



Elina Brotherus, *Le printemps*, 2001, 70x80 cm

FIGURES DE L'ABSORBEMENT

Photographie contemporaine. Par Nassim Daghighian



Jeff Wall, *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999, transparent sur caisson lumineux, 187x351 cm, cinematographic photograph, digital montage [prise de vue au 8x10" et 6x7" à Barcelone, été 1999]

LE DIALOGUE JEFF WALL / MICHAEL FRIED : ABSORBEMENT ET THEÂTRALITÉ, LA PLACE DU SPECTATEUR

Jeff Wall (1946, Vancouver, Canada)

Artiste et historien d'art, premières photographies transparentes sur caisson lumineux en 1977-1978

→ WALL, Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001

Michael Fried (1939, New York City, USA)

Historien d'art et critique d'art spécialiste du modernisme (célèbre essai "Art and Objecthood", 1967)

→ FRIED, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. nrf essais, 2007 [traduction du livre *Art and Objecthood. Essay and reviews*, 1998, recueil de textes parus en 1966-67, avec un dernier chapitre de 2006 sur la photographie récente

→ FRIED, Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven, CT, USA / Londres, UK, 2008 / *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Paris, Hazan, 2013 ; ce superbe ouvrage traite en particulier de Jeff Wall, Hiroshi Sugimoto, Cindy Sherman, Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Luc Delahaye, Rineke Dijkstra, Patrick Faigenbaum, Roland Fischer, Thomas Demand, Candida Höfer, Beat Streuli, Philip-Lorca diCorcia, Douglas Gordon et Philippe Parreno, James Welling, Bernd et Hilla Becher.



Jeff Wall, *Adrian Walker*, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver 1992, transparent sur caisson lumineux, 119x164 cm, cinematographic photograph [prise de vue au format 8x10" à Vancouver, printemps 1992]

Jeff Wall, *Adrian Walker*, 1992

Texte extrait de "Restauration. Jeff Wall interviewé par Martin Schwander", Lucerne, 12.08.1993

in Jeff Wall. *Restauration*, cat.expo. Lucerne, Kunstmuseum / Düsseldorf, Kunsthalle, Wiese Verlag, 1994, p.22-30 (anglais) ; traduction française in WALL, Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, p.242-243

M.S. - [...] Dans *Adrian Walker*, vous avez fait le portrait d'un jeune homme qui est tellement concentré sur son travail qu'il semble retiré dans une autre sphère de la vie.

J. W. - Mais je ne pense pas qu'il soit forcément clair qu'*Adrian Walker* est un portrait. Je pense qu'il y a une fusion entre deux ou trois façons de regarder la photo, génériquement. L'une d'elles, c'est qu'il s'agit de la photo de quelqu'un qui est plongé dans son travail et qui ne fait pas du tout attention au spectateur, ou qui ne réagit pas au fait qu'il est observé. Dans son livre intéressant sur la concentration [l'absorbement] et la théâtralité dans la peinture de la fin du XVIII^e siècle *, Michael Fried parle des différentes relations entre les personnages des tableaux et [fin p.242] leurs spectateurs. Il a défini un « mode absorbé », utilisé par des peintres comme Chardin, où des personnages sont immergés dans leur monde et dans leurs activités et n'ont apparemment pas conscience de la construction du tableau et de la présence nécessaire du regardeur. Évidemment, le « mode théâtral » était exactement le contraire. Dans les tableaux absorbés, nous regardons des personnages qui ne semblent pas « interpréter » leur monde, seulement « être dedans ». Les deux sont bien sûr des modes de performance. Je pense qu'*Adrian Walker* est « absorbé ». Le fait qu'il soit ou non le « portrait » d'une personne réelle, spécifique, encore une fois, peut être secondaire dans la structure. Le titre, parce qu'il le nomme, fait qu'il apparaît comme une personne réelle, spécifique. Mais il est fort possible qu'*Adrian Walker* soit simplement un nom fictif que j'ai décidé d'inventer pour créer une certaine illusion, comme « Emma Bovary ». Même si ce n'est pas vrai et que cet homme existe et que c'est lui, je ne pense pas que cela ait nécessairement une résonance sur la structure de l'œuvre, génériquement parlant. La nature de la photo ne garantit pas que l'identification ait la moindre importance. Donc, comme beaucoup de photos, c'est une espèce d'hybride. Le portrait semble être une relation sociale, étayé par les preuves empiriques et historiques, corroborant l'identité de quelqu'un qui apparaît dans un tableau particulier ; il ne semble pas être une relation picturale ou un phénomène pictural en tant que tel. Mais quand on a l'image d'un personnage absorbé par une activité, on commence à sortir des limites du portrait, à proprement parler, pour aller vers une sorte d'image où les gens se reconnaissent et sont identifiés surtout à leur physionomie et à leurs actions, et moins par leur nom, moins par leur identité personnelle, empirique, historique et sociale, et davantage par leur identité générique telle qu'elle est contrôlée par le type d'image où ils se trouvent. [fin p.243]

* Michael Fried, *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, 1980 [trad. française : Michael FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990]

L'absorbement dans l'œuvre de Jeff Wall



002 Wall Jeff_Picture for Women_1979_lightbox_163x229cm_c_1asseo de...



003 Market Edoard_Bar Foles Bergeres_1981_2_96x130cm.jpg



004 Wall Jeff_Mmmc_1982_lightbox_194x229cm_c.jpg



005 Wall Jeff_Mik_1984_lightbox_167x229cm_c.jpg



006 Wall Jeff_The Guitarist_1987_119x190cm_c.jpg



007 Wall Jeff_Tran Duc Van_1988_2003_lightbox_290x229cm_c.jpg



008 Wall Jeff_The Drain_1988_lightbox_229x289cm.jpg



009 Wall Jeff_Msrmvsa_1994_lightbox_172x213cm_c.jpg



010 Wall Jeff_Men in Street_1995_lightbox_2x54x66cm_c.jpg



011 Wall Jeff_Tattoos and Shadows_2000_lightbox_196x256cm_c.jpg



013 Wall Jeff_Overpass_2001_lightbox_214x274cm_c_1d.jpg



014 Wall Jeff_A view from an apartment_2004_05_lightbox_187x244cm_...



015 Wall Jeff_A Woman consulting a Catalogue_2005_lightbox_167x135...



016 Wall Jeff_Card Players_2008_lightbox_119x150 cm_c.jpg



017 Wall Jeff_In Front of a Nightclub_2006_lightbox_229x364cm_...

Jeff Wall, Wittgenstein et le quotidien

Michael Fried

in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, Paris, été 2005, p.4-27 → illustrations en fin d'article

Je commencerai par l'étude d'une image célèbre de Jeff Wall, photographe contemporain vivant à Vancouver, dont le titre complet est *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver* (1992). Du point de vue technique, il s'agit d'un grand Ektachrome sur un caisson lumineux, donc éclairé par derrière à l'aide d'une lumière fluorescente (technique privilégiée de Wall). Selon moi, et selon l'opinion générale, Jeff Wall est l'un des photographes contemporains les plus ambitieux et les plus doués ; or, bien sûr, avancé aujourd'hui, un tel jugement est d'une autre nature que ce qu'il aurait été il y a vingt ans. Un des développements les plus importants dans les arts visuels ces vingt dernières années a été l'émergence de photographies grand format, de la taille de *tableaux* qui, en raison de leurs dimensions, exigent d'être accrochées aux murs des galeries comme des peintures de chevalet, et aspirent autant à ce qui peut être approximativement appelé la signification rhétorique ou l'adresse au spectateur propres à la peinture, qu'à déclarer, en tant que photographies, leur statut d'artefacts. C'est un sujet qui dépasse la portée de cet article¹. Cependant, j'aimerais insister sur le fait que Wall a été une figure centrale de cette évolution et *Adrian Walker*, un exemple remarquable de ce type d'œuvre.

Une façon de catégoriser *Adrian Walker* est de le rattacher à ce type de peinture que l'on appelle tableau de genre. Mais les questions qu'il soulève dépassent celles du genre en tant que tel. Voici un bref extrait d'un entretien de Wall avec Martin Schwander (1994) :

"Schwander : [...] Dans *Adrian Walker*, vous avez fait le portrait d'un jeune homme qui est tellement concentré sur son travail qu'il semble retiré dans une autre sphère de la vie.

Wall : Mais je ne pense pas qu'il soit forcément clair que *Adrian Walker* est un portrait. Je pense qu'il y a une fusion entre deux ou trois façons possibles de regarder la photo, génériquement. L'une d'elles, c'est qu'il s'agit de la photo de quelqu'un qui est plongé dans son travail et qui ne fait pas du tout attention au spectateur, ou qui ne réagit pas au fait qu'il est observé. Dans son livre intéressant sur l'absorbement et la théâtralité dans la peinture de la fin du XVIII^e siècle, Michael Fried parle des différentes relations entre les personnages des tableaux et leurs spectateurs. Il a défini un « mode absorbé », utilisé par des peintres comme Chardin, où des personnages sont immergés dans leur monde et dans leurs activités et n'ont apparemment pas conscience de la construction du tableau et de la présence nécessaire du regardeur. Évidemment, le « mode théâtral » était exactement le contraire. Dans les tableaux d'absorbement, nous regardons des personnages qui ne semblent pas « réaliser » [acting out] leur monde, mais seulement « être dans » celui-ci. Les deux sont bien sûr des modes de performance. Je pense que *Adrian Walker* est « absorbé »"².

(Wall et moi nous sommes croisés par hasard au Boymans Museum à Rotterdam en 1996, où j'ai vu *Adrian Walker* pour la première fois. Il est rapidement apparu que nous avions suivi chacun les travaux de l'autre pendant des années. Depuis lors, nous sommes devenus amis.) [fin p.5]

Trois tableaux de genre du grand Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1777), l'artiste mentionné par Wall dans la citation ci-dessus, sont des exemples visuels pertinents de ce type de relation instaurée avec le spectateur³. Le premier est un *Jeune étudiant qui dessine*, dit aussi *Le Jeune Dessinateur* (c 1733-1738), du Kimbell Museum à Fort Worth. Bien que *Adrian Walker* de Wall montre le dessinateur davantage de profil que de dos, il semble néanmoins que nous regardons d'une certaine façon par-dessus son épaule (en d'autres mots, nous sommes légèrement derrière lui) et, bien sûr, voyons le dessin qu'il effectue (au crayon rouge), tout comme dans le Chardin. Le second tableau, *Le Jeune Dessinateur* (1737) de la nouvelle Gemaldegalerie à Berlin, dirige subtilement l'attention du spectateur vers le porte-crayon dans les mains du jeune artiste, tout comme dans *Adrian Walker*, où nous voyons clairement le stylo mécanique dans la main droite du personnage. Le troisième tableau, le superbe (même s'il est mal titré) *Château de cartes* (c. 1735) de la National Gallery de Londres, est étudié en détail dans *La Place du spectateur*, où j'invite à prêter attention à la juxtaposition significative de deux cartes à jouer dans le tiroir partiellement ouvert au premier plan⁴. J'évoque ensuite l'idée que la carte posée de face, apparemment un valet de cœur, est l'emblème de ce que la surface de la peinture elle-même fait face au spectateur (c'est-à-dire qu'elle est entièrement offerte à notre regard), tandis que le revers blanc et éclatant de la seconde carte évoque l'expérience close sur elle-même du jeune homme absorbé dans un passe-temps apparemment trivial. La juxtaposition des deux cartes offre ainsi un état condensé de la dualité structurelle de la peinture comme tout, qui à la fois fait face au spectateur (en tant

qu'artefact) et l'exclut d'elle (en tant que représentation). Je suggère également que des tableaux comme *Le Château de cartes* ou, par exemple, *La Bulle de savon* (c.1733-1734) de la National Gallery of Art de Washington, représentent une découverte [fin p.6] capitale, bien que discrètement énoncée, de la part de Chardin, à savoir que l'absorbement, en tant que tel, est parfaitement indifférent au statut général de ses objets ou de ses situations : ainsi des actions spécifiques – jouer aux cartes ou souffler des bulles de savon –, qu'au siècle précédent Pascal aurait stigmatisées comme de simples distractions d'une vie chrétienne, apparaissent en réalité comme porteuses d'un état psychologique nouveau, essentiellement « positif », dont les dernières implications pour une histoire de ce qu'on peut appeler une spiritualité laïque nous restent encore à explorer. Et, non seulement dans *La Place du spectateur* mais dans deux ouvrages ultérieurs, *Le Réalisme de Courbet* et *Le Modernisme de Manet*, j'ai développé l'idée que la principale tendance ou la principale tradition de la peinture française, des débuts décisifs de Jean-Baptiste Greuze en 1755 à l'avènement de Manet et des peintres de sa génération vers 1860, peut être comprise comme un effort continu pour faire des tableaux qui, selon diverses stratégies – par la description de personnages totalement absorbés dans ce qu'ils font, ce qu'ils pensent et ce qu'ils ressentent, et, dans les peintures comprenant plusieurs personnages, par le fait de relier les figures en une seule composition unifiée – semblent nier la présence du spectateur ou, pour le dire plus franchement, tentent d'établir la fiction ontologique que le spectateur n'existe pas⁵. Ce n'est qu'en accomplissant cette fiction que le véritable spectateur peut être arrêté et retenu devant le tableau; à l'inverse, le moindre sentiment, chez le spectateur, de ce que les personnages représentés jouaient ou posaient *pour lui*, et la toile était jugée « théâtrale », dans le sens péjoratif du terme, et considérée comme un échec. Avec Manet, dans des œuvres telles que *Le Vieux Musicien*, *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*, cette tendance ou cette tradition subit une crise manifeste : la convention majeure selon laquelle les tableaux sont faits pour être regardés ne peut plus être niée, même si peu que ce soit, et l'absorbement, [fin p.7] dans toutes ses manifestations, cède la place à un face-à-face radical. En nous appuyant sur *Le Château de cartes* de Chardin, nous pourrions dire que l'insistance de Manet se retrouve dans la carte placée de face dans le tiroir ouvert (Courbet a, paraît-il, décrit *Olympia* comme une reine de cœur après le bain), bien que, considérant la vacuité psychologique bien connue des personnages peints par l'artiste, il conviendrait plutôt de voir l'autre carte, celle cachée à la vue du spectateur, comme nous faisant également face.

Revenons à Wall et à celui qui l'interroge, et notons tout d'abord comment Schwander, avant que Wall n'explique l'opération du « mode absorbé », réagit à *Adrian Walker* précisément en ces termes : « Dans *Adrian Walker*, dit Schwander, vous avez fait le portrait d'un jeune homme qui est tellement concentré sur son travail qu'il semble retiré dans une autre sphère de la vie. » C'est effectivement l'effet absorbé dans sa forme classique : comme Diderot l'a démontré, un personnage entièrement absorbé ou occupé par une action, un sentiment ou un état d'esprit est totalement incapable de penser à autre chose qu'à l'objet de son absorbement, et englobe de façon cruciale le spectateur du tableau. (Dans *Le Château de cartes*, cet oubli de soi est signalé par le tiroir ouvert, qui, nous le sentons, demeure invisible pour le garçon. Dans *Le Jeune Dessinateur* de Berlin, quelque chose de semblable est évoqué par le ruban rose du carton à dessin qui tombe du bord de la table au tout premier plan. Et dans le *Jeune Étudiant* cette idée d'oubli est symbolisée avec force par le trou en haut du revers du manteau de l'étudiant, à travers lequel nous apercevons son vêtement de dessous, qui est rouge.) C'est comme si le personnage et le spectateur habitaient des *mondes différents*, ce que Schwander dit quand il décrit *Adrian Walker* – le personnage, non l'image – comme apparemment « retiré dans une autre sphère de la vie ».

Deux points me paraissent particulièrement intéressants dans les remarques de Schwander. Le premier, c'est que, sans que cela lui soit soufflé par Wall, il décrit l'image de celui-ci dans les termes que je viens de citer, ce qui semblerait indiquer qu'il a pris l'image pour la photographie sur le vif d'un dessinateur entièrement absorbé dans la contemplation de son travail. Un moment de réflexion lui aurait permis de comprendre que tel n'est pas le cas, à la fois parce que la situation décrite apparaît clairement organisée – c'est, en un sens, trop beau pour être vrai – et parce que le caractère manifeste du dispositif de présentation suggère un caractère comparable quant au dispositif photographique lui-même (il est difficile d'imaginer Wall photographiant la scène sans être vu, avec un appareil léger comme le Leica de Cartier-Bresson, et, même si c'était le cas, l'image obtenue n'aurait pu être agrandie aux dimensions de *Adrian Walker* sans perdre en clarté). Comme le dit Wall dans l'entretien, l'absorbement et la théâtralité sont tous deux des « modes de performance ». En 1996, il expliquait qu'il existe bien un véritable *Adrian Walker*, qui est dessinateur et qui a exécuté le dessin sur la planche à dessin du laboratoire, mais que l'image est « également une reconstitution, par l'artiste

figuré, de sa propre pratique. Lui et moi avons collaboré pour créer une composition qui, tout en étant strictement exacte dans tous ses détails, n'était néanmoins pas une image sur le vif, mais une image construite. J'ai représenté le moment où il vient juste d'achever son dessin, et où il peut le contempler dans sa forme finale, et, encore une fois, voir en même temps son sujet, le spécimen, le point de départ. Il y a bien eu un tel moment dans la création de son dessin, mais le moment représenté par l'image n'est en fait pas ce moment, mais sa reconstitution. On ne peut cependant probablement pas le distinguer du moment véritable⁶ ».

Le second point qui mérite d'être souligné, tient au fait que l'interprétation de l'état d'esprit de *Adrian Walker* par Schwander dépasse dans des proportions considérables ce qui est explicitement donné à voir par l'image. Wall semble délibérément avoir choisi de ne pas représenter son modèle dans les affres de l'absorbement. Le compte rendu mesuré qu'il donne de sa tentative paraît des plus justes : Walker *peut* contempler son dessin dans sa forme finale et, en même temps, voir le spécimen qu'il a copié, formulation qui dispense de postuler un état intérieur spécifique. Du reste, l'éclat froid de la lumière du jour sur le carrelage blanc du mur, si différent des ambiances chaudes et des tons en demi-teintes des toiles de [fin p.8] Chardin, renforce l'impression de sobriété. Schwander se trompe donc doublement quant à ce que l'image nous montre. Mais, dans cette mesure précisément, son commentaire illustre ce que j'ai appelé ailleurs la magie de l'absorbement, qui est devenue l'un des fondements de l'art pictural en Occident peu avant 1600, quand, dans les toiles de Caravage et de ses suiveurs, les thèmes et les effets de l'absorbement ont commencé à servir de matrice singulièrement efficace pour un réalisme sans précédent et ont continué depuis lors à retenir l'attention des spectateurs, même les plus cultivés⁷. Le tableau de Gerhard Richter intitulé *Lesende [La Liseuse]* (1994) est une autre œuvre récente dont le succès repose largement sur ces fondements : l'absorbement apparent d'une jeune femme dans son journal (le magazine allemand *Der Spiegel*) s'y allie au caractère manifestement photographique de l'image « source » présumée. Cependant, une fois encore, un peu d'attention suffit pour constater que cette image ne peut pas non plus être la représentation sur le vif d'une véritable situation. D'une part, la relation (présumée) du photographe à la femme qui lit – la fille de l'artiste – paraît trop proche et trop affirmée pour qu'elle n'ait pas senti sa présence ; d'autre part, le fait que le tableau semble, de façon tellement évidente, avoir pour origine une photographie, met en relief son mode particulier de réalisation qui, par sa grande perfection technique – on notera l'absence de toute trace du pinceau –, donne le sentiment d'une exécution experte. En d'autres mots, Wall dans *Adrian Walker* et Richter dans *Lesende* mobilisent tous deux les motifs absorbants d'une manière qui rappelle Chardin, mais ils le font d'une façon qui reconnaît expressément la théâtralité inéluctable – le « devant-être-vu » – à la fois de la scène de la représentation et de l'acte de présentation. Toutefois, comme le montre la remarque de Schwander, le caractère absorbant du caisson lumineux de Wall, comme celui du tableau de Richter, n'est pas annulé ici. (À l'évidence, les caractéristiques des tableaux de genre de Chardin que j'ai commentées – le tiroir ouvert, le ruban qui pend, le trou dans la veste du jeune homme, etc. – postulent également un spectateur placé de façon à pouvoir les prendre en compte. Mais la fiction à l'œuvre chez Chardin est telle que ses protagonistes sont oublieux non seulement des éléments en question, mais également, d'une façon déterminante, de la présence devant le tableau du spectateur subjugué – le but de tous ces éléments étant de renforcer ladite fiction afin de la faire apparaître simplement vraie. La photographie de Wall et le tableau de Richter restent très éloignés d'une telle autorité dans l'affirmation, raison pour laquelle ni l'une ni l'autre ne déploie quoi que ce soit qui ressemble aux marques de *l'oubli de soi* dont Chardin use si magistralement.)

Dans un entretien accordé à Robert Enright en 2000, Wall dit de *Adrian Walker* que « c'est un exemple de ce que j'appelle le "presque documentaire" »⁸, précisant, en 2002 :

« Cela signifie qu'il y a des images dont les sujets ont été suggérés directement par mon expérience, et d'autres dans lesquelles j'essaie de me souvenir de cette expérience aussi précisément que possible, de la reconstruire et de la représenter avec exactitude et fidélité. Bien que les images montrant des personnages soient faites avec la collaboration des gens qui y apparaissent, je veux que l'on ait l'impression qu'il pourrait tout aussi bien s'agir de photographies documentaires. D'une certaine manière, elles prétendent être un compte rendu plausible ou un témoignage montrant ce à quoi les événements représentés ressemblent ou ont ressemblé quand ils se sont déroulés en l'absence de tout photographe. Les sept images [de son exposition à la galerie Marian Goodman de New York en 2002] représentent [fin p.9] des moments ou des événements de la vie quotidienne qui sont restés obscurs ou à l'écart, des façons clandestines d'occuper la ville, des gestes de dissimulation et de retranchement, des éclats d'espoir et de rationalité, des traces de faiblesse et de culpabilité »⁹...

→ FIN DE L'ARTICLE, À SUIVRE !



019 Chardin Jean Baptiste_jeune étudiante qui dessine_vers 1733-1738_huile toile_21x17.1cm.jpg



020 Chardin Jean Baptiste Simeon_Le jeune Dessinateur_1737_huile toile_81.3x64cm.jpg



021 Chardin Jean Baptiste Simeon_Le Château de cartes_vers 1729_huile toile_62.2x66cm.jpg



022 Chardin Jean Baptiste Simeon_La Bulle de savon_vers 1733-34_huile toile_30x74.6cm.jpg



023 Chardin Jean Baptiste_jeune fille au volant_1737_huile toile.jpg



024 Chardin Jean Baptiste_Retour du marché_1738_huile toile.jpg



025 Manet Edouard_Déjeuner sur l'herbe_1863_huile toile_81x101cm.jpg



026 Manet Edouard_Olympia_1863_huile toile_130x190cm.jpg



027 Richter Gerhard_Lesende_1994 (GR 804), huile toile_72.4x102.2cm.jpg



028 Wall Jeff_Burrow_2004gbr_161.5x189cm_d_4x5_Vancouver_printemps 04.jpg



029 Wall Jeff_Morning Cleaning_Mies van der Rohe_1999_lightbox_180x351cm_c.jpg



030 Wall Jeff_Volunteer_1996_gbr_221.5x313cm_c_4x5_Vancouver_hiver 1996.jpg

Gregory Crewdson (USA, Brooklyn, NY, 1962 ; vit à New York City)



001 Crewdson Gregory_at_Early Work_1986_1988.jpg



100 Crewdson Gregory_at_Twilight_1998_2002_bus.jpg



101 Crewdson Gregory_at_Twilight_1998_obachrome_127x152 4cm_Woman in Pool.jpg



102 Crewdson Gregory_at_Twilight_2001_c-print_223.6x114.8cm_femme sous-vêtements.jpg



103 Crewdson Gregory_at_Twilight_2001-2002_c-print_166.6x136cm.jpg



104 Crewdson Gregory_at_Twilight_1998_2002_femme au miroir.jpg



105 Crevdon Gregory_at_Twilight_2001-02_122x152cm_boy with hand in drain.jpg



106 Crevdon Gregory_at_Twilight_1996_2002_sau.jpg



107 Crevdon Gregory_at_Twilight_1998_2002_fleurs.jpg



108 Crevdon Gregory_at_Twilight_2001_o-print_121.8x152.4cm_plancher trous lumiere.jpg



200 Crevdon Gregory_at_Dream House_2002_homme garage.jpg



201 Crevdon Gregory_at_Dream House_2002_valise.jpg



202 Crevdson Gregory_at_Dream House_2002_femile.jpg



203 Crevdson Gregory_at_Dream House_2002_chambre.jpg



300 Crevdson Gregory_at_Beneath the Roses_cprint_163.2x238.4cm_2005_femme fleurs lit miroir.jpg



301 Crevdson Gregory_at_Beneath the Roses_2003_05_homme femme assis.jpg



302 Crevdson Gregory_at_Beneath the Roses_2003_05_couple chambre.jpg



303 Crevdson Gregory_at_Beneath the Roses_2003_05_femme dans rue.jpg



304 Crewdson Gregory_sl_Beneath the Roses_2003-2005_c-print_163x239cm_2004.jpg



305 Crewdson Gregory_sl_Beneath the Roses_2003-05_2004_pluie.jpg



306 Crewdson Gregory_ Untitled_Twilight_2001_p-print_152.4x121.8cm.jpg



307 Crewdson Gregory_sl_Beneath the Roses_north by northwest.jpg



308 Crewdson Gregory_sl_Beneath the Roses_vue filelle_2003_c-print_163.2x239.4 cm.jpg



309 Crewdson Gregory_ Untitled_2003_Beneath the Roses_c-print_223.6x114.8cm.jpg

Gregory Crewdson - 1985-2005

Vincent Cito, *La Critique*, 29 juin 2006

Les éditions allemandes Hatje Cantz publient la première grande rétrospective du photographe américain Gregory Crewdson, dont l'œuvre immense est surtout connue et exposée aux Etats-Unis. Grand observateur de la société contemporaine, il est par excellence le photographe de l'envers du rêve américain.

