



Hoda Afshar, *In Turn*, 2023, exposition *Acts of Resistance: Photography, Feminisms and the Art of Protest*, South London Gallery, Londres, 08.03.–09.06.2024 ; curatrices : Fiona Rogers et Sarah Allen, assistées par Lily Tonge

L'EXPOSITION DE LA PHOTOGRAPHIE – PARTIE 1 – B

Anthologie de textes éditée par Nassim Daghighian

TABLE DES MATIÈRES – L'EXPOSITION DE LA PHOTOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	4
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	4
INTRODUCTION	7
1. PETITE HISTOIRE DE L'EXPOSITION DE LA PHOTOGRAPHIE	8
A. Les années 1840 à 1980	
L'histoire des modes d'exposition	8
Le format des photographies (années 1840 à 1940)	13
Le 19 ^e siècle. De l'industrie à l'art	16
Le pictorialisme (années 1890 à 1920)	37
Les avant-gardes (années 1910 à 1950)	51
New York : Julien Levy Gallery et MoMA (années 1930 à 1950)	95
Musées sans murs. Spatialisation de la photographie (années 1950)	125
Entre expositions classiques et expérimentations (années 1950 à 1980)	144
Avant la "forme tableau". Le grand format photographique dans <i>Signs of Life</i> (1976)	194
B. Les années 1980 à 2020	
La forme tableau : autonomie du tableau photographique ou photo-tableau	208
Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie	276
L'exposition comme œuvre d'art chez Wolfgang Tillmans	286
Quelques installations photographiques (années 1980 à 2010)	324
La photographie tridimensionnelle et spatialisée (années 1990 à 2020)	374
L'artiste iconographe : monteur, archiviste ou astronome (années 2000 à 2020)	en cours
Les constellations photographiques (années 2000 à 2020)	en cours
2. TYPOLOGIE DES FORMES D'EXPOSITION DE LA PHOTOGRAPHIE	→ à venir
3. RÉFLEXIONS – CONSTELLATIONS	→ à venir

WORK IN PROGRESS – PROJET EN COURS

Publication éditée par Nassim Daghighian, Photo-Theoria, www.phototheoria.ch, déc. 2024

PDF en ligne : https://www.phototheoria.ch/up/exposition_photographie_1_b.pdf



Hoda Afshar, *In Turn*, 2023, exposition *Acts of Resistance: Photography, Feminisms and the Art of Protest*, South London Gallery, Londres, 08.03.-09.06.2024; curatrices: Fiona Rogers et Sarah Allen, assistées par Lily Tonge

B. Les années 1980 à 2020

La forme tableau : autonomie du tableau photographique ou photo-tableau

" [Jusqu'au milieu des années 1980, la] photographie contemporaine était méprisée, marginalisée, sans qu'aucune œuvre ne fut assez convaincante pour briser ce préjugé négatif [...].

Grâce à des artistes comme Cindy Sherman, Jeff Wall, Thomas Struth, Patrick Tosani, Jean-Marc Bustamante, John Coplans, Craigie Horsfield, Suzanne Lafont, la photographie est aujourd'hui considérée comme un outil parmi d'autres, comme un outil légitime, pour produire des images artistiques. Des photographies sont exposées sur des murs de musées et de galeries, comme des tableaux, en tant que tableaux.

On peut encore entendre des plaintes, de la part des peintres et des amateurs de photographie. Les uns comme les autres considèrent que l'image photographique n'est pas faite pour les murs mais pour la page imprimée (des livres, des magazines, des journaux) ou, sous une autre forme, plus intime, plus précieuse, pour les cartons de documentation, les albums, les boîtes d'archives. À vrai dire, cette conception de la photographie est depuis longtemps dominante. [...]

La seule attitude convaincante se situe plutôt dans le mince écart qui sépare le refus de l'efficacité médiatique du retrait passéiste. [...] En d'autres termes, je dirais que la photographie, située entre les beaux-arts et les médias, permet à certains artistes de réinventer l'art moderne. "

Jean-François Chevrier

" Le Tableau et les modèles de l'expérience photographique ",

in *Qu'est-ce que l'art au 20^e siècle ?*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain / ENSBA, 1992 ; en ligne :

<https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-photoContemporaine/ENS-PhotoContemporaine.htm>

" [Ces] artistes adhèrent à une définition traditionnelle de l'œuvre d'art, comme artefact, qui se distingue des autres objets fabriqués (manuellement ou mécaniquement) par sa valeur « artistique » et par sa valeur d'« objet de pensée » (pour reprendre une expression d'Hannah Arendt). Ils ont hérité et transformé le modèle de la forme tableau sur lequel se sont édifiés la hiérarchie des beaux-arts, d'abord, puis, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les projets modernistes individuels. Par là même, ils placent déjà leur ambition au-delà de l'image comme simple résultat d'une expérience de « vision » – la photographie comme manière de voir, *way of seeing* –, ou comme déchiffrement du monde, plus ou moins systématique, quels que fussent les réussites de ces deux conceptions. Mais ils ont assimilé également les propositions des années 1960, les problématiques du corps et de l'espace, du contexte et de la perception. Ils produisent des images-objets et travaillent sur l'espace de perception de ces images, autant que sur la perception photographique elle-même.

Ces images ne sont pas de simples épreuves – des feuilles libres, manipulables – que l'on peut encadrer à l'occasion d'une exposition mais qui doivent retourner ensuite dans une boîte. Elles ont été conçues et produites pour le mur, elles appellent une expérience de confrontation de la part du spectateur, qui s'oppose radicalement aux habitudes d'appropriation et de projection selon lesquelles les images photographiques sont habituellement reçues et « consommées ». La restauration de la forme tableau (à laquelle, rappelons-le, s'était opposé assez largement l'art des années 1960 et 1970) vise d'abord à retrouver la distance de l'image-objet constitutive de l'expérience de confrontation, mais elle n'implique aucune nostalgie de la peinture, aucune volonté proprement « réactionnaire ». La frontalité de l'image suspendue ou attachée au mur, et son autonomie en tant qu'objet, ne constituent pas des finalités suffisantes. Il ne s'agit pas d'élever l'image photographique à la place et au rang du tableau. Celui-ci est une forme constituante et nécessaire de l'expérience photographique, mais, en aucun cas, un aboutissement idéal, comme ce fut le cas pour les pictorialistes quand ils voulurent donner à l'image photographique la valeur plastique du tableau. Il s'agit d'utiliser le tableau pour réactiver une pensée du fragment, de l'ouvert et de la contradiction, et non l'utopie d'un ordre complet ou systématique. S'il y a retour à des formes classiques de composition et emprunts à l'histoire de la peinture moderne ou prémoderne, ce mouvement est médiatisé par l'usage de modèles extra-picturaux, hétérogènes à l'histoire de l'art canonique : modèles de la sculpture, du cinéma, de l'analyse philosophique. "

Jean-François Chevrier

" Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie ", *Photo-Kunst : Arbeiten aus 150 Jahren : du XX^{ème} au XIX^{ème} siècle, aller et retour*, cat. expo., Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart / Ostfildern, Hatje Cantz, 1989, p.53-54

→ Voir aussi "La forme tableau" dans la partie 2 "Typologie des formes d'exposition de la photographie"

La valeur d'exposition de l'œuvre d'art autonome

" En 1989, dans les catalogues de deux importantes expositions consécutives, *Une autre objectivité* et *Foto-Kunst*, l'historien et critique Jean-François Chevrier lance l'idée de « forme tableau » en photographie, qui va devenir l'une des notions clés de la théorie photographique de la fin du siècle dernier¹. Elle recouvre chez lui plusieurs éléments de définition. C'est d'abord l'inscription de la photographie qu'il défend dans une histoire de l'art et de l'esthétique² ; à cela se rattachent une volonté d'autonomie des œuvres individuelles – par opposition aux procédures de montage et d'appropriation d'images trouvées –, la singularité des démarches et des auteurs, mais aussi l'idéal d'objets durables, résistant à la consommation rapide des produits de l'industrie culturelle. Surtout, la « forme tableau » proclame le primat de l'exposition comme canal de diffusion ; elle désigne des photographies conçues pour le mur avant tout, imposant leur présence d'objets autant que de représentations, dans la mise en place d'une « expérience de confrontation » avec le spectateur³. L'une des conditions de cette expérience est évidemment l'agrandissement des formats, même si ce facteur reste pour l'essentiel un implicite chez Jean-François Chevrier, qui n'en fait pas alors un élément central de son argumentaire⁴. Après lui cependant, le grand format va devenir inséparable de la compréhension de l'idée de « forme tableau » et accompagner la conquête des espaces muséaux et du marché de l'art contemporain par la photographie, jusqu'aux tirages gigantesques d'un Thomas Ruff ou d'un Andreas Gursky. Pendant vingt ans, l'agrandissement du format semblera l'un des signes distinctifs de l'inscription d'une photographie et de son auteur dans le champ de l'art⁵.

En réalité, si l'on tente une histoire plus longue du grand format en photographie, on constate que les choses ont commencé tout autrement, ou de façon presque inversée [...]"

Olivier Lugon

" Avant la « forme tableau ». Le grand format photographique dans l'exposition *Signs of Life (1976)* ", *Études photographiques*, n°25, mai 2010, p.6-28, citation p.7-8 ; en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3039>

1. Jean-François Chevrier et James Lingwood, *Une autre objectivité / Another Objectivity*, cat. exp., Centre national des arts plastiques, Paris / Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Milan, Idea Books, 1989 ;
J.-F. Chevrier, " Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie ", *Photo-kunst. Du XX^e au XIX^e siècle, aller et retour / Foto-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren*, cat. exp., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Verlag Cantz, 1989.
Un an plus tard, dans le catalogue de *Passages de l'image*, Jean-François Chevrier relativise le primat du tableau : voir J.-F. Chevrier et Catherine David, "Actualité de l'image", in Raymond Bellour, Catherine David, Christine Van Assche (dir.), *Passages de l'image*, cat. exp., Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1990.
Il est revenu récemment sur l'idée de « forme tableau », en lui donnant une nouvelle inflexion, plus anthropologique : voir J.-F. Chevrier, "The Tableau and the Document of Experience", in Thomas Weski (dir.), *Click Doubleclick. The Documentary Factor*, cat. exp., Haus der Kunst Munich, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006 [version française abrégée et mise à jour : J.-F. Chevrier, " Le tableau et le document d'expérience ", in *Entre les beaux-arts et les médias. Photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p.142-153.]
2. Dans *Photo-Kunst*, c'est à Charles Baudelaire que Jean-François Chevrier se réfère quand il parle de tableau : « Un tableau n'est que ce qu'il [l'artiste] veut ; il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour. La peinture n'a qu'un point de vue ; elle est exclusive et despotique. » Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, cité par J.-F. Chevrier, " Les aventures... ", *op. cit.*, p. 49.
3. *Ibid.*, p. 53.
4. Dans *Une autre objectivité*, il prend même soin de préciser que cet agrandissement ne doit pas se réduire à « une simple adaptation opportuniste aux hiérarchies du marché et aux espaces des musées contemporains. » J.-F. Chevrier et J. Lingwood, *Une autre objectivité / Another Objectivity*, *op. cit.*, p. 34.
5. Dans son dernier ouvrage, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2008, Michael Fried réactive l'idée de « forme tableau », en conférant une place beaucoup plus importante à la question de l'agrandissement du format comme critère de définition d'une photographie proprement artistique.

" L'exposition d'œuvre contemporaine soulève aussi le débat de l'autonomie de l'œuvre d'art, débat auquel participe largement la photographie en réanimant par exemple la question de la théâtralité⁷⁶³.

L'autonomie de l'art semble donc inhérente à son mode de présentation et la photographie participe à ce mouvement en adoptant la « forme tableau ». Cette appellation sous-entend de nombreuses caractéristiques techniques comme l'utilisation du grand format, du cadre ou de la couleur (des caractéristiques que nous analyserons ultérieurement) mais elle convoque surtout le processus d'exposition, son « exposabilité ». Hans-Georg Gadamer⁷⁶⁴ s'est intéressé dès les années soixante à ce phénomène qui apparaît avec le tableau moderne. Il définit ainsi le tableau : « Par là nous entendons surtout la toile moderne, qui n'est liée à aucun endroit fixe et qui grâce au cadre qui l'entoure, s'offre dans une autonomie parfaite, rendant possible de la sorte une juxtaposition livrée à l'arbitraire, comme le montre la galerie moderne »⁷⁶⁵

L'autonomie du tableau est d'autant plus évidente depuis que les artistes produisent en vue d'exposer dans une galerie moderne et non pas dans le cadre d'une commande. Ainsi, la constitution de collections regroupant des œuvres libérées de ce poids et créées en vue de l'exposition, coïncide avec l'émergence d'une conscience esthétique rendant possible la confrontation avec la forme autonome du tableau. De fait, toute œuvre d'art produite dans un contexte coupé des liaisons avec la vie, et des particularités de ses conditions d'accès, est un tableau : elle se détache de son conditionnement, comme un tableau se détache du mur. Le début de la décennie quatre-vingts marque un seuil dans l'évolution de l'art et de sa présentation. La multiplication de lieux d'exposition, l'éclatement des frontières entre les médias et l'importance accordée au processus d'exposition, soulèvent des nombreuses interrogations mais entraînent aussi des expériences novatrices dans ces différents domaines. La photographie joue un rôle important dans ces innovations artistiques et curatoriales. Elle devient un matériau facilement manipulable et transformable par un jeu de modification des supports ; elle se prête ainsi à de nombreuses expériences sur les modes d'expositions. Paradoxalement, dans le mouvement de retour à la peinture, elle cherche à s'apparenter à la forme tableau en modifiant sa matérialité et son mode d'exposition.

L'image photographique est un artefact qui présuppose des règles de réceptions normatives⁷⁶⁶. Ces règles normatives sont multiples et changeantes puisque les stratégies communicationnelles elles-mêmes sont en continuel mouvement. Il convient donc d'analyser les stratégies communicationnelles établies autour de la diffusion de l'image photographique pour déterminer quelles normes lui sont appliquées⁷⁶⁷.

Léo Martinez

Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France de 1970 à 2005, Thèse en Art et Histoire de l'art, Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail), 2011, p.289-290 ; en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00764966/document>

763 Cf. Michael Fried, *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*, éd. Gallimard, 2007, 280 p.
764 Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, éd. Seuil, Paris, 1996, 533p. 1^{ère} édition 1960.

765 Idem , p. 64

766 De la même manière, une critique élogieuse dans une revue ne constitue pas une garantie à la durée de la carrière artistique. Le monde de l'art peut être caractérisé par un *turn over* d'artistes assez important.

767 Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, du dispositif photographique*, éd. du Seuil, Paris, 1987, 215p., p. 105.

La photographie-tableau, un objet paradoxal entre collection et exposition

" La fin du 20^e siècle marque cependant le déclin de ces expériences d'installations [cf. exposition *The Family of Man*, MoMA, 1955] au profit de la résurgence du modèle du tableau, visé déjà par les pictorialistes, soit d'un objet photographique non seulement destiné doublement à l'exposition et à la collection, mais dont la vocation même à être exhibé au regard public renforcerait la valeur d'échange et de collection. Si la conquête de ce statut si longtemps convoité pourra prendre l'allure d'un aboutissement quant au rapport de la photographie à l'art, elle n'en repose pas moins sur un certain nombre de négations qui semblent aujourd'hui fragiliser sa toute-puissance. D'une part, le crédit de rareté que présuppose ce modèle s'impose au moment même où l'image photographique est soumise à un processus de dissémination sans précédent : la singularité de l'objet image se voit désormais célébrée sur fond de reproduction infinie des œuvres mêmes dont on restreint la production. D'autre part, cette revendication de singularité se trouve dorénavant découplée de toute prétention au caractère d'exception artisanal du « tirage d'auteur » qui fondait le discours de la rareté du pictorialisme ou de la *straight photography*, la confection des tirages d'exposition étant aujourd'hui externalisée dans de grands laboratoires commerciaux. Enfin et surtout, la « forme tableau », telle que figée en ses signes les plus conventionnels – ses lourds cadres, ses formats monumentaux –, a pu finir par désigner un objet fort paradoxal dont la finalité même est l'exposition et qui pourtant, dans sa prétention à l'immanence et son isolement démonstratif sur le mur, proclame en permanence son autonomie vis-à-vis des conditions d'accrochage et des pouvoirs de l'installation. "

Olivier Lugon

" Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie ", in " La photographie, un art en transition ", DURAND, Régis, HATT, Étienne, éd., *art press* 2, n°34, août-octobre 2014, p.80-86 ; citation p.81-82

La forme tableau : Une autre objectivité

" Nous voyons donc avec ces artistes [exposés dans *Une autre objectivité*], une utilisation particulière de l'image photographique. Alors que les photographes [... réalisent des images] dans un but de création à effet plastique, ces artistes les détournent pour provoquer une réaction immédiate et dérangeante chez le spectateur. Ce qui était jusqu'alors considéré comme l'élément le plus *an* artistique de la photographie, c'est-à-dire la frontalité, la planéité et l'objectivité apparente de l'enregistrement, bref tout ce qui pouvait assimiler la photographie à un document est, ici, érigé en moyen de création artistique. Ce renversement de la valeur du document photographique peut être perçu comme une volonté de rompre le lien entre l'image photographique et l'objet représenté, mais aussi de s'éloigner de recherches formelles purement esthétiques. Cette logique, appliquée à la représentation, rapproche les recherches de ces artistes contemporains de celles des peintres de la fin du XIX^e siècle qui réutilisent les genres académiques pour interroger la valeur de la représentation. "

Léo Martinez

Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France de 1970 à 2005, 2010, op. cit., p.312 ; en ligne : https://theses.hal.science/tel-00764966/file/Martinez_Leo.pdf

Voici des extraits du catalogue de l'exposition *Une autre objectivité* souvent citée comme l'un des actes fondateurs ayant permis la reconnaissance internationale de la photographie-tableau dans les années 1980. Les curateurs d'*Une autre objectivité*, présentée au Centre National des Arts Plastiques, Paris, en 1989, sont Jean-François Chevrier et James Lingwood. Les douze artistes exposés sont : Robert Adams, Bernd et Hilla Becher, Hannah Collins, John Coplans, Günther Förg, Jean-Louis Garnell, Graigie Horsfield, Suzanne Lafont, Thomas Struth, Patrick Tosani et Jeff Wall.

" La création photographique, telle que nous la concevons, se situe dans l'art contemporain où elle exerce une fonction très singulière. La distinction courante dans les années soixante et soixante-dix entre photographes et artistes utilisant la photographie tend à s'effacer. Nous connaissons aujourd'hui des artistes qui ont choisi la photographie en toute connaissance de cause, sans (fausse) naïveté, et sans se croire obligés non plus de démontrer les vertus (les possibilités) du médium, car ceci a été assez fait avant eux et ils peuvent hériter de cent cinquante ans d'histoire. Une image descriptive peut être considérée aujourd'hui comme une œuvre en soi, autonome et suffisante, à condition qu'elle résulte clairement d'une démarche méthodique et spécifique. "

[...]

" Il faut d'abord remarquer que toutes les œuvres que nous avons retenues sont des images inédites et singulières. Inédites, car ce ne sont pas des images reprises, ce ne sont pas des citations (plus ou moins détournées) d'images préexistantes. Ces images ont été entièrement *produites*. Elles ne résultent pas d'une reproduction et transformation d'images antérieures mais d'une confrontation avec une réalité "actuelle", contemporaine de la prise de vue, et dont l'aspect a été fixé (arrêté) par l'enregistrement. Ces images, d'autre part, sont singulières. Chaque cadre exposé contient une image et une seule. Il n'y a ni montage, ni même combinaison de plusieurs épreuves ; aucune intervention de texte. Chaque image est isolée dans son cadre. De l'une à l'autre, de très fortes relations sont établies, mais celles-ci datent de la prise de vue (en amont de l'épreuve) et de la présentation (en aval). Ces relations sont de l'ordre de la variation plus ou moins sérielle (et de la comparaison), et non de l'ordre de la combinaison. *La Véranda* de Jean-louis Garnell est sans doute la série la plus pure : celle où l'autonomie de chaque image est la plus faible (les neuf épreuves qui constituent l'œuvre ne peuvent pas être présentées séparément). Mais les travaux des Becher, aussi systématiques soient-ils par leur propos "comparatiste", ne sont pas rigoureusement sériels. Leur présentation a d'ailleurs évolué depuis les années soixante et soixante-dix vers une plus grande autonomie de chaque image : chaque cadre contient une seule vue de château d'eau et les comparaisons morphologiques sont établies sur le mur d'exposition, par l'accrochage, et non dans les limites du tableau. Thomas Struth et Patrick Tosani suivent également des démarches très systématiques, de caractère typologique, mais chaque objet ou chaque lieu décrit a un caractère singulier, et, chez eux, comme chez les Becher, les rapprochements se forment (se manifestent) dans l'espace d'exposition. Et, naturellement, la singularité des images tend à se renforcer quand la logique typologique et le principe de variation s'affaiblissent, depuis Coplans et Förg jusqu'à Collins, Horsfield, Garnell (dans ses *Désordres*), Jeff Wall et Struth (dans les portraits), en passant par Adams et Lafont. Avec Horsfield et Jeff Wall, d'ailleurs, cette singularité de

l'image a une telle importance que leurs tableaux photographiques sont des épreuves uniques (systématiquement chez l'un et dans la grande majorité des cas chez l'autre). Pour Horsfield, en effet, une même image ne peut être tirée plusieurs fois puisqu'elle est le résultat d'une expérience unique (parfaitement spécifique) de prise de vue, d'abord, et de fabrication (de réalisation du tableau), ensuite, cette fabrication découlant chaque fois du choix qu'a librement réalisé – parmi un grand nombre de possibilités – le visiteur auquel l'artiste a accepté d'ouvrir ses archives.

À l'encontre de la plupart des usages de la photographie dans l'art conceptuel ou dans l'art dérivé du collage (depuis les *combine paintings* de Rauschenberg), il y dans les remarques que nous venons de faire deux partis pris essentiels. Un parti pris de simplicité, d'abord : celui de l'image *pop* et du minimalisme (la *singleness* de Judd), celui qui faisait dire à Richter que Rauschenberg est "trop intéressant", celui que l'on retrouve chez Boltanski quand il souhaite que "chaque photographie existe, séparée des autres, pour elle-même" [...]

Ceci nous mène au second parti pris que nous avons annoncé. Le parti pris d'une expérience photographique, fondée sur l'enregistrement et l'objectivité, mais qui aboutisse à une spécificité de l'image-objet, ou de l'image-tableau, plus que du médium lui-même. [...] Dans toutes les œuvres que nous exposons – cette valeur d'exposition est évidemment fondamentale – la dimension factuelle dépend ainsi d'un travail sur l'image comme forme actuelle (dans sa présentation), autonome, "réaliste" (au sens où des artistes non objectifs ont pu avancer ce mot autour de 1920). Le fait est là, manifeste, visible, lisible (peut-être), comme donnée indicielle (résultat d'un enregistrement), mais il est aussi l'image même, comme production matérielle, quand celle-ci n'est plus seulement la trace d'une expérience vécue (un souvenir) mais une nouvelle réalité objective : la réalité de l'image-tableau. En d'autres termes, le fait photographique se modèle sur l'image-tableau, comme la représentation se modèle sur la présentation. Ceci distingue radicalement Thomas Struth, par exemple, d'un photographe d'architecture (pour qui l'image n'est rien d'autre que la représentation plus ou moins exacte d'une architecture). Le recours au grand format, chez Förg, Collins, Horsfield, Coplans, Wall, Tosani, et même Lafont ou, parfois, Garnell, participe de cette logique ; c'est une manière d'accentuer la valeur d'actualité de l'image-tableau, et non pas – il faut sans doute le préciser – une simple adaptation opportuniste aux hiérarchies du marché et aux espaces des musées contemporains. [...]

Les artistes qui affirment aujourd'hui une nécessaire objectivité affirment également la stabilité de la forme tableau. Ils recherchent une durée de l'expérience qui ne soit pas soumise à la fragmentation répétée (répétitive) de la compulsion lyrique et de la consommation médiatique ; une durée de la perception qui ne s'épuise pas dans la surprise ou dans la reconnaissance instantanée ; une durée de l'histoire de l'art qui dépasse les perspectives trop courtes de "l'art contemporain" (institutionnalisé). [...]

Nous aurons atteint notre but si nous avons su rassembler des œuvres suffisamment autonomes et différentes qui, par leur rapprochement, puissent encore mieux résister aux interprétations réductrices des généalogies historiques et des assimilations dogmatiques. Nous savons en effet que l'objectivité n'est plus en soi un critère de vérité, mais nous ne pouvons accepter les préceptes postmodernes, non plus que les antinomies d'une culture "photographique" trop restreinte qui oppose naïvement la liberté de la fiction au mécanisme de la description. Nous constatons qu'une dimension d'expérience se reconstruit, à travers des images-tableaux spécifiques, contre les effets d'égalisation et de réduction produits par l'industrie culturelle. Nous constatons que des œuvres se sont ainsi constituées (avec et contre la photographie) qui ne peuvent faire l'objet d'une consommation trop hâtive, parce qu'elles ont évité les échappatoires programmées de la subjectivité. En revanche, ces images donnent une nouvelle efficacité (ou violence) aux incertitudes de l'expérience parce qu'elles en exposent clairement les contraintes techniques, sociales et inconscientes. Elles produisent une beauté lucide et proposent un modèle d'actualité. "

Jean-François Chevrier et James Lingwood

in *Une autre objectivité*, cat. expo., 14 mars – 30 avril 1989, Paris, Centre National des Arts Plastiques / Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci / Milan, Idea Books, 1989, citations p.28-29, 31-37

Le tableau comme modèle d'expérience

" La rencontre du tableau et du document est un des traits marquants de la création photographique [... des années 1990-2000]. On peut la constater chez les artistes les plus en vue et les plus prometteurs comme chez ceux et celles qui se sont tenus ou ont été tenus en marge des circuits de diffusion de l'art dit " contemporain ". Mais cette observation appelle des correctifs. Les notions mêmes de *tableau* et de *document* sont loin d'être clairement définies. Elles désignent des domaines distincts, voire séparés, qui peuvent se rapprocher, se chevaucher, voire se fondre dans des occasions particulières. Chacune d'elles recouvre aussi des réalités hétérogènes et prête de ce fait à de multiples confusions.

Du côté du tableau se situe l'œuvre picturale comme image autonome type, dotée d'un support propre : le tableau est déplaçable, il n'est pas attaché à un lieu, il ne dépend pas de l'architecture (à la différence de la fresque) ; il ne partage pas son support avec le texte (à la différence de l'image d'illustration). À ce modèle, accompli en Occident par la peinture de chevalet, se rattache, dans la tradition des beaux-arts, le principe de composition comme organisation figurative. Mais au XX^e siècle la convention du tableau a été dissociée de cette visée figurative : avec l'art dit " concret ", elle est devenue le modèle d'une pensée visuelle qui récuse la représentation-imitation au profit d'un réalisme plastique ou constructif. Le tableau présente plus qu'il ne représente. Il est une *forme* (conventionnelle), c'est-à-dire une armature, voire une structure, de la pensée visuelle et imaginative matérialisée à travers des procédés variables : la peinture, bien sûr, mais aussi, plus récemment, la photographie. Et ce, même si toutes les langues ne disposent pas d'une terminologie qui fixe cette définition formelle, même si un terme manque en anglais entre *picture* (distinct d'*image* mais applicable aussi au film : *motion picture*) et *easel painting* (qui limite l'idée de tableau à la peinture).

Le tableau se présente comme un plan frontal, délimité. La frontalité signifie que le regardeur lui est confronté, lui fait face, dans une posture de contemplation. Le tableau renvoie à la stature du regardeur ; il instaure une relation implicite entre le regardeur et l'image de son propre corps. Il est une forme anthropologique de l'art, au sens où il consacre la stature verticale du corps humain dans le domaine des représentations artistiques. Mais, à la différence de la statue (*free standing sculpture*), il ne peut être la projection tridimensionnelle, le double du regardeur : la planéité de l'image et sa délimitation produisent un espace *autre*, fictif. Le tableau est un objet mobilier, même quand il a été conçu pour un autel ou dans le cadre d'un programme décoratif, car il peut toujours être déplacé, et l'histoire donne d'innombrables exemples de cette mobilité. Mais le lieu fictif qu'il *présente* au visiteur le distingue des objets avec lesquels il cohabite. Le tableau introduit l'espace de la fiction dans l'espace de la communauté anthropologique, sur laquelle se greffent les formes culturelles. Le regardeur est ainsi amené à une double expérience de reconnaissance et d'étrangeté : le tableau lui tend une image familière de lui-même, de son appartenance à l'espèce humaine, en lui proposant une *autre vue*, qui le dépayse.

Pour chaque regardeur, un tableau, comme toute œuvre d'art, constitue, au moins potentiellement, un événement, dans un jeu ouvert de différences qui déborde le champ de l'appréciation esthétique. Le propre du tableau est de situer ce jeu des différences au plus près du partage qui instaure l'espace *autre* de la fiction, sur le fond d'une communauté anthropologique. La confrontation proposée au regardeur lui offre l'occasion d'une appropriation esthétique, ou d'une jouissance sublimée – en cela, une image-tableau ne se distingue pas de toute autre image – ; elle est aussi la forme idéale et condensée d'une expérience de contemplation où un lointain imaginaire (l'imaginaire comme lointain, aussi bien) peut coexister avec le *hic et nunc* du corps propre.

Le tableau a été un modèle récurrent dans l'histoire de la création photographique, ne serait-ce que parce qu'il constitue la forme dominante d'une culture picturale sécularisée, qui s'est émancipée des institutions de l'Ancien Régime en s'adaptant aux normes du libéralisme marchand. De même, tout photographe qui ne se considérait pas comme un simple " opérateur " était toujours amené à penser composition, et donc souvent " étude ", sinon mise en scène. Il faut rappeler que la confusion entre tableau et tableau vivant, qui explique partiellement le pictorialisme de la fin du XIX^e siècle et le néo-pictorialisme des années 1980, résulte de l'autorité d'une tradition du théâtre peint. Il est également significatif que les théoriciens de la photographie instantanée aient dans les années 1960 mis l'accent sur le cadrage contre la composition (et a *fortiori* contre la mise en scène) pour définir une poétique anti-picturale de l'image photographique, et qu'ils aient, ce faisant, systématiquement privilégié l'image sur le tableau, en opposant *image* à *picture*. Mais l'histoire de la création photographique est jalonnée d'œuvres descriptives, dénuées de toute mise en scène, qui ont été conçues et réalisées comme des

tableaux. Cela est particulièrement visible dans le paysage, avec ses variantes de style et ses sous-genres, tels que la "vue", héritée partiellement de la *veduta*.

Qu'on le reconnaisse ou non, ces précédents conditionnent la création contemporaine et en relativisent l'originalité. En revanche, plusieurs données actuelles résultent d'évolutions récentes. On peut énumérer, dans un ordre qui correspond mal à une chronologie, tant les faits s'imbriquent : l'influence du cinéma et la diffusion du montage, associé parfois au collage, mais transformé ou banalisé par l'informatique ; l'attraction du grand format et la prise en compte, plus subtile, des variations d'échelle ; la constitution d'un nouveau modèle de reportage comme genre hybride, entre art conceptuel et photojournalisme, journal intime et discours militant, description documentaire et procédures de collaboration. Ces ambiguïtés sont productives. Elles correspondent à la multiplication des agents dans le développement d'une industrie culturelle qui favorise surtout l'emprise de la communication et du design sur l'art. En résulte une picturalité diffuse, sinon amorphe, à laquelle les peintres eux-mêmes apportent leur contribution. Mon hypothèse est que, dans ce contexte, la forme tableau associée au document ou, plus exactement, le document produit dans la forme du tableau constituera un nouveau crible de jugement, tout en restant un modèle d'expérience.

Jean-François Chevrier

"Documents de culture, documents d'expérience. (Quelques indications)", in *Communications*, n°79, Paris, Seuil, 2006, p.70-74
Source au 2024 12 29 : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2413

Jeff Wall : théâtre, peinture, cinéma et tableau photographique

" Quand j'ai commencé la photographie, on avait les éléments pour élaborer une vraie critique de l'esthétique de la photographie classique. On n'a pas trouvé la manière d'articuler ces éléments, mais les possibilités existaient. Au début, j'ai été pris dans cette dynamique [de l'Art conceptuel] sans vraiment comprendre ce qui était en jeu. Je me suis arrêté au début des années soixante-dix, par insatisfaction. La pratique de la photographie, comme enregistrement en noir et blanc, s'est arrêtée pour moi aux alentours de 1971.

J'ai traversé une longue période, de six ou sept ans, pendant laquelle je n'ai rien produit. Et je suis revenu à la photographie avec le pictural et le tableau. J'avais le sentiment que certaines possibilités de la photographie, en tant que médium, pouvaient être mises en œuvre, qui étaient restées invisibles à cause de la définition institutionnelle du médium. La peinture portait en elle des traces de ces possibilités photographiques, que j'avais du plaisir à reconnaître, là, justement, dans la peinture. Je me demandais ce qui, dans la photographie, faisait obstacle à ces possibilités en apparence réservées à la peinture. Pourquoi les photographies ne pouvaient-elles pas être plus grandes et engager physiquement le spectateur ? Pourquoi ne pouvaient-elles pas être en couleur ? C'est à ces questions que j'ai essayé de répondre, pratiquement, dans mes images. Il n'appartient pas en effet exclusivement à la peinture de pouvoir réaliser une image à l'échelle humaine. Les photographes ne se sont jamais posés la question parce qu'ils ne se sont jamais intéressés à la surface photographique. Personnellement, j'ai toujours aimé cette surface, même dans les photographies très agrandies. Une image très agrandie, en très gros plan, c'est parfois très beau : il y a ce nuage d'énergie atomisée qui *fait* l'image, et que l'on peut même considérer en soi, indépendamment de l'image, comme un tissu cellulaire. J'ai beaucoup pensé à toutes ces possibilités entre 1972-1977. J'étais particulièrement gêné par le préjugé en vigueur dans la photographie documentaire, selon lequel il ne doit pas y avoir de collaboration entre le photographe et le sujet photographié. [...] La photographie me semblait prise au piège de sa propre nouveauté tandis que des arts plus anciens, le théâtre et la peinture, avaient su créer, par la force de l'illusion, des situations dans lesquelles le spectateur peut avoir la sensation de partager un espace très privé avec quelqu'un d'autre, sans y être. [...] Le cinéma m'est apparu comme une réponse évidente à cette difficulté puisque, dans le cinéma, la photographie doit se plier aux procédures du récit et de la composition des arts plus anciens. Le cinéma est apparenté au théâtre, il crée une illusion mais il contribue, comme l'a toujours fait l'art, à produire cette sphère d'intimité qui m'intéresse. J'ai donc pensé qu'il y avait un modèle à dégager de la photographie, et que ce modèle c'est la cinématographie. J'ai toujours admiré les films, quels qu'ils soient, qui arrivent à produire cette intimité photographique et picturale. "

Jeff Wall

" Entretien entre Jeff Wall et Jean-François Chevrier " [2001], in *Essais et entretiens 1984-2001*, CHEVRIER, Jean-François, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, p. 7-36, citation p.21-23

L'image luminescente : photographier la vie contemporaine selon Jeff Wall

" Je n'étais pas allé en Europe depuis quatre ou cinq ans après y avoir vécu au début des années 70. Et j'y suis revenu en vacances avec ma famille en 1977. Entre autres musées, j'ai vu le Prado pour la première fois et j'ai regardé Velázquez, Goya, Le Titien. Je me souviens qu'une fois de retour à Vancouver j'ai repensé à la puissance de ces tableaux et à quel point je les aimais. Et aussi à quel point ils contenaient d'innombrables traces de la modernité.

Mais j'ai également compris qu'il était impossible de revenir à quoi que ce soit qui équivaldrait à l'idée du « peintre de la vie moderne », selon la formule de Baudelaire. Pourtant, je pense qu'à bien des égards, c'est pour le modernisme une expression fondamentale, « le peintre de la vie moderne ». [... Mais] je savais pertinemment qu'à l'époque c'était impossible, parce que la peinture en tant que forme d'art n'affrontait pas assez directement le problème du produit technologique qui avait si largement pris sa place et sa fonction dans la représentation de la vie quotidienne. C'est intéressant parce qu'en fait cela se passait au moment même où beaucoup de jeunes artistes étaient en train de redécouvrir la peinture. Je me souviens que je traversais une sorte de crise à l'époque et que je me demandais ce que j'allais faire. Juste à ce moment-là [l'été 1977], j'ai vu un panneau lumineux quelque part et ce qui m'a tellement frappé, c'est de constater que c'était pour moi la synthèse technologique parfaite. Ce n'était pas de la photographie, ce n'était pas du cinéma, ce n'était pas de la peinture, ce n'était pas de la publicité, mais c'était fortement associé à tout cela. C'était quelque chose d'extrêmement ouvert. Cela semblait être la technique appropriée pour exprimer ce problème, sans doute la seule possible à cause de son caractère fondamentalement spectaculaire. Cela répondait aux attentes essentielles vis-à-vis de la technologie, c'est-à-dire qu'elle représente par les moyens du spectacle.

Je pense qu'il y a une fascination fondamentale pour la technologie qui vient du fait qu'il y a toujours un espace caché – une salle de contrôle, une cabine de projection, une source de lumière quelconque – d'où provient l'image. Une peinture sur toile, quelle que soit sa qualité, est à nos yeux plus ou moins plate, ou en tout cas plus plate que l'image luminescente du cinéma, de la télévision ou des transparents. L'une des raisons est que la peinture ou la photographie ordinaire est éclairée par la même lumière que celle qui tombe dans la pièce et sur le spectateur ou la spectatrice. Mais l'image luminescente fascine parce qu'elle est éclairée par une autre atmosphère. Il y a donc deux atmosphères qui se croisent pour faire une image. L'une d'elle, celle qui est cachée, est plus puissante que l'autre. Dans une peinture, par exemple, la source ou le site de l'image est devant vous de façon palpable. On peut réellement toucher du doigt l'endroit d'où provient l'image, où elle est. Mais dans une image luminescente, la source de l'image est cachée et c'est une projection dématérialisée ou semi-dématérialisée. Le site d'où provient l'image est toujours ailleurs. Et cet « ailleurs » est appréhendé, peut-être consciemment, peut-être pas, dans l'expérience que l'on fait de l'image. Rimbaud a dit : « La vraie vie est ailleurs », et Malevich a écrit un jour : « Seul ce qu'on ne peut pas toucher est sacré. » Pour moi, cette expérience de deux endroits, de deux mondes, en un instant, est la forme essentielle de l'expérience de la modernité. C'est une expérience de dissociation, d'aliénation. Avec elle, l'espace – l'espace à l'intérieur et à l'extérieur de la peinture – est vécu tel qu'il existe réellement dans le capitalisme : il y a toujours un point de contrôle, de projection, qui reste inaccessible. C'est un lieu classique de pouvoir. J'y vois une analogie avec les relations sociales capitalistes qui sont des relations de dissociation. On nous autorise à jouer le jeu de la transformation de la nature, la grande fête de la métamorphose, uniquement en passant par le capital, en étant assujetti aux lois du capital. Par exemple, on ne peut pas transformer les graines en plante sans passer par ou entrer dans le capital. Posez la question à n'importe quel agriculteur. Les choses nous deviennent inaccessibles à mesure que l'on y travaille. Ainsi, on est à la fois dans le jeu et en dehors de lui. Le produit technologique, tel que nous en faisons couramment l'expérience au sein du capitalisme, résume cette situation dans sa structure expérimentale qui nous donne quelque chose de très intense et dans le même temps l'éloigne de nous.

De plus, la fascination pour cette technologie tient en ce qui me concerne à ce qu'elle est apparemment la seule à me permettre de faire des images de façon traditionnelle. Parce que c'est fondamentalement ce que je fais, bien que j'espère quand même qu'on y trouve un effet qui est à l'opposé de celui des images techniquement traditionnelles. C'est à la fois l'occasion de récupérer le passé – le grand art des musées – et de faire intervenir un effet critique dans la spectacularité la plus récente. C'est ce qui donne à mon travail cette relation particulière à la peinture. J'aime à penser que mes images sont le contraire spécifique de la peinture. "

[...]

