back qu'elle induit en révélant certaines caractéristiques formelles, ou en fournissant un cadre de référence. Progressivement, dès le début de années 70, elle devient l'œuvre elle-même, ou tout au moins le matériau dans lequel elle se figure (Hamish Fulton, Richard Long). Jusqu'au point où tout le travail préalable, qui constituait précédemment l'œuvre à proprement parler, et dont la photographie n'était qu'une trace ou une métonymie, est maintenant conçu et orienté en fonction de la photographie. Tout cela sera développé plus tard, mais ce qui m'intéresse à présent, c'est de noter qu'une boucle vient de se boucler de nouveau. Tout se passe comme si la photographie venait de parcourir une deuxième fois l'histoire de son émergence en tant que médium artistique autonome (avant d'attaquer très probablement une troisième boucle de cette spirale sans fin, dont on aperçoit déjà les prémices dans l'intérêt porté à la photographie documentaire, à l'instantané « sans qualités », par plusieurs théoriciens actuels). "

DURAND, Régis, *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, coll. mobile matière, 1995, partie III, "Histoire d'un médium. Vers une autonomie de la matière et de la forme photographiques", p.69-71

" [...] Il semble bien, en fait, que la perception de ces phénomènes généraux soit directement liée à une certaine distance historique. Il y a un certain seuil – difficile à déterminer avec précision – à partir duquel un moment du contemporain devient « historisable » – c'est-à-dire susceptible de relever d'une démarche historique. Il devient alors possible d'y repérer des grandes lignes de forces, des courants autres que ceux que déterminent la mode ou le renouvellement cyclique des appellations. Une de ces lignes de force semble bien être, en ce qui concerne les quarante dernières années [texte de 1995, donc cinquante ans aujourd'hui], la montée en puissance de la photographie au cœur des problématiques de l'art contemporain. Cette montée en puissance a elle-même des origines historiques : à partir des années 20, avec les avant-gardes historiques, le Bauhaus, Duchamp, et le Surréalisme ; puis un autre grand moment à la fin des années 50, avec Warhol et Rauschenberg.

On ne posera donc pas la question de savoir quelle hypothétique « volonté d'art » s'exprime ainsi – si c'est le désir de la photographie d'être un art à part entière qui s'accomplit ainsi de manière paradoxale ; ou plus vraisemblablement, si ce sont des intentions propres à l'art du vingtième siècle qui rencontrent dans la photographie le moyen de se réaliser. Parmi ces intentions (le mot paraît moins contestable que « volonté » ou « désir », car il souligne la prédominance de l'idée, sans référence à un inconscient collectif), deux au moins ne font guère de doute et correspondent aux deux grandes périodes historiques que je viens d'évoquer.

La première concerne la mise en question par les avant-gardes historiques de certaines notions traditionnelles de l'histoire de l'art : hiérarchie des genres, originalité et unicité de l'œuvre, oppositions forme/contenu, référent/expression. Or cette mise en question passe (pas exclusivement mais dans une large mesure) par une réflexion sur la photographie, et sur la *contamination* par la photographie de tout le champ artistique.

La deuxième porte à proprement parler sur la part grandissante prise par l'image photographique dans l'art des quarante dernières années [cinquante ans aujourd'hui]. Non pas tant la reconnaissance de la photographie comme une forme d'art, ce qui renverrait à une problématique et à des catégories dépassées, mais un usage étendu de ce médium dans des pratiques très éloignées les unes des autres, et qu'il faudra donc différencier avec soin. L'extension prise par la photographie (le *photographique*) est donc pleine d'ambiguïtés dont l'histoire commence tout juste à se dessiner. C'est sur ce point que je vais d'abord m'arrêter, avant d'aborder un deuxième aspect qui portera sur les interférences entre la photographie et d'autres formes de l'art d'aujourd'hui. "

DURAND, Régis, *Le Temps de l'image, op. cit.*, partie IV, "Histoire d'une volonté d'art", p.108-110

Pour les références bibliographiques concernant la photographie contemporaine, prière de voir le dossier de la bibliographie générale intitulé "Photographie et art contemporains : lectures", en particulier le descriptif détaillé de certains ouvrages en fin de dossier.



Naoya Hatakeyama, *Blast 0320*, 1995, c-print, 100x150 cm

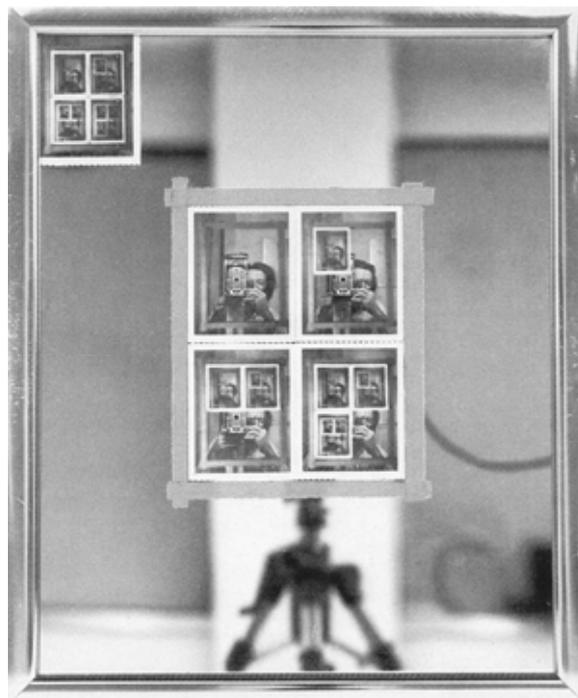
# ART ET PHOTOGRAPHIE, UNE INTERACTION COMPLEXE

Années 1950 à 1970

"La question des rapports entre photographie et art contemporain intéresse un champ de création ouvert et complexe. Il est d'autant plus malaisé d'en définir précisément les limites (historiques et esthétiques) que c'est aussi une des caractéristiques de ce champ que de se jouer de ces limites mêmes. Le problème est d'ailleurs ancien, générique pourrions-nous dire : on a affaire à deux domaines d'expression, *l'art* et *la photographie*, qui ont sans doute leur relative autonomie, mais qui n'ont jamais cessé, *de toute origine* et d'un côté comme de l'autre, d'entretenir des rapports inextricables, d'attraction ou de répulsion, d'incorporation ou de rejet. [...]

Ce qu'il convient de signaler dès à présent, c'est *l'orientation globale* qui dirige ces rapports : autant, pendant l'essentiel du XIX<sup>e</sup> siècle, c'était la photographie qui vivait dans un relatif rapport d'aspiration vers l'art, autant, au fil du XX<sup>e</sup> siècle, ce sera plutôt l'art qui tendra à s'imprégner de certaines logiques (formelles, conceptuelles, perceptuelles, idéologiques ou autres) propres à la photographie. Il y a là une inversion de points de vue [...] : il ne s'agira pas tant d'envisager la photographie contemporaine comme art – question dépassée, sans signification pertinente aujourd'hui –, mais plutôt l'art contemporain comme marqué dans ses fondements par la photographie. On évoquera moins les photographes qui « font de l'art » que les artistes qui, de toutes sortes de manières et avec toutes sortes d'enjeux, « travaillent photographiquement »."

DUBOIS, Philippe, "La photographie et l'art contemporain", in LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLE, André, éd., *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas / Larousse, 1998 / 1986, p.232 [les notes de Dubois ne sont pas reproduites dans les citations]



Michael Snow, *Authorization*, 1969, installation

## Quelques références bibliographiques en français

- "Arts d'attitude et ambiguïtés du *medium* photographique" et "Une entrée en art paradoxale", in BAQUÉ, Dominique, *La photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998, chapitre 1, p.11-22 et chapitre 2, p.47-56
- CAMPANY, David, *Art and Photography/Art et photographie*, Londres/Paris, Phaidon, coll. Thèmes et Mouvements, 2003/2005
- DUBOIS, Philippe, "La photographie et l'art contemporain", in LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLE, André, éd., *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas / Larousse, 1998 / 1986, p.230-253 ; version remaniée : "L'art est-il (devenu) photographique ? Petit parcours des relations entre l'art contemporain et la photographie au XX<sup>e</sup> siècle", in DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan Université, série Cinéma et Image, 1990 / 1983, p.225-260
- KRAUSS, Rosalind, "Notes sur l'index" [1977], in KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, coll. Vues, 1993, p.63-91
- ROUILLE, André, "La photographie des artistes", in ROUILLE, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2005, chapitre 8, p.382-445

## Plan du chapitre

### **Le photographique**

Marcel Duchamp : la logique de l'index, paradigme de l'art du 20<sup>e</sup> s. ; le modèle photographique

### **La peinture américaine**

Jackson Pollock : l'action painting et la photographie aérienne

Robert Rauschenberg : néo-dada et la photographie comme objet trouvé et palimpseste

Andy Warhol : le pop art et la photographie comme ready-made visuel

Chuck Close et David Hockney : l'hyperréalisme et la photographie comme référent et instrument

### **Nouveau réalisme et art du quotidien en France**

Yves Klein : la logique indicielle mise en acte

Christian Boltanski et Annette Messager : la photographie au cœur de l'œuvre ; la photo-installation

### **Le processus : les "arts d'attitude" aux USA et en Europe**

Joseph Kosuth et Edward Ruscha : l'art conceptuel et la photographie comme signe

Robert Smithson : le land art et la photographie comme document et mode de représentation

Gina Pane, Bruce Nauman, Actionnisme : body art et performance enregistrés par la photographie

Allan Kaprow, Fluxus, Joseph Beuys : happening, event et nouveaux médias...

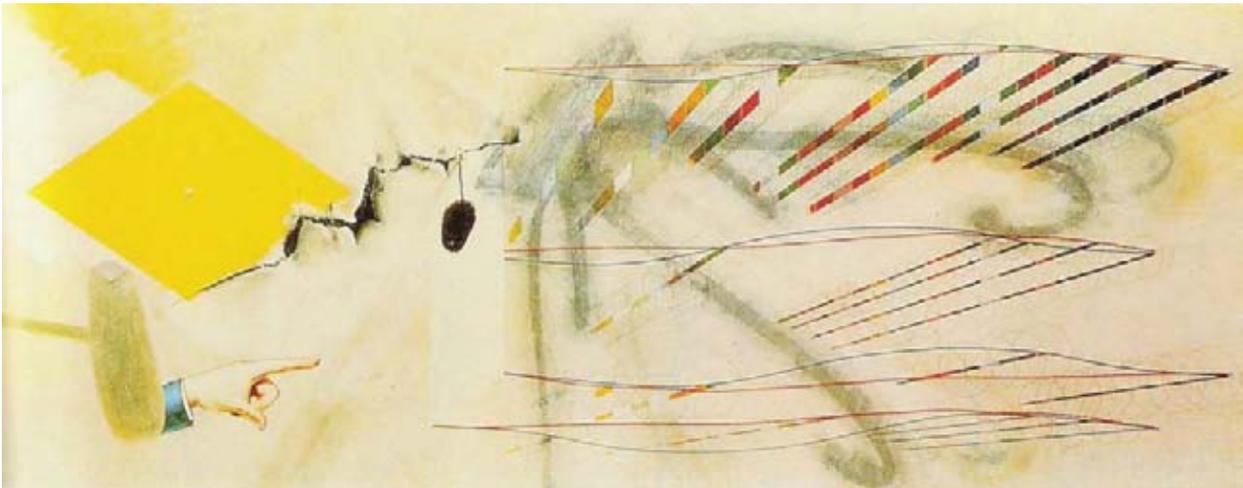
### **Art et photographie, une interaction complexe : synthèse et conclusion provisoire...**

## LE PHOTOGRAPHIQUE

Marcel Duchamp : la logique de l'index, paradigme de l'art du 20<sup>e</sup> s. ; le modèle photographique



Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, huile et crayon sur toile, écouvillon, trois épingles de sûreté, tête de boulon, 70x312 cm



Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, détail partie droite

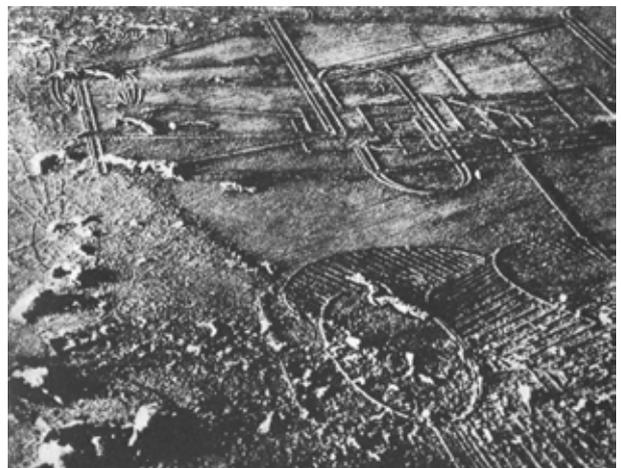
Fin de l'art rétinien, à la logique iconique succède la logique indicielle :  
le ready-made (présence du référent) et la photographie (empreinte du référent, "ça-a-été")



R.Mutt, pseudonyme de Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917, urinoir en porcelaine, 36x48x61 cm, ready-made présenté au Salon des Artistes Indépendants, New-York [Duchamp fait partie du jury qui refusera d'exposer cette œuvre qui scandalise]



Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, dit *Le Grand Verre*, 1915-1923, 176x272 cm



Man Ray / Marcel Duchamp, *Élevage de poussière*, 1920, New York, parue en 1922 dans la revue *Littérature* sous le titre *Vue prise en aéroplane* [il s'agit en fait du célèbre *Grand Verre* posé à même le sol de l'atelier de Duchamp à New York et sur lequel s'est accumulée la poussière]

**Marcel Duchamp : la logique de l'index, paradigme de l'art du 20<sup>e</sup> siècle (modèle photographique)**

" Si Marcel Duchamp fait figure de rupture absolue à l'aube de ce siècle, c'est notamment par l'abandon qu'il institua très tôt de tout ce qui a trait à ce qu'il appelait « l'art rétinien » (c'est-à-dire à la représentation « classique », y compris dans ses formes « révolutionnaires », comme l'impressionnisme ou le cubisme, que Duchamp traversa rapidement pour n'y plus jamais revenir) au profit d'une conception de l'art fondée essentiellement sur la logique de l'acte, de l'expérience, du sujet, de la mise en situation, de l'implication référentielle, qui est la logique même que la photographie a fait émerger : ce que j'ai nommé, à partir de la terminologie de Ch. S. Peirce, la *logique de l'index*, et dont j'ai montré ailleurs à quel point elle fondait ontologiquement le statut de ce nouveau mode de représentation photochimique, par rapport à la figuration classique (manuelle) encore régie par la seule *logique de l'icône*. L'art de Duchamp et la photographie ont en commun de fonctionner, dans leur principe constitutif, non pas tant comme une image mimétique, analogique, mais d'abord comme simple empreinte d'une présence, comme marque, signal, symptôme, comme trace physique d'un être-là (ou d'un avoir-été-là) : une empreinte qui ne tient pas son sens d'elle-même mais bien d'abord du rapport existentiel – et souvent opaque – qui l'unit à ce qui la provoquée. Plusieurs études importantes, notamment celles de Rosalind Krauss, sont venues ces derniers temps souligner ce rôle déterminant de l'œuvre de Duchamp quant aux liens, originels et originaux, qui s'y nouent entre la photographie et tout ce qui finira, au cours du siècle, par constituer l'art contemporain dans ses tendances les plus novatrices : *l'acte (photographique ou pictural) est devenu absolument essentiel ; l'œuvre n'en est que la trace.*

Sans doute Duchamp ne fut-il jamais photographe *sensu stricto* – il usa plutôt, à chaque fois que c'était nécessaire, des talents de son ami Man Ray, y compris pour ses « autoportraits » et autres travestissements –, mais toute son œuvre peut être considérée comme « conceptuellement photographique », c'est-à-dire travaillée par cette logique de l'index, de la trace, du signe physiquement lié à son référent avant d'être mimétique. Ainsi, parmi d'autres exemples, de tous ses travaux construits à partir de l'inscription des « ombres portées » (voir la série de ses profils découpés en silhouettes, comme autant de « rayographies », d'images-contacts, de projections directes et figées de son visage) ; ou encore de ceux impliquant le « moulage », profonds autant qu'ironiques, et qui furent si nombreux (*Objet dard*, *Feuille de vigne femelle*, *With my Tongue in my Cheek*, etc.) ; ceux obtenus par « calque » et par « report » (les *Trois stoppages étalons*, « images » d'un fil d'un mètre de long tombé d'un mètre de haut et dont la forme a été fixée, reportée et reproduite en bois, etc.) ; ceux construits aléatoirement par « dépôt » et « fixation » (les *Élevages de poussière* comme traces du temps) ; et jusqu'aux « ready-made » eux-mêmes, que l'on peut décrire comme des cas extrêmes où le produit final non seulement ne ressemble pas mais n'est même plus la trace physique d'un objet extérieur « à représenter » : il est cet objet lui-même, devenu œuvre en tant que tel, par un acte de décision artistique, par simple opération de sélection, de prélèvement au sein du continuum du réel et d'inscription dans l'univers de l'art (le *ready-made* comme comble de la photographie).

Sans doute le grand tableau *Tu m'* que Duchamp réalisa en 1918 est-il exemplaire de tout cela : c'est à la fois la dernière peinture à l'huile de Duchamp (son adieu à l'art rétinien) et déjà une sorte de panorama des diverses formes d'*index* : on y repère par exemple l'« image » de quelques ready-made connus (roue de bicyclette, tire-bouchon, porte-chapeau) obtenue indiciellement (fixation de l'ombre portée de ces objets sur la toile) ; on y repère des représentations reportées des *Trois stoppages étalons* ; une main réaliste à l'index (!) tendu pour désigner ce principe de connexion physique ; un jeu en trompe-l'œil mimant une déchirure dans le support de la toile réparée par des moyens de fortune, image parodique de la faillite des représentations illusionnistes abimées par les cicatrices du réel, etc. Bref, l'œuvre de Duchamp, aussi complexe et multiple qu'elle soit, apparaît bien, historiquement, comme la pierre de touche des rapports entre photographie et art contemporain, comme le lieu et le moment de basculement où l'on passe de cette idée banale, et si souvent répétée, selon laquelle la photo est venue libérer la peinture de ses attaches à la représentation « iconique », à cette autre idée, plus paradoxale et nouvelle, selon laquelle l'art viendra puiser, dans les conditions épistémiques de la photographie, des possibilités singulières de renouvellement de ses processus créatifs et de ses enjeux esthétiques majeurs. "

Philippe Dubois, "La photographie et l'art contemporain", *op. cit.*, p.232-233

**" Vous connaissez exactement mon sentiment à l'égard de la photographie. J'aimerais la voir conduire les gens au mépris de la peinture jusqu'à ce que quelque chose d'autre rende la photographie insupportable. Et voilà. "**

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1975, p.244, lettre à Alfred Stieglitz, New York, 22.05.1922

LA PEINTURE AMERICAINE

Jackson Pollock : l'action painting et la photographie aérienne



Kazimir Malevitch, photographies d'aéroplanes et photographie aérienne, publiées originellement dans *Un Monde sans objet*, 1927



Hans Namuth, *Jackson Pollock au travail*, 1950



Jackson Pollock, *One*, 1950, détail de la toile 265x522 cm

### Jackson Pollock : l'action painting et la photographie aérienne

" Comme chacun sait, l'art américain qui émerge au terme de la Seconde Guerre mondiale est ce que l'on a appelé l'Action Painting (ou expressionnisme abstrait). De la première génération de ce mouvement, on retiendra surtout le travail de Jackson Pollock : ses grandes toiles toutes maculées par le *drip* (coulures) sont apparemment bien loin de la photographie. Pourtant, comme l'a judicieusement analysé Rosalind Krauss, le rapport de Pollock à son support dans l'instant où il peignait – marchant sur ses grandes toiles étendues à plat sur le sol, laissant dégouliner la peinture sans que son pinceau touche la surface, ne sortant guère du rectangle où il erre infiniment en tourbillonnant sans point de repère fixe, presque aveugle –, ce rapport est en fait celui-là même de la photographie aérienne [utilisée par le suprématisme] tel qu'on l'a présenté plus haut : flottement du point de vue, hors de toute structuration rigide préétablie, déplacements en tous sens, indéchiffrabilité du sol transformé en structure formelle abstraite, surface avec taches qui sont autant de traces d'un mouvement, d'un passage, d'un geste, d'un corps en action jusqu'au basculement final : le moment où Pollock, le « dripping » achevé, *relève* sa toile, l'accroche verticalement, et seulement alors la regarde, la lit, la déchiffre, la comprend. "

Philippe Dubois, *op. cit.*, p.237

### Robert Rauschenberg : néo-dada et la photographie comme objet trouvé et palimpseste

" De la seconde génération de cette « abstraction lyrique » [expressionnisme de Pollock], le nom important, du point de vue qui est le nôtre, c'est assurément celui de Robert Rauschenberg. A la différence de Pollock, celui-ci ne travaille pas la surface pour elle-même, dans sa pure planéité aérienne. Tout en usant lui aussi du grand format mais plutôt dans la tradition dadaïste du collage, il transforme ses grandes surfaces en accumulations hétéroclites, en véritables superpositions : de supports, de couches de peinture, d'images, de textures, de matières, voire d'objets. Sédimentations plastiques, nappages figuratifs, épaisseurs symboliques et matérielles, compositions feuilletées, où toute représentation apparente en cache toujours une ou plusieurs autres « sous » elle, repérable, lisible avec plus ou moins de clarté ou d'opacité selon la densité et la transparence relatives des écrans qui la recouvrent. Dans de tels « assemblages géologiques », aussi sauvages, lyriques et expressifs que savamment mis en scène, les photographies ont une sorte de double statut : d'abord, elles ne sont qu'un objet parmi d'autres, un matériau constitutif, au même titre que les cartons d'emballage, les morceaux de tôle, les lattis de bois, les tissus, les objets en tous genres, mais en même temps, parce qu'elles sont des photographies, et qu'elles transparaissent au travers de filtrages divers, elles expriment d'une certaine manière l'âme symbolique des constructions de Rauschenberg. Elles sont comme des *spectres*, des fantômes de la représentation. Elles font figure de *palimpsestes*. Elles sont des *peaux* de l'Amérique. Bref, la première remarque que l'on peut faire à propos du travail de Rauschenberg – et l'on ne parle ici que de son œuvre de « peintre », pas de son travail parallèle de photographe –, c'est que la photo y est à la fois un *objet*, un support matériel, concret et en tant que tel littéralement dévoré, incorporé par et dans l'œuvre peinte, mais aussi une *métaphore* de celle-ci, et de son processus de constitution : une affaire de pellicule, de voile et d'écran, de stratification d'images, de desquamation du réel.

Les *combine paintings* de Rauschenberg ne sont en effet pas seulement régies par une logique du montage et de l'assemblage mais aussi par une logique de la trace et de l'index. D'abord les photos sont intégrées aux tableaux selon les principes techniques de véritables transferts physiques (impression sur toile et photogravure tramée selon l'usage du report photographique [la sérigraphie] déjà utilisé par Warhol dès 1960), ce qui fait de ces grandes surfaces, des sortes de « photographies » au second degré, des ready-made photographiques. Ensuite, ces photos ont également valeur d'objets trouvés, abandonnés comme des débris, pareils à des ruines, décompositions figées de la représentation. La plupart des clichés renvoient à des documents symboliques, banalisés, stéréotypés : photos déjà imprimées, puisées dans des journaux ou des magazines, restituant fragmentairement tout un pan de l'imaginaire de la vie sociale américaine avec ses archétypes, ses évidences, sa médiatisation forcenée, etc. Les travaux de Rauschenberg sont ainsi comme des champs de fouilles où se sont déposés et enfoncés les vestiges d'une société d'images, des bandes d'épreuves-contacts d'une civilisation rétinienne. Empreintes fantômes prises dans les fantasmes d'un sujet lyrique. "

Philippe Dubois, *op. cit.*, p.237

## LA PEINTURE AMERICAINE

### Robert Rauschenberg : néo-dada et la photographie comme objet trouvé et palimpseste



Robert Rauschenberg, *Monogram*,  
1955-1959, *combine painting*



Robert Rauschenberg, *Tracer*, 1964, sérigraphie

### Naissance du pop art en Grande-Bretagne



Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing ?*, 1956, collage sur papier (exposition *This Is Tomorrow* à la Whitechapel Art Gallery, Londres)

LA PEINTURE AMERICAINE

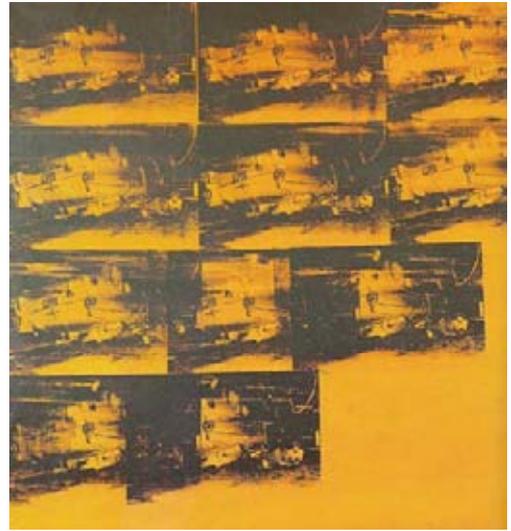
Andy Warhol : le pop art et la photographie comme ready-made visuel



Andy Warhol, *Coca Cola Bottles*, 1962, sérigraphie



Andy Warhol, *20 Marilyn*, 1962, sérigraphie, acrylique



Andy Warhol, *Orange Car Crash*, 1964, sérigraphie



Andy Warhol, *Nine Jackies*, 1964, sérigraphie et acrylique, 124x155 cm



Andy Warhol, *Electric Chair*, 1966, sérigraphie, acrylique, laque, 137x185 cm

## LA PEINTURE AMERICAINE

### Andy Warhol : le pop art et la photographie comme ready-made visuel

" Dans la foulée et en même temps en réaction directe à cet « expressionnisme abstrait », ce qu'on a appelé le Pop Art, dans les années soixante, a lui aussi marqué une évolution certaine dans l'utilisation de la photographie par l'art contemporain – qu'il s'agisse d'artistes comme Andy Warhol (le plus radical) ou comme James Rosenquist, Tom Wesselman, Roy Lichtenstein, etc. Globalement, le Pop Art, par-delà les diverses individualités et modalités par lesquelles il s'exprime, se caractérise par tout un réseau de marques complexes et bien connues : notamment un refus affiché de tout esthétisme et de tout expressionnisme lyrico-subjectif (c'est le culte de l'impersonnalité : « Je veux être une machine », n'a cessé de répéter A. Warhol) ; un goût de plus en plus insistant pour la mise en scène et en forme de l'objet de consommation, le stéréotype, le tout-fait, le cliché, le quotidien (fleurs, boîtes de soupe, Jackie, Marilyn, Elvis, etc.) ; un intérêt majeur pour tout ce qui procède du multiple, de la transformation, de la répétition, de la variation, de la reproduction plate et mate (usage systématique des techniques de la sérigraphie, du fac-similé, du report photographique, etc., en même temps que développement des tableaux par séries et répétitions à une ou deux variantes : la reproduction est le sujet même du travail du Pop Art) ; ou encore l'abandon de tout effet d'épaisseur, de recouvrement, de palimpseste au profit d'un culte de la surface, opaque et immédiate, voire de la superficialité : à l'amalgame, à la superposition des couches, aux associations symboliques d'un Rauschenberg par exemple, Warhol oppose violemment un principe d'isolement simple des objets, il n'assemble pas, il n'associe pas, il découpe, prélève, sépare des éléments précis et les présente un à un, même si c'est en série, dans l'évidence codée d'un donné à voir brutal, cru, sec, dépouillé. Sa grande série *Mort et désastre*, entièrement élaborée à partir de photos de reportage « spectaculaires », est exemplaire à cet égard, qui nous montre, en vues répétées et successives, des images d'accidents d'automobile, de chemin de fer, d'avion, de chaise électrique, etc. On aura donc compris qu'entre Pop Art et photographie le rapport est privilégié : il n'est ni simplement utilitaire ni esthético-formel, il est presque ontologique : cette dernière exprime quasiment la « philosophie » du premier. Le Pop Art, c'est un peu le polaroid de la peinture. "

Philippe Dubois, *op. cit.*, p.237-238



James Rosenquist, *President Elect*, 1960-1961, huile sur isorel, 228x366cm

LA PEINTURE AMERICAINE

Chuck Close et David Hockney : l'hypperréalisme et la photographie comme référent et instrument



Chuck Close, *Phil*, 1969, acrylique sur toile, 214x275 cm



Chuck Close, photographie de travail, 27x35 cm



Don Eddy, *Chaussures neuves pour H.*, 1973-74, acrylique, 112x122cm

" You can either look through the window, or at the window, or at the reflection in the window. Nobody ever looks at all three at once, because it is impossible to focus on all three." Don Eddy

**Chuck Close et David Hockney : l'hyperréalisme et la photographie comme référent et instrument**

" Enfin, on terminera ce rapide parcours de l'art américain entre 1950 et 1970 par un troisième courant significatif : celui dit de *l'hyperréalisme*, trop souvent associé au précédent [le pop art]. Certes, des liaisons existent, ne seraient-ce que celles d'une forte figuration empruntée à l'image sociale de la vie quotidienne américaine (aux objets de consommation proprement dits, les hyperréalistes préfèrent toutefois les espaces urbains travaillés par les reflets, les transparences, les lumières glissantes : vitrines, enseignes, voitures, motos, caravanes rutilantes, etc.), ou encore celles d'une manière de peindre marquée par le lissé, le propre, le luisant, les couleurs diffuses et fixées, l'hiératisme, le sens du découpage et du cadrage, etc.