Né en 1962 à New York, Gregory Crewdson est, dès le début de son œuvre, obsédé par l'ambiguïté du mode de vie américain et, plus généralement, par celle de nos sociétés modernes de confort et de repli sur le foyer familial. Nous rêvons de bonheur et entendons le construire à travers la cellule familiale, sa maison, son petit jardin, c'est-à-dire en fait à travers ce que le sociologue français Jean-Claude Kaufmann appelle « la chaleur du foyer ». Mais, au revers de cette aisance matérielle et affective se dessine un vide de sens désarmant. Le travail de Crewdson consiste d'abord à montrer comment se fissure cet idéal de bonheur, qui est un bonheur privé. Ses photos semblent illustrer à merveille les thèses d'Alexis de Tocqueville qui, déjà dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, observait les dangers du repli individualiste d'une société américaine monadique. Si les gens ne cherchent plus leur bonheur que dans la sphère familiale privée, ils se désengagent des affaires publiques, se ferment au monde, et deviennent vite de simples spectateurs passifs de leur temps. Or, ce qui est manifeste avec le travail de Crewdson, c'est que cet isolement ne répond pas du tout aux attentes de bonheur qu'il devait pourtant promettre.

Ainsi, dans la série *Early Work* (1986-1988), c'est l'ennui de ces familles américaines qui est mis en scène. L'ennui du couple et de ses enfants, contre lequel la télévision, le panneau de basket ou l'animal domestique ne peuvent rien. Nous avons affaire à une sorte de solitude plusieurs, que rien ne peut enlever - telle cette photo saisissante, où un jeune joueur de baseball cherche sa balle perdue dans des bosquets alentour. Le jeu lui-même transpire l'ennui et la vacuité. Vautrés sur leur canapé ou sur leur lit, ces couples qui n'ont plus rien à se dire ne semblent avoir plus rien à penser non plus. Le rêve américain d'autonomie et de liberté tourne au cauchemar.

La série *Natural Wonder* (1992-1997) insiste sur ce même thème, sur un mode kitsch-gore. Crewdson zoome sur les micro-événements monstrueux de la petite vie animal de nos jardins privés. D'apparence bien propres et bien entretenus, les pelouses et arbustes des maisons individuelles sont en réalité le théâtre d'atrocités : charognes rongées par les vers, cadavre d'homme en décomposition, etc. Il s'agit bien, là encore, de montrer l'envers du décor, l'autre côté d'une vie quotidienne sans problème et sans histoire.

La série *Hover* (1996-1997) met justement en scène une batterie d'événements qui viennent s'insérer dans une quotidienneté banale, faisant ainsi ressortir, par effet de contraste, cette banalité même. Les photos prises de haut, montrent des vies de quartiers temporairement bouleversées par un incendie, les ravages d'un ours perdu, une présence policière, etc.

Avec la série des crépuscules (*Twilight*, 1998-2002) Crewdson inaugure une nouvelle façon de travailler, qui marquera d'un style unique tous ses recherches, y compris les plus récentes. L'atmosphère angoissante et étrange des photos rappelle celle des films de Spielberg (*E.T.*, *Rencontre du troisième type*, notamment) et de Lynch (*Blue Velvet*, *Twin Peaks*, *Lost Highway*, *Mulholland Drive*) - deux cinéastes auxquels Crewdson se réfère explicitement. Sa façon de travailler est d'ailleurs celle d'un metteur en scène : toutes les photos supposent une gigantesque mise en scène, un décor, des acteurs, coiffeurs, maquilleurs, techniciens en tous genres. Le résultat est époustoufflant : il se dégage des clichés comme une « inquiétante étrangeté », celle dont parlait Freud, et qui signifiait pour lui aussi l'intrusion de l'étrange dans le familier. La photographie de Crewdson ne parle précisément que de cela. Le rapport à la psychanalyse n'est pas du tout artificiel, puisque l'artiste reconnaît avoir été marqué et influencé par la profession de son père, psychanalyste. Il écoutait derrière la porte du cabinet, confie-t-il.

Bref, toutes les œuvres de la dernière période semblent empreintes de cet univers psychanalytique, où des symboles angoissants font intrusion dans les lieux familiers. Les séries *Dream House* (2002) et *Beneath the Roses* (2003-2005) prolongent ainsi le travail de *Twilight*. Des scènes quotidiennes basculent souvent dans le fantastique et l'onirique, à l'occasion de l'apparition incongrue d'un élément surréel. Chaque œuvre reproduit d'une façon unique cette atmosphère étrange, sur fond de fausse quiétude de la vie de famille américaine moyenne.

Source au 08 09 25 : <http://www.lacritique.org/article-gregory-crewdson>

Site professionnel de l'artiste : <http://www.hoverproductions.com/>

Gregory Crewdson, le photographe des fantasmes

Anne Laure Gannac et Gregory Crewdson, www.photographie.com, avril 2006

Evoquant l'univers étrange d'un David Lynch ou d'un Steven Spielberg, les photographies de Gregory Crewdson dressent le portrait d'une autre Amérique. Un travail à l'empreinte psychanalytique, comme le confie l'artiste et le confirme Gérard Tixier, psychiatre et psychanalyste.

Gregory Crewdson

Né en 1962 à New York, c'est pourtant l'Amérique rurale qui, dès ses débuts en 1985, l'intéresse. Inspiré par le peintre Edward Hopper, ou par les cinéastes David Lynch et Steven Spielberg, il enrichit bientôt ses prises de vue d'un lourd travail de lumières, décor et maquillage. Un livre retrace son parcours, Gregory Crewdson 1985-2005 (sous la direction de Stephan Berg, Hatje Cantz, 2005), et une exposition lui est consacrée à Krefeld, en Allemagne, jusqu'au 14 mai 2006.

L'œil du photographe

« Mon père était psychanalyste et il exerçait à la maison. Souvent, j'allais coller mon oreille à la porte. Je saisisais quelques bribes, sans comprendre grand-chose. Mais peut-être des mots, des récits se sont-ils imprimés en moi ? Je ne sais pas. Ce qui est certain, c'est que mon travail est marqué de cette empreinte de la psychanalyse. Je mets en scène les angoisses, les fantasmes, les rêves. Et les lumières, les couleurs, les mouvements sont pensés dans le but de créer cet univers de l'étrange. Mais je ne m'inscris pas pour autant dans la lignée des surréalistes.

La grande différence entre mon travail et celui d'un Magritte, par exemple, c'est que je reste attaché à des situations très quotidiennes. C'est pour cela que l'Amérique que je photographie est peu spectaculaire ; c'est l'Amérique rurale ou des petites villes, avec ses habitants sans histoire, pris dans leur vie de tous les jours. Introduire dans cette banalité des éléments du merveilleux me permet d'exposer la psychologie humaine : chaque photo est la rencontre entre le monde extérieur et le monde intérieur de chacun.

C'est une façon de montrer que personne n'est jamais lâché par ses fantômes, ses tensions, ses peurs, ses désirs ; et comment, en envahissant notre quotidien, ces réalités impalpables rendent notre solitude plus flagrante. Oui, il faut croire que je marche, à ma façon, sur les pas de mon père. Puis il y a eu le livre de Freud sur les rêves ("Sur le rêve de Sigmund Freud" Gallimard, "Folio essais", 1990), qui reste l'une de mes lectures fondamentales.

Mes photos sont aussi influencées par le cinéma. Chaque photo peut apparaître comme une scène qui condenserait tout le scénario d'un film. Pourtant, quand je pose une situation, je n'ai aucune idée de ce qui s'est passé avant ni de ce qui suivra. Seul ce moment que je montre m'intéresse. Pourquoi ? Qu'est-ce qui fait que j'ai telle ou telle image à l'esprit ? Je ne sais pas et ne veux pas le savoir. Je ne tiens pas à ce que l'on fasse une psychanalyse de mon travail, et encore moins de moi. L'essentiel est que l'image produite soit belle et que son mélange de fantastique et de réel, d'ordinaire et d'insaisissable, émeuve celui qui la regarde. Même si certaines photos peuvent être plus inquiétantes que d'autres, j'espère bien qu'au final, le spectateur n'en garde qu'un souvenir positif. »

Le décryptage par Gérard Tixier, psychanalyste

Gérard Tixier est psychiatre et psychanalyste.

Dernier ouvrage paru : "Les Paranos, mieux les comprendre" (Payot et Rivages, 2006)

« Ce qui m'apparaît, c'est ce paradoxe entre une intimité exhibée et une intériorité qui reste enclose : la photo du couple peut être une représentation de la scène primitive, celle que l'enfant voudrait surprendre pour répondre à la question : "D'où viens-je ?" La scène de la caravane évoque un autre fantasme de l'enfant : surprendre sa mère nue et qu'elle ne se donne qu'à lui. Ces scènes parlent d'une intimité interdite d'accès mais qui, là, est ouverte aux quatre vents.

Tandis que les photos de la femme seule représentent une intériorité – pleine de détresse – qui reste protégée : les scènes se passent dans la chambre, sans échange, pas même un regard de la femme sur elle-même dans le miroir.

La photo du dîner souligne ce paradoxe : on s'attendrait à ce que ce cadre facilite l'expression de l'intériorité, qu'enfants et parents parlent de ce qu'ils portent en eux. Mais non. La communication, donc la reconnaissance de soi par l'autre, reste impossible.

En cela, ces photos sont le reflet d'un drame que nous connaissons tous : l'inaccessibilité à l'intériorité de l'autre. On peut croire le connaître, on ne saura jamais tout ce qu'il porte en lui, sa part d'ombre. Seul le psychanalyste peut y avoir accès. Et le photographe, fils de psy, en rendre compte. »

Source au 08 05 19 : <http://www.psychologies.com/article.cfm/article/5708/Gregory-Crewdson-le-photographe-des-fantasmes.htm#>

Voir des interviews en anglais dans le dossier spécial : <http://www.aperture.org/crewdson/>

De nombreux articles en anglais sont parus dans la presse sur l'artiste, voir le site de sa galerie :

http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66&view=press



Hannah Starkey, *Kitchen - September 2001*, 2001, c-print, 122x183 cm

L'ABSORBEMENT & LES PHOTOGRAPHES CONTEMPORAINS

Corpus d'images

Hannah Starkey (♀ 1971, Belfast, Irlande du Nord ; vit à Londres)



004 Starkey Hannah_Unitled - February 1997_1997_o-print_122x152cm...



005 Starkey Hannah_Unitled - May 1997_1997_o-print_122x152cm.jpg



006 Starkey Hannah_Unitled - May 1997_1997_o-print_123.5x181cm.jpg



007 Starkey Hannah_Unitled - 1998_1998_o-print_122x152cm.jpg



008 Starkey Hannah_Unitled - October 1998_1998_o-print_122x152cm.jpg



009 Starkey Hannah_Unitled - March 1999_1999_o-print_122x152cm.jpg



010 Starkey Hannah_Judo Players_1999_o-print_122x152cm.jpg



011 Starkey Hannah_Butterfly Catchers_1999_o-print_122x152cm.jpg



012 Starkey Hannah_Unitled - August 1999_1999_o-print_122x152cm.jpg



013 Starkey Hannah_Unitled - September 1999_1999_o-print_122x152cm.jpg



014 Starkey Hannah_Unitled - September 1999_1999_o-print_121.8x151cm.jpg



020 Starkey Hannah_Unitled - January 2000_2000_o-print_122x183cm.jpg



021 Starkey Hannah_Unitled - January 2001_2001_o-print_122x183cm.jpg



022 Starkey Hannah_Köchen - September 2001_2001_o-print_122x183cm.jpg



030 Starkey Hannah_Hotel La Solitude_2001_o-print_122x152cm.jpg



040 Starkey Hannah_Untitled - February 2002_2002_o-print_180x228cm...



041 Starkey Hannah_Untitled - March 2002_2002_o-print_122x183cm_out...



042 Starkey Hannah_Untitled - March 2002_2002_o-print_122x183cm.jpg



050 Starkey Hannah_Untitled - June 2003_2003_o-print_121.9x162.6cm.jpg



051 Starkey Hannah_Untitled - September 2003_2003_o-print_121.9x162...



060 Starkey Hannah_Untitled - March 2004_2004_o-print_122x152cm.jpg



065 Starkey Hannah_Untitled - May 2004_2004_o-print_122x152cm.jpg



070 Starkey Hannah_Untitled - September 2004_2004_o-print_122x162c...



080 Starkey Hannah_Untitled - November 2005_2005_o-print_121.9x162...



081 Starkey Hannah_Untitled - December 2005_2005_o-print_121.9x162...



089 Starkey Hannah_Untitled - April 2006_2006_o-print_121.9x152.1cm.jpg



090 Starkey Hannah_Untitled - September 2006_2006_o-print_.jpg



091 Starkey Hannah_Untitled - September 2006_2006_o-print_121.9x162...



092 Starkey Hannah_Untitled - June 2007_2007_o-print_122x152cm.jpg

Aino Kannisto (♀ 1973, Espoo, Finlande)



001 Kannisto Aino_Untitled (nainen takanan alla)_1997_c-print_sauha.jpg



002 Kannisto Aino_Untitled (Black Violets)_1998_c-print_90x134cm.jpg



003 Kannisto Aino_Untitled (Trashbin)_1999_c-print_90x115cm.jpg



004 Kannisto Aino_Untitled (White Apron)_1999_c-print_78x96cm.jpg



005 Kannisto Aino_salle de bain.jpg



006 Kannisto Aino_Untitled (Blue Curtains)_1999_c-print_90x115cm.jpg



007 Kannisto Aino_Untitled (Woman Reclining)_1999_c-print_90x114cm.jpg



008 Kannisto Aino_Untitled (White shirt)_1999_c-print_90x126cm.jpg



009 Kannisto Aino_Untitled (Launderette)_1999_c-print_78x96cm.jpg



010 Kannisto Aino_Untitled (Reflections in Window)_2000_c-print_77.5x99cm



011 Kannisto Aino_Untitled (Shower II)_2000_c-print_90x99cm.jpg



012 Kannisto Aino_Untitled (Mirror)_2001_c-print_90x110cm.jpg



013 Kannisto Aino_Untitled (Translucent Curtain)_2002_c-print_90x113cm.jpg



014 Kannisto Aino_Untitled (On Roof)_2002_c-print_90x119cm.jpg



015 Kannisto Aino_Untitled (Black Board)_2003_c-print_90x112cm.jpg



016 Kannisto Aino_Untitled (Woman on Telephone)_2003_c-print_90x112cm.jpg



017 Kannisto Aino_Untitled (Translucent Door)_2003_c-print_90x106cm.jpg



018 Kannisto Aino_Untitled (Green Pullover)_2003_c-print_90x105cm.jpg



019 Kannisto Aino_Untitled (Girl on Bed)_2003_c-print_90x110cm.jpg



020 Kannisto Aino_Untitled (Kitchen II)_2003_c-print_90x120cm.jpg



021 Kannisto Aino_Untitled (Sliding Glass Doors)_2004_c-print_90x110cm.jpg



022 Kannisto Aino_Untitled (Door 001)_2004_c-print_90x110cm.jpg



023 Kannisto Aino_Untitled (Translucent Window)_2005_c-print_90x110cm.jpg



024 Kannisto Aino_Untitled (Green Window)_2005_c-print_90x110cm.jpg



025 Kannisto Aino_Untitled (Green Room)_2004_c-print_90x110cm.jpg



026 Kannisto Aino_Untitled (Red Kitchen)_2004_c-print_90x110cm.jpg



027 Kannisto Aino_Untitled (Woman with Glasses)_2005_c-print_90x110cm.jpg



028 Kannisto Aino_Untitled (Black Mirror)_2005_c-print_90x110cm.jpg



029 Kannisto Aino_Untitled (Blue River)_2008_c-print_90x142cm.gif



030 Kannisto Aino_Untitled (Warmth)_2008_c-print_90x100cm.gif



031 Kannisto Aino_Untitled (Flowers on Bed)_2006_c-print_90x110cm.jpg



032 Kannisto Aino_Untitled (Two Mirrors)_2006_c-print_90x110cm.jpg



033 Kannisto Aino_Untitled (Room 310)_2007_c-print_90x104cm.jpg



034 Kannisto Aino_Untitled (Bedroom)_2007_c-print_90x110cm.jpg



035 Kannisto Aino_Untitled (Woman behind Door)_2007_c-print_90x106cm.jpg

Maarit Hohteri (♀ 1976, Helsinki, Finlande)



Hohteri Maarit_Aada eating candy at home, Turku_2006_e-print_80x100cm.jpg



Hohteri Maarit_Aada sleeping over at the studio, Helsinki_2004_s-print_80x1...



Hohteri Maarit_Aino at the hotel, Poznan_2005_e-print_80x100cm.jpg



Hohteri Maarit_Aino waking up, Paris_2003_e-print_80x100cm.jpg



Hohteri Maarit_Aino, Paris_2002_e-print_100x80cm.jpg



Hohteri Maarit_Anke having a smoke, Hamburg_2003_e-print_100x78cm.jpg



Hohteri Maarit_Anne-Maria after Liam was born_2006_e-print_80x100cm.jpg



Hohteri Maarit_Anne-Maria_2001_e-print_100x80cm.jpg



Hohteri Maarit_Dominica, Poznan_2005_e-print_100x80cm.jpg



Hohteri Maarit_Goshia, Poznan_2005_e-print_100x80cm.jpg



Hohteri Maarit_Hanna and Hanna styling eyelashes, Italy_2000_e-print_90x7...



Hohteri Maarit_Hanna and Uusi on the deck_2002_e-print_88x110cm.jpg



Hohteri Maarit_Hanna in the shower, Italy_2000_e-print_88x110cm.jpg



Hohteri Maarit_Joonas sleeping, Paris_2002_e-print_80x100cm.jpg



Hohteri Maarit_Kukka, Hamburg_2005_e-print_80x100cm.jpg



Holteri Maarit_Mikko eating pizza. Helsinki_2000_o-print_90x90cm.jpg



Holteri Maarit_Mikko hung over. Helsinki_2001_o-print_100x80cm.jpg



Holteri Maarit_Mikko in the kitchen at Hämeentie_2000_o-print_90x75cm.jpg



Holteri Maarit_Mikko. sleep makings_2001_o-print_80x100cm.jpg



Holteri Maarit_Minna wrapped in towel. Helsinki_2006_o-print_100x80cm.jpg



Holteri Maarit_Paula after shower. New York_2006_o-print_80x100cm.jpg



Holteri Maarit_Pekka and Aura. Helsinki_2004_o-print_80x100cm.jpg



Holteri Maarit_Pekka sleeping. Helsinki_2002_o-print_100x80cm.jpg



Holteri Maarit_Pekka taking a shower_2004_o-print_80x100cm.jpg



Holteri Maarit_Pekka, morning wash. London_2003_o-print_110x88cm.jpg



Holteri Maarit_Pekka_2003_o-print_100x80cm.jpg



Holteri Maarit_Roska and Jussi in the kitchen. Helsinki_1999_o-print_80x90cm.jpg



Holteri Maarit_Satu in bedroom_2004_o-print_88x110cm.jpg



Holteri Maarit_Tuomo sleeping over at Janne's place. 1999_o-print_90x90cm.jpg

Elina Brotherus (♀ 1972, Helsinki, Finlande)



Brotherus Elina_Baigneuse de Saturnia_1_2003_The New Painting_80x10...



Brotherus Elina_Baigneuse, orange montait_2003_70x79cm.jpg



Brotherus Elina_Der Wanderer_06_2003_The New Painting_80x100cm_h...



Brotherus Elina_Der Wanderer_2_2004_The New Painting_80x97cm.jpg



Brotherus Elina_Der Wanderer_3_2004_The New Painting_105x133cm.jpg



Brotherus Elina_Der Wanderer_4_2004_The New Painting_105x119cm.jpg



Brotherus Elina_Der Wanderer_5_2004_The New Painting_105x136cm.jpg



Brotherus Elina_Horizon 8_2000_80x100cm.jpg



Brotherus Elina_Points of View on Landscape I_2006_p-print_105x130cm...



Brotherus Elina_Points of View on Landscape II_2006.jpg



Friedrich Caspar David_Femme Seule du matin_1818_H_22x31cm.jpg



Friedrich Caspar David_Promeneur au dessus mer usages_1818_75x95 c...



Aino Kannisto, *Untitled (Red Kitchen)*, 2004, c-print, 90x117 cm

L'ABSORBEMENT & LES PHOTOGRAPHES CONTEMPORAINS

Informations sur les artistes

Hannah Starkey (1971, Belfast, Irlande du Nord ; vit à Londres)

Hannah Starkey was born in Belfast in 1971. She studied Photography and Film at Napier University, Edinburgh, followed by an MA in Photography at the Royal College of Art, graduating in 1997. Since then her work has been shown internationally, including at the Saatchi Gallery, London (1998), the Tokyo Metropolitan Museum of Photography and the Nederlands Foto Instituut, Rotterdam (1999), the Irish Museum of Modern Art (2000), Tate Liverpool (2001), New Art Gallery, Walsall (2002), Bard College, New York (2003), Museum der bildenden Künste, Leipzig (2005), and the Schirn Kunsthalle Frankfurt (2006). She has been represented by Interim Art, London since 1997.

Source au 08 02 23 : <http://www.steidville.com/artists/366-Hannah-Starkey.html>

Using actors within carefully considered settings, Hannah Starkey's photographs reconstruct scenes from everyday life with the concentrated stylisation of film. Starkey's images picture women engaged in regular routines such as loitering in the street, sitting in cafes, or passively shopping. Starkey captures these generic 'in between' moments of daily life with a sense of relational detachment. Her still images operate as discomfiting 'pauses'; where the banality of existence is freeze-framed in crisis point, creating reflective instances of inner contemplation, isolation, and conflicting emotion.

Through the staging of her scenes, Starkey's images evoke suggestive narratives through their appropriation of cultural templates: issues of class, race, gender, and identity are implied through the physical appearance of her models or places. Adopting the devices of filmography, Starkey's images are intensified with a pervasive voyeuristic intrusion, framing moments of intimacy for unapologetic consumption. Starkey often uses composition to heighten this sense of personal and emotional disconnection, with arrangements of lone figures separated from a group, or segregated with metaphoric physical divides such as tables or mirrors.

Often titling her work as Untitled, followed by a generalised date of creation, her photographs parallel the interconnected vagueness of memory, recalling suggestions of events and emotions without fixed location or context. Her work presents a platform where fiction and reality are blurred, illustrating the gap between personal fragility and social construction, and merging the experiences of strangers with our own.

Source au 08 02 23 : http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/hannah_starkey.htm

Hannah Starkey's filmic tableaux recall the dramatic yet measured tensions of Alfred Hitchcock or Edward Hopper. Working between reality and fiction with the *mise-en-scène*, Starkey reconstructs real people and observed situations using a vocabulary of codes and signs culled from contemporary urban culture. The everyday locations are fragments of a generic urban environment, while the fictional characters in Starkey's pictures oscillate between collective (social, political, economic, cultural or geographic) signifiers and stereotypes of individual personalities. These figures are more often than not women – although there is a sense that, as Starkey says, you can make a picture of women that is not necessarily about women.

The figures in her photographs don't do much; they wait in cafés, linger in a video rental store, stare out of windows on the bus. Isolated by their own thoughts, these figures are intermittently present and remote from their immediate surroundings, caught up by dramas taking place elsewhere. Starkey's instinct for narrative animates the non-events she depicts. In the surreal pink neon glow of a video store, beneath a sharply receding grid of flat ceiling lights, three girls, all dressed in fashionable ankle length quilted coats, two black and one white, stand browsing the shelves in a video store. In this light, their coats lend them the faintest semblance of *Star Wars* warriors. In another scene, a woman sits alone at a café table next to a large hand-painted mural of a shoal of koi carp. Her long gray hair echoes the movement of the fish on the wall, linking the two formally and psychologically. Starkey's reflexive engagement with the image exposes the processes of repetition inextricably linked to the construction of identity in image culture, while her use of compositional devices within the image creates a highly charged social space that directly implicates the viewer in the processes of subjectivation.

Selected Bibliography

- Beccaria, Marcella, *A Project for the Castle, Hannah Starkey*, exh.cat. (Castello di Rivoli: Turin, Italy, 2000)
 Bishop, Claire, "Hannah Starkey, Quietly Loaded Moments," *Flash Art* v.32 no.207 (Summer 1999): 124-25
 Charlesworth, JJ, "Reality Check," *Art Monthly* no.247 (Jun. 2001): 1-5
 Glennie, Sarah & Val Williams, *Hannah Starkey* (Irish Museum of Modern Art: Dublin, Ireland, 2000)

Glover, Michael, "Hannah Starkey," *Art News* v.99 no.9 (Oct. 2000): 188
 Güner, Fisun, "Hannah Starkey, Maureen Paley Interim Art," *Modern Painters* v.15 no.3 (Autumn 2002): 141
 Masterson, Piers, "Hannah Starkey: Interim Art," *Creative Camera* no.355 (Dec. 98/Jan. 99): 40
 Schwabsky, Barry, "Openings: Hannah Starkey," *Artforum International* v.37 no.1 (Sep. 1998): 142-43
 Tebbs, Paul, "Amongst Women," *Source* no.17 (Winter 1998):
<http://www.source.ie/issues/issues0120/issue17/is17revamowom.html>
 Williams, Val, "Hannah and Her Sitters," *British Journal of Photography* no.7158 (Jan. 14, 1998): 12-14
 Source au 08 02 23 : <http://www.bard.edu/ccs/exhibitions/museum/sodiumdreams/artists/starkey/>

Amongst Women. Photographs by Hannah Starkey

Paul Tebbs, *Source*, n°17, Winter 1998

In previous works, Hannah Starkey created what appeared to be accidental meetings of female strangers, found together on the top of a bus or within the reflection of a mirror. The significance of these encounters was ambiguous. One was unsure as to whether the significance was accidental, an illusion created through the privileged position afforded the spectator, or real for the people within the scene. But Starkey's compositions are anything but accidental. There is within every detail a considered intent. In her latest work shown at Interim Art, the physical closeness of the women and girls suggests a familiarity. We appear to witness an encounter between friends or relations.

In one image, a teenage girl is slouched at a table in a bar wearing an Arsenal football shirt. In front of her is a much older woman, with her back to the viewer, sitting upright. An ostentatious earring hangs from her aged profile. The slumped posture of the teenage girl could be the result of boredom - taken away from her friends into an uninteresting (and uninterested) adult world, bought off with a Coke. Alternatively the meeting could be confrontational, with the girl having been told off, looking disdainfully past the uncomprehending adult. Between the aspirational earring and the disconsolate teenager, cigarette smoke rises, lightly veiling the palm-beach advertisement on the cigarette machine beside them.

