

# art press

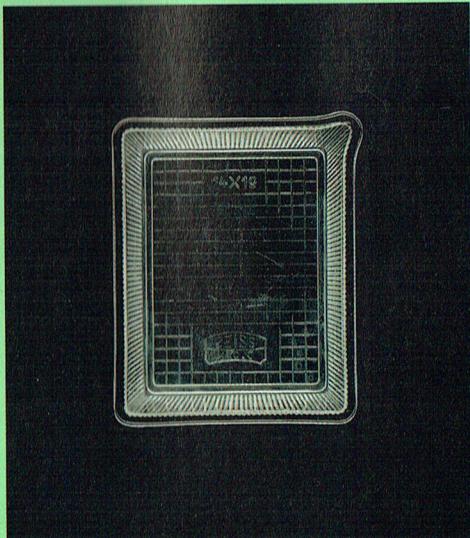
NOVEMBRE 2023 BILINGUAL ENGLISH/FRENCH

DANA SCHUTZ INTERVIEW PAR E. HEARTNEY  
GILLES AILLAUD ET SON HÉRITAGE  
MARK ROTHKO VU D'EUROPE HANS HARTUNG  
PHILIPPE SOLLERS, THOMAS SCHLESSER  
MATÉRIALITÉS PHOTOGRAPHIQUES  
RÉVÉLATIONS EMERIGE: LES 10 ANS  
YUK HUI QUIGNARD VILA-MATAS  
CLÉMENT GHYS STEFANO D'ARRIGO



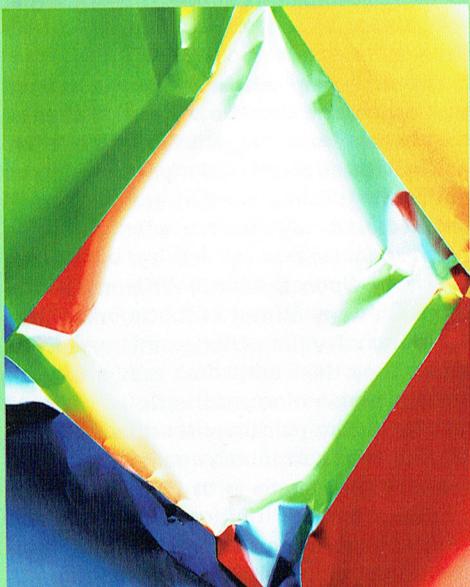
# MATÉRIALITÉS PHOTOGRAPHIQUES

*Épreuves de la matière*, qui se tient à la BnF François-Mitterrand jusqu'au 4 février 2024, était attendue. En s'appuyant sur les œuvres de 200 artistes issues pour la plupart des collections de la BnF, elle offre un parcours à travers les métamorphoses de la photographie contemporaine où la matière apparaît autant comme un motif que comme un moyen de remettre en jeu le médium. Héloïse Conesa, sa commissaire, revient sur le projet qui se déploie en quatre parties – « L'image tangible, la matière incarnée », « L'image labile, la matière expérimentée », « L'image hybride, la matière métamorphosée » et « L'image précaire, la matière fragilisée » – tandis que Marie Auger, historienne de la photographie, le met en perspective. Signalons que *Noir & Blanc : une esthétique de la photographie* est présentée conjointement sur le même site jusqu'au 21 janvier 2024.



## Photographic Materialities

*Épreuves de la matière*, which is being held at the BnF François-Mitterrand until February 4th, 2024, has been a long-awaited event. Drawing on the works of 200 artists from most of the BnF's collections, it invites visitors on a journey through the metamorphoses of contemporary photography, where matter appears as much as a motif as a means of calling the medium into question. The curator, Héloïse Conesa, discusses the project that is taking place in four parts—“The tangible image, embodied matter,” “The unstable image, experienced matter,” “The hybrid image, metamorphosed matter” and “The precarious image, weakened matter”—whilst Marie Auger, a historian of photography, puts it into perspective. We note that *Noir & Blanc : une esthétique de la photographie* is being presented alongside *Épreuves de la matière*, in the same venue, until January 21st, 2024.



