



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

Year : 2016

Le photographe commissaire :
stratégies de construction et de déconstruction chez Joan Fontcuberta

Ariadna Lorenzo Sunyer

Lorenzo Sunyer, Ariadna, 2016, *Le photographe commissaire : stratégies de construction et de déconstruction chez Joan Fontcuberta*

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.

<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en histoire de l'art

Le photographe commissaire :
stratégies de construction et de déconstruction chez Joan Fontcuberta

par

Ariadna Lorenzo Sunyer

sous la direction du Professeur Olivier Lugon

Session de printemps 2016

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidée dans la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu, je tiens à remercier le Prof. Lugon qui, en tant que directeur de mémoire, m'a guidée dans mon travail avec beaucoup de sagacité et de patience.

Je remercie également Karin Daguet et Dimitri Besnard pour leurs corrections et remarques, toujours enrichissantes pour mes recherches. J'aimerais aussi remercier Adèle Etter pour ses conseils au début.

Finalement, je tiens à remercier toute ma famille, et en particulier ma sœur, pour leur patience et soutien. J'aimerais aussi remercier notamment Dimitri Besnard pour son encouragement et soutien inconditionnel.

TABLE DE MATIERES

Introduction	10
Chapitre 1	14
Joan Fontcuberta et le commissariat d'exposition.	
De « faux commissaire » à commissaire de la « post-photographie »	
Joan Fontcuberta en tant que « faux commissaire »	19
Joan Fontcuberta en tant que commissaire d'expositions de la « post-photographie »	25
Conclusions	39
Chapitre 2	42
Exposer <i>Fauna</i> au MoMA en 1988 :	
le commissariat comme stratégie de construction et déconstruction d'un discours	
Exposer <i>Fauna</i> au MoMA I: le commissariat comme stratégie de construction d'un discours	45
Exposer <i>Fauna</i> au MoMA II : le commissariat comme stratégie de déconstruction	56
Conclusions	66
Chapitre 3	68
La « post-photographie » :	
nouveaux rapports entre l'appropriation et le commissariat	
De multiples auteurs à un système d'« appropriateurs »	73
Stratégies de multiplication de l'auteur	74
Les stratégies de multiplication dans la scène contemporaine	77
Les stratégies de multiplication de la figure de l'auteur comme organisation interne de la « post-photographie »	79
Le rôle de Fontcuberta dans la « post-photographie »	85
Conclusions	89
Conclusions	94
Bibliographie	98
Annexes	106

Introduction

Le commissaire occupe de nos jours une place importante dans les institutions du monde de l'art et sa tâche de médiateur dans la création contemporaine est de plus en plus valorisée. Comme le remarque la commissaire Annie Fletcher, nous trouvons tous les jours de nouveaux livres écrits « par des commissaires à propos des commissaires et du commissariat », qui étudient les différentes démarches curatoriales dans l'art contemporain et qui essaient de définir des types de commissaire tout en les inscrivant dans une histoire¹. Ainsi, si les commissaires et intellectuels anglophones semblent s'intéresser au commissariat dans ses pratiques les plus contemporaines et à des analyses transversales de la figure du commissaire, utilisant l'entretien comme outil principal de recherche², dans le monde francophone, l'intérêt pour ces questions semble s'inscrire dans une démarche plus académique. La sociologue Nathalie Heinich, à la fin des années 1980, est une des premières chercheuses à s'intéresser à la figure du commissaire d'exposition³. Cependant, ses recherches n'ont, jusqu'à il y a peu, suscité que peu d'émules dans le monde académique francophone. Ce n'est en effet que récemment que sont parues des analyses plus approfondies du commissariat, parmi lesquelles figurent les livres de Julie Bawin et de Jérôme Glicenstein qui étudient respectivement la figure de l'artiste commissaire⁴ et l'« invention du curateur »⁵.

¹ « Everywhere we turn these days, there seems to be a new book by curators on curators and curating, analysing the contemporary circumstances of our production, weighing up the methodologies and approaches used to frame contemporary artistic practices or questioning the exhibition models currently in use » (Annie Fletcher, « Introduction », dans O'Neill, Paul (éd.), *Curating subjects*, London, Open Editions, 2007, p. 12).

² Quelques exemples d'ouvrages du monde anglophone sur ces questions sont O'Neill, Paul (éd.), *op. cit.*, ainsi que les différents livres du commissaire Hans Ulrich Obrist (Obrist, Hans Ulrich, *Ways of curating*, New York, Faber and Faber, 2014 ; et Obrist, Hans Ulrich, et Lionel Bovier, *A Brief History of Curating*, Zürich, JRP Ringier, 2011). En ce qui concerne l'entretien comme outil de recherche – une méthode autrement nommée « oral history », un des premiers à l'utiliser est évidemment Obrist, aussi pionnier en l'étude des questions de commissariat. Ainsi, *A Brief History of Curating* se compose principalement d'entretiens faits à des célèbres commissaires. L'ouvrage d'O'Neill se compose également de deux entretiens.

³ Heinich, Nathalie, et Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du Travail*, vol. 31 n°1, 1989, pp. 29-49 ; et Heinich, Nathalie, et Harald Szeemann, *Harald Szeemann: un cas singulier: entretien*, Paris, L'Echoppe, 1995.

Suivant les méthodes du champ de la sociologie, Heinich utilise aussi l'entretien comme outil de recherche, comme nous pouvons le voir dans la publication à propos de Harald Szeemann.

⁴ Bawin, Julie, *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Archives contemporaines, 2014.

⁵ Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

Dans son ouvrage, Glicenstein utilise toujours le mot « curateur » et « curatorial » au lieu de « commissaire » et « commissariat ». Il considère que le curateur « connoterait l'idée d'assistance, puisqu'il s'agit à l'origine de prendre soin de quelqu'un ou de quelque chose, alors que le mot « commissaire » renverrait plutôt à une question de rapports de pouvoir, avec l'idée d'une délégation de responsabilité ». Tenant compte ces nuances terminologiques, nous avons décidé de nous en tenir à un seul terme dans ce travail : celui de « commissaire ».

Néanmoins, malgré ces recherches, les approches sur ces questions restent finalement plus ou moins les mêmes et les cas d'étude de commissaires se répètent souvent au long des publications. De nombreux aspects du commissariat restent donc encore à étudier. Un des champs du commissariat qui semble demander une étude plus approfondie est sans doute celui de la photographie. En effet, si l'histoire de l'exposition de la photographie est une question largement abordée, les pratiques de commissariat dans ce domaine sont un terrain inconnu qui reste encore à explorer.

Le but de ce mémoire est donc de répondre à cette lacune en étudiant le développement des pratiques de commissariat dans le champ spécifique de la photographie. Pour ce faire, nous nous concentrerons sur l'analyse du cas de Joan Fontcuberta, artiste utilisant la photographie et commissaire d'une nouvelle photographie qu'il nomme « post-photographie ».

Dans le premier chapitre, nous présenterons la démarche de Fontcuberta, puis nous mettrons en évidence la continuité entre sa production d'artiste et sa production de commissaires en analysant son exploration de l'exposition comme médium artistique. Les chapitres suivants étudieront en détail, d'un côté, le travail d'artiste de Fontcuberta et, de l'autre, son activité de commissaire et s'intéresseront, dans chaque cas, au développement des pratiques de commissariat dans la photographie.

La deuxième partie sera dédiée, dans une approche historique, à l'analyse de l'exposition de *Fauna* au MoMA en 1988, un projet de Joan Fontcuberta et de Pere Formiguera. Ici, nous mettrons en rapport *Fauna* avec des pratiques artistiques qui utilisent l'exposition comme instrument de critique de l'institution muséale. Ce chapitre nous permettra, ce faisant, de parcourir brièvement l'histoire du commissariat de la photographie du MoMA et de mieux comprendre le rôle du commissaire dans le processus de légitimation de la photographie dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

Finalement, le troisième chapitre consistera en une étude approfondie de la « post-photographie » de Fontcuberta et aura par but de montrer les spécificités des pratiques du commissariat dans la photographie contemporaine. Cette partie analysera aussi le rôle du commissaire d'exposition dans le processus de légitimation de la photographie contemporaine.

Pour mener à bien ce travail, nous avons utilisé d'un côté la littérature sur les pratiques de commissariat, développée dans les domaines de l'art contemporain et de la sociologie de l'art et, de l'autre, des ouvrages traitant de l'histoire de l'exposition de la photographie. Nous

avons également récolté de la littérature critique sur la production de Fontcuberta. Nous confronterons, pour analyser la démarche de Fontcuberta, cette littérature secondaire aux sources primaires – en particulier des entretiens – que nous avons récoltées.

Le lecteur pourra également se référer, en complément au texte, aux annexes placées à la fin du travail. La première est une chronologie de la production d'artiste et de commissaire de Joan Fontcuberta contenant aussi quelques informations basiques sur la « post-photographie », et la deuxième la retranscription d'un entretien avec Catherine Evans, commissaire responsable de *Fauna* au MoMA.

Chapitre 1

Joan Fontcuberta et le commissariat d'exposition. De « faux commissaire » à commissaire de la « post-photographie »

At the start of the 1980s, Joan Fontcuberta and Pere Formiguera fortuitously discovered the archive of Professor Peter Ameisenhaufen, a meticulous documentation of his expeditions across the entire globe in search of the exceptions to Darwin's theory of evolution. Until that moment, Ameisenhaufen and his fantastic bestiary were completely unknown, both to the general public as well as the scientific community.

A precursor of teratology, Ameisenhaufen (1895-1955?) was a mysterious character absorbed in the study of hybrids, mutations and genetic malformations. He was a professor at Ludwig Maximilian Universität in Munich, until his expulsion in obscure circumstances in 1932. From that moment on, he travelled the five continents with a reduced team of collaborators and scientists, notable among whom was Hans von Kubert, a mediocre biologist but an excellent photographer. The result of his work is an enormous quantity of photographs, manuscripts, field drawings, sound recordings, x-rays, and even stuffed animals (when it was possible to capture specimens).

All of which gives an account of the *Neue Zoologie*, an extinct and in many cases incredible fauna, of which the impressive documentation presented here is fortunately preserved. The revelation of Ameisenhaufen's investigation led initially to great controversy, but the irrefutable evidence that the photographic testimony provided silenced all doubts and suspicions. Today we can value all this material for its unquestionable scientific interest but also as a mirror of Modern Photography and the documentary aesthetic that reigned during the third and fourth decade of the 20th century⁶.

Dans le cadre de son exposition rétrospective *Camouflages* (2014), Joan Fontcuberta présente avec ce texte *Fauna* (1987) un de ses travaux le plus célèbre, fait en collaboration avec l'artiste Pere Formiguera et exposé au MoMA en 1988 dans la série d'expositions « Projects ». Dans une scénographie qui rappelle celle du musée d'histoire naturelle, l'exposition de 1988 se compose de documents en allemand, d'animaux empaillés, de photographies, de dessins, d'enregistrements sonores et de vidéos, des objets ayant pour but de témoigner de l'existence d'animaux fantastiques résultant de mutations et malformations génétiques, des spécimens oubliés par la zoologie et par la communauté scientifique.

Cependant, il ne s'agit que d'une tromperie construite jusqu'au moindre détail. En effet, présentés comme simples commissaires d'exposition, les artistes avaient fait confectionner des éléments composant l'exposition et ensuite, pour leur attribuer de la crédibilité, les avaient

⁶ Fontcuberta, Joan *et al.*, *Camouflages*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2013, p. 55.

présentés selon l'esthétique et les principes didactiques des institutions muséales, c'est-à-dire à partir de l'utilisation, parmi d'autres éléments, de vitrines et de panneaux informatifs :

A [leur] demande un taxidermiste avait associé, dans la plus pure tradition des *wolpertinger* allemands, des morceaux d'animaux provenant d'espèces différentes afin de recomposer des créatures imaginaires. Celles-ci avaient ensuite été photographiées en situation. Il restait encore à confectionner l'environnement documentaire, à le vieillir artificiellement, et à présenter le tout selon les principes didactiques des musées scientifiques, pour que l'ensemble apparaisse comme une authentique archive fraîchement exhumée⁷.

Fauna, explique le communiqué de presse de l'exposition originelle, a pour but de questionner « l'autorité du médium photographique et de la prétendue objectivité de la méthode scientifique et de la scénographie institutionnelle »⁸. Emblématique de la démarche de Fontcuberta, cette exposition présente son sujet de prédilection, ainsi que sa méthode de travail principale, à savoir l'étude des rapports problématiques entre la photographie et la vérité, à partir de la création d'histoires fictives soutenues majoritairement par des photographies.

Cependant, cette exposition, tout comme les autres projets de fiction de Fontcuberta, ne joue pas seulement avec les statuts de la photographie et de la méthode scientifique, mais aussi et surtout avec le statut de l'exposition. En effet, « tandis que Formiguera, déclare Catherine Evans, l'organisatrice de l'exposition du MoMA, s'intéresse à la codification du fantastique par la science, en soutenant que ce qui est créé par la nature est plus capricieux que n'importe quelle autre création de l'homme, Fontcuberta est concerné par la façon dont les données prennent de la signification à partir de leur présentation »⁹. En s'intéressant au langage et aux formes de signification, Fontcuberta explore différentes traditions d'exposition de l'image photographique et d'objets divers, parmi lesquelles celle de l'institution muséale et celle du « cabinet de curiosités ». Deux formes d'exposition qui, caractérisant l'ensemble de son travail, sont également présentes dans ses projets actuels :

J'ai toujours réfléchi au langage, à la technologie et à la nature. Les circonstances m'ont amené à travailler ces sujets sur les *Cabinets de curiosités* par rapport à la vision encyclopédiste des musées. Sur ces questions, je prépare un livre d'artiste et diverses expositions, la plus proche,

⁷ Chéroux, Clément, *Joan Fontcuberta*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 1.

⁸ MoMA et Catherine Evans, *PROJECTS: Joan Fontcuberta/Pere Formiguera*, New York, MoMA | Exhibition Files of The Museum of Modern Art in The Museum of Modern Art Archives, Communiqué de presse, juin 1988, p. 1 [En ligne].

⁹ « Fontcuberta is concerned with the way in which data assumes meaning through its presentation, while Formiguera is interested in how the fantastic is codified by science, contending that what nature creates is more capricious than anything man can conjure. » Catherine Evans cité à *Ibid*.

une intervention au Musée de la Chasse et de la Nature de Paris, sur le thème des safaris¹⁰.

Dans la démarche de Fontcuberta, l'exposition devient donc un médium artistique. La remise en question de la vérité en photographie et en science semble passer chez lui principalement par la façon de présenter les différents objets, notamment par une stratégie particulière présente dans toute sa démarche : le camouflage de l'artiste en commissaire. Au cœur de tout le travail de Joan Fontcuberta, le brouillage des rôles entre artiste et commissaire constitue dans ses projets de fictions l'un des instruments de remise en question critique des dogmes du médium photographique, ainsi que de l'institution muséale.

Néanmoins, avec l'arrivée du numérique, et particulièrement d'Internet, ce brouillage des rôles entre artiste et commissaire continue à se développer et il se déploie maintenant sur une autre facette de Fontcuberta. Depuis 2011, parallèlement à sa production d'artiste, il est également le commissaire principal d'expositions de la « post-photographie », un nouveau concept de l'image numérique qu'il a développé à la suite de la généralisation d'Internet et des réseaux sociaux. Invité aux festivals de photographie les plus prestigieux, comme les Rencontres d'Arles ou le Mois de la Photo à Montréal, Fontcuberta dirige de nombreuses expositions d'images d'autres artistes et il revient alors au monde de la photographie en tant que commissaire d'expositions proprement dit.

Ce premier chapitre a été conçu pour éclairer la démarche et le parcours d'artiste et de commissaire de Joan Fontcuberta. Son cas constituant l'objet d'étude autour duquel se construit notre réflexion, il nous semble important de lui dédier les premières pages de ce travail afin de fournir au lecteur des repères concrets qui le guideront tout au long de notre analyse. Plutôt que d'étudier la démarche du photographe à partir de ses rapports avec la fiction et le documentaire, approche la plus répandue parmi les spécialistes, ce chapitre se propose d'analyser le travail de Joan Fontcuberta dans son rapport avec le commissariat. Cette perspective d'étude originale nous permettra, tout d'abord, de découvrir une nouvelle facette de cet artiste et de sa production et, ensuite, de lier sa production d'avant et d'après l'essor numérique.

Les pratiques de Fontcuberta en tant qu'artiste commissaire sont loin d'être isolées dans l'histoire de l'art. En effet, de nombreux artistes avant lui se sont intéressés à l'exposition en tant que médium artistique, en interrogeant l'idée d'exposition telle qu'issue de la tradition muséale et en l'expérimentant sous de nouvelles formes :

¹⁰ Dans un entretien récent, Fontcuberta parle de son intérêt pour les cabinets de curiosités : « Siempre he estado dando vueltas al lenguaje, a la tecnología y a la naturaleza. Las circunstancias me han llevado a trabajar el tema de los *Gabinetes de curiosidades* en contraposición a la visión enciclopedista de los museos. Sobre ello preparo un libro de artista y varias exposiciones, la más cercana, una intervención en el Musée de la Chasse et de la Nature en París, con el tema de los safaris. » (Fontcuberta, Joan, « Joan Fontcuberta: « Antes la fotografía era escritura. Hoy es lenguaje » », *El Cultural*, 12 nov. 2015 [En ligne]).

Many artist-curated exhibitions are [...] the result of artists treating the exhibition as an artistic medium in its own right, *an articulation of form*. In the process, they often disown or dismantle the very idea of the « exhibition » as it is traditionally thought, putting its genre, category, format or protocols at stake and thus entirely shifting the terms of what an exhibition could be. Courbet's example [au début de son chapitre Filipovic évoque le "Pavillon du Réalisme" conçu par Courbet lui-même en 1855] suggests that the impulse among artists to take the organization of exhibitions into their own hands already existed in the late nineteenth century, yet it was for the avant-gardes of the early twentieth century to further develop the potentials of the exhibition as medium. And, following them, a postwar generation of artists finally so radically tackled the form that they fundamentally transformed the shape of exhibitions thereafter – not only those curated by artists, but also those generated by professional curators ¹¹.

Cependant, au début de son article, l'historienne de l'art Elena Filipovic constate qu'en 2013, à part quelques références ponctuelles à des expositions dirigées par des artistes dans des histoires d'expositions et des articles sur les démarches spécifiques de certains artistes commissaires, il n'existe encore aucune étude traitant sérieusement de l'histoire de l'artiste commissaire¹². Une année après, Julie Bawin, elle aussi historienne de l'art, publie *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*¹³, le premier ouvrage scientifique s'occupant de cette question. En approfondissant les réflexions de *L'œuvre-collection. Propos d'artistes sur la collection*, une exposition dirigée par elle-même en 2009 qui présentait « des œuvres contemporaines [parmi lesquelles *Sirènes* de Fontcuberta] qui, par des voies singulières, mettent en pratique, en scène ou en cause l'univers de la collection »¹⁴, cet

¹¹ Filipovic, Elena, « When Exhibitions Become Form : On the History of the Artist as Curator » (2013), in Steeds, Lucy (éd.), *Exhibition*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press Whitechapel: documents of contemporary art, 2014, p. 159.

¹² *Ibid.* p. 156.

Quant à la bibliographie sur le sujet de l'artiste commissaire, Filipovic cite les ouvrages d'Ian Dunlop (*Shock of the New : Seven Historic Exhibitions of Modern art*), de Brian O'Doherty (*Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*) et de Bruce Altshuler (*The Avant Garde in Exhibition : New Art in the Twentieth*) (*Ibid.* p. 166).

Concernant les histoires d'expositions, nous pouvons ajouter aussi les ouvrages suivants : Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. et Nairne, Sandy (éd.), *Thinking about exhibitions*, London, New York, Routledge, 1996 ; Glicenstein, Jérôme, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009 ; Chalumeau, Jean-Luc, *Les expositions capitales qui ont révélé l'art moderne de 1900 à nos jours*, Paris, Klincksieck, 2013 ; et Staniszewski, Mary Anne, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Mass, The Mit Press, 1998. Quant à l'histoire de l'exposition dans la photographie, les ouvrages référentiels sont celui de Jorge Ribalta (Ribalta, Jorge, *Espacios fotográficos públicos: exposiciones de propaganda, de « Prensa » a « The family of Man », 1928-1955*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009) et d'Alessandra Mauro (Mauro, Alessandra, *Photoshow. Landmark Exhibitions That Defined the History of Photography*, Londres, Contrasto, 2014).

¹³ Bawin, Julie, *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Archives contemporaines, 2014.

¹⁴ L'exposition de Bawin recueille principalement des travaux utilisant la collection comme outil de critique institutionnelle (Bawin, Julie et Espace d'art contemporain Les Brasseurs (éd.), *L'œuvre-collection: propos d'artistes sur la collection*, Crisnée, Yellow now, 2010).

ouvrage analyse en détail la figure de l'artiste commissaire à partir de l'étude des rapports de l'artiste au musée, des rapports très ambigus, définis par Bawin comme « oscillant entre le mépris et la fascination »¹⁵. Un des artistes qui incarne par excellence cette ambiguïté est, selon Bawin, Marcel Duchamp, car « en dépit de ses nombreuses offensives faites à l'encontre de l'institution et de la méfiance qu'il a toujours dit avoir éprouvée envers le monde de l'art, Duchamp a été, toute sa vie durant, un intermédiaire efficace entre le monde des avant-gardes et le système institutionnel de l'art »¹⁶.

Comme nous l'avons vu plus haut, cette ambivalence se retrouve aussi chez Joan Fontcuberta. En effet, tandis qu'il explore et dénonce à travers ses histoires fictives l'exposition et l'institution muséale comme plateforme de diffusion des mythes du médium photographique, Joan Fontcuberta collabore également pendant toute sa vie avec le système institutionnel du monde de la photographie, notamment depuis 2011 en tant que commissaire d'expositions. Ainsi, nous traiterons la production de Fontcuberta en deux parties, comme un miroir : d'un côté, ses projets de fictions en tant qu'artiste et, de l'autre, ses travaux de commissaire d'expositions proprement dit.

Dans une première partie, nous étudierons la stratégie de camouflage de l'artiste en « faux commissaire », en nous concentrant sur ses travaux de création de fictions. Nous essayerons de comprendre comment apparaît cette figure de faux commissaire dans son travail, quel rôle elle tient dans les différentes histoires fictives et comment cette figure de faux commissaire devient un outil pour questionner le médium photographique et l'institution muséale.

Consacrée à Fontcuberta dans son rôle de commissaire d'expositions, la deuxième partie traitera des nombreuses expositions dirigées par l'artiste en lien avec l'arrivée du numérique, notamment lors de la création et du développement de la « post-photographie ».

¹⁵ Bawin, Julie, *op. cit.* pp. 80-81.

¹⁶ *Ibid.* p. 81.

Joan Fontcuberta en tant que « faux commissaire »

Né en Espagne en 1955 sous la dictature de Franco, Joan Fontcuberta grandit avec la censure, la propagande et la répression des élans démocratiques. Dans ce contexte, Fontcuberta s'aperçoit que l'image photographique n'est pas simplement une empreinte du réel, mais « une construction humaine », « une façon d'interpréter, de réinventer une explication du réel »¹⁷. Loin des conceptions issues de l'histoire de l'art, qui abordent la photographie par rapport à la peinture, ce médium est pour Fontcuberta un moyen de communication qui véhicule de l'information et, à travers sa formation en science de l'information et son expérience dans le journalisme et la publicité¹⁸, il étudie justement le processus qui permet de donner du sens à la photographie, c'est-à-dire « les mécanismes de formation de l'image, dans son environnement culturel, idéologique, politique, anthropologique... »¹⁹. Cette conception de la photographie amène inévitablement Fontcuberta à étudier ses rapports avec la vérité et, conséquemment, avec la manipulation et la neutralité. Devenues centrales dans la pensée de Fontcuberta, ces questions sont à la base de toute sa démarche, se développant tout au long de sa carrière sous différentes formes : soit dans la publication de nombreux textes, comme le célèbre *Le Baiser de Judas. Photographie et Vérité*²⁰, soit dans l'expérimentation dans son travail artistique avec différentes techniques photographiques comme le collage, le photomontage, le photogramme²¹ ou la création d'histoires fictives – certainement la technique la plus connue de son travail. C'est

¹⁷ Fontcuberta, Joan, « Une discussion avec le commissaire Joan Fontcuberta », *Artichautmag.com - Le magazine des étudiant/e/s en art de l'UQAM*, 12 sept. 2014 [En ligne].

¹⁸ A cette époque, en Espagne, les études de l'information se composaient, selon Fontcuberta, de l'étude de « la théorie de l'information, de l'histoire des médias, de la sémiotique, de la sociologie ou de la psychologie » parmi quelques disciplines (Fontcuberta, Joan, Entretien, *Journal of Contemporary Art*, 1991 [En ligne]). Son instruction sur « les dispositifs de persuasion et de séduction » s'enrichit davantage avec ses expériences dans ce qu'il nomme l'« école du mensonge », à savoir ses expériences dans le journalisme et notamment dans la publicité, domaine qu'il connaît de près grâce à l'agence publicitaire de son père (Fontcuberta, Joan, « Une discussion avec le commissaire Joan Fontcuberta » *op. cit.*).

¹⁹ Jacques Terrasa cité par Berthou Crestey, Muriel, « Blow Up, Blow Up: prises, reprises, surprises de vue par Joan Fontcuberta », *LE REGARD A FACETTES*, 25 août 2010 [En ligne].

Sur la conception de la photographie comme un moyen de communication en véhiculant de l'information, consulter Fontcuberta, Joan et Coleman, A.D., *op. cit.*

²⁰ Fontcuberta, Joan, *Le Baiser de Judas. Photographie et Vérité*, 1996 (Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2011).

²¹ Datant des années 1970, les premiers travaux de Fontcuberta, parmi lesquels *Pourquoi ne le dis-tu pas ? Les murs ont des oreilles* (1974), *Ce fut difficile de dire : me voici* (1976) ou *Escargot, sors tes cornes*, Hommage à Topor (1976), sont des photomontages et de collages d'inspiration surréaliste (Caujolle, Christian et Fontcuberta, Joan *op. cit.* 2001, pp. 6, 7, 16-29 ; Michel Poivert dans Fontcuberta, Joan *et al.*, *Camouflages*, *op. cit.* p. 15). Quant aux références surréalistes de Fontcuberta, Caujolle soutient qu'il s'inspire principalement d'artistes du surréalisme espagnol, comme les célèbres Dalí et Miró, ou le récemment redécouvert Josep Renau. A cette époque, explique Poivert, Fontcuberta participe aussi activement à la théorisation de la photographie avec la publication de nombreux articles dans la revue espagnole *Nueva Lente* (1971-1973) qui, étant une des premières en Europe à traiter ces questions, est créée et codirigée par lui-même.

En ce qui concerne le photogramme, les expériences avec cette technique ont donné lieu à de nombreuses séries produites en parallèle aux célèbres séries de fictions de Fontcuberta, comme *Frottogramas* (1987), *Palimpsests* (1991-1992), *Iris Germanica* (1992), *Doble Cos* (1992), *Calligrammes de lumière* (1993), *Hémogrammes* (1998-1999) ou *Terrains vagues* (1993-1998) (Fontcuberta, Joan, *op. cit.* 1996, pp. 54-79 ; Chéroux, Clément, *op. cit.* p. 4 ; Caujolle, Christian et Fontcuberta, Joan, *op. cit.* pp. 8, 12-14).

justement dans ces fictions que se développe la stratégie de camouflage de l'artiste en faux commissaire, présentée au début du chapitre.

Depuis les années 1980, Fontcuberta travaille dans une approche conceptuelle de la photographie, à partir de la création d'histoires fictives²² qu'il définit lui-même comme des « stratégies artistiques de la contre-information »²³, c'est-à-dire des récits fictifs qui ont pour but d'instaurer le « doute raisonnable ». « Mes projets, déclare l'artiste, sont comme des vaccins qui peuvent nous aider à nous immuniser contre tout discours autoritaire »²⁴. Les diverses narrations fictives sur lesquelles se base chacun de ses travaux servent de prétexte pour analyser et explorer les différents champs où la photographie est utilisée, comme les « médias, la science, la religion, l'art, la publicité, la politique ou la vie privée »²⁵. En même temps, ces fictions permettent de désactiver et de déconstruire les discours de ces disciplines qui, bâtis autour de la photographie envisagée comme une « empreinte du réel », sont devenus incontestables, presque sacrés.

Sa première œuvre développée avec cette méthode de travail se nomme *Herbarium* (1982-1985) – sous-titrée *Hommage à Blossfeldt*. Elle répertorie différentes espèces végétales rares dans le style de Karl Blossfeldt, photographe de la Nouvelle Objectivité, et les présente dans une scénographie qui récrée l'exposition d'une collection de plantes d'un musée botanique²⁶. Après la célèbre *Fauna* (1987), Fontcuberta recrée l'histoire de la conquête de l'espace avec *Sputnik*, un travail qui parcourt l'histoire d'un cosmonaute russe disparu au cours d'une mission spatiale²⁷. Conçue en 2000, *Sirènes* est une série qui se base sur la découverte de fossiles d'« hydrophithèques », terme pseudo-scientifique créé par Fontcuberta pour désigner les sirènes. Quelques années plus tard, en 2002, *Miracles et Cie* est le résultat d'un séjour de Fontcuberta au monastère de Valhamönde qui, situé sur l'île de Knossoskari (Finlande), est célèbre dans l'enseignement des miracles. Exploitant le traitement médiatique de l'après-11-septembre, Fontcuberta s'intéresse aussi aux rapports entre les médias et la figure d'Oussama Ben Laden, en présentant en 2007 *Deconstructing Osama* comme un reportage journalistique dévoilant que le dirigeant d'Al Qaeda est en réalité un acteur et chanteur du monde arabe, portant le nom de Manbaa Mokfhi et engagé dans des opérations planifiées entre Afghanistan et Iraq. En ce qui concerne l'histoire de l'art, *L'Artiste et la photographie* est une série de 1995

²² Malgré que Fontcuberta utilise le mot « *storytelling* » pour définir sa méthode de travail, nous avons considéré le mot peu représentatif finalement de la stratégie de Fontcuberta (Fontcuberta, Joan *et al.* *Camouflages*, *op. cit.*, p. 200).

²³ Fontcuberta, Joan, *Le Baiser de Judas*, *op. cit.*, p. 114 ; Caujolle, Christian et Fontcuberta, Joan, *op. cit.* pp. 7-8.

²⁴ « [...] My projects are like vaccines that can help to immunize us against any kind of authoritarian discourse » (Fontcuberta, Joan *et al.* *Camouflages*, *op. cit.*, p. 200).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 31 ; Caujolle, Christian et Fontcuberta, Joan, *op. cit.* p. 9.

²⁷ de Vries, Patricia, « Documentary Photography & The Historical Archive in Joan Fontcuberta's Sputnik », *The Interdisciplinary Journal of The New School for Social Research*, printemps 2011 [En ligne].

qui explore le dialogue de Picasso, Miró, Dalí et Tàpies avec la photographie, en exposant de nombreux travaux inédits de ces artistes résultant de leur expérimentation avec la photographie. Dans la même ligne que *L'Artiste et la photographie*, sa dernière fiction datant de 2014 s'appelle *Trepat*²⁸. Elle se présente comme une exposition qui montre des photographies inédites de grands photographes avant-gardistes, comme Man Ray, Albert Renger-Patzsch, László Moholy Nagy, Alexander Rodchenko, Charles Sheeler ou Walker Evans, issues des commandes publicitaires de l'usine Trepat, usine espagnole de production de machinerie agricole.

Ces différents travaux jouant avec la fiction et la vérité sont le support parfait aux expériences de Fontcuberta sur sa condition d'auteur. En effet, une des caractéristiques de ces fictions est le camouflage, toujours dans une approche ironique²⁹, pour cacher qu'il est l'auteur des différents objets exposés. Ainsi, l'artiste se met souvent en scène dans ses fictions et on le retrouve dissimulé sous l'identité de personnages fictifs, créés à partir de jeux de mots de son nom. Par exemple, le docteur Peter Ameisenhaufen et le photographe Han von Kuvert de *Fauna* sont en réalité des adaptations en allemand des noms des artistes Pere Formiguera et Joan Fontcuberta. Dans la même ligne, Ivan Istochnikov, le cosmonaute de *Sputnik*, et Ul-Junat, le chef du groupe Al Qaeda Fasqiyta, sont des adaptations en russe et en arabe de « Joan Fontcuberta ». Ce camouflage endosse le brouillage entre les rôles d'artiste et de commissaire, annoncé au début du chapitre.

Cependant, dans la plupart de ses fictions, Fontcuberta adopte, d'une façon plus ou moins explicite³⁰, une autre stratégie de camouflage : il endosse le rôle du commissaire d'exposition, en montrant les différents objets comme des découvertes tombées fortuitement sous sa main, sans avouer clairement qu'il en est l'auteur³¹. Ainsi, dans *L'Artiste et la photographie* et dans *Trepat*, il expose ses images comme un commissaire qui présenterait de belles trouvailles bouleversant les discours de l'histoire de la photographie et de l'histoire de l'art. Cependant, dans d'autres projets comme *Fauna*, *Sputnik* ou *Deconstructing Ossama*, le camouflage est plus élaboré. Non seulement il se présente comme le commissaire de l'exposition, mais il se cache, comme nous l'avons observé, dans le personnage fictif respectif de chaque fiction. En outre, à ce jeu de camouflage, il faut ajouter une deuxième couche de brouillage : le

²⁸ Fontcuberta, Joan, *Trepat*, Paris, Editions Bessard, 2014.

²⁹ En ce qui concerne l'ironie dans les travaux de Fontcuberta, on se référera à ses entretiens avec A. D. Coleman et avec Monterosso et Hoël (Fontcuberta, Joan et Coleman, A.D., *op. cit.* et Fontcuberta, Joan *et al.*, *Camouflages*, *op. cit.*).

³⁰ *Fauna* est le seul projet où Fontcuberta se présente explicitement comme commissaire d'exposition (consulter la première citation du chapitre). Dans les autres cas, en cachant qu'il est l'auteur des différents objets exposés, il n'adopte qu'indirectement le rôle de commissaire.

³¹ Dans *Herbarium*, la tromperie se fait plus au niveau des objets photographiés et des images présentées qu'à celui de l'auteur des œuvres, car Fontcuberta se présente comme auteur des portraits des différentes plantes rares, qui ne sont finalement que des créations bricolées par lui-même à partir d'objets quotidiens.

commissariat des expositions de Fontcuberta est souvent assuré par lui-même, ainsi que par le commissaire de l'institution où elles ont lieu, ou par un commissaire indépendant. Pour comprendre le geste de camouflage de Fontcuberta et l'inscrire dans une certaine histoire, il nous semble pertinent d'évoquer un cas paradigmatique d'artiste commissaire³².