Whatever the reading, the teenager does not want to be there. She sits, aggrieved but compliant. This is symptomatic of an active / passive distinction apparent between the friends presented. For example in one photograph, the eldest of the two females attends to her make-up while sitting at a table in a bar. Her younger friend pays no attention and looks dreamily in front of her, her coffee cup held a few inches above the table surface. In another image, a woman tries on a silky top in front of a mirror in a clothes shop. Her younger friend stands back and observes, playing with the same top in pink, which she drapes across her body, the hanger resting behind her neck. It is unclear as to whether the mock wearing is a selfless evaluation of her friend's prospective buy or an imaginative purchase of her own. These scenarios describe different attitudes held by young women to potential influences around them, namely relationships with older women. The younger of the two often seems unable to assume the same kind of control, either subject to the elder's authority - without purchasing power, forced to wait, still dependent - or simply not interested.

Starkey also works as a commercial fashion photographer. These 'art' photographs although aesthetically related to the genre, are located at a different place in the determination of identity. Instead of the disengaged ideals of fashion (even disaffection is transcendent), we see the localized influences we all have little choice but to grow up with. An everyday context of influence. Starkey's assiduous orchestration of details means that these fictional characters cannot escape a degree of social classification (as is the case for all of us). In this sense the pictures are only minimally about individualized people. The real subject seems to be the designation of identity (class and gender) through social signifiers, and more specifically the role of women in this process of construction.

Disarmingly, the physical posture of the younger person will often be a mirroring of the older person's, but with noticeable differences. The younger person is more slumped, holds a cup of coffee instead of an eye-liner pencil, has hands opened upwards while the older friend's hands are held limply downwards (a strange neutrality before her own image in the mirror). Formally this is suggestive of either the unconscious copying of friends or an inevitable similarity of destiny.

Technically and formally the images are rewarding (they are large 122cm x 152cm). The spaces chosen are lit by natural and artificial light that invites formal comparisons with Dutch 17th century paintings (Vermeer, De Hooch), these paintings in contrast to Starkey's photographs, fix a domestic environment where the female's role is summarized in the Dutch platitude 'housewife is your name, a word that signifies your duty'. With Starkey's photographs we move amongst women in different environments, hopefully we have progressed.

Source au 08 02 23 : <http://www.source.ie/issues/issues0120/issue17/is17revamowom.html>

Hannah Starkey

Gianni Romano, *Zoom International*, n°42, 2001, vol.1

Once they learned the deconstructionist lessons of those postmodern American ladies of the lens, many women working in the visual arts today began approaching photography without the sociocultural chips on their shoulders that characterized so much work in the 80s. They would seem to have found fertile ground in a variety of approaches that are dismissive of the frontal confrontation with the media so typical of their Internet-based colleagues. These young women prefer the kind of expressive take that manifests their need to assert the self in a public arena. That led, among other things, to the rebirth of performance art and renewed success of much figurative art, including photography, during the 90s. And last but not least, one aspect that has become self-evident: many of today's women artists make use of a figurative expression that doesn't necessarily include or even specifically address women.

The Irish-born artist Hannah Starkey, for example, makes photographs that span the continuum from fashion to conceptual behaviorism. Her brief experience as a fashion photographer, on the one hand, made her a technical perfectionist, so forget about anything to do with those blurry black & white conceptual images of the 70s. Starkey pays particular attention to questions of location and lighting, but the content of her images would seem to be focused elsewhere as the models appear to be telling us much more -- or much less according to ones point of view. Hers is the woman who stares dreamily at herself in the mirror, the man seen ascending an escalator as others descend. They are subjects who make use of their own physical presence to build unexpected pictorial structures, people who seem to be there in order to provide a different connotation to the space rather than simply occupying it, characters who remain now and forever on the verge of an interaction that will never take place.

Unlike the manner with which photography was perceived half a century ago and continues to be perceived, as a documentary tool, in certain areas of today's artistic investigation, Starkey's approach to the medium is not intended to prove anything but to formulate mysteries and suggest ambiguities. Writing in *Art Forum*, Barry Schwabsky wrote of her work: "The image asks to be interpreted just because it withholds sufficient basis for interpretation. Out of such meanings, too obvious to be the right ones, Starkey constructs her mysteries."

Source au 08 02 23 : <http://www.postmedia.net/01/starkey.htm>

Hannah Starkey: Simulated Self

Graham Coulter-Smith, June 2, 2007

Hannah Starkey's work destabilises the association of photography with realism evident in the discourses of photo-journalism and social realism which are such key players in the sphere of photography. One of the keystones of the discourse of photography as opposed the discourse of fine art is the claim to being an imprint of the real. The concept of capturing the moment this fundamental to so-called "straight photography". Starkey's work is of interest because it appears to be straight photography but isn't. when we look at Starkey's works we appear to be looking at moments captured from everyday life, in particular the everyday life of women. In fact Starkey's photographs are constructed, the people we are looking at are actors. Her work is indebted to that of Cindy Sherman and to cinema due to its implementation of the notion of *mise-en-scène*. Moreover, it is possible to identify a narrative dimension to Starkey's work; for example, Elizabeth Mahony notes that, like Sherman, Starkey's photographs: 'are not cosy images of a caring, sharing sisterhood of women. Starkey is superb on the dynamics between women, often ... shaped by curiosity at best, envy, paranoia and competitiveness at worst. ... loneliness, boredom and unreadable stares throughout' (Mahony 1999).

Another commentator suggests that Starkey's work is more objective using a 'vocabulary of codes and signs culled from contemporary urban culture' and 'fragments of a generic urban environment' (Fisher 2003). But Starkey's work is not simply an exercise in semiotics. Two deconstructive features destabilise the notion that her work is purely objective: firstly, the focus on women; and, secondly, the fact that her slices of everyday life are essentially fabrications. The suggestion that the fabricated nature of Starkey's work connotes a level of fabrication within female interpersonal relationships is intriguing. But rather than thinking that this reflects some innate feature of the female psyche one can suggest that it is a characteristic of life within a late capitalist, urban environment. Fabrication of Starkey's work introduces a coldness which is antithetical to the humanism inherent in social realist photography.

One can compare Starkey's approach with the Dusseldorf School photography that begins with Hans and Hilla Becher's taxonomic photography and is continued in the flat objectivity of Thomas Ruff, Thomas Demand and Andreas Gursky. Such photography puts forward a lack of emotion as the essence of modern and postmodern existence. This notion is quite widespread, for example, the Italian art critic Germano Celant has put forward the notion of 'unexpressionism' as a key feature of postmodernity (Celant 1988).

This is not to say, however, that Starkey's work can be reduced to the influence of the Dusseldorf School. Her work is more complex, in particular, she has superimposed the unexpressionism of the Dusseldorf School onto the much broader discourse of social realism. More than that, social realism is not simply a genre of photography it is an intrinsic feature of photography. It is arguably the most important feature of photography because it functions as a social mirror, it shows us the truth about ourselves. Contrast this with the work of Thomas Demand who selects an image he finds a newspaper or magazine and meticulously reconstructs the scene portrayed in his studio using craft card. He then photographs the construction and presents a blowup colour photograph mounted in between glossy acrylic sheets as the final product. Demand's work is highly simulacral in the Baudrillardian sense which suggests that our physical environment is becoming increasingly artificial. The difference between Demand's work and that of Starkey is that Demand focuses on things whereas Starkey focuses on people. But the simulacral thesis still remains shifting into the theoretical space of alienation and anomie.

Three features of Starkey's work are of interest: firstly, her concern with female identity; secondly, the fabricated nature of her work; and thirdly the *mise-en-scène* she chooses which can be characterised as urban 'non-places', which is to say spaces of transition and alienation.

Celant, Germano. 1988. *Unexpressionism: art beyond the contemporary*. New York: Rizzoli International Publications.
 Fisher, Elizabeth. 2003. 'Hannah Starkey' in *Sodium Dreams*, an exhibition curated by Elizabeth Fisher at the Center for curatorial studies and art in contemporary culture, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, 29 June-7 September. Online resource accessed April 2007: <http://www.bard.edu/ccs/exhibitions/museum/sodiumdreams/artists/starkey/>
 Mahony, Elizabeth. 1999. *Life As We Know It? The Independent*. London. 4 May. Online version accessed March 2007: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_19990504/ai_n14233762

Source au 08 02 23 : <http://artintelligence.wordpress.com/category/simulation/>

Visual Arts: Life As We Know It ? Review. Hannah Starkey

Elizabeth Mahony, *The Independent*, London, May 4, 1999

Cornerhouse, Manchester it's different for girls, Joe Jackson pointed out in a song many moons ago. And so it is in Hannah Starkey's photographs. Like Jane Austen long before her (Austen never wrote a scene with only men in it; one of her sharp heroines was always present), Starkey is a chronicler of women's lives, stating bluntly in interview that women are just more interesting to look at. But "chronicler" suggests total truth-telling, and this young photographer cheats a little, using actors in posed scenarios, more film stills than documentary. Starkey fakes it to tell it like it is about femininity, girls' stuff, women's things. In this, Starkey's first solo show at a British public gallery, eight of the large colour photographs feature pairs of women - a mother and daughter on the Tube after a shopping spree, drunk teenagers in a pool hall, two strangers on the upper deck of a bus - while the remainder are all structured around women looking at reflections or out of windows. The exhibition is touted as a survey of Starkey's career to date. What may come as a surprise, then, is that the show seems so slight: a small room of photographs, several already well-known. This is in part due to the fact that Starkey is a precocious (but prodigious) talent, having graduated only two years ago from the Royal College of Art and immediately catapulted to one-to-watch status. But less truly is more in this instance. These achingly familiar but still mysterious tableaux take time to savour. One, a shot of two teenage girls, maybe sisters, captures the boredom and the anxiety of Saturday afternoon clothes-shopping. The older girl tries on a camisole top next to a headless, but otherwise physically perfect, curvaceous yet bra-less mannequin wearing something very similar. Behind the girl, a trendy red chair flaunts its curves, too. Her gaze is fixed firmly on her own small cleavage, her bra straps showing under the top. The younger girl, not yet having to worry about such things, looks on bored, ready for a long afternoon in the changing-room. Nostalgia, cringing, smiles, empathy flood in as you gaze at the scene - well, for the female of the species they do - even though you know it's a gorgeous bit of fakery. As we all know, that dressing-up ritual is all about fakery too. But these are not cosy images of a caring, sharing sisterhood of women. Starkey is superb on the dynamics between women, often (let's face it, girls) shaped by curiosity at best, envy, paranoia and competitiveness at worst. She uses the film stills trickery of Cindy Sherman but the stills Starkey creates are more like scenes from Mike Leigh films than Hitchcock or film noir. Not comfortable - with loneliness, boredom and unreadable stares throughout - but compelling, Starkey's stills make her a promising young pretender.

Source au 08 02 23 : http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_19990504/ai_n14233762

Hannah Starkey has said that she likes to explore "everyday experiences and observations of inner city life from a female perspective". She does so by using generally female actors to create large-scale tableaux, in which the protagonists act out carefully staged scenarios. Her images often portray moments of quiet drama, touching upon areas of experience which are familiar but which remain unspoken or below the surface. Starkey's narratives suggest that we have caught her characters unawares for a moment, leaving us to imagine the build-up to the incident portrayed.

Source au 08 02 23 :

<http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/photography/photographerframe.php?photographerid=ph062>

Hannah Starkey

Morgan Falconer, 03 April 2001, article provided by Grove Art Online www.groveart.com

British photographer. She studied in Edinburgh at Napier University (1992–5) and at the Royal College of Art, London (1996–7). Starkey's earliest work, produced in the mid-1990s, suggested a conventional documentary approach and was often characterized by a preoccupation with the resonance of ordinary objects. In her later work she began to capture more portentous scenes, recording activities with an almost theatrical character. *Untitled – March 1999* (1999; see *Frieze*, Sept/Oct 2000, p. 89), part of the *Untitled* series begun in 1997, is typical of her mature work, both in its ostensible subject of two women and in the enigmatic mood of the piece, which is set in a public lavatory with a series of mirrors multiplying perspectives. *Untitled – January 2000* (2000; see 2000 exh. cat., pl. VII) also takes as its subject two women in an urban setting, this time a video store, while again a dramatic perspective is established through the architecture of the interior. Often, the young women in Starkey's photographs seem bored and melancholic and appear to be waiting for time to pass; she has described her work as 'explorations of everyday experiences and observations of inner city life from a female perspective'. A number of her photographs have been set out of doors, sometimes seeming to carry with them a quasi-religious symbolism or a sense of the artificiality of nature, as in *Butterfly Catchers* (2000; see *Frieze*, Sept/Oct 2000, p. 89), which depicts two girls stumbling precariously over rubble under a darkened sky.

Bibliography

Hannah Starkey (exh. cat., essay by M. Beccaria; Turin: Museo d'Arte Contemporanea, 1999)

A. Farquharson: 'Girls Interrupted', *Frieze*, Sept/Oct 2000, pp. 88–89

Hannah Starkey: Moments in the Modern World (exh. cat., essay by V. Williams, Dublin, Irish MOMA, 2000)

Source au 08 02 23 : <http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=2683&page=1&sole=y&collab=y&attr=y&sort=default&tabview=bio>

Hannah Starkey's photographs appear real yet artificial, documentary in style yet highly cinematic. Her stage-managed and constructed images recreate snippets of everyday life, imbuing them with a sense of import and expectation. Like many of her photographs, *Butterfly Catchers* features adolescent girls, immersed in their own thoughts and activities. For Starkey, these young women are 'heroines of their own fantasies', despite the apparent futility of their quest. The act of chasing butterflies evokes notions of unfulfilled expectation, transience and human frailty, and it is perhaps significant that this image was made on the eve of the millennium.

Source au 08 02 23 :

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=66542&searchid=12225&currow=3&maxrows=3>

Hannah Starkey has described her photographs as exploring 'women's lives through their everyday interactions'. In her staged scenes, actresses and other hired models re-enact ostensibly insignificant and banal moments, of the kind that often go unnoticed in daily life. By freezing such moments in time, Starkey hopes to elevate them above the mundane and create lasting allegories for modern life. Her carefully planned and directed compositions fuse influences from painting and cinema. However, she withholds the possibility of any narrative conclusion, leaving viewers to construct their own fictions around her images.

Source au 08 02 23 :

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=26806&searchid=12225&currow=2&maxrows=3>

Hannah Starkey, *Untitled – May 1997*

Elizabeth Manchester, January 2003

Untitled – May 1997 is a large colour photograph depicting two women reflected in a long, rectangular mirror. This is set into the formica wall of the London café in which the women are sitting and fills nearly half the image, acting as a framing device for the scene being witnessed. The focal point of the picture is a moth, trapped on the mirror's surface under the fingers of a dark haired young woman. She leans towards her reflection, apparently staring at the moth. The mirror reflects her face and the café interior behind her, which is illuminated by day-light coming in from large windows. At a table behind her, a middle-aged woman sits staring intently at her. Her blonde hair is wrapped around red curlers and she holds a coffee cup midway between the saucer and her mouth as though she has just drunk, or is just about to drink, from it. She is leaning into the picture, towards the young woman. In the foreground of the image, outside the mirror's frame, a cup and saucer, a packet of Marlborough lights with a lighter lying on it, a half-drunk glass of orange juice and a line of typical café condiments appear casually arranged on the young woman's table. Her elbow, leaning on the table surface, points out of the right side of the picture. The upper half of her body and her head are turned towards the reflection of her face gazing inscrutably at the trapped moth in and on the mirror. Behind her, a curved wooden window frame stretches up and out of the picture at its top right corner. Outside the window, parallel lines of red, white and grey, created by a bus passing, add to the geometric composition produced by the lines of the table top, the mirror's edges and the architectural features of the café reflected in the mirror. Against the dominant muted beige, cream and flesh tones and the dark brown of the wooden window frames, red (in the older woman's curlers, the ketchup dispenser on the table and outside the window) and blue (in the younger woman's turquoise top and in the older woman's jeans and denim shirt) are in harmonious balance.

Starkey was born and raised in Belfast. She graduated with an MA from the Royal College of Art, London in 1997. *Untitled – May 1997* was one of the works she exhibited in her degree show, which she titled 'Women watching Women'. She advertised for actresses in the London amateur dramatics magazine, *The Stage*, and photographed them in urban locations selected in London. These are typically such ordinary, impersonal interiors as on a bus, in a pub, diner or café, but also include the more intimate spaces inside people's homes. More recently she has used outdoor spaces and culled her subjects from the street. Starkey's images of the late 1990s portray moments of lonely contemplation. The subjects are absorbed in private reverie, staring at themselves in a mirror, into space, out of a window, at a wall or at another woman. The moments depicted acquire a poetic significance beyond their unremarkable settings through Starkey's careful lighting and framing of her images. These aestheticising techniques result in a cinematic atmosphere. Like the *Untitled Film Stills* produced by American artist Cindy Sherman (born 1954) in 1978-80, they appear to portray emotionally charged moments from a fictional film. Starkey's images also recall the work of another American artist, Jeff Wall (born 1946), who has been making photographic transparencies depicting banal moments in the lives of ordinary Americans since the early 1980s. The large scale of both Wall and Starkey's images heightens the sense that a monumental, although invisible, event has been recorded. In Starkey's work the narratives suggested by scenery, accessories and women's relationships to one another are deliberately ambiguous, leaving the viewer to imagine what this might be. The photographs are all *Untitled* with the month and year in which the image was completed. The use of a date in the title provides another potential clue to the mystery of the image, which however, remains impenetrable. Emptied of unnecessary detail, the images evoke moments of social encounter in urban life which result not in connection with another but in an emphasis of ultimate individual isolation.

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=99999961&workid=26501&searchid=12225&tabview=text>

Further reading:

Barry Schwabsky, 'Hannah Starkey', *Artforum*, September 1998, pp.142-3, reproduced (colour) p.142

Hannah Starkey, exhibition catalogue, Irish Museum of Modern Art, Dublin 2000, [p.2], reproduced (colour) [p.5], pl.I

Sightings: New Photographic Art, exhibition catalogue, Institute of Contemporary Arts, London 1998, [pp.42, 45 and 48], reproduced (colour) [pp.26-7]

I Am a Camera, London 2001, p.v and [pp.413-20], reproduced (colour) [p.415], pl.291

The Citibank Photography Prize 2001, exhibition catalogue, Photographer's Gallery, London 2001, pp.113-36, reproduced (colour) p.115

Hannah Starkey, exhibition catalogue, Irish Museum of Modern Art, Dublin 2000

Source de cet article et des deux suivants au 08 02 23 :

<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=99999961&artistid=2683&page=1>

Hannah Starkey, *Untitled – March 1999*

Elizabeth Manchester, January 2003

Untitled – March 1999 is a large colour photograph depicting two women reflected in a mirror in a public lavatory. Starkey has used the long, rectangular mirror as a framing device, within which several levels of reflection are contained. It fills half the photograph, its shiny, white frame constituting a second picture frame. On either side of it, the white tiled wall extends out of the image. A white strip light runs along its upper edge. Below the mirror, the tiled wall stretches down to white skirting board and dark carpet. A long, narrow shelf just under the mirror cuts diagonally across the photograph. Upholstered stools in front of it, in the foreground of the image, provide perches for women while they refresh their makeup in front of the mirror. On the left, a woman's knees and arm reach into the image. In her hand is a lighter, gripped uncomfortably afloat. Tension in the hand and wrist hint at turbulence behind the apparently ordinary scene. Reflected in the mirror, her face is visible staring moodily down at the lighter, which not visible in the reflection. Behind her, to the right, a blonde girl stands in front of a row of four basins and four square mirrors. Her hands above her head, she clasps her hair in order to pin it up. Her hair clip is visible hanging out of her mouth in another reflection of her, in one of the square mirrors. A second reflection of the tawny-haired woman playing with the lighter has been artfully captured in the space between the two reflections of the blonde. Further reflections of the blonde girl appear in another of the square mirrors next to her, bouncing back and forth from square mirror to the rectangular mirror behind her. To her right, her handbag sits on the shelf between two basins. Two circular lights on the ceiling in front of her reflect off the wall's green tiles. A row of lavatory cubicles stretches into the background on the left of the image, behind the seated woman. Their parallel doorways contribute to the geometric composition of repeated squares and rectangles provided by mirrors, basins, tiles and architectural features. A condom or tampon dispenser reflected in another square mirror displays an 'out of order' sign.

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=26806&searchid=12225&roomid=false&tabview=txt&textype=10>

Hannah Starkey, *Butterfly Catchers, 1999*

Elizabeth Manchester, January 2003

Butterfly Catchers is a large, colour photograph of two teenage girls on a demolition site. They are viewed in the process of picking their way across a landscape of rubble which fills nearly half of the image. Behind them, nondescript industrial buildings dating from the early part of the twentieth century define the limits of the demolished site. Dark clouds over low hills in the distance confer an ominous atmosphere. A momentary break the clouds in the foreground of the image has resulted in white light shining off the roof of a nearby building and reflecting off metallic surfaces in the rubble. The girls, who face towards the camera, are backlit. Both appear preoccupied; their eyes are lowered as though they are scanning the terrain at their feet. A large net on a metal pole, which rests on the shoulder of the girl on the left, glints against the dark background clouds. The girl on the right holds a glass jar in her hand. A few scrubby weeds and grasses emerge from between fragments of bricks on the right side of the image. The location appears unlikely to be inhabited by butterflies; unsurprisingly none is visible. The photograph was shot in Belfast at the site of a former linen mill which, despite being of particular historical interest, was demolished to make way for a supermarket. The girls are adolescents recruited locally.

Starkey has spoken of her photographs as being 'about memory – real, imagined. Longed for' and, in relation to the body of work to which *Butterfly Catchers* belongs, as being generated by an interest in 'the desires of childhood' (quoted in *Hannah Starkey*, [p.3]).

Butterfly Catchers, combining female adolescence, butterflies and industrial demolition, evokes the *vanitas* tradition. Clad in tracksuit, trainers, jeans and a leather jacket, the girls have an ordinary tomboyish appearance which contrasts with the Romantic notions of transience, fragility, hopelessness and loss suggested by the wasteland location and the catching of butterflies. Starkey's photographs are usually *Untitled* with the month and year in which the image was completed. The use of a more descriptive title in this instance emphasises the importance of the image of the butterfly, which is evoked but not visibly present. Made at the end of 1999, on the eve of the millennium, the photograph may also be read in connection to the expectation and uncertainty which characterised that time.

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=66542&searchid=12225&roomid=false&tabview=txt&textype=10>

Hannah Starkey

Barry Schwabsky, "Openings", *Art Forum*, September, 1998

What's the girl looking at? Not at herself, as the fact of looking in a mirror might suggest, but at the tiny thing she's caught with a finger on the mirror's surface: a moth. It's nearly the exact center of the image, and in fact the whole image seems to rotate around it - and I do mean rotate: the interaction of rectilinear and circular geometry gives this strangely still image its even more strangely fluid and unsettled inner structure. We usually think of actors (this is directorial-mode photography) moving around a set; this set seems to move around the actors. Through the window behind the girl a London bus can be seen passing; but somehow the rounded space of this interior is more reminiscent of a train's dining car than an ordinary coffee shop.

At first there seem to be two levels to this image, which is dated May 1997 and which, like all of Hannah Starkey's photographs, is untitled. First, a formal level constituted by a paradoxical geometry that spins instability out of a tight and complex structure, and also by the delicately articulated light that, more than simply filling the space, seems to be gently but firmly opening it up to the eye. Second, a social and incipiently narrative level involving the encounter or nonencounter between the two women, one young and one not so young, and the particular social space that contains it, through which a subtle tension is played out despite the obliviousness of at least one of the protagonists.

But there is a third level as well, one in which formal aspects and social facts are bound together into a fluid whole. Here, facts become entangled in an oneiric impossibility. For there is a strange mathematics at work, one unmoored from the daylight world the picture shows. Consider: there are three figures in the composition, though only two people in the picture. That we understand as part of the natural uncanniness of mirrors. But there really must be at least a third character in the room as well: the witness, the camera, whose destined surrogate is me, the viewer. And reason tells me to expect that the photographer, too - the person representing the eye observing this scene of one person observing another - should have been captured by the mirror in the image, a notion enhanced by the large scale of the photograph. Which is to say that this picture makes me feel that I, or my surrogate, should be part of it, even though the mirror proves that this is not so. The complex geometry of the shot puts an accent on the dead center of the image, the girl's reflected face and the hand reaching for the moth, and because the girl faces the mirror at an angle perpendicular to the one at which the mirror faces me, I see her reflected face straight on, giving me the unshakable sensation that I ought to be seeing my own there too. I am the invisible and powerless spectator of a dream, which is why the central point in the image, the knot that ties everything together, is a nocturnal insect, though the utterly mundane scene takes place in broad daylight.

This dreamlike knitting together of an elaborate formal structure and an implicit social confrontation, enacted merely through the fact of looking, is a recurrent feature in the images of this Irish-born photographer currently living in London. Typically, two women, alone together yet separate, are shown in an enclosed, often mobile public space like a bus or train car. The viewer is put in the position - like one of the people in the picture - of being seduced into forming judgments without adequate basis. When I told Starkey that there seemed to be a difference of class as well as age between the two women in the photograph I've described, that the older woman looked working class to me, she good-naturedly pointed out that I don't know a pricey cardigan when I see one. Since Starkey has worked as a fashion photographer, I'll take her word for it.

"In the late '90s you can produce a body of work about women that's not particularly about women," Starkey told me, but the question that always hovers around her images - do I identify or do I judge? - has a potentially feminist edge. She adds, matter-of-factly, "Women are just more interesting to look at," which I take to mean that both men and women are more likely to project their own meanings onto the women they happen to see. But not all of her photographs deal so directly with looking as a social encounter. In an image dated February 1997, an elderly woman sits in a shadowy room, lit by a white-curtained window, looking at herself in a mirror (if Starkey is playing on John Szarkowski's use of windows and mirrors as metaphorical terms for two distinct approaches to photography, her distinction between things seen in versus on a mirror gives the trope a further twist). The expression on the woman's face is somehow one of consciousness, but consciousness of what? The teddy bear on the bed next to her - is she supposed to be thinking about childhood, her own or another's? Or is that clue a tease? That's the kind of question a photograph can't answer for us. The image asks to be interpreted just because it withholds sufficient basis for interpretation. Out of such meanings, too obvious to be the right ones, Starkey constructs her mysteries.