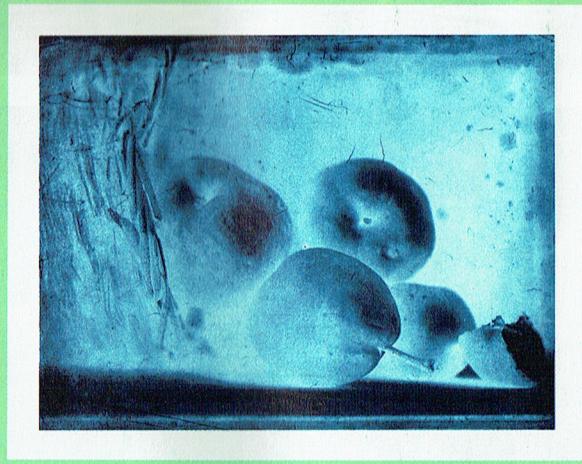
De haut en bas et de gauche à droite  
from top, from left:

SMITH. Sans titre. 2012. Série *series Spectrographies*. (Court, galerie Christophe Gaillard).

Philippe Gronon. Cuvette de développement n°18. 2021.

Ellen Carey. Série *series Zerogram*. 2018.

(© Ellen Carey ; Court, galerie Miranda). (BnF, Estampes et photographie)



De haut en bas et de gauche à droite

from top, from left:

**Payram.** Deux ou trois choses que je sais d'elle.

1995-2021. Tirage argentique couleur d'après

négatif Polaroid 55 noir et blanc (non lavé, non fixé)  
colour silver print from a black and white Polaroid 55  
negative (unwashed, unfixed), 35 x 25 cm.

(© Payram ; Court galerie Maubert).

**Lisa Sartorio.** X puissance X, série 3 motif 4. 2012-15.

Tirage encre pigmentaire sur papier Epson enhanced  
mat pigment print. 300 x 50 cm. (Court. galerie Binome).

**Thomas Ruff.** Série *series Negative*. 2016.

(BnF, Estampes et photographie)





# L'IMAGE ENTRE PRÉSENCE ET ABSENCE

interview d'Héloïse Conesa par Étienne Hatt

■ **Épreuves de la matière** fait suite à plusieurs expositions qui se sont tenues depuis une dizaine d'années sur la matérialité photographique. Comment expliquer cet intérêt général? Quelles sont les spécificités de l'exposition de la BnF? Cette question de la matière a connu une forme de *reset* lorsque la rapidité, la fluidité, la multitude communément associées à l'image numérique ont conduit certains photographes à privilégier une photographie plus lente, artisanale et rare, plus écologique aussi parfois. La collection de la BnF permet d'inscrire ces tendances actuelles dans une histoire plus large de la matérialité photographique. Dans les années 1980, Jean-Claude Lemagny, alors conservateur pour la photographie, a eu un tropisme, dans ce qu'il appelait la «photographie créative», pour des pratiques qui s'intéressaient autant à la matière représentée, souvent dans une veine abstraite, qu'à celle incarnée par un procédé photographique ou un tirage particuliers. En écho à ce que l'on peut observer, par exemple

depuis 5 ou 6 ans à Paris Photo, j'ai eu à cœur de développer une réflexion sur cet engouement pour la matière.

**Quelle est la période couverte par l'exposition?** Elle est assez large. Elle commence dans les années 1960-1970. L'œuvre la plus ancienne est un chimigramme de Pierre Cordier, la plus récente, un tirage de Maxime Riché intégrant les cendres des pins calcinés de la ville de Paradise en Californie. Je trouve important de montrer, notamment aux jeunes générations, que les questions qu'ils se posent aujourd'hui s'inscrivent dans une histoire.

