

Avec le soutien de / with the support of:

Ernst Göhner Stiftung
Goerge Foundation
Migros pour-cent culturel
Pro Helvetia
Stanley Thomas Johnson Foundation
Etat de Vaud
Villes de Lausanne, Nyon, et Vevey

Remerciements à / thanks to:

Claude Baechtold & Serge Michel
Anne-Hélène Darbellay
Agathe Jost
Felipe Li
Bill MacDonald, Artists for Kids foundation
Douglas Parsons
Michel Pittier
PhotoForumPasquart
Nicolas Savary
Christoph Schifferli
Francisco Sierra

Cette ouvrage est issu de l'exposition *Définitions*
présentée au PhotoForumPasquart, Bienne, Suisse
20.06 - 23.08.2009

This work is a continuation of the exhibition Définitions
presented at the PhotoForumPasquart, Bienne, Switzerland
20.06 - 23.08.2009

Un projet de Virginie Otth
A project by Virginie Otth

Avec la participation de / with the participation of:

Adrien Cater
David Gagnebin-de Bons
Eva Lauterlein
Nicolas Lieber
Beat Lippert
Adrien Missika
Nils Nova
Virginie Otth
Simon Senn
Michael Snow
Rudolf Steiner

Textes de / texts by:

Virginie Otth
Claus Gunti
Marco Costantini
Joël Vacheron

Définitions



Introduction

Virginie Otth

Definitions est un projet qui questionne le médium photographique. Le plus souvent, la thématique d'un projet photographique se détermine par le sujet photographié. Les enjeux se trouvent alors liés à la thématique du sujet (c'est fondamental pour un travail documentaire, par exemple), mais le sujet prime sur le regard porté, l'outil photographique.

Or, le moteur de ma démarche n'est pas le sujet, mais le processus mental et technique qui nous mène à produire une image. En effet, ce qui m'intéresse c'est le prisme, la question du regard, de comment donner à voir, d'épurer le travail photographique en ne gardant que le geste lui-même. L'investigation des conditionnements pratiques et intellectuels que nous imposent la photographie constitue la base de ce projet. L'idée est de déconstruire ces mécanismes pour en jouer, pour s'en approprier les règles, en expérimentant leurs possibilités et leurs limites.

Ma démarche peut s'approcher d'une recherche structuraliste, en somme.

Definitions est un projet qui se décline en deux parties: Une exposition au PhotoForumPasquart à Biel/Bienne durant l'été 2009 et cette publication.

Les deux objets sont conçus pour exister indépendamment l'un de l'autre, et les réponses aux mêmes questions se déclinent différemment selon les deux supports.

L'adaptation d'un même projet à deux espaces différents réactive toutes les problématiques liées à la matérialisation du projet; en trois ou deux dimensions, de l'espace au livre.

Je suis partie de l'envie de montrer mon propre travail, mais très vite l'idée de partager, de confronter, de juxtaposer, de faire dialoguer mes hypothèses avec celles d'autres artistes m'a paru indispensable. J'ai donc assumé le rôle de commissaire d'exposition. La recherche s'est développée autour de la cohérence du projet, mais aussi de la complémentarité des propos. L'idée n'est pas de «définir» pour clore la question, mais plutôt d'élargir ce champ d'investigation, de manière non-exhaustive. Afin d'enrichir mes recherches, mon travail de détective s'est poursuivi sur le net, sur différents

blogs qui parlent de photographie comme: *i(heart) photograph* ou *Mrs. Deane* ou *ffffound* ou *we make money not art*. Le résultat se développe en deux parties: les pièces des artistes que j'ai découvertes sur internet, et les images d'amateurs qui sont intéressantes pour le projet de manière accidentelle.

Le projet d'exposition et de publication s'est développé autour de plusieurs axes de réflexion sur la photographie:

- photographie et technologie numérique
- la photographie et quelques-unes de ses relations avec la peinture
- la photographie, le médium et son sujet
- la photographie entre 2 et 3 dimensions
- photographie versus texte

Virginie Otth

petite définition d'un garçon_01

2007

(détail)

Introduction

Virginie Otth

Translated from French by Douglas Parsons

Definitions is a project that questions the medium of photography. Usually the theme of a photography project is determined by the subject being photographed. The stakes are thus placed on the theme of the subject (this is fundamental for a documentary project, for example), and the subject takes precedence over the photographic tool used to view it. But in my case, the impetus of my way of working is not the subject, but rather the technical and mental processes that bring us to create an image. Effectively, what interests me are the prism, the question of looking, how to present something for visual consideration, and how to purify the photographic work-process by keeping only the gesture itself. The investigation of the practical and intellectual conditionings that photography impose upon us, constitutes the base of this project. The idea is to deconstruct these mechanisms in order to play around with them, and appropriate their rules, by expressing their possibilities and their limits.

In sum, my way of working could be considered nearly structuralist.

Definitions is a project manifested in two parts: An exhibition at PhotoForumPasquart in Biel/Bienne in summer '09, and this very publication.

The two things are designed to exist independently one from the other, and the responses to the same questions are addressed differently according to the two presentation methods. The adaptation of one project to two different spaces is a stimulating exercise: it reactivates all the problematics regarding the materialization of a project in two or three dimensions - from the book to the exhibition space.

I began with the desire to show my own work, but I quickly realized that it seemed important to confront, juxtapose, and put my hypotheses into dialogue with others. So I became a curator for the period of this exhibition. The French word commissaire ("curator" or "commissioner") is appropriate to describe my role because of the relation to the word "detective". I chose, on the one hand, friends and former students whose work addresses the same questions as mine - and on the other hand, better-known artists as well. And, lastly, my detective work led me to the internet, to various blogs concerned with photography, such as i (heart) photograph, Mrs. Deane, fffffound, and we make money not art.

This exhibition and publication developed around several subjects of reflection about photography:

- photography and digital technology
- photography and a few of its relationships to painting
- photography: the medium and its subject
- photography, between 2 and 3 dimensions
- photography versus text



Rudolph Steiner

Pictures of me, shooting myself into a picture

1997



Photographie(s) et définition(s)

Claus Gunti

Qu'est ce que la photographie?

Contrairement à la peinture ou à la sculpture, dont l'histoire a établi la pratique, la photographie a toujours souffert d'un problème de définition. Tantôt simple moyen de reproduction mécanique, témoin du «ça a été», tantôt image para-artistique s'appropriant des caractéristiques de la peinture pour se légitimer, la photographie s'est toujours définie, jusqu'à très récemment, par rapport à quelque-chose d'autre (Barthes). Cette indécision – qui procède de la manière d'appréhender l'objet «photographie» plus que d'une propriété inhérente au médium – a pour conséquence assez directe une difficulté de le définir. L'image photographique oscille donc entre différents statuts, entre art et document, entre objet et représentation, entre image-trace et construction plastique, et le terme renvoie logiquement à une multitude de définitions, du plus tangible au plus abstrait. La photographie est en même temps un objet, un dispositif technique, un système de représentation, une image, un médium, une trace, un concept ou une catégorie épistémique. La photographie, devrait-on donc logiquement conclure, ne peut pas se définir de manière générique; il semblerait plus pertinent d'analyser les pratiques photographiques et les discours qu'elles génèrent. Pourtant, cela serait faire abstraction d'une persistance étonnante dans l'historiographie du médium. Depuis qu'il a été possible de fixer ce type d'images sur un support, photographes, critiques, artistes ou théoriciens tentent de déterminer ce qui caractérise la photographie, essayant de définir un concept, au détriment des paramètres du dispositif qui le constitue – représentation, discours, et spectateur – et des rapports qu'ils entretiennent.

Entre art et document

Cette réflexion sur la définition joue un rôle central dans le discours théorique sur la photographie tout au long de son histoire, ainsi que dans une multitude de pratiques qui, à des degrés divers, s'interrogent sur le médium. A partir des années 1970, par la convergence de nouvelles approches artistiques (on mentionnera notamment l'utilisation de l'image photographique par l'art conceptuel) et de certains facteurs institutionnels (le MOMA jouera un rôle central dans la reconnaissance du médium), la photographie intègre le champ artistique dont elle était jusque-là exclue et parachève ainsi son autonomisation, s'ouvrant à

de nouvelles interrogations sur ses propres caractéristiques. Dans cette période d'expérimentation, au tournant des années 1970, l'image photographique se définit par un statut particulièrement ambigu. Si de nombreux artistes et photographes s'intéressent à la faculté documentaire du médium, à son aptitude à enregistrer et à sa nature mécanique et reproductive, c'est plus le geste, l'inscription de l'image dans une démarche, qui permet à la photographie de devenir un média légitimé par les institutions commerciales, académiques et muséales. Le travail de Bernd et Hilla Becher, documentaire par essence, mais assimilé à l'art conceptuel pour son esthétique sérieuse et sa distanciation par rapport à l'auteur est à ce titre exemplaire.

De l'image-trace au dispositif photographique

Relativement peu considéré dans l'histoire de la photographie, Michael Snow s'intéresse dès la fin des années 1960 au dispositif photographique, à l'image dont la fonction n'est pas uniquement l'archive, mais qui fait partie d'un système dans lequel interagissent une multitude d'éléments, qui combine informations, image et spectateur. Son œuvre possède, dans ce sens, des caractéristiques qui interrogent ce que la photographie dite postmoderne va thématiser une décennie plus tard. La photographie des années 1970 se veut documentaire et, par souci d'objectivité, rejette le plus possible l'intervention d'un auteur. Dans *Authorization* (1969) pourtant, celui-ci s'impose à nous, sous la forme du reflet du photographe, dans l'image même. Mais il n'est pas ici question d'un auteur au sens littéraire, avec toutes les incidences que cela présuppose, mais plutôt d'une variable parmi d'autres, élément nécessaire dans toute photographie, qui par cette mise en abîme est signifié et rendu manifeste. En cela, Snow introduit en quelque sorte la réflexion sur la dispositif photographique, interrogeant un système, composé de nombreux paramètres, dont la réévaluation permanente sera le moteur d'une grande partie de la photographie contemporaine.

En cela, l'artiste semble conduire une investigation moins orientée que le discours théorique de son époque, bien que procédant très directement elle aussi, de cette exigence de définition. Par analogie avec l'approche linguistique, le structuralisme tentera, à partir des années 1960, de définir la photographie en analysant les

Photography and Definition

Claus Gunti

Translated from French by Douglas Parsons

signes, la codification, réduisant le discours au rapport entre représentation et objet représenté, tentant ainsi de dégager une essence de la photographie. Ce n'est qu'au tournant des années 1980, que ce système de lecture va s'ouvrir à des paramètres extérieurs à ce rapport entre l'image et ce qui est représenté, prenant notamment en compte l'un des acteurs principaux de la photographie, le spectateur, qui va devenir une donnée centrale dans bon nombre de travaux d'artistes et qui prendra de plus en plus d'importance dans le discours sur le médium. La théorie du dispositif, qui inclut l'objet, le discours et le spectateur, des variables que les photographes intègrent nécessairement dans leur approche du médium, consciemment ou non, permet donc de subordonner tous ces paramètres à un système, afin d'en comprendre les mécanismes et les enjeux.

Le numérique

L'apparition graduelle de technologies de capture et de retouche numériques au cours des années 1990, va produire une nouvelle remise en question du médium photographique. Au cours de cette décennie apparaissent parallèlement deux phénomènes qui auront un impact considérable sur le discours sur la photographie. D'une part, on constate un mouvement théorique qui postule une rupture entre photographie et un après de la photographie. Dans *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*¹, ouvrage qui aura une influence considérable sur le débat sur cette «post-photographie», William J. Mitchell postule que l'image photographique, définie par cette analogie entre réel et représentation que l'on avait si longtemps essayé de définir, a fondamentalement changé. La résolution de l'image numérique, réduite à des pixels, basée sur un calcul, remettrait en question l'idée même de photographie. D'autre part, on constate que tout un courant de photographes qui ont produit des images retouchées ou composites², ont été assimilés par l'histoire de l'art à ce courant post-photographique, comme si l'imagerie qu'ils véhiculaient - la majorité de ces travaux met en scène le corps humain - incarnait ce nouveau paradigme. Si aujourd'hui cette idée de rupture n'est plus guère d'actualité, il est néanmoins intéressant de constater à quel point cette volonté de définir la photographie a orienté le discours sur celle-ci. Les arguments invoqués pour essayer de comprendre cette nouvelle imagerie, obsolète aujourd'hui au regard du développement exponentiel de la technique,

ainsi que le postulat de rupture qui en découle, ont clairement été conditionnés par cette volonté de définir le médium de manière générique, sans prendre en compte les images, sans relativiser l'impact des technologies sur celles-ci. Et même si les conclusions qui en résultent ne sont pas aussi radicales, on constate que les questions que posent les développements technologiques actuels de la photographie témoignent également de ce besoin incessant de se confronter au médium, de cette exigence à la réévaluer constamment.

L'exigence de définir

Aujourd'hui le statut artistique de la photographie n'est plus remis en question. Pourtant, elle ne cesse de produire une réflexion sur elle-même, sur les éventuelles spécificités du médium, sur son rapport à la peinture ou sur sa fonction en tant qu'archive. Alors que la photographie des années 1980 s'interrogeait surtout sur l'image comme construction, questionnant autant un système de représentation que le rapport entre un spectateur et un objet bidimensionnel, s'inscrivant ainsi dans une réflexion sur le dispositif, l'apparition des technologies numériques a provoqué une résurgence des questions théorisées par le structuralisme dans les années 1970, qui tentait de saisir le rapport entre image et objet représenté. A l'ère du numérique, les artistes sont donc à nouveau confrontés à une fragilisation du statut de leur médium ce qui, durant les années 1990, aura même conduit certains théoriciens à postuler la fin de la photographie. Une fois encore, l'image photographique va donc s'interroger sur cette fonction documentaire que la nature numérique semble remettre fondamentalement en question, réfléchir à son aptitude à représenter (la définition, la résolution et la diffusion de l'image semblent la confronter à un nouveau paradigme) et à reconsiderer son rapport à la peinture (les potentialités de retouche rapprochent les deux médias). Le projet *Définitions*, par sa volonté de montrer que de jeunes artistes se soumettent eux-aussi à cette «exigence», tente de comprendre pourquoi, alors qu'il n'est plus nécessaire d'en légitimer la pratique, la photographie semble intimement liée à une réflexion sur sa propre existence.

1: Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001 (1992)

2: Par exemple Nancy Burson, Keith Cottingham ou Aziz et Cucher.

What is photography?

In contrast to painting or sculpture, whose history has legitimized its practice, photography has always suffered from a problem of definition. According to Roland Barthes, photography has until quite recently always been defined in relation to something else. Sometimes photography was just a simple means of mechanical reproduction, a record of what "was", and at other times a para-artistic image, appropriating characteristics of painting to legitimize itself. Thus for a long time it was characterized by an oscillation between various roles: between art and document, between object and representation, between the trace of an image and a visual construction. As a consequence of this indecision - which springs from the manner in which the photographic object is apprehended rather than a property inherent to the medium itself - the term "photography" conjures up a whole host of definitions, from the most tangible to the most abstract. Photography is all at once: an object, a technical apparatus, a system of representation, an image, a medium, a trace, a concept, and an epistemological category. In this, we must conclude that photography cannot be defined in a generalized manner. It would seem more appropriate to instead analyze photographic practices and the discourses they generate. Yet, such an analysis would ignore photography's surprising persistence. Ever since it was first possible to fix a photographic image, photographers, critics, artists, and theoreticians have been trying to determine exactly what characterizes "photography"; in other words, trying to define the concept of it - to the detriment of images themselves, which, in the end, constitute the very foundation of the medium.

Between art and document

The idea of definition has played a central role in the theory of photography all through its history, as well as in the numerous projects which, to varying degrees, explore the medium itself. Beginning in the 1970s, through the convergence of new artistic approaches (for example the use of the photographic image in conceptual art), as well as certain institutional factors (MOMA playing a central role in the recognition of the medium), photography began to integrate into the field of art from which it had, up to that time, been excluded - and finally achieved its autonomy, opening up to new inquiries into its own characteristics. During this period of experimentation in the turbulent 1970s, the photographic image was defined by a particularly ambiguous

relationship. Although numerous artists and photographers were interested in the documentary faculty of the medium, its aptitude for recording, and its mechanical and reproducible nature - it is more the gesture itself, the inscribing of the image into an entire way of working, which allowed photography to become a medium legitimized by commercial and academic institutions. The work of Bernd and Hilla Becher - which is essentially documentary in nature, but assimilated into conceptual art because of its distancing from the idea of the author and because of its serial aesthetic - is exemplary in that respect.

From the image-trace to the photographic apparatus

Though relatively unacknowledged in the history of photography, Michael Snow showed interest in the photographic apparatus at the end of the 1960s; specifically, interest in the image whose function is not simply as a record, but rather as part of a system in which a multitude of elements interact: information, image, and spectator. His work has particularly interesting characteristics that, strangely, are a bit above the preoccupations of his time, exploring what so-called "post-modern" photography will eventually take up as its theme a decade later. Photography from the seventies is generally documentary in character, and for fear of not coming across as objective, rejects as often as possible the idea of the role of an author. Yet in Snow's work titled *Authorization* (1969), we see the actual reflection of the photographer in the image. But in this case, the piece is not about the artist per se, with all the predictable associations. Instead, the artist is just one parameter among many - and yet a necessary part of any photographic activity, signified and made manifest here precisely by this *mise en abyme*, which Snow uses to introduce a kind of reflection on the photographic process; an investigation of a system composed of numerous parameters, whose constant reevaluation was eventually to become a mainstay of contemporary photography.

In doing so, Snow seems to lead a less oriented investigation than the dominant theoretical discourse of his epoch, which also proceeds in a very direct way from the need for definition. Analogous to the linguistic approach, post-structuralism would attempt to define photography by analyzing its signs - its codification - reducing that theory to the relationship between representation and the object represented, thus trying to unlock photography's "essence". It was not until the 1980s that this way of

reading things would open up to parameters outside of the relation between the image and that which is represented, taking into account one of the central elements of photography: the spectator, who becomes the focal point of a good number of artist's works, and plays an increasingly important role in the theory of the medium. The theory of the photographic dispositif ("device" or "apparatus") includes the object, the theoretical aspect, and the spectator: parameters that photographers integrate, even unconsciously, into their reflections on the medium. It allows the subordination of all these elements to a system, in order to understand the mechanisms and issues at work.

Digital

The gradual appearance of image-capture and retouching technologies in the 1990s created a fundamental crisis for the medium of photography. Over that decade two parallel phenomena appeared which were to have a considerable impact on the theory of photography. On the one hand, there was a theoretical movement that postulated a rupture between photography as it was practiced, and an "after photography". In *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*¹, an essay that had a considerable influence on the debate about the idea of a "post-photography", W. J. Mitchell postulates that the photographic image – as defined by the analogy between the real and its representation, and which we had tried for so long to define – was broken. The resolution of the digital image, reduced to pixels and based on calculation, questioned very idea of photography. In fact many photographers who produced composite or retouched images² were assimilated by art history into this post-photographic rush, as though the imagery that they conveyed – mostly work about the human body at that time – somehow incarnated this new paradigm. While today the idea of a rupture is not really seriously considered, it is nonetheless interesting to note to what degree the desire to precisely define photography has fueled the discourse on the medium. The arguments invoked to try to comprehend this new imagery – completely obsolete today in light of the exponential development of technology – as well as the imagined rupture which resulted, were clearly conditioned by the desire to define the medium in a generalized way, without taking into account the images themselves, and without weighing the impact of technology on those images. Nevertheless, the questions posed by current technological developments in photography, and the resulting

experiments, bear witness to the endless need to confront the medium, and the desire to constantly reevaluate it.

The desire to define

Today, the artistic status of photography is no longer questioned. Yet, photography still goes on mercilessly producing reflections upon itself: on the eventual specificities of the medium, on its relationship to painting, and on its role as a document. The photography of the 1980s mostly addressed the idea of the image as a construction, questioning as much the system of representation as the relationship between the spectator and the two-dimensional object, and addressing the question of the dispositif. But the appearance of digital technologies provoked a resurgence of the issues raised by post-structuralism in the 1970s, once again attempting to grasp the relation between the image and the object it represents. In the digital era, artists are again confronted with a weakening of the status of their medium, which, in the 1990s, drove certain theorists to postulate an end to photography. Once more, photography thus begins to reflect on that documentary role which the nature of digital seems to fundamentally challenge, and reflect on its ability to represent, since the recent changes in definition, resolution, and distribution appear to confront it with a new paradigm. And it also begins to reconsider its relation to painting, in the sense that the possibilities of retouching bring the two media together. The Definitions project, demonstrating that young artists also incarnate this "desire" to define, tries to show to what degree photography, although it is no longer necessary to legitimize its practice, seems intimately linked to a reflection on its own existence.

1: Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001 (1992)

2: For example Nancy Burson, Keith Cottingham or Aziz & Cucher.

David Gagnebin-de Bons

De mémoire

2004 - 07





1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

La tache aveugle de l'image photographique

Marco Costantini

Dans son ensemble, il est possible de qualifier le travail photographique de Virginie Otth comme une recherche sur la définition même de la photographie. Des qualités du procédé à sa technique, de ses limites aux accidents, ces recherches constituent un champ rarement exploré par les photographes - champ davantage prospecté par les sémiologues -, mais auquel s'attaque Virginie Otth.

Si depuis le milieu des années 1970, une bonne partie de la réflexion théorique sur l'image photographique s'est largement articulée autour les textes de Charles S. Pierce écrits en 1938 et consacrés au signe, elle s'est également limitée à une portion congrue de ces textes, celle consacrée à la distinction entre icône, indice et symbole. Les questions de rapport aussi entre analogie et convention, ou encore de l'image photographique comme trace, sont fréquemment abordées par les théoriciens de l'image; tout particulièrement aujourd'hui, tant l'image numérique remet en question la problématique du rapport entre objet représenté et image.

Nul besoin de s'attarder sur l'objet représenté dans les images de Virginie Otth pour saisir l'intérêt de son travail. L'objet représenté n'y est jamais le réel sujet, il n'y constitue bien souvent qu'un support du discours qui, dans un renversement des habitudes, devient le véritable sujet.

La définition d'une image photographique se traduit la plupart du temps par un nombre de pixels qui, assemblés, constituent non seulement l'image mais le degré de précision de celle-ci, rejoignant en quelque sorte la touche du peintre. Elaborée à l'aide d'un pinceau fin ou au contraire à grands coups de brosse, la touche confère la vibration visuelle de la couleur au sujet représenté.

Mais la définition est également un discours qui occupe dès l'Antiquité les penseurs de tout bord. Désignant ce qu'est une chose, elle indique simultanément ce que signifie un nom. André Lalande, dans son *Vocabulaire technique et critique de*

la philosophie, en donne la définition suivante: «Une définition est la détermination des limites de l'extension d'un concept».

Socrate, selon Platon, serait l'inventeur de la définition. Ainsi, dans *l'Hippias majeur*, il s'interroge sur le pourquoi de la beauté des choses. Existerait-il un caractère commun à tout ce qui est beau, une sorte d'essence qualitative qui serait la définition? Pour Socrate cependant, cette question est davantage d'ordre existentiel et doit conduire à une prise de conscience vis-à-vis de nos dires et de nos actions lors des réflexions morales ou scientifiques. La définition oblige à préciser notre savoir.

Dans le cas des *Petites définitions* qui nous occupe, c'est la définition du regard qui est au centre du débat et qui tente de se préciser. Ici, la technologie des appareils photographiques numériques intégrés aux téléphones portables des premières générations remplace les mots. Dans un désir de grand écart d'ordre esthétique, la qualité moindre de cette technologie est confrontée au genre du portrait peint classique tel que pouvait le pratiquer le Titien. C'est une dialectique multiple qui s'établit dès lors: signifiant versus signifié, peinture versus photographie, qualité versus médiocrité, classicisme versus modernité, illusion versus abstraction, présence versus absence.

La référence à la peinture n'est pas nouvelle dans la photographie. Longtemps, en effet, elle a cherché à être reconnue comme forme artistique, en empruntant à l'art pictural ses formats comme ses structures esthétiques. Un cas exemplaire et contemporain est l'ensemble des portraits historiques de Cindy Sherman réalisés à la fin des années 1980. Hans Belting a noté à leur sujet combien «lorsque la photographie adopte la composition du portrait historique, elle ne se transforme pas en peinture, mais ne demeure pas non plus photographie au sens ancien du terme». Dans ces images s'opère en effet une étrange action, qui paradoxalement cite autant qu'elle nie le modèle.

Si dans le cas des portraits historiques de Sherman, et comme le remarque à nouveau Belting, «[ils] ressemblent à des tableaux non seulement par imitation,

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

mais aussi par leur référence aux pièces de musée», chez Virginie Otth les mises en scènes empruntées à la peinture – portrait d'homme, *Olympias* allongées, natures mortes, paysages – se retrouvent parasitées par une dimension technique bien plus présente que chez Sherman. Car si Sherman use «classiquement» de la technique photographique en produisant une image claire, lisible, lisse, Otth y introduit un élément perturbateur, la pixellisation, qui déjoue toute confusion avec la peinture bien qu'en y faisant explicitement allusion. La peinture n'est ainsi plus l'objet de référence ou de dialogue, mais le support d'une recherche ontologique du médium photographique.

