

© James Welling, *IMPR*, 2005, de la série *Degradés*, 1986-2006, c-print, 83x71.7 cm. Private collection, Courtesy Peter Freeman Inc., Paris

## INTERVIEW – JAMES WELLING

**NEAR**



© James Welling, *35*, 1980, de la série *Aluminum Foil*, tirage argentique par contact, 12x9.5 cm. FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque



© James Welling, XIV, 1988, de la série *Brown Polaroids*, tirage jet d'encre, 73.7x55.9 cm. Courtesy JW & David Zwirner, New York/London



## INTERVIEW – JAMES WELLING

La rencontre avec l'artiste américain James Welling a eu lieu le 29 novembre 2013, jour du vernissage de son exposition intitulée *Autograph* au Fotomuseum Winterthur, présentée du 30 novembre 2013 au 16 février 2014. Entretien et article de Nassim Daghighian, historienne de l'art spécialisée en photographie.

### Biographie

James Welling est né en 1951 à Hartford, capitale du Connecticut, au nord-est des Etats-Unis. Durant sa jeunesse en Nouvelle-Angleterre, il s'intéresse très tôt à l'art et se forme au dessin et à la peinture, en particulier l'aquarelle. Il est alors influencé par les peintres américains Charles Burchfield, Edward Hopper et, surtout, Andrew Wyeth (auquel il rend hommage dans une série de paysages en couleurs commencée en 2010). Après avoir étudié à la Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, il se rend à Valencia, Californie, pour étudier de 1971 à 1974 au réputé CalArts, le California Institute of the Arts, où il obtient un B.F.A. puis un M.F.A. Il y étudie principalement la vidéo avec Wolfgang Stoerchle et John Baldessari, artiste conceptuel dont il fut l'assistant et qui a fortement influencé sa démarche artistique. James Welling s'inspire alors, entre autres, des textes et poèmes de Gaston Bachelard, Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé, des photographies modernistes de Paul Strand, des films expérimentaux de Michael Snow et d'Hollis Frampton, réalisateur dont il lit avec intérêt les essais sur la photographie et le cinéma.

Après avoir réalisé des photogrammes, des Polaroids et des prises de vues à la chambre technique 4x5 inch en 1975 et 1976, James Welling décide de se consacrer pleinement à la photographie, développant en autodidacte ses connaissances techniques et historiques. Il vit à New York de 1978 à 1995, période durant laquelle il expose notamment en solo quatre nouvelles séries d'images abstraites à la galerie Metro Pictures et se trouve ainsi associé à la *Pictures Generation*, un groupe d'artistes post-modernes défendus par le critique d'art et curateur Douglas Crimp, parmi lesquels figurent Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Robert Longo, Richard Prince et Cindy Sherman.

James Welling est proche de la scène artistique underground new-yorkaise appelée *No Wave* (musique, performance, film, vidéo, arts visuels) née au milieu des années 1970 ; il s'intéresse en particulier à la musique de Glenn Branca, de Rhys Chatham et des Talking Heads. Au milieu des années 1980, parallèlement à ses œuvres photographiques – des prises de vue documentaires en noir et blanc comme des photogrammes couleurs, – il réalise des peintures inspirées de la géométrie fractale et effectue des mandats en tant que photographe indépendant pour le département de design du Museum of Modern Art (MoMA) à New York, ainsi que chez Sotheby's. Après sa première exposition personnelle en Europe en 1987, il réalise de nombreux projets en France, Allemagne, Suisse, Autriche, Belgique et Grande-Bretagne ; dès lors, son travail artistique est exposé internationalement.

Depuis 1995, il vit et travaille à Los Angeles, où il enseigne au sein du département artistique de l'UCLA, University of California, Los Angeles. Il y développe le laboratoire couleur dans le cadre de la formation en photographie et influence plusieurs générations de jeunes artistes. Deux vastes rétrospectives de son œuvre lui sont récemment consacrées au Cincinnati Museum of Art dans l'Ohio (2.2. - 5.5.2013) et au Hammer Museum à Los Angeles (29.9.2013-12.1.2014).

James Welling a réalisé près de quarante séries photographiques depuis 1975 et une trentaine sont présentées dans l'ouvrage *James Welling. Monograph* (Aperture, 2013) dirigé par James Crump, conservateur en chef du Cincinnati Museum of Art, avec une interview de l'artiste par Eva Respini, curatrice associée du MoMA, et des essais de Mark Godfrey, curateur à la Tate Modern, de Thomas Seelig, co-directeur du Fotomuseum Winterthur, et de James Crump, qui propose une analyse détaillée de l'ensemble de son œuvre photographique.

Pour consulter les œuvres de l'artiste, lire plusieurs entretiens et essais sur son travail, je recommande vivement son site internet : [www.jameswelling.net](http://www.jameswelling.net)

## Introduction

Dans cet article basé sur un entretien avec James Welling, je vous invite à découvrir son exposition *Autograph* au Fotomuseum Winterthur ainsi que l'ouvrage *Monograph* qui lui est consacré cette année. L'œuvre essentiellement photographique de l'artiste américain propose un enrichissant dialogue entre figuration et abstraction, images en noir/blanc et en couleurs, prises de vue en argentique ou en numérique, réalisées avec un appareil photographique ou dans la chambre noire, sans appareil (les photogrammes)... Les dualités de la photographie sont explorées par l'artiste avec une diversité de styles qui lui est chère et qu'il appelle le "ventriloquisme"<sup>1</sup> du médium, la capacité de celui-ci à se plier à des usages et langages formels multiples. Fasciné par toutes les possibilités offertes par la photographie, James Welling a suivi son évolution technique, de l'argentique au numérique, en explorant les spécificités matérielles, techniques, esthétiques et conceptuelles du médium, dans une réactivation du modernisme nourrie d'un sens aigu de l'histoire de l'art et de la photographie, ainsi que d'un grand intérêt pour les croisements entre les moyens d'expression artistique<sup>2</sup>.