**Pourquoi ne pas être remonté aux origines de la photographie?** À partir des années 1970-1980, l'institutionnalisation de la photographie, le lien de la matière au politique, la réflexion sur l'archive constituent un point de bascule important par rapport aux périodes précédentes où la question de la matérialité n'a pas été conceptualisée de la même façon.

Prenons l'exemple du photogramme. Dans les mouvements d'avant-garde, il participe d'une revendication de l'autonomie de la photographie par rapport aux autres arts en ce qu'il cristallise les spécificités du médium alors que, dans les années 1970-1980, les photographes qui le pratiquent se réclament du caractère unique, non reproductible, qu'il revêt pour assurer la légitimité institutionnelle de leur médium. La réflexion sur la matière n'a ainsi pas la même portée dans un dessin photogénique de Talbot, un rayogramme de Man Ray ou un photogramme d'Ellen Carey qui tous émanent pourtant d'un même procédé.

## MATRICE, MEDIUM, PROCESSUS

**Cette question de la matérialité a-t-elle pris différentes formes au cours de la période couverte?** Il y a différentes générations. Pour celle des années 1970-1980, la matérialité photographique renvoie davantage aux notions de matrice, pour son rapport à l'histoire de la photographie – les daguerréotypes de Patrick

Morvarid K. Série *series This Too Shall Pass*. 2020-22. Encre sur photographie *ink on print*. (BnF, Estampes et photographie)

Bailly-Maître-Grand entre autres – et de médium, dans une période postmoderniste qui bouscule la revendication de Clement Greenberg d'une pureté ontologique du photographique – l'*Hommage à Cézanne* (1982) de Paolo Gioli, par exemple. La génération des années 2000, quant à elle, considère la matière photographique dans sa dimension de processus: émergent des démarches expérimentales qui s'autorisent de revisiter les procédés des pionniers de la photographie – du calotype à l'orotone, en passant par l'ambrotype – mais en faisant fi de l'histoire ou de l'esthétique qu'ils drainent. La technique comme la matière deviennent atemporelles.

**Par opposition à l'idée conventionnelle de sa dématérialisation, le numérique est très présent dans l'exposition, y compris l'intelligence artificielle (IA). Comment a-t-il remis en jeu la question de la matérialité ?**

Je souhaitais que cette exposition soit rétrospective mais aussi prospective. Je ne voulais pas en rester à la nostalgie de l'analogique. Le numérique a sa matérialité propre, de même que l'IA, mais il y a peu d'écrans dans

l'exposition. Pour Gregory Chatonsky ou Lauren Moffatt, le numérique et l'IA ne sont qu'un outil pour faire advenir des formes qui s'incarnent dans un tirage dont la matérialité peut toutefois se ramifier grâce à la réalité virtuelle comme dans la série *Compost* (depuis 2021) de Moffatt. L'exposition est traversée par cette métaphore du compost et de l'organique et l'IA exemplifie cette question du corps en mutation à l'image des débats qui animent la société.

**Jusqu'à maintenant, vous avez beaucoup parlé du tirage. Quels sont les autres fils tirés dans l'exposition ?** La matérialité photographique convoque des supports variés: la boue chez Lucas Leffler, le sel chez Ilanit Illouz, les feuilles chez Almudena Romero, mais aussi des techniques diverses – microscope électronique chez Yves Trémorin, caméra thermique chez SMITH, hologramme chez Michael Snow, projection chez Oscar Muñoz. Les références plastiques s'hybrident: la sculpture chez Noémie Goudal qui rejoue les effets du sténopé; la céramique chez Denis Darzacq et Anna Iris Lünneman; le dessin chez Anne-Lise Broyer... L'installation d'Alain Fleischer qui clôture l'exposition doit être activée par le spectateur qui joue avec des miroirs pour matérialiser l'image projetée. Je voulais

que l'exposition soit une expérience synesthésique totale et non simplement visuelle.