Les *Petites définitions* de Virginie Otth semblent être des instants transitoires entre toutes les dualités précitées. Espaces hiatus, elles fonctionnent en révélant notre relation au réalisme des images. De la hiérarchie des genres à laquelle les sujets renvoient, les *Petites définitions* établissent une nouvelle réflexion sur la hiérarchie des techniques, leur rapide obsolescence mais aussi, et à travers elles, sur ses utilisateurs et ses qualités esthétiques propres. L'usage d'un téléphone portable déjà dépassé pour la prise de vue, comme l'éclairage des modèles à l'aide d'un écran d'ordinateur inscrit autant l'œuvre dans une période de technologie avancée qui dénote, par l'emploi qui en est fait, d'un bricolage digne des premiers essais photographiques du xixe siècle. Ainsi si le «bruit» de l'image s'oppose à la fonction de rendu réaliste auquel nous pourrions nous attendre de la part d'un appareil photographique numérique, la médiocrité du résultat en fait paradoxalement la qualité esthétique première. Et si Virginie Otth parle volontiers d'une conservation comme relique d'une étape de la technologie photographique, elle témoigne ainsi de notre aveuglement face à l'accélération de celle-ci et introduit des notions tels que l'accident ou le trouble du JPEG dans le champ esthétique de la photographie.

Il est intéressant de noter que cette question de définition JPEG a également intéressé l'un des ténors de la photographie de type documentaire et objective telle qu'enseignée par le couple Becher à l'Académie de Düsseldorf, ou Thomas Ruff. Initiée en 2004, la série de ce dernier, intitulée simplement *JPEGS*, est définie par Bennett Simpson comme une allégorie de la dispersion. Dispersion de l'image dans le «flou» du brouillage numérique dû à l'agrandissement de ces images trouvées

sur le web en basse résolution comme dispersion des objets «représentés» fragmentés par des explosions, le temps, une jungle envahissante ou des éléments naturels déchaînés.

Si Virginie Otth construit patiemment ses images, bien que brouillées par la technique sommaire des téléphones portables, Thomas Ruff ne fait que les collecter. Tous deux s'attachent au procédé photographique avant le sujet par l'extrême visibilité de l'encodage numérique de l'image. Thomas Ruff souligne l'aspect générique des images disponibles en quantité pléthorique sur le web, comme Virginie Otth s'empare des genres picturaux comme simples supports: mais, paradoxalement, par l'annulation de la visibilité, par ce qui fait habituellement «image», c'est-à-dire la netteté, tous les deux réintroduisent les notions importantes d'auteur, de sens et de précision.

La série d'images *Despotting* s'associe volontiers aux *Petites définitions* dans le fait qu'elles font de «l'accident» l'objet même des images présentées. Il s'agit de filtres de dépoussiérage en pixels. Outil informatique propre au logiciel Photoshop, le filtre de dépoussiérage pourrait être comparé à une fine pellicule sur laquelle s'effectuent toutes les corrections, les nettoyages d'une image. Le sujet de l'image disparu, ne subsistent dès lors plus que les traces de retouche qui, comme le pixel agrandit, renvoient immanquablement à la touche du peintre. Du simple point à la tache généreuse, en noir et blanc ou en couleur, toutes les corrections apportées à l'image passent de l'invisible au visible par la disparition du sujet. Le renversement des valeurs qui fait que le calque de dépoussiérage est désormais l'image offerte au regard, témoigne non seulement des limites – ou des qualités – du médium numérique, mais fait acte également d'émancipation de la fonction de retouche.

Abstraites ou frôlant quelques fois la figuration par un sentiment d'apparition, toutes ces nouvelles images relèvent l'illusoire perfection dont sont faites les photographies numériques habituellement offertes à notre regard et accroissent la planéité constitutive du médium. La question de la planéité n'est pas anodine car comme l'a signalé Eric de Chassey: «le recours à la platitude est également une manière pour un photographe d'attirer discrètement l'attention sur le caractère

fabriqué de son image et de mettre en question sa supposée transparence sans pour autant nier son rapport au réel, en même temps que de refuser les séductions esthétiques et les prestiges de la subjectivité qui la rapprocheraient d'emblée de l'œuvre d'art légitimée par la tradition.» En effet, la planéité est ce qui relie, par l'emploi du papier ou de la toile, les pratiques traditionnelles du dessin et de la peinture à celle plus récente de la photographie, engendrant de manière naturelle des emprunts ou des distinctions vis-à-vis de ces formes plus anciennes.

White balance est la proposition de Virginie Otth quant à la question du support photographique en interrogeant sa qualité d'objet bi-dimensionnel. Photographiées puis reproduites à l'échelle ou agrandies, des surfaces blanches – feuilles de papier pliées ou juxtaposées, draps froissés – désorientent le regard par l'extrême minutie avec laquelle le rendu des matériaux est reproduit. Tout comme les peintres du xvii^e et du xviii^e siècle s'amusaient à reproduire en trompe-l'œil de petits billets au coin de leurs tableaux, Virginie Otth interroge à travers ses *White balance* le présumé effet de miroir de la réalité du médium photographique. Tels des suaires aniconiques, les surfaces blanches de Virginie Otth se présentent davantage comme des pièges à lumière, proches en ce sens des écrans de cinéma de Hiroshi Sugimoto.

Commencée en 1978, la série des vieux cinémas et drive-in américains expose des écrans blancs, résultats de l'enregistrement de la lumière du film projeté et n'offrant à la fin de la projection, et ainsi de l'exposition, qu'un écran vide, mais à la lumière immanente. Tout comme Sugimoto souhaite montrer le temps qui passe au travers de la technique photographique considérée comme instantanée, Virginie Otth démontre un autre caractère du médium, l'aspect illusoire du rendu photographique. Elle pousse à l'extrême, et comme l'avaient fait avant elle les peintres, le jeu du trompe-l'œil, du vertige des croyances optiques.

Après la correction des poussières, il est normal que Virginie Otth se soit aussi intéressée à reproduire cet ennemi classique du photographe. Dans la suite intitulée ...et des poussières..., il est intéressant de constater que de ce matériau dépourvu de toute noblesse qu'est la poussière de sac d'aspirateur ou des recoins

sombres d'un intérieur, un monde grandiose surgit. L'emploi constant du fond noir contribue à créer cette ambiguïté d'une profondeur infinie. C'est aussi que dans notre désir – comme notre croyance – de trouver dans l'image photographique un témoignage d'un instant précis, d'un objet désigné, notre regard se fait taxinomique. L'aspect informe des poussières, isolées ou en congolérat, conduit immanquablement à l'émergence d'une série impressionnante d'aberrations morphologiques qui nous projettent dans un monde sous-marin ou spatial mais dont l'échelle est indéfinie, micro ou macrocosme inconnu. Un champ de données scientifiques et culturelles s'inscrit rapidement dans ces constellations en phase de formation ou de disparition. De cette manière, les photographies de poussière de Virginie Otth remettent en question notre perception visuelle à travers les possibilités infinies du hasard de la disposition de l'infime.

Comme il a déjà été dit précédemment, le travail de Virginie Otth est basé autant sur la définition du terme même de photographie que sur ce que représente justement le terme de définition en tant qu'indice de précision. La définition amène également la notion d'équivalence par la connexion entre signifiant et signifié. Dans *équivalent?*, l'image d'un nuage tirée sur aluminium a été détruite à coups de masse et reproduite ensuite. Cette œuvre est bien évidemment à mettre en relation avec la série des *Equivalents* que réalisa entre 1923 et 1934 Alfred Stieglitz. Les quelque 220 images qui constituent cette série présentent toutes des nuages dans le ciel. La plupart d'entre elles ne montrent aucun horizon, bâtiment ou objet dans le cadre. Le fait que ces images soient dépourvues de tout élément de référence les introduit dans un univers jusqu'ici inédit dans le domaine photographique: l'abstraction.

C'est dans cet ordre d'idées que Sarah Greenough, historienne de la photographie, a écrit dans un ouvrage dédié à Stieglitz: «The Equivalents are photographs of shapes that have ceded their identity, in which Stieglitz obliterated all references to reality normally found in a photograph. There is no internal evidence to locate these works either in time or place. They could have been taken anywhere – nothing indicates whether they were made in Lake George, New York City, Venice, or the Alps – and, except for the modern look of the gelatin silver prints, they could have been made at any time since the invention of photography. And because there is no horizon line in these photographs, it is

not even clear which way is 'up' and which way 'down.' Our confusion in determining a 'top' and a 'bottom' to these photographs, and our inability to locate them in either time or place, forces us to read what we know are photographs of clouds as photographs of abstracted forms.»

Si chez Stieglitz il y a un désir, une volonté même, de démontrer avec quelle intensité le regard du photographe arrive à saisir le réel dans un geste emphatique de totalité, dans le nuage de Virginie Otth, la cassure – la béance devrait-on même dire – effectuée par l'artiste sur le tirage métallique, conduit à une compréhension double du discours photographique. D'un côté elle entre en connexion avec la vision de Stieglitz selon laquelle la subjectivité dans l'acte photographique est importante et qu'une image ne saurait se réduire à son sujet, et d'un autre elle introduit un nouveau temps de l'image dans lequel deux objets – le nuage et la béance – coexistent, même si de nature et d'espace différents. Par cette opération, cette image précise a plus à voir avec le fonctionnement de l'œil que la caméra.

La béance qui trouble la lecture de l'image nuage a davantage à voir avec la tache aveugle de l'œil humain. Ce que nous percevons étant une interprétation constante du réel par notre cerveau qui nous en restitue une perception, une image du réel dans les limites de la captation rétinienne, l'emplacement de la tache aveugle ne permettant justement pas l'inscription d'informations. La béance dans le nuage opère elle aussi une rupture de la lisibilité de l'image, même si le chaos de la blessure métallique pourrait s'apparenter à une proposition d'un même type d'une forme indéfinie, évanescante, telle celle du nuage. Mais si cet élément perturbateur nous indique somme toute que cette image de nuage n'est qu'une image et non pas le réel, il devient lui aussi, après avoir été re-photographié, l'illusion d'un phénomène «atmosphérique» ambiant, voire un simple élément discursif sur la question de la définition de l'image photographique.

Il est intéressant alors de noter en guise de conclusion que, dans la philosophie anglo-saxonne, on appelle un point aveugle de la raison, la tentative même de supposer le problème résolu, ce qui est le cas notamment dans l'exercice de définir le terme de la définition qui emploie d'autres mots ayant également leurs

propres définitions. Ainsi du point aveugle philosophique à la tache aveugle de l'œil, ne subsiste que ce petit écart d'impossibilité linguistique et visuelle qui en définitive ouvre un champ de l'entendement bien plus large: «...clouds were there for everyone».

Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978

André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaire de France, 1996

Platon, *Hippias Majeur*, Paris, Hatier, 1985

Hans Belting, *Le chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2003, p. 540

ibidem, p. 542

Bennett Simpson, *Thomas Ruff JPEGs*, New York, Aperture, 2009, [n.p.]

Eric de Chassey, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006, p. 207

Sarah Greenough & Juan Hamilton, *Alfred Stieglitz: Photographs and Writings*, Washington, National Gallery, 1983, pp. 24 - 25

Alfred Stieglitz, «How I came to Photograph Clouds», *The Amateur Photographer & Photography*, Vol. 56, N°. 1819, 1923, p. 255



Virginie Otth
équivalent?_02

2009

The blind spot of the photographic image

Marco Costantini

Translated from French by Douglas Parsons

Considered as a whole, it is possible to qualify the photographic work of Virginie Otth as a search for the very definition of photography. From the qualities of her procedure to the techniques used, and from its boundaries to its accidental nature, these experiments constitute a field rarely explored by photographers, in fact a field more often prospected by semiologues – but one which Virginie Otth nonetheless engages in direct combat.

A good part of the theoretical reflection about the photographic image since the mid-1970s has been based around the texts written by Charles S. Peirce in 1938, dedicated to the idea of the sign. This reflection, however, has also been limited to a specific portion of that text: the distinction between icon, index, and symbol. The questions of the relationship between analogy and convention, and the photographic image as trace, are frequently addressed by image theorists, especially today, since the digital image has challenged the problematic of the relation between the represented object, and its image.

But there is no sense dwelling on the subject represented in the images by Virginie Otth in order to grasp the crux of her work: the object represented is never the true subject. It often simply constitutes the base for a dialogue that, in an upheaval of the normal pattern, becomes the true subject.

The definition of a photographic image is usually interpreted as: a number of pixels that, together, constitute not just the image itself, but the degree of precision of that image – somewhat akin to the painter's "touch". Elaborated with the aid of a fine brush, or, on the contrary, with great sweeps of a large one, this "touch" gives its visual vibration to the image – both to its color, and to the subject represented.

But the concept of "definition" is also a question that has preoccupied great thinkers since Antiquity. It designates what a thing is, and simultaneously indicates what a particular name signifies. André Lalande, in his *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, gives the following definition of definition: "Definition, is the determining of the limits of the extension of a concept."

According to Plato, Socrates originated the idea of definition. In *Hippias Major*, he asks "What is beauty?". Does there exist a common nature to all that is beautiful, a kind of qualificative essence that is "definition"? Yet for Socrates, this question was more of the existentialist order, and was supposed to lead to a higher awareness of our words and deeds in our moral and scientific reflections. Definition obliges us to further specify our knowledge.

In the case of the Petites définitions project, it is the definition of looking which is at the center of the debate, resulting in an attempt to pin down its meaning. Words are replaced by the technology of the first generation of mobile phone cameras. With the intention of bridging a wide aesthetic gap, this low-resolution technology is confronted with the portrait genre from classical painting as practiced by, for example, Titian. This establishes a multiple dialectic: signifier versus signified, painting versus photography, quality versus mediocrity, classicism versus modernity, illusion versus abstraction, and presence versus absence.

Reference to painting is not new in photography. For a long time, photography sought recognition as an art form by borrowing from the format and aesthetic structure of pictorial art. A contemporary example of this is the series of historical portraits created by Cindy Sherman in the late 1980s. Hans Belting remarked on her work: "When

photography adopts the composition of the historical portrait, it is not transformed into painting – but nor does it remain photography in the old sense of the word." In effect, there is something strange at work in these images, which, paradoxically, make reference to their original model, all the while denying it.

Belting notes on Sherman's historical portraits that "[They] resemble paintings not just through imitation, but by their reference to museum pieces." In Virginie Otth's work the poses and arrangements borrowed from painting – a portrait of a man, a reclining Olympia, still-lifes, and landscapes – are all afflicted by a technical dimension much more present than in Sherman's work. Sherman uses the technique of photography in a "classical" way by producing a clear, readable, and smooth image, whereas Otth introduces an element of disturbance – pixelization – which foils any confusion with painting, all the while making explicit reference to it. Painting is thus no longer the

object of reference, or the object of dialogue; it is the base for an ontological exploration of the photographic medium.

The Petites définitions by Virginie Otth seem to be transitory moments between all of the above dualities. Spaces in hiatus, they function in the sense that they reveal our

relationship to the realism of images. Parting from the hierarchy of genres, to which the subjects refer back, the Petites définitions establish a new reflection on the hierarchy of techniques – their rapid obsolescence, but also, through those techniques, a reflection on their users and their own aesthetic qualities. The use of an already-outmoded mobile phone for the shot, and the use of a computer screen for lighting the models, squarely places the work in a period of advanced technology, and yet also denotes a tinkering worthy of the first photographic experiments of the 19th century. Thus, although the "noise" in the images is in opposition to the realistic result we have come to expect from digital cameras, the mediocrity of the result is, paradoxically, exactly that which creates its primary aesthetic quality. And while Otth speaks openly about conserving a relic of one of the steps in the evolution of photographic technology, she also speaks of our blindness to the acceleration of that evolution, and she introduces notions such as the accidental and the "JPEG blur", into the aesthetic field of photography.

It is interesting to note that this question of JPEG definition also caught the attention of Thomas Ruff, one of the stalwarts of objective documentary photography as taught by Bernd and Hilla Becher at the Düsseldorf Academy. Begun in 2004, the series by Ruff, titled simply *JPEGs*, was defined by Bennett Simpson as an "allegory of dispersion." In this work, dispersion of the image into the "blur" of digital noise results from the enlargement of low-resolution images found on the web, and results from the dispersion of "represented" objects fragmented by, for example, explosions, by time, by an overgrown jungle or other uncontrolled natural elements.

While Virginie Otth patiently constructs her images – scrambled by the rough technology of the cell phone – Thomas Ruff simply collects them. Both are attached primarily to the photographic process, rather than the subject, via the extreme visibility of the digital encoding of the image. Thomas Ruff highlights the generic aspects of images available in plethoric quantity on the web, and Virginie Otth makes reference

to each pictorial genre as a medium unto itself. But paradoxically, she accomplishes this by annihilating visibility. In fact, by banishing that which usually makes an image an image – sharpness – both Ruff and Otth reintroduce important notions of authorship, meaning, and specificity into the medium.

Virginie Otth's series of images titled Despotting can readily be compared to the Petites définitions series in the sense that they both make of the accidental the very object of the images presented. The accidental quality in Despotting is accomplished through the use of a pixel-level dust-spot retouching process. This dust filter is a tool that is a feature of the program Photoshop, and could be compared to a fine layer of film upon which all the corrections and cleaning of an image take place. In this case though, the subjects disappear entirely – leaving only the traces of the retouching process, which, like the enlarged pixel, unmistakably refer back to the painter's touch. From a simple dot, to generous swaths, in color or in black-and-white, all the corrections enacted upon the image go from invisible to visible, through the disappearance of the subject. This reversal of values which turns the correction layer itself into the image, bears witness not only to the limits – and qualities – of the digital medium, but is also an act of emancipation for the retouch function.

These new images are abstract, or at times approach the figurative through the hint of an apparition, and they boost the illusory perfection with which the average digital images are normally presented to us, expanding the constitutive planarity of the medium. And the question of planarity should not be dismissed, for as Eric de Chassey remarked: "Recourse to the two-dimensional is also a way for the photographer to discreetly draw attention to the fabricated character of the image, and to question its supposed transparency, all without denying its relation to the real – and at the same time refuse the aesthetic seductions and the prestige of subjectivity that would immediately bring the image closer to a work of art already legitimized by tradition."

In effect, planarity through the use of paper or canvas, is what ties the traditional practices of drawing and painting to the more recent medium of photography, naturally engendering borrowed characteristics – but also differences – with regard to these older forms.

White balance is Virginie Otth's response to the question of photography's materiality by exploring its quality as a two-dimensional object. Folded and juxtaposed sheets of paper and crumpled bed-sheets are photographed life-size or enlarged, and disorient the viewer by the extreme minuteness with which the materials are reproduced. Like the painters of the 17th and 18th century, who amused themselves by reproducing small paper notes, in *trompe-l'œil*, in the corners of their works, Otth investigates the supposed "mirror of reality" effect of the photographic medium through the images in this series. Like aniconic shrouds, the white surfaces act as light traps - in the same manner as the cinema screens photographed by Hiroshi Sugimoto.

Begun in 1978, the photographic series by Sugimoto of old American cinemas and drive-ins shows gleaming white movie-screens, a result of the exposure of the projected movie onto still film. At the end of the movie, and thus the end of the exposure, there remains only an empty screen - yet a screen of immanent light. Sugimoto seeks to show the passage of time by way of the technique of photography, usually thought of as instantaneous. Similarly, Virginie Otth reveals a different character of the medium: the illusory aspect of photography's finished product. She pushes the limits - as painters before her did - and pushes the game of the *trompe-l'œil*, and the vertigo of optical beliefs, to their extreme.

After the dust-correction series, it is not surprising that Otth would also be interested in reproducing that classic enemy of all photographers: dust itself. In the series titled ...et des poussières..., we see that a grandiose world can spring forth from the dust of the darkest corners of a room, or from a vacuum cleaner bag - material normally lacking all nobility. The use of a consistently dark background contributes to the ambiguous feeling of infinite depth. In our desire and faith to find, within the photographic image, proof of a specific object at a precise moment, our gaze becomes taxonomic. The formless aspect of the dust, in isolated specks or in conglomerations, inevitably leads to the emergence of an impressive series of morphological aberrations that project us into an under-water or outer-space world whose scale is undefined; an unexplored micro or macrocosm. A field of scientific and cultural data quickly comes to mind with these "constellations" in their formative or self-destructive phase. In this way, the dust photographs by

Otth question our visual perception through the infinite possibilities of the chance arrangement of the microscopic.

To reiterate, the work of Virginie Otth is based as much on the very definition of the term *photography*, as it is on the idea of what exactly the term "definition" means as a precise indicator. With definition comes also the notion of equivalence, through the link between signifier and signified. In *équivalent?*, the image of a cloud printed on aluminum has been destroyed by a sledge-hammer and then re-photographed. This is an obvious reference to the series created by Alfred Stieglitz between 1923 and 1934. All of the 220 or so photographs from the series by Stieglitz are images of clouds in the sky.

Most of them show no horizon, building, or object whatsoever, within the frame. The fact that these images are void of any point of reference, at the time relegated them to a universe hitherto unheard of in the domain of photography: abstraction. What obviously also comes into play in this series is our relation to the idea of nature, which these anonymous images of clouds certainly do not deny. But there is also another aspect: the emotions that cloud formations can provoke in our inner conscience.

It is in this spirit that the historian of photography Sarah Greenough wrote in a book about Stieglitz: "The Equivalents are photographs of shapes that have ceded their identity, in which Stieglitz obliterated all references to reality normally found in a photograph. There is no internal evidence to locate these works either in time or place. They could have been taken anywhere - nothing indicates whether they were made in

Lake George, New York City, Venice, or the Alps - and, except for the modern look of the gelatin silver prints, they could have been made at any time since the invention of photography. And because there is no horizon line in these photographs, it is not even clear which way is 'up' and which way 'down.' Our confusion in determining a 'top' and a 'bottom' to these photographs, and our inability to locate them in either time or place, forces us to read what we know are photographs of clouds as photographs of abstracted forms."

With Stieglitz's work, there is a desire to demonstrate with what intensity the photographer's gaze can capture the real in one emphatic gesture. But in Virginie Otth's work, the "break" in the clouds - or the "gap" one might say - which the artist

has imposed upon the metallic print, leads to a double understanding of the photographic discourse. On the one hand, Otth connects with Stieglitz's vision, according to which subjectivity in the act of photography is important, and that an image cannot be simply reduced to its subject. But on the other hand she introduces a new image-time in which two objects - the cloud and its "injury" - coexist, even while they are of a different character and dimension. As a result of this operation, the precise image has more to do with the function of the eye, than the function of the camera.

The hole which disturbs the cloud-image is akin to the blind spot in the human eye. What we perceive is a constant interpretation of the real by our brain, which gives us a perceived image - an image of the real within the limits of retinal reception. So the location of the blind spot exactly does not allow for the registering of information. The break in the clouds also triggers a rupture of the readability of the image, while the chaos of the metallic injury might well lend itself to precisely the same type of indefinite, evanescent form as the cloud itself. This element of disturbance immediately indicates that the image of the cloud is nothing but an image, and not the real itself. But after being re-photographed, it also becomes the illusion of an ambient "atmospheric" phenomenon, or even a simple discursive element on the question of the definition of the photographic image.

In conclusion, it is interesting to note that in Anglo-Saxon philosophy, what is known as a "blind spot" refers to the erroneous assumption that a problem has already been resolved - which is exactly the case with the exercise of defining the term "definition", which employs other words having, themselves, their own definitions. Thus from the philosophical blind spot to the physical blind spot, there subsists only a short distance to be spanned between linguistic and visual impossibility - that definitively opens to a larger field of understanding: "...clouds were there for everyone."

Charles Sanders Pierce, *Écrits sur le signe*, collected, translated and annotated by Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978

André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaire de France, 1996

Platon,

Hippias Majeur,

Paris, Hatier, 1985

Hans Belting, *Le chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2003, p.540

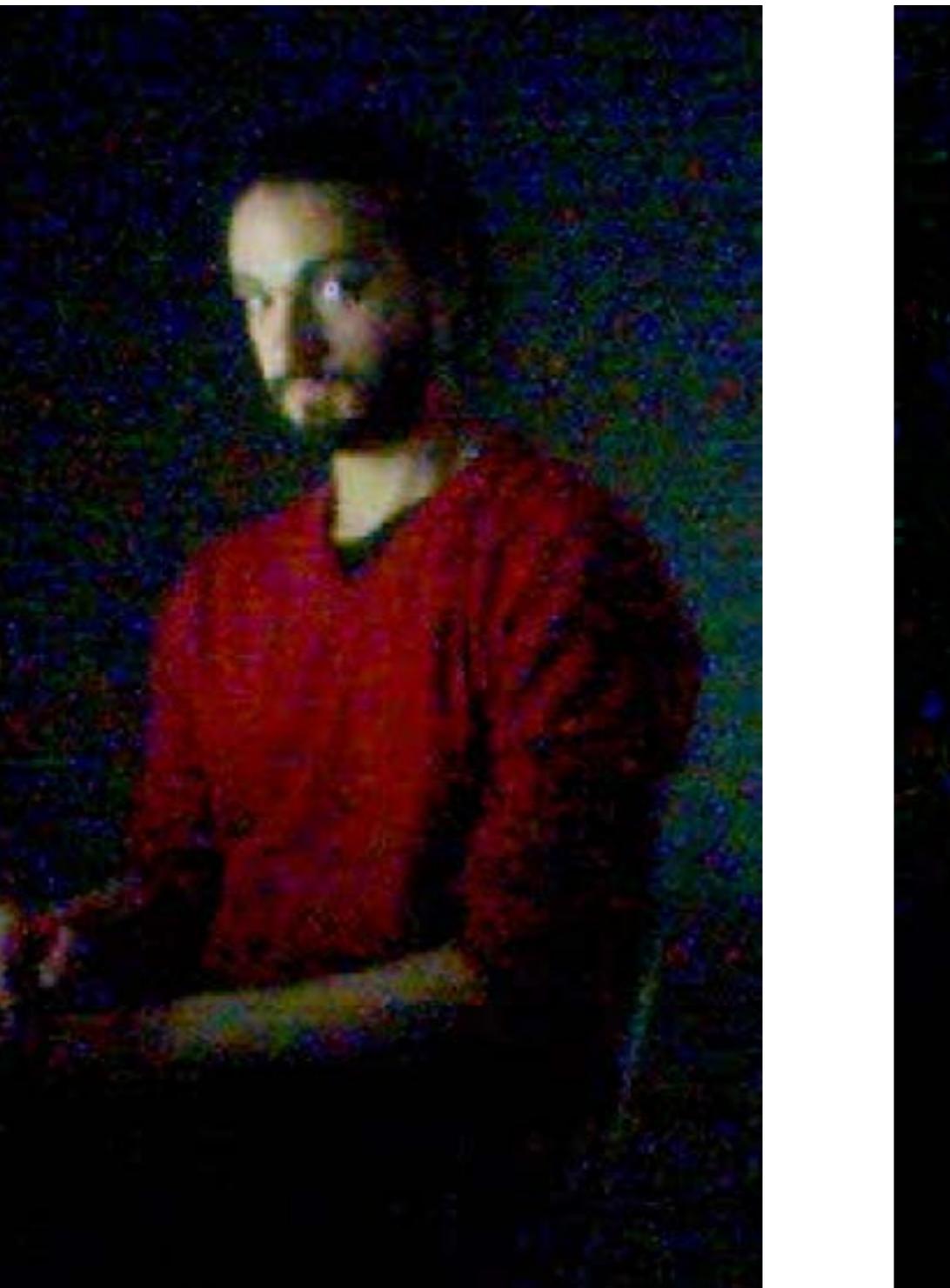
ibidem, p.542

Bennett Simpson, *Thomas Ruff JPEGs*, New York, Aperture, 2009, [n.p.]