En 1917, à une époque où le mot « commissaire » n'était pas encore sur toutes les lèvres, Marcel Duchamp est élu pour diriger le comité d'accrochage pour l'exposition inaugurale de la « Society of Independent Artists in New York »³³. La spécialiste de l'artiste, Elena Filipovic³⁴, raconte qu'en tant que directeur, il invente un curieux système d'agencement, en proposant d'accrocher les œuvres par ordre alphabétique, en commençant par une lettre tirée au sort, ce qui assurait qu'aucune œuvre ne reçoive un traitement de faveur³⁵. Cependant, Duchamp, continue Filipovic, intervient également dans l'exposition d'une autre façon : sous un pseudonyme, il propose d'exposer une pièce de plomberie en porcelaine, achetée dans un magasin et intitulée *Fountain* pour l'occasion³⁶. Bien que cet urinoir, signé « R. Mutt 1917 », ait été rejeté de l'exposition en question et ensuite perdu ou détruit³⁷, et que, pendant longtemps, sa vraie histoire soit restée occultée, *Fountain* occupe aujourd'hui une place cruciale dans l'histoire de l'art en tant qu'exemple paradigmatique du « ready-made ».

Comme nous l'avons constaté au début du chapitre, les fictions de Fontcuberta questionnent les statuts de la photographie et de la méthode scientifique, mais aussi, et surtout, ceux de l'exposition et de l'institution muséale, comme le faisait *Fountain*. S'intéressant aux rapports de la manipulation et de la vérité avec la photographie³⁸, Fontcuberta travaille principalement sur la présentation de ses objets – à savoir le contexte où ses œuvres sont présentées – et il base sa démarche sur la manipulation de ce contexte³⁹. Originaire du monde des médias de masse et de la publicité, cette stratégie est subtile, complexe et très efficace, et elle fonctionne par la manipulation de « la plateforme institutionnelle qui donne sens à l'image »⁴⁰, à savoir les codes

³² Nous sommes ici conscients que définir Duchamp comme « commissaire » des surréalistes peut être compris comme un anachronisme, une remarque de Glicenstein à Bawin (Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France 2015, p. 38). Cependant, nous utilisons ce mot par commodité de langage pour désigner les activités de Duchamp au sein du groupe des surréalistes, qui ressemblent des nos jours à celles du commissaire d'expositions.

³³ Filipovic, Elena, « When Exhibitions Become Form : On the History of the Artist as Curator », *op. cit.*, p. 160.

³⁴ Elena Filipovic a rédigé sa thèse sur les différentes activités de Duchamp dans le monde de l'art, parmi lesquelles son rôle de commissaire, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp* (Ph. D. Princeton University, 2013).

³⁵ Filipovic, Elena, « When Exhibitions Become Form : On the History of the Artist as Curator », *op. cit.* p. 160.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ En ce qui concerne le rejet ainsi que la disparition ou destruction de *Fountain*, consulter *Ibid.* p. 167.

³⁸ Fontcuberta étudie largement ces questions avec *Baiser de Judas. Photographie et vérité*. Tout au long de son discours, il distingue plusieurs sortes de manipulation, comme celle de « l'image » ou de « l'objet », avec, d'un côté, les photomontages ou les collages et d'un autre, la création d'objets fictifs (Fontcuberta, Joan, *Le Baiser de Judas*, *op. cit.*, 1996, pp. 106-125).

³⁹ *Ibid.* pp. 113-114.

⁴⁰ *Ibid.* pp. 113-115.

et processus symbolicoculturels qui entourent l'image lors de sa réception, permettant d'une façon inconsciente et automatique au spectateur de remplir l'image de sens, de pouvoir la décortiquer et la « lire ». Après avoir dévoilé ces mécanismes, explique le conservateur Clément Chéroux, Fontcuberta s'approprie l'« aura d'authenticité de l'image photographique », en jouant comme les *ready-made* avec la perception auratique de l'œuvre d'art dans son contexte, ainsi qu'avec les divers éléments constituant le processus de légitimation, comme l'« environnement documentaire ou pédagogique », et il récrée ensuite ces mécanismes autour de ses images et objets pour renforcer la vraisemblance de ses fictions⁴¹.

Le monde scientifique est sans doute un des univers dont les mécanismes culturels ont été les plus explorés par Fontcuberta. En effet, avec *Herbarium* et *Fauna*, il s'approprie des codes et des mécanismes culturels du monde scientifique, notamment de l'histoire naturelle, et récrée le processus de légitimation propre aux musées des sciences. Par exemple, les différentes espèces de plantes d'*Herbarium* sont présentées sur des fonds gris neutres, suivant une technique souvent utilisée dans les domaines scientifiques pour donner de l'objectivité à l'image photographique et pour permettre une meilleure description et comparaison. Afin de donner une historique et de l'authenticité à ses objets, et les doter ainsi d'une crédibilité certaine, Fontcuberta se sert également de différentes techniques, parmi lesquelles l'utilisation du latin pour les noms des plantes d'*Herbarium*, l'emploi d'un processus artificiel de vieillissement pour les documents présentés dans *Fauna*⁴² ou, dans les deux cas, l'inscription des projets dans l'histoire naturelle à partir de citations de références culturelles et historiques – réelles, comme celle de Blossfeldt à *Herbarium*, ou fictives, comme celle du docteur Peter Ameisenhaufen et du photographe Hans von Kubert pour *Fauna*. Quant à l'espace d'exposition, dans les deux exemples, Fontcuberta présente les objets selon la scénographie et le cadre didactique propres aux musées de sciences⁴³ en utilisant des cadres conventionnels pour les photographies, des vitrines pour les autres objets et des cartels avec les informations basiques relatives à chaque objet. L'intervention de Fontcuberta sur le contexte va même jusqu'au choix du lieu d'exposition de ses projets. Ainsi, l'artiste déclare que les salles des musées d'art contemporain ne sont pas l'endroit idéal pour présenter *Herbarium* et *Fauna*, et il leur préfère les galeries de musées d'histoire naturelle. C'est pour cette raison que ces projets sont souvent présentés dans des musées consacrés aux sciences, comme le Musée de Zoologie de Barcelone pour *Fauna* en 1989, ou le Science Museum du Royaume-Uni en 2014 qui, à travers une collaboration avec le National Media Museum, a exposé, parmi d'autres travaux de Fontcuberta, *Herbarium* et

⁴¹ Chéroux, Clément, *op. cit.*, pp. 1, 6.

⁴² *Ibid.* p. 1.

⁴³ *Ibid.*

Fauna,⁴⁴. De même, l'artiste prépare actuellement une exposition sur les safaris pour le Musée de la Chasse et de la Nature de Paris, qui s'inscrit selon ses déclarations dans une large réflexion sur les « cabinets de curiosités par rapport à la vision encyclopédiste des musées »⁴⁵. Comme le laisse entrevoir l'histoire de *Fountain* et comme nous l'avons remarqué dans les travaux de Fontcuberta, cette exploration du contexte de monstration est intimement liée au questionnement du statut d'artiste, ainsi qu'à l'exploration de différents rôles institutionnels, comme celui du commissaire. Ces observations nous permettent de constater que la stratégie d'appropriation est intrinsèquement liée au commissariat, une observation déjà avancée par Filipovic lorsque, à propos des readymades de Duchamp, elle déclare : « the “ invention” of the readymade needed to be curated »⁴⁶. En effet, Fontcuberta, en tant qu'artiste qui se camoufle en commissaire, devient non seulement responsable des images, mais aussi de tout le contexte de présentation de ses images, soit de l'ensemble de l'exposition. Ce camouflage en « faux commissaire » permet donc à Fontcuberta d'accéder au contexte de présentation de ses images photographiques et de ses objets. Ainsi, cette stratégie devient un instrument de remise en question critique tant des dogmes du médium photographique que de l'exposition au sein d'institutions muséales.

⁴⁴ Caujolle, Christian et Fontcuberta, Joan, *op. cit.* p.10 et Science Museum, « Joan Fontcuberta: Stranger Than Fiction », 21 févr. 2012, [En ligne].

⁴⁵ Dans un entretien récent, Fontcuberta parle de ses projets actuels de la façon suivante: « Siempre he estado dando vueltas al lenguaje, a la tecnología y a la naturaleza. Las circunstancias me han llevado a trabajar el tema de los *Gabinetes de curiosidades* en contraposición a la visión enciclopédista de los museos. Sobre ello preparo un libro de artista y varias exposiciones, la más cercana, una intervención en el Musée de la Chasse et de la Nature en París, con el tema de los safaris. Barajo varias ideas en la línea de los *memes* que se prodigaron en internet con las fotos del rey Juan Carlos cazando elefantes, o con el caso del dentista que mató al león Cecil y provocó una revuelta monumental en las redes ». (Fontcuberta, Joan, Joan Fontcuberta: « Antes la fotografía era escritura. Hoy es lenguaje », *El Cultural*, 12 nov. 2015).

⁴⁶ Filipovic, Elena, « When Exhibitions Become Form : On the History of the Artist as Curator », *op. cit.* p. 161.

Joan Fontcuberta en tant que commissaire d'expositions de la « post-photographie »

Comme nous l'avons annoncé précédemment, ce deuxième volet traitera de la production de Fontcuberta en tant que commissaire. Sa première intervention dans le système institutionnel en tant que directeur d'un événement date de 1996, lorsqu'il est nommé directeur artistique de la 27^e édition des Rencontres photographiques d'Arles. Cependant, en observant son parcours, nous constatons qu'aucune autre collaboration avec les institutions du monde de la photographie n'a lieu durant quinze ans jusqu'à la présentation de ses expositions sur la « post-photographie » – une nouvelle photographie théorisée par lui-même suite à la généralisation d'Internet et des réseaux sociaux. Cette partie du chapitre analysera le rôle de Fontcuberta, en tant que commissaire, dans la création et le développement de la « post-photographie », à partir de l'étude des rapports entre le numérique, le commissariat et l'appropriation.

L'arrivée du numérique à la fin des années 1990 a l'effet d'un tsunami dans le milieu photographique. La photographie, jusqu'alors objet physique, passe au digital, c'est à dire à une information binaire, une information flexible soupçonnée d'être très facilement manipulable⁴⁷. S'éloigne alors l'idée de la photographie en tant qu'« empreinte du réel ». « Ce changement, explique l'historien de la photographie Marcelino García Sedano, paralyse le concept traditionnel d'image photographique qui avait été théorisé pendant plus d'un siècle et ouvre de nouvelles portes à l'analyse du nouveau phénomène de l'image en rapport avec la lente digitalisation de la société et de l'information »⁴⁸. Ainsi, de nombreux théoriciens, tels que William Mitchell, Kevin Robins ou Lev Manovich⁴⁹, annoncent la mort de la photographie traditionnelle et l'avènement d'une nouvelle photographie digitale, la « post-photographie ». Ce terme sera repris plus tard avec d'autres définitions, parmi lesquelles celle de Fontcuberta, dont nous traiterons par la suite.

⁴⁷ García Sedano, Marcelino, « Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red ». *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, vol. 21, 2015, pp. 125-132 [En ligne].

⁴⁸ « Este cambio radical de naturaleza hace colapsar por completo el concepto tradicional de imagen fotográfica sobre el que se había teorizado durante más de un siglo y abre nuevas puertas al análisis del nuevo fenómeno de la imagen en relación con la paulatina digitalización de la sociedad y la información » (*Ibid.* p. 126).

⁴⁹ *Ibid.* pp. 126-127.

García Sedano cite ces trois auteurs comme étant les théoriciens de la post-photographie. Cependant, comme il le constate aussi, ses positions sur la post-photographie ne sont pas les mêmes et il existe nombreuses divergences entre eux. García Sedano base son étude des origines de la post-photographie sur les publications suivants : Robins, Kevin, « Nos seguirá conmoviendo una fotografía? », *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelone, Paidós, 1997 ; Mitchell, William J., *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*, Cambridge/Massachusetts, London, MIT Press, 2001 (1992) ; Manovich, Lev, « The paradoxes of digital photography », in Amelunxen, Hubertus von *et al.* (éd.), *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, G+B Arts, 1996.

Cependant, l'arrivée de la photographie digitale dans les années 1990 ne provoque pas une remise en question du travail de Fontcuberta, qui se base déjà, comme nous l'avons vu, sur différentes stratégies de manipulation. Bien au contraire, l'essor du numérique permet d'enrichir la méthode de travail de l'artiste, grâce à la découverte des possibilités de la technologie pour améliorer ses anciennes stratégies de manipulation et en créer de nouvelles⁵⁰. En ce qui concerne la direction artistique des Rencontres d'Arles en 1996, Fontcuberta propose un programme qui, d'accord avec son travail avec la fiction, « se voue à l'exploration de tous les artifices, narratifs et techniques, de la photographie » et se déploie « au travers de dix-neuf expositions (et de quatre soirées de projections) », ⁵¹. Le travail de Fontcuberta en tant que directeur de cette édition consiste en l'organisation d'un ensemble d'expositions et d'activités autour du thème de la fiction dans la photographie, sans entrer forcément dans le commissariat de chacune d'entre elles. La « post-photographie » des années 1990 est présente dans cette 27^{ème} édition des Rencontres d'Arles. En effet, Fontcuberta invite l'artiste Nancy Burson à présenter *Volte Face*, un projet qui, tout en travaillant sur le thème de prédilection de l'artiste – les rapports du corps humain avec la technologie – se base sur une série de portraits d'enfants avec des malformations faciales⁵².

C'est plutôt au début des années 2000, lors de la généralisation d'Internet, et notamment des moteurs de recherche et des réseaux sociaux – comme Google Images, lancé en 2001, ou Google Maps, Facebook et Flickr, en 2004 – que la production de Fontcuberta commence à changer de direction et que le commissariat d'expositions s'affirme pour lui comme une nouvelle méthode de travail. En effet, en parallèle de ses fictions et de ses appropriations de la forme de l'exposition, il explore les autres types d'appropriation que permet la technologie et, finalement, il adopte un *modus operandi* basé sur le recyclage d'images, annonçant ainsi une logique d'« écologie » d'images que nous étudierons en détail plus tard dans la « post-photographie »

⁵⁰ Un des meilleurs exemples de l'utilisation de la technologie dans les fictions de Fontcuberta est sans doute *Orogénésis*, une série de 2004 qui se base sur des paysages virtuels, mais vraisemblables, élaborés à partir d'un logiciel topographique nommé *Terragen*, habituellement utilisé pour des applications scientifiques et militaires (Fontcuberta, Joan *et al.*, *Camouflages*, *op. cit.*, pp. 95-111).

⁵¹ Bouzet, Ange-Dominique, « Les fantasmagories d'Arles 96. Le photographe catalan Joan Fontcuberta a pris en mains la programmation. Arles, 27e Rencontres internationales de la photographie (RIP), du 6 juillet au 18 août. », *Libération*, 6 juil 1996, [En ligne].

⁵² *Ibid.*

Le spécialiste Nassim Daghighian analyse cette série de portraits de Nancy Burson de la façon suivante : « L'intérêt actuel de Burson pour les visages biologiquement altérés est né d'événements personnels et de son entourage. En 1989, enceinte à quarante ans, elle fut très préoccupée par les malformations génétiques, et créa des portraits sur ordinateur à partir de cas médicaux représentés dans des livres. Ces portraits de la fin des années quatre-vingt – têtes aux crânes trop larges ou déformés, la fille au nez grossièrement écrasé, ainsi que d'autres – sont les reflets de ses peurs [...], traduit[e]s en images grâce à l'ordinateur ». (Daghighian, Nassim, « Cyberportrait: l'Image Numérique et le Visage Humain », *Phototheoria*, n. d., p. 344 d'après Sand, Michael, « Nancy Burson : volte-face » dans *Réels, fictions, virtuel*, Fontcuberta, Joan (dir. art.), 27^{èmes} *Rencontres de la Photographie*, Arles, Actes Sud, 1996, p.111-115).

de l'artiste⁵³. Depuis 2005, il réalise *Googlegrammes*, une série de nombreuses mosaïques construites à partir de la recherche d'images anonymes sur le Net glanées grâce aux moteurs de recherche⁵⁴, travaillant cette fois-ci non pas avec des archives simulées, mais avec des banques d'images. Dans la même idée de recyclage et d'appropriation d'images en mosaïques, Fontcuberta réalise entre 2011 et 2012, sur une commande du musée de photographie Nicéphore Niépce, un projet de photographie avec les habitants de Chalon-sur-Saône, *Monumentalbum*. « En 2011 et 2012, à l'appel de l'artiste Joan Fontcuberta, explique le musée Nicéphore Niépce, les habitants (actuels ou anciens) du quartier chalonnais des Aubépins ont été invités à participer à un grand projet de collecte d'images destinées à constituer un monument photographique »⁵⁵. Les 12'000 photographies (de techniques et de thèmes différents) collectées pour l'occasion ont été ensuite numérisées et classifiées pour élaborer de grandes photomosaïques qui réunissaient, dans une seule image, plusieurs réalités du même quartier⁵⁶. Ce projet nous semble d'une grande importance car, se produisant en même temps que le début des expositions « post-photographiques », il représente un jalon important dans la transition de Fontcuberta d'une production d'artiste vers une production de commissaire. En effet, si dans *Googlegrammes* il était le seul auteur identifiable des mosaïques, composées d'un ensemble d'images anonymes circulant librement sur Internet, dans *Monumentalbum*, au contraire, Fontcuberta se sert d'images appartenant à une multiplicité d'auteurs identifiés entretenant des liens personnels avec ces images, tout en surplombant ces différents auteurs en tant qu'orchestrateur de l'ensemble. Tandis que dans *Googlegrammes*, il travaille principalement à partir du recyclage d'images, ici le travail de Fontcuberta va plus loin car il classe, sélectionne et s'approprie des photographies vernaculaires de différents auteurs identifiés pour les agencer dans son idée de projet d'exposition. Il prend donc ici un rôle de directeur du projet qui rappelle celui du commissaire d'exposition, qu'il occupera plus tard avec la « post-photographie ». Les méthodes de recyclage et d'appropriation présentées ici dans le

⁵³ Dans son manifeste de 2011, datant d'avant de *From Here On*, Fontcuberta écrit dans le troisième point de son « décalogue post-photographique » : « Dans la responsabilité de l'artiste : il s'impose une écologie du visuel qui pénalisera la saturation et encouragera le recyclage » [« En la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje »] (Fontcuberta, Joan, « Por un manifiesto posfotográfico », *La Vanguardia*, 11 mai 2011 [En ligne]).

⁵⁴ A propos de la méthode de travail de *Googlegrammes*, dans un entretien Fontcuberta explique le suivant: « Las fotos del mosaico las obtengo a través del buscador de imágenes de Google, introduciendo palabras clave. Es un proceso muy aleatorio, y los resultados son sorprendentes. Surge todo un universo fotográfico. La imagen es como un palimpsesto. Debajo de la primera mirada hay todas esas celdillas autónomas, esas teselas con su propio significado. El programa hace que vayan cambiando mientras la búsqueda continúa automáticamente en pos de una aproximación más exacta a la palabra clave introducida en el buscador. Todo según la propia lógica del sistema, que nos puede parecer aberrante. » (Fontcuberta, Joan, « El engaño hecho arte », *El País*, 11 févr. 2007, [En ligne]).

⁵⁵ Musée Nicéphore Niépce, « Monumentalbum. Un projet photographique participatif », *Musée Niépce*, 2011 [En ligne].

⁵⁶ *Ibid.*

travail d'artiste de Fontcuberta se développeront intensément dans sa production de commissaire d'expositions.

Les années qui précèdent les expositions « post-photographiques » se caractérisent également par l'intérêt théorique de Fontcuberta pour la photographie contemporaine, qu'il cherche à comprendre et définir. Il écrit en effet, parmi d'autres textes, *A travers le miroir* (2010)⁵⁷ et *La Cámara de Pandora : la photographie après la photographie* (2010)⁵⁸, deux publications qui évaluent l'impact de la révolution digitale sur la photographie et qui ont pour but de définir les nouveaux rapports entre l'image photographique et la technologie. En mai 2011, juste avant l'inauguration de la première exposition « post-photographique », il publie dans le journal *La Vanguardia* un « manifeste post-photographique » dans l'intention de définir la photographie contemporaine comme une nouvelle photographie qu'il nomme « post-photographie », en récupérant le terme de la théorie de la photographie numérique des années 1990⁵⁹ mentionnée plus haut :

On a beaucoup parlé de l'impact de la technologie digitale sur les domaines de la communication et sur la vie quotidienne ; pour l'image, et la photographie en particulier, elle a signifié un avant et un après. [...] Aujourd'hui on produit tous des images spontanément, comme une manière naturelle de communiquer avec les autres. La post-photographie s'érige en nouveau langage universel. [...] Ce qui est crucial, ce n'est pas que la photographie se dématérialise, transformée en bits d'information, mais plutôt comment ces bits d'information favorisent sa transmission et sa circulation vertigineuse. [...] Google, Yahoo, Wikipedia, YouTube, Flickr, Facebook, MySpace, Second Life, eBay, PayPal, Skype, etc. ont changé nos vies et la vie de la photographie. En fait, la post-photographie n'est que la photographie adaptée à notre vie online⁶⁰.

Ainsi, les expositions dirigées par Fontcuberta à partir de 2011 s'inscrivent dans un processus conceptuel visant à définir la photographie contemporaine. Elles doivent être comprises comme la suite et le développement des différentes idées sur lesquelles se base sa « post-photographie ».

Inaugurant cette série d'expositions sur la photographie contemporaine, *From Here On. Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*⁶¹ a lieu dans le cadre des

⁵⁷ Fontcuberta, Joan (éd.), *A través del espejo*, Madrid, Oficina de Arte y Ediciones, 2010.

⁵⁸ Fontcuberta, Joan, *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*, Barcelone, Gustavo Gili, 2010.

⁵⁹ Sedano, Marcelino García, *op. cit.* ; Amelunxen, Hubertus von *et al.* éd., *op.cit.* ; Mitchell, William J., *op. cit.* ; et Robins, Kevin, *op. cit.*

⁶⁰ Fontcuberta, Joan, « Por un manifiesto posfotográfico », *op. cit.*

⁶¹ En 2011, le titre de l'exposition aux Rencontres d'Arles était en anglais et en français (*A partir de maintenant. La post-photographie à l'ère d'internet et de la téléphonie mobile*). En 2013, l'exposition a été également présentée à Barcelone, en gardant le titre en anglais et en traduisant également le titre en catalan. Dans le monde de la presse et des spécialistes de la photographie, les références à cette exposition ont été principalement faites à partir de la

Rencontres Photographiques d'Arles, dirigée par Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Clément Chéroux, Joachim Schmid et Martin Parr. Cette exposition présente les travaux de 36 jeunes artistes, parmi lesquels Andreas Schmidt, Corinne Vionnet, Jenny Odell, Martin Crawl, Mishka Henner, Pavel Maria Smejkal, Penelope Umbrico, Roy Arden ou Thomas Mailaender. Sous la forme d'un manifeste signé par les commissaires⁶², cette exposition proclame la « rupture dans notre compréhension de la photographie et de ce qui constitue le photographique », produite en réponse à la révolution digitale⁶³, et déclare l'ouverture d'une nouvelle étape de la photographie, qu'ils nomment la « post-photographie ». Loin d'annoncer la mort de la photographie, comme certains théoriciens l'avaient prédite dans les années 1990⁶⁴, la « post-photographie » de *From Here On* a l'intention de définir une nouvelle ère où les artistes travaillant avec ce médium « utilisent des méthodes de distribution et de circulation plus immédiates et participatives », à savoir l'appropriation d'images issues de sources vernaculaires d'Internet, comme les « réseaux sociaux, moteurs de recherche, archives et technologies de surveillance »⁶⁵.

Largement présente dans la plupart des avant-gardes historiques, comme Dada, le Surréalisme, le Pop Art, la Pictures Generation ou le postmodernisme, la stratégie de l'appropriation occupe dans cette exposition une place centrale, en devenant selon Clément Chéroux, le « médium » par excellence de la plupart des artistes⁶⁶. Dans une logique d'« écologie » d'images, que nous avons déjà présentée avec *Googlegrammes* et *Monumentalbum*, l'exposition propose de se servir de la stratégie de l'appropriation pour lutter contre la saturation iconique produite par, parmi d'autres phénomènes, « le développement

version l'anglaise du titre. Ainsi, malgré l'écriture de ce mémoire en français, nous nous référons à cette exposition à partir de la version anglaise, *From Here On*, pour inscrire ce texte dans la littérature critique déjà existante.

⁶² Fontcuberta, Joan *et al.*, *From Here On / A partir de maintenant*, Arles, Les Rencontres d'Arles, Photographie, 2011.

⁶³ Gergel, George F., « From Here On: Neo Appropriation Strategies in Contemporary Photography », in Alford, Stephen (éd.), *Interventions: the online journal of Columbia university's graduate program in modern art: critical and curatorial studies*, vol. 1, n°2, 26 janv. 2012 [En ligne].

⁶⁴ Sedano, Marcelino García, *op. cit.* ; Amelunxen, Hubertus von *et al.* éd., *op. cit.* ; Mitchell, William J., *op. cit.* ; et Robins, Kevin, *op. cit.*

⁶⁵ Gergel, George F., *op. cit.*

⁶⁶ Chéroux, Clément, « From Here On, L'Or du temps », *Médiathèque des Rencontres de la photographie d'Arles*, Arles, 31 août 2011 [En ligne].

L'article de George Gergel analyse justement la stratégie d'appropriation de *From Here On* et l'inscrit dans une histoire de l'appropriation dans l'art du XX^e siècle. Ainsi, malgré que *From Here On* s'inscrit chronologiquement comme l'étape après la Pictures Generation, Georges Gergel affirme que finalement les artistes de *From Here On* utilisent cette stratégie d'appropriation d'une façon assez différente, en se concentrant plus sur la présentation que sur le geste d'appropriation en soi : « For all of its playful characteristics, Pictures art could be said to have carried an implicit cultural critique in its attack of the alienating forces of the so-called "image world." In many ways their artistic strategies aligned with Guy Debord's activist philosophy of *détournement*, a process whereby the individual disrupts the image-mediated spectacle in order to reclaim authentic experience. Artists in *From Here On* do not attempt such a subversive scope, dealing with a drastic overabundance of images without the insertion of critical judgment, more in line with fictive play. In the catalogue essay for the exhibition, curator Clément Chéroux distinguishes this work from Pictures artists in a transformation from "newness" to "intensity," arguing that "revolution are not their goals." Their message is not in the gesture of appropriation but rather in its presentation, no longer tied to the radical message of "stealing" because the images are viewed as collective cultural property. As the sheer amount of images provided by the Internet is so overwhelming, these artists are concerned with choosing, organizing, editing, and remixing, in a kind of cultural obsessive-compulsive disorder. » (Gergel, George F., *op. cit.*).

d'Internet, la multiplication des sites de recherche ou de partage d'images en ligne ». Une situation dont l'impact est comparé à « l'installation, aux XIX^e siècle, des réseaux d'eau courante puis de gaz »⁶⁷ :

[...] Depuis les premières années du nouveau millénaire [...] les artistes se sont emparés des nouvelles technologies. [...] De la manière la plus décomplexée, ils s'approprient ce qu'ils découvrent sur leur écran, éditent, transforment, déplacent, ajoutent ou retranchent. Ce que les artistes cherchaient autrefois dans la nature, en déambulant dans les villes, en feuilletant les magazines, ou en fouillant dans les cartons des marchés aux puces, ils le trouvent aujourd'hui sur la Toile. L'Internet est une nouvelle source de langage vernaculaire, un puits sans fond d'idées et d'émerveillements. [...] Les travaux qui résultent de ces pratiques d'appropriation digitale ne sont pas fondamentalement nouveaux, au sens où le modernisme concevait ce terme : ils ne cherchent à être ni originaux ni révolutionnaires. Mais ils poussent en revanche beaucoup plus loin des logiques qui étaient à l'œuvre depuis quelques décennies. [...] Les artistes réunis ici s'inscrivent par exemple tous dans le grand mouvement de désacralisation du savoir-faire artistique entamé au début du XX^e siècle au profit d'une célébration du choix de l'artiste. Plutôt que d'ajouter des images aux images, ils préfèrent également recycler l'existant. Ils revendiquent une forme de principe écologique appliquée aux images. Cela confère au processus créatif un caractère beaucoup plus ludique qui fait la part belle à la trouvaille, à la sérendipité et à la poésie involontaire. Ils partagent aussi le désir de rendre encore un peu plus caduques les critères d'évaluation qui permettaient autrefois de déterminer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas⁶⁸.

L'utilisation de l'appropriation digitale entraîne, comme Chéroux l'annonce à la fin de cette dernière citation, le questionnement de plusieurs aspects concernant le fonctionnement du système traditionnel de l'art. En effet, les œuvres de cette exposition ont la vocation de subvertir les valeurs définissant traditionnellement le monde de l'art, comme l'originalité ou l'authenticité, et d'en proposer d'autres, comme le ludique ou le banal, sur la base desquelles repenser les pratiques contemporaines. Un des éléments le plus attaqué de ce système dans *From Here On* est sans doute la figure de l'artiste comme auteur, une problématique clé pour comprendre cette exposition. Comme Chéroux l'affirme dans le manifeste de l'exposition se trouvant au catalogue, ce qui est en jeu dans cette exposition, « ce n'est plus " la mort de l'auteur " telle que Roland Barthes l'avait décrite en 1968, mais bien plutôt son suicide simulé »⁶⁹. On retrouve ici l'imaginaire de la simulation déjà évoqué à propos des travaux de fiction de Fontcuberta. En effet, à partir de l'emploi de la stratégie d'appropriation, l'artiste joue avec son statut d'auteur et,

⁶⁷ Paul Valéry cité par Chéroux, Clément, « From Here On, L'Or du temps », *op. cit.*

⁶⁸ Chéroux, Clément, « From Here On, L'Or du temps », *op. cit.*

⁶⁹ *Ibid.*

s'éloignant de figures comme « le technicien, l'ingénieur ou le professionnel »⁷⁰, il se camoufle en figures du monde de l'art comme « l'amateur ou le collectionneur »⁷¹ dont les *modus operandi* se caractérisent plus par une « passion en dilettante » que par « un savoir-faire, une expertise et une recherche d'une certaine qualité »⁷². Cependant, ce jeu d'échange de rôles du monde de l'art ne finit pas avec les artistes présentés à *From Here On*, il s'étend aussi au commissariat.

Avec Joan Fontcuberta en tête, Erik Kessels, Joachim Schmid, Clément Chéroux et Martin Parr, l'exposition est dirigée par des figures majeures qui, avec des profils très différents, représentent plusieurs domaines du monde de la photographie. D'un côté, Fontcuberta et Schmid se définissent comme artistes et Parr comme photographe de l'agence Magnum⁷³. De l'autre, Kessels est un collectionneur reconnu et il dirige également sa propre agence de publicité KesselsKrammer, alors que Chéroux, historien de l'art, est conservateur du Cabinet de Photographie du Centre Pompidou⁷⁴. Réunies à *From Here On*, ces différentes personnalités partagent ici un même terrain, celui du commissariat, sans qu'aucun d'eux ne soit proprement et seulement « commissaire ». Ainsi, nous constatons que le jeu avec le statut d'auteur, que Chéroux annonçait chez l'artiste, envahit inévitablement d'autres couches du système de l'art. Cependant, ici il ne s'agit plus d'un camouflage, mais d'un échange de rôles assumé qui finit par subvertir ce que Fontcuberta appellera plus tard l'ensemble des « agents traditionnels »⁷⁵ de l'art, en mélangeant entre autres les rôles du conservateur, de l'artiste, de l'historien de l'art, du collectionneur ou du commissaire..

Loin d'être une exposition isolée dans le parcours de commissaire chez Fontcuberta, *From Here On* inaugure, comme nous l'avons annoncé plus haut, une série d'expositions qui nous permet d'observer, d'une part, comment évolue le commissariat d'expositions de Fontcuberta et, d'autre part, comment se développent sa conception de « post-photographie » présentée à *From Here On* et les problématiques de l'appropriation et du statut de l'auteur, notamment le mélange des rôles des agents traditionnels du monde artistique.

En 2013, Fontcuberta dirige *L'œuvre-collection. L'artiste comme collectionneur*, une exposition

⁷⁰ Chéroux, Clément, « From Here On, L'Or du temps », *op. cit.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Fundació Foto Colectània, « Obra-colección. El artista como coleccionista », *Fundació Foto Colectània Blog*, 12 fév. 2013, [En ligne].

Cette exposition est mentionnée dans le catalogue de *From Here On* édité en 2013 lors de sa présentation à Barcelone, et une grande partie du texte qui présente *Œuvre-collection* sur le site web de la Fondation Foto Colectània se retrouve également dans le catalogue de *From Here On*, dans un article signé par Fontcuberta qui s'intitule « From Here On : introductory notes » (Fontcuberta, Joan *et al.* (éd.), *From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*, Arts Santa Mònica et Les Rencontres d'Arles, Barcelona: RM, 2013, pp. 131, 134.). Cela renforce les liens entre les différentes expositions de la « post-photographie » et *L'œuvre-collection*, en inscrivant cette dernière exposition dans la « post-photographie ».

présentée à la galerie Foto Colectània à Barcelone, en parallèle à *From Here On*, présentée au même moment à Barcelone, à Arts Santa Mònica. Réunissant les travaux d'Ève Cadieux, Hans Eijkelboom, Erik Kessels, Martin Parr, Joachim Schmid, Richard Simpkin, Eric Tabuchi o Penelope Umbrico, parmi d'autres, cette exposition a pour but de montrer « le passage du collectionnisme de création à la création comme collectionnisme »⁷⁶. En effet, malgré la similitude avec le titre de l'exposition de Bawin abordée au début du chapitre, ici Fontcuberta ne présente pas des artistes se servant de la collection comme outil pour la critique institutionnelle. Bien au contraire, en suivant la ligne de *From Here On*, *L'œuvre-collection* est formée par des travaux qui, confrontés à la situation actuelle de « saturation iconique », proposent l'appropriation d'images sous la forme de la collection, comme un geste artistique de recyclage :

Dans un monde caractérisé par la saturation iconique, beaucoup d'artistes sont enclins à récolter et à sérier des images pour en arriver à ce qu'on pourrait nommer une « œuvre-collection », c'est-à-dire un ensemble d'œuvres qui unies forment une collection avec un nouveau but différent de l'original. Ainsi, ayant déterminé un critère de collection et ayant pris des décisions concernant les répertoires possibles, l'auteur-collectionneur projette son expérience et sa créativité, en transformant par conséquence une collection en une « œuvre d'œuvres »⁷⁷.

Cette nouvelle conception de la collection est accompagnée, comme l'explique le texte de présentation de l'exposition, d'un changement dans les « agents traditionnels » du monde de l'art⁷⁸. En explicitant ici ce que nous avons déjà observé à *From Here On*, ce texte constate que les « rôles » de l'artiste, du commissaire, du collectionneur, du conservateur ou de l'historien de l'art « se cofondent » et « se superposent »⁷⁹. Ainsi, comme l'annonce explicitement le titre, Fontcuberta propose aux artistes de l'exposition de travailler comme le collectionneur, et compare cette méthode à celle de l'artiste moderne Walter Benjamin qui, comme « une sorte de " chiffonnier ", sélectionne et accumule des restes pour leur donner des formes nouvelles et des sens nouveaux »⁸⁰. Ainsi, le jeu de l'artiste avec son statut d'auteur, annoncé par les manifestes

⁷⁶ Fundació Foto Colectània, *op. cit.* et Fontcuberta, Joan, « From Here On : introductory notes », dans *From Here On : Postphotography in the Age of Internet and the Mobil Phone*, *op. cit.* p. 131.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

L'utilisation du terme de « chiffonnier » de la part de Fontcuberta pour décrire les pratiques des artistes post-photographiques est problématique pour plusieurs raisons.