**Face à ces multiples expérimentations et hybridations, on se demande si la notion de médium photographique conserve un sens aujourd'hui.** La photographie, dans sa définition première de tirage gélatino-argentique sur papier baryté, existe toujours et est plus que jamais défendue, ce que démontre l'exposition *Noir & Blanc, une esthétique de la photographie* présentée parallèlement à *Épreuves de la matière* à la BnF. Mais à partir du moment où la photographie flirte avec la peinture, la sculpture, la vidéo, le cinéma, etc., il serait vain de vouloir lui assigner une définition unique, mieux vaut préférer les mystères de la métamorphose à l'illusion de l'identité. Notre monde contemporain est traversé par un flux d'images, que l'on consulte d'abord sur écran, mais à partir du moment où celles-ci s'incarnent dans une matière spécifique, elles réactivent différemment notre attention. *Épreuves de la matière* se veut manifeste dans les expériences visuelles qu'elle réunit et offre une forme d'enchantelement que seul le dialogue avec l'original, la mise en présence physique avec l'œuvre, permet.

### ÉCLATEMENT DES PROPOSITIONS

**L'expérience quotidienne de l'image, c'est la transparence de la représentation. On pourrait penser que l'accent sur la matérialité donnerait lieu à des œuvres abstraites. C'est loin d'être le cas. Comment la matérialité dialogue-t-elle avec la représentation ?** On note, d'abord, un souhait de revisiter les genres canoniques de l'histoire de l'art, le paysage, le portrait, etc., mais avec, à chaque fois, la volonté de s'inscrire dans une réflexion contemporaine. Par exemple, l'Iranienne Morvarid K. recouvre au stylo bille vert des photographies d'eucalyptus calcinés, victimes de mega-feux en Australie, pour leur redonner une présence et panser les plaies de la forêt. Jean-Pierre Bonfort a, quant à lui, tiré des photographies de montagnes sur du Sopalin pour pointer à travers ce support fragile, la vulnérabilité des paysages représentés. Le portrait se fait multiple, palimpseste, comme chez Laurent Lafolie qui présente un mobile de tirages au palladium où l'identité unique n'existe plus. Les images d'actualité sont mobilisées par Lisa Sartorio dans sa série *X puissance X* (2012-15) dont la représentation ne se livre pas au premier regard. De loin, on a l'impression qu'il s'agit d'un tissu africain. Plus on s'approche, plus on voit que le kaléidoscope représente des images de conflits, de famines, glanées sur internet. Ces images participent d'une prise de conscience du scroll continu



Lauren Moffatt. *Compost III*. 2021. Impression pigmentaire sur Hahnemühle Photorag *pigment print*. 100 x 100 cm. (BnF, Estampes et photographie)

qui aplani notre vision de l'image et du monde.

**Ce matérialisme ou matérialisme n'est donc aucunement un formalisme.** La question de la matérialité de l'image révèle un vrai éclatement des propositions qui rend impossible toute catégorisation essentialiste. Au-delà des hybridations possibles entre divers médiums, j'aime l'ambiguïté matérielle émanant de certaines œuvres à l'instar d'*Harmony of Chaos* (2012-19) de Renato D'Agostin qui convoque tout l'imaginaire du dessin alors même qu'elle ne mobilise que des procédés photographiques.

**Vous l'évoquez à l'occasion de la crise écologique. C'est une photographie qui se saisit des enjeux contemporains. La question féministe est assez présente dans l'exposition.** Il y a un grand nombre de femmes photographes dans l'exposition qui aiguillonnent la matière avec la volonté de proposer de nouvelles représentations du féminin. Si la broderie était déjà pratiquée dans les années 1960 chez des artistes femmes soucieuses de dénoncer la misogynie et l'oppression, elle revêt un caractère plus intime chez Carole Benitah qui tisse ainsi de nouvelles histoires sur les photographies de ses albums de famille. La question féministe vue à travers le prisme de

la matérialité photographique est désormais moins du côté de la lutte revendicative que de la possibilité d'une réparation. C'est le cas dans la série *les Oubliées* (2021) d'Anaïs Boudot qui a collecté des plaques de verre brisées représentant des femmes au début du 20<sup>e</sup> siècle et les a réparées selon la méthode japonaise du *kintsugi* afin de redorer littéralement leur image.

