

MISUNDERSTANDINGS

La photographie plus que tout autre médium aura depuis 1839, date de sa naissance officielle, résisté à la circonscription d'un champ herméneutique univoque. Nul ne saurait en effet presque deux cents ans après son invention en proposer *une* définition susceptible de satisfaire la totalité de ses théoriciens et exégètes. Tributaire de données techniques et technologiques qui n'ont cessé d'en bouleverser la gestation et la propagation, la photographie ou plus précisément son *idée*, pour reprendre la subtilité introduite par l'historien François Brunet, a été échafaudée à partir de bases précaires. D'une part investie d'un programme visant à donner une forme de visibilité à la « réalité » en nourrissant un fantasme qui du « pencil of nature » de Fox Talbot à la « perfection analogique » chère à Roland Barthes a consolidé sa « transparence », elle s'est montrée d'autre part et simultanément perméable à une dimension expérimentale synonyme de distanciation. Et si à l'ère de l'intelligence artificielle et des médias sociaux qui en assurent la prolifération virale, l'essence et l'identité de la photographie sont à nouveau remises en question, Sarah Kember n'a pas tort d'affirmer que la nature mécanique ou digitale du médium ne s'avère *in fine* pas déterminante: « How can we panic about the loss of the real when we know (tacitly or otherwise) that the real is always already lost in the act of representation? Any representation, even a photographic one, only constructs an image-idea of the real; it does not capture it, even though it might seem to do soⁱ ». L'autrice est sur ce point rejointe par Martin Lister pour lequel la technologie numérique est devenue « a critical tool which could demonstrate in practice what had been argued in theory for some decades: that photographic images are themselves special kind of constructionsⁱⁱ ».

Ces constructions, nous les retrouvons dans les œuvres des artistes réunis à l'occasion de l'exposition *Misunderstandings* dont le titre est emprunté à la « théorie de la photographie » de Mel Bochner composée d'une mystérieuse enveloppe comportant des supposées citations et une image. Entre fiction et « documentation », cette théorie en dit long sur la nature amphibologique du médium et traduit à sa manière l'impossibilité qui consisterait à l'enfermer dans un discours définitif. Mutante, la photographie est aussi hybride dans sa capacité à être informée et déformée par des signes qui lui sont à la fois propres et étrangers. Endogènes et exogènes. Ouverte au « monde », fût-il réduit à une source lumineuse, elle est par ailleurs dépendante des paramètres qui régissent les dispositifs de (re) production d'images, de la prise de vue à sa diffusion en passant par son développement.

Les artistes de *Misunderstandings* ne renient pas le rapport de contiguïté physique et indiciel qui relie la photographie à la « réalité ». Mais ils savent également, en s'attachant à des opérations de métissage, de contaminations, d'altération ou tout simplement d'accentuation, s'en écarter afin de magnifier, chacun à sa façon, *la chair* de l'image. Une image obéissant à ses propres lois et entretenant un lien avec le paradigme pictural comme l'atteste le « cliché-verre » de Jean-Baptiste Corot qui en guise d'introduction se situe à la croisée de la photographie dont il s'approprie la technique du négatif sur verre, du dessin et de la gravure. En émane une instabilité qui n'est pas sans évoquer celle, située dans un purgatoire entre négatif et positif, ici et là-bas, l'avant et l'après, caractérisant l'œuvre de Tacita Dean. Se pose dans cette exposition la question de la *représentation* photographique. Qu'elle soit rattachée à un espace social et/ou médiatique (Mohamed Bourouissa, Seth Price, ou Thomas Ruff), l'image (en mouvement dans le cadre du film *Temps mort*) ne parvient plus à se montrer pleinement fidèle à la réalité dépeinte, les manifestations cutanées qui à l'instar de pixels et autres signes discordants irriguent les compositions trahissant son épiderme. Mais la « réalité » peut aussi se résumer à une matrice photographique qui à force d'avoir été travaillée et retravaillée a fini par se disloquer (Dove Allouche et Jan Dibbets). Loin de dissiper les misunderstandings, les œuvres réunies dans l'exposition ne font que les accentuer. C'est tout leur intérêt.