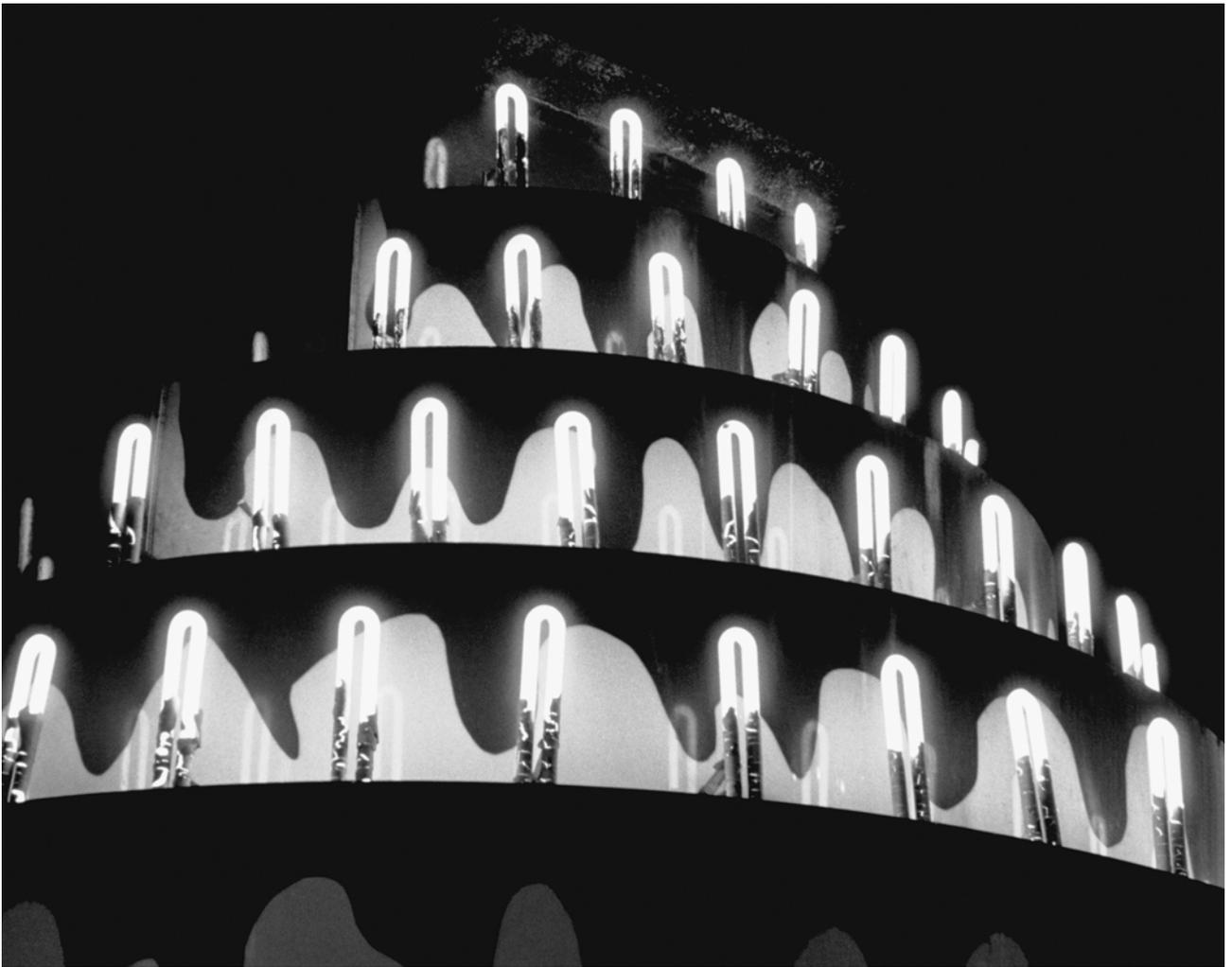
Dans sa démarche post-conceptuelle, James Welling interroge non seulement le médium photographique dans une optique réflexive – avec un intérêt pour les processus de production et de réception des images – mais aussi l'héritage de la Renaissance qui marque encore la photographie des années 1950 et 1960 : la perspective linéaire théorisée par Leon Battista Alberti en 1435, sa métaphore du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde et l'autonomie de l'œuvre d'art acquise par la peinture de chevalet. En remettant en question cet héritage, le photographe s'inscrit alors dans une approche critique postmoderne typique des années 1970 et 1980. Il prend à la fois ses distances vis-à-vis de la *Street photography* d'un Garry Winogrand que du photoconceptualisme qui utilise la photographie comme simple document "sans art".

Cet œuvre inclassable comprend, d'une part, des séries documentaires (paysage, architecture, objets) réalisées à la chambre technique de grand format (4x5 ou 8x10 inch) principalement en noir et blanc, qui s'inscrivent dans l'héritage classique de la photographie moderniste : la *Straight Photography* inaugurée par Paul Strand et Alfred Stieglitz au milieu des années 1910, ainsi que le style documentaire de Walker Evans. D'autre part, des images expérimentales dont font partie les photographies abstraites constituées de matériaux parfois difficile à reconnaître : feuille d'aluminium, drapé de velours, gélatine imbibée d'encre ou carrelage noir sur une table lumineuse dans les séries *Aluminum Foil* (1980-1981), *Drapes* (1981), *Gelatin Photographs* (1984), *Tile Photographs* (1985) ou *Brown Polaroids* (1988). Ces images renvoient cependant aussi au genre classique de la nature morte. Dans cette seconde catégorie d'œuvres, on trouve également les photogrammes sur papier ou sur film photographique ainsi que les épreuves positives qui en sont tirées. Parfois, seule la lumière colorée par différents filtres de l'agrandisseur couleur en chambre noire permet de produire l'image, comme dans l'importante série *Degradés* (1986-2006). Dans d'autres cas, l'artiste place ses mains ou divers objets sur le support photosensible pour réaliser ses photogrammes, notamment dans *Hands* (1975) – série qui rappelle les images avant-gardistes de László Moholy-Nagy, – *New Abstractions* (1998-2000), *Flowers* (2004-2011) ou *Geometric Abstraction* (2008-2012).