" Je pense aussi que, artistiquement, la photographie s'est établie à partir du cinéma, et non le contraire. Ceci est lié aux points de rencontre entre cinéma, peinture, théâtre et photographie. Ian Wallace et moi avons passé beaucoup de temps à parler du fait que, dès l'apparition du cinéma, la narration qui avait jusque-là été la propriété de la peinture s'en est trouvée exclue. Jusqu'à ce moment-là, la peinture était très explicitement du théâtre peint, et donc entretenait toujours une relation polyvalente avec des idées théâtrales. Notre expérience picturale du drame vient de la peinture, du dessin, de la gravure, etc. Mais le cinéma, contrairement aux formes de spectacle qu'il a enregistrées et rejouées, est l'image du spectacle. Le cinéma a synthétisé simultanément la fonction de la peinture et celle du théâtre sur la base technique de la reproduction photographique. Dans cette synthèse, les mécanismes de la photographie ont donc été chargés d'un sens énorme, un sens qu'ils auront toujours dorénavant. "

Jeff Wall

" Typologie, luminescence, liberté. Extraits d'une conversation avec Els Barents " [1988], in *Essais et entretiens 1984-2001*, CHEVRIER, Jean-François, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, cit. p.62-64, 66-67

Entre arts et médias : le caisson lumineux au service de la photographie cinématographique

" La poétique ou la « productivité » de mon travail réside dans la mise en scène et la construction picturale – ce que j'appelle la « cinématographie ». Ceci, j'espère, rend évident que le thème a été subjectivisé, a été décrit, remanié selon mes sentiments et ma culture. C'est pourquoi je pense qu'il n'y a pas de « référent » à ces images en tant que telles. [...] C'est la raison pour laquelle je considère mes photos comme des poèmes en prose. "

Jeff Wall

" « Vampires et spectres ». Arielle Péleuc, entretien avec Jeff Wall " [1996], in *Essais et entretiens 1984-2001*, CHEVRIER, Jean-François, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, cit. p.323

" La photographie en tant que medium se tient à mi-chemin entre l'art commercial et les beaux-arts. *The Destroyed Room* a d'abord été conçue pour être montrée dans une galerie qui présentait aussi bien des photographes d'art que des « artistes utilisant la photographie ». De manière perverse, Wall l'a exposée dans la vitrine, face à la rue et au monde commercial des signes et de la publicité. Elle était de la sorte doublement contextualisée : par rapport à notre relation aux codes commerciaux qui ont principalement pour but de vendre des biens, et par rapport à notre relation aux objets d'art, montrant ainsi que les deux font partie d'un même système économique et social. "

Dan Graham

" *The Destroyed Room of Jeff Wall* ", *Real Life Magazine*, New York, n°3, mars 1980, p.4-6. Trad. Philippe Roussin, in *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2006, p.40

" [... En] 1978, *The Destroyed Room* [transparent couleurs dans un caisson lumineux, 159x234 cm] avait été exposée la première fois à Vancouver dans une vitrine sur rue [de la Nova Gallery]. [...] Le procédé du caisson lumineux ressortit à la publicité. Mais *publicité* désigne d'abord le caractère de ce qui est public. Quant à la vitrine (*show case*), elle est en elle-même un lieu d'exposition. Autant que l'environnement médiatique contemporain, elle signifie le commerce d'art bourgeois du XIX^e siècle, dont s'est démarqué le « cube blanc » des galeries d'avant-garde. On voit que la *double lecture* ne se réduit pas à une combinaison contradictoire de la culture savante et de la culture populaire, sur le mode *High & Low* ; elle replace le tableau photographique dans une histoire de la peinture qui est aussi une histoire du commerce d'art et de l'espace public « libéral » adapté à l'individualisme de masse. "

" [... *The Destroyed Room*] se situe exactement dans cet espace intermédiaire (ou mixte) entre les beaux-arts et les médias, puisqu'il est inspiré à la fois du spectacle des vitrines décorées dans l'esprit punk à la fin des années 1970 et d'un monument de la peinture du XIX^e siècle, *La Mort de Sardanapale* [d'Eugène Delacroix, 1927, peinture à l'huile sur toile, 395x496 cm] "

Jean-François Chevrier

in *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2006, p.35, p.183

" Si on revient aux spécificités matérielles de l'œuvre, on peut se demander pourquoi l'artiste a choisi de présenter cette épreuve photographique à l'intérieur d'un caisson lumineux. C'est que Wall a réalisé que la lumière qui émane de l'arrière de la photographie lui confère une saturation des couleurs et une luminosité qui hypnotisent le regard du spectateur. Cette même lumière derrière l'œuvre, ajoutée à celle de la scène photographiée, donne également l'impression d'une plus grande profondeur, de plus d'espace à l'intérieur de l'image. Elle ne bloque plus le regard à la surface plane et opaque de [l'œuvre, comme dans] la peinture et la photographie traditionnelles.

Avec ses caissons lumineux, Jeff Wall trouvera donc moyen de réfléchir au pouvoir narratif de l'image, à sa capacité critique et à son mode de fabrication. Les caissons que l'artiste a utilisés pour son œuvre *Picture for Women* proviennent de la compagnie allemande EFRA-Lichtwerbung et produisent une qualité unique de lumière. Les tubes fluorescents qui le composent ont une luminance et une température de 5000 degrés kelvin : leur lumière est pure et elle possède une blancheur exceptionnelle.

Chaque caisson est également constitué d'un boîtier en aluminium qui supporte le système d'éclairage. De plus, il possède un système électrique qui alimente les tubes. En ce qui concerne le [transparent couleurs] * (la photographie), il est protégé entre deux feuilles de plexiglas. Celui de derrière, d'un gris semi-opaque, sert à le retenir et, surtout, à diffuser la lumière des tubes fluorescents. Celui de devant est complètement transparent. Enfin, l'œuvre est finalisée par l'ajout d'un cadre d'aluminium de finition.

Au Centre Pompidou, dans la salle où est exposée l'œuvre de Wall, l'éclairage est contrôlé afin de ne pas contraster avec celui dégagé par le caisson. Pour se faire, le musée a opté pour une ampoule de pyrex avec filtre intégré et d'un filtre bleuté employé sur les plateaux de tournage. Ce dernier combiné à l'ampoule donne une blancheur presque équivalente à celle des tubes fluorescents, soit 5000 degrés kelvin. Puisque le [transparent couleurs] * réagit aux changements de température et qu'il se rétracte lorsqu'il est froid, l'œuvre doit demeurer allumée durant tout le temps de l'exposition afin d'éviter les plis et les gondolements. "

Lisabeth Robert

"Recherche sur Jeff Wall ", UQAM, 2005. Source (n'est plus en ligne) : <http://www.rocler.qc.ca/arts.propos/recherchejw.htm>

* En 1969 déjà, la marque Ciba avait lancé le Cibachrome Transparent (CCT-D 661) qui permettait la présentation d'une photographie couleur grand format par rétroéclairage. C'est la raison pour laquelle le terme Cibachrome a souvent été utilisé dans le cas de Jeff Wall. Jusqu'à 2009, l'artiste a utilisé des transparents produits par un processus chromolytique de positif direct analogique basé sur le blanchiment de colorants argentiques (*silver dye bleach technology*) sur un film micrographique Ilfochrome. Comme la production d'Ilfochrome, autrefois connu sous le nom de Cibachrome, a cessé en 2009, Jeff Wall utilise depuis lors le Fujitrans Crystal Archive Display Material et souhaite que chacune de ses œuvres rétroéclairées soit indiquée comme un "*transparency in lightbox*" (transparent dans un caisson lumineux).

" Une fenêtre, c'est aussi quelque chose qui vous permet de jouer avec la lumière naturelle...

Jeff Wall : Oui, c'est la nature même de mes photographies. Il y a un jeu entre la source lumineuse du sujet, comme le ciel, et celle du caisson lumineux dans lequel elles sont exposées [...] ; une sorte de dialectique se met en place entre ces deux sources de lumière. Quand on regarde une photographie du ciel, on la voit aussi sous différentes sources lumineuses. Le caisson lumineux accentue ce phénomène. C'est pour toutes ces raisons que les originaux de mes photographies fonctionnent mieux que les reproductions. [...]

Selon vous, quelle relation vos photographies entretiennent-elles vis-à-vis des autres images en circulation ?

Jeff Wall : À dire vrai, je n'y avais jamais réfléchi ! Ça me confirme que mon travail n'est pas une critique des médias : j'explique souvent que les caissons lumineux dans lesquels j'expose mes photographies n'ont jamais eu aucun rapport pour moi avec la publicité. C'est une technique que la publicité utilise, mais chacun est libre de s'en emparer. Je m'intéresse peu aux médias, et je ne trouve pas cela très heureux qu'une aussi grande partie de l'art contemporain leur soit dédiée ou prenne comme point de départ des événements médiatiques, à la manière de Warhol. Ça ne me semble pas très intéressant, et ça offre, à mon avis, une liberté restreinte. Les artistes ont le droit d'ignorer tout cela, et c'est peut-être même notre devoir d'ignorer les médias et de penser différemment. C'est peut-être une sorte d'intuition qui m'a poussé à éviter ces situations. "

Jeff Wall

" Dans l'appartement de Jeff Wall ", entretien par Jean-Max Colard, *Les Inrockuptibles*, n°522, 30.11. – 6.12.2005, p.72-77 ; cit. p.75, p.77

Les Tableaux de Jean-Marc Bustamante

Les images de la série *Tableaux* (1978-1982) sont réalisées à la chambre photographique 20x25 cm dans les environs de Barcelone.

" [Au milieu des années 1970, Jean-Marc] Bustamante, qui gagnait sa vie comme tireur à Paris, fut engagé par le photographe [William Klein] pour revisiter son œuvre dans ses archives. Par dessus tout, il a entrevu sa propre voie : faire entrer la photographie dans le champ de l'art. À New York, Rome ou Tokyo, se fondaient des galeries spécialisées. Virginia Zabriskie a ouvert la sienne en 1977 près du Centre Pompidou, faisant connaître les photographes américains.

[Jean-Marc Bustamante :] « Le genre était alors encore mésestimé : il y avait l'art, et il y avait la photographie. Elle était toujours accompagnée d'un texte, comme si, sans narration, sans utilité documentaire, elle ne pouvait prétendre à une existence propre. Même des artistes comme Jean Le Cac ou Christian Boltanski préféraient se dire peintres ».

Bustamante voulait, lui, renouer avec les précédents du Bauhaus et du pictorialisme fin XIX^e, en se ressourçant dans des mouvements comme le land art. Il a été aussi attiré par le travail conceptuel de Bernd et Hilla Becher, qui ont multiplié des clichés de sites industriels en Allemagne selon un protocole immuable (noir et blanc, vue frontale, même profondeur de champ...)...

« Je le dis toujours à mes étudiants ; il faut être plus fort que son sujet, pour qu'il ait une importance relative. » Bustamante doit avoir une inclination pour les « catégories méprisées », car il s'est très tôt attaqué à la photographie en couleur, assimilée alors hâtivement à de la publicité.

« Je voulais de grands tirages. Je cherchais une proposition radicale. En 1977, j'ai ainsi réalisé une série de grands formats, uniques. Cela peut paraître un peu ridicule, avec le recul, mais je voulais qu'ils soient regardés comme des objets, pas seulement comme des images. En 1982, j'ai montré à la galerie Baudouin Lebon douze *Tableaux*, comme je les ai appelés. »

À la Biennale de Paris, il a participé à la création d'un département photo. Des années avant de lancer la Figuration libre, le critique Bernard Lamarche-Vadel songeait à l'intégrer dans un groupe d'artistes appelé « Capital ». Alain Pomarède, ami toulousain et personnalité forte de l'époque, a signé en 1981 le premier article sur Bustamante, dans la revue *Art Présent* que finançait l'artiste Robert Motherwell, pour défendre le lien entre art et photographie.

Vincent Noce

" Portrait : Jean-Marc Bustamante ", *Journal des arts*, 16-29 mars 2012

Source au 2024 12 29 : <https://www.lejournaldesarts.fr/creation/portrait-jean-marc-bustamante-112347>

" Si l'artiste aime à qualifier ces tableaux "d'instantanés lents" *, c'est précisément parce que le temps y est capturé de manière à nous livrer cet effet de langueur sans nostalgie, cet étrange sentiment d'une modernité urbaine sans lendemain, comme ces habitats collectifs rejetés aux lointains, de cette esthétique née dans les films de Pasolini. Puis le lecteur aura l'excellente surprise de rencontrer la série complète des vingt-deux tableaux intitulée *Cyprès* (1991). [...] Que voit-on ? Un cadre rempli, à l'exception de sa partie basse, occupée par la mince horizontale que forme un muret, des frondaisons de cyprès garnis de leurs fruits. On semble longer ce rideau d'arbres qui laisse deviner ici ou là un ciel immuablement bleu, un peu de la terre ou de la roche d'une dépression contre laquelle les conifères viendraient s'adosser, comme pour redoubler la surface même du plan. Des manières de *all over* qui auraient trouvé leur identité en dehors de toute gestuelle [...]. Réflexions sur le plan, cette vieille lune moderniste ? Oui, mais à la même époque toujours, d'une tout autre façon, avec les *Lumières* (1987-1991) : images trouvées, sérigraphiées en grand format sur des panneaux de Plexiglas. Une fois accrochées à quelques centimètres d'un mur blanc, celui-ci n'est plus seulement support mais réflecteur : les blancs révèlent l'image infra-mince et renvoient de facto les caissons lumineux employés par d'autres au rayon des grosses machineries. Les *Lumières* de Bustamante forment ainsi la solution la plus économique pour un effet toujours saisissant de révélation d'une image latente. Et de singulières images : architectures datant d'une modernité sans âge, souvent délaissées, parfois hantées. Une dramatisation maximale des espaces qui ne renvoient à aucune mythologie personnelle ou universelle, mais produisent de ces images que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher du désordre mental. "

Michel Poivert

" Jean-Pierre CRIQUI, *Jean-Marc Bustamante. Œuvres photographiques. 1978-1999*, Paris, Centre national de la photographie, 1999, 175 p., 207 ill. NB et coul., bibl., 180 p.", compte rendu, *Études photographiques*, n°7, mai 2000 ; en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/221>

* ou "espèces de *snapshots* lents", in " Fragments d'un entretien : Jean-Marc Bustamante, Jan Debbaut et Yves Gevaert " [1992], *Jean-Marc Bustamante*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, s.d., p.12

" Le titre apparemment énigmatique attribué à cette œuvre par Jean-Marc Bustamante, comme à la plupart de ses travaux, indique la nature du projet. Le " T " renvoie à " tableau ", le numéro " 21 " correspond à l'ordre de la photographie au sein d'une série, le " A " mentionne la version et " 79 " est sa date de réalisation.

Bustamante entend produire des tableaux photographiques, l'équivalent de peintures avec l'outil photographique, comme en témoignent leur grand format et l'utilisation de négatifs en couleur.

Mais il les organise en série, comme s'il s'agissait d'enquêtes topographiques, ce qui procure à son travail un caractère de neutralité. Pour éviter tout effet de dramatisation, il intervient notamment quand le soleil est au zénith. Ce qui explique, dans ce tableau, l'éclatante blancheur de la maison et l'absence d'ombres portées. Heure inhabituelle pour un photographe, ce moment permet à l'artiste de gommer la matérialité des objets, comme si les paysages qu'il photographie étaient d'ores et déjà aussi minces que du papier.

Ici la maison, qui semble à peine terminée, s'élève sur la pente d'un terrain sablonneux en friche dont la couleur ocre contraste avec le bleu du ciel. Elle se situe dans une banlieue de Barcelone, lieu apparemment sans particularité, entre ville et campagne. Mais si rien ne semble y advenir, c'est là que la ville se développe et que se joue son avenir social, la banlieue étant ce territoire que se disputent les plus aisés et les plus défavorisés.

Bustamante utilise pour réaliser ses clichés une chambre de très grand format. Un matériel qui lui permet de capter une vue presque panoramique des lieux photographiés, mais dont le poids, proche des trente kilos, limite sa mobilité. Ainsi, une fois choisi son point de vue, tout changement devenant impossible, il est contraint d'accepter toutes les variations qui peuvent survenir dans son champ de vision. C'est pourquoi il appelle ses photographies des " instantanés lents " : des instantanés car il n'y a aucune manipulation de l'image ni arrangement des lieux, mais lents car, contrairement aux " images à la sauvette " que sont les instantanés, Bustamante prend le temps de la contemplation et ne vise aucun événement.

À l'opposé d'un regard mobile, qui se fixe tour à tour sur des objets précis et les isole, le regard photographique qu'invente Bustamante enregistre, sans la hiérarchiser, la totalité des éléments qui se donnent à lui. "

Source : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-photoContemporaine/ENS-PhotoContemporaine.htm>

→ Voir aussi : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cL9aGo7>



Jean-Marc Bustamante, *T.21A.79*, 1979, tiré de la série *Tableaux*, 1978-1982, Cibachrome, 103x130 cm

Patrick Tosani : objet photographique, rapports d'échelle, processus

" Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment une chose ordinaire, dont l'usage est quotidien, peut prendre un sens précis lorsqu'on la regarde vraiment. C'est ce que je fais quand je la photographie puis l'agrandis. "

" Le problème du format avec la photo est essentiel, parce que la photo a pour principe de partir d'une matrice de base, un négatif, ou un ekta. De là on fait ce que l'on veut. On peut en faire un petit ou un grand tirage. Cette particularité de la photo de pouvoir choisir un format impose justement un choix. Le format est indissociable du sens de l'image. "

" [...] le grossissement des choses et l'agrandissement photographique ont pour but d'amplifier le regard. Ils induisent un rapport physique entre le tableau et le spectateur. La cuillère que nous regardons peut nous contenir dans son ovale. Le talon qui nous surplombe, grandit au rythme de ses stratifications. "

Patrick Tosani

Entretien avec Sylvia Wolf, *Patrick Tosani*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1992, p.59

" Si l'on veut bien arrêter de confondre tableau et peinture, on peut dire que vous faites des tableaux, que vous avez même inventé une nouvelle forme de tableau. "

À cette condition, oui, parce qu'effectivement il n'y a, dans mon travail, aucune trace de picturalité, de geste. Quant aux formats, je le répète, ils procèdent toujours de nécessités dictées par le sujet. Les *Talons* par exemple. Si l'on regarde la série dans son ensemble, on comprend qu'à partir d'un angle de vue identique, le spectateur est face à une image que, dans certains cas, il domine (pour les plus petits talons) et par laquelle, dans d'autres cas (les grands talons), il est dominé. Ce n'est qu'une question de report de différence de taille. Par rapport au tableau, ce que je définirais, c'est l'idée d'objet photographique. L'objet c'est d'abord, au sens étymologique, ce que j'ai devant moi, devant l'appareil. Cela inclut donc les objets-choses, les gens, les corps, les espaces, etc. À partir de là, le processus photographique va consister en la production d'un nouvel objet, celui, précisément, que j'appelle l'objet photographique. Il se trouve alors que cette photographie, par ses dimensions, son type d'encadrement. etc., peut être appelée tableau, en effet. "

Patrick Tosani

Entretien avec Jean-Marc Huitorel, " Zones de contact ", *art press*, n°236, juin 1998, p.20-25, cit. p.22-23

" En 1979, Patrick Tosani obtient son diplôme d'architecte grâce à un travail photographique. On y retrouve déjà là son intérêt constant pour la question de l'espace, du rapport au réel et pour la notion d'échelle qu'il met à mal par le très grand format : il réalise ici son œuvre la plus grande, 485x485 cm⁸²⁴, et comme il l'affirme : « Cet usage du grand format fait absolument partie intégrante de mon travail dès l'origine »⁸²⁵

À travers différentes séries, Patrick Tosani confronte ainsi la photographie au problème de la monumentalité, tout en gardant la qualité de la surface photographique comme intérêt premier. Dans les *Glaçons* (photographie couleur, 1982), il enferme des petites figurines de cyclistes ou de sportifs dans des glaçons et il agrandit ce sujet fragile et éphémère jusqu'à atteindre sa plus grande monumentalité, sans pour autant distendre sa qualité tactile. À la transparence des glaçons, il oppose l'opacité et l'absence de profondeur de la feuille de braille sur laquelle il [projette des photographies diffuses] dans la série *Portraits* [tirages chromogènes, 1984-1985]. * Ces images floues recouvertes de signes de braille (signes destinés aux non-voyants) opèrent une inversion de la nature photographique⁸²⁶ : il représente ce qui est censé faire appel au sens du toucher. Dans ce qui peut être considéré comme une trilogie, les séries *Talons*⁸²⁷, *Cuillères*⁸²⁸ et *Tambour* (1987 – 1988), il présente des photographies frontales d'objets familiers, isolés de leur contexte et magnifiés par l'agrandissement de l'échelle. Comme il l'explique, Tosani ne cherche pas à exploiter l'insolite de la forme : " Je veux éviter une qualité esthétique de la forme en elle-même. Je veux éviter un certain répertoire de formes qui dégraderaient une qualité trop sculpturale, ou qui serait trop liées à des références de cet ordre là. " ⁸²⁹

L'artiste ne désire pas non plus représenter de nouvelles icônes de la société de consommation, mais plutôt transformer ces objets en surfaces et en matières. Pour cela il utilise l'objectivité du médium photographique à la limite de l'analyse scientifique. Chaque série représente un seul et même objet, sur un fond neutre, pris de front, très net et agrandi démesurément. Toutefois, on ne peut réduire ces

œuvres à de simples énumérations objectives d'objets et nier ainsi la recherche plastique.

En effet, la forme de l'objet induit la forme du cadre : dans les *Talons*, le triptyque présente trois talons de dimensions différentes, 133x126 cm, 220x124 cm, 122x146 cm⁸³⁰, le format de l'image s'adapte au format de l'objet ce qui est opposé à toute analyse scientifique. Ou bien dans la série *Cuillères*, la seule variation entre les différentes photographies réside dans la quantité de lumière que reçoit [la surface courbe] de la cuillère, comme l'explique l'artiste : « En fait la photographie redonne visuellement à l'objet sa fonction première de récepteur et de transmetteur. Par le biais de la photographie, la cuillère reçoit et transmet la lumière. »⁸³¹

Tosani, grâce à sa technique, produit de nouvelles surfaces, de nouveaux " objets photographiques " ⁸³², que le spectateur reconnaît mais appréhende différemment. Cet agrandissement n'est pas obligatoire, mais il confère un sens, en ce qu'il sous-entend ce choix. Ce choix est la conséquence d'une volonté d'englober le spectateur, de le confronter à un objet qui le surpasse, l'incorpore, entoure son champ de vision, contrairement à un petit format qui demande au regard de plonger dans le cadre de l'image. L'agrandissement d'un objet à taille humaine relève d'une idée de la description comme épreuve physique.⁸³³

Tout devient alors une question d'échelle et de rapport : celle de la taille de l'objet à sa représentation photographique, celle du spectateur à l'objet photographié et celle de l'objet photographique à l'espace d'exposition.

Cette extrapolation du rapport d'échelle fait appel à la simultanéité de lecture : le spectateur doit simultanément retrouver son échelle par apport à l'objet, à l'œuvre et au lieu d'exposition qui, dans ce contexte, reste pour lui la seule référence physique. L'œuvre photographique n'implique plus un rapport visuel, mais aussi un rapport spatial au corps du spectateur. L'image photographique, ou plutôt l'objet photographique, sculpte l'espace d'exposition, par sa taille et par l'ampleur de ses lignes de forces qui se projettent et tissent des liens avec les autres images exposées. Ses œuvres sont produites avec l'exposition comme parachèvement, puisque c'est le regard du spectateur qui donne son efficacité à l'œuvre grand format. L'adoption du grand format par la photographie découle d'un choix des artistes, pour qui la taille importante parachève le sens et la portée de l'œuvre en instaurant un rapport au corps du spectateur sans le lieu d'exposition.

Il s'agit alors de noter que la portée de l'œuvre ne s'accomplit entièrement que par le processus d'exposition : le seul mode de diffusion (à la différence de l'édition ou de la diffusion numérique et même de projection où l'image reste immatérielle et plongée dans le noir) lui permettant de déployer l'intégralité de son sens. Cet achèvement de l'œuvre par le processus d'exposition, par la confrontation physique et spatiale entre l'œuvre et le spectateur, fait partie intégrante de l'élaboration de l'œuvre.

La production de Patrick Tosani témoigne donc d'une prise en compte complète de la matérialité et de l'accrochage de l'œuvre. Comme pour les autres artistes présentés dans *Une autre objectivité*, ces œuvres intègrent les concepts qui régissent la création contemporaine depuis les années soixante, concepts où l'œuvre est considérée en terme de processus, dont l'aboutissement est l'exposition, le lieu où elle passe du statut d'illustration à celui d'objet et devient un art physiquement vécu. "

Léo Martinez

Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France de 1970 à 2005, Thèse en Art et Histoire de l'art, Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail), 2011, p.309-311 ; en ligne : https://theses.hal.science/tel-00764966/file/Martinez_Leo.pdf

824 Cf. Interview par Jean-Marc Huitorel, in *Art press*, juin 1998.

825 *Idem*.

826 Dans la série des *Glaçons*, il questionnait déjà la nature fixe de la photographie en représentant de la glace qui se transforme progressivement en eau.

827 Œuvre présente dans la collection du FRAC Provence – Alpes – Côte d'azur Cf. Catalogue de la collection du FRAC Provence –Alpes –Côte d'azur, ed. Actes Sud, Arles, 2000, 454 p.

828 *Idem*

829 Cf. Patrick Tosani in catalogue *Une autre objectivité*, Centre National des Arts Plastiques, Paris, 14 mars – 30 avril 1989

830 Cf. Catalogue de la collection du FRAC Provence Alpes- Côte d'azur, op. cit

831 *Idem*

832 Expression de Patrick Tosani in Catalogue de la collection du FRAC Provence–Alpes–Côte d'azur, op.cit. p. 225.

833 Cf. Marc Tamisier, *Sur la photographie contemporaine*. p.54

* " Il s'agit de la projection d'un portrait diffus sur une page d'écriture braille. Les caractères sont effacés sur la totalité de la surface, excepté sur le visage du modèle. La projection diffuse et floue a vocation, d'une part, d'augmenter la présence et le relief des points, d'autre part, de rendre l'identification du portrait impossible. Par la prise de vue photographique, ce relief minimum perd sa fonction de langage tactile. Il se transforme en signe visuel. La photographie aplatit définitivement ce volume infime." Patrick Tosani, in TIBERGHIEU, Gilles A., POIVERT, Michel, *Patrick Tosani. Les corps photographiques*, Paris, Flammarion / CNAP, 2011, p.166

Patrick Tosani : l'espace photographique

" Faire une exposition comme la métaphore de la construction d'une image (photographique) : être là, face aux choses, viser, cadrer, choisir, inventer un vocabulaire de formes, repenser un nouvel espace. Concevoir une exposition qui observe les territoires, la géographie, les lieux, qui regarde la généalogie des corps, qui scrute l'épaisseur de la peau, autant d'éléments de la corporéité de l'image photographique. "1

" Pouvez-vous décrire brièvement votre façon de travailler ?

Dans mes photographies, l'isolement des objets par le cadrage, la mise en œuvre des constituants de l'image, l'amplification du regard par l'agrandissement, la précision des points de vue sont les conditions nécessaires et suffisantes à sa perception sensible. La fidélité et la précision de l'enregistrement photographique obligent à être sélectif. On ne peut pas tout montrer au risque de brouiller la perception des choses. Je prends une distance avec une représentation générale du monde afin de limiter les référents de tous ordres. Je focalise mon regard non pour ignorer la réalité mais au contraire l'analyser, en fixer les repères en fonction de son infinie densité. Cette sélection est devenue un ordre de travail. Elle précède l'enregistrement photographique. Elle devient métaphore de cette spécialité photographique qu'est le cadrage, ce geste qui isole les choses.

[...]

Depuis vos premiers travaux en 1975, vos tirages photographiques sont fortement agrandis. À ce moment-là, l'agrandissement participait à vos réflexions sur l'échelle et l'espace. Quelle est votre position sur ce sujet ?

Aujourd'hui le grossissement et l'agrandissement démesurés des choses ont essentiellement un rôle amplificateur de la présence des choses dans l'image. C'est une qualité intrinsèque de la photographie d'amplifier l'image à partir de la matrice contenue dans l'appareil photographique. Il semblerait d'ailleurs au XIX^e siècle que l'enjeu de la découverte du négatif était important. Le Daguerrotypage d'origine était assimilable à un procédé de gravure. L'invention du négatif a vraiment fait naître la photographie. Il a permis deux possibilités essentielles : la reproduction et l'agrandissement. Ce dernier donne à l'image une présence physique. On peut se confronter à elle, se mesurer à elle, la toucher, la parcourir. L'amplification de l'image par l'agrandissement a aussi un rôle compensateur. Il s'agit de compenser la perte du réel, l'appauvrissement des sensations, des limites et les faiblesses de l'enregistrement photographique. Notez que dans mes photographies, l'écart des rapports d'agrandissement est extrêmement important et varié.

L'analyse de votre travail série après série se conclut régulièrement par une interrogation du processus photographique. Il en était de même pour vos premiers travaux. Peut-on dire que vous interrogez plus la photographie elle-même que ce que vous nous montrez du réel ?

Sûrement. Je crois que ce que je montre est au service d'une analyse autant intuitive que raisonnée qui consiste à essayer de comprendre la photographie. Je considère que la photographie va bien au-delà d'un simple procédé technique. Elle est absolument dépendante du réel et c'est ce qui en fait son intérêt et sa force. J'interroge surtout cette dépendance ou plutôt cet état de contiguïté. Il faut comprendre que l'objet photographique est indissociable de son référent et qu'il se crée une sorte de boucle ou de va et vient entre l'espace réel et l'espace photographique. Si ce propos peut être tenu pour d'autres disciplines artistiques, il se trouve que la photographie a un potentiel de représentation énorme : de la mise en perspective à la qualité de reproduction, de l'arrêt du temps à la notion d'échelle... La photographie que j'ai devant moi ne vaut que parce qu'elle se réfère à une chose que je connais ou que je reconnais. Je suis nécessairement engagé en tant qu'observateur dans un processus de transfert vers le réel. En retour, photographier c'est transférer un espace réel vers un espace photographique. Et il doit y avoir réciprocité dans ce transfert. L'espace photographique est une nouvelle forme qui doit résonner avec le réel. Cette forme photographique est, appréhendée sur un mode sensible, ce qui reste la lecture la plus objective. "2

Patrick Tosani

1. *Des images comme des oiseaux. Une traversée dans la collection photographique du Cnap*, La Friche La Belle de mai, Marseille, 6.7. – 29.9.2013 ; curateur : Patrick Tosani, dossier de presse; en ligne :

https://www.cnap.fr/sites/default/files/import_destination/document/128827_dp-des-images-comme-des-oiseaux.pdf

2. Entretien, extraits, 1997 ; en ligne : <https://www.patricktosani.com/infos/Textes/entretien-extraits>

La photographie-tableau à l'École des beaux-arts de Düsseldorf

"Avoir mentionné le format de l'image nous offre à présent l'opportunité d'introduire dans notre suite monographique une petite digression de méthode sur le contexte et la situation dans lesquels l'École de photographie de Düsseldorf a vu le jour. Sans aucun doute, la photographie grand format a acquis sa renommée à travers les œuvres des artistes de l'École de Düsseldorf – et inversement –, mais ce n'est pas à Düsseldorf que le grand format a été inventé.

Le triomphe de la photographie grand format ne saurait par ailleurs nous faire croire qu'il s'agisse vraiment là d'une "marque de fabrique" de la photographie de Düsseldorf, car le grand format n'est pas utilisé (en permanence) par tous les photographes analysés ici : cela est vrai aussi bien pour les Becher que pour Petra Wunderlich et Candida Höfer, qui n'a longtemps fait que d'assez petits tirages. Laurenz Berges et Simone Nieweg emploient pour leur part des formats moyens ou de petites dimensions et ne produisent en tout cas pas d'images monumentales. Il en va de même pour Jörg Sasse, qui n'ennoblit d'ailleurs jamais ses photos en leur donnant un cadre en bois et qui choisit toujours le petit format pour ses esquisses. Et même deux photographes connus pour leurs grands formats, Thomas Struth et Thomas Ruff, reviennent dans plusieurs ensembles d'œuvres à de petites dimensions, le premier surtout dans ses photos de rues et de fleurs, le second dans ses photos de journaux.

Pourtant, il est vrai qu'en présentant de grands formats, les diplômés de l'École de photographie de Düsseldorf ont déployé aux yeux du grand public, de façon frappante, l'émancipation artistique de la photographie en Europe. Cet agrandissement de l'image avait été précédé par un autre phénomène qui confortait la nouvelle identité de la photographie : l'adoption de la photo en couleur, importée d'Amérique. Bien qu'en Europe, le grand format ait une histoire qu'on peut faire remonter assez loin et que des exemples isolés aient très vite resurgi après la Deuxième Guerre mondiale (à cet égard, il faudrait mentionner en premier lieu Katharina Sieverding), la forme tableau, combinée à la couleur, n'apparaît vraiment avec force en photographie qu'à partir de la fin des années 1980. On peut être tenté de considérer par ailleurs ce phénomène sur la toile de fond de la peinture néo-expressionniste monumentale des "Nouveaux Fauves" de cette même décennie, mais cela ne saurait certainement fournir une "explication" suffisante.

Après Jeff Wall, qui se mit dès 1978 à réaliser des photos en couleur de grand format et qui connut à partir de 1984 en Europe une réception en partie plus favorable qu'en Amérique du Nord, ce fut en Allemagne Günther Förg qui entreprit, au début des années 1980, de montrer de grandes photos dans ses expositions. Même s'il semble malvenu de vouloir prouver avec force détails qui en a véritablement été "l'inventeur", il nous faut tout de même signaler que des grands formats de Förg ont été exposés dès 1980 chez Rüdiger Schöttle à Munich et à partir de 1983 chez Max Hetzler à Cologne, et qu'on les connaissait donc en Rhénanie aussi. Concernant les Düsseldorfois, ce sont Axel Hütte et Thomas Ruff qui ont introduit, à peu près en même temps sans doute, le grand format dans le groupe de l'école de photographie. Hütte l'a employé pour la première fois pour des portraits présentés pendant l'été 1986 dans la salle d'exposition de la légendaire brasserie "Ohme Jupp" à Düsseldorf, tandis que son voisin d'atelier Thomas Ruff présentait cinq premiers portraits monumentaux lors d'une exposition de la galerie Nelson à Villeurbanne.

Si le Pop Art s'était déjà emparé des mécanismes de la publicité pour ses peintures, ce fut au tour des photographes de s'approprier à présent les possibilités techniques expérimentées dans ce domaine. Même s'il y a bien longtemps que ce phénomène ne nous paraît plus aussi radical que l'impression qu'il aura produite en son temps, et même si Hütte et Ruff n'en furent pas les véritables "inventeurs", avoir fait développer le médium pourtant encore "suspect" de la photographie jusqu'à des dimensions qui étaient réservées jusqu'alors à la seule "industrie de la consommation" témoigne d'une remarquable conscience artistique de soi. De la publicité dans les galeries et les lieux d'exposition ? Oui, mais sans produit. En lieu et place, on voit des images qui n'ont pas d'autre contenu qu'elles-mêmes, donc de l'Art !

Ce qui, bien entendu, ne resta pas un secret pour les autres diplômés de l'école de photographie de Düsseldorf, qui faisaient tous réaliser leurs tirages dans le laboratoire de la firme Grieger. Thomas Struth et Andreas Gursky suivirent donc cet exemple quelques temps plus tard. On remplaça ensuite rapidement les lourds panneaux de verre par du plexiglas et selon une pratique que le laboratoire avait introduite dès le début des années 1970 pour répondre aux besoins de la photographie publicitaire (le procédé Diasec), on se mit bientôt à contrecoller le tirage photographique directement sous la couche de plexiglas [appelé aussi verre acrylique], sans vide intermédiaire. La photo perdait ainsi son ancien défaut de légèreté pour gagner un véritable statut

d'objet, surtout quand on la plaçait de surcroît dans un noble cadre de bois (généralement de couleur sombre). Encore une fois, c'est Thomas Ruff qui lança en 1987 le premier essai en la matière. Plusieurs artistes ont tenté au fil des ans de dépasser la limitation, conditionnée par la technique, du format de l'image à une largeur maximale de 180 cm (la taille des plus grands rouleaux de papier photographique disponibles sur le marché) en collant presque sans qu'il y paraisse l'habituelle bordure blanche au tirage photographique proprement dit. Grâce au développement des procédés numériques, de plus amples possibilités s'ouvrent pour l'avenir. Reste encore à prouver que la poursuite de la monumentalisation puisse créer une " plus-value " sur le plan du contenu. Car la grandeur en tant que telle ne représente pas, loin s'en faut, une qualité – même si le marché de l'art aime à suggérer le contraire.

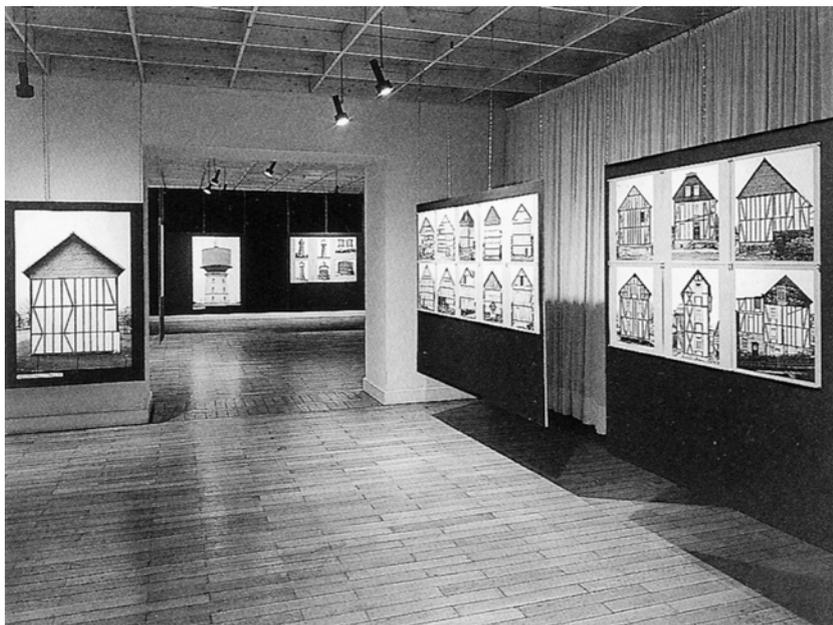
Qu'il nous soit permis de mentionner encore, par souci d'exhaustivité, un autre détail technique : c'est la même année, en 1987 donc, que Ruff fait exécuter pour la première fois des retouches numériques sur deux de ses photographies, ce qu'on ne savait pas encore faire à ce moment-là à Düsseldorf et qui fut donc réalisé chez Gwerder à Zurich.

Il est clair que la monumentalisation du format de l'image entraîne à sa suite une transformation du comportement de l'observateur, mais elle ouvre également de nouveaux potentiels à l'intérieur même de l'image. Et de même, ce n'est pas seulement sur le plan formel, mais aussi en termes de contenu que le nouveau format se détachait fortement de la démarche des Becher – qui avaient d'ailleurs eux-mêmes expérimenté dans ce sens à la fin des années 1960 [image ci-dessous], mais qui durent reconnaître bien vite qu'au lieu de la favoriser, ce changement d'échelle entravait la vision comparée si fondamentale pour eux. La monumentalisation d'une image accentue au contraire son caractère d'œuvre unique et relativise l'approche strictement sérielle – encore que l'exemple des œuvres de Ruff paraisse contredire ce dernier constat.

Malgré tout, il importe de ne pas restreindre le thème de l'apparence concrète des photographies à la seule question de leur taille, mais d'en considérer aussi l'encadrement. Ces deux éléments de présentation, ainsi que la couleur, qui s'obtient en photographie d'une tout autre façon que dans les techniques [de l'imprimerie offset], marquent les différences fondamentales qui s'ouvrent entre l'image photographique comme œuvre d'art originale et sa reproduction dans des publications. Sans cesse citée dans la littérature sur la photographie, la croyance optimiste dans la reproductibilité technique de l'œuvre d'art (Walter Benjamin) est née – emplie d'une espérance politique – dans un autre contexte social et médiatique : elle appartient au passé. Il n'y a guère que le théoricien de l'art qui puisse encore s'étonner de ce que l'expérience démontre chaque jour : en tant qu'œuvre d'art, la photographie contemporaine s'oppose à sa reproductibilité. "

Stefan Gronert

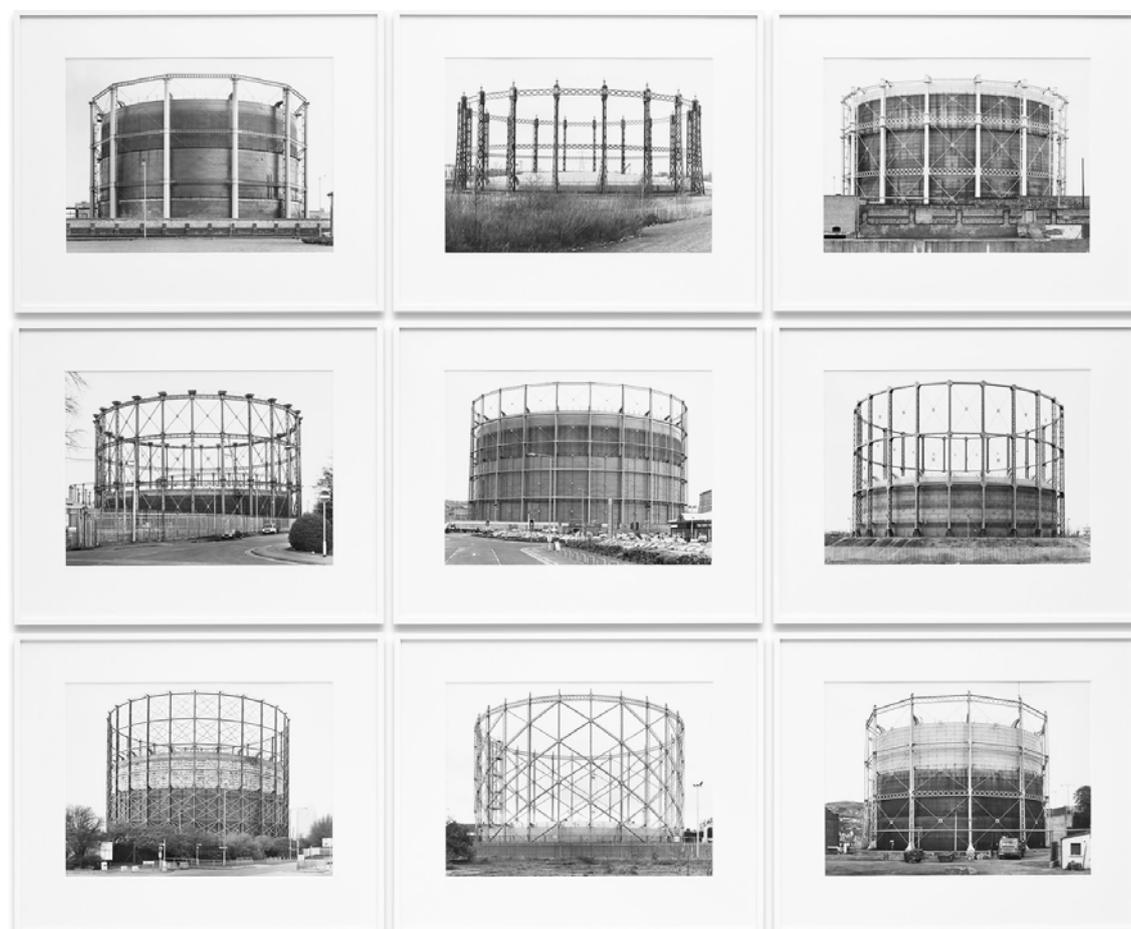
" Petite digression sur le format – ou les modes de présentation de la photographie ", in *L'Ecole de photographie de Düsseldorf. Photographies 1961-2008*, Paris, Hazan, 2009, p.42-45 (cité sans les notes).