Toutefois, par-delà ces rapprochements de surface, il est clair que l'enjeu global est tout différent et que, dès lors, le rapport à la photographie n'y opère pas selon les mêmes axes. D'abord dire ceci : la visée de l'hyperréalisme n'est pas la reproduction mais la *représentation* : il s'agit toujours, chez un Chuck Close ou un Richard Estes de représenter les moyens de la représentation, en particulier par une accentuation des éléments constitutifs de celle-ci. L'hyperréalisme joue *l'excès* de mimétisme, le *trop* d'évidence de la représentation. Il en rajoute, il en fait trop, il fait de l'outrance figurative un outrage à la figuration. Voilà pourquoi la photo est importante dans l'hyperréalisme [également appelé photoréalisme]. L'artiste projette la diapositive sur une toile de très grand format et y peint l'image projetée, démesurément agrandie, en en forçant les paramètres et les codes de la représentation – le flou, le grain, la lumière – jusqu'à faire surgir l'excédent de réel de celle-ci. On pourrait dire que l'hyperréalisme crée l'original à partir d'une reproduction, ou encore, si l'on veut, que l'hyperréalisme représente dans l'histoire des rapports entre photo et art le mouvement exactement inverse du pictorialisme : la peinture ici s'efforce de s'y faire plus photographique que la photo elle-même. L'excès dont il s'agit, c'est l'excès de la photographie dans la peinture. "

Philippe Dubois, *op. cit.*, p.238



David Hockney, *Gregory posant pour "Modèle avec autoportrait inachevé"*, 1977, photographie couleur, 22x31 cm

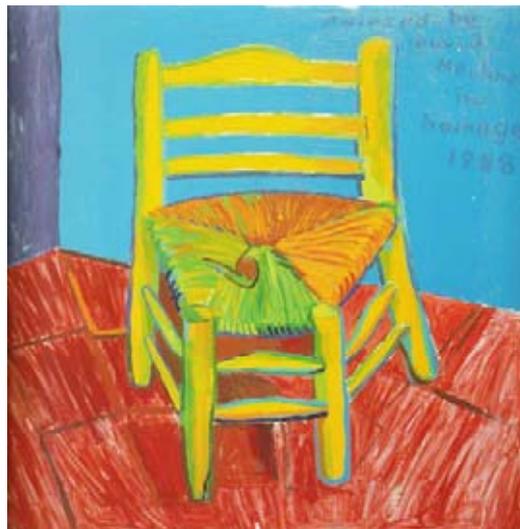
David Hockney : de la peinture à la photographie et *vice versa*, le photocollage



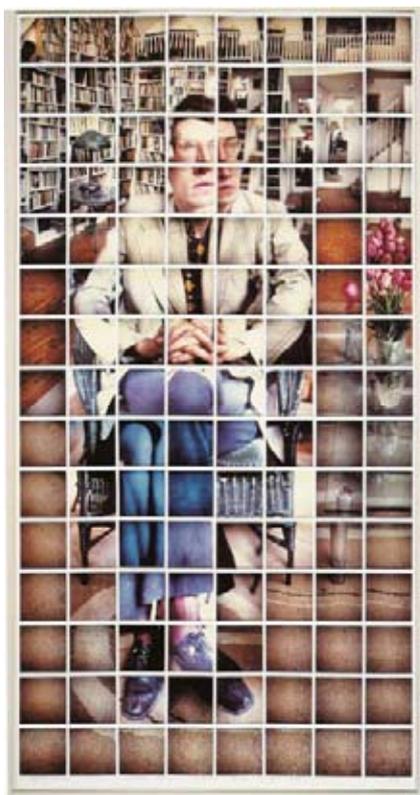
*Chaise, Jardin du Luxembourg, Paris, 10.08.1985, photocollage, 64x79 cm*



*Photographie d'une chaise en perspective inversée, 1988, copie laser, 75x127 cm*



*Chaise et pipe de Vincent, 1988, acrylique sur toile, 91x91 cm*

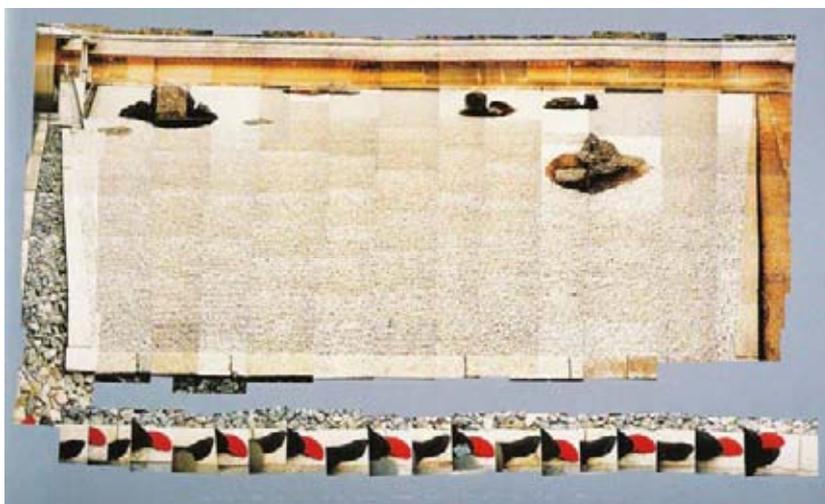


*David Graves, Pembroke Studios, Londres, mardi 27 avril 1982, collage polaroid ou "joiner", 67x131 cm*

Référence sur l'œuvre photographique : BLASER, Christophe, GIRARDIN, Daniel, "L'espace cubiste dans les collages de Hockney", publié en allemand in *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, Cologne, Museum Ludwig / Heidelberg, Braus, 1998, p.33-40 [en français sur : [www.elysee.ch/articles/article26.html](http://www.elysee.ch/articles/article26.html)]



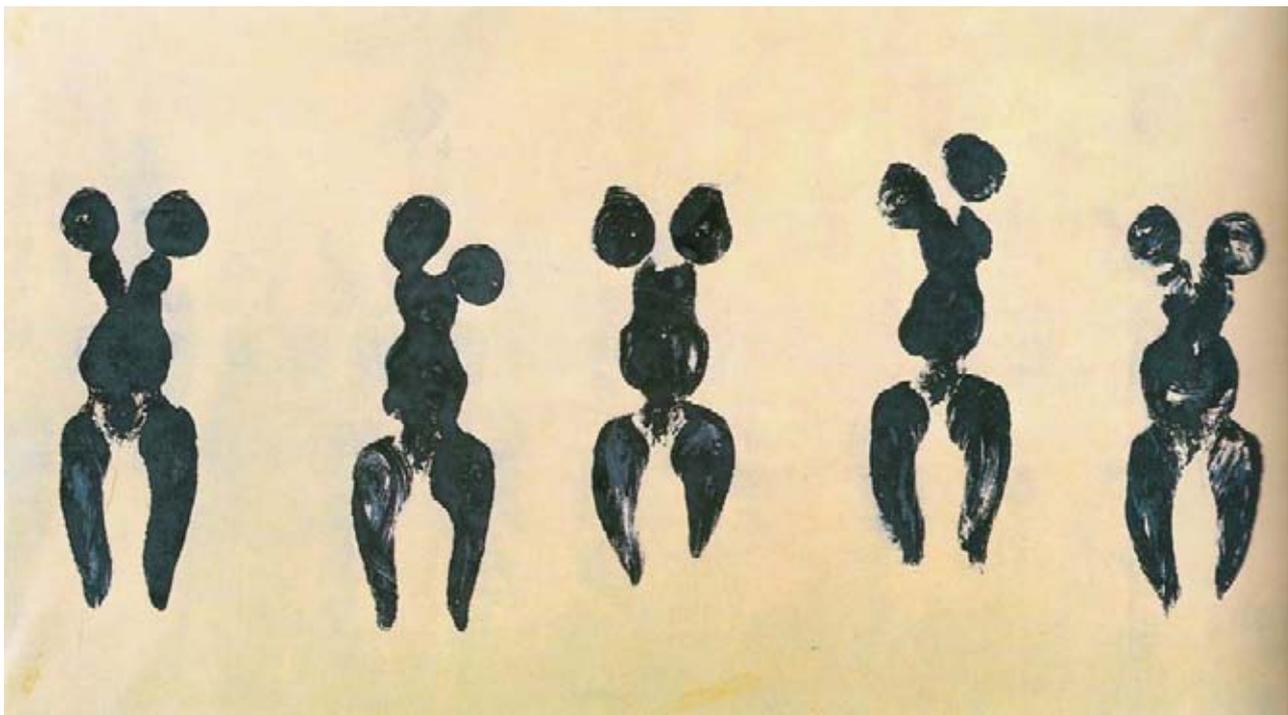
*Jeu de scrabble, 1<sup>er</sup> janvier 1983, photocollage, 99x147 cm*



*Walking in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto, février 1983, photocollage, 102x159cm*

## NOUVEAU REALISME ET ART DU QUOTIDIEN EN FRANCE

### Yves Klein : la logique indicielle mise en acte



Yves Klein, *Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82)*, 1960, pigment pur et résine synthétique sur papier sur toile, 155x281 cm



Yves Klein et un modèle des anthropométries.

"Anthropométrie" est le terme inventé par Pierre Restany (anthropo, du grec *anthropos*: homme, et métrie de *metron*: mesure) pour nommer ce que Klein désignait comme "la technique des pinceaux vivants", mise au point en 1960.

En mars 1960, à la *Galerie internationale d'art contemporain* de Paris, il organise la performance des *Anthropométries de l'époque bleue*: tandis que la *Symphonie monotone* est exécutée devant un public choisi, trois modèles nues s'enduisent de peinture bleue pour déposer l'empreinte de leur corps sur du papier [voir illustration en haut de cette page].

Source d'information : [www.cnac-gp.fr](http://www.cnac-gp.fr)



Yves Klein, *ANT 63*, 1961, pigment et fixateur synthétique sur papier monté sur toile, 153x209 cm [empreintes positives et négatives]



Yves Klein, *Saut dans le vide*, 1960 [réalisé plusieurs fois dès le 12.01]

## NOUVEAU REALISME ET ART DU QUOTIDIEN EN FRANCE

### Yves Klein : la logique indicielle mise en acte

" Parallèlement à ces mouvements américains (Action Painting, Pop Art et Hyperréalisme), et en toute indépendance, l'Europe, surtout la France, élaborait elle aussi, entre 1950 et 1970, un nouvel art de la figuration qui s'est trouvé rapidement institué par la critique.

D'abord dans les manifestes de Pierre Restany sur *Les nouveaux réalistes* (1960-1965) où l'on retrouvait, en première génération, les noms d'Yves Klein (avant tout autre), ainsi que de César, Arman, Tinguely, Spoerri, etc." [...]

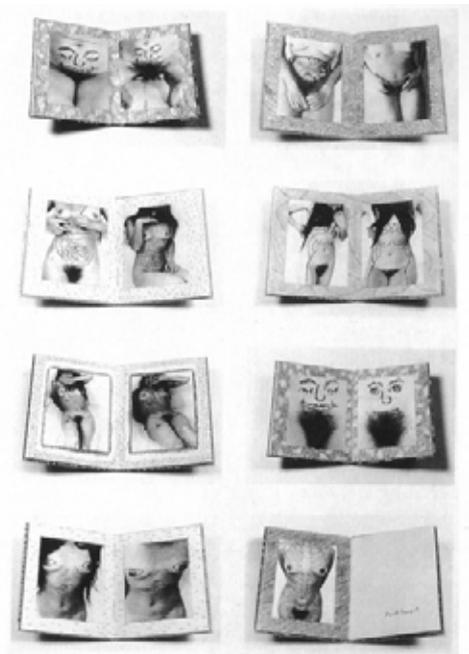
"Un mot, pour commencer, du travail d'Yves Klein, figure quelque peu météorique mais intéressante (il meurt en 1962, à trente-quatre ans), célèbre pour ses nombreux *monochromes* (bi- ou tri-dimensionnels) et ses *bleus* (ou *outremer* « IKB »), pour son travail avec les matériaux atmosphériques (la pluie, le vent, le feu : architectures de l'air anticipant sur certaines œuvres de Land Art, peintures au lance-flamme ou aux brûleurs de gaz, avec effets de « transmutation » des matériaux, au sens quasi alchimique, comme lors de la déflagration d'Hiroshima où des corps désintégrés ont vu leur « ombre » imprimée sur la pierre par l'éclair atomique), ou encore pour ses *Anthropométries* (corps de femmes nues, enduits de peinture bleue fraîche, que Klein utilise comme des « pinceaux vivants » au cours d'actions publiques – « pré-happenings » –, en les dirigeant, par le geste et la parole, contre des supports d'inscription où elles viennent imprimer par contact les empreintes positives de leur corps, tandis que dans un second temps, après pulvérisation du même bleu autour de ces corps plaqués contre la toile, il obtient par soustraction des empreintes négatives, en creux, de ces mêmes corps, qu'il superpose aux premières : manière de jouer au suaire, au jeu du positif-négatif, bref à la photographie). On le voit, la démarche de Klein est à l'évidence régie par la logique représentative de *l'acte* et de la *trace* : de *l'index* dans son sens le plus marqué. "

Philippe Dubois, *op. cit.*, p.238 et 240

### Christian Boltanski et Annette Messenger : la photographie du quotidien et la photo-installation

" Enfin, dans un autre registre, il faut évoquer le travail d'une série d'artistes, photographes autant que peintres (quoi qu'ils en disent), qui pratiquent et utilisent la photo directement comme support et médium essentiels de leur travail, tout en jouant avec elle de toutes sortes de manières. Chez eux, la photo n'est pas absorbée dans le travail de l'œuvre, elle est l'œuvre dans son corps même, à travers toutes les manipulations. Ces artistes, dont les préoccupations sont en général d'ordre social, pratiquent le plus souvent un certain *art du quotidien*, ils mettent assez systématiquement en scène leur propre corps, ou plus exactement le rapport imaginaire de leur propre corps avec tout ce qui l'entoure ou le représente socialement et idéologiquement, tout cela sans cesser à aucun moment d'utiliser la photo comme telle et pour mettre en œuvre à travers elle un questionnement de l'art (rapport texte-image, l'idée de collection, etc.). Au rang de ces artistes, il faut citer Christian Boltanski (les albums de photos de famille, les images modèles, les reconstitutions, les jouets, les objets, les inventaires, etc.), Didier Bay (*Mon quartier vu de ma fenêtre, C'est l'amour*, etc.), Annette Messenger (la collectionneuse, la jalouse, la folle, la ménagère, la jardinière, l'amoureuse, la rêveuse, la barbouilleuse, la meurtrière, etc.), ou encore, comme Jean le Gac, « le peintre » dans tous ses états (dormant, rêvant, peignant, lisant, regardant, campant, etc.), ou Paul-Armand Gette, « le classificateur », amoureux de C. von Linné, du paysage, des plantes et du voyage. "

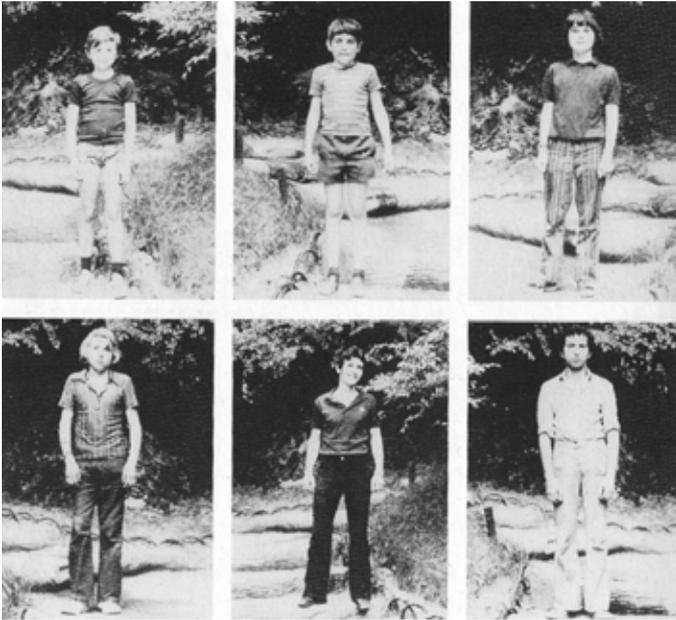
Philippe Dubois, *op. cit.*, p.240-241



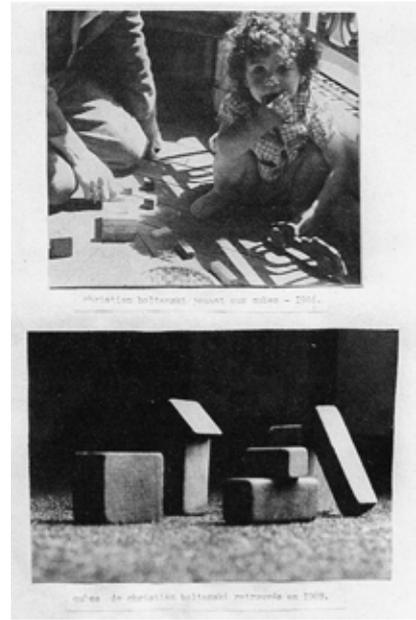
Annette Messenger, série *La femme et...*, 1975, photographies, dessins dans cahiers

NOUVEAU REALISME ET ART DU QUOTIDIEN EN FRANCE

Christian Boltanski et Annette Messager : la photographie du quotidien et la photo-installation



Christian Boltanski, images tirées de la série :  
*10 portraits photographiques de Christian Boltanski, 1972*



En haut : *L'auteur jouant aux cubes - 1946*  
En bas : *Cubes de l'auteur retrouvés en 1969*  
Œuvres tirées de : Christian Boltanski,  
*Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950, 1969*



Christian Boltanski, *Monument Odessa, 1991*,  
installation, photographies n/b, lumière, câbles, 100x210cm

" On pourrait dire, pour commencer schématiquement, que l'installation photographique se définit très globalement par le fait que l'image photographique en elle-même n'y a de sens que mise en scène dans un espace et un temps donnés, c'est-à-dire intégrée à un dispositif qui la dépasse et qui lui donne son efficacité. Et l'œuvre dans son ensemble est le résultat de cette mise en place, de cette « installation » photographique. En d'autres termes, cette dernière implique toujours, selon des modalités infiniment variables, outre les photos elles-mêmes (avec leur message et leur valeur propres), un espace-temps de présentation bien déterminé (un lieu, un cadre, un environnement), un concepteur-manipulateur (l'auteur du dispositif, qui n'est pas nécessairement l'auteur des photos), un spectateur, cible plus ou moins directe de la machinerie (au point d'être parfois intégré en tant que tel à l'œuvre, voire d'en être l'objet même), et une sorte de contrat, un jeu de relations entre les différentes parties.

Ainsi formulée, l'installation photographique peut évidemment recouvrir les formes les plus diverses. Déjà un simple livre, ou un album de photos (qu'elles soient ou non de famille), peut être décrit comme une installation : l'album implique bien un espace et une temporalité spécifiques, un metteur en page qui ordonne le dispositif, tout un jeu de relations institué par le type de mise en scène des photos dans le volume, un destinataire précis dont la lecture actualise le travail. De la même manière, on peut considérer que toute exposition de photos (sur les murs d'une galerie ou d'un musée autant que dans un portfolio) fonctionne elle aussi selon ce même principe, parfois (souvent) sans recherche particulière, mais parfois aussi selon des dispositions plus ou moins singulières visant à produire des effets propres à l'exposition en tant que telle [...].

Bref, d'une façon générale, dès qu'une photo est regardée, elle l'est par quelqu'un, dans un lieu et à un moment donnés, et, en fonction de cela, elle entretient certains rapports avec le regardeur. Rien là, en somme, que de bien ordinaire. Mais justement, « d'ordinaire », quand on regarde une photo, ou quand on en parle, on *oublie* que celle-ci nous est donnée dans et par un « dispositif » (aussi neutre et discret soit-il) qui influe sur notre perception. On n'accorde pas (trop) d'importance à cette dimension *d'exposition* de la photo, à tout ce qui l'entoure, à tout ce par quoi elle nous parvient, bref à tout ce qui fait son *énonciation* au niveau de sa contemplation. On tend le plus souvent à rejeter toute la *pragmatique de la réception* des photos. Or ce qui me paraît important et significatif, c'est que, depuis une bonne dizaine d'années, des photographes et des artistes, de plus en plus nombreux, se sont livrés systématiquement à des travaux spécialement centrés sur cette dimension pragmatique de la mise en scène des photos." [...]

"En présence de l'œuvre exposée sur le mur de la galerie ou dans les pages d'une publication, le spectateur se trouve en quelque sorte *interpellé* par le dispositif. Tout en restant physiquement extérieur à l'œuvre elle-même (il n'est pas intégré à elle, il ne peut pas intervenir matériellement, il reste un regardeur), il est mis en position de construire intellectuellement des jeux de sens entre les photos à partir des balises qui lui sont fournies par le montage. On pourrait qualifier de telles installations de « **sculptures photographiques** »." [...]

"Enfin, la dernière catégorie d'installation qu'on évoquera, après les « sculptures photographiques », c'est celle de ce que j'appellerai « **l'environnement photographique** ». Voici quelques éléments de définition, très rapides, et quelques exemples simplement décrits.

L'environnement photographique se caractérise par le fait qu'au lieu d'avoir face à soi un montage de photographies sur une surface donnée, avec tous les jeux et pièges possibles liés aux modalités de l'assemblage, on a plutôt affaire à une disposition dans *un espace à trois dimensions* où la photo n'est qu'un élément parmi d'autres objets. Cela implique, en général, une participation plus grande du spectateur, qui a la possibilité de se déplacer par rapport à cet espace afin d'en appréhender au mieux les données. En outre, ces environnements présentent aussi deux autres traits récurrents : ils utilisent souvent le projecteur de diapositives (plus que la photo elle-même), car celui-ci permet davantage de jouer sur l'espace et sur la lumière ; et ils sont systématiquement travaillés par une esthétique de la mise en abyme, où les données se renvoient la balle comme dans un circuit fermé se prenant lui-même pour objet (auto-référentialisation généralisée) : le contenu de l'environnement n'est autre que lui-même, que la représentation de ses propres conditions de fonctionnement." [voir par exemple l'œuvre de Michael Snow, *Authorization*, 1969, au début du chapitre, p.6 du dossier]

Philippe Dubois, *op. cit.*, p.247-248, p.251-252

NOUVEAU REALISME ET ART DU QUOTIDIEN EN FRANCE  
Christian Boltanski et Annette Messager : la photo-installation



Annette Messager, *Les Tortures volontaires*, 1972-91, installation, 85 cadres, 1 livre, 165x317 cm



Annette Messager, *Mes Vœux*, 1989, installation, 250 photographie encadrées, ficelle, 140x200 cm

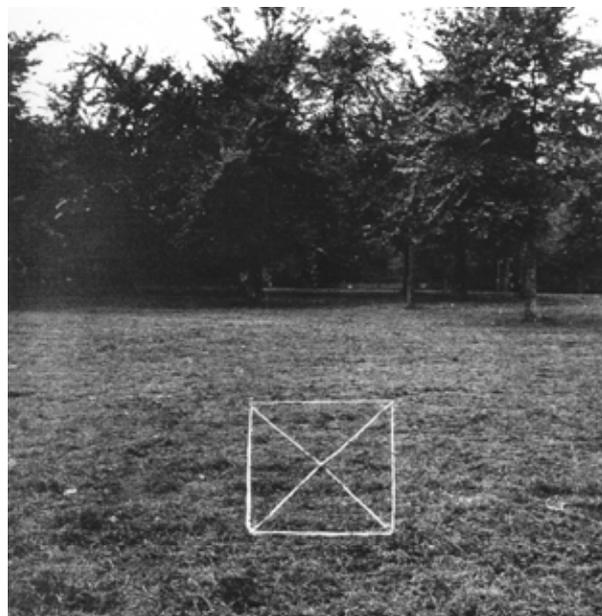
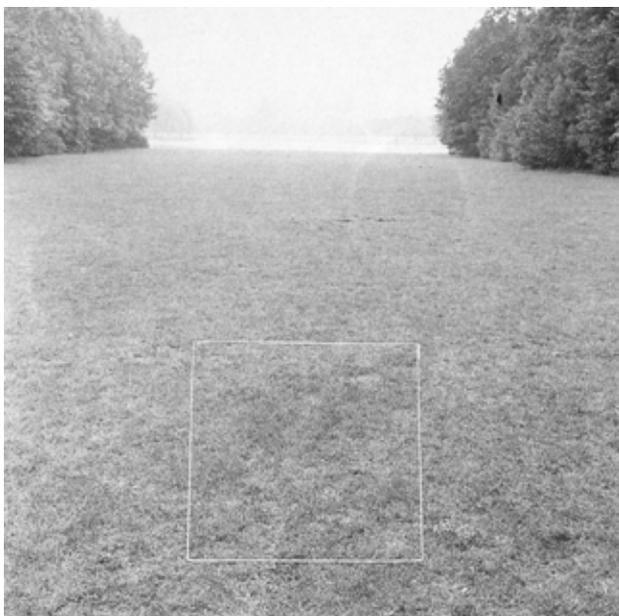


## LE PROCESSUS : LES "ARTS D'ATTITUDE" AUX USA ET EN EUROPE

### Joseph Kosuth et Edward Ruscha : l'art conceptuel et la photographie comme signe

" Dans l'art conceptuel, la photographie, si elle ne joue pas un rôle de premier plan (en comparaison du langage verbal par exemple : voir tout le travail du groupe Art-Language), intervient néanmoins de manière parfois directe, comme dans les travaux de Douglas Huebler (*Duration Pieces, Variable Pieces, etc.*) où il utilise la série photographique en variation continue ; ou dans ceux, plus connus, de Joseph Kosuth, dans ses *Investigations*, où il s'agit, le plus souvent, de rassembler côte à côte trois ordres de représentation d'une même réalité. Ainsi de la très célèbre *Une et trois chaises*, qui est l'œuvre archétypale de l'art conceptuel, ou de *l'Une et trois boîtes*, toutes deux de 1965. On y voit, juxtaposés, l'objet réel proprement dit (la boîte, la chaise), une image photographique en noir et blanc grandeur nature de ce même objet, et, imprimée et agrandie sur un panneau de même taille, une représentation linguistique de ce même objet (le mot qui le désigne dans le dictionnaire, accompagné de sa définition phonétique et sémantique). On le voit, dans une telle démarche, la photo est là, au même titre que le langage verbal ou que le référent objectuel, pour une mise en acte conceptuelle de la notion même de « représentation »."

Philippe Dubois, *op. cit.*, p.241



### Jan Dibbets, entre art conceptuel et land art

En haut, gauche et droite :  
Jan Dibbets, série *Corrections de perspective*,  
photographie sur toile, 120x120 cm

" La série *Corrections de perspective* expérimente la construction optique de l'espace héritée de la Renaissance, qui utilise une corde tendue sur le sol pour former des carrés ou des rectangles. Le principe de ces œuvres est d'annuler l'illusion de perspective engendrée par la construction photographique, tout en créant une autre illusion, en suggérant que le carré blanc visible sur la photographie n'est pas dans la photographie mais surimposé sur elle. Corriger une illusion crée une autre illusion, si bien que le spectateur est amené à déconstruire sa manière de percevoir la perspective picturale. "



En bas : Jan Dibbets, *Objets de marée de 12 heures*, avec correction de perspective, 1969, film pour la télévision

" Cette œuvre a été réalisée dans le cadre de l'exposition « Land Art », de Gerry Schum, et diffusée à la télévision allemande le 15 avril 1969. Dibbets l'a décrite en ces termes : « L'œuvre sera réalisée sur la plage à marée basse. Elle sera effacée lorsque la mer aura remonté. Cela prend environ huit heures (le temps d'une marée). L'ensemble est spécialement réalisé pour la télévision : ainsi, les gens, le temps qu'ils regardent le film à la TV, ont un Dibbets original chez eux. Lorsque c'est fini, l'œuvre d'art n'existe plus. » (Jan Dibbets, « Land Art », catalogue d'exposition, 1969) "

*Land art et art environnemental*, KASTNER, Jeffrey, éd., essai de WALLIS, Brian, Paris, Phaidon, 2004, p.181

Robert Smithson : le land art et la photographie comme document et mode de représentation



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt Lake, Utah, 4.5x450m

**Spiral Jetty** : " Des engins ont travaillé 292 heures et des ouvriers 625 heures pour remuer 6783 tonnes de terre. Deux *dumpers*, un tracteur et une grande pelle mécanique ont été amenés sur le site. De la terre et des blocs de basalte ont été récupérés sur la plage, d'où part la jetée, puis accumulés dans l'eau pour commencer l'ouvrage, construit ensuite par dépôts successifs de matériaux. La forme de l'œuvre a été influencée par le site, où l'on extrayait autrefois du pétrole ; l'idée de spirale est inspirée de la topographie locale, mais aussi d'une légende selon laquelle un tourbillon existerait au milieu du lac. Elle reflète également la configuration des cristaux de sel qui recouvrent les rochers. Smithson a d'abord été attiré par le site à cause de la coloration rouge du lac salé [due à un phytoplancton, une algue microscopique]. L'œuvre est modifiée par l'action de l'environnement, ce qui témoigne de la fascination de l'artiste pour l'entropie, due aux forces de transformation de la nature. Quand elle est submergée par les eaux, cette structure monumentale est un témoignage « en creux » de la domination exercée par l'homme sur le paysage et une illustration de sa relation avec la monumentalité. Périodiquement, l'œuvre réémerge des eaux du lac. "

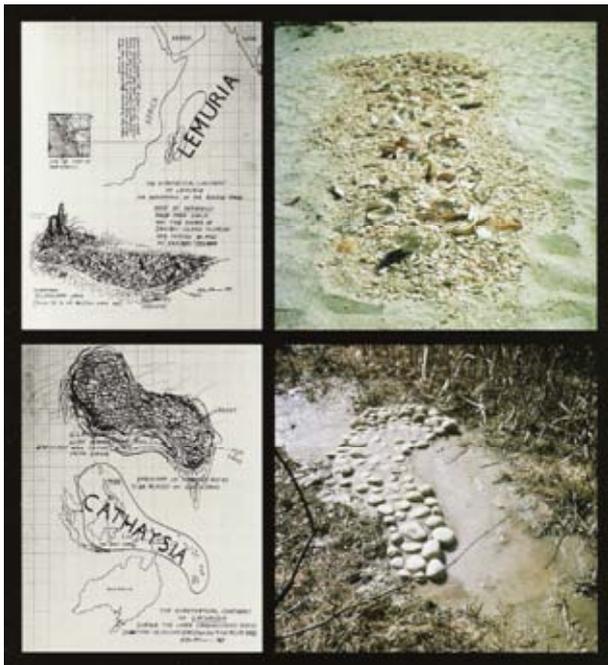


Robert Smithson, *Spiral Hill*, 1971, terre, humus, sable, 23 m de diamètre à la base, Emmen, Pays-Bas

**Spiral Hill** : " Créée dans une sablière abandonnée, cette œuvre – l'une des deux réalisées sur le site, l'autre étant intitulée *Broken Circle* (Cercle brisé) – a été la première de Smithson à « réhabiliter » un site industriel. L'artiste s'en est expliqué : « Dans la région densément peuplée comme les Pays-Bas, j'ai pensé qu'il ne fallait pas déranger l'agriculture. Avec mon travail dans la carrière, j'ai, d'une certaine façon, réorganisé une situation bouleversée et lui ai redonné une sorte de forme. » (Robert Smithson, « Interview with Gregoire Müller », 1971). *Spiral Hill* est constituée de terre puis de plusieurs couches de terreau noir. Du sable blanc a été déversé sur le tracé de la spirale. Le mouvement, inverse à celui des aiguilles d'une montre, évoque un symbole ancien de destruction. La colline remaniée est une sorte de tour de Babel – une référence à la destruction, dans le domaine de l'environnement. L'œuvre devait disparaître une fois dégradée, mais la communauté locale a décidé de la conserver dans sa forme originale. "

*Land art et art environnemental*, KASTNER, Jeffrey, éd., essai de WALLIS, Brian, Paris, Phaidon, 2004, p.58 et p.60

## Robert Smithson : la dialectique site / nonsite



Robert Smithson, *Hypothetical Continent in Shells : Lemuria*, Sanibel Island, Floride, 1969 (photo du haut) ; *Hypothetical Continent in Stone : Cathaysia*, 1969 (en bas)



Robert Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (Incidents d'un voyage de miroirs dans le Yucatan), 1969, 9 épisodes, photographies couleurs de 27x27 cm chacune



Robert Smithson, *Nonsite Essen*, 1969

" Avec cette série de photographies de neuf sites différents, Smithson construit un voyage physique à travers le paysage. L'environnement naturel est transformé et fragmenté par douze surfaces de miroirs que Smithson avait emportés. Il les a placés selon diverses configurations dans l'environnement naturel. Ce travail a aussi à voir avec le temps et la mémoire : les œuvres proprement dites ont existé très peu de temps, mais les images saisies par l'objectif sont des traces de mémoire atemporelles.