Dans ses images récentes, les distinctions entre approches documentaire et expérimentale s'estompent, comme si James Welling avait fait se rejoindre et fusionner les deux pôles de son œuvre. Je pense ici aux séries liées à l'architecture, *Farnsworth* (2006), *Glass House* (2006-2009) et *Maison de verre* (2009), qui dépassent la description réaliste d'une construction célèbre pour proposer une sorte de performance<sup>3</sup> ainsi qu'une expérience sensorielle hors du commun où différentes strates chromatiques s'entrecroisent. Pour produire ces effets, l'artiste utilise des filtres colorés, des expositions multiples ou Photoshop, pendant ou après la prise de vue, comme le montre bien la vidéo *Sun Pavillon* (2010) projetée dans l'exposition du Fotomuseum Winterthur.

L'artiste dit travailler essentiellement de manière intuitive et rechercher les émotions, les siennes et celles du spectateur. Cependant, son œuvre a surtout été appréciée pour sa dimension réflexive autour du médium photographique et ses résonances avec les pratiques critiques postmodernes. En réalité, le photographe voit dans sa pratique du photogramme un désir de peindre (avec la lumière)<sup>4</sup> et il s'est toujours intéressé à d'autres moyens d'expression artistiques et à leurs relations (l'intermedia prôné par Dick Higgins en 1965).

L'objectif principal de James Welling, qui traverse toute sa vie depuis 1975, est son désir de créer des photographies d'une telle densité qu'elles fassent converger plusieurs lignes de pensée : l'artiste privilégie la polysémie, l'ambiguïté de l'image (de sa perception et de son interprétation) pour produire chez chaque spectateur plusieurs couches de compréhension, la découverte de multiples significations et références contenues dans une photographie<sup>5</sup>. La notion d'œuvre ouverte développée par Umberto Eco en 1962 paraît ici définir parfaitement sa démarche artistique.



© James Welling, *Brussels*, 1996, de la série *Light Sources*, 1977-2005, tirage jet d'encre, 34x42.9 cm. Courtesy the artist and David Zwirner, New York / London



© James Welling, #12, 1998, de la série *New Abstractions*, 1998-2000, tirage argentique, 86.4x68.6 cm. Courtesy the artist and David Zwirner, New York / London



© James Welling, *Tota Lamp*, 1996, de la série *Light Sources*, 1977-2005, tirage jet d'encre, 41x33.5 cm. Courtesy the artist and David Zwirner, New York/London



© James Welling, *Meriden*, 1992, de la série *Light Sources*, 1977-2005, tirage jet d'encre, 38.4x34 cm. Courtesy the artist and David Zwirner, New York / London



© James Welling, *Daylight*, 1994, de la série *Light Sources*, 1977-2005, tirage jet d'encre, 34x42.9 cm. Courtesy the artist and David Zwirner, New York / London



© James Welling, 6063, 2008, de la série *Glass House*, 2006-2009, tirage jet d'encre, 85.1x127.6 cm. Courtesy the artist and David Zwirner, New York / London. Philip Johnson Glass House is a site of the National Trust for Historic Preservation



© James Welling, #A9, 1977, de la série *Diary of Elisabeth and James Dixon (1840-41) Connecticut Landscapes*, 1977-86, tirage argentique, 9.5x11.7 cm. Courtesy the artist and David Zwirner, New York / London



© James Welling, #A91, de la série *Diary of Elisabeth and James Dixon (1840-41) Connecticut Landscapes*, 1977-86, tirage argentique, 9.5x11.7 cm. Courtesy the artist and David Zwirner, New York / London



© James Welling, 017, 2006, de la série Flowers, 2004-2011, c-print sous plexiglas, 116.8x94 cm. Courtesy the artist and David Zwirner, New York / London

## Genèse de l'exposition

Afin de comprendre l'origine de l'exposition *Autograph* et de la publication *Monograph*, j'ai proposé à l'artiste d'expliquer quelle fut la genèse du projet. James Welling raconte qu'il a été contacté il y a environ quatre ans par James Crump, conservateur en chef du Cincinnati Museum of Art, Ohio, qui souhaitait concevoir avec lui un ouvrage exhaustif traitant de ses trente-cinq ans de pratique photographique. En effet, excepté quelques catalogues d'exposition encore disponibles dans certains musées, aucun ouvrage d'envergure n'existait alors sur son œuvre. Une fois que la célèbre maison d'édition Aperture à New York s'est montrée intéressée à participer au projet de publication, James Crump et l'artiste ont travaillé intensément à la préparation de l'ouvrage puis de l'exposition, le premier étant conçu comme indépendant de la seconde.

Une vaste rétrospective de l'œuvre de James Welling a donc été présentée en 2013 au Cincinnati Museum of Art puis au Hammer Museum à Los Angeles, où les œuvres ont été exposées de manière chronologique. L'exposition au Fotomuseum Winterthur a rapidement été planifiée comme l'étape européenne du projet. Conservateur en chef à l'époque et actuel co-directeur du musée, Thomas Seelig a rédigé l'un des essais de *Monograph*. Il a décidé avec l'artiste de se concentrer sur un choix restreint de séries et d'envisager une scénographie tenant compte des cinq espaces d'exposition du Fotomuseum et des thématiques qui se dégagent des différents travaux (huit séries, une vidéo ainsi qu'une vitrine dans la librairie).