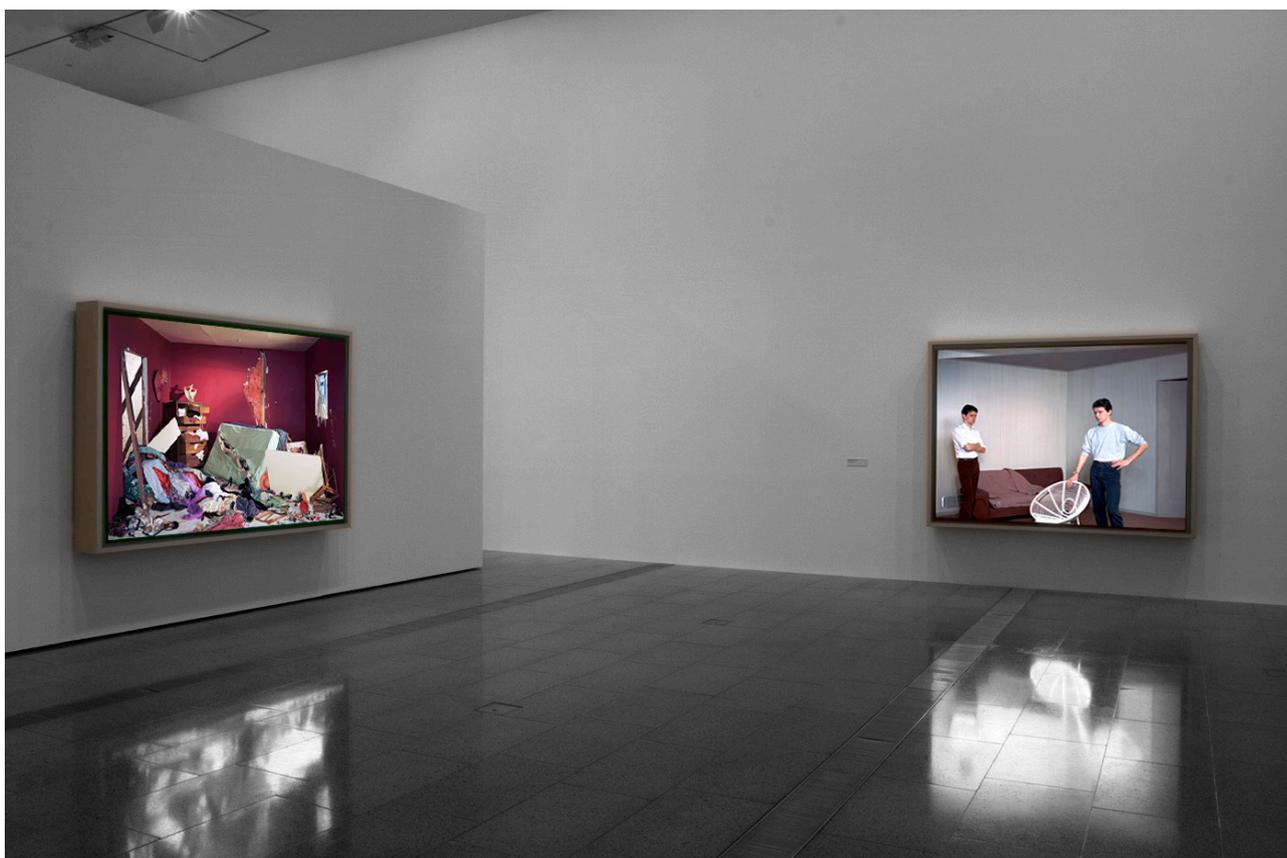
Bernd & Hilla Becher, exposition à la Neue Sammlung, Munich, 1967



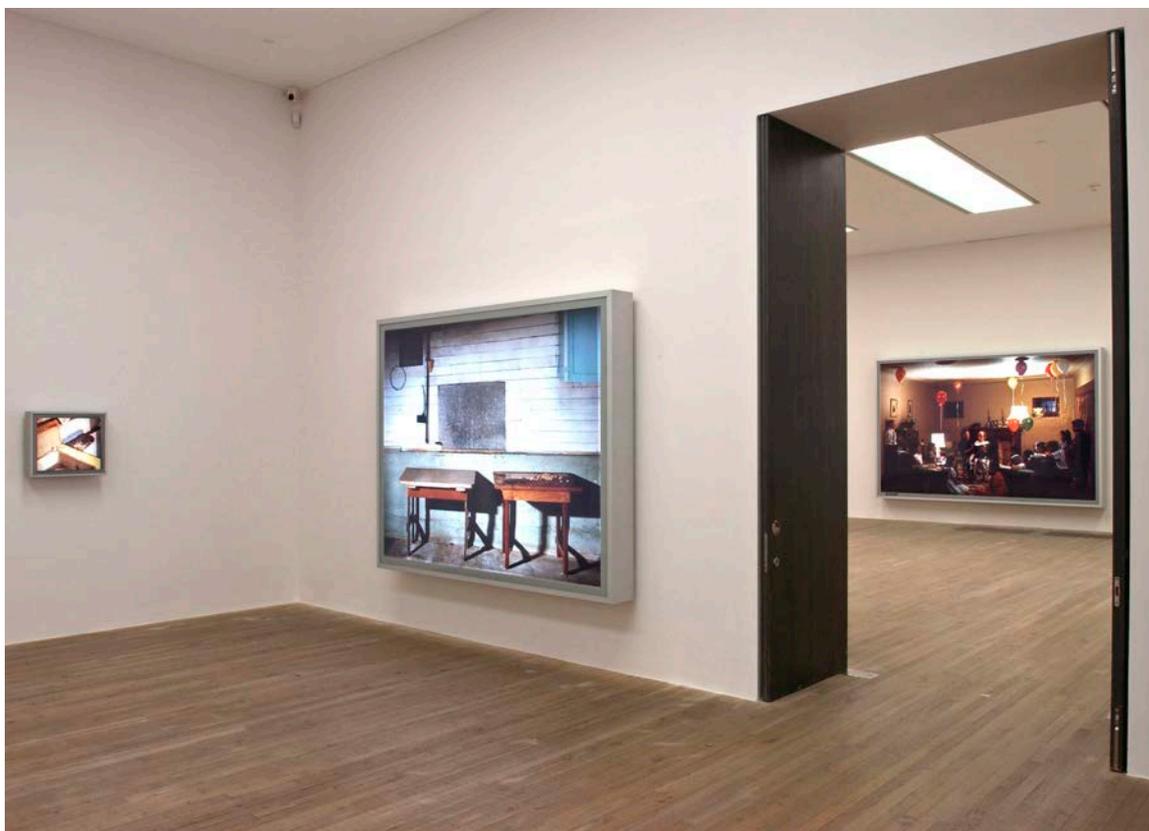
Bernd et Hilla Becher, *Wassertürme* [Châteaux d'eau], 1970-2010, 15 tirages argentiques, 40x30 cm chacun



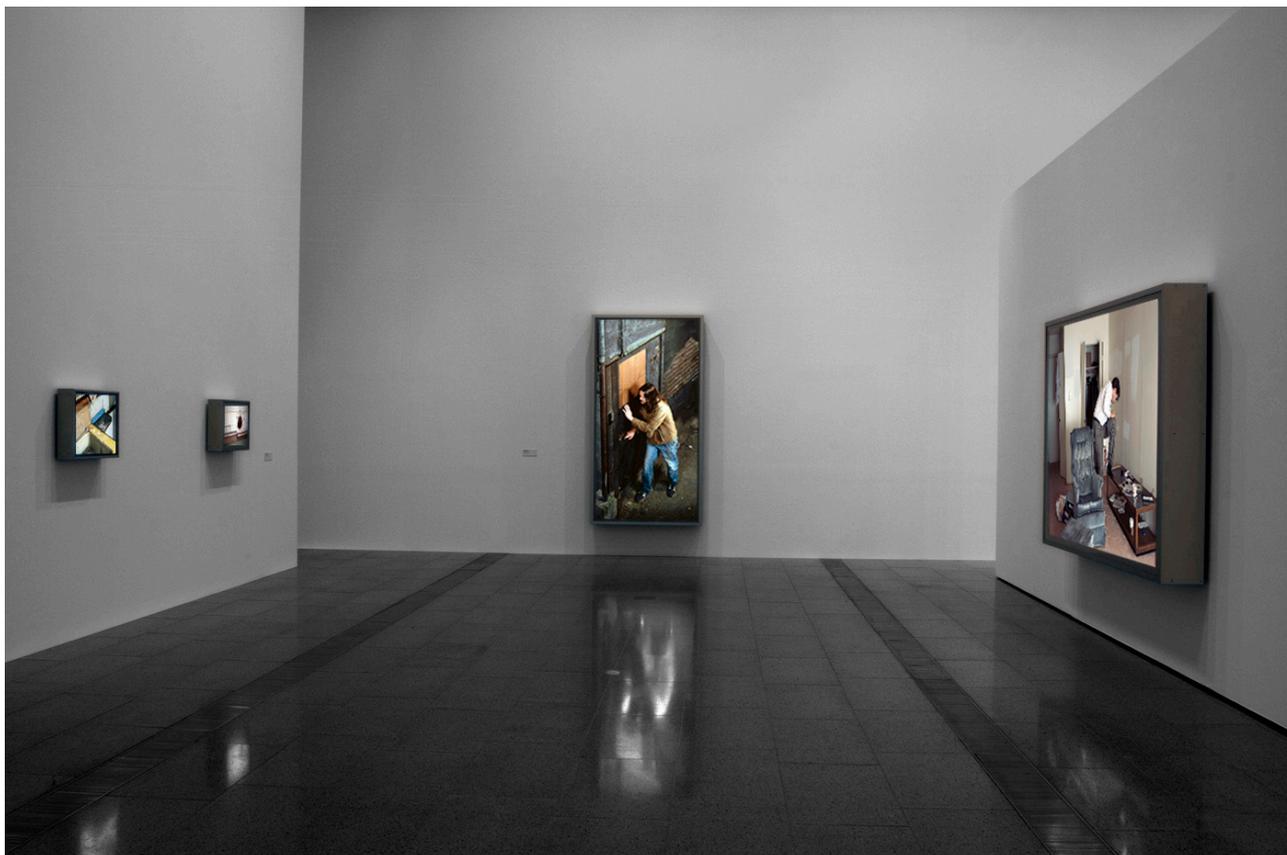
Bernd et Hilla Becher, *Gasbehälter* [Réservoirs à gaz], 1973-2009, 9 tirages argentiques, 30x40 cm chacun



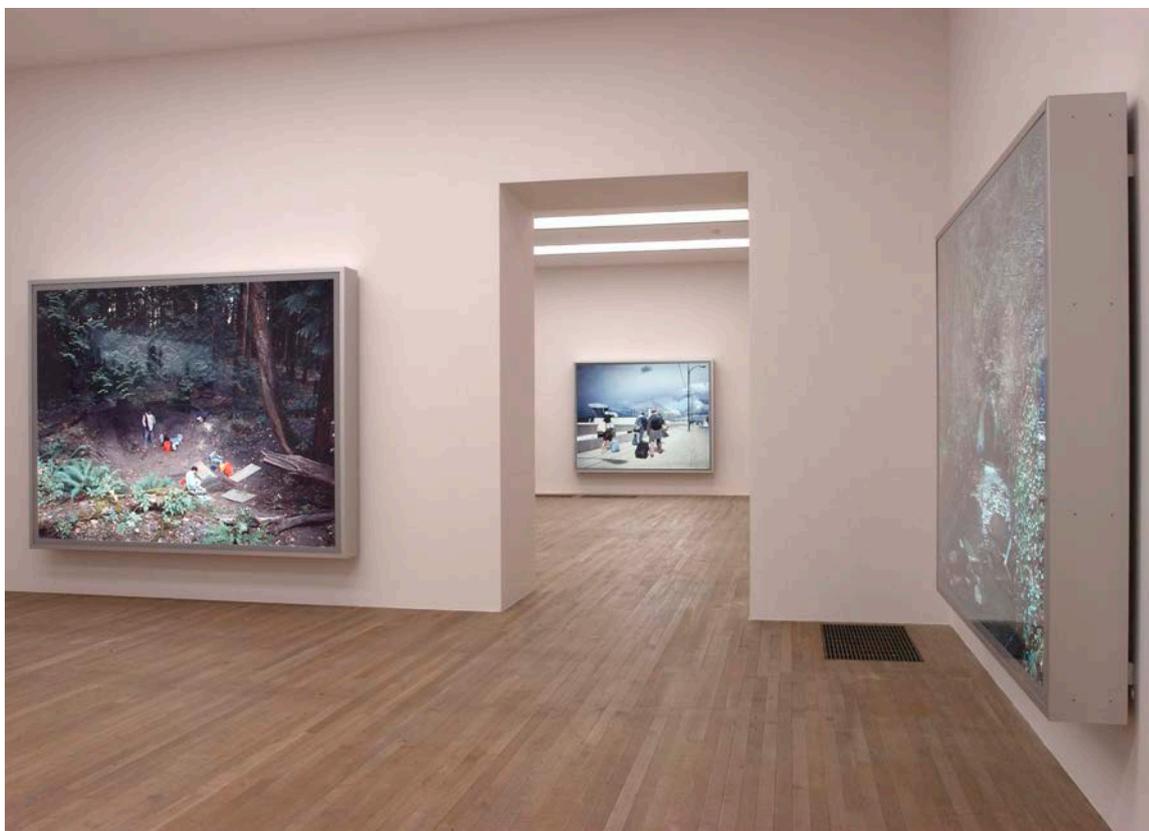
Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978, duratrans sur caisson lumineux (lightbox), 159x234 cm et *Double Self Portrait*, 1979, lightbox, 172x229 cm, exposition *Jeff Wall. Photographs*, NGV National Gallery of Victoria, Melbourne, 30.11.2012 - 17.3.2013



Jeff Wall, *Diagonal Composition*, 1993, duratrans sur caisson lumineux (lightbox), 40x46 cm ; *Some Beans*, 1990, lightbox, 182x229 cm ; *A ventriloquist at a birthday party in October 1947*, 1990, lightbox, 229x352.5 cm ; exposition *Jeff Wall 1978–2004*, Tate Modern, Londres, 2005



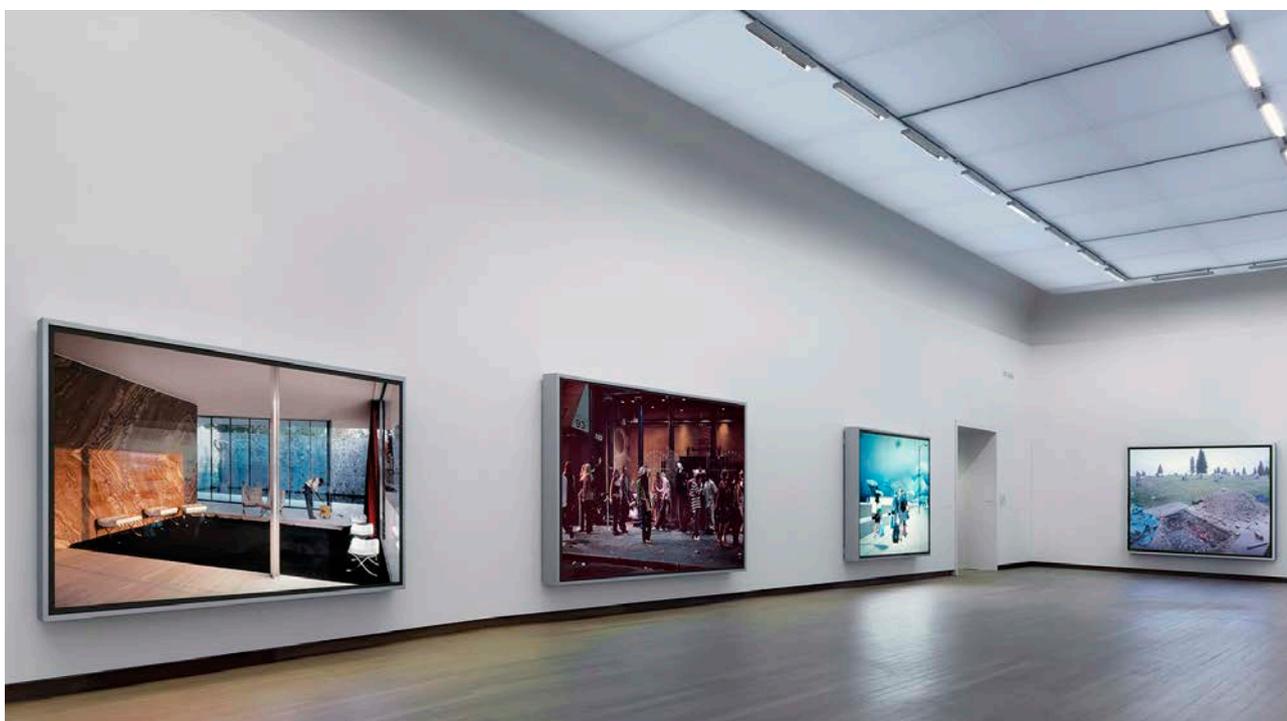
Jeff Wall, au milieu : *Doorpusher*, 1984, duratrans sur caisson lumineux (lightbox), 249x122 cm, à droite : *Polishing*, 1998, lightbox, 162x207 cm, exposition *Jeff Wall. Photographs*, NGV National Gallery of Victoria, Melbourne, 30.11.2012 - 17.3.2013



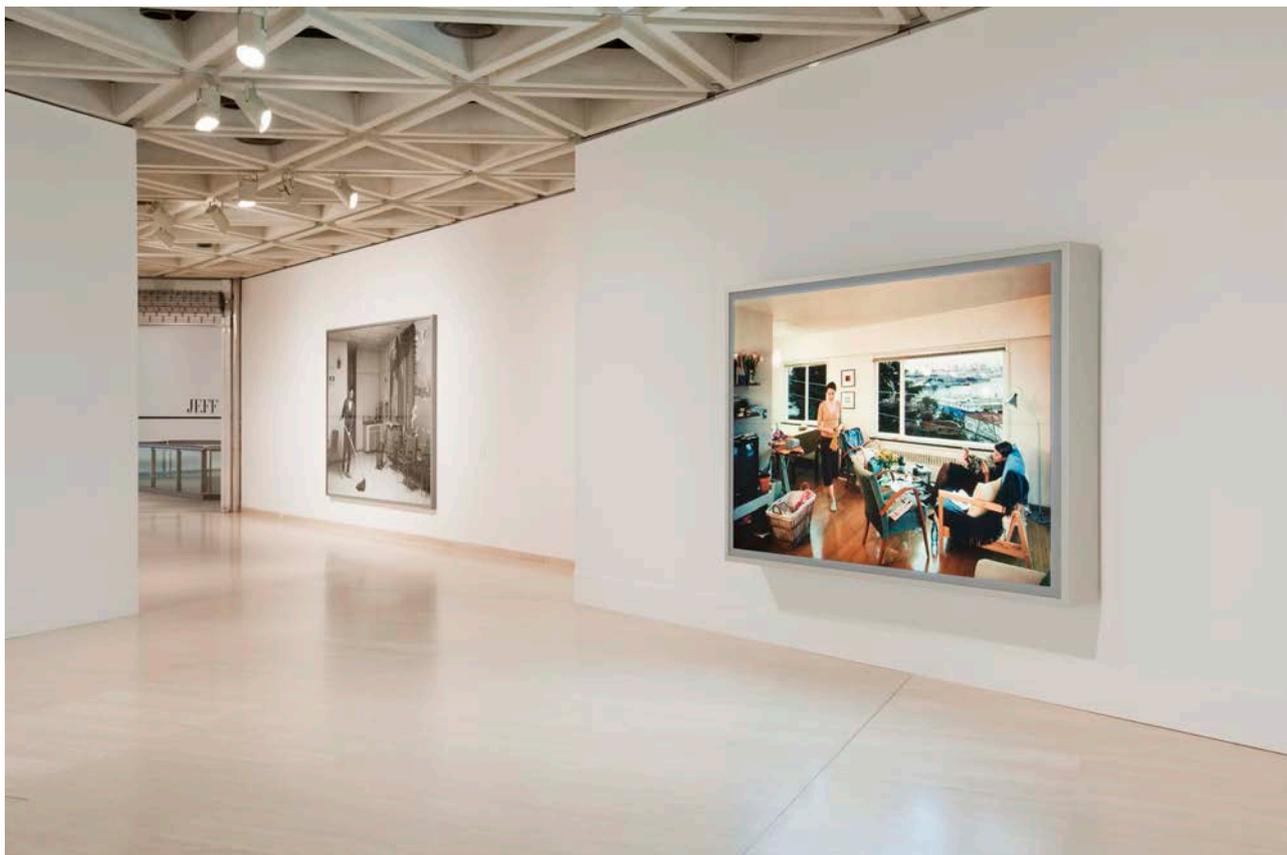
Jeff Wall, *Fieldwork*, 2003, duratrans sur caisson lumineux (lightbox), 219.5x283.5 cm ; *Overpass*, 2001, lightbox, 214x273.5 cm ; exposition *Jeff Wall 1978–2004*, Tate Modern, Londres, 2005



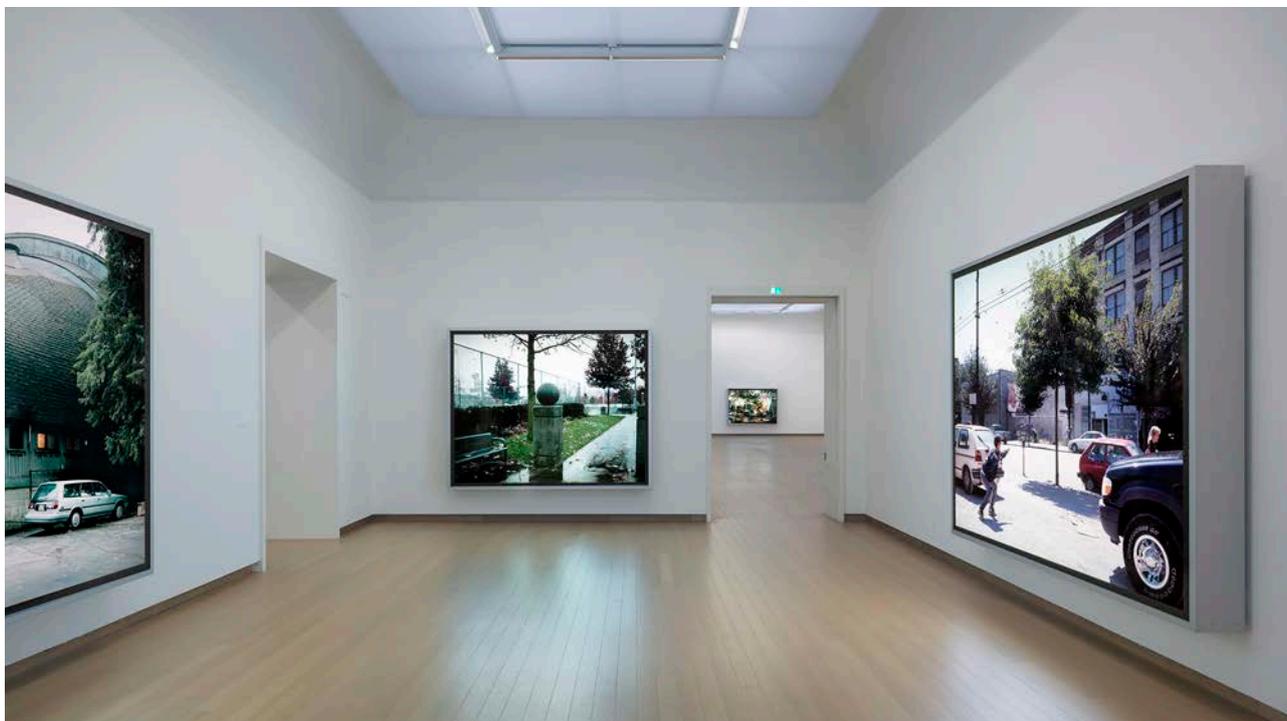
Jeff Wall, exposition *Appearance*, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, 2.6.–9.9.2018



Jeff Wall, exposition *Tableaux Pictures Photographs, 1996-2013*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1.3. - 3.8.2014 ; photo : Gert Jan van Rooij



Jeff Wall, exposition *Jeff Wall Photographs*, Art Gallery of Western Australia, Perth, 26.5. – 10.9.2012



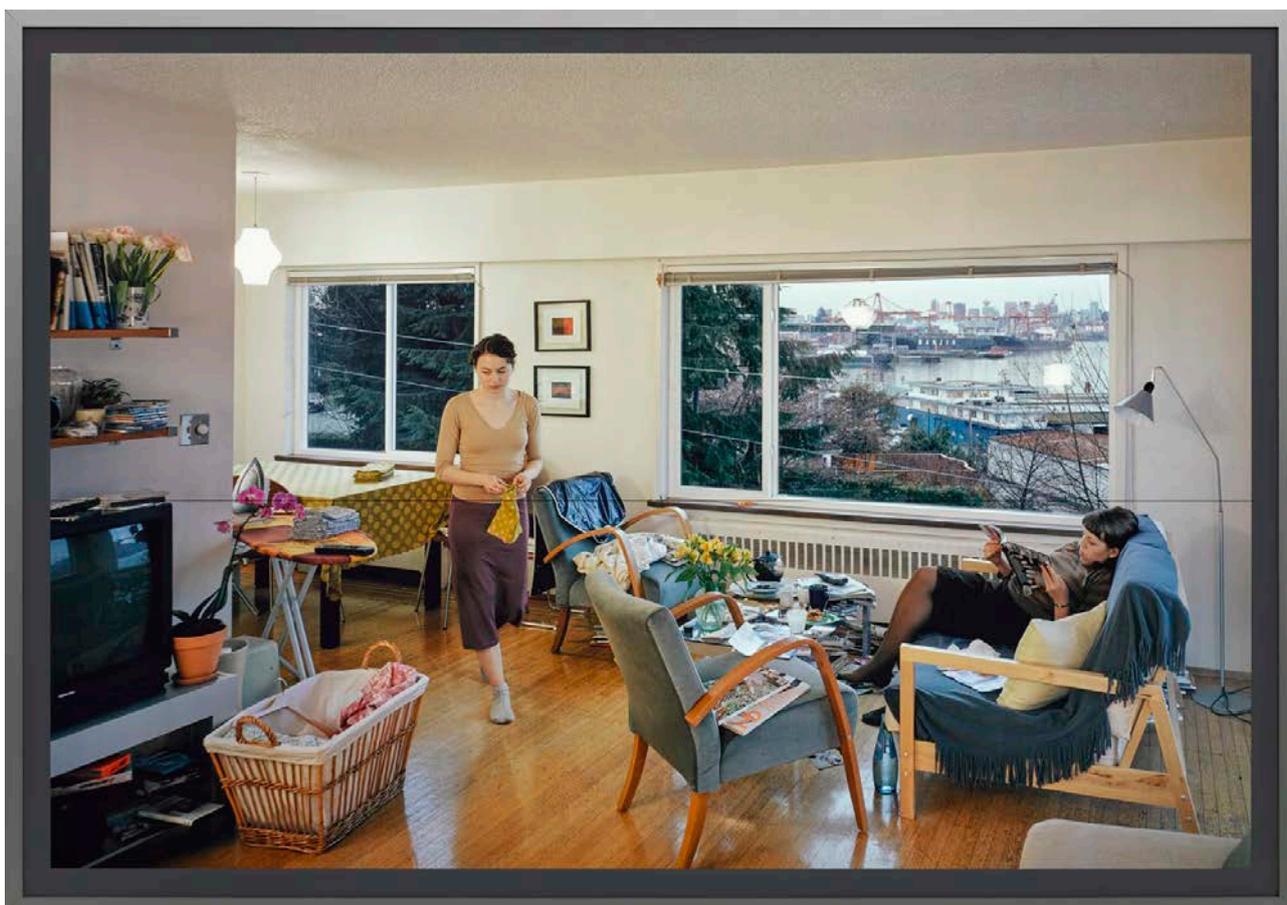
Jeff Wall, exposition *Tableaux Pictures Photographs, 1996-2013*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1.3. - 3.8.2014 ; photo (détail) : Gert Jan van Rooij



Jeff Wall, *Overpass*, 2001, duratrans sur caisson lumineux, image : 214x273.5 cm, cadre en aluminium : 229.9x300x26 cm



Jeff Wall, *In Front of a Nightclub*, 2006, duratrans sur caisson lumineux, 229x364 cm, exposition *Tableaux Pictures Photographs, 1996-2013*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1.3. - 3.8.2014 ; photo (détail) : Gert Jan van Rooij



Jeff Wall, *A view from an apartment*, 2004-2005, duratrans sur caisson lumineux, cadre en aluminium : 186.2x263.5x29.5 cm ; photo : Theo Christelis ; White Cube.



Duratrans posé à l'envers sur une table lumineuse dans l'atelier de l'artiste à Vancouver, Art21, 2016



Jeff Wall. *Photographs*, MCA Museum of Contemporary Art, The Rocks, Australie, 1.5. - 28.7.2013 ; photo : Alex Davies



Jeff Wall, *Volunteer*, 1996, tirage gélatino-argentique, cadre, 221.5x313x5 cm



Jeff Wall, *Knife Throw*, 2008, impression pigmentaire, cadre, 195x267x5 cm



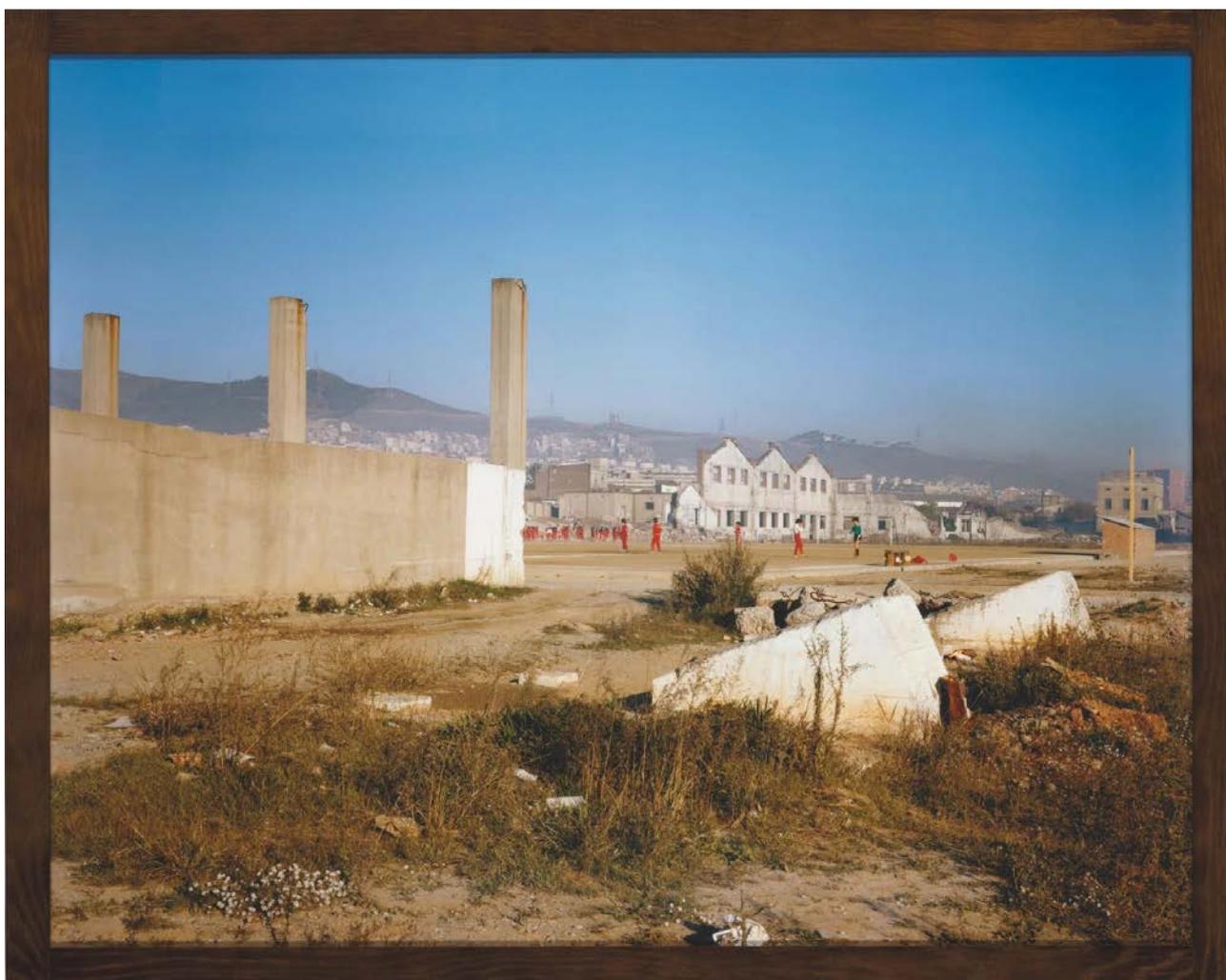
Jeff Wall, *Ivan Sayers, costume historian, lectures at the University Women's Club, Vancouver, 7 December 2009*. Virginia Newton-Moss wears a British ensemble c. 1910, from Sayers' collection, 2009, c-print digital (LightJet), 182.5x224.3 cm



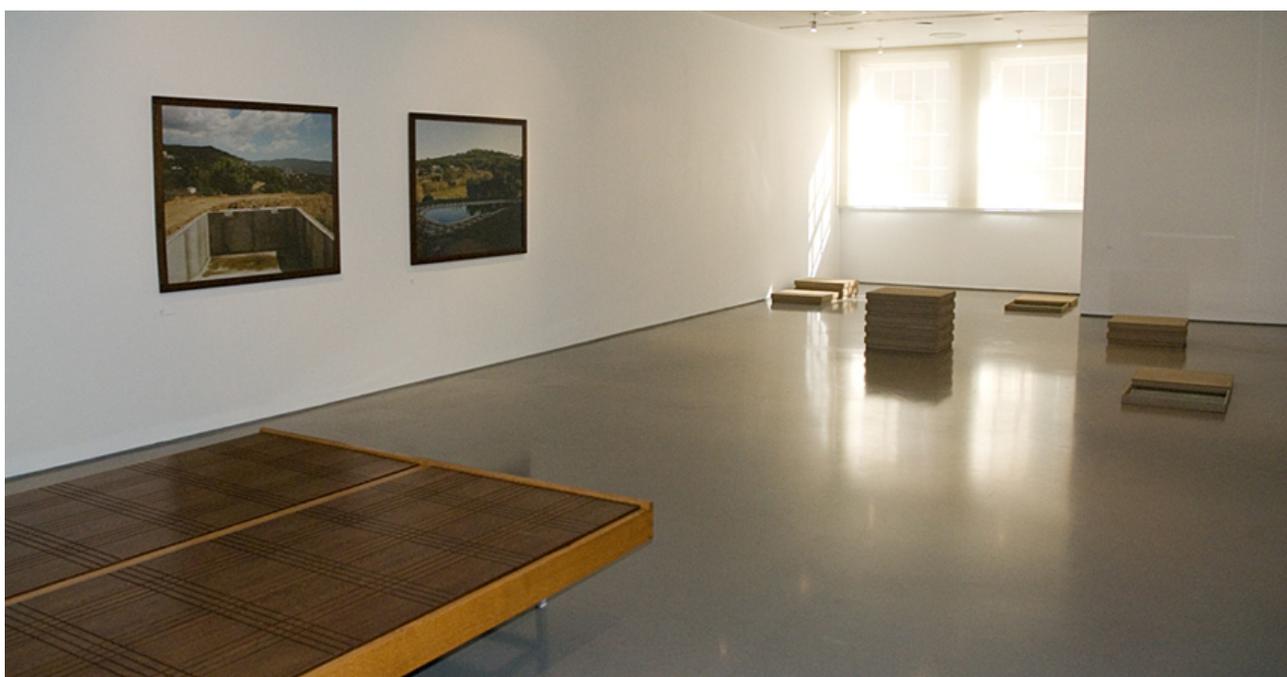
Jean-Marc Bustamante, T.16.79, 1979, tirage Cibachrome, 103x130 cm, cadre, 112x138 cm, de la série *Tableaux*



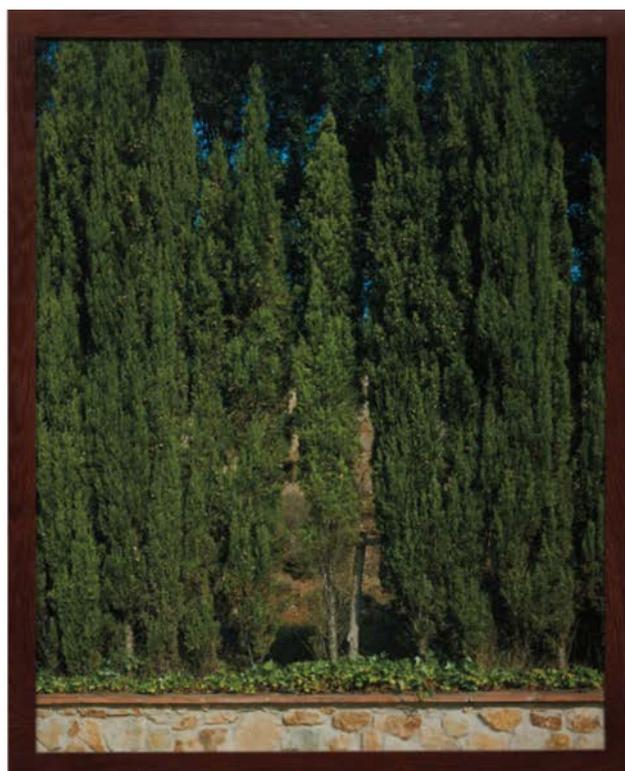
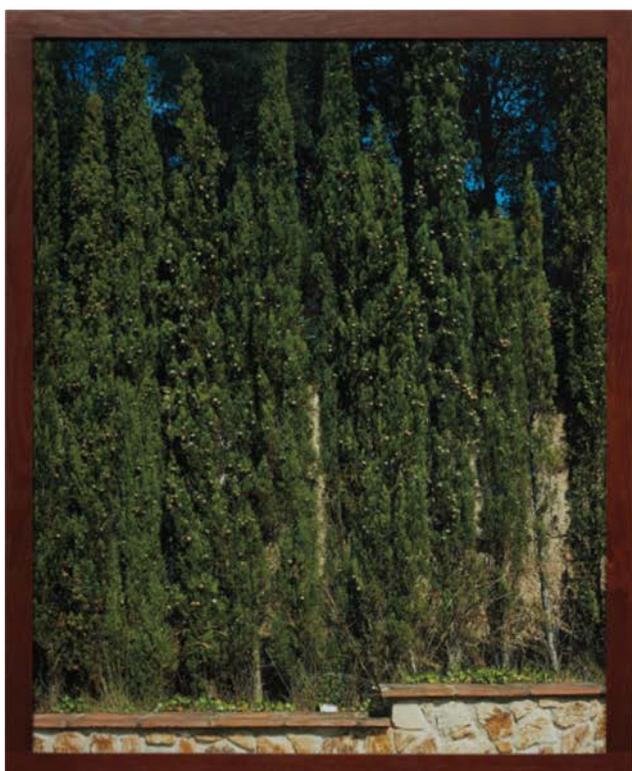
Jean-Marc Bustamante, T.16.79, 1979, cadre, 112x138 cm, verso de l'œuvre



Jean-Marc Bustamante, *T. 32.78*, 1978, tirage Cibachrome, 103x130 cm, cadre, 110.9x138 cm, de la série *Tableaux*



Jean-Marc Bustamante, au mur, deux images de la série *Tableaux*, 1978-1982, et sur le sol, *Stationnaire II*, 1991, exposition *Dead Calm*, The Henry Moore Institute, Leeds, 21.4. - 26.6.2011 ; photo (détail) : Jerry Hardman-Jones



Jean-Marc Bustamante, *Cyprès (T.105.91)* et *Cyprès (T.106.91)*, de la série *Cyprès*, 1991, tirages Cibachrome, 2x149.9x120 cm



Jean-Marc Bustamante, *Stationnaire II*, 1991, tirage Cibachrome, 61.5x51.7 cm, boîte en ciment, 66.3x56.1x5.7 cm, 12 boîtes



Jean-Marc Bustamante, deux images de la série *Cyprès*, 1991, Cibachrome, cadre en bois et *Bac à sable I*, 1990, bois, ciment, sable, exposition *Dead Calm*, Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 4.2. - 3.4.2011 ; photo : Gautier Deblonde