Barry Schwabsky is a frequent contributor to Artforum

Aino Kannisto (1973 in Espoo, Finlande) (ainokannisto@yahoo.com)

Artist's Statement

Aino Kannisto

I make constructed pictures. I build fictional scenes which I record with the camera. I act out the parts of the individuals in my pictures. However, my pictures are not self-portraits in the traditional sense. The person in the picture is a fictional narrator in the same way as there are narrators in literature. My pictures are fantasies, I represent an atmosphere or a mood through fictional persons. Fantasy is a means to speak about emotions.

Making art is for me a reaction to being in the world. I am engaged with my artistic work as I am always a perceiving and reacting human being. I see pictures in my mind, the things I have dealt with come into my dreams and still moments. I cannot stop working as I cannot stop thinking or existing in the world.

I am influenced by the surrounding world, literature, cinema and photographs as well as by images more difficult to locate, such as memories, daydreams and nightmares. The individual pictures do not have names as I do not want to define my pictures by naming.

In photography I have always been fascinated by the physical side of the work, my own bodily presence in the pictures and a careful building of the scenery before the moment of exposure.

Making pictures is for me a way to deal with human emotions. It is also a source of immense creative energy and pleasure – a way to give meaning to life by sharing some part of the world which otherwise remains private.

Source au 08 03 29 : <http://www.women2003.dk/artists.php?id=46>

Artist's Statement (version allemande)

Aino Kannisto

Ich erschaffe konstruierte Bilder. Ich stelle fiktive Szenen her, die ich mit einer Kamera aufnehme. Ich selbst spiele die Personen in meinen Bildern. Dennoch sind meine Bilder keine Selbstportraits im traditionellen Sinne. Die Person im Bild ist eine fiktive Erzählerin, so wie es Erzähler in der Literatur gibt. Meine Bilder sind Phantasien, ich repräsentiere eine Atmosphäre oder Stimmung durch die fiktiven Personen. Phantasie ist eine Möglichkeit um über Emotionen zu sprechen.

Für mich bedeutet das Schaffen von Kunst eine Reaktion auf meine Existenz. In diesem Sinne sind meine Wahrnehmung und Aufmerksamkeit Teil meiner künstlerischen Arbeit. Ich sehe Bilder in meinem Geist, Dinge, die ich erfahre, tauchen in meinen Träumen und in stillen Momenten auf. Ich kann nicht aufhören, zu arbeiten wie ich auch nicht aufhören kann zu denken oder zu existieren.

Ich werde beeinflusst von der mich umgebenden Welt, Literatur, Kino und Fotografie, ebenso von Bildern, die schwieriger zu lokalisieren sind, wie Erinnerungen, Tagträumen und Alpträumen. Individuelle Bilder haben keine Titel, ich möchte meine Bilder nicht festlegen, indem ich ihnen Titel gebe.

In der Fotografie bin ich stets fasziniert von der physischen Seite meiner Arbeit, meiner eigenen körperlichen Präsenz in den Bildern und dem bewussten Aufbau der Szenerie vor dem Moment des Auslösens.

Bilder zu machen, ist für mich eine Möglichkeit sich mit menschlichen Emotionen zu befassen. Es ist ebenso eine gewaltige Quelle kreativer Energie und Freude, eine Möglichkeit dem eigenen Leben eine Bedeutung zu geben, indem man an etwas von dieser Welt Teil hat, das sonst sehr privat bleiben würde.

Source au 08 03 29 : http://www.m-bochum.de/artist_info.php?SID=GbTs3h0fH3gU&aid=66&aname=AinoKannisto

Maarit Hohteri (1976, Helsinki, Finlande où elle vit et travaille)

Education

2005-	Bachelor of Art, University of Art and Design, Graphic Design Department
1998-2002	Master of Art, University of Art and Design, Photography Department
1995-98	Bachelor of Art, University of Art and Design, Photography Department, Helsinki
2003	September-October, Art residence in Paris, Cité Internationale des Arts
2006	November, Art residence in Paris, Cité Internationale des Arts

Artist's Statement

I photograph to remember my life and people who are important. I take pictures of people close to me, I try to record the feelings and perceptions that my friends have about life. My photographs are observations on what happens around me, and by taking pictures I try to preserve moments that exist at any particular time. For me, taking photographs is one way to create a sense of continuity and meaning in this world. It is an attempt to make a seemingly fractured life in to a whole; a story with a past, present and future.

Source au 08 06 04 : <http://helsinki-school.fi.virtual31.nebula.fi/helsinki-school/artist.php?id=9014&type=statement>

Maarit Hohteri, artiste finlandaise, utilise la photographie pour fixer les lieux, les proches et les moments du quotidien dans lesquels elle évolue. Une série de portraits sensibles et précieux révèlent « l'extraordinaire » réalité de ces rencontres, de ces moments intimes, mouvants et fragiles.

Source au 08 06 01 : <http://www.lebbb.org/article2.php?idarticle=557&idcat=15&idsouscat=1&idsection=1>

A cette attitude de contemplation [chez Loan Nguyen] fait écho le travail de l'artiste finlandaise Maarit Hohteri (*1976, Finlande), qui utilise la photographie pour fixer les lieux, les gens et surtout les moments dans lesquels elle évolue. Ce faisant, elle trace le contour de son petit monde, en dresse une cartographie invisible et mouvante, sensible et forcément fragile.

Source au 08 06 01 : http://www.ewgalerie.com/about/Exhibition%20Past/Mars_07.html

Elina Brotherus. *The New Painting* (Photographie)

Isabelle Aeby Papaloizos, Centre pour l'image contemporaine, Genève, 3 mai - 24 juin 2007

L'exposition au CIC propose une sélection de photographies tirées de l'ensemble *The New Painting* (2000-2004). Ce titre est donné à ce corpus suite à une phrase lancée par Edda Jonsdottir* qu'Elina Brotherus saisit au vol comme un défi : la photographie serait la nouvelle peinture. Cette relation à la peinture détermine donc l'iconographie et le traitement des thèmes de *The New Painting*. Surgissent à divers degrés de netteté des noms et des genres: Caspar David Friedrich, Cézanne, Lorrain, le sfumato de Léonard, le paysage romantique, le nu, les baigneuses, et encore Bonnard ou Degas qu'évoquent certaines photographies d'intérieur, telles *Femme à sa toilette* (2001) ou *Femme dans la baignoire* (2003). Elina Brotherus pense la photographie en termes de représentation. Elle procède par séries, chacune reprenant un thème ou des problématiques de la peinture moderne, qu'elle expérimente dans le champ de la photographie. Son travail s'inscrit dans un courant contemporain représenté entre autres par Jeff Wall qui conçoit la photographie dans le prolongement des interrogations de la peinture classique. Si E. Brotherus invite à repenser une série de questions chères à la tradition picturale : la composition, la lumière, l'intégration de la figure dans le paysage, la perspective, etc., ses photographies privilégient simultanément les qualités plastiques pour ramener l'œil à la surface et faire d'abord apparaître une lecture purement visuelle. Il n'y a dans ce double mouvement aucune contradiction, mais une sorte de ricochet. L'ordonnance visuelle se présente comme une fin en soi, or ses termes procèdent, dans la réflexion qui a présidé leur assemblage, des questions qui ont guidé les peintres figuratifs et qui refont surface dans son travail de façon contemporaine. La manière qu'elle a de traiter le modèle permet précisément à E. Brotherus d'enclencher ce double regard. En reconsidérant le modèle ou plutôt sa position, E. Brotherus retravaille l'ensemble de la composition et de la représentation. Le modèle s'offre à elle comme un outil idéal d'exploration. En l'abordant en termes plastiques, elle le prive de son potentiel de narration, d'autobiographie ou d'autofiction largement exploité dans la création contemporaine, tout en sachant qu'en le positionnant dans la perspective de la peinture, il apporte avec lui son histoire. Si dans ses premières séries, au-delà des aspects de commodité, l'artiste se prenait elle-même comme modèle, introduisant grâce à cette dimension autobiographique un temps narratif, dans la série *The New Painting* (où elle se sert toujours d'elle comme modèle) les aspects autobiographiques ont disparu. La réflexion se tourne alors vers les rapports formels entre les différents éléments de la composition, et en particulier entre la figure et le paysage, subordonnant la narration à l'ensemble des composantes plastiques. Cela apparaît de manière exemplaire dans *Nu endormi* (2003) où le corps nu étendu au premier plan se transforme en courbes qui, comme une vague, se répercute dans les plans et les lignes de la composition. Ses creux, ses bosses, ses ombres, ses teintes se répètent comme un écho dans les collines échelonnées, modelant le paysage. La figure débarrassée de sa fiction fonctionne comme mesure ou instrument d'investigation d'un genre, d'une iconographie. Chaque série propose une réflexion ou avance une réponse photographique à une question picturale. Le groupe des *Wanderer 1-5* (qui comme toutes les photographies de cette série, montre une figure de dos face à un paysage) fait explicitement référence à la peinture de Caspar David Friedrich, et plus particulièrement à *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818). Dans la peinture romantique, la nature revêt des qualités sublimes et mystiques et s'oppose à la finitude de l'homme. E. Brotherus quant à elle n'attribue pas à ses paysages de telles propriétés : ce sont des espaces donnés, choisis pour leur capacité à évoquer un genre pictural et ses questions. Face à l'immensité des paysages, ses personnages présentent un défi à la composition, et la mémoire des peintures de C. D. Friedrich semble les autoriser à être là, mais pas pour les mêmes raisons. Le modèle donc est un agent de construction, de mesure, de spatialisation. Dans certaines photographies, il sert à introduire différentes temporalités de manière très abstraite, par exemple dans *Der Wanderer 5* (2004). Vêtue d'une robe à fleurs, une femme de dos arrêtée sur un palier aux motifs géométriques formés de carrés noir et blanc fait face à un paysage dessiné représentant une nature idéalisée. Elle semble s'apprêter à descendre l'escalier qui l'invite à se promener dans ce paysage. Mais l'escalier n'est qu'un trompe l'œil et le carrelage noir blanc aussi: tous deux font partie de la fresque, s'alignant sur un seul plan qui occupe toute la surface de la photographie, et englobe même l'ombre portée par la figure de la femme. Les couleurs de la fresque aux tonalités brunes, grises et noires sont passées, seules les fleurs de la robe apportent une touche colorée et vive, la faisant par contraste apparaître comme vivante, alors qu'elle n'est qu'une surface décorative. La cohabitation de ces différentes strates de représentation et de décoration concentre de manière exemplaire cet art qu'a E. Brotherus de composer des temps dans l'espace, de relever l'artifice tout en lui injectant des pans de naturalisme différenciés. Elle joue avec les différents registres tant de la photographie que de la peinture, frottant l'un à l'autre les termes tenus pour antinomiques que sont la mise en scène et le naturel. Et elle excelle à cet exercice.

Il y a dans toutes ces photographies une invraisemblance entre le décor naturel et la figure ajoutée qui trouble la lecture, la décale, la transpose dans l'atelier, et désigne la nature des modèles. Alors même que la composition précise et travaillée crée un lien plastique entre les formes et les fonds dans une seule lecture, la tradition picturale est assez prégnante pour intercaler ses fantômes et réamorcer une autre lecture.

* Directrice de la galerie i8 à Reykjavik.



Valérie Jouve, sans titre, *Les Personnages* (avec Thierry Crombet), 1996, 115x145cm

L'ABSORBEMENT DANS L'ESPACE PUBLIC & L'ENVIRONNEMENT URBAIN

Quelques pratiques photographiques...

Valérie Jouve (1964, Saint-Etienne, France ; vit à Paris)

Les Personnages



Jouve Valerie_001_at_Les Personnages_1993_95.jpg



Jouve Valerie_002_at_Les Personnages_1994_95.jpg



Jouve Valerie_005_at_Les Personnages_1994_95.jpg



Jouve Valerie_006_at_Les Personnages_1994_95.jpg



Jouve Valerie_007_at_Les Personnages_1994_95.jpg



Jouve Valerie_011_at_Les Personnages_1994_95.jpg

Les Personnages



Jouve Valerie_012_at_Les Personnages_1995_96.jpg



Jouve Valerie_021_at_Les Personnages_1994_96.jpg



Jouve Valerie_023_at_Les Personnages_1996_98.jpg



Jouve Valerie_030_at_Les Personnages_1996.jpg



Jouve Valerie_041_at_Les Personnages_1998.jpg



Jouve Valerie_048_at_Les Personnages_1997_2000.jpg

Les Personnages



Jouve Valerie_061_at_Les Personnages_Choi Chung Chun_1999_2000.jpg



Jouve Valerie_063_at_Les Personnages_Andrea Keen_2000_02.jpg



Jouve Valerie_066_at_Les Personnages_Ilan Riff_1999_2001.jpg



Jouve Valerie_075_at_Les Personnages_Fai Dakon_2001_02.jpg



Jouve Valerie_082_at_Les Personnages_Marielle Leduc_2002_03.jpg



Jouve Valerie_095_at_Les Personnages_Philippe Duboy_2003.jpg

Les Figures ; Les Situations



Jouve Valerie_013_at_Les Figures_1995_96.jpg



Jouve Valerie_029_at_Les Situations_1997_98.jpg



Jouve Valerie_037_at_Les Situations_1997_99.jpg



Jouve Valerie_044_at_Les Situations_1996_99_photomontage.jpg



Jouve Valerie_040_at_Les Situations_1999_99.jpg

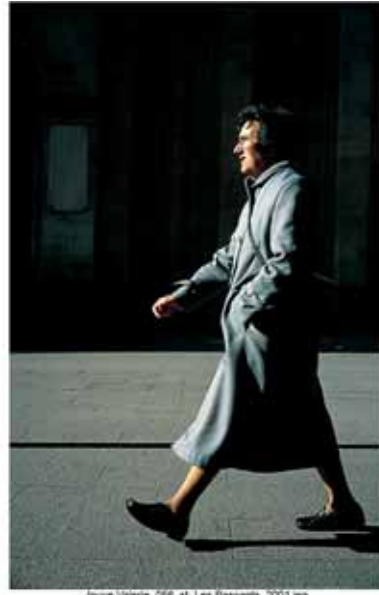


Jouve Valerie_054_at_Les Situations_2000_01.jpg

Les Passants



Jouve Valerie_055_n_Les Passants_2000_01.jpg



Jouve Valerie_056_n_Les Passants_2001.jpg



Jouve Valerie_057_n_Les Passants_2001.jpg



Jouve Valerie_058_n_Les Passants_1999_01.jpg



Jouve Valerie_059_n_Les Passants_1999_01.jpg



Jouve Valerie_060_n_Les Passants_1999_01.jpg

Les Passants



Jouve Valerie_071_et_Les Passants_1000_01.jpg



Jouve Valerie_072_et_Les Passants_1000_01.jpg



Jouve Valerie_081_et_Les Passants_2001_02.jpg



Jouve Valerie_002_et_Les Passants_2001_02.jpg



Jouve Valerie_093_et_Les Passants_2001_02.jpg



Jouve Valerie_094_et_Les Passants_2001_02.jpg

Valérie Jouve (1964, Saint-Etienne, France ; vit à Paris)

<http://www.valeriejouve.com/>

Ni caricature, ni anecdote. Ni portrait, ni reportage. L'artifice de la pose est visible, les gestes retenus. Le corps apparaît en déséquilibre dans un plan serré. L'artiste a envie de faire confiance à l'individu et donc au hasard des circonstances, tentant ainsi de créer des relations inédites entre l'homme et le contexte sur lequel sa personnalité peut agir. Seul dans le cadre, face à sa propre histoire, l'acteur apprend paradoxalement à dire « je », et revendique par là sa présence au monde. Loin d'être bavardes, les images de Valérie Jouve ne parlent pas, elles rendent la parole. Classiquement, la description, telle que Balzac nous l'a transmise, peut se définir comme l'acte par lequel le Je prend possession du monde ou de l'autre par son discours, en l'épuisant. Valérie Jouve modifie et renouvelle cette définition classique : le jeu qu'elle demande à ses modèles assure cette fois-ci une double prise de position, la reconnaissance d'une altérité : je te photographie, je prend possession de toi, d'un côté. Je joue, j'ordonne les signes et le sens de ma réponse de l'autre. Aller et venue entre le Je et le Tu dont la photographie est le lieu, le prétexte, en un mot, l'instant du jeu chez Valérie Jouve est instant de dialogue. Cela peut sembler paradoxal : il y a mise en scène préconçue, il y a jeu, et pourtant l'image qui en résulte ne renvoie pas une représentation ordonnée, elle ne renvoie ni à une mise en scène, ni à une intrigue, elle s'inscrit dans le temps lui-même et montre non des acteurs mais des individus. Le jeu libère le je, la mise en scène libère le temps de toute temporalité.

Anne Durez

Source au 08 09 25 : <http://www.valeriejouve.com/>

Voir aussi l'interview intéressante de 1997 : <http://www.sfp.photographie.com/bull/bull-jouve.htm>



Valérie Jouve, sans titre, tiré de la série *Les Personnages* (avec Carl Watson), 1998, c-print, 102.4x132.5 cm

L'image performée, à propos d'une photographie de Valérie Jouve [voir image page précédente]

Michel Poivert, Conférence au Centre Pompidou (MNAM), Paris, 2003

C'est dans un contexte artistique et critique marqué aujourd'hui par un véritable fétichisme intellectuel à l'endroit de la notion de document et de documentaire, qu'il me semble utile non seulement de dialectiser une telle notion, mais aussi de frayer des voies qui nous permettent d'échapper à l'institution d'un style et à la charge idéologique qu'il peut contenir sous l'espèce d'un « retour au réel ». C'est la raison pour laquelle je m'intéresse actuellement à deux types de productions : la photographie expérimentale (abstraite – dont vous pouvez voir de beaux exemples au 5e étage "recherches abstraites en photographie, 1935-1955" ainsi que dans l'exposition de la galerie Thessa Hérold intitulée « un monde non-objectif en photographie ») et à ce que j'appellerai pour l'instant la théâtralité en photographie, sur laquelle je vais me pencher avec vous ce matin. L'œuvre de Valérie Jouve – et principalement la partie présentant ceux qu'elle appelle ses « personnages », nous retiendra (ses architectures et ses paysages formant l'ensemble d'une « scène en extérieur » que je ne ferais qu'évoquer). Et plus particulièrement nous allons partir de l'analyse d'une œuvre conservée par le MNAM afin d'esquisser les principes esthétiques de ce que j'appelle désormais « l'image performée ».

Ces principes (qui valent pour des productions de photographies depuis les origines du médium) sont les suivants : accomplissement d'une action ou maintien d'une attitude mise en scène dans le champ de vision d'un objectif, rétrogradation voire annulation de l'opération subjective du regard de l'opérateur au profit d'une simple fonction de déclenchement de l'enregistrement. Les personnages ou modèles installés sur la scène photographique performant ce qu'ils ont programmé de faire ou ce qu'il leur a été demandé de faire. Ils sont donc mis en relation avec le spectateur d'une manière qui relativise voire qui efface la médiation subjective du regard d'auteur. Il s'agit dès lors plus d'un usage que d'une pratique de la photographie. L'auteur est supplanté par l'acteur. L'auteur forme la figure d'un regard absent. La conséquence principale de ces principes est le caractère théâtral de ces images performées, et, plus fondamentalement l'aveu qu'elle contiennent en permanence de leur nature d'image construite et non, comme le sens commun l'attribue généralement à la photographie, d'un statut d'image naturelle.

Dans sa théorie du Happening qu'il élabore à la fin des années 50, Allan Kaprow insistait sur le fait que l'action pouvait se dérouler sur plusieurs scènes afin « d'éviter le modèle statique du théâtre ». Sur ce point, et sur beaucoup d'autres encore, l'image performée se distingue de l'action du happening ou de la performance. Car l'image performée repose sur une esthétique de la statique. C'est à ces principes que me semblent en grande partie souscrire l'image de Valérie Jouve sur laquelle nous allons nous concentrer maintenant.

Grimace, théâtralité : la conscience de la représentation

Qui est l'homme au centre de l'image ? Nous l'ignorons et la légende ne nous renseigne pas. Il ne s'agit dès lors pas d'un « portrait » au sens où l'on fait appel à cette notion pour présenter l'identité d'un individu en image. S'agit-il alors d'un « portrait » en tant que « genre » artistique ? On ne peut se contenter d'en inférer à cette catégorie car d'emblée le personnage apparaît dans une attitude et dans un environnement qui perturbent notablement l'ordre de l'image auquel souscrit généralement le portrait – même si le jeu et le portrait ne sont pas inconciliable (on le constate à l'exposition de la BnF actuellement). L'attitude d'abord : le visage du personnage est marqué par une expression qui contracte l'ensemble de son front, son regard est à la fois quelque peu exorbité en même temps qu'il ne semble s'arrêter sur rien, et être plutôt l'expression extérieure d'une pensée intérieure ; son corps n'est marqué par aucun geste qui viendrait nous éclairer sur le sens de cette expression outrée. C'est là un élément essentiel : l'expression du visage nous est livrée sans aucun élément permettant de comprendre, à l'intérieur d'une continuité logique, ce qui stimule l'attitude. Sauf, encore une fois, à se résoudre au fait que nous regardons quelqu'un qui pense et laisse son regard traduire ses pensées. Où, plus schématiquement encore, si l'on suppose un hors champ qui motiverait cette expression sans que nous soyons plus amplement informé – nous regardons quelqu'un regarder.

L'environnement ensuite : une perspective désaxée est formée de piles ou de ressauts recouvert d'une matière réfléchissante, le hors champ nous apparaît comme une scansion anamorphique, et plus précisément, le premier plan vient refléter le visage de notre personnage. Véritable anamorphose, ce visage apparaît dans sa véritable nature esthétique : il ne s'agit pas d'une expression, mais, fondamentalement : d'une grimace. Le personnage performe une grimace devant l'objectif. La grimace fonctionne ici comme un mode d'exagération de l'expression, c'est ainsi qu'on l'entend dans la représentation du visage depuis le 18^e siècle. Le docteur Duchenne de

Boulogne, au milieu du 19^e siècle, avait travaillé grâce à la photographie à une nouvelle codification morphologique des passions : l'expression obtenue grâce à la stimulation électrique – ici le souvenir douloureux ou appel à la mémoire – permettait d'obtenir des modèles pour artistes. Mais ce positivisme de l'émotion où la grimace se faisait pédagogique, où l'exagération se voulait didactique est bien dépassée dans la grimace qui nous occupe. Car celle-ci est ici d'autant plus intéressante qu'elle contient sa condition : pas de grimace sans miroir, ou bien d'interlocuteur à qui elle s'adresse, ou bien encore de dispositif d'enregistrement qui la mémorise. La grimace est un jeu avec la représentation, et la déformation optique est là pour nous le rappeler. On sait le jeu avec des miroirs déformants, ils ont séduit les photographes du XIX^e siècle et ont été reconduits dans les expériences d'avant-gardes. Mais la grimace en tant que telle a également animé les jeux surréalistes dans les photomatons, dispositif pour l'image performée du pauvre. Les artistes conceptualistes n'ont rien ignoré de l'importance esthétique de la grimace qui, d'une certaine manière, est l'indice premier, primaire peut-être, que toute représentation participe d'une théâtralité. Ainsi avec l'autoportrait de Marcel Broodthaers (1967), vient se reposer l'ambiguïté concrète suivante : la grimace comme théâtrale est le moyen de transformer la surface plane de l'image en un relief, voire ici un objet, qui vient tout simplement affirmer, surjouer, la fonction illusionniste de la représentation classique.

Rappelons en effet que la photographie a pour condition d'existence l'espace abstrait, euclidien, définit par le dispositif d'enregistrement. Mais cet espace abstrait se donne comme illusion du vrai. L'image performée se donnera toujours comme un aveu voire une démonstration de cette abstraction reposant au cœur de son modèle de véracité. Considérons le prince de la grimace : Bruce Naumann, ses études photographiques des déformations de la bouche aboutissent aux « making faces » (1968) qui sont proprement un travail sur la grimace à partir du siège de la parole et de l'autorité du langage. Mais ce qui nous intéresse, c'est que ces études débouchent sur la réalisation d'hologrammes, c'est-à-dire d'images virtuelles en trois dimensions. Là encore, la grimace forme le laboratoire d'une démonstration où la représentation décline sa part illusionniste. Le reflet du personnage de Valérie Jouve n'est pas autre chose : dans l'espace de l'image, il forme une aberration qui crée un relief, qui met en relief et accentue la grimace pour dire la convention – l'illusion du vrai – dans laquelle il s'inscrit. Marcel Duchamp n'avait rien fait d'autre dans sa grimace la plus célèbre intitulée « with my tongue in my cheek » (avec ma langue dans ma joue – 1959), où le dessin au trait vient accueillir le moulage de la joue déformée et provoquer sans le secours de l'holographie la même équation : la grimace contient à elle seule, par sa théâtralité même la théorie de la représentation illusionniste. Le beau *Chœur des grimaces* de Suzanne Lafont se devait également de contenir cette idée que grimace et réflexivité fonctionnaient de paire, en installant ce faux miroir lors de l'accrochage de l'exposition du Jeu de Paume en 1992.

Pourtant, la grimace n'aurait connu que le destin minoré de servir, au 19^e siècle, les intérêts de la caricature si l'on en croit le critique et historien américain Michael Fried dans son grand œuvre sur l'esthétique et les origines de la peinture moderne. Trop spectaculaire selon lui, la grimace en tant qu'exagération repose sur une théâtralité devenue, à l'époque moderne, une « adultération générale du goût ». Cette théâtraphobie que Fried voudrait déceler dans toute l'histoire de l'art moderne, il l'avait repéré et instrumentalisée dans son fameux texte de 1967 « Art et objectivité », où il combattait l'esthétique minimaliste, et notamment Robert Morris, afin de défendre les tenants et descendant de l'expressionnisme abstrait. Ce que Fried reprochait aux minimalistes – qui revendiquaient non plus de travailler les formes mais les objets, non plus les compositions mais les situations – c'était précisément que leur objet relevait d'une théâtralisation et, privé de spectateur, qu'elle ne possédait aucune autonomie. Il est amusant de voir que près de dix ans plus tard, Morris réalise une installation avec des miroirs déformants (ST, 1978), fabricant peut-être ainsi la plus belle grimace minimaliste. Mais l'important est ailleurs : l'influence des arguments de Fried, et sa persistance depuis lors à dénoncer la théâtralité comme figure anti-moderniste, semble avoir produit une manière de théâtraphobie où tout ce qui induit un jeu avec le spectateur ne contiendrait pas les ressorts d'une réflexivité de l'œuvre elle-même. Nous avons déjà démontré, je crois, qu'il n'en n'est rien.