## Contrepoints

En réalité, explique le photographe, il s'agit moins de thèmes communs que de contrepoints entre les séries sélectionnées, de relations dynamiques qui peuvent se créer entre elles. Dans la première salle se trouvent quatre différents types de photographies abstraites liées par des similarités formelles : ses plus anciennes, *Aluminum Foil* (1980-81) et *Brown Polaroids* (1988), comme des plus récentes, *New Abstractions* (1998-2000). Les jeux de texture et de lumière – réfléchi par l'aluminium ou absorbée par le velours brun rouille – apportent une dimension tactile évidente aux deux premières séries citées alors que les nouvelles abstractions jouent plutôt sur la dualité 2D/3D, l'image plane étant créée à partir d'une superposition de plusieurs couches de fines bandes de papier bristol disposées sur un film argentique fortement contrasté ; le tirage inverse ensuite les valeurs du photogramme réalisé dans l'obscurité, procédé qui implique également le toucher.

Dans la seconde pièce, il y a un contraste entre la série en noir et blanc *Light Sources* (1977-2005) et les couleurs très vives de *Glass House* (2006-2009), qui trouvent leur écho dans la vidéo *Sun Pavillon* (2010) projetée dans la troisième pièce. Une tension se crée entre les photographies proches du documentaires et les propos plus abstraits des expérimentations chromatiques. Pour l'artiste, l'obscurité et l'opacité (ce qui cache) sont autant nécessaires à toute photographie que la lumière et la transparence (suggérée ici par le verre).

Dans la quatrième pièce, deux images de *Flowers* (2004-2011) réalisées à partir de photogrammes sur film noir et blanc, tirés en couleurs (118x95 cm), contrastent par leurs dimensions avec les petits tirages argentiques n/b de *Diary of Elizabeth and James Dixon (1840-41) Connecticut Landscapes* (1977-1986) montrant la fine écriture du journal de voyage de ses arrière-arrières-grands-parents, ainsi que des paysages liés à la biographie de l'artiste. Malgré cette différence de taille, les deux séries traitent du souvenir, de la trace mémorielle ou argentique (spécificité bien connue du médium) : les plantes, plumes et autres objets conservés par le jeune couple peu après la naissance de la photographie dialoguent avec les motifs floraux des images en couleurs.

Finalement, remarque James Welling, la dernière salle d'exposition appelée la "galerie", présente les *Degradés* (1986-2006), une série de photogrammes non figuratifs, comme une sorte de méditation sur la couleur. Le spectateur peut alors évoquer les tableaux de Mark Rothko et du mouvement moderniste *Colorfield painting*.

## De l'importance de l'intuition

" Je suis avant tout un artiste très intuitif. Aussi étrange que cela puisse paraître, je ne pense pas vraiment conceptuellement mais en terme de sujet avant tout, puis de processus. Comme je réalise maintenant des photographies depuis près de 40 ans, le processus intervient plus naturellement que lorsque j'étais plus jeune. Je suis autodidacte en photographie et, dans le plus ancien travail exposé ici, les photographies de la série *Diary/Landscape* commencée en 1977, je me concentrais uniquement sur le sujet, cherchant à faire non pas de belles photographies mais des images émotionnelles. La série *New Abstractions* fut réalisée vingt ans plus tard, en 1998, et elle m'apparaît comme une seconde phase dans ma carrière car j'avais suffisamment de connaissances techniques pour parfaitement savoir ce que je voulais créer, avant même de le faire. Pour cette série, j'ai posé de fines bandes de papier sur du film, j'expérimentais [dans le noir]<sup>6</sup> pour voir comment l'image apparaîtrait dans sa forme finale. Je pense donc que la majorité de mon travail est intuitif, faisant appel à diverses procédures. Le résultat final n'est jamais la première chose à laquelle je pense, il s'agit d'une série d'étapes. " <sup>7</sup>

## Réactiver l'accrochage historique

Lorsqu'il s'agit de l'exposition de ses œuvres, James Welling admet qu'il pose sur ses travaux un regard nouveau, et parfois même critique, en ce qui concerne l'installation. Au Fotomuseum, la présentation de plusieurs séries reprend un accrochage historique. C'est le cas de la série *Aluminum Foil* exposée pour la première fois sur deux rangées superposées à la galerie Metro Pictures en 1981. Cette présentation sous forme de grille ne permet pas de voir les petits tirages individuellement mais plutôt globalement, comme un tout, ce qui est ironique car l'intention de l'artiste était à l'époque que l'on s'intéresse à chaque image pour elle-même. L'exposition actuelle lui a donc permis de prendre conscience de l'importance de modifier à l'avenir la disposition de cette série.

L'artiste estime qu'il était utile de reprendre certains accrochages au Fotomuseum pour mettre en évidence qu'il ne réalise pas seulement des photographies individuelles mais que, dans chaque projet, il y a un certain nombre de règles et une cohérence sérielle. Les quatre photographies de drapés de *Brown Polaroids* avaient été sélectionnées dans une série d'une quinzaine d'images pour produire une forme de dialogue entre elles, comme si le vent soufflait et créait différentes configurations dans le tissu. Comme les Polaroids originaux (50x60 cm) ont été vendus de par le monde, ce sont des tirages pigmentaires basés sur des reproductions diapositives professionnelles réalisées à l'époque par James Welling qui sont présentés ici, l'essentiel pour l'artiste étant la couleur spécifique de ce velours rouille à la fois lumineux et sombre.