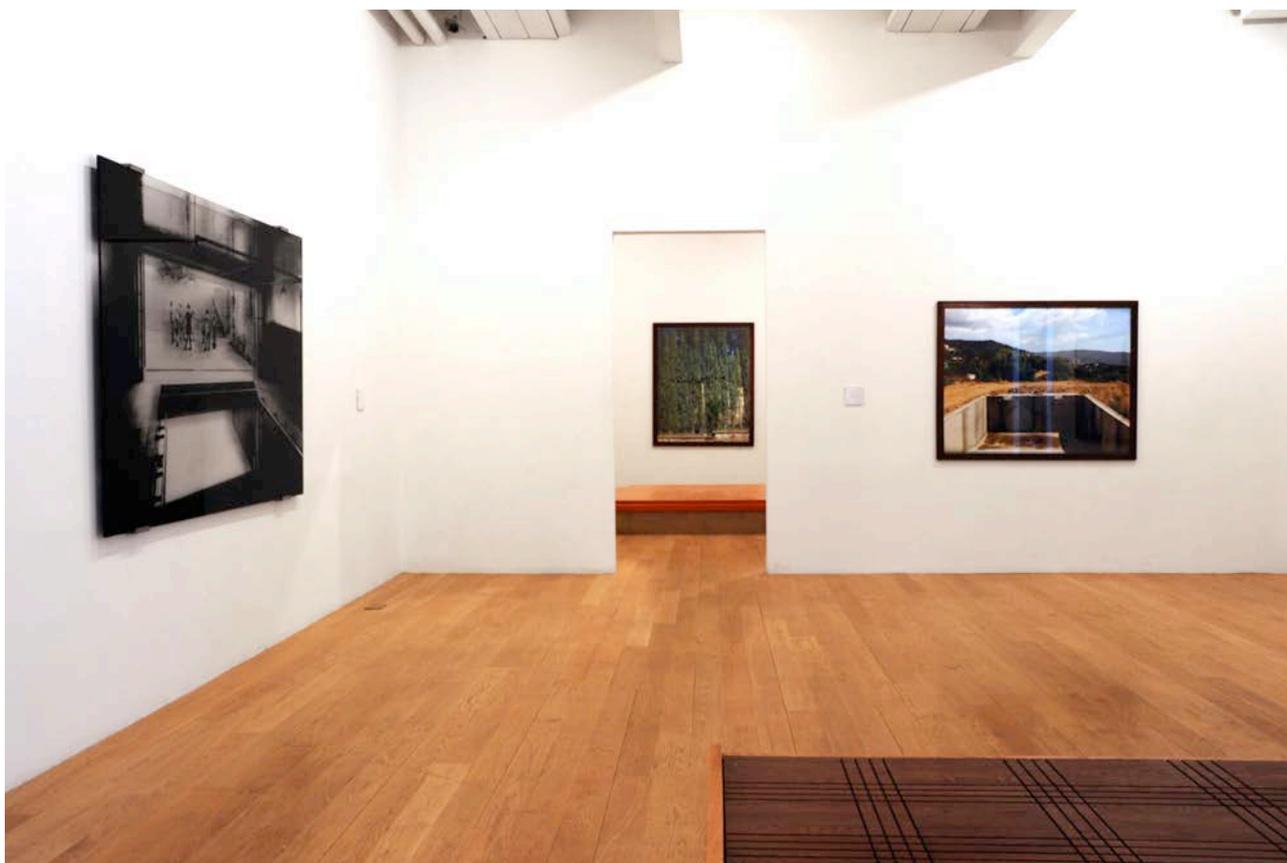
Jean-Marc Bustamante, *T.112.91*, *T.105.91*, *T.104.91*, *T.106.91*, *T.111.91*, de la série *Cyprès*, 1991, Cibachrome, cadre en bois ; *Bac à sable II*, ciment, acier, peinture anti-rouille, cire ; *Bac à sable I*, 1990, bois, ciment, sable, exposition *Dead Calm*, The Henry Moore Institute, Leeds, 21.4. - 26.6.2011 ; photo (détail) : Jerry Hardman-Jones



Jean-Marc Bustamante, *Lum.6.91*, 1991, sérigraphie sur plexiglas, 145x185x4.5 cm, de la série *Lumières*



Jean-Marc Bustamante, images de la série *L.P.*, 2000, 227x180 cm (à gauche) et de la série *Tableaux*, 1978-1982, 103x130 cm, exposition *Transitory Spaces*, Centro de Artes Visuales Fundación Helg de Alvear, Cáceres, 22.1. - 14.2.2016



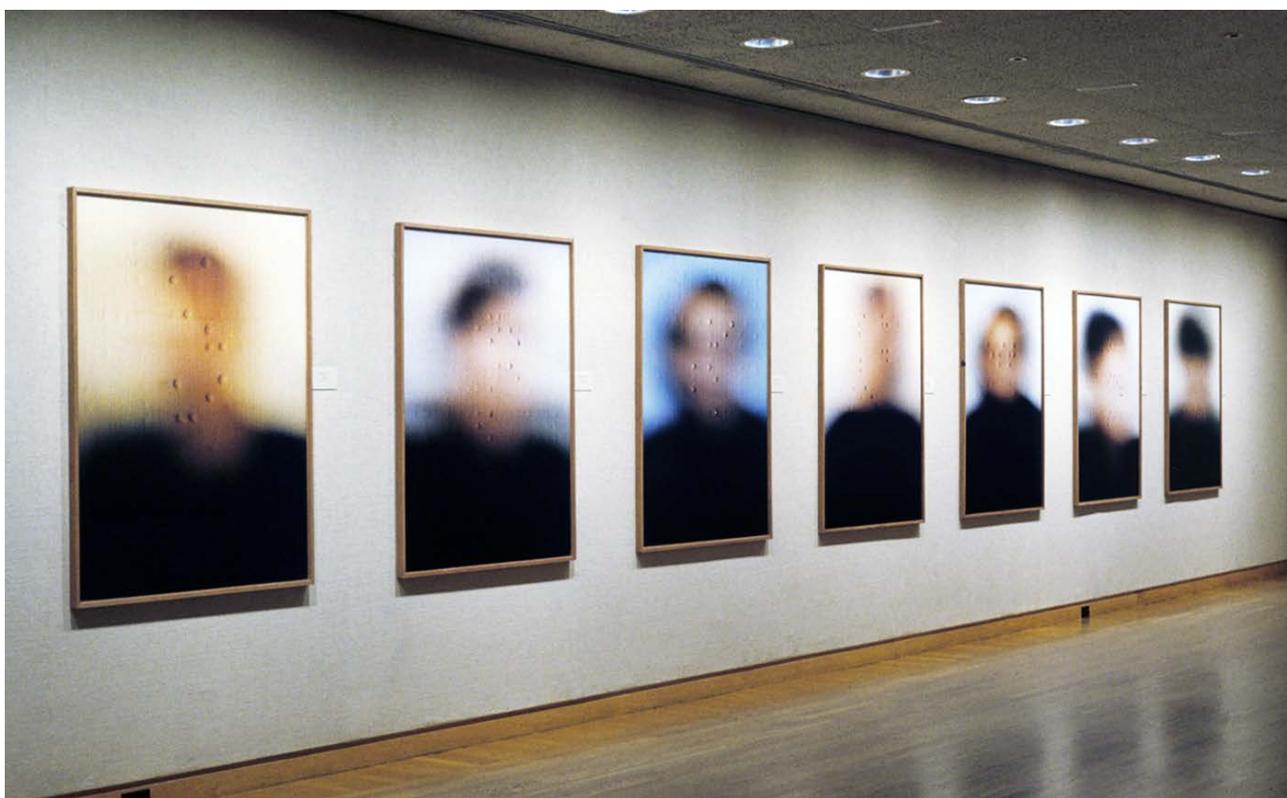
Jean-Marc Bustamante, *Lum.6.91* et *T.11.78*, exposition *Dead Calm*, Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 4.2. - 3.4.2011



Jean-Marc Bustamante, *Ouverture 1*, 1993, c-print, bois, exposition *Dead Calm*, The Henry Moore Institute, Leeds, 2011



Patrick Tosani, *L'aqueduc*, 1983, c-print, 120x170 cm, de la série *Glaçons architectures*



Patrick Tosani, série *Portraits*, 1984-1985, exposition *Patrick Tosani Photographer*, The Art Institute of Chicago, 1992



Patrick Tosani, série *Cuillères*, 1988, *Fotoarbeiten seit 1976*, Museum Folkwang, Essen, août-septembre 1997



Patrick Tosani, série *Talons*, 1987, Centre National d'Art Contemporain – Le Magasin, Grenoble, 1991



Patrick Tosani, *Talon* réf. 658/38, de la série *Talons*, 1987, tirage Cibachrome, 159x171 cm



Patrick Tosani, C, 1988, tirage Cibachrome, 182x120 cm, de la série *Cuillères*



Patrick Tosani, série *Géographie*, exposition *Aperto*, Arsenale, La Biennale di Venezia, Venise, 1990



Patrick Tosani, *Géographie IV*, 1988, tirage Cibachrome, 162x162 cm, de la série *Géographie*



Patrick Tosani, *Masque n°4*, 1999-2000, c-print, 110x140 cm, de la série *Masques*



Patrick Tosani, *série Têtes*, 1992, c-print, 192x165 cm, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1994



Patrick Tosani, *Nirvana*, 2002, c-print, 25.7x33.7 cm, cadre, 30x40 cm, de la série *Territoire (Les Enfants de Damas)*, 2002



Patrick Tosani, série *Territoire (Les Enfants de Damas)*, 2002, c-prints, chacun : 25.7x33.7 cm, cadre, 30x40 cm

Les enfants d'une école palestinienne de Damas posent avec des chemises encollées et rigidifiées qui entourent leurs visages comme des corolles colorées, voire des cocons...

" Mon objectif est de mettre en évidence une situation de mélange entre le corps et le vêtement par le phénomène de la couleur. L'intérieur du vêtement renvoie par métaphore à l'intériorité du corps, qui est une notion essentielle dans mon travail. Cette enveloppe autour du visage délimite aussi une sorte de territoire intérieur exploré par le modèle. Cette question du regard serait une façon de transpercer l'apparence des visages, des corps, des objets. Habiter sous les vêtements, à l'intérieur des vêtements, c'est aussi parler d'un corps qui a changé d'échelle, d'un corps qui est dans l'image. Si le visage est éclairé par le tissu, il se découpe sur un fond de couleur. C'est une façon de l'isoler du reste du corps. On ne s'intéresse qu'au visage. Le processus photographique de déréalisation entre en jeu. Il exclut le corps dans sa présence physique et exclut tout simplement le réel. Il y a lieu de penser l'image présentant un autre réel ou un autre corps et même l'image devenant corps elle-même. " Patrick Tosani

Source au 2016 02 25 (n'est plus en ligne) : http://www.eba-poitiers.fr/nosexpos/reves_eveilles/NOTICES%20TAP/Patrick%20TOSANI.pdf
 Voir aussi : <https://www.patricktosani.com/infos/Textes/entretien-avec-michel-poivert>



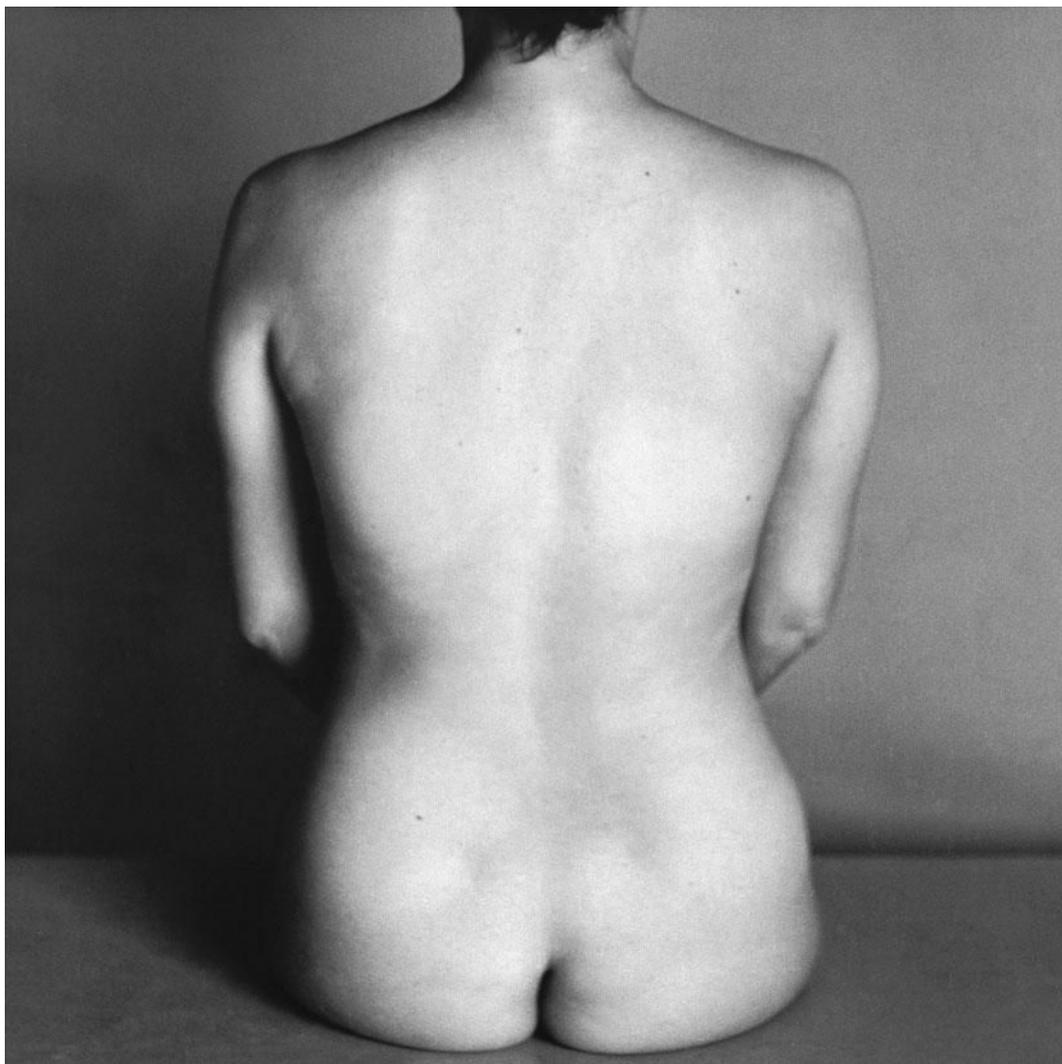
Patrick Tosani, série *CDD*, 1996 et *Jeudi*, 1997, 254x277 cm, exposition *Fotoarbeiten seit 1976*, Museum Folkwang, Essen, 1997



Patrick Tosani, série *Circuits*, 1989, exposition *Fotoarbeiten seit 1976*, Museum Folkwang, Essen, août-sept. 1997



Patrick Tosani, *CDD VI*, 1996, c-print, 218x164 cm, de série *Corps du dessous*



Craigie Horsfield, *Well Street, East London, August 1986*, 1993, tirage argentique unique, 142.2x144.5 cm



Craigie Horsfield, série *La ciutat de la gent / The City of the People*, 1996, exposition *Art, dos punts*, MACBA, Barcelone, 2013 ; photo : Alex Galmeanu



Craigie Horsfield, *Javier Anguera, calle Rec, Barcelona. February 1996*, de la série *The City of the People*, 1996, tirage argentique, 132x105 cm



John Coplans, *Self-Portrait (Torso, Front)*, 1984, tirage gélatino-argentique, 115.6x81.7 cm



John Coplans, *Self-Portrait (Frieze No. 2, Four Panels)*, 1994, 4 tirages gélatino-argentiques encadrés, chacun 198x88 cm



John Coplans, *Self-Portrait (Back with Arms Above)*, 1984, tirage gélatino-argentique, 121.3x93.5 cm



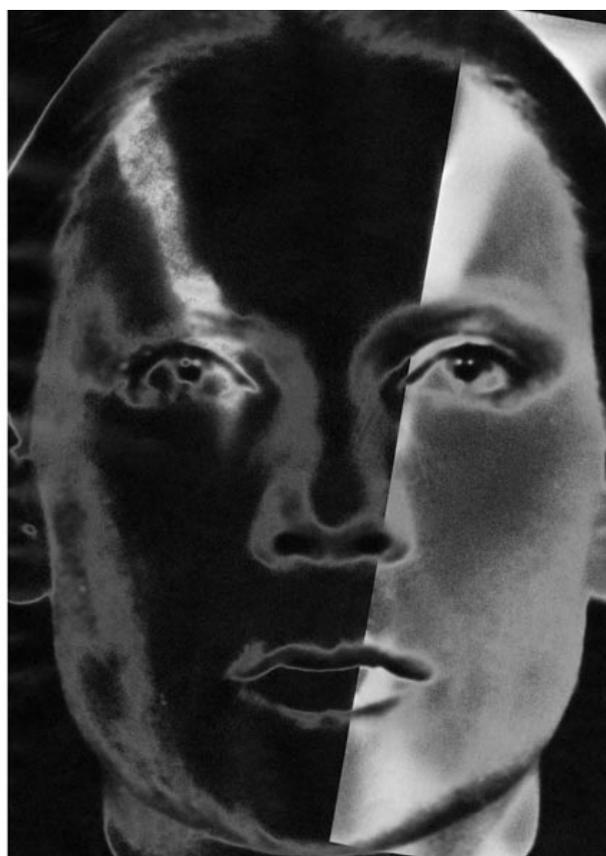
John Coplans, *Self Portrait (Upside Down #9)*, 1992, 3 tirages gélatino-argentiques, 220x114.5 cm



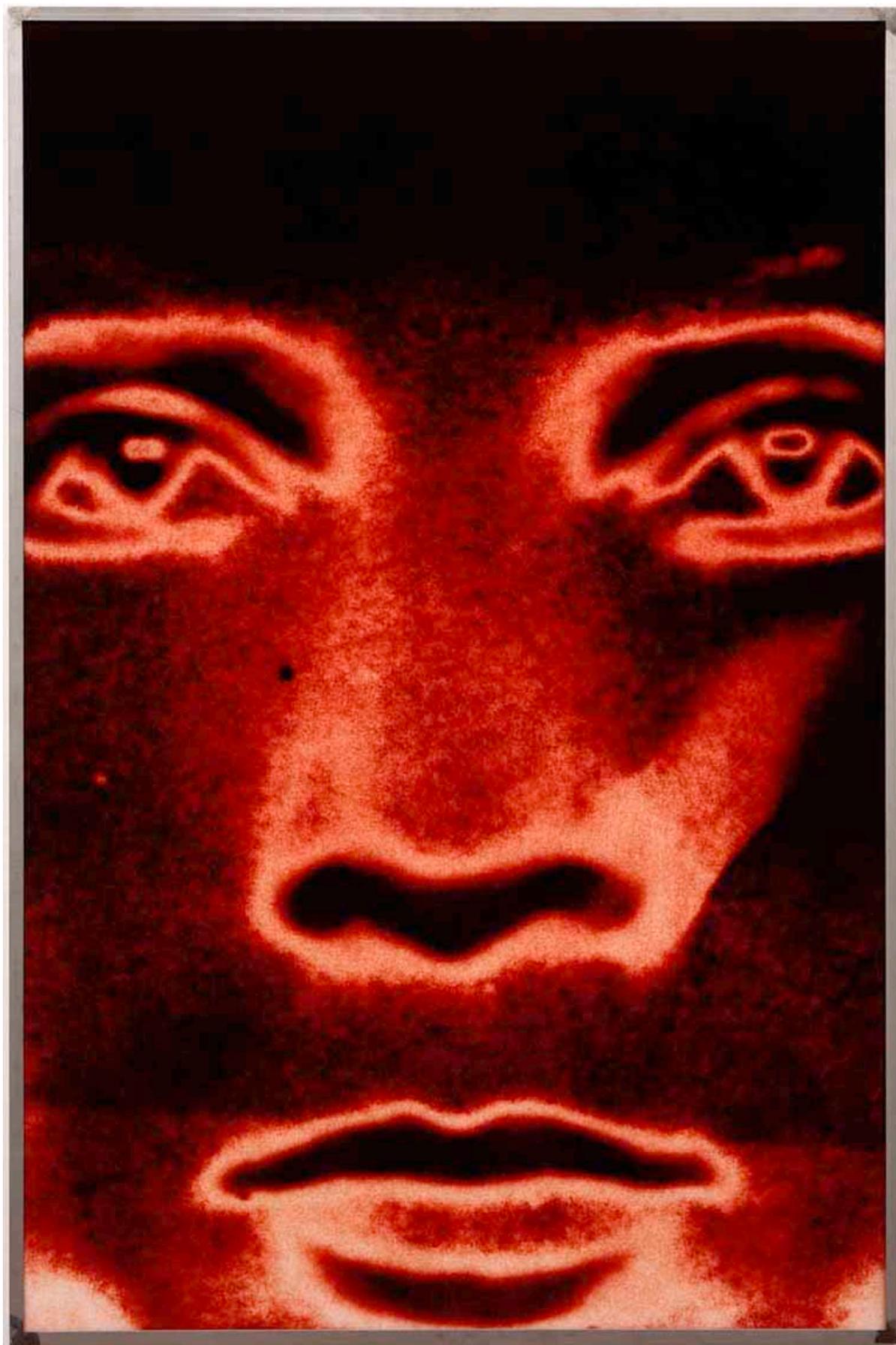
John Coplans, *Interlocking Fingers No.17*, 2000, tirage gélatino-argentique, 119.4x96.5 cm



Katharina Sieverding, *Stauffenberg-Block VI*, 1969 / 1996, c-print, acrylique, acier, 190x125 cm, exposition *Stauffenberg-Block*, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 10.05. – 21.09.2014

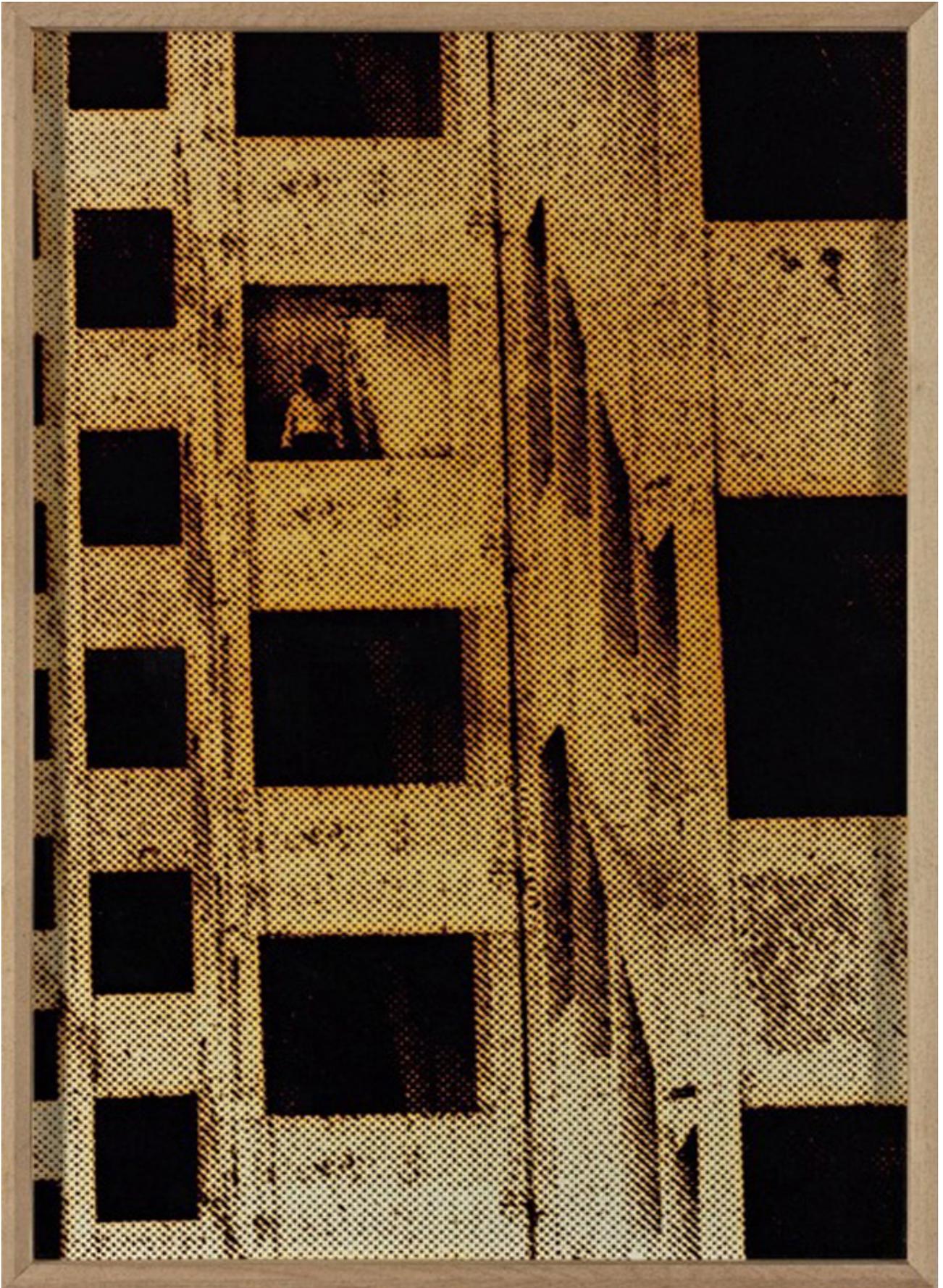


Katharina Sieverding, *Maton Solarisation XI/XII*, 1969, c-print, acrylique, acier, 190x125 cm



Katharina Sieverding, *Stauffenberg-Block I*, 1969 / 1996, c-print, acrylique, acier, 190x125 cm

Cette série de seize portraits est basée sur des autoportraits réalisés dans un photomaton (à l'origine pour la série *Maton*), que l'artiste a solarisés puis colorisés en rouge ou bleu en utilisant un filtre. Le titre fait référence à l'officier allemand de la Wehrmacht, Claus Schenk von Stauffenberg, qui tenta en vain d'assassiner Adolf Hitler en 1944.



Günther Förg, *Untitled (WVF.80.F.0001)*, 1980, c-print, 170x120 cm



Günther Förg, *Treppenhaus*, 1985, c-print, 180x120 cm



Candida Höfer, exposition *Candida Höfer*, Kukje Gallery, Busan, 18.9. – 8.11.2020



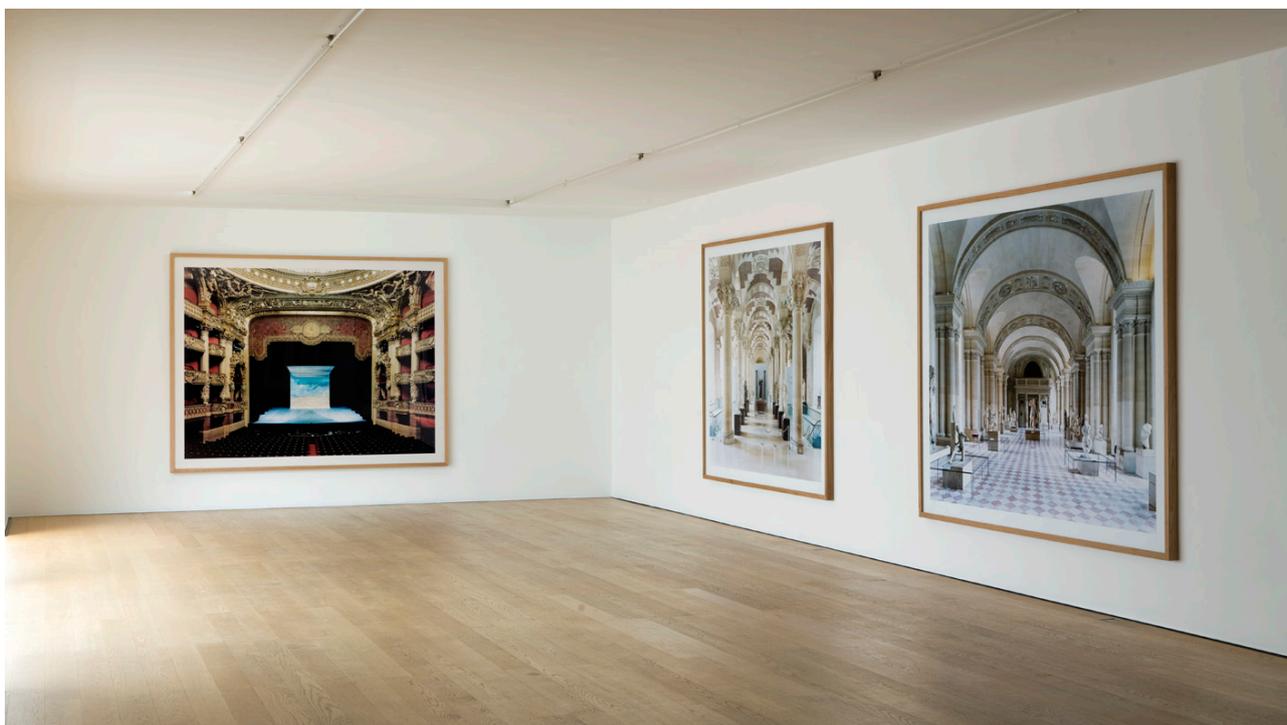
Candida Höfer, *Ethnographisches Museum Lissabon I*, 1989, c-print, 20x30 cm, cadre, 36x52 cm



Candida Höfer, *Biblioteca del MNCARS III, Madrid, 2000*, c-print, 60x60 cm



Candida Höfer, *Palais Garnier Paris XXXII*, 2005, c-print, 200x257 cm



Candida Höfer, exposition à la Galerie Rüdiger Schöttle, Munich, 26.3. - 8.5.2010



Candida Höfer, *Biblioteca di Brera Milano IV*, 2005, c-print, 230.2x179.1 cm, cadre, 248.9x197.5 cm



Thomas Ruff, de la série *Porträt*, 1983-1985, c-prints, 24x18 cm, encadrés, 40.2x33.3 cm chacun, Fotomuseum Winterthur, 2003



Thomas Ruff, *Porträt (Charline von Heyl)*, 1985



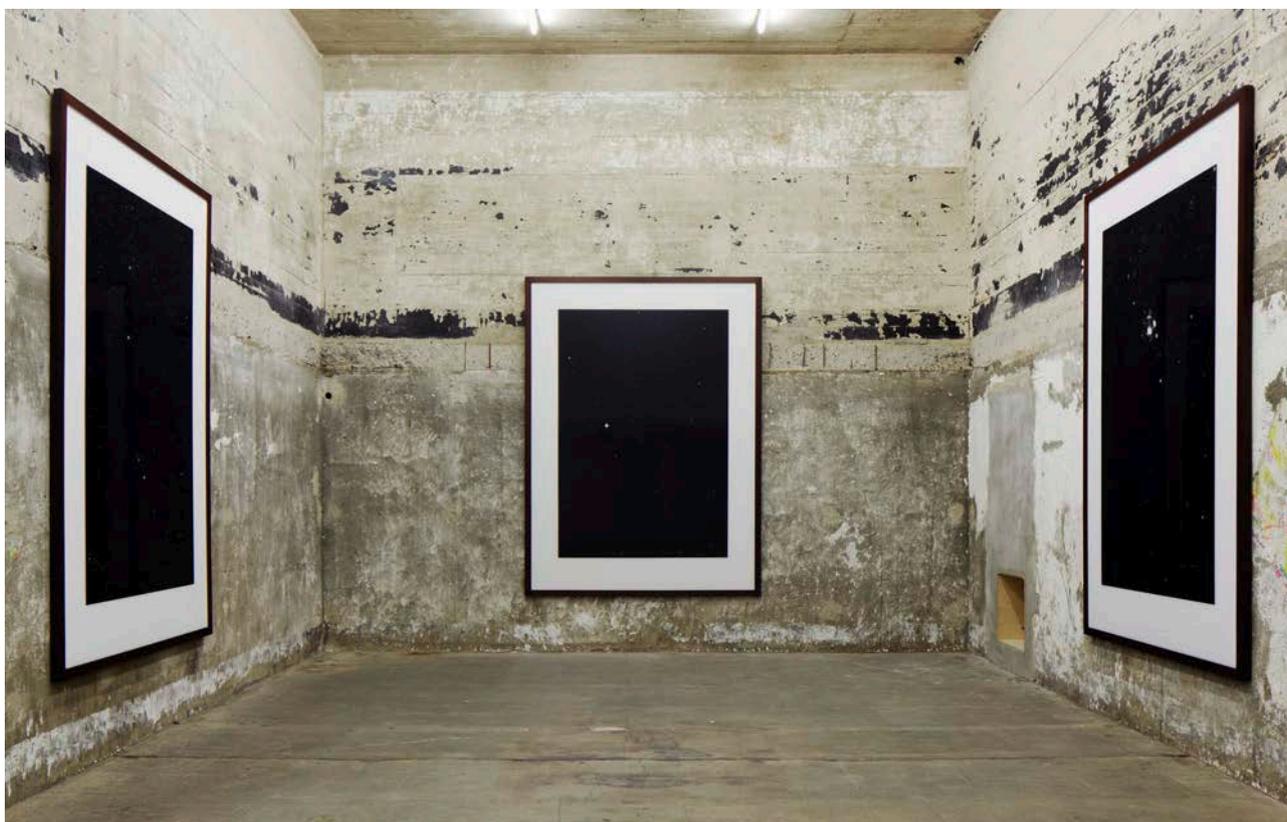
Thomas Ruff, *Porträt (Thomas Ruff)*, 1983



Thomas Ruff, *Porträt (Pia Stadtbäumer)*, 1988, c-print sous Diasec, cadre en bois, 210x165x4 cm. Collection MMK



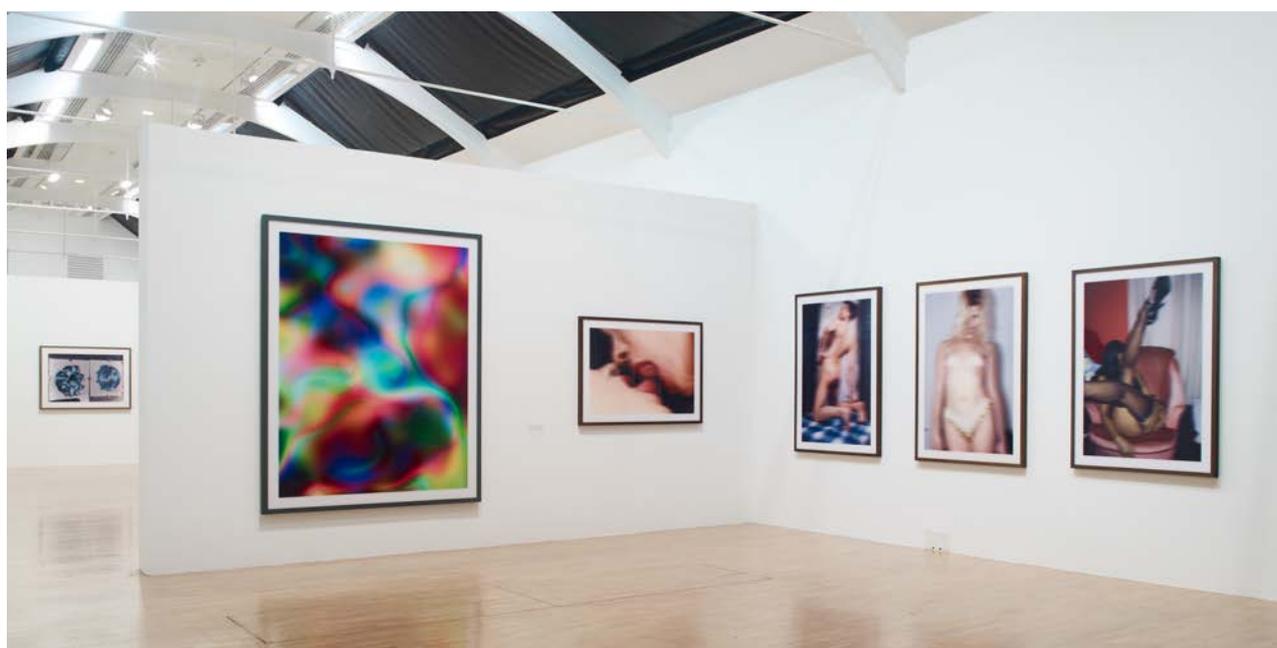
Thomas Ruff, série *Porträt*, exposition collective *The Lucid Evidence*, MMK Museum für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main, 25.9.2010-25.4.2011 ; photo : Axel Schneider



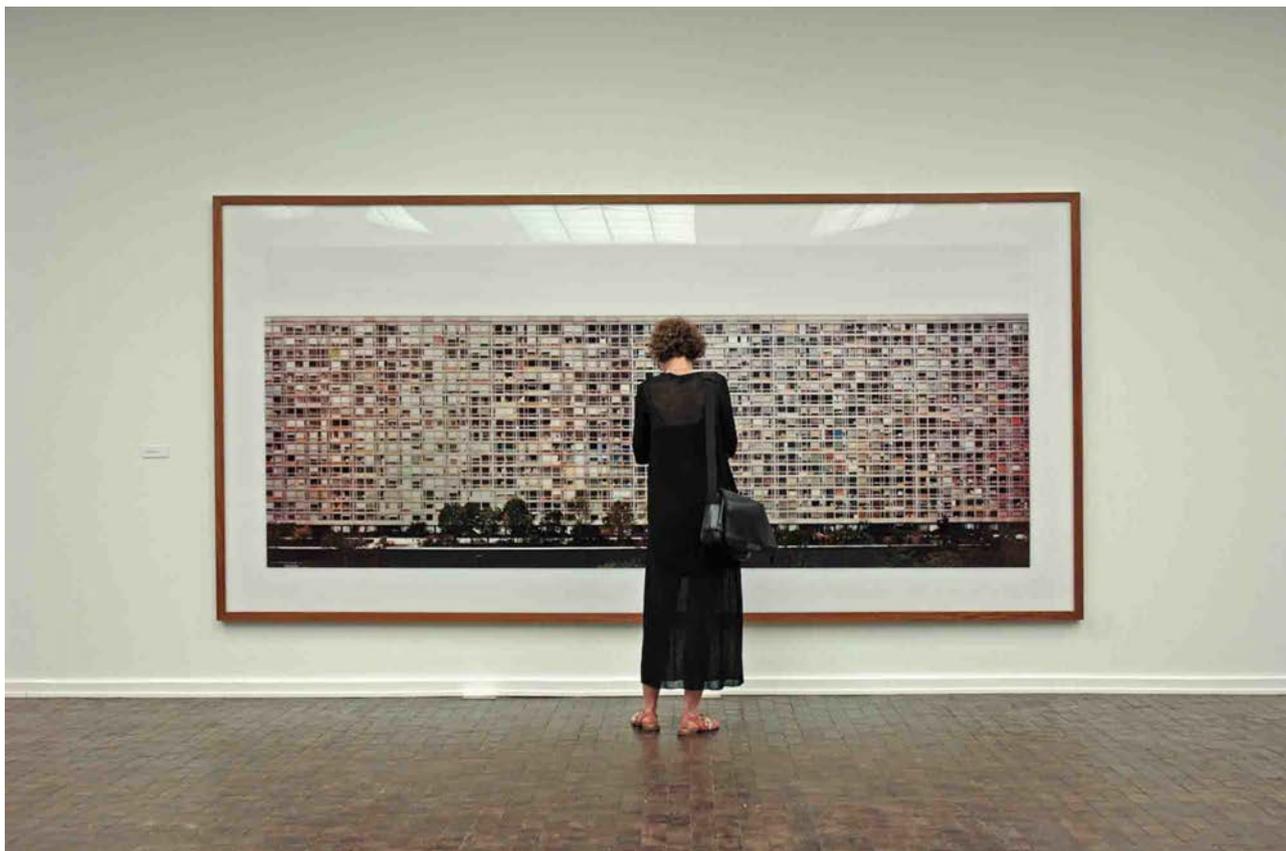
Thomas Ruff, série *Sterne*, 1989-1992, Boros Collection, Berlin, 2014 ; photo : Noshe



Ruff Thomas, *Haus Nr. 4 II (Ricola Laufen)*, 1991, c-print, diasec, cadre, 151.8x294.6 cm



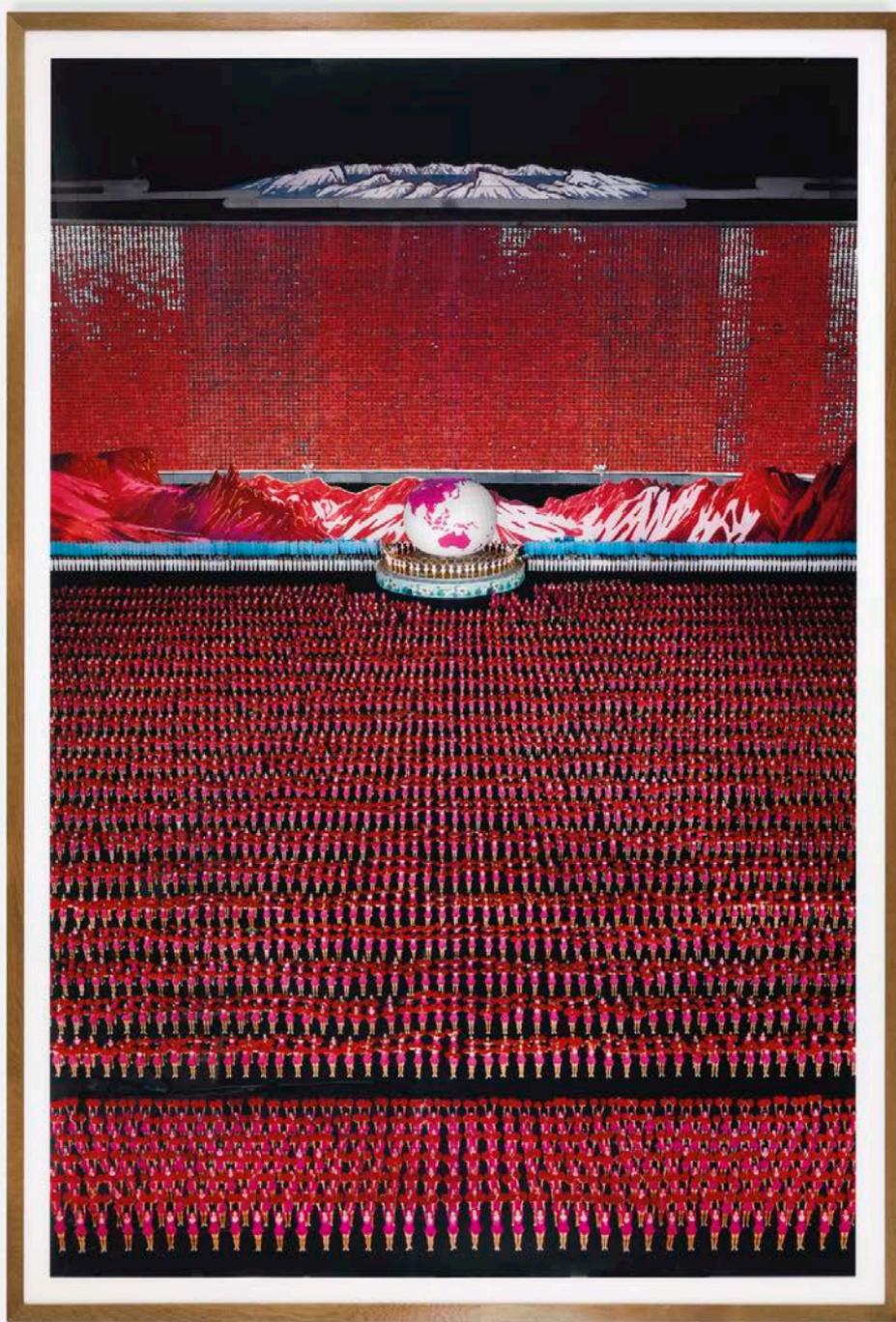
Thomas Ruff. *Photographs 1979 – 2017*, Whitechapel Gallery, Londres, 27.9.2017 - 21.1.2018, photo (détail) : Stephen White