Premièrement, ce terme est seulement utilisé à partir de 2013, avec la réexposition de *From Here On* et l'exposition de *L'œuvre-collection*, n'apparaissant pas explicitement dans le texte de Clément Chéroux de 2011, malgré que, selon la chercheuse Isabelle Soraru, « le manifeste de l'exposition [...] réhabilite sans se l'avouer la figure du flâneur chère à Baudelaire et à Walter Benjamin: "Ce que les artistes cherchaient autrefois dans les villes, en feuilletant les magazines, ou en fouillant dans les cartons des marchés aux puces, ils le trouvent aujourd'hui sur la Toile", écrit ainsi Chéroux au sujet des nouvelles pratiques de la photographie » (Soraru, Isabelle, « Littérature 2.0: From here on? La photographie sans qualité au festival d'Arles », Littérature 2.0, 5 juill. 2011, [En ligne]).

de Fontcuberta et de *From Here On*, devient plus explicite avec le camouflage de l'artiste en collectionneur ; l'exploration du terrain du collectionneur par l'artiste devient le thème même de l'exposition.

Cependant, comme dans *From Here On*, ce brouillage entre les différents agents traditionnels du monde de l'art a aussi une suite au sein de l'organisation même de l'exposition. En effet, parmi les artistes présentés, quelques-uns sont des photographes amateurs inconnus, comme Richard Simpkin, alors que d'autres nous sont familiers. Ainsi, si d'un côté, il semble normal de retrouver quelques artistes déjà présents à l'exposition d'Arles, comme Penelope Umbrico, il nous paraît étonnant que quelques-uns des anciens commissaires soient ici exposés comme artistes. Dans cette exposition, Joachim Schmid et Martin Parr sont donc des artistes utilisant le *modus operandi* du collectionneur. En ce qui concerne la démarche de collectionneur d'Erik Kessels, aussi commissaire de l'exposition d'Arles, elle est présentée ici comme une approche artistique. Le travail de Fontcuberta dans cette exposition s'inscrit également dans la ligne de brouillage des rôles de l'artiste et du commissaire. En effet, sa tâche consiste à sélectionner et à accumuler des œuvres d'artistes pour leur donner un sens nouveau, tout comme le font les artistes qui, sous ses ordres, travaillent selon les méthodes du collectionneur. Ainsi, le travail de Fontcuberta semble se confondre non seulement avec celui des artistes, mais aussi avec celui du collectionneur. Malgré l'apparente similitude de leurs démarches, il existe cependant des

Deuxièmement, la comparaison des figures comme celles du flâneur de Baudelaire ou du chiffonnier de Walter Benjamin avec les artistes de la « post-photographie » est jugée par la chercheuse Isabelle Soraru comme inappropriée à cause du décalage de puissance critique entre ces figures de la modernité et les artistes de la « post-photographie » : « Définir internet comme le nouveau lieu propice à la cueillette d'images, et réhabiliter ainsi la figure du flâneur baudelairien ou du chiffonnier de Walter Benjamin, c'est oublier la puissance critique de cette figure. Le chiffonnier, qui a d'ailleurs connu de nombreuses représentations iconographiques au 19^e siècle, témoignant de l'importance allégorique de cette figure, est avant tout un révélateur social: Lautréamont l'appelait "philosophe des nuits", et il fascinait les écrivains car il était perçu comme un être des marges, qui révèle la face cachée de la société et de la modernité. Il est celui qui collecte les déchets, les éléments oubliés, et qui les trie: en cela, il pouvait devenir une allégorie de l'historien. Walter Benjamin, par exemple, se définissait comme archéologue et chiffonnier de la mémoire. [...] De la même manière, les artistes de l'exposition *From here on* ramassent, compulsent, recyclent les images comme autant d'objets mis au rebut des bas-fonds d'internet. Est-ce vraiment une *nouvelle* approche de la création, comme l'affirme le manifeste? » (Soraru, Isabelle, *op. cit.*).

Enfin, l'utilisation du terme « chiffonnier » pour décrire les artistes de la « post-photographie », ainsi que les artistes présentés dans *L'œuvre-collection* semble également problématique car il s'agit d'un terme que Walter Benjamin n'applique pas forcément à la figure de l'artiste, mais plutôt à l'histoire et au rôle social de l'historien (Bensaïd, David, « Walter Benjamin, thèses du concept d'histoire », *Le site de Daniel Bensaïd*, inachevé 2009, [En ligne] ; Palmier, Jean-Michel, *Walter Benjamin: le chiffonnier, l'ange et le petit bossu: esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Klincksieck, 2006). Dans son ouvrage *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Walter Benjamin compare également le poète moderne au chiffonnier : « Chiffonnier ou poète — le rebut leur importe à tous les deux ». Cet ouvrage, commente le spécialiste de l'œuvre de Walter Benjamin Jean-Michel Palmier, consacre un chapitre à la modernité, en se concentrant sur la conception baudelairienne de l'artiste, ce qui a peut-être permis plus tard d'extrapoler ce terme et l'appliquer à la figure de l'artiste sans passer par l'historien (Palmier, Jean-Michel, *op. cit.* pp. 780-787). Enfin, Palmier définit le chiffonnier de Walter Benjamin, un des emblèmes les plus complexes de l'auteur dû à sa richesse en références culturelles, de la façon suivante : « Le flâneur se fait chiffonnier, collectionneur d'images dialectiques, transformant les rebuts en rébus. C'est cette capacité de déchiffrer l'univers social dans chacune de ses images, comme la ruine révèle dans son ensemble l'allégorie baroque, que réside toute l'originalité de sa méthode [celle de Walter Benjamin]. Car dans la perspective théologique qui guide sa démarche, aucune image, aucune expérience dans laquelle s'est fichée une écharde messianique, ne saurait être oubliée. Elle exige au contraire d'être sauvée. » (Palmier, Jean-Michel, *ibid.*)

différences notables entre le collectionneur et le commissaire. Si la figure du collectionneur se définit par l'intérêt qu'il porte à réunir divers objets selon des critères personnels sans aucun autre but apparent qu'être propriétaire de cet ensemble d'œuvres en lui donnant un caractère privé, le travail du commissaire, lui, consiste à tisser un discours qui contextualise et lie d'une façon cohérente ces différents objets, alors empruntés d'une collection publique ou privée, pour les présenter généralement dans une exposition destinée à un public large. Bien que la tâche de Fontcuberta dans *L'œuvre-collection* ressemble à première vue à celle d'un collectionneur, le commissariat prend en fait le dessus. En effet, il articule un discours qui lie les divers objets présentés, les dotant ainsi d'une cohérence d'ensemble, et il crée une exposition qui explore différentes formes de la collection. Il joue avec les figures de l'artiste, de l'amateur, du commissaire et du collectionneur, et la présence de ces différentes personnalités dans l'exposition confirme le bouleversement des rôles du système de l'art annoncé dans les manifestes de Fontcuberta et de *From Here On*. Bien que *L'œuvre-collection. L'artiste comme collectionneur* ne participe pas explicitement à la définition de la « post-photographie » et qu'elle ne rassemble pas forcément des jeunes artistes travaillant avec les nouvelles technologies (la moyenne d'âge des artistes est bien supérieure à 30 ans), cette exposition développe et travaille très spécifiquement, à partir de la figure du collectionneur, sur les questions de l'appropriation et du statut d'auteur. Des sujets que nous pouvons déjà, à ce stade de l'analyse, déterminer comme centraux dans l'œuvre de Fontcuberta.

Contrairement à *L'œuvre-collection*, *Fotografía 2.0* est une exposition qui, dirigée par Fontcuberta en 2014 dans le cadre du festival PhotoEspaña, s'inscrit dans la ligne de *From Here On* et continue le développement des aspects les plus significatifs de la « post-photographie » proclamée par Fontcuberta. Bien que d'une envergure moindre que celle d'Arles, cette exposition rassemble des jeunes artistes espagnols travaillant sur les rapports entre l'image photographique et les nouvelles technologies, en traitant notamment l'« hypervisibilité (reality shows, caméras de surveillance, photocardographie par satellite, etc.) et les dislocations des valeurs canoniques de la photographie (construction du sujet et récits autobiographiques, tensions entre archive et mémoire, condition de l'auteur et canons de qualité, etc.) »⁸¹. Avec pour intention de définir la photographie contemporaine en Espagne, *Fotografía 2.0* réunit des travaux dans lesquels les questions d'appropriation et de la condition de l'auteur occupent de nouveau des places importantes. Cependant, au contraire de *L'œuvre-collection*, *Fotografía 2.0* n'est pas une exposition à caractère expérimental, pleine de surprises et de propositions très originales. Il s'agit d'une exposition plus conventionnelle : elle se base

⁸¹ Fontcuberta, Joan, « Entrevista con Joan Fontcuberta comisario de la exposición Fotografía 2.0. », *PhotoEspaña. Festival internacional de fotografía y artes visuales*, 2014 [En ligne].

sur les mêmes concepts que *From Here On*, en montrant les œuvres à l'aide d'une scénographie qui ressemble à celle de l'exposition des Rencontres d'Arles de 2011, et elle ne présente pas de nouvelles approches, comme *L'œuvre-collection* le faisait en proposant aux artistes d'explorer la figure du collectionneur. De même, cette exposition rassemble majoritairement des jeunes artistes espagnols et, si elle montre bien les œuvres d'artistes déjà présents à *From Here On*, comme Laia Abril ou Roc Herms, elle n'est pas caractérisée par le brouillage habituel entre les différents acteurs traditionnels du monde de l'art. Elle n'expose d'ailleurs aucun travail des anciens commissaires de l'exposition d'Arles. Cette absence s'explique peut-être par la volonté de Fontcuberta de consolider et d'enraciner aux yeux du public les valeurs nouvelles proposées par la « post-photographie ».

Le périple post-photographique de Fontcuberta continue avec le commissariat de l'exposition *La Condition Post-photographique*, récemment présentée dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal 2015. Bien que nous ne disposions pas encore de tous les éléments pour une analyse exhaustive de l'exposition, nous pouvons affirmer, d'après le communiqué de presse de Fontcuberta en 2013, que *La Condition Post-photographique* travaille dans les mêmes lignes marquées par *From Here On*, mais d'une façon plus approfondie et spécifique. Cela semble se confirmer avec la présence, dans la liste d'artistes, de deux des anciens commissaires de l'exposition d'Arles, Joachim Schmid et Erik Kessels (quelques œuvres exposées dans la galerie Foto Colectània lors de *L'œuvre-collection* sont également présentées à cette occasion dans la galerie québécoise Occurrence⁸²), dont la participation semble indiquer que l'exploration du statut d'auteur de l'artiste et le bouleversement des rôles traditionnels du monde de l'art ont ici une suite. De plus, en présentant cette exposition comme une « prospective de la condition post-photographique »⁸³, Fontcuberta propose d'organiser la réflexion autour de quatre piliers fondamentaux pour la définition de la « post-photographie », dont celui, précisément, de la condition de l'auteur:

- Émergence de l'*homo photographicus*. Tous, nous produisons des photos, il existe des photos de tout. L'image et l'événement se fondent ensemble. Vers une ontologie de la photographie numérique. *Le document mis en question*.
- Sursaturation d'images. Internet se convertit à la fois en archives et en fumier universel. La massification impose une écologie visuelle qui légitime de nouvelles pratiques d'appropriation et

⁸² Encadrée dans le Mois de la Photo à Montréal et dirigée par Joan Fontcuberta, l'exposition à la galerie Occurrence était consacrée à Erik Kessels et à Joachim Schmid. Parmi les œuvres présentées, nous trouvons *In almost every picture* (2005-2015) d'Erik Kessels et *Other People's Photographs* (2008-2011) de Joachim Schmid, deux séries déjà présentes à la galerie Foto Colectània de Barcelone en 2013 (Occurrence, « Erik Kessels + Joachim Schmid », *Occurrence. Espace d'art et d'essai contemporains*, sept. 2015, [En ligne]). Cela permet de relier une fois de plus l'exposition de Foto Colectània à la « post-photographie » de Fontcuberta.

⁸³ Fontcuberta, Joan, « Le Mois de la Photo à Montréal 2015. Thème proposé : La Condition Post-photographique. Commissaire invité : Joan Fontcuberta », *Le Mois de la Photo à Montréal 2015*, 2013 [En ligne].

antiartistiques. *L'art mis en question*.

- Disponibilité immédiate et absolue d'images : vers une esthétique de l'accès. Les moteurs de recherche comme outils de création. La valeur de la circulation des images en opposition avec la valeur du contenu des images. *Le canon mis en question*.

- L'auteur comme prescripteur. L'assignation de sens à l'image prévaut sur la production de l'image. Écroulement des rôles traditionnels d'auteur, de commissaire d'exposition, de collectionneur, d'enseignant, de critique... Crise dans les espaces d'«habitation» de l'image : le musée, l'exposition, le livre, les pages Web... *La condition d'auteur mise en question*⁸⁴.

Après l'analyse du développement de la « post-photographie », d'abord définie sous la forme d'un manifeste en 2011 et ensuite développée à travers les différentes expositions présentées tout au long de cette deuxième partie du chapitre, nous pouvons faire plusieurs constations. Premièrement, la généralisation d'Internet a un impact considérable chez Fontcuberta qui se traduit, tout d'abord, par l'exploration de nouvelles méthodes de travail basées sur l'appropriation pour ses travaux d'artiste et, ensuite, sur le commissariat d'expositions. Comme nous l'avons observé, le commissariat d'expositions arrive chez Fontcuberta comme une façon d'appréhender le statut contemporain de l'image photographique et il donne une suite au processus conceptuel initié par ses textes critiques sur la photographie contemporaine, comme celui de *La Caméra de Pandore*. Ainsi, nous pouvons constater qu'un déplacement s'opère, avec la « post-photographie », partant du primat du manifeste écrit pour arriver à celui de l'exposition, du critique au commissaire.

Dans un deuxième temps, nous observons que les rapports entre appropriation et commissariat, analysés au début de ce chapitre, sont présents dans la « post-photographie » de Fontcuberta, et se développent d'une façon intriquée tout au long des expositions. En se basant sur l'appropriation comme médium artistique principal, le bouleversement des rôles des acteurs traditionnels de l'art devient automatiquement une des règles de la « post-photographie ». Cependant, comme nous l'avons observé tout au long des diverses expositions, ces échanges entre les différents acteurs traditionnels ne sont pas hasardeux ou purement ludiques, mais semblent répondre à des règles plus générales, à une logique propre à un système. En effet, au fur et à mesure des expositions de la « post-photographie » se tisse un réseau entre les nombreux participants, qui se base sur l'appropriation. D'un côté, des artistes jeunes ou amateurs, sans carrières reconnues dans le monde de la photographie, s'approprient sur Internet des images de sources vernaculaires (réseaux sociaux, caméras de surveillance ou moteurs de recherche), et constituent ce qui pourrait être défini comme le premier niveau

⁸⁴ Fontcuberta, Joan, « Le Mois de la Photo à Montréal 2015. Thème proposé : La Condition Post-photographique. Commissaire invité : Joan Fontcuberta », *op. cit.*

d'appropriation. De l'autre, des célébrités du monde de la photographie participent à la définition de la « post-photographie » en laissant de côté leurs professions pour se présenter en commissaires. Selon la logique appropriationniste caractéristique de la « post-photographie », en choisissant parmi les jeunes artistes ceux qui feront partie de l'exposition, ces commissaires se les approprient en quelque sorte afin de créer leur propre œuvre-exposition. C'est ce qui peut être interprété comme une appropriation de deuxième degré. Présentés et établis à *From Here On*, ces rapports se développent et s'intriquent dans chaque exposition grâce aux différentes conditions d'auteur propres aux participants, ainsi qu'au jeu d'appropriation et d'échange avec d'autres formes de conditions d'auteur proposées dans certaines expositions, comme *L'œuvre-collection* qui, en proposant aux artistes de travailler à partir de la figure du collectionneur, met en œuvre une autre sorte d'appropriation.

Finalement, nous constatons que l'intérêt de Fontcuberta pour le commissariat d'expositions ne se traduit pas seulement par la création et le développement de la « post-photographie ». En effet, en même temps que ses expositions post-photographiques ont lieu, il organise des expositions rétrospectives de lui-même dans des institutions du monde de la photographie. En 2008 et 2009, il présente *De facto. Joan Fontcuberta 1982-2008* à La Virreina Centre de l'Image de Barcelona qui recompile ses projets les plus connus et constitue sa première exposition rétrospective⁸⁵. Quelques années plus tard, en 2014, il présente une autre rétrospective, *Camouflages*, cette fois-ci à la Maison Européenne de la Photographie à Paris. Enfin, dans un entretien récent, Fontcuberta raconte qu'il prépare actuellement une autre exposition rétrospective à Madrid, à la Fundación Masaveu⁸⁶.

Rétrospectives conçues principalement par Fontcuberta lui-même en parallèle de ses autres projets de commissariat, ce type d'expositions prend donc un caractère autoréflexif, accentué par l'ouvrage édité à chaque occasion qui, sous la forme d'un catalogue, est constitué certes d'une analyse de l'œuvre par un spécialiste en photographie, mais aussi de la présentation des différents projets par Fontcuberta lui-même – dans le cas de *Camouflages*, le catalogue se compose également d'un entretien avec Fontcuberta par Jean-Luc Monterosso et Pascal Hoël, tous les deux également désignés comme commissaires de l'exposition⁸⁷. En exposant ensemble plusieurs projets qui récréent différentes esthétiques de présentation d'œuvres du

⁸⁵ « El Palau de la Virreina de Barcelona exprime el universo fotográfico de Joan Fontcuberta », *El Mundo*, 11 juin 2008, [En ligne].

⁸⁶ A propos de cette nouvelle rétrospective, Fontcuberta affirme ceci: « He querido hacer un proyecto de proyectos: me he propuesto una exploración visual en diálogo con muchos trabajos anteriores míos anteriores, sobre todo los que datan de los 70 y 80, englobados dentro de una categoría que llamé contravisión. Dada la economía del tiempo he priorizado lo que podían ser las entrañas del paisaje y de la memoria: por un lado, espacios físicos del subsuelo que están habitualmente vedados al ciudadano, por otro, he buceado en numerosos archivos fotográficos localizando imágenes "enfermas" » (Fontcuberta, Joan, « Joan Fontcuberta: « Antes la fotografía era escritura. Hoy es lenguaje », *op. cit.*).

⁸⁷ Fontcuberta, Joan *et al.* *Camouflages*, *op. cit.*

musée, *Camouflages* ajoute une couche conceptuelle à ses projets. La « réexposition », affirme Bawin, « est à tout le moins symptomatique de la fétichisation dont l'exposition est devenue l'objet, au même titre (ou plus encore) que les œuvres montrées »⁸⁸. En effet, ces rétrospectives, en transformant les anciennes expositions de l'artiste en objets d'expositions, les fétichisent. Le rôle de Fontcuberta ouvre ici un nouveau niveau de brouillage entre les rôles de l'artiste et du commissaire : il assume ici le rôle de commissaire et il dirige ses propres expositions d'artiste, basées sur une stratégie de camouflage en faux commissaire. En outre, ce caractère d'auto-présentation s'accroît par le fait que ces expositions ont un caractère « historique », et que c'est Fontcuberta lui-même qui assume cette approche « historique » en devenant son propre historien. Il s'agit donc de « Fontcuberta par Fontcuberta » :

En signant son exposition rétrospective [à propos de l'exposition de Gerhard Richter dirigée par lui-même en 2008 au Musée Frieder Burda à Baden-Baden], il formule de manière implicite que la médiation de son art lui appartient, surtout quand il s'agit d'y jeter un regard « historique ». Comme un artiste écrivant ses propres textes critiques, il organise donc effectivement son exposition en se faisant son propre historien⁸⁹.

Mises en abyme de la démarche de Fontcuberta, ces expositions rétrospectives résument les différents rapports de l'artiste avec l'exposition, comprise autant comme médium artistique que comme outil conceptuel capable de véhiculer un discours à partir du développement dans l'espace d'un ensemble cohérent d'objets. Ainsi, d'un côté, en réexposant ses anciens projets, ces expositions présentent l'approche conceptuelle de Fontcuberta du questionnement et de l'exploration de l'exposition comme médium artistique, et elles deviennent donc des expositions d'expositions⁹⁰. De l'autre côté, en tant qu'expositions rétrospectives, elles permettent la comparaison entre les différents projets et elles développent donc un discours sur l'évolution du travail de Fontcuberta tout au long des années, confirmant par là même que le commissariat d'expositions est dans ce cas aussi un outil d'(auto)conceptualisation, d'(auto)définition, d'(auto)critique et d'(auto)historisation.

⁸⁸ Bawin, Julie, *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, *op. cit.* p. 1.

⁸⁹ *Ibid.* p.187.

⁹⁰ Dans son dernier entretien, Fontcuberta parle de son nouveau projet d'exposition rétrospective comme d'« un projet de projets » (Fontcuberta, Joan, « Joan Fontcuberta: « Antes la fotografía era escritura. Hoy es lenguaje » », *op. cit.*).

Conclusions

Dans ce premier chapitre, nous avons analysé la production de Fontcuberta dans les rapports qu'entretiennent ses rôles d'artiste et de commissaire d'expositions. Ainsi, nous pouvons maintenant constater que l'appropriation et le commissariat sont deux sujets qui caractérisent toute sa démarche. Tant ses expositions de commissaire que ses travaux d'artiste semblent s'inscrire dans la même ligne de travail et de compréhension de la photographie et de l'art. Une différence semble pourtant exister entre son œuvre d'artiste, qui critique certaines croyances véhiculées par l'institution photographique, et les expositions de la « post-photographie », qui paraissent, elles, fondées sur un geste d'adhésion, voire de célébration de l'institution et du système du monde de la photographie. Cette ambivalence, comme nous l'annoncions au début du chapitre, constitue une des caractéristiques principales des artistes commissaires – rappelons ici que Bawin définissait les rapports de l'artiste à l'institution comme « oscillant entre le mépris et la fascination »⁹¹.

En effet, d'un côté la « post-photographie » de Fontcuberta se base sur une « écologie » d'images⁹² qui, exaltant une présence nouvelle du vernaculaire, propose à première vue une ouverture au grand public du monde de la photographie. Se définissant par la promotion de l'idée que, grâce à la technologie, tout le monde peut d'une certaine façon devenir photographe⁹³, la « post-photographie » paraît donc encourager la démocratisation de l'art. Cette idée semble soutenue par le brouillage des catégories traditionnelles des différents agents du monde de la photographie et par la facilitation de la communication entre l'artiste et le public, deux éléments qui semblent éloigner l'artiste de l'institution et du système du monde de la photographie pour le rapprocher du public. Cependant, d'un autre côté, cette logique d'« écologie » d'images entraîne également la redéfinition du statut d'auteur et l'établissement, comme nous l'avons observé, d'un ensemble de rapports d'appropriation, non seulement au niveau des œuvres, mais aussi au niveau des participants. Dans ces derniers, la figure du

⁹¹ Bawin, Julie, *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, op. cit. pp. 80-81.

⁹² Notez ici l'emploi contradictoire du mot « écologie ». Selon le dictionnaire de langue française Le Grand Robert, « écologie » est la « doctrine visant à une meilleure adaptation de l'homme à son environnement naturel, vivant (animaux, plantes) et non vivant, ainsi qu'à une protection de celui-ci ». Ainsi, bien que ce mot est souvent utilisé dans le domaine de l'environnement pour définir une logique qui lutte contre les excès provoqués par les humains, dans la « post-photographie », ce mot se traduit en une célébration enthousiaste de la profusion d'images.

⁹³ Malgré que le manifeste signé par les commissaires lors de *From Here On* ne contient pas explicitement cette phrase, nombreuses affirmations laisse lire entre lignes cette idée : « Maintenant, nous sommes un espèce d'éditeurs. Tous, nous recyclons, nous faisons des copier-coller, nous téléchargeons et remixons. Nous pouvons tout faire faire aux images. Tout ce dont nous avons besoin, c'est un œil, un cerveau, un appareil photo, un téléphone, un ordinateur, un scanner un point de vue. Et, lorsque nous n'éditions pas, nous créons. Nous créons plus que jamais, parce que nos ressources sont illimitées et les possibilités infinies » (Fontcuberta, Joan *et al.*, *From Here On / A partir de maintenant*, Arles, Les Rencontres d'Arles, 2011, p. 72). Notez également que l'utilisation du pronom « nous » permet de faire appel au spectateur et de le faire sentir concerné par le manifeste, ce qui facilite donc la communication avec le public.

commissaire d'expositions est élevée à un rang supérieur à celui des autres participants de l'exposition. L'importance capitale que prend la figure du commissaire dans le système de la « post-photographie » permet aux différents personnages célèbres participant en tant que commissaires aux expositions de la « post-photographie » – spécialement celle du commissaire principal, Joan Fontcuberta – de renforcer leur position dans le monde de la photographie. Ainsi, la posture d'ouverture à un public perçu comme contribuant à l'art et à sa création se heurte au contexte d'exposition des œuvres post-photographiques qui, en faisant du commissaire le personnage nécessaire pour doter les images vernaculaires de leur valeur artistique, fait dans le même temps de ce dernier l'autorité suprême d'un processus bien moins ouvert qu'il ne voudrait paraître.

Au début du chapitre, nous avons défini Fontcuberta comme un « artiste commissaire » et nous l'avons replacé dans une certaine histoire en le comparant avec Duchamp. Cependant, cette classification mérite d'être révisée, car les études sur le sujet⁹⁴ se centrent sur l'analyse de l'artiste commissaire dans le monde de l'art contemporain et le cas de la photographie n'est presque pas abordé (seuls quelques photographes sont mentionnés, comme Alfred Stieglitz, dans le cas spécifique de l'exposition de « son cercle »⁹⁵). Les parcours de Duchamp et de Fontcuberta se ressemblent. En effet, tous les deux explorent en tant qu'artistes l'exposition comme médium artistique – Duchamp, avec l'invention du *ready-made* et Fontcuberta, avec la présentation de ses travaux de fictions. De plus, ils dirigent des expositions d'autrui – dans le cas de Duchamp, le surréalisme, et dans le cas de Fontcuberta, la « post-photographie ». Cependant, malgré ces similitudes entre les deux artistes, quelques pistes semblent révéler que les rapports entre l'appropriation et le commissariat chez Fontcuberta sont intrinsèquement liés à des problématiques spécifiques à la photographie.

Premièrement, en continuant la comparaison entre Duchamp et Fontcuberta, nous constatons que la différence clé entre le *ready-made* et la photographie en tant qu'objets établissant des rapports d'appropriation est que l'image photographique, contrairement au *ready-made*, a toujours un auteur originel qui l'a produite. De plus, une des particularités de la photographie est qu'il s'agit d'une image reproductrice et reproductible, c'est-à-dire qu'elle est le fruit d'une production, mais qu'elle peut être reproduite à l'infini et ensuite appropriée et manipulée par différents auteurs, qui peuvent lui donner des sens multiples, notamment lors de l'exposition. Cela entraîne que les rapports d'appropriation et de commissariat doivent forcément se développer d'une façon particulière dans la photographie. Dans le cas de Fontcuberta, quelques faits semblent indiquer que ces rapports entre appropriation et commissariat répondent, dans la

⁹⁴ Filipovic, Elena, « When Exhibitions Become Form : On the History of the Artist as Curator », *op. cit.* et Bawin, Julie, *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, *op. cit.*

⁹⁵ Bawin, Julie, *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, *op. cit.*, pp. 57-58.

photographie, aux spécificités du médium, différant ainsi des rapports établis entre ces questions dans le *ready-made*. D'un côté, la stratégie de « faux commissaire » se révèle, dans les travaux de Fontcuberta, un outil de remise en question critique des règles du médium photographique. De l'autre côté, en ce qui concerne sa production de commissaire, nous constatons également que l'intérêt de Fontcuberta pour la fonction s'éveille seulement à l'arrivée du numérique, d'Internet et des réseaux sociaux, phénomènes qui, comme nous l'avons montré, ont chamboulé le monde de la photographie. De la même façon, le système de la « post-photographie », basé sur l'appropriation d'images par des artistes, mais aussi sur l'appropriation par des commissaires expérimentés des travaux de jeunes artistes, laisse entrevoir que la problématique du commissariat touche également à des questions propres à l'appropriation dans le médium photographique, ainsi qu'au fonctionnement du monde de la photographie.

Pour aller plus loin, le prochain chapitre abordera les rapports entre l'appropriation et le commissariat dans la photographie à partir de l'étude de l'histoire du commissariat de cette discipline. Pour ce faire, nous nous concentrerons sur le cas du MoMA, qui fut une des institutions clés du processus de légitimation de la photographie : parmi les premières à incorporer la photographie dans le musée, elle lui consacra de nombreuses expositions et publications. C'est aussi en son sein que Fontcuberta présente en 1988 son célèbre projet *Fauna*, avec lequel nous avons commencé ce chapitre.

Chapitre 2

Exposer *Fauna* au MoMA en 1988 : le commissariat comme stratégie de construction et déconstruction d'un discours

En 1988, le projet *Fauna* de Joan Fontcuberta et de Pere Formiguera est présenté au MoMA dans le cadre d'une série d'expositions appelée « Projects ». Etablie en 1971 et renommée en 2006 « Elaine Dannheisser Projects Series », cette dernière avait pour but de « présenter les travaux d'artistes émergents et apporter de l'art [...] d'avant-garde dans le contexte du musée »⁹⁶. Ainsi, malgré que *Fauna* ait été créée par deux artistes qui travaillent avec la photographie, ce projet n'est pas pris directement en charge par le Département de Photographie du musée, dirigé alors par John Szarkowski, mais par les « Projects Series », consacrées à l'art contemporain, sous le titre « Projects : Joan Fontcuberta & Pere Formiguera » et sous la direction de Catherine Evans, commissaire junior du Département de Photographie.

La décision de ne pas exposer *Fauna* dans le Département de Photographie du MoMA, mais dans le cadre de la série d'expositions du musée sur l'art contemporain, pourrait être interprétée comme une question purement logistique, ou comme un manque d'initiative dans ce département pour organiser des expositions de jeunes artistes travaillant avec la photographie. En effet, depuis son inauguration en 1971, les « Projects » avaient accueilli de nombreux travaux de photographie, souvent dirigés par le Département de Photographie, telles les expositions de Richard Long (1972), de Helen Levitt (1974), de Bern et Hilla Becher (1975-1976), de Michael Snow (1976), de Hamish Fulton (1978), de Bill Beckley (1978) ou de Martin Chambi et d'Edward Rennay (1979). Cependant, en 1985 le directeur du Département de Photographie du MoMA, John Szarkowski, lance une série d'expositions consacrées aux jeunes photographes afin de promouvoir la photographie contemporaine nommée « New Photography »⁹⁷. Nous comprenons donc que si en 1988 ce même département n'a pas pris complètement en charge l'exposition de *Fauna* – par exemple dans le cadre de la quatrième exposition de la série « New Photography », aux côtés des travaux de Patrick Faigenbaum, de Reagan Louie et de Michael Schmidt⁹⁸ – ce n'est pas pour des questions logistiques, mais pour d'autres raisons plus fondamentales. En effet, bien que Fontcuberta et Formiguera travaillent principalement avec la photographie et jouissent actuellement de carrières confirmées dans le monde de la photographie, il semblerait qu'en

⁹⁶ « MoMA | Projects », *The Elaine Dannheisser Projects Series* [En ligne].

⁹⁷ MoMA, « MoMA | New Photography », *MoMA* [En ligne] et MoMA et John Szarkowski « The Museum of Modern Art For Immediate Release, NEW PHOTOGRAPHY », août 1985 [En ligne].

⁹⁸ MoMA et Peter Galassi, « The Museum of Modern Art For Immediate Release. NEW PHOTOGRAPHY 4 », oct. 1988 [En ligne].

1988, ni le projet de *Fauna*, ni ses auteurs ne s'adaptèrent suffisamment à l'idée de « photographie contemporaine » du Département de Photographie pour être présentés dans la quatrième édition de « New Photography ».

Nous pourrions penser que cette décision est liée au fait que *Fauna* ne se base pas uniquement sur des photographies, mais aussi sur des dessins, des notes écrites et des objets de toutes sortes, s'éloignant ainsi du domaine de la photographie pour s'approcher de celui de l'art contemporain - une catégorie plus large qui permet d'englober différents types d'images, d'objets et de pratiques. Cela nous permettrait de comprendre pourquoi le projet est défini comme une « installation de plusieurs médiums »⁹⁹. Cependant, contrairement à la plupart des expositions de « Projects » comportant des installations d'images et d'objets¹⁰⁰, *Fauna* n'est pas dirigée par le Département de Peinture et Sculpture, mais par le Département de Photographie, ce qui d'après nos réflexions semble contradictoire. Ainsi, nous pouvons nous poser les questions suivantes. Premièrement, en quoi les travaux des photographes présentés dans « New Photography » sont-ils différents de *Fauna*, ou plutôt, comment se définit la « photographie contemporaine » de John Szarkowski ? Deuxièmement, pourquoi le travail de Fontcuberta et Formiguera est-il présenté sous ce format hybride entre photographie et art contemporain ? Enfin, le statut hybride attribué à *Fauna* est-il lié à la stratégie de camouflage en « faux-commissaire » de Fontcuberta, dont nous avons démontré la centralité dans ses travaux ?

Ce deuxième chapitre a pour but d'étudier, à partir de l'exposition en 1988 de *Fauna* au MoMA, les relations entre appropriation et commissariat au sein des travaux de fictions de Fontcuberta présentés dans le premier chapitre et de les inscrire dans le contexte photographique des années 1980 et début des années 1990.

Dans une première partie, après une brève mise en contexte de l'histoire du commissariat de photographie au MoMA, nous comparerons tout d'abord les travaux et la série « New Photography », dans laquelle s'inscrit *Fauna*, avec la série « Projects ». Ensuite, nous étudierons la conception de John Szarkowski, directeur du Département de Photographie de 1962 à 1991, de la photographie contemporaine, et le déploiement de cette conception tout au long de ses diverses expositions et publications. Cela nous permettra de comprendre

⁹⁹ Dans le communiqué de presse du MoMA, *Fauna* est décrite comme une « mixed-media installation » (MoMA et Catherine Evans, *PROJECTS: Joan Fontcuberta/Pere Formiguera*, New York, MoMA | Exhibition Files of The Museum of Modern Art in The Museum of Modern Art Archives, Communiqué de presse, juin 1988, p. 1 [En ligne]).

¹⁰⁰ Consulter les archives concernant les « Projects Series » et noter que la plupart des installations incluant des photographies, comme par exemple celle de Lousie Lawler (1987), sont dirigées par le Département de Peinture et Sculpture (MoMA, « MoMA | Projects », *op. cit.*, et MoMA, « MoMA | Press Release Archives of The Museum of Modern Art », *The Museum of Modern Art*, 2016 [En ligne]).

pourquoi le travail de Fontcuberta et Formiguera ne pouvait pas être exposé dans la série dirigée par le Département de Photographie.