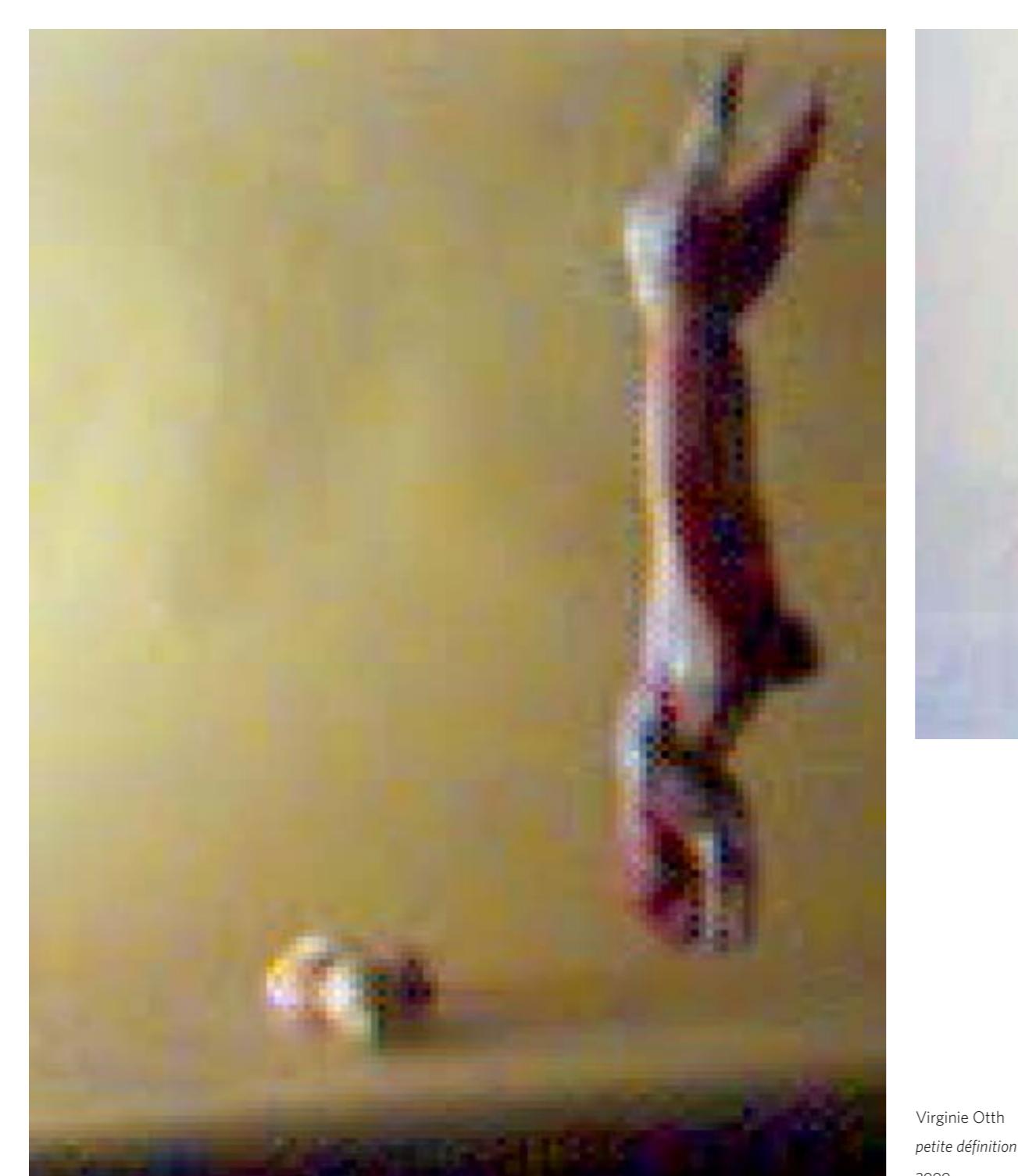
Eric de Chassey, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006, p.207

Sarah Greenough & Juan Hamilton (editors), *Alfred Stieglitz: Photographs and Writings*, Washington, National Gallery, 1983, pp.24-25

Alfred Stieglitz, "How I came to Photograph Clouds", *The Amateur Photographer & Photography*, Vol. 56, No. 1819, 1923, p. 255



Virginie Otth
petite définition d'un garçon_01, _02, _03

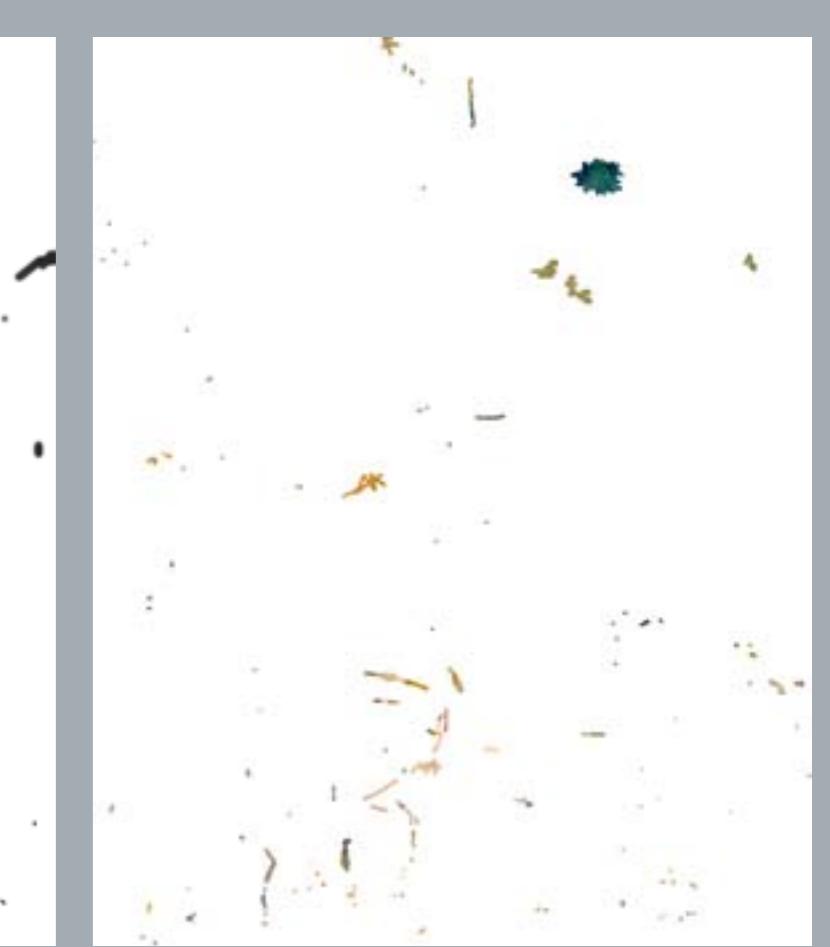


Virginie Otth
petite définition d'une nature morte_01,_02
2009



Virginie Otth
petite définition d'un paysage_01
2009





Virginie Otth
despotting_01, _02, _03, _04
2008



Virginie Otth
equivalent?_o1
2008



Virginie Otth
stand-in landscape_o2
2007



A Villeneuve-sur-Yonne,
dans le voisinage
de la maison
du suspect.

Photographie et technologie numérique

Photography and digital technology

Le travail de Simon Senn utilise une image de très haute définition pour nous inviter à nous balader dans celle-ci à 100%.

100% est une notion variable. En langage informatique, cela signifie que 1 pixel de l'image utilisée correspond à 1 pixel de l'écran de l'ordinateur. Sur cette échelle-là, pour pouvoir voir l'image dans son entier, l'écran devrait alors mesurer env. 1.80 m de large. À l'aide « la petite main » informatique, nous explorons une image qu'on ne verra jamais en entier. Le sujet ajoute encore à la confusion en introduisant des éléments absurdes dans leur juxtaposition. L'imagination et notre système de références iconiques essaient sans cesse de reconstituer l'image globale. Ce travail est tout à fait impossible à montrer de manière imprimée. Ce jeune artiste qui utilise la performance, la vidéo, l'informatique, la photographie, questionne notre relation à l'image, à notre image, en nous donnant souvent l'illusion de les maîtriser par des systèmes interactifs.

The work of Simon Senn employs a very high definition image, so that we may freely explore his images at 100% size.

But 100% is a variable notion. In computer terminology, it means that one pixel of a given image corresponds to one pixel of the computer screen. At that scale, to completely view such an image, the screen would have to measure 1.8 meters in width. Thus, in Senn's work, with the aid a small interactive hand we stroll through an image that we will never see in its entirety. The subject portrayed just adds to the confusion, by introducing elements in absurd juxtapositions. Our imagination, and our iconic system of references, ceaselessly attempts to reconstruct the overall image. Because of the nature of the experience, this work is impossible to show in printed form. This young artist employs video, the computer, and photography, to question our relation to an image - in fact to our own image - often by giving us the illusion of mastering that image by means of an interactive system.



Simon Senn

We do it every week end

2009



La photographie et quelques-unes de ses relations avec la peinture

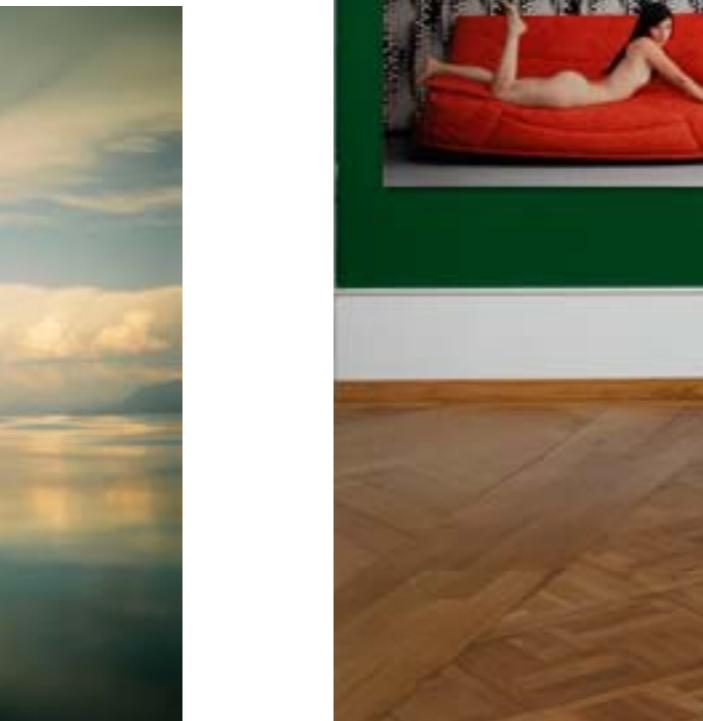
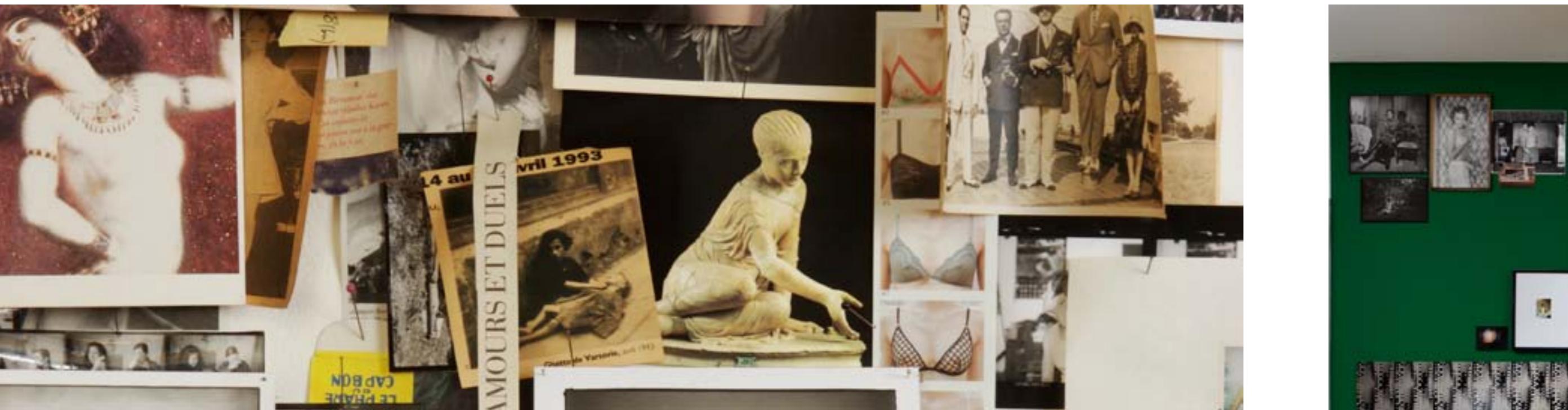
La multitude d'images produites par Nicolas Lieber tournent autour des guerres, des filles, mais surtout autour de l'iconographie de celles-ci. Par son parcours universitaire (Hautes Études Internationales) et son passé réel ou fictif d'aristocrate, Nicolas Lieber puise ses références dans l'imagerie des préraphaélites, des cabinets de dessins érotiques, des manuels de guerre, des portraits de ses ancêtres et des peintures de bataille. Nicolas Lieber procède par accumulation, son mur d'images est un mur partiellement reproduit de ses murs à lui. Il y a dans son travail des ambiguïtés qu'il travaille consciemment, des ambiguïtés qui lui permettent aussi de ne pas choisir. Une ambiguïté sur la temporalité du sujet photographié, mais également sur la technique utilisée, une ambiguïté de lieu; il n'est jamais suffisamment explicite pour que l'on puisse identifier un endroit spécifique. Une ambiguïté de genre, ses modèles sont souvent androgynes. La multiplicité des supports de présentation de ses images ajoute encore à ce non-choix qui devient une proposition.

Photography and a few of its relationships to painting

The many images produced by Nicolas Lieber deal with wars, and girls – but particularly the iconography of these two subjects. Through his university studies (Graduate Institute of International Studies, Geneva) and his real or fictive past as an aristocrat, Lieber draws his references from pre-Raphaelite imagery, erotic cabinets des dessins, war manuals, portraits of his ancestors, and paintings of battles. He advances by way of accumulation; the image-wall presented here is, in part, a reproduction and a reconstitution of his studio walls. In his work there are ambiguities which he consciously cultivates, and which allow him to avoid making choices. Temporal ambiguity of the subject photographed, but also that of the technique used. Ambiguity of place: he is never explicit enough for us to be able to identify a specific place. Gender ambiguity: his models are often androgynous. The multiplicity of presentation formats in his images just adds to this avoidance of choosing, and becomes a work in itself.

Nicolas Lieber
Mur
juin 2009
(installation)





La série nommée *chimères* d'Eva Lauterlein emprunte à la peinture un processus. A la manière cubiste, elle assemble une multitude d'angles de prises de vue d'un sujet.

Pour *Synchronie*, en revanche, elle recompose un portrait en assemblant des instants photographiques éloignés dans le temps. Parfois le sujet y est le même. Parfois elle mélange des personnes qui se ressemblent ou des membres d'une même famille. Elle recrée ainsi des familles qui lui appartiennent.

Eva Lauterlein revisite la perception photographique, celle de l'instant (le temps de pose) et celle du cadrage (le point de vue) pour nous donner à voir une image finale, subtilement monstrueuse, comme issue de notre inconscient.

The series titled chimères by Eva Lauterlein borrows a procedure from painting: in the cubist manner, she assembles a multitude of angles taken of a certain subject.

Then in the work Synchronie, she recomposes a portrait by assembling photographic moments that are separated in time. Sometimes the subject is the same, and other times, she mixes people who resemble each-other, or members of the same family. In this way, she creates families that are her very own.

Eva Lauterlein addresses questions of photographic perception, of the moment (exposure time), and of framing (the point of view), to present us with a final image that is subtly monstrous, as though straight from our subconscious mind.



Eva Lauterlein
Synchronie
2009



Eva Lauterlein
chimères
2002 - 09





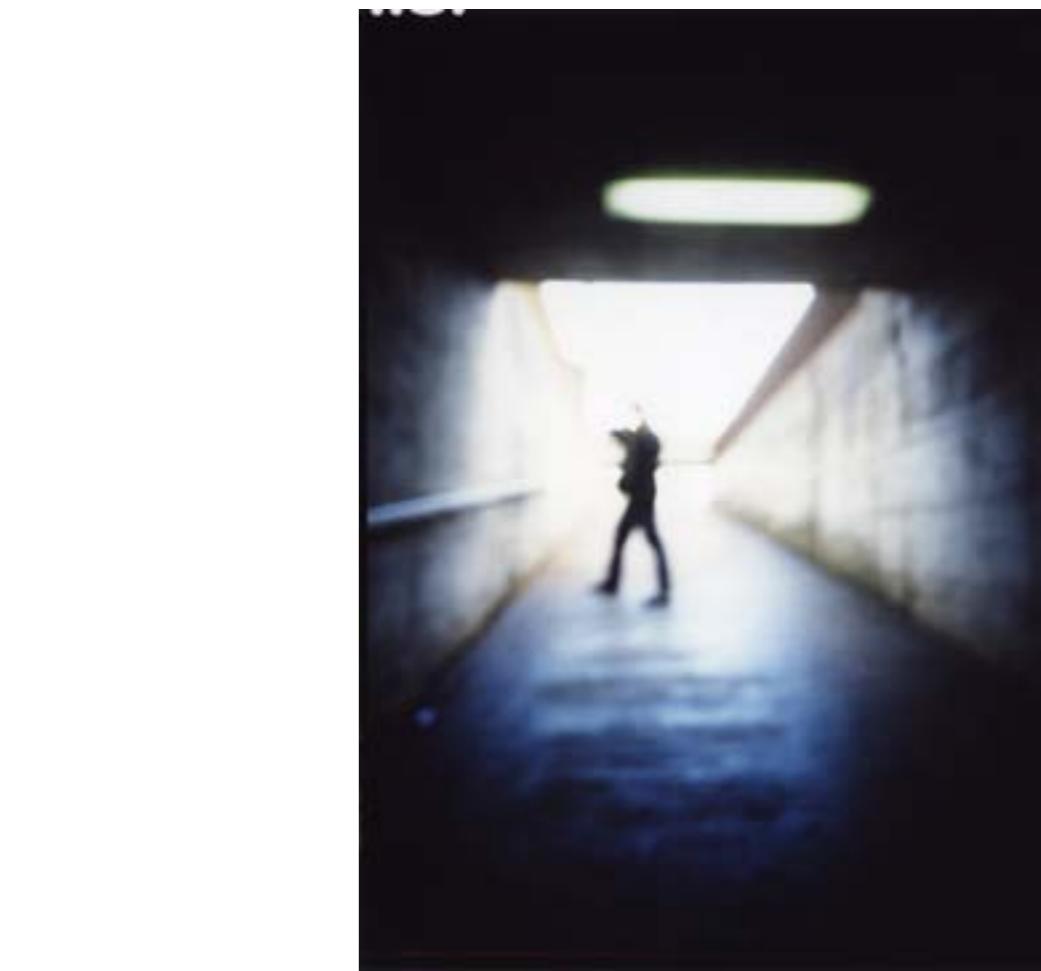
Eva Lauterlein
chimères
2002 - 09

Pictures of me, shooting myself into a picture est une image qui résume à elle seule toute la mise en question du médium. Rudolf Steiner tire avec une carabine sur une boîte noire qui contient une diapositive grand format en recréant le procédé du sténopé. Il réalise une image de lui-même en train de tirer: le trou de la balle fait office d'obturateur et de diaphragme.

L'analogie du tireur et du photographe est déjà en elle-même poussée à son paroxysme. Mais de plus, le fait que l'action intervient dans le processus mécanique de la photographie, que le sujet devance le médium en un shoot précis (un moment décisif à l'envers), est un renversement de la logique des plus intéressants. Il produit une photographie ultime, qui atteint le sujet et le film lui-même dans sa matière, le perforant, tout en créant simultanément l'image d'elle-même. Dès ce moment, le médium et le sujet se confondent par le mécanisme renversé de la performance.

Pictures of me, shooting myself into a picture sums up, in one single image, various questions about the medium. Rudolf Steiner shoots at a dark box containing a large-format transparency, thereby creating a pin-hole camera. He creates an image of himself in the very process of shooting: the hole from the bullet serves as the shutter and aperture.

The analogy of the shooter and the photographer is instantly pushed to its paroxysm. Moreover, the fact that the action occurs within the mechanical production of the photograph, and that the subject preempts the medium in a precise "shooting" (the decisive moment reversed) is a most interesting overturning of the logic of the whole procedure. He creates an ultimate photograph, which reaches the subject and the film itself in its very material, perforating it, and simultaneously creating the image of itself. From that moment forward, the medium and the subject are confounded by the reversed mechanism of the performance.





Rudolph Steiner
Pictures of me, shooting myself into a picture

La photographie entre 2 et 3 dimensions

Photography between 2 and 3 dimensions

Belvédère procède d'une double négation de l'image originale. Ces images, réalisées au Grand Canyon dans l'Arizona, sont le résultat de 4 photographies prises au travers de longues-vues touristiques à disposition pour 25¢ la vue. L'image est un fragment circulaire du paysage, un tout petit morceau du Grand Canyon serigraphié en blanc phosphorescent sur papier noir.

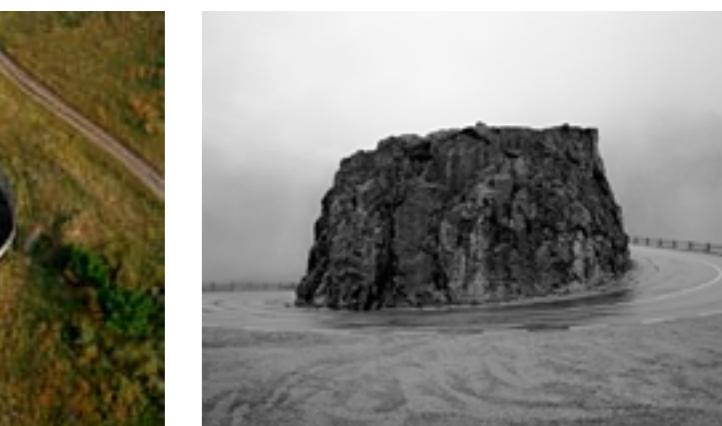
Les images d'Adrien Missika semblent représenter un monde connu, mais non-identifié, fait de matière mais qui semble factice. L'illusion est entretenue par les sujets qui sont des faux plus ou moins assumés. Le médium lui-même est au service de ce doute, puisque la peinture ressemble à la photographie et inversement. C'est dans ce mélange de proportions, de media, de représentations qu'Adrien Missika nous propose un monde métaphorique. La dimension oculaire du tirage (on garde le diamètre du télescope) en fait un objet non identifiable au premier coup d'oeil. Il rappelle l'imagerie scientifique de la NASA où de petites planètes emmagasinent la lumière disponible pour la renvoyer une fois disparue.

Le point aveugle, la tache blanche, le trou, l'aveuglement central est un thème récurrent dans la démarche d'Adrien Missika. Pshhhh, ce trou blanc, ce mur-mur ou ce mur-page en est un exemple.

Belvédère follows from a double negation of the original image. In a practical sense, the images are of the Grand Canyon in Arizona, the result of four photographs taken through the pay-telescopes made available for tourists for 25¢ per view. The result is a circular fragment of a landscape - a small piece of the Grand Canyon silkscreened in phosphorescent white on black paper.

The images by Adrien Missika seem to represent a known, yet unidentified, world - made of matter, but which seems falsified. The illusion is maintained by the subjects, which are more or less obvious fakes. The medium itself sustains this doubt, because of the fact that painting resembles photography, and vice versa. Through this mix of proportions, media, and representations, Missika presents us with a metaphorical world. The ocular dimension of the print (the diameter of the telescope is retained) makes for an unidentifiable object at first glance. The photograph recalls the scientific images from NASA, in which little stars or planets accumulate available light, only to radiate it out again once they are gone.