Regardons maintenant comment dans l'œuvre de Jouve se déploie une théâtralité qui va aller du visage jusqu'au corps tout entier.

Visages et principe d'extériorité, espace non-cohérent

Les personnages sont ainsi dirigés qu'on leur demande de prendre une attitude, avec la subtilité qui est que parfois ces attitudes semblent choisies, comme interrompues dans un mouvement : mais il ne s'agit pas d'instantanés, les images sont réalisées à la chambre, avec un dispositif lourd

où l'artiste dispose et compose mais ne surprend pas, dans un élan spontané de son regard, une expression passagère. Qu'en découle-t-il ? Que les personnages sont statufiés, raidis dans l'artifice, immobilisés plus qu'immobiles. Les images de Jouve sont ainsi totalement opposées à celle de Beat Streuli, prises comme au naturel, comme « au présent ». L'antinaturalisme de Valérie Jouve nous donne le sentiment de pouvoir regarder les personnages dans cette immobilité même, ils ne nous regardent pas, il n'y a pas de subjectivité induite qui établirait une connivence entre le photographe et son modèle, la subjectivité même du personnage n'est pas structurante puisque rien ne nous informe de la logique de son expression, tel que le détournement, et surtout l'ouverture de la bouche : parole émise, souffle, chant, bâillement (grimace encore), tous les sens et non un seul sens est possible. Du coup, l'image ne possède pas de liens intrinsèques dûs à une causalité ; cela, nous le regardons comme si nous y étions profondément extérieur.

Cette théâtralité qui produit une distance, on en trouve ailleurs une bonne analyse, et plus précisément chez André Bazin, lorsqu'il fit l'étude si poussée du théâtre filmé (1951). Dénonçant un théâtre filmé qui cherche à dissimuler ses artifices, Bazin affirme en revanche la réussite esthétique d'un cinéma qui met en œuvre une stratégie esthétique visant à affirmer la nature théâtrale de sa mise en scène. Chez Welles, Laurence Olivier ou bien encore chez Cocteau, c'est le « surcroît de théâtralité » qui est le gage de réussite du théâtre filmé. Le spectateur est averti qu'il est bien face à une mise en scène filmée, la camera opère alors comme si elle devenait le spectateur « et rien que le spectateur », c'est ce que Bazin appelle le « principe d'extériorité ». Principe d'extériorité, théâtralité qu'il met en exergue dans l'analyse de l'œuvre de Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), où le recours non plus au plan mais au cadrage, permet la « cristallisation passagère d'une réalité ». Et pourtant un réalisme nous apparaît dans ces cadrages en gros plan, qui fait dire à Bazin qu'il s'agit là d'un « documentaire de visages »; le rapprochement optique et le distancement esthétique mettent le spectateur dans un relation de proximité froide, consciente et réfléchie.

Le geste et le principe du distancement [Verfremdung chez B.Brecht]

C'est cette relation qui s'affirme dans les photographies où l'expressivité des visages et la gestuelle se combinent. Comme dans ce rire – si bergsonnien : une mécanique plaquée sur du vivant et surtout : un geste social – où la figure crée une discontinuë dans l'image par l'expressivité si infondée à nos yeux de son attitude. Cette gestuelle arrêtée, ce distancement, Roland Barthes en avait donné une belle analyse à partir des photographies de Roger Pic montrant des scènes de *Mère Courage* de Brecht. Le théâtre de Brecht et ses « tableaux vivants », où le geste importe tant par le sens qu'il porte, expose en permanence des moments d'arrêt et surtout dispose devant nous des comédiens dont le jeu ignore superbement le pathos de l'acteur même pour signifier le drame. Le distancement « c'est aller au bout du jeu » écrit Barthes, et surtout « couper le circuit entre l'acteur et son propre pathos » ; par cette esthétique du tableau et du distancement, Brecht est le continuateur de Diderot et de sa théorie de la sensibilité. Dans le *Paradoxe sur le comédien*, le philosophe des Lumières affirmait que le jeu est un dédoublement où le comédien est son premier spectateur et où il n'importe pas de sentir pour bien faire ressentir. Ce distancement autorisait la construction des scènes en tableaux, où la pantomime supplantait l'antique autorité de la déclamation ; cette gestuelle contenant les clefs du drame, c'est à dire d'une action inscrite dans la réalité sociale, opère chez Jouve non seulement dans l'abstraction d'un geste mais également dans la création en une scène d'un rituel social : la série des fumeurs. Contraints à quitter l'espace privé du bureau pour accomplir la gestuelle inhérente au plaisir, c'est l'espace public qui devient le décor provisoire de cette action. L'artifice de la scène dépend aussi bien de la sociologie de l'acte – le geste social – que de la mise en scène de soi dans l'espace public.

La marche et le faire faux

On comprend mieux encore peut être cette esthétique du distancement en observant une figure privilégiée dans l'œuvre de Jouve : celle du marcheur. Figure célèbre dans l'histoire de la photographie (on pense aux marcheurs de Walker Evans), parce que la marche a été le motif le plus fantasmé par les premiers photographes soucieux de fournir une illusion de vérité. Les célèbres *Ramoneurs en marche* de Charles Nègre (1851) ont ainsi simulé le geste de l'arpenteur, relevant le talon et fléchissant la jambe, pour mieux faire croire à la saisie instantanée (improbable alors) de leur allure. Chez Jouve, la simulation n'a bien sur plus rien d'illusionniste, elle répond au contraire au jeu distancié et physiquement incarné de l'immobilité de la figure mobile : c'est-à-dire la représentation de l'idée de la marche, plus proche en cela du célèbre *Homme qui marche* de Rodin, de cet « homme-compas » - que des instantanés photographiques. Ce n'est donc pas « faire vrai » qui importe ici, mais plutôt un manière de « faire faux ». Avec en tête, ce schéma d'une marche « théorique », Jouve cherche dans la rue des « acteurs improvisés » de la marche, mais

c'est précisément parce qu'elle recherche ce motif du marcheur qu'elle falsifie le caractère spontané de la scène, pour n'en retenir que le schéma. Isolés dans leur action, tout entiers réduits à l'accomplissement de leur acte, les anonymes endossent l'habit de l'acteur-marcheur, comme les « fumeurs » sont devenus les acteurs d'une pantomime sociale, les marcheurs – saisis lors des « sorties de bureau », seront parfois détournés et épinglés selon un rythme qui les distribue en frise, la marche se mue en une gigue improbable où les « sorties de bureau » deviennent à la fois rite et rythme. Coupé du monde qui les entoure et soumis à un univers optique.

Ce processus n'est pas très éloigné de ce que Gilles Deleuze identifie dans son histoire du cinéma en parlant des « puissances du faux ». Il est apparu, raconte le philosophe-historien, après le triomphe de l'image-mouvement qui voyait les descriptions rendre compte d'un monde qui leur préexistait, avec la logique des phénomènes qui leur était inhérents, une image-action en crise que le cinéma de Godard symbolise : les personnages semblent désormais indifférents à ce qui leur arrive, les mouvements sont faux, les perspectives gauchies. « Le faire faux », affirme Deleuze, devient le signe d'un nouveau réalisme par opposition au faire vrai de l'ancien [réalisme] » ; désormais « le déphasé de l'action et de la parole » devient un mode de discontinuité qui brise la cohérence organique de la description. Il s'agit d'une nouvelle forme descriptive, celle de l'image cristal, telle que la nomme Deleuze, où le réel est découplé de l'image où l'actuel et le virtuel deviennent indiscernable. Cette puissance là du faux, Jean Eustache la résumait ainsi dans *La maman et la putain* : « Plus on paraît faux comme ça, plus on va loin, le faux c'est l'au-delà ».

La figure retournée et la psychologie du jeu

Cet au-delà, auquel invite le faux, affermit un peu plus notre position de témoin extérieur parce qu'il force par l'antinaturalisme notre conscience qu'une barrière entre le réel et sa représentation est bien posée. Cet au-delà se retrouve chez Jouve par un véritable goût pour le retournement des figures. Le parti-pris d'extériorité se manifeste alors par notre position de spectateur rétrogradé dans l'espace, nous ne faisons plus jamais face et dans cette position où se performe pour nous le retournement, nous atteignons à la certitude que personne, désormais, ne regarde plus à notre place. Tel que l'affirmait Bazin à propos du théâtre filmé : l'objectif devient le spectateur et rien que le spectateur. L'artifice de la figure retournée tourne le dos à tout simulacre de la nature et affirme contre tout « vérisme » ou « naturalisme » qui postulerait que tout préexiste à la description, que bien au contraire, la description crée ici son objet. L'image cristal deleuzienne rejoint ce que Barthes identifiait dans le tableau du théâtre brechtien : le vérisme voudrait donner l'illusion que les choses sont simplement surprises et créées, alors que le réalisme brechtien « représente les choses créées, visiblement détachées de leur néant antérieur ».

Il s'agit moins dans la foule des figures retournées et dans leur pose de retournement même, de couper le cordon entre l'image et le spectateur (comme l'affirme si souvent Michael Fried) pour affirmer la nature réflexive de l'image : celle-ci impose clairement sans renoncer au spectateur, l'intelligence qu'elle a d'elle-même. Ce qui est à l'œuvre dans l'image performée est plutôt une psychologie du jeu entre l'image et le spectateur. André Bazin, à nouveau, a magnifiquement parlé de ce jeu dans l'esthétique du théâtre filmé, il consiste à exciter la conscience du spectateur et à provoquer sa réflexion. L'image donne par le « faire faux » les clefs de l'illusion à laquelle elle renonce, le spectateur conscient d'avoir affaire à une représentation peu désormais accommoder son regard et son esprit sur le degré de réalité souhaité sur l'échelle de la représentation. Bazin parle ainsi de l'établissement d'une « zone de conscience privée », ce « quant à soi au fort de l'illusion, constitue une rampe individuelle ». Chacun dispose ainsi, à sa guise, la rampe qui le sépare de la représentation.

Les figures retournées accomplissent l'acte en apparence le plus iconophobe, le refus de l'image – mais en fait elles instituent le spectateur conscient. Comme Barthes disait du théâtre de Brecht qu'il est un « théâtre de la conscience », l'image performée serait une photographie de la conscience.

Codicille (non prononcé)

Dans son dernier livre, *La Chambre claire*, Barthes reliait enfin deux de ses passions, le théâtre qui l'avait occupé dans les années 50 et la photographie dans les années 60, il écrivait alors : « Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre. [...] Si la photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je seul à le voir) : la Mort ».

Philip-Lorca diCorcia (1951, Hartford, Connecticut, USA ; vit à New York, USA)

Hollywood / Hustlers



diCorcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_01_Ke Cole; 38 years old; Los Angeles, California; \$25.jpg



diCorcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_02_Eddie Anderson; 21 years old; Houston, Texas; \$20.jpg



diCorcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_03_Brent Booth; 21 years old; Des Moines, Iowa; \$30.jpg



diCorcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_04_Ralph Smith; 21 years old; Ft. Lauderdale, Florida; \$25.jpg



diCorcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_05_Gerald Hughes (a.k.a. Savage Fantasy); about 25 years old; Southern...



diCorcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_06_Mike Miller; 24 years old; Allentown, Pennsylvania; \$25.jpg

Hollywood / Hustlers



@Corcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_07_Todd M. Brooks; 22 years old; Denver, Colorado; \$40.jpg



@Corcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_08_“Candy” Robert Randall; 25 years old; Lynwood, California; \$30.jpg



@Corcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_09_Mike Minicelli; 24 years old; New York, New York; \$30.jpg



@Corcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_10_Andre Smith; 28; Baton Rouge, Louisiana \$30.jpg



@Corcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_11_William Charles Everlove; 28 years old; Stockholm, Sweden; via Arto...



@Corcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_12_Marilyn; 28 years old; Las Vegas, Nevada; \$30_c-print_80x120cm.jpg

Streetwork



@Corisa Philip-Lorca_Streetwork_1998_Hong Kong_1998.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Streetwork_1998_Japan_1994.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Streetwork_1998_London_1995_1.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Streetwork_1998_London_1995_2.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Streetwork_1998_Los Angeles_1998.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Streetwork_1998_Mexico City_1998_78.2x101.6cm.jpg

Streetwork



@Corcia Philip-Lorca_Streetwork_1996_Naples_1996.jpg



@Corcia Philip-Lorca_Streetwork_1993_New York_1993.jpg



@Corcia Philip-Lorca_Streetwork_1996_New York_1996.jpg



@Corcia Philip-Lorca_Streetwork_1996_New York_1997.jpg



@Corcia Philip-Lorca_Streetwork_1998_Tokyo_1998.jpg



@Corcia Philip-Lorca_Streetwork_1998_Tokyo_1998.jpg

Heads



@Corisa Philip-Lorca_Head_01_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_02_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_03_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_04_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_05_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_06_2001_c-print_120x150cm.jpg

Heads



@Corisa Philip-Lorca_Head_07_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_08_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_09_2000_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_10_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_11_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_13_2001_c-print_120x150cm.jpg

Heads



@Corisa Philip-Lorca_Head_14_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_15_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_17_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_23_2001_c-print_120x150cm.jpg



@Corisa Philip-Lorca_Head_44_2001_c-print_120x150cm.jpg

Philip-Lorca diCorcia (1951, Hartford, Connecticut ; vit à New York City)

"Mon travail évolue par entropie, par perte progressive de contrôle. Disons que je laisse de plus en plus de place au hasard, à l'intuition, à l'accident. Je remplace progressivement l'expérience théorique par la pratique, le vécu."

Philip-Lorca diCorcia

Biographie de Philip-Lorca diCorcia

Né en 1953 dans le Connecticut, Philip-Lorca diCorcia étudie, au début des années 1970, la photographie à l'université d'Hartford, puis à la School of Museum of Fine Arts de Boston. Par la suite, il complète sa formation à Yale (1979) et entame sa carrière comme assistant de photographes professionnels à New York. A partir de 1984, il se lance à son compte et collabore avec de multiples revues dont *Condé Nast Traveller*, *Details*, *Esquire* et *Fortune*.

A la fin des années 1970, Philip-Lorca diCorcia développe un style personnel : il met en scène ses proches dans des actions banales et module savamment la lumière. Il installe des éclairages artificiels – comme s'il réalisait une image publicitaire – et, après plusieurs essais réalisés au polaroid, fixe l'image finale. Son intention est alors de métamorphoser le monde ordinaire en univers énigmatique.

En 1978, à l'occasion des fêtes de Noël, le photographe réalise l'un de ses plus célèbres clichés : son frère Mario regarde dans un réfrigérateur entrouvert et d'où s'échappe une violente lumière verdâtre. L'effet produit se révèle digne d'un film de SF ou d'Alfred Hitchcock.

Dans les années 1990, Philip-Lorca diCorcia – qui est affligé par le pouvoir de l'argent et le cynisme de la bourgeoisie new-yorkaise – décide de se lancer dans la « street photography ». Désireux de s'éloigner des clichés établis par des photographes historiques (Eugène Atget, Walker Evans, Diane Arbus et tant d'autres), il décide, à de multiples occasions, de séjourner à Los Angeles, pour photographier des homosexuels et prostitués attendant sur le boulevard Santa Monica. Grâce à l'argent d'une bourse offerte par le National Endowment of the Arts (1989), Philip-Lorca diCorcia réalise sa série « Hollywood » : il les paye, tire leurs portraits et titre chacun avec le nom, l'âge et le lieu de naissance du modèle. Par ce geste politique, il souhaite détruire l'histoire du portrait, un genre souvent associé à l'image dominante...

Empruntant des principes au style documentaire et restant dans la même lignée que ses précédents travaux, Philip-Lorca diCorcia marque le sol et organise d'ingénieux dispositifs d'éclairage. Invisibles de tous et déclenchables à distance, ceux-ci se montre particulièrement redoutable pour piéger par les passants. Tout est parfaitement maîtrisé et les figurants involontaires constituent la seule variable à l'équation de sa pratique. Le procédé lui permet de combiner la notion d'« instant décisif » tant prônée par Henri Cartier-Bresson à son goût pour la mise en scène élaborée (également reconnaissable chez Jeff Wall...).

Par la suite, Philip-Lorca diCorcia photographie les trottoirs européens (de Berlin, Naples, Paris, Londres, Tokyo...), puis, en 1999, se concentre avec sa série baptisée « Two Hours » sur La Havane.

" Ce genre de travail est d'ordinaire documentaire. L'auteur veut en savoir plus, cherche ce qui se passe derrière. Moi, je n'ai montré que l'apparence de ces garçons, leur image d'objet sexuel vendue comme un produit, qui plus est à Hollywood, ville du commerce de l'imagerie. Cette juxtaposition avait un sens. Je n'ai cherché ni à faire des images sexuelles, ni à aller au-delà. "

Philip-Lorca DiCorcia.

Source au 08 09 27 : <http://arts.fluctuat.net/philip-lorca-dicorcia.html>



Philip-Lorca diCorcia, *Mario*, 1978

Philip-Lorca diCorcia - Faux-semblants

Nicolas Thély, *Les Inrockuptibles*, n°181, 13 janvier 1999, p.58

Avec *Streetwork*, l'Américain Philip-Lorca diCorcia présente des photographies inédites sur les visions urbaines : le quotidien pris au vol.

"Quand j'arrive dans un lieu, je détermine l'angle de vue. A partir de là, je place une batterie de flashes sur des lampadaires ou des façades d'immeubles. Ils sont synchronisés avec mon appareil photo par un radio-transmetteur. Je teste un instant les lumières avec un Polaroid. Puis je photographie tout ce qui se passe." A l'écouter, Philip-Lorca diCorcia installe un véritable piège pour réaliser ses photos. Son terrain de chasse : les rues des grandes villes (New York, Paris, Berlin, Tokyo...). Ses prises : les passants. A la fin des années 70, encore étudiant à la School of the Museum of Fine Art de Boston, il trouve sa voie et son propre style en photographiant ses proches et sa famille dans leur quotidien, leurs appartements. Aujourd'hui, il mène de pair une carrière artistique et des collaborations avec divers magazines.

Depuis 1992, Philip-Lorca diCorcia a commencé une nouvelle série, *Streetwork*, exposée pour la première fois en France à la galerie Almine Rech. Des clichés d'Inde, du Mexique et de Paris, place de l'Opéra. La lumière, le pas suspendu d'un homme, le regard intrigué d'une femme suggérant un hors-champ supposent une atmosphère cinématographique. On se souvient des premiers films de Wenders, mais aussi des tableaux de Hopper. De tout évidence, les photos de Philip-Lorca diCorcia en appellent aux références culturelles, voire à une idée d'art postcinématographique. Mais penser cela, ce serait aller trop vite en besogne et aller à contre-sens de la démarche du photographe : "Je ne cherche pas à prendre un cliché sur le vif ni à créer des mises en scène cinématographiques comme sur un plateau de tournage. Je cherche à éliminer les clichés."

Bien sûr, il y a les lumières, ces lumières si particulières, chaudes et plastiques à la fois. Philip-Lorca diCorcia profite de la réversibilité de la situation, "la lumière est là pour éclairer, pour rajouter un élément dramatique". Tout se passe dans la rue, théâtre de la confusion, de la vitesse, de l'affolement, des bousculades, du bruit... Mais rien de cela dans ses photos : "Je capture les moments où rien ne se passe, je ne m'intéresse pas aux événements." Comme un souffle retenu, le temps est suspendu, la photo silencieuse et ordonnée. Pris dans la foule, dans ses pensées, dans son action, peut-être même dans sa solitude, le passant est saisi, isolé, mis en valeur par la lumière. "Je cherche à savoir comment on peut comprendre les gens. Dans mes photographies, les gens ne sont pas eux-mêmes, ils sont représentatifs d'un état du genre humain."

Avec *Streetwork*, Philip-Lorca diCorcia réalise le portrait d'un homme moderne au milieu d'autres individus, un businessman, un anonyme... D'une certaine manière, ce ne sont plus les bourgeois d'antan qui posent devant les peintres, mais le photographe qui saisit le moment où les personnes se révèlent de par leur apparence : la bousculade d'un homme pressé, la détermination dans le regard d'un autre. Ses photos sont attractives, elles rappellent beaucoup d'images et de situations du quotidien mais elles n'en sont pas un miroir. Si l'émerveillement est de rigueur, l'évidence est toujours trompeuse, Philip-Lorca diCorcia aime reprendre cette phrase de Picasso : "L'artiste ment, mais il dit la vérité."

Source au 18 mars 2002: <http://www2.lesinrocks.com/DetailArticle.cfm?iditem=81113&idheading1=7>

La machine à fabriquer des images de diCorcia

Michel Guerrin, *Le Monde*, 17 janvier 2004

Une exposition du Centre national de la photographie, à Paris, retrace le parcours de Philip-Lorca diCorcia.

C'est peu dire que l'animal est doué. Brillant, captivant, énigmatique. Les louanges pleuvent sur l'Américain Philip-Lorca diCorcia, 50 ans, figure de la photographie contemporaine, dont une exposition à Paris, la première d'ampleur en France, trace le parcours. Quelques-unes de ses compositions fortes ne sont pas là. Il faut pourtant courir au Centre national de la photographie (CNP) tant la leçon est magistrale.

DiCorcia fait parler de lui en 1978, quand il photographie son frère Mario scrutant un frigo ouvert. Sujet banal. Résultat exceptionnel. Il avait placé une lumière dans le frigo, obsédante, qui évoque le verre de lait phosphorescent et sans doute empoisonné du film de Hitchcock *Le Soupçon*.

On croyait à un instantané ; il s'agit d'une composition minutieuse. Sur cette base, Philip-Lorca diCorcia a bâti un théâtre du quotidien dont chaque image porte une énigme irrésolue, laisse l'interprétation ouverte, interroge la perception du monde.

C'est un photographe sans égal dans la façon de transformer un lieu anodin en pays des merveilles, un fragment de vie en épopée, un intérieur en théâtre angoissant, un passant en héros urbain. Pour ce faire, diCorcia a inventé un style documentaire qui désoriente. Il mélange les genres, fragilise les certitudes. Il mêle réalité et fiction, contrôle et aléatoire, raison et intuition, intimité et distance, récit et abstraction. Attitude du paparazzo et orchestration de l'image. Ses protocoles conceptuels ne l'empêchent en rien de réaliser de splendides images autonomes. Il manie grand et petit format, expose dans les grands musées et publie des vues de mode dans le magazine *W*.

Cinq séries sont exposées au CNP. Dans *Heads* ("Têtes", 2000), des visages de passants sont illuminés par des spots cachés et photographiés à leur insu. "Je montre une part d'accident et d'innocence", nous disait le photographe à propos de passants transformés, par la lumière, en icônes de studio.

Le fixe et le mouvement

Le protocole de *Heads* prolonge celui des *StreetWorks* (1993-1997) : des photos volées sur le trottoir de grandes villes (New York, Londres, Naples, Paris). L'appareil et les flashes figent le ballet des gestes. Des personnages sont isolés de la foule par la lumière qui tombe sur eux comme le Saint-Esprit.

Le point ultime de ce protocole urbain est la série *Two Hours*, réalisée à un coin de rue de La Havane, en 1999 : onze photos prises depuis un point de vue fixe, de façon aléatoire, durant deux heures. Le cadre est bouleversé en fonction des mouvements de passants, venant définir une ville dans sa durée.

La série *Hollywood* (1990-1992) est le résultat d'une bourse d'Etat qui stipulait que le travail ne devait pas "avoir un caractère obscène". DiCorcia décide alors de réaliser des portraits de garçons prostitués sur Santa Monica Boulevard. A chacun, l'artiste donne le tarif de la passe (autour de 20 dollars) contre la possibilité de réaliser le portrait. Le prix est mentionné dans la légende de la photo, qui vient bousculer la facture attractive et hollywoodienne de l'image.

Reste *A Storybook Life*, série de 76 photos de petit format prises durant vingt ans, qui sont collées les unes aux autres. La série s'ouvre avec son père allongé sur un lit et se clôt avec son père mort dans son cercueil. La présence de proches, l'ordre des images et le mode de présentation - la série fait aussi l'objet d'un livre sans une ligne de texte - suggère un récit autobiographique. Mais bien malin celui qui, au-delà des références à l'histoire de la photographie et de la force magnétique de certaines images, détient la clé de ce projet complexe.

Au-delà, l'œuvre de diCorcia est un manifeste en faveur de la photographie, ses pouvoirs mais aussi ses limites. Dans un domaine où le savoir-faire est souvent suspect, où l'intention domine, il est salutaire de voir comment l'artiste compose, construit, maîtrise les couleurs, diffuse la lumière. Comment il fait tourner à plein régime la machine à fabriquer des images. Sans oublier son projet.

La beauté suspecte des images

Un des aspects les plus captivants des images de Philip-Lorca diCorcia est de concilier la tradition de la "belle image" américaine et les protocoles souvent sévères d'artistes conceptuels. "Prendre du plaisir à regarder une belle image ne retire rien à la force et à la complexité qu'elle peut exprimer. J'espère combiner les deux facteurs, dit Philip-Lorca diCorcia. La pauvreté visuelle de certaines photos conceptuelles me navre. Je me heurte tout le temps à ce problème : créer une œuvre que tout le monde peut appréhender et aimer devient suspect."

Le travail de diCorcia attire les commanditaires de mode, notamment le magazine américain *W*. L'artiste n'a pas voulu exposer à Paris ses photos de mode, "pour ne pas créer de confusion". Ses séries de mode seront montrées, au printemps, au Musée d'art moderne de New York, avec celles de onze autres photographes.

Philip-Lorca diCorcia, photographe. "Montrer la banalité est d'actualité depuis Vermeer"

Interview de l'artiste par Michel Guerrin, *Le Monde*, 17 janvier 2004

Partons de la photo d'un homme qui vient de s'écrouler sur le trottoir, que dire de cet "accident" de la rue ?
Ce n'est pas un accident, mais le portrait d'un documentariste d'entreprise. Il était si perturbé de jouer la scène qu'il a fallu d'abord boire un verre pour qu'il se détend. Quand on demande à quelqu'un s'il veut être photographié, il pense que l'on va restituer une image flatteuse ou révéler sa ressemblance intime. D'autres photographes accentuent avec brutalité les qualités ou défauts d'un visage. Je m'éloigne de ces idées reçues. La photographie est incapable de dire la personnalité du modèle mais dit un peu de la personnalité du photographe.