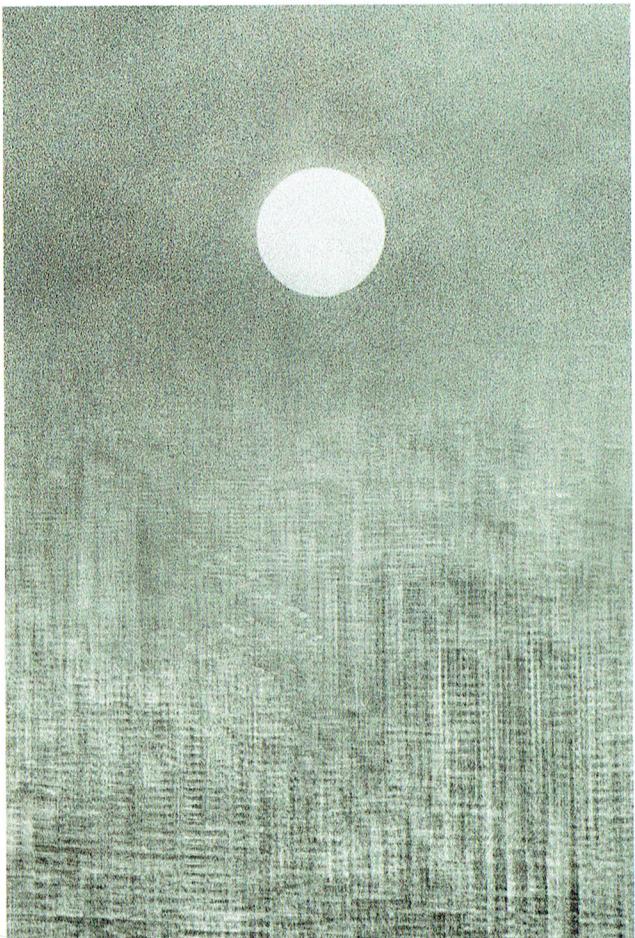
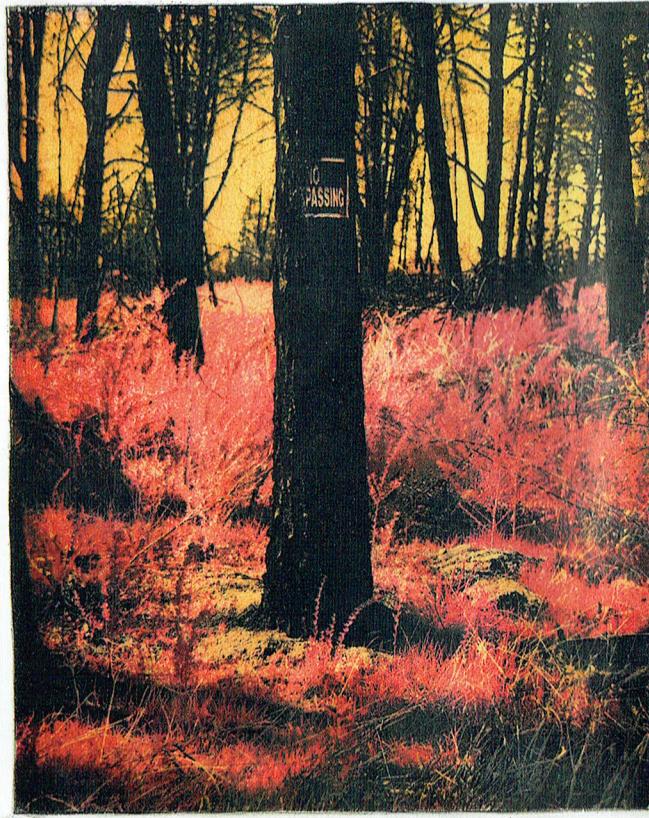
**La dernière partie de l'exposition porte sur la précarité de l'image. L'exposition est-elle une élégie à la photographie?** Cette partie, en égrenant la déliquescence de l'image d'archive chez Chantal Stoman, Bogdan Konopka, Éric Rondepierre, Joan Fontcuberta..., l'accueil de l'accident dans les natures mortes photographiques de Sigmar Polke ou celles tremplées dans la paraffine de Véronique Bourgoin, interroge mes missions de conservation. Quand on est conservateur d'une collection publique, on a le souci d'inscrire ce patrimoine dans l'éternité : on se doit de conjurer la perte mais ne peut-on pas aussi accueillir cette vulnérabilité de la matière photographique ? Les artistes se saisissent de ce sujet avec moins de déférence que nous. La question s'est posée par exemple lorsque j'ai voulu acquérir des anthotypes d'Anne-Lou Buzot, réalisés à partir du jus de végétaux photosensibles et voués à disparaître quand on les expose trop long-