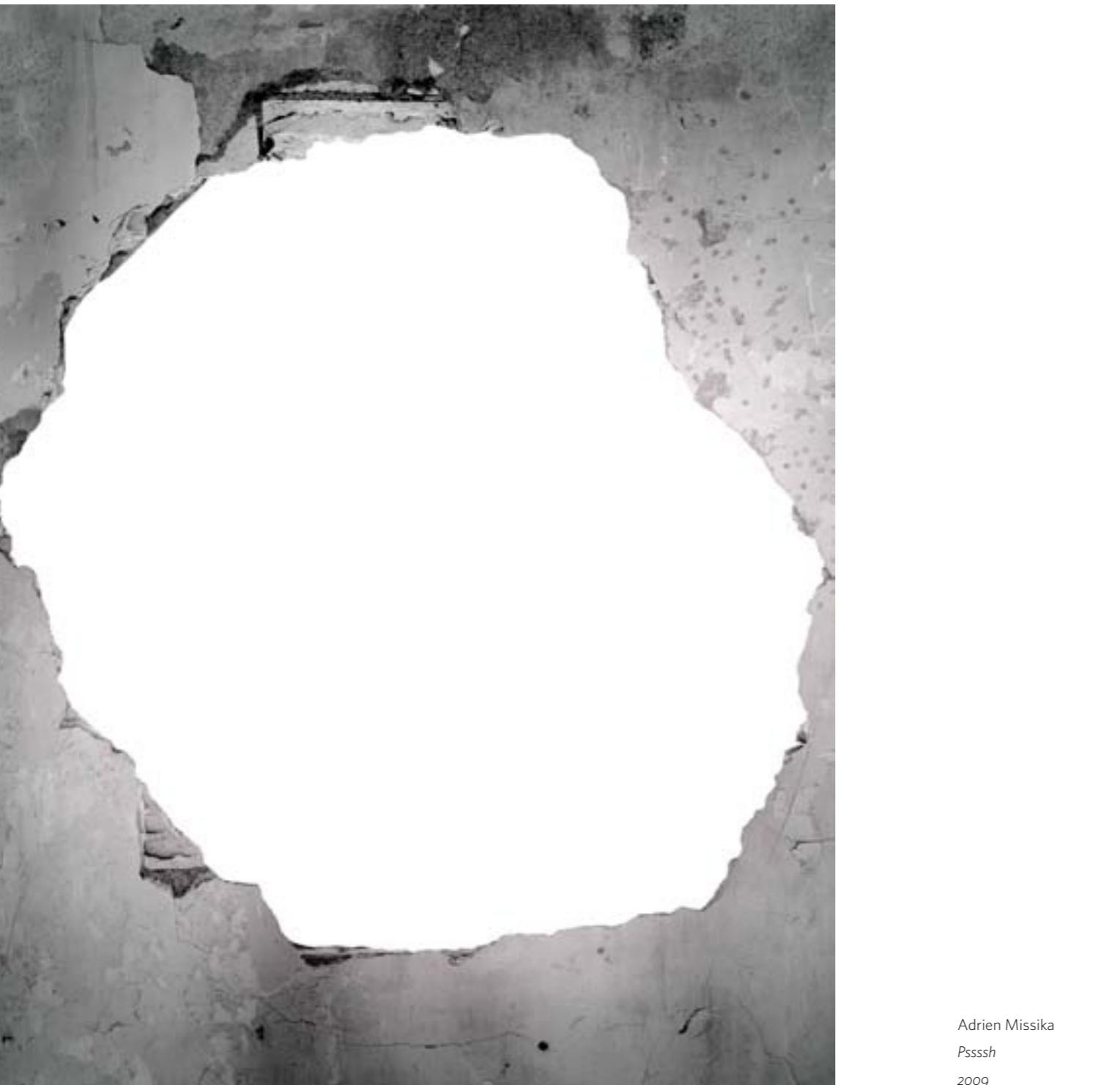
The blind spot, the hole, the blinding flash, and centered blindness in general, are recurring themes in the work of Adrien Missika. Pshhhh, this white hole, this wall-wall or wall-page is an example.



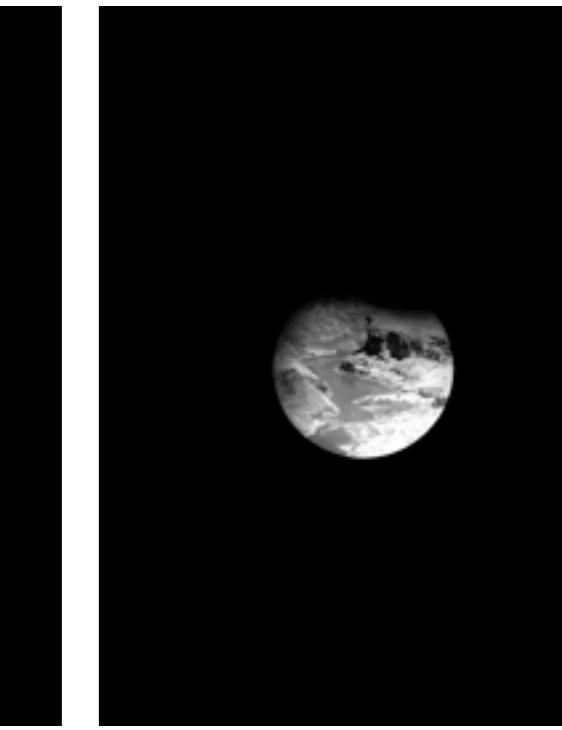
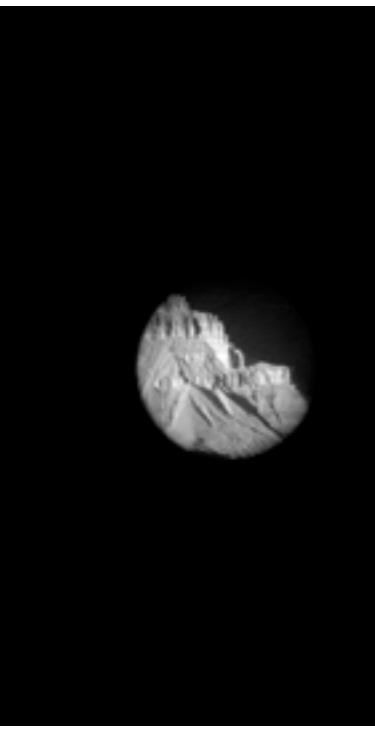
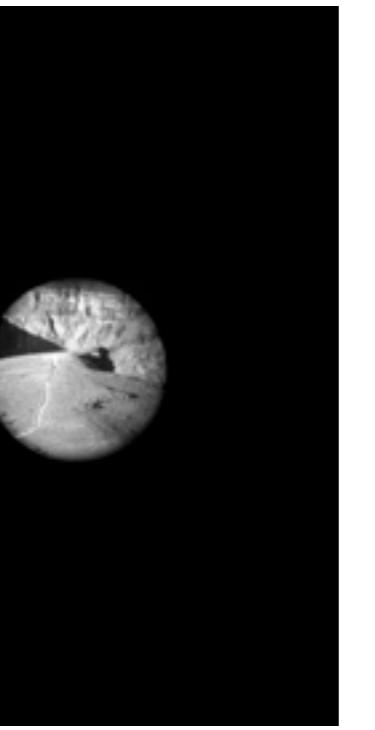
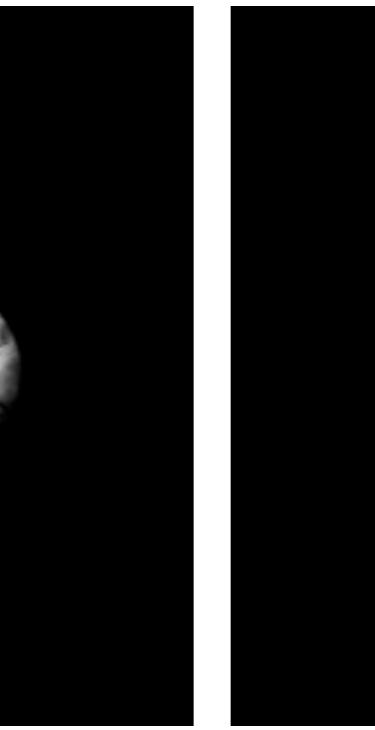
Adrien Missika

Jpg

Adrien Missika
Untitled (Cercle, Rock, Canyon, Dome)



Adrien Missika
Pssssh
2009



Beat Lippert aborde deux questionnements dans le travail de *Matrice d'hypothèses*: l'idée de la duplication et donc de l'original, mais aussi celle de la notion de reconstitution empruntée aux méthodes scientifiques.

«Entre ce qui est purement imaginaire et ce qui est scientifique, l'hypothèse fait un lien. Néanmoins tout ce qui est imaginaire voire fantastique, dès qu'il touche le réel dans lequel nous nous reconnaissions, engendre l'excitation et la peur qui nous font interpréter l'inconnu et voir plus loin», selon ses propres mots.

Le point de départ du travail de Beat Lippert est l'archéologie, plus exactement ses procédures: la recherche, le prélèvement, la copie, la conservation, l'archivage et l'exposition. Chacun de ces points est abordé dans ces installations. Elles comportent des pierres dupliquées sur socles ou des soucoupes fossiles, des photographies de vues en plongée de paysages extraterrestres, et les maquettes servant de matrice pour réaliser les photographies ou les vidéos *Hypothetical arrival*. Chaque proposition fait écho à une autre, la dupliquant sur un autre mode, dont l'enjeu central est une réflexion sur la copie, l'original et la duplication.

Beat Lippert addresses two questions in the work titled *Matrice d'hypothèses*: the concept of duplication (and thus the concept of what constitutes an original), and the notion of reconstruction, borrowed from the methodology used in the field of science.

"Between what is purely imaginary and what is scientific, the common ground is hypothesis. Nevertheless, all that is imaginary or fantastic, as soon as it touches the reality in which we recognize ourselves, engenders excitation and fear, causing us to interpret the unknown, and see further", in his words.

The starting point in the work of Beat Lippert is archeology, more specifically its procedures: researching, sampling, copying, conservation, archiving, and exhibiting. Each of these issues is addressed in his installations, which contain replicas of stones on a pedestal, fossilized saucers, photographic aerial views of extraterrestrial landscapes, and models serving as matrices for the creation of photographs or videos of a Hypothetical arrival. Each work echoes another, often duplicating it in another form, whose central theme is a reflection on the idea of the copy, the original, and duplication.



Beat Lippert
Remember
2009
(installation)



<

Beat Lippert

Hypothetical arrival 1

2007



Beat Lippert

Duplications

2008



Beat Lippert

Hypothetical landscape 7

2008

Beat Lippert

Soucoupe 1

2008

La photographie murale de Nils Nova nous propose une image réflexive d'un espace, un miroir figé dans le temps, une réflexion photographique, une mise en abîme de l'espace instantané. Le questionnement de la représentation de l'espace et de la bidimensionnalité d'une image, de l'importance du support, est une expérience à vivre. La confrontation de l'espace et de la représentation de celui-ci est particulière, car le point de vue mobile du spectateur et la lumière du moment modifient son expérience constamment. La relation entre le sujet représenté et le sujet réel se joue à chaque fois différemment. Dans son travail, Nils Nova utilise aussi la peinture, les films et des objets pour reconSIDérer notre perception de l'espace ou la gravité des choses. C'est un magicien qui utilise l'illusion et l'humour pour jouer avec notre préconception des images et de l'espace.

The photo-mural by Nils Nova shows us a reflexive image of a space, like a mirror frozen in time, or a photographic reflection – a mise en abyme of instantaneous space. The investigation into the nature of the representation of space and the two-dimensional character of an image, are notions to be experienced directly. This is particularly true with the confrontation of space with its own representation, because the mobile point of view of the spectator, and the lighting at any given moment, both constantly modify the experience. The relationship between the real subject and the represented subject is played out differently every time. In his work, Nils Nova also uses painting, video and objects, to reconsider our perception of space and the gravity of things. He is a magician who employs both illusion and humor in order to play with our preconceived ideas of images and space.



Nils Nova
Old Stars (Claire Trevor, Marlene Dietrich)
2009
(installation)



Nils Nova
Time Mashine
(installation)



Nils Nova
Old Stars: Marlene Dietrich
2009
(installation)



Michael Snow
Speed of Light
1992
(installation)

The speed of light de Michael Snow utilise aussi le principe du simulacre, pour une fenêtre-photographie avec rideaux sans vue, un caisson lumineux, comme un soleil. Cette installation contient elle-même une vraie fenêtre, sur le côté une fente nous dévoile le mécanisme de l'œuvre: les tubes néons.

La présence d'une pièce de Michael Snow dans ce projet est une manière de lui rendre hommage, de reconnaître cette tradition de la remise en question du médium. Cette problématique qui s'est toujours posée restera pertinente dans la mesure où la consommation de la photographie et les technologies se modifient.

The speed of light by Michael Snow also uses the principal of the simulacrum, for a window/photograph with a curtain and no view, a light-box like sunlight. The installation itself contains a real window: there is a slit on the edge of the light-box which reveals the mechanism of the illusion: the fluorescent tubes.

The presence in this exhibition of a work by Michael Snow is a way of paying homage to him, to recognize the tradition of questioning the medium. This problematic will always remain relevant as long as the consumption of photography and technology continue to evolve.

Photographie versus texte

Le travail *De mémoire* de David Gagnebin-de Bons explore les pouvoirs que l'on donne à la photographie de se souvenir, de réactiver sa mémoire consciemment par des images et des textes. Il y a une sorte d'aller-retour, de complémentarité des deux médiums juxtaposés.

«Un projet autour de la photographie et des photographies dont je me souviens», dit-il. Il écrit sur des images qui font référence à d'autres images, à des histoires autour de la photographie, des photographies qu'il aime. Il transcende l'anecdote pour en faire une métaphore de son rapport à la photographie.

Le projet *De mémoire* est destiné à un livre. Par contraste, l'option choisie pour les murs de l'exposition s'est fondue dans la matière: photographies collées au mur, textes sérigraphiés.

Ses textes et ses images sont les fragments d'une mémoire qui pourrait être fictive. Ils se résignent à n'être que des fragments, mais en même temps ils laissent place au mystère, à l'espace entre les fragments. Ces espaces laissent place aux souvenirs oubliés, aux images que l'on n'a pas pu, pas su faire.

Photography versus text

The work titled *De mémoire* by David Gagnebin-de Bons explores the power we give to photography to remember; to consciously reactivate our memory through text and images. There is much in common between the two mediums, and a certain complimentarity.

“It’s a project about photography, and about photographs that I remember”, Gagnebin-de Bons states. He writes on images that refer to other images, and refer to stories about photography, and photographs that he likes. He transcends the anecdotal, to make a metaphor of his relation to photography.

The series *De mémoire* is destined for a book. For contrast, the option chosen for the walls of the exhibition is rather more material: photographs are pasted on the wall, along with silk-screened texts.

His text and images are fragments of a potentially fictive memory. They are resigned to being fragments, and yet at the same time retain a great deal of mystery. There is much to be read between the lines: forgotten memories, images which perhaps could never be made.

David Gagnebin-de Bons
De mémoire
2004 - 07



Au moment où je prends l'image, je ne peux regarder ni le sujet, ni le verre dépoli. L'appareil est planté sur son trépied, stable, aussi droit que celui d'un géomètre. Il est face au mur décrépi que j'ai cherché longtemps, que je serais incapable de trouver à nouveau. Que je désire ne plus jamais revoir.

Le cadre est bon et l'image prête, plus vraie dans le viseur, inversée par le miroir. L'essentiel de mon travail: monter le trépied, ajuster l'appareil et l'armer. Au moment de faire l'image, je me tourne dos au dispositif. Je tourne le dos à la photographie. Je refuse de voir, d'admettre, et cherche à tâtons le déclencheur derrière moi, comme un enfant ferme les yeux avant de manger un plat désagréable. Comme un assassin de hasard qui espère ne pas toucher sa cible.

Bruit du miroir, puis de l'obturateur. C'est fait.

Comme une pelle portée sur mon épaule, j'emporte le matériel.

Maintenant, je pense à Balzac, persuadé d'être fait d'une multitude de couches que les portraits lui enlèveraient successivement, le vidant de sa substance, image après image; ôter un peu de la surface du monde.

Je pense au caractère magique, que je prête contre toute vraisemblance à la photographie, comme un petit délit accumulé des milliers de fois dans ma vie. Prendre l'âme de quelqu'un, prendre pour soi un lieu, le retirer définitivement au regard de tous. Sans oser un geste en arrière, par crainte de ne plus reconnaître la beauté qui était là avant l'acte. Je crois comprendre que l'image, lorsqu'elle se fait, est aussi obscene, coupable, et j'espère n'avoir jamais à payer pour cela.

At the very moment I take the picture, I can look neither at the subject, nor at the ground glass. The camera is placed on its sturdy tripod – as straight as that of a surveyor – in front of a decrepit wall. I searched a very long time to find that wall, and I certainly could never manage to find it again if I tried. But I wish never to see it again.

The framing is good, and the image is ready – more real than ever in the viewfinder, inverted by the mirror. The essential part of my work consists of setting up the tripod, adjusting the camera, and cocking the shutter. The moment I take the picture, I turn my back to the whole setup – turn my back on photography. I refuse to see, refuse to admit – I grope around behind me for the release button, like a child who closes his eyes before eating a dish he particularly dislikes, or an unwilling assassin who hopes to randomly miss his target.

The mirror sounds, then the shutter. It's done.

I carry away the equipment on my shoulder, like a shovel.

Then I think of Balzac. He was convinced he was made of a multitude of layers, that portraits of him would successively unpeel – emptying him of his substance image after image, lifting off a bit of the surface of the world.

I think of the magical character that I assign photography, like a small offense that I perpetuate thousands of times over in my life: steal someone's soul, steal a place for yourself and remove it definitively from the eyes of all others. All without daring to make a move backwards, for fear of no longer recognizing the beauty that was there before the act. I think I understand now, that the image, as soon as it is made, is also obscene, guilty – and I hope never to have to pay for that.

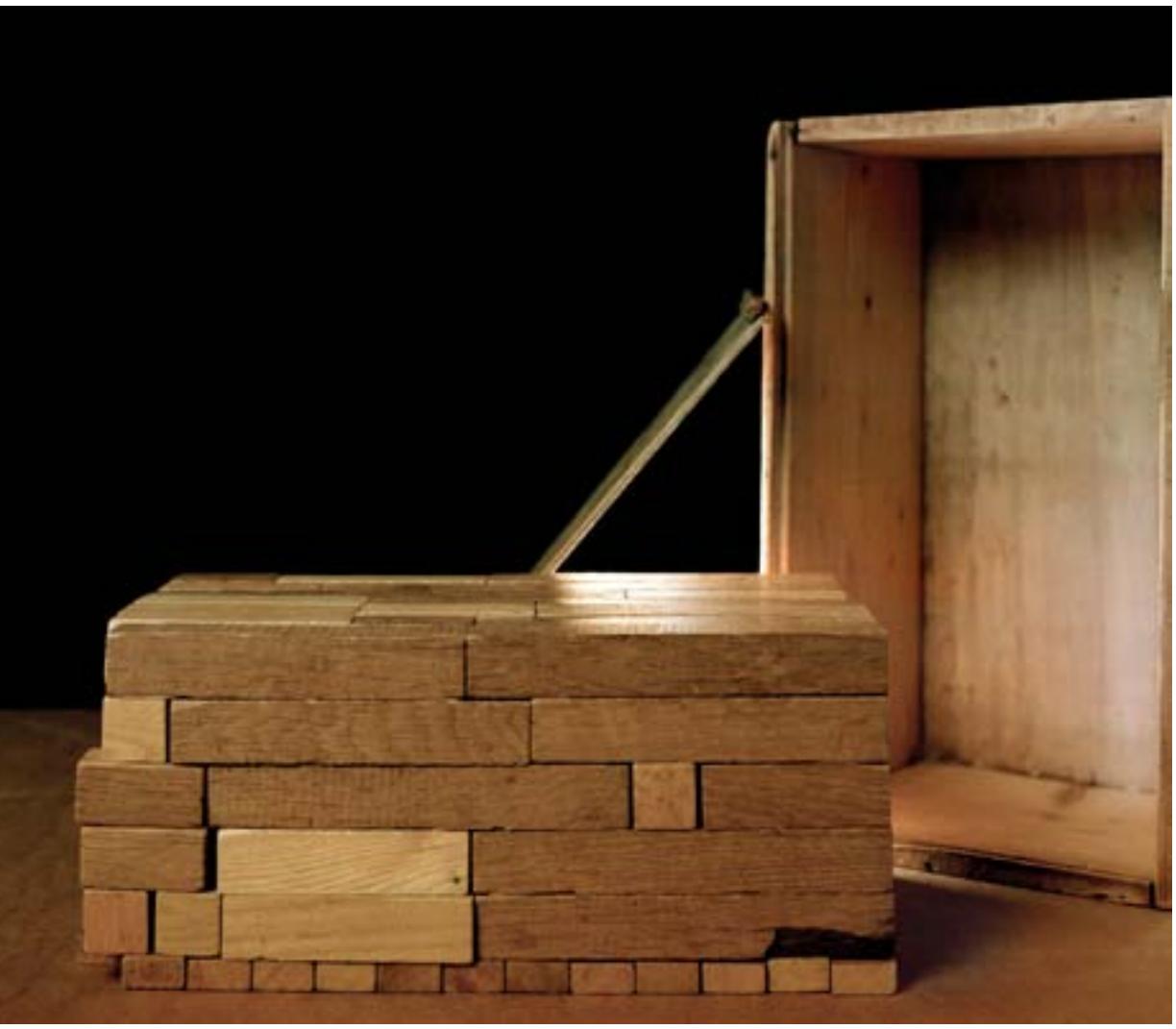




David Gagnebin-de Bons
Hôtel Signal
2009



David Gagnebin-de Bons
Sans titre, de la série Correspondances
2008



David Gagnebin-de Bons
Plots, de la série Sans titre
2008

The Fourth Wall d'Adrien Cater est un faux mur couvert de vrai papier peint, sur lequel un cadre en faux bois est fixé. A l'intérieur de ce cadre se trouve une image photographique légèrement modifiée de ce même papier peint. Les allers-retours entre le sujet, l'objet et leur représentation, sont poussés à la limite de l'excès. Le simulacre est un jeu complexe dans lequel il est agréable de se perdre. Le papier peint est une (vraie) fausse vraie peinture, la reproduction photographique du papier peint est une image encadrée. Le cadre en faux bois est encastré dans le mur afin que l'image se place derrière et non pas devant le mur. L'image du papier peint est faussée dans sa perspective, celle de la photographie; le jeu des illusions est mis en boucle.

Le travail *As you can clearly see* oppose le texte à l'image. Il propose le doute au spectateur qui pourrait croire à une vérité ou aux informations que pourraient donner une image à celui qui regarde. Adrien Cater questionne le lecteur sur ses idées reçues, sur ses croyances à l'image. C'est un jeu mental et ironique, un aller-retour entre deux langages qui se jouent l'un contre l'autre. En effet, nous cherchons inconsciemment une validation de ce que nous voyons en lisant la légende, le texte ou le titre. Adrien Cater brouille cette piste élémentaire de «lecture» d'une image et continue à nous proposer des énigmes drôles et pertinentes entre texte et images. Il s'est intéressé à notre attente technologique des images numériques et à la difficulté d'apprécier la bonne qualité des images si le sujet est trop intéressant...

In The Fourth Wall, Adrien Cater proposes a fake wall covered with real wallpaper, upon which a faux-wood frame is attached. Inside this frame is a photographic image slightly modified by this very same wallpaper. The to and fro between subject and object and their representation are pushed to their utmost limits. This simulacrum is like a complex game in which it is a pleasure to lose oneself. The wallpaper is (real) fake painting, the photo-reproduction of the wallpaper is a framed image. The frame of fake wood is embedded in the wall in such a way that the image is behind the wall rather than in front of it, and the wall is the decor. In the image of the wallpaper, the photographic perspective is faked; the illusion game comes full circle.

*The work entitled *As you can clearly see* by Adrien Cater puts text and image into confrontation. He offers up doubt to the spectator, who might well believe in a truth within the information provided. Adrien Cater challenges the observer on his or her assumptions and beliefs with regard to images. It is a mental game, full of irony; a to and fro between different languages that are played one against the other. We subconsciously seek validation for what we see, by reading the accompanying text, legend, or title. Adrien Cater camouflages the normally easy trail of the “reading” of an image and continues to provide us with humorous and pertinent enigmas, between text and image. Adrien Cater is also very attentive to our technological expectations with regard to digital images, and the difficulty of appreciating high-quality images if the subject itself is too compelling, or too interesting.*



Adrien Cater
The Fourth Wall
2009
(installation)

Vous vous souvenez de la théorie de la vision émissive, l'idée erronée selon laquelle la vue est un rayon émis par l'œil, qui serait ainsi doué d'extramission; mais vous avez oublié, de manière erronée, que cette découverte est attribuée à Aristote. Votre compréhension de l'allégorie de la caverne prendra une nouvelle tournure, quand vous souviendrez que Platon croyait en ce «feu visuel» qui fusionnait avec la lumière.

Une série d'études à montré que cette croyance est relativement commune et pernicieuse. Pour une personne lambda, l'idée que l'on voit par des rayons émis semble intuitivement crédible. Cette notion est renforcée par des images populaires, telles que la vision au rayons x de Superman, et des expériences fréquentes, comme de voir les lumières des phares d'une voiture se refléter dans les yeux d'un animal. Selon les critères de sondage, plus de la moitié de la population pourrait y croire sous une forme ou une autre.

Vous avez, autrefois, fait l'expérience avec un copain d'école malvoyant - vous avez tenté de fixer simultanément le regard sur un objet avec l'espoir que, comme vous pourriez clairement l'apercevoir, votre vision la rendrait plus visible pour l'autre.

Quand vous avez entendu parler pour la première fois de la chirurgie ophthalmique au laser, vous avez été étonné - tout en sachant que la chose était trop belle pour être vraie - par ce qui semblait être la preuve scientifique, ou du moins médicale, de la vision par extramission. En effet, il est ainsi évident que l'on passait de la théorie à la pratique, en aidant ceux dont la vision est faible avec une prothèse oculaire au laser.

You remember the emission theory of vision, the flawed theory that sight is a ray emitted by the eye, an apparatus of extramission; but you mistakenly forgot that this theory was attributed to Aristotle. Your understanding of the allegory of the cave gains a new twist when you learn that Plato believed in this "visual fire" which fused with light.