Ce travail photographique a été réalisé pour la revue *Artforum*, en septembre 1969. "

*Land art et art environnemental, op. cit., p.94*

Extrait du texte "Spiral Jetty" de Robert Smithson :

### " Dialectique du Site et Nonsite

<i>Site</i>	<i>Nonsite</i>
1. limites ouvertes	1. limites fermées
2. une série de points	2. un déploiement de matière
3. coordonnées extérieures	3. coordonnées intérieures
4. soustraction	4. addition
5. certitude indéterminée	5. incertitude déterminée
6. informations dispersées	6. informations contenues
7. réflexion	7. miroir
8. bordure	8. centre
9. un lieu (concret)	9. non-lieu (abstrait)
10. multiple	10. un

### Champ de convergences

Le champ de convergences entre *Site* et *Nonsite* est fait d'une suite de hasards, c'est une voie double faite de signes, de photographies et de cartes qui appartiennent aux deux versants de la dialectique au même moment. Les deux versants sont à la fois présents et absents. On place la terre ou le sol extrait du *Site* dans l'art (*Nonsite*) au lieu de placer l'art sur le sol. Le *Nonsite* est un contenant dans un autre contenant (la salle d'exposition). Le terrain ou la cour au-dehors est encore un autre contenant. Des choses en deux et trois dimensions échangent leurs places respectives dans le champ de convergences. Ce qui est à grande échelle devient petit et ce qui est à petite échelle devient à grande échelle. Un point sur la carte s'élargit aux dimensions d'une masse de terre. Une masse de terre se réduit à un point. Est-ce que le *Site* reflète le *Nonsite* (miroir), ou est-ce le contraire ? Les règles de ce réseau de signes se découvrent en suivant des voies mentalement et physiquement incertaines. "

Tiré de la note 1, Robert Smithson, "Spiral Jetty", *Parts of the Environment*, 1972, publié en français in SMITHSON, Robert, *Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Marseille, Musées de Marseille-Réunion des musées nationaux, 1994, p. 209

## LE PROCESSUS : LES "ARTS D'ATTITUDE" AUX USA ET EN EUROPE

### Robert Smithson : le land art et la photographie comme document et mode de représentation

" Quant aux pratiques de *l'art environnemental* (Land Art, Earth Art, Art-paysage, etc.), elles posent, elles aussi, directement et de façon particulièrement intéressante, la question du rapport à la photographie. On le sait, ce type de travail artistique, qui s'est surtout développé dans les années 1970, repose globalement sur le principe de prendre pour objet (c'est-à-dire à la fois pour cadre, pour support, pour matériau, et comme œuvre même) le paysage en tant que tel, avec tous ses éléments. Situé en somme quelque part entre une architecture et une sculpture de la nature, ce domaine artistique peut regrouper aussi bien de modestes tentatives que des projets gigantesques : cela peut aller du simple déplacement d'un sujet dans un espace naturel à de très complexes manipulations de vastes matériaux terrestres, qu'il s'agisse de capter des éléments, de marquer des sites, de construire des dispositifs très élaborés, etc.

Il est évident que, dans un premier temps, la photographie peut intervenir dans de telles pratiques, au titre de moyen d'archivage, de support d'enregistrement du travail de l'artiste *in situ*, d'autant mieux que ce travail s'effectue le plus souvent en un lieu (et parfois en un temps) unique, isolé, coupé de tout et plus ou moins inaccessible, bref, un lieu et un travail qui, sans la photographie, resteraient quasiment inconnus, lettre morte pour tout public. La *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, qui déroule ses quelque 500 mètres sur les eaux du Grand Lac Salé de l'Utah, le grand *Observatoire* (1971) de bois et de terre que Robert Morris édifia au cœur du Zuiderzee hollandais, les nombreuses et longues *Lignes* de pierres que Richard Long a assemblées dans divers endroits désertiques de par le monde (sur un haut plateau péruvien, dans l'Himalaya, dans des collines d'Écosse, etc.), les découpages de collines et remplissages de vallées auxquels Michael Heizer procéda dans le désert du Nevada (*Double Negative*), les emballages de la côte australienne devant la Grande Barrière de corail ou les recouvrements roses de l'océan tout autour de quelques îles de Floride réalisés par Christo, tous ces travaux ne nous sont guère connus aujourd'hui que par la mémoire photographique qui en a fait circuler et multiplier les images-traces. Mais là ne s'arrête pas, bien entendu, le rôle de la photographie.

Il est en effet rapidement apparu que la photographie, loin de se limiter à n'être que l'instrument d'une reproduction documentaire du travail, intervenant après coup, était d'emblée pensée et intégrée à la conception même du projet, au point que plus d'une réalisation environnementale a finalement été élaborée *en fonction de* certaines caractéristiques du procédé photographique.

Par exemple, il est des travaux de paysage conçus à partir de principes comme celui de la perspective monoculaire avec toutes ses conséquences. Ainsi des nombreuses *Lignes* de pierres de Richard Long, qui ne prennent toute leur valeur de « ligne intégrée », c'est-à-dire en harmonie avec les grandes structures d'un paysage, que lorsqu'elles sont vues *dans l'axe*, donc à partir d'un point de vue strictement déterminé qui en fixe le *sens* (dans la double acception du terme). "

Philippe Dubois, *op. cit.*, p.241 et 244

Ci-contre : Robert Smithson, tiré de *Monuments of Passaic*, 1967, photographies n/b

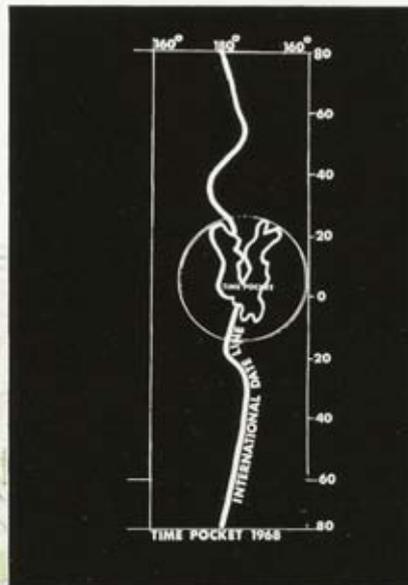


LE PROCESSUS : LES "ARTS D'ATTITUDE" AUX USA ET EN EUROPE

Le land art et la photographie comme document et mode de représentation : les Américains



TIME POCKET.1968.  
Near Fort Kent, Maine. International Date Line reduced and plotted on frozen land-mass. Line truncated at island located in middle of a 1 mile plot and continued at other end of island for  $\frac{1}{2}$  mile. Equipment: Diesel powered skidder.



Dennis Oppenheim, *Time Pocket*, 1968, près de Fort Kent, Maine

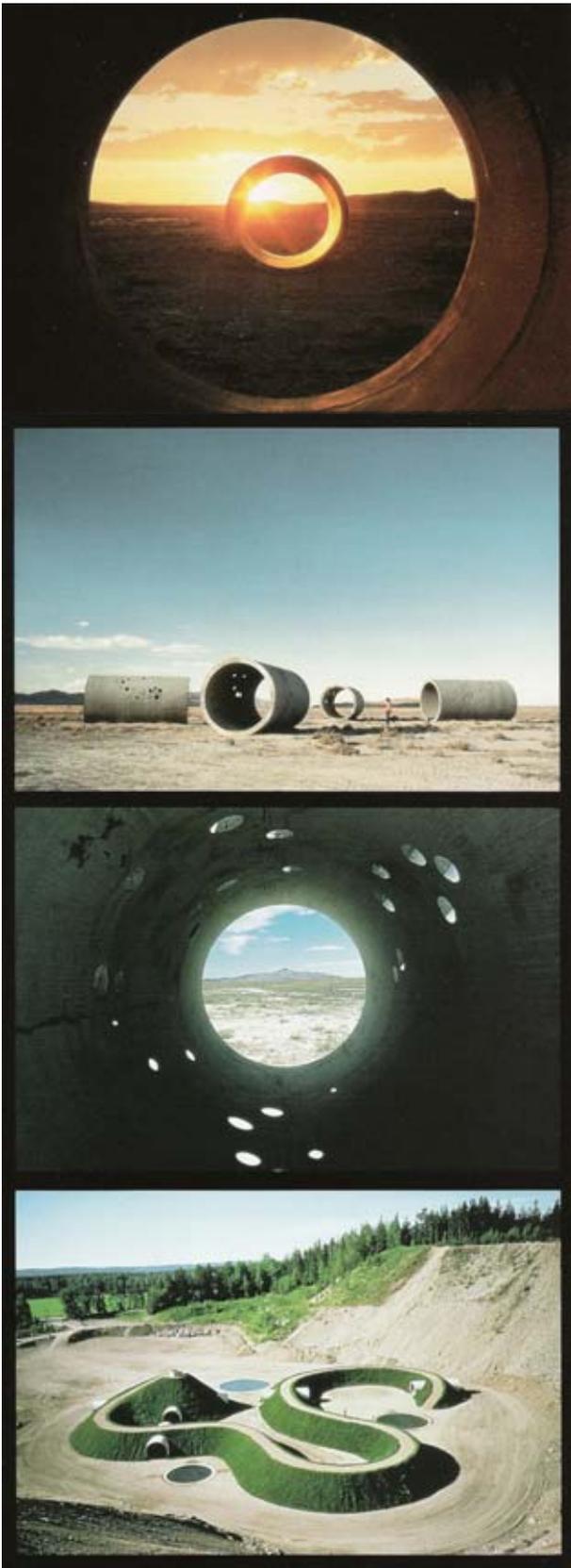
Configuration de la ligne de changement de date, réduite et tracée sur le terrain gelé.

La ligne s'interrompt quand elle parvient à une île située au milieu du tracé long de un mile ; elle reprend à l'autre bout de l'île et se continue pendant un demi-mile.

Matériel : un *skidder* à moteur diesel.

Documentation photographique et cartographique, schéma, 102x152 cm

Le land art et la photographie comme document et mode de représentation : les Américains



Nancy Holt, *Up and under*, Nokia, Finlande, 1998, sable, béton, herbe, eau, long. 189 m, larg. 67.5 m, haut. 7.8 m

3 photographies du haut : Nancy Holt, *Sun Tunnels* (Tunnels solaires), 1973-1976, béton, tunnels d'un diamètre extérieur 372 cm et intérieur 244 cm ; diagonale de l'installation 26 mètres, Great Basin Desert, Utah



Walter De Maria, *The Lightning Field* (Le champ de foudre), 1977, 400 piquets en acier inoxydable, 1.6 x 1 km, Nouveau-Mexique

" L'installation est située dans le centre-ouest du Nouveau-Mexique, à 2195 mètres d'altitude et 18.5 km de la ligne de crête des Rocheuses. Quatre cents piquets fabriqués spécialement en acier inoxydable parfaitement poli et dotés de pointes aiguës ont été disposés selon un quadrillage rectangulaire. Ils sont espacés de 67 m : seize en largeur (1 km), orientés nord-sud, sur vingt-cinq en longueur (1.6 km), orientés est-ouest. L'électricité atmosphérique doit être à environ 61 m au-dessus du *Lightning Field* pour détecter les piquets et déclencher la foudre. Faire l'expérience de cette œuvre en relation directe avec la nature – les lumières changeantes, l'espace mouvant, la chaleur et l'attente de l'événement (la foudre) – exalte le sens de l'échelle de l'espace et du temps "

*Land art et art environnemental, op. cit., p.109*

Nancy Holt, *Sun Tunnels* (Tunnels solaires), 1973-1976

" Quatre « tunnels » (des buses en béton) sont posés sur le sol du désert, en X ouvert, chaque diagonale mesurant 26 m. Au centre du dispositif se trouve un cercle de ciment, au ras du sol. Les trous pratiqués dans la moitié supérieure des buses ont un diamètre variant de 18 à 25 cm et sont configurés de façon à correspondre aux diverses constellations. Les buses sont alignées sur l'axe du lever et du coucher du soleil lors des solstices. La lumière du soleil ou de la lune, passant par les trous, projette à l'intérieur des dessins changeants de cercles et d'ellipses. L'installation est placée dans un paysage immense qui change lui aussi selon les cycles solaire et lunaire : elle est destinée à faire découvrir au spectateur la dimension cosmique du temps. "

*Land art et art environnemental, op. cit., p.88*

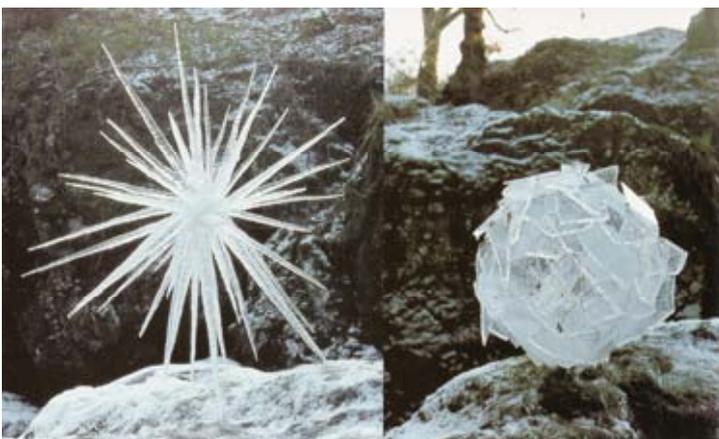
Le land art et la photographie comme document et mode de représentation : Europe, Japon



Toshikatsu Endo, *Epitaph – Cylindrical II*, 1990, « événement » avec bois, bitume, feu, terre, air, soleil, eau, hauteur 240 cm, diamètre 250 cm

" Le travail d'Endo [1950, Takayama, Japon] est souvent fondé sur des formes simples qui rappellent le minimalisme, mais sans en suivre le mode opératoire. Il s'intéresse plutôt à l'idéologie et à l'histoire, à la mythologie et à l'homme. Le feu et l'eau sont pour lui des éléments importants : le feu est une force naturelle destructrice, mais aussi une source d'énergie. Il possède des vertus alchimiques et il purifie. L'eau est un matériau « réservé et neutre », mais, comme on ne peut en maîtriser la forme, elle symbolise aussi le chaos. L'eau cachée dans certaines sculptures d'Endo est là pour rappeler la fluidité de chaque chose. L'embrassement de l'œuvre est un événement cérémoniel, souvent réalisé en extérieur et en l'absence de public. Endo en photographie le processus mais n'expose que la forme finale en résultant. Ces œuvres ne parlent pas seulement du processus ou de la forme : elles font allusion à des zones profondes de la conscience, à la psyché et à la mythologie universelles. "

*Land art et art environnemental, op. cit., p.113*



Andy Goldsworthy, *Ice Piece* (Sculpture de glace), 12 janvier 1987, cibachrome, 76x76 cm, Scaur Water, Penpont, Dumfriesshire, Écosse

" « des morceaux épais plongés dans la neige puis dans l'eau maintenus ensemble jusqu'à ce qu'ils gèlent en utilisant à l'occasion des bâtons fourchus jusqu'à la prise pour qu'ils supportent un moment de tension quand on les enlève en soufflant sur le bâton avant de l'ôter » [indications données par l'artiste].

Goldsworthy crée des œuvres dans le paysage en se servant de matériaux trouvés et de phénomènes naturels, et en recourant à des manipulations – le souffle, le modelage – pour créer des formes nouvelles. Ces œuvres, souvent éphémères, sont présentées sous forme de photographies. Les interventions de Goldsworthy dans le paysage exaltent notre sentiment de la beauté de la nature, mais aussi de sa longévité et de sa brièveté. "

*Land art et art environnemental, op. cit., p.69*



Nils Udo, *Waternest*, 1995, branches, osier, foin

## Land art en Europe : l'expérience de la marche chez les artistes britanniques



Hamish Fulton, *An object cannot compete with an experience*, 2001 (carton d'invitation, Sainsbury Center for Visual Arts)



Richard Long, *Stones in Nepal*, 1975



Ian Hamilton Finlay, *Signature of the Artist Hodler*, 1987, pierre gravée, Col de la Furka, Suisse, détail

" Ian Hamilton Finlay [de nationalité britannique] a gravé une représentation agrandie de la signature de Hodler sur une pierre, dans le col de la Furka. Le peintre suisse Ferdinand Hodler (1853-1918) est célèbre pour ses tableaux d'histoire, mais aussi pour ses paysages de montagne avec lesquels cette photographie présente une ressemblance frappante. "

*Land art et art environnemental, op. cit., p.174*



Richard Long, *A Line made by walking*, 1967

" Le très ancien thème de la marche a été profondément renouvelé dans l'art grâce à la chronophotographie et aux recherches menées par Marey et Muybridge, chacun d'ailleurs avec des objectifs et des techniques très différentes qui ont marqué l'art des avant-gardes au début du 20<sup>e</sup> siècle. Les artistes contemporains dont l'œuvre est liée à la marche ont davantage cherché à traduire un sentiment de la nature faisant écho à des moments du quotidien et à des sensations ténues, plutôt qu'à décomposer le mouvement pour en représenter divers états. [...] Mais le sentiment de la marche, celui qu'éveille le passage des oiseaux, la vue d'un paysage ou le bruit d'un ragondin qui plonge dans un lac, ce sont les photographies de Richard Long, de Hamish Fulton, et parfois de David Tremlett, qui nous en restituent l'insaisissable qualité comme si le temps de ces images avait la vertu de se dissoudre lentement dans notre regard. "

*La nature dans l'art. Sous le regard de la photographie*, TIBERGHEN, Gilles A., éd., Arles, Actes Sud, coll. Photo Poche, n°99, 2005, chapitre 7 "En marche" (non paginé)

## Entre land art et art corporel : le motif de l'empreinte



Ana Mendieta, *Birth*, de la série *Silueta*, 1982, terre, corps de l'artiste, boue, poudre à canon, Old's Man's Creek, Iowa



Photographies couleurs, ci-dessus et ci-contre :

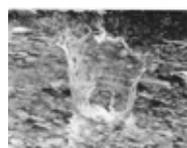
Ana Mendieta, sans titre, de la série *Silueta*, 1979, corps de l'artiste, herbe, marais, neige, terre, boue, Amana, Iowa

" Ces œuvres – une série d'autoportraits pour lesquels Ana Mendieta [1948, La Havane – 1985, New York] a, littéralement, imprimé sa présence sur le paysage – ont mis en jeu tout un éventail de supports, de matériaux et de méthodes. Les formes féminines ont été faites avec de la boue, des roches, de la neige, de la terre, assemblées avec des feuilles, de la mousse ou des fleurs, tachées de sang, gravées dans le feu ou la cendre et lessivées par l'eau ou la fumée. Ces œuvres ont été souvent réalisées en relation avec des rituels de guérison, de purification et de transcendance. La série « Silueta » faisait la synthèse d'éléments de la culture de Cuba, pays natal d'Ana Mendieta, et de sa culture d'adoption (celle des États-Unis) [en 1961, dans le cadre de l'opération « Peter Pan », elle a été séparée de sa famille et adoptée de force] ; elle est aussi une expression forte de l'identité sexuelle. "

*Land art et art environnemental, op. cit., p.121*



Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle-pietra* (Développer sa peau-pierre), 1971, pierre, empreinte de doigts à l'acide, 4 photographies de l'action par Paolo Mussat Sartor



" Par le toucher, l'épiderme assimile la mémoire du monde. [...] Développer sa peau, projeter son empreinte à la surface du monde, n'est que la mise en évidence d'une présence imperceptible du corps dans notre environnement, l'imposition du corps de l'artiste à la superficie d'une sédimentation de traces et de mémoires inconnues. [...] La mémoire de peau rejoint celle des rêves, dans laquelle passé et présent coexistent, une mémoire qui abolit le temps et conserve le présent à jamais. "

GRENIER, Catherine, *Giuseppe Penone*, Paris, Centre Pompidou, 2004, p.125

LE PROCESSUS : LES "ARTS D'ATTITUDE" AUX USA ET EN EUROPE

Gina Pane, Bruce Nauman, Actionnisme : body art et performance enregistrés par la photographie



Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973, 102x120 cm



Bruce Nauman, *Self Portrait as a Fountain*, 1966-67, 50x58 cm



Chris Burden, *Trans-fixed*, 1974, performance

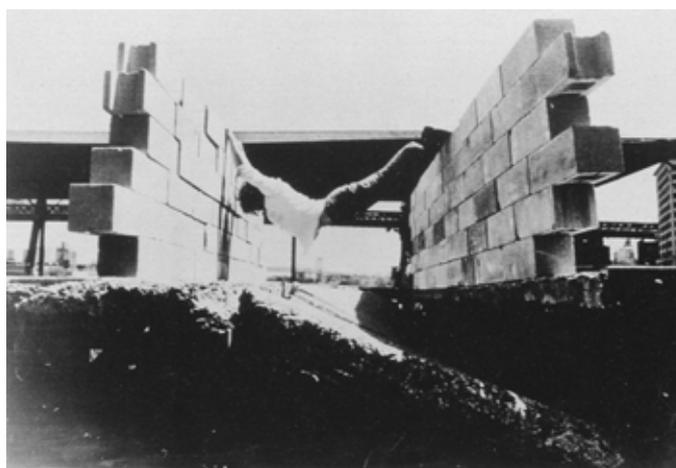
Dennis Oppenheim, *Parallel Stress* (Tension parallèle), mai 1970, photographies de Robert K. McElroy, 101x229 cm, performance, appontement entre le Brooklyn Bridge et le Manhattan Bridge, et puisard abandonné à Long Island, New York

" Cette performance, qui dura dix minutes, établissait un lien entre un mur maçonné et un appontement de béton délabré, entre le Brooklyn Bridge et le Manhattan Bridge. La photographie a été prise au moment où le corps de l'artiste était en position de tension maximale.

Oppenheim testait ainsi la capacité de son corps à rester suspendu entre deux murs maçonnés. La tension était marquée par la position arquée du corps, qui formait une sorte de passerelle humaine évoquant le Brooklyn Bridge et le Manhattan Bridge, situés de part et d'autre. L'artiste a tenu la position jusqu'à ce qu'il s'effondre, à l'image de l'appontement qui s'était écroulé. Il a répété l'expérience plusieurs fois, en agrandissant l'espace compris entre les murs.

Oppenheim a renouvelé cette expérience de tension pendant une heure dans une déclivité d'une décharge abandonnée, à Long Island. "

*Land art et art environnemental, op. cit., p.117*



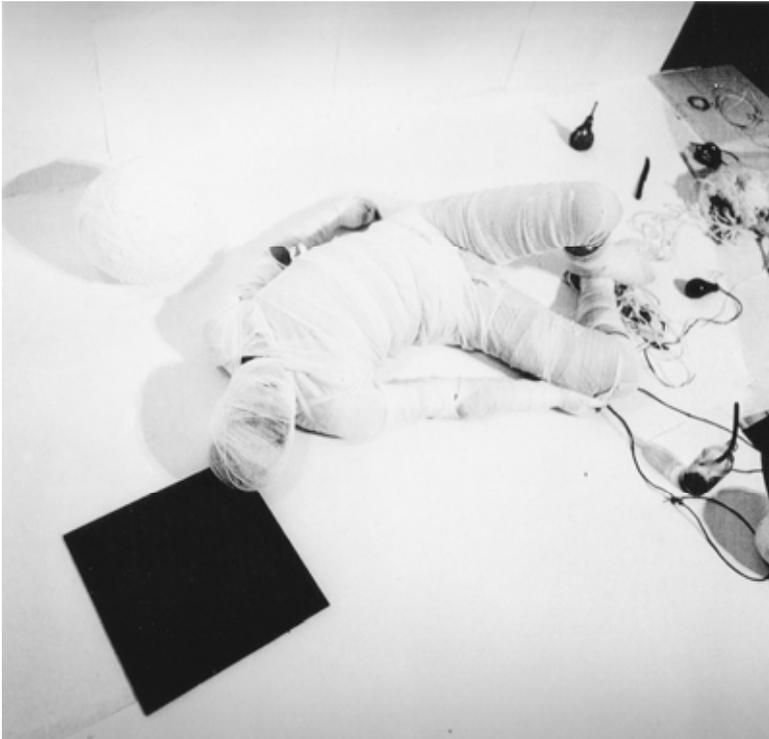
PARALLEL STRESS- A ten minute performance piece, May 1970. Photo taken at greatest stress position prior to collapse. Location: Masonry block wall and collapsed concrete pier between the Brooklyn and Manhattan Bridges. Bottom photo: Stress position resumed. Location: Abandoned slump, Long Island.



Dennis Oppenheim, *Parallel Stress* (Tension parallèle), mai 1970, photographies de Robert K. McElroy, 101x229 cm, performance

## LE PROCESSUS : LES "ARTS D'ATTITUDE" AUX USA ET EN EUROPE

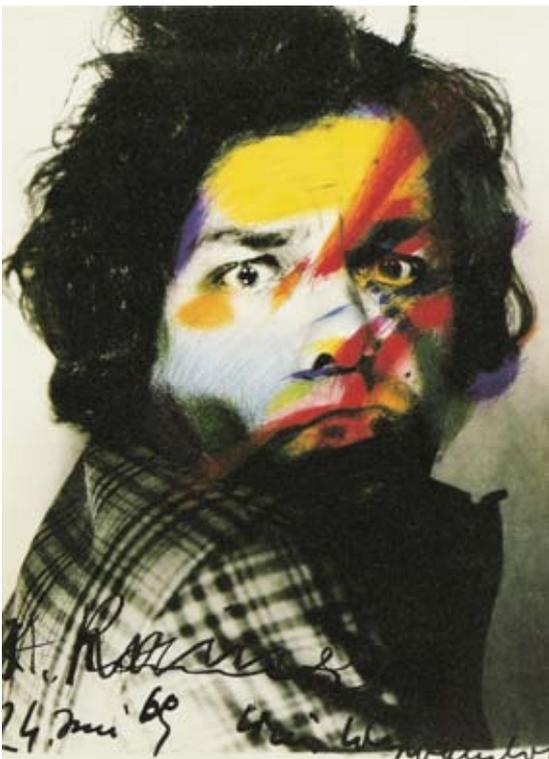
### Body art et performance enregistrés par la photographie : l'Actionnisme viennois (années 1960)



Rudolf Schwarzkogler, tiré de *6 Actions*, 1965-1966, Vienne, 50 x60 cm

" Rudolf Schwarzkogler réalise six actions en 1965 et 1966, qui combinent des éléments présents dans les actions de Nitsch, Brus et Mühl [le corps comme matériau artistique, la critique du passé nazi d'une Autriche très catholique]. Contrairement aux œuvres de ses amis, ses actions – à l'exception de la première – ne sont pas publiques, mais réalisées minutieusement pour le point de vue photographique. Leur force esthétique repose en un fragile équilibre entre les violences simulées sur le corps par un appareillage quasi-chirurgical et des objets choisis pour leur plasticité (carré, boule, fil de fer...)."

*Antagonismes. 30 ans de photographie autrichienne*, Paris, Centre National de la photographie, 1996, p.32



Arnulf Rainer, tiré de la série *Face Farces*, 1969, photographie et peinture, 43x60 cm

" Sans doute le plus célèbre des artistes viennois contemporains en France.

Ses recouvrements d'images – une pratique libératoire dans la continuité de la peinture informelle – ont profondément influencé les actionnistes. Ses autoportraits renouent avec les jeux devant le miroir : la grimace dans la glace appelle la photographie, qui elle-même appelle la peinture, apportant encore à la mimique ou à la pose une surenchère d'expression, qui fait basculer la comédie dans le tragique. La force primitive de l'intervention plastique sur le portrait [Rainer est devenu un grand collectionneur d'art brut] et les thématiques picturales qu'il développe parallèlement – le monochrome rouge ou noir, la photographie mortuaire, la croix... – attestent d'une continuité féconde de l'expressionnisme autrichien "

*Antagonismes. 30 ans de photographie autrichienne*, op. cit., p.35

## LE PROCESSUS : LES "ARTS D'ATTITUDE" AUX USA ET EN EUROPE

### Body art, performance et art événementiel enregistrés par la photographie, le film, la vidéo...

" Quant au domaine de *l'art corporel* (Body Art) et, dans la foulée, de *l'art événementiel* (Happening et Performance), on pourrait y percevoir exactement le même parcours et les mêmes enjeux photographiques que ceux décrits à propos de l'art environnemental. C'est ainsi que la photographie fut d'abord, pour ces pratiques de *mise en acte* du geste de l'artiste, un simple moyen documentaire d'enregistrement, de reproduction, d'archivage, d'exposition du travail, en lui-même singulier, éphémère, unique dans l'espace et le temps. L'important y était alors l'acte artistique en lui-même, la mise en jeu du corps, le rituel scénique devant des spectateurs, et la photo (comme le film, ou plus tard comme la vidéo) n'était que secondaire : une opération de mise en mémoire, que certains n'hésitaient d'ailleurs pas à considérer comme une négation ou comme un détournement du sens premier du travail, qui tiendrait tout entier dans son statut de pur événement se déroulant ici et maintenant entre partenaires présents et ne devant avoir aucune extériorité ni postériorité, censé disparaître et se consumer avec l'acte même, sans laisser de trace. Évidemment, ici aussi, à côté de ce radicalisme simple, on a vu rapidement se mettre en place des expériences d'art corporel et de performance faisant délibérément appel aux pratiques photographiques.

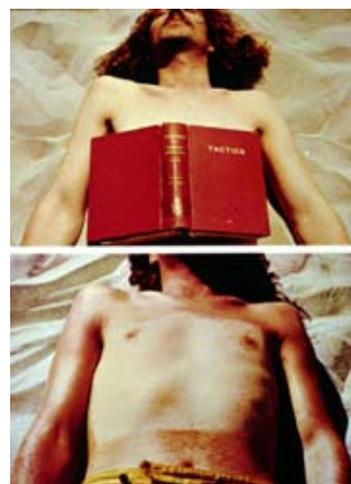
Soit qu'il s'agisse d'intégrer la prise de vue photographique à l'action corporelle elle-même : Gina Pane qui exécute ses actions *devant* un public et *avec* une photographe, selon un programme de déplacements, de cadrages, de rythmes, de prises de vue, très précisément déterminé et commandé : « La photographe, c'est mon pinceau », dit-elle.

Soit qu'il s'agisse de concevoir l'action en fonction de sa captation photographique : Gina Pane, encore, qui conçoit et exécute certaines blessures sur son corps – tailladant le lobe d'une oreille d'un coup de lame de rasoir, se piquant l'intérieur d'un bras à l'aide d'épines de rosier, etc. – en fonction des possibilités « expressives » du gros plan photographique, qui isole tel fragment du corps, nous en approche au plus près, voire le magnifie ou l'amplifie relativement. De même utilisent les effets du gros plan (fascination - répulsion) des artistes comme Vito Acconci (vues détaillées de ses *Trade Marks*, des traces de morsure qu'il impose à son propre corps, ou à celui des autres) ou comme Dennis Oppenheim (très gros plan de ses rognures d'ongles qu'il arrache en frottant son doigt sur un vieux plancher plein d'échardes).