Andreas Gursky, *Montparnasse, Paris*, 1993, c-print, encadré, 206x426 cm, exposition *Architektur*, Mathildenhöhe Institute, Darmstadt, 11.5. - 7.9.2008 ; photo : transform-mag.com



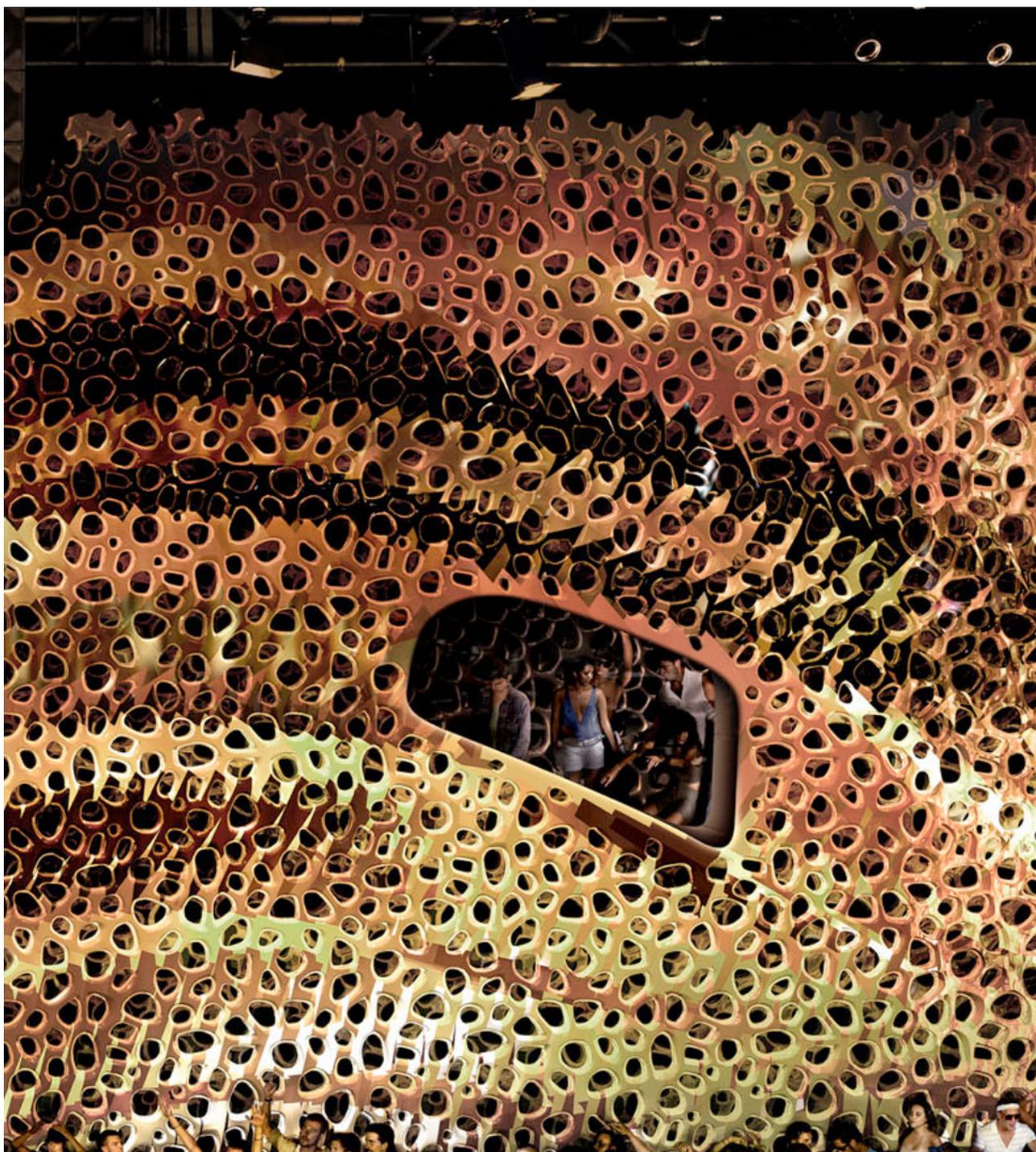
Andreas Gursky, *Montparnasse, Paris*, 1993, c-print, encadré, 206x426 cm, exposition au Louisiana Museum of Modern Art, Danemark, 13.1. - 13.5.2012, accrochage de l'œuvre, image tirée de la vidéo en ligne : <https://youtu.be/w1JNSgPiGgM>



Andreas Gursky, *Pyongyang IV*, 2007, tirage l'fochrome, encadré, 304.5x207 cm



Andreas Gursky, *Cocoon II*, 2008, c-print, encadré, 209.3x503.6 cm, exposition collective *Photography calling!*, Sprengel Museum, Hanovre, 9.10.2011 - 15.01.2012. *Cocoon II* pèse plus de 100 kg ; ci-dessus : déballage de l'œuvre



Andreas Gursky, *Cocoon II*, 2008, c-print, encadré, 209.3x503.6 cm, détail du tiers droit de l'image

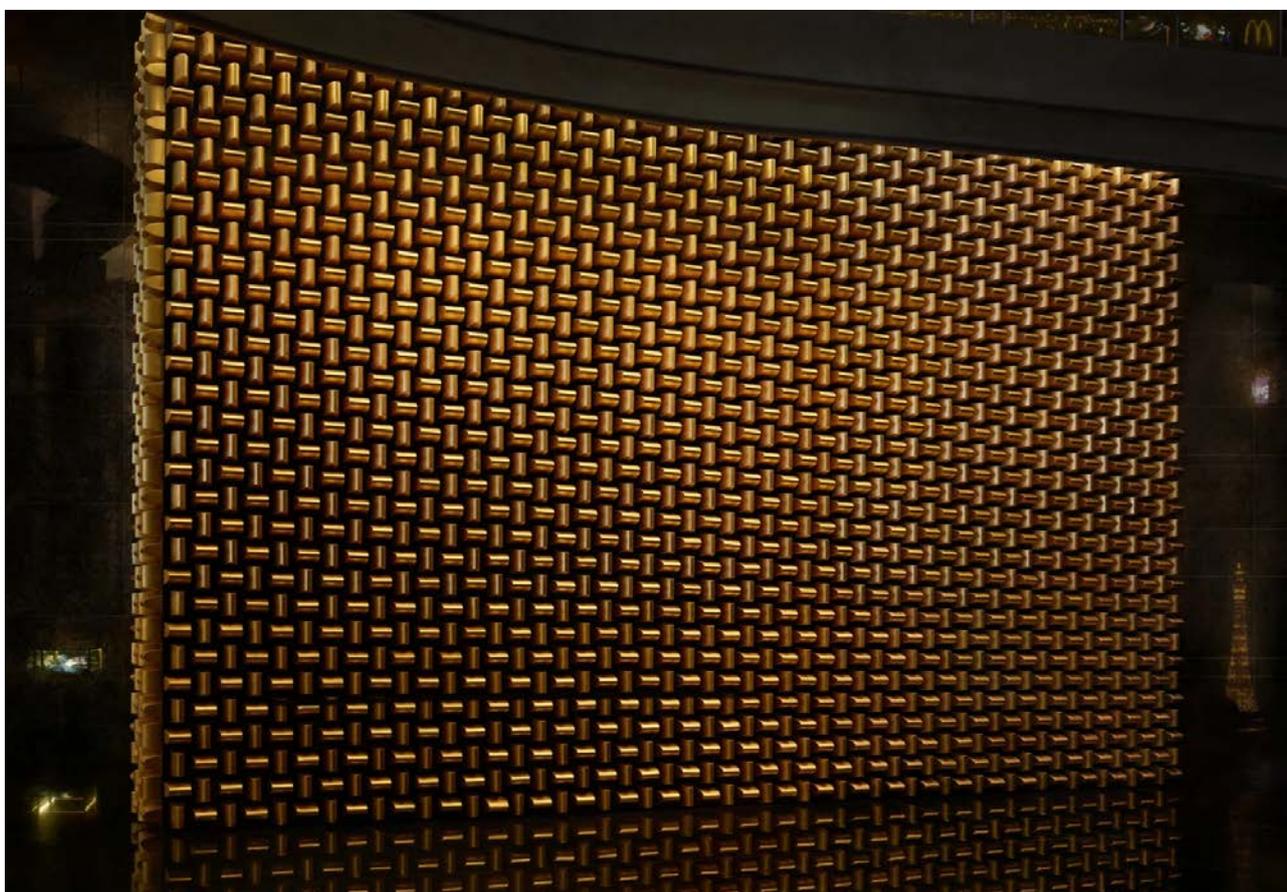


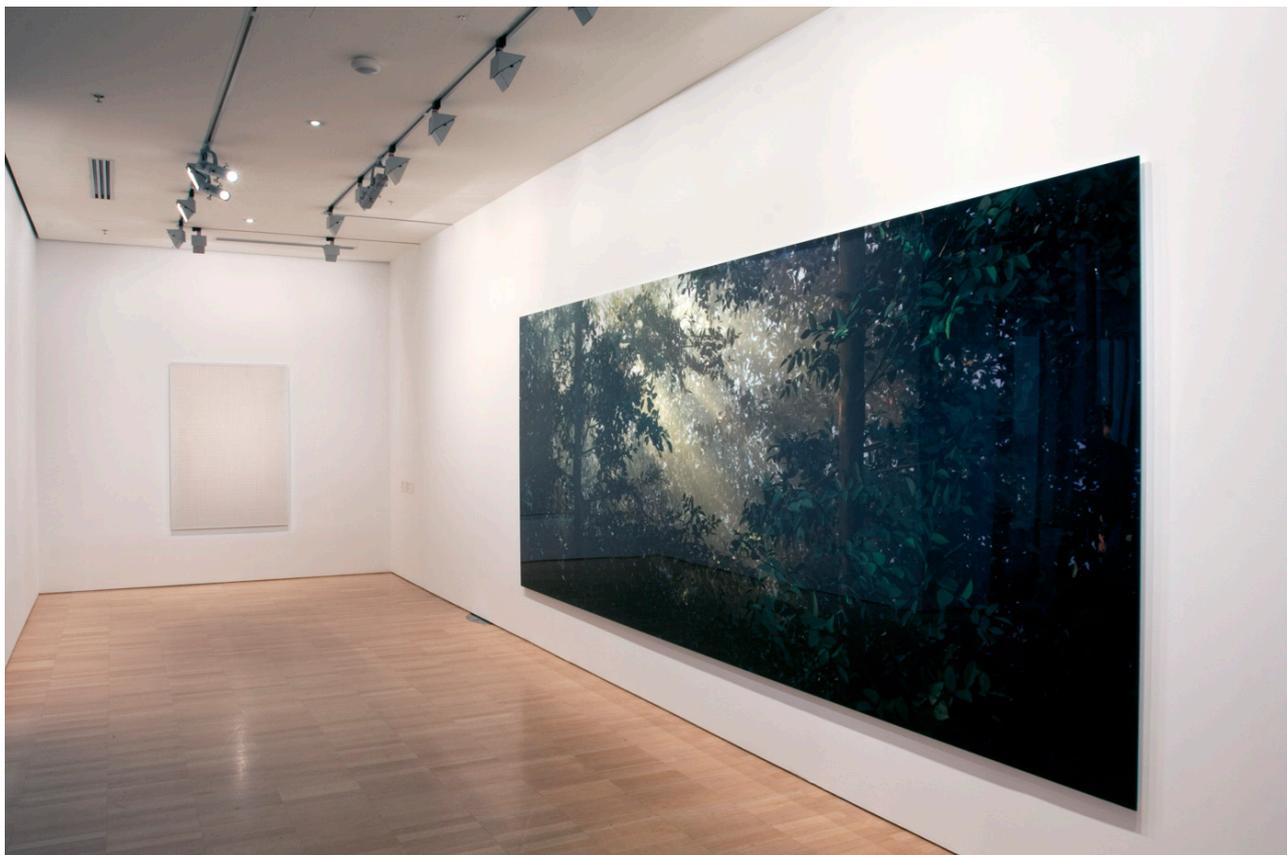
Andreas Gursky, *Amazon*, 2016, impression jet d'encre, encadré, 207x407x6.2 cm, exposition *Andreas Gursky*, MdbK – Museum der bildenden Künste, Leipzig, 25.3. - 22.8.2021. Ci-dessous, détail de l'œuvre (coin inférieur gauche)





Andreas Gursky, *Las Vegas*, 2022, impression pigmentaire et Diasec, 239.2x336.2x6.2 cm, édition 6 ; photo : White Cube





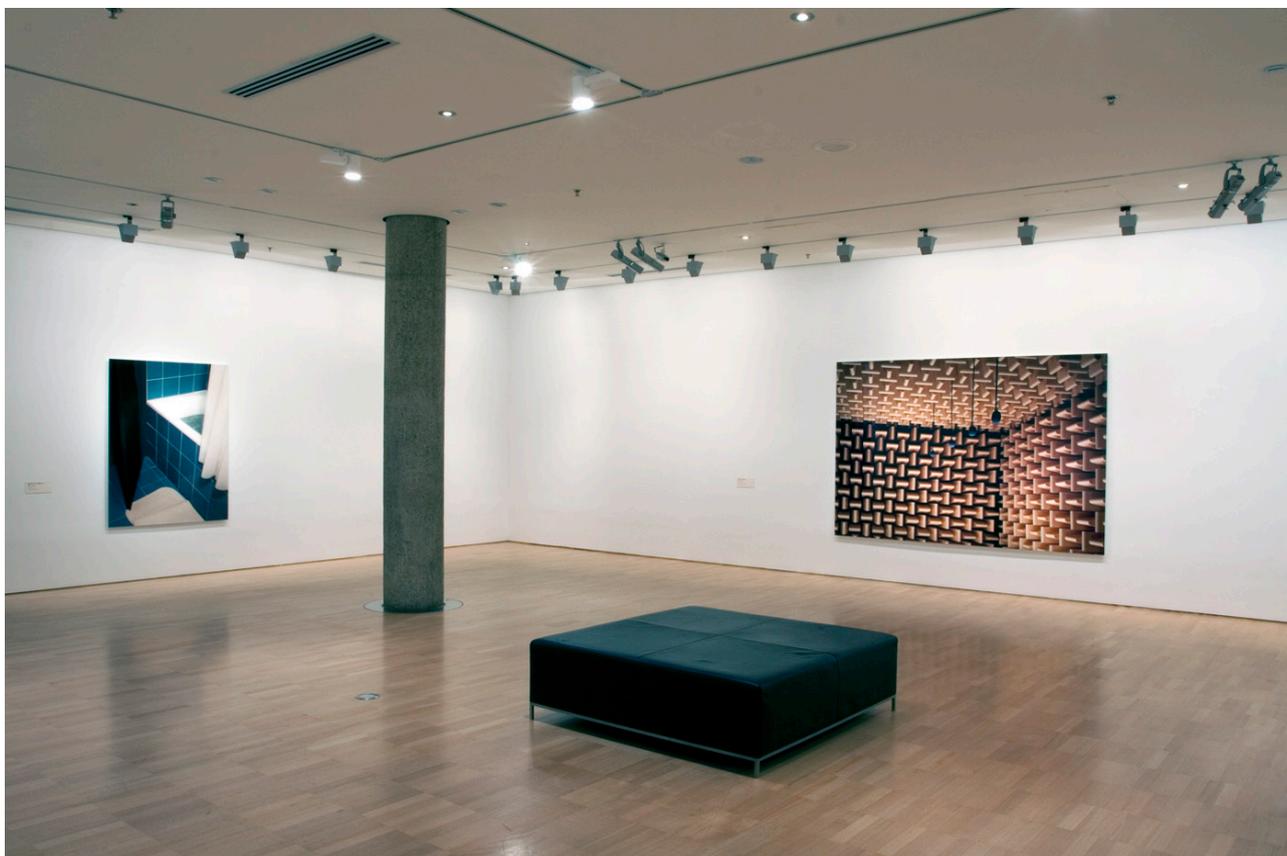
Thomas Demand, *Clearing*, 2003, c-print, diasec, 192x495 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, 30.11.2012 - 17.3.2013 ; photo : Marcus Bunyan



Thomas Demand, *Copyshop*, 1999, c-print, diasec, 183.5x300 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, 30.11.2012 - 17.3.2013 ; photo : Marcus Bunyan



Thomas Demand, *Grotto* 2006, c-print, diasec, 198x440 cm, *Space Simulator*, 2003, c-print, diasec, 300x429.5 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, 30.11.2012 - 17.3.2013 ; photo : Marcus Bunyan



Thomas Demand, *Bathroom*, 1997, c-print, diasec, 160x120 cm, *Laboratory*, 2000, 180.3x268 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, 30.11.2012 - 17.3.2013 ; photo : Marcus Bunyan

Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie

" Les expositions récentes de Wolfgang Tillmans, Thomas Demand et Michael Schmidt, décédé cette année [en mai 2014], donnent des exemples précis des formes actuelles d'exposition. Elles renouent avec la diversité des expérimentations de la première moitié du 20^e siècle et tendent vers l'installation. " [...]

" Depuis quelque temps, de nouvelles propositions scénographiques rompent explicitement avec [les codes de la forme tableau] pour réaffirmer le rôle actif du geste de l'exposition et son importance particulière pour l'image photographique, si ductile et si dépendante des conditions de monstration. Elles conçoivent à nouveau l'exposition comme le lieu d'une création spécifique, non réductible à la somme de ses parties, et comme un moment de remise en jeu radicale, voire de transformation invisible des images rassemblées. Le propre de ces installations étant de réinstaurer une grande diversité de modes d'accrochage, elles résistent à toute analyse unifiée. Pour en donner malgré tout une idée, l'exemple allemand peut s'avérer pertinent, tant les canons de présentation de l'École de Düsseldorf ont marqué l'accrochage photographique du dernier quart de siècle. Face à eux, trois expositions récentes organisées à Berlin par trois figures majeures de la photographie allemande, toutes extérieures à cette mouvance, suggèrent la richesse des reconfigurations actuelles : il s'agit de *Lighter* de Wolfgang Tillmans à la Hamburger Bahnhof en 2008, *Nationalgalerie* de Thomas Demand à la Neue Nationalgalerie en 2009, et *Lebensmittel* de Michael Schmidt au Martin-Gropius-Bau en 2013. Chacune à sa manière, elles se confrontaient à la situation même du médium exposition dans le système médiatique contemporain, entre disponibilité infinie des images et singularité irréductible de la visite, dématérialisation de l'information visuelle et persistance d'une présence physique de l'objet photographie.

Prolifération, mobilité, malléabilité

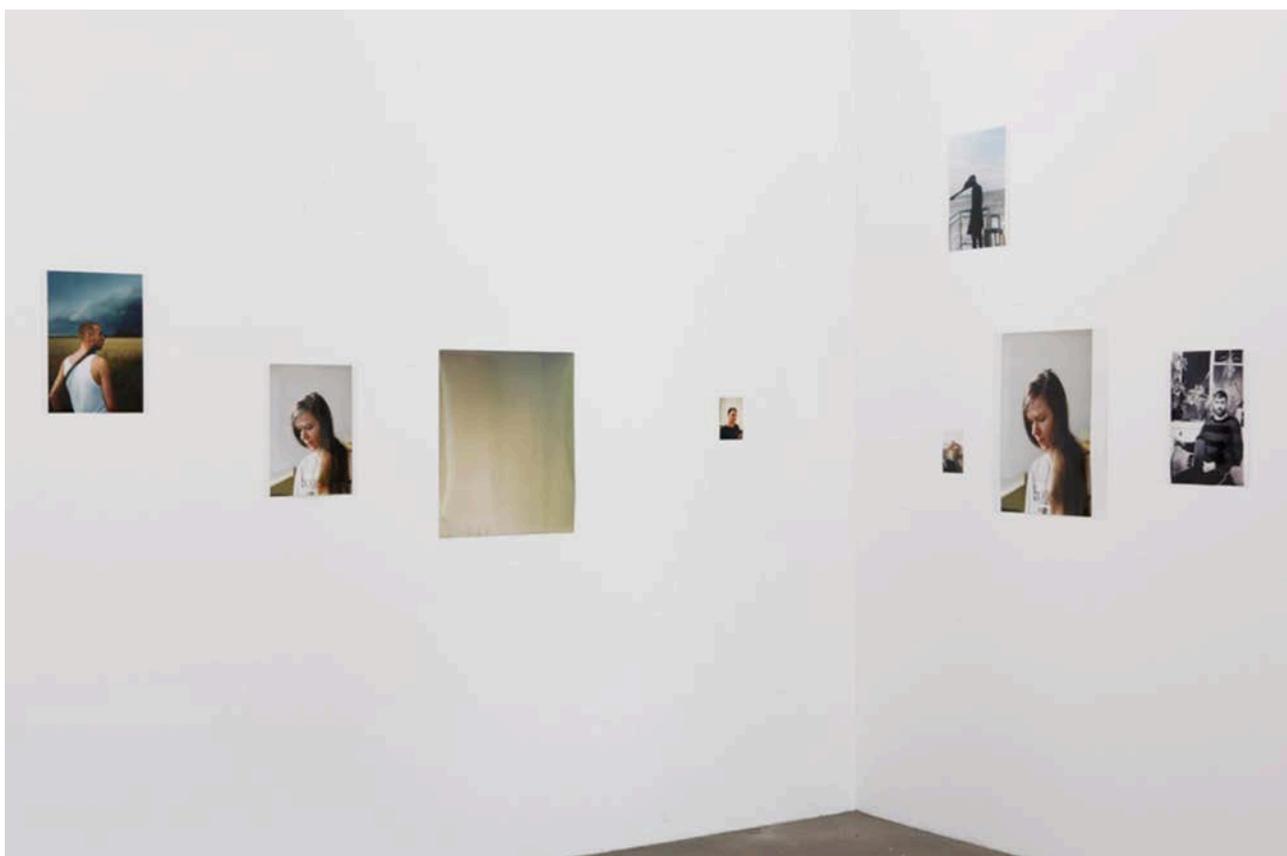
Ces tiraillements sont au cœur des expositions de Wolfgang Tillmans, dont celle de la Hamburger Bahnhof offrait une copieuse synthèse, sans constituer pour autant une rétrospective dans ce que cela pourrait avoir d'exceptionnel et de clos. Chacune de ses présentations se donne en effet bien plutôt comme une étape parmi d'autres dans une séquence d'accrochages ne cessant de remettre en jeu de façon transitoire un répertoire d'images en déplacement constant. Certains clichés s'y trouvent régulièrement repris, d'autres sont ajoutés, et tous se voient à chaque fois mélangés à la manière d'un jeu de cartes composant une configuration toujours nouvelle, quelles que soient ses répétitions. D'un lieu à l'autre, une même image peut changer radicalement de taille, de support et de mode d'accrochage – ici suspendue ou collée à même le mur, là démesurément agrandie, montée sous verre et encadrée, là encore déposée simplement sur une table – et surtout s'inscrire dans de nouveaux voisinages qui pareillement en transforment l'impact. Pour Tillmans, il s'agit de montrer « comment les œuvres existent physiquement dans le monde et comment elles mènent des vies différentes dans des espaces différents³ ». Au bout du compte, la photographie apparaît chez lui comme une matière aussi profuse dans ses motifs (certains murs peuvent accueillir plusieurs dizaines d'épreuves disparates) que ductile dans ses formes d'existence, comme si chaque image pouvait à tout moment changer d'état et de sens, et appeler un régime d'attention différent selon la présentation choisie : une simple photocopie se retrouve soudain élevée au rang de tableau, une épreuve froissée ou pliée prend force sculpturale, tout comme une même prise de vue peut tout aussi bien entrer en relation avec un réseau iconographique dense que s'isoler pour réclamer une pleine concentration de l'attention. Tillmans semble en quelque sorte faire entrer au sein même du musée la malléabilité et la mobilité fondamentales des médias contemporains, et rappeler jusque dans cet espace protégé que l'exposition n'est jamais aujourd'hui que l'une des conditions possibles d'une photographie, immanquablement prise dans un système médiatique de prolifération et de circulation beaucoup plus large, système auquel Tillmans contribue et puise tout à la fois par son double travail pour et sur les magazines, volontiers présents dans ses installations. "

Olivier Lugon

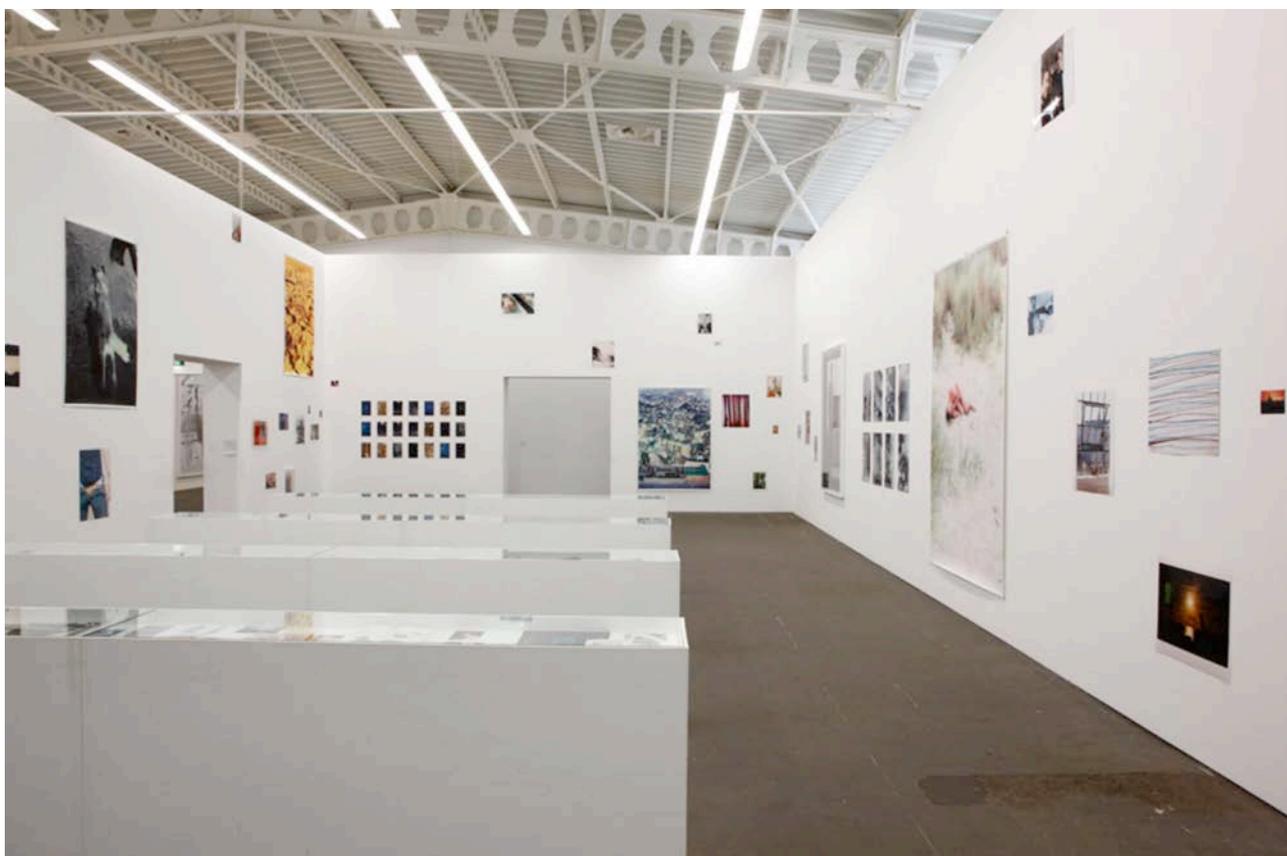
" Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie ", in " La photographie, un art en transition ", DURAND, Régis, HATT, Étienne, éd., *art press* 2, n°34, août-octobre 2014, p.80-86, citations p.80, 82-84

3. *Wolfgang Tillmans. Lighter*, cat. expo. Hamburger Bahnhof, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 47. Le volumineux catalogue de 400 pages est essentiellement composé de vues des expositions antérieures de Tillmans, vues auxquelles le photographe se réfère ici.

→ Voir aussi la section suivante intitulée : " L'exposition comme œuvre d'art chez Wolfgang Tillmans "



Wolfgang Tillmans, exposition *Lighter*, Salle 05, Hamburger Bahnhof, Berlin, 21.3. – 31.8.2008 ; photo : Lothar Schnepf



Wolfgang Tillmans, exposition *Lighter*, Salle 03 (*Turner Prize*), Hamburger Bahnhof, Berlin, 21.3. – 31.8.2008 ; photo : L. Schnepf

Entre construction réelle et espace idéal

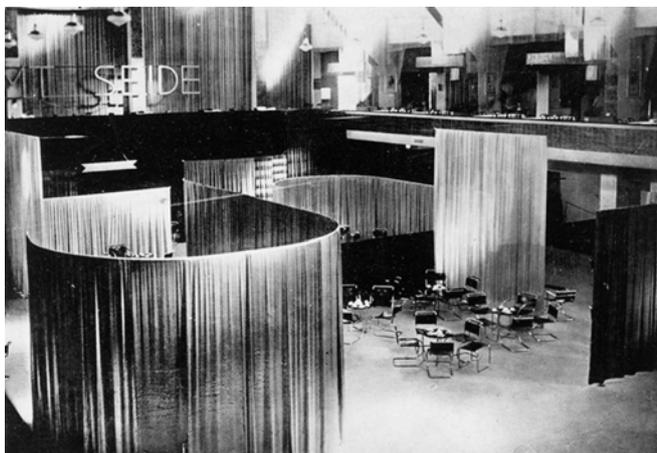
" La multitude des images médiatiques est tout aussi présente dans l'œuvre de Thomas Demand, mais chez lui sous la forme plus immatérielle du souvenir qu'elles laissent dans les mémoires pour y composer le fonds de représentations mentales sur lequel se construit la mémoire collective contemporaine. Demand puise dans ce fonds pour recréer sous forme de maquettes en carton puis pour photographier ce que ces images diffuses et schématiques y ont déposé et suggérer ainsi tout autant ce qu'elles ont effacé. Dans *Nationalgalerie*, il s'agissait uniquement de motifs issus de l'histoire allemande contemporaine, à l'occasion des soixante ans de la République fédérale d'Allemagne et des vingt ans de la chute du Mur de Berlin. Le lieu même de l'exposition, la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe, temple de verre et de métal élevé au grand art moderne dans les années 1960, était chargé de cette histoire, symbolisant une Allemagne de la reconstruction toute tournée vers l'avenir, dans un double refoulement du sombre passé récent et des remises en cause de ce haut modernisme par le déferlement des médias de masse. Ce lieu, architecture comme institution, est devenu pour Demand la matière propre de sa rétrospective : tout comme chacune des œuvres accrochées était imprégnée de souvenirs d'événements et de photographies passés, l'exposition dans son ensemble était traversée par l'histoire de son cadre d'accueil – des valeurs qui l'avaient façonné, des réalités qu'il avait rejetées (la présence de l'Allemagne de l'Est notamment, dont la frontière avait pourtant passé à quelques centaines de mètres de lui), mais aussi des expériences scénographiques qui avaient pu s'y jouer.

Ici comme ailleurs, en effet, l'accrochage de la photographie est pour Demand l'occasion de réinvestir la très riche histoire de la scénographie d'exposition du 20^e siècle, largement occultée ces dernières décennies par le primat de la forme tableau. Or, il s'avère que là aussi, cette histoire n'existe guère pour nous que sous la forme d'images : alors que l'exposition paraît se définir comme médium par excellence de la confrontation directe à des objets physiques dans un espace réel, son histoire s'est muée à son tour en une somme de vues bidimensionnelles nous donnant à connaître des événements spatiaux que l'on n'a pas vécus. À partir de là, Demand s'applique une nouvelle fois, dans l'accrochage même de ses œuvres, à remettre en jeu ces représentations mentales pour en tirer de nouvelles architectures éphémères, à mi-chemin entre construction réelle et espace idéal – c'est la définition même de l'exposition et c'est ce qui la rapproche fondamentalement de la maquette –, architectures à leur tour vouées à ne plus exister bientôt qu'à travers leur souvenir photographique. À la Neue Nationalgalerie, il reprenait deux principes fondateurs des premières expositions du lieu, telles qu'accessibles à travers leur documentation photographique : l'accrochage des œuvres sur des parois flottantes disposées en grille et la discrète présence des rideaux, qui chez Demand envahissaient soudain tout l'espace pour en questionner l'idéal de transparence et de pureté rationnelle, et pour mettre en scène à nouveau, dans l'espace de l'exposition cette fois, le double jeu de l'immédiateté et de l'occultation⁴. "

Olivier Lugon

" Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie ", *op. cit.* , citation p. 84-85

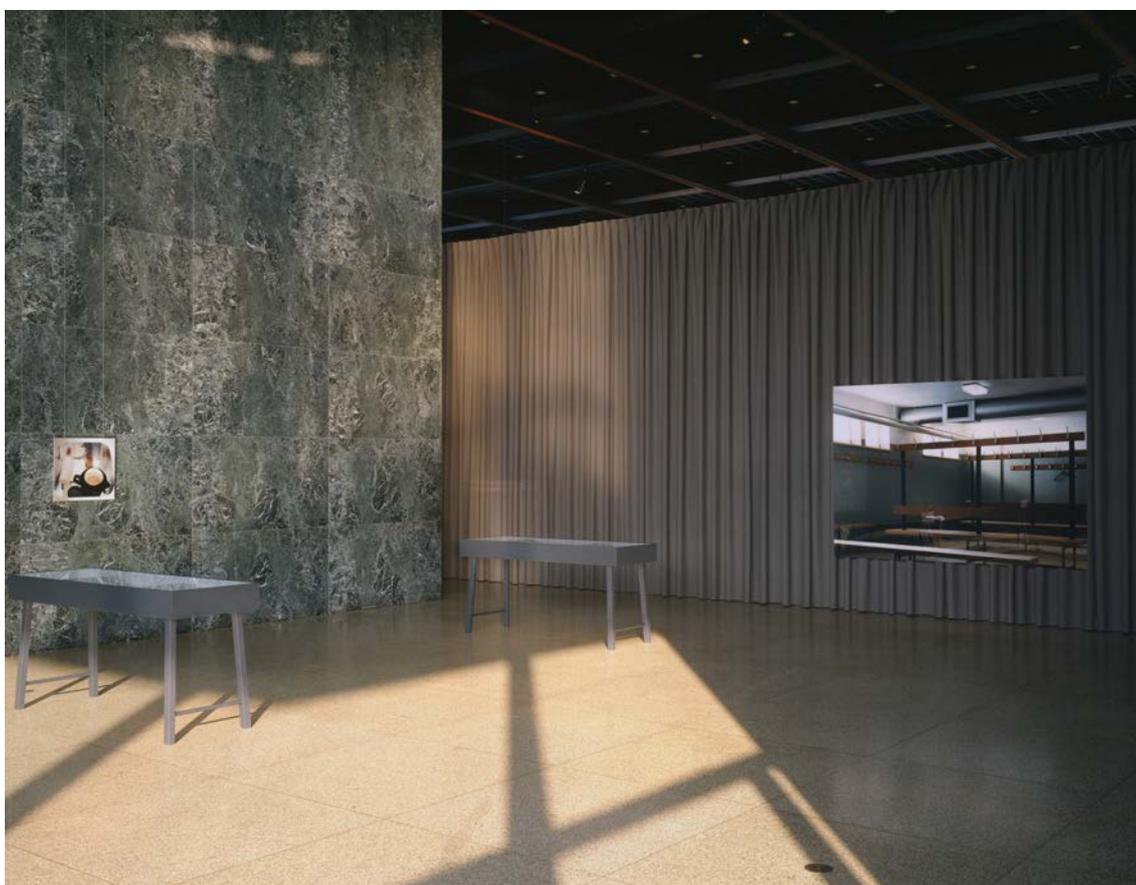
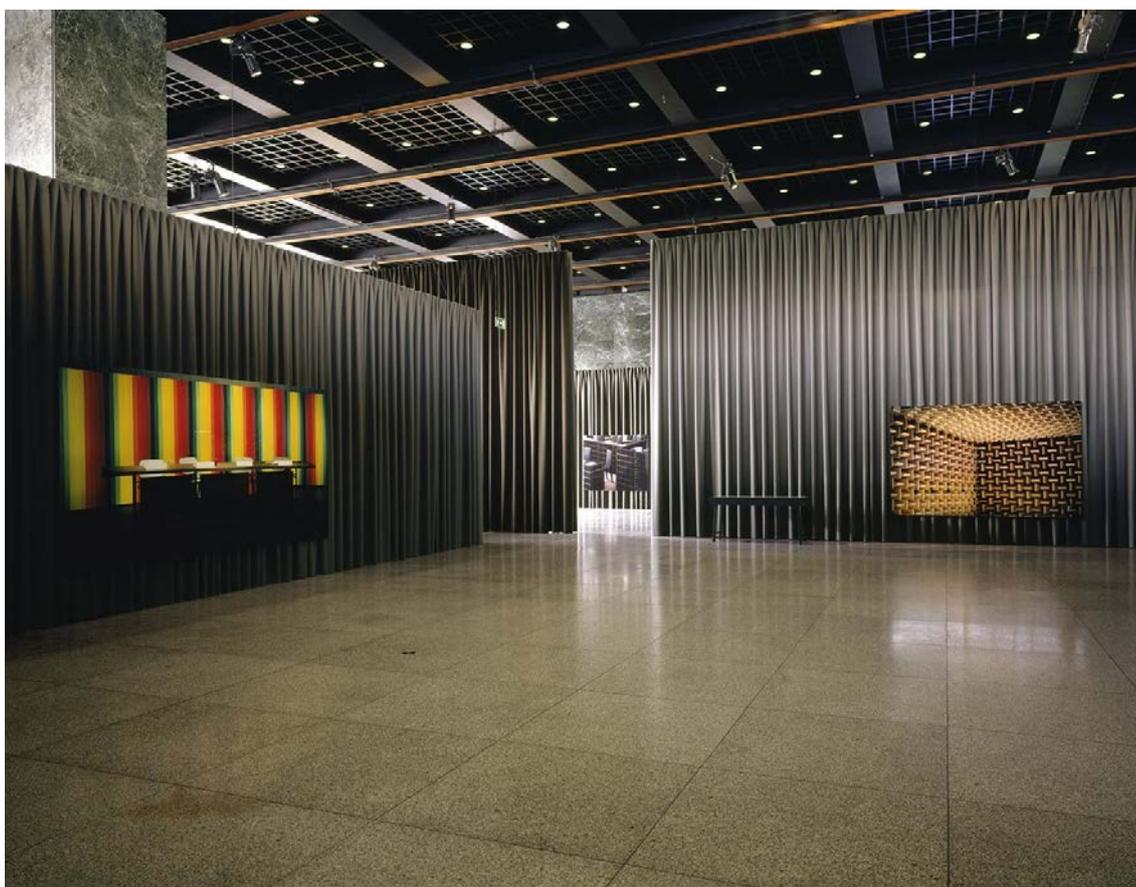
4. Les rideaux étaient également un hommage à un aménagement célèbre de Mies van der Rohe et Lilly Reich, le *Café du velours et de la soie* à l'exposition *Die Mode der Dame* de 1927 à Berlin. Voir *Thomas Demand und die Nationalgalerie. Gespräch über die Ausstellung mit / A Conversation about the Exhibition with Hans-Ulrich Obrist, Berlin, 2009, Walther König, 2009, p. 92-94.*



Mies van der Rohe et Lilly Reich, *Café du velours et de la soie*, exposition *Die Mode der Dame*, Berlin, 1927



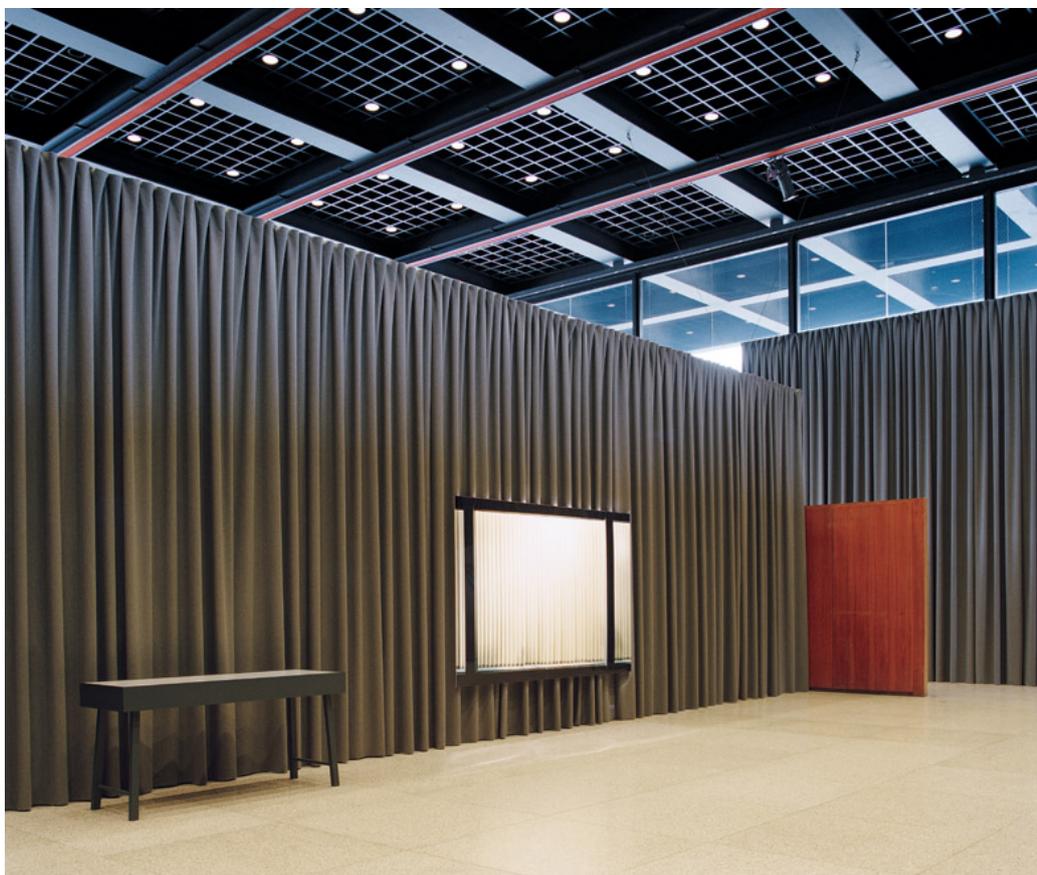
Thomas Demand, *Nationalgalerie*, Nationalgalerie, Berlin, 18.9.2009 – 17.1.2010 ; scénographie : Caruso St John, Londres ; photos : Nik Tenwiggenhorn