A recent study showed that this belief is relatively common and pernicious. For the average layman, the idea that our vision is projected intuitively seems credible. This notion is reinforced by popular images such as Superman's x-Ray vision, and the sight of headlights reflected in the eyes of an animal. According to the study, more than half of the population subscribes to this theory in one form or another.

Once, you and a blind schoolmate tried an experiment - attempting to simultaneously look at the same object with the hope that, since you could clearly see, your gaze could illuminate the scene for the other.

When you first heard of laser eye surgery, you were astounded by this scientific, or at least medical, proof of emissive vision. (All the while suspicious that it's probably too good to be true.) It seemed an obvious move from theory to practice, to equip those having defective vision with an optical prosthesis using lasers.





Il est inutile de savoir, pour deviner le volume du pot de peinture représenté dans cette image, le volume d'encre utilisé (94.8886 mm^3) pour l'impression de la surface de l'image ($295 \times 195 \text{ mm} \times 1.64952 \text{ microns}$).

La photogrammétrie est la science d'obtenir des informations fiables sur les objets par le processus d'enregistrement, de mesures et d'interprétation des images photographiques.

Dans les sciences forensiques, la photogrammétrie analytique est le plus souvent utilisée pour extraire des informations dimensionnelles des images, telles que la grandeur des personnages dans une image de surveillance, et les reconstitutions des scènes d'accidents ou des crimes.

Ces calculs font appel à plusieurs disciplines, qui incluent l'optique et la géométrie projective – une forme de géométrie non-euclidienne qui formalise l'un des principes de la perspective : les lignes parallèles se rencontrent à l'infini.

En retracant les rayons de lumière qui ont

formé l'image, on peut établir les informations

inconnues de l'image à partir des mesures

présentes ; par exemple, une distance connue

entre deux points de l'image. Les coordonnées

des repères dans l'image peuvent établir si les

33 m^2 de peinture représentée seraient employés

à des fins utilitaires ou esthétiques.

des sujets ; les conditions d'éclairage, puis le contexte général de la scène ; la position et l'orientation de l'appareil photo dans l'espace, sa longueur focale et le profil de distorsions optiques. L'analyse photogrammétrique procède à cette reconstruction de manière mathématique dans le sens inverse de la prise de vue, c'est à dire, de l'image au sujet.

Photogrammetry is the science of obtaining exact information about represented objects through a process of recording, measuring, and interpreting photographs.

In forensic sciences, Analytical Photogrammetry is often used for extracting dimensional information from images (such as the height of subjects in security camera footage), and for the reconstruction of accident or crime scenes.

These calculations unite various disciplines, such as Optics and Projective Geometry, a form of non-Euclidean which formalizes one of the principles of perspective: that parallel lines meet at infinity.

By retracing the rays of light which formed the images, and measuring the coordinates of points on the image plane, you can reveal latent information about the subject. A known distance between two points in the image can give a basis for scale, of proportions and distances between subjects, as well as lighting conditions, and the more general context of the scene: the position and orientation of the camera in space, and the focal length and optical distortion profile of the lens.

Photogrammetric analysis proceeds with this

reconstruction in a mathematical process reversed from that of image capture, that is, from image to subject.

After having thoughtfully scrutinized this introduction, you conclude that this image, lacking sufficient details, would not suffice for establishing scale and meaningful surface coordinates. Another image, containing a standard roll of masking tape (7.5 cm diameter), would allow you to establish not only the trapeze shaped surface on the floor here represented (3.25 m^2), but also the volume (5 L) of the bucket of paint.

Yet another image, this one taken from a vantage point opposite the first, would show the label on the currently obscured side of the bucket, and thus the specified coverage of its contents (150 g per m^2). If this image were shown, it would permit you to calculate the precise surface covered by this volume of paint.

The last image, taken from the current perspective but a few hours earlier, would have given you the clues necessary to establish whether the 30 m^2 of paint shown would be used for utilitarian or aesthetic ends.

L'ombre d'un soupçon de trahison est apparu peu après votre première séance de home-cinéma avec vos amis. Jusque là, le premier axiome de la Haute Définition vous semblait l'évidence même: une meilleure qualité d'image implique forcément une meilleure appréciation du film. Vous ne doutez pas de votre choix de matériel, vous avez bien fait vos recherches sur internet, et votre Home Cinema HD est parfait – mais, vous avez toujours cette impression, peut-être subliminale, que vous n'appréciez pas cette technologie à sa juste valeur.

Le déclic est arrivé quand vous êtes retourné au showroom du magasin et que vous y avez emprunté le disque de démonstration HD: un spectaculaire documentaire animalier de la BBC. La promesse n'a pas été démentie; l'expérience aussi sublime qu'au magasin, votre installation n'a donc rien de défectueux, et vous vous êtes aperçu alors, qu'on ne peut pas regarder simultanément un film et l'écran.

Depuis, vous ne regardez plus que des documentaires animaliers. Le seul qui vous a cependant déçu était présenté par David Attenborough, une narration trop prenante à votre goût, et votre préféré est de loin, un documentaire sur *La vie cachée des canards*.

Votre expérience télévisuelle devient une sorte de méditation, une concentration sur les signes et non pas sur le message.

The first shadow of a doubt of a suspicion of betrayal appeared on the occasion of your first evening enjoying your new home cinema with friends. Until then, the first axiom of High Definition was self-evident: a higher fidelity image obviously implies a more satisfying cinematic experience. You don't doubt your selection of hardware, you thoroughly investigated the models, manufacturers, and technologies on the internet: your HD home cinema is flawless. However, you still have the impression, perhaps subliminally, that you are not appreciating this technology at its fullest potential.

The realization came upon returning home from the Hi-Fi dealer, having borrowed a demonstration disc – a spectacular nature documentary by the BBC. The promise was kept: the show was as amazing as it appeared in the showroom – your home installation is in no way defective – but you realized that you cannot simultaneously fix your attention on the film and on the screen.

*So now you only watch nature documentaries (with the exception of the surprisingly unfulfilling series by Sir David Attenborough, whose narration is far too compelling for your taste.) Your favorite by far is a 5-season series entitled *The Secret Life of Ducks*.*

Your televisual experience is now a sort of meditation, a concentration on the signal rather than the message.



There never was or will be a self-present beholder to whom a world is transparently evident. Instead there are more or less powerful arrangements of forces out of which the capacities of an observer are possible.

— Jonathan Crary, *L'art de l'observateur: vision et modernité au xixe siècle*, 1990

Our tools have become a significant part of the process as we are able to see further, dig deeper, collect faster and see exponentially more.

— Thomas Eberwein & Marc Kremers, *as-found.net*, 2006

Cela fait près de vingt ans que nous disposons des outils nécessaires pour fabriquer des images numériques qui ont l'apparence trompeuse de tirages argentiques. De plus, le développement conjoint de diverses technologies a permis des transformations décisives tant au niveau des pratiques photographiques qu'à celui des agencements génériques du régime scopique. Retranscrite à partir de séquences algorithmiques, la trace indicielle perdait ostensiblement son statut purement dénotatif. En brisant l'objectivité mécanique de cette «perfection analogique», l'image numérisée pouvait ouvertement être réévaluée en fonction des aléas de l'arbitraire et du contingent. Ce tournant, qualifié quelquefois de «post-photographique» (William J. Mitchell), a provoqué l'émergence de nombreux débats liés à la nature du réalisme photographique.

Cette contribution s'inscrit dans la prolongation de telles problématiques, tout en insistant sur l'actualité des logiques d'échange et d'exposition qui découlent de cet échantillonnage généralisé. Quels sont les relais à travers lesquels transitent les images numériques? Où sont-elles stockées? De quelle manière sont-elles négociées par les utilisateurs, selon quels codes culturels et esthétiques? Autant de questions qui permettent d'ébaucher des pistes de réflexion sur les valeurs attribuées aux photographies lorsqu'elles transitent de plus en plus par l'intermédiaire de posts.

Une constellation flottante

La généralisation de l'échantillonnage a entraîné des retombées qui dépassent largement la nature ou les qualités des productions artistiques en matière de

photographie. Les *webpages* constituent désormais des galeries de substitution qui ont profondément influé sur l'actualisation des expériences esthétiques. Ces supports fonctionnent comme des relais nécessaires lorsqu'il s'agit, par exemple, de découvrir ou de revoir des travaux, d'approfondir ses connaissances sur un courant ou un artiste, de nouer des contacts ou d'échanger des documents.

Autant d'opérations qui, facilitées par la fluidité croissante des transferts, ont permis une sophistication unique des recherches et des jugements en matière de photographie, tout en offrant aux photographes une gamme étendue de nouveaux outils pour gérer leurs carrières.

Cependant, ces médiations communicationnelles ont une influence négligeable sur les critères à partir desquels la photographie se définit en tant que discipline artistique. La formulation d'une intention, la production d'une œuvre ainsi que sa présentation dans un lieu d'exposition physique, toutes les étapes de création et les instances de légitimation restent fondamentalement les mêmes. Cette persistance est d'ailleurs observable dans les travaux de photographes exposés sur des *webpages*. Ceux-ci sont toujours accompagnés d'indications, telles que le nom et le site de l'artiste, le titre de l'œuvre ou de la série, l'année de production ou de la galerie, etc., qui communiquent explicitement l'exclusivité des attributs de l'original. Dans le cadre d'échanges artistiques traditionnels, les diverses fonctionnalités offertes par internet remplissent par conséquent une fonction médiatrice purement utilitaire et il est encore rare qu'un projet soit conçu spécifiquement en fonction du médium.

Cependant, il existe un amas vertigineux de photographies qui ne disposent pas de tels ancrages. Réduites à des acronymes ou signifiées par des numérotations génériques, les photographies diffusées sur internet semblent avoir perdu toute spécificité. Elles se singularisent avant tout par leur vacance sémantique. Toujours plus légères, délestées des contraintes de droit ou des impératifs de style, ces images dématérialisées forment une constellation flottante qu'il est difficile d'arraisonner. Cette situation a pris une ampleur particulière avec l'évolution pléthorique des sites permettant l'hébergement et le partage de photographies. Accessibles par tous à tout moment, *Google Images*, *Flickr*, *Picasa*, *MySpace* ou

Facebook ont profondément modifié les manipulations et les valeurs d'échange des productions photographiques.

Archivage et disponibilité sémantique

We need to understand how photography works within everyday life in advanced industrial societies: the problem is one of materialist cultural history rather than art history.

— Allan Sekula, *Reading an Archive: Photography between labour and capital*

Un détour par les analyses d'Alan Sekula sur les archives permet de mettre en perspective un certain nombre des procédures guidant la diffusion et la consommation des photographies sur internet. Dans son texte *Reading an archive: Photography between labour and capital*, il relève notamment le rôle paradoxal des systèmes d'archivage dans les processus sociocognitifs. Les divers agencements mis en place à partir du xixe siècle ont exercé une influence majeure aussi bien sur les méthodes de démonstration scientifiques, que sur l'instauration d'habitudes communes de lecture et d'appréciation des photographies. Selon Sekula, les livres et les expositions sont encore inféodés à des modèles qui renvoient directement à l'inventorier taxinomique et aux structures catégoriques originelles. Dans cet esprit, les archives ont largement participé à nourrir la conviction d'une «vérité photographique», tout en permettant de consolider les rapports de pouvoir en place.

Cependant, les systèmes d'archivage témoignent également de la nature fondamentalement contradictoire des photographies. En effet, aussitôt insérées dans ces structures rigides, celles-ci perdaient leurs déterminations premières et s'offraient à toutes sortes d'usages potentiels. Selon Sekula, l'archive photographique agit ainsi comme une sorte de dispositif nettoyant qui peut gommer, et dans certains cas annuler, toutes significations originelles. Ce système d'échange des valeurs établit une équivalence visuelle entre les photographies qui, une fois cataloguées, acquièrent paradoxalement une disponibilité sémantique. Lorsque l'une d'entre elles est extraite afin d'être considérée isolément, elle peut aisément être redéfinie en fonction de finalités et d'usages totalement arbitraires.

Surfing an Archive

Ce caractère dual, voire schizophrénique, de la photographie a pris une dimension particulière avec l'essor des banques d'images accessibles via internet. En effet, l'automatisation des procédures d'archivage généralise et accentue cette mise à disposition sémantique. Les conditions qui participent à codifier une image au moment de sa production, ainsi que ses divers usages initiaux, coexistent avec une infinité de sens potentiels. Libérés de leurs ancrages originels, «décontextualisés» par rapport aux situations concrètes, les documents numériques répertoriés dans ces banques se présentent sous la forme d'abstractions. Cette indétermination a déjà inspiré un certain nombre de pratiques artistiques, quelquefois regroupées sous l'appellation *database aesthetics*. En informatique, une base de données se définit comme une accumulation structurée d'informations. Dans les arts numériques, cette notion désigne notamment les pratiques qui appliquent la logique organisationnelle systématique des bases de données à toutes les opérations de collection, de filtrage ou de visualisation des informations. Cette démarche permet la mise en place de codes, esthétiques et conceptuels, susceptibles de révéler comment les systèmes de traitement contribuent à agencer nos connaissances et nos croyances (Christiane Paul, 2007).

À ce titre, les échanges intersubjectifs instaurés au sein des surfing clubs constituent une démarche intéressante de construction sémantique. Profitant des nouvelles potentialités offertes par le Web 2.0, des collectifs informels se sont progressivement constitués dans le but d'investiguer les territoires visuels discrets abrités dans les différents systèmes d'archivage du web. *Nasty Nets*, *As-found*, *Spirit Surfers*, les modes de fonctionnement de ces blogs sont assez similaires. Un groupe d'internautes, partageant un intérêt commun pour le net art, met en place un blog communautaire avec le but de trouver des productions visuelles qui répondent à des critères esthétiques implicites. Bien que certaines images sont quelquefois retouchées, le matériel glané est généralement soumis tel quel, afin de préserver au maximum sa propriété vernaculaire. Ces sites proposent ainsi des dynamiques d'échange originales pour détecter et arrimer les photographies sans qualités qui hantent le cyberspace.

Même s'il subsiste toujours une grande part de sérendipité, ces cheminements heuristiques répondent souvent à des finalités prédéfinies précises. La formulation d'un concept, la spécification de mots-clés ou de tags, la définition de critères plus ciblés quant aux lieux, aux personnes ou aux styles, permettent de baliser l'indétermination. A tel point que cet ensemble de «normes» transforme ces dérives en performances artistiques à part entière (Marisa Olson, 2008). Les critères de sélection varient de manière notoire d'un blog ou d'un usager à un autre, mais les choix se portent généralement sur des images présentant des attributs ou une narration qui dérogent avec les normes (photo)graphiques dominantes. Pour les initiateurs du projet *as-found*, il s'agit d'images présentant une perfection cachée qu'il s'agit de mettre en valeur grâce à ce nouvel espace d'exposition. Peu importe de connaître qui en est le producteur ou quelle était leur assignation originelle. Les images sont toujours choisies en fonction d'autres critères que ceux qui ont prévalu à leur production. (Marc Kremers et Thomas Eberwein, 2006). Il peut s'agir de compositions graphiques maladroites ou, dans de nombreux cas, d'images amateurs aux qualités banales. L'essentiel est de convertir des clichés par le biais de propositions susceptibles de piquer la curiosité du groupe. Une fois postées, les images sont alors commentées, et quelquefois notées, par les autres «cambistes» du club. La dynamique du blog est ainsi stimulée par une succession de propositions visuelles et de réponses qui agissent comme autant de défis à relever. En validant des «imperfections» ou des signes patents de «mauvais goût», les *surfing clubs* proposent une alternative subversive aux canons esthétiques qui gouvernent notre régime visuel.

Un deuxième regard sur le vernaculaire

What we photograph today can have continued meaning in a time and place somewhere else, to someone else. What we then find is that we are all involved in every moment. We are all somehow included in what happens to all of us. We are collectively having lives, memories and futures. And we, in one way or another, are in almost every picture.

— Erik Kessels, *In Almost Every Picture*, 2001

Cet intérêt pour l'imagerie vernaculaire ne constitue en aucun cas un privilège exclusif du web et de nombreuses démarches ont privilégié les significations qu'un observateur éclairé peut attribuer à des clichés à première vue sans originalité. Le travail de mémoire de Christian Boltanski, les exhumations historiques de Susan Meiselas, les publications typologiques de Hans-Peter Feldmann, la collecte d'images usagées de Joachim Schmid, les projets éditoriaux telles que *Found Magazine*, *In Almost Every Picture*, *Anonymous* ou *Photos Trouvées* sont quelques exemples des projets qui ont contribué à légitimer l'usage des photographies vernaculaires. Ces démarches proposent, de manière plus ou moins critique, d'interroger la malléabilité sémantique de productions photographiques hétéroclites. Recontextualisées dans les circuits de l'art contemporain par un artiste ou un éditeur, des images souvent banales perdent ainsi leurs assignations premières pour désigner des choix curatoriaux. Ce deuxième regard a déjà été appliqué de manière exhaustive à tous les styles photographiques.

Cependant, ce recyclage du vernaculaire suit d'autres logiques lorsqu'il est appliqué aux documents photographiques diffusés sur les pages d'un *surfing club*. Les modèles d'évaluation touchant à l'unicité, la rareté, la propriété, l'intentionnalité, la collection, etc. ne s'appliquent plus avec la même pertinence. Dans un premier temps, les opérations de recherches n'étant plus soumises aux mêmes contraintes spatio-temporelles, il est possible d'accéder à tout moment à des registres potentiellement illimités. D'autre part, les images trouvées ne possèdent plus nécessairement d'équivalents physiques et, par défaut, c'est le post qui fait office d'original. Surtout, les images sont continuellement soumises à des échanges de vues très réactifs à partir desquels une photographie acquiert, ou non, une certaine valeur ajoutée.

Les négociations esthétiques

Dans un *surfing club*, un post particulièrement pertinent peut en effet engendrer une longue chaîne de réactions. De la simple exclamaction à la critique approfondie, une image curieuse passe au crible d'une dissection minutieuse. Par conséquent, comme le souligne Marcin Ramocki, un post implique toujours une forme de défi sémiotique. Intégrées dans ce système dynamique, les

photographies se présentent sous la forme de concepts qui, une fois réduits à leurs éléments constitutifs, permettent l'instauration continue de nouveaux axes syntagmatiques (Marcin Ramocki, 2008). Pratiquées de cette manière, les photographies suivent des logiques qui diffèrent passablement des modèles d'appropriation traditionnellement adoptés avec des photographies vernaculaires. Pour Marisa Olson, de telles pratiques peuvent être assimilées aux techniques du collage, à partir desquelles, des fragments, des objets, des idées s'insèrent dans un «tissu de citations» (Roland Barthes). Chaque image, considérée séparément, ajoute quelque chose qui est supérieur à la somme des parties. Il s'agit plus d'un processus dialectique que dérivatif (Marisa Olson, 2008).

A travers ces interactions, ces blogs jouent un rôle d'échangeurs connotatifs qui fixent des images furtives à l'intérieur d'un système iconique relativement cohérent. En utilisant une analogie proposée par Allan Sekula, on pourrait dire que les *surfing clubs* constituent des instances paradigmiques à partir desquelles il est possible de formuler des énoncés photographiques. À mi-chemin entre pratiques curatoriales, approches conceptuelles et discussions courantes, ces suites de propositions alimentent des procédures originales de négociations esthétiques. La réappropriation dialectique de ces déchets visuels autorise la formulation de réponses audacieuses à la croissance exponentielle d'internet. En redéfinissant collectivement le statut des vacances de ce dépotoir virtuel, ces pratiques participent à redéfinir les normes en vigueur en matière de gestion de l'information, de production photographique et de jugements esthétiques.

Thomas Eberwein & Marc Kremers, 2006, *as-found.net/introduction*

Erik Kessels, 2001, *In Almost Every Picture*, KesselsKramer Publishing

Martin Lister, 2000 *Photography in the age of electronic imaging in Photography: a critical introduction*, ed. Liz Wells, pp. 295 - 336, Routledge

Marisa Olson, 2008, *Lost Not Found: The Circulation of Images in Digital Visual Culture*, wordswithoutpictures.org

Christiane Paul, 2007, *The Database as System and Cultural Form: Anatomies of Cultural Narratives*, in *Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow*

Ed. Victoria Vesna, *Electronic Mediations Series*, vol. 20, University of Minnesota Press

Marcin Ramocki, 2008, *Surfing Clubs: Organized Notes and Comments*, ramocki.net/surfing-clubs.pdf

Allan Sekula 2003, *Reading an Archive: Photography between labour and capital*, in *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, pp. 443 - 452, Routledge

Surfing an Archive: post-photography and posts

Joël Vacheron

Translated from French by Douglas Parsons

There never was or will be a self-present beholder to whom a world is transparently evident. Instead there are more or less powerful arrangements of forces out of which the capacities of an observer are possible.

—Jonathan Crary, *L'art de l'observateur: vision et modernité au xixe siècle (Techniques of the Observer)*, 1990

Our tools have become a significant part of the process as we are able to see further, dig deeper, collect faster and see exponentially more.

—Thomas Eberwein & Marc Kremers, *as-found.net*, 2006

For almost twenty years now, we have had the tools necessary to fabricate digital images that have the appearance of traditional silver-based prints. Moreover, the concerted development of various technologies has allowed for other equally decisive transformations with regard to photographic practice, and to the generic schemes of the contemporary scopic regimen. Re-written by algorithmic sequences, the indexed trace ostensibly lost its purely designative status. In breaking through the mechanical objectivity of this "analogue perfection", the digitized image is now openly reevaluated according to the vagaries of the arbitrary and the contingent. This shift, sometimes qualified as "post-photographic" (William J. Mitchell), has provoked the emergence of a number of debates regarding the nature of photographic realism.

This very text is a contribution to the perpetuating of such problematics, all the while insisting on the contemporaneity of the logic of the exchanges and the exhibitions resulting from this generalized sampling. What are the relays across which digital images travel? Where are they kept? How are they negotiated between users, and through which cultural or aesthetic codes? These are questions that set the stage for a reflection on the characteristics of photographs, which are broadcast more and more often via web "posts".

A floating constellation

The widespread use of sampling has resulted in benefits that largely surpass the nature and qualities of most artistic productions with regard to photography. Web pages are now substitute galleries, and have profoundly modified the aesthetic experience of photography. They function as waypoints for the discovery or receiving of work, and allow each user to deepen his or her knowledge about a certain artist, make contact with others, or exchange documents. These operations, facilitated by growing transfer speeds, have allowed for a unique sophistication of research and critiques in photography, while offering photographers new tools to manage their careers.

And yet these mediations have had a negligible influence on the criteria that define photography as an artistic discipline. From the forming of an idea to its realization and presentation in a physical space, the steps involved in creation and the processes of legitimization have remained fundamentally the same. This persistence can also be observed in the work exhibited by photographers on web pages. The pages are generally accompanied by such information as the name and web site of the artist, the title of the work or series, the year of production, the gallery name, etc. Such information explicitly communicates the attributes of the original. In the context of traditional artistic exchanges, the diverse functions offered by the internet consequently fill a purely mediating role, and it is still rare to find a project conceived specifically as a function of the medium itself.

Yet there exist a dizzying array of photographs that are not bound by such traditions. Reduced to acronyms, and signified with generic numbering systems, the photographs distributed by internet seem to have lost all specificity. They are remarkable notably by their semantic vacancy. These dematerialized images have become lighter and lighter, and have shed all constraints of copyright or stylistic imperatives; they form a floating constellation whose nature is difficult to define. This tendency has accelerated with the rapid evolution of photo-sharing web sites. Google Images, Flickr, Picasa, MySpace and Facebook are accessible by anyone at anytime, and have profoundly modified the manipulations, and the exchange-value, of photographic works.

Archiving and semantic availability

We need to understand how photography works within everyday life in advanced industrial societies: the problem is one of materialist cultural history rather than art history.

—Allan Sekula, *Reading an Archive: Photography between labour and capital*, 2003

Allan Sekula's analysis on the subject of archives enables us to put into perspective a number of the procedures guiding the distribution and consumption of photographs on the internet. In his essay *Reading an Archive: Photography between labour and capital*, he notably points out the paradoxical role that archiving systems play in socio-cognitive processes. The various schemes put into place since the 19th century have exercised a major influence, both on methods of scientific demonstration, and on the establishment of common practices in the reading and understanding of photographs. According to Sekula, books and exhibitions are still indentured to methods that follow directly from taxonomic inventory and original categorical structures. It is in that spirit that archives have largely contributed to sustaining the conviction that there is a "photographic truth", all the while allowing for the consolidation of the power structures already in place.

However, archiving systems also reflect the fundamentally contradictory nature of photographs. In effect, as soon as they are inserted into the rigid structures of archiving, photographs lose their primary determinations, and become available to all kinds of uses. The photographic archive acts in this way as a kind of cleaning agent, that can erase, and at times annul, all original significance. This system of value exchange establishes a visual equivalence among photographs which, paradoxically, after having been catalogued, acquire a semantic availability. When one of them has been extracted in order to be considered in isolation, it can then be redefined according to totally arbitrary uses and ends.

Surfing an Archive

This dual - or even schizophrenic - character of photography took on a particular dimension with the rapid development of image banks accessible via the internet.

Effectively, the automatization of archiving procedures generalizes and accentuates the making of semantically available images. The conditions that work to codify an image at the moment of its production, as well as various initial uses, coexist with an infinity of potential meanings. Freed from their original moorings, and "decontextualized" with regard to concrete situations, the indexed digital documents in these image banks are understood as abstractions. This indetermination has already inspired a number of artistic practices, sometimes grouped under the banner of database aesthetics. In information technology, a database is defined as an accumulation of structured information. In digital art, the notion designates practices that apply the systematic organizational logic of databases to all operations of the collection, filtering, and visualization of information. This approach allows for the establishment of aesthetic and conceptual codes that could potentially reveal how processing systems contribute to organizing our knowledge and beliefs (Christine Paul, 2007).