Soit encore qu'il s'agisse de transposer sur son propre corps des processus strictement photographiques : ainsi Dennis Oppenheim et son *Reading Position for 2nd Degree Burn*, action réalisée en juin 1970 où l'artiste expose pendant plusieurs heures son torse nu au soleil, d'abord en posant un livre ouvert (intitulé *Tactics !*) sur sa poitrine, ensuite en enlevant le livre, qui laisse donc sur la peau brûlée la trace de sa présence : un rectangle blanc (une ombre en négatif) sur une peau rouge. Oppenheim a ainsi fait de son propre corps, de sa peau impressionnée, une véritable pellicule photographique sensible à la lumière. Deux photos témoignent de cette action.

Soit enfin – et à l'inverse – qu'il s'agisse de déplacer sur la photographie elle-même les pratiques du Body Art : c'est le cas de nombreux artistes photographes qui effectivement marquent, griffent, biffent, blessent, déchirent, raturent leur corps *par* la photographie, en manipulant celle-ci. Le cas le plus exemplaire est sans doute celui d'Arnulf Rainer dont le corps souffrant est toujours présenté dans des images, elles-mêmes abimées, triturées, recouvertes de coups et de balafres *de peinture*, destructrices de l'effigie. "

Philippe Dubois, *op. cit.*, p.245-247



Images ci-contre :  
Dennis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970,  
action, Jones Beach, New York, durée d'exposition : 5 heures

LE PROCESSUS : LES "ARTS D'ATTITUDE" AUX USA ET EN EUROPE

Allan Kaprow, Fluxus, Joseph Beuys : happening, event et nouveaux médias...



Allan Kaprow, *Montauk Buffs*, 1966, happening collectif "Gas", Montauk, Long Island, NY

Fluxus ou l'art "intermedia"



Philip Corner, *Piano Activity* (pour plusieurs pianistes), 1962, Action-concert ou Fluxus-event, Internationale Festspiele Neuerster Musik, festival organisé par George Maciunas à Wiesbaden, Allemagne [ce festival de musique actuelle est souvent considéré comme l'acte fondateur de Fluxus]



Nam June Paik, *TV cello*, 1974, performance avec la violoncelliste Charlotte Moorman, rencontrée en 1964

## LE PROCESSUS : LES "ARTS D'ATTITUDE" AUX USA ET EN EUROPE

### Joseph Beuys : art événementiel et politique écologique



Joseph Beuys, *Coyote, I like America and America likes me*, action d'une semaine lors de l'inauguration de la Galerie René Block, New York, 1974

« Je crois que j'ai touché du doigt le point névralgique psychologique du système entier des énergies américaines : le trauma du conflit de l'Américain avec l'Indien, avec l'homme à la peau rouge. » Joseph Beuys [le coyote est un animal vénéré et même divinisé par les Indiens alors qu'il est méprisé et persécuté par les hommes blancs]

Parmi les happenings de Joseph Beuys, " c'est certainement celui qui a touché le plus de gens, surtout en Europe, étant donné nos relations complexes avec les Etats-Unis. La clé de l'intérêt universel suscité par *Coyote* est peut-être ce mélange de drôlerie et de sérieux, si caractéristique de l'œuvre de Beuys. L'idée d'établir un dialogue avec une espèce autre que la nôtre conserve sa nécessité écologique, mais elle a été réalisée avec une légèreté de touche et une précision chorégraphique qui échappaient parfois à un public confronté à l'apparente solennité de Beuys.

De son insistance, dans *Coyote*, sur la spiritualité de la nature, a procédé l'engagement de Beuys dans le parti allemand des Verts. Il se présenta comme candidat parlementaire en 1979 et 1980, mais sans réussir à recueillir les indispensables cinq pour cent des voix. La dimension poétique de *Coyote* permettra plus tard de mieux comprendre l'irritation de Beuys à l'encontre du programme politique restreint des Verts et le malaise de ces derniers face aux revendications utopiques de Beuys. L'artiste, quant à lui, gardait de *Coyote* un souvenir fasciné. Le loup d'Amérique avait pris place dans son panthéon animalier [...] Seul, sans doute, un renouveau en chacun de l'émerveillement et du respect pourra, dans le futur, sauver la vie de la planète du pouvoir destructeur de l'homme. Tel est le message de *Coyote*. "

TISDALL, Caroline, *Joseph Beuys. Coyote*, Paris, Hazan, 1988, troisième de couverture et p.10 (citation de Beuys)



Joseph Beuys, *7000 Eichen* (7000 chênes), 1982-1987, 7000 blocs de basalte, 7000 chênes verts, événement, Documenta VII, Friedrichsplatz, Cassel, Allemagne "Entre l'inauguration de la Documenta VII (1982) et celle de la Documenta VIII (1987), le tas de basalte a diminué progressivement, jusqu'à la plantation des trois derniers arbres, le 8 juin 1987."

" En plantant 7000 chênes verts dans la ville de Cassel à l'occasion de la Documenta VII, Beuys a matérialisé un concept écologique majeur appelé à se développer avec le temps. 7000 arbres ont ainsi été mis en terre, chacun étant accompagné d'une borne de basalte. Beuys a déclaré que cette « action » représentait le « mouvement de l'homme vers un nouveau concept de l'art, en communion avec la nature ». Le premier arbre a été planté en 1982, le dernier, dix-huit mois après la mort de l'artiste, lors de l'inauguration de la Documenta VIII, en 1987, par son fils Wenzel. « Je crois que planter ces chênes est nécessaire, non seulement en termes de biosphère, c'est-à-dire dans un contexte écologique, mais aussi parce que cela va réveiller la conscience écologique – la réveiller considérablement, au cours des années à venir, puisque nous ne nous arrêterons jamais de planter. » (Joseph Beuys, cité par Johannes Stüttgen, 1982) "

*Land art et art environnemental, op. cit., p.164-165*

## ART ET PHOTOGRAPHIE, UNE INTERACTION COMPLEXE

### Synthèse et conclusion provisoire...

" On le voit, toutes ces pratiques contemporaines (art conceptuel, environnemental, corporel, événementiel), bien que parties des antipodes de la figuration réaliste et de l'idée de représentation achevée, finissent toujours malgré tout, d'abord par **utiliser** la photo, comme simple instrument « de seconde main » (document, mémoire, archive), ensuite par **l'intégrer** (concevoir l'action en fonction des caractéristiques du dispositif photo), puis par s'en imbiber, **s'imprégner de sa logique** (celle de la trace, de l'empreinte, de la marque, etc.), et, enfin, par **renverser les rôles**, par revenir à la photographie même, comme pratique artistique première, qui à son tour empruntera à la logique des arts d'action certains de ses usages créateurs.

Nous avons suivi jusqu'ici, dans le champ des rapports entre photographie et art contemporain depuis 1960, les deux grandes voies, apparemment antithétiques, de la « **figuration** » d'une part (Pop Art, hyperréalisme, Nouveau Réalisme, Figuration libre, Art du quotidien) et [du processus, ]de l'« **événementialité** » de l'autre [c'est-à-dire les "arts d'attitude" :] (Land Art, Body Art, Happening et Performance). Autant, d'un côté, le rapport entre photographie et pratique artistique pouvait sembler évident de prime abord, l'enjeu « réaliste » de l'un et de l'autre aidant, autant, de l'autre côté, le rapport pouvait paraître incertain, voire contradictoire, puisqu'il s'agissait de pratiques artistiques non seulement peu soucieuses de toute forme de mimétisme figuratif mais allant jusqu'à rejeter fondamentalement l'idée même de représentation. Or, ainsi qu'on a eu l'occasion de le voir, dès que l'on observe attentivement ces deux grands courants, on découvre que ces positions apparentes et de pur principe sont vite renversées dans les faits, que les pratiques dites « figuratives » n'ont eu de cesse de dépasser, de déborder les cadres d'une représentation strictement photographique des choses, soit par l'excès de représentation (Pop Art, hyperréalisme), soit par la négation, le détournement, la manipulation, la réinterrogation, etc., de cette fonction représentative (Nouveau Réalisme, Figuration narrative, Art du quotidien). Et que, à l'inverse, les pratiques dites « événementielles » (art environnemental, corporel, performance, etc.) ont évolué vers une intégration de plus en plus poussée, matérielle *et* symbolique, des données photographiques. Si bien que, en fin de compte, d'une part, ce n'est plus du tout la dimension mimétique de la photographie qui la rapproche de l'art contemporain (cela, c'était la voie propre au XIX<sup>e</sup> siècle) mais, au contraire, **c'est la critique même de cette dimension prétendument réaliste**, et que, d'autre part, ce sont des caractéristiques d'un tout autre ordre, plus épistémiques, qui amènent la photographie à se rapprocher de certaines formes d'art non représentatives qui s'inspirent fortement de sa logique interne spécifique. La photo n'est plus à la recherche de la peinture. **C'est l'art qui se fait photographique**, au sens fondamentaliste du terme." [...]

"Enfin, il nous reste, pour terminer cette « histoire » des rapports entre l'art contemporain et la photographie, à évoquer un ensemble de pratiques résolument contemporaines qui ne me paraissent relever, à strictement parler, d'aucune des deux grandes voies suivies jusqu'ici, mais qui en sont peut-être comme le point d'aboutissement le plus extrême, et surtout comme le point de rencontre, le lieu paradoxalement commun où elles se retrouvent. Il s'agit en tout cas d'un ensemble de pratiques qui rassemblent l'essentiel des enjeux de l'art contemporain et qui, à leur manière, rendent littéralement indiscernables le champ de l'art et celui de la photographie. Il s'agit de ce que j'appellerai *l'installation photographique*, ou la *photo-installation*." [voir dossier p.20]

"[...] il ne faudrait pas considérer **l'installation photographique** comme le terme indépassable des rapports entre photographie et art contemporain. C'en est un simple moment, un moment certes intense, en ce qu'il rend indiscernables les deux territoires créatifs qui nous occupent, mais nullement limitatif. Bien d'autres formules nouvelles attendent encore d'être mises au point. L'histoire des rapports entre l'art et la photographie reste ouverte à l'infini. "

Philippe Dubois, *op. cit.*, p.247 et p.253



Dieter Appelt, *Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atemhauch schafft* (La tache que l'haleine du souffle produit sur le miroir), 1977, 20.5x25.5 cm

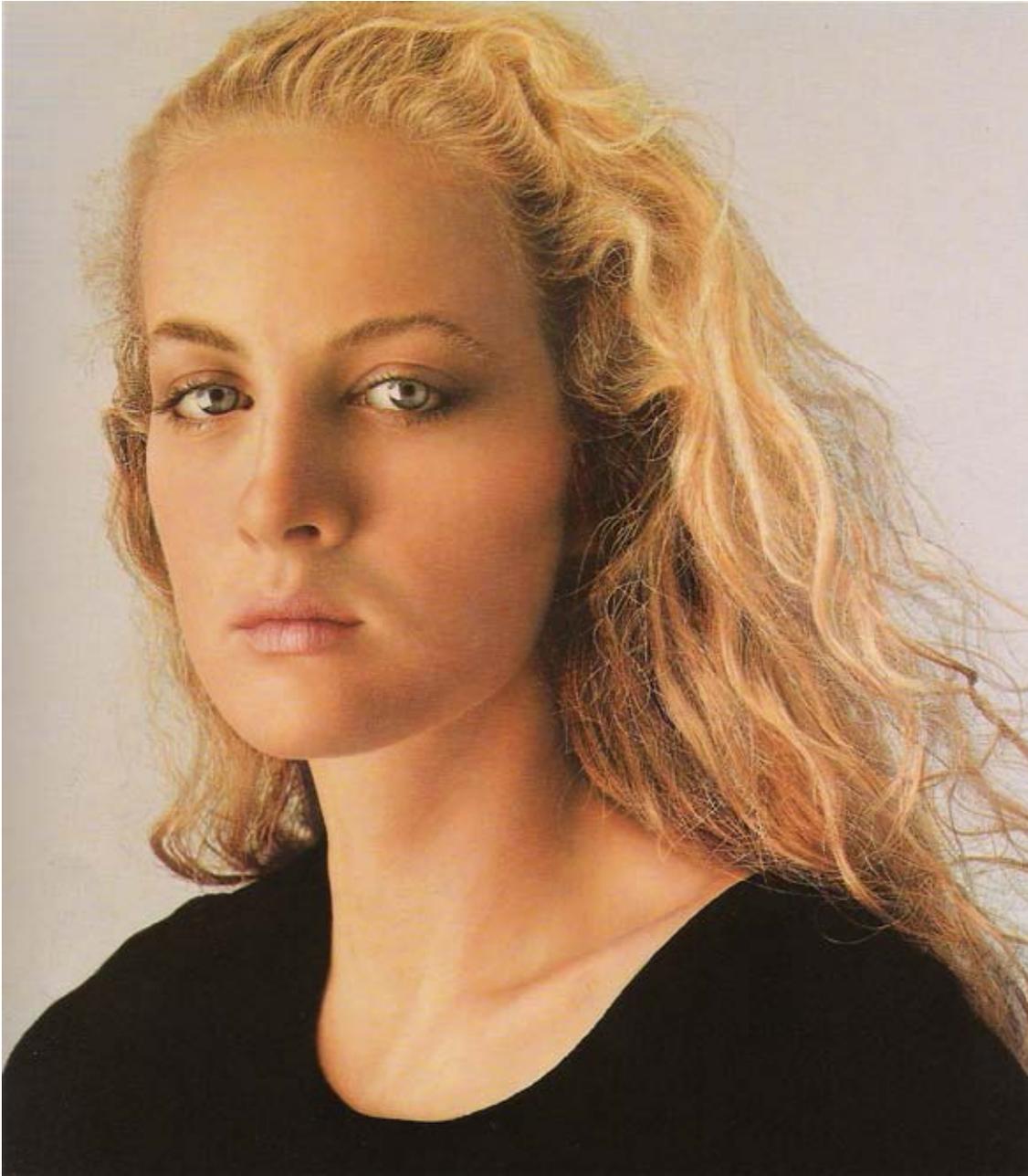
## Compléments bibliographiques sur les rapports entre art et photographie au 20<sup>e</sup> siècle

### Ouvrages généraux et essais critiques

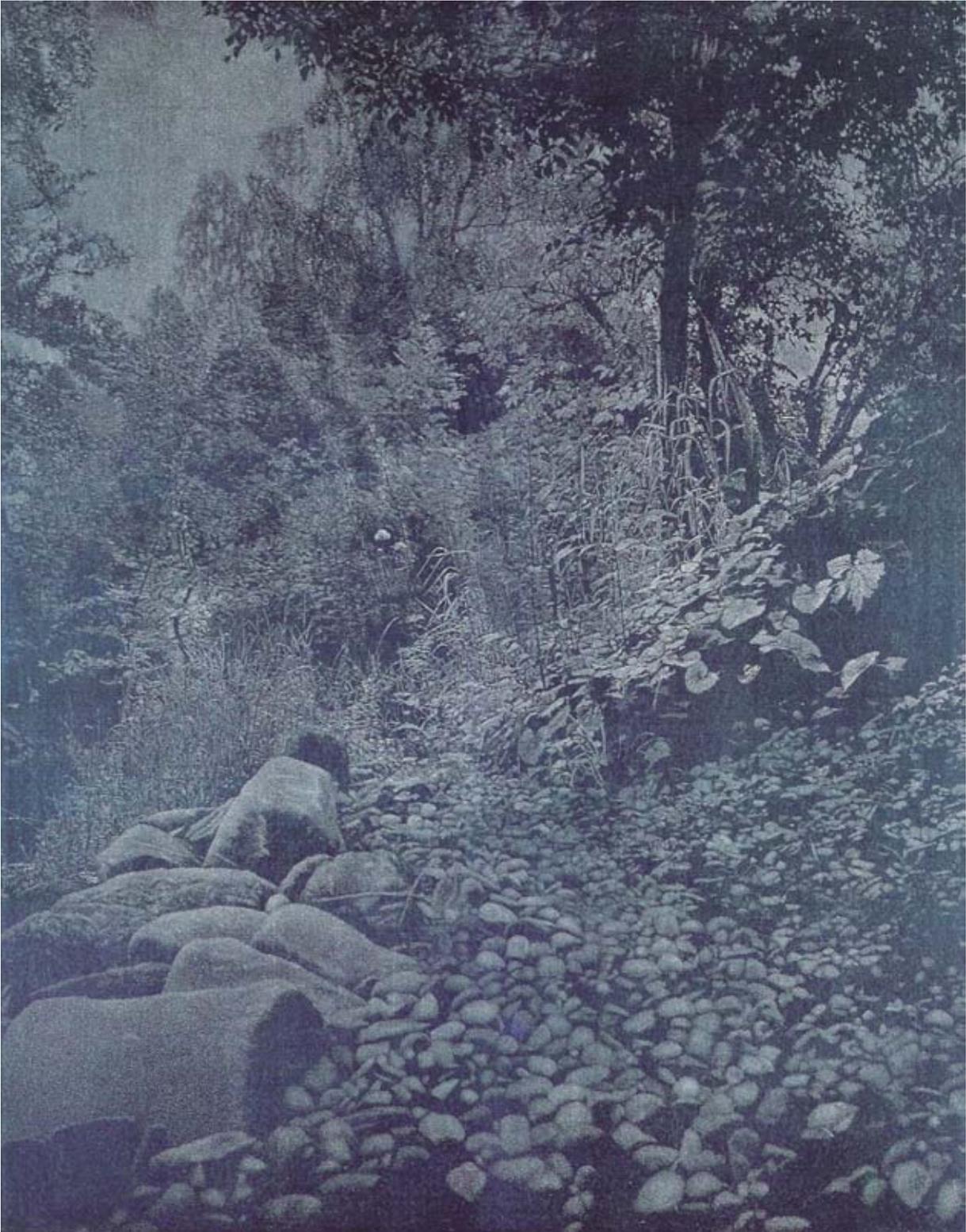
- *Autrement dit. Les artistes utilisent la photographie*, cat. expo., 3.05.-15.09.1991, Fribourg, Ancienne caserne de la Planche / Bern, Benteli Verlag, coll. La Fête des quatre cultures, 1991 [7(494) TVB 8327/1]
- BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie*[1931], in *Œuvres II*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.295-321 ; *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1935/1939], in *Œuvres III*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.67-113/p.269-316
- COKE, Van Deren, *The painter and the photograph. From Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1975 [77(091) KB 742]
- DURAND, Régis, "Les images photographiques, ou « l'art comme photographie »", in DURAND, Régis, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, coll. mobile matière, 1990, p.169-184
- *The image regained. Painting and Photography from the Eighties to Today, L'immagine ritrovata. Pittura e fotografia dagli anni ottanta a oggi*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte / Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002 [77(091) UMC 2353]
- *The Last Picture Show. Artists Using Photography. 1960-1982*, FOGLE, Douglas, éd., cat. expo. 11.10.2003-04.01.2004, Minneapolis, Walker Art Center, 2003 [7.035.7\*1960/1980\* UPB 643]
- MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, photographie, film. Et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Photo, 1993
- NURIDSANY, Michel, *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, Paris, ARC / Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1981
- "Photo / Peinture", *Critique*, revue générale des publications françaises et étrangères, n°459 – 460, Paris, août-septembre 1985
- SCHARF, Aaron, *Art and photography*, Harmondsworth / Baltimore, Penguin Books, 1975 [77(091) KA 14967]
- SCHWARZ, Heinrich, *Art and Photography. Forerunners and influences*, Layton, Gibbs M. Smith Peregrine Smith Books / Rochester, New York, Visual Studies Workshop Press, 1985 [BCUD Mag SDA 51140]
- WALL, Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001 ; voir en particulier WALL, Jeff, "« Marques d'indifférence » : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel" [1995], p.272-311
- WELLS, Liz, "On and beyond the white walls : photography as art", in WELLS, Liz, éd., *Photography. A Critical Introduction*, Londres / New York, Routledge, 2000<sup>3</sup> / 1997, p.245-294 [77 UPB 210 ou UMB 2448]

### Quelques monographies : les artistes et la photographie

- CLAIR, Jean, *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une œuvre*, Paris, Chêne, coll. L'œil absolu, 1977 [BCUD Mag KB 2330]
- *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, Cologne, Museum Ludwig / Heidelberg, Braus, 1998 [BCUR 1VF 7749 ou 7.071HOC8 UMB 7606]
- "Franz Gertsch", dossier spécial, *Parkett*, n°28, juin 1991, p.18-62
- HARRISON, Martin, *Francis Bacon. La chambre noire*, Arles, Actes Sud, 2005
- HOCKNEY, David, *David Hockney photographe*, Paris, Centre Georges Pompidou / Herscher, 1982 [7.071 HOC8 SDB 2083]
- KRAUSS, Rosalind, "La photographie comme texte : le cas Namuth / Pollock", in KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, Paris, Macula, 1990, p.89-99 [77 UMA 59527]
- LAVOIE, Vincent, "Le dernier tabloïd. Image de presse et culture médiatique dans l'œuvre d'Andy Warhol", *Études photographiques*, n° 4, mai 1998, p.101-119 [http://etudesphotographiques.revues.org/document160.html]
- RAUSCHENBERG, Robert, *Robert Rauschenberg photographe*, Paris, Centre Georges Pompidou / Herscher, 1981 [7.071RAU8 KB 5641]
- ROEGIERS, Patrick, *Magritte et la photographie*, Gand, Ludion, 2005 [7.071MAG8 UPB 1303]
- SMITHSON, Robert, SOBIESZEK, Robert A., *Photo Works*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1993 [77.071SMI OBLB 290]
- WOLF, Sylvia, éd., *Ed Ruscha and photography*, New York, Whitney Museum / Göttingen, Steidl, 2004



Franz Gertsch, *Johanna II*, 1985-1986, peinture acryl, 290x330cm



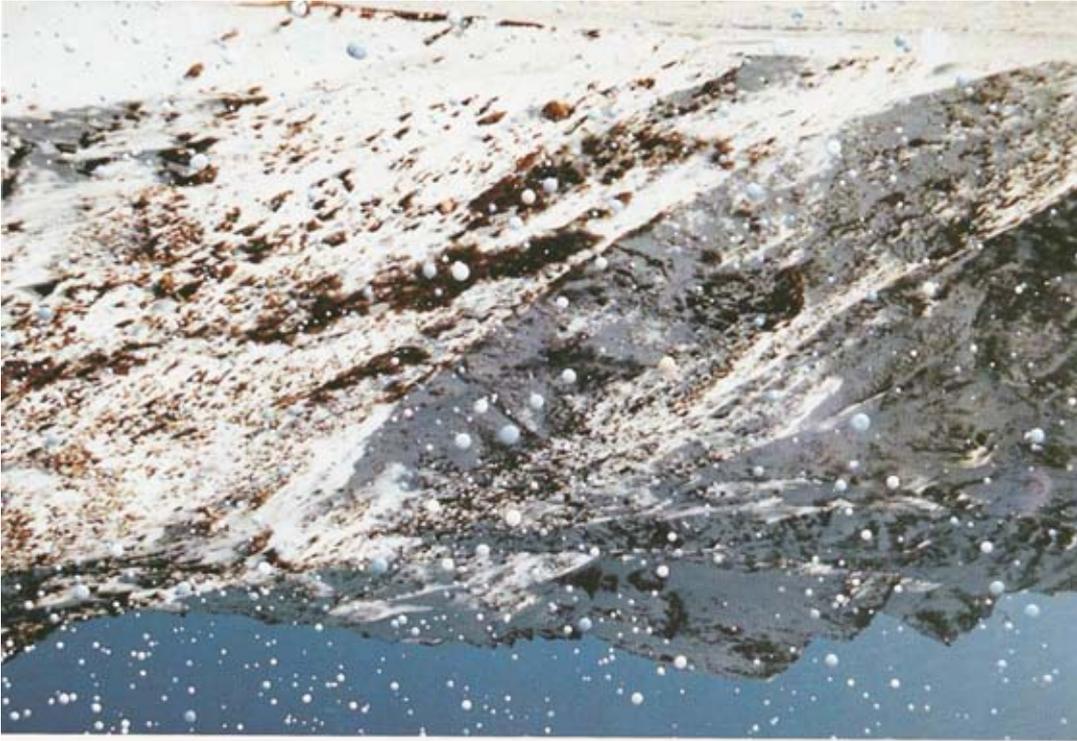
Franz Gertsch, *Grosser Holzschnitt E.A .4* (dunkelblau auf gelbem Japanpapier), 212x273cm



Gerhard Richter, *Ema. Nu dans un escalier*, 1966, huile sur toile, 130x200cm



Gerhard Richter, *Confrontation I, série 18. Oktober 1977*, 1988, huile sur toile, 40x44cm



Gerhard Richter, *Sils-Maria, Piz Led und Fex, Piz Tremoggia*, 1989-90, photographies peintes 12.5x17.5cm



Bruce Nauman, *Finger Touch with Mirrors*, 1966-1967, 50x60cm

" En Occident, le miroir est un objet essentiellement narcissique : l'homme ne pense le miroir que pour s'y regarder ; mais en Orient, semble-t-il, le miroir est vide ; il est symbole du vide même des signes : le miroir ne capte que d'autres miroirs, et cette réflexion infinie est le vide même (qui, on le sait, est la forme) "

Roland Barthes, *L'Empire des Signes*, Genève, Skira, 1970 / Paris, Flammarion, coll. Les sentiers de la création, Champs 83, 1980, p.160

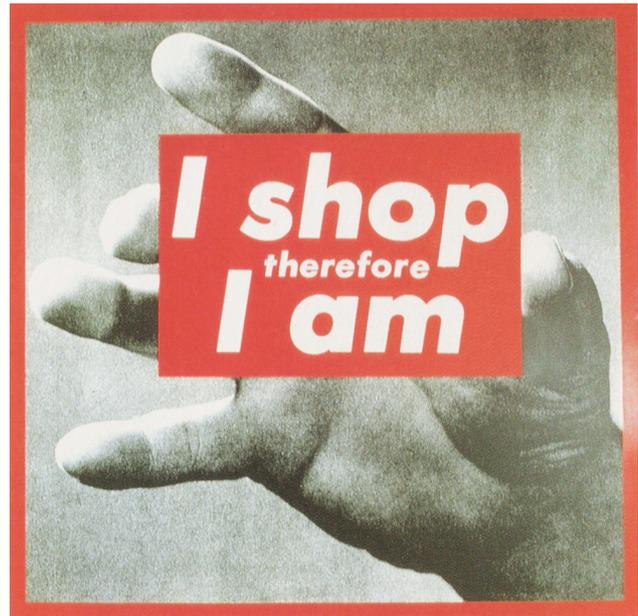
" Tout le monde aime le miroir et est épris de ses attributs et de ses utilités, sans connaître la véritable nature de son visage. On suppose que le voile est une face et que le miroir du voile est le miroir de sa face. Quant à toi, dévoile ton visage, afin de pouvoir découvrir que je suis le miroir de ton visage, et que tu puisses être certain que je suis un miroir."

Djalâl-ud-Din Rûmi, *Le livre du dedans* (poète et mystique soufi du 13<sup>ème</sup> siècle), Paris, éd. Albin Michel, coll. Spiritualités vivantes, 1997, p. 237 (traduit du perse)

" Le postmodernisme est une notion complexe, un ensemble d'idées, qui a émergé seulement comme champ disciplinaire dans le milieu des années 1980. Le postmodernisme est dur à définir, parce que c'est un concept qui apparaît dans une large variété de disciplines ou d'aires du savoir, incluant l'art, l'architecture, la musique, le cinéma, la littérature, la sociologie, la communication, la mode et la technologie. Il est dur de le localiser temporellement ou historiquement, parce que le commencement du postmodernisme n'est pas précisément datable."

" [...La sociologie] définit le postmodernisme comme le nom d'une formation sociale entière ou comme un ensemble d'attitudes socio-historiques "

Mary Klage, "Modernes / Postmodernes : lignes de fracture", traduction de Frank BELLAÏCHE, directeur de la rédaction, *Psythère*, revue de psychiatrie, lundi 10 mars 2003, [http://psythere.free.fr/article.php?id\\_article=25](http://psythere.free.fr/article.php?id_article=25)



Barbara Kruger, sans titre, 1987 ["J'achète donc je suis", allusion à "Je pense donc je suis" de René Descartes, 17<sup>e</sup> s.]

### Bibliographie

- BAQUÉ, Dominique, *La photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998, p.170-240
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation. La précession des simulacres*, Paris, Gallée, 1981
- BURGIN, Victor, *The End of Theory. Criticism and Postmodernity*, London / Basingstoke, New Jersey, Macmillan Press / Humanities Press International, coll. Communications and Culture, 1986
- COTTON, Charlotte, "Réappropriations", in *La Photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, coll. L'Univers de l'art, 2005, chapitre 7, p.191-218
- CRIMP, Douglas, "The Photographic Activity of Postmodernism", *October*, n°15, Cambridge, MIT Press, hiver 1980, p.91-102 ; rééd. in *L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui 1977-1987*, Paris, Pompidou, 1987, p. 601-604
- "« ET RE ! » Recyclage, reprise, retour", *La voix du regard*, n°18, Ivry-sur-Seine, automne 2005
- KRAUSS, Rosalind, "Note sur la photographie et le simulacre", in *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, Paris, Macula, 1990, p.208-222
- KRAUSS, Rosalind, "L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste" [1981], in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.129-149
- LAMOUREUX, Johanne, " La critique postmoderne et le modèle photographique", *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p.109-115, disponible sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/document103.html>
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1983 / 1993.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1985
- LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Ed. Gallée, Paris, 1986
- LYOTARD, Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris, Gallée, 1993
- "Photography and the postmodern", in WELLS, Liz, éd., *The Photography Reader*, Routledge, Londres / New York, 2002, partie 4, p.147-195 [articles de A.Solomon-Godeau, A.Grundberg, S.Edwards]
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, "Photography and Postmodernism", in *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. Media & Society, 1991, partie II, p.85-148
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, "Living with Contradictions : Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics", in SQUIERS, Carol, éd., *Overexposed. Essay on Contemporary Photography*, New York, The New Press, 1999, p.247-268
- WALLIS, Brian, éd., *Art After Modernism. Rethinking Representation*, New York, New Museum of Contemporary Art / Boston, D.R. Godine, coll. Documentary sources in contemporary art, 1984 [anthologie de textes importants sur le sujet]

### Plan du chapitre

#### **Modernité, modernisme, postmodernisme**

Tentative d'explication de quelques notions essentielles

#### **L'appropriationnisme ou le simulationnisme aux USA**

Sherrie Levine, Richard Prince, Louise Lawler

#### **L'esthétique de la communication aux USA**

Barbara Kruger, Robert Heinecken, Martha Rosler

#### **La photographie construite des années 1980 et 1990**

Sandy Skoglund, Cindy Sherman, Jeff Koons, Joel-Peter Witkin, Ellen Brooks, etc.