Dans cette mise en scène, j'ai voulu contrôler tous les paramètres. J'exprime de façon métaphorique que nous sommes dans ce monde soumis à un faisceau de pouvoirs et d'influences

que nous n'arrivons pas à contrôler ni percevoir. On peut lire autrement cette composition, qui fait partie d'une série de 76 photos intitulée *A Storybook Life* - par référence aux livres féeriques pour enfants. L'image qui précède celle-ci représente mon fils, dont le regard traduit un désarroi similaire à celui de l'homme au sol. Mais aucun texte ne dit que c'est mon fils. Je ne me raconte pas. Je cherche à provoquer chez le spectateur des réactions qui relèvent de l'inexplicable, à lui donner envie de revenir sans cesse aux images.

Pourquoi recomposer des scènes que vous pourriez capter dans la rue ?

La photographie sert le plus souvent à restituer du sensationnel à partir d'une réalité enregistrée. Elle n'offre aux gens que des expériences d'occasion, de seconde main, sur le sexe, la violence, la guerre, les célébrités. Je me tiens en dehors de ces jeux sentimentalistes. Je m'intéresse aux aspects de la vie qui, a priori, ne méritent pas qu'on les remarque. Montrer la banalité domestique, comme je l'ai fait dans mes premières images, est d'actualité depuis Vermeer. La banalité sexuelle est devenue un autre lieu commun de l'art. Mon projet est d'appliquer une forme très élaborée à un contenu banal afin de mieux repérer ce dernier. Je ne montre pas des choses exceptionnelles, je les rends exceptionnelles.

Pour que la reconnaissance opère, faut-il que la mise en scène soit crédible ?

Il faut qu'elle soit convaincante. Cela n'a rien à voir avec le respect du fait réel. Je crois que beaucoup de spectateurs ont conscience que je manipule ce que je donne à voir. Certains y voient une authenticité artistique et d'autres une transgression condamnable. La question est ailleurs. Ce n'est pas la réalité de l'image qui compte mais l'intégrité de l'artiste. Comment croire à la métaphore de l'image si l'artiste n'est pas sincère ?

Comment êtes-vous passé de l'espace familial à la rue ?

Mes premières images, à la fin des années 1970, je les "voyais" dans mon cercle familial, puis, pour les en détacher, je les laissais "mûrir" pendant un an avant de les mettre en scène. J'utilisais des polaroids de contrôle, je définissais les gestes et actions, je plaçais mes lumières. Je voulais contrôler toute la surface de l'image.

Et puis, au début des années 1990, le quartier de Times Square, à New York, qui était un peu délabré mais si vivant, a été nettoyé, "disneylandisé" par le maire, Rudolph Giuliani. Cette transformation de la ville n'a profité qu'à une minorité, pour qui la mesure de la réussite est l'argent. Il y a une telle arrogance... La plupart des gens ordinaires sont laissés de côté. Je photographie les anonymes qui marchent dans la rue pendant que la minorité se cache dans les limousines. Au moyen de lumières artificielles, j'isole un passant ou deux. Ils sont "flashés" si rapidement qu'ils ne s'en rendent pas compte.

C'est ma façon de dire qu'ils sont manipulés, soumis à des puissances qui leur échappent - ce qui renvoie, dix ans après, à l'homme écroulé. Isoler une lamelle de réalité ne peut rendre compte de ce qui se passe mais constitue une vision moléculaire de la réalité. Il ne faut pas y voir une enquête sociologique. Je voulais aussi que le hasard entre dans mes images. Je me méfie du seul concept d'imagination et j'étais fatigué de tout contrôler. La rue est un lieu parfait pour introduire de l'aléatoire, faire apparaître des qualités qui ne relèvent plus de la seule vision. Il se passe dans la rue tellement de choses en même temps que je ne suis jamais pleinement conscient de ce que je photographie. Quand je reste cinq heures dans une rue grouillante, je développe une vision périphérique, une extrême sensibilité qui me permet d'anticiper. Je ne contrôle plus ce qui arrive dans l'image mais j'en modifie l'apparence. J'en suis donc l'auteur.

La transformation est telle que l'on croit découvrir des plans arrêtés de cinéma hollywoodien.

Pour plusieurs raisons qui visent à "déréaliser", à créer de l'imaginaire. L'appareil est fixé sur pied, à une hauteur inférieure à celle de l'œil, tout en restant parfaitement parallèle ou perpendiculaire aux lignes de la rue, de la chaussée, des immeubles ou poteaux - j'utilise un niveau pour coller aux repères de l'architecture. Je m'éloigne aussi de la posture classique du photographe de rue qui se projette dans l'image, signifie au spectateur qu'il est bien là, notamment par son cadrage. Dans mes images, le spectateur ne "sent" pas le photographe derrière le viseur. Cette neutralité apparente de la caméra évoque la vue cinématographique.

Quant à l'éclairage, j'étais intéressé à l'origine par des techniques que je voyais au cinéma. J'utilise encore des lumières détachées de la caméra, contrôlées à distance par un signal radio. Mais ce procédé esthétique a laissé place à un effet de perception. La lumière m'intéresse non pour magnifier mais pour transformer la perception même de ce que je vois.

Source au 04 01 17 : <http://www.lemonde.fr/>

Images sur : http://www.lslimited.com/cgi-local/portfolio.cgi?level_1=1

Voir vidéo sur : <http://www.creativtv.net/v2/07/video/dicorciavl.html>

On trouve une revue de presse sur l'artiste sur le site de la galerie Almin Rech : <http://www.galeriealminrech.com/>

Beat Streuli (1957, Altdorf, CH ; vit à Düsseldorf, Zurich, Bruxelles...)



001 Streuli Beat_Marseille 98_1999_c-print_60x85cm_0545.jpg



002 Streuli Beat_Marseille 98_1999_c-print_60x85cm_0548.jpg



003 Streuli Beat_Marseille 98_1999_c-print_60x85cm_0547.jpg



004 Streuli Beat_Marseille 98_1999_c-print_60x85cm_0548.jpg



005 Streuli Beat_Marseille 98_1999_c-print_60x85cm_0549.jpg



006 Streuli Beat_Marseille 98_1999_c-print_60x85cm_0550.jpg



007 Street Beat_New York 01_58_09_150x200cm.jpg



008 Street Beat_New York 01_58_12_150x200cm.jpg



010 Street Beat_Sydney 02_60_10_150x200cm.jpg



011 Street Beat_Sydney 02_60_23_150x200cm.jpg



018 Street Beat_Tokyo 10-02-05_75-2506_60x90.125 x185cm.jpg



019 Street Beat_Tokyo 10-02-05_78 2481_60x90.125 x185cm.jpg



030 Street Beat_Krakow Oct 05_75_4107_125x185cm ou 60x90cm.jpg



031 Street Beat_Krakow Oct 05_75_4183_125x185cm ou 60x90cm.jpg



040 Street Beat_Bruxelles 05-06 1_74_7860_125x185cm.jpg



041 Street Beat_Bruxelles 05-06 1_74_7821_125x185cm ou 60x90cm.jpg



000 Street Beat_Palais de Tokyo, Paris, 2000-2006 (ju 2002).jpg



001 Street Beat_Palais de Tokyo, Paris, 2000-2006 (ju 2002).jpg

Beat Streuli (1957, Altdorf, CH ; vit à Düsseldorf, Zurich, Bruxelles...)

<http://www.beatstreuli.com/>

Biographie

Après des études de peinture dans les écoles d'art de Zürich et de Bâle, Beat Streuli décide de pratiquer la photographie. Ses premiers clichés – publiés dans l'ouvrage *Rome-Paris* – datent de 1988.

Avec insouciance, Beat Streuli arpente et photographie les badauds de nombreuses villes (Copenhague, Glasgow, New York, Tokyo...). « Sans intention et sans a priori ». Il ne tente pas d'en savoir plus sur les habitants et ne procède pas à une analyse sociologique. Son appropriation de la ville a lieu lors de ses déambulations. Parfois, il travaille en collaboration avec les promeneurs. A Tarragone, par exemple, il demande à de jeunes post-adolescents de 16 à 18 ans, de poser sans tenir compte de sa présence. A d'autres instants, comme à Marseille, il capture les passants à leur insu avec son téléobjectif. Beat Streuli aime voir sans être vu ; traditionnellement exploité par les militaires et les voyeurs, le téléobjectif lui permet de plus facilement obtenir ce qui l'intéresse : des photographes de personnes naturelles.

Beat Streuli ne s'intéresse nullement au spectaculaire et s'intéresse plutôt aux atmosphères d'ensemble. Il aime focaliser son attention et isoler de la foule des visages en plan serré, des détails urbains ou encore des fragments de corps. Chacune de ses séries est attachée à une ville, dispose d'une particularité et est exposée de manière singulière.

En 1997, Beat Streuli réalise la série « Shibuya », montrant des portraits d'adolescents japonais coupés à mi-corps (le contexte est volontairement évincé pour éviter de distraire le regard). Il en expose neuf dans les abribus. Sans slogan, ni texte (il n'y a aucune indication du nom de l'artiste, du contexte de réalisation...), celles-ci se démarquent discrètement des affiches publicitaires, agissent en tant que présence dans la ville et proposent une ouverture à quiconque le souhaite.

Tout comme Nan Goldin, Beat Streuli se plaît à projeter des diapositives. Durant les Rencontres Internationales de la Photographie (1998, Arles), l'artiste projette en fondu-enchaîné - pendant une trentaine de minutes - trois séries de d'images de sa série « Marseille ».

Du 29 juin 2000 au 27 août 2006, Beat Streuli expose des visages monumentaux dans les encadrements de fenêtres du Palais de Tokyo (façade de l'avenue du Président Wilson). De manière inattendue et originale, ceux-ci transforment le centre d'art en une gigantesque boîte à lumière au travers de laquelle se superposent les images de la ville.

Source au 08 09 21 : <http://arts.fluctuat.net/beat-streuli.html>

L'individu solitaire dans la grande ville a été un thème central de l'art moderne depuis Baudelaire et Poe. Depuis plus de dix ans, le regard de Beat Streuli plonge dans les flux de passants des grandes métropoles occidentales. Streuli utilise pour ses photos des téléobjectifs depuis la distance. Les images obtenues ainsi des piétons contemporains extraits des mouvements des passants n'ont cependant rien de voyeuriste ou de secret. La distance étant réciproque, les personnes ne sont pas ridiculisées, mais simplement isolés de la masse. La distance et la discrétion du photographe correspondent à l'étrange état de vigilance et de rêverie avec lesquels les piétons se croisent dans les grandes villes. Les coups d'œil échangés sont brefs et ainsi ne permettent aucune indiscretion, aussi intense soient-ils. Nous sommes tous effleurés à maintes reprises par les regards furtifs, mais, comme dans les œuvres de Streuli, personne ne se sent ou ne se montre dévisagé. L'usage de projections de diapositives permet à Streuli de donner plus de force à ses travaux avec les dimensions offertes par l'espace et le mouvement. Les fondus enchaînés d'images permettent à l'artiste d'absorber le continu changement d'état entre l'attention et la distraction: Tels des reflets lumineux sur les crêtes des vagues humaines, les visages apparaissent pour un instant dans un rayon de soleil sur fond sombre de façades, immobilisés par le propre regard, silencieux et introvertis, sourds aux bruits de la ville.

Source au 08 09 21 : <http://www.kunsthhaus.ch/fr/collection/la-collection-photographique/beat-streuli/>

Des moments de lumière. Une vision sans intention

Catherine Grout, Paris, août-septembre 1998, in *Beat Streuli. Marseille*, Arles, Actes Sud, 1999

L'œuvre intitulée *Marseille, 98* est une série de photographies faites sur plusieurs semaines dans la ville de Marseille. Elle appartient à un ensemble plus vaste d'images se reconnaissant par l'ambiance très urbaine d'une grande ville, accueillant beaucoup de personnes à la fois, dans l'ordre et le désordre de la circulation et des activités de la vie de tous les jours. Le milieu urbain se comprend alors comme un lieu partagé en commun. Les images sont par ailleurs sans artifices, montrant les gens tels qu'ils sont, pris dans des attitudes sans apprêts, c'est pourquoi le spectateur ressent leur présence dans l'immédiateté de l'apparition.

Dans un entretien réalisé avec Bernard Millet à la suite de cette série (publié dans le catalogue des *Rencontres d'Arles 98*), il dira: "Lorsque je suis arrivé à Marseille, j'ai réfléchi sur la manière de faire ici, cette fois, dans cette ville particulière. À nouveau, je me suis posé la question de savoir s'il est possible de travailler sans intentions. Même si dans le passé j'ai déjà tenté de délimiter des sujets, groupes de gens, territoires, etc., ce qui a pu donner des résultats intéressants, en principe l'essentiel de mon travail tient à la rencontre de situations nouvelles sans a priori". Si l'on peut comprendre ce qu'il veut dire dans sa tentative de ne pas venir avec des a priori, avec une interprétation de Marseille, et ce pour ne pas être aveugle aux situations réelles qui se proposeront à lui, néanmoins on peut se demander comment il est possible qu'un photographe puisse "travailler sans intentions". Il suffit de penser à la visée lors de la prise de vue photographique, dont le principe même est d'ordinaire la volonté de saisir quelque chose intentionnellement.

Beat Streuli réalise toutes ses photographies avec un téléobjectif, or son emploi, appartient d'ordinaire à une stratégie militaire ou voyeuriste, car il est généralement utilisé pour atteindre, justement, ce qui est hors d'atteinte et que l'on veut saisir. Ce quelque chose est alors focalisé, abstrait de son contexte, et amené auprès de celui qui vise. La plupart des photographies de Streuli, ne m'ont pas donné cette impression. Pourquoi alors utiliser un téléobjectif si ce n'est pas pour s'emparer des êtres et des choses ? Parce que, tout simplement, il permet de voir sans être vu. Ainsi, la personne photographiée au téléobjectif n'est pas amenée à poser ne pouvant deviner qu'elle est dans le cadre d'un viseur. Le fait est bien connu, toute personne qui se sait prise en photo ne se dispose-t-elle pas par rapport à sa mise en vue ?

Les personnes photographiées à Marseille semblent indifférentes à l'action du photographe qu'elles ne soupçonnaient pas. De son côté, Beat Streuli ne s'est apparemment pas intéressé à décrire une situation, des faits et gestes, à caractériser tel lieu ou telle personne en fonction de ce qui pouvait les distinguer et les faire re-connaître. D'une manière générale, plus sensible à une atmosphère d'ensemble, il délaisse le spectaculaire, l'événementiel. L'atmosphère des grandes villes lui convient, car elle correspond à l'anonymat de la foule, à une présence qui existe dans la diversité et l'incognito. De nombreux récits littéraires, depuis le XIX^{ème} jusqu'au début du XX^{ème} siècle, ont traité de l'attirance exercée par la foule des métropoles en expansion, au point d'en faire un thème littéraire. Par exemple, dans la courte description romancée écrite par Siegfried Kracauer intitulée *L'Apparition sur la Canebière*, une figure féminine singulière se détachant de la foule est suivie par le héros ; on trouve dans ce texte la fascination de l'auteur pour les villes, leurs rues et les événements qu'elles génèrent, fascination qu'il partage avec son ami Walter Benjamin. En revanche, Beat Streuli ne relève ni l'entité quasi abstraite de la foule considérée comme une masse en mouvement où les visages disparaissent, ni la figure singulière qui s'en distinguerait par son comportement ou son habillement. Il profite de l'anonymat de la foule, à la fois parce qu'il n'y sera pas détecté, et parce que dans la foule les personnes peuvent se laisser être en public sans se donner un rôle qui sera vu et interprété.

Présence urbaine

Durant l'été 1997, neuf images de jeunes, principalement d'adolescents, photographiées à mi-corps et appartenant à la série *Shibuya, 97*, ont été visibles dans des panneaux publicitaires de la ville d'Enghien-les-Bains. Leur emplacement dans les abri-bus était particulièrement approprié. Car, au lieu d'être des affiches ordinaires, jouant dans le contexte urbain un rôle attractif par un apport de lettres, de couleurs et de formes, ces images ne proposaient, a priori, aucun signe, c'est-à-dire qu'au lieu d'être des points d'ancrage et d'attirance pour un regard entraîné à discerner dans la totalité du visible ce qui le concerne, elles proposaient une ouverture. Aucune indication (pas même le nom de l'artiste, ni celui de l'association in situ qui l'avait invité), aucun message, ne venait troubler la tranquille compagnie des images. Les habitants de la ville se sont d'ailleurs demandé ce que ces images venaient faire là, ce qui n'a rien d'étonnant. Ce genre de situation, qui met en suspens la logique habituelle de relation aux images, intéresse Beat Streuli, car lorsque le public ne comprend

pas, il y a des chances pour qu'il regarde à nouveau ce qui échappe au registre du déjà connu ou du reconnaissable, et pour que son regard soit alors différent.

La présence des jeunes japonais en photographie parmi les personnes attendant leur bus ou passant dans la rue, a souvent été pour moi si intense qu'elle me donnait le sentiment d'une rencontre ; comme si, aussi étrange que cela puisse paraître, les japonais présents en image partageaient l'espace de la rue avec les gens d'Enghien. (Et ce n'était pas seulement dû au fait que l'environnement autour des japonais n'était pas visible sur les photographies et que donc ceux-ci pouvaient se contextualiser n'importe où).

Dans le quotidien d'une banlieue parisienne, cette série sans histoire a eu la capacité d'ouvrir ma vision sur le monde alentour. Contrairement aux publicités conçues pour favoriser un désir d'objet, ces images n'ont donc pas attiré mon regard en elles pour que j'oublie tout le reste. Elles n'excluaient pas ce qui les entourait pour sembler plus vraies, plus désirables que le réel. Leur force fut plutôt dans leur manière d'apparaître qui favorisait une certaine manière de (les) voir. Alors même que je les avais déjà vues, leur rayonnement ouvrait ma disposition visuelle au point de me faire voir comme pour la première fois, ou plus exactement sans savoir antérieur, sans préjugé. Lorsque cet événement d'ouverture m'advenait, il n'y avait plus alors de différence entre les photographies et le monde, les deux existaient dans le même événement sans hiérarchie. Pour être ainsi dans le rythme d'un moment du monde, les images n'imposaient aucun langage, autrement dit, elles ne se donnaient pas comme représentation, mais comme présence, et les personnes photographiées étaient moins là en tant que portraits (définition sociale et personnalité), qu'en tant que moment, être-là dans un moment. À chaque fois, l'événement fut impressionnant car il dé-couvrait tout ce qui était là, comme on aurait retiré le filtre translucide empêchant le visible d'être autre chose qu'une surface de lecture. La présence des œuvres déliait les êtres et les choses de l'environnement quotidien des hiérarchies de sens et d'usages pour être dans une totalité visible.

Apparitions désintéressées

Techniquement, l'apparition des images est évidemment différente lorsque le travail photographique de Beat Streuli est conçu sous forme de projection de diapositives, car les projections dramatisent l'apparition en plaçant le spectateur dans une salle sombre où les images imposent leur clarté colorée ; par ailleurs, l'œuvre est structurée dans la durée. Au lieu d'être une série d'images dispersée en plusieurs endroits de la ville, elle est conçue en une unité temporelle faite de séquences orchestrées. Le mode d'apparaître est-il pour autant modifié, dans le sens où, si la co-présence image et monde n'a pas lieu concrètement, y a-t-il pour autant objectivation ? Marseille, 98, projetée à Arles durant les Rencontres Internationales de la Photographie, dure trente-trois minutes et est composée de trois projections bord à bord formant un long mur d'images. Le fondu-enchaîné fait venir les images sans les imposer ; leur présence n'arrive pas soudainement avec le claquement de l'appareil de projection, elle se constitue dans la lumière et s'efface au même rythme un peu lent. L'événement d'apparition est sans intention et sans discours, l'absence de pose s'accompagnant, cette fois encore, d'une absence de démonstration, chaque image étant singulière et aucune plus importante qu'une autre.

Devant moi défilaient des personnes, des véhicules divers, des vues isolées ou panoramiques, une ou plusieurs vues d'une même personne. Vent et soleil faisant cligner les yeux. Si le multiculturalisme fut évident, l'impression dominante que j'ai ressentie concernait une certaine retenue de la plupart des personnes. Plutôt seules ou solitaires, elles n'affichaient pas leurs sentiments, ne jouant pas de rôle vis-à-vis des autres. Chaque être (et chaque chose) était là en apparition, c'est-à-dire, existant dans le moment précis de son apparition, non pas tant parce que la photographie serait un arrêt dans le temps, que parce que chacun était "débarrassé" de son contexte d'origine, de son appartenance sociale.

La manière de photographier est décisive, afin que la visée s'abstienne de focaliser l'œil sur tel ou tel détail qui ferait sens et qui enclencherait une narration interprétative ou telle attitude qui ferait surgir un contenu psychologique. Cet apparaître désintéressé, à l'opposé, je le répète, du spectaculaire, est rendu possible par l'attitude à l'origine des prises de vue. Si celle-ci n'est pas objectivante, si elle peut laisser apparaître le monde sans lui attribuer de sens et sans vouloir le saisir c'est que la vision du photographe est effectivement voulue sans a priori, une vision hors chronologie (sans avant et sans après), une vision, elle aussi, désintéressée.

Ensuite l'œuvre s'élabore dans le choix des prises de vue et leur présentation, afin que l'immédiateté de l'apparition soit préservée sans pour autant lasser l'attention du spectateur. Le rythme des trois projections bord à bord permet une modulation complexe, des images successives d'une même personne, des vues symétriques ou asymétriques, des rencontres impossibles de regards fortuits, des

respirations. L'attrait des grandes villes tient au renouvellement permanent de ce qui entre dans le champ de vision, des mouvements, des directions des corps et des regards, tout ce qui fait la richesse d'un monde habité. Et cette richesse n'a pas besoin d'être exceptionnelle pour être appréciée.

Les personnes photographiées n'exposent pas, ici, d'histoire personnelle ou collective. Et pourtant, l'œuvre dans sa totalité, c'est-à-dire lorsque l'on ne considère plus la succession d'images après images, mais toute la projection, Beat Streuli nous présente une représentation de la ville de la Marseille. Celle-ci est concentrée sur des personnes uniques non hiérarchisées par des conditions socio-historico-politiques, laissant de côté l'architecture, ou l'urbanisme, et ce, même dans les vues panoramiques. La plupart du temps, la prise de vue au téléobjectif se concentrant sur une portion très limitée d'espace, (cette portion, pouvant correspondre au corps d'une ou de plusieurs personnes), met de côté le contexte environnant. Marseille n'est pas là dans ses caractères typiques et reconnaissables, dans ses monuments ou dans ce qui attire tout de suite l'attention. Elle est là dans le quotidien de ceux qui l'habitent. Le partage de l'anonymat par les personnes et le photographe, le désintéressement conjugué en plus au respect du photographe pour les personnes (les laissant être ce qu'elles sont, sans vouloir qu'elles affichent leurs caractères sociaux), peuvent faire apparaître une ville par ses habitants.

Chaque série attachée à une ville a sa propre particularité dans l'œuvre de Beat Streuli, sans doute correspond-elle à sa manière de voir chaque ville. C'est là que son absence d'intentionnalité trouve sa limite. Si les personnes ne sont pas prises dans une vision interprétative, il y a de la part de l'artiste la recherche d'un sens invisible, un sens ou un climat, quelque chose qui ne se détache pas comme une figure sur un fond, qui ne se particularisera pas individuellement mais dans la multiplicité.

Ce quelque chose existe dans l'immédiateté de la rencontre lorsque l'œuvre et la personne qui la voit sont dans la même contemporanéité, et parce que l'œuvre a une durée et un déploiement (de la même manière qu'un morceau de musique ou qu'une chorégraphie), le sens se précise dans un après-coup quand l'ensemble a été recueilli par la mémoire du spectateur. Ici, l'absence d'élément remarquable ou d'indice pouvant attirer l'attention empêche l'obtention d'une image mémorable. L'attrait de ses photographies tient en grande partie à cette faculté de toucher la mémoire sensible du spectateur, sa mémoire involontaire plutôt que la mémoire volontaire, cette dernière se caractérisant par la transmission d'un savoir à partir d'un langage commun, par la nomination et l'analyse, ou bien encore par la fabrication de récits, alors que la mémoire involontaire est celle des sens impressionnés par un événement d'apparition. Celui-ci peut être bref, assemblé en séquences ou bien encore englobant toute l'œuvre, car il se développe dans une durée indéterminée, celle de la dilatation de moments de lumière habités par un ensemble de personnes.

Maintenant, dans ma mémoire, m'arrive une présence inconnue et familière, celle d'une pluralité non hiérarchisée à laquelle j'appartiens, celle d'une présence au monde.

Source au 08 09 21 : <http://www.beatstreuli.com/information/catherinegrout.html>

Beat Streuli interviewed by Alessandra Pace, Turin, 6 July 2000

Beat Streuli, *Portraits*, exhibition catalog GAM Torino, 2000 / hopefulmonster publishers, Torino

AP: Human beings have been the focus of your work until now. What do you find in people's faces?

BS: It seems so obvious that for everybody and at all times the human face is one of the most important and interesting 'things' to look at, that I find it hard to answer this question more specifically. Rather I'd talk about how I find these faces. Today, we were in the market area at Porta Palazzo, looking at all these people walking by and trying to decide who to ask whether we could photograph them. At one point I started wondering once more what it is that actually makes me pick someone specific amongst the hundreds of people walking by, in the short moment before they vanish in the crowd again. It's a very quick and intuitive, not a premeditated decision - where I think I need, say, ten teenagers and a couple of older people - because my work is not conceptual in this sense. It does not catalogue different types of people, it involves a more personal choice: I am attracted to certain faces and I couldn't exactly say why myself.

AP: You mostly depict young people, is there something particular about clean, unmarked faces that interests you?

BS: I wouldn't call them clean and unmarked - they are not perfect, just young, and sometimes have great style and great expression, and are all over the place in the city centres anyway. Besides, the whole society is obsessed with youth. Adolescence is indeed a very special and precious age; sometimes I wonder what some people mean when they say older, 'marked' faces should be so much more interesting a priori. When I

see people ABOUT my age with a similarly impressive présence, I am more than glad to include them in my 'album'.

AP: Are you at all concerned about the status of the person you depict? You took shots in Via Roma, the main downtown shopping drag where you are more likely to find 'typical' Turin inhabitants, but you also went to the market at Porta Palazzo, where there is a large North African community, and photographed there too.