On that note, the inter-subjective exchanges integrated into web surfing clubs form an interesting approach: a semantic construction. Benefiting from the potential offered by Web 2.0, informal collectives have progressively formed, with the express goal of investigating the discreet visual territories contained within the different archiving systems on the web. Nasty Nets, As-found, and Spirit Surfers are some examples. The function of these blogs are all quite similar: a group of web surfers, sharing a common interest for net-art, sets up a community blog with the goal of finding visual productions that respond to certain implicit aesthetic criteria. Although some images are re-touched, the gleaned material is generally submitted as-is, so as to preserve its vernacular quality as much as possible. These sites offer the dynamics of a quite original exchange: to detect and re-group some of the useless photographs that haunt cyberspace.

While there subsists a good deal of serendipity, these heuristic games are often the response to precise predefined ends. The formulating of a concept, the specifying of keywords and tags, and the defining of more targeted criteria with regard to place, persons, or style involved, marks the indetermination of this ensemble of "norms", transforming excesses into artistic performances in and of themselves (Marisa Olson, 2008). The selection criteria vary to a great degree from one blog or user to another, but the choices are generally centered around images presenting attributes or narrations that deviate from the dominant photographic norm. The initiators of the As-found project are concerned with presenting images that contain a "hidden perfection" that they wish to highlight through the use of this new exhibition space, regardless of who created the work. The images are always chosen with respect to criteria other than those prevailing at the time of their creation (Marc Kremers and Thomas Eberwein, 2006). Often the images are awkward graphic compositions or, in a number of cases, banal amateur images. The point seems to be to diverge from the standard clichés by submitting images liable to pique the curiosity of the group. Once posted, the images are then commented, and sometimes annotated, by the other members of the club. The dynamic of the blog is thus stimulated by a succession of visual proposals and responses, which act as challenges to be undertaken. By validating "imperfections" and patent signs of "bad taste", web surfing clubs enact a subversive twist upon the aesthetic canons that govern our visual regimen.

A second glance at the vernacular

What we photograph today can have continued meaning in a time and place somewhere else, to someone else. What we then find is that we are all involved in every moment. We are all somehow included in what happens to all of us. We are collectively having lives, memories and futures. And we, in one way or another, are in almost every picture.

— Erik Kessels, *In Almost Every Picture*, 2001

Interest in the vernacular is in no way exclusive to the web; numerous projects have favored an interpretation that perhaps only an enlightened observer could attribute to images that, at first glance, are not especially interesting. Some examples of works that have contributed to legitimizing the use of vernacular photographs are: the thesis work of Christian Boltanski, the historic recollections by Susan Meiselas, the typological publications by Hans-Peter Feldmann, the collecting of found images by Joachim Schmid, and editorial projects such as Found Magazine, *In Almost Every Picture*, Anonymous, and Photos Trouvées. These projects explore, in more or less critical ways, the semantic malleability of heterogeneous photographic productions. These often banal images, recontextualized in the circles of contemporary art by an artist or editor, thus lose their primary signification in order to fit curatorial decisions. This second glance has already been thoroughly applied to a whole range of photographs.

The recycling of vernacular follows a different logic when it is applied to photographic documents shown on the pages of web surfing clubs. The evaluation criteria – unity, rarity, propriety, intentionality, collection, etc. – no longer apply with the same relevance. First off, since the search operations are not dependent on the same spatial-temporal constraints, it is possible at any given moment to access a potentially limitless range of photographs. In addition, the found images no longer necessarily possess physical equivalents, and so, by default, the posting itself stands in for the original. Moreover, the images are continually subject to very reactive viewing exchanges, from which a photograph acquires (or doesn't acquire) a certain added value.

Aesthetic negotiations

In a web surfing club, a particularly relevant post can have the effect of a chain-reaction. From a simple exclamation to a profound critique, the curious image is carefully dissected and picked-over. Consequently, as Marcin Ramocki points out, a post always implies a form of semiotic challenge. Integrated into such a dynamic system, photographs become concepts (Marcin Ramocki, 2008), that, once reduced to their constitutive elements, allow for the continual application of new syntagmatic structures. According to Marisa Olson, photographs used in this way follow a logic that differs considerably from the models of appropriation traditionally adopted with vernacular photographs, and such practices could be compared to techniques of collage, through which fragments, objects, and ideas are placed together in a "tissue of quotations" (Roland Barthes). Each image, considered separately, adds something which is greater than the sum of the parts. It becomes more of a dialectic process than a derivative process (Marisa Olson, 2008).

Through these interactions, blogs fill the role of connotative exchangers, that freeze furtive images inside a relatively coherent iconic system. Using an analogy proposed by Allan Sekula, one might say that web surfing clubs constitute paradigmatic instances from which it is possible to formulate photographic statements. Halfway between a curatorial practice and a conceptual approach, this flurry of proposals nourishes original processes of aesthetic negotiations. The reflexive appropriation of this visual garbage allows for the formulation of the most audacious definitions, responding to the exponential growth of the internet. By collectively redefining the status of the rubbish of the virtual junkyard, this practice lays out certain forces that tend to redefine the accepted norms of aesthetic judgment.

Thomas Eberwein & Marc Kremers, 2006, *as-found.net/introduction*

Erik Kessels, 2001, *In Almost Every Picture*, KesselsKramer

Martin Lister, 2000, *Photography in the age of electronic imaging*, in *Photography: a critical introduction*, ed. Liz Wells, pp. 295- 336, Routledge

Marisa Olson, 2008, *Lost Not Found: The Circulation of Images in Digital Visual Culture*, wordsworthoutpictures.org

Christiane Paul *The Database as System and Cultural Form: Anatomies of Cultural Narratives*, cityarts.com/paulc/RISD/Paul_Database.doc

Marcin Ramocki, 2008, *Surfing Clubs: Organized Notes and Comments*, ramocki.net/surfing-clubs.pdf

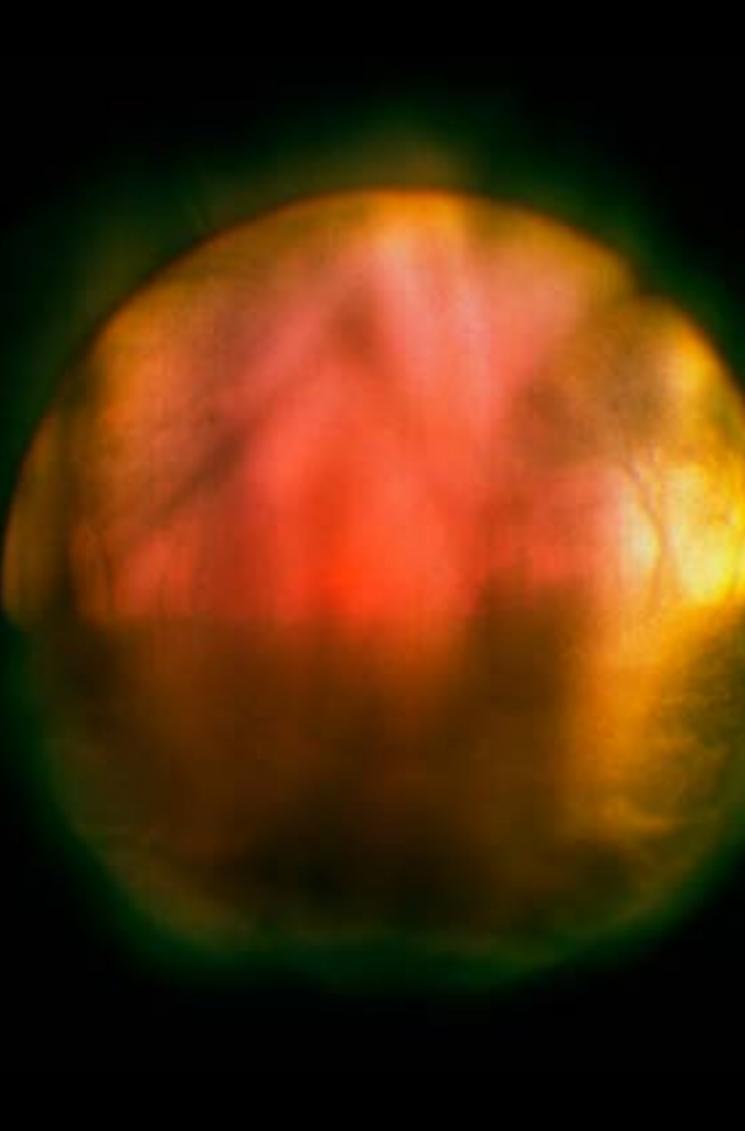
Allan Sekula, *Reading an Archive: Photography between labor and capital*, in *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, pp. 443-452, Routledge



Audrey Corrigan
A family affair
audreycorrigan.com



Everett Lawson and AnnieLaurie Erickson
Under the Ponticum Tree, Recession of Light
unconscioussight.com



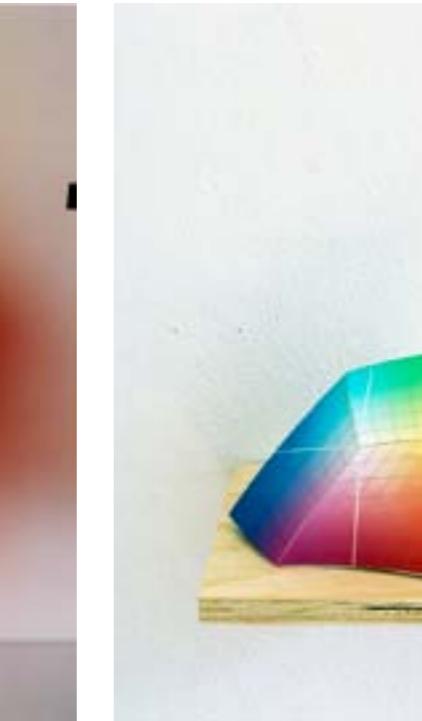
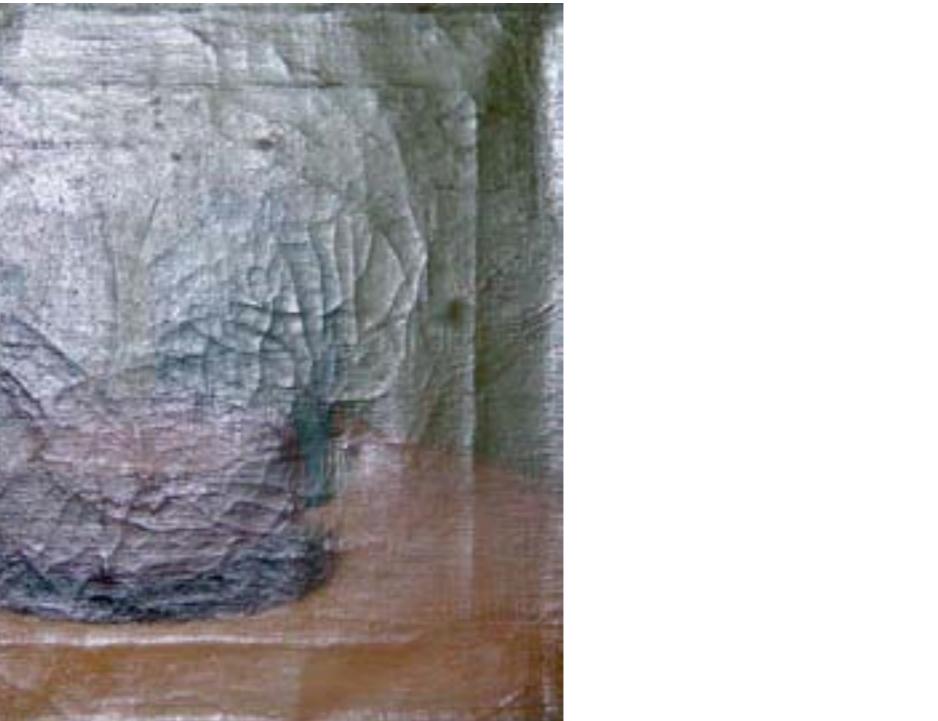
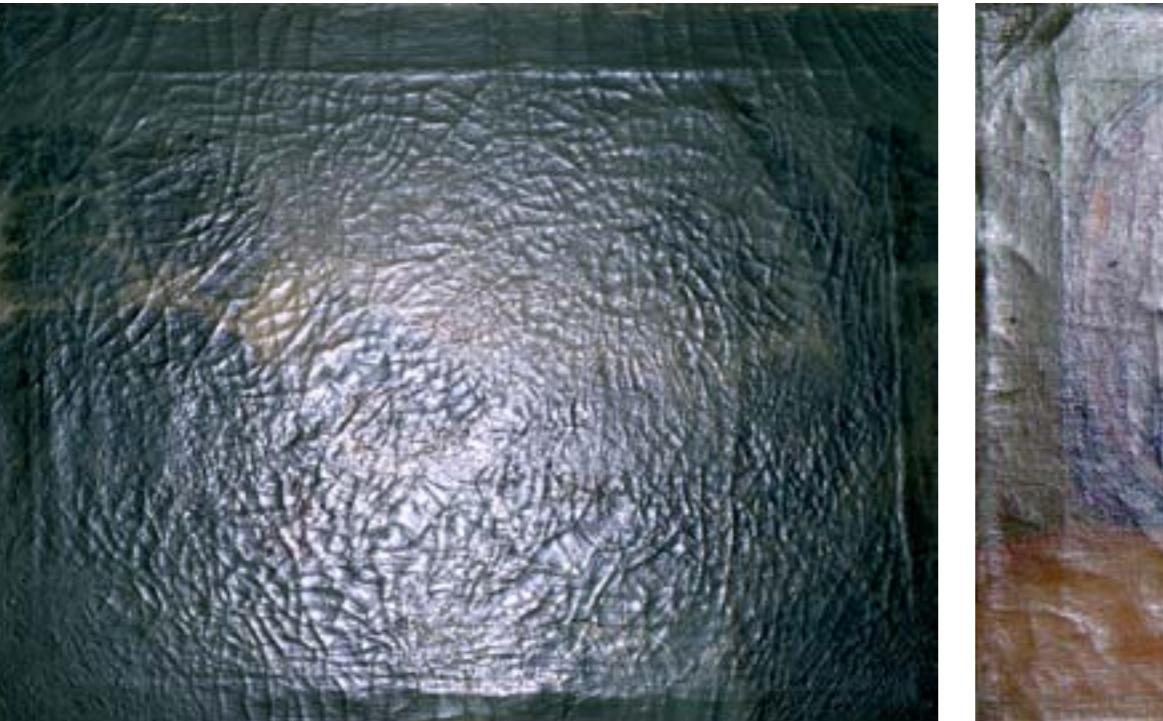
Colors, shapes, and forms are collected on the inner surface of the eye before they can be directed by memory and one can 'see'. This action is often hidden from view although physically present. This project uncovers latent images remaining on the retina often unperceived by the conscious. Retinal staining puzzles the eye; the strongest impression is filtered from the rest leaving subdued forms and colors to play out in inversions, fading and lessening into darkness before finally digressing into the unconscious. We have invented a variety of retinal membranes and manual photo imaging devices able to capture fleeting moments remaining on the retina.

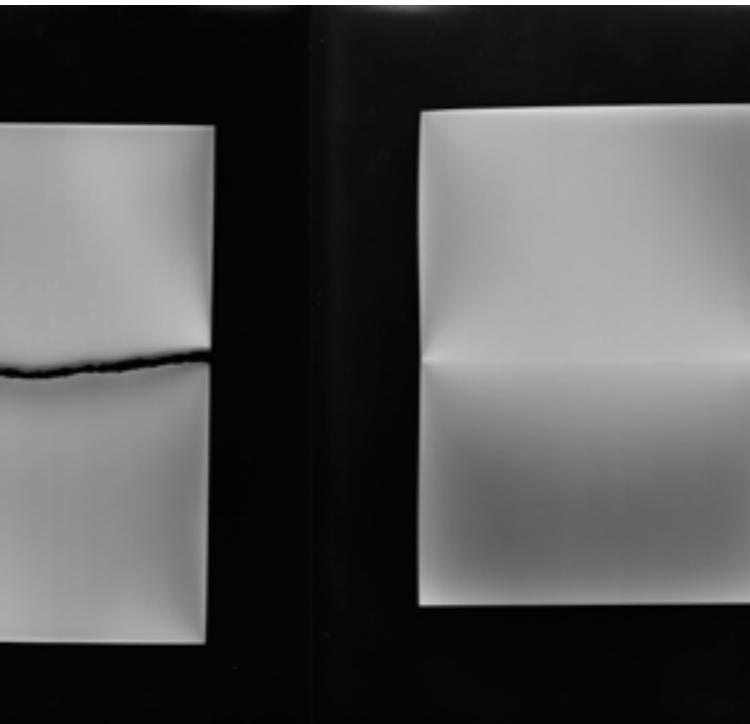
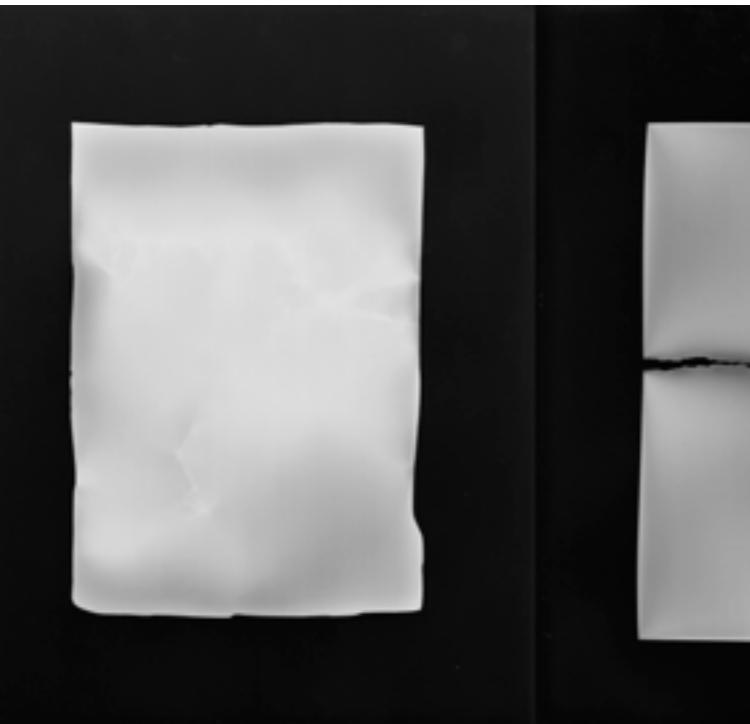
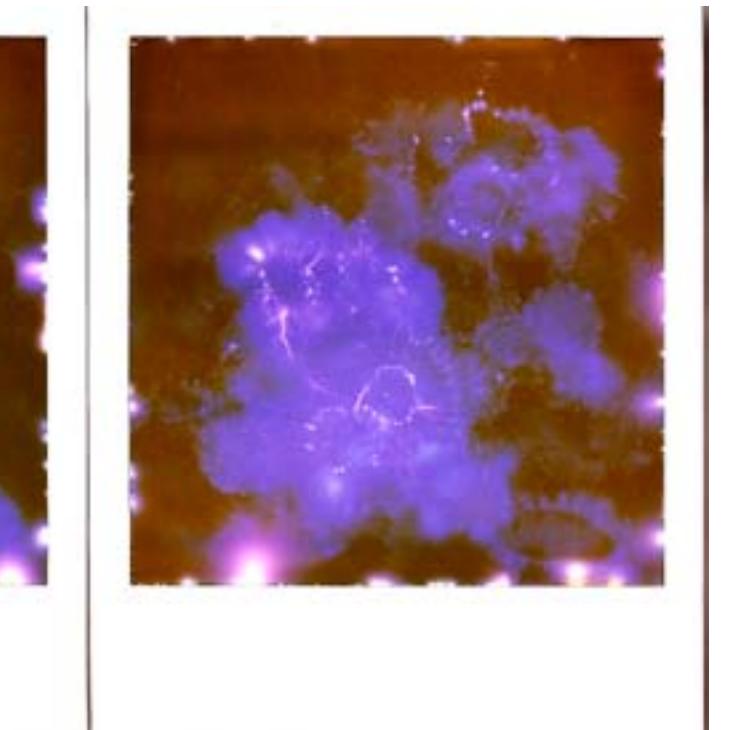
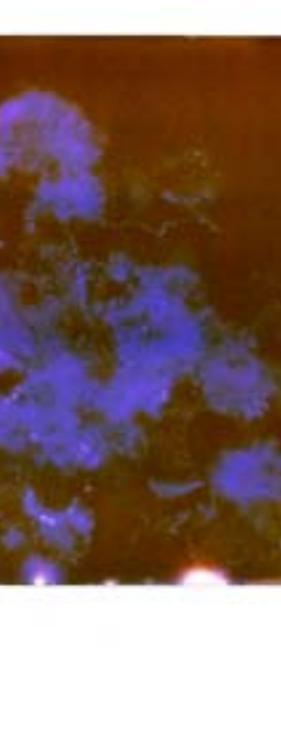
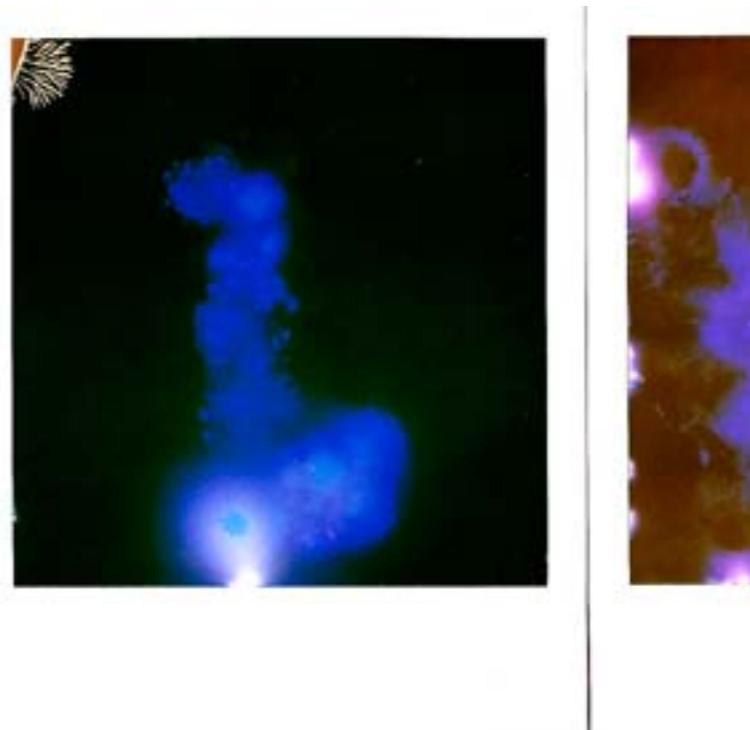
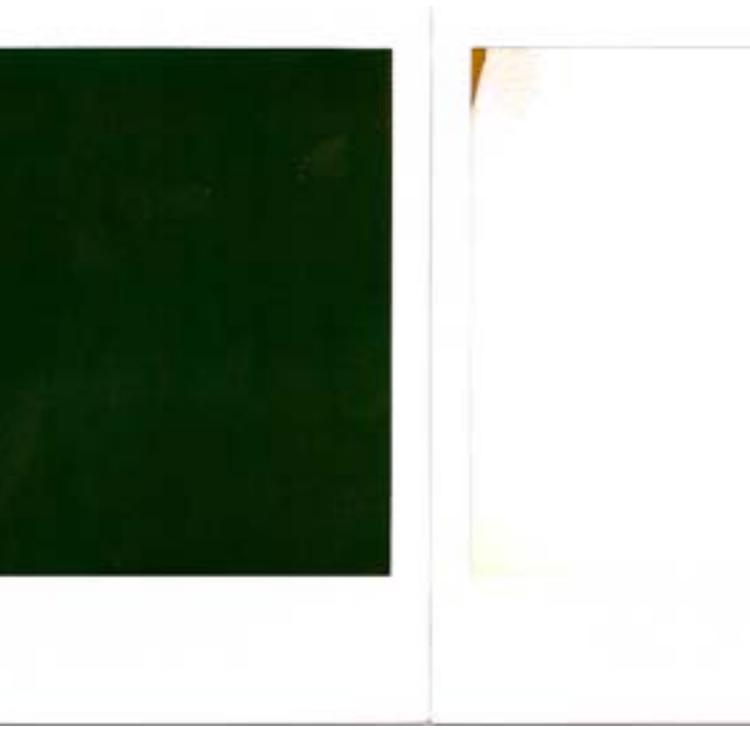