—Erik Verhagen

i Kember, Sarah. *Virtual Anxiety : Photography, New Technologies and Subjectivity* (Manchester: Manchester University Press, 1998), p. 17.

ii Lister, Martin. "Photography in the age of electronic imaging" in Wells, Liz, ed. *Photography : A Critical Introduction* (London: Routledge, 2004), p. 316.

MISUNDERSTANDINGS

Photography, more than any other medium, has resisted being confined to a univocal hermeneutic field since 1839, its official date of birth. Almost two hundred years after it was invented, it is still impossible to propose just one definition that would satisfy all its theorists and exegetes. Dependent on technical and technological data that have never ceased to disrupt its gestation and propagation, photography—or more precisely the idea of photography, to call upon the distinction introduced by the historian François Brunet—was built on precarious foundations. Endeavoring to give “reality” a form of visibility by nourishing a fantasy that, from Fox Talbot’s “pencil of nature” to the “analogical perfection” dear to Roland Barthes, consolidated its “transparency,” it simultaneously reveals itself to be permeable to an experimental dimension synonymous with detachment. Although in the era of artificial intelligence and social networks, which ensures its proliferation, photography’s essence and identity are once again being called into question, Sarah Kember is correct to assert that the medium’s mechanical or digital nature does not *ultimately* prove decisive: “How can we panic about the loss of the real when we know (tacitly or otherwise) that the real is always already lost in the act of representation? Any representation, even a photographic one, only constructs an image-idea of the real; it does not capture it, even though it might seem to do soⁱ.” The author’s point is echoed in the writings of Martin Lister, for whom digital technology has become “a critical tool which could demonstrate in practice what had been argued in theory for some three decades: that photographic images are themselves special kinds of constructionsⁱⁱ.”

We find these constructions in the works gathered together for the exhibition *Misunderstandings*, a title borrowed from Mel Bochner’s *Misunderstandings: A Theory of Photography* which consists of a mysterious envelope containing supposed quotations and an image. Between fiction and “documentation,” his theory speaks volumes about the amphibological nature of the medium, in a sense translating the impossibility of locking it into definitive discourse. Mutable, photography is also hybrid in its capacity to be informed and deformed by signs that are at once its own and foreign to it. Endogenous and exogenous. Open to the “world,” be it reduced to a light source, it is also dependent on the parameters that govern the devices of image (re)production, from the click of the shutter to development and diffusion.

The artists in *Misunderstandings* do not renounce the relationship of physical and indexical contiguity that links photography to “reality.” But they also know, each in their own way, that by involving themselves in operations of cross-fertilization, contamination, alteration or simple enlargement, they have to move away from reality in order to magnify the *flesh* of the image. An image that obeys its own laws and maintains a connection with the pictorial paradigm inherent in the *cliché-verres* of Jean-Baptiste-Camille Corot, who, at the crossroads of photography, appropriated the glass-plate technique for drawing and etching. An image that emanates a sense of instability that, in a kind of purgatory between negative and positive, here and there, before and after, evokes that same quality in Tacita Dean’s work. This exhibition asks the question of photographic *representation*. Whether linked to social and/or media space (Mohamed Bourouissa, Seth Price, or Thomas Ruff), images (in motion, in the video *Temps mort*) no longer manage to be utterly faithful to the reality they depict; cutaneous manifestations, like pixels and other discordant signs, permeate these compositions, deceiving its epidermis. But “reality” can also be defined as a photographic matrix that having been worked and reworked, ends up breaking apart (Dove Allouche, Jan Dibbets). Far from dispelling misunderstandings, the works brought together in this exhibition merely emphasize them. And that is what makes them so interesting.

—Erik Verhagen

i Kember, Sarah. *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity* (Manchester: Manchester University Press, 1998), p. 17.

ii Lister, Martin. “Photography in the age of electronic imaging” in Wells, Liz, ed. *Photography: A Critical Introduction* (London: Routledge, 2004), p. 316.