De même, certaines images uniques de *Degradés* étant maintenant dans des collections privées, inaccessibles, des reproductions scannées ont permis de re-créeer les œuvres. Pour l'artiste, ce sont comme des copies virtuelles des photogrammes originaux. L'une des principales raisons de travailler aussi librement avec des reproductions est la fascination de James Welling pour la copie, un leitmotiv de la *Pictures Generation*. Le photographe utilise depuis plusieurs années le scanner comme un outil de création qui permet de produire une copie "trompe l'œil" donnant l'illusion de voir l'original. Il était déjà fasciné en tant qu'étudiant par la photocopieuse Xerox. Ses images d'écriture de la série *Diary/Landscape* étaient une sorte d'hommage à la photocopieuse car il utilisait sa caméra comme un simple appareil de reproduction ("copy camera"). James Welling mentionne également la "process camera", appareil photographique de grand format utilisé notamment dans le domaine du livre pour réaliser de très bonnes reproductions. Une des premières réflexions de l'artiste sur la photographie fut de constater qu'elle ne servait pas seulement à enregistrer des éléments du monde visible mais qu'elle pouvait reproduire mécaniquement des images déjà existantes, comme une photocopieuse.

## L'espace chromatique

L'artiste considère ainsi que deux changements majeurs sont intervenus avec les médias numériques : le dispositif du scanner, nouvelle technique pour créer en photographie, et la notion d'espace colorimétrique. Son intérêt pour la couleur remonte à l'achat de son premier ordinateur Macintosh et d'un scanner en 1998. L'artiste était déjà sensible à la complexité de la synthèse additive des couleurs à l'écran (rouge, vert et bleu). Ce n'est que plus tard, en réalisant la série *Hexachromes* (2005) qu'il mit en pratique cette réflexion sur la manière dont nous voyons en couleurs. Il s'agit de six expositions successives sur le même négatif couleur, chaque prise de vue étant effectuée en utilisant un filtre coloré différent (cyan, magenta, jaune, rouge, vert, bleu). Comme la plante photographiée bougeait un peu sous l'effet du vent, les jeux d'ombre et de lumière aidant, le spectateur est rendu sensible à la présence de ces différentes couleurs primaires et secondaires<sup>8</sup>.

Cette série a en quelque sorte permis à l'artiste de libérer sa pensée sur la couleur. Les mêmes filtres ont été utilisés sous l'agrandisseur pour les photogrammes de fleurs, *Flowers* (2004-2011)<sup>9</sup>, et lors des prises de vue devant l'objectif de son appareil numérique pour la série *Glass House* (2006-2009). James Welling avait alors l'impression de libérer les couleurs, comme s'il avait pris une lame pour couper la surface du réel et laisser la couleur s'écouler en dehors...

## Sources de lumière

Contrairement à la majorité des œuvres de l'artiste, *Light Sources* (1977-2005) comporte des scènes de la vie quotidienne, un pique-nique entre amis par exemple, et des portraits remontant aux années 1970 ou des plus récents, comme celui de Wolfgang Tillmans. Ce travail en noir et blanc a été constitué comme une série à partir de 1992. James Welling m'explique qu'il avait réalisé que toute photographie est liée à l'acte de collectionner. Il s'est inspiré des réflexions de Joel Snyder, historien d'art spécialisé en photographie, qui parle de règles du regard ("rules of attending") : chaque photographe crée ses propres règles et enseigne une manière de voir au spectateur. Dans un livre de Walker Evans, par exemple, on comprend immédiatement ce qui intéresse l'auteur. Avec *Light Sources*, l'artiste voulait se donner la liberté de photographier des sujets très différents, sans se limiter à un vocabulaire formel, et créer une encyclopédie d'images, une histoire personnelle de la photographie.

Comme mentionné plus haut, à travers son œuvre, chaque artiste formule sa propre idée de ce qu'est la photographie. James Welling voulait que cette encyclopédie visuelle soit différente de ce qu'il avait fait auparavant mais qu'il existe toutefois des liens avec ses photographies expérimentales. Certaines images de *Light Sources* sont pratiquement abstraites. La série représente aussi un retour au portrait qu'il avait beaucoup pratiqué dans les années 1970. La classification des sujets photographiés est donc très large. Bien entendu, le motif de la lumière (objet ou métaphore) est récurrent mais aussi celui de l'ombre ou de l'obstruction (par exemple, les branches d'arbres dans *Meriden*). Les références aux spécificités du médium sont donc multiples, produisant souvent un effet de mise en abyme<sup>10</sup>.

## Autograph

Il me semble que le choix du titre de l'exposition au Fotomuseum peut faire référence ironiquement à la photographie comme médium "ventriloque" dont parle l'artiste dans plusieurs entretiens, aux différents langages formels qu'elle rend possibles. L'artiste me précise que c'était un jeu d'homophonie entre les mots "autograph", "monograph" et bien entendu "photograph". La majorité des photographes abstraits ont un style facile à repérer, réalisent des images comme si elles étaient "écrites à la main", alors que James Welling utilise des formes géométriques rigides pour créer des arrangements subjectifs, produisant un contraste entre un vocabulaire formel quasi impersonnel et sa touche finale. Le titre *Autograph* renvoie donc aussi à l'auteur, à la paternité de l'œuvre ("authorship") puisqu'un autographe est une signature, donc une image de soi. L'ironie ici est que l'artiste considère qu'il n'a pas de style personnel, une "marque de fabrique", ce qui gêne surtout les collectionneurs d'art tandis que les curateurs des musées apprécient cette idée de "post-style". Cette réaction des collectionneurs explique en partie pourquoi James Welling est reconnu internationalement mais n'est pas un artiste aussi populaire que Jeff Wall, qui est bien plus accessible grâce à ses mises en scène narratives.