Dans une seconde partie, nous traiterons de la question du format hybride entre photographie et art contemporain attribué à *Fauna* lors de sa présentation dans la série « Projects » et dans le contexte photographique des années 1980, en tenant compte des relations entre appropriation et commissariat caractéristiques du travail de Fontcuberta, et notamment de sa stratégie de camouflage en « faux commissaire ». Définie au premier chapitre comme l'un des instruments de remise en question critique des dogmes du médium photographique, ainsi que de l'institution muséale¹⁰¹, cette stratégie de camouflage apparaissait dans le travail d'artiste de Fontcuberta comme une façon d'explorer sa condition d'auteur. L'analyse et la comparaison entre, d'une part, la démarche de « faux commissaire » de Fontcuberta et, d'autre part, celle de Szarkowski en tant que commissaire d'expositions du Département de Photographie du MoMA, permettront finalement de répondre à nos questions initiales et de comprendre comment les travaux de fictions de Fontcuberta s'inscrivent dans les spécificités du monde de la photographie.

¹⁰¹ Consulter la page 11 du premier chapitre.

Exposer *Fauna* au MoMA I: le commissariat comme stratégie de construction d'un discours

Le MoMA est une des premières institutions à introduire la photographie dans sa collection. Dès 1930, soit une année après son inauguration, une photographie de Walker Evans est incorporée dans ses fonds – un geste qui s'inscrit alors dans la logique multidisciplinaire du fondateur de l'institution, Alfred Barr¹⁰². Depuis lors, le MoMA a participé très activement au processus de légitimation du médium photographique. Tout au long du XX^{ème} siècle, à travers les nombreuses expositions et publications qu'il lui a consacrées, il s'est affirmé comme un « centre majeur pour la photographie » et est considéré comme le « judgement seat » de la photographie¹⁰³.

Comme le montrent de nombreux spécialistes, le département de Photographie du MoMA, créé en 1940¹⁰⁴, et en particulier ses différents directeurs, ont joué un rôle crucial dans ce processus de légitimation, « en accordant à la photographie ce que Walter Benjamin mentionnait comme l'«aura» de l'art traditionnel »¹⁰⁵. Ainsi, chacun d'entre eux, avec son style particulier, contribue, d'un côté, à la création d'une histoire de la photographie, préservant et permettant ainsi au public d'accéder aux photographes « classiques », et d'un autre, à dessiner le futur du médium avec des collaborations qui soutiennent et encouragent les

¹⁰² Lors de l'ouverture du MoMA en 1929, Alfred Barr déclare : « In time, the Museum will expand [...] to include other phases of modern art ». Dans la version initiale de ce texte, Barr abordait plus directement le caractère pluridisciplinaire du MoMA : « In time the Museum would probably expand beyond the narrow limits of painting and sculpture in order to include departments devoted to drawings, prints, and photography, typography, the arts of design in commerce industry, architecture [...], stage designing, furniture and the decorative arts. Not the least important collection might be the *filmotek*, a library of films » (Alfred Barr cité par Bajac, Quentin *et al.*, *Photography at MoMA 1960 to Now*, New York, MoMA, 2015, p. 11).

¹⁰³ Quentin Bajac interviewé par Alessandra Mauro dans Mauro, Alessandra (éd.), *Photoshow, Landmark Exhibitions That Defined the History of Photography*, Londres, Contrasto, 2014, p. 9. L'expression de « judgement seat » utilisée par Quentin Bajac fait référence au célèbre article de Christopher Phillips : Phillips, Christopher, « The Judgment Seat of Photography », *October* 22, 1982, pp. 27-63 [En ligne].

Pour une étude détaillée sur les expositions au MoMA dans l'histoire de la photographie, consulter Staniszewski, Mary Anne, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Mass, The MIT Press, 1998 ; et Tagliaventi, Alessia, « Photography at MoMA : Four Landmark Exhibitions » dans Mauro, Alessandra éd., *op. cit.* pp. 149-199.

¹⁰⁴ Avant la constitution du département en 1940, le MoMA avait déjà organisé quelques expositions de photographie, notamment à partir de 1935, année où Beaumont Newhall arrive au MoMA comme bibliothécaire. Pour en savoir plus sur les expositions qui datent d'avant l'institution du Département de Photographie et sur l'histoire de la création de ce département, consulter Phillips, Christopher, *op. cit.* pp. 30-38 ; Bajac, Quentin *et al.* *Photography at MoMA 1960 to Now*, *op. cit.* p. 11 et Tagliaventi, Alessia, *op. cit.* pp. 149-163.

¹⁰⁵ Tagliaventi complète sa réflexion en disant que le MoMA a aussi souligné ce que Benjamin avait prédit comme une conséquence de la reproductibilité technique des images, à savoir leur fonction politique et sociale (Tagliaventi, Alessia, *op. cit.* p. 160). Malgré qu'il n'y ait pas de références explicites, les idées de Tagliaventi s'inspirent évidemment de l'article de Christopher Phillips et de l'ouvrage de Mary Anne Staniszeski, qui avaient déjà abordé ces sujets quelques années auparavant (Phillips, Christopher, *op. cit.* ; Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.*). Concrètement, Phillips avait déjà étudié cette question à partir de concepts de Walter Benjamin : « MoMA's assimilation of photography has indeed proceeded, on the one hand, through an investing of photography with what Walter Benjamin called the "aura" of traditional art – accomplished in this case, by revamping older notions of print connoisseurship, transposing the ordering categories of art history to a new register, and confirming the workaday photographer as creative artist. But equally important has been the museum's considerable effort to reappropriate, on its own terms, those very aspects of photographic reproducibility believed by Benjamin to signal the aura's demise » (Phillips, Christopher, *op. cit.* p. 28).

photographes contemporains. La création du département a d'ailleurs pour fondement ces deux principes :

In short, the Department of Photography will function as [a] focal center where the esthetic problems for photography can be evaluated, where the artist who has chosen the camera as his medium can find guidance by example and encouragement and where the vast amateur public can study both the classics and the most recent and significant developments of photography¹⁰⁶.

Lors de l'exposition de *Fauna* au MoMA en 1988, John Szarkowski est en charge du département depuis juillet 1962. Un des éléments qui caractérise son travail au MoMA est justement son engagement avec la photographie contemporaine, qui selon Quentin Bajac se distingue de celui de ses prédécesseurs tant par la forme que par le type de photographie qu'il présente. En effet, il consacre la plupart des expositions du département à des photographes actifs et il réduit le nombre d'expositions thématiques en faveur d'expositions qui abordent des parcours singuliers et traitent individuellement de chaque auteur¹⁰⁷. Le Département de Photographie met également en pratique quelques initiatives pour promouvoir la photographie contemporaine¹⁰⁸, parmi lesquelles celles annoncées plus haut : d'un côté, depuis 1971, la collaboration avec la série « Projects » du MoMA, et d'un autre, la création de la série « New Photography » qui, première plateforme permanente au musée consacrée exclusivement aux jeunes photographes¹⁰⁹, officialise et renouvelle le soutien du MoMA à la photographie contemporaine.

Les expositions de « New Photography », explique Quentin Bajac, actuel directeur du Département de Photographie du MoMA, deviennent à partir de son inauguration en 1985 « le canal principal pour la photographie contemporaine au MoMA, présentant principalement des œuvres qui ne se trouvaient pas dans la collection ». Cette série d'expositions produites par le département, continue Bajac, permet à John Szarkowski « de placer la création contemporaine au centre du programme du département » ainsi que d'exposer pour la première fois de la photographie contemporaine internationale. Bajac cite ensuite Szarkowski

¹⁰⁶ Brochure de 1940 du Département de Photographie cité par Bajac, Quentin *et al.*, *op. cit.* p. 11.

¹⁰⁷ Bajac, Quentin *et al.*, *op. cit.* pp. 13-14.

¹⁰⁸ Le Département de Photographie organise aussi des expositions qui mettent en rapport la photographie avec d'autres disciplines, parmi lesquelles *Photography and Printmaking* (1968) et *Photography into Sculptures* (1970), organisées toutes deux par Peter C. Bunnell, commissaire dans ce département de 1966 à 1972. En dehors du département, le MoMA organise aussi quelques expositions, comme *Information* (1970), dirigée par Kynaston McShine, qui explorent différentes pratiques photographiques des années 1970 (*Ibid.* p. 14). Pour une analyse plus approfondie sur ces expositions, consulter Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* pp. 269-291 ; et Respini, Eva et Sawyer, Drew, « A 'New Prominence': Photography at MoMA in the 1960s and 1970s », dans Mary Statzer (éd.), *The Photographic Object 1970*, Berkeley, Univ. of California Press, 2016, pp. 64-66.

¹⁰⁹ Le MoMA avait bien-sûr déjà présenté de nombreuses expositions de photographie contemporaine. Cependant, « New Photography » est la première série d'expositions à longue date (tu veux dire, qui dure longtemps ? Si oui, trouver une autre formulation) consacrée à la photographie contemporain, un geste qui peut être interprété comme un vrai engagement de la part de l'institution muséale.

qui déclare à l'inauguration de la série que « "New Photography" occupera deux fois l'espace de nos anciennes séries monographiques et montrera trois ou quatre photographes dont le travail – individuel et collectif – semble représenter les réussites les plus intéressantes de la nouvelle photographie »¹¹⁰. Cette série, explique Szarkowski, s'inscrit également dans « la longue tradition d'engagement avec le travail de photographes de talent exceptionnel moins familiers »¹¹¹. Ainsi, la première exposition de « New Photography » montre les travaux de Zeke Berman, Antonio Mendoza, Judith Joy Ross et Michael Spano que Szarkowski présente de la façon suivante :

The four photographers represented in this exhibition pursue different goals by means of different strategies. In terms of the conventional vocabulary of photographic criticism, one might consider Ross as a documentarian, Spano as a formal experimenter, Mendoza as a reporter, and Berman as a representative of the tradition that Edward Weston (while photographing green peppers in tin funnels) called straight photography.

[...]

Aside from the differences that distinguish their work and ideas, these photographers share the knowledge that photography is not (merely) a system for verifying theories derived from philosophy, or politics, or astrology, nor a quick way of illustrating artistic positions, nor a mirror, or Xerox, or wax impression of unmediated life; but that it is a method of primary learning, a way of reconciling private intuitions with the disinterested possibilities of craft¹¹².

A la différence des travaux de ces photographes, comme nous l'avons observé au premier chapitre, la démarche de Fontcuberta ne peut pas être décrite par une étiquette stylistique permettant de l'inscrire dans un courant photographique déjà existant. Il n'est ni documentaliste, ni « expérimentateur formel », ni reporter, ni un représentant de la « straight photography ». Il se définit lui-même de la façon suivante :

Creo que mi trabajo es muy poliédrico. Nunca me he considerado prisionero de un estilo determinado, aunque sí mantengo coherencia con una serie de preocupaciones conceptuales, que voy desplegando con diferentes estrategias¹¹³.

Cependant, même si l'œuvre de Fontcuberta échappe à une définition stylistique, elle n'en est pas moins parfaitement pénétrée par la présence des différents styles mentionnés. L'artiste en joue comme autant de valeurs symboliques, de constructions discursives et institutionnelles. En effet, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, *Fauna* et les

¹¹⁰ Bajac, Quentin, « New Photography I MoMA », *The Museum of Modern Art*, siteweb [En ligne] et Bajac, Quentin, *op. cit.* p. 14.

¹¹¹ John Szarkowski et MoMA, « The Museum of Modern Art For Immediate Release. NEW PHOTOGRAPHY », (août 1985) [En ligne].

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Fontcuberta, Joan *et al*, *Camouflages*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2013, p. 200.

autres travaux de Fontcuberta récréent, dans le but d’instaurer un « doute raisonnable »¹¹⁴ chez le spectateur, quant aux éléments sur lesquels s’appuie tout discours, et notamment le style photographique. Au lieu de présenter au public de la « connaissance primaire », comme le font les travaux de Berman, de Mendoza, de Ross ou de Spano selon Szarkowski, les fictions de Fontcuberta – définies par lui-même comme des « stratégies artistiques de la contre-information » – visent plutôt à doter le public d’outils pour déconstruire des discours, comme cette « connaissance primaire » de Szarkowski. Nous traiterons de ces questions plus loin.

En ce qui concerne le contexte de présentation de *Fauna*, « Projects » est une série d’expositions initiée par les commissaires des différents départements du musée, conçue sous la forme « de petites expositions présentées pour informer le public des recherches et des explorations visuelles en cours »¹¹⁵. Ainsi, cette série sert également de plateforme pour présenter le travail d’artistes émergents ou de commissaires juniors du musée s’initiant à l’organisation d’expositions¹¹⁶. Là encore, nous traiterons de cette question plus tard. Comme nous l’avons déjà annoncé au début du chapitre, les collaborations entre le Département de Photographie et « Projects » sont récurrentes, spécialement depuis le début de la série jusqu’à peu près 1985. Ensemble, ils présentent « autant des photographes que des artistes utilisant la photographie », clarifie Bajac¹¹⁷.

Cette distinction entre « photographes » et « artistes utilisant la photographie » semble clé pour comprendre l’idée de « nouvelle photographie » de Szarkowski et pourquoi *Fauna* n’est pas exposé au MoMA dans cette catégorie du Département de Photographie. Si nous observons l’histoire de cette collaboration entre les « Projects » et le Département de Photographie, nous constatons qu’entre 1971 et 1985, avant la création de « New Photography », les artistes exposés sont effectivement des « photographes » ainsi que des « artistes utilisant la photographie ». Ainsi, nous trouvons, d’un côté, des « photographes » comme Lee Friedlander (1972), Helen Levitt (1974), Bernd et Hilla Becher (1975) ou encore Martin Chambi et Edward Ranney (1979) ; et d’un autre, des « artistes utilisant la photographie » comme Klaus Rinke (1973), Liliana Porter et Eleanor Antin (1973), Sonia Sheridan et Keith Smith (1974), Michael Snow (1976), Bill Beckley (1978) ou Hamish Fulton (1978), parmi d’autres¹¹⁸ (dans certains cas, il devient vraiment difficile de séparer les artistes en ces deux catégories). Cependant, nous constatons ensuite qu’à partir de la

¹¹⁴ Consulter page 7 du premier chapitre. Fontcuberta, Joan, *op. cit.* 1996, p. 114 ; Caujolle, Christian et Fontcuberta, Joan, *op. cit.* pp. 7-8.

¹¹⁵ Communiqué de presse de l’exposition *Projects : Keith Sonnier* (1 mai 1971) cité par Bajac, Quentin *et al. op. cit.* p. 14 et Respini, Eva et Sawyer, Drew, *op. cit.* p. 67.

¹¹⁶ MoMA, « MoMA I Projects », *op. cit.*

¹¹⁷ Bajac, Quentin *et al.*, *op. cit.* p. 14.

¹¹⁸ *Ibid.* et MoMA, « MoMA I Projects », *op. cit.*, MoMA, « MoMA I Press Release Archives of The Museum of Modern Art », *op. cit.*

création de « New Photography » en 1985, la collaboration du département avec « Projects » se réduit, se limitant alors exclusivement à l'exposition des « artistes utilisant la photographie », et dont les œuvres sont souvent décrites comme des « installations », comme c'est le cas des travaux de Louise Lawler (1987), de Bernhard et d'Anna Blume (1989), de Lorna Simpson (1990), ainsi que de Joan Fontcuberta en 1988¹¹⁹. Cette catégorisation de la démarche de l'artiste est confirmée par lui-même dans un entretien en 1991, où il se définit justement comme « un artiste conceptuel utilisant la photographie »¹²⁰. Quand aux « photographes » – actuellement, nous pourrait presque les nommer les « vrais photographes » – c'est, à partir de 1985, Szarkowski lui-même qui les recrute à « New Photography ». Il définit ainsi une « nouvelle [et prétendument vraie] photographie », et excluant par la même les artistes utilisant ce médium parmi d'autres, comme si leurs pratiques ne faisaient pas partie de la photographie contemporaine. Même si toutes ne sont pas prises en charge par Szarkowski lui-même, les expositions de « New Photography », de 1985 jusqu'à 1991, année de la fin de son mandat au MoMA, s'inscrivent dans sa ligne de pensée.

Comme nous l'avons expliqué au début de ce chapitre, chaque directeur du Département de Photographie du MoMA a sa propre conception de la photographie et participe, avec ses idées sur le médium photographique, à son processus de légitimation¹²¹. Par exemple, Beaumont Newhall, le premier directeur, se caractérise par son approche historique, qui pose les bases pour la construction de l'« aura » de l'art traditionnel autour de la photographie, une démarche qui inspirera la pensée de Szarkowski¹²². A partir de 1947, Edward Steichen promeut une vision de la photographie radicalement différente de celle de son prédécesseur, Newhall. S'éloignant d'une approche historique, il tend à identifier la photographie à un moyen de communication de masse, reproductible et jetable, sans trop se préoccuper de la doter d'une « aura »¹²³. Ainsi, comme l'explique la chercheuse Mary Anne

¹¹⁹ Bajac, Quentin *et al.*, *op. cit.* p. 14 ; et et MoMA, « MoMA | Projects », *op. cit.*, MoMA, « MoMA | Press Release Archives of The Museum of Modern Art », *op. cit.*

¹²⁰ Fontcuberta, Joan, « Entretien », *Journal of Contemporary Art*, 1991 [En ligne].

¹²¹ Quentin Bajac interviewé par Alessandra Mauro à Mauro, Alessandra, *op. cit.* p. 9. ; Tagliaventi, Alessia, *op. cit.* et Phillips, Christopher, *op. cit.*

¹²² Bajac, Quentin *et al.* *op. cit.* p. 11 ; Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* p. 101-104 ; Tagliaventi, Alessia, *op. cit.* pp. 150-163 ; et Phillips, Christopher, *op. cit.* pp. 30-38. Consulter la note de bas de page n°9.

« Newhall outlined photography's history primarily as a succession of technical innovations – independent, for all intents and purposes, of developments in the neighboring graphic arts or painting – that were to be assessed above all for their aesthetic consequences » (Phillips, Christopher, *op. cit.* p. 34).

¹²³ Bajac, Quentin *et al.* *op. cit.* p. 11 ; Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* p. 105 ; Alessia Tagliaventi, *op. cit.* pp. 164-187 ; et Phillips, Christopher, *op. cit.* pp. 38-53.

« The photographic values that Steichen consistently encouraged remained those of the glossy picture magazines: emotional immediacy, graphic inventiveness, avoidance of difficulty. In dissolving the categories by means of which Newhall had sought to separate fine-art photography from the medium's other applications, Steichen undermined the whole notion of the "cult value" of the fine print. He attracted a wide popular following for photography as a medium, and won for it (and for himself) the regular attention of the mass press » (Phillips, Christopher, *op. cit.* pp. 52-53).

Staniszewski, Steichen « montre souvent des photographies sans passe-partout, dans des agencements variés et denses, inspirés des mises en page des journaux et magazines »¹²⁴, il organise les expositions de photographie du MoMA les plus théâtrales et spectaculaires, parmi lesquelles la célèbre *The Family of Man* en 1955, décrite par Staniszewski comme « une sorte de tour émotionnel en montagne russe »¹²⁵. Ce qui est également très caractéristique de Steichen est son modèle curatorial. Ayant acquis son statut de commissaire sur la base de son prestige de photographe¹²⁶, Steichen introduit pour la première fois dans la photographie – et probablement aussi, dans le monde de l’art contemporain – l’idée d’un commissaire-auteur¹²⁷, statut qu’il revendique explicitement pour des expositions comme *Road to Victory* ou *The Family of Man*, recevant alors des nombreuses critiques¹²⁸. Nous aborderons la question de ce modèle curatorial plus tard.

John Szarkowski, lui, est connu pour sa conception analytique et artistique de la photographie, une vision qui s’inspire des idées de Clement Greenberg au sujet de la peinture¹²⁹. Pendant l’entier de son mandat, il travaille pour construire une nouvelle esthétique, basée sur « une série de paradigmes formels à travers lesquels pratiquer et analyser le langage [photographique], sa grammaire et sa syntaxe »¹³⁰. Cette esthétique formaliste, qui promeut le développement d’« éléments intrinsèques » à la photographie au

¹²⁴ «The most dramatic of MoMA’s photography installations were curated by Edward Steichen. [...] Photographs were often installed without mats in dense and varied arrangements reminiscent of the types of layouts found in newspapers and magazines » (Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* p. 105).

¹²⁵ « The show had a tempo that worked to engender a kind of emotional roller-coaster ride » (Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* p. 244). Pour une analyse approfondie de *The Family of Man*, consulter Tagliaventi, Alessia *op. cit.* pp. 174-187.

¹²⁶ Comme le rappelle Tagliaventi dans son texte, Steichen devient directeur du Département de Photographie grâce au succès de *Road to Victory* et à son prestige en tant que photographe (Tagliaventi, Alessia *op. cit.* p. 172).

¹²⁷ Entre 1920 et 1948, Alfred Stieglitz présente dans la galerie 291 de nombreuses expositions de photographie et d’art contemporain de lui-même et son cercle d’amis artistes, parmi lesquels Edward Steichen (Bawin, Julie, *L’artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, *op. cit.* pp. 57-58). Cependant, définir Stieglitz comme « commissaire » de ces expositions serait une forme d’anachronisme si on tient en compte que, malgré un intérêt certain pour l’exposition et la scénographie, le concept de commissariat n’existait pas encore à cette époque. Il nous semble donc plus convenable de définir son rôle dans la galerie par rapport à la figure du galeriste et de le considérer comme un précurseur du commissariat d’expositions. Dans son ouvrage dédié à l’invention du curateur, Glicenstein cite le cas de Steichen comme un des premiers exemples de relations problématiques entre artistes et commissaires dans l’art contemporain (Glicenstein, Jérôme, *L’invention du curateur: mutations dans l’art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, p. 38).

¹²⁸ « The Family of Man » est une des expositions qui reçoit le plus de critiques touchant le commissariat de Steichen. D’un côté, Fred Turner, chercheur des médias, de la technologie et de l’histoire culturelle américaine, remarque que, depuis le début des années 1970, l’exposition a été critiquée pour être « une espèce de mythologie américaine (Roland Barthes), une tentative de camouflage des problèmes de race et de classe (Christopher Phillips, John Berger, and Abigail Solomon-Godeau) et même un acte de colonialisme esthétique (Allan Sekula) » (Turner, Fred, « The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America », *Public Culture*, vol. 24, n°1, 66, 2012, p. 56). D’un autre côté, Glicenstein remarque que de nombreuses critiques des photographes sélectionnées « se plaignent d’avoir été instrumentalisées par l’organisateur, lequel les aurait utilisés comme éléments de sa spectaculaire présentation photographique » (Glicenstein, Jérôme, *op. cit.* p. 38 d’après John Szarkowski, « “The family of man” », *The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad*, New York, MoMA, 1994, n°4, p. 33).

¹²⁹ Bajac, Quentin *et al. op. cit.* pp. 13-14, Alessia Tagliaventi, *op. cit.* pp. 188-197 et Phillips, Christopher, *op. cit.* pp. 54-61.

¹³⁰ Alessia Tagliaventi, *op. cit.* p. 191.

détriment des « éléments extrinsèques », se déploie principalement dans *The Photographer's Eye* (1964), une des premières expositions de Szarkowski¹³¹. Cette nouvelle conception de la photographie s'accompagne également d'une nouvelle façon de la présenter à partir de l'établissement de « conventions d'exposition exclusivement formalistes et esthétisées »¹³². Ainsi, à partir de 1970, affirme Staniszewski, non seulement la diversité d'approches des expositions de photographie est drastiquement réduite, mais ces expositions « sont systématiquement présentées dans des galeries principalement blanches ou de couleurs neutres, avec des images fixées dans des passe-partout blancs, encadrées et à une hauteur standard »¹³³. Cette esthétique s'inspirant du *white cube* et cette approche formaliste sont reprises en 1991 par Peter Galassi, le successeur de Szarkowski. Toutes deux caractérisent les expositions du Département de Photographie du MoMA au moins jusqu'aux années 2000¹³⁴.

Le modèle curatorial de Szarkowski est radicalement différent de celui de Steichen, qu'il répudie dès 1962. En effet, le premier cherche à construire une certaine transparence de l'instance curatoriale, au contraire de Steichen qui, avec son statut de commissaire-auteur, la rejetait complètement. Ainsi, son but en tant que commissaire n'est pas tellement de guider le public ou les photographes – comme l'avait fait Steichen pendant son mandat, notamment avec les photographes amateurs, suscitant de nombreuses critiques¹³⁵ – mais d'identifier, de préserver et de promouvoir ce qu'il considérait comme le « fil rouge » dans le développement de la photographie en tant que médium expressif. C'est ce qu'il a nommé « tradition »¹³⁶:

¹³¹ Eisinger, Joel, *Trace and transformation: American criticism of photography in the modernist period*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995, p. 212.

The Photographer's Eye (1964) est la première exposition (et son catalogue, la première publication) de Szarkowski où il explicite le formalisme sur lequel se base sa pensée, structuré dans cette exposition en cinq éléments clés : « La chose en elle-même », « Le détail », « Le cadrage », « Le temps » et « Le point de vue » (Szarkowski, John et Lise-Eliane Pomier, *L'Oeil du photographe*, New York, MoMA 1964 (Milan, 5 continents, 2007) ; et Eisinger, Joel, *op. cit.* pp. 218-224).

¹³² Mary Anne Staniszewski citée par *Ibid.* p. 190. Cette esthétique de *white cube* apparaît pour la première fois dans *Five Unrelated Photographers* (1963) (*Ibid.* p. 189 et Bajac, Quentin *et al. op. cit.* p. 13.).

¹³³ « Until 1970, photography in the galleries at the Museum of Modern Art was displayed in installations appropriate for a spectrum of applications that ranged from fine art to the ephemera of everyday life. That year marked a disappearance of the diverse types of display techniques for – and the diverse types of examinations of – the medium. In the 1970s [...] the photography shows at the Museum of Modern Art were consistently installed in predominantly white or sometimes neutral-colored galleries with images set in white mats, framed at a standard height. [...] There were no more exhibitions dealing with photography's contribution to the mass media, like the 1965 exhibition *The Photo Essay*. [...] There were no longer exhibitions that emphasized the technological capacities of the medium, like the 1943 show *Action Photography*. And there were no idiosyncratic displays to enhance thematic subjects, like the 1970 exhibition *Protest Photography* [...] » (Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* p. 105). Dans son ouvrage, l'historien de l'art Joel Eisinger explique aussi comment Szarkowski réoriente vers le formalisme les rapports du médium photographique avec la technologie et les médias de masse, bases des conceptions de la photographie des anciens directeurs du département (Eisinger, Joel, *op. cit.* pp. 213-215).

¹³⁴ *Ibid.* p. 110.

¹³⁵ Pour des informations concernant les critiques du commissariat de Steichen, consulter la note de bas de page 32.

¹³⁶ Alessia Tagliaventi, *op. cit.* p. 190.

I think it was quite clear in my mind when I came here that whatever a curator's responsibilities were, one was not to lead artists. [...] You follow artists; obviously you have to make choices. You have to make some kind of judgment or guess as to what seems most vital, what has the most vitality in it. But you're counter-punching, you're after the fact, you're not a leader. It's immoral to try to be a leader. [...] It has a certain life and that life has a certain lifeline and certain pictures at certain times have about them a vigor and vitality that has persuaded other photographers that there was something in that work that they could use, they could steal and expand, use to their own advantages. And that's tradition, that's what I'm interested in. In this job that's all I'm interested in, tradition. By which I don't mean old pictures, I mean that line which makes the job as curator rather similar to the job of a taxonomist in a natural history museum. You don't have to collect and stuff every song sparrow in the world, but you're especially interested in those that seem to be some way or another, a mutation, a little different. Then you ask whether or not the mutation is going to serve some interesting function in terms of survival capacity of that creature: whether it will be able to fly farther or sing more sweetly, or crack a bigger seed¹³⁷.

Ces conceptions de la photographie et de la tâche du commissaire reposent sur des idées déjà présentes à *The Photographer's Eye*. Dans cette exposition, explique l'historien de l'art Joel Eisinger, Szarkowski compare la photographie à un organisme, un phénomène naturel à étudier, et associe l'histoire de la photographie et la tâche de l'historien à un travail d'exploration et de découverte des caractéristiques significatives de cet « organisme », notamment en ce qui concerne la photographie amateur :

The Photographer's Eye was a statement of Szarkowski's conviction that photography is virtually a natural phenomenon, an organism, a discovery more than an invention, and that its history has been shaped by our gradual recognition of its inherent potentials. [...] Another major issue in *The Photographer's Eye* has to do with the relationship of art photography to vernacular photography, that is, the photography of untrained, unpretentious amateurs and professionals who see themselves only as craftsmen without any artistic aspirations. [...] Szarkowski reasoned that if the history of photography lies in the discovery of the medium's innate characteristics, then a proper historian will recognize those discoveries in any kind of photograph no matter who has made it or in what context¹³⁸.

Cette exposition, constate Eisinger, introduit le concept clé autour duquel se construit toute la démarche historique et curatoriale de Szarkowski : celui de la « tradition », qui se base sur l'idée qu'« une tradition de photographie primitive, fondée sur le génie de photographes

¹³⁷ Szarkowski dans un entretien en 1978 avec Jerome Liebling, cité par Stange, Maren, « Photography and the Institution: Szarkowski at the Modern », *The Massachusetts Review*, vol. 19 n°4, hiver 1978. p. 697-698. Christopher Phillips réfléchit également sur ces questions dans son article, d'après l'article de Maren Stange (Phillips, Christopher, *op. cit.* p. 61).

¹³⁸ Eisinger, Joel, *op. cit.* pp. 219-220.

naïfs, aurait éclairé le travail de quelques artistes attentifs et aurait ainsi produit une grande tradition photographique américaine, indépendante et quintessentielle »¹³⁹.

Szarkowski déploie et enrichit son discours sur le développement de cette « tradition » du médium photographique à partir de l'organisation d'expositions et de la publication de catalogues, activités habituelles du commissaire d'expositions, ainsi qu'à partir de nombreux écrits dans des journaux et magazines, et de quelques entretiens publiés¹⁴⁰. Ainsi, d'un côté, il relie les grands noms de la photographie à cette « tradition » avec des expositions collectives, comme *Looking at Photographs* (1973)¹⁴¹, ou monographiques, comme *Brassaï* (1968), *Walker Evans* (1971) ou *Atget's Trees* (1972). De l'autre côté, avec l'engagement qu'il prend avec la photographie contemporaine, Szarkowski « dessine une politique curatoriale qui essaie d'encourager et de célébrer la suite de l'art photographique basée sur la tradition vernaculaire »¹⁴². Ainsi, il présente de nombreuses expositions, parmi lesquelles *New Documents* (1967)¹⁴³, qui inscrivent des jeunes photographes comme Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand dans cette « tradition ». Dans les années 1970, des expositions monographiques d'auteurs contemporains comme *Stephen Shore* (1976) ou *William Eggleston : Colour Photography* (1977), déterminantes pour la reconnaissance de la photographie en couleur¹⁴⁴, sont également organisées avec la même intention. Enfin, dans les années 1980, la série « New Photography » prend le relais de *New Documents* et présente des photographes émergents dont les démarches adhèrent à des pratiques déjà définies dans la « tradition », comme le documentaire, le photojournalisme, l'expérimentation formelle ou la « straight photography ».

Fontcuberta travaille lui aussi avec les codes de cette « tradition », qu'il connaît parfaitement. Cependant, plutôt que de prétendre la servir, il s'en empare et l'utilise comme un élément discursif. Cette différence explique que *Fauna* n'ait pas pu être exposée dans le cadre d'une exposition s'inscrivant dans la tradition de Szarkowski, comme le faisait « New

¹³⁹ « The idea that a tradition of primitive photography, founded on the genius of naive photographers, had come to enlighten the work of a few attentive artists and had thus produced a great, independent, and quintessential American photographic tradition » (*Ibid.* p. 223).

¹⁴⁰ Eisinger remarque l'importance des écrits de Szarkowski dans le développement de sa pensée et il précise qu'il écrivait des textes de toute sorte: « He has written articles for newspapers and popular journals, numerous introductions to monographs and exhibition catalogues, and there have been a number of published interviews with him. The development of his theory and criticism may be traced in greater detail through a chronological consideration of some of his major essays » (*Ibid.* p. 218).

¹⁴¹ Pour une analyse approfondie de cette exposition, consulter *Ibid.* pp. 224-231.

¹⁴² *Ibid.* p. 223.

¹⁴³ « As many critics observed, numerous images in the exhibition may have resembled anonymous snapshots entirely devoid of stylistic concerns, yet Szarkowski highlighted how the criteria that had inspired Walker Evans were still at work here – merely transformed into a more contemporary guise. Diane Arbus, Lee Friedlander and Garry Winogrand might thus be considered the heirs of the glorious documentary tradition, and the founders of a new generation who reshaped 'the documentary tradition based on the artists' own fascination with the snapshot, the most personal, reticent, and ambiguous of documents » (Tagliaventi, Alessia, *op. cit.* p. 193). Bajac, Quentin *et al.*, *op. cit.* p. 13

¹⁴⁴ Bajac, Quentin *et al.* *op. cit.* p. 13 et Boulouch, Nathalie, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *Études photographiques*, 21, 2007, pp. 106-122.

Photography ». C'est sans doute précisément parce que la photographie de Fontcuberta intègre, voire condense certains codes de cette « tradition », fût-ce pour la déconstruire, que Szarkowski reprendra l'une de ses images dans une de ses dernières expositions en tant que commissaire du Département de Photographie afin de donner à voir cette tradition.

Prenant place à la fin de son mandat en 1990, la grande exposition de l'histoire de la photographie, *Photography until Now* – la deuxième après celle de Newhall en 1937 – représente l'aboutissement de l'idée de tradition de Szarkowski¹⁴⁵. En effet, cette exposition relie, dans un même fil rouge, les différents artistes qu'il a réunit durant ses années de commissariat, dans une même tradition. Ainsi, il met côte à côte les différents photographes classiques exposés pendant sa mission au département, les photographes contemporains « découverts » durant les années 1960 et 1970 dans le cadre de son engagement avec la nouvelle photographie – ce qui a consolidé leur place dans le monde de la photographie – et les jeunes photographes des années 1980 exposés lors d'expositions telles que « New Photography » qui représentent une nouvelle génération de cette « tradition »¹⁴⁶.

C'est à la fin du catalogue que nous trouvons à notre grande surprise une image intitulée *Guillumeta Polymorpha* (1982) de la série *Herbarium* de Fontcuberta, étudiée au premier chapitre. Elle n'est pas commentée dans le texte par Szarkowski et le projet auquel elle appartient, ainsi que son contexte de présentation sont complètement ignorés, bien que, comme nous l'avons vu, il s'agit d'éléments cruciaux pour comprendre la démarche de Fontcuberta. Ainsi, malgré que *Fauna* ne soit pas présentée dans « New Photography » parce qu'elle s'éloigne trop de la « tradition », Szarkowski semble paradoxalement présenter ici Fontcuberta comme faisant partie d'une nouvelle génération continuant cette « tradition » photographique, l'inscrivant dans son discours formaliste et artistique de l'histoire de la photographie, ce qui est très ironique si on tient en compte tout le projet *Herbarium* et l'intention initiale de Fontcuberta¹⁴⁷.