Katja Mater
Studio, Metz,
On Painting: Landscape, Still Life
katjamater.nl

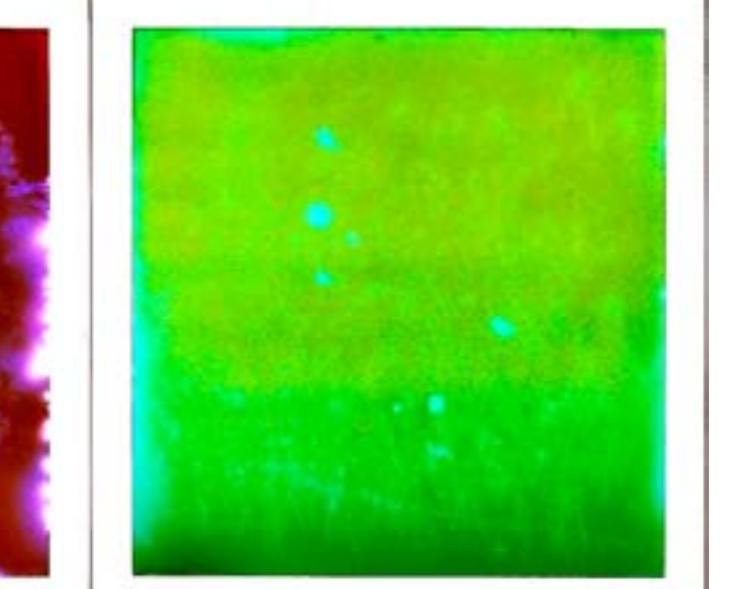
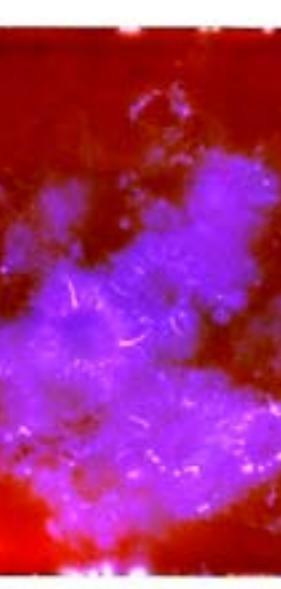
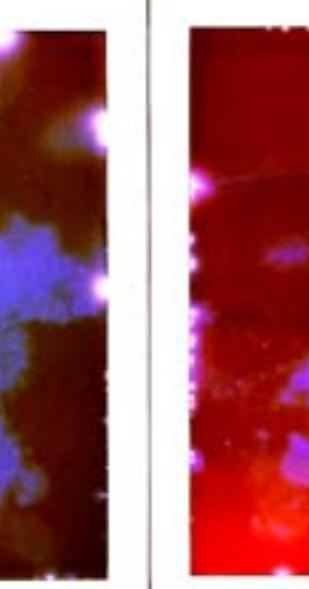


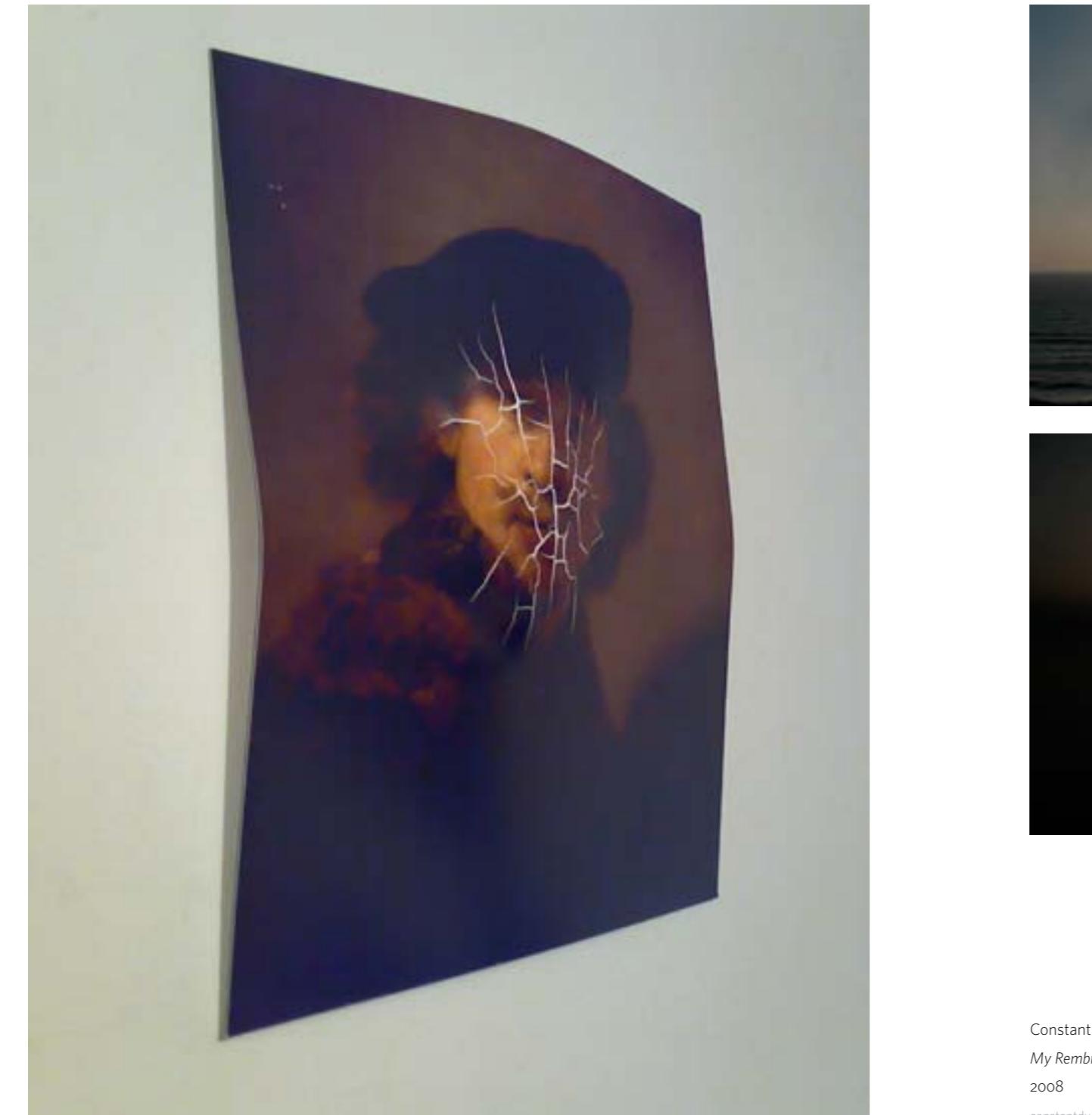
Katja Mater
Gradiant,
Human Color Wheel,
Celebrating RGB Color Space: YBR,
RGB Color Space Model
katjamater.nl



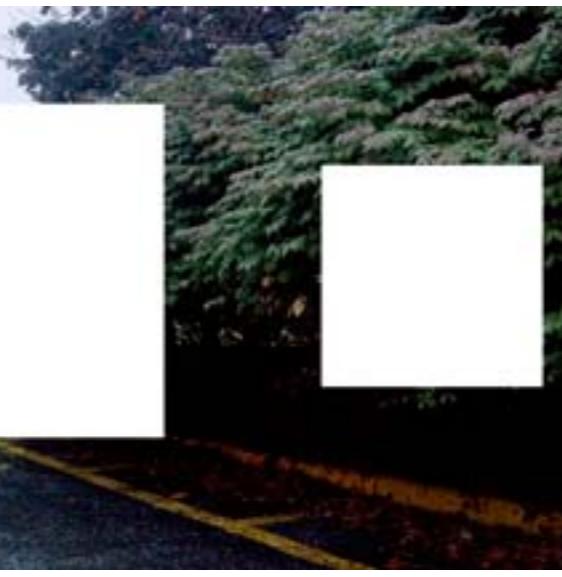
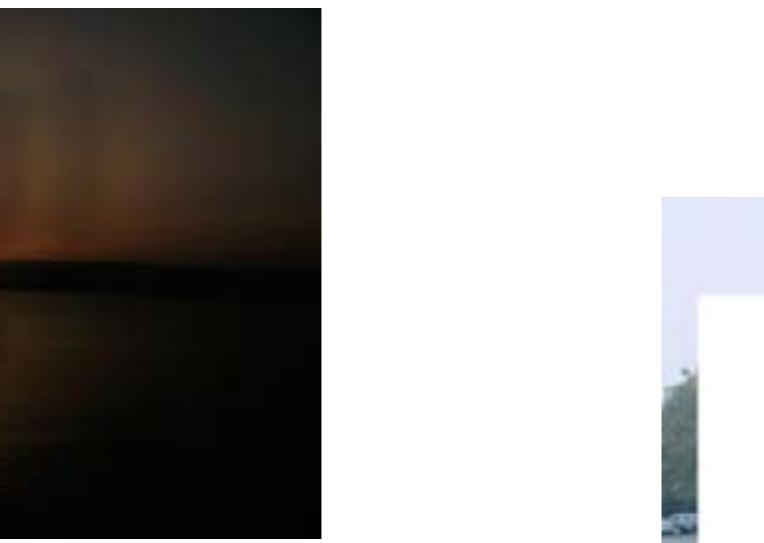
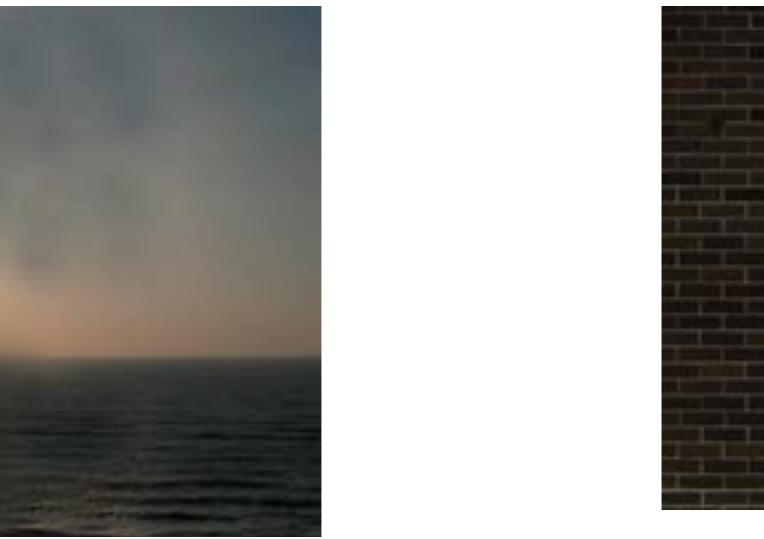


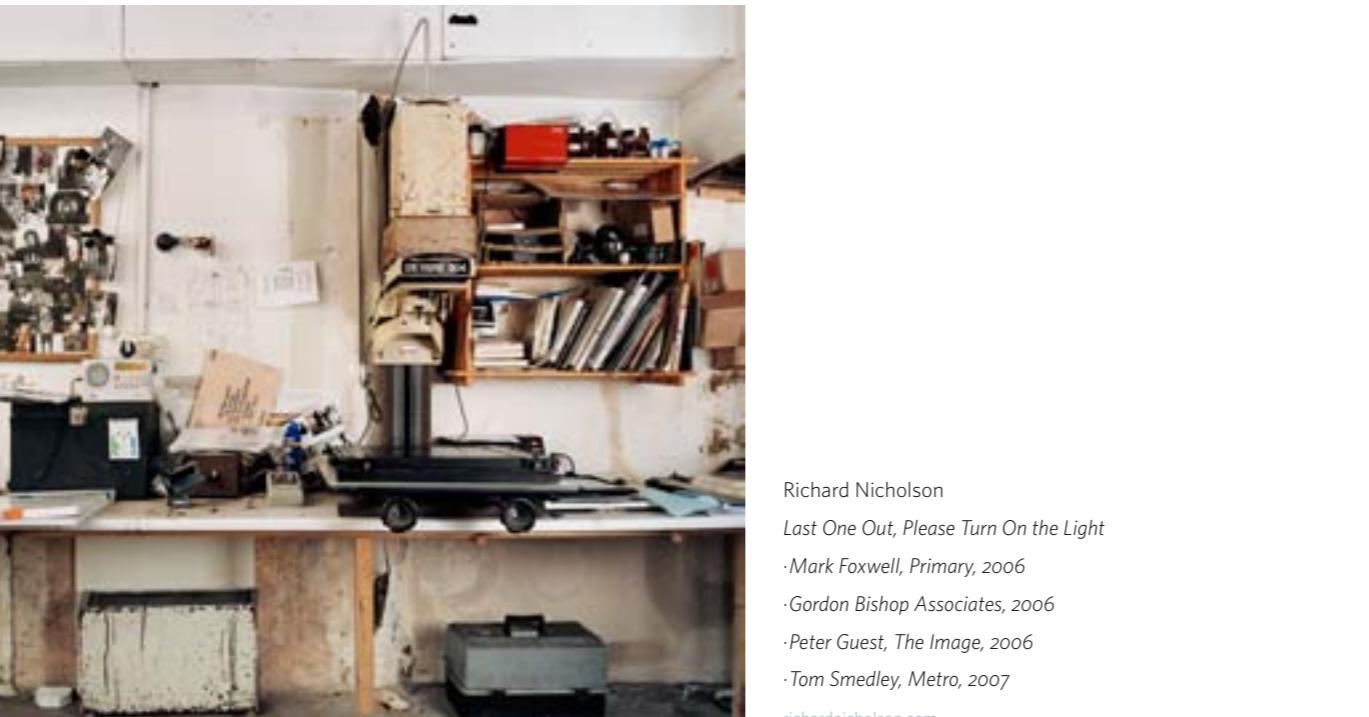
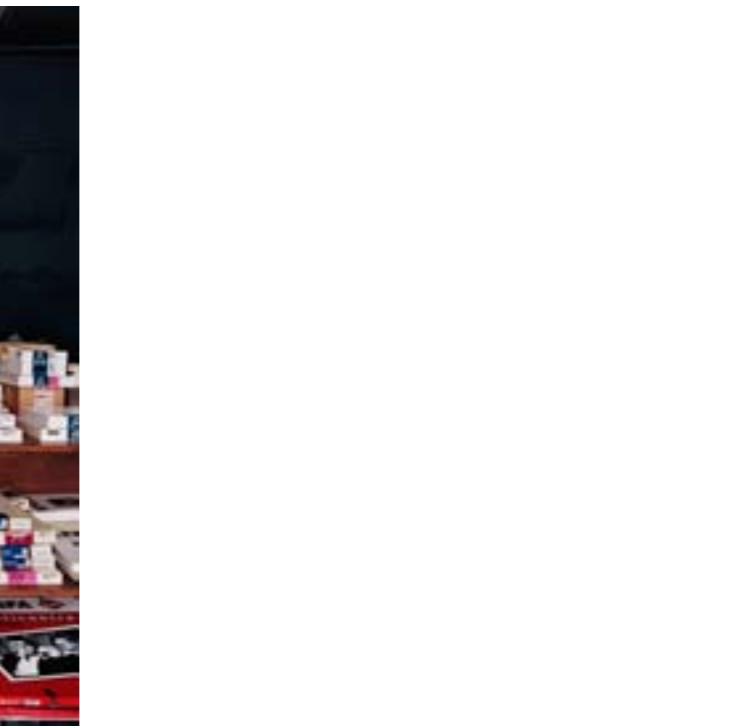
Peter Miller
Timetraveler
Polaroid Feedback, 2009
Nothing Ever Happens Twice B, 2007
Crumple, Tear & Fold, 2008
Static Fields, 2007
petermiller.info





Constant Dullaart
My Rembrandt, 2006, No More Sunshine
2008
constantdullaart.com





Richard Nicholson

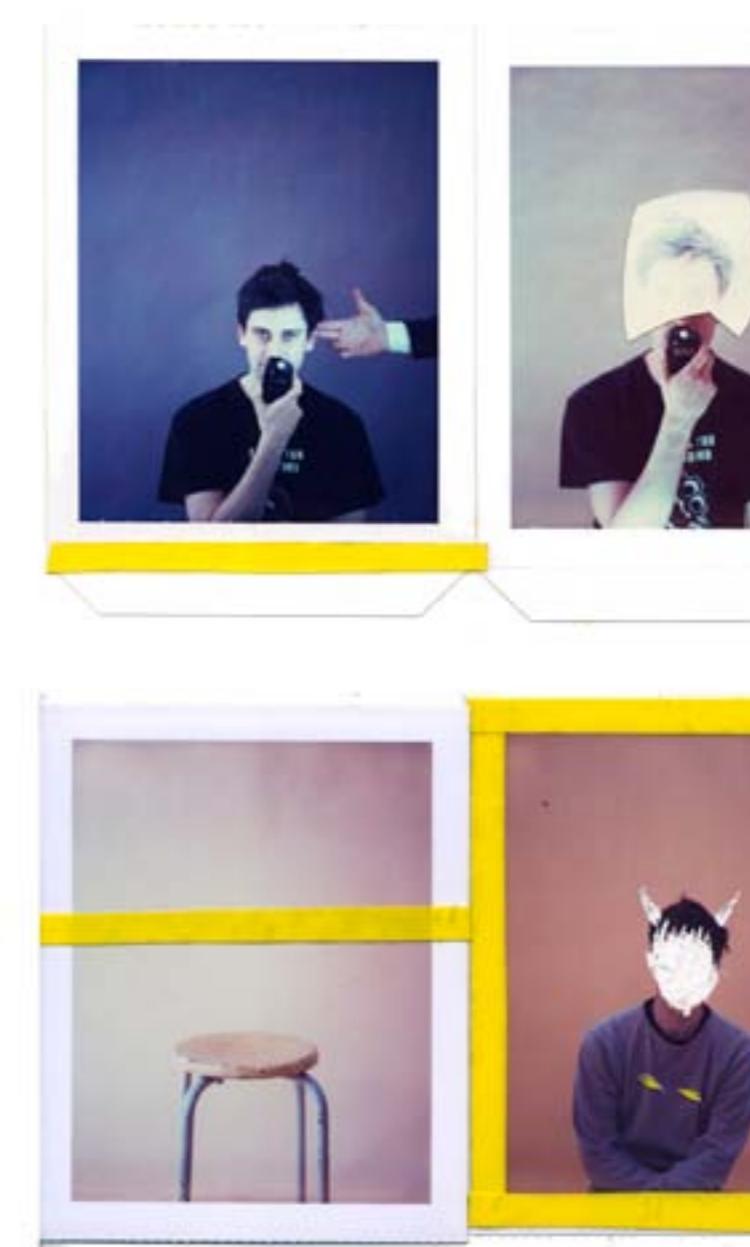
Last One Out, Please Turn On the Light
·Mark Foxwell, Primary, 2006
·Gordon Bishop Associates, 2006
·Peter Guest, *The Image*, 2006
·Tom Smedley, *Metro*, 2007

richardnicholson.com

Joachim Schmid

Photogenetic Drafts
1991
schmid.wordpress.com





Marie Taillefer

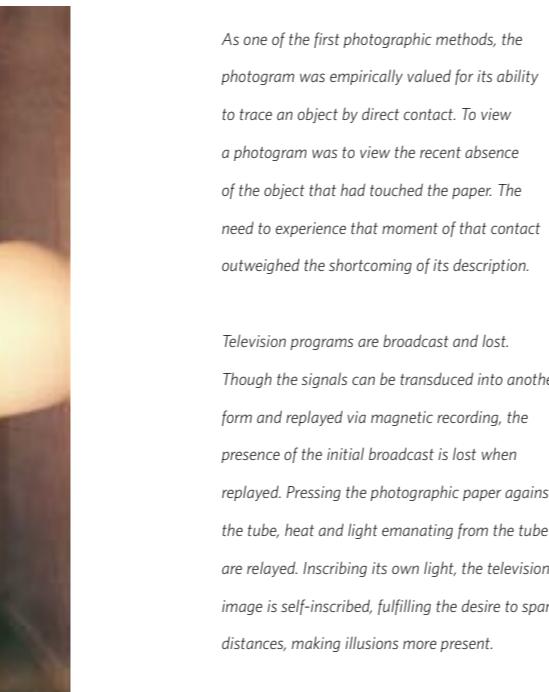
Fire 1, Fire 2, Stain girl

marietaillefer.fr

<

Tatiana Lecomte
dankbare Motive
Farbfotografie #1
2008

lecomte.mur.at



As one of the first photographic methods, the photogram was empirically valued for its ability to trace an object by direct contact. To view a photogram was to view the recent absence of the object that had touched the paper. The need to experience that moment of that contact outweighed the shortcoming of its description.



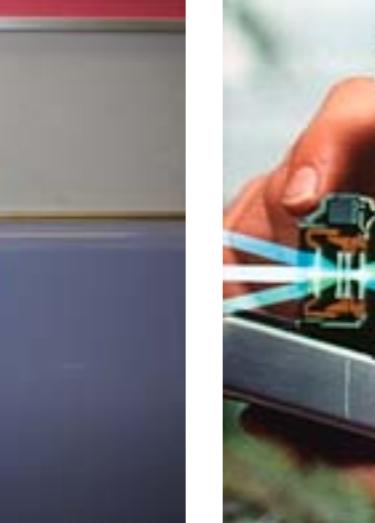
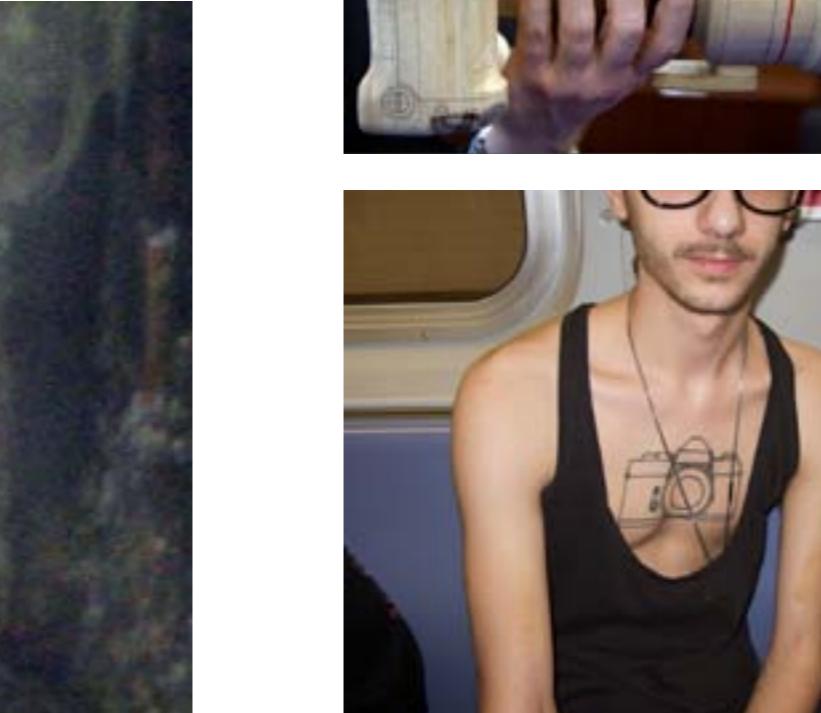
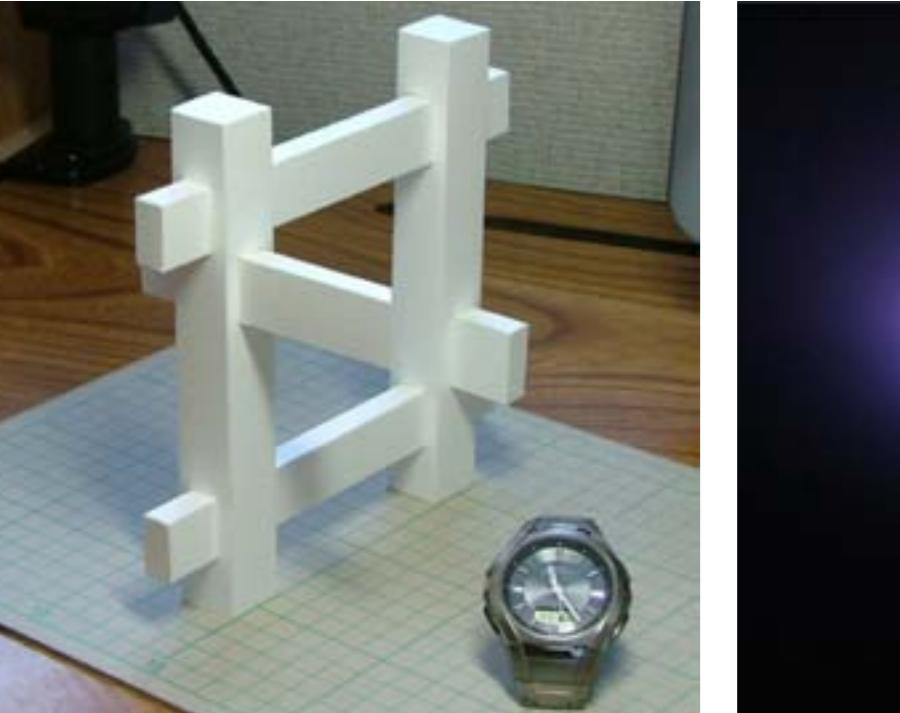
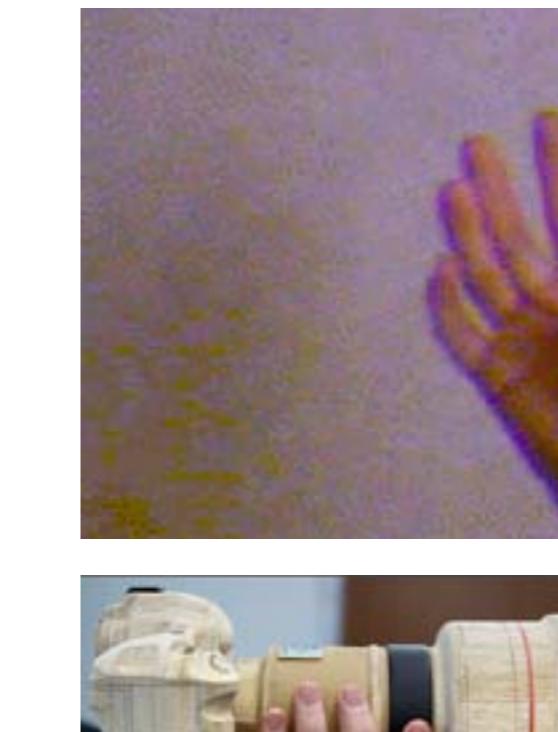
Matthew Gamber