## MODERNITÉ, MODERNISME, POSTMODERNISME :

### Tentative d'explication de quelques notions essentielles

#### Modernité

De quelle modernité parle-t-on ? " Celle qui commence avec les Lumières au 18<sup>ème</sup> siècle et qui postule la trajectoire parallèle de l'avancement de la Raison et de l'Humanité ? Certains penseurs allemands (comme Habermas entre autres) la conçoivent dans cette perspective très large, alors que les penseurs français ont plutôt tendance à la faire commencer plus tard, autour de 1850, avec Baudelaire et sa critique esthétisante du positivisme bourgeois." <sup>1</sup> Ce dernier oppose modernité à antiquité (en art : les anciens VS les modernes) ou la mode à l'éternité de l'art :

"La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable." "Il s'agit, pour lui [peintre de la modernité], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire." "En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite." <sup>2</sup>

#### Art moderne

Les sources de l'art moderne se situent vers le milieu du 19<sup>ème</sup> siècle. C'est l'art des avant-gardes de la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle (refus de la tradition académique, de la hiérarchie des genres). L'abstraction a marqué un pas important sur le plan de la représentation picturale.

#### Modernisme

Au sens restreint, radicalisation des traits de l'art moderne tendant à une autonomisation de l'art, à la pureté de chaque médium (ou spécificité), à l'auto-référenciation ; tendance américaine des années 1940-1960 défendue par le critique Clement Greenberg (*Art et culture. Essais critiques*, 1961) sous l'appellation de modernisme ou de formalisme. Le postmodernisme s'oppose à ce radicalisme.

" *Modernisme* est un terme ambigu dans le vocabulaire de la critique d'art américaine, en grande partie à cause de l'ossification de la position de Clement Greenberg, qui confisqua le mot pendant les années cinquante. Il s'agit de distinguer entre la théorie moderniste *au sens restreint*, à savoir celle de Greenberg et de ses suiveurs – une théorie qui finit par ne plus pouvoir admettre qu'un très petit groupe d'artistes dans son canon –, et la théorie moderniste *au sens large*, qui évalue et isole dans l'art moderne à partir de l'impressionnisme sa capacité à la réflexivité et à l'autodéfinition.

Il faut donc, symétriquement, distinguer deux oppositions au modernisme – selon qu'on l'entend au sens restreint ou au sens large. Dans les années soixante, par exemple, les artistes minimalistes s'attaquaient au modernisme greenbergien (mais ils souhaitaient élargir les possibilités de la réflexivité artistique, définies de manière trop étroite par Greenberg) ; en revanche, le rejet du modernisme au sens large, tel qu'il s'exprime dans la « Transavant-garde » ou dans la « Nouvelle Figuration », se fonde pour une bonne part sur un refus pur et simple de toute réflexivité.

Reste que bon nombre d'artistes dits « post-modernes » ou « post-modernes » participent de l'idéologie moderniste (au sens large) dès lors qu'ils conçoivent leur pratique comme une forme d'autocritique artistique." [...]

" *Formalisme*, doté [dans les textes de R.Krauss] d'une connotation péjorative, doit s'entendre dans le contexte de la critique d'art américaine, qui a longtemps tenu Clement Greenberg pour la figure quasi exclusive du courant formaliste. Le terme a ici fort peu à voir avec l'œuvre d'Aloïs Riegl, par exemple, ou de Wölfflin, encore moins avec celle des formalistes russes (dont la découverte, avec celle du structuralisme, allait paradoxalement aider Rosalind Krauss à secouer le joug greenbergien) " <sup>3</sup>

#### Modernité et modernisme

" Mais quelle est la différence entre modernité et modernisme ? « Modernisme » se réfère généralement à l'ensemble des mouvements esthétiques du 20<sup>e</sup> siècle ; « modernité » se réfère à un ensemble d'idées philosophiques, politiques et sociales et éthiques qui fournissent la base de l'aspect esthétique du modernisme. « La modernité » est en ce sens plus vieille que le « modernisme », le label « moderne » qui fut le premier articulé dans la sociologie du 19<sup>e</sup> siècle, était sensé distinguer l'ère du présent de la précédente, qui se dénommait « antiquité ». Les universitaires sont toujours en train de débattre pour savoir quand commence précisément la période moderne, et comment distinguer entre ce qui est moderne et ce qui ne l'est pas ; il semble que la période moderne commence à chaque fois plus tôt, quand les historiens décident d'y regarder de plus près. Mais généralement, l'ère « moderne » est associée avec les Lumières européennes qui commence au milieu du 18<sup>e</sup> siècle (d'autres historiens repérant, quant à eux, des éléments des Lumières dès la Renaissance ou même plus tôt, et on pourrait dire que la pensée proprement dite des Lumières commence avec le 18<sup>e</sup> siècle). Les idées fondamentales des Lumières, de la modernité, sont les mêmes, que les idées de base de l'humanisme." <sup>4</sup>

<sup>1</sup> RIVEST, Daniel, "Mélancolie et perversité / postmodernité", non daté, <http://www.artifice.qc.ca/dossierarchives/62.htm>

<sup>2</sup> BAUDELAIRE, Charles, "Le Peintre de la vie moderne", *Figaro*, 1863, in BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art. Suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992 / 1976, p.343-384 (citations p.354-355)

<sup>3</sup> CRIQUI, Jean-Pierre, in KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.13

<sup>4</sup> KLAGE, Mary, "Modernes / Postmodernes : lignes de fracture", *op. cit.* [http://psythere.free.fr/article.php?id\\_article=25](http://psythere.free.fr/article.php?id_article=25)

## Art postmoderne, postmodernisme

Le qualificatif postmoderne est utilisé par les sociologues dès le début des années 1960, et par les architectes dès les années 1960 et 1970. Une certaine critique d'art, dès la fin des années 1970, considère le postmodernisme comme étant l'ensemble de l'art dès 1960-1970 (ce qui est réducteur). Au sens large, le postmoderne correspondrait à l'actualité de l'art dans son ensemble, toutes pratiques confondues, alors que l'art contemporain n'en serait que la "pointe". On observe deux conceptions : une réaction contre le modernisme (retour à la figuration par ex.) et une nouvelle acception de l'art ("post" : après le modernisme) tenant compte des textes fondamentaux des post-structuralistes Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jacques Derrida ou Frederic Jameson (art postmoderne au sens restreint).

Le *structuralisme* est une discipline des sciences humaines (terme utilisé par Ferdinand de Saussure dans son *Cours de linguistique générale*, 1916) qui se base sur la théorie des systèmes en considérant que l'ensemble des relations entre les éléments d'un système constitue un tout, une structure possédant une organisation logique, mais qui est souvent inconsciente dans les processus sociaux. Le but du structuralisme est d'analyser ces aspects cachés de manière objective.

"*Post-structuralisme* est un terme utilisé dans les pays de langue anglaise et désignant un certain nombre de travaux critiques dont les auteurs avaient eux-mêmes – excepté Jacques Derrida et, dans une moindre mesure, Gilles Deleuze – été associés au structuralisme : Michel Foucault, Roland Barthes (après *S/Z*), Jacques Lacan... Le post-structuralisme présuppose une critique du schématisme structuraliste (binarisme, structure comme totalité) tel qu'il est développé, par exemple, dans l'œuvre de Claude Lévi-Strauss." <sup>5</sup>

## Art contemporain

L'art contemporain, "récent", "d'aujourd'hui" – produit dans les vingt-cinq dernières années – serait plus particulièrement marqué par un changement d'attitude de la part de l'artiste, devenu *businessman*, et du marché de l'art (institutionnalisation de l'art en train de se faire).

## Post-modernité et postmodernisme

Les deux termes ne sont pas synonymes ; en général le postmodernisme réfère à une tendance esthétique alors que la post-modernité est une caractéristique propre aux sociétés post-industrielles : le "capitalisme multinational ou consumériste, axé sur le marketing et la consommation de marchandises et de denrées – et non sur leur production –, qui est associé avec des technologies nucléaires et électroniques, et dont le postmodernisme émerge comme genre esthétique qui lui est propre." <sup>6</sup>

## Modernisme VS Postmodernisme

"Le postmodernisme, comme le modernisme, suit la plupart des mêmes idées, rejetant les distinctions entre les formes hautes ou basses de l'art, rejetant les distinctions de genre rigides, soulignant et mettant en valeur le pastiche, la parodie, le bricolage, l'ironie et le jeu. L'art postmoderne (et la pensée) favorisent la réflexivité et la prise de conscience, la fragmentation et la discontinuité (spécialement au niveau des récits), l'ambiguïté et la simultanéité, et met en exergue l'intérêt pour le sujet déstructuré, décentré, déshumanisé. [...]"

Le signifiant postmoderne, la copie et la fragmentation des savoirs.

Un autre aspect de la pensée des Lumières [...] est l'idée que le langage est transparent, que les mots ne sont que des représentations de pensées ou de choses, et n'ont pas d'autre fonction. Les sociétés modernes reposent sur l'idée que les signifiants sont toujours relatifs aux signifiés, et que la réalité réside dans les signifiés. Dans le postmodernisme, au contraire, il n'y a que des signifiants. L'idée d'une réalité stable ou permanente disparaît, et avec elle l'idée des signifiés que les signifiants révéleraient. Dans les sociétés postmodernes, il n'y a que des surfaces, sans profondeur ; seulement des signifiants sans signifiés.

Une autre manière de l'exprimer est de dire, avec Jean Baudrillard, que dans la société postmoderne, il n'y a pas d'original, mais seulement des copies, ou ce qu'il appelle des « simulacres ». Vous pouvez penser par exemple, à propos de la peinture ou de la sculpture, que là où il y a un travail original (Van Gogh par exemple), il peut y avoir des milliers de copies, mais l'original est toujours celui qui a la plus grande valeur (particulièrement monétaire). Ce qui contraste avec les disques Laser ou les cassettes, où il n'y a pas d' « original » ; il n'existe que des copies, par millions, toutes identiques et vendues au même prix. Une autre version du « simulacre » de Baudrillard est le concept de réalité virtuelle, une réalité de simulation, pour laquelle il n'y a pas d'original. Ceci est particulièrement évident dans les jeux de simulation..." <sup>7</sup>

<sup>5</sup> CRIQUI, Jean-Pierre, *op. cit.*, p.13

<sup>6</sup> KLAGÉ, Mary, "Modernes/Postmodernes : lignes de fracture", *op. cit.*

<sup>7</sup> *Ibidem*

## MODERNITÉ, MODERNISME, POSTMODERNISME : Quel sens donner au "post-" du postmodernisme ?

" [...] le « post- » de « postmodernisme » est ici compris dans le sens d'une simple succession, d'une séquence diachronique de périodes dont chacune est pour elle-même clairement identifiable. Le « post- » indique quelque chose comme une conversion : une nouvelle direction après la précédente. Or cette idée d'une chronologie linéaire est parfaitement « moderne ». Elle appartient à la fois au christianisme, au cartésianisme, au jacobisme : puisque nous inaugurons quelque chose de complètement nouveau, nous devons donc remettre les aiguilles de l'horloge à zéro. L'idée même de modernité est étroitement corrélée avec le principe qu'il est possible et nécessaire de rompre avec la tradition et d'instaurer une manière de vivre et de penser absolument nouvelle.

Nous soupçonnons aujourd'hui que cette « rupture » est plutôt une manière d'oublier ou de réprimer le passé, c'est-à-dire de le répéter, qu'une manière de la dépasser.

Je dirais que la citation d'éléments venus d'architectures antérieures dans la « nouvelle » architecture relève d'une procédure analogue à l'utilisation de restes diurnes issus de la vie passée dans le travail du rêve tel que Freud le décrit dans la *Traumdeutung*. Ce destin de répétition et / ou de citation, qu'il soit pris ironiquement, cyniquement ou sottement, est de toute manière évident quand on considère les courants qui dominent en ce moment la peinture sous les noms de transavantgardisme, néo-expressionnisme, etc. " [...]

" La fin des mouvements d'avant-gardes : " Pas plus que personne, je n'aime le terme d'avant-garde, avec sa connotation militaire. J'observe pourtant que le véritable processus de l'avant-gardisme a été en réalité une sorte de travail, long, obstiné, hautement responsable, tourné vers la recherche des présuppositions impliquées dans la modernité. Je veux dire que pour bien comprendre l'œuvre des peintres modernes, disons de Manet à Duchamp ou Barnett Newman, il faudrait comparer leur travail avec une *anamnèse* au sens de la thérapie psychanalytique. Comme le patient essaie d'élaborer son trouble présent en associant librement des éléments apparemment inconsistants avec des situations passées, ce qui lui permet de découvrir des sens cachés de sa vie, de sa conduite, – de même on peut considérer le travail de Cézanne, Picasso, Delaunay, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevitch et finalement Duchamp comme une « perlaboration » (*durcharbeiten*) effectuée par la modernité sur son propre sens.

Si l'on abandonne une telle responsabilité, il est certain qu'on se condamne à répéter sans aucun déplacement la « névrose moderne », la schizophrénie, la paranoïa, etc., occidentales, source des malheurs que nous avons connus pendant deux siècles.

Tu comprends qu'ainsi compris, le « post- » de « postmoderne » ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en « *ana-* », un procès d'analyse, d'anamnèse, d'analogie<sup>8</sup>, et d'anamorphose, qui élabore un « oubli initial ». " <sup>9</sup>

### Esthétique de la rupture ?

" [Le critique d'art américain Douglas] Crimp s'interroge ici sur le devenir des avant-gardes, à un moment où la pertinence politique et le caractère expérimental de l'art sont largement remis en cause. Dans « The Photographic Activity of Postmodernism », publié dans *October* en 1980 [...] <sup>10</sup>, il oppose ainsi au « pluralisme » ambiant, libre de toute détermination historique, une notion de post-modernité responsable et progressiste. La fin de l'autonomie de l'œuvre et l'acquisition d'une aura « fantomatique » – l'absence d'origine, d'auteur et d'authenticité –, sont alors conçues comme des éléments d'une stratégie critique et engagée. Pour Crimp, « le postmodernisme ne peut être compris que comme une rupture spécifique avec le modernisme, avec ces institutions qui préconditionnent et qui construisent le discours du modernisme » [...], à savoir le musée, l'histoire de l'art et, d'une manière plus complexe (« puisque le modernisme dépend à la fois de son absence et de sa présence » [...]), la photographie. " <sup>11</sup>

<sup>8</sup> anagogie : élévation de l'âme dans la contemplation mystique ; interprétation anagogique qui s'élève du sens littéral au sens spirituel ou symbolique ; anagogique : sens spirituel de l'Écriture fondé sur un motif figuratif du ciel et de la vie éternelle ; en philosophie, une induction anagogique tente de remonter à une cause première (Leibnitz).

<sup>9</sup> LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, p.120-1 et 125-6

<sup>10</sup> CRIMP, Douglas, "The Photographic Activity of Postmodernism", *October*, n°15, Cambridge, MIT Press, hiver 1980, p.91-102 ; rééd. in *L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui 1977-1987*, Paris, Pompidou, 1987, p. 601-604

<sup>11</sup> BOVIER, Lionel, STROUN, Fabrice, *Jack Goldstein*, Grenoble, Le Magasin, 2002, introduction, disponible sur : [http://www.paris-art.com/livre\\_detail.php?queryParam\\_id=829](http://www.paris-art.com/livre_detail.php?queryParam_id=829)

## MODERNITÉ, MODERNISME, POSTMODERNISME : Y a-t-il une esthétique propre au postmodernisme ?

### Esthétique de la rupture ?

" Les philosophes, peu importe leur tendance, s'entendent sur une chose au sujet de l'ère postmoderne : celle-ci rompt avec la croyance de la linéarité du Progrès et de la finalité de l'Histoire. De fait, si la modernité implique la conscience aiguë du procès historique et se développe selon une logique révolutionnaire, transgressive et inflationniste, la postmodernité constitue plutôt «une rupture avec la rupture» [COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990, p. 177]. Constatant l'impasse où mène l'accélération des révolutions technologiques, esthétiques et autres, l'artiste postmoderne semble avoir déserté les chapelles des avant-gardes, dont le credo de la « table rase » et la violence des manifestes garantissaient la crédibilité. C'est au répertoire des traditions et des formes du passé qu'il se réfère désormais, en dehors de cet esprit de système qui caractérisait les pratiques antérieures. Deux phénomènes opèrent simultanément pour expliquer ce changement profond d'attitude : d'une part, le créateur postmoderne a perdu son innocence par rapport à la pureté des formes et des contenus, qui doivent alors se passer de justification idéologique rigide ; d'autre part et parallèlement, il se défait de ses complexes vis-à-vis une réalité hétérogène qu'il ne s'agit plus dès lors de maîtriser, mais d'appriivoiser. Bref, sa propension au relativisme rend caduc le désir moderniste de transgression à tout prix, et du renversement systématique des Normes unitaires, des Autorités morales, pour la raison bien simple que celles-ci se font de plus en plus rares et de plus en plus diffuses." <sup>12</sup>

### Hybridation des moyens d'expression artistique, hétérogénéité, métissage esthétique

Réagissant "contre" le modernisme radical de C. Greenberg, les artistes postmodernes ont refusé la pureté du médium prônée par ce dernier et ont renoué, d'une certaine manière, avec l'hétérogénéité des moyens d'expression présente chez de nombreux artistes d'avant-garde. On parle alors "de métissage, car il s'agit pour le créateur postmoderne [...] de rompre avec la tradition moderniste se caractérisant par une surenchère de dépassement formel et de radicalité critique. À un projet moderne autoritaire et puriste, l'artiste postmoderne oppose un projet plus souple, plus syncrétique, où la hiérarchie des formes n'a plus sa place. Ainsi, est-il vraiment surprenant que la citation, l'allusion et le recyclage soient les motifs rhétoriques principaux du postmodernisme ? En effet, une fois évacuée l'obligation moderne de la cohérence idéologique, les œuvres d'art deviennent le lieu de toutes les références ; loin de considérer ces emprunts disparates comme des tares, l'artiste postmoderne tente d'en tirer le sens et le profit." <sup>13</sup>

### Recyclage de formes préexistantes : citation, copie, appropriation, pastiche

" Qu'on parle de récupération, réappropriation, de la généralisation de la citation ou, plus métaphoriquement, d'une culture cannibale, l'insistance reste sur la secondarité de la production culturelle : elle s'alimenterait ostentativement des matériaux qui sont déjà culturellement disponibles, qu'il s'agisse de produits culturels d'autres époques ou d'autres cultures. Or, le geste de la reprise dans le domaine culturel n'est pas propre à notre époque ni à notre société. Mais force est de constater qu'il a pris des formes spécifiques, qu'il s'est radicalisé et intensifié et qu'il a subi une revalorisation positive. [...] Dans le cas du recyclage, je parlerais moins d'un procédé que d'un processus qui tend à effacer l'identité des objets manipulés et à annuler leurs coordonnées historiques et même culturelles, surtout si on rapproche le terme de son acception économique et écologique. Ce processus peut intégrer les mêmes matériaux que la réutilisation mais a pour effet de les transformer davantage en défaisant leurs contours d'objets discrets et en les insérant dans un processus qui peut, à la limite, développer une continuité cyclique. Il est aujourd'hui fortement déterminé – et même surdéterminé – par la commodification généralisée des produits artistiques et culturels et par le développement rapide de technologies permettant leur reproduction accélérée et raffinée." <sup>14</sup>

Alors que la parodie est une transformation ludique d'une œuvre, dans un but humoristique, voire satirique, le pastiche désigne, à la fin du 17<sup>e</sup> siècle, un tableau composé en imitant plusieurs œuvres, en principe connues du public auquel il s'adresse. Le pastiche est de manière plus générale l'imitation d'un style, d'un genre mais peut opérer parfois des emprunts directs à un artiste. Frederic Jameson considère le pastiche comme une spécificité de la culture postmoderne ; il est neutre (sans le rire propre à la parodie), c'est une parodie dépourvue de sens ("Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs [...] " <sup>15</sup>

<sup>12</sup> RIVEST, Daniel, *op. cit.*

<sup>13</sup> *Ibidem*

<sup>14</sup> MOSER, Walter, " La culture postmoderne entre le congédiement de l'utopie et le retour de la mélancolie", non daté, p.3 et 4, disponible sur [www.fas.umontreal.ca/littco/spaetzeit/pdf/cult\\_postmod.pdf](http://www.fas.umontreal.ca/littco/spaetzeit/pdf/cult_postmod.pdf)

<sup>15</sup> JAMESON, Frederic, *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p.17

## MODERNITÉ, MODERNISME, POSTMODERNISME : Y a-t-il une esthétique propre au postmodernisme ?

### Simulacre : la mort du référent

"Telle est la simulation, en ce qu'elle s'oppose à la représentation. Celle-ci part du principe d'équivalence du signe et du réel (même si cette équivalence est utopique, c'est un axiome fondamental). La simulation part à l'inverse de l'utopie du principe d'équivalence, part de la *négation radicale du signe comme valeur*, part du signe comme réversion et mise à mort de toute référence. Alors que la représentation tente d'absorber la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre. [...] Tout est déjà là, réalisé, produit à l'avance, et livré sans avenir. [...] Tout est déjà programmé, et le plus intéressant au fond, dans les péripéties actuelles, c'est cette précession du scénario par rapport au réel, cette précession des simulacres."<sup>16</sup>

### Fin de la hiérarchie instaurée par l'académisme, interdisciplinarité et confusion des genres

Le postmodernisme nivelle les différences instaurées par l'académie des beaux-arts entre culture d'élite (*high art*) et culture populaire (*low art*), à laquelle est associée la culture de masse des médias. L'artiste américain Andy Warhol, figure de proue du pop art, incarne cette attitude d'effacement des frontières qui marque la fin du système hiérarchique de l'académie. Après des débuts dans la production commerciale d'images publicitaires, Warhol a détourné l'iconographie de la société de consommation pour entrer dans les sphères "supérieures" du champ de l'art. La confusion des genres est encore plus flagrante depuis les années 1990, on l'on constate notamment que la publicité a totalement intégré les pratiques appropriationnistes de l'art postmoderne.

### Regard critique, autoréférentialité, ironie, interprétation du spectateur

Un aspect majeur du postmodernisme est d'avoir assimilé la pensée des intellectuels, français et américains, les plus critiques à l'égard de ce que Guy Debord a appelé la société du spectacle.<sup>17</sup> Comme les valeurs humanistes héritées des Lumières ont été remises en question avec la vision d'horreur de l'holocauste puis, d'une toute autre manière, par les mouvements contestataires des années 1960, beaucoup d'auteurs ont parlé de crise postmoderne et de perte totale du sens... Les artistes ont remis en question les notions modernistes de nouveauté, d'originalité, d'autonomie de l'art, de spécificité et de pureté du médium, de génie artistique, d'auteur, d'authenticité et d'unicité de l'œuvre d'art, etc. en démontrant qu'il s'agissait de préconstruits culturels, de standards esthétiques établis par les sociétés occidentales dès l'Antiquité et renforcés à la Renaissance. Les artistes postmodernes, féministes ou militants, ont systématiquement mis à jour les divers stéréotypes – la plupart du temps inconscients – propres à notre culture. Suite à la "mort de l'auteur" énoncée par Roland Barthes en 1968<sup>18</sup>, l'accent a été mis sur l'interprétation du spectateur, comme en témoigne le livre de Michael Fried, *La Place du spectateur*.<sup>19</sup> Le postmodernisme, par l'autoréférence, l'ironie et la déconstruction des stéréotypes, incite le spectateur à avoir une réflexion critique.

### Photographie et postmodernisme

"Au-delà de l'opposition photographie-peinture qui articule les "Notes sur l'index" [de Rosalind Krauss], il importe donc de rappeler à quel point le photographique, comme objet théorique emblématique du postmodernisme, est conçu comme l'autre face, le revers positif d'une autre appropriation métaphorisante de la critique formaliste américaine, celle par laquelle Michael Fried, dans son décisif "Art and Objecthood", paru en 1967, rejetait l'art minimal à cause de sa *theatricality*. En détournant quelque peu les observations de Barthes, on pourrait avancer que, pour Rosalind Krauss comme jadis pour Daguerre : "Ce n'est [pas] par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre", c'est-à-dire que son discours sur le photographique s'inscrit, mais selon une position diamétralement opposée à celle de Fried, dans la même conjoncture liée à la nécessité d'avoir à penser la fin de l'autonomie artistique et du cloisonnement des champs disciplinaires. Une lecture attentive des essais de Krauss rédigés depuis les "Notes sur l'index" laisse assez clairement voir combien la *photographie* a fait, au sein même de sa réflexion, retour sur le *photographique*."<sup>20</sup>

<sup>16</sup> BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation. La précession des simulacres*, Paris, Galilée, 1981, p.16

<sup>17</sup> DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Folio, 1992 / 1967

<sup>18</sup> BARTHES, Roland, 'La mort de l'auteur' [1968], in BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984, pp. 63-69

<sup>19</sup> FRIED, Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [1980], Paris, Gallimard, 1990

<sup>20</sup> LAMOUREUX, Johanne, "La critique postmoderne et le modèle photographique", *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p.109-115, disponible sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/document103.html> [difficile mais passionnant !]

## ART MODERNE, MODERNISME

### SOCIÉTÉ

Société de consommation, consumérisme  
Ère industrielle, urbanisation  
Production en masse, la marchandise  
Positivismes bourgeois (progrès)  
Optimisme inébranlable

## ART POSTMODERNE, POSTMODERNISME

Société de communication, nouvelles technologies  
Ère électronique (post-industrielle), délocalisation  
Transmission de l'information, le virtuel  
Relativité et psychanalyse  
Pluralité et scepticisme

### ART/VIE

Sphère de l'art séparée de la vie (fonction utilitaire)  
AUTONOMIE de l'art, hors contingences  
Langage UNIVERSEL de l'art (intuition sensible)  
SPÉCIFICITÉ de chaque art  
Pureté du médium

Art intégré à la sphère sociale  
PRÉCONSTRUITS culturels, idéologiques  
STÉRÉOTYPES, lieux communs  
HYBRIDATION des différents arts, interdisciplinarité  
NIVELLEMENT entre *high / low art*, éclectisme, kitsch

### ŒUVRE D'ART

L'ORIGINAL : AUTHENTICITÉ et UNICITÉ

Production manuelle par l'artiste, "AURA"  
Achèvement, œuvre parfaite, "valeur en soi"  
REPRÉSENTATION (mimésis), identité biographie/œuvre  
"Utopie du principe d'équivalence" signe/réel

LA COPIE : APPROPRIATION et MULTIPLICITÉ  
Reproductibilité technique (Walter Benjamin, 1935)  
L'inachevé, "œuvre ouverte" (Umberto Eco, 1962)  
SIMULATION, déconstruction (Jean Baudrillard)  
Simulacre, "mise à mort de toute référence"

### RÉCEPTION

Œuvre considérée d'après la tradition  
Spectateur passif, contemplation

Actualité ; immédiateté ; mondialisation  
Spectateur actif, participation, interactivité

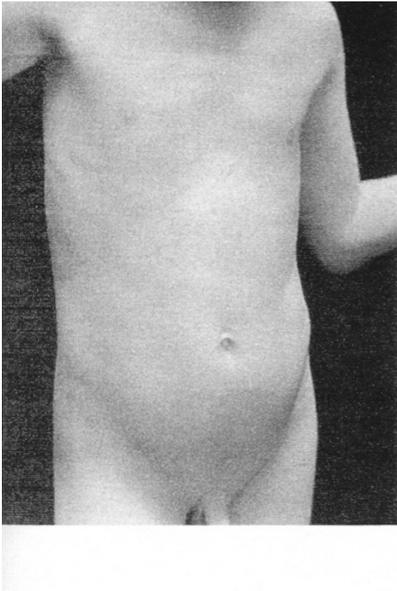
### ARTISTE

ORIGINALITÉ des avant-gardes  
NOUVEAUTÉ, rupture avec la tradition  
Refus de la hiérarchie des genres (classicisme)  
Génie de l'artiste, créateur de talent et prophète  
Artiste authentique (mène à la vérité), engagé,  
marginal, provoquant, révolté, subversif

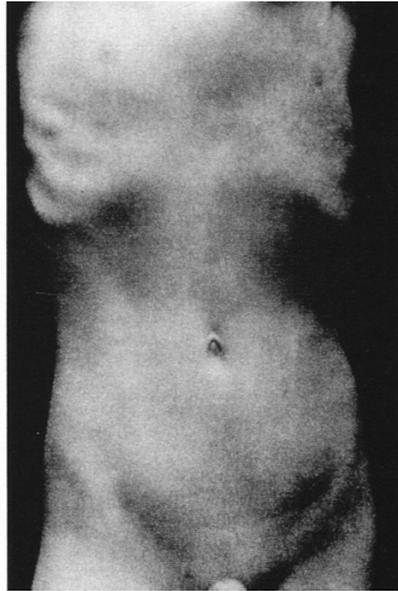
RÉPÉTITION, culture de masse  
ART DE LA CITATION, recyclage, appropriation  
Pas de hiérarchie des styles, des mouvements  
Anonymat de l'auteur, conçoit mais ne réalise pas  
Artiste-homme d'affaire intégré à la société de consommation (marché de l'art, l'institution muséale)



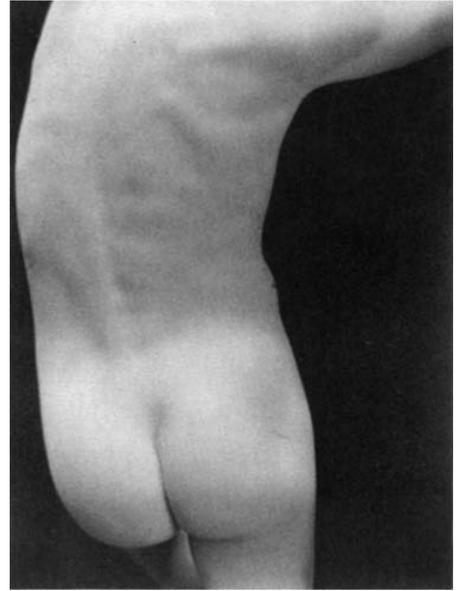
L'APPROPRIATIONNISME OU LE SIMULATIONNISME AUX USA : **Sherrie Levine**



Edward Weston, *Torso of Neil*, 1925



Sherrie Levine, série *After Edward Weston*, 1980



"Dans cette série, Sherrie Levine [1947, USA ; vit à New York] s'est consacrée à la reproduction d'œuvres, registre de la photographie considéré comme le moins créatif. Elle a photographié les photographies de grands artistes comme Edward Weston ou Walker Evans. Comme elle ne signait pas les photographies, on ne pouvait l'accuser de plagiat, mais elle laissait volontairement persister un sentiment d'usurpation. Son propos apparaît dans le titre : la locution « d'après » est synonyme en général d'hommage ou d'imitation (les nus de Weston sont d'ailleurs eux-mêmes inspirés d'œuvres de la Grèce classique), mais elle ne renvoie ici ni à l'un ni à l'autre. Sherrie Levine se place sur le plan de la technique et sur celui de l'histoire de l'art : il s'agit d'une réflexion sur la reproduction et d'une critique des critères non formulés de la photographie « moderniste », de ses images « purement visuelles » (presque toujours exécutées par des hommes), qui répartissent les individus (« autrui ») en diverses catégories : pauvres, femmes, enfants, etc."

CAMPANY, David, *Art et photographie*, Paris, Phaidon, coll. Thèmes et Mouvements, 2005, p.154



Sherrie Levine, série *After Walker Evans*, 3, 1981



Sherrie Levine, *Fountain*, after Marcel Duchamp, 1991, bronze

## LE SIMULATIONNISME AUX USA : Une copie sans original...

" Et certes il est révélateur que le débat a surtout porté sur l'esthétique de « la photographie en tant qu'art », et qu'on s'est à peine intéressé, par exemple, au fait social combien plus criant de « l'art en tant que photographie ». Et pourtant, la reproduction photographique des œuvres d'art a pour la fonction de l'art des répercussions beaucoup plus importantes [...]"

BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie* [1931],  
in *Œuvres II*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.315



Louise Lawler, *Why Pictures Now*, 1981

" Mais que serait-ce que ne pas refouler le concept de copie ? À quoi ressemblerait un travail qui mettrait en œuvre le discours de la reproduction sans original, ce discours qui ne pouvait opérer dans l'œuvre de Mondrian que comme l'inévitable subversion de son projet, comme ce reste de représentation qu'il n'avait pu entièrement purger de sa peinture ? L'une des réponses possibles est qu'un tel travail ressemblerait à une espèce de jeu sur la notion de reproduction photographique, tel qu'il a commencé avec les toiles sérigraphiées [*silkscreen canvas*] de Rauschenberg pour s'épanouir plus récemment dans la production d'un groupe de jeunes artistes, désignée par le terme polémique d'*images* [*pictures*] [voir page suivante]. Je m'arrêterai sur l'exemple de Sherrie Levine, qui semble questionner de la manière la plus radicale le concept d'origine et donc celui d'originalité.

Le médium de Levine est la photo-pirate, comme en témoigne la série de photographies d'Edward Weston sur son fils Neil que Levine, violant le droit d'auteur, s'est contentée de rephotographier. Mais, comme on l'a récemment fait remarquer, les « originaux » de Weston provenaient eux-mêmes de modèles fournis par d'autres, à savoir la longue suite de *Kouroï* grecs dont découlèrent la codification et la multiplication du buste masculin dans notre culture. [voir : CRIMP, Douglas, "The Photographic Activity of Postmodernism", *October*, n°15, hiver 1980, p.98-99.] Le vol de Levine qui se situe, si l'on peut dire, à même la surface des épreuves de Weston, fait résonner derrière elles toute la théorie de modèles que le photographe avait lui-même plagiés, reproduits. Le discours de la copie auquel on doit rattacher l'acte de Levine a été analysé par de nombreux écrivains, dont Roland Barthes. Je renvoie à sa définition du réaliste non comme celui qui copierait d'après nature mais comme « pasticheur », comme quelqu'un qui ferait des copies de copies :

"Dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code. Ainsi, le réalisme [...] consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel [...] par une *mimesis* seconde, il copie ce qui est déjà copie."

[BARTHES, Roland, "Le modèle de la peinture", *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970, p.61]

Une autre série de Sherrie Levine reproduit les luxuriants paysages d'Eliot Porter : de nouveau nous traversons « l'épreuve originale » pour retourner à l'origine naturelle et, comme dans le cas du pittoresque, nous parvenons par une porte dérobée à l'arrière-plan de cette « nature », à la construction purement textuelle du sublime et à l'histoire de sa dégénérescence en copies toujours plus pâles.

Dans la mesure où le travail de Sherrie Levine déconstruit explicitement la notion moderniste d'origine, il ne peut être considéré comme un *prolongement* du modernisme. Comme le discours de la copie, il est post-moderniste. Ce qui veut dire qu'il ne peut être tenu pour d'avant-garde. À cause de son assaut critique contre la tradition qui la précède, nous pourrions être tentés de voir dans le changement opéré par l'œuvre de Sherrie Levine une nouvelle étape dans les progrès de l'avant-garde. Ce serait une erreur. En déconstruisant les notions sœurs d'origine et d'originalité, le post-modernisme fait sécession : il se coupe du champ conceptuel de l'avant-garde et considère le gouffre qui l'en sépare comme la marque d'une rupture historique. La période historique qui englobait avant-garde et modernisme est close, irrémédiablement, et il ne s'agit pas d'un simple événement journalistique. Toute une conception du discours l'a conduite à sa fin, de même que tout un complexe de pratiques culturelles – en particulier une critique démythifiante et un art véritablement post-moderniste. Ces deux derniers travaillent désormais à dévitaliser les propositions fondamentales du modernisme, à les liquider définitivement en exposant leur caractère fictif. Aussi est-ce d'un nouveau point de vue, étrange, que nous nous retournons vers l'origine moderniste et regardons son éclatement en une répétition sans fin. "

KRAUSS, Rosalind, "L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste" [1981],  
in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.147-148

## L'APPROPRIATIONNISME AUX USA :

### La "Pictures Generation" et la "mort de l'auteur"

L'exposition "Pictures" présentée par le célèbre critique d'art Douglas Crimp en 1977 à l'Artist Space de New York est souvent citée comme l'un des événements inaugurant la reconnaissance de l'art postmoderne. Sherrie Levine fait partie des cinq artistes exposés, avec Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Robert Longo et Philip Smith. À la fin des années 1970, la pratique de l'appropriation s'affirme : Richard Prince, Cindy Sherman, Allan McCollum, Laurie Simmons ou Louise Lawler [1947, USA ; vit à New York].

Source : CRIMP, Douglas, introduction au catalogue *Pictures*, New York, Artist Space, 1977 et son article intitulé "Pictures" dans *October*, n°8, printemps 1979, p.75-88 ; extraits en français in *L'époque, la mode, la morale, la passion*, op. cit., p.592-594

#### " The Pictures Generation

Young artists who came of age in the early 1970s were greeted by an America suffused with disillusionment from dashed hopes for political and social transformation to the continuation of the Vietnam War and the looming Watergate crisis. The utopian promise of the counterculture had devolved into a commercialized pastiche of rebellious stances prepackaged for consumption, and the national mood was one of catatonic shell-shock in response to wildly accelerated historical change, from the sexual revolution to race riots and assassinations. Similarly, the elder generation of artists seemed to have both dramatically expanded the field of what was possible in the field of art while staking out its every last claim, either by dematerializing the aesthetic object entirely into the realm of pure idea or linguistic proposition as in Conceptualism, or by rivaling the cataclysmic processes and sublime vistas of the natural world itself as did the so-called earthworks artists such as Robert Smithson, who died in 1973.

What these fledgling artists did have fully to themselves was the sea of images into which they were born—the media culture of movies and television, popular music, and magazines that to them constituted a sort of fifth element or a prevailing kind of weather. Their relationship to such material was productively schizophrenic: while they were first and foremost consumers, they also learned to adopt a cool, critical attitude toward the very same mechanisms of seduction and desire that played upon them from the highly influential writings of French philosophers and cultural critics such as Michel Foucault, Roland Barthes, and Julia Kristeva that were just beginning to be made available in translation. Among these thinkers' central ideas was that identity was not organic and innate, but manufactured and learned through highly refined social constructions of gender, race, sexuality, and citizenship. These constructions were embedded within society's institutions and achieved their effects through the myriad expressions of the mass media. Barthes infamously extended this concept to question the very possibility of originality and authenticity in his 1967 manifesto "The Death of the Author," in which he stated that any text (or image), rather than emitting a fixed meaning from a singular voice, was but a tissue of quotations that were themselves references to yet other texts, and so on.

The famous last line of Barthes' essay, that "the birth of the reader must be at the cost of the death of the author," was a call to arms for the loosely knit group of artists working in photography, film, video, and performance that would become known as the "Pictures" generation, named for an important exhibition of their work held at Artist's Space in New York in 1977. The show featured 45-rpm records and projected short films by the California artist Jack Goldstein, who sampled and looped canned sound effects or film snippets that triggered Pavlovian responses of fear and dread in the imagination of the viewer. Slightly later, Richard Prince zoomed in on what he termed "social science fiction," the hyperreal space depicted in countless advertisements featuring gleaming luxury goods and robotic models. Cindy Sherman and Laurie Simmons worked at the intersection of personal and collective memory, rummaging through the throwaway products of their youth—from B-movies to dollhouses that served as training manuals for who and how to be—in search of moments that both never existed yet were indelibly stamped in the mind. The image-scavenging of these artists was not restricted to the child's play of popular culture : Louise Lawler stalked the corridors of power in search of hidden treasure, while Sherrie Levine shot over the shoulders of photography's founding fathers not as a dry Duchampian gesture, but in order to create something akin to musical overtones – a buzzing in the space between their "original" and her "copy" that effaced the distance between objective document and subjective desire."

Source en janvier 06 : [http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd\\_pcgn.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm)

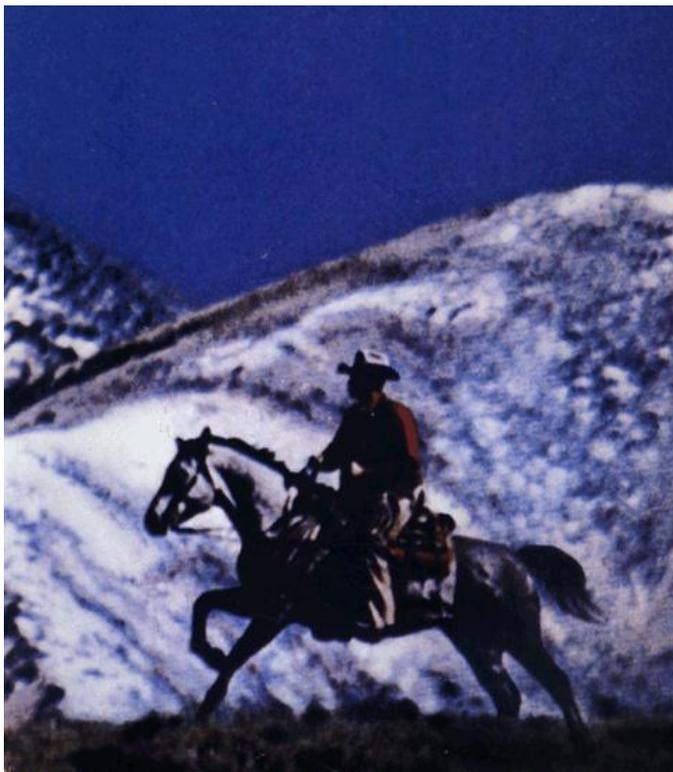


Louise Lawler, *How Many Pictures*, 1989, cibachrome



Louise Lawler, *Every Other Picture*, 1990, cibachrome

L'APPROPRIATIONNISME OU LE SIMULATIONNISME AUX USA : **Richard Prince**



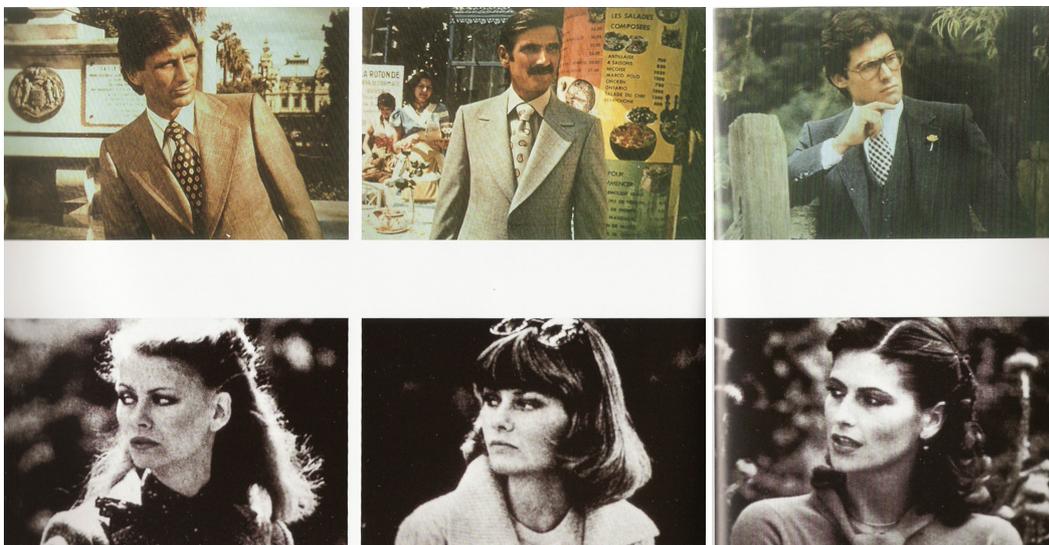
Richard Prince, sans titre, 1984, épreuve ektachrome, 102x69 cm



Richard Prince, sans titre, 1980-1984, 51x61 cm

" À partir de la fin des années 1970, Prince [1949, Panam ; vit à New York] a réalisé, en photographiant des images de magazines, des tirages de grande qualité où apparaissent les point de trame des originaux. Il a supprimé les textes des publicités et organisé les images selon la typologie des clichés publicitaires. En extrayant ces photographies de leur contexte et en les regroupant, l'artiste met en lumière le processus de signification plus que le signe lui-même." [...] "En 1980, il a photographié des publicités des cigarettes Marlboro, dans le cadre d'un projet qui a duré aussi longtemps que la campagne publicitaire. [...] en re-présentant ces images familières dans le cadre d'une exposition, Prince a élargi le champ de réflexion sur ce type d'images. Son œuvre incite le spectateur à porter un regard différent sur cette représentation condensée et désormais mythique de l'« Ouest américain »."

CAMPANY, David, *op. cit.*, p.155 et 194

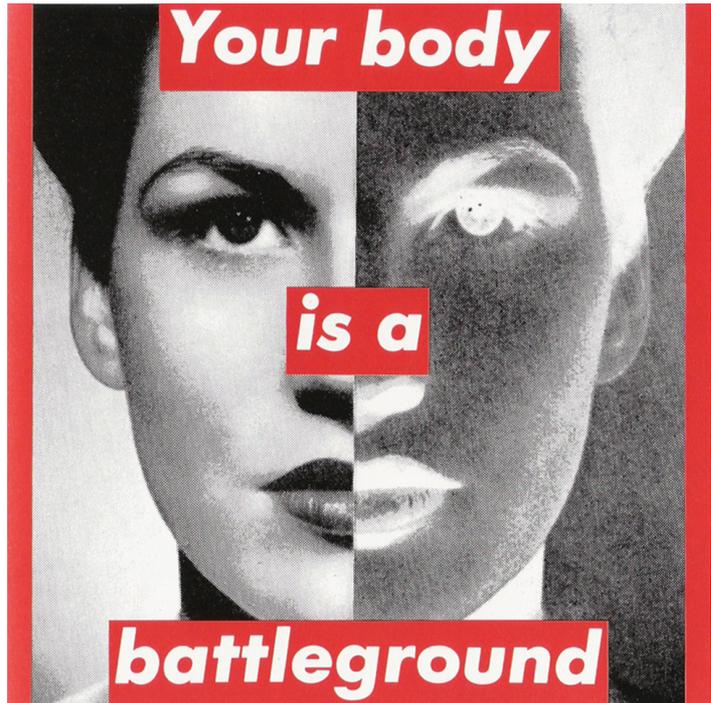


Richard Prince, *Untitled (three men looking in the same direction)*, 1978 (en haut)

Richard Prince, *Untitled (three women looking in the same direction)*, 1980-1984 (en bas)



Barbara Kruger, sans titre, 1981, photomontage photographié en noir et blanc, 140x104 cm  
["Votre regard frappe le côté de mon visage"]



Barbara Kruger, sans titre, 1989, sérigraphie sur vinyle  
["Ton corps est un champ de bataille"]

" Chez Barbara Kruger [1945, USA ; vit à New York], les mots ont pour mission de déstabiliser le spectateur. Ce dernier contemple l'image, mais c'est à lui et à son rapport au regard que ces mots s'adressent. Face à cette photographie, par exemple, le spectateur va se demander ce que désigne le « your » (« votre ») et le « my » (« mon »), selon sa perspective propre. Dans son travail, l'artiste analyse comment, dans notre civilisation soumise aux prérogatives masculines, la vision et le désir sont socialement déterminés. En combinant des images trouvées et des mots, elle cherche à débusquer les préjugés non formulés qui les structurent."

CAMPANY, David, *op. cit.*, p.177

### Détournement de médias : Robert Heineken

" Sur les pages de plusieurs magazines de mode et d'art de vivre, tels *Glamour* et *Living Now*, Heinecken [1931, USA ; vit à Los Angeles ou Chicago] a surimprimé en offset l'image d'un jeune soldat vietnamien portant deux têtes tranchées. Ces journaux ont été distribués dans les kiosques, des salles d'attente de dentistes, etc., sans rien révéler de la supercherie. Cette scène terrible, destinée à ouvrir les yeux du public sur le conflit vietnamien, qu'il avait tendance à oublier, avait été choisie parce qu'il était difficile d'identifier le protagoniste de l'image : Sud-Vietnamien ou Vietcong ?

À travers cette ambiguïté, l'artiste interrogeait sur les raisons qui avaient conduit les Etats-Unis à en arriver là. *Periodical No. 5* [Périodique n°5] fait partie du [...] travail très important, et qui eut beaucoup d'écho, réalisé par Heinecken sur les magazines."

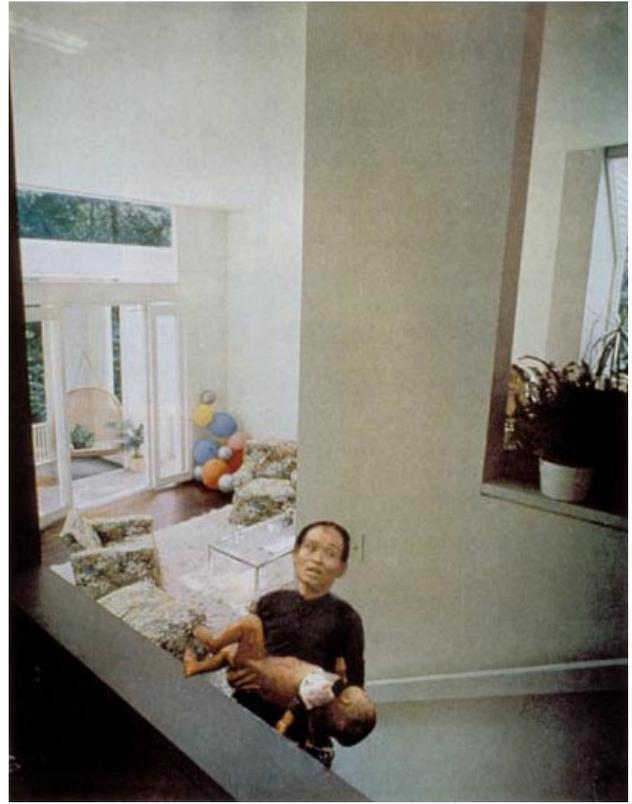
CAMPANY, David, *op. cit.*, p.153



Robert Heinecken, *Periodical No. 5*, 1971, détail, 21.5x28 cm, magazine détourné



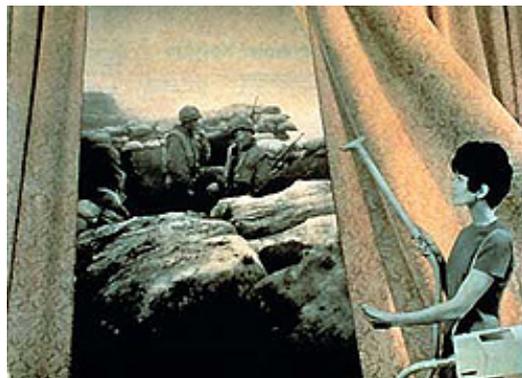
Martha Rosler, *Red Stripe Kitchen*, [Cuisine à bande rouge] série *Bringing the War Home : House Beautiful*, 1966-1972 [tiré de *La Guerre chez soi : belle maison*]



Martha Rosler, sans titre, série *Bringing the War Home : House Beautiful*, 1966-1972, photomontage photographié en couleur

"Cette série a paru, au début des années 1970, dans une publication contestataire californienne. Martha Rosler a montré dans les mêmes vues, et donc dans le même espace symbolique, des images de reportage et de consommation mises souvent côte à côte dans les magazines. « Ces œuvres contre la guerre du Vietnam n'étaient pas destinées au monde de l'art. Présenter un travail contre la guerre ou profémiste dans ce genre de milieu à la fin des années 1960 et au début des années 1970 aurait fait scandale. Elles avaient davantage leur place dans la rue ou dans la presse alternative, où elle ont d'ailleurs paru. À la fin des années 1980, un marchand d'art friand d'œuvres contestataires et politiques m'a proposé de réaliser un portfolio avec ces images [...]. J'ai accepté car j'avais envie que ce travail participe au débat artistique [...]. Comme ces œuvres n'ont fait leur entrée dans le monde de l'art – ne sont devenues art, disons – que vers 1988, elles restent exemplaires d'une façon de travailler en vigueur dans les milieux extérieurs à l'art.» (Martha Rosler, in Diane Neumaier [dir.], *Reframings : New feminist Photographies*, 1995)"

CAMPANY, David, *op. cit.*, p.152



Martha Rosler, sans titre, série *Bringing the War Home : House Beautiful*, 1966-1972, photomontages photographiés en couleur



Sandy Skoglund, *Radioactive Cats*, 1980, cibachrome, 75x100cm

### Référence principale

- *Das Konstruierte Bild. Fotografie arrangiert und inszeniert* Zurich, Stemmler, 1989 / *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*, New York, Stemmler, 1995 (tous les textes cités en sont tirés)

### Les différents aspects de la photographie construite ou "staged photography"

#### **Tableau narratif**

Sandy Skoglund, Patrick Nagatani et Andree Tracey, Joel-Peter Witkin, Nic Nicosia, Bernard Faucon

#### **Autoreprésentation**

Cindy Sherman, Teun Hocks, Tjarda Sixma, Jeff Koons

#### **Nature morte**

Milan Kunc

#### **Miniature, maquette**

Arthur Tress, James Casebere, Ellen Brooks

#### **Sculpture, installation**

Peter Fischli et David Weiss

### The Constructed Photograph in the Context of Post-Modern Photography

After 150 years the constantly changing and tension-filled relationship between visual art and photography has once again taken a surprising turn. For only seldom during those 150 years have camera images played as unchallenged and prominent a role in art as they do today.

Since the public announcement of the process in 1839 it has been the greatest wish of aesthetically ambitious photographers to be taken seriously as visual artists. And they have tried nearly everything to achieve that goal – with only partial success, however.

The heart of the problem has always been that quality which distinguished the camera image from all other types of picture : its close affinity to the object it depicted, the mechanical "objectivity" and the "lifelike authenticity" of the medium.

An advantage of inestimable value in all practical areas of professional and everyday life, this virtue soon became a liability in an artistic sense : it restricted the artist's freedom of choice and was, by virtue of being mechanical, profoundly non-artistic, according to 19th-century critics. And one heard in this criticism endless variations of the accusation that the photograph was incapable of separating itself from its object, that it was inexorably "illusionist" and condemned to "superficiality" and therefore inadequate for the sublime themes of "Modern Art".

This assessment did not change until the 1960s when criticism of the rigidly dogmatic "Modernist" aesthetics found its voice ; when artists – in the field of Pop Art – proceeded to violate the individual taboos of "Modernist" aesthetics deliberately ; taboos such as the prohibition of "realistic", i.e. representational subjects, or the commandment of originality in composition, which they violated by dispensing with it through simple appropriation of or allusion to found motifs.

Since these beginnings of "Post-Modern" art in the silk-screen pictures of Rauschenberg and Warhol, there have been two major camps in contemporary photographic art. One, referred to here as "straight" photography, was still deeply rooted in the tradition of "modern" camera practice and only very gradually became willing to question its premises. The second movement, designated here as "Conceptual Photography", began in the 1960s to examine the specific laws of photographic depiction from an aesthetic standpoint.

To the first, "straight" movement the arranged, constructed and staged photo works of the 1980s owe practically nothing, while to the second they owe nearly everything. Thus they ought to be regarded primarily in the light of the most recent phase of art history in order to be understood correctly. This circumstance is most certainly underscored by the fact that the majority of those artists who employ these strategies studied painting and sculpture, are self-taught photographers and have only a cursory knowledge of the history of photography.

That was probably the prerequisite for attaining an unprejudiced, even ironically playful approach to the "lifelike authenticity" of the photograph more quickly than did the proponents of "straight" photography. The task was more difficult for the latter, since they had internalized the inviolability of "lifelike authenticity" as an ideological cornerstone of "modern" camera work.

On the other hand, the debate on questions of renewed representationality in the paintings of the "New Savages", along with the insights provided by the Conceptual Photography of the 1970s, provided the photo-stagers of the 1980s with plenty of ideas about how to deal with the camera's representational accuracy under the aspect of "Post-Modernism" – through "simulation" : by exploiting the reproductive accuracy of the camera to lend ultimately unreal constellations of objects the appearance of reality.

Thus photography is indeed the perfect terrain upon which to demonstrate a "Post-Modern" approach to "narrative" pictorial content in art that culminates in the question : How much "realism" and representational illusion can one incorporate in a picture before it leaves the level of "hyper-realities" and sacrifices its status as an autonomous work of art ? In other words, to explore how far one can take this balancing act, this "aesthetics of seduction", this playing with the "beauty" of illusion before crashing, i.e. relapsing into "traditional" realism.

As long as "Post-Modern" art holds fast to the principle of the "autonomy" of pictorial reality, one could now argue, it will remain connected to "Modern" art by a kind of umbilical cord. For everything the former does falls *nalens volens* beneath the latter's long shadow. This makes the debate over whether contemporary art is really in a "Post-Modern" or still in a "late modern" phase appear rather secondary. However one decides, it is impossible to avoid the conclusion that it is a late phase which, at least until now, has been defined first and foremost by its relationship to its predecessor, even though this relationship is characterized by strong opposition to that phase.

For the backward look taken by "Post-Modernism" is by no means an admiring one, but rather an evil look through and through : a look back in anger at the fact that one was born "at the end", when everything has already been tried out and exhausted and innovation is only possible as a review in the form of repetition, imitation and allusion, of "neo-isms", remakes and recycling. Anger, too, because one is forced to take on the thankless task given to late phases whose path to the future is blocked by what has directly preceded them : to demolish all of that first before one can move freely. The danger is twofold, as one may either succumb to the fascination of the old or exhaust one's energies in the process of dismantling it alone.

Be that as it may, there are (as yet) no alternatives except the one already mentioned : to continue to de-construct and de-mystify "Modernism" in the manner initiated by Pop Art. If we look at the photo art of the 1980s from this point of view, then we cannot help but realize that this – for many of those involved very painful – process of demolition has already progressed quite far. The following are just a few of the most important milestones along the distance already covered :

- a Demolition of artistic genius by dispensing with the originality of motifs through the unabashed appropriation of themes and subjects.
- b Demolition of the elite status of art by embracing the popular and the trivial, the "aesthetics of seduction".
- c Demolition of the sublime by embracing kitsch and all forms of "poor taste" .
- d Demolition of the prohibition of illusion by recalling representational, "narrative" pictorial themes.
- e Demolition of asceticism and the tendency towards economy of effect and terse, simplified statements through verbosity and an abundance of motifs.
- f Demolition of the purism of means by constantly interbreeding and, mixing the unique properties of individual art forms and genres.
- g Demolition of the avant-garde pathos of "modern" art through pastiche, parody and travesty, melodrama, comedy and other forms of "low" pictorial rhetoric.

In short, the artists of the 1980s stage a spectacle in their tableaux that could be referred to as the "slaughtering of the sacred cow of Modernism". As if they intended to verify the often quoted observation of Karl Marx from the first pages of his essay *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (1852) : « Hegel remarks somewhere that all facts and personages of great importance in world occur, as it were, twice. He forgot to add : the first time as tragedy, the second as farce ... Men make their own history, but they do not make it just as they please ; they do not make it under circumstances chosen by themselves, but under circumstances directly encountered, given and transmitted from the past. The tradition of all the dead generations weighs like a nightmare on the brain of the living. And just when they seem engaged in revolutionising themselves and things, in creating something that has never existed, precisely in such periods of revolutionary crisis they anxiously conjure up the spirits of the past to their service and borrow from them names, battle cries and costumes in order to present the new scene of world history in this time-honoured disguise and this borrowed language. »<sup>21</sup>

The question remains to what extent the artists of the 1980s have learned to love their precarious situation ; to what extent the anger in the backward look has subsided and turned into enjoyment of the virtuoso juggling of the most heterogeneous and disparate materials, techniques, stylistic tools, effects, associations, meanings and allusions.

One often hears the claim that with the "aesthetics of seduction" the art of the 1980s gave up on its demolition project, succumbed to the lure of seducing and now pursues the game purely for its own sake – with the consequence that there is no longer any difference between the trivial and the farcical in art and that of the world that surrounds it.

I think that such criticism is premature, however ; for it overlooks the characteristics imposed upon much of the "joyous" anarchy that is cultivated by the art of the 1980s. It fails to see that the bold face of cynicism it shows also reveals a certain melancholy and allows us to suspect that it cannot be a purely pleasurable endeavor to continue the game that has been started and staged ; and that many would most probably be quite willing to abandon the role they presently play, if it were only possible. But it is not – not yet. <sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Quoted from the excerpts from "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte" in *Marx / Engels ; On Literature and Art*, Progress Publishers, Moscow, 1976, pp.95,79-80.

<sup>22</sup> Texte : KÖHLER, Michael, in *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*, New York, Stemmler, 1995, p.43-46

## LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1980

### Tableau narratif

#### Sandy Skoglund : l'hybridation des médias

Sandy Skoglund est née en 1946 à Boston.  
Etudes d'art de 1969 à 1972 à Iowa University, Iowa City.  
Enseignante à l'Hartford Art School et au Queens College de 1973 à 1976.  
Professeur aux beaux-arts à la Rutgers University depuis 1976.  
Vit à Manhattan, New York



Steven M. Herppich, *Sandy Skoglund et l'installation "Fox Games"*, Cincinnati Art Museum, 1998

#### Liste des œuvres

Sauf mention contraire,  
tous les tirages sont en cibachrome

Nine Slices of Marblecake, 1978, 56x70 cm

Cookies on a Plate, 1978, 56x70 cm

Hangers, 1979, 64x82 cm

Radioactive Cats, 1980, 65x84 cm

Revenge of the Goldfish, 1981, 69x89 cm

Germs Are Everywhere, 1984, 65x80 cm

A Breeze at Work, 1987, 96x137 cm

Fox Games, 1989, installation avec sculpture en résine polyester, mobilier de restaurant, murs construits (The Denver Art Museum), env. 7,6x7,6 m

Fox Games, 1989, 117x160 cm

The Green House, 1990, 117x150 cm

Gathering Paradise, 1991, 120x154 cm

The Cocktail Party, 1992, 122x165 cm

Body Limits, 1992, 91x71 cm

Spirituality in the Flesh, 1992, 91x72 cm

The Wedding, 1994, 97x122 cm

Maybe Babies, 1983, tirage dye transfert, 76x94 cm

Babies at Paradise Pond, 1996, lithographie, 51x65 cm

Walking on Eggshells, 1997, 120x152 cm



Sandy Skoglund, *Revenge of the Goldfish*, 1981, 69x89 cm

Skoglund began her career in the early 1970s as a painter – with strict point-pattern compositions in the context of Minimal Art. After several years in which her methodology remained unchanged she began to entertain growing doubts about the sense of such an approach to art. Skoglund considered the reductionism of Minimalist pictorial strategies emotionally unsatisfying and saw her previous approach as a dead end.