De nombreux spécialistes affirment que c'est pendant le mandat de John Szarkowski au MoMA que le médium photographique atteint enfin le statut complet de forme d'art indépendante¹⁴⁸. En effet, ses années au Département de Photographie coïncident avec ce que Maren Stange, spécialiste en Etudes américaines, appelle un « boom photographique de proportions gigantesques », à savoir le développement durant les années 1970 et 1980

¹⁴⁵ Szarkowski, John, *Photography until now*, New York et Boston, Museum of Modern Art, 1989 et MoMA, et John Szarkowski, « The Museum of Modern Art For Immediate Release. Photography until Now », *MoMA*, février 1990, [En ligne].

¹⁴⁶ Dans le catalogue de l'exposition, nous trouvons des photographes « classiques » comme Atget, Evans, Brassai, Stieglitz ou Sander, ainsi que des photographes contemporains comme Arbus, Friedlander, Winogrand, Eggleston ou Ross, tous présents dans des expositions monographiques ou collectives pendant le mandat de Szarkowski (*Ibid.*).

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 294.

¹⁴⁸ Tagliaventi, Alessia, *op. cit.* p. 188 et Bajac, Quentin *et al.*, *op. cit.* p. 13.

d'un marché pour la photographie historique et un l'intérêt croissant du public, des institutions, des galeries, de la critique et de l'académie pour le médium photographique¹⁴⁹. Durant les années 1970, explique Bajac, « Szarkowski était d'un côté identifié par la presse comme "l'analyste par excellence, catalyseur, codificateur, critique, pratiquant du prosélytisme, patron et protecteur du médium" ; et de l'autre, à cause de son exposition aux médias et au public, il était aussi objet de critiques », qui déploraient la « nature monolithique de ses programmes et son approche démesurément formaliste et démodée »¹⁵⁰. En effet, à partir de son travail de commissaire au MoMA, John Szarkowski crée ce que nous pourrions appeler un « canon » moderne de la photographie¹⁵¹. Il acquiert une importante notoriété dans le monde de la photographie et une influence sans précédent dans l'histoire du commissariat sur le processus de légitimation du médium photographique, spécialement celui de la photographie contemporaine¹⁵². L'établissement du « canon » moderne de Szarkowski, ainsi que son modèle curatorial et sa position dans le monde de la photographie, ont été largement critiqués, notamment par Abigail Solomon-Godeau et Allan Douglass Coleman¹⁵³, sur lesquels nous reviendrons plus tard.

¹⁴⁹ Stange, Maren, *op. cit.* p. 693 ; *Ibid.* ; Frizot, Michel, « The Image-Maker : Rober Delpire and the Centre National de la Photographie, Paris » dans Mauro, Alessandra (éd.), *op. cit.* p. 201 ; Ribalta, Jorge, Ribalta, Jorge. *Espacios fotográficos públicos: exposiciones de propaganda, de « Prensa » a « The family of Man », 1928-1955*, Barcelone, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, p. 11 et Wells, Liz, « Photography within the institution », in « On and beyond the white walls : photography as art », dans Wells, Liz (éd.), *Photography: a critical introduction*, London et New York, Routledge, 2015, pp. 344-355.

¹⁵⁰ « In the 1970s, [...] Szarkowski was on the one hand identified by the press as the 'the ultimate analyst, catalyst, codifier, critic, proselytizer, patron and protector of the medium'; on the other hand, because of his media and public expose, he was also an object of censure. The department's policies, especially those regarding contemporary art, were criticized by artists, journalists and academics who admonish Szarkowski for the monolithic nature of his programming and his overly formalist and outmoded approach » (Bajac, Quentin *et al.*, *op. cit.* p. 14, d'après un article de presse de Michael Demarest cité dans cette même page).

¹⁵¹ Quentin Bajac explique qu'en 1988, l'historien John Tagg, dans son livre *The Burden of Representation*, décrit « les écrits et expositions de Szarkowski comme une façon de continuer "un programme pour un modernisme photographique particulier" » (*Ibid.* pp. 14-15, d'après John Tagg, *The Burden of Representation*, 1988, pp. 14-15).

¹⁵² En étudiant le cas de Szarkowski dans son article, Maren Stange constate déjà en 1978, le fait suivant: « Curators can control taste – that is, the esthetic significance of individual works as implied by exhibition policy – and also construct photographic history with authoritative collection and publication policies. [...] As Szarkowski became known in New York, his curatorial persona grew clearer and more settled, and critics and observers became more perspicacious in their judgements of his work » (Stange, Maren, *op. cit.* pp. 693- 694).

En ce qui concerne l'influence de Szarkowski dans le processus de légitimation de la photographie contemporaine, Alessia Tagliaventi constate le suivant : « According to Szarkowski's detractors, his excessively formalistic conception of photography tended to favour photographers whose work seemed to be about photography itself rather than the wider world, thereby excluding a great number of works and offering a distorted image of the achievements of photography at the time. Be that as it may, the young photographers who did succeed in attracting his attention and entering his magic circle went on to achieve international fame and a place in photography's history » (Tagliaventi, Alessia, *op. cit.* p. 192).

¹⁵³ Eisinger, Joel, *op. cit.* pp. 234-235, 248- 258, 263-270 ; et Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the dock: essays on photographic history, institutions, and practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

Exposer *Fauna* au MoMA II : le commissariat comme stratégie de déconstruction

Malgré l'engagement du MoMA dans la création contemporaine, la vision rigide et inflexible qu'a Szarkowski de la photographie a pour conséquence, comme nous l'avons observé, la mise à l'écart de nombreux artistes contemporains et leur très faible représentation dans l'institution. Nous avons justement mentionné précédemment certains artistes utilisant la photographie qui se sont retrouvés dans ce cas de figure :

Abstract photography and conceptual work, for which many artists (Robert Smithson, Richard Long, Richard Prince and Cindy Sherman, for instance) had begun to use photography, were relegated to the wings. During the same period MoMA also entirely overlooked the work of photographers such as Jeff Wall, Sherrie Levine, Louise Lawler and Robert Mapplethorpe, as well as many other technically sophisticated artists whose creativity went beyond the observation of real life towards more directorial methods of composing photographs. It is ironic that someone who had to be recognized as an art form should have shown total disinterest in the first generation of image-makers who did not consider themselves photographers but as artists who used photography¹⁵⁴.

Une différence de traitement est notable entre différents artistes : bien que Richard Long, Cindy Sherman, Louise Lawler et Klaus Rinke, Liliana Porter, Eleanor Antin, Sonia Sheridan, Keith Smith ou Michael Snow sont présentés au MoMA¹⁵⁵, ils ne reçoivent pas la même attention que leurs contemporains Diane Arbus, Garry Winogrand et Lee Friedlander. Leurs travaux ne sont jamais étudiés de façon minutieuse dans une exposition monographique ou collective de petit format, comme *New Documents*. Au contraire, le nombre restreint de leurs expositions se fait exclusivement dans le cadre de la collaboration que nous avons déjà évoquée entre le Département de Photographie et la série « Projects ». De plus, cette collaboration diminue énormément lors de la création de « New Photography ». Si, entre 1971 et 1985, les expositions d'artistes utilisant la photographie sont plus ou moins récurrentes, à partir du recrutement des « vrais photographes » dans « New Photography » en 1985, il s'exposent encore moins des travaux de ces artistes, malgré qu'à ce moment « Projects » devient exclusivement une plateforme pour ces artistes peu représentés, parmi

¹⁵⁴ Tagliaventi, Alessia, *op. cit.* p. 197.

¹⁵⁵ A l'exception des autres artistes, Cindy Sherman n'est pas présentée dans « Projects », mais dans le cadre de l'exposition collective *Photography until Now* en 1990. Szarkowski la présente très brièvement, avec d'autres artistes, de la façon suivante : « Lucas Samara Cindy Sherman, Arnulf Rainer, and the team called Gibling and George have devoted their photographic work largely or exclusively to the description of their more or less freely synthesized personas » (Szarkowski, John, *op. cit.* p. 281). Il promeut également l'achat de quelques-unes de ses œuvres par le MoMA quelques années après avoir quitté son poste. (MoMA. « MoMA I Projects Series ». *op. cit.*).

lesquels Fontcuberta et Formiguera¹⁵⁶. Ainsi, nous pouvons nous demander ce qu'ont en commun ces artistes pour être classés ensemble comme « artistes utilisant la photographie », et non comme « vrais photographes ».

A partir de la fin des années 1960 et tout au long des années 70, la spécialiste en photographie contemporaine Charlotte Cotton explique que la photographie devient le moyen par excellence de certaines pratiques artistiques, comme la performance ou l'art conceptuel, pour documenter, diffuser et communiquer des actions éphémères et des idées artistiques¹⁵⁷. Ainsi, cette photographie au sein de ces nouvelles pratiques artistiques ne se base pas sur l'importance du savoir-faire et de l'auteur comme le faisait la démarche de Szarkowski, mais elle présente des motivations et un style « nettement différents des modes établis utilisés par la photographie artistique à l'époque »¹⁵⁸.

La période des années 1970 et du début des années 80 se caractérise, comme nous l'avons observé, par le grand nombre de changements concernant le statut de la photographie dans le monde de l'art. Ceci se traduit, selon la chercheuse Liz Wells, par un « éclecticisme » de démarches d'artistes qui utilisent la photographie et qui s'inspirent des pratiques conceptuelles des années 1960¹⁵⁹, développées dans le cadre du postmodernisme. Ce qui est central dans ces démarches, continue Wells, est « l'accent dans la construction, dans le façonnement, dans la mise en scène et dans la fabrication des images », ce qui explique la diversité de techniques et médiums artistiques utilisés avec la photographie, à savoir le photomontage, les images créées à partir de mises en scène, les travaux se basant en les rapports image-texte, les installations ou encore les photographies issues de pratiques de *land art*¹⁶⁰. Dans son article à propos du travail de Fontcuberta, Andrés Hispano, commissaire, réalisateur audiovisuel et peintre, remarque également l'intérêt des artistes des années 1980 « pour la fabrication, le faux documentaire et le *fake* en général », intérêt qu'il met en relation avec une opposition croissante dans les années 1970 « au modèle du *white cube*, qui homogénéisait tous les musées d'art contemporain »¹⁶¹. En effet, à partir des

¹⁵⁶ Consulter notes de bas de page 115-119.

¹⁵⁷ Cotton, Charlotte, *La photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2010, pp. 21-22.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 21.

¹⁵⁹ Concernant les rapports entre la photographie et l'art conceptuel, le spécialiste Erik Verhagen constate le suivant: « S'inscrivant dans un cheminement critique visant à contrecarrer le modèle moderniste et son culte de l'originalité de l'œuvre d'art, la photographie conceptuelle [des années 1960], traduit en outre les aspirations d'une génération qui s'attache à instrumentaliser et à diffuser des images "pauvres", sans valeur marchande, dépourvues de toute connotation esthétisante. L'information et la documentation sont les deux principales notions qui permettront de circonscrire les stratégies auxquelles se plieront ces artistes », (Verhagen, Erik, « La photographie conceptuelle », *Études photographiques*, vol. 22, 2008, [En ligne]).

Pour plus d'information sur les rapports entre la photographie et l'art conceptuel, consulter Wells, Liz « On and beyond the white walls : photography as art », dans Wells, Liz (éd.), *Photography: a critical introduction*, London et New York, Routledge, 2015, pp. 320-322.

¹⁶⁰ « Central of these developments was an emphasis on construction, the forging, staging or fabrications of images » (Wells, Liz, *op. cit.*, p. 322).

¹⁶¹ Hispano, Andrés, « Propongo un limbo para las imágenes », dans Fontcuberta, Joan, *El Libro De Las Maravillas: Joan Fontcuberta*, Barcelone, Actar, 2000, p. 29.

années 1970, de nombreux artistes centrent aussi leurs démarches sur l'exploration de l'exposition comme un médium permettant la critique institutionnelle. L'institution muséale, en réponse, semble faire un exercice d'«autoévaluation» en s'ouvrant aux avant-gardes artistiques et aux artistes contemporains, et accueille à plusieurs reprises ces différentes formes de critique institutionnelle¹⁶².

C'est dans ce contexte que le MoMA, comme l'explique Staniszewski, organise quelques expositions d'art conceptuel qui questionnent l'institution artistique, comme la célèbre *Information* (1970) dirigée par Kynaston McShine, où les artistes invités « écrivaient de textes comme le feraient les critiques, présentaient des expositions comme le feraient les commissaires, imprimaient des publications comme le feraient les éditeurs, et vendaient et distribuaient leurs travaux comme le feraient les marchands »¹⁶³. Une année après *Information*, les séries « Projects » deviennent un nouvel espace de présentation pour ce genre de travaux conceptuels. Cet espace, avec la présentation de travaux qui utilisent l'exposition comme médium artistique, questionne l'institution muséale :

In keeping with the new institutional practices that were introduced with the *Information* show, for each *Projects* exhibition the Museum invited a single artist to install a piece or an exhibition in a gallery. [...] Even more prominently than the *Information* or *Spaces* shows [une autre exposition sur ces questions], the *Projects Rooms* transferred the creative and ideological dimensions of an installation design to an individual; the exhibition was inscribed more overtly within the artist's signature¹⁶⁴.

Cette expérimentation avec la forme de l'exposition s'étend au commissariat de ces expositions car, comme nous l'avons annoncé, « Projects » se présente aussi comme une plateforme pour les jeunes commissaires, inexpérimentés, des différents départements du

¹⁶² Sur ces questions, consulter Bawin, Julie, « De l'œuvre-musée au musée-œuvre », *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, op. cit. pp. 110-126 ; Bawin, Julie et Espace d'art contemporain Les Brasseurs, *L'œuvre-collection: propos d'artistes sur la collection*, op. cit. ; Steeds, Lucy (éd.), *Exhibition*. Cambridge et Massachusetts, The MIT Press, 2014 ; et Staniszewski, Mary Anne, « Installation Design and Installatio Art », *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, op. cit. pp. 267-286.

Ce phénomène d'ouverture du musée est également traité par Paul Ardenne sous le concept de « permissivité » de l'institution artistique (Paul Ardenne, cité à Bawin, Julie, *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, op. cit. pp. 116-117).

Nous avons dit qu'il s'agit d'un apparent exercice d'autocritique car, bien que ces travaux ont pour but de questionner l'institution, Staniszewski remarque plutôt un paradoxe de l'apparat esthétique contemporain : « The *Project Room* [installations] [...] remained an individual statement and could not transcend the cultural and institutional apparatus by which it was constrained. [...] In most installation-based art produced in a museum, the creativity and institutional responsibility of the curator as 'cultural producer' disappears. This was the case for all the installations of MoMA's *Project Rooms* series » (Staniszewski, Mary Anne, op. cit. p. 298). Plus loin, elle constate le suivant : « The paradox of the contemporary aesthetic apparatus is that it allows the Museum to appear engaged with complex ideological issues while the institution – on a deep, structural level – remains utterly impervious » (p. 307).

¹⁶³ « A breed of "artist-worker" who wrote texts as would critics, installed shows as would curators, printed publications as would publishers, and sold and distributed their work as would as dealers » (Staniszewski, Mary Anne, op. cit. p. 269).

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 287.

MoMA. Ainsi, là où le Département de Photographie se définit comme espace de promotion des seuls photographes, « Projects » rend plus explicite le fait qu'à cette époque, le système muséal tend de plus en plus à rendre solidaire la promotion de l'artiste de celle du commissaire. En effet, même si « les artistes sont choisis par les membres de tous les départements de commissariat du Musée »¹⁶⁵, la sélection se fait à partir d'une liste de propositions d'artistes conçue uniquement par les commissaires juniors, qui sont ensuite chargés de la production de l'exposition, comme c'était déjà le cas avec l'organisation d'*Information* par Kynaston McShine¹⁶⁶. Ce lien entre artiste et commissaire se confirme avec les déclarations de Catherine Evans, commissaire junior du Département de Photographie, à propos de son expérience de commissaire de l'exposition de *Fauna* :

The experience was transformative for me. If I'm remembering correctly, up until this opportunity, I had served mostly as an assistant to John Szarkowski on major exhibitions and publications, such as the last volumes of the Eugene Atget publications and the Irving Penn retrospective, as well as several less comprehensive projects with other senior curators. So the chance to conceptualize, plan, and implement my own exhibition was very exciting and one not afforded too often to junior curators. It was wonderful to work cross departmentally, outside of my own department and Linda [Linda Shearer, commissaire du Département de Peinture et Sculpture et chef des séries « Projects »], was a terrific mentor.

Proposing an exhibition with Joan Fontcuberta and Pere Formiguera was my idea. I don't recall exactly why he/they were on my radar. I remember that he was best known in Europe, especially in Spain, and had not had a solo museum exhibition in the US. Debuting this work at MoMA was an enormously gratifying opportunity for both the artists and me.

[...]

They [Fontcuberta, Formiguera et Szarkowski] met but did not work on the exhibition together. It was entirely my project from beginning to end¹⁶⁷.

Entre les années 1980 et 1990, la critique des pratiques institutionnelles du MoMA provient principalement des installations d'artistes invités au musée, notamment grâce à « Projects ». En 1985, Linda Shearer, commissaire du Département de Peinture et Sculpture, est nommée responsable de « Projects »¹⁶⁸, ce qui coïncide avec l'apparition de « New Photography » et

¹⁶⁵ « The artists presented are chosen by the members of all the Museum's curatorial departments in a process involving an active dialogue and close critical scrutiny of new developments in the visual arts » (Brochure de l'exposition de *Fauna* : Evans, Catherine, *Projects 12: Joan Fontcuberta & Pere Formiguera*, MoMA, juin 1988).

¹⁶⁶ Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* p. 298.

Le rôle de Kynaston McShine en tant que commissaire d'*Information* est déjà très différent de celui d'un commissaire traditionnel car, dans cette exposition, il ne sélectionne pas des œuvres, mais des artistes qui sont appelés à créer des œuvres pour l'exposition (p. 269).

¹⁶⁷ Entretien avec Catherine Evans, consulter annexe 2.

¹⁶⁸ *Ibid.*

Cela coïncide également avec une apparente refondation de « Projects » : « Designed to present recent work by contemporary artists, the new projects series has been based on the Museum's original project exhibitions, which were held from 1971 to 1982. » (Brochure de l'exposition de *Fauna*, Evans, Catherine, *op. cit.*)

avec le recrutement des « vrais photographes ». La série devient la plateforme principale de présentation de ces travaux, élargie en 1990 avec l'initiative d'« Artist's Choice » qui, s'inspirant des « Projects », invite des artistes à prendre le rôle du commissaire pour présenter des petites expositions et revisiter la collection du MoMA ¹⁶⁹.

Cette analyse des pratiques artistiques de la fin du XX^{ème} siècle utilisant la photographie, ainsi que leur présentation au MoMA dans « Projects », nous permet de comprendre que ces artistes utilisant la photographie, travaillant souvent à partir d'installations d'images en techniques différentes, ne peuvent pas être présentés dans le cadre du canon moderne établi par Szarkowski. En effet, ils se trouvent souvent à l'opposé de ses principes, voire les questionnent. L'exposition de ces travaux dissidents dans des initiatives issues plutôt d'un intérêt pour l'art contemporain, comme « Projects »¹⁷⁰, est ce qui leur donne donc ce statut hybride entre art contemporain et photographie. En effet, sur l'interaction, à cette époque, entre l'art contemporain et la photographie, Catherine Evans constate le fait suivant:

In the 1980s, indeed since the 1960s, contemporary photography was taking a more assertive stand in the contemporary art scene in general. And of course many prominent artists had been using photography as central elements in their work. In the 1980s, the art market embraced photography in unprecedented ways. I did the first Tina Barney exhibition at MoMA in 1990 and by then, many artists/photographers were making wall size works. The intersection of contemporary art and photography was very apparent and silos determined by medium were beginning to break down. In that sense, the *Projects* series was a refreshing opportunity to foster collaborative museum practice¹⁷¹.

L'exposition de *Fauna* dans « Projects » s'inscrit dans ce contexte de remise en question des canons et des pratiques institutionnelles. En 1987 et en 1991, Louise Lawler et Dennis Adams présentent respectivement leurs travaux dans cette série, en se basant, d'un côté, sur un fragment d'une salle d'exposition de la collection du MoMA et, de l'autre, sur le recyclage de quelques éléments et images de *Road to Victory*, dirigée par Steichen en 1942

¹⁶⁹ Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* pp. 303-304 ; *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Julie, *op. cit.* pp. 150-157.

¹⁷⁰ La série « Projects » est créée par les différents départements du MoMA avec pour but de présenter les nouveautés dans les arts visuels : « The artists presented are chosen by the members of all the Museum's curatorial departments in a process involving an active dialogue and close critical scrutiny of new developments in the visual arts » (Brochure de l'exposition de *Fauna*, Evans, Catherine, *op. cit.*). Cependant, le Département de Peinture et Sculpture semble avoir une place plus importante que les autres départements dans « Projects ». En effet, non seulement la série est dirigée par une commissaire du Département de Peinture et Sculpture, mais souvent la présentation de certaines installations utilisant la photographie est assurée par des commissaires de ce département, ce qui prouve encore une fois l'hybridité des travaux d'artistes utilisant la photographie. Les expositions des projets de Louise Lawler et de Dennis Adams, par exemple, ont été organisées par deux commissaires juniors de ce département, Cora Rosevear et Laura Rosenstock respectivement (MoMA, « MoMA I Press Release Archives of The Museum of Modern Art », *op. cit.*).

¹⁷¹ Entretien avec Catherine Evans, consulter annexe 2.

au MoMA. Il s'agit, constate Staniszewski, de projets qui « [explorent] l'amnésie institutionnelle et culturelle. A partir du déplacement et de la présentation fragmentaire d'aspects [...] [oubliés], continue Staniszewski, [ils essaient] de rendre visible ce qui peut être appelé l'« inconscient » des institutions et des lieux »¹⁷². Dans ce contexte de critique institutionnelle, nous pouvons nous demander comment *Fauna* s'inscrit dans la série « Projects » entre ces deux projets.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, les projets de fiction de Fontcuberta sont pensés par l'artiste comme des « stratégies artistiques de la contre-information ». En se basant sur la création d'un discours vraisemblable à partir d'éléments fictifs et de la mise en scène de ces éléments dans l'espace d'exposition, le but principal de ses fictions est d'instaurer le « doute raisonnable » chez le spectateur. Rappelons d'ailleurs la déclaration suivante de l'artiste : « Mes projets sont comme des vaccins qui peuvent nous aider à nous immuniser contre tout discours autoritaire »¹⁷³. Emblématique de la démarche de l'artiste, *Fauna* se base principalement sur la manipulation du contexte et c'est, nous l'avons vu, la stratégie de camouflage en « faux commissaire » qui lui permet d'accéder au contexte de présentation de ses images et de ses objets. De cette façon, explique Evans, *Fauna* réussit à questionner « l'autorité du médium photographique et la prétendue objectivité de la méthode scientifique et de la scénographie institutionnelle »¹⁷⁴. Cependant, *Fauna* ne s'y limite pas et fait plus que cela.

De fait, exposer *Fauna* au MoMA en 1988 suppose une attaque au paradigme moderne de la photographie, et ce à plusieurs niveaux. En effet, la stratégie de « faux commissaire » n'est ici pas seulement un instrument de remise en question critique des dogmes du médium

¹⁷² « Through his work, Adams explores institutional and cultural amnesia. By using displacement and presenting fragmentary aspects of the forgotten past, he attempts to make visible what can be called the "unconscious" of institutions and sites » (Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* p. 299). Malgré le fait que cette citation fasse référence au travail d'Adams, elle nous semble très appropriée pour décrire la démarche des deux artistes.

Dans son ouvrage, Staniszewski étudie les projets de Dennis Adams et de Louise Lawler (Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* pp. 296-299). A propos du travail d'Adams, Staniszewski constate le fait suivant : « In his use of archival photographs and his revision of installations conventions, Adams re-presented an aspect of the Museum's history that MoMA as an institution and the art world in general has forgotten » (p. 299). Quant au projet de Lawler, elle travaille plus directement avec la collection du musée et son exposition. Ainsi, Staniszewski explique et affirme ce qui suit : « Specifically, it involved framing a visual fragment of a museum gallery installation within the « signature » of an installation by an artist. This particular piece was composed of three identical photographs of a view of a MoMA gallery and a MoMA visitors' bench. The image in triplicate was of a portion of a Miró painting and a bench that matched the one in front of the photographs. Lawler's installation – which also appropriated the work of a male, modernist « master » - visually displaced an element of the Museum's collection within a work by an individual artist » (p. 299). Dans son ouvrage, Julie Bawin traite aussi le cas de Louise Lawler comme précurseur d'*Artist's Choice* (Bawin, Julie, *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, *op. cit.* pp. 151-152).

¹⁷³ « [...] My projects are like vaccines that can help to immunize us against any kind of authoritarian discourse » (Fontcuberta, Joan *et al.* *Op.cit.* 2013, p. 200).

¹⁷⁴ MoMA et Catherine Evans, *PROJECTS: Joan Fontcuberta/Pere Formiguera*, New York, MoMA I Exhibition Files of The Museum of Modern Art in The Museum of Modern Art Archives, Communiqué de presse, juin 1988, p. 1 [En ligne].

photographique, ainsi que de l'exposition d'institution muséale, mais permet aussi de déconstruire ce paradigme moderne en s'attaquant à une des notions essentielles du paradigme moderne : la notion d'auteur. Cruciale pour la construction du canon artistique moderne¹⁷⁵, cette notion avait déjà été le cible de toute une génération d'artistes travaillant avec l'appropriation d'images, actuellement connus comme la « Pictures Generation », en hommage à l'exposition fondatrice de 1979 « Pictures »¹⁷⁶. En 1987, une année avant l'exposition de *Fauna*, Barbara Kruger, invitée pour travailler à partir de la collection du MoMA, avait déjà participé de cette remise en question de la notion d'auteur. Présentant seulement des photographies, explique Staniszewski, *Picturing Greatness* est une installation qui se composait de portraits des grands maîtres modernes, accompagnés d'un texte écrit sur un mur qui soulignait que la « grandeur » du MoMA se basait principalement sur des artistes hommes et blancs¹⁷⁷. Le travail de Kruger constitue donc une critique du canon des maîtres modernistes sur lequel se basait la collection de ce musée, ainsi que des pratiques de cette institution.

Dans *Fauna*, ainsi que dans les autres travaux de Fontcuberta, le questionnement de la notion d'auteur passe par une stratégie plus subtile : le camouflage de l'artiste en « faux commissaire ». D'un côté, se présenter en tant que « simple commissaire » permet à Fontcuberta d'exposer ses différents images et objets comme des découvertes tombées fortuitement sous sa main, sans avouer clairement qu'il en est l'auteur, ce qui va complètement contre la conception moderne de l'artiste qui exalte un style singulier et original. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, Fontcuberta s'approprie le style

¹⁷⁵ La sociologue spécialisée en art contemporain Nathalie Heinich définit le paradigme moderne artistique de la façon suivante : « Pour le paradigme moderne, l'art consiste en l'expression de l'intériorité de l'artiste, au prix d'une transgression avec les canons classiques et, par conséquent, d'une prime de principe accordée à la personnalisation, l'innovation, l'originalité, voire la singularité ». (Heinich, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain: Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, p. 50).

¹⁷⁶ Dans son analyse de l'appropriation, le critique Georges F. Gergel résume l'histoire de la « Pictures Generation » de la façon suivante : « The "Pictures Generation" can be said to have commenced with Douglas Crimp's 1979 exhibition "Pictures" at Artists Space in New York City, including the work of Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, and Phillip Smith. This group of artists significantly expanded in subsequent exhibitions, including "Image Scavengers: Photography" at the the Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania in 1983, "Image World: Art and Media Culture" at the Whitney Museum in 1989, and "A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation" at the Los Angeles County Museum of Art in 1989. The term "Pictures Generation" was finally cemented in the 2009 exhibition "Pictures Generation" at the Metropolitan Museum of Art, and is now expanded to include Richard Prince, John Baldessari, Barbara Kruger, Louise Lawler, Barbara Bloom, Allan McCollum, James Casbere, Sarah Charlesworth, Dara Birnbaum, Paul McMahan, Matt Mullican, Cindy Sherman, Laurie Simmons, and James Welling, among others » (Gergel, George F., « From Here On: Neo Appropriation Strategies in Contemporary Photography », *Interventions: the online journal of Columbia university's graduate program in modern art: critical and curatorial studies*, vol.1 n°2, 2012, [En ligne]). Consulter également dans Evans, David (éd.), *Appropriation*, London, Cambridge et Massachussets, Whitechapelet MIT Press, 2009 les articles suivants : Evans, David, « Introduction/Seven Types of Appropriation », (pp. 12-13), Crimp, Douglas « Pictures » (pp. 76-79) « Appropriating Appropriation » (pp. 189-193).

¹⁷⁷ Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* p. 303.

Kruger notait : « The pictures that line the walls of this room are photographs of mostly famous artists, most of whom are dead [...] almost all are male and almost all are awhite. These images of artistic "greatness" are from the collection of this museum » (Kruger citée à Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* p. 303).

documentaire pour déconstruire la « tradition » de Szarkowski, bâtie autour de photographes, à partir des expositions monographiques et collectives, plus qu'autour d'expositions thématiques¹⁷⁸. De l'autre côté, cette stratégie de « faux commissaire » met en évidence la scénographie de l'exposition et le développement d'un discours dans l'espace, soit le travail normalement invisible du commissaire d'exposition. Il s'agit d'exposer ce que Staniszewski appelle « l'«inconscient» des institutions et des lieux »¹⁷⁹ à partir de la tâche du commissaire d'expositions. En questionnant la prétendue objectivité du discours et de l'institution muséale, *Fauna* présente donc le commissaire d'expositions comme un auteur, au même niveau que l'artiste ou même parfois au dessus de lui – qui dans ce cas reste camouflé – un geste de Fontcuberta qui anticipe la conception actuelle du commissaire comme auteur. Cette assimilation du travail de l'artiste à celui du commissaire est confirmée par les déclarations de Catherine Evans à propos de la méthode de travail des artistes :

The installation, in this case, is the whole Fauna concept. Joan and Pere created the entire “archive” as their artistic output. Artists and curators alike are in a constant process of editing, selecting, cropping (literally or metaphorically), deciding. In this elaborate hoax, Joan and Pere presented themselves as young scientists who discover the archive [ce qui pourtant ne les empêche pas d'assumer le rôle de « faux commissaires »]¹⁸⁰.

Ce brouillage des rôles questionne donc en profondeur le système du paradigme moderne, dans lequel l'artiste est considéré en principe comme le seul auteur de l'exposition, surplombant un commissaire censé se cantonner à médiation de l'œuvre de l'artiste, sans le guider, et à l'organisation de l'exposition, comme l'expliquait Szarkowski plus haut. A propos de ce changement du « commissaire médiateur » à « commissaire auteur », le philosophe et critique d'art Boris Groys fait les constats suivants :

For a long time, the social function of the exhibition was firmly fixed: The artist produced artworks, then these artworks were either selected and exhibited by the curator of an exhibition or rejected. The artist was considered an autonomous author. The curator of the exhibition, by contrast, was someone who mediated between the author and the public but was not an author him or herself. Thus the respective roles of the artist and the curator were

¹⁷⁸ Malgré que la conception de la photographie de Szarkowski se construise principalement autour de photographes, cela ne signifie pas qu'elle adhère complètement aux principes des subjectivistes, qui voyaient l'image photographique comme un reflet de l'intérieur de l'artiste. Ainsi, Eisinger compare les conceptions de Szarkowski et des subjectivistes, parmi lesquels John Smith et Minor White : « Szarkowski also diverged from the subjectivists in his approach to the meaning of photographs. The subjectivists saw the artist or the viewer as the source of a photograph's meaning. Szarkowski, however, was both a realist and a formalist. Although never denying the presence of artists' insights in their work, he consistently emphasized the importance of external subject matter and, above all, the photograph itself and the medium of photography as the sources of meaning (Eisinger, Joel, *op. cit.* pp. 10, 211-212).

¹⁷⁹ Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* pp. 307.

¹⁸⁰ Entretien à Catherine Evans, consulter annexe 2.

clearly distinct: the artist was concerned with creation; the curator, with selection. The curator could only choose from the store of works that various artists had already produced. That means that creation was considered primary; selection, secondary. Accordingly, the inevitable conflict between authorship and mediation, between individual and institution, between primary and secondary. Now, however, that era is definitively over. The relationship between artist and curator has changed fundamentally. Although this did not resolve the old conflicts, they took on a completely different form.

It is simple to state why this situation changed: Art today is defined by an identification between creation and selection. [...] Today, an author is someone who selects, who *authorizes*¹⁸¹.

L'histoire du commissariat d'expositions du Département de Photographie du MoMA se définit elle aussi par la présence de ces deux modèles de commissaire. Ainsi, si Newhall, à l'origine bibliothécaire, est le commissaire médiateur par excellence et comprend son rôle au département comme celui d'un conservateur, Steichen prend, comme nous l'avons vu, un rôle de commissaire-auteur dans les expositions qu'il organise. Szarkowski, lui, se situe à l'intersection de ces deux modèles. S'inspirant de Newhall, il inscrit son modèle curatorial dans la théorie d'une médiation neutre et objective. Cependant, l'analyse de sa démarche pratique montre qu'avec sa conception très personnelle de la photographie, il présente aussi les caractéristiques d'un commissaire-auteur. Ainsi, les critiques de Coleman et Solomon-Godeau du commissariat de Szarkowski, décrit comme « autocratique, élitiste et [...] limité par les idées et le goût propres au commissaire - plus c'est étriqué, mieux c'est »¹⁸², retrouvent ici leur sens. En effet, bien que Szarkowski nie à plusieurs reprises son rôle de guide auprès de certains jeunes photographes et son influence dans la scène photographique, Eisinger souligne qu'ils furent déterminants :

He argued that the photographers he promoted who became famous were inherently worthy of recognition and would have received it even had he ignored them, and he pointed out that many photographers he exhibited did not become famous. He claimed a high degree of objective disinterest in his curatorial evaluations and likened his role of curator to that of a taxonomist in a natural museum. Apparently he did not see himself as a leader in a community full of political forces, but of course, he was. He was the leader of the most visible and respected of the tiny group of photographic institutions with a national reputation, and his

¹⁸¹ Groys, Boris, « Multiple Authorship », Filipovic, Elena et Vanderlinden, Barbara (éd.), *The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, Cambridge, The MIT Press, 2005, p. 93. La sociologue de l'art Nathalie Heinich a aussi traité ce sujet dans l'article Heinich, Nathalie et Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du Travail*, vol. 31, n°1, 1989, pp. 29-49.

¹⁸² « autocratic, elitist, and [...] limited by the curator's own ideas and taste patterns, the narrower the better » (Coleman, « Where's the Money ? » cité à Eisinger, Joel, *op. cit.* p. 249).

curatorial choices had tremendous impact on the photographic community in terms of what was discussed, exhibited, published, and sold¹⁸³.