## Peindre avec la lumière

Nombreux sont les critiques et historiens d'art ayant mis en avant la réflexivité dans l'œuvre de l'artiste mais, lorsqu'on visite son exposition, c'est avant tout la sensualité des images, autant visuelle que tactile, qui touche le spectateur. James Welling confirme qu'il s'agit bien souvent de donner forme à des objets avec ses mains dans le cas d'une feuille d'aluminium froissée, d'un pli dans le velours, de fleurs posées sur la surface photosensible dans la chambre noire ou encore de manipuler différents filtres colorés.

La dialectique du "fait main" et du "fabriqué par la machine" l'intéresse beaucoup et il se sent bien plus peintre que photographe dans sa manière de travailler avec des matériaux sensuels et d'évoquer le sens du toucher. C'est peut-être la raison pour laquelle le portrait, et surtout la narration, ont peu de place dans son œuvre. Ce sont des domaines qui ont joué un rôle majeur dans l'histoire de la photographie dès sa naissance, dit l'artiste, mais qui ont moins d'importance en peinture. Dans la photographie, il y a une forme de distance, qui est liée aux différentes étapes de production de l'image. L'artiste apprécie cet aspect du médium mais souhaite aussi pouvoir obtenir un résultat directement, une œuvre immédiate. Dans une série en cours commencée en 2009, *Fluid Dynamics*, James Welling réalise des photogrammes instantanés en versant de l'eau sur du papier chromogénique (c-print) puis en altère les couleurs dans Photoshop.

## Monograph

James Crump, conservateur en chef du Cincinnati Museum of Art, développe dans *Monograph* une analyse rétrospective très fouillée de l'œuvre de James Welling, mettant en valeur sa complexité et son évolution ainsi que le contexte artistique dans lequel son travail s'inscrit. Je recommande vivement cet essai bien documenté. Les œuvres sont reproduites à la perfection dans cet ouvrage ; malgré une évidente perte d'échelle et de texture, la sensualité des photographies est en quelque sorte remplacée par celle de l'impression offset. L'artiste raconte combien il apprécie cette technique lui rappelant son père imprimeur qu'il a accompagné pendant toute son enfance lors de visites chez ses clients pour juger des résultats de la reproduction photomécanique. Il adore les effets de l'encre offset sur le papier, c'est simplement totalement différent d'une image photographique. En réalité, la majorité de son expérience visuelle et l'essentiel de sa connaissance de la photographie sont passées par les livres. Il les adore et rêve de réaliser de nouveaux livres d'artiste, cependant ceux-ci sont coûteux et demandent un énorme investissement. Le livre *Monograph* édité par Aperture est un ouvrage collectif visant un large public autant que la qualité : l'impression et le papier sont magnifiques. James Welling émet l'hypothèse que son œuvre étant plus "cérébral", il peut être traduit sous forme de livre plus facilement, sans perdre autant que le travail d'autres photographes.

## Conclusion

Les séries abstraites *Aluminum Foil* (1980-1981), *Drapes* (1981), *Gelatin Photographs* (1984), *Tile Photographs* (1985) ou *Brown Polaroids* (1988), visibles dans la première salle de l'exposition et la vitrine de la librairie, remettent en question la représentation figurative qui reste attachée au référent donc l'idée de la photographie comme index du réel. Pour James Welling, l'image contemporaine ne doit pas être axée uniquement sur le sujet et le contenu référentiel, sa signification peut aussi être contenue dans le processus de création même<sup>11</sup>.

Les salles suivantes, avec *Light Sources* (1977-2005), *Glass House* (2006-2009) et la vidéo *Sun Pavillon* (2010), amènent le spectateur à s'interroger sur sa perception de l'espace, du temps, des jeux d'ombre, de lumière et de couleurs, de transparence et d'opacité. Les images peuvent être interprétées comme des métaphores de l'ambiguïté de toute photographie et de la multitude des interprétations possibles.

Dans le dialogue qui s'instaure entre *Diary of Elizabeth and James Dixon (1840-41) Connecticut Landscapes* (1977-1986) et *Flowers* (2004-2011), on perçoit une fascination pour la découverte du monde extérieur (le voyage, le paysage, les plantes) mais aussi pour l'empreinte, tactile comme visuelle (l'écriture, le photogramme), où apparaît en filigrane l'intimité de l'artiste et son histoire familiale. La sensualité comme la poésie des images invitent le visiteur à l'introspection et à la contemplation, comme savent le faire certains tableaux romantiques.

Finalement, l'intuition de l'artiste et l'émotion du spectateur s'expriment dans les *Degradés* (1886-2006) comme dans une méditation sur la couleur. Ce sont sans conteste les œuvres les plus minimales de l'artiste : le dépouillement des images et la réduction de la photographie à sa plus simple expression (sa définition comme " écriture par la lumière "). James Welling avait utilisé une belle métaphore en comparant les photogrammes colorés de *Degradés* à des miroirs semi-réfléchissants, tels les miroirs sans tain<sup>12</sup>. Dans ces œuvres, la photographie offre une double réflexion : simultanément, le spectateur s'observe lui-même et contemple au-delà de son reflet avec une émotion similaire, voire même une sensation métaphysique.

Nassim Daghighian, décembre 2013

Historienne de l'art spécialisée en photographie et critique d'art, Nassim Daghighian (1969, CH) est licenciée ès lettres à l'Université de Lausanne en 1995. Elle est membre de AICA Suisse, Association Internationale des Critiques d'Art, depuis 2012. Elle enseigne depuis 1997 à l'Ecole supérieure d'arts appliqués de Vevey (CEPV) la photographie contemporaine, l'histoire de la photographie, l'analyse d'image et la communication visuelle. De 1998 à 2004, elle a été conservatrice associée au Musée de l'Elysée, Lausanne, où elle était responsable de la communication (rédactionnel, relations presse) et de la médiation culturelle. Depuis seize ans, elle s'engage dans la promotion de la création photographique contemporaine, notamment comme membre fondateur de l'association NEAR et sa présidente de 2009 à 2013. Elle est curatrice de la première exposition organisée par l'association lors du Festival Visions du Réel, *Near Documentary* (2009). Elle est actuellement rédactrice en chef de NEXT, la newsletter mensuelle éditée par NEAR sur l'actualité de la photographie en Suisse.