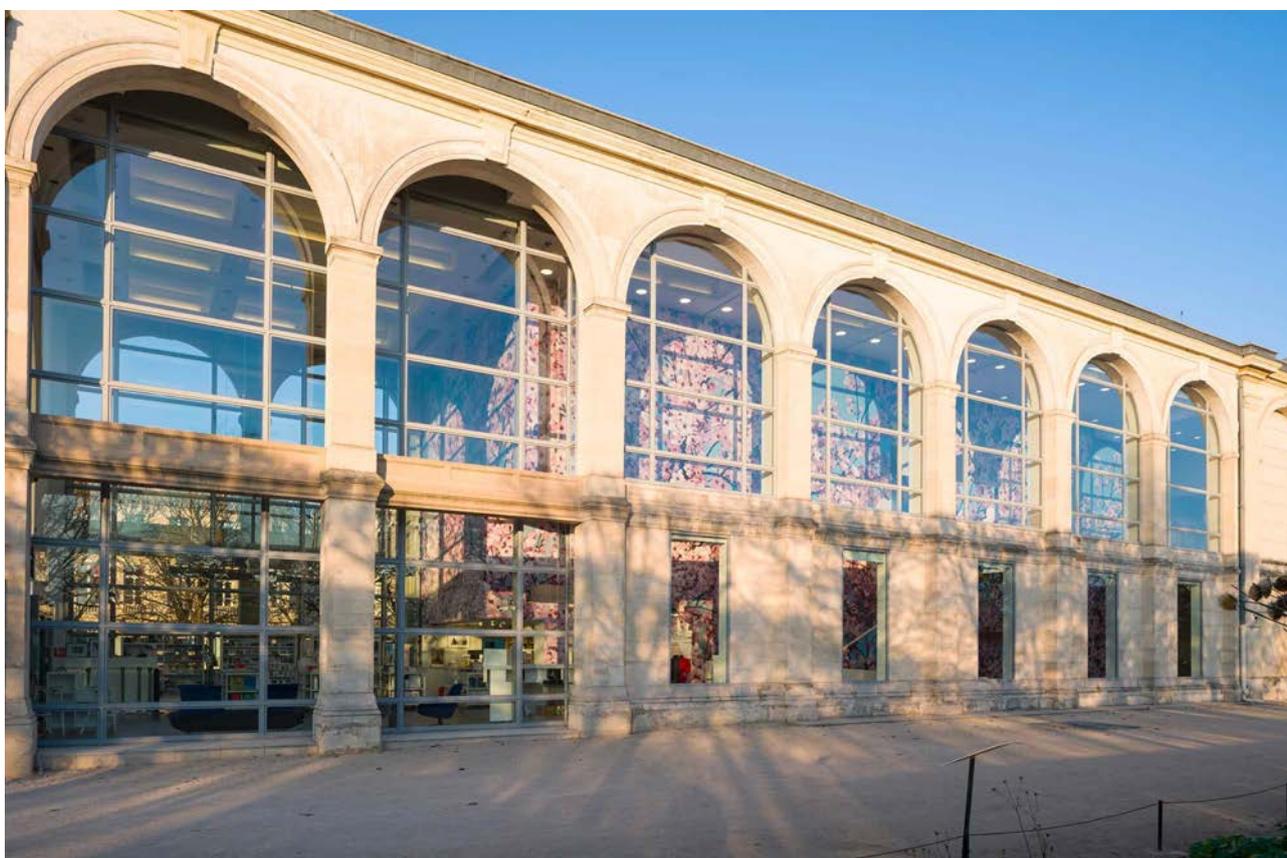
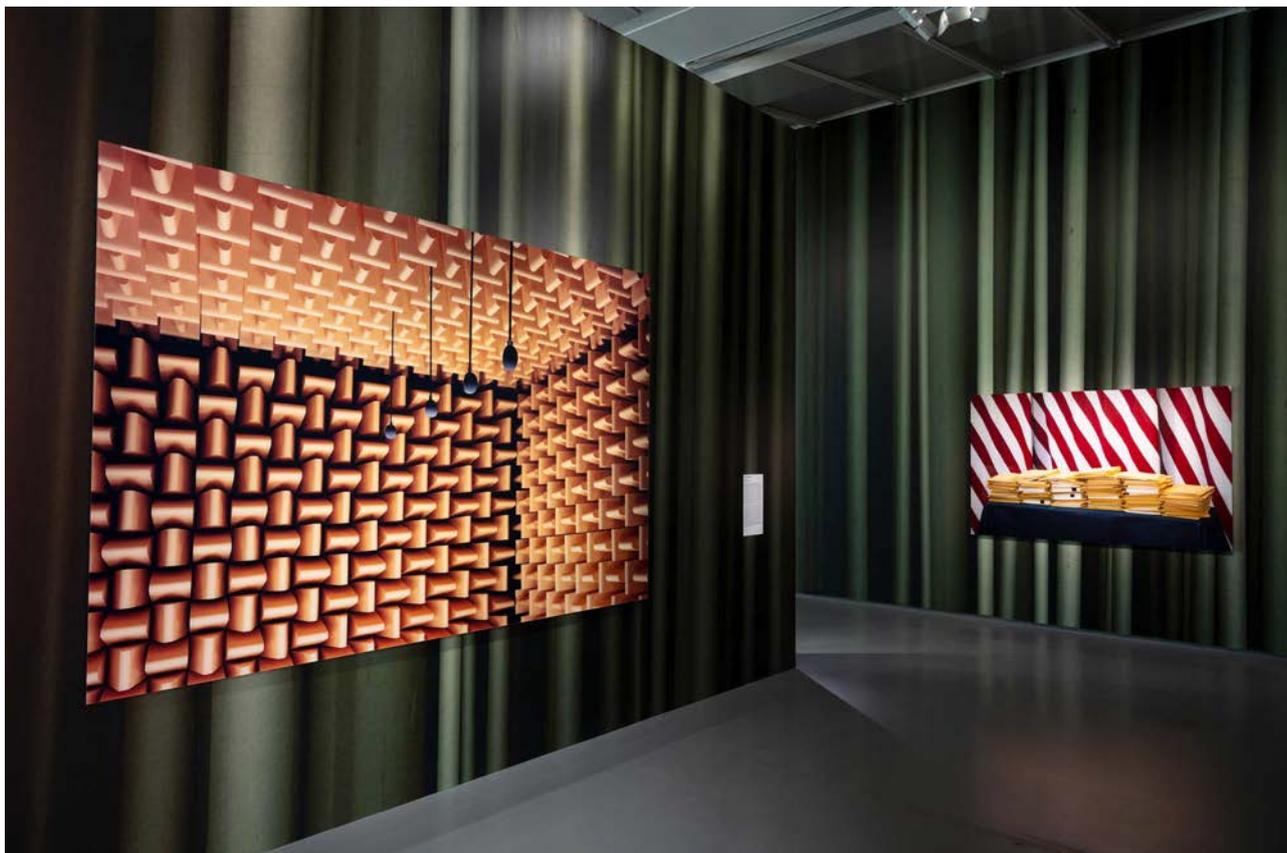
Thomas Demand, *Nationalgalerie*, Nationalgalerie, Berlin, 18.9.2009 – 17.1.2010 ; scénographie : Caruso St John, Londres ; photos : Nik Tenwiggenhorn



Thomas Demand, *Fenster*, 1998, c-print, diasec, 183.2x287 cm



Thomas Demand, *Nationalgalerie*, Nationalgalerie, Berlin, 18.9.2009 – 17.1.2010 ; scénographie : Caruso St John, Londres



Thomas Demand, *Le bégaiement de l'histoire*, Jeu de Paume, Paris, 14.2. – 28.5.2023 ; curateur : Douglas Fogle ; photos (cette page et la suivante) : François Lauginie. Les œuvres sont des épreuves chromogènes sous Diassec et des wallpapers



Répétition modulaire et structure musicale complexe

" Le projet *Lebensmittel* de Michael Schmidt transposait, lui, à la sphère de l'exposition une forme fortement associée aux médias imprimés : le reportage photographique de longue durée, en l'occurrence une enquête de quelque cinq ans sur l'industrie agroalimentaire européenne. L'exposition ne consistait ici ni en une profusion de clichés disparates, ni en une sélection d'œuvres singulières, mais en une addition sérielle de tirages au format identique (des gros plans de fruits et légumes emballés, de morceaux d'animaux ou de viande, de fragments d'installations mécaniques, quelques rares apparitions d'ouvriers), éléments modulaires ne révélant leur force que dans leur rassemblement, à travers de multiples jeux de reprises et d'échos (tel motif dupliqué, retourné ou inversé, tel autre comme sectionné et écartelé entre deux images séparées, et de nombreux effets de rimes formelles ou thématiques, sur un même mur ou à distance).

À la manière d'un film ou d'une pièce musicale déployés dans l'espace, le tout se développait crescendo au fil de six vastes salles du Martin-Gropius-Bau, sollicitant en permanence la mémoire immédiate (ou les retours en arrière) du visiteur. On passait d'un premier espace quasi vide dans lequel cinq images semblaient flotter de manière énigmatique à une densification progressive des cimaises, jusqu'à une dernière salle remplie de dizaines de vues quadrillant tout l'espace et se superposant sur toute la hauteur du mur. L'installation oscillait ainsi entre une répétition modulaire quasi industrielle à la Becher et une structure musicale complexe, suggérant tout à la fois l'apparente prodigalité et l'inquiétante interchangeabilité des marchandises et des lieux de production, que rien ne permettait d'individualiser ni de localiser. La reproductibilité même de la photographie s'insinuait ici dans la construction du propos. Face à l'inhabituelle répétition de certains motifs dans l'espace de l'exposition, site traditionnel de sacralisation de l'image singulière, un doute montait en effet quant à l'objet précis de la reproduction : était-ce la photographie qui se trouvait multipliée ou le sujet dépeint, comme si fruits, légumes ou animaux étaient soumis à leur tour au régime de la copie proliférante ?

Aussi simple dans son principe que complexe dans sa lecture, l'accrochage de Schmidt se révélait d'une rare puissance. Mais sa plus grande force résidait certainement dans sa propension à travailler, comme chez Tillmans et Demand, avec les tensions mêmes de l'exposition photographique. Loin d'être niée, la difficile rencontre du grand nombre et de la concentration, de l'expérience médiatisée et de la présence physique, de la reproductibilité des images et de la singularité d'un espace spécifique, semblait venir fonder un art réinventé de l'installation photographique, où l'ouverture au monde dépeint passerait paradoxalement par un retournement constant du regard vers l'espace propre de la monstration. "

Olivier Lugon

" Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie ", in " La photographie, un art en transition ", DURAND, Régis, HATT, Étienne, eds., *art press* 2, n°34, août-octobre 2014, p.80-86, citation p.85-86

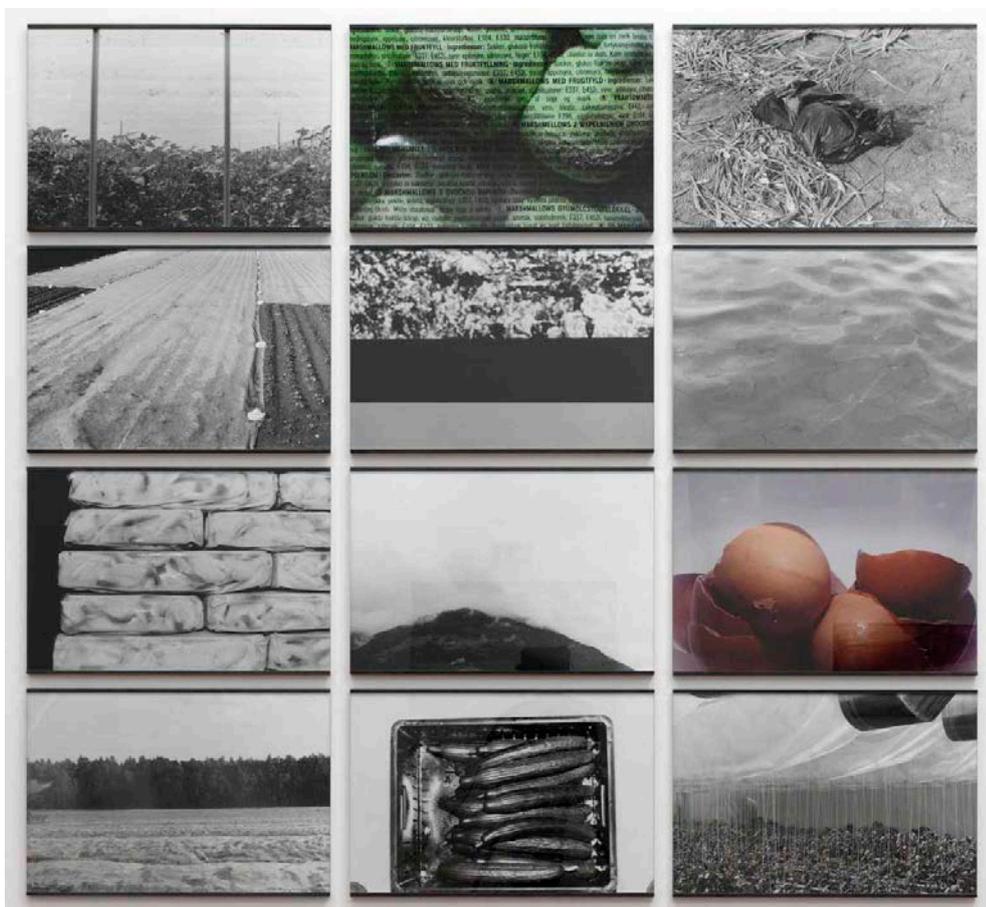


Michael Schmidt, *Lebensmittel*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 12.1. – 1.4.2013 ; photo (détail) : Achim Kukulies

→ Parcours de l'exposition au Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2013 (vidéo amateur, 7 min. 27) : <https://youtu.be/R2X1Z7CqiwY>
 Interview de l'artiste lors de l'exposition au Museum Morsbroich, Leverkusen, 4.3.-13.5.2012, réalisé par Ralph Goertz, IKS, 2012 (3 min.) : <https://vimeo.com/37965021>



Michael Schmidt, *Untitled (Lebensmittel)*, 2006-2010, détail, exposition Prix Pictet, Victoria & Albert Museum, Londres, 2014



Michael Schmidt, *Untitled (Lebensmittel)*, 2006-2010, détail, exposition Il Palazzo Enciclopedico, 55^{ème} Biennale de Venise, 1.6. - 24.11.2013 ; curateur : Massimiliano Gioni ; photo : Diane Pernet

L'exposition comme œuvre d'art chez Wolfgang Tillmans

De l'art conceptuel à Wolfgang Tillmans

Plusieurs auteurs¹ établissent des liens entre l'art conceptuel et l'œuvre de Wolfgang Tillmans (1968), ce qui à première vue peut paraître étonnant, en raison de l'aspect intime d'une part importante de ses photographies. En fait, au début des années 1990, plusieurs artistes adaptent librement le photoconceptualisme² à leur démarche impliquant émotions intenses et questions identitaires, tels Sharon Lockhart ou Felix Gonzalez-Torres. Bien que cela ne soit pas une filiation directe, la pratique artistique de Wolfgang Tillmans est proche de certaines méthodes de l'art des années 1960-1970 comme des réflexions critiques sur l'art et sur le médium photographique déjà développées par quelques artistes conceptuels³.

Les méthodes photoconceptuelles utilisées par Wolfgang Tillmans sont liées à son parcours, évoqué plus bas. Il s'agit notamment de l'utilisation d'images "pauvres" (non-art⁴) tels que photocopies, tirages jet d'encre éphémères exposés sans cadre, pages de magazines où il a publié des photos de commande (exposées à côté des images originales) ou extraits divers des mass media en lien avec des thèmes de société. Tillmans fait aussi appel aux présentations en série ou en grille inspirées des pratiques conceptuelles "administratives"⁵. Comme les artistes conceptuels, il explore le territoire entre art "noble" et culture de masse, ainsi que les relations entre photos et textes.

Adolescent, Wolfgang Tillmans montre un intérêt précoce pour les photos extraites de magazines et les photocopies. On peut comparer ce premier attrait pour la production médiatique aux pratiques du Pop Art (Andy Warhol utilisant des images de magazines pour ses toiles sérigraphiées) et, surtout, de l'Appropriationnisme des années 1970 (Richard Prince recadrant des pubs Marlboro). Dès le début de sa carrière, Tillmans considère que ses travaux de commande pour des revues telles que *i-D* constituent une plateforme pour son travail artistique. Il refuse de sacraliser l'œuvre d'art et de hiérarchiser ses différentes pratiques de la photographie. Pour lui, une image est toujours prise dans un flux ; dans la banalité quotidienne des médias, c'est un objet fragile et éphémère.

" Peter Halley: [...] Were you taking photographs from an early age?

Wolfgang Tillmans: No, I was never particularly interested in my own photography until I was twenty. [...] Nobody told me it could be a valid art medium. I always had a thing for newspaper photos though. As a teenager I had a scrapbook into which I collected news photos, like the hijacked plane in Mogadishu or the suicide cult in Jonestown, Guyana. I felt drawn to how so much drama can be condensed into a cheap, grainy picture.

Halley: You didn't take any photographs at all as a teenager?

Tillmans: None, except for some home sessions of my best school friends Lutz and Alex and myself dressing up as New Romantics, pretending to be at London's Heaven nightclub, whilst actually being in my parents' living room.

[...]

In my last year in high school [1987] I discovered a Canon laser photocopier in my local copy shop, which was the first digital black-and-white photocopier that could really reproduce quality photographs at that time. You could enlarge them up to 400 percent. Then, when I lived in Hamburg, I approached this nice gay café to see if I could do an exhibition of these photocopies there.

Peter Halley: None of them were your photographs?

Tillmans: A few of them were, but others were taken from newspapers. I didn't even own a camera then. I was zooming into photographs, destroying, dissolving their surfaces. They were displayed as triptychs of three A3-sized photocopies. I felt very strongly that was what I wanted to do, so I put on this exhibition, which even got a couple of sales and the attention of a curator, Denis Brudna, who gave me a bigger exhibition in 1988. I was totally driven, without categorizing what I was doing.

[...]

" In continental Europe there was this emerging scene of artists questioning the art object and the whole practice of exhibiting, and I think that's why I was so well received there. They'd gone through the object-driven 1980s, and young artists were really not interested in that anymore; they were questioning why or how we exhibit at all and how objects can still be meaningful. My taking magazines seriously as a platform for my work as an artist came from that sense of urgency. " ⁶

" Avoiding what I call a language of importance was a key choice I took in 1992, feeling that I wanted to use the gallery space as a laboratory in which I can put my pictures and see how they react to being with each other, being in public, as well as being just naked sheets of paper. [...] to convey as much information do justice to the complexity of how I see life, by creating my own context for the individual parts of my work. [It is an] ongoing ever-changing laboratory situation for studying and questioning the way one attributes value to people and objects as well as to the art objects we look at. " ⁷

Wolfgang Tillmans (2005)

" When I was working on the book *Lighter* earlier this year, which comprises some 200 installation views, I realized that this is actually the first book that shows what my work really looks like. You get an idea of how, in the constellations of pictures, I try to approximate the way I see the world, not in a linear order but as a multitude of parallel experiences – like now I look at you, seeing a portrait, now out of the window there is a landscape, here on the table the cups standing around, there my feet. It's multiple singularities, simultaneously accessible as they share the same space or room. " ⁸
Wolfgang Tillmans (2008)

Dès le début des années 1990, Tillmans expérimente l'espace de la galerie comme un laboratoire lui permettant aussi bien d'observer comment chaque image individuelle est perçue lorsqu'elle est associée à d'autres, que d'exprimer ses/nos relations aux êtres, aux objets (d'art) et au monde en mêlant des photographies de sa vie intime et de ses relations sociales dans un contexte politique assumé. Dans l'espace d'exposition, l'artiste remet en question les rapports entre art et institutions en faisant appel à l'installation et à l'imprimé (revues, cartes postales, livres d'artiste, etc.). Il est ainsi à la fois artiste, iconographe, curateur, scénographe, graphiste, éditeur et critique de son travail !

Selon Dominic Molon, un aspect typiquement conceptuel du travail de Tillmans est l'accent mis sur le processus : la même image peut être montrée comme un original (par exemple, un Polaroid tel que *Adam bleached out*, 1991), rephotographiée sur un film moyen format ou photocopiée. L'artiste est souvent proche des stratégies conceptuelles visant à minimiser les qualités matérielles et esthétiques de l'œuvre d'art. Il explore systématiquement les conditions formelles de présentation de ses œuvres et les limites du médium photographique. Bien que les accrochages de Tillmans soient le plus souvent intuitifs, subjectifs et arbitraires, son usage fréquent de la présentation sérielle ou sous forme de grille montre qu'il est aussi intéressé par une certaine forme de dépersonnalisation, de détachement post-conceptuel, qui contraste avec l'approche émotionnelle des autres accrochages ainsi qu'avec l'engagement social et politique de l'artiste. Celui-ci obtient un équilibre intéressant entre les accrochages plus rigoureux et les présentations en constellations mettant en avant les ambiguïtés de la vie quotidienne.

L'utilisation de tables permet à Tillmans de combiner des photographies personnelles avec des images trouvées, des textes, voire des objets. Il reprend ici un vieux dispositif muséal (la vitrine) à la manière de Marcel Broodthaers dans son *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1972), un projet de musée fictif parodiant les modes d'exposition officiels pour porter un regard critique sur le rôle autoritaire de l'institution. L'intérêt de Tillmans pour le livre d'artiste montre un autre lien avec l'art conceptuel : l'ouvrage d'Ed Ruscha intitulé *Twentysix Gasoline Stations* (1962) est considéré comme le premier livre d'artiste contemporain et son aspect conceptuel a souvent été souligné.

Artiste-iconographe⁹, Tillmans conçoit le corpus de photographies qu'il a produites comme une vaste archive de son expérience vécue, qu'il complète avec des images trouvées dans les médias. Il est intéressant de noter que certaines photos acquièrent des significations différentes pour l'artiste au fil du temps et qu'il les expose à de nombreuses reprises en variant leur présentation. L'aspect contingent de la matérialité de l'objet photographique est souligné en jouant sur les divers contextes et modes de présentation de la même image (taille de l'œuvre, encadrement ou non, etc.). Il semble donc que Tillmans ait en quelque sorte dépassé le rapport tendu des artistes conceptuels à l'objet d'art, qui était une relation compliquée et ambivalente ¹⁰ !

Chaque exposition représente pour Wolfgang Tillmans une occasion d'explorer la complexité du monde et de son expérience par le biais de constellations de photographies : "[...] un tel ensemble d'images et de significations évoque la complexité de la vie... Tillmans a trouvé par ce biais non seulement une manière inédite et provocante de jouer de ses images dans les galeries et les musées, mais également une façon de souligner la profondeur de son implication dans la contingence. Par contingence, j'entends la manière dont la signification, mais aussi la subjectivité, la sexualité, l'identité et l'identité sexuelle ne sont que les résultats éphémères de processus dynamiques (au centre desquels se trouve la différence) " ¹¹

D'après Dominic Molon, Tillmans réussit à produire une relation dialectique entre, d'une part, les expériences sensuelles, émotionnelles, intellectuelles ou romantiques face au monde (beauté, liberté, etc.) et, d'autre part, les limites imposées par les constructions sociales qui encadrent ces expériences. Cette dimension à la fois esthétique et politique de l'œuvre de Tillmans est probablement l'une des raisons de son succès auprès des visiteurs de ses expositions.

Nassim Daghighian



Wolfgang Tillmans, *Studio still life a*, 2013 (dans cette série, l'artiste révèle son atelier, principal lieu d'expérimentations)

1. Je me base en particulier sur l'essai de Dominic Molon, cité ci-dessous dans ces quelques références bibliographiques :
 - AULT, Julie, "The Subject is Exhibition", in *Wolfgang Tillmans*, Los Angeles, Hammer Museum / Chicago, Museum of Contemporary Art, New Haven & Londres, Yale University Press, 2006, p.119-137. Cet ouvrage comporte de nombreuses vues d'exposition ; en ligne : https://tillmans.co.uk/images/stories/pdf/WT_US_Tour_Catalogue_2006-07.pdf
 - CHEVAL, Florence, *Wolfgang Tillmans. Lighter. Berlin, Hamburger Bahnhof, 21 mars – 31 août 2008. L'artiste, le commissaire, le collectionneur : une histoire*, Mémoire de Master 2, Métiers et Arts de l'Exposition – Histoire de l'art et Archéologie, Université de Rennes 2, 2010 (consulté en 2016)
 - MOLON, Dominic, "A Pulse Within the System: Wolfgang Tillmans and Photoconceptualism", in *Wolfgang Tillmans*, Los Angeles, Hammer Museum / Chicago, Museum of Contemporary Art, New Haven & Londres, Yale University Press, 2006, p.35-54 ; en ligne : https://tillmans.co.uk/images/stories/pdf/WT_US_Tour_Catalogue_2006-07.pdf
 - ZANOT, Francesco, "The installation as work of art : From conceptualism to Wolfgang Tillmans", in MAURO, Alessandra, éd., *Photoshow. Landmark exhibitions that defined the history of photography*, Londres, Thames & Hudson, 2014, p.217-231
2. Le terme est pris ici dans un sens large et ne se limite pas aux années 1960-1970.
3. Kate Bush mentionne Thomas Ruff comme exemple d'un artiste actuel développant une démarche post-conceptuelle de réflexion sur le médium. Elle cite également Bruno Serralongue, qui hybriderait les rôles du photojournaliste et de l'artiste conceptuel. Voir BUSH, Kate, "The Latest Picture", in FOGLE, Douglas, éd., *The Last Picture Show. Artists Using Photography. 1960-1982*, cat. expo. 11.10.2003-04.01.2004, Minneapolis, Walker Art Center, 2003, p.262-266
4. "Le ready-made de Marcel Duchamp a sérieusement entamé le jugement porté sur une œuvre : en soulevant la question des limites entre art et non-art, il élargissait le champ d'appropriation de l'art, qui se trouvait affranchi d'une délimitation normative restreinte à un acte de contemplation visuelle face à un objet esthétique. C'est à partir d'une telle rupture qu'est née la notion d'art conceptuel.", PIERRICK, Brient, "L'art conceptuel : tentative de circonscription du vide", *Essaim* 2011, vol.2, n° 27, p.119-126 ; en ligne : <https://shs.cairn.info/revue-essaim-2011-2-page-119>
5. BUCHLOH, Benjamin H.D., "De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle", in *L'art conceptuel, une perspective*, cat. expo., 22.11.1989-18.2.1990, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 25-39
6. "Interview. Peter Halley in conversation with Wolfgang Tillmans", in HALLEY, Peter, MATSUI, Midori, VERWOERT, Jan, *Wolfgang Tillmans*, London, Phaidon, coll. Contemporary Artists, 2002, p.8-33 (voir un extrait plus loin dans ce dossier) ; en ligne : https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/wolfgang-tillmans-peter-Halley-interview-53106
7. Entretien de Julie Ault avec l'artiste, décembre 2005, cité in AULT, Julie, "The Subject is Exhibition", *op. cit.*, p.126-127
8. Interview de Wolfgang Tillmans, in EICHLER, Dominic, "Look, again", *Frieze*, n° 118, octobre 2008 ; en ligne : <https://www.frieze.com/article/look-again-0>
9. CHABERT, Garance, MOLE, Aurélien, édés., *Les artistes iconographes*, Annemasse, Villa du Parc – Centre d'art contemporain / Paris, Empire, 2018.
10. LIPPARD, Lucy R., CHANDLER, John, "The Dematerialization of Art" (1967), in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alexander Alberro & Blake Stimson, édés., Cambridge, Mass., MIT Press, 1999, p.46-50.
11. DEITCHER, David, "Lost and Found", in *Wolfgang Tillmans*, Cologne, Taschen, 1998.

Wolfgang Tillmans. Principe d'équivalence – l'appropriation d'images et la reproductibilité

" La réflexion sur l'essence et sur les possibilités inhérentes au médium photographique constituent le cœur du travail de Tillmans. L'un de ses aspects essentiels réside dans son rapport spécifique à la question de l'original : Tillmans semble faire sienne l'approche benjaminienne du médium, qui repose sur la reproductibilité de l'image et sa perte d'aura. Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), Walter Benjamin indique : " En multipliant les exemplaires, [la reproductibilité technique] substitue à son occurrence unique son existence en série. " ¹

Wolfgang Tillmans explore pour sa part l'image photographique sous toutes ses formes, il la démultiplie à l'envi, dans un refus total, a priori, de toute hiérarchie. Pour lui, l'un et le multiple, de même que l'original et sa copie, se valent – ou plutôt, possèdent chacun une valeur intrinsèque.

" L'essentiel, c'est que j'ai trouvé ma signature en montrant mes images sur un mode non hiérarchique. C'était une attitude très radicale à l'époque, de montrer des pages de magazine à côté de photographies originales et de laisser les photographies sans cadre ; de ne pas faire de distinction, en termes de valeur – vous savez, ce qui appartient au mur, et ce qui ne lui appartient pas. Pour moi, la page imprimée a représenté une sorte de multiple illimité dès le départ. J'ai toujours adoré les magazines et les journaux, comme de véritables compositions et comme des objets ; étant donné que je réalisais moi-même les maquettes de mes pages dans *i-D* à cette époque (1992-93), elles étaient aussi proches, pour moi, d'un original que je tirais moi-même dans la chambre noire. Je pense que cela était l'un des aspects essentiels. C'est venu naturellement à l'époque ; je ne calculais pas cela froidement. Je pense que l'on n'est jamais conscient dans le moment que quelque chose peut devenir important ; on n'en a que le pressentiment. " ²

Le principe d'équivalence ³ entre les différents médiums est central dans le travail de Wolfgang Tillmans. Les photocopies, qui constituent les origines du travail artistique de Tillmans avant la photographie proprement dite, représentent un aspect essentiel du potentiel de multiplication de l'image. Ces photocopies sont pour l'essentiel issues d'images prélevées par l'artiste dans des journaux. On peut considérer une partie du travail de Tillmans comme relevant de certaines stratégies d'appropriation, telles qu'elles ont pu être exposées par Douglas Crimp dans l'exposition *Pictures* (1977, Artists Space, New York). [...]

L'utilisation du photocopieur pour pénétrer plus avant dans l'image et la forme du triptyque sont des éléments que l'on retrouve dans les premières photocopies de Tillmans. Ce dernier utilise également le fax (*like praying (faded fax)*, 2005, un fax d'un tirage c-print portant le même titre et réalisé par Tillmans en 1994). Ces deux stratégies ont pour but de "filtrer" l'image, un processus qui peut tout à la fois augmenter le contraste et dégrader la qualité de l'image. Les tirages c-print issus de photographies photocopiées puis scannées, comme *Venice* (2007) et *Victoria Park* (2007) (salle 1 de l'exposition *Lighter*), mais aussi *photocopy (Barnaby)* (1994), un tirage plus ancien, représentent le prolongement de ce travail avec la photocopie. Wolfgang Tillmans souligne dans ces images les « tensions entre une clarté et une distance » ⁵ : on perçoit assez précisément ce qui est représenté, mais la manipulation de l'image procure une sensation d'éloignement, de distance dans l'espace et dans le temps – on pense à la définition de l'aura telle qu'elle a été formulée par Walter Benjamin, cette « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » ⁶. "

Florence Cheval

" Wolfgang Tillmans. Principe d'équivalence ", 27.3.2012 ; en ligne :

<https://chevalflorence.wordpress.com/2012/03/27/wolfgang-tillmans-principe-dequivalence/>

Notes :

1. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003, p. 17

2. [...] Peter Halley in conversation with Wolfgang Tillmans ", in Peter Halley, Midori Matsui, Jan Verwoert, *Wolfgang Tillmans*, Londres / New York, Phaidon, 2002, p.14-15. Traduction personnelle. [Voir un extrait plus loin dans cette section]

3. Cette position de Tillmans est formulée dans le titre de l'exposition de 2003 à la Tate Britain : *If one thing matters, everything matters*.

5. " The photocopy-based c-prints embody the paradox of compacting and expanding visual information. Also at play are tensions between clarity and distance, and given that the effect of the process is somewhat flattening-between two- and three-dimensional space. " Julie Ault, « The Subject is Exhibition (2008). Installations as Possibility in the Practice of Wolfgang Tillmans », in Julie Ault et al., *Wolfgang Tillmans, Lighter*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 20. Traduction personnelle.

6. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit. p. 19.

Les constellations de Wolfgang Tillmans : disparité des supports, des formats et des agencements

" La pratique de Tillmans est exemplaire à ce propos, tant il use des multiples possibilités de présentation de l'image. Ce qui n'est pas sans provoquer quelques incompréhensions chez ceux qui restent attachés à une idée spécifique et absolue du médium. Pour exemple, les photographies de la série *Venus transit* ont été publiées en pleine page en 2005 dans son livre *Truth study center* chez Taschen. Elles se chevauchent dans une présentation sur table sous vitrine en 2009 à la Biennale de Venise. Elles forment au mur un linéaire de six photographies de formats réduits dans son exposition à la Serpentine Gallery à Londres en 2010. Tout cela, avant d'apparaître en grands formats (190x138 cm) dans la première salle de son exposition au Moderna Museet à Stockholm en 2012 et accompagnées de la même présentation sur table qu'en 2009. Emblèmes du cycle de l'univers, ces images sont douées d'une mutabilité hors du commun, c'est-à-dire aisément transformables (d'un format à un autre) et déplaçables (du mur de l'espace d'exposition à la table d'une vitrine en passant par les pages de l'édition). "

Mathieu Harel-Vivier

Photographies, abstraction et réalité. L'agencement comme processus artistique, thèse de Doctorat, Arts plastiques, Université de Rennes 2, 2014, p.89 (cité sans note) ; en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01127318/document>

" Si l'espacement des images joue un rôle important dans l'agencement constellation – ne serait-ce que parce qu'il permet de le distinguer des collages et photomontages –, il en va de même pour la taille des tirages. En effet, l'agencement constellation se caractérise précisément par une grande liberté de choix parmi les formats, de même que bien souvent parmi les supports photographiques et de diffusion de l'image. Prenons pour exemple les compositions murales de Tillmans. Le nombre d'images de tailles différentes y est impressionnant. D'ailleurs, si une image est tirée dans un format lors d'une exposition, celui-ci change bien souvent dans les installations à suivre. Tillmans n'assigne pas réellement de format à ses images. La même image peut apparaître dans deux formats différents au cours de la même exposition. Mis à part un certain nombre de ses photographies abstraites, uniques, puisqu'issues d'un geste poétique ne pouvant être reproduit à l'identique, les images de Tillmans ne possèdent pas un, mais plusieurs formats, comme indiqué dans le catalogue de ses expositions à Chicago, Los Angeles et Washington en 2006 et 2007 :

" À moins d'indications contraires, toutes les œuvres de Wolfgang Tillmans incluses dans ce catalogue sont des [épreuves] chromogéniques (C-prints). Quand une œuvre existe dans différentes dimensions, la taille n'est pas indiquée dans la légende. Généralement, ces œuvres existent en trois formats : 30x40 cm, 51x61 cm pour les [épreuves chromogéniques], et aux alentours de 135x205 cm pour les [impressions jet d'encre et les épreuves chromogéniques encadrées]. Lorsqu'une œuvre existe en un seul et unique format ou médium, la légende le mentionne. " ²⁵

Mais d'où vient ce besoin de produire des « variations d'accent ²⁶ » ? Lorsqu'il est revendiqué comme chez Tillmans, il vient de cette volonté de bouleverser la hiérarchie d'accès aux images. À ce sujet et en réponse à Obrist qui remarque la façon dont il parvient à attribuer une même importance aussi bien à ses présentations de photographies isolées qu'à ses agencements constellation, Tillmans explique :

" Mon point de départ a toujours été l'image seule. Même si j'ai continuellement défié et testé cette « singularité », je veux que chaque image puisse être comprise comme une entité autonome. Chaque pièce doit pouvoir fonctionner d'elle-même. Si c'est assez bon pour cela, elle peut être montrée dans le cadre d'une installation plus complexe. L'impression non-hiérarchique de mes installations vise à permettre un accès aux images par des voies qui ne sont pas prédéterminées. En tant que visiteur, c'est à votre guise que vous attribuez une valeur aux choses – et non pas en vous disant « ah une grande image encadrée et isolée – c'est important ; une petite image non encadrée – c'est sans importance ²⁷. » "

En outre, dès ses premières expositions, par exemple chez Buchholz & Buchholz à Cologne en 1993, il agence au mur des photographies avec plusieurs doubles pages de magazines ²⁸. Comme en expansion, l'agencement serré de la maquette de l'imprimé s'échappe dans l'espace tridimensionnel de l'espace d'exposition. Certaines images se chevauchent ; l'agencement est encore assez resserré, et le format des images n'excède pas celui d'une feuille A3 ²⁹. [...]

Quant à Tillmans, il dit avoir été influencé par des « magazines illustrés allemands de la classe ouvrière du début du vingtième siècle qui développaient des histoires à partir d'un agencement de plusieurs images ³¹ », ainsi que par des zines ³² à l'intérieur desquels apparaissaient des images du travail d'Andy Warhol et les collisions inattendues des premiers travaux de Robert Rauschenberg.

Ces influences témoignent du fait que : « Concernant les relations entre les images et leur spatialisation, la page et la mise en page ont été des catalyseurs particulièrement puissants pour la pensée de l'artiste ³³ », ainsi que le remarque Julie Ault.

Par ailleurs, dans cette exposition de 1993, les images ne sont pas encadrées, mais seulement maintenues au mur de la façon la plus discrète qui soit, vraisemblablement à l'aide de scotch selon cette technique qui lui est tout à fait personnelle. L'adhésif double-face transparent en contact avec le mur et le dos du tirage déborde sur le côté afin d'être retiré plus facilement. Visible de près, celui-ci disparaît totalement à la distance nécessaire à l'appréhension de l'agencement dans sa globalité. Quant aux pages de magazines, simplement détachées, elles sont systématiquement pointées. Près d'une décennie plus tard en revanche, lors de son exposition parisienne *Vue d'en Haut* au Palais de Tokyo, des tirages photographiques de plusieurs mètres côtoient des groupes d'images de tailles plus réduites, allant jusqu'au format carte postale.

Finalement, Tillmans adopte à peu près trois modes de présentation pour ses photographies agencées au mur, auxquels il ajoute une quatrième solution réservée à la présentation de la série *Lighter*. Généralement, les formats les plus petits (inférieurs à 40x50 cm) sont dépourvus de cadres et fixés avec du scotch. Les plus grands sont tenus à l'aide de plusieurs pinces à dessin disposées à intervalles réguliers en haut et en bas et fixées au mur avec une pointe. Pour les derniers, Tillmans a fait le choix d'un encadrement vitré sans passepartout dans une caisse en bois peinte de couleur blanche. Ici, le fond de cadre a remplacé le mur, l'image n'est pas contrecollée, mais laissée libre, simplement maintenue à l'intérieur de la caisse. Quant à la série *Lighter*, Tillmans affirme sa dimension sculpturale à travers un montage du tirage sous caisse en plexiglas. Ce sont finalement, autant de modes d'appréhension de l'image qui servent et relayent la multiplicité à l'œuvre dans le corpus photographique de Tillmans et s'assurent de ne pas réduire l'œuvre à la seule présentation des éléments immédiats qu'elle contient.

Le lieu de l'œuvre et de l'homme

Qu'il y ait une majorité de grands formats ou de plus petits, il s'agit toujours, pour Tillmans, de composer un agencement qui soit aussi bien à la mesure du lieu que du spectateur et de ses facultés sensibles, une gageure, si l'on considère la taille du spectateur, toujours constante alors que celle du lieu varie. Alors s'engage une réflexion sur l'installation des photographies. Bien souvent, la hauteur du mur détermine le déploiement de l'agencement, et c'est pourquoi des images se situent à proximité du sol et du plafond. Dès lors, les conventions d'accrochage instaurées dans le courant du XX^e siècle qui fixent idéalement la hauteur du centre de l'œuvre entre 1,55 m et 1,70 m ne sont plus d'actualité, si ce n'est que cette mesure forme parfois une ligne de référence à partir de laquelle commencer l'accrochage pour mieux s'en détacher ensuite. Il n'y a donc aucun risque de croiser l'artiste se lamenter d'avoir été « expédié au ciel », ni se réjouir d'être « cloué au sol », comme se pouvait être le cas en parcourant les accrochages des Salons du XIX^e siècle dont les murs recouverts de tableaux avaient eux aussi cette particularité de se déployer du sol au plafond, ainsi que le rapporte Brian O'Doherty ³⁴. La source d'inspiration de Tillmans est tout autre, plus contemporaine. Pour l'artiste, ni le haut ni le bas ne sont ingrats, il a lui-même fait ses choix. L'œuvre, qui n'est plus seulement présentée à hauteur d'yeux, s'adresse aussi bien à l'imaginaire qu'elle sollicite le corps du spectateur ; elle implique autrement dit autant la sensorimotricité du spectateur que la mobilité et l'agilité de son imagination.