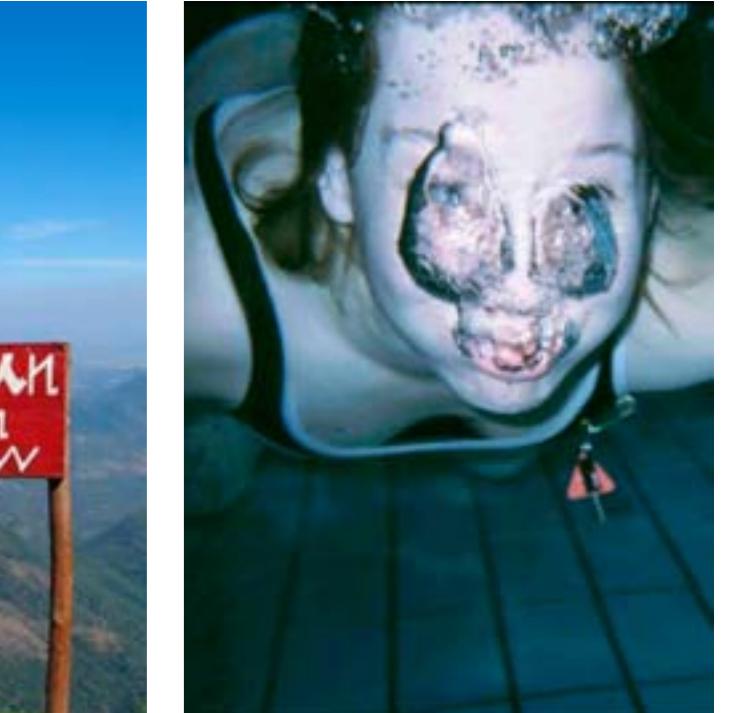
This is (Still) the Golden Age

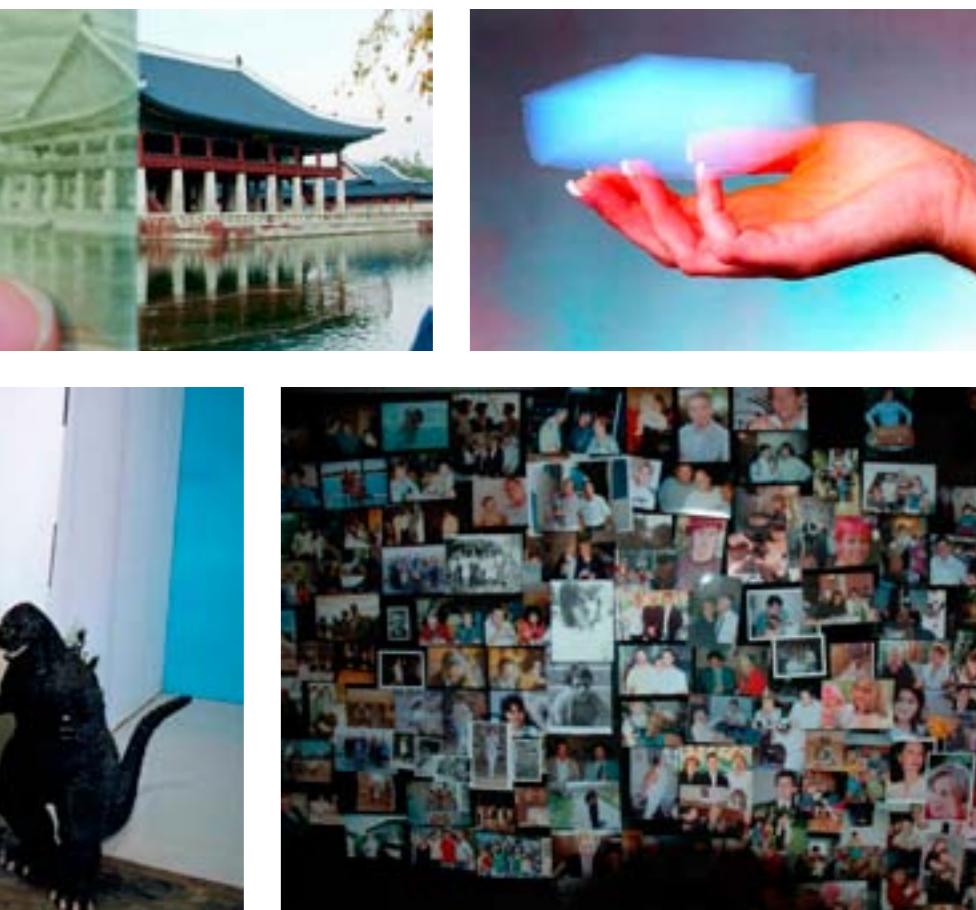
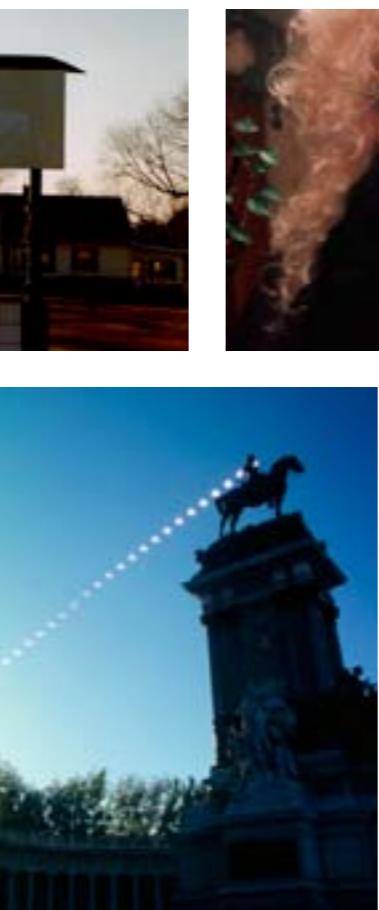
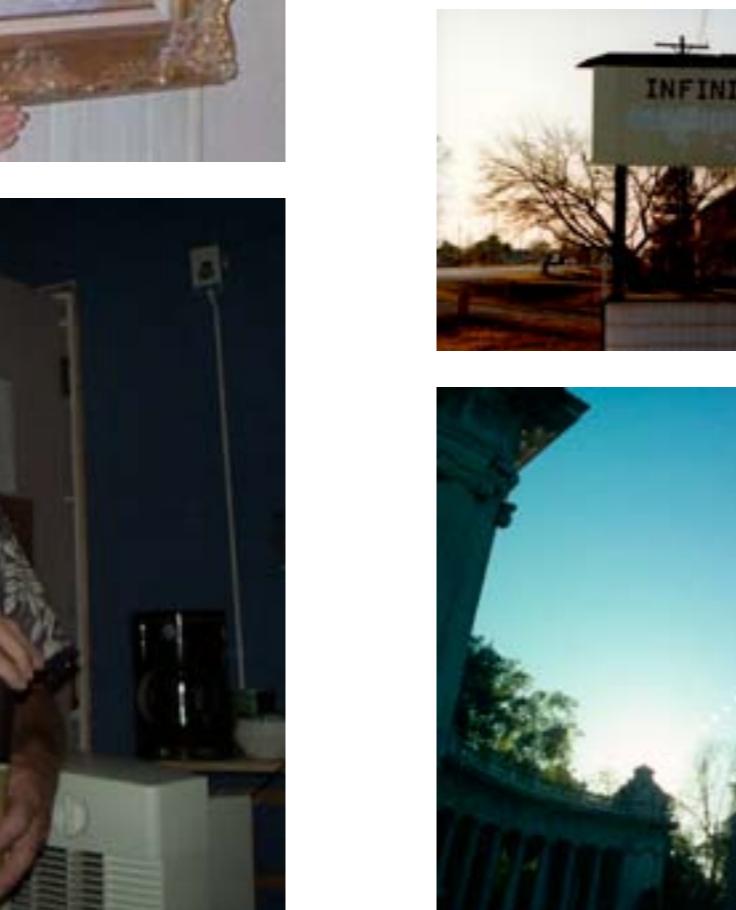
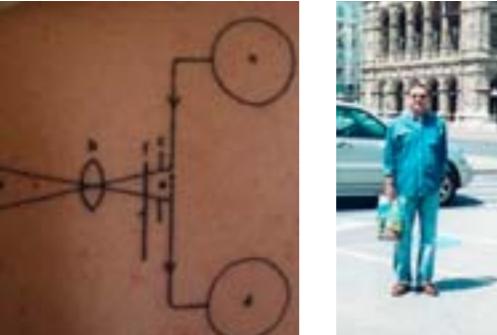
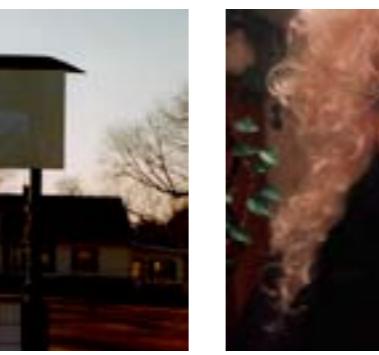
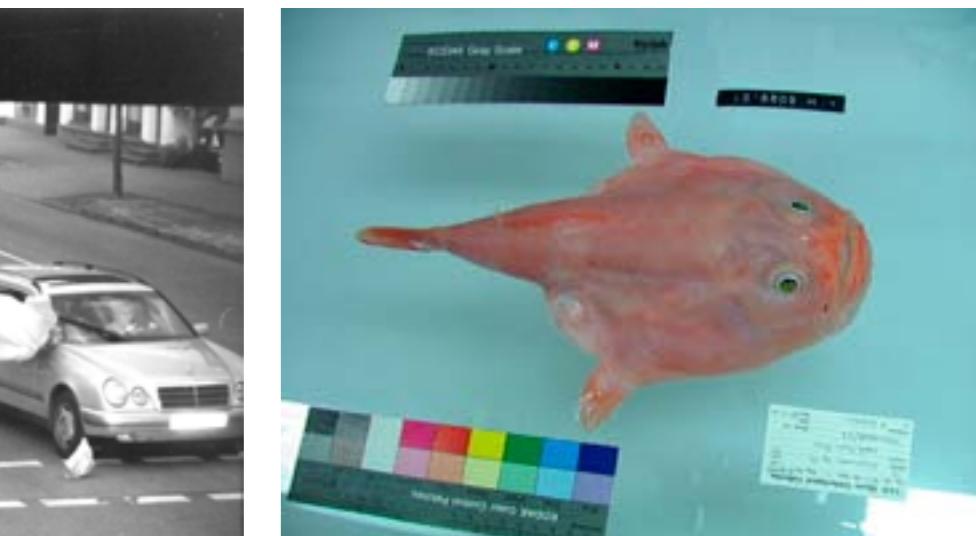
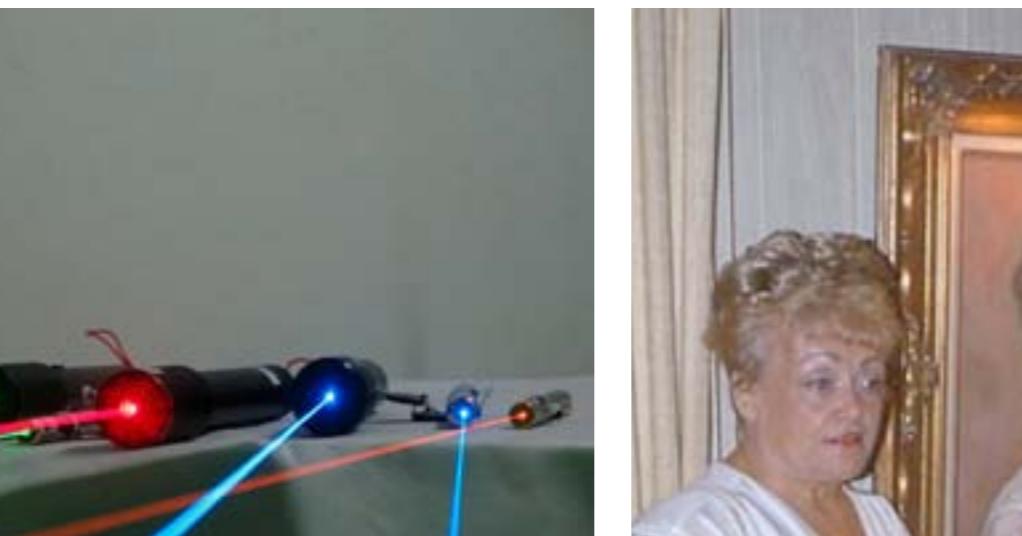
- Beaver, from *Leave It to Beaver*, 2006
- Lawrence Welk Show, 2004
- PGA Master's Tournament, 2005
- Schuller, from *Hour of Power*, 2006



Marlon Kowalski
Oscillating Lamp 1, Oscillating Lamp 2,
Rose, Seating
marlonkowalski.de







Virginie Otth	Simon Senn	Nicolas Lieber	Eva Lauterlein	Rudolf Steiner	Adrien Missika	Beat Lippert	Nils Nova	Michael Snow	David Gagnebin-de Bons	Adrien Cater
<p>Née en suisse en 1971, elle vit et travaille comme photographe et artiste à Lausanne. Diplômée de l'école de photographie de Vevey en 1994, elle gagne une bourse pour une école de cinéma à New-York, elle est ensuite invitée à FABRICA à Treviso (IT) pour une année. Elle enseigne à l'école de photographie de Vevey et s'occupe de l'atelier photo de la HEAD à Genève. Membre fondateur depuis 2005 de standard/deluxe, espace de recherche liée à l'art et la photographie contemporaine à Lausanne.</p> <p>Born in Switzerland in 1971, lives and works as a photographer and artist in Lausanne. Graduated from the photography school of Vevey in 1994, and received a grant to study cinema in New York. She then studied at FABRICA in Treviso (IT) for a year. She teaches photography in Vevey, and runs the photography studio at the HEAD in Geneva. Founding member of the standard/deluxe contemporary photography and art space in Lausanne since 2005.</p> <p>presque-rien.net standard-deluxe.ch</p>	<p>Né en 1986 à La Chaux-de-Fonds en Suisse, il vit et travaille à Genève et à Bâle. Après un voyage en vélo seul en Amérique et un stage de massage en Thaïlande, Simon Senn est actuellement étudiant à la HEAD de Genève dans le pôle Art/Action avec Yan Duyvendak. Il est fait partie du groupe californium 248. Il obtient le prix Kiefer Hablitzel lors des Swiss Art Awards 2009.</p> <p>Born in 1986 in La Chaux-de-Fonds, lives and works in Geneva and Basel. After a solo bicycle trip across America and a massage apprenticeship in Thailand, Simon Senn is currently studying at the HEAD in Geneva in the Art/Action section with Yan Duyvendak. He is a founding member of the group californium 248. He was awarded the Kiefer Hablitzel prize at the Swiss Art Awards 2009.</p> <p>simonsenn.com</p>	<p>Né en Suisse en 1967, il vit et travaille comme artiste et photographe à Genève. Après un bref passage aux Beaux-Arts de Genève et une licence en Relations internationales à l'Institut Universitaire de Hautes Etudes Internationales de Genève, Nicolas Lieber se consacre entièrement à la photographie. Son travail personnel s'articule autour des ambiguïtés de temps, de lieux et de genres.</p> <p>Born in 1967 in Switzerland, lives and works as a photographer and artist in Geneva. After a brief stint at the Beaux-Arts school in Geneva, he graduated from the Graduate Institute of International Studies in Geneva, and now works exclusively in photography. His personal work deals with ambiguities of time, place, and gender.</p> <p>viniphoto.com</p>	<p>D'origine allemande, née en 1977, elle vit et travaille comme photographe et artiste à Vevey. Elle est diplômée en 2003 de la Formation Supérieure de l'école de photographie de Vevey. Elle obtient le prix Kiefer Hablitzel lors des Swiss Art Awards 2003. Elle a participé à de nombreuses expositions collectives, notamment à reGeneration et Faire Face proposées par le Musée de l'Elysée de Lausanne. Son travail porte essentiellement sur le portrait photographique comme matière de réflexion sur les notions de perception et de représentation.</p> <p>Of German origin, born in 1977, lives and works in Vevey as a photographer and artist. Graduated from the Advanced Program at the school of photography in Vevey in 2003. She was awarded the Kiefer Hablitzel prize at the Swiss Art Awards 2003. She has participated in numerous exhibitions, notably reGeneration and About Face curated by the Musée de l'Elysée in Lausanne. Her work focuses essentially on the photographic portrait as a subject for reflection on perception and representation.</p> <p>evalauterlein.net galerie-wagner-partner.com</p>	<p>Né 1964 à Niederbipp, vit et travaille à Biel/Bienne comme photographe et artiste autodidacte. Avec Barbara Meyer Cesta il dirige l'entreprise artistique Haus am Gern et poursuit son travail sur la perception et les conditions de la photographie.</p> <p>Born in 1964 in Niederbipp, lives and works in Biel/Bienne as a self-taught artist and photographer. With Barbara Meyer Cesta, he runs the Haus am Gern artistic enterprise, and continues his work on perception and the nature of photography.</p> <p>hausamgern.ch</p>	<p>Né à Paris en 1981, vit et travaille à Lausanne. Diplôme HES en photographie de l'ECAL en 2007. Membre fondateur de 1M3 in Lausanne depuis 2006. Pratique artistique centrée sur l'imagerie culturelle. Il obtient la Bourse fédérale suisse en 2009.</p> <p>Born in 1981 in Paris, lives and works in Lausanne. Graduated HES in photography at the ECAL in 2007. Founding member of 1M3 since 2006. His artistic work is centered on cultural imagery. He received the Swiss Federal Art Award in 2009.</p> <p>adrienmissika.com</p>	<p>Né en 1977 en Suisse, il vit et travaille à Genève. A la suite de ses études de sculpture à Bonn (DE), il a suivi la HEAD à Lucerne, il a reçu trois fois la Bourse fédérale suisse et le prix Manor, il a également bénéficié de résidences: bourses comme la Mobilière Young art lors des Swiss Art Awards 2007, La bourse Berthoud pour les arts plastiques en 2008, le Prix de la fondation Gertrude Hirzel, et la Bourse de la Fondation Simon Patino avec une résidence à la Cité des Arts, Paris pour 2009-10.</p> <p>Born in 1977 in Switzerland, lives and works in Geneva. Following studies in sculpture in Bonn (DE), he studied at the HEAD in Geneva where he graduated in 2007. He has received numerous awards such as la Mobilière Young Art at the Swiss Art Awards in Basel 2007, the Berthoud grant for visual art in 2008, the Gertrude Hirzel Foundation prize, and the Simon Patino Foundation grant with a residency at the Cité des Arts in Paris for 2009-10.</p> <p>beat-lippert.ch</p>	<p>Né à El Salvador en 1968, il vit et travaille à Lucerne. Après des études d'art à Lucerne, il a reçu trois fois la exposition personnelle en 1957, ses bourses fédérales suisses et le prix Manor, il a également bénéficié de résidences: bourses comme la Mobilière Young art lors des Swiss Art Awards 2007, La bourse Berthoud pour les arts plastiques en 2008, le Prix de la fondation Gertrude Hirzel, et la Bourse de la Fondation Simon Patino avec une résidence à la Cité des Arts, Paris pour 2009-10.</p> <p>Born in El Salvador in 1968, lives and works in Luzern. After studying art in Luzern, he became a 3-time winner of the Swiss Federal Art Awards, the Manor prize, and has had residencies in Paris at the Cité des Arts, in Berlin at Landis & Gyr, and in Chicago in 2009 via the Luzern sister-city grant program.</p> <p>nilsnova.tv</p>	<p>Né en 1929 à Toronto ou il vit et travaille à Lucerne. Après des études d'art à Lucerne, il a reçu trois fois la exposition personnelle en 1957, ses bourses fédérales suisses et le prix Manor, il a également bénéficié de résidences: bourses comme la Mobilière Young art lors des Swiss Art Awards 2007, La bourse Berthoud pour les arts plastiques en 2008, le Prix de la fondation Gertrude Hirzel, et la Bourse de la Fondation Simon Patino avec une résidence à la Cité des Arts, Paris pour 2009-10.</p> <p>Born in Switzerland in 1929, lives and works as an artist and photographer in Lausanne. Graduated from the Advanced Program at the school of photography in Vevey in 2003. His personal work is related to memory and the relationship between text and image.</p> <p>davidg.ch</p>	<p>Né en Suisse en 1979, il vit et travaille comme photographe et artiste à Lucerne. Il est diplômé en 2003 de la Formation Supérieure à l'école de photographie de Vevey en 2000, il poursuit une travail artistique basé sur la confrontation de l'image à son médium, son contexte, et le texte. Il travaille également dans le graphisme et les nouveaux media.</p> <p>Membre fondateur depuis 2005 de standard/deluxe, espace de recherche liée à l'art et la photographie contemporaine à Lausanne.</p> <p>Born in 1977 in the U.S., lives and works in Lausanne. Graduated from the Advanced Program at the school of photography in Vevey in 2000, he continues his artistic research on the confrontation of the image and its medium, its context, and text. He also works in graphic design and new media. Founding member of the standard/deluxe contemporary photography and art space in Lausanne since 2005.</p> <p>boring.ch standard-deluxe.ch</p>	<p>Né en 1977 aux Etats-Unis, vit et travaille en Suisse. Diplômée de la Formation Supérieure à l'école de photographie de Vevey en 2000, il poursuit une travail artistique basé sur la confrontation de l'image à son médium, son contexte, et le texte. Il travaille également dans le graphisme et les nouveaux media.</p> <p>Membre fondateur depuis 2005 de standard/deluxe, espace de recherche liée à l'art et la photographie contemporaine à Lausanne.</p> <p>Born in 1977 in the U.S., lives and works in Lausanne. Graduated from the Advanced Program at the school of photography in Vevey in 2000, he continues his artistic research on the confrontation of the image and its medium, its context, and text. He also works in graphic design and new media. Founding member of the standard/deluxe contemporary photography and art space in Lausanne since 2005.</p> <p>boring.ch standard-deluxe.ch</p>

Claus Gunti

Historien de l'art spécialisé en photographie contemporaine, il est chercheur à la section *d'histoire et esthétique du cinéma* de l'Université de Lausanne (UNIL), enseignant dans le programme Sciences Humaines et Sociales de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) et intervenant à l'Ecole Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL). Ses axes de recherches - historiographie et épistémologie de l'objet «photographie», impact des nouvelles technologies dans ses usages ou analyse de discours - tentent de produire une compréhension transversale de l'image photographique, en confrontant théorisation, pratiques et réception. Actuellement, il rédige une thèse de doctorat sur la photographie à Düsseldorf.

Art historian specialized in contemporary photography, he researches the history and aesthetics of cinema at the University of Lausanne (UNIL), teaches in the Social and Human sciences section at the Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), and gives workshops at the Ecole Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL). His lines of research - historiography and epistemology of the photographic object, the impact of new technologies on the uses of photography, and analysis of theory - aim to create a rich comprehension of the photographic image, by confronting theory, practice, and interpretation. Currently, he is writing a doctoral thesis on photography in Düsseldorf.

Marco Costantini

Historien de l'art, Il enseigne la théorie et l'esthétique de l'art contemporain à l'Ecole cantonale d'art du Valais (ECAV) et est conservateur assistant au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Il mène également une carrière de commissaire d'expositions indépendant. Ses domaines de recherches sont centrés sur les représentations et les usages du corps dans les différentes pratiques artistiques de la deuxième moitié du xx^e siècle à aujourd'hui ainsi que sur les interactions des arts plastiques avec la danse contemporaine et le design. Il a organisé plusieurs expositions dont *Eau Sauvage* à la galerie Mackintosh de Lausanne (2006), *Eau Sauvage part II* à la Fieldgate Gallery de Londres (2007), *Alt. +1000. Photographies de montagne* à Rossinière (2008). Il prépare actuellement une importante exposition sur le papier peint d'artistes plasticiens pour le Musée de design et d'arts appliqués contemporains (MUDAC) de Lausanne et le Musée de Pully (2010).

Art historian, he teaches theory and aesthetics of contemporary art at the Ecole cantonale d'art du Valais (ECAV) and is assistant curator at the Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne. His research is centered on the representation and use of the body in various artistic practices from the second half of the 20th century to today, as well as the interaction between visual art and contemporary dance and design. He also has a career as an independent curator, having organized many shows including Eau Sauvage at the Mackintosh gallery in Lausanne (2006), Eau Sauvage part II at the Fieldgate Gallery in London (2007), Alt. +1000 mountain photography in Rossinière (2008). He is currently preparing a significant exhibition on the subject of wallpaper by contemporary artists for the Musée de design et d'arts appliqués contemporains (MUDAC) in Lausanne and the Musée de Pully (2010).

Joël Vacheron

Après une licence et une maîtrise en sciences sociales à l'Université de Lausanne (UNIL), il a fait un master en photographie et «Urban Cultures» au Goldsmith College, Université de Londres dans le département de sociologie. Il est actuellement rédacteur en chef du site de *Vibrations* (vibrationsmusic.com), il travaille régulièrement pour JRP/Ringier, le Musée d'ethnographie de Neuchâtel, le Musée de l'Elysée à Lausanne, et il contribue régulièrement comme auteur et photographe aux magazines: *Abstract*, *Come.in*, *Vibrations*, *IdPure*, *Montres Passion* et *Clark*.

After graduating in social sciences at the University of Lausanne (UNIL), he completed a masters in photography and Urban Cultures at Goldsmith College, University of London, in the sociology department. He is currently editor of Vibrations (vibrationsmusic.com), and regularly works for JRP/Ringier, the Ethnography Museum in Neuchâtel, for the Musée de l'Elysée in Lausanne, and regularly contributes as an author and photographer to such magazines as Abstract, Come.in, Vibrations, IdPure, Montres Passion, and Clark.

Dépôt légal en Suisse, septembre 2009: Bibliothèque Cantonale, Lausanne, Vaud

Cataloging-in-Publication Data: National Library, Bern

ISBN: 978-2-940440-00-9

Copyright © 2009 Virginie Otth & Adrien Cater, Suisse, Tous droits réservés pour tous pays

Publishing: Riverboom sàrl, Ruelle du Lac 1, 1800 Vevey, Switzerland - www.riverboom.com

Design & Production : Adrien Cater, Lausanne

Printing: A4 Ofset, Istanbul - www.a4ofset.com