temps à la lumière. La photographe m'a alors proposé de donner deux anthotypes qui pourraient être « sacrifiés » le temps de l'exposition et d'en acquérir un qui serait préservé dans l'obscurité des réserves. Toute cette réflexion portée par la jeune génération qui a à cœur de nous faire entrer dans les secrets du laboratoire fait aussi écho à la valorisation actuelle du tirage comme métier d'art.

Pour revenir à votre question, la dimension élégiaque de l'exposition interroge la disparition de l'image de diverses façons : par le vide, mais aussi par le plein, comme dans l'œuvre de Rossella Bellusci, où c'est un trop plein de lumière qui éblouit la figure et l'oblitère. La dernière partie de l'exposition joue sur cette dialectique de la présence et de l'absence qu'on retrouve dans la série *Latenza* (depuis 2021) de Vittoria Gerardi et qui est au cœur de la matière photographique. ■

*Docteure en histoire de l'art de l'université Paris 1-Panthéon Sorbonne, Hélène Conesa est conservatrice en chef du patrimoine chargée de la photographie contemporaine à la Bibliothèque nationale de France depuis 2014.*

De gauche à droite *from left*:  
 Maxime Riché. *No Passing*. 2020. Série *series Paradise*.  
 Renato D'Agostin. *Harmony of Chaos*. 2012-19.  
 Tirage argentique *gelatin silver print*. 60 x 40 cm.  
 (Court. Bigaignon). (BnF, Estampes et photographie)



# Images between Presence and Absence

interview with Héloïse Conesa by Étienne Hatt

**Épreuves de la matière** follows on from a number of exhibitions about photographic materiality which have been held over the last ten years. How can this widespread interest be explained? What are the specific features of the BnF exhibition? This question of materiality underwent a form of reset when the speed, fluidity and multitude commonly associated with digital images led some photographers to favour a slower, handmade and rarer form of photography, and sometimes a more ecological one. The BnF's collection allows us to place these current trends within a broader history of photographic materiality. In the 1980s, Jean-Claude Lemagny, then a curator of photography, became drawn to what he called "creative photography," to practices that were as much about the material represented, often in an abstract vein, as about the material embodied in a particular photographic process or print. Echoing what we have been seeing, for example, at Paris Photo for the last five or six years, I was keen to develop a reflection on this enthusiasm for matter.

**What period does the exhibition cover?** It is quite broad. It begins in the 1960s and 1970s. The oldest work is a chemigram by Pierre Cordier, and the most recent is a print by Maxime Riché incorporating the ashes of burnt pine trees from the town of Paradise in California. I believe it is important to show, particularly to the younger generation, that the questions they are currently asking themselves are part of a history.