Remerciements à l'artiste, à l'équipe du Fotomuseum Winterthur et à Jacqueline Aeberhard pour la transcription de l'entretien en anglais.

## Notes

1 " I chose photography because, much more than any other art form, all these stylistic and historical issues were built into it. As I educated myself about its history, the possibilities multiplied. I picked up this wonderful word, "ventriloquism," and when I discovered photography, I realized that it was the perfect ventriloquist's medium. I could throw my voice into different sorts of pictures: I could speak in many different formal languages. ", James Welling, interview by Jan Tumlir, " James Welling. 80's then ", *Artforum*, April, 2003, p.217

2 " I think it's less about the medium dictating the content than the history of the medium reasserting itself over its future. I didn't realize at the time that when I "blew up photography" with my aluminum-foil pictures, the fragments fell back into a quasi-modernist configuration. In retrospect, I see that there's no escape from the history of photography. In 1980, some said I was rethinking Stieglitz's *Equivalents*, making it leaner and tougher. I was trying to escape the transparency of photography, but I was basically running away from the history of Renaissance perspective. Now that I'm teaching, I see this much more clearly. The model of modernist art photography has been pushed to the side by the Brady-Atget-Sander-Evans axis, which today becomes the Becher-Struth-Gursky-Ruff school, and which is all about the document, the transparent window, the Conceptual art photograph repackaged. It's the new New Objectivity, with its concern for optics, lenses and, again, the Renaissance perspective. [... In my work] I think it's something like redoing modernism, but with a sense of history. ", James Welling, interview by Jan Tumlir, " James Welling. 80's then ", *Artforum*, April, 2003, p.217 & p.255

3 " Shooting the Glass House was something of a performance: I worked holding an array of color filters and diffusers in one hand while firing the camera with the other. Though the images look like they were done in Photoshop, very little of what you see in the photographs was added later. [...] Though I've sometimes referred to the Glass House as a lens in a landscape, the truth is I saw it more as a structure to hang my color experiments on, with my filters reiterating the curtains inside. I wanted to make a photographic metaphor for the experience of being on the site; when you're there, the house is always an amazing focal point. ", James Welling, interview by Steel Stillman, " In the Studio. James Welling ", *Art in America*, February, 2011, p.61

4 " I think that much of the darkroom work is related to the basic desire to make paintings, and that the work with darkroom materials more as painterly activities. ", James Welling, interview by Arthur Ou, " The Wyeth Project ", in *Fantom* magazine, November, 2011, p.78

5 " One of my first thoughts about making photographs was to construct an image of great density. That is, the image would be a point where many lines of thought might intersect. " James Welling, interview by David Salle, " Images That Understand Us ", *LAICA Journal*, n°27, June-July, 1980, p.55

" A lot of my work is intuitive and comes from just trying different things. [...] I enjoy operating between representation and abstraction, creating conditions where you don't really know what you're looking at. Like Wallace Stevens, I want my work to resist the intelligence as long as possible. ", James Welling, interview by Steel Stillman, " In the Studio. James Welling ", *Art in America*, February, 2011, p.58

" I want to record things in the photograph that unfold over time. The ideal work for me is a photograph that takes the viewer through several stages of understanding in untangling it. Experience is layered so the goal is a layered photograph that could work on a couple of levels of meaning, not simultaneously but sequentially. ", James Welling, interview by Deven Golden, *Bomb*, Spring, 2004, p.49-50

6 " With *New Abstractions*, I became interested in thematizing the darkness of photography, the part of the medium where you can't see what you're doing. With that work, I started by randomly dropping strips of Bristol board onto photographic film in total darkness. It's as though a dark curtain is pulled around the act of making the work. Photography has to be created in darkness, both literally and figuratively. It's a very special and unpredictable medium. I think this gives way to a desire for control or mastery in the way some photographers try to plan everything in the picture. [...] There's a great quote by the filmmaker Jean Renoir: "You control everything, you plan everything, but you always leave a door open for chance to enter." I try to let in the unexpected as I'm working like mad to control it. ", James Welling, interview by Eva Respini in *James Welling: Monograph*, 2013, p.122

7 " First of all, I am a very intuitive artist. I know it may sound strange, but I don't really think conceptually, I think of subject matter first, and process second. Now that I have been making photographs for almost 40 years, the process comes more naturally than when I was younger. I was teaching myself photography so, for the earliest work in this show, photographs of a diary and landscapes from 1977, the entire concentration was on subject matter. I was just trying to make not exactly beautiful photographs but to make emotional pictures. The *New Abstractions* were made 20 years later, in 1998; in fact these works really look to me like a second phase of my career because I had enough of technical knowledge to pretty know what I wanted to make before I made it. For this series, I used strips of very thin paper on film, I was experimenting [in the dark to see] on how the image would appear in the final form. So I think almost all my work is very intuitive and I am working through different procedures. The final result is never the first thing which I think about, it's a series of steps. ", James Welling, interview with Nassim Daghigian at Fotomuseum Winterthur, November 29, 2013