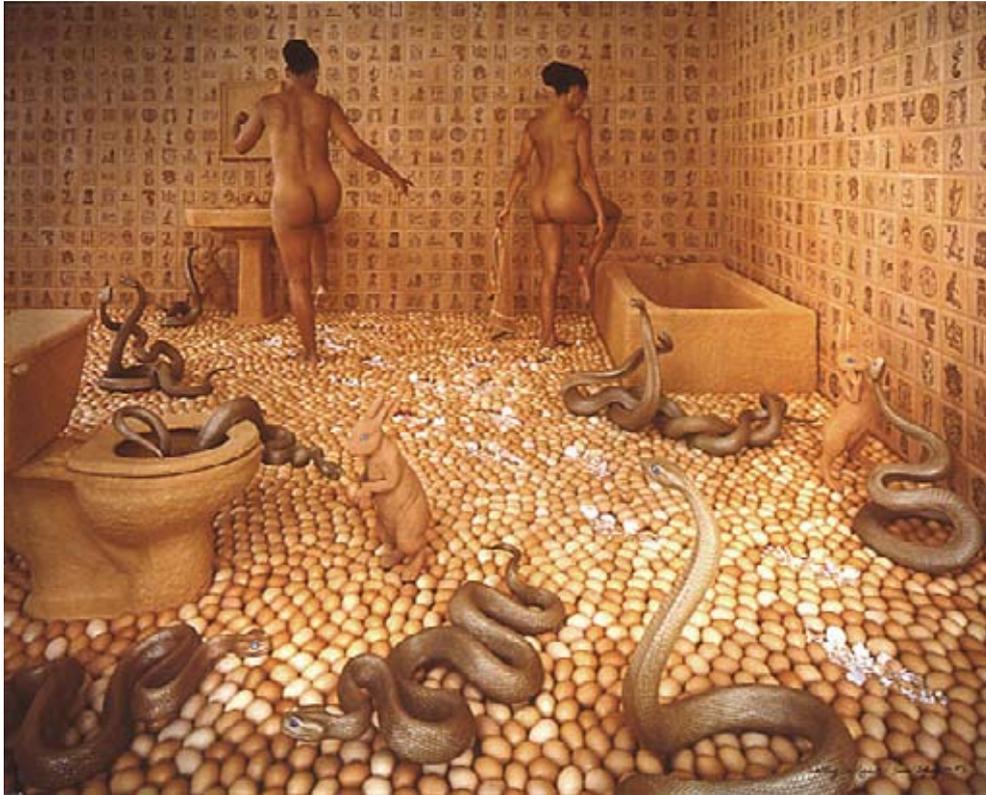
Making films seemed to offer her the best way out of this dilemma – not true, as it turned out ; for in film-making Skoglund missed the total control of every step of the process leading to the finished product that she was familiar with from painting. And it was this wish for greater control in working with a "realistic" medium that eventually brought her to photography in 1979.

*What didn't interest me at all back then was camera art à la Steichen, Stieglitz and Weston. I thought it was utterly boring. Advertising photography, by comparison, was much more exciting. Just because of the control one had over the final product. And then, too, because of the tension between the realism of the photo and the artificiality of the motif – in still lifes of food, for instance. I found that amusing and fascinating at the same time, because the simulation of naturalness has become so typical of our culture.*

(Interview with Michael Kohler, New York, 1989) <sup>23</sup>

<sup>23</sup> Tous les textes en anglais de cette section ainsi que les informations biographiques sont tirés de : *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*, New York, Stemmle, 1989/1995

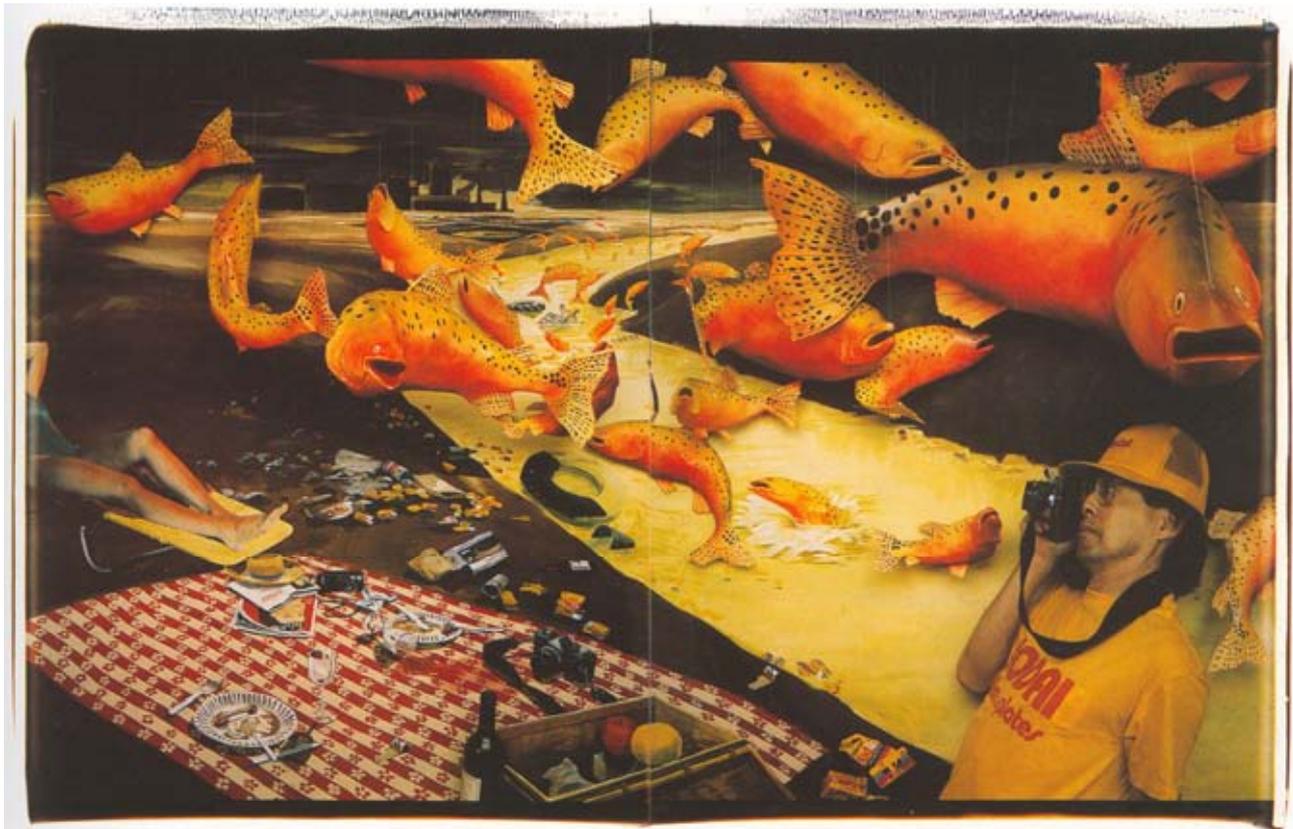
LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1980  
Tableau narratif de Sandy Skoglund : l'hybridation des médias



Sandy Skoglund, *Walking on Eggshells*, 1997, 120x152 cm



Sandy Skoglund, *Raining Pop Corn*, 2001, 99 x 126 cm



Patrick Nagatani et Andree Tracey, *Great Yellow Father*, 1988, Polacolor, 2x 60x50 cm

### Patrick NAGATANI

Né à Chicago en 1945 ; vit à Los Angeles, Californie.

Études d'art à la California State University à Los Angeles, 1967-68 et

à la Art University of California, à Los Angeles, 1969-80 ; enseigne dans diverses écoles depuis.

### Andrée TRACY

Née à La Jolla, Californie, en 1948 ; vit à Los Angeles.

Études d'art à l'University of Iowa, à Iowa City, 1969-70 et à l'Otis Art Institute, à Los Angeles, 1971-72.

Nagatani and Tracey began working together on staged photo tableaux in 1983. Each had already made a name for himself by that time – Tracey with somewhat surreal paintings in strong colors on themes of big city daily life and Nagatani as an innovative author of conceptual photographic works on the theme of color effects. In their teamwork, Tracey is primarily responsible for the painted sets ; Nagatani for the photographic realization of the tableaux. They develop their pictorial ideas and details together. All of the mutual projects completed thus far have been photographed with a large-frame Polaroid camera, which, with its shallow depth of field, allows actors little room to move and thus necessitates closely arranged sets. Like many film directors, Nagatani appears in at least a walk-on role in nearly every scene.

"The black humor in their tableaux has a number of sources : advertising posters for consumer goods, the Pop Art of the 1960s and the sarcasm of political caricature. Social catastrophes – ranging from the collapse of urban life to the stark horror of atomic detonations – are painted out in stunning colors. A precarious balance between seductive beauty and a hallucinated apocalyptic mood gives these photographs the look of fantastical satires on our future history."

(Mark Johnstone, catalogue *Patrick Nagatani / Andrée Tracey*, Galerie Min, Tokyo, 1987)



Joel-Peter Witkin, *Las Meninas*, New Mexico, 1987, gélantino-bromure d'argent, 50x40 cm

### Joel-Peter WITKIN

Né à Brooklyn, New York, 1939 ; vit à Albuquerque, Nouveau Mexique.

Travaille comme technicien de laboratoire n/b pendant ses cours du soir en sculpture à la Cooper School of Art, New York, 1961-65 ; correspondant pour l'armée US, 1965-68 ; études d'art à la Cooper Union, 1973-75 et de photographie à l'University of New Mexico, à Albuquerque, 1975-76.

The first of Witkin's constructed photographs based upon paintings of the old masters date back to the late 1950s. He has returned to this theme again and again since the late 1970s. Witkin's work with staged photography in general began in 1970.

*I see myself as a portraitist, not of people but of living conditions.*

*How did that get started ?*

*It happened on a Sunday. I was six years old. My mother was walking with my brother and me down the stairs of the apartment house we lived in. We were on our way to church. As we walked through the hallway to the building exit we heard an incredible crash then screams and cries for help. Three cars were involved in the accident, and there were families in all three of them. In the general confusion I somehow let go of my mother's hand. Then I saw something roll out of one of the overturned cars. It kept rolling until it reached the place on the curb where I was standing. It was a little girl's head.*

*This event, my first conscious visual experience, left its mark. My visual work was an outcome of that : the use of severed heads and masks, the allusions to violence, pain and death, to things which, extravagant and emotional, deserve respect.*

(Joel-Peter Witkin, 1985)



Nic Nicosia, *Like Photojournalism*, 1986, cibachrome, 120x120 cm

### Nic NICOSIA

Né à Dallas, 1951 ; vit à Dallas, Texas.

Études de film et de productions pour la télévision à la North Texas State University, Denton, 1972-74 et à la University of Houston, 1975.

As Nicosia himself states, he sees his narrative tableaux as a kind of substitute for the work in film or television for which his studies had prepared him.

Following some rather more conceptual outdoor photographs that played with the appearance of "Straight Photography", Nicosia moved his activities to the studio. In the series entitled *Domestic Dramas* (1981-82) he showed climaxes of family dispute – scenes of domestic quarrel in which the vehement posturings and resolute facial expressions push the stereotyped role play of Hollywood B-pictures to the point of absurdity. The same stylistic tools are evident in the next series, the *Near (Modern) Disasters* of 1983-85. Here again, the focus is upon dramatic moments of climax in the lives of American middle-class families. And once again the scenes are highly reminiscent of the cliché-ridden images seen on movie and television screens.

"Nicosia negotiates the boundary between innocence and experience, tragedy and burlesque... Like a Steven Spielberg, he manages to mystify horror and to lend threatening situations an aura of fairy-tale adventure."

(Susan Freudenheim, catalogue *Nic Nicosia-Real Pictures*, Facchetti Gallery, New York, 1988)

Following directly after the *Near (Modern) Disasters*, the works shown here once again unfold in virtuoso manner what Nicosia had perfected over the years into a truly Postmodern – half loving and half scornful – social satire on the American Way of Life. In this sense they have the quality of a summary appraisal of his previous studio work. For he then returned in his *Real Pictures* (1987-88) to staged outdoor scenes that create the impression of "straight" photography.



Bernard Faucon, *Sieste après un festin de melon*, 1979, tirage Fresson, 30x30 cm

## Bernard FAUCON

Né à Apt, France, 1950 ; vit à Paris.

Études de philosophie à la Sorbonne, Paris, 1968-74 ; expérience artistique à la même période.

Faucon's very first works were arranged and staged. These were done in 1976 and marked the beginning of a series of scenes recalling the experiences of a young boy during his summer holidays in the country – a world without grown-ups, which Faucon entitled *Summer Camp*.

Since completing the *Summer Camp* series (1976-81), Faucon has created two groups of works in which no actors appear : *Chambres d'Amour* (1984-87), in which the absence of people seems to make life and human warmth all the more intensely palpable ; and *Chambres d'Or*, where gold covering the walls of rooms and caves evokes transcendental associations.

*Originally, each of the photos was of something abstract ; there is no concrete idea, but a mixture comprised of moods, desires, experiences and artistic intentions that evolve throughout the various phases of life. Gradually, the outline of a photograph takes form. It can take a long time before one sees clearly.*

*When the idea has solidified, one first has to find a location for the photograph. Once it has been found, the most difficult task is to establish the exact frame of the picture – because the decisive factor in every photograph is the detail selected, and everything that happens afterwards depends upon that decision.*

*Then one can begin to set the scene. The biggest problem is to keep one's own conception clearly in mind while bringing it into harmony with the actual existing conditions. And there are two diametrically opposite risks involved here. On the one hand, if one's own idea isn't clear enough, there is a temptation to be influenced by various decors, objects and models, and then the essential part of the concept is lost. In clinging too stubbornly to the idea, on the other hand, one runs the risk of ruining its incarnation. The success of a photographic staging depends upon the balance between the absolute necessity of an idea and the intensity of its realization. If one achieves this balance, the result is a photograph that has the persuasive power of fiction and the genuineness of a real event.*

(Bernard Faucon, 1989)

## LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1980

### Autoreprésentation

#### Cindy Sherman, une figure majeure du postmodernisme

Cindy Sherman est née en 1954 dans le New Jersey.  
Études d'art à la State University of New York, Buffalo, 1972-76.  
Vit et travaille à New York depuis 1977.

#### Références bibliographiques

- KRAUSS, Rosalind, *Cindy Sherman. 1975-1993*, New York, Rizzoli, 1993
- ROSENBLUM, Naomi, *A History of Women Photographers*, New York, Abbeville Press, 1994
- ROEGIERS, Patrick, "De Diane Arbus à Cindy Sherman. Archétype, stéréotype et mythe de la femme américaine des années soixante à nos jours", in *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995, à travers la collection de la Maison Européenne de la Photographie*, Paris, MEP / Paris Audiovisuel, 1996, vol.2, p.33-38



Cindy Sherman, *Untitled #209*,  
série *History Portrait*, 1990

#### Présentation des séries

1975-80	<i>Untitled Film Stills</i>
1980	<i>Rear-screen Projections</i>
1981	<i>Centerfolds</i> (pour <i>Artforum</i> )
1982	<i>Pink Robes ; Color Tests</i>
1983-84	<i>Fashion</i>
1985-89	<i>Fairy Tales</i> (pour <i>Vanity Fair</i> ) ; <i>Disasters</i>
1988-90	<i>History Portraits</i>
1987-91	<i>Disgust</i>
1991	<i>Civil War</i>
1992	<i>Sex Pictures</i>
2000-01	<i>Portraits</i>
2003	<i>Clowns</i>



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978, 19x24cm

#### Quelques aspects postmodernes de l'œuvre de Cindy Sherman

- **Représentation** : elle est au centre du travail de Cindy Sherman (abrégé CS) qui s'intéresse aux multiples signifiés qui prolifèrent à partir d'un signifiant (polysémie), les signes plastiques sont porteurs de significations complexes ; la photographe change sans cesse de style (choix formels) et de type féminin (inclus dans un récit), les deux étant liés ; elle refuse l'illusion de la *mimésis* et le culte de la subjectivité (elle n'imité pas la réalité, n'exprime pas sa propre sensibilité, ne donne pas à voir la nature à travers son tempérament)
- **Simulacres** : copies sans originaux inspirées des films de série B des années 50 produits en masse par Hollywood (le cinéma comme mass media) ; CS démythifie le mythe de l'image originale authentique et unique (vérité universelle de l'esthétique moderniste dont le mythe est : ART=NATURE+EMOTIONS)
- **Autoreprésentation** : CS joue l'actrice fictive, créature de la fiction et produit de son imagination (apparence vs identité) ; les multiples personnages ne sont ni les projections de son moi profond (mythe de l'autoportrait introspectif), ni l'allégorie de la Girl (un mythe partagé de tous), ni une simple investigation de la féminité (l'anti-mythe des féministes).
- **Stéréotypes** : *woman-as-image* « L'image suggère qu'il y a une sorte particulière de féminité dans la femme que nous voyons, alors qu'en fait la féminité est dans l'image elle-même, c'est l'image » Judith Williamson.
- **Féminisme** : la femme dans le regard de l'homme selon les clichés véhiculés par l'art et les médias (ELLE passive, vulnérable, objet de désir, spectacle réduit au silence ; LUI actif, contrôle, sujet de l'action narrative, voyeur détenant la parole). Selon la psychanalyse de Lacan, la femme, dépourvue de phallus, est représentée comme étant à la fois symptôme de l'angoisse de la castration de l'homme et fétiche érotique (objet sexuel). La séparation des rôles ELLE/LUI participe d'un système d'ordre social symbolique (cf. texte de R. Krauss cité en référence).

## Cindy Sherman, une figure majeure du postmodernisme



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #39*, 1977



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #6*, 1977-1979

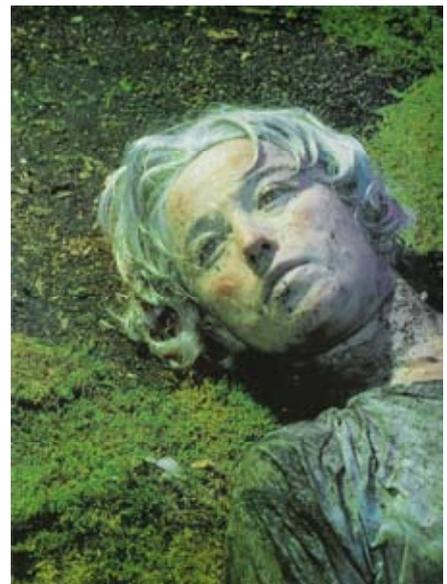


Cindy Sherman, *Untitled Film Still #15*, 1978



Cindy Sherman, *Untitled #85*, série *Centerfold*, 1981

Ci-contre : Cindy Sherman, *Untitled #153*, série *Disasters*, 1985



Cindy Sherman, *Untitled #240*, série *Civil War*, 1991



Cindy Sherman, *Untitled #224*, série *History Portrait*, 1990



Cindy Sherman, *Untitled #263*, série *Sex Pictures*, 1992

LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1980  
Autoreprésentation



Teun Hocks, sans titre, 1988, gélatino-bromure d'argent coloré, 50x60 cm

**Teun HOCKS**

Né à Leiden, Hollande, 1947 ; vit à Breda.

Etudes à l'Akademie voor Beeldende Kunsten Sint Joost, Breda, 1966-70 (dessin et arts graphiques)

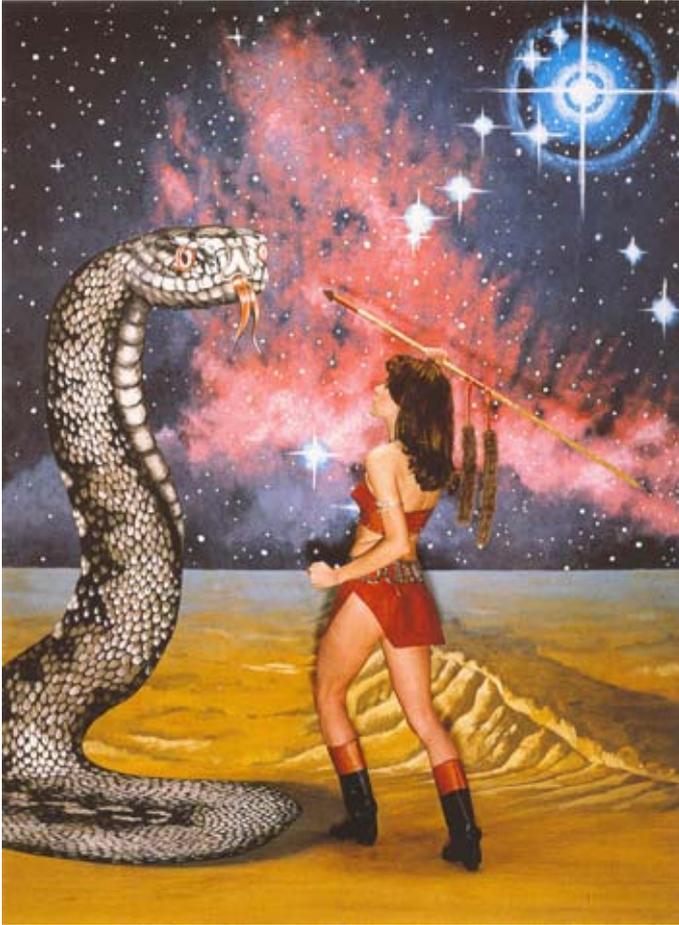
*My ideas for photos first take shape as little drawings like those in comic books. Sometimes, they are just elements that haven't been worked out yet and will need to be combined with other drawings in order to become acceptable photographs. But more often ideas for pictures are fully developed in a single drawing. And these are the best.*

*Of course my pictorial ideas allude to what I see in the real world. But they are not autobiographical. They are not intended as self-portraits. And I hope that my powers of depiction are convincing enough that people will recognize what character I am trying to represent in a given work. I have been asked why it is that I only portray male figures. I really don't know exactly. It isn't because I don't like women. They just haven't shown up among my ideas for photographs. That could change at any time. But when it happens, I will pursue those ideas just as closely as I do today. My interest in photography goes back a long time. My father was an eager amateur photographer.*

*But although he gave me a camera before I was even ten years old, my real love at that time was drawing and painting. I always wanted to become an artist. That is why I studied drawing and graphic art instead of photography at the Art School. But I had friends who were doing Conceptual Art and who used photographs in their multi-media works. And then I thought, well, it is possible to create art with photography. That was about 1975, and I began doing what I'm still doing now, combining my love of drawing and my love of photography in order to make pictures...*

(Interview with Michael Kahler, Breda, 1989)

LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1980  
**Autoreprésentation**



Tjarda Sixma, *Galaxis*, 1988, cibachrome, 90x72 cm

**Tjarda SIXMA**

Née à Sittard, Hollande, 1962 ; vit à Arnhem.  
Études à la St. Joost Akademie à Breda, 1970-81 et  
à l'Akademie voor Beeldende Kunsten à Arnhem, 1981-84

The process of self-presentation in a variety of roles has interested Sixma since her days as a student in Arnhem. Her earliest pictures of this type were made in 1982, her first video in 1984. Sixma works alone on her photographic projects, producing films in cooperation with Michiel Vjjselaar. Regarding her working methods she writes :

*I get my ideas from science-fiction comics, from the Catholic faith, from myths and fairy tales. And I am especially enthused by anything that shows evidence of bad taste.*

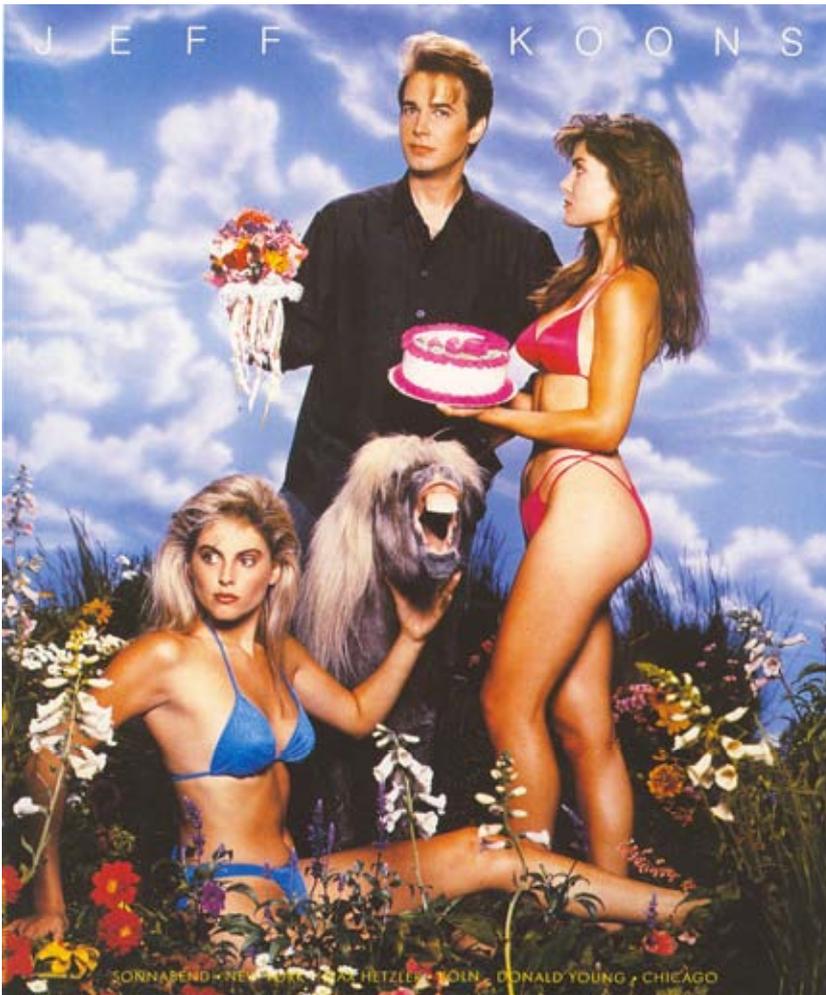
*My most important theme is the idealized image of women. On the one hand I am fascinated by sirens, super-women, princesses, etc. ; on the other, of course, I can no longer really take them seriously as an "emancipated" female artist.*

*That is why I am able to treat the theme of the image of women as passive beauties with humor and exaggeration. And the choice of photography as my medium is also expressive of this opposition between reality and fiction. Photography as a portrayal of reality stands in contrast to the unreal stage set.*

(Statement for this catalogue, 1989)

## LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1980

### Autoreprésentation



Jeff Koons, *Ad for Arts Magazine*, 1988, photolithographie, 90x70 cm

### Jeff KOONS

Né à York, Pennsylvanie, 1955 ; vit à Manhattan  
Etudes au Maryland Institute of Art, Baltimore, 1972-75 et  
à la School of the Art Institute of Chicago, 1975-76

When Koons places brand-new vacuum cleaners in glass cases under bright neon light or has samples of feudal craftsmanship reproduced in the proletarian luxury of polished stainless steel, he is vulgarizing the sublime and ennobling the banal. In both cases his theme is the symbolic role that objects play in our society of goods : as objects of desire or seduction, and as stimuli to – ordinarily unfulfillable – wishes and aspirations to status.

The photo works shown here originated as motifs for an advertising campaign calling attention to the concurrent premier showing of his most recent sculptures at the galleries of Donald Young (Chicago), Max Hetzler (Cologne) and Ileana Sonnabend (New York).

*I wanted to make the ads in such a way that the public would know what my new works were about ; namely about power, about manipulation and seduction to ambition and about the fact that I was declaring myself king of the art world.*

*When I make these photographs, I first develop the basic idea for the picture and then take them to Greg Gorman out in Hollywood, because he knows how to realize my ideas, how to produce Pictures the way I tell him I want them.*

*After shooting, everything is heavily retouched, and we use all the possibilities the computer offers to get the best results.*

*I like photos because they give me the opportunity to communicate ideas for which I have no other medium. Like ideas about the public image of the artist. That we don't have any props that have a seductive effect on the public. That we really don't have any of these support mechanisms for stars, like the other entertainment industries.*

*So the idea of these ads is to start a debate about what props an artist could use, beyond the traditional tools of paints and brushes, to get closer to the needs of the public. And since we don't have any props worth mentioning, I have no choice but to use Rock' n Roll props. I think brushes are terribly boring from a sexual point of view.*

(Interview with Michael Köhler, New York, 1989)

LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1980  
Nature morte



Milan Kunc, *Stilleben mit McDonald Stein*, 1987-89, cibachrome, 50x75 cm  
Milan Kunc, *Morgen die ganze Welt*, 1987-89, cibachrome, 50x75 cm

**Milan KUNC**

Né à Prague, 1944 ; vit à Düsseldorf et New York.

Études à l'Académie des beaux-arts de Prague, 1964-68 ; émigre en Allemagne de l'Ouest, 1969 ; études à la Kunstakademie de Düsseldorf, avec Joseph Beuys et Gerhard Richter, 1970-75.

LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1980  
Miniature, maquette



Arthur Tress, sans titre, série *The Teapot Opera*, 1988, cibachrome, 25x25 cm

**Arthur TRESS**

Né à Brooklyn, New York, 1940 ; vit à Manhattan.

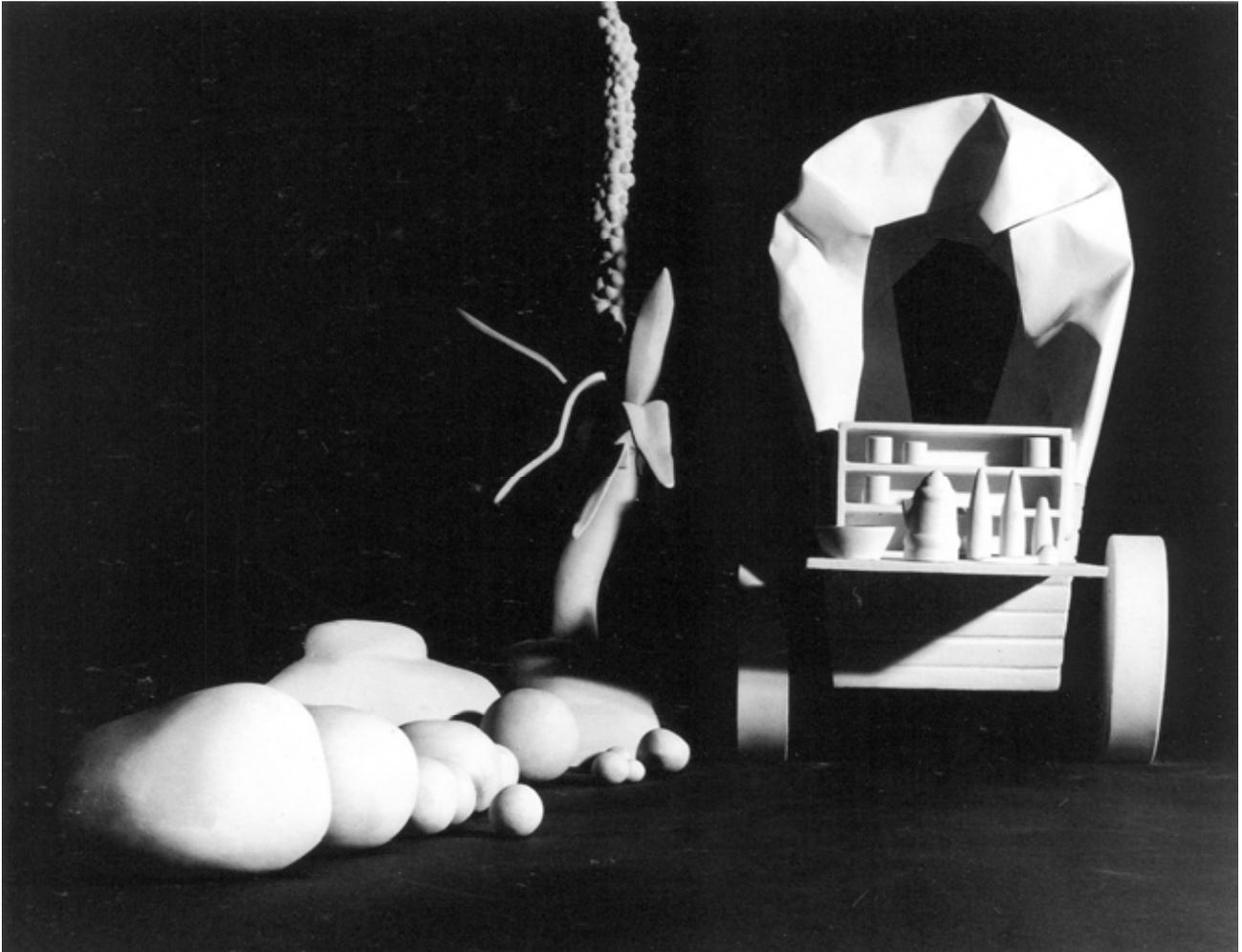
Études de peinture et d'histoire de l'art au Bard College, Annandale-on-Hudson, 1958-62.