Avec sa stratégie de « faux commissaire », Fontcuberta attaque donc le MoMA en tant qu'institution par excellence de la modernité. Cependant, à la différence des autres travaux de « Projects », cette attaque repose sur la mise en évidence du travail de Szarkowski en tant que commissaire, dont il montre qu'il n'est pas indifférent et sans conséquences, contrairement à ce qu'il prétendait. Au contraire, la démarche de Fontcuberta lui permet ici de présenter Szarkowski comme un auteur d'expositions qu'il organise au même niveau que les artistes présentés, et souligne qu'il est également l'auteur d'un discours particulier sur la photographie, développé au long de ses expositions et des publications qui les accompagnent. Quelques années après, cette attaque du paradigme moderne se consolide dans le travail de Fontcuberta et devient plus directe avec les projets *L'artiste et la photographie* (1995) et *Trepat* (2014). Ressemblant au travail de Kruger, le premier projet traite, à partir de Miró, Picasso, Dalí et Tàpies, de la construction de la figure de l'artiste, de sa signature et de son style particuliers, et le deuxième de la construction des auteurs majeurs dans la photographie des années 1920 et 1930¹⁸⁴.

En 1978, Szarkowski comparait son travail au Département de Photographie du MoMA à celui d'un taxidermiste dans un musée d'histoire naturelle. Dix années plus tard, dans la même institution, Fontcuberta présente, avec la commissaire junior du Département de Photographie *Fauna*, un récit de fiction qui questionne l'objectivité de la scénographie institutionnelle, du discours sur l'histoire naturelle créé par l'institution du musée ainsi que celle du commissaire d'expositions. En somme, à partir de la stratégie du « faux commissaire », *Fauna* réussit à retourner, probablement par une simple coïncidence, la métaphore du taxidermiste de Szarkowski contre lui-même, et elle déconstruit ainsi le paradigme moderne au sein même de son institution par excellence, le « judgement seat » de la photographie.

¹⁸³ Eisinger, Joel, *op. cit.* pp. 224-225.

¹⁸⁴ Consulter le premier chapitre.

Conclusions

Fauna est exposée en 1988 au MoMA, à un moment et à un endroit clé pour comprendre l'entrée problématique de la photographie contemporaine dans l'institution muséale, ce qui explique probablement son statut hybride entre photographie et art contemporain. Tout au long de ce chapitre, nous avons observé le rôle du commissariat d'expositions dans la définition de la photographie contemporaine dans les années 1970 et 1980 à partir de l'analyse de la présentation de *Fauna* au MoMA, ce qui nous a également permis de contextualiser la démarche de Fontcuberta dans le monde de la photographie. Cela nous amène à faire, en guise de conclusion, quelques comparaisons intéressantes, fruit de la structure duale de ce chapitre.

Tout d'abord, John Szarkowski et Joan Fontcuberta partagent, malgré les différences évidentes de leurs démarches, de nombreuses similitudes. Premièrement, ils sont tous deux des personnages éclectiques en ce qui concerne leurs parcours professionnels, car ils ont chacun tenu plusieurs rôles différents dans le monde de la photographie : leur profil est similaire en ce qu'il se trouve à mi-chemin entre la pratique et la théorie de la photographie. D'un côté, quand Szarkowski commence son travail de commissaire au Département de Photographie, il a déjà une certaine expérience dans le monde de la photographie, car il avait déjà été photographe, employé dans un musée, écrivain et professeur de photographie et d'histoire de l'art¹⁸⁵. De l'autre, Fontcuberta est lui aussi polyvalent dans le monde de la photographie : il est, comme nous l'avons vu au premier chapitre, artiste, professeur, écrivain, critique et commissaire. Ainsi, nous pouvons affirmer que la figure du commissaire d'expositions répond à un profil hybride et riche, qui demande aussi bien de l'expérience pratique qu'une approche théorique. Cette hybridité, caractéristique de Fontcuberta, se retrouve également dans la condition de commissaire, qui évolue d'un travail de médiateur à celui d'auteur et, par là même, de tâches d'organisation purement pratiques à des activités plus théoriques et conceptuelles, et qui dote la figure du commissaire-auteur d'une influence majeure dans le monde de la photographie¹⁸⁶.

Deuxièmement, ce chapitre nous a permis de comparer les pratiques de Szarkowski en tant que commissaire et celles de Fontcuberta en tant qu'artiste se camouflant en « faux commissaire ». Ainsi, nous avons montré que le commissariat d'exposition permet tant de construire que de déconstruire un discours. Comme nous l'avons analysé dans le cas de

¹⁸⁵ Il étudie l'histoire de l'art à l'Université de Winsconsin (1944-1948) et travaille au Walker Art Center à Minneapolis (1948-1951). En 1951, Szarkowski enseigne la photographie et l'histoire de l'art à l'Albright Art School à Buffalo et il acquiert de la notoriété en Amérique en publiant *The Idea of Louis Sullivan* (1956) et *The Face of Minnesota* (1958), deux ouvrages remarquables dans l'histoire de la photographie américaine (Stange, Maren, *op. cit.* p. 694; et Eisinger, Joel *op. cit.* pp. 210-211).

¹⁸⁶ Heinich, Nathalie et Michael Pollak, *op. cit.*

Szarkowski et du canon moderne, l'organisation des expositions et les publications qui les accompagnent permettent au commissaire du Département de Photographie de construire un discours sur la photographie. D'un autre côté, la stratégie de « faux commissaire » de Fontcuberta, que nous avons décrite au premier chapitre comme « un instrument de remise en question critique des dogmes du médium photographique, ainsi que de l'exposition d'institution muséale », s'est révélée ici être aussi un outil de déconstruction du discours du commissaire d'expositions.

Cependant, cette comparaison entre les démarches de Szarkowski et de Fontcuberta peut être portée bien plus loin. Comme nous l'avons déjà annoncé dans le premier chapitre, Fontcuberta est également commissaire d'un nouveau canon dans la photographie, celui de la « post-photographie ». La stratégie de commissariat qui permet à Fontcuberta de déconstruire le « canon moderne » de la photographie lui sert également à construire son propre discours, une contradiction apparente qui enrichit encore plus les rapports de Fontcuberta avec le monde de la photographie. Dans le troisième chapitre, en gardant en tête ces comparaisons avec Szarkowski, nous aborderons le rôle de commissaire de Fontcuberta dans la « post-photographie » et son influence dans le monde de la photographie.

Chapitre 3

La « post-photographie » : nouveaux rapports entre l'appropriation et le commissariat

La fin du XX^{ème} siècle est marquée par la critique d'une des notions centrales du modernisme, celle d'auteur. Inspirés du post-modernisme, de nombreux artistes et critiques questionnent aujourd'hui encore la figure de l'artiste en tant qu'auteur individuel d'une œuvre d'art, soutenant au contraire que ce statut d'artiste est en réalité une convention du système de l'art¹⁸⁷. Cependant, comme le remarque Joan Fontcuberta en 1991 dans un entretien avec le postmoderniste A. D. Coleman, ceux qui promeuvent la déconstruction de la figure de l'auteur finissent par devenir, du fait même de leur attaque, eux-mêmes des auteurs consacrés¹⁸⁸.

Après avoir observé le même phénomène que Fontcuberta¹⁸⁹, Boris Groys constate dans son article un changement profond de la notion d'auteur. Au lieu de se dissoudre, comme le prétendait en théorie la critique qui l'attaquait, cette notion, observe-t-il, se multiplie et donne en fait lieu à l'apparition de nouveaux auteurs, comme le prédisait Fontcuberta en 1991. Soutenant que la création contemporaine passe nécessairement par la sélection¹⁹⁰, comme nous l'avons mentionné dans le deuxième chapitre, Groys constate une évolution : le « multiple authorship », à savoir la multiplication de la figure de l'auteur sur la scène artistique. La notion d'auteur, traditionnellement réservée à l'artiste, devient donc plurielle en ce qu'elle embrasse les différents agents du monde de l'art, qui deviennent tous ici auteurs de l'exposition d'art :

¹⁸⁷ Crimp et Solomon-Godeau dans Eisinger, Joel, *op. cit.*

¹⁸⁸ « That [the notion of authorship is in fact out-dated and irrelevant, and that there is no such thing as authorship] is a fashionable statement, but I don't agree with that completely because even artists or intellectuals claiming and supporting that theory would like to be acknowledged for having this theory. So it's a kind of contradiction. If you want to abolish, say, the copyright idea, but if in behaving like that you want to be credited for that idea [...] that's a kind of contradiction. It's interesting, but it's absurd in itself. To me, the important point is that those attitudes have raised an important debate on the issue of the property of ideas, on the issue of whom theories belong to, which is, I believe, a very contemporary issue » (Fontcuberta, Joan, Entretien, *Journal of Contemporary Art*, 1991).

¹⁸⁹ « Increasingly today, people protest against the traditional cult of artistic subjectivity, the figure of the author, and the authorial signature. This rebellion is usually conceived as a revolt against the power structures of the system of art that find their visible expression in the figure of the sovereign author. Again and again, critics want to demonstrate that there is no such thing as an artistic genius and, consequently, that the authorial status of the artist in question cannot be derived from the supposed fact that he or she is a genius. Rather, the attribution of authorship is seen as a convention used by the institution of art, the art market, and art critics to build up "art stars" strategically and to profit from the commercially. [...] Naturally, this rebellion against the figure of the author ends with the critics of authorship being declared famous authors precisely because they have stripped the traditional figure of the author of his or her power » (Groys, Boris, *op. cit.*, p. 96).

¹⁹⁰ « Art today is defined by an identification between creation and selection. [...] The creative act has become the act of selecting. [...] Today, an author is someone who selects, who *authorizes* » (*Ibid.* pp. 93, 96-97).

The traditional, sovereign authorship of an individual artist has in fact disappeared; hence, it really does not make much sense to rebel against this authorship. When confronted with an art exhibition, we are dealing with multiple authorship. And in fact, every art exhibition exhibits something that was selected by one or more artists [...]. These objects selected by the artists are then selected in turn by one or more curators who thus also share authorial responsibility for the definitive selection. In addition, these curators are selected and financed by a commission, a foundation, or an institution, which also bear authorial and artistic responsibility for the end result. [...] One could extend at will this list of authorial, artistic decisions, which, taken together, result in an exhibition taking one form or another. If the choice, selection, and decision with respect to the exhibition of an object are also acknowledged as acts of artistic creation, then every individual exhibition is the result of many such processes decisions, choices, and selections. From this circumstance result multiple, disparate, heterogeneous authorship that combines, overlaps, and intersects such that it cannot be reduced to an individual, sovereign authorship¹⁹¹.

Ainsi, la multiplication de la figure de l'auteur affecte non seulement la définition de la notion de l'auteur, mais aussi toute la conception et l'organisation d'une exposition d'art. Elle exige donc une redéfinition des rapports entre les différents agents du monde de l'art, et notamment entre artistes et commissaires. Cette redéfinition des rapports a lieu en grande partie au sein de l'institution artistique qui, dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle et en Amérique surtout, avec le MoMA¹⁹² s'ouvre au monde de l'art contemporain, accueillant de nombreux projets d'artistes qui servent de plateforme de rencontre et de travail à ces nouveaux auteurs¹⁹³. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, ces travaux promeuvent principalement une collaboration plus étroite entre artistes et commissaires – voir une certaine assimilation de leurs démarches – dans des expositions collectives ponctuelles, comme *Information* (1970), ou dans des initiatives comme les séries d'expositions « Projects », apparues en 1971, ou « Artist's Choice »¹⁹⁴.

¹⁹¹ Groys, Boris, *op. cit.* pp. 96-97.

¹⁹² Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹³ Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, *Information* promeut l'exploration par les artistes des rôles des autres agents du monde de l'art : « A breed of "artist-worker" who wrote texts as would critics, installed shows as would curators, printed publications as would publishers, and sold and distributed their work as would as dealers » (Staniszewski, Mary Anne, *op. cit.* p. 269).

¹⁹⁴ Consulter chapitre 2.

Particulièrement visible dans les séries du MoMA, cette collaboration étroite entre artistes et commissaires se confirme également dans le cas de *Fauna* grâce aux déclarations de Catherine Evans : « Joan [Fontcuberta] and Pere [Formiguera] were terrific collaborators in all aspects of the project development and implementation. The *Fauna* artwork is itself a layered collaboration of many: the two artists, the fictional Dr. Ameisenhaufen, and the curator. [...] Joan and Pere created the entire "archive" as their artistic output. Artists and curators alike are in a constant process of editing, selecting, cropping (literally or metaphorically), deciding » (Entretien avec Catherine Evans, consulter annexe 2).

Cependant, les rapports entre artistes et commissaires dans ces collaborations ne sont pas toujours faciles. En effet, si entre la fin des années 1960 et les années 1990 nous assistons à l'essor de multiples auteurs dans le monde de l'art, cette période coïncide également avec de nombreux conflits entre artistes et commissaires. Cependant, il ne s'agit pas d'un conflit généralisé car, selon le chercheur Jérôme Glicenstein, la plupart des commissaires « adoptent un profil bas vis-à-vis des artistes » et les artistes contemporains s'habituent à une « évolution dans le monde de l'art conduisant au développement de plus en plus grand des professions intermédiaires »¹⁹⁵. Les attaques d'artistes aux commissaires visent principalement un type de commissaire très concret, qui conçoit son travail d'organisateur d'exposition d'une façon plus personnelle.

Une des premières attaques à la figure du commissaire se produit, comme nous l'avons déjà vu, lors de l'exposition *The Family of Man* (1955) où, selon Glicenstein « certains des photographes sélectionnés se plaignent d'avoir été instrumentalisés par l'organisateur [Steichen], lequel les aurait utilisés comme éléments de sa spectaculaire présentation »¹⁹⁶. A la fin des années 1960 et tout au long des années 1970, les protestations des artistes à propos de la sélection et de la présentation d'œuvres d'art resurgissent et se développent intensément avec les expositions organisées par Pontus Hultén, Seth Siegelaub, Lucy Lippard ou le déjà mentionné Kynaston McShine¹⁹⁷, arrivant à leur apogée avec le modèle curatorial de Harald Szeemann¹⁹⁸. A partir des années 1980, Glicenstein constate que, bien que la rivalité entre artistes et commissaires se calme, les critiques restent ponctuelles mais récurrentes au cours des années 1990 et 2000, moment où la figure du commissaire prend de plus en plus d'importance dans la scène artistique contemporaine, notamment au tournant du siècle avec l'apparition d'une génération de commissaires indépendants des institutions que le critique Paul Ardenne nomme les « curateurs « stars » »¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, op. cit., p. 54.

¹⁹⁶ *Ibid.* p. 38.

¹⁹⁷ *Ibid.* pp. 39-43 ; et Calderoni, Irene, « Creating Shows : Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties », dans O'Neill, Paul, op. cit., pp. 63-79.

Dans leurs textes respectifs, Glicenstein et Calderoni comparent et notent les différences et les similitudes dans les démarches des commissaires (Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, op. cit. p. 42 ; et Calderoni, Irene, op. cit. p. 78).

¹⁹⁸ Szeemann essuie de nombreuses critiques, notamment lors de la Documenta 5 (1972), où plusieurs artistes invités, parmi lesquels Robert Morris, Robert Smithson et Daniel Buren, protestent contre son projet. (Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, op. cit., pp. 43-47).

¹⁹⁹ Quelques-uns des commissaires attaqués sont, par exemple, Manfred Schneckenburger à la suite de la Documenta 6 (1977), Rudi Fuchs lors de la Documenta 7 (1982), Jean-Hubert Martin pour *Magiciens de la Terre* (1989) ou Mary Jane Jacob à propos de *Culture in Action* (1991-1993), (*Ibid.* p. 47).

Ardenne, Paul, « Commissariat d'exposition: la fin de l'innocence », *Joseffine*, 2011, vol. 7, pp. 1-14 [En ligne] et Groys, Boris, op. cit. p. 94.

Les expositions de ces commissaires sont souvent accusées de « transformer le commissaire en l'artiste principal »²⁰⁰ et la plupart des critiques concernent « l'abus de pouvoir supposé dont feraient preuve certains organisateurs d'exposition dans le traitement des œuvres (abus souvent vu comme une forme d'instrumentalisation) »²⁰¹. L'attaque vise donc principalement le « commissaire-auteur » qui, dépassant son mandat d'organisateur d'exposition, est reconnu comme auteur de l'exposition au même titre que l'artiste. Nous avons déjà rencontré ce type de commissaire avec Steichen et Szarkowski²⁰², mais c'est Harald Szeemann qui apparaît ici comme le « commissaire-auteur » par excellence puisqu'il a manifesté, d'après Glicenstein, « le plus ouvertement le désir d'être reconnu comme créateur à part entière »²⁰³.

Les différents conflits entre artistes et commissaires présentés plus haut mettent en évidence la difficulté de gérer la coexistence de ces multiples auteurs²⁰⁴. Dans son article, face à cette pluralité d'auteurs, Boris Groys propose de penser l'exposition d'art comme une production commune de nombreux auteurs, en suivant l'exemple du monde du cinéma, de la musique ou du théâtre²⁰⁵. Cependant, si cette conception originale de l'exposition propose une nouvelle façon de comprendre les rapports entre les différents auteurs participants, elle ne résout pas vraiment la difficile relation entre artistes et commissaires.

Dans le monde de la photographie contemporaine et des arts visuels, il semble y avoir néanmoins une façon plus efficace de gérer cette diversité d'auteurs et de penser leur production commune. L'appropriation est la stratégie principale de questionnement de la notion d'auteur à la fin du XX^{ème} siècle, et est à la base des fictions de Fontcuberta. Cependant, comme nous l'avons vu au premier chapitre, la stratégie de l'appropriation est aussi essentielle dans la « post-photographie » de Fontcuberta. Les œuvres présentées dans les expositions de la « post-photographie » sont faites à partir de l'appropriation et cette même stratégie régit aussi la dynamique entre les différents auteurs participants, notamment

²⁰⁰ « [...] the most frequent accusation being that these [référence aux expositions de Lippard et Siegelau] shows turned the curator into the main artist » (Calderoni, Irene, *op. cit.*, pp. 78). Même si cette critique est spécifique aux expositions de Lippard et Siegelau, nous considérons qu'elle résume très bien le ton général des protestations.

²⁰¹ Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, *op. cit.* pp. 40-41.

²⁰² Consulter chapitre 2.

Glicenstein, Jérôme, *op. cit.* pp. 90-96 ; Hoffmann, Jens, « A Certain Tendency of Curating », O'Neill, Paul (éd.), *op. cit.*, pp. 137-142 ; et Ardenne, Paul, *op. cit.*, pp. 3-4 [En ligne].

²⁰³ Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, *op. cit.*, pp. 43-44.

²⁰⁴ *Ibid.* pp. 39, 36-67.

Heinich, Nathalie, et Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions: l'invention d'une position singulière », *Sociologie du Travail*, vol. 31, n°1, 1989, pp. 37-38 ;

Sur ces questions consulter également Bawin, Julie, *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, *op.cit* ; et Filipovic, Elena, « When Exhibitions Become Form : On the History of the Artist as Curator », *op. cit.*

²⁰⁵ Groys, Boris, *op. cit.* p. 97.

entre artistes et commissaires.

Dans ce dernier chapitre, nous étudierons le fonctionnement de la « post-photographie » de Fontcuberta. Pour ce faire, nous analyserons les rapports entre les différents participants et la gestion de cette dynamique à partir de l'appropriation et du commissariat. Cela nous permettra également de comprendre le rôle de Fontcuberta dans la « post-photographie ».

La « post-photographie » de Fontcuberta est formée à partir de toutes sortes d'agents du monde de la photographie reconvertis en auteurs, s'organisant à partir de la stratégie de l'appropriation. Ainsi, l'analyse de la « post-photographie se centrera sur l'étude, d'un côté, de l'assimilation de la création avec la sélection, qui entraîne l'essor sur la scène artistique des multiples auteurs dont parlait Groys et, d'un autre, de l'appropriation. La comparaison et l'observation de leur interaction sur la scène artistique contemporaine nous permettront de comprendre le fonctionnement de la « post-photographie ». Ici, nous comparerons également les rapports du groupe des participants de la « post-photographie » avec les membres des groupes artistiques avant-gardistes utilisant l'appropriation, comme les cubistes ou les surréalistes, où la notion de groupe semble beaucoup être plus importante. Finalement, nous étudierons la tâche de commissaire de Fontcuberta dans la « post-photographie » et sa responsabilité dans la gestion des multiples rapports d'appropriation. Ainsi, nous présenterons le commissaire comme un élément clé dans le processus de légitimation de la « post-photographie » dans le monde de la photographie, en le comparant avec le rôle du critique des XIX^e et XX^e siècles.

De multiples auteurs à un système d'« appropriateurs »

Dans son analyse de la post-photographie de Fontcuberta, le critique Georges F. Gergel compare la démarche appropriationniste des artistes exposés à *From Here On* à celle des artistes faisant partie de la Pictures Generation. Ainsi, il fait le constat suivant :

Artists in *From Here On* do not attempt such a subversive scope [que les artistes de la Pictures Generation], dealing with a drastic overabundance of images without the insertion of critical judgment, more in line with fictive play. In the catalogue essay for the exhibition, curator Clément Chéroux distinguishes this work from Pictures artists in a transformation from “newness” to “intensity,” arguing that “revolution are not their goals.” Their message is not in the gesture of appropriation but rather in its presentation, no longer tied to the radical message of “stealing” because the images are viewed as collective cultural property. As the sheer amount of images provided by the Internet is so overwhelming, these artists are concerned with choosing, organizing, editing, and remixing, in a kind of cultural obsessive-compulsive disorder²⁰⁶.

Cette citation met en évidence les principes fondateurs de la post-photographie de Fontcuberta : l'appropriation et l'assimilation de la création avec la sélection, observée plus haut dans l'article de Groys.

D'un côté, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, Fontcuberta, en tant que commissaire principal de la « post-photographie », propose aux artistes de créer principalement leurs œuvres à partir de l'appropriation d'images d'Internet, comme une forme de recyclage. Cependant, l'appropriation dans la « post-photographie » n'est pas seulement une méthode de travail, mais sert aussi de base d'organisation aux différents auteurs participants. En effet, comme observé précédemment, la « post-photographie » se structure à partir d'un réseau de rapports d'appropriation entre artistes et commissaires.

D'un autre côté, nous avons aussi constaté que la « post-photographie » promeut l'assimilation de la création avec la sélection et transforme ainsi divers agents du monde de l'art en auteurs, en admettant des nouvelles formes auctoriales. Fontcuberta explicitait sa démarche dans son manifeste publié dans *La Vanguardia* quelques jours avant l'inauguration de *From Here On* :

Sur l'action de l'artiste: l'artiste se confond avec le commissaire, le collectionneur, l'enseignant, l'historien de l'art, le théoricien... (Toute facette dans l'art est caméléoniquement d'auteur).

[...]

Au sujet de la dialectique du sujet: l'auteur se camoufle ou il est dans les nuages (quelques

²⁰⁶ Gergel, George F., *op. cit.*

notions pour reformuler les modèles d'auteur: coauteur, création collaborative, interactivité, anonymat stratégique et œuvres orphelines)²⁰⁷.

Ainsi, la « post-photographie » permet, d'un côté, que de nombreux agents du monde de la photographie habituellement exclus de l'exposition soient présents en qualité d'auteurs et, d'un autre, que ces agents reconvertis en auteurs jouent avec la notion, en inventant des formules actoriales. Par exemple, le conservateur et historien de l'art Clément Chéroux est co-commissaire de *From Here On* et Erik Kessels, publiciste, éditeur et collectionneur, est co-commissaire de *From Here On* et artiste dans *L'œuvre-collection* et *La Condition Photographique*. A son tour, Joan Fontcuberta, principalement connu dans le monde de la photographie pour ses travaux d'artiste, joue le rôle de commissaire principal et théoricien. Ces deux éléments constitutifs sont présents dans tous les aspects de la « post-photographie », depuis la conception des œuvres jusqu'à leur présentation au public, et ils sont souvent difficiles à distinguer. Cependant, malgré cette similitude, ces principes ont des particularités qui les rendent bien différents l'un de l'autre et qui expliquent peut-être le caractère ambivalent de la « post-photographie » de Fontcuberta, parfois très ouverte et flexible et quelques fois fermée et très structurée. L'étude et la comparaison de ces principes, de leurs spécificités respectives et de leur interaction sur la scène artistique nous aideront à mieux comprendre le fonctionnement de la « post-photographie ».

Stratégies de multiplication de l'auteur

Bien que l'appropriation soit présente dans les avant-gardes historiques, comme le Cubisme, le Dada, le Surréalisme ou le Pop Art, s'y développant sous la forme de collage ou de photomontage, c'est seulement à partir des années 1980 avec la Pictures Generation que l'appropriation d'images prend de l'ampleur sur la scène artistique et devient, d'après Gergel, un « médium à part entière »²⁰⁸. Exposant dans l'espace artistique toutes sortes d'images sorties de leurs contextes originels, les artistes de la Pictures Generation « subvertissent subtilement l'image médiatique en exposant ses connotations en deuxième degré et en redéfinissant son sens »²⁰⁹. Ainsi, si dans le passé la multiplicité et l'ubiquité propres à la photographie avaient été problématiques pour sa reconnaissance dans le monde de l'art, basé à cette époque sur des valeurs comme la rareté, la singularité ou l'authenticité²¹⁰, dans

²⁰⁷ Fontcuberta, Joan, « Por un manifiesto posfotográfico », *op. cit.*, [En ligne].

²⁰⁸ « It was not until the 1980s that image appropriation evolved into a medium in its own right » (Gergel, Georges F., *op. cit.*).

²⁰⁹ « By doing little more than lifting images out of their original context and into the discursive space of art, Pictures artists subtly subverted the media image by exposing its secondary connotations and re-motivating its meaning » (*Ibid.*).

²¹⁰ Phillips, Christopher, *op. cit.*, pp. 28-29.

les années 1970 et 1980 elles font de la photographie le médium idéal pour les expériences appropriationnistes, qui cherchent la déconstruction justement de ces valeurs modernes :

Appropriationists see photography as perfectly suited, by its very nature, to their theory and practice. Photography has created the conditions that make appropriation necessary; it has duplicated the world and created a surrogate world of images. In so doing, photography has demonstrated that our experience is mediated through imagery, that we cannot experience the world directly or make original images of it. In addition, photography is ubiquitous at all levels of culture, and therefore ties these levels together across artificial boundaries, such as the one between high art and popular culture. Furthermore, photography itself is necessarily a form of appropriation. It is, by nature, a way of *taking* pictures, of appropriating appearances. And photography is an inherently multiple and multiplying process; it copies and multiplies everything including other works of art²¹¹.

Les liens entre la photographie et l'appropriation sont très forts. En effet, dans son processus inhérent de multiplication, la photographie promeut naturellement un certain travail de recyclage, d'appropriation avec les images. Cependant, cette réflexion d'Eisinger peut être portée plus loin.

Une des conséquences de ce travail d'appropriation d'images est, comme nous le verrons plus en détail, la multiplication de l'auteur. Ainsi, nous pourrions dire que la photographie, avec ses processus de multiplication de l'image, encourage aussi, indirectement, la multiplication de l'auteur, ce qui est une double contradiction des principes appropriationnistes.

Premièrement, comme le souligne Eisinger dans sa critique des arguments des défenseurs de l'appropriation Douglas Crimp et Abigail Solomon-Godeau, les artistes appropriationnistes ont en théorie pour but la déconstruction de la figure de l'auteur et s'inspirent en cela des textes de Roland Barthes sur la mort de l'auteur²¹². Cependant, à la différence de Roland Barthes, l'appropriation cherche la déconstruction de l'auteur plutôt que sa dissolution, ce qui entraîne que, dans la pratique, l'utilisation de cette stratégie ne fait pas disparaître la notion d'auteur mais, au contraire, « loin d'enlever de l'importance à la notion d'auteur, l'appropriation la renforce en l'attaquant frontalement »²¹³. Elle se révèle donc, comme le

²¹¹ Eisinger, Joel, *op. cit.* p. 264.

²¹² « [...] The theory says that Levine's act of appropriation undermines the concept of authorship by invoking Roland Barthes's idea of the death of the author. But this is not actually the case. Barthes attempted to dissolve authorship by explaining all writings in terms of quotation rather than creation. He suggested a paradigmatic shift in the understanding of the relation of the self to language and to culture, which would render the concept of authorship irrelevant » (*Ibid.* p. 267).

²¹³ « But far from rendering authorship irrelevant, appropriation reinforces it by attacking it frontally » (*Ibid.*).

constate Eisinger, « dépendante de la notion d'auteur »²¹⁴, en réaffirmant le rôle central de l'auteur dans la création.

La notion d'auteur est non seulement renforcée par le processus d'appropriation, mais aussi multipliée par la photographie, qui rajoute ainsi une couche à la contradiction signalée par Eisinger. En effet, « la photographie est elle-même nécessairement une forme d'appropriation » en cela que « prendre une photographie » permet de s'approprier des « aspects de la réalité »²¹⁵. Ainsi, la photographie utilisée comme médium d'appropriation entraîne un processus de multiplication d'auteurs à l'intérieur de l'œuvre d'art. *After Walker Evans*, par exemple, est une photographie de Sherrie Levine d'après une photographie de Walker Evans. Dans *After Walker Evans* coexistent donc deux œuvres et deux auteurs différents, et la cohabitation entre ces deux auteurs se structure à deux niveaux différents à partir de l'appropriation, qui établit une certaine hiérarchie: Walker Evans (auteur approprié) et Sherrie Levine (auteur « appropriateur »).

Au début du chapitre, nous avons présenté les idées de Groys à propos de la coexistence de multiples auteurs et de leur cohabitation sur la scène artistique contemporaine. Le concept de « multiple authorship » de Groys faisait référence à l'exposition d'art en tant que production commune des nombreux agents du monde de l'art, reconvertis en auteurs grâce à l'assimilation de l'acte de création à la sélection²¹⁶. A première vue, si nous comparons ce phénomène observé par Groys avec l'appropriation, nous pourrions penser qu'il s'agit simplement du même phénomène de multiplication de la figure de l'auteur envisagé selon deux perspectives différentes. D'un côté, nous pourrions dire que le « multiple authorship » observé par Groys se développe à un niveau macroscopique, touchant tout ce qui concerne l'œuvre d'art à partir de son exposition au public, à savoir les nombreux intermédiaires qui permettent à l'œuvre d'arriver au public. De l'autre côté, nous pourrions affirmer que la multiplication de l'auteur observée dans le cas de l'appropriation a lieu à un niveau microscopique, focalisé sur l'œuvre d'art. Cependant, si nous comparons ces deux types de coexistence de multiples auteurs et leur dynamique, nous constatons une différence significative.

²¹⁴ « How can one appropriate a Weston without necessarily acknowledging that Weston is the author of the image one is appropriating? Just as theft is dependent on property, appropriation is dependent on appropriation » (Eisinger, Joel, *op. cit.* p. 267).

²¹⁵ « Furthermore, photography itself is necessarily a form of appropriation. It is, by nature, a way of *taking* pictures, of appropriating appearances » (*Ibid.* p. 264).

²¹⁶ Groys, Boris, *op. cit.* pp. 93, 96-97.

Dans le premier cas, l'assimilation de la création avec la sélection transforme automatiquement les divers agents du monde de l'art en multiples auteurs²¹⁷. Cela entraîne que la notion d'auteur devient « multiple, disparate et hétérogène » et que, sur la scène artistique, ces différents auteurs ne se structurent pas clairement mais se « combinent, se superposent et se croisent »²¹⁸ - avec parfois quelques conflits, observés au début du chapitre, notamment entre artistes et commissaires. Nous pourrions dire qu'il s'agit donc d'une organisation qui, manquant de règles internes définies et générales, établit d'une certaine façon des rapports horizontaux entre les différents auteurs, sans qu'aucun ne domine systématiquement les autres. Dans chaque exposition, les divers auteurs doivent donc négocier et établir – à partir de conversations spontanées lors du travail, mais aussi plus explicitement à partir de la signature d'un contrat entre les différents auteurs – une structure flexible et fluctuante qui maintient en équilibre et assure temporairement les positions des différents participants pour l'exposition en question. Les conflits ont lieu alors en cas de désaccord avec ce contrat définissant l'importance respective dans l'exposition de chacun des multiples auteurs.

A l'inverse, dans le cas de l'appropriation, la multiplication d'auteurs n'affecte en principe qu'un seul type d'agent du monde de l'art, l'artiste. A partir de ce geste de multiplication, les nombreux auteurs peuvent s'organiser à l'intérieur de l'œuvre en une structure claire et distincte qui fixe des rapports verticaux de hiérarchie entre les auteurs – approprié et « appropriateur ».

Les stratégies de multiplication dans la scène contemporaine

Cette comparaison met en évidence les différences de ces deux stratégies de multiplication de la figure de l'auteur et leurs dynamiques internes respectives, et les éloigne l'une de l'autre presque jusqu'à les opposer. Cependant, la scène artistique contemporaine nous montre que, contrairement à ce que nous pourrions penser, l'assimilation de la création avec la sélection et l'appropriation sont très souvent toutes les deux simultanément présentes dans les rapports entre les multiples auteurs. En effet, elles se déploient ensemble dans les relations entre les artistes et les commissaires, bien que leur rapport direct ne soit pas toujours explicite.

Comme nous l'avons vu, en assimilant la création à la sélection, le commissaire se transforme en auteur. Chaque cas d'exposition est différent et les nuances sur cette conscience d'auteur chez le commissaire se renégocient à chaque événement, ce qui rend

²¹⁷ Groys, Boris, *op. cit.* pp. 93, 96-97.

²¹⁸ « From this circumstance result multiple, disparate, heterogeneous authorship that combines, overlaps, and intersects such that it cannot be reduced to an individual, sovereign authorship » (*Ibid.*).

difficile d'établir des règles générales sur la condition d'auteur du commissaire dans les expositions d'art. Habituellement, constate Glicenstein, les commissaires laisse un peu de côté leur place d'auteur et ils « adoptent un profil bas vis-à-vis des artistes »²¹⁹. Il existe néanmoins aussi un type de commissaire qui, comme nous l'avons constaté, est automatiquement reconnu comme auteur de l'exposition du fait que sa personnalité et ses idées sont mises en avant par l'exposition, présentées à côté ou par dessus des œuvres exposées. Il s'agit évidemment du « commissaire-auteur », présenté au début du chapitre. Dans ces cas, comme nous l'avons vu, nombreuses sont les critiques qui accusent le commissaire d'« instrumentaliser »²²⁰ les artistes selon ses propos. Ces dernières dénoncent, en fait, l'appropriation des œuvres des artistes par le commissaire dans le seul but de présenter ses idées. Cette critique assimile, sans l'explicitier, la sélection et la création – caractéristiques du commissaire portées à leur point culminant dans la figure du commissaire-auteur – avec l'appropriation, oubliant que cette stratégie a d'abord été utilisée par nombreux artistes « appropriationnistes » :

[Quelques critiques, parmi celles des commissaires de Jens Hoffmann ou Adam Kleinman] montrent assez bien que la dénonciation des curateurs utilisant les œuvres des artistes pour leurs propres objectifs laisse opportunément de côté le fait qu'un certain nombre d'artistes a eu le même genre de pratique « appropriationniste » depuis les années 1960 (ces pratiques servant d'ailleurs à cette occasion de modèles pour les curateurs)²²¹.