Lors de son séjour d'un an à New York en 1994, Tillmans rencontre le peintre allemand Jochen Klein qui participe au collectif Group Material. De fait, il prend connaissance et « tire avantage, comme le suggère Damien Delille, de la diffusion rhizomatique des informations que présente ce collectif ³⁵ » et notamment de l'agencement des documents de la *AIDS Timeline* ³⁶. Constituée d'une bande de vinyle noir ponctuée par la mention de chaque année de la décennie 1979-1989 et courant sur les murs de l'espace d'exposition, *AIDS Timeline* compile des statistiques, des objets, œuvres d'art, couvertures de magazines, etc ³⁷. La constellation est là dans ce large éventail de la culture filtré au travers d'une histoire du sida ; simplement, pour apparaître, se détacher du reste, elle doit être épurée de sa ligne, de ses textes et caractères typographiques. C'est ce que Tillmans s'applique à mettre en œuvre sur les murs de ses expositions. Mais avant cela, on retrouve ici combinés dans *AIDS Timeline* les deux grandes idées fondatrices et paradoxales de l'exposition didactique allemande et plus largement moderne, d'une part la maîtrise d'une linéarité capable d'imposer au visiteur un déroulement planifié de sa promenade à travers la chronologie (ce dont se sépare Tillmans) et d'autre part l'éclatement linéaire qui permet de mettre en mouvement le regard ³⁸. De plus, jouant le commissaire de ses propres expositions, Tillmans a su s'inspirer du leitmotiv de *AIDS Timeline* qui chaque fois donne lieu à la création d'un nouvel agencement. En effet, Group

Material considère moins *AIDS Timeline* comme une exposition itinérante qu'un système souple capable d'intégrer les spécificités géographiques de la question à traiter (en l'occurrence, la crise du sida). De même, en fonction des villes où expose Tillmans, l'agencement est différent, d'autres images s'y ajoutent, l'espace d'exposition offre un nouvel aspect et donne lieu à de nouvelles configurations.

Quant à cette linéarité dont Tillmans se sépare, il y est sans cesse confronté face aux longues cimaises des espaces d'expositions telles que celle de la rotonde du Palais de Tokyo qui invite le spectateur à la suivre d'un bout à l'autre selon l'axe longitudinal. Permettant au spectateur une évolution sans entraves le long de sa surface, cette cimaise, une fois recouverte des photographies de l'exposition *Vue d'en haut*, propose de surcroît de s'arrêter, pour y opérer par exemple un mouvement de regard vertical, en plongée ou contreplongée, en vue d'observer précisément une photographie placée en haut ou en bas. Arrêtons-nous alors sur quelques images. Le titre de la première *Tokyo Hands* fait référence au magasin japonais ayant pour slogan « When You Visit, You Find What You Want ». Cette référence au magasin évoque autant l'idée de linéarité relative aux rayonnages que celle de multiplicité relative à la quantité des produits stockés. Quant à l'image, elle renvoie davantage aux deux mains du logo du même magasin, lesquelles rappellent le jeu chorégraphique des sujets photographiés. Un peu plus loin au centre de la cimaise, une seconde image *Piloten* donne à voir la main du pilote tirant sur le manche et se livrant ainsi à une activité en lien direct avec le point de vue adopté *Vue d'en haut*. Puis en plan trois quart, à la verticale, une amie de Tillmans, Alex, le visage de profil, regarde hors-champ vers le bas et induit encore la même trajectoire d'observation que le titre d'exposition formule. [...]

Le plan horizontal

Passer d'une somme d'images désordonnées à son agencement ne va pas de soi. Cela suppose une mise à l'épreuve des images dans un contexte qui s'avère très différent de celui de l'exposition. Si le temps du montage correspond à la période où l'artiste est confronté à la verticalité de la cimaise, auparavant l'artiste est plongé dans un contexte de papier. Il réalise ses plans d'accrochages, projette à plat sur le papier ce qui doit prendre forme au mur ou dans l'espace. Autrement, à défaut de pouvoir s'enfermer dans le cadre serré de la feuille de papier, l'artiste fait place nette et s'empare de la table ou du sol sur lesquels il dispose des images de papier. La maquette construite par Tillmans pour préparer son exposition au Moderna Museet en témoigne. Sur le sol de son atelier à Berlin, Tillmans tente à sa manière de disposer les images sur des cimaises de papier. L'œuvre se cherche et ne revêt pas encore le dernier degré de sa matérialité. Son épaisseur, son format, son mode de présentation ne sont souvent pas définitifs. Cependant, dans l'exposition là où l'œuvre s'affirme, celle-ci évoque moins la fenêtre à travers laquelle regarder le monde que le monde lui-même, recueilli et présenté au spectateur tel qu'il se présente à l'artiste sur sa table. [...]

Depuis son exposition en 1995 au centre d'art Portikus à Francfort-sur-le-Main, Tillmans utilise lui aussi un système de tables appelé *truth study center* pour montrer ses images et toutes sortes de documents : publicités, articles de journaux, cartes postales, photocopies, etc. L'espace de travail de l'artiste où s'engagent de multiples réflexions portant par exemple sur l'astronomie, les religions, la cause homosexuelle et les Roms est offert au regard du spectateur. Le plus souvent, l'agencement présenté informe la constellation d'images exposées au mur, créant ainsi un dialogue entre les images et des questions d'actualité, mais il fait aussi l'objet d'une exposition à part entière à la galerie Maureen Paley à Londres en 2005. Lors de son entretien avec Obrist, Tillmans s'explique sur les raisons de la dénomination *truth study center* :

" WT : — Soudain, où que l'on se tourne, des personnes prétendent connaître la vérité : il y a des revendications américaines sur les armes de destruction massive en Irak et des gens au Moyen-Orient qui prétendent que la Shoah n'a jamais eu lieu. Tout cela fut le point de départ du projet sur table *truth study center*. [...] Globalement, le but du projet est de contester ces grandes affirmations de la vérité : un centre d'étude de la vérité aurait donc pour tâche de découvrir la vérité. Pourtant, une telle revendication absolutiste de la vérité est précisément ce qui ne devrait pas exister. Mais c'est une question délicate – de prétendre qu'il n'y a pas de vérité en tant que telle, même s'il y a bien en effet quelques vérités auxquelles je crois. D'ailleurs, je les considère comme le talon d'Achille inhérent au projet.

HUO : — Un paradoxe ?

WT : — Un paradoxe, oui. D'une part, je tiens à encourager la relativité. Si nous étions tous moins dogmatiques sur les affaires du monde, nous aurions beaucoup moins de problèmes. D'autre part, il y a des choses que j'accepte comme vérité absolue. La terre tourne autour du soleil,

l'homosexualité est une réalité. Mais nous ne pouvons pas laisser ceux qui pensent qu'il est normal d'être dogmatique monopoliser le terme de « vérité ». Je pense que le plus gros problème de notre temps et que les gens prétendent connaître l'ultime vérité. Personne ne semble être assez humble pour admettre sa propre ignorance. " ⁵⁵

Finalement, on se retrouve ici confronté à une illustration subversive de la vérité qui rappelle l'objectivité telle que nous l'avons envisagée. Tillmans utilise en effet une forme de multiplicité – la confrontation de divers documents – qui, au nom d'une vérité absolutiste, aurait été supprimée. Rappelons que Daston et Galison décrivent la vérité comme ce qui « répugne [...] les perturbations qui ébranlent la certitude ⁵⁶ », tandis que Didi-Huberman ajoute au propos de Warburg définissant son iconologie des intervalles qu'il ne s'agit ni de « la solution ⁵⁷ » ni de « la vérité trouvée ⁵⁸ », autrement dit la vérité n'est pas plus présente dans l'espacement des images. Pourtant, Tillmans multiplie les documents et les registres de références ; il juxtapose parfois « une documentation absurde issue de la science et des autres domaines de la vie ⁵⁹ » avec ses propres photographies. Il souligne aussi que : « les installations de tables ne sont pas destinées à être exhaustives. Elles portent sur des choses, mais elles peuvent toutes être développées ⁶⁰. » Du coup, si Tillmans utilise et revendique ce terme de vérité, c'est précisément pour atteindre le spectateur et susciter sa réflexion sur les questions d'actualité. "

Mathieu Harel-Vivier

Photographies, abstraction et réalité. L'agencement comme processus artistique, thèse de Doctorat, Arts plastiques, Université de Rennes 2, 2014, p.309-321, p.323, p.331-332 ; en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01127318/document>

Notes

- 25 Wolfgang Tillmans, cat. expo., Julie AULT et coll., Museum of Contemporary Art, Chicago, du 20 mai au 13 août 2006 ; Hammer Museum, Los Angeles, du 17 sept. 2006 au 07 janv. 2007 ; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, de fév. à mai 2007, Los Angeles, Hammer Museum ; Chicago, Museum of Contemporary Art ; New Haven et Londres, in association with Yale University Press, 2006, p.4. [En ligne : https://tillmans.co.uk/images/stories/pdf/WT_US_Tour_Catalogue_2006-07.pdf]
- 26 Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 239. Voir supra pour la citation complète.
- 27 Propos de Tillmans dans Hans Ulrich OBRIST, *Wolfgang Tillmans, Conversation n°6*, Cologne, Walther König, 2007, p. 93-97. [En ligne : https://tillmans.co.uk/images/stories/pdf/HUO_Tillmans_Interview_Web.pdf]
- 28 Voir les illustrations 138 et 139 dans *Wolfgang Tillmans. For when I'm weak I'm strong*, cat. expo., Gijs van TUYL et coll. et coll., Kunstmuseum Wolfsburg, 7 sept. au 17 nov. 1996, Ostfildern, Hantje Cantz, 1996, n. p. ou bien l'agencement qui est reproduit sur la dernière page du livre : *Wolfgang Tillmans, Simon WATNEY*, Cologne, Taschen, 1995, n.p.
- 29 Dans une autre pièce de la galerie en revanche, des images de plusieurs mètres marouflées sur tissu côtoient une image photocopiée. Toutes sont pointées au mur.
- 31 Propos de Tillmans cité dans Julie AULT, « The Subject Is Exhibition (2008) : Installations as Possibility in the Practice of Wolfgang Tillmans », dans Julie AULT, Daniel BIRNBAUM et Joachim JÄGER, *Wolfgang Tillmans : Lighter*, cat. expo., Berlin, Ostfildern-Ruit ; Hatje Cantz ; Hamburger Bahnhof, 2008, p. 18.
- 32 Un zine (abréviation de fanzine ou magazine) est une petite publication d'images et de textes originaux ou récupérés. Périodique ou non, il est habituellement reproduit à la photocopieuse, auto-publié, créé et réalisé par des amateurs passionnés pour d'autres passionnés. Fortement ancré dans la philosophie du *Do It Yourself*, il est popularisé dans les années soixante-dix par le mouvement punk.
- 33 Propos de Tillmans cité dans Julie AULT, « The Subject Is Exhibition (2008) : Installations as Possibility in the Practice of Wolfgang Tillmans », *op. cit.*, p. 18.
- 34 Voir Brian O'Doherty, *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, traduit de l'anglais par Catherine Vasseur revue par Patricia Falguières, Zurich et Paris, JRP Ringier ; Maison Rouge, fondation Antoine de Galbert, Lectures Maison Rouge, 2008, p. 37-38.
- 35 Damien DELILLE, « Fluides abstraits. Wolfgang Tillmans et la recomposition du militantisme au tournant des années 2000 », Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études doctorales *Les fluides corporels dans l'art contemporain*, Paris, INHA, 29 juin 2010. [En ligne : <https://shs.hal.science/halshs-01796710/document>]
- 36 Actif à New York de 1979 à 1996, le collectif Group Material fut constitué d'un certain nombre d'artistes, présents sur une période plus ou moins longue, parmi lesquels : Doug ASHFORD, Julie AULT, Felix GONZALES-TORRES, Jenny HOLZER, Jochen KLEIN, Barbara KRUGER, Hans HAACKE, Richard PRINCE, Louise LAWLER, etc. Lors de son séjour d'un an à New York en 1994, Tillmans fait la rencontre du peintre allemand Jochen Klein qui devient son compagnon jusqu'en 1997 (date à laquelle, il meurt de complications liées au sida). On peut également supposer que Tillmans ait pris connaissance des nombreux fragments de la *Timeline* publiés en déc. 1990 dans les revues *Afterimage*, *Art & Auction*, *Art in America*, *Art New England*, *Artforum*, *Contemporanea*, *High Performance*, *October*, *Parkett*, and *Shift*.
- 37 Voir Julie AULT (dir.), *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, Londres, Four Corners Books, 2010 et plus particulièrement Sabrina LOCKS, « Tracking AIDS Timeline », p. 229-234.
- 38 Voir Olivier LUGON, « La photographie mise en espace, les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », *Études photographiques*, n°5, nov. 1998, p. 97-118. [En ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/168>]
- 55 Hans Ulrich OBRIST, *Wolfgang Tillmans, Conversation n°6*, *op. cit.*, p. 79-82 pour la version anglaise. Voir également la citation reproduite dans le communiqué de presse de son exposition à la galerie Chantal Crousel en 2008 dans laquelle Tillmans résume son propos : « Le projet des tables a été inspiré par un fait qui caractérise notre époque : les conflits et problèmes sont engendrés par des personnes qui pensent détenir des vérités absolues. Alors que dans les années 90 on acceptait de manière pragmatique la relativité, ces dernières années, le discours politique a été dominé par les voix autoritaires de l'intolérance religieuse et par des positions idéologiques. Cela ressemble à une prise d'otage du monde par une minorité dogmatique, tandis que ceux qui préfèrent voir les choses de manière relative et indépendante sont forcés de les regarder avec une impuissante incrédulité. » Wolfgang TILLMANS, « Communiqué de presse de l'exposition *Strings* », Paris, galerie Chantal Crousel, du 13 sept. au 25 oct. 2008. [En ligne : <https://www.crousel.com/media/uploads/artists/WolfgangTillmans/press/cp.pdf>]
- 56 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, Paris, Les presses du réel, Fabula, 2012, p. 25.
- 57 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'œil de l'histoire : Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, Paradoxe, 2011, p. 161. Citation complète à la p. 245 de la thèse.
- 58 *Ibid.*
- 59 Hans Ulrich OBRIST, *Wolfgang Tillmans, Conversation n°6*, *op. cit.*, p. 86 pour la version anglaise.
- 60 *Ibid.*, p. 85 pour la version anglaise.

Wolfgang Tillmans à propos de sa démarche artistique (2002, extraits)

Peter Halley: What was the first gallery exhibition or relationship that moved your work into the right context, when your work began to be seen?

Wolfgang Tillmans: That was in January 1993 at Daniel Buchholz in Cologne. I'd been exhibiting since I was nineteen, and started publishing in magazines a couple of years after that, but somehow I consider that exhibition to be my first.

Halley: How did you meet Daniel Buchholz? Was his your first major gallery?

Tillmans: Yes, it was. I had a loose contact with Maureen Paley in London, whom I saw when I was a student now and then. Then in the autumn of 1992 she decided to take a picture of mine to the Cologne unofficial art fair, the Unfair – a large inkjet print of *Lutz & Alex*, sitting in the trees. I decided to go to Cologne for that only because there was also an *i-D* party there the night before. I decided I might as well install the picture at the Unfair myself. The night before the art fair, at the *i-D* night, Michael Hengsberg [Daniel's assistant at the time], told me they'd really like to do a show with me. They invited me on the strength of the work they'd seen in *i-D*.

Halley: At the time of that first show, who was encouraging you and talking about your work? How did people first interpret the work? What happened after that first show? Clearly it didn't go unnoticed.

Tillmans: No. The main thing was that I found my signature in terms of showing my pictures in a non-hierarchical way. It was a very radical thing at the time, to show magazine pages alongside original photographs and to leave the photographs unframed; not to make a distinction in terms of value – you know, what belongs on the wall, what doesn't. For me, the printed page had been a sort of unlimited multiple from the start. I always loved magazines and newspapers, as actual compositions and objects; since I was designing some of my spreads in *i-D* at that time (1992–93), they were as close to an original work by me as the print that I was making in the dark room. I think that was one key aspect that I got across. It came naturally at the time; I wasn't calculating it in a cold way. I guess you're never aware at the time that it might be something important; you only ever have a presentiment of it.

Halley: So people didn't just see it as a show of photographs, but also as an installation about information, or images of the world?

Tillmans: Yes, it was very much an installation. It was a tiny space: 3x3 meters, literally a white cube. One wall was very sparse, with a series of pictures in one straight line, the *Chemistry Squares* [1992]. Then, as it went around the room, it got denser, from floor to ceiling; there were structures of grids and lines involved. For some reason, already at the opening there was a special buzz, and there were lots and lots of people. It's funny how later you hear who saw it, like Kasper König. I sold my first picture to the artist Isa Genzken, which was hugely exciting for me. At that time we immediately struck up a special relationship; that was a great encouragement; soon after that we started working together on the portfolio "Atelier." Also Daniel told me a week later that Sigmar Polke had spent a while looking at my show.

[...]

Halley: If you don't mind my saying so, I'm glad I asked you because now I clearly understand the ethical dimension of your life and work. Certainly death is one of the big ethical issues and for you to speak about the nature of your mourning, I think ties very much into your thoughts about how to form a photograph or an installation.

Tillmans: I can't control everything in my life and the installations are a reflection of this underlying sentiment that's been with me from an early age: this dichotomy between wanting to control everything and the humble acceptance of what actually is. I think this is, for example, reflected in the use of materials in my work, showing that there is no definite or permanent answer in photography. A photograph can never be stable and perfect and protected and I like the way it's constantly in flux. I position the different angles that go on in the materiality of a photo and I point them against each other. Some pictures I have framed, and others I hang directly on the wall as inkjet prints, and then with others I take away the whole uniqueness and limited-edition-ness thing and give a magazine page or a postcard an equal presence on the wall.

Halley: You've given a great deal of thought over time to your exhibition practice, and the installations have continued to evolve dramatically. The way you hang pictures and the technical considerations given to the photograph as an object have all been important. Can you give an idea of how that has evolved over the last ten years?

Tillmans: What intrigues me is the tension of the two key qualities of a photograph: the promise of it being a perfect, controlled object, and the reality of a photographic image being mechanically quite unsophisticated. It creases or buckles when it's too dry, curls in humidity, becomes rigid and vulnerable when it's mounted, and for that reason, loses its flexibility. I choose to reconcile all this and don't try to pretend that it isn't happening. I've made all of that part of the beauty of the visual experience. The fact that photographs aren't permanent is like a reminder of our condition; showing their vulnerability protects one from the disappointment of seeing them fade. The inkjet prints have this built in as a concept: their impermanence is clearly imaginable yet the owner also has the original master print and can reprint the inkjet print when they feel it's necessary.

Halley: How do you decide which images are framed under glass and which are pinned?

Tillmans: I'd never pin a photograph, because when you pin it you pierce the corner. So I found this tape with which I can tape a picture to the wall without it even touching the surface of the emulsion, and I can remove the tape afterwards and the print is totally untouched. I pin the magazine pages with steel needles, because if you tape a magazine page, you can never safely remove the tape, it always tears. I use this made-up logic in terms of how I present the stuff, how I fix it to the walls. Somehow, however minuscule these technical decisions probably are in the larger picture, they're crucial to the meaning of my project and what's important to me – to really understanding the nature of the object that I put up. Each thing needs a different treatment. At the same time, of course, they use a language of personal associations and 'thought-maps.' Then again I also use grids and linear installations, hanging the works all around the gallery at the same height.

Halley: I like your description of the various methods of caretaking, or hanging your images. Basic themes in your work are spontaneity, being in the moment, and enjoyment. Combined with that, however, is a tremendous sense of concentration, and a strong impulse to take care of things in a very... you could almost use the word "loving" way that doesn't abuse this poor photograph. Often, really good art combines contradictory sides of the artist's psychology or ethos. Your description in this case brings that out for me. It might be that what you do is synthesize impulses that we may typically see as contradictory – make oil and water mix.

Tillmans: That's a great way of putting it.

[...]

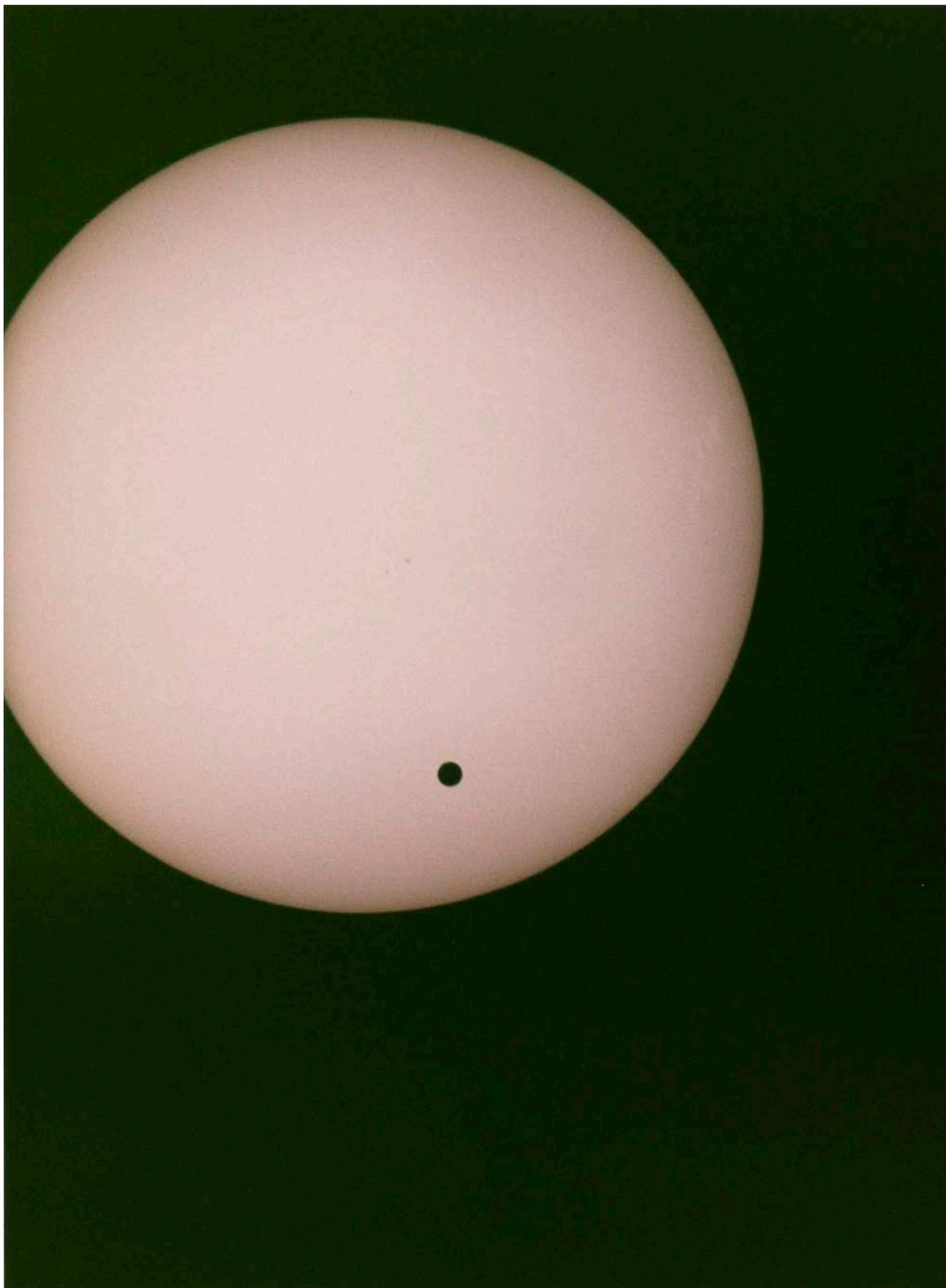
Halley: What are you thinking about as you place photographs on the wall?

Tillmans: It comes largely from a very personal approach – things that are meaningful to me at this point, in that room or in that month. I usually spend about a week on an installation, which includes day and night shifts. I'll work on it, then leave, then come back fresh, have a new angle on it, change the whole thing, and so on, until the installation settles into a shape that gives me the sense that I can't add to it or change it; only then do I feel it's finished. Underlying decisions regarding content there are, of course, formal decisions about colours, shapes, sizes and textures.

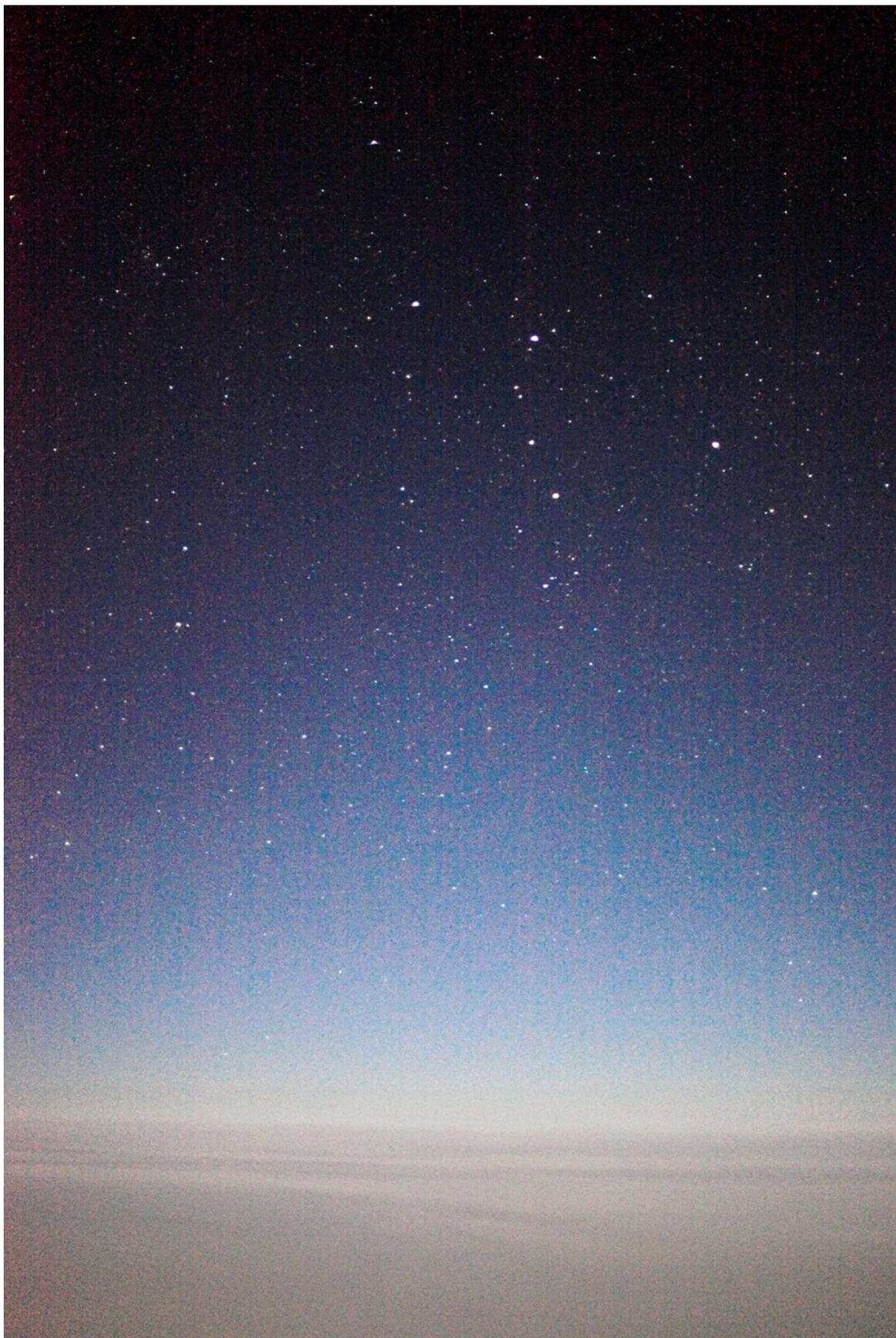
Halley: It all seems very multi-determinal: various vectors of intuition about your own interests, your perception of the audience, how you feel the photographs will form the space at any given time.

Tillmans: Exactly. "Multi-vectored" is the word I like to use. This way of hanging allows for each of these different vectors to have a voice, so that things are not exclusive. It's an inclusive practice, which allows me to have a little joke in one corner and some sort of personal wink to somebody else in another corner. And also to say something very deliberate in terms of formal considerations related to, say, portraiture or landscape. It's not all personal, although that is one level. The viewer should be encouraged to feel close to their own experiences of situations similar to those that I've presented to them in my work. They should enter my work through their own eyes, and their own lives – not through trying to piece together mine.

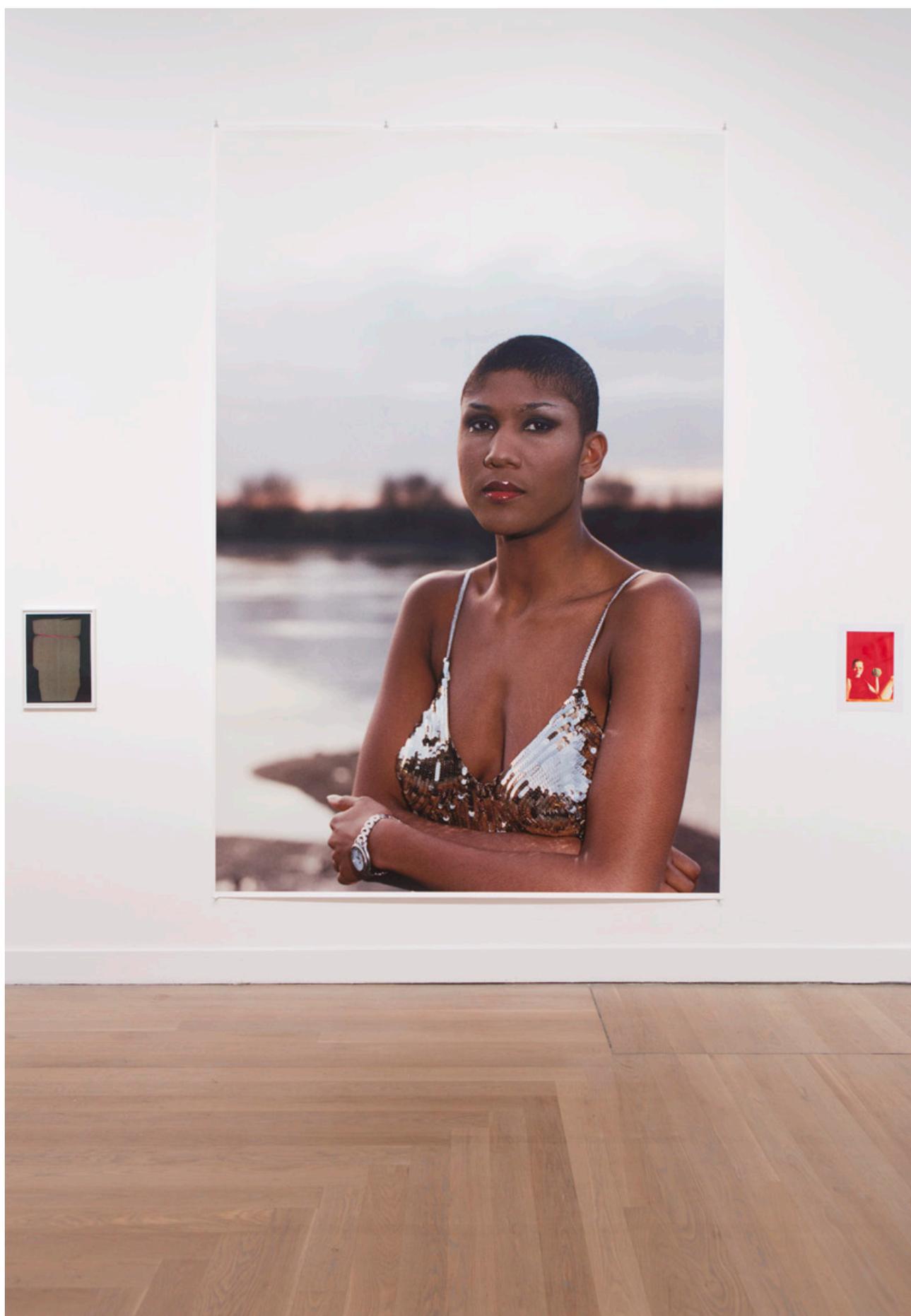
Source : " Interview. Peter Halley in conversation with Wolfgang Tillmans ", in HALLEY, Peter, MATSUI, Midori, VERWOERT, Jan, *Wolfgang Tillmans*, London, Phaidon, coll. Contemporary Artists, 2002, p.8-33, citations p.14-16, p.28-29, 32-33 ; en ligne : https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/wolfgang-tillmans-peter-halley-interview-53106



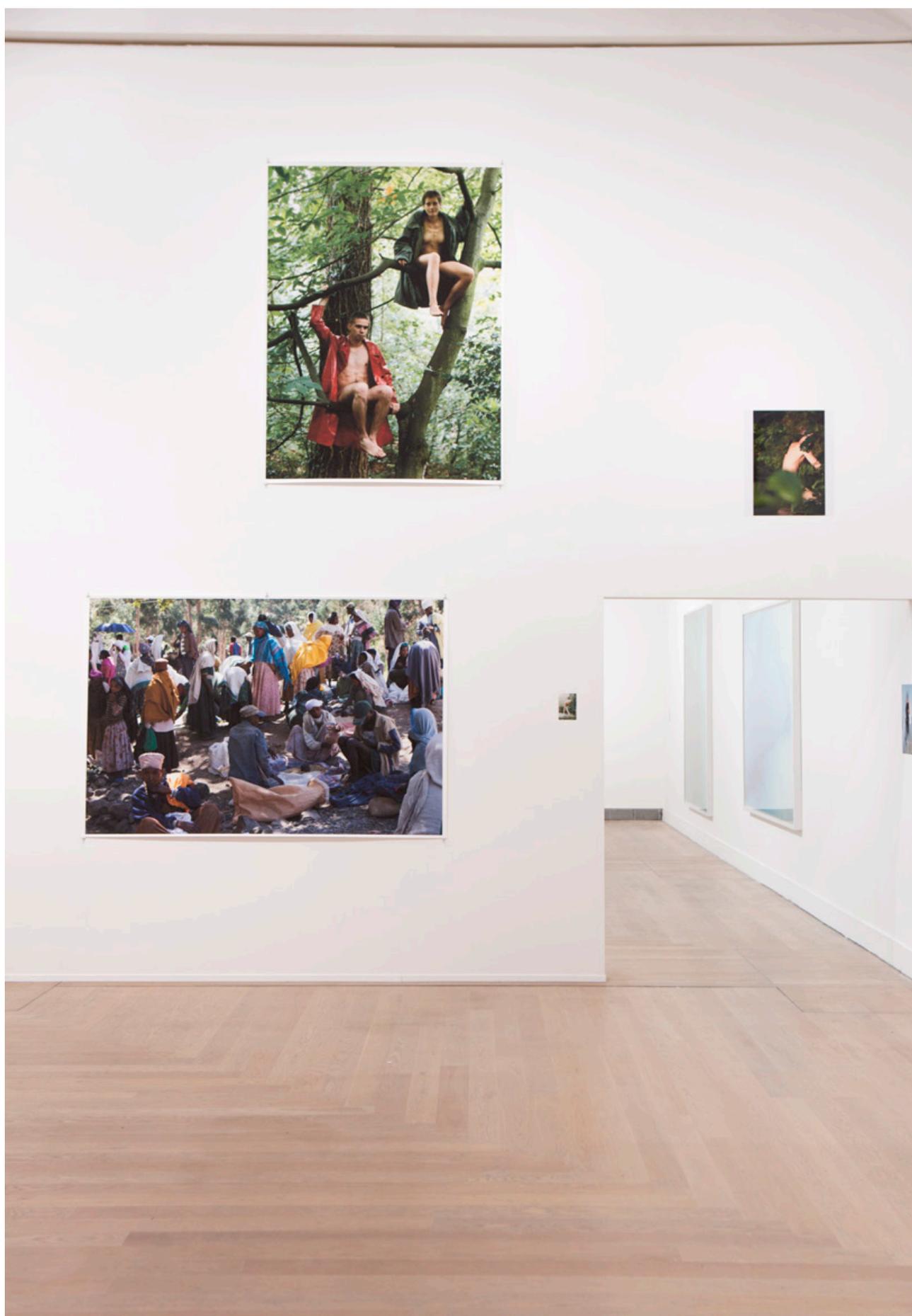
Wolfgang Tillmans, de la série *Venus transit*, 2004, c-print, dimensions variables



Wolfgang Tillmans, *In Flight Astro II*, 2010, impression pigmentaire, dimensions variables



Exposition *Wolfgang Tillmans*, Salle 5, Moderna Museet, Stockholm, 6.10.12 – 20.01.13 ; photo : Carmen Brunner
Image au centre : Wolfgang Tillmans, *Smokin'Jo*, 1995



Exposition Wolfgang Tillmans, Salle 5, Moderna Museet, Stockholm, 6.10.12 – 20.01.13 ; photo : Carmen Brunner
Image du haut : Wolfgang Tillmans, *Lutz and Alex sitting in the trees*, 1992, dimensions variables



Wolfgang Tillmans, exposition à la Galerie Buchholz + Buchholz, Cologne, 1993 ; à gauche : *Chemistry squares*, 1992, c-prints, 14.3x14.3 cm



Wolfgang Tillmans, exposition à la Galerie Buchholz + Buchholz, Cologne, 1993. Texte : " Qui ose l'amour vit demain "



Wolfgang Tillmans, exposition à la Galerie Buchholz + Buchholz, Cologne, 1993



Wolfgang Tillmans, reprise de l'exposition de 1993 chez Buchholz + Buchholz, exposition collective 1984-1999. La décennie, Centre Pompidou-Metz, 24.5.2014 - 2.3.2015, pages de magazines ; photo : novaphotographia.pt, source en 2015 : <http://www.novaphotographia.pt/2014/11/wolfgang-tillmanns-buchholz-buchholz.html>



Wolfgang Tillmans, exposition à la Galerie Portikus, Francfort-sur-le-Main, 2.9. – 15.10.1995



Wolfgang Tillmans, exposition à la Galerie Portikus, Francfort-sur-le-Main, 2.9. – 15.10.1995



Wolfgang Tillmans, *Concorde Grid*, 1997, 56 c-prints, 32x22 cm, dimension totale 164x464 cm, réalisée pour l'exposition *I Didn't Inhale*, Chisenhale Gallery, Londres, 1997. Un livre d'artiste contenant 62 photos est aussi publié pour l'occasion.
Source au 2024 12 29 (à consulter pour plus d'info) : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fillmans-concorde-grid-p11674>



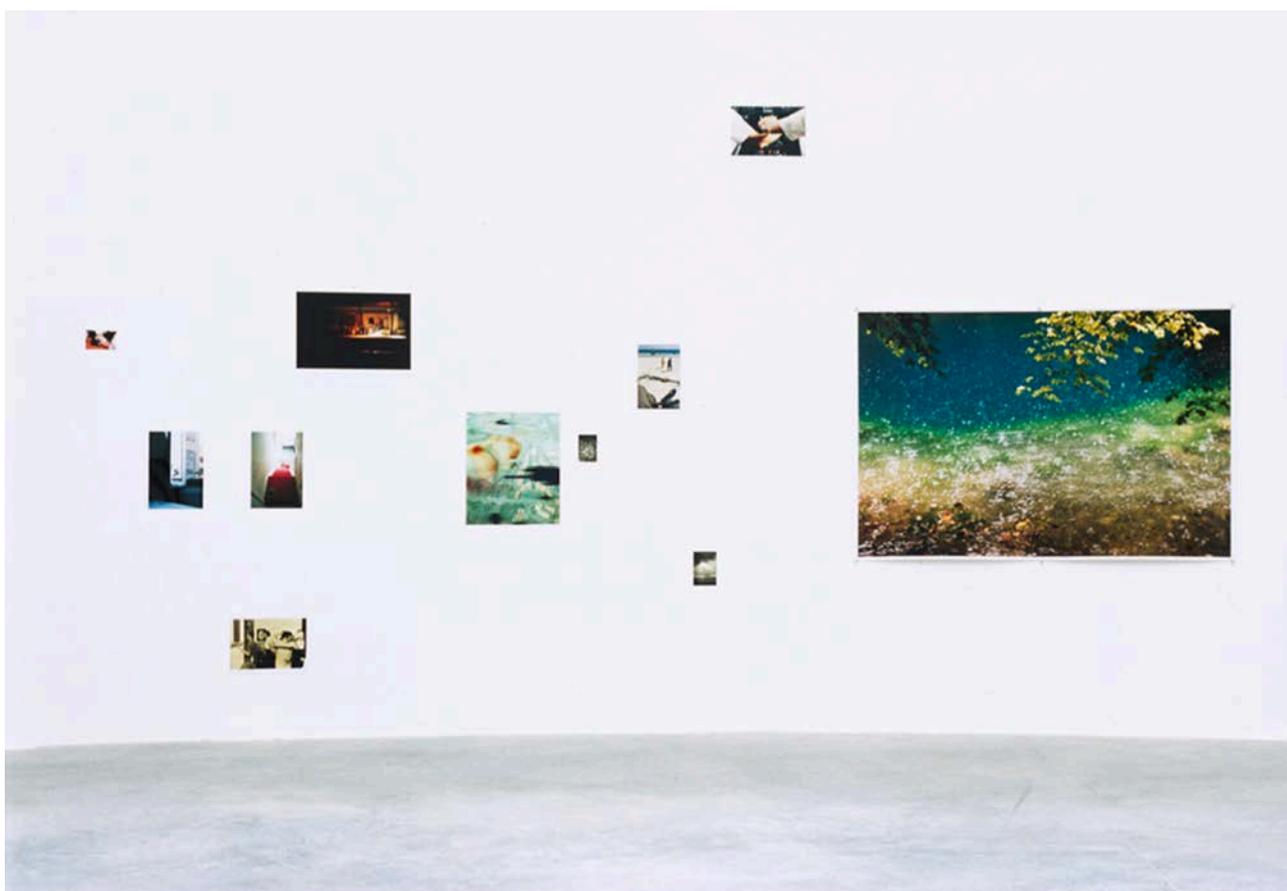
Wolfgang Tillmans, *Soldiers, The Nineties*, 1999, installation, Neuer Aachener Kunstverein, Aachen