*One could call the photographer a kind of magician – a being with special powers that enable him to control mysterious energies outside of himself. His best photographs often originate in a trance-like state in which he communicates with the pictorial objects in an almost mystical way. As a trained observer he becomes involved in an almost ritualistic dance with the world.*

Tress's interest in ethnology, psychology and Eastern philosophy led him – following his beginnings as a journalist – as early as 1970 to the staging of photographs ; because it was possible in this way to make the invisible world of spiritual experience visible, a world Tress considers at least as important as the real one.

Thus in his first series of staged tableaux, *The Dream Collector*, he persuaded children to act out their dreams and fantasies. And in *Theater of the Mind*, a collection of portraits of adults, Tress had those portrayed play out scenes which – in surreal form – expressed certain aspects of their character or their relationships with other persons. After more than ten years of constructed images involving people, *The Tea Pot Opera*, from which the tableaux shown here originate, represents Tress's first attempt to unveil the secret life of things.

Altogether, this suite comprises more than sixty individual photographs. Tress arranged them in such a way that they produced a continuous plot in three acts. The libretto tells a story in which the personal experiences of the photographer are interwoven with mythological motifs from a variety of ethnic sources to form – in Tress's own words – a "universal allegory" of the origin and order of things.



James Casebere, *Church Wagon with Yucca*, 1988, gélatino-bromure d'argent, 60x75 cm

### James CASEBERE

Né à Lansing, Michigan, 1953 ; vit à Manhattan, New York.  
Études d'art au College of Art and Design, Minneapolis, 1974-76  
et au California Institute of Arts, Valencia, 1978-79.

Casebere's most important experience as a student came while working briefly as a studio assistant for Claes Oldenburg : Oldenburg showed him how the "great themes" could be presented using everyday things. Since 1979 Casebere has incorporated this idea into several different works. In doing so, he has pursued a dual approach from the start, producing both room-sized arrangements with oversized objects and table-sized miniature still lifes. Casebere regards the former as sculpture-like installations, of which only documentary photographs have been made, while the miniature ensembles created especially for the camera are never exhibited. Despite their differences of purpose, the "large" and the "small" scenes have a number of things in common. In both, for example, Casebere leaves his objects in a suggestive, generalized forms far from any three-dimensional realism, thereby lending them a peculiar, mysterious aura – a dreamlike quality emphasized by their monochrome white coloring.

The different staging techniques also share common themes. Casebere is generally concerned with historical subjects, most of which are taken from American history.

*Some of the best "Cowboy" movies were made during the McCarthy era – either as cleverly veiled social criticism, which had to be concealed back then, or as a glorification of conservative values. In taking up popular motifs from the American West I wish to examine the way and the extent to which cultural myths penetrate our public and private lives.*

(Statement by James Casebere for this volume)

LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1980  
Miniature, maquette



Ellen Brooks, *Artist private*, 1980, ektachrome, 50x60cm

**Ellen BROOKS**

Née à Los Angeles, Californie, 1946 ; vit à Manhattan, New York.

Études d'art à l'University of Wisconsin, Madison, 1963-65 et à l'University of California, 1966-71, travail de diplôme en sculpture et en photographie ; enseigne au San Francisco Art Institute, 1973-82 et à la New York University depuis 1985.

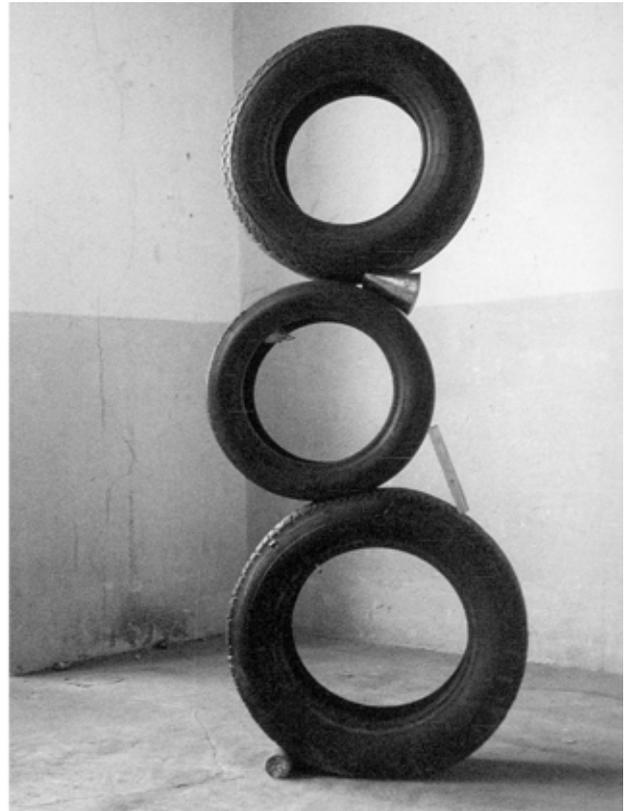
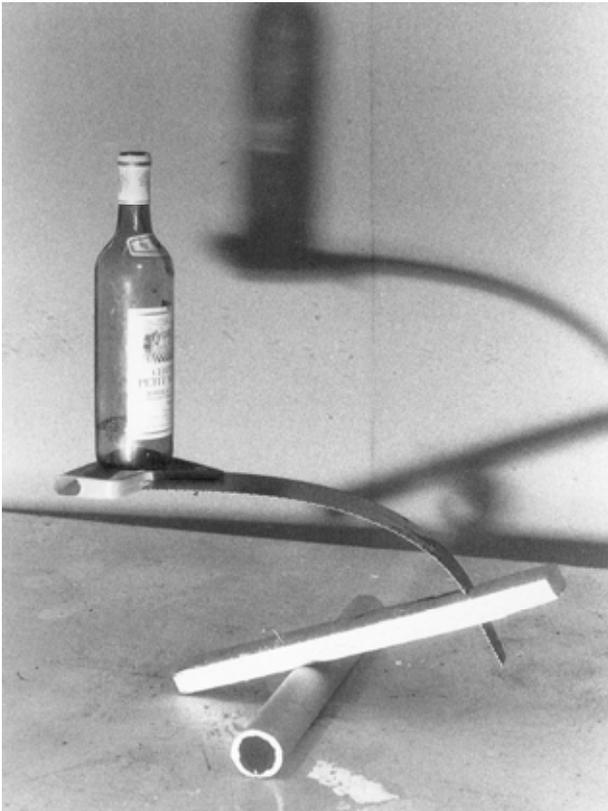
Brooks is one of the contemporary pioneers in the fabrication of miniature worlds, a pictorial technique with which she worked exclusively from 1977 to 1984.

Like Cindy Sherman's *Untitled Film Stills*, Brooks's narrative tableaux using dolls as surrogates for living persons are conceived as critical approaches to the role clichés that influence our ideas about typically female and male behavior, although the doll-house format of the arrangements may also be taken as a reference to the trivialized treatment of social problems by television and soap operas.

Later on, Brooks turned her attention to other techniques and motifs. She photographed stretches of landscape – parks, golf courses and, most recently, waterfalls, but did so indirectly by re-photographing pictures of such motifs-contained in books and magazines – and through a grid screen, which gave her prints the appearance of Pointillist paintings.

Thematically, her newer works are not so far removed from the earlier ones as the differences in technique and motifs might suggest. They, too, are conceived as critical commentary, focused this time on our treatment and total exploitation of nature and at the same time the sentimental view of nature in the mass media as a "beautiful world in order".

LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1980  
**Sculpture, installation**



Peter Fischli et David Weiss, tiré de la série *Stiller Nachmittag* (*Après-midi tranquille*), 1984-1985

**Peter FISCHLI**

Né à Zurich, Suisse, 1952 ; vit à Zurich.

Études à la Art Academie à Urbino, 1975-76 et à Bologne, 1976-77.

**David WEISS**

Né à Zurich, 1946 ; vit à Zurich.

Études dans les Écoles d'art commercial à Zurich, 1963-64 et à Bâle, 1964-65.

Fischli & Weiss have been a team since 1979. They work in three arenas : sculpture, film and photography. The works in these media are bound together in a close relationship. Thus, for instance, the photographs in their two suites *Wurstserie* (1979) and *Stiller Nachmittag* (1985-86) are based upon sculptures constructed especially for the camera. And the "chain reactions" in their film *Der Lauf der Dinge* (1986-87) are kept in motion by sculptures balanced nearly as precariously as the "equilibria" in the photo series *Der Stille Nachmittag*.

"All previous Fischli / Weiss projects share an intense interest in the universe of objects, the intention not to turn the things that surround us daily, and to which meaning is attached, into art in isolation, but to place them within a framework of relationships. Things are re-ordered within a system of references invented and constructed by the artists. Conventional values and significations move to a state of unpredictable suspension or even baffling frenzy ; objects reveal the living energy of their very existence."

(Patrick Frey, "Statement on Fischli & Weiss", catalogue of *Documenta 8*, Kassel, 1987)

### **Images du soupçon : Photographies de maquettes**

par Camille Morineau, *art press*, n°264, janvier 2001, pages 33-40 [voir illustrations en fin d'article]

*On s'étonne qu'à l'ère des images de synthèse, des photographes s'ingénient à construire artisanalement des décors de bois ou de carton devant lesquels ils placent leur objectif. On s'étonnera encore plus en découvrant que ces pratiques s'inscrivent à la suite d'une relecture de la photographie « héroïque » des années 80.*

Expositions, articles et catalogues se sont multipliés ces dernières années pour tenter de rendre compte du phénomène grandissant de la photographie mise en scène ou « set up photographie », avec ses différents avatars. On s'étonne en effet du maintien, ou de la reprise d'un procédé qui devrait, selon les règles de l'évolution technologique en vertu desquelles une technique nouvelle (la digitalisation) remplace l'ancienne (la préfabrication de l'image), être abandonné comme obsolète. Cette dernière technique apparaît alors comme une pratique auto-critique, interrogeant le bien-fondé de l'acte photographique et donc identifiée comme l'une des pratiques post-modernistes. Pourtant, l'image complètement digitale n'est que l'aboutissement d'une recherche historique sur les modes de correction de l'image ; en conséquence son apparition influe moins sur la photographie en particulier que sur la définition – et la possibilité – de « l'image ». Si la coexistence de la peinture et de la technique photographique a fait réfléchir les artistes sur le statut de l'image, sur quoi la coexistence de la photographie et de la technique digitale fait-elle porter la réflexion ? Quel est l'enjeu de cet « après l'image » dans lequel nous sommes parvenus aujourd'hui ?

#### Une technique devenue genre

Une partie de la réponse se trouve probablement dans l'interrogation d'un pôle classique dans l'histoire de l'image photographique, celui de l'alliance mise en scène / correction, dans une acception contemporaine extrême : maquettes créées pour être photographiées / images complètement digitales. C'est au moment même où se sont développées les techniques de digitalisation de l'image, et en suivant leur évolution d'abord comme technique de correction de l'image (Andreas Gursky) puis comme contenu essentiel mais non prépondérant (Jeff Wall), enfin chez de jeunes artistes comme contenu prépondérant (Inez Van Lamsweerde, Mariko Mori) jusqu'à devenir un mode de création (Patrick Everaert, Craig Kalpakjian, Jorg Sasse) que les procédés de mise en scène de l'image photographique se sont affirmés comme un genre. Après avoir généré un contenu spécifique (la mode de la photographie mise en scène des années 80), l'intervention qui était ponctuelle et désignée comme telle est devenue un mode de création de l'image dans les années 90, jouant clairement sur l'ambiguïté visuelle qu'elle génère.

L'ambiguïté est cependant d'autant plus forte qu'elle concerne des sujets plus quotidiens, où la banalité du sujet le dispute à sa déshumanisation. Architectures, paysages urbains ou plus généralement industriels, sont les sujets communs, constants ou ponctuels (dans le cas de Bernard Voita) aux quelques photographes qui nous intéressent ici. Une première génération (James Casebere) qui a vécu les balbutiements de digitalisation de l'image coexiste avec une « nouvelle vague » qui la considère comme acquise (Oliver Boberg ; Thomas Demand ; Bernard Voita ; Edwin Zwakman). Rappelons les principes du type de photographie mise en scène qui nous intéresse ici : la construction d'un décor, à seule fin d'être photographié – il est généralement détruit ensuite. Les principes de cette maquette ne sont pas l'adéquation à la réalité ou à un modèle, mais sont strictement déterminés par la prise de vue qui va en être faite, pour l'obtention d'une image qui se réfère la plupart du temps moins à la réalité qu'à une image d'origine, dont le photographe metteur en scène propose une « reconstitution » : « abstraction ») ou « interprétation », selon les cas. Le principe en a été clairement résumé par Régis Durand à propos de Thomas Demand : « C'est l'appareil (sa position, son champ, son cadre) qui détermine la mise en place d'un simulacre qui est triplement tel, puisque non seulement il "double" un objet qui n'existait déjà que par une photographie, mais qu'il n'existe même que pour la photographie qui va maintenant en être faite »<sup>1</sup>. Tout a été semble-t-il dit, et fort intelligemment, dans le sillage d'une réflexion de type post-moderniste, sur ce qu'implique cette construction en abîme de l'image (une réflexion sur la réalité comme construction mentale), sur la photographie comme vecteur d'illusion, et de manière générale sur ce que Régis Durand appelle « ce processus circulaire, qui est un commentaire sur la circulation en boucle entre les images et le réel ».

Le travail préliminaire à la prise de vue, extrêmement précis et long, s'apparente à la peinture et à la sculpture aussi bien qu'à la mise en scène de théâtre (il s'agit d'installer un décor fixe) ou au tournage d'un film (il s'agit d'une action ponctuelle qui génère son cadrage et sa lumière : la prise de vue photographique). Les techniques varient d'ailleurs d'un artiste à l'autre : si Bernard Voita se limite volontairement aux débris retrouvés dans son atelier et à un assemblage approximatif hâtif de l'ordre du bricolage, Edwin Zwakman n'hésite pas à construire de grandes maquettes et à utiliser un éclairage professionnel (par exemple le montage pour *Fly-Over*, 1996). Aucune de ces techniques ne prédomine sur l'autre, ni ne correspond à l'enjeu de l'image finale. La peinture n'est utilisée que comme un leurre pour texturer des surfaces ou créer des volumes inexistantes : la formation de peintre d'Oliver Boberg lui permet d'obtenir des effets virtuoses dans ce domaine, comme dans *Gebaäudeecke (Corner of building)*, 1999. La sculpture y ajoute des procédés illusionnistes qui peuvent soit s'additionner, soit s'opposer aux effets de peinture et de lumière (les maquettes de James Casebere sont découpées dans de la mousse styroformée uniformément blanche, et c'est notamment l'utilisation du Cibachrome qui donne échelle et atmosphère factices à un objet noir et blanc) ; elle ne produit de toute manière qu'un objet destiné à être détruit.

Ce décor construit avec soin n'est celui d'aucune scène : rien n'y a lieu. Et ce « rien », du fait de l'artificialité de son montage, est doublement mis en scène. Là encore, toutes les nuances de l'absence de narration sont déclinées, qui apparaissent comme autant de commentaires sur l'impasse d'une certaine mode de la photographie « snap-shot ». Avec James Casebere, on est soit bien avant l'action, dans une attente infinie et absurde à la Beckett (ainsi que le suggère la scène vide éclairée de manière théâtrale de *Nine Alcoves*, 1995), soit bien après, quand il ne reste des personnages comme du décor que les ruines recouvertes de poussière (*Beds-Tall Stack*, 1997). A propos de la série récente, *Flooded Hallway from Right*, 1998), montrant des lieux intérieurs inondés, images entre l'onirisme et le film noir, on pourrait parler d'une ambiguïté toute surréaliste – qui correspond d'ailleurs à l'état d'esprit du photographe, qui avoue balancer entre plaisir et claustrophobie. La plupart des photographies de Thomas Demand sont inspirées de photographies de presse, ou d'images archétypales qui nous rappellent quelque chose ou nous évoquent une action, sans que ni l'objet ni la narration ne prennent jamais forme : l'amorce tourne à vide. Ainsi ne sommes-nous qu'à moitié étonnés d'apprendre que la grange plongée dans l'obscurité, *Scheune*, 1997, s'inspire d'images de celle dans laquelle Pollock peignit ses premiers grands tableaux. C'est à la fois trop apprendre, et pas assez, par rapport à la sourde inquiétude qui s'en dégage, et c'est cette frustration – ne pas savoir ou en savoir trop – qui arrête, puis littéralement englué le regard.

Tous ces photographes travaillent sur la reconstitution d'images « clichés », prisonnières d'une mémoire collective et devenues à leur tour prisons de notre regard. Ces images « désincarnées » ont un caractère d'abstraction que la maquette seule peut évoquer, à la fois par un processus de synthèse (tous travaillent à partir d'archives d'images, plus ou moins personnelles prises par l'artiste dans le cas de Boberg, trouvées dans la presse pour Demand, les deux pour Casebere – qui sont utilisées directement ou de mémoire) puis d'épuration : « I build models to filter impressions », explique Edwin Zwakman. Parmi le stock d'images possibles, celles animées du cinéma comme de la télévision ne sont pas absentes. Ainsi les effets éventuels de « snap shot » ou de travelling de certaines images sont-ils souvent utilisés pour mieux souligner, là l'absence palpable d'un sujet, ailleurs l'effacement d'une narration. Dans *Aussichtsplattform* (1999) de Oliver Boberg, un balcon routier signalant une « vue », découvert au détour d'un virage, ne donne littéralement sur rien : le blanc pur de l'absence de décor. Autre scène trop quotidienne avec *Façade IV, Trein*, (1999) d'Edwin Zwakman, qui décrit ce que voient aussi bien les passagers du train que les habitants des logements en barre que longe le train : une succession de reflets auto-reflétés, qui annulent tout intériorité. Cet au-delà de la narration ne retombe pas sur un éloge de la banalité. L'absence de contenu, d'objet ou d'enjeu n'est pas dramatique. Il n'y a rien à voir d'autre que le fait que cette chose-là, c'est-à-dire cet objet manufacturé, a été vu. C'est ce que la photographie capte : la possibilité d'un regard.

Jusqu'à Bernard Voita, pour lequel l'architecture comme sujet ne sert que métaphoriquement comme « possibilité de donner corps à un espace, de lui donner un lieu » : « ce ne sont pas des photos de maquette (d'architecture), mais plutôt des photographies de photographies d'architecture »<sup>2</sup>.

Là est la force de ces images : le questionnement s'arrête très tôt. La réflexivité post-moderne s'enraye, le rapport au réel est trop lointain pour être même cité. Car ce n'est jamais qu'une maquette : ces images ne fonctionnent que parce que leur procédé est assez évident pour que le doute – est-ce vrai ou fabriqué? – s'installe avant la crédulité, et jamais ne lui cède le terrain.

On peut s'amuser à établir une gradation dans l'échelle des indices de fausseté, ou en décrire les techniques, qui varient d'ailleurs souvent d'une image à l'autre chez le même artiste. Chez Thomas

Demand, c'est l'absence criante de signes écrits sur les papiers, les prises électriques sans trou, les machines à écrire sans touche. Chez James Casebere, c'est une blancheur obsessionnelle, des éclairages improbables, des architectures de décor de théâtre. Chez Bernard Voita, c'est le nœud d'une planche de bois qui signale l'incongruité du matériau, et par là celle de l'échelle – minuscule ; ou plus dramatiquement – et non sans humour – les niveaux utilisés pour simuler les étages d'un parking en béton, qui insensiblement se plient... à la manière bien connue de feuilles de carton (*Sans Titre*, 1995). Edwin Zwakman va quelque-fois jusqu'à laisser ses projecteurs au premier plan de l'image : là encore, dans *Voorstad (Suburb)*, 1996, ce qui est au centre de l'image et la « mange » littéralement, c'est la blancheur du décor vide.

### Un procédé sans origine

L'étrange connivence de forme, de motif, de contenu, entre les deux techniques (l'image digitale, la photographie de maquettes) est significative. Dans les deux cas, les contenus tendent à faire écho à la technique : un procédé non identifié sert à montrer un objet / une image non identifiés. Lieux anhistoriques (tel le tunnel d'égout ou autre passage souterrain cité dans *Tunnel with bright Hale*, 1998 de James Casebere), lieux de passage (virtuosement énumérés par Oliver Boberg, dont le *Treppenabgang*, 1999, est particulièrement significatif de la réunification allemande), lieux sans fonction, autant de multiples exemples des degrés zéro de l'architecture, de l'urbanisme, de la décoration intérieure (le rideau de Thomas Demand dans *Fenster (Window)*, 1998) qui font notre quotidien. Ces traces sans style, histoire ou prétention, sont celles d'une existence humaine qui finalement ne laisse aucune trace.

En effet, l'absence de personnages, difficiles à traiter en termes de modélisation comme en termes d'images digitales, fait coïncider l'impératif technique avec un contenu réel : l'inhumanité des villes, des systèmes concentrationnaires, du logement en général ; la condition d'homme essentiellement sans logis, faute de pouvoir redéfinir ce qu'est aujourd'hui le lieu. Mieux que certaines images sordides ou hyperréalistes de la photographie d'aujourd'hui, ces images parlent d'une solitude si répandue qu'il n'y a rien à en dire ; d'un vide existentiel qui n'a pas trouvé de discours ; d'une détresse sans drame ni héros. L'isolement d'aujourd'hui n'aura pas d'histoire.

Pourtant, la volonté d'ordonner, de dépasser, de ranger est là. Elle se lit dans les lignes fuyantes et épurées de l'architecture moderniste (que Bernard Voita ramollit de *l'intérieur*) et ses multiples avatars (dont les reconstructions rapides de l'après-guerre telles que Oliver Boberg les stigmatise). Mais cette volonté coexiste visuellement avec les signes de sa décrépitude. Non seulement le rationalisme (architectural, historique, philosophique) a une histoire, mais il vieillit mal : le béton se salit, les lignes droites se plient, les boîtes perdent leurs étiquettes, et c'est le système tout entier qui se fissure.

### Rapport à la photo

Ce que l'acte de voir désigne est sans contenu, mais pointe encore autre chose : notre regard tente malgré tout d'y reconstituer une unité. Et cet effort du regard révèle autre chose : ce que le regard désire, ce qu'il appelle, ce qu'il imagine faute de mieux, c'est encore une image. Et cette image est photographique. C'est donc moins le réel qu'un certain type d'images photographiques dont il est construit, ici, une maquette.

Il est en effet difficile de ne pas faire un parallèle de formes et de motifs entre ces photos et celles des années 80, voire des années 90 (le titre de l'œuvre récente de Thomas Demand, *Konstellation*, 2000, suggère sans détour un rapport avec Thomas Ruff). Les grands cibachromes, format « tableau », au cadrage simple et frontal, l'éclairage minimal ou le moins dramatique possible ; le thème d'un urbanisme sauvage et sans contenu, celui des friches urbano-industrielles, ceux de l'isolement dans la ville et du statut d'éternel migrant de l'homme contemporain, sont autant de caractéristiques d'une l'époque qui apparaît aujourd'hui comme « héroïque » de la photographie, celle des années 80. D'un côté, le type d'image devenu aujourd'hui presque « cliché », hérité des Becher et de l'école de Düsseldorf. De l'autre – et ces images de maquettes en révèlent les points communs –, les allégories plus ou moins dramatiques, les métaphores littéraires, sociologiques ou philosophiques de Jeff Wall, Jean Marc Bustamante, Craigie Horsfield, Suzanne Laffont, etc. Ce qui est emprunté de ces images des années 80 est autant ce qui en elles est devenu un « style », qu'un certain mode de fonctionnement.

Les grands portraits de Thomas Ruff, en permettant à la fois de reconnaître un visage et en l'empêchant, par la taille de l'image et sa frontalité, de le regarder et de lui restituer ainsi ce qui fait son essence – le face-à-face de deux regards – fonctionnent finalement comme des « masques » de ce que l'image représente. De même, ces grandes photographies de maquettes proposent à

la fois une grammaire de signes et l'absence d'un référent précis où cette grammaire pourrait s'incarner. Qu'il s'agisse du « masque » d'un lieu ou d'un visage, c'est toujours le caractère abstrait de l'image, son étrange déchirement entre la mémoire collective anonyme et l'interprétation subjective, qui sont donnés à voir.

Après la photographie tableau et ses enjeux, voici avec ces images du soupçon une ère, si ce n'est du doute, au moins de la discrétion du contenu. Il se montre puis se dérobe. Il en est de même pour la narration, amorcée puis abandonnée.

Outre ces références claires à une histoire récente de la photographie, on lit également ici l'ossification et un possible dévoiement des typologies historiques de la photo : la photo d'architecture où le point de vue seul suffit à créer le modernisme (Bernard Voïta), la photo documentaire dont l'objectivité souligne l'absence à la fois de contenu et d'enjeu (Oliver Boberg), la photo de presse sans légende et ses tendances à l'allégorie (Thomas Demand), la photo d'archive sans index et son étrange caractère onirique (James Casebere), les étranges dérives métaphysiques du *snap-shot* (Edwin Zwakman). Rien ne montre mieux que ces images l'une des conséquences étranges de la collusion du modernisme avec la photographie : l'impression que notre monde semble avoir été fait pour être photographié (le monde comme maquette pour la photographie). Nous créons notre monde non pas à notre image, mais pour l'image qui en sera prise, et qui seule en restera.

### Rapport à l'image

Dans les années 90 s'affirme une génération pour qui l'image n'est pas seulement photographique : avec l'adjectif, elle perd un semblant d'homogénéité, et se dévoile clairement comme une construction, sans rapport palpable avec le réel.

Définitivement hybride, infiniment morcelable : la perte essentielle n'est pas celle de l'innocence de la photographie – a-t-elle jamais existé ? – mais celle d'une unité préalable ou consécutive à l'œuvre, de la notion d'image. Ce qui fait la force de ces images est leur absence d'unité, leur tension non résolue : entre peinture et sculpture, entre volume et surface, entre le message et sa dérision.

Peut-on regarder une image sans unité, flottante, sans indice, sans objet, sans histoire ni origine, qui ne possède donc pas en elle-même sa « légende », c'est-à-dire un mode d'emploi pour être regardée ? Peut-on encore appeler « image » cet objet hybride, dont le caractère photographique est réduit au minimum, et dans lequel la seule chose à voir est la difficulté de le regarder ? La réponse est oui : il y a un plaisir à ne pas parvenir à regarder ces images, celui de se perdre dans leur mode labyrinthique de fonctionnement. Ce plaisir étrange définit l'image : il est son unique raison d'être, et cette raison d'être est mise à nu. Si le regard s'arrête, c'est finalement parce qu'il bute sur un objet réel, né justement de l'anéantissement du pouvoir illusionniste de la photographie, mais pas seulement. Ce qui en retour définit l'image comme raison d'être, et court-circuite dorénavant toute raison d'être de l'image : c'est un effet pervers de ces œuvres, mais tout plaisir n'est-il pas un peu pervers ?

Camille Morineau est conservatrice du patrimoine et critique d'art.

### Notes

1. " Thomas Demand, un monde de papier ", *art press*, n°221, février 1997.
2. Extrait d'un entretien inédit, octobre 2000.

**Oliver Boberg.** Né en 1965 à Herten, vit et travaille à Fürth, en Allemagne

**James Casebere.** Né en 1953 à Lansing, Michigan, vit et travaille à New York

**Thomas Demand.** Né en 1964 à Munich, vit et travaille à New York et Berlin

**Bernard Voïta.** Né en 1960 à Cully, Suisse, vit et travaille à Bruxelles

**Edwin Zwakman.** Né à La Haye en 1969, vit et travaille à Amsterdam

Quelques références en rapport avec la photographie construite, non mentionnées dans l'article ci-dessus :

- DURAND, Régis, "Thomas Demand. Un monde de papier" ; "*Zeichensaal*", "Retracements", in DURAND, Régis, *Disparités. Essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, La Différence, coll. Les Essais, 2002, p.89-108 [cet ouvrage réunit donc les trois textes de R.Durand sur T.Demand ; on trouve dans ce livre des articles sur Georges Rousse, C.Sherman, T.Ruff, etc.]
- "Fictitious Architecture / Arquitecturas ficticias", *Exit*, n°6, mai-juillet 2002
- GUNTHER, André, "Légendes vivantes. Archéologie de la photographie construite", in *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995. Regards sur la création photographique contemporaine. Points de vue et réflexions*, Paris, MEP / Paris Audiovisuel, 1996, p.60-65

Images du soupçon : Photographies de maquettes [illustrations de l'article de Camille Morineau]



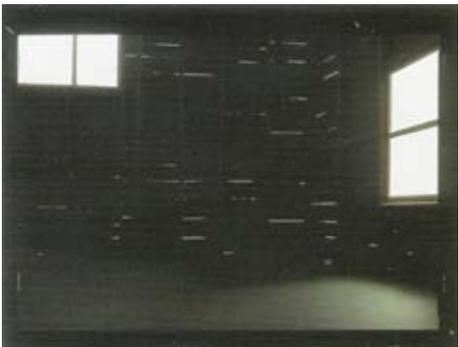
Olivier Boberg, *Aussichtplattform*, 1999, 95x77 cm



Olivier Boberg devant la maquette pour *Treppenabgang*, 1999



Edwin Zwakman, *Fly-over*, 1996, cibachrome, 300 x 118 cm



Thomas Demand, *Scheune*, 1997, 254x184 cm



T.Demand, *Podium*, 2000, 296x178 cm



Bernard Voita, s.t., 1995, 22x25 cm



Edwin Zwakman, Dispositif pour *Fly-overn*, 1996



James Casebere, *Tunnel with Bright Hole*, 1998 102 x 82,5 cm



James Casebere, *Beds-Tall Stack*, 1997, cibachrome, 152,5 x 122 cm