Ainsi, selon le modèle de l'appropriation, dans ces expositions le commissaire devient auteur « appropriateur » et l'artiste présenté à l'exposition, auteur « approprié », fixant ainsi une structure hiérarchique et des rapports verticaux entre les multiples auteurs, antérieurement régis par des rapports plus horizontaux. Même si les rapports entre artistes et commissaires-auteurs se structurent souvent à partir de ce modèle issu de l'appropriation²²², nous

²¹⁹ Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, op. cit., p. 54.

En ce qui concerne l'attitude généralisée des commissaires vers les artistes, Glicenstein cite l'article de Tirdad Zoghadr, qui affirme le suivant: « les curateurs qui font figure d'assistants [...] constituent "95% de la pratique curatoriale" et sont "aussi heureux qu'on peut l'être de poursuivre leurs objectifs en se plaçant derrière les écrans de fumée de la modestie » (Tirdad Zoghadr cité à p. 53).

²²⁰ En général, le verbe « instrumentaliser » est utilisé principalement dans les cas où le commissaire adopte clairement une attitude de commissaire-auteur, comme dans les cas de Steichen et notamment de Harald Szeeman (*Ibid.* pp. 38, 40-41). Dans les autres critiques, ce verbe est rarement présent, à l'exception des cas où le commissaire s'approche du commissaire-auteur, sans forcément adhérer totalement à ce modèle curatoriale, comme dans les expositions de Kynaston McShine, Seth Siegelau ou Lucy Lippard (*Ibid.* p. 42-43).

²²¹ Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, op. cit., pp. 53-54.

²²² Claire Bishop affirme ce qui suit à propos des rapports entre artistes et commissaires-auteurs : « The rise of the curator in the 1990s does not break this model [basé sur une notion d'auteur individuel et souverain du monde de l'art] : The most prominent practitioners of the last fifteen years [nous comprenons ici qu'elle fait référence aux commissaires-auteurs] regularly present exhibition concepts that dominate the individual works within each show, resulting in a project that is only nominally collaborative » (Claire Bishop cité à Groys, Boris, op. cit. p. 97).

constatons que, à l'exception du commissaire Jens Hoffmann²²³, le terme d'appropriation est en général absent des définitions de commissariat. Ceci est probablement dû à la l'implication hiérarchique de la stratégie de l'appropriation, qui la dote d'une connotation très négative en ce qu'elle constitue un manque de respect pour l'artiste. Il semble donc que si ce terme n'est pas utilisé pour définir les rapports entre les auteurs c'est parce qu'il pourrait compromettre le contrat accordé, en mettant en évidence que les rapports entre les auteurs ne sont pas si horizontaux et si égalitaires qu'ils se veulent et qu'ils sont au contraire régis par une hiérarchie invisible mais réelle, ce qui créerait évidemment des nombreux conflits.

Les stratégies de multiplication de la figure de l'auteur comme organisation interne de la « post-photographie »

La « post-photographie » de Fontcuberta est un des seuls cas sur la scène artistique contemporaine où ces deux stratégies de multiplication de la figure de l'auteur travaillent ouvertement ensemble et où cette collaboration a lieu depuis la conception des œuvres jusqu'à leur exposition.

Comme nous l'avons vu au début de notre analyse avec la citation de Gergel, à la différence de la Pictures Generation, le geste appropriationniste des artistes de la post-photographie de Fontcuberta se caractérise par la sélection et la présentation d'images, et non pas véritablement par leur « vol » à un autre auteur. Ainsi, les artistes émergents présentés à *From Here On* travaillent principalement avec des images d'Internet qui sont généralement considérées « propriété culturelle collective »²²⁴. D'autres comme Martin Parr ou Erik Kessels basent leur démarche sur la sélection et la présentation de photographies analogiques vernaculaires, faites par amateurs, jetées et oubliées dans les marchés aux puces, jouant ainsi avec la figure du « photographe-collectionneur »²²⁵. Précédant la « post-photographie », ce genre d'appropriations était déjà présent dans les projets artistiques de Fontcuberta en 2005, avec *Googlegrammes* et avec *Monumentalbum*²²⁶.

A ce stade de création de l'œuvre d'art, le geste d'appropriation apporte, comme nous

²²³ Glicenstein résume ces idées de Jens Hoffmann à propos de l'assimilation du commissariat à l'appropriation de la façon suivante : « Selon lui [Hoffmann], il ne devrait pas y avoir de raison pour qu'un curateur se contente de réagir par rapport à ce que des artistes ont produit ou se borne à interpréter leurs œuvres. Cette vision des choses, explique-t-il [Hoffmann], "implique l'idée selon laquelle les artistes seraient créativement et intellectuellement supérieurs, non seulement aux curateurs mais à peu près à n'importe qui d'autre, ce qui n'est évidemment pas le cas" » (Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, op. cit., p. 53 d'après Jens Hoffmann).

²²⁴ « Their [en référence aux artistes de la post-photographie de Fontcuberta] message is not in the gesture of appropriation but rather in its presentation, no longer tied to the radical message of "stealing" because the images are viewed as collective cultural property. As the sheer amount of images provided by the Internet is so overwhelming, these artists are concerned with choosing, organizing, editing, and remixing, in a kind of cultural obsessive-compulsive disorder » (Gergel, Georges F., op. cit.).

²²⁵ Foto Coleccània, « Obra-Colección. El artista como coleccionista », 19 févr. 2013, [En ligne].

²²⁶ Consulter à ce propos le chapitre 1.

l'avons vu plus haut, une structure interne hiérarchique aux multiples auteurs (auteur anonyme approprié – artiste « appropriateur »). A son tour, l'assimilation de ce geste avec la sélection d'images permet l'exploration de divers modèles d'auteurs – à savoir, l'anonyme, l'amateur ou le collectionneur – une particularité qui éloigne cette démarche appropriationniste de celles des années 1970 et 1980. Cela permet que, dans *L'œuvre-collection* par exemple, des artistes adoptent le rôle de collectionneur et qu'un collectionneur comme Erik Kessels soit présenté comme un artiste.

Les rapports entre artistes et commissaires de la « post-photographie » se construisent sur ces bases. Ainsi, selon le modèle de l'appropriation, il s'établit naturellement une organisation interne qui sépare les auteurs participants à la « post-photographie » en deux niveaux différents : artistes appropriés et commissaires « appropriateurs », deux collectifs qui se distinguent clairement par leur reconnaissance dans le monde de la photographie. La première exposition de la « post-photographie », *From Here On*, pose les bases de ces rapports. Ainsi, elle s'organise en deux groupes de participants : d'un côté, des jeunes artistes émergents et, d'un autre, cinq commissaires – Joan Fontcuberta, Martin Parr, Erik Kessels, Joachim Schmid et Clément Chéroux – des personnalités très différentes du monde de la photographie, mais jouissant tous de carrières reconnues dans leur domaine. Ces derniers sont reconvertis en auteurs grâce à l'assimilation de la création avec la sélection et cela leur permet d'accéder aux postes de commissaires.

Cependant, cette assimilation apporte encore plus de flexibilité et d'ouverture à la post-photographie de Fontcuberta. Ainsi, la structure hiérarchique propre à l'appropriation devient, au cours des expositions de la « post-photographie », un peu plus flexible en permettant une perméabilité restreinte entre ces deux niveaux. En effet, comme nous l'avons observé au premier chapitre, certains des commissaires de *From Here On* – Martin Parr, Erik Kessels et Joachim Schmid – sont exposés comme artistes à *L'œuvre-collection* et à *The Post-photographic condition*²²⁷. Si nous parlons d'une perméabilité restreinte, c'est parce que ce phénomène de changement de statut – de celui de commissaire à celui d'artiste, d'« appropriateur » à approprié – se produit seulement dans ce sens et jamais dans l'autre.

La structure originelle du modèle de l'appropriation est donc modifiée avec l'apparition d'une couche intermédiaire destinée aux personnages qui, jouissant déjà d'une certaine notoriété dans le monde de la photographie et reconvertis en auteurs, peuvent à la fois se présenter comme artistes et accéder aux postes de commissariat. Ainsi, si l'on tient compte de cette couche et de toute la chaîne d'appropriation, l'organisation interne se reformule de la façon suivante. Un premier niveau réunit des jeunes artistes « appropriateurs » d'images qui, lors

²²⁷ Consulter chapitre 1.

de l'exposition de leurs œuvres, deviennent à leur tour les « appropriés ». Le deuxième niveau est, lui, réservé aux commissaires de l'exposition, exclusivement des personnages expérimentés et réputés dans le monde de la photographie, les « appropriateurs » des artistes « appropriateurs ». Jusqu'ici les rapports entre les auteurs participants sont généralement hiérarchiques, verticaux. Cependant, au long des expositions, cette structure se flexibilise au deuxième niveau, qui se sépare également en deux couches internes.

Nous y trouvons, tout d'abord, Erik Kessels, Martin Parr et Joachim Schmid, auteurs ayant un statut changeant dans les expositions, présentés comme commissaires à *From Here On* et exposant comme artistes dans la suite d'expositions – Clément Chéroux fait aussi partie de cette couche, malgré qu'il n'apparaît qu'à *From Here On*. Ainsi, dans ce statut intermédiaire, ils jouent avec la stratégie de l'appropriation : lorsqu'ils sont commissaires avec Fontcuberta, ils deviennent les « appropriateurs » des « appropriateurs » et, quand ils présentent des œuvres d'art, ils sont à la fois « appropriateurs » et « appropriés ».

Gardant son poste de commissaire depuis *From Here On*, Joan Fontcuberta apparaît clairement tout en haut de la chaîne d'appropriation. En effet, en tant que commissaire et théoricien principaux de la « post-photographie » il dirige depuis le début toutes les expositions et n'expose jamais comme artiste. De plus, dans le catalogue de *From Here On*, Fontcuberta révèle que, même si cette exposition compte cinq commissaires, c'est lui qui, lors d'une conversation avec François Hébel, a reçu initialement la mission d'organiser l'exposition et qui a conçu l'équipe curatoriale, invitant pour ce faire son cercle de « camarades » du monde de la photographie, avec lesquels il a travaillé au long de sa carrière et qui partagent tous le même intérêt pour la photographie contemporaine²²⁸. Cela

²²⁸ Dans le catalogue de *From Here On*, Fontcuberta révèle que, : « When I was in Paris in late September 2010, François Hébel, Director of the International Photography Festival in Arles, invited me to dinner at his house. I had just published the book *A través del espejo* [Through the Looking Glass] and I brought him a copy. What's more, a couple of days earlier I had opened the video installation of the same name at the Angels Barcelona gallery, with twenty projectors strafing the space to create a kaleidoscope effect in which the walls sparkled with over three thousand self-portraits « adopted » from the Internet, all of them images taken in front of a mirror in which the recording device – camera or mobile phone – was reflected. [...] After dinner we talked this over at length. [...] François, who had been nodding his head as he listened, cut short my gush of enthusiasm to exclaim: 'This should be an exhibition for Arles!' 'Perfect,' I replied, 'I know some very well qualified people I could recommend to curate it.' 'No, you don't understand,' François went on, 'I want you to curate it!' After initially demurring and stammering some improvised excuses, I could see that François wasn't going to give in without a fight, and so the conversation then moved on to defining the possible content and the uncertain viability of the project in relatively urgent organizational terms. We agreed that I should mull it over... but in fact I had already started to think about people to palm it off on.

Two weeks later, feeling calmer and more prepared to meet the challenge – not on my own but with the right associates – I sent François an outline of a team, consisting of a professional curator and museum conservator and four creative photographers, with concerns closely related to the concept of the exhibition, who also had curatorial experience. The first was Clément Chéroux, and the photographers were Martin Parr, Erik Kessels, Joachim Schmidt and myself. The choice was influenced not only by long-standing bonds of camaraderie and complicity in previous adventures but also by the fact that all of us are repositories of understanding of the issue – an issue that certainly underpins our own creative work, but with nuances that may be thought of as contemporary and therefore enriching within a joint project. We started out, then, from a base solid enough to carry out the research we were eager to undertake, and I want to make it clear that working with this team has been a real

réaffirme la position supérieure de Fontcuberta par rapport aux autres commissaires et nous permet de constater que, même au sein du niveau du commissariat, il y a une certaine hiérarchie – voir, une certaine appropriation – entre Fontcuberta et les autres membres de l'équipe. Cependant, malgré la rigidité propre à la stratégie de l'appropriation, dans cette deuxième couche les rapports entre les auteurs sont assez horizontaux et flexibles. En effet, bien qu'il ait conçu l'équipe curatoriale, Fontcuberta ne semble pas y prendre beaucoup le dessus et paraît considérer ses camarades au même niveau que lui, que ce soit dans *From Here On* ou lors d'autres expositions où ils sont présents comme artistes. Nous reviendrons plus tard sur le rôle de Fontcuberta. Dans cette couche intermédiaire, toujours sous le contrôle de Fontcuberta, ses camarades jouissent donc du privilège de pouvoir explorer librement différentes formulations de la figure de l'auteur et de l'appropriation, puisqu'ils peuvent choisir soit de rejoindre son équipe curatoriale, soit d'intégrer les expositions comme artistes.

Cette analyse nous permet de constater la complexification des rapports entre commissariat et photographie dès lors que celle-ci devient une « post-photographie » définie elle-même comme geste d'appropriation. Avec la « post-photographie », il y a non seulement plusieurs auteurs, mais aussi de multiples « appropriateurs ». Autrement dit, alors que la photographie promeut la multiplication de l'auteur, la « post-photographie », elle, entraîne la multiplication de l'« appropriateur ». Nous pouvons donc décrire le fonctionnement de la « post-photographie » comme un système d'« appropriateurs ».

Cette complexification nous amène à constater, d'un côté, une certaine évolution des rapports entre les différents auteurs participants d'une tendance artistique et, de l'autre, le raffinement de ces rapports dans la post-photographie. Dans les mouvements avant-gardistes utilisant l'appropriation, comme le cubisme, le Dada ou le surréalisme, l'appartenance à un groupe artistique était très importante et les artistes se définissaient, au travers notamment d'expositions ou de textes comme les manifestes, en fonction du groupe auquel ils appartenaient. Ainsi, selon la sociologue Nathalie Heinich, les rapports de groupe des avant-gardes se caractérisent par une logique ambivalente entre l'artiste et le groupe, basculant entre la singularité et la collectivité²²⁹. Avec le temps, la singularité prendra le

treat, not only for the very rewarding personal relationships that were established but also for all that it enabled me to learn » (Fontcuberta, Joan « From Here On: introductory notes », *op. cit.*, pp. 127-128).

²²⁹ Au sujet des idées de Nathalie Heinich sur la présence contradictoire des notions de singularité et de collectivité dans les mouvements des avant-gardes, Julie Bawin affirme ce qui suit : « [...] Les groupes qui apparaissent à l'ère avant-gardiste constituent une importante ressource identitaire face à une expérience désormais soumise au jugement aléatoire et peu distinctif de la notoriété. Sans jury pour sélectionner les œuvres, sans structures pour décider des tendances à respecter, l'artiste n'a donc d'autre choix que de partager, au gré des manifestes et des expositions, le principe "flou" de la collectivité. [...] Ce qu'entend démontrer la sociologue

dessus sur la collectivité et les artistes se définiront de moins en moins à partir de leur appartenance à un groupe. La figure de l'auteur prend alors une importance croissante dans la scène contemporaine. Ainsi, par exemple, la « *Pictures Generation* » ne peut plus être considérée un groupe d'artistes tel qu'il l'était lors des avant-gardes, et il est difficile de définir ces artistes comme faisant partie d'un mouvement artistique. Comme l'explique Gergel, nous pouvons dire que d'une certaine façon la « *Pictures Generation* » s'initie en 1979 avec *Pictures*, qui expose un nombre restreint d'artistes, et que ce groupe initial d'artistes va s'étendre au long des années 1980 avec d'autres expositions. Le terme « *Pictures Generation* », continue Gergel, est fixé rétroactivement en 2009, lors de l'expositions « *Pictures Generation* » au Metropolitan Museum of Art, avec l'inclusion de nouveaux artistes²³⁰. Dépourvue historiquement d'une notion de groupe forte entre les différents artistes, il semble donc que, dans la « *Pictures Generation*, malgré l'importance des expositions pour donner de la visibilité aux artistes, » la singularité prend le dessus sur la collectivité.

Comme nous l'avons vu, la scène artistique contemporaine est caractérisée par l'importance de la figure de l'auteur, qui touche tous les agents du monde de l'art et provoque l'essor de ce que Groys nomme le « multiple authorship »²³¹. Dans ce contexte, Groys propose de repenser l'exposition comme une œuvre collective de nombreux auteurs. Cela pourrait être interprété comme un *revival* des collectifs d'artistes des avant-gardes – désormais plus larges du fait de l'incursion de multiples auteurs du monde de l'art – travaillant ensemble, chacun avec sa singularité, dans un même mouvement artistique, et retrouvant peut-être un équilibre dans la logique ambivalente d'oscillation entre la singularité et la collectivité dont parle Heinich.

[Heinich], c'est cette ambiguïté propre à la logique avant-gardiste qui est, d'un côté, de se regrouper pour s'assurer une visibilité publique et, de l'autre, de chercher à garantir l'individualité propre à chaque artiste du groupe. Dans une telle perspective, l'autoreprésentation n'est plus une nécessité se réglant sur le mode du droit à exposer, mais une règle artistique à laquelle l'artiste novateur ne peut déroger. L'exposition devient alors, au même titre que le manifeste ou le programme, un lieu d'autopromotion du groupe et un environnement susceptible de légitimer les nouvelles pratiques et productions artistiques [...]» (Bawin, Julie, *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, op. cit., p. 18 d'après Nathalie Heinich).

Dans son ouvrage, Glicenstein étudie lui aussi l'importance des expositions collectives des mouvements d'avant-garde pour « parvenir à fédérer des démarches artistiques et démontrer leur bien-fondé tout en s'opposant au nivellement hétéroclite des Salons » (Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, op. cit., p. 33).

²³⁰ « The "Pictures Generation" can be said to have commenced with Douglas Crimp's 1979 exhibition "Pictures" at Artists Space in New York City, including the work of Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, and Phillip Smith. This group of artists significantly expanded in subsequent exhibitions, including "Image Scavengers: Photography" at the the Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania in 1983, "Image World: Art and Media Culture" at the Whitney Museum in 1989, and "A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation" at the Los Angeles County Museum of Art in 1989. The term "Pictures Generation" was finally cemented in the 2009 exhibition "Pictures Generation" at the Metropolitan Museum of Art [...] » (Gergel, George F., op. cit.).

²³¹ Groys, Boris, op. cit.

La « post-photographie » pourrait *a priori* servir d'exemple paradigmatique de cette renaissance des mouvements artistiques. En effet, comme les mouvements avant-gardistes et à la différence de la « *Pictures Generation* », la « post-photographie » se constitue à partir d'un manifeste et de textes théoriques, et se développe au fur et à mesure d'expositions qui explorent les diverses questions soulevées par ses écrits. Quant aux participants, bien qu'ils changent parfois de statut d'auteur, ils restent toujours plus ou moins les mêmes, ce qui pourrait sembler dénoter leur intérêt de construire une communauté d'artistes. De plus, l'assimilation de la création avec la sélection promeut une conception très large de l'auteur qui permet à nombreux agents du monde de la photographie de joindre la « post-photographie ». Cela semblerait donc également encourager l'échange et la collaboration – typiques du régime de collectivité – non seulement entre différents artistes, mais aussi avec des auteurs du monde de la photographie, en établissant des rapports horizontaux entre les différents participants de la « post-photographie ».

Cependant, comme le montre bien notre analyse, un des éléments essentiels de la « post-photographie » est, comme dans la « *Pictures Generation* », la notion d'auteur. La centralité de ce dernier nous laisse penser que la singularité individuelle y occupe une place primordiale. A cette observation s'ajoute celle d'Heinich qui constate, dans l'art contemporain, « l'emballlement du régime de la singularité »²³².

Comme nous l'avons vu, la « post-photographie » se construit sur un système d'« appropriateurs » qui entraîne des rapports différents entre les auteurs en fonction de leur notoriété. En effet, alors que d'un côté les rapports sont plus ou moins horizontaux entre les membres du cercle de connaissances de Fontcuberta et promeuvent un travail en équipe, nous avons constaté qu'en général les rapports entre Fontcuberta et les autres participants de la « post-photographie » – les artistes émergents – sont hiérarchiques et suivent ce que Bawin appelle le modèle « de parrainage »²³³. Ainsi, après l'étude des rapports entre les

²³² Heinich, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 71-75.

²³³ « Le parrainage est, dans ce cas, davantage matériel que symbolique et sert à promouvoir les deux parties : la marque et la communication dudit mécène, d'un côté ; l'artiste ou le projet culturel en manque de financement, de l'autre. Mais la réussite d'un projet ou la reconnaissance d'un artiste ne dépend pas seulement des subventions privées ou publiques qui peuvent être accordées. La progression d'une carrière d'artiste est avant tout tributaire d'un réseau qui prend généralement racine à l'école ou dans l'atelier d'un aîné où il effectue un stage. Ainsi, dès ses premiers pas dans le monde de l'art, le jeune artiste est à la recherche d'un parrain [...] et compte sur lui pour le faire évoluer vers les deux réseaux les plus porteurs en termes de légitimation : le réseau marchand (galeries) et le réseau institutionnel (musées, centres d'art). La reconnaissance des pairs est donc cruciale, car elle participe en quelque sorte à l'élaboration du premier réseau de l'artiste, un réseau qui a la particularité de se constituer en dehors de la concurrence du marché et qui repose dès lors sur des valeurs essentiellement symboliques, au rang desquelles se détache le partage de mêmes sensibilités artistiques et la proximité des idées. Le parrain, s'il veut jouer son rôle correctement, doit bénéficier d'une notoriété suffisamment établie et, outre ses conseils et la divulgation de quelques "tuyaux" doit aider son ancien élève ou son assistant à gagner en

différents participants, nous constatons qu'il n'existe pas dans la « post-photographie » une véritable notion de groupe, et que nous ne pouvons pas la qualifier d'un mouvement ou style, ce qui est confirmé par des déclarations récentes de Fontcuberta :

I believe that post-photography is not a style or a historical movement but a rerouting of visual culture. It is a concept we should express serious interest in because it defines a new relationship we've adopted with our images²³⁴.

Le rôle de Fontcuberta dans la « post-photographie »

Cette analyse des rapports entre les multiples auteurs nous permet de nous rendre compte de la centralité de Fontcuberta dans la post-photographie. C'est lui qui orchestre les rapports entre auteurs, c'est aussi lui qui définit la « post-photographie » dans le premier manifeste publié dans *La Vanguardia*²³⁵ et qui écrit les textes sur lesquels elle se base²³⁶, et c'est encore lui qui organise l'équipe curatoriale de *From Here On*²³⁷ et qui dirige toutes les expositions de la « post-photographie ». Ainsi, en tenant compte de l'importance de Fontcuberta dans la « post-photographie », nous pourrions affirmer, en reprenant la phrase de Claire Bishop citée plus haut, que Fontcuberta « présente des concepts d'exposition [dans ce cas, la post-photographie] qui dans chaque exposition dominent les œuvres individuelles, aboutissant à un projet qui n'est que nominalement collaboratif »²³⁸.

Dans ce même sens, Groys réaffirme le rôle crucial du curateur et de ses projets sur la scène contemporaine, notamment dans le processus de légitimation de nouveaux artistes :

Independent curators become more and more the leading figures in today's globalized art world. The curator is looking for new, innovative art and for young, promising artists all round the world. That was earlier the role of the galleries or the arts agents. But contemporary curators do not understand themselves as impresarios or as agents of artists – and that is maybe the main difference between the contemporary art world and its predecessor. Today's curators develop mostly their own art projects and involve the artists in these projects if these artists seem to be suitable for a task²³⁹.

visibilité. Or, le principal vecteur de visibilité pour un artiste plasticien est incontestablement l'exposition. Le soutien peut alors prendre différentes formes : il peut s'agir d'une simple lettre de recommandation, d'un coup de fil passé à un ami galeriste, d'un rendez-vous organisé avec quelques personnalités-clés du monde de l'art ou, et c'est ici que cela nous intéresse, d'une invitation à une exposition collective organisée par le parrain lui-même [comme c'est le cas de Laia Abril dans les expositions de la post-photographie de Fontcuberta]» (Bawin, Julie, *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, op.cit., p. 208).

²³⁴ Fontcuberta cité par Lugez, 2, « Biennale 2015: The Post-Photographic Condition », *Lens Culture*, septembre 2015, 2016 [En ligne].

²³⁵ Fontcuberta, Joan, « Por un manifiesto posfotográfico », op. cit.

²³⁶ Fontcuberta, Joan, *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*, op. cit.

²³⁷ Consulter note de bas de page n°228.

²³⁸ Consulter note de bas de page n°222.

²³⁹ Groys, Boris, op. cit. p. 94.

Commissaire indépendant promouvant une vision très personnelle de la photographie contemporaine, Fontcuberta incarne donc à la perfection ce rôle décrit par Groys. En effet, dans la « post-photographie », son statut de commissaire le situe tout en haut de la chaîne d'appropriation et lui permet d'être l'arbitre et le filtre de la photographie contemporaine. Ainsi, il affirme ce qui suit à propos de son rôle de commissaire invité du Mois de la Photo et de médiateur entre les œuvres et le public :

Artists do their jobs aside from any categorisations. It is curators and history who label artists with more or less chance of success. My criteria for selecting the works has been to choose projects that eloquently speak about certain defining questions of post-photography [concept qui, définit par lui-même, lui donne en fait beaucoup de liberté de choix], respecting the rules of the game stated by Mois de la Photo: limitation to a certain number of artists, half of which shall be Canadian, and shouldn't have exhibited in Montréal in the past years. [...]

The world of art doesn't interest me as much as daily life. Hence, I am trying to highlight those areas of work in which the public can identify with easily, excluding self-referential artistic practices that only interest to artists themselves. For instance, conversational photography dominates today: we use photographs to communicate spontaneously with others. The transit from one-photo-to-keep towards a disposable-photo is affecting everyone of us: the public feel involved in projects based on this question because it is also part of their own experience. The same could be said of the transition from family photo albums to personal experiences stored in social media, and many other related topics. Most of the projects I have gathered together will captivate the spectator's attention because of their familiarity but will also critically destabilise their conventions and prejudices²⁴⁰.

Fontcuberta occupe donc, en tant que commissaire de la « post-photographie », une position d'une grande influence dans le processus de légitimation de la photographie contemporaine, traditionnellement plutôt attribuée au critique d'art. Cette observation laisse donc entrevoir le remplacement du critique par le commissaire sur la scène contemporaine, une hypothèse sur laquelle travaillent actuellement nombreux chercheurs. En effet, Glicenstein constate « que jusqu'au milieu du XX^e siècle, avant l'essor très important du monde de l'art que nous connaissons, [...] le critique remplissait également certaines fonctions, aujourd'hui dévolues

Au début de son ouvrage, Glicenstein remarquait également l'importance du commissaire dans la scène contemporaine : « La scène contemporaine de l'art semble se reconfigurer depuis quelques années autour de la figures du curateur, ce qui conduit à mettre en crise les anciennes oppositions entre artistes, critiques et conservateurs, entre institutions et marché, entre le monde de l'art et la société civile. Cette reconfiguration permet peut-être de considérer la création artistique sous un jour nouveau ; non plus comme un ensemble d'éléments singuliers universellement immuables, mais au contraire comme une suite de réponses contextuelles, négociées collectivement, à des demandes très locales, même lorsqu'elles paraissent globales » (Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, op. cit, pp. 14-15.).

²⁴⁰ Fontcuberta, Joan, « The Post-Photographic Condition. Le Mois de la Photo à Montréal », *Anti-Utopias*, 16 sept. 2015, [En ligne].

aux curateurs – en servant d'intermédiaire auprès du public, en organisant parfois des expositions, en conseillant des collectionneurs, en approchant des marchands »²⁴¹.

Avec le développement du « système marchand-critique », le critique était devenu le médiateur « entre l'artiste, la galerie et le public », se transformant en un « acteur important dans le monde de l'art »²⁴². Ainsi, la tâche principale du critique consistait à attribuer « notoriété et légitimité » aux jeunes artistes, des valeurs qui seraient ensuite converties en « valeurs financières après l'admission au sein d'une galerie »²⁴³. A partir des années 1960, le système de l'art se développe en créant « d'autres structures de valorisation de l'art »²⁴⁴, qui promeuvent, pendant les années 1970 et 1980, le développement de figures intermédiaires, parmi lesquelles le commissaire indépendants d'expositions. A la différence des acteurs traditionnels du monde de l'art, les commissaires indépendants, explique Glicenstein, ont l'avantage de ne pas être liés à une institution, ce qui leur donne beaucoup de liberté. Ainsi, contrairement aux critiques, « non seulement ces curateurs écrivent pour des galeries, mais ils jouent aussi le rôle de découvreurs de talents pour le compte de marchands ou de collectionneurs, sans s'embarrasser pour autant d'une fidélité exclusive [...] »²⁴⁵. Les années 1990, qui voient l'aboutissement de l'ascension de la figure du commissaire, inaugurent une nouvelle ère : ce dernier devient un acteur crucial dans le monde de l'art et absorbe les fonctions du critique, qui disparaît progressivement de la scène artistique²⁴⁶. Ainsi, le commissaire Paul O'Neill constate que :

The ascendancy of the curatorial gesture in the 1990s also began to establish curatorial practice as a potential space for discussion, critique and debate, where the evacuated role of

²⁴¹ Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, *op. cit.* pp. 69-70.

²⁴² *Ibid.* p. 71.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.* p. 72.

²⁴⁶ *Ibid.* pp. 72-73.

Martha Rosler résume aussi ce remplacement du critique par le commissaire de la façon suivante : « In mid-twentieth-century United States, critics were central to the reception of abstract expressionism, as was the crucial support of politically powerful patrons seated on the boards of the trend-setting museums. Both critic [...] and patron [...] played shaping roles in the production of works themselves. Curatorial power was decidedly secondary, and curators who tried to defy powerful board members and their museum-director representatives lost their jobs. [...] Presently, curatorial roles, while growing in power, remain circumscribed by activist museum boards, and the influence of critics has declined dramatically. As the art marketplace has become ever more central, first curators, and then gallerists displaced critics as arbiters of worth. Now, perhaps, curators (and consultants to collectors, both individual and corporate) are power brokers again. [...] The proliferating international shows on the biennale model are where curators get to impose their impresario brands » (Martha Rosler cité par Groys, Boris, *op. cit.* p. 98).

Le commissaire Okwui Enwezor soutient également ce remplacement du critique par le commissaire dans son entretien avec O'Neill (Okwui Enwezor, « Curating Beyond the Canon » dans O'Neill, Paul et Andreasen Søren (éd.), *op. cit.*, p. 111).

the critic in parallel cultural discourse was usurped by a neo-critical space for the practice of curating²⁴⁷.

Ainsi, O'Neill et Glicenstein constatent une redéfinition de l'exercice de la critique en une « néocritique » qui est formée des textes des commissaires, qui accompagnent, notamment dans les catalogues, leurs expositions dans des musées, centres d'art, biennales ou foires²⁴⁸.

La post-photographie de Fontcuberta constitue donc un cas emblématique de cette démarche du commissaire comme arbitre de la création contemporaine. En effet, présentée dans des célèbres festives et biennales du monde de la photographie, « la post-photographie » apparaît ici comme un système de filtrage de la nouvelle photographie orchestré et contrôlé par Fontcuberta. Le corpus de textes dont il dote la « post-photographie » – articles publiés dans des journaux, livres théoriques sur la photographie contemporaine, entretiens nombreux et textes publiés lors des expositions, sous la forme d'un communiqué de presse ou d'un article dans les catalogues – constitue donc ici une forme de « néocritique ».

²⁴⁷ O'Neill, Paul, « Introduction », dans O'Neill, Paul (éd.), *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁸ Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, *op. cit.* pp. 73-74. Dans son entretien avec O'Neill, Enwezor remarque aussi l'apparition de cette « néocritique » (Okwi Enwezor, *op. cit.*, p. 122).

Conclusions

Au début de ce chapitre, nous avons constaté, à la suite de Groys, l'essor de multiples auteurs sur la scène artistique contemporaine, ainsi que la difficulté de gérer les nouveaux conflits que cette situation génère, notamment entre artistes et commissaires. Cette contextualisation nous a permis de proposer l'étude de la « post-photographie », formée à partir d'une structure de plusieurs acteurs du monde de la photographie dont les rapports sont régis par l'appropriation, comme d'une possible solution à cette gestion difficile de divers auteurs.

Notre analyse a montré que la « post-photographie » se base sur la fusion de deux principes de multiplication de la figure de l'auteur. D'un côté, l'assimilation de la création avec la sélection, typique du monde de l'art contemporain et théorisée par Groys, permet la transformation de nombreux acteurs de la scène artistique en auteurs, encourageant le travail en équipe et l'échange de rôles, promouvant ainsi des rapports horizontaux entre les auteurs. D'un autre côté, l'appropriation, stratégie propre à la photographie et à la « culture visuelle »²⁴⁹, promeut également la multiplication de la figure de l'auteur, mais ici selon une hiérarchie qui entraîne de rapports verticaux d'approprié – appropriateur. Ainsi, ces deux stratégies configurent ces multiples auteurs en un système intriqué d'appropriations rigide et stratifié, en même temps que flexible et ouvert à l'expérimentation.

Ce caractère ambivalent de la « post-photographie » se réaffirme néanmoins au-delà de sa structure de base. En effet, d'un côté, la « post-photographie » est définie par Fontcuberta comme un « déroutement de la culture visuelle »²⁵⁰ se basant sur des règles, comme

²⁴⁹ Le spécialiste en art et littérature des Etats-Unis François Brunet définit les termes « culture visuelle » et « études visuelles », inventés par W. J. T. Mitchell, de la façon suivante : « Largement représenté chez les éditeurs et dans les premiers cycles universitaires nord-américains ou britanniques, le champ des *visual studies* doit être compris comme une propédeutique du visuel, entendu dans un sens plus ou moins large mais explicitement conçu à l'encontre des hiérarchies de médias, modes, registres, goûts, genres ou écoles qui caractérisent ou caractérisaient l'histoire de l'art « traditionnelle ». À ce titre il est lié à la grande entreprise de déconstruction des « canons » qui a pris naissance aux États-Unis depuis la période Reagan-Bush et en liaison avec les stratégies d'affirmation de minorités de tous ordres. Ce champ peut aussi être appréhendé, à la manière des *cultural studies* avec lequel il a partie liée, comme une critique politique de la culture — critique nourrie de « French Theory » mais aussi de l'Ecole de Francfort et de philosophie analytique. La « culture visuelle » est ici définie non seulement comme un patrimoine d'images ou une bibliothèque de signes visuels mais aussi comme un champ d'interactions sociales *autour des images*, champ constamment traversé par des rapports de pouvoir liés à des conflits d'identités et de mémoires. Apprendre à « lire » la culture visuelle, et acquérir la « compétence visuelle » (*visual literacy*) dont parle Mitchell, c'est donc apprendre à décoder toute image et toute pratique des images comme un dispositif de pouvoir et/ou de contre-pouvoir » (Brunet, François, « Le pouvoir des images. À propos de : W. J. T. Mitchell, Iconologie. Image, texte, idéologie », *La Vie des Idées*, sept. 2009, [En ligne]).