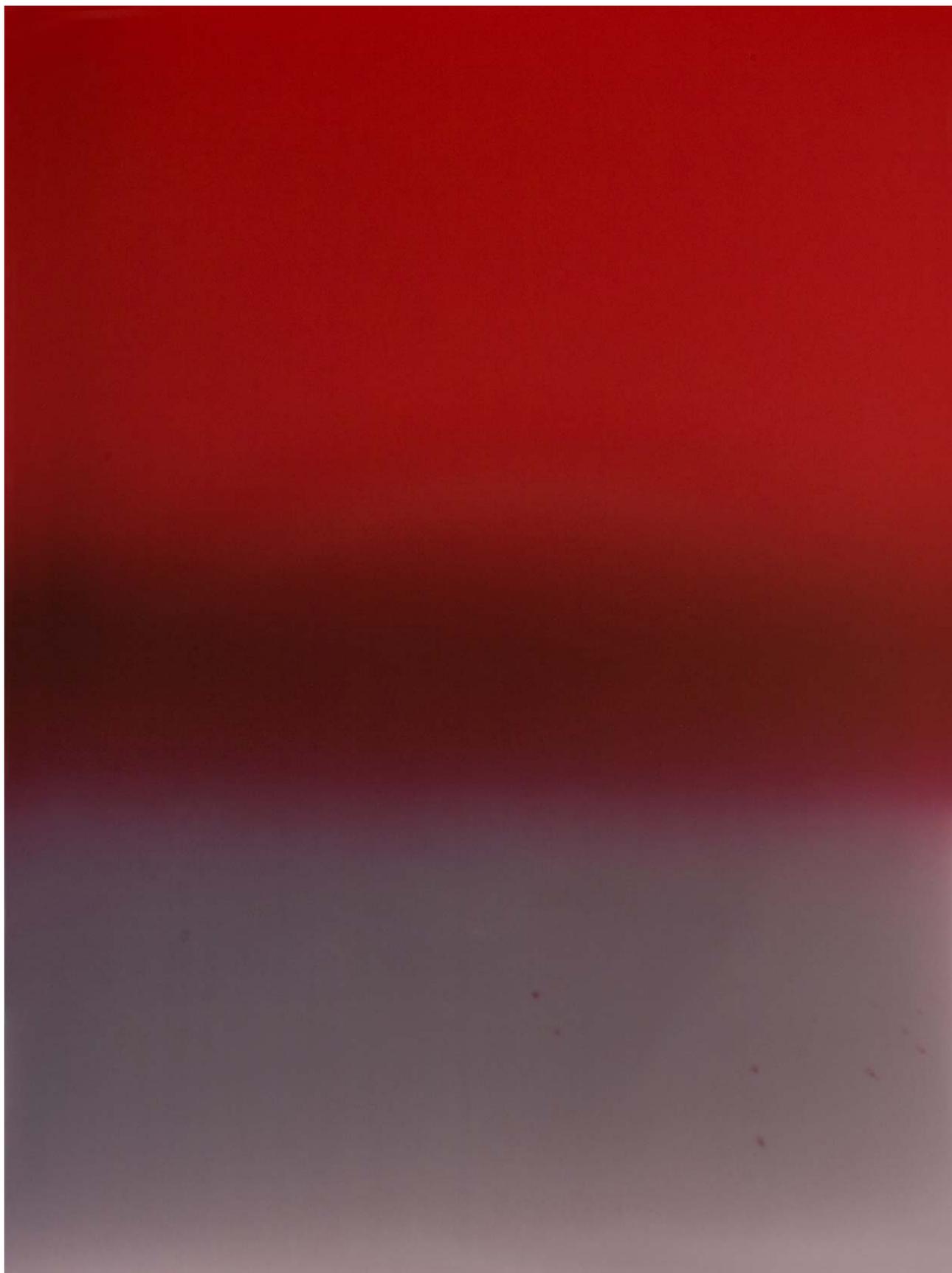
8 " I decided to peel apart the layers of the three-color processes that determine how our eyes – and all photographic media – register color. My aim was to show seeing. With my 4-by-5 camera, I made six exposures on a single sheet of color film of agave plants in our front yard, using a different color filter for each exposure – red, green and blue; plus cyan, magenta and yellow. It was a sunny, windy day with shadows whipping back and forth. Everything that remained stationary registered in normal color ; but anything that moved – shadows or leaves – took on the color of whichever filter was in front of the camera during that exposure. ", James Welling, interview by Steel Stillman, " In the Studio. James Welling ", *Art in America*, February, 2011, p.60-61

9 " With *Flowers*, I'm arranging them, but I'm doing it in the dark. In that sense, it was a blind experiment, which was just so intriguing. It made me think that, since I can't see what I'm doing, there's a randomness, which is important - setting up a situation in which you're going to be manipulating your subject, but then surprising effects evolve. ", James Welling, interview by Lynne Tillman, in *Flowers*, New York, David Zwirner, 2007, non paginated.

10 " The *mise en abyme* aspect of this series is something I've understood more in hindsight. My work is varied – I don't just do one thing – and *Light Sources* is a group of photographs that is about not doing one thing. ", James Welling, interview by Steel Stillman, " In the Studio. James Welling ", *Art in America*, February, 2011, p.59-60.

11 " Photography today seems to be completely content-driven. The meaning and value of the work lies in identifying the subject. It's as if the photograph is not even a representation. It's not that I don't care about content, but content is not the only way a photograph has meaning. ", James Welling, interview by Lynne Tillman, in *Flowers*, New York, David Zwirner, 2007, non paginated.

12 " And it seems to me that the photographs from the Los Angeles series act as a mirror, while, say, the photograms from the 1993 *Degradé* series are more like a two-way mirror. It's a double reflection – you see yourself, but you see through it at the same time. This idea of the reflective, flat quality of the photograph – it's almost as if you're taking photographs from two sides of the same mirror and they come out differently, but they are emotionally similar. ", James Welling, interview by Deven Golden, *Bomb*, Spring, 2004, p.53



© James Welling, *IRB2*, 2005, de la série *Degradés*, 1986-2006, c-print, 112 x 86 cm. Collection Anne-Marie and Marc Robelin. Courtesy Peter Freeman Inc., Paris