**Why not go back to the origins of photography?** From the 1970s to the 1980s, the institutionalisation of photography, the link between matter and politics, and reflections about the archive constituted a major turning point compared with previous periods, when the question of materiality was not conceptualised in the same way. Take the example of the photogram. In avant-garde movements, it contributed to a claim of the autonomy of photography in relation to the other arts, in that it crystallised the specificities of the medium, whereas in the 1970s and 1980s, the photographers who practised it emphasised the unique, non-reproducible nature of the photogram in order to establish the institutional legitimacy of their medium. In this way, the reflection about materiality does not have the same scope in a photogenic drawing by Talbot, a rayograph by Man

Ray or a photograph by Ellen Carey, despite the fact that they emanate from the same process.

## MATRIX, MEDIUM, PROCESS

**Did this question of materiality take different forms throughout the period covered by the exhibition?** There were different generations. For the generation of the 1970s and 1980s, photographic materiality was more a question of the matrix, in terms of its relationship to the history of photography—Patrick Bailly-Maitre-Grand's daguerreotypes, for example—and of the medium, in a post-modernist period that challenged Clement Greenberg's claim to the ontological purity of the photograph—Paolo Gioli's *Hommage à Cézanne* (1982), for example. The generation of the 2000s, for its part, considered photographic matter in its process dimension: experimental approaches emerged that took the liberty of revisiting the pioneering photographic processes—from the calotype to the orotone, by way of the ambrotype—whilst disregarding the history or aesthetics they implied. Both technique and material became timeless.

**Despite the common conception of the dematerialisation of digital technology, the latter is very present in the exhibition, including artificial intelligence (AI). How has digital technology reactivated the question of materiality?** I wanted this exhibition to be both retrospective and forward-looking. I didn't want to dwell on the nostalgia for analogue photography. Digital technology has its own materiality, as does AI, but there are not many screens in the exhibition. For Gregory Chatonsky and Lauren Moffatt, digital technology and AI are simply tools for creating forms that are then embodied in a print, but whose materiality can branch out thanks to virtual reality, as in Moffatt's *Compost* series (since 2021). The exhibition is permeated by this metaphor of compost and organic elements, and AI exemplifies this question of the body in mutation, in line with current societal debates.

**So far you have talked a lot about prints. What are the other threads in the exhibition?** Photographic materiality calls on a variety of media: mud in Lucas Leffler's work, salt in Ilanit Illouz's, leaves in Almudena Romero's, as well as a variety of techniques—an electron microscope for Yves Trémorin, a thermal camera for SMITH, a

hologram for Michael Snow, and projection for Oscar Muñoz. Visual references are hybridised: sculpture in the work of Noémie Goudal, which re-enacts the effects of the pinhole camera; ceramics in the work of Denis Darzacq and Anna Iris Lünneman; drawing in the work of Anne-Lise Broyer, etc. Alain Fleischer's installation, which brings the exhibition to a close, must be activated by the viewer, who plays with mirrors in order to materialise the projected image. I wanted the exhibition to be a total synaesthetic experience, not just a visual one.

**All this experimentation and hybridisation makes one wonder whether the notion of the photographic medium has any meaning nowadays.** Photography, in its original definition as a gelatin-silver print on baryta paper, still exists and is being championed more than ever, as demonstrated by the exhibition *Noir & Blanc, une esthétique de la photographie*, which is being presented alongside *Épreuves de la matière* at the BnF. But since photography flirts with painting, sculpture, video, cinema and so on, it would be futile to try and assign it a single definition. We must favour the mysteries of metamorphosis to the illusion of identity. Our contemporary world is criss-crossed by flows of images, which we first consult on screen, but from the moment they become embodied in a specific material, they reactivate our attention in a different way. *Épreuves de la matière* is intended to be manifesto for the visual experiences it brings together, offering a form of enchantment that only a dialogue with the original, a physical contact with the work, can provide.