²⁵⁰ Fontcuberta cité par Lugez, Athina, consulter note de base de page n°234.

l'appropriation, propres aux mondes de la photographie et de la « culture visuelle »²⁵¹. Cela semble dénoter un certain caractère tautologique de la « post-photographie ». En effet, selon le chercheur Claus Gunti, « le champ photographique mobilise [des] types de catégories, consécutives plutôt qu'alternatives »²⁵². Cette tendance de la photographie à ce concentrer sur un « débat endogène »²⁵³ explique donc pourquoi la « post-photographie » de Fontcuberta est présentée dans un circuit restreint de galeries, biennales et festivals propre au monde de la photographie, en dehors du circuit d'expositions habituel de l'art contemporain et des institutions muséales. Cependant, d'un autre côté, la « post-photographie » se définit par une ouverture et une expérimentation inhabituelles, en transformant des agents du monde de la photographie et de l'art contemporain en auteurs créateurs. Ainsi, dans les textes qui accompagnent la « post-photographie », Fontcuberta essaye de rapprocher la création contemporaine du public. Dans un entretien récent, par exemple, il essaye d'attirer l'attention du public sur la création contemporaine - en l'occurrence sur la « post-photographie » - en appelant au renouvellement du système de l'art avec des alternatives artistiques qui parlent plus au public :

We tend to confuse art with the art market. What we commonly understand as 'art' has become a cultural genre aimed at the production of artistic goods, and which is ruled by the laws of the market and the entertainment industry. There is another realm of creation that does not get the attention of the flashing lights, neither walks down the red carpet, but which in fact aims to fight against the laws of the market and the cultural industry, while reinventing

²⁵¹ Le spécialiste en art et littérature des Etats-Unis François Brunet définit le terme « culture visuelle » et « études visuelles », inventés par W. J. T. Mitchell, de la façon suivante : « Largement représenté chez les éditeurs et dans les premiers cycles universitaires nord-américains ou britanniques, le champ des *visual studies* doit être compris comme une propédeutique du visuel, entendu dans un sens plus ou moins large mais explicitement conçu à l'encontre des hiérarchies de médias, modes, registres, goûts, genres ou écoles qui caractérisent ou caractérisaient l'histoire de l'art « traditionnelle ». À ce titre il est lié à la grande entreprise de déconstruction des « canons » qui a pris naissance aux États-Unis depuis la période Reagan-Bush et en liaison avec les stratégies d'affirmation de minorités de tous ordres. Ce champ peut aussi être appréhendé, à la manière des *cultural studies* avec lequel il a partie liée, comme une critique politique de la culture — critique nourrie de « French Theory » mais aussi de l'Ecole de Francfort et de philosophie analytique. La « culture visuelle » est ici définie non seulement comme un patrimoine d'images ou une bibliothèque de signes visuels mais aussi comme un champ d'interactions sociales *autour des images*, champ constamment traversé par des rapports de pouvoir liés à des conflits d'identités et de mémoires. Apprendre à « lire » la culture visuelle, et acquérir la « compétence visuelle » (*visual literacy*) dont parle Mitchell, c'est donc apprendre à décoder toute image et toute pratique des images comme un dispositif de pouvoir et/ou de contre-pouvoir » (Brunet, François, « Le pouvoir des images ». À propos de : W. J. T. Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie* », *La Vie des Idées*, sept. 2009, [En ligne]).

²⁵² Dans son article, le chercheur Claus Gunti compare les façons de créer entités alternatives dans le champ de la photographie et du cinéma. Ainsi il constate que contrairement au cinéma, « le champ photographique mobilise [des] types de catégories, consécutives plutôt qu'alternatives : ses théoriciens ou commentateurs postulent le post-médial (Rosalind Krauss), le post-photographique (William J. Mitchell) ou, de manière plus radicale, une disparition pure et simple de la photographie, occasionnellement ressuscitée (Jonathan Lipkin) ». Ainsi, continue Gunti, « l'effort théorique de Krauss, par exemple, s'il interroge les spécificités de la photographie « post-moderne » ou de la Pictures Generation (Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine, etc.), articule une nouvelle méthodologie, plutôt qu'il ne s'inscrit en rupture avec l'objet photographie » (Gunti, Claus, « Post-, para- et champs élargis: quelques réflexions sur les catégories alternatives à la photographie et au cinéma », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, 21-22, 2012, pp. 98-107 [En ligne]).

²⁵³ *Ibid.*

itself as art. It is an activity which lies outside the museums and biennials, an anti-art understood as a laboratory of ideas. We would then have on the one hand the production of ideas and on the other hand the art establishment that deals with the spread and establishment of the canon. The value attributed to the work of art, both for its social appreciation and economic quotation, will depend on the canon. With regards to photography, I'd say photography made by "professionals" is boring, photography made by "artists" is pathetic, our only hope is post-photography made by anti-artists²⁵⁴.

Comme nous l'avons observé, les rapports d'appropriation entre les différents auteurs de la « post-photographie » se construisent sur cette base ambivalente. L'analyse de ces rapports nous a permis de constater la complexification des rapports entre commissariat et photographie dès lors que celle-ci devient une « post-photographie » définie elle-même comme geste d'appropriation. Nous avons donc vu qu'avec la « post-photographie », il y a non seulement plusieurs auteurs, mais de multiples « appropriateurs ». Ainsi, elle apparaît non pas comme un groupe d'auteurs mus par la dynamique collectif-individu ambivalente propre aux mouvements avant-gardistes, mais bien plutôt comme un système d'« appropriateurs », basé sur le « régime de singularité »²⁵⁵ caractéristique de l'art contemporain et en l'occurrence contrôlé par Fontcuberta. Ainsi, si nous comparons les rapports des participants des mouvements historiques avec ceux de la « post-photographie », nous constatons une évolution du collectif d'artistes vers un système d'« appropriateurs ». En somme, l'appropriation, en promouvant la figure de l'auteur, encourage aussi le régime de singularité et organise et raffine par là même un certain type de liens entre les auteurs.

La « post-photographie » fonctionne par l'organisation interne d'« appropriateurs » composée d'artistes émergents, mais aussi d'acteurs influents du monde de la photographie. Ce système d'appropriations permet de rapprocher ces jeunes artistes de ces acteurs réputés et ainsi de construire leur réputation, essentielle sur la scène artistique contemporaine. A partir de la stratégie d'appropriation, la « post-photographie » récrée donc au sein de sa structure d'une certaine façon le processus de légitimation du monde de la photographie. Ces observations, couplées à celles que nous avons faites quand à la prééminence de la figure de Fontcuberta dans son rôle de commissaire principal, nous permettent de constater le remplacement de la figure du critique par celle du commissaire dans le processus de légitimation de l'art.

²⁵⁴ Fontcuberta, Joan, « The Post-Photographic Condition. Le Mois de la Photo à Montréal », *op. cit.*

²⁵⁵ Heinich, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*, *op. cit.* pp. 71-75.

En somme, la « post-photographie » peut donc être considérée comme un système raffiné des rapports entre différents auteurs, élaboré et soutenu à travers la « néo-critique » du commissaire Fontcuberta, qui reproduit d'une certaine façon le processus de légitimation du monde artistique. Ainsi, comme le faisait le critique d'art, ce système d'« appropriateurs » filtre la création contemporaine et attribue de notoriété et de légitimité aux artistes émergents au sein de célèbres biennales et festives du monde de la photographie, lieux par excellence de la présentation de nouveaux talents.

Conclusions

Dans l'introduction de ce travail, nous nous étions proposé d'étudier le cas de Joan Fontcuberta afin de comprendre comment se développent les pratiques de commissariat dans la photographie. Pour ce faire, nous avons procédé en plusieurs temps.

Dans le premier chapitre, nous avons montré que la production d'artiste et de commissaire de Fontcuberta s'apparente à la démarche de l'artiste commissaire, telle que théorisée par Bawin. Cette catégorisation nous a permis d'envisager ces deux facettes de Fontcuberta comme faisant partie d'un même processus conceptuel, et ainsi de respecter la conception qu'a Fontcuberta de sa propre production : « Dans mon travail, déclare-t-il dans un entretien récent, je ne vois pas de différence entre un projet de création personnel et un projet de commissariat parce que les concepts et les horizons se rejoignent »²⁵⁶. Toutefois, après avoir étudié son travail dans le monde de la photographie et l'avoir comparé à la démarche de l'artiste commissaire de Bawin, nous nous sommes aperçus que l'intérêt de Fontcuberta pour l'exposition et pour le commissariat se centre particulièrement sur le monde de la photographie, ce qui rend discutable sa définition en tant qu'« artiste commissaire ».

En effet, les pratiques de commissariat deviennent chez Fontcuberta des stratégies tant de déconstruction que de construction du discours sur la photographie. D'un côté, comme nous l'avons vu avec *Fauna* et ses autres fictions, le camouflage en « faux commissaire » lui permet de questionner non seulement les dogmes du médium photographique et l'institution muséale, mais aussi la figure du commissaire elle-même, en montrant comment l'exposition permet à ce dernier de permettre d'élaborer un discours sur la photographie. De l'autre côté, comme l'a montré l'analyse du fonctionnement de la « post-photographie », le commissariat d'expositions permet à Fontcuberta de construire et promouvoir un discours sur la photographie contemporaine dans le cadre des festivals les plus célèbres du monde de la photographie.

Les pratiques du commissariat de Fontcuberta semblent donc se révéler spécifiques au champ de la photographie. Cependant, ce lien entre les pratiques de commissariat et le domaine de la photographie n'est possible que grâce à un élément commun : la stratégie d'appropriation. Si dans le premier chapitre, lors de la comparaison entre Fontcuberta et Duchamp, cette stratégie se révélait comme intrinsèquement liée au commissariat²⁵⁷, dans la

²⁵⁶ Fontcuberta, Joan, « Problématiques discursives de la postphotographie avec Joan Fontcuberta », *Archée : cyberart et cyberculture artistique*, 10 oct. 2014, [En ligne].

²⁵⁷ Dans son article, Filipovic constatait le suivant à propos des liens entre le commissariat et l'appropriation : "the 'invention' of the readymade needed to be curated" (Filipovic, Elena, *op. cit.* p. 161).

troisième partie de ce travail, après l'étude des pratiques appropriatives des années 1970 et 1980, nous avons montré que l'appropriation se développe d'une façon très spécifique dans la photographie et dans la culture visuelle²⁵⁸. En effet, à la différence du *ready-made*, « la photographie est fondamentalement un processus multiple et de multiplication »²⁵⁹ et elle entraîne donc naturellement un certain travail de recyclage, d'appropriation avec les images. Ainsi, nous pouvons constater que la photographie invite donc en soi à un certain travail de commissariat. L'appropriation, avec ses liens particuliers avec la photographie, est donc l'élément qui caractérise toute la démarche de Fontcuberta. Ainsi, elle lui permet, d'un côté, de devenir « faux commissaire », de manipuler le contexte de présentation des images et des objets de l'exposition, et *in fine* de déconstruire les discours sur lesquels se fonde l'histoire du médium photographique. D'un autre côté, dans la « post-photographie », avec cette même stratégie il peut, en tant que commissaire, construire et contrôler un système d'« appropriateurs » formé par divers acteurs influents du monde de la photographie et par des jeunes artistes, ce qui lui permet de filtrer la création visuelle contemporaine et d'attribuer de la notoriété et de la légitimité aux artistes émergents qui y participent.

Face aux multiples catégorisations de la figure du commissaire dans l'art contemporain, nous proposons donc de définir Joan Fontcuberta comme un « photographe commissaire », terme qui rend mieux compte de la spécificité du développement des pratiques de commissariat dans la photographie.

Ces dernières constations issues de l'étude des rapports entre le commissariat et la photographie chez Fontcuberta nous permettent ici de constater finalement que les pratiques de commissariat se développent d'une façon spécifique dans le champ de la photographie. Ainsi, il nous semble utile, dans la perspective de prochaines études, de rappeler ici quelques spécificités du commissariat d'expositions dans le champ de la photographie que ce travail nous a permis de repérer et qu'il nous semblerait utile d'explorer plus en détail.

Premièrement, ce mémoire révèle le rôle crucial des pratiques de commissariat dans le processus de légitimation de la photographie, un médium qui cherche pendant tout le XX^e

²⁵⁸ Rappelons ici les forts liens constatés dans le troisième chapitre entre la photographie et l'appropriation: « Appropriationists see photography as perfectly suited, by its very nature, to their theory and practice. Photography has created the conditions that make appropriation necessary; it has duplicated the world and created a surrogate world of images. In so doing, photography has demonstrated that our experience is mediated through imagery, that we cannot experience the world directly or make original images of it. In addition, photography is ubiquitous at all levels of culture, and therefore ties these levels together across artificial boundaries, such as the one between high art and popular culture. Furthermore, photography itself is necessarily a form of appropriation. It is, by nature, a way of *taking* pictures, of appropriating appearances. And photography is an inherently multiple and multiplying process; it copies and multiplies everything including other works of art » (Eisinger, Joel, *op. cit.* p. 264).

²⁵⁹ *Ibid.*

siècle sa reconnaissance en tant que médium artistique. De plus, comme nous l'avons vu dans le cas de la « New Photography » de Szarkowski et dans la « post-photographie » de Fontcuberta, ces pratiques sont plus importantes encore dans la légitimation de la photographie contemporaine.

Deuxièmement, l'étude de la figure du commissaire depuis l'entrée de la photographie au MoMA jusqu'à la scène de la photographie contemporaine nous permet de constater l'existence inexplorée d'un pan de l'histoire du commissariat propre au champ de la photographie qui gagnerait à être étudié (Newhall - Steichen - Szarkowski - Fontcuberta). En effet, les premiers conflits entre organisateurs et artistes ont lieu lors des expositions de Steichen à la fin des années 1950²⁶⁰, longtemps avant les premières controverses du monde de l'art contemporain à la fin des années 1960. Comme nous l'avons vu, le modèle curatorial de Steichen inaugure aussi la figure du « commissaire-auteur », un type de commissaire qui ne se développe pleinement en histoire de l'art que dans les années 1970 avec Harald Szeemann. De la même façon, nous avons également constaté le pouvoir de Szarkowski dans le monde de la photographie et dans la création contemporaine. Son influence est sans équivalent dans le monde de l'art contemporain, surtout quand on prend en compte la durée exceptionnelle de son mandat (environ trente ans au sein du Département de Photographie du MoMA). Dans la « post-photographie », Fontcuberta présente à son tour un système sans égal sur la scène artistique contemporaine, puisqu'il lui permet de contrôler la légitimation des pratiques visuelles contemporaines.

Notre analyse et son ancrage historique nous a fait prendre conscience qu'il existe différentes façons de comprendre le commissariat dans la photographie, et qu'une grande partie d'entre elles sont encore largement inexplorées. Depuis la figure du commissaire médiateur jusqu'à celle de commissaire auteur, en passant par le photographe commissaire, le commissaire appropriateur ou le commissaire amateur²⁶¹, il existe des déclinaisons sans fin du commissaire dans la photographie contemporaine qui permettent à nombreux agents du monde de la photographie de participer, avec leurs modèles d'auteur respectifs, à la définition de la discipline. Notre compréhension de la photographie contemporaine gagnerait donc beaucoup à les étudier, et nous espérons que ce travail, certes modeste, contribuera à susciter l'intérêt académique pour cette figure centrale qu'est le commissaire.

²⁶⁰ Glicenstein, Jérôme, *op. cit.* p. 38.

²⁶¹ Dans un entretien récent, Fontcuberta définissait ainsi son travail de commissaire : « J'ai consacré beaucoup de temps à faire du commissariat d'exposition car c'est toujours en rapport avec mon travail, mais je me considère comme un commissaire amateur. » (Fontcuberta, Joan, « Problématiques discursives de la postphotographie avec Joan Fontcuberta », *op. cit.*)

Bibliographie

Acord, Sophia Krzys, « Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art », *Qualitative Sociology*, vol. 33 n°4, 2010, pp. 447-467.

Afterall, MRes Art et Exhibition Studies programme, « Afterall • Afterall 'Artist as Curator' Symposium – videos online », Londres, Central Saint Martins College of Art and Design, 2012 [En ligne. 12 janvier 2016].

Airault, Damien (éd.) *Réalités du commissariat d'exposition: histoire, sociologie, économie, critique*. Paris: Beaux-arts de Paris : Centre national des arts plastiques, 2015. Print. D'art en questions.

Amelunxen, Hubertus von *et al.* (éd.), *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. s.l., G+B Arts, 1996.

Ardenne, Paul, « Commissariat d'exposition: la fin de l'innocence », *Joseffine* n° 7, 2011 [En ligne. 15 janvier 2016].

« Arles: jour de deuil pour le droit d'auteur ». *Libération* 7 juill. 2011. Web. 5 juill. 2015.

« Artistes exposés : Jacques Charlier, Denmark, Laurent Dupont-Garitte, Joan Fontcuberta, Karen Knorr, Paul Mahoux, Jeanne ». : n. pag. Print.

Aziosmanoff, Florent. *Living art: l'art numérique*. Paris: CRNS, 2010.

Bajac, Quentin *et al.*, *Photography at MoMA 1960 to Now*, New York, MoMA, 2015.

Bajac, Quentin et MoMA, « New Photography | MoMA », *The Museum of Modern Art* [En ligne 5 févr. 2016].

Bawin, Julie (éd.), *Art actuel & photographie: [actes du colloque de Namur, Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, 3 mars 2007]*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2008.

Bawin, Julie, *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Archives contemporaines, 2014.

Bawin, Julie et Espace d'art contemporain Les Brasseurs (Liège) (éd.), *L'oeuvre-collection: propos d'artistes sur la collection: [exposition, Espace d'art contemporain Les Brasseurs, Liège, du 14 novembre 2009 au 30 janvier 2010]*, Crisnée, Yellow now, 2010.

Bensaïd, David, « Walter Benjamin, thèses du concept d'histoire », inachevé 2009, [En ligne 5 févr. 2016]

Berthou Crestey, Muriel, « Blow Up, Blow Up: prises, reprises, surprises de vue par Joan Fontcuberta », *LE REGARD A FACETTES*, 25 août 2010 [En ligne 12 oct. 2015].

Blanco, Leticia, « Laia Abril: fotografar por dentro », *EL MUNDO*, 12 nov. 2015 [En ligne 25 févr. 2016].

Boulouch, Nathalie, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *Études photographiques*, n° 21, 2007, pp. 106-122.

Bouzet, Ange-Dominique, « Les fantasmagories d'Arles 96. Le photographe catalan Joan Fontcuberta a pris en mains la programmation. Arles, 27e Rencontres internationales de la photographie (RIP), du 6 juillet au 18 août », *Libération* 7 juin 1996 [En ligne 16 déc. 2015].

Bowness, Alan, *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*, New York, Thames and Hudson, 1990.

Bravo, Laura, *Ficciones Certificadas: invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2006.

Brunet, François, « Le pouvoir des images. À propos de : W.J.T. Mitchell, Iconologie. Image, texte, idéologie, Les Prairies ordinaires », *La Vie des Idées*, [En ligne 14 mars 2016].

Cadieux, Eve, « Obra-colección. El artista como coleccionista », *Ève Cadieux*, n. d. [En ligne 4 nov. 2015].

Caillet, Elisabeth, et Marie-Luz Ceva (éd.), *L'art contemporain et son exposition: [séminaires et colloque, Paris, Collège international de philosophie, 1999-2001: Centre Georges Pompidou, 2002]*, Paris et Budapest, L'Harmattan, 2003.

Caujolle, Christian et Joan Fontcuberta, *Joan Fontcuberta*, Paris, Phaidon, 2001.

Chalumeau, Jean-Luc, *Les expositions capitales qui ont révélé l'art moderne de 1900 à nos jours*, Paris, Klincksieck, 2013.

Chéroux, Clément, « From Here On, L'Or du temps », *Médiathèque des Rencontres de la photographie, Arles*, N. p., 31 août 2011 [En ligne 5 juill. 2015].

Chéroux, Clément, *Joan Fontcuberta*, Arles, Actes Sud, 2008.

Clignet, Rémi, *The structure of artistic revolutions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

Cotton, Charlotte, *Photograph as contemporary art*, Londres, Thames & Hudson, 2014.

Couchot, Edmond, et Norbert Hillaire. *L'art numérique: [comment la technologie vient au monde de l'art]*. Paris: Flammarion, 2003. Print.

Crimp, Douglas, « Pictures », *October*, n° 8, 1979, pp. 75-88.

Crimp, Douglas, « On the Museum's Ruins », *October*, n° 13, 1980, pp. 41-57.

Crimp, Douglas, « The Photographic Activity of Postmodernism », *October* n° 15, 1980, pp. 91-101.

Crimp, Douglas, « The Art of Exhibition », *October*, n° 30, 1984, pp. 49-81.

Criqui, Jean-Pierre, et Batia Suter (éd.), *L'image déjà là: usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Paris et Marseille, Le Bal et Images en manoeuvres, 2011.

Daghighian, Nassim, « Cyberportrait: l'Image Numérique et le Visage Humain », *Phototheoria*, [En ligne 4 janv. 2016]

Déotte, Jean-Louis (éd.), *Le jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Desgagnés, Alexis, « Farewell photography? À propos du langage photographique qui vient », *Inter: Art actuel*, n°110, 2012, pp. 49-51.

de Vries, Patricia, « Documentary Photography & The Historical Archive in Joan Fontcuberta's Sputnik », *The Interdisciplinary Journal of The New School for Social Research*, printemps 2011, [En ligne 28 oct. 2015].

Diego Albarán, Juan, *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

Eisinger, Joel, *Trace and transformation: American criticism of photography in the modernist period*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.

« El Palau de la Virreina de Barcelona exprime el universo fotográfico de Joan Fontcuberta I elmundo.es ». *El Mundo* 11 juin 2008 [En ligne 19 déc. 2015].

Evans, Catherine, « Projects 12: Joan Fontcuberta & Pere Formiguera », juin 1988 [En ligne 28 oct. 2015].

Evans, David, et Whitechapel (éd.), *Appropriation*, Londres, Cambridge et Massachusetts, Whitechapel et MIT Press, 2009.

Everett-Green, Robert, « Montreal festival mines for art in the visual heap of online databases », *The Globe and Mail*. 11 sept. 2015 [En ligne 24 févr. 2016].

Fontcuberta, Joan, s. t. (entretien), *Journal of Contemporary Art*, 1991.

Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelone, Gustavo Gili, (1996) 2011.

Fontcuberta, Joan, et Pere Formiguera. *Fauna*. Seville, Photovision, 1999.

Fontcuberta, Joan, *El Libro De Las Maravillas: Joan Fontcuberta*, Barcelone, Actar, 2000.

Fontcuberta, Joan, et Hubertus von Amelnunxen, *Photography: Crisis of History*, Barcelone, Actar, 2002.

Fontcuberta, Joan, *Estética fotográfica: una selección de textos*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2003.

Fontcuberta, Joan, « El engaño hecho arte », *El País*, 11 févr. 2007, [En ligne 20 déc. 2015].

Fontcuberta, Joan (éd.), *A través del espejo*, Madrid, Oficina de Arte y Ediciones, 2010.

Fontcuberta, Joan, *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*, Barcelone, Gustavo Gili, 2010.

Fontcuberta, Joan, « Por un manifiesto posfotográfico », *La Vanguardia*, 5 nov. 2011 [En ligne 5 juill. 2015].

Fontcuberta, Joan, Clément Chéroux, Erik Kessels, Martin Parr, et Joachim Schmid, *From Here On / A partir de maintenant*, Arles, Les Rencontres d'Arles, 2011.

Fontcuberta, Joan, *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, Barcelone, Gustavo Gili, 2011.

Fontcuberta, Joan *et al.*, *Camouflages*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2013.

Fontcuberta, Joan, Clément Chéroux, Erik Kessels, Martin Parr, et Joachim Schmid, *From Here On: d'ara endavant. La postfotografía en l'era d'internet i la telefonia mòbil / From Here On: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*, Barcelone, Arts Santa Mònica et Les Rencontres d'Arles, 2013.

Fontcuberta, Joan, *The photography of nature & the nature of photography*, United Kingdom, MACK, 2013.

Fontcuberta, Joan, « Le Mois de la Photo à Montréal 2015. Thème proposé : la condition post-photographique. Commissaire invité : Joan Fontcuberta », *Le Mois de la Photo à Montréal*, 2013 (communiqué de presse).

Fontcuberta, Joan, « Problématiques discursives de la postphotographie avec Joan Fontcuberta », *Archée : cyberart et cyberculture artistique*, 10 oct. 2014 [En ligne 20 déc. 2015].

Fontcuberta, Joan, « Le Mois de la Photo à Montréal en régime post-photographique (partie 1). Vers une littératie de l'image (partie 2). Une discussion avec le commissaire Joan Fontcuberta », *Artichautmag.com - Le magazine des étudiant/e/s en art de l'UQAM*, 12 sept. 2014, [En ligne 20 déc. 2015].

Fontcuberta, Joan, « Entrevista con Joan Fontcuberta comisario de la exposición Fotografía 2.0 », *PhotoEspaña. Festival internacional de fotografía y artes visuales*, 2014 [En ligne 20 déc. 2015].

Fontcuberta, Joan, *Trepât*, Paris, Editions Bessard, 2014.

Fontcuberta, Joan, « The Post-Photographic Condition. Le Mois de la Photo à Montréal », *Anti-Utopias*, 16 sept. 2015.

Fontcuberta, Joan, « Antes la fotografía era escritura. Hoy es lenguaje », *El Cultural. El País*, 12 nov. 2015.

Foto Colectània, « OBRA-COLECCIÓN. EL ARTISTA COMO COLECCIONISTA », *Blog Foto Colectània*, 19 févr. 2013. [En ligne 10 nov. 2015].

García Sedano, Marcelino, « Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red », *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, vol. 21 n°21, 2015 [En ligne 18 sept. 2015].

George, Adrian, *The curator's handbook: museums, commercial galleries, independent spaces*, Londres, Thames and Hudson, 2015.

Gergel, George F., « From Here On: Neo Appropriation Strategies in Contemporary Photography », dans Alford, Stephen (éd.), *Interventions: the online journal of Columbia University's graduate program in modern art: critical and curatorial studies*, 1.2 2012 [En ligne 28 sept. 2015].

Glicenstein, Jérôme, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

Glicenstein, Jérôme, *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

Graham, Beryl et Sarah Cook, *Rethinking curating: art after new media*, Cambridge, the MIT Press, 2010.

Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson, et Sandy Nairne (éd.), *Thinking about exhibitions*, Londres et New York, Routledge, 1996.

Groys, Boris. « Multiple Authorship » dans Vanderlinden, Barbara et Elena Filipovic (éd.), *The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, Cambridge, The MIT Press, 2005.

Guillot, Claire, « Aux Rencotres d'Arles, les poulets ont leur musée », *Instantanés : Un regard sur l'actualité de la photographie : des expos, des rencontres, des images - Le Monde.fr.*, juillet de 2011 [En ligne 5 juill. 2015].

Gunthert, André, « "From here on", Arles rencontre la photo numérique », *Culture visuelle : média social d'enseignement et de recherche - L'Atelier des icônes*, 8 juill. 2011 [En ligne 5 juill. 2015].

Gunti, Claus, « Post-, para- et champs élargis : quelques réflexions sur les catégories alternatives à la photographie et au cinéma », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 21-22, 2012, pp. 98-107 [En ligne 5 janv. 2016].

Haski, Pierre, « Photographie à Arles : quand le Web bouscule l'art contemporain », *Rue89*, 7 sept. 2011 [En ligne 12 nov. 2015].

Heinich, Nathalie et Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du Travail*, vol. 31 n°1, 1989, pp. 29-49.

Heinich, Nathalie, « Les manifestes et l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier », dans Majastre, Jean-Olivier (éd.), *Le texte, l'oeuvre, l'émotion: deuxièmes Rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble*, Bruxelles, La lettre volée, 1994, pp. 49-64.

Heinich, Nathalie et Harald Szeemann, *Harald Szeemann: un cas singulier: entretien*, Paris, L'Echoppe, 1995.

Heinich, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1998.

Heinich, Nathalie et Roberta Shapiro (éd.), *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.

Heinich, Nathalie, *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

Heinich, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

Heinich, Nathalie, « MANIFESTE, arts », *Encyclopaedia Universalis*, s. d., [En ligne 21 mars 2016].

Heinich, Nathalie (éd.), *Par-delà le beau et le laid: enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, PU Rennes, 2014.

Jouvenet, Morgan, « Le style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d'art contemporain », *Sociétés & Représentations*, vol. 11, n°1, 2001, pp. 325-348.

Lafon, Laura, « Photographie liquide — III /III. Approche de l'autoportrait en réseau et esthétique postphotographique », *TK-21 La Revue* vol. 18, 2013, [En ligne 26 oct. 2015].

Le Douaran, Marie, « À Arles, les droits d'auteur sous les projecteurs », *L'Express*, 18 juill. 2011 [En ligne 26 juill. 2015]

Lugez, Athina, « Biennale 2015: The Post-Photographic Condition - Selected photographs from this year's Mois de la Photo Montreal », *LensCulture*, 2015 [En ligne 25 févr. 2016].

Lugon, Olivier, « L'exposition moderne de la photographie », dans Morel Gaëlle (éd.), *Les espaces de l'image. The spaces of the image*, Montréal, Mois de la photo à Montréal, 2009.

Lugon, Olivier, « Avant la "forme tableau" », *Études photographiques*, n° 25, 2010, pp. 6-41.

Manovich, Lev, « The paradoxes of digital photography », *Photography after photography*, Munich, Verlag der Kunst, 1995.

Mauro, Alessandra, *Photoshow. Landmark Exhibitions That Defined the History of Photography*, Londres, Contrasto, 2014.

- Michaud, Yves, *L'artiste et les commissaires: quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, A. Fayard-Pluriel, 2012.
- Mitchell, William J., *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*, Cambridge/Massachusetts, Londres, MIT Press, 2001.
- Moeder, Claire, « Le Mois de la photo. Joan Fontcuberta : être optimiste et vigilant », *Ma mère était hipster*, s. d., [En ligne 18 sept. 2015].
- MoMA, « MoMA | Exhibition Files of The Museum of Modern Art in The Museum of Modern Art Archives », *MoMA*, s. d., [En ligne 6 oct. 2015].
- MoMA, « MoMA | New Photography », *MoMA*, s. d. [En ligne 6 oct. 2015].
- MoMA, « MoMA | Press Release Archives of The Museum of Modern Art », *MoMA*, 2016 [En ligne 6 oct. 2015].
- MoMA, « MoMA | Projects Series », *The Elaine Dannheisser Projects Series*, s. d. [En ligne 6 oct. 2015].
- MoMA, et Peter Galassi, « The Museum of Modern Art For Immediate Release. NEW PHOTOGRAPHY 4 », *MoMA*, oct. 1988 [En ligne 6 oct. 2015].
- MoMA, et John Szarkowski, « The Museum of Modern Art For Immediate Release. Photography until Now », *MoMA*, février 1990 [En ligne 6 oct. 2015].
- MoMA, et John Szarkowski, « The Museum of Modern Art For Immediate Release. NEW PHOTOGRAPHY », *MoMA*, août 1985 [En ligne 6 oct. 2015].
- Musée Nicéphore Niépce, « Monumentalbum. Un projet photographique participatif », *Musée Niépce*, 2011 [En ligne 6 nov. 2015].
- Obrist, Hans Ulrich, et Lionel Bovier, *A Brief History of Curating*, Zürich, JRP Ringier, 2011.
- Obrist, Hans Ulrich, *Ways of curating*, New York, Faber and Faber, 2014.
- Occurrence, « Erik Kessels + Joachim Schmid », *Occurrence. Espace d'art et d'essai contemporains*, sept. 2015 [En ligne 12 janv. 2016].
- O'Doherty, Brian et Thomas McEvelley, *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Berkeley, University of California Press, 1999.
- O'Neill, Paul (éd.), *Curating subjects*, Londres, Open Editions, 2007.
- Palmier, Jean-Michel, *Walter Benjamin: le chiffonnier, l'ange et le petit bossu : esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Klincksieck, 2006.
- Phillips, Christopher, « The Judgment Seat of Photography », *October* n°22, 1982 pp. 27-63.
- Pujade, Robert, et Joan Fontcuberta. *Du réel à la fiction. La Vision fantastique de Joan Fontcuberta*. Paris et Ajaccio, CNDP-CRDP de Corse et Centre méditerranéen de la photographie, 2005 [En ligne 21 oct. 2015].
- Respini, Eva, Drew Sawyer, et Mary Statzer, « A "New Prominence": Photography at MoMA in the 1960s and 1970s », *The Photographic Object 1970*, Berkeley, Univ of California Press, 2016.

Ribalta, Jorge, *Espacios fotográficos públicos: exposiciones de propaganda, de « Prensa » a « The family of Man »*, 1928-1955, Barcelone, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

Robins, Kevin, « Nos seguirá conmoviendo una fotografía? », *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelone, Paidós, 1997.

Science Museum, « Joan Fontcuberta: Stranger Than Fiction », *Science Museum*, 21 févr. 2012, [En ligne 21 nov. 2015].

Smith, Terry, « Artists as Curators/Curators as Artists : Exhibitionary Form Since 1969 », dans Celant, Germano (éd.), *When Attitudes Become Form Bern 1969*, Venise, Fondazione Prada, 2013, pp. 519-530.

Smith, Terry, *Thinking contemporary curating*, New York, Independent Curators International ICI, 2012.

Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the dock: essays on photographic history, institutions, and practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

Soraru, I., « Littérature 2.0: From here on? La photographie sans qualité au festival d'Arles », *Littérature 2.0*, s. d., [En ligne 5 juill. 2015].

Stange, Maren, « Photography and the Institution: Szarkowski at the Modern », *The Massachusetts Review*, vol. 19 n°4, 1978, pp. 693-709.

Staniszewski, Mary Anne, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Massachussets, The MIT Press, 1998.

Steeds, Lucy (éd.), *Exhibition*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2014.

Szarkowski, John, *Looking at photographs: 100 pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1973.

Szarkowski, John, *Photography until now*, New York et Boston, Museum of Modern Art, 1989.

Szarkowski, John et Lise-Eliane Pomier, *L'Oeil du photographe*, Milan, 5 continents, 2007 (1966).

Tejada, Ricardo, « La vida secreta de las plantas: (las obras de Fontcuberta y Knight, o como fotografiar la vida sin herborizarla) », *La Balsa de la Medusa*, Madrid, Visor Dis., 1987.

Tucker, Anne Wilkes, « Lyons, Szarkowski, and the Perception of Photography », *American Art*, vol. 21 n°3, 2007, pp. 25-29.

Turner, Fred, « The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America », *Public Culture*, vol. 24-1 n°66, 2012, pp. 55-84 [En ligne 21 nov. 2015].

Verhagen, Erik, « La photographie conceptuelle », *Études photographiques*, n°22 2008, [En ligne 9 févr. 2016].

Welchman, John C., *Art after appropriation: essays on art in the 1990s*, Amsterdam, G+B Arts International, 2001.

Wells, Liz, *Photography: a critical introduction*, Londres et New York, Routledge, 2015.

Annexe 1

Chronologie du parcours de Joan Fontcuberta

Nous avons principalement inclut les livres et expositions concernant notre travail (nous n'avons pas pris en compte la réexposition des différents projets).

1