Wolfgang Tillmans, *Soldiers, The Nineties*, 1999, installation, Museum of Contemporary Art, Chicago, 2006



Wolfgang Tillmans, exposition *Vue d'en Haut*, Palais de Tokyo, Paris, 2002



Wolfgang Tillmans, exposition *Vue d'en Haut*, Palais de Tokyo, Paris, 2002



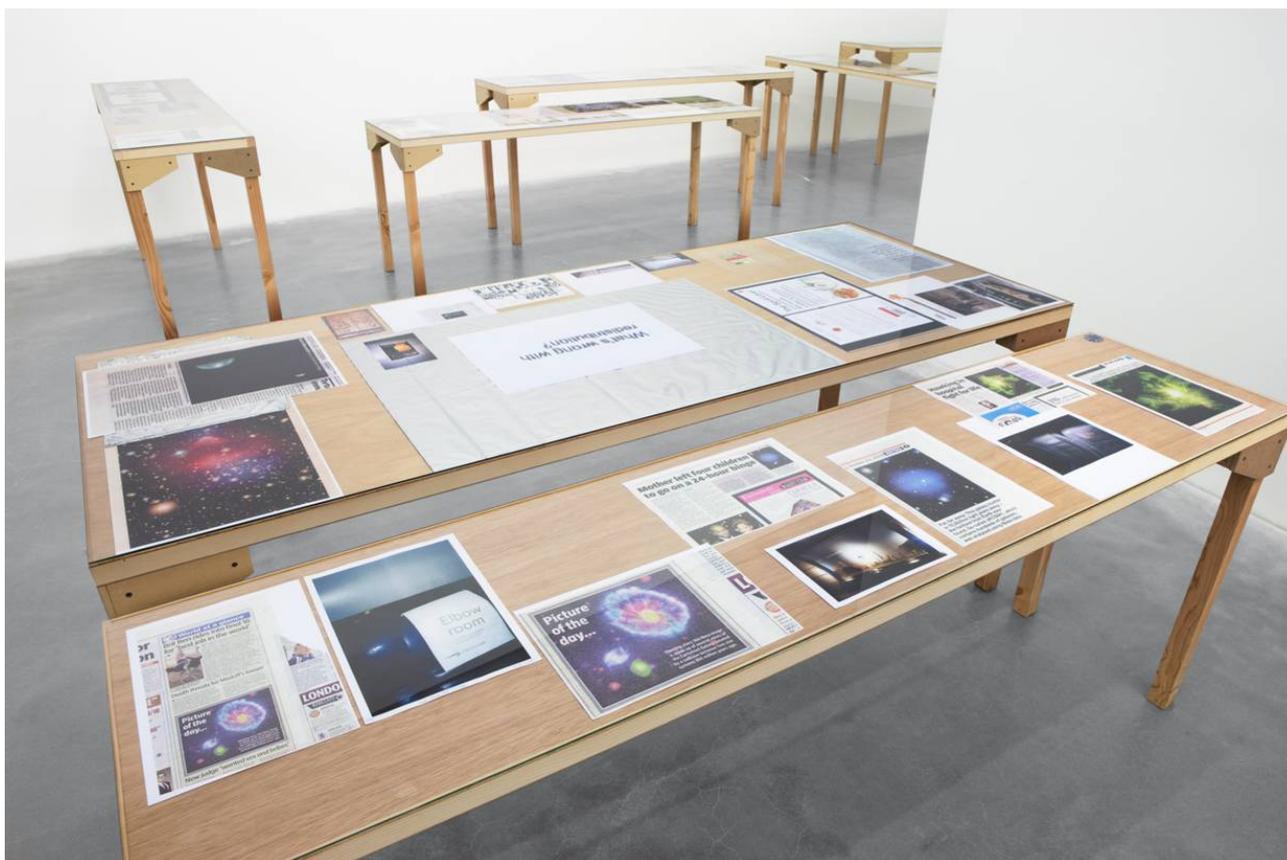
Wolfgang Tillmans, exposition *View From Above*, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Hummelbæk, Danemark, 2003



Wolfgang Tillmans, *Empire (paper thin)*, 2005 et *Urgency III*, 2006, Museum of Contemporary Art, Chicago, 2006



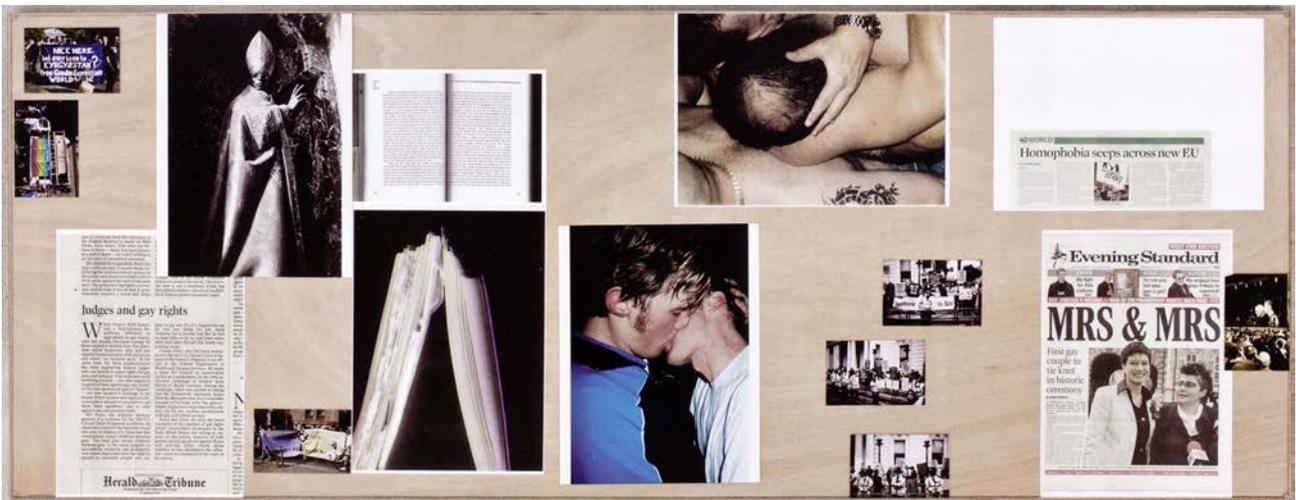
Wolfgang Tillmans, *Truth Study Center*, 2005, Maureen Paley, Londres, 23 tables avec c-prints, photocopies et objets



Wolfgang Tillmans, *Truth Study Center*, installation, exposition collective, *The Last Newspaper*, New Museum, New York, 2010 ; photo : Benoit Pailley



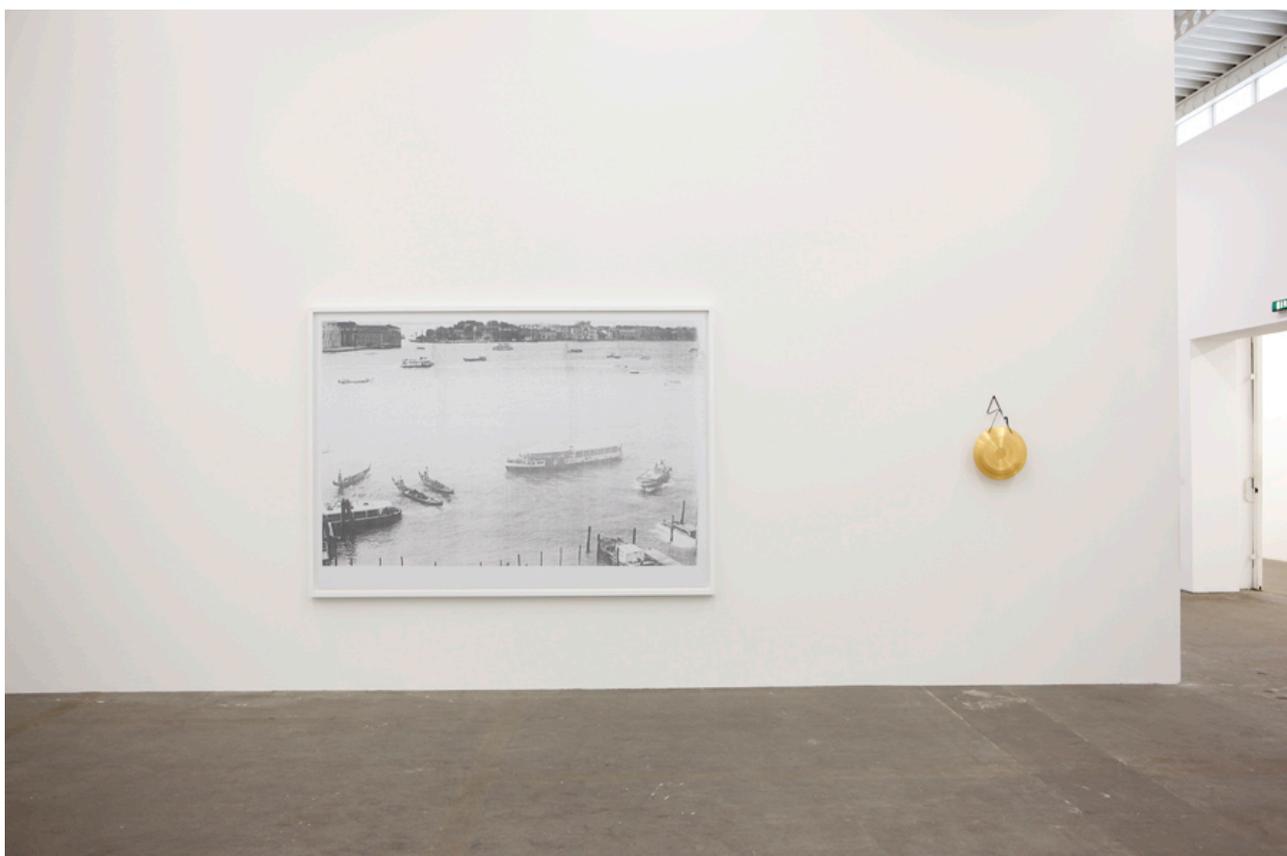
Wolfgang Tillmans, *Truth Study Center*, 2005 – en cours, table 8



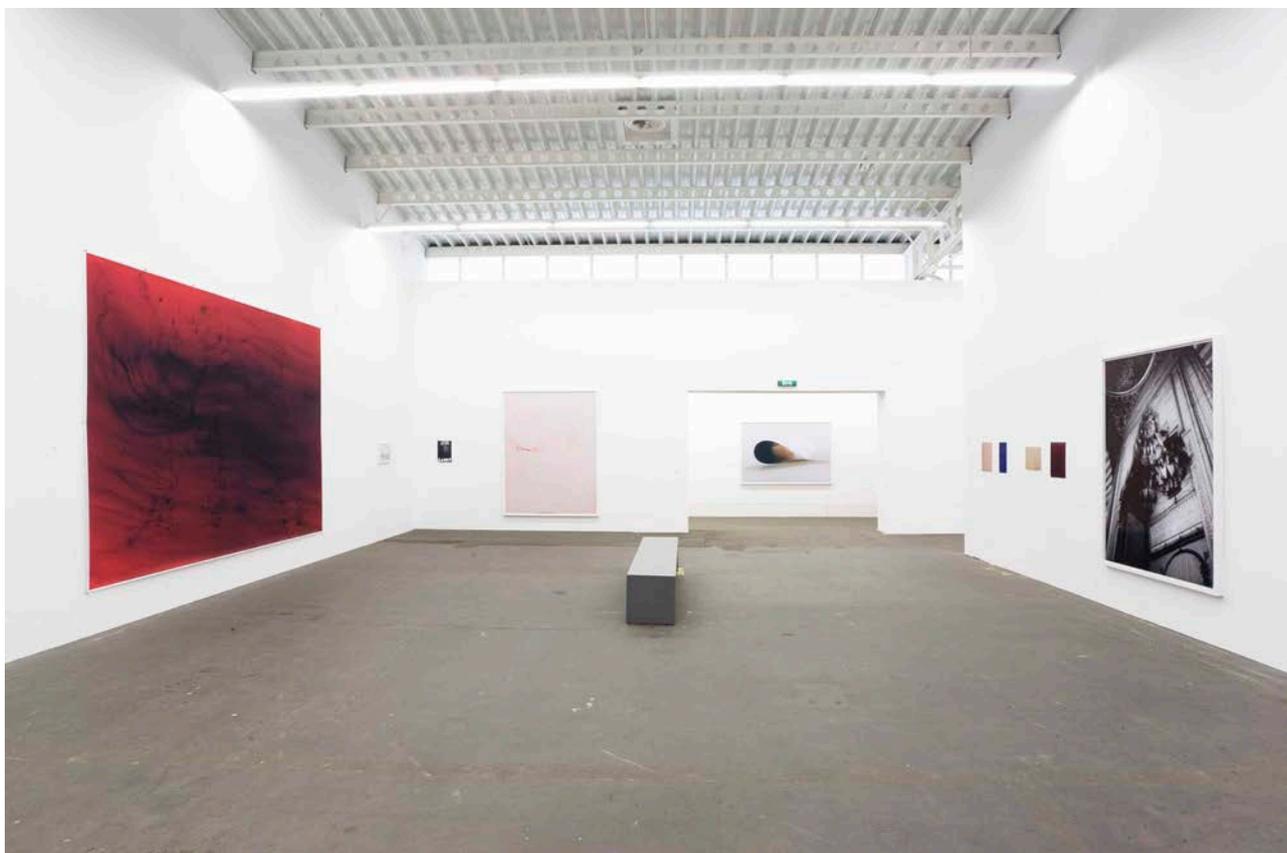
Wolfgang Tillmans, *Truth Study Center*, 2005 – en cours, table 25



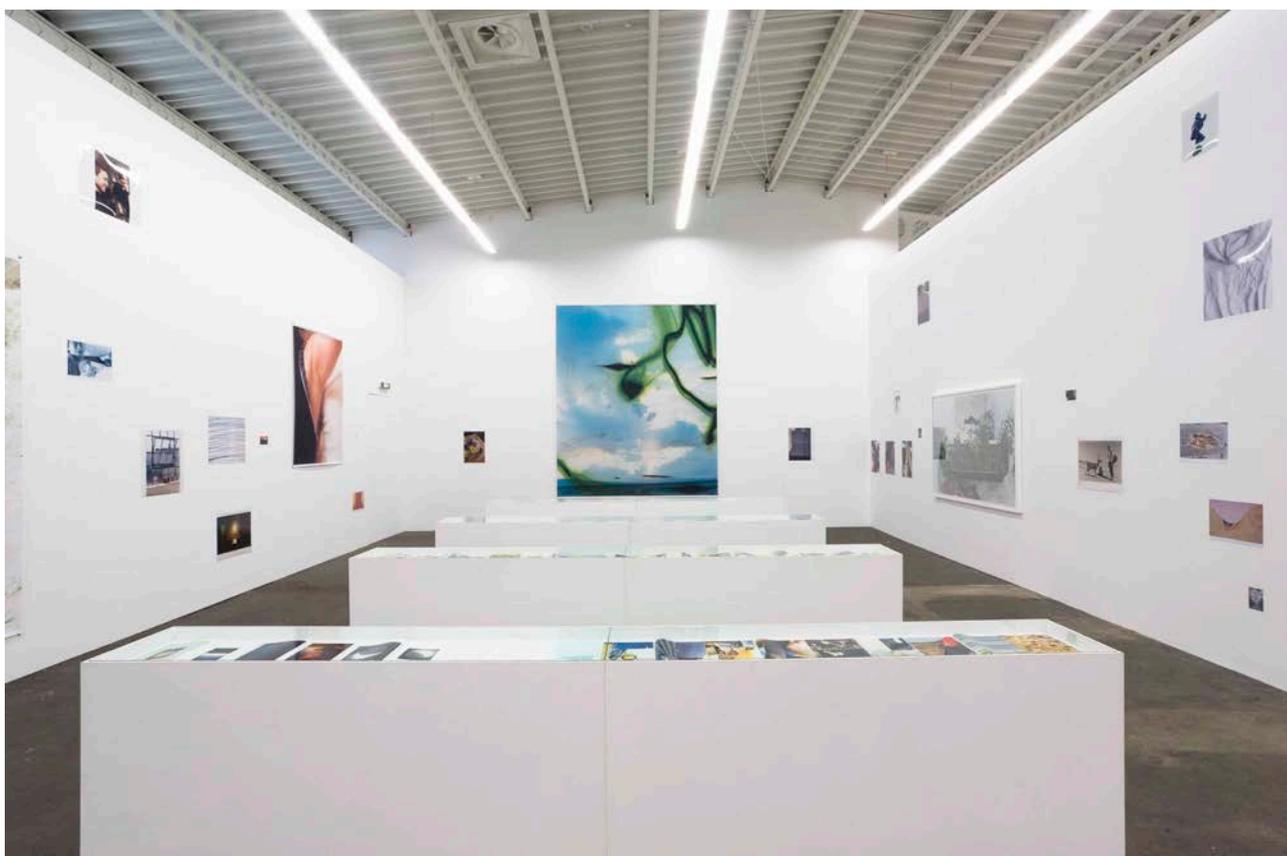
Wolfgang Tillmans, *Truth Study Center*, 2005 – en cours, table 6



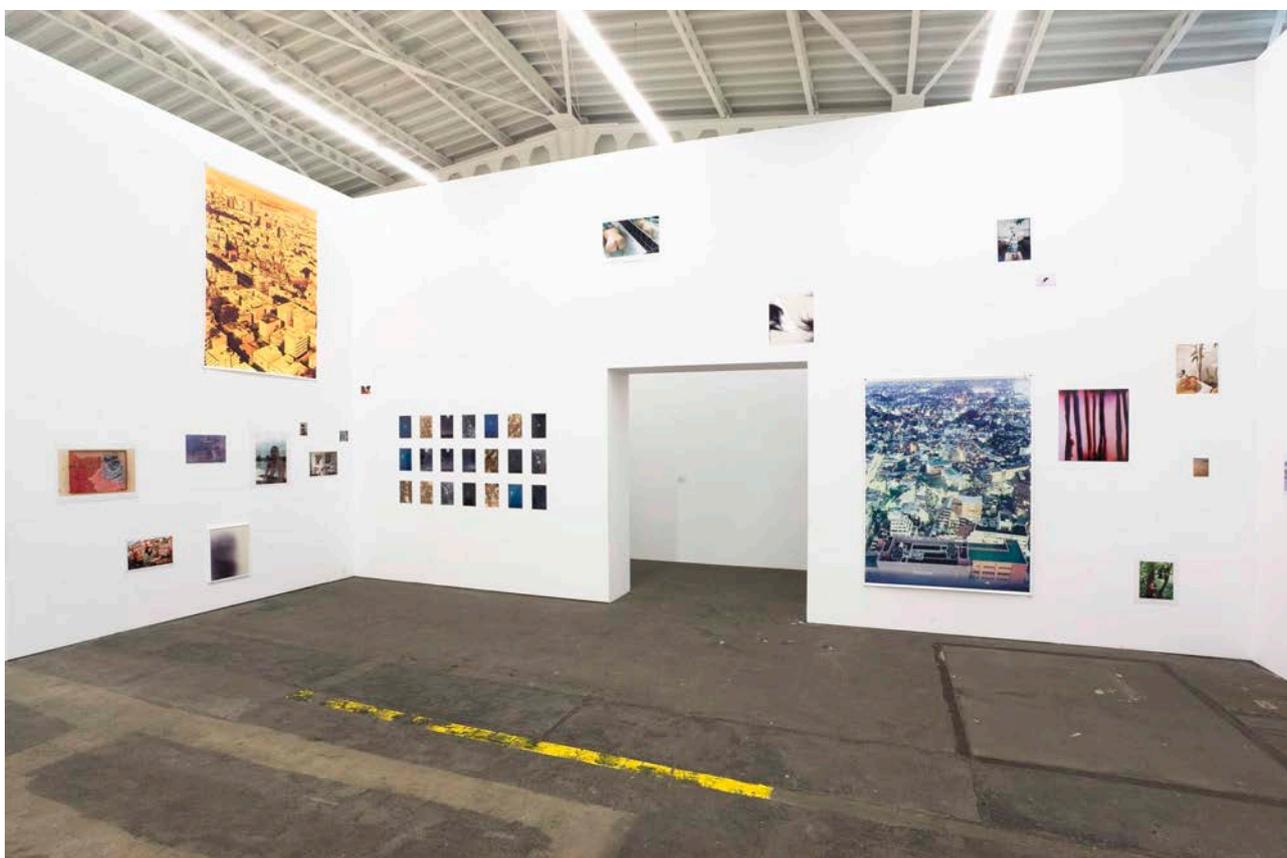
Wolfgang Tillmans, exposition *Lighter*, Salle 01, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 21.3. – 31.8.2008.
 À gauche : *Venice*, 2007, photographie d'après une photocopie ; à droite : *Gong*, 2007, objet en or, bronze, nylon, ø 34 cm



Wolfgang Tillmans, exposition *Lighter*, Salle 02, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 21.3. – 31.8.2008



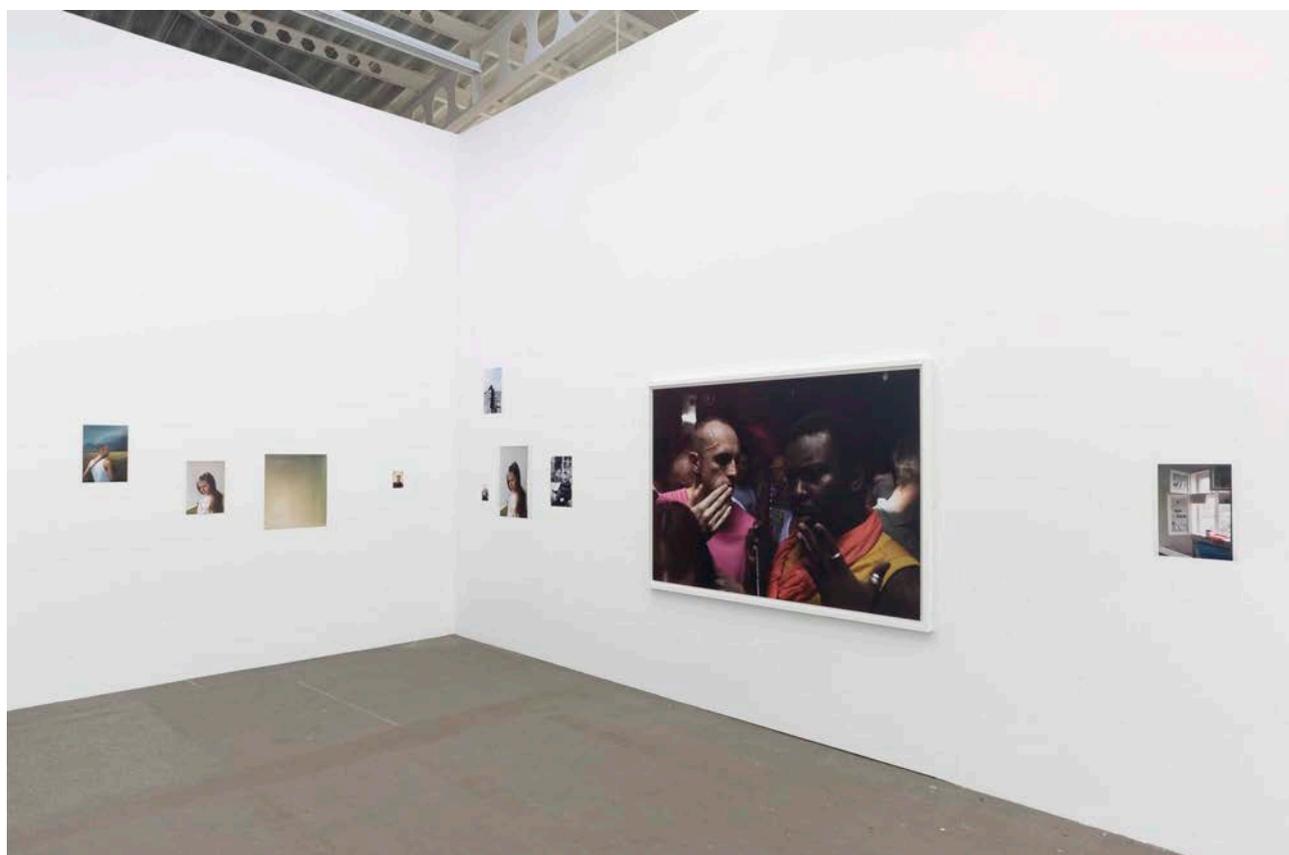
Wolfgang Tillmans, exposition *Lighter*, Salle 03 (Turner Prize), Hamburger Bahnhof, Berlin, 21.3. – 31.8.2008



Wolfgang Tillmans, exposition *Lighter*, Salle 03 (Turner Prize), Hamburger Bahnhof, Berlin, 21.3. – 31.8.2008



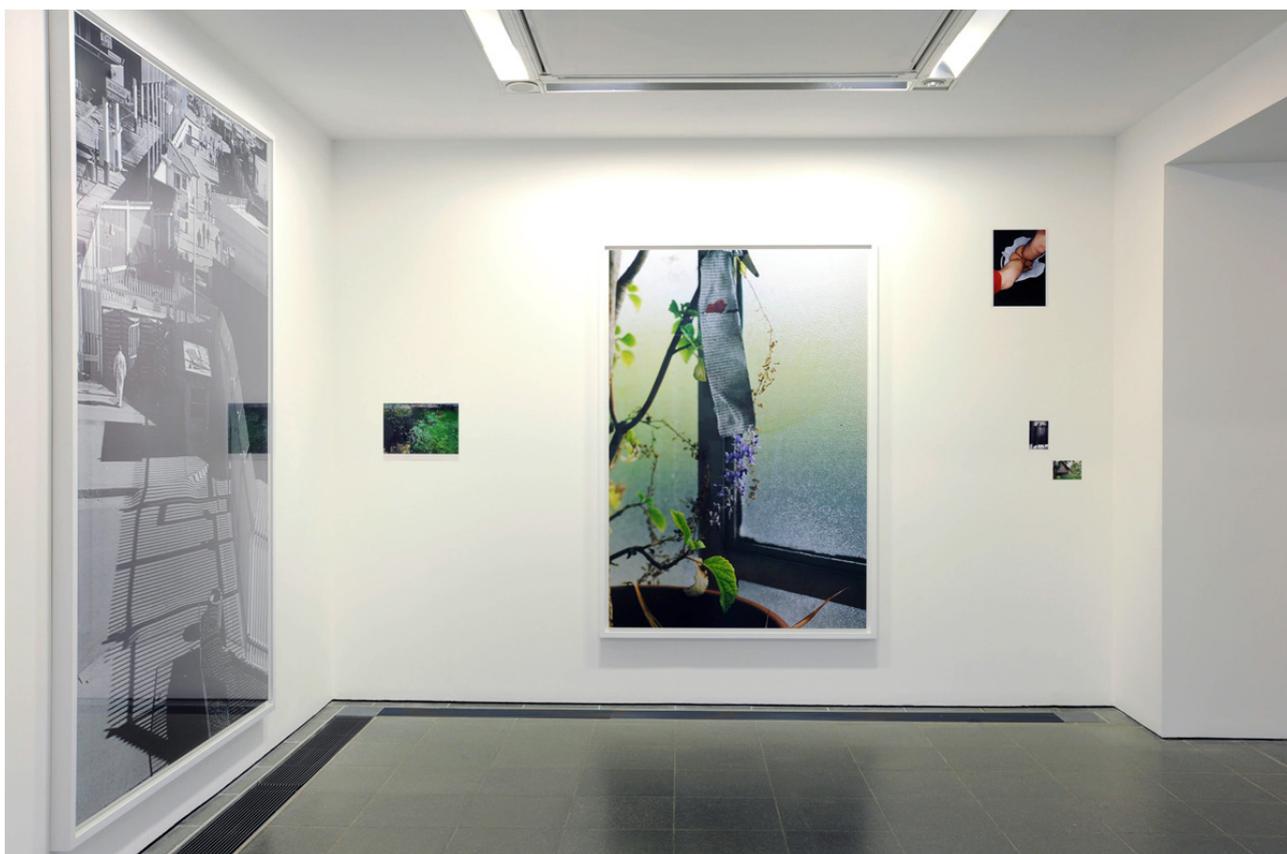
Wolfgang Tillmans, *Memorial for the Victims of Organized Religions*, 2006, 48 c-prints, exposition *Lighter*, Salle 04, 2008



Wolfgang Tillmans, exposition *Lighter*, Salle 05, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 21.3. – 31.8.2008



Wolfgang Tillmans, exposition *Lighter, 06 (Truth Study Center)*, Hamburger Bahnhof, Berlin, 21.3. – 31.8.2008



Wolfgang Tillmans, exposition à la Serpentine Gallery, Londres, 26.6. - 19.9.2010 ; photo : Gautier de Blonde



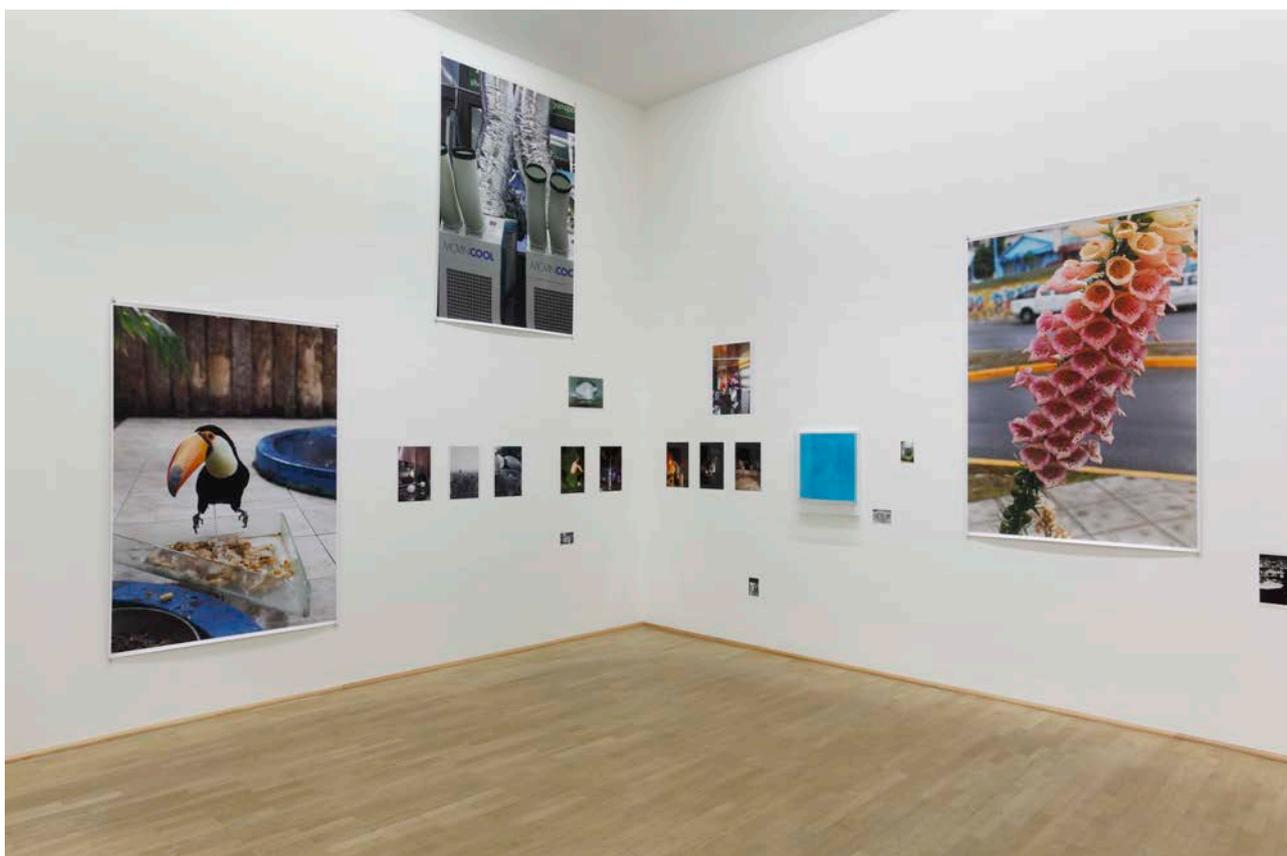
Wolfgang Tillmans, exposition à la Serpentine Gallery, Londres, 26.6. - 19.9.2010 ; photo : Gautier de Blonde



Wolfgang Tillmans, *Silver Installation VII*, 2009, c-prints, Serpentine Gallery, Londres, 26.6. – 19.9.2010 ; photo : G.Deblonde



Wolfgang Tillmans, exposition à la Serpentine Gallery, Londres, 26.6. - 19.9.2010 ; photo : Gautier de Blonde



Wolfgang Tillmans, exposition collective MMK 1991-2011. *20 Jahre Gegenwart*, MMK Museum für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main, 19.6. – 30.10.2011



Wolfgang Tillmans, exposition collective MMK 1991-2011. *20 Jahre Gegenwart*, MMK Museum für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main, 19.6. – 30.10.2011



Wolfgang Tillmans, *Lighter, blue up VI*, 2009, c-print unique, boîte en Plexiglas, environ 64x54x7 cm, exposition personnelle *Zachęta Ermutigung*, Zachęta National Gallery of Art, Varsovie, 19.11.2011 – 29.1.2012



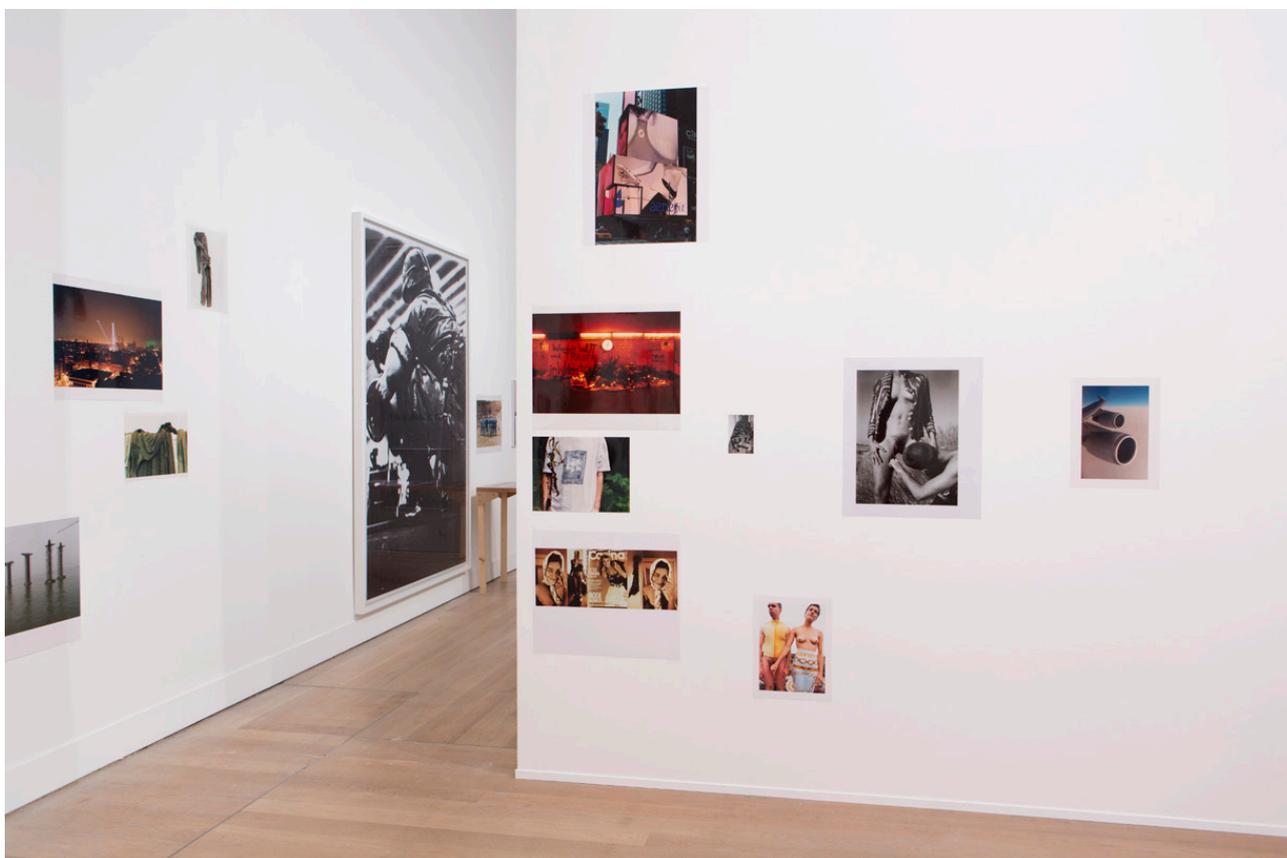
Exposition Wolfgang Tillmans, Salle 1, Moderna Museet, Stockholm, 6.10.2012 – 20.01.2013 ; photo : Carmen Brunner



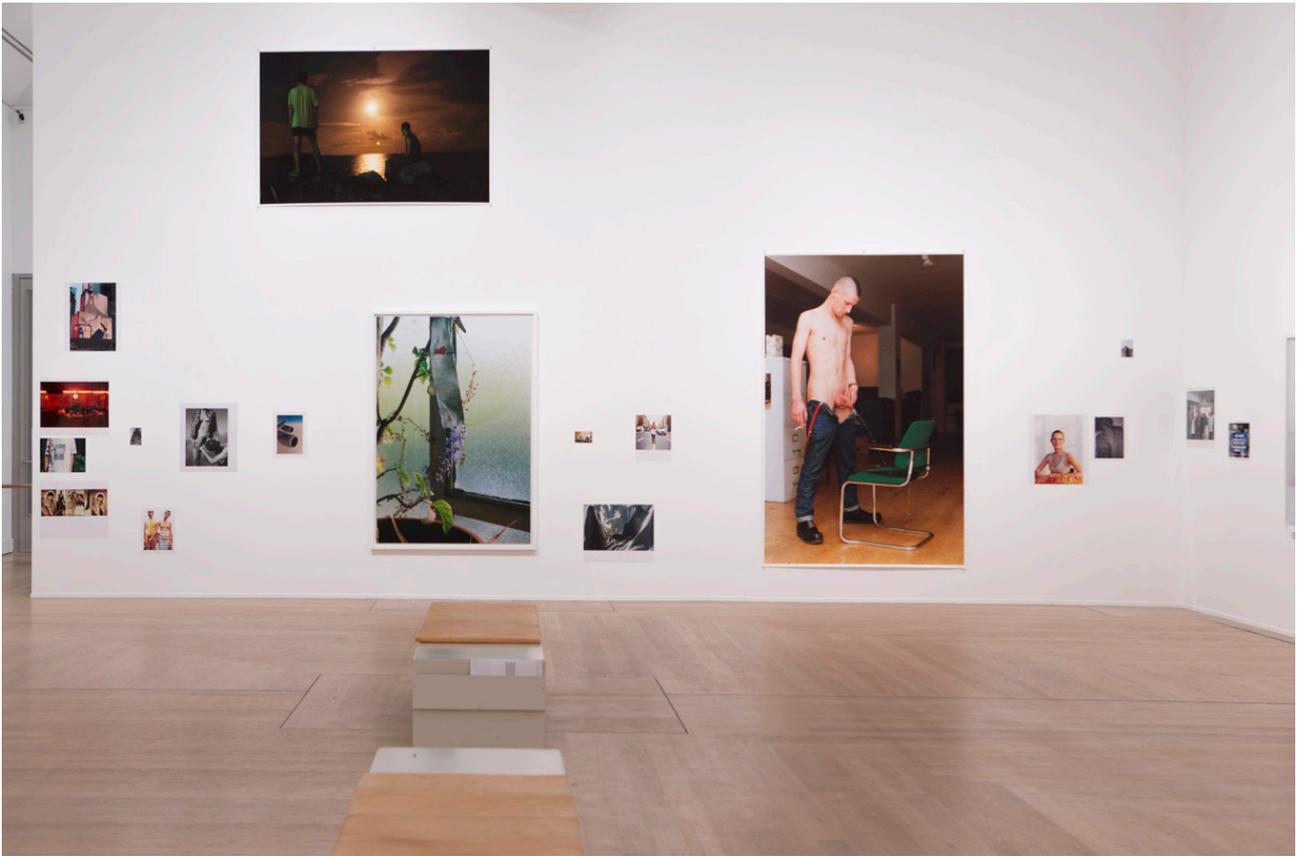
Exposition Wolfgang Tillmans, Salle 1, Moderna Museet, Stockholm, 6.10.2012 – 20.01.2013 ; photo : Carmen Brunner



Exposition Wolfgang Tillmans, Salle 1, Moderna Museet, Stockholm, 6.10.2012 – 20.01.2013 ; photo : Carmen Brunner



Exposition Wolfgang Tillmans, Salle 5, Moderna Museet, Stockholm, 6.10.2012 – 20.01.2013 ; photo : Carmen Brunner



Exposition Wolfgang Tillmans, Salle 5, Moderna Museet, Stockholm, 6.10.2012 – 20.01.2013 ; photo : Carmen Brunner



Exposition Wolfgang Tillmans, Salle 5, Moderna Museet, Stockholm, 6.10.2012 – 20.01.2013 ; photo : Carmen Brunner



Exposition Wolfgang Tillmans, Salle 5, Moderna Museet, Stockholm, 6.10.2012 – 20.01.2013 ; photo : Carmen Brunner



Exposition Wolfgang Tillmans, Salle 5, Moderna Museet, Stockholm, 6.10.2012 – 20.01.2013 ; photo : Carmen Brunner



Wolfgang Tillmans, *Hasselblad Award Winner 2015*, Hasselblad Center, Goteborg, Suède, 1.12.2015 – 14.2.2016



Wolfgang Tillmans, *Hasselblad Award Winner 2015*, Hasselblad Center, Goteborg, Suède, 1.12.2015 – 14.2.2016