BS: Talking of the specific Turin experience, it is actually not that different from the one in other cities. I find myself in an in-between situation where I am not a tourist, but not a long time observer either, and I try to get a picture of a place. After a few days, it was obvious to me that I was interested in showing two sides of Turin: on one hand the city centre, with an almost 100% Italian population, a lot of young people typically dressed and made-up, in high-street fashion, and on the other hand, the market with its ethnically mixed crowd. I thought that by showing some of these two groups of people, which are by no means representative of the city, I could present two interesting extremes. So, of course, my portraits are not only about individuals, and I do want to say something about the impressions of one city as opposed to another one I've been working in. But the differences are very subtle and are not necessarily reflected by the social groups depicted. Besides, I think it is also just as interesting to show and think of similarities between different cities and cultures.

AP: I'm all the same curious to see, once you've finished working, how much the 'ethnic Turin' weighs in relation to the 'typical' Turin.

BS: In some ways that is not important, my work is much more about finding images of individual people which can stand alone and are strong enough in themselves, although the social aspects are present in some ways. I don't try to give an image of Turin pretending it is a 'happy multicultural city', nor do I want to completely exclude this social reality. If I manage to avoid falling into both such categories, then I will succeed in making it easier, and at the same time more difficult for viewers to look at the exhibition, because they will have to look at the images themselves and the people depicted, and not read them as a statement of whatever kind.

AP: Your work has moved away from the reductionist practices of minimal and conceptual art and evolves rather around a search for the emotional potential of aesthetic. You once said that you aim at 'making pictures as big and beautiful as films'. To what extent do you want to engage the viewer through 'beauty' ?

BS: An installation can be beautiful because it is composed of beautiful prints and colours and creates a rich environment for the visitor which gives him something more directly, than, say, more 'intellectual' art. I give visitors lots of things to look at and lots of images of people amongst which to choose what attracts their attention the most. I am interested in a certain generosity - a bit like when I go to the movies I expect 90 minutes of intelligent entertainment. Regarding the often young and rather good looking people I photograph, I don't think they are mostly beautiful in a classical and obvious sense, they rather have to have that 'special something' which makes them different - and beautiful.

AP: Technically speaking, how do you take a photograph? Why do you mostly work with daylight, as opposed to interior or night photographs?

BS: It is of course technically easier to take photographs on a sunny day, and, by being therefore able to use a low speed, fine grain film, the pictures gain a sensual quality and richness I like very much. When the weather is overcast you have flat light without much contrast and the photographs, for some reason, tend to look more documentary - and I don't see myself as a documentary photographer. I am more drawn to the image itself, rather than to the description of a scene and, anyway, every image only halfway represents reality, whereas the other half is rather, more or less, fulfilling our imagination. In great, almost cinematic day light situations, you can also play with strong colours and contrasts, creating three dimensionality, which makes everything more exciting and magical.

AP: You sometimes turn your photographs into poster billboards which you then hang in downtown public spaces as if they were advertisement. But there is something at odds: advertisement always asks the viewer for something, to desire a product and possibly buy it, while your images don't seem to be asking for anything. The viewers are presented with a picture in the style and spaces normally reserved to advertisement and are puzzled when they realise that the expected commercial 'message' cannot be traced. This working method reminds one of the conceptual, language-based strategy used in the '80s by artists like Barbara Kruger and Jenny Holzer, although they substituted the advertisement with a subversive message, as in Jenny Holzer's huge billboard at Piccadilly Square in London which epitomised: 'Beware of what you wish for'.

BS: The two artists you mention, and whose work I like very much, convey a much stronger message than I. In almost all of their work there is an accusing undertone and an uneasy feeling, you are made to be worrying about something. The billboard I did for the Sydney Biennale consisted of about twenty portraits which I

selected because I liked them: I thought, if I went to see an exhibition, which of all the images I had taken in Sydney would I like to look at most? In the end, a third of the pictures were of Asian people, which is probably representative of the ethnic mixture you see when you walk the streets of Sydney - a percentage that may seem surprisingly high. Although my 'illustration' of this fact assumes possible political connotations, this is unintentional - and is able to cause reflections and discussions all the same. People, I believe, always need a sensual input to really think about something, to act or react. This is, in a way, one of the problems we have with globalisation, we are forced to deal with it on an abstract level which is not part of our natural daily experience, so people don't act considering global contexts. People need to be directly touched or hurt in order to realise that there is something wrong - or sometimes right, too.

AP: You watch people and transfer their image from the street to a prominent place, the museum or advertisement allotments in downtown areas, attracting their attention into watching images they can identify with. By portraying people in advertisement-like manner, while not asking them for anything in return, aren't you in fact giving back to them their own image, magnified and 'nobilitated'?

BS: I hope that's one of the ways in which my art works, although this was never my intention or concept. But this is probably a reason why it makes sense to me to work the way I do. I want to show and evoke emotions. I am fascinated by my fellow human beings and I am sure that my respect for them is the foundation of my work. The quality of my installation here in Turin might be even more 'benign' because, after all, it is summer here and, in my opinion, summer, optimism, well being and sensuality are good enough material to be used in art. In contemporary art, this is sometimes almost a taboo, although it is not a taboo in film, music and literature.

AP: Advertisement techniques merged with large-format colour photography and film are characteristics of your work and seem to allow you to extend the restricted art audience to a broader one. This 'democratisation of art' seems a very important point for you.

BS: Yes. As opposed to advertising the viewers know that I show "real people" met in the street and not casted or hired, and I think that this makes a big difference in the perception of my images.

AP: Do you ever think of kitsch as a kind of counterpart you are juggling with, a borderline notion against which you are bouncing off?

BS: Kitsch is something very relative; for example, most people in the street probably think that what you see in museums is not kitsch enough and this is why they are bored by it. So maybe it is about time we think a little more about the audience, although I'm not into populism either, because basically I only present what I like myself. I am not interested in kitsch as an idea my work talks about, my images are not ironical in that sense. I try my approach as far as possible to be a sincere one, as opposed to sensational, cynical art.

AP: The backgrounds you choose for your photographs are typically downtown or recreational areas in big cities. Is that because these are places where an unselected variety of people and age groups you wouldn't usually encounter in the same place gather together?

BS: These areas are also stages where the circus of human comedy or tragedy can take place, you might call it a background which articulates what is in the foreground. I think it is easier to look at things against a neutral background, and this is why I hardly ever take pictures in poor suburbs where the social problems are obvious, because against such surroundings people could become blank and absorbed by the problematic environment. Recreational areas, instead, provide a few hours of costless paradise for everybody. There are no video games, no particular attractions, but everybody enjoys themselves in a quite old fashioned, almost archetypical way. Partly, you could even say that of shopping areas. You see people with lives very different from yours, and also people with lives similar to yours, having a sudden glimpse of a range of possibilities, ways of life, that make me very curious, because after all, we only have one life and will not be able to experience many of the other possibilities. This curiosity is (DROP: ALSO) quite essential to my work. So my question is, where can I satisfy this curiosity? You cannot easily intrude into people's houses, so I look for public spaces where you can have a glimpse of the personal aspects of their lives. I'd love to take pictures of people in the subway, which is another place where you can look at people for quite a long time, only, I never thought it would be technically possible to take their pictures there without them feeling aggressively intruded upon. Maybe train stations are easier places to work in, but like in subways, I might have to use a flash light, high speed film, maybe black and white, or some digital surveillance equipment which would all give a documentary, media feeling to the photographs. It would be difficult not to sense the mediation of the technique and therefore difficult to reconnect to the actual experience, as opposed to my colour, high-definition images, in which you almost feel the people, they seem to be so close to you. I always liked to transport as much as possible of this feeling of reality and reproduce it in the context of photography and art.

AP: Perhaps contemplation also plays a role in your work: after all you freeze fleeting images and concentrate on a selection of them. Contemplation allows one to extrapolate the subject from its context and concentrate on it - it also sublimates the object and is usually linked with some sort of idea of beauty.

BS: Contemplation to me sounds a bit too much like meditation, and sublimating is not exactly what I do either: I try to deal with situations on a one to one level, and not heighten them towards the sublime. But it's true, there are different ways of using our eyes: You can fix something or just take it in, acknowledging a situation. In the first case, one is much more focused, selective and intentional, in the second, one is more neutral, you could almost say 'democratic'. My way of taking pictures corresponds more to the second case, in that I try almost to photocopy an image from the outside world, with all parts equally important, the foreground as much as the blurred background. I am offering the viewer a surface where the eyes can wander around freely.

AP: Could you then say that giving equal importance to back and foreground activates the viewer's attention?

BS: Yes, and also when you print a picture in large format you will be able to spot details you had not noticed before. After all, this quality of actively involving the viewer distinguishes photography and art exhibitions from the movies and TV.

AP: Does this imply a criticism against modern technologies?

BS: Even if I was never very critical about modern technological or media developments I start to become a bit weary of some of it, or its extent by now. I do appreciate this 'old-fashioned' quality of involving the viewers art has. For similar reasons, I also like the 'low-tech' aspect of some of my installations. My wall paper installation here at the GAM does not give the feeling of expensive art. Large framed photographs may not be much less expensive to produce than these posters, but they look more precious and create a distance to the public. The posters have a more direct, casual and temporary connotation, they don't look as if they were made for eternity, but rather for this particular situation right here.

AP: It is the first time you show a sampling of images from different cities - the ones you chose for the GAM are, other than Turin, Yamaguchi in Japan, East Jerusalem, Chicago, and Enghien-Les-Bains near Paris - unified by the media: the posters. What is the effect you are expecting with these juxtapositions?

BS: I am curious to see these series next to each other myself, and figure out whether there are differences and similarities, and if so, which ones exactly. In the exhibition, you will be able to move from one city series to another, a bit like a miniature world expo... For the catalogue instead, I have decided to mix the portraits in a way which leaves you insecure about the origin of each image, thus allowing to approach this material, all photographed in the summer months of the last few years, in two quite different ways.

AP: Are there further elements of inspiration for your exhibition at the GAM?

BS: Arriving in this city, I could not help thinking about Cesare Pavese's novel 'La bella estate', which also takes place in Turin in the summer. The book is about some teenagers' daily life - they are occasionally modelling for somewhat older painters - and the author was about my age when he wrote the book. But my initial intention, following the novel, to photograph exclusively contemporary, 'typically Italian' adolescents in a kind of homage did not really work, because when I saw the market area with its more mixed crowd, I felt I could not exclude this side from the project completely, even if I were only to present a few images from there.

AP: People in the context of cityscapes have been the protagonists of your work so far, but recently you made a slide installation based on the Australian desert. Do you think you will explore landscape any further?

BS: Over the last few years I've been taking portraits of hundreds or thousands of people, which form an archive of almost global dimensions. So, regarding the desert projection, I quite simply felt an urge to take pictures which are mostly empty, not populated. Of course, I am not a landscape photographer, so this project became possible because I realised it in the form of a 'road movie'; in fact you often see that the desert is photographed from a car, you occasionally see my friend driving, or gas stations. This is a cinematic genre which helped me to focus on the beauty of the landscape. Thousands of pictures of Ayers Rock have been reproduced on calendars and post cards, so if you just repeat the image you will not be able to tell anybody about your experience of beauty in front of this 'monument'. So here, all the same, I was trying to allow beauty come into the picture again. The longer I work, the more I feel that I am gaining the experience to engage with almost any topic, avoiding pitfalls which might easily end up in clichés, by becoming more conscious about how pictures function and how they interact when put in context with a specific exhibition site, a medium, or with other pictures.



Shizuka Yokomizo, *Stranger*, n°10, 1999, c-print, 78.7x78.7cm

LE REGARDEUR REGARDÉ

Jeux de regards
Voyeurisme et photographie

Shizuka Yokomizo (1966, Tokyo, Japon ; vit à Londres)



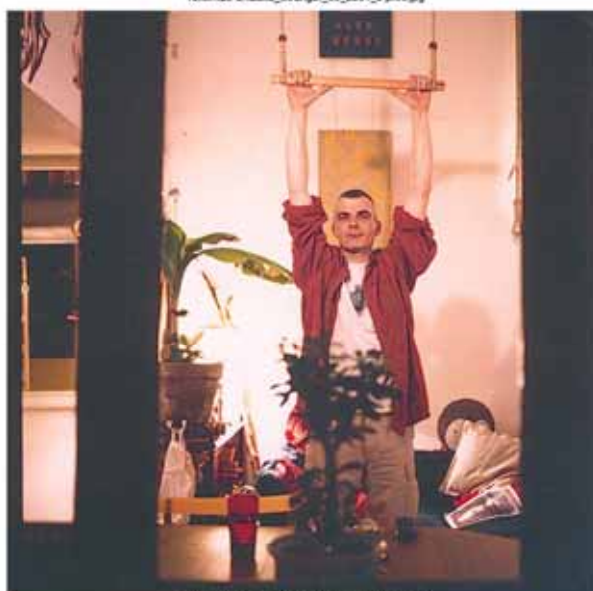
Yokomizo Shizuka_Stranger_05_1999_o-print.jpg



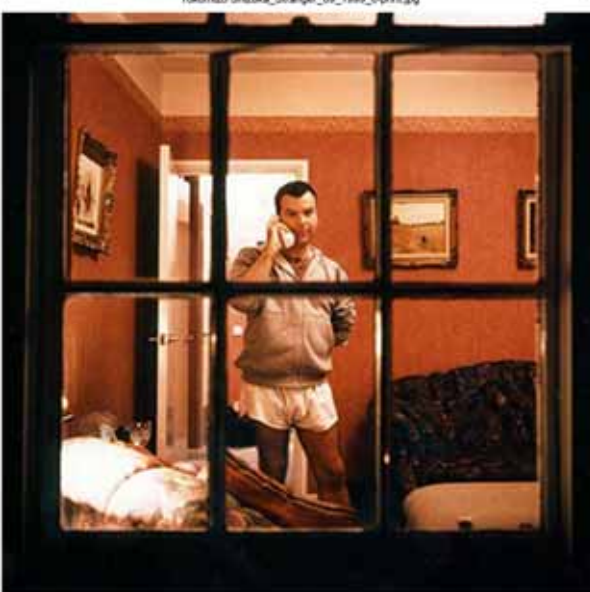
Yokomizo Shizuka_Stranger_08_2001_o-print.jpg



Yokomizo Shizuka_Stranger_09_1999_o-print.jpg



Yokomizo Shizuka_Stranger_13_2001_o-print.jpg



Yokomizo Shizuka_Stranger_1999.jpg



Yokomizo Shizuka_Stranger_1999-2001_o-print.jpg

Shizuka Yokomizo (1966, Tokyo, Japon ; vit à Londres)

Shizuka Yokomizo : *Distance*

Hannah Firth, Chapter Arts Centre, Cardiff, Wales

The focus of Yokomizo's photography and video work is the gap between self and other; the ineffable space that exists between 'me' and 'you'. The object of the artist's scrutiny is almost always a single isolated human being, but her own presence is always also implicated in this process of re-presentation, as, subsequently, is the viewer's. The terms of the encounter between the artist and her 'participant' are meticulously constructed, and it is the nature of this relationship that defines the resulting image. Thus, in contrast to the merciless 'stare' of documentary photography, Yokomizo's images reproduce a strong sense of reciprocity, and an awareness of one's own presence in relation to another.

In the *Stranger* series, each photograph shows someone looking out through a window. The artist has never met any of these people. She selected their addresses and then wrote an anonymous letter asking if the recipient would stand at a particular window, alone, with the room lights on, at a specific time of night so that she could photograph them from the street. The artist simply promised to be there waiting. If they did not wish to participate they could close the curtains, while if they chose to open the door to meet her the photograph would not be used. However, if the mutual contract was fulfilled, the artist promised to send the participant a print of the photograph along with her own name, address and telephone number, and the subject had the choice of whether to allow the image to be exhibited. The actual face-to-face encounter would last for ten minutes, but then nothing else was to be exchanged.

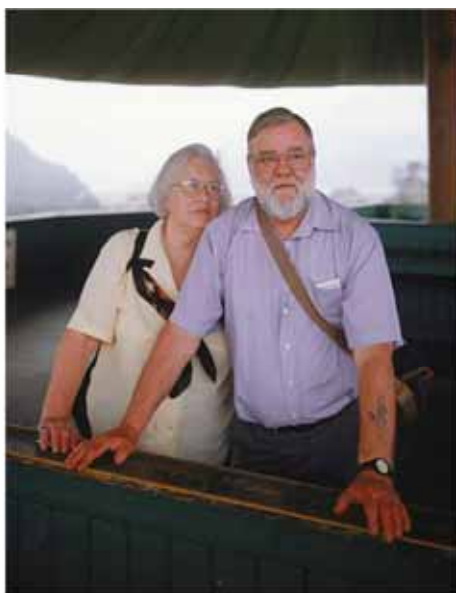
In the *Untitled (Hitorigoto)* series, Yokomizo continues to explore the tension between the documentary and fictional aspect of photographic representation. However the artist has placed herself on the other side of the window and, by collaborating with her friends, she replaces the sense of physical and emotional distance with a world of intimacy and interiority. Rather than looking outward to acknowledge the camera the subjects look inward, apparently absorbed in moments of self-reflection, as if momentarily unaware of the artist's presence. *Hitorigoto* is an untranslatable Japanese word that describes the experience of inner thought and dialogue. However the scenes depicted are entirely constructed by Yokomizo and her participants. The situations are a combination of the artist's imaginative visualisation of her friend and the subject's own experience of their everyday life. The photographs are made with a single, given light source unique to the setting; an open fridge, a lamp, a window; but the figures depicted appear to radiate their own inner light, as if more present to themselves, and thus to us, than the world around them. As a result, there is a continual dialogue between the theatrical and the real, with the authenticity of the images difficult to discern.

Forever (and Again) is a two-screen video projection, juxtaposing four elderly women playing the same Chopin Waltz on their pianos, with scenes of their homes and gardens. Yokomizo has said of this work, "the music is a concrete marking of time, it gives tangible form to that which is constantly moving through us, just as old age is an accumulation of traces of time on our body. These elderly female pianists provide meaning and beauty to what they are constantly losing, and provoke thoughts and question about eternity. I also see these lonely performances juxtaposed with static images of the players environments as a way to give a sense of solitude, which I see as a fundamental condition of our being".

Other works in the exhibition include an early video-work, *A Boy with his Father*, and two newly commissioned photographic works, *Find A Date*, using locally-sourced 'lonely hearts' newspaper columns, which continue the theme of solitude and the dialogue between private and public realms.

Shizuka Yokomizo was born in Tokyo and lives and works in London. Past exhibitions include *Dear Stranger* at The Approach, London, 2000, and *Cohan, Leslie + Browne*, New York, 2001, and a solo show at Museo d'Arte Contemporanea Roma, Italy, 2002. She was included in the Tate Triennial exhibition, *Days Like These*, and the touring show *Reality Check*, organised by the British Council and The Photographers Gallery, as well as the 50th Venice Biennale in 2003. She currently has one-person exhibitions in New York, Tokyo and Tenerife. *Distance* is her first one-person exhibition in a public-funded space in the UK.

Arno Gisinger (1964, Dornbirn, Autriche ; vit à Paris)



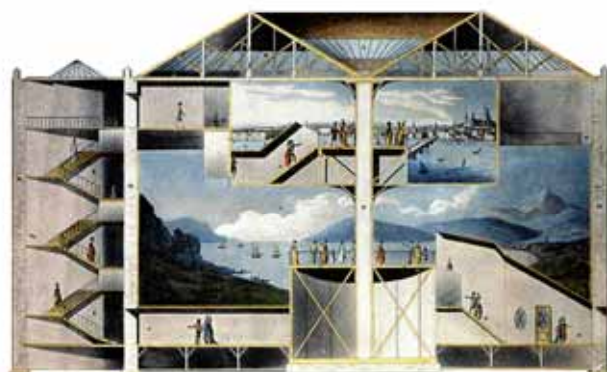
003 Gisinger Arno_Betrachterbild_1998_151x124cm_2.jpg



004 Gisinger Arno_Betrachterbild_1998_151x124cm_1.jpg



005 Gisinger Arno_Betrachterbild_1998_151x124cm_3.jpg



007 Panorama Bataille Bergisel Tyrolen victorieux contre Napoléon 1809.bmp



008 Gisinger Arno_Faun Terrain_1997.jpg

Arno Gisinger (1964, Dornbirn, Autriche ; vit à Paris)

Betrachterbilder, 1998 (tiré d'un entretien avec Michel Poivert)

Betrachterbilder est une série d'images montrant des visiteurs face à une grande toile panoramique. Il s'agit d'une peinture historique de la fin du XIX^e siècle dont la superficie est de 1000m² environ. Elle représente la résistance victorieuse des Tyroliens contre les troupes napoléoniennes en 1809 [bataille de Bergisel exposée à Innsbruck]. Je me suis intéressé ici au dispositif du panorama comme outil de commémoration ou de propagande patriotique. Le visiteur emprunte un tunnel pour déboucher sur une plate-forme d'où il contemple la toile qui se déroule sur 360°. Le spectateur est placé au milieu du tableau pour se représenter, voire revivre, l'histoire. Au pied de la toile, un paysage artificiel en trois dimensions fait le lien entre le spectateur et l'image : le « faux terrain ».

Source au 08 09 23 : http://arip-photo.org/Home/index.php?option=com_content&task=view&id=85&Itemid=36

Série *Betrachterbilder* exposée au Septembre de la photographie à Lyon 2006

Clément Chéroux, *art press*, 2001,

Dans son dernier ouvrage, *History : Last Things before the Last* (1969), Siegfried Kracauer avait analysé la profonde affinité qui associe l'histoire à la photographie dans leurs manières de retranscrire la réalité. C'est indéniablement dans la droite ligne de cette pensée que se situe le travail de l'artiste autrichien Arno Gisinger. Photographe et historien de formation, il mène, depuis près de dix ans, une réflexion photographique sur la représentation de l'histoire. En 1994, une première série portait sur la manière dont le village martyr d'Oradour-sur-Glane avait été constitué en lieu de mémoire. Plus récemment, un autre ensemble d'images abordait la question de la spoliation des biens juifs, à Vienne, pendant la Seconde Guerre mondiale.

Au premier abord, il semble difficile de rattacher la série qui est actuellement exposée à Paris à la préoccupation du photographe pour l'histoire. On serait davantage tenté de l'inscrire dans la tradition des portraits de regardeurs : ceux de Thomas Struth dans les musées, de Bill Henson à l'opéra, ou de Paul Graham devant la télévision, pour ne citer que les exemples les plus contemporains. Pour comprendre ce en quoi les images de Gisinger ne sont pas une simple répétition – sur le modèle de l'arroseur arrosé – du regardeur regardé, mais prolongent davantage sa réflexion sur l'histoire, il faut se demander ce que contemplent ces quidams.

Ils regardent une bataille, avec ses mouvements de troupes, ses corps à corps furieux et ses légions de morts effroyables. Une bataille qui opposa le 13 août 1809 l'insurrection populaire tyrolienne aux armées d'occupation françaises et bavaroises. Ceux qui contemplent ce carnage se trouvent en fait dans l'un des derniers panoramas d'Europe, ces spectacles optiques qui firent fureur au XIX^e siècle en reconstituant des vues de villes ou des scènes historiques fameuses. Ils sont situés sur une rotonde centrale, entourés sur 360° d'une toile de plus de 1000 m² et d'un " faux terrain " qui en prolonge l'illusion par l'artifice de la troisième dimension.

C'est précisément cette position centrale du regardeur, au cœur du panorama, dans l'œil du dispositif, qui a intéressé Gisinger, comme elle avait autrefois éveillé la curiosité de Foucault à l'égard du Panopticon de Bentham. Car cette position est la garantie de l'illusion. S'il prenait au spectateur l'envie d'entrer dans l'image, en sautant la balustrade qui le sépare du faux terrain et de la toile, il romprait définitivement l'artifice du dispositif perceptif. Cette mise en scène de l'illusion est aussi celle de l'histoire. Si la place du spectateur est le gage du simulacre, elle impose, en même temps, une vision contrainte et déterminée de l'événement historique. Fermement assigné par le dispositif à une place fixe et centrale, le spectateur ne peut avoir qu'une perspective unique et figée sur ce qui lui est donné à voir : l'image et l'histoire. La série d'Arno Gisinger rappelle en somme, avec une belle acuité, qu'un point de vue est tout à la fois un lieu et une opinion, indissociablement.

Source au 08 09 23 : <http://www.arnogisinger.com/index.php?id=2200&lang=2>



Thomas Struth, *Hermitage 1, St. Petersburg*, 2005, tiré de *Museum Photographs* (dès 1989)

LE REGARDEUR REGARDÉ

Jeux de regards dans les *Museum Photographs* de Thomas Struth (1989 à 2005)



01 Struth Thomas_Aße Pinakothek, Self-Portrait, Munich, 2000, 116.5x147cm.jpg



02 Struth Thomas_Kunsthistorisches Museum II, Wien, 1989, 80x143cm, 145x187cm encadré.jpg



03 Struth Thomas_National Gallery I, London, 1989, c-print, 180x196.2cm.jpg



04 Struth Thomas_Musée du Louvre IV Paris 1989, c-print, 184x217cm.jpg



05 Struth Thomas_Art Institute of Chicago II, Chicago, 1990, c-print, 137.2x174.6cm et 184x219cm.jpg



06 Struth Thomas_Musée d'Orsay I, Paris, 1989, c-print, 101x138cm.jpg



07 Struth Thomas_Musée du Louvre II, Paris_1989_c-print_147x164cm.jpg



08 Struth Thomas_Kunsthistorisches Museum I Wien 1989_1990_c-print_180x234cm.jpg



09 Struth Thomas_Galleria dell'Accademia I, Venice 1992_1992_c-print_184.5x228.3cm.jpg



10 Struth Thomas_Pergamon Museum II, Berlin_2001_c-print_environ 188x239 encadre.jpg



11 Struth Thomas_Audience 04 (Galleria dell'Accademia) Firenze_2004.jpg



12 Struth Thomas_Audience 05 (Galleria dell'Accademia) Firenze_2004_c-print_178x308cm.jpg



13 Struth Thomas_Audience 07 (Galleria dell'Accademia) Firenze_2004_o-print_178x288.3cm.jpg



14 Struth Thomas_Audience 08 (Galleria dell'Accademia) Firenze_2004_o-print_178x288cm.jpg



15 Struth Thomas_Audience 02 (Galleria dell'Accademia) Firenze_2004_o-print_194.5x240cm.jpg



16 Struth Thomas_Audience 14 (Galleria dell'Accademia) Firenze_2004_o-print_165x232cm.jpg



17 Struth Thomas_Audience 16 (Galleria dell'Accademia) Firenze_2004_o-print_165x207.8cm.jpg



18 Struth Thomas_Museo del Prado 2, Madrid_2005_o-print_185.5x220cm.jpg



Thomas Struth, *Hermitage 2, St. Petersburg*, 2005, tiré de *Museum Photographs* (dès 1989)



Thomas Struth, *Hermitage 6, St. Petersburg*, 2005, tiré de *Museum Photographs* (dès 1989)

Thomas Struth (1954, Geldern, Allemagne ; vit à Düsseldorf, D)

Biography

Thomas Struth was born in 1954 in Geldern in the German state of Nordrhein-Westfalen, near Düsseldorf. He trained under Gerhard Richter and Bernd and Hilla Becher at the Kunstakademie Düsseldorf from 1973 to 1980. Richter's early blurred "photopaintings" as well as the Bechers' direct, methodically composed black-and-white photographs of Germany's industrial landscape left a lasting impression on the young artist. Initially interested in painting, Struth turned his attention to photography in 1976. Two years later, he was awarded the Kunstakademie's first scholarship to New York, where he produced a series of black-and-white cityscapes. These deadpan views, taken from the center of various streets, offer vast perspectives punctuated by a seemingly endless rhythm of architectural facades. Strangely absent of both people and motion, Struth's realistic cityscapes silence the cacophony traditionally associated with the urban experience. In their careful composition and attention to topographical detail, they recall the nineteenth-century Parisian vistas of French photographers Eugène Atget and Charles Marville. Struth exhibited these works in his first solo exhibition, at P.S. 1 in New York in 1978. He went on to produce similar series in Paris (1979), Rome (1984), Edinburgh (1985), Tokyo (1986), and elsewhere.