## FRAGMENTED PROPOSALS

**The everyday experience of the image is the transparency of representation. One might think that an emphasis on materiality would lead to abstract works. Yet this is far from being the case. How does materiality interact with representation?** First and foremost, we can see a desire to revisit the canonical genres of art history—landscape, portrait, etc.—but each time with a contemporary slant. For example, the Iranian artist Morvarid K. uses green biro to cover photographs of burnt eucalyptus trees, victims of the mega-fires in Australia, to give them a presence and to dress the wounds of the forest. Jean-Pierre Bonfort, for his part, has printed photographs of mountains on paper towel, using this fragile medium to

highlight the vulnerability of the depicted landscapes. The portrait becomes multiple, a palimpsest, as in Laurent Lafolie's work, which presents a mobile of platinum-palladium prints in which the single identity no longer exists. In her series *X Puissance X* (2012-15), Lisa Sartorio uses images from the news to create a representation that is not immediately obvious. From a distance, it looks like printed African cloth. The closer you get, the more you see that the kaleidoscope represents images of conflict and famine taken from the internet. These images are part of raising awareness about the continual scroll that flattens out our vision of images and the world.

**This "matierism" or materialism is therefore in no way a formalism.** The question of the materiality of images reveals a real fragmentation of proposals that precludes any essentialist categorisation. Beyond the possible hybridisations between different media, I like the material ambiguity that emanates from certain works, such as *Harmony of Chaos* (2012-19) by Renato D'Agostin, which summons up all the imagination of drawing even though it uses exclusively photographic processes.

**You mentioned that in connection with the ecological crisis. It is a photograph that tackles contemporary issues. The feminist question is also present in the exhibition.** There are a great number of women photographers in the exhibition, who use the medium with the aim of proposing new representations of femininity. Whilst embroidery was already practised in the 1960s by women artists wishing to denounce misogyny and oppression, it takes on a more intimate character in the work of Carolle Benitah, who weaves new stories into the photographs in her family albums. The feminist question, seen through the prism of photographic materiality, is now less about the struggle for demands than about the possibility of reparation. This is the case in the series *Les Oubliées* (2021) by Anaïs Boudot, who has collected broken glass plates depicting women in the early twentieth century and repaired them using the Japanese method of *kintsugi*, thereby literally regilding their image.

**The final part of the exhibition considers the precariousness of images. Is the exhibition an elegy to photography?** By examining the decay of the archival image in the work of Chantal Stoman, Bogdan Konopka, Éric Rondepierre, Joan Fontcuberta and others, and the accidental nature of Sigmar Polke's photographic still lifes and Véronique Bourgoin's paraffin-soaked ones, this section raises questions about my curatorial

role. When you're the curator of a public collection, there is a desire to register that heritage in eternity: we have to ward off loss, but couldn't we also embrace the vulnerability of photographic matter? Artists approach this subject with less deference than we do. The question arose, for example, when I wanted to acquire Anne-Lou Buzot's anthotypes, made from the juice of light-sensitive plants that are doomed to disappear if exposed to light for too long. The photographer suggested giving me two anthotypes that could be "sacrificed" for the duration of the exhibition, and one that would be preserved in the darkness of the storerooms. All this thinking on the part of the younger generation, who are keen to introduce us to the secrets of the laboratory, is also reflected in the current valorisation of printing as an art form.

To go back to your question, the elegiac dimension of the exhibition questions the disappearance of the image in various ways:

through emptiness, but also through fullness, as in the work of Rossella Bellusci, where an excess of light dazzles the figure and obliterates it. The final part of the exhibition plays on this dialectic of presence and absence, which can be found in Vittoria Gerardi's *Latenza* series (since 2021), and which is at the heart of photographic matter. ■

Translation: Juliet Powys

Hélène Conesa is a heritage curator, Head of the Photography Department, Curator of Contemporary Photography in the Department of Prints and Photography, BnF

Vittoria Gerardi. Aletografia -"Pondre Radical" A.PO2021-03. 2021. Série series Latenza. Tirage argentique, révélateur, argile, cire, résine naturelle, brins d'herbe gelatin silver print, developer, clay, wax, natural resin, blades of grass. 65 x 55,5 cm. (Court. Bigaignon; BnF, Estampes et photographie)