In the mid-1980s, Struth began a series of color and black-and-white portraits of individuals and family groups, using the same large-format camera he employed for his cityscapes. This series grew out of an earlier but never completed collaborative project with psychoanalyst Ingo Hartmann, *Familie Leben* (*Family Life*, 1982), in which Struth and Hartmann analyzed family snapshots that Hartmann's patients brought with them to therapy. *Giles Robertson with Book, Edinburgh* (1987) and *The Hirose Family, Hiroshima* (1987) exemplify Struth's belief in photography as "a tool of scientific origin for psychological exploration" rather than a voyeuristic or fetishizing medium. This ongoing series explores the personal and cultural dynamics that condition how we see ourselves and others as well as how our individual and collective identities condition such perceptions. With unyielding gazes, Struth's subjects confront the viewer, forcing him or her to participate in this dialogue. These psychosocial documents hark back to August Sander's epic photographic series *Das Antlitz der Zeit* (*The Physiognomy of Our Time*, 1929). Struth has also been making one-hour video portraits since 1996, real-time headshots of individuals staring back at the camera, mute and virtually motionless.

As a result of his portrait work, Struth developed an interest in Renaissance painting, which precipitated his best-known series, the *Museum Photographs*. In lush, large-format color prints, Struth captured anonymous individuals and crowds looking at iconic works of Western art in the world's most popular museums. *Louvre IV, Paris* (1989) depicts several spectators from the back, immobile before Théodore Géricault's *Raft of the Medusa* (1819). Two of them stare at their guidebooks rather than the masterpiece. *National Gallery I, London* (1989) and *Pergamon Museum III, Berlin* (2001) illustrate similar scenes. As attentive to architectural surroundings as to people and objects, Struth emphasizes museum-going as a complex social ritual of seeing and being seen, one in which the museum itself functions as both custodian and broker of cultural capital.

In the past decade, Struth has expanded his photographic vocabulary to include natural landscapes (jungles, deserts, forests), intimate nature studies, celebrated architectural monuments (Notre Dame, Milan's cathedral), and Chinese cityscapes. From 1993 to 1996, he taught photography at the Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, Germany.

Source au 08 11 20 : http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_149A.html

Mise en abyme du regardeur regardé

" Dans sa série *Museum Photographs*, Thomas Struth traite du regard que les visiteurs de musée posent sur les tableaux qu'ils viennent voir. Nous regardons des gens qui regardent des tableaux et qui font donc eux-mêmes partie de l'image que nous contemplons. Lorsque nous nous trouvons devant les photographies de Struth, elles-mêmes accrochées aux murs d'un musée, la contrainte visuelle qui nous oblige à adopter la position des spectateurs sur l'image, en nous plaçant à notre tour derrière eux, s'accroît encore. Nous communiquons tout autant avec ceux qui sont en train de regarder qu'avec ce qu'ils regardent. Il suffit d'un instant d'hallucination et de basculement des repères spatiaux pour que nous soyons aussitôt aspirés dans le flux sans retenue d'images qui ne sont plus strictement assignées à leur médium propre. En paraphrasant le peintre américain Alex Katz («The image comes before the painting»), on pourrait réduire cette expérience à une formule : l'image précède la photographie.

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. Le temps des images, 2004 / 2001, p.285-286

On Thomas Struth's "Museum Photographs"

Phyllis Tuchman

The conceptual aspects of Thomas Struth's photographs are not readily apparent in the much lauded mid-career survey of his work now at the Museum of Contemporary Art, Chicago (after stops at the Dallas Museum of Art and New York's Metropolitan Museum of Art, the organizing institutions). What did Struth intend when he took pictures of deserted city streets, portraits of families from around the world, crowded churches and dense forests where it's likely that no one hears the sound of a tree falling?

The 49-year old artist, who lives in Dsseldorf where he studied with both painter Gerhard Richter and photographers Bernd and Hilla Becher, revealed his intelligent, clear-headed approach to taking pictures in a public lecture as well as a private interview he held in New York after a snowstorm last February. When, for example, he discusses the engaging situations of actual gallery-goers looking at photographs of other gallery-goers looking at paintings, he has a lot to say about his work not found in the critical literature on it.

Says Struth, "I wanted to remind my audience that when art works were made, they were not yet icons or museum pieces." "When a work of art becomes fetishized," the affable, articulate artist points out, "it dies." Struth feels the paintings in his museum photographs regain aspects of their original vitality when seen anew in the context he renders so seamlessly.

Consider *Galleria dell'Accademia I*, Venice, a picture of tourists in shorts, jeans and short-sleeved shirts who carry cameras, tote bags and guidebooks as they wander around a display hall dominated at one end by a painting from 1573 by Paolo Veronese that's as big as a movie screen. At six feet across and more than seven feet tall, Struth's own color print from 1992 is supersized. It's not the sort of snapshot you'd have developed by a drugstore chain or even at a local lab. Yet this native of Dsseldorf has endowed his scene with the kind of immediacy associated with memories of weekend outings. He makes you believe you are there -- or that you have been there or somewhere else like it.

Struth, though, wasn't interested in making a picture postcard-like souvenir. He chose Veronese's interpretation of the *Feast in the House of Levi* because he loves the way the Venetian master depicted "a party scene with a big table where people eat and drink." "It's a dinner or brunch," the photographer says. "It's so Italian; and so enjoyable." With his eye for a captivating composition, his steady finger with a shutter and his mind set for philosophical concerns, Struth used "today's visitors" to energize Veronese's masterpiece. When viewed alongside spectators at the Academia who move about -- several are blurs -- and others who lean against a blue radiator, Veronese's figures at a banquet appear to be just as lively and dynamic, perhaps even more so. Certainly, they're better dressed.

In more than two dozen photographs Struth expressed his "interest in the fate of art in museums." Are picture galleries, he asks, "like cemeteries or a living organism where people can nourish themselves about aspects of human existence?" While he didn't become a conceptual artist like many of his contemporaries -- he just wasn't all that interested in theory per se -- he treats themes that appeal to his intellect.

Using a European 13 x 18 camera, which is somewhat comparable to an American 5 x 7, Struth, in the past, would wait for hours or even days to get his shot. At the Louvre, for example, he depicted a group of people in a formation that echoes the ship wrecked survivors clustered by Theodore Gericault on *The Raft of the Medusa*. There's even a chord of irony as a woman with a fashionable coat and a Louis Vuitton handbag contemplates a painting of distraught men who eventually would succumb to cannibalism. Struth positioned himself at the Art Institute of Chicago in front of an angled Paris street scene by Gustave Caillebotte so that he not only managed to render onlookers in positions as random as the pedestrians depicted by the contemporary of the Impressionists, but to also add another thoroughfare to his own lexicon of avenues and boulevards. In this instance, the figures in the painting are more active than their real life counterparts.

And then there's the photograph Struth took of a crowd filling a space at the Vatican decorated by Raphael. Did any High Renaissance painter or Pope ever expect the Sistine Chapel or the rooms leading to it to become a major museum destination? Amidst all the hurly-burly in Struth's print, the religious paintings on the wall are restored to the world of contemplation, peace and reverence they represent. In a more recent work - - Struth doesn't think he'll take many more museum photographs -- the German artist renders one of his most astonishing images -- a painting by Vermeer with no one around it.

Although Struth loves the work of Piet Mondrian, he wasn't satisfied with his views of people looking at abstractions by the Dutch Modernist master. He also didn't like what he got when he worked with the bright, color fields of the American abstract expressionist Barnett Newman. He's come to realize he needs figures to respond to other figures. That's a major part of how he achieves a dialogue between two media -- painting and photography. Besides the appeal of his work, there's another challenge packed into his art. Struth wants to make people more aware of how to read a picture while also taking into consideration the intention of the photographer. To be sure, the museum series can be interpreted as variously as the works of art depicted in them.

Phyllis Tuchman publishes regularly in the Smithsonian, Town & Country and other journals.

Source au 08 10 07 : <http://www.artnet.com/Magazine/FEATURES/tuchman/tuchman7-8-03.asp>

Voir aussi le petit ouvrage fort intéressant :

Silke Schmickl, *Les Museum Photographs de Thomas Struth. Une mise en abyme*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme, coll. Passerelles série française, 2005 [disponible à la BCU : cote UPA 36520]

Thomas Struth, *Audience* (2004) et la question de l'absorbement

Texte tiré du chap. "L'autonomie aujourd'hui : quelques photographies récentes", in Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. nrf essais, 2007, p.195-203 (à consulter pour les notes)

La série *Audience* de Struth fait partie de l'ensemble plus vaste de photographies de musées que l'artiste réalise, avec quelques interruptions ici et là, depuis 1989⁸. Cet ensemble se subdivise, grosso modo, en trois catégories. La première, qui est aussi la plus connue et la plus admirée, comprend des photographies prises dans divers musées et églises d'Europe, voire, dans quelques cas, des États-Unis, à partir de 1989. On y trouve, parmi les images les plus souvent reproduites, des photographies telles que *Louvre 4* (1989), qui met en scène le splendide *Radeau de la Méduse* de Géricault ; *Art Institute of Chicago 2* (1990), où le tableau de Caillebotte *Rue de Paris par temps de pluie* occupe le centre de l'image ; *Kunsthistorisches Museum 3* (1989), où un homme d'un certain âge se penche sur les portraits d'un homme et d'une femme, par Rembrandt ; et *Galleria dell'Accademia 1* (1992), où *Le repas chez Lévi*, de Véronèse, occupe entièrement le mur du fond. Ce sont là des photographies « traditionnelles », dans lesquelles les visiteurs, vus le plus souvent de dos ou de profil, n'ont apparemment pas conscience d'être photographiés (cette remarque vaut pour l'ensemble de la série). On [fin p.195] pourrait sans doute établir un lien entre les visiteurs des musées photographiés par Struth et le concept diderotien d'absorbement et d'antithéâtralité⁹, mais la force du lien est ailleurs : dans ce que je perçois comme l'absolue disparité ou séparation, rendue visible dans les photographies de Struth, entre le « monde » des tableaux accrochés aux murs des musées et le « monde » des visiteurs qui, debout ou assis, leur font face (qu'ils les regardent ou non). Pour Diderot, ai-je dit, établir une telle séparation des « mondes » était précisément la tâche de l'absorbement et de ses corrélats techniques – le principal étant la composition dramatique – grâce, auxquels tous les éléments du tableau étaient amenés à coopérer à l'intérieur d'une seule et même unité expressive et formelle. Chez Struth, en revanche, tout se passe comme si le seul fait d'être photographié introduisait une séparation entre des « mondes » qui seraient invisibles – ou, mieux, inexistantes – pour les visiteurs eux-mêmes ou pour vous et moi, si nous nous trouvions nous aussi dans ce musée, cette galerie ou cette église. Pour autant que l'absorbement apparent ou implicite du public dans l'acte de regarder soit, chez Struth, l'indice d'un lien intime entre ce public et les œuvres, c'est un lien brisé, ou du moins relativisé, par l'impression qui domine : celle d'une indifférence ontologique des œuvres à tout ce qui existe en dehors d'elles. En un sens, pourtant, cette impression même exauce le désir diderotien de clôture picturale – un désir jusqu'ici inexaucable puisque accessible seulement dans et par l'ontologie de la photographie grand format. Je m'empresse d'ajouter qu'il n'y a rien de dévalorisant dans ce que j'appelle le « seul fait d'être photographié » ici : seules quelques-unes des photographies de musée de Struth – à mon sens, les plus fortes et les plus intéressantes – répondent à la description que je viens d'esquisser, et il fallait une bonne dose d'inspiration non seulement pour les prendre, mais aussi pour percevoir leur qualité au développement. La deuxième catégorie de photographies de musées, prises au Pergamon Museum d'art antique de Berlin entre 1996 et [fin p.196] 2001, diffère de la première sous plusieurs aspects. D'abord, étant donné que la série ne comporte pas de photographies de tableaux, la question des « mondes » séparés ne se pose jamais. Ensuite, il semblerait que Struth se soit intéressé autant à la monumentalité de l'espace d'observation qu'à la nature des objets observés, ce qui confère à l'ensemble de la série un tour architectural et environnemental qui ne caractérise pas les photographies de musées. Enfin, alors que le public des musées, était presque toujours montré dans l'acte de regarder ou de se déplacer pour regarder (à cet égard, la plupart des photos sont donc naïves, au sens habituel du terme), Struth a lui-même rassemblé et positionné les figures qui peuplent la série *Pergamon*. La raison de cette intervention semble être que les visiteurs, munis d'écouteurs pour la plupart, se déplaçaient trop rapidement pour pouvoir former les groupes immobiles, absorbés, que l'artiste, recherchait. Il a donc invité une série de personnes – jusqu'à cent quarante, parfois – à venir au musée le lundi, jour de fermeture officielle, leur indiquant plus ou moins comment se placer dans l'une ou l'autre des salles ; quant à l'attitude, chacun, bien sûr, était libre de la « codéterminer¹⁰ ».

Le projet de Struth, dira-t-on d'après les photos, était de traiter du thème de la contemplation – du regard absorbé que les visiteurs posent sur les monuments qui les entourent au musée. Mais, à y regarder de plus près, quelque chose concernant le fait que les personnages photographiés posent semble aussi se faire sentir, et je trouve fascinant que certains commentateurs, qui avaient chanté les louanges de Struth dans le passé, aient rejeté la série *Pergamon* pour cette raison même. Pour Petero Schjeldahl, par exemple, grand défenseur de Struth habituellement, cette série communique un sentiment d'« hubris¹¹ ». « N'ayant pas réussi à prendre des photographies satisfaisantes de visiteurs ordinaires, écrit Schjeldahl, Struth a fait entrer au musée toute une foule triée sur le volet. Les images sont imposantes et belles, mais la conscience subtile qu'ont les "spectateurs" de leur rôle les éteint. il y a une différence inexprimable mais fatale entre se [fin p.197] comporter naturellement et se comporter

naturellement pour l'appareil photographique (je fais confiance à ce jugement pour avoir ressenti l'effet rebutant de ces images avant d'avoir connaissance de sa cause). » Je pense, quant à moi, que la distinction qu'introduit Schjeldahl entre se comporter naturellement et se comporter naturellement pour l'appareil photographique est, en pratique, beaucoup moins tranchée qu'il ne le croit ; cela pourrait constituer le thème d'une autre conférence, mais j'entends pour le moment attirer l'attention sur son adhésion non distanciée aux critères d'absorbement et d'anti-théâtralité que Diderot fut le premier à isoler, il y a environ deux siècles et demi. Non que je tiens absolument, contre Schjeldahl et ses partisans, à défendre l'utilisation que fait Struth de la pose et des acteurs dans la série *Pergamon*. Autrement dit, je ne tiens pas à affirmer qu'il a eu raison de procéder ainsi, quoi que cela puisse signifier. Mais je voudrais faire valoir que ceux qui pensent qu'il a eu tort n'ont pas envisagé tout ce que leur point de vue implique. Pour dire les choses un peu différemment, j'ai déjà expliqué ou laissé entendre que je continuais à être partie prenante dans l'esprit d'anti-théâtralité qui anime « Art et objectivité ». Mais j'ai aussi laissé entendre, à propos de l'utilisation par Jeff Wall d'acteurs et, plus généralement, du « devoir être vu » qui caractérise son travail, que si la photographie contemporaine qui m'intéresse est, pour l'essentiel, orientée vers des valeurs et des stratégies diderotiennes, elle brise aussi le cadre de la fiction ontologique de l'inexistence du spectateur. On peut peut-être appliquer ce type d'analyse à la série *Pergamon*. (L'une des différences entre une œuvre de Wall telle que *Adrian Walker* ou *Morning Cleaning* et les photos de la série *Pergamon* est que, s'agissant de cette dernière, le spectateur s'imagine initialement avoir affaire à des instantanés et voit son attente « déçue », alors qu'il sait d'emblée que la plupart des photos de Wall ont nécessairement fait l'objet d'une mise en scène. Mais quelle influence cette différence a-t-elle au juste sur le succès ou l'échec artistique de l'œuvre ? Voilà une question à laquelle il n'y a pas de réponse claire.) [fin p.198]

J'en viens à présent à la série *Audience* réalisée par Struth à Florence pendant l'été 2004¹². Struth fait partie des quelques artistes qui furent commandités pour créer des œuvres à partir du monumental *David* de Michel-Ange à la Galleria dell'Accademia. Il choisit donc d'installer un appareil 8x10 sur un tripode et de le braquer sur le socle de la statue pour photographier les touristes qui vont et viennent – des gens de tous âges, portant des vêtements légers, pantalons, shorts ou jupes, et chaussés de baskets ou de sandales. Dans certaines photographies, dont *Audience 2* par exemple, la foule est compacte et les attitudes et expressions du visage offrent une grande variété. Dans la famille que l'on peut voir à gauche du centre, le père tend vers le haut un regard plein de respect, la mère feuillette un catalogue, le plus jeune fils a lui aussi le regard dirigé vers le haut tandis que son frère aîné reste là les yeux baissés, sa casquette de base-ball à la main, comme s'il attendait de bouger. À droite, une deuxième famille est plus animée : les jeunes parents blonds semblent heureux d'être là, la petite fille tortille un pan de sa robe comme pour marquer son contentement tandis que le fils, un peu plus grand, est surpris portant la main à la bouche comme s'il cherchait à déloger quelque chose entre ses dents. À droite toujours mais un peu plus loin, une belle femme élégamment vêtue de noir, un pull jaune noué à la taille, se penche sur sa fille dans une attitude presque protectrice (j'extrapole tous ces liens familiaux) ; toutes deux dirigent vers le haut un regard chargé d'intensité. À l'arrière-plan, d'autres visiteurs ont les yeux levés vers la sculpture ou discutent entre eux tandis qu'à gauche de l'image des touristes circulent ou semblent se rassembler en petits groupes. Dans d'autres photos, la foule est moins dense, et certaines, comme *Audience 3*, montrent une variété plus restreinte d'attitudes et d'expressions au point qu'un accord comique paraît se faire entre les principaux personnages (même écartement des pieds, même inclinaison des têtes, symétrie dans la manière dont deux jeunes femmes prennent appui l'une sur la jambe fin p.199] droite, l'autre sur la gauche). Quant à dire si ces personnages sont entièrement absorbés dans la contemplation du *David*, la question reste pour moi ouverte. Ce qui est sûr, c'est que la statue semble, momentanément au moins, retenir leur attention. La chose vaut d'ailleurs pour la plupart des personnages photographiés par Struth dans cette série (à preuve deux autres photos, *Audience 1* et *Audience 6*) et, à l'exception de quelques spectateurs, tous les visiteurs des musées de Struth semblent faire abstraction de l'appareil photographique, ou du moins être indifférents à sa présence.

La série *Audience* diffère donc de façon essentielle tant du premier ensemble classique, qui minimise l'expression faciale et présente la plupart des visiteurs de dos, que de la série *Pergamon*, où les visiteurs prennent la pose. En fait, on peut peut-être voir *Audience*, en partie, comme une réponse au malaise qu'engendre, chez des spectateurs comme Schjeldahl, la mise en scène à laquelle Struth a eu recours, pour la série *Pergamon* : face aux photos prises à Florence, nous sentons intuitivement que les actions et expressions des touristes – tout comme leur distribution dans l'espace – sont authentiques, spontanées ou, comme l'eût dit Diderot, pour qui le terme était particulièrement laudatif, « naïves ». (Nous sentons cela intuitivement, ai-je dit, mais nous pouvons nous tromper : à l'ère de la numérisation, il est toujours possible de fabriquer ce genre de scènes, d'opérer un montage groupe par groupe et, si

nécessaire, figure par figure, puis d'assembler le tout de manière convaincante. Ce n'est pas ainsi que l'artiste a procédé pour *Audience*, mais, sur le plan technique, nous serons, toujours, à partir de maintenant, en terrain incertain, comme le montre bien l'exemple de Wall.) En même temps, alors que les vues de musées classiques soulignent – selon moi – la séparation qui s'opère entre le « monde » des tableaux et celui des visiteurs et, à terme, entre ces deux mondes et le nôtre, la structure des images, dans la série *Audience*, problématise (ou, disons, recadre) la question de la clôture selon deux modalités conjointes. La première est que les [fin p.200] photographies ne nous sont intelligibles que dans la mesure où nous reconnaissons la présence implicite de la monumentale statue de Michel-Ange « de ce côté-ci » de la surface photographique et légèrement à droite du bord droit du cadre (il y a quelques photos où Struth semble s'être déplacé vers la droite afin que le regard des spectateurs, tout en restant dirigé vers le haut, n'excède pas le bord droit de l'image). La seconde modalité, implicite dans ce qui précède, est que la série *Audience* thématise la présence du photographe, y rend attentif, d'une façon qui n'a d'équivalent ni dans la série classique, où elle va de soi, ni dans la série *Pergamon*, où le photographe est avant tout présent – trop présent selon certains critiques – comme metteur en scène. La série *Audience*, en revanche, suggère avec force que le photographe n'est en aucune manière caché de ses sujets ; et de fait Struth, qui utilisait de multiples flashes, n'aurait pu être plus exposé, debout qu'il était avec son appareil derrière le cordon de protection qui entoure le socle de la statue. (L'une des figures presque centrales de la photographie intitulée *Audience 7* est un touriste barbu portant un chapeau à larges bords qui fixe directement l'objectif d'un air interrogateur ; lorsqu'on regarde l'image de plus près, on discerne le reflet de la statue dans les verres de lunettes de soleil que l'homme porte accrochées au col de sa chemise.) De fait, le spectacle tranquille auquel la série nous convie tire l'essentiel de son intensité dramatique de la tension, de l'équilibre des forces, entre l'implicite visibilité du photographe et l'apparente indifférence à sa présence de la plupart des personnages présents sur l'image.

C'est là qu'il importe que les visiteurs aient le regard tourné vers le haut, bien au-dessus de l'objectif du photographe, tout comme il importe que le chef-d'œuvre qu'ils contemplent soit la statue monumentale d'un modèle exceptionnel de nudité et de virilité humaines. Devant les photographies, le spectateur ne peut pas ne pas remarquer le contraste qui s'opère implicitement – et qui, selon moi, n'est que très peu ironique – entre l'aura physique et psychique (mais aussi matérielle, artefactuelle) du *David*, archétype de [fin p.201] l'héroïsme masculin dans la tradition occidentale moderne, et la forme de vie bien différente qu'incarnent ces touristes en tenue estivale, à l'attitude souvent gauche bien qu'invariablement respectueuse. (Je parle de forme de vie plutôt que de « mondes » parce qu'un certain type de communication, fût-illimité et simplifié, semble exister entre les spectateurs et la statue. Comme si même les spectateurs les plus ignorants et les plus immatures avaient l'intuition que le *David* pose une question existentielle qu'ils ne peuvent formuler, ni, a fortiori, résoudre.) Dire cela, c'est souligner l'importance de la présence implicite du *David* de ce « côté-ci » du plan défini par la photographie et j'avance l'idée, à présent, que, plus que les deux autres séries, l'ensemble « *Audience* », parce qu'il problématise la question de la clôture de la manière que j'ai décrite, explore les limites de l'autonomie esthétique dans la photographie « artistique » contemporaine. En deux mots, dans la mesure où l'idéal traditionnel d'autonomie esthétique commande au peintre, au sculpteur ou au photographe de produire une œuvre esthétiquement satisfaisante, la série *Audience*, loin de contester cet idéal, le célèbre (car qu'est donc le *David*, sinon une incarnation de cet idéal ?). Elle le fait, cependant, en montrant bien que cet idéal ne correspond plus ou n'est plus lié à la recherche de la clôture, comme il l'était dans le haut modernisme que je défendais dans « *Art et objectivité* » et, d'une manière générale, dans la peinture postdiderotienne qui va de Greuze jusqu'à après Manet. (Même la thématization, par Manet, de la frontalité était un moyen de mettre le spectateur hors jeu plutôt qu'un procédé visant à s'adresser à lui directement, à en juger par le caractère quasi programmatique d'*Un bar aux Folies Bergère*.) En outre, lorsque Struth exposa les photos d'*Audience* à la galerie new-yorkaise Marian Goodman l'an dernier, la problématization de la clôture était manifeste dans la manière dont trois des photographies (nos 3, 1 et 6, en allant de gauche à droite) se jouxtaient sur le mur¹³. D'un côté, la présentation n'était pas celle du triptyque dont les parties seraient inséparables ; mais, de l'autre, prises ensemble, les images donnaient l'impression d'un panoramique et la distribution des personnages avait une efficacité (rythmique, expressive) au moins aussi grande, que l'on considère l'ensemble ou chacune des images isolées. Quelle incidence cet accrochage pouvait avoir sur l'autonomie esthétique de chaque photo prise individuellement, voilà une question à laquelle chaque spectateur devait répondre pour lui-même. Mais la pertinence même de la question, l'impossibilité d'y échapper ne faisait que souligner le caractère actuel et pertinent du problème lui-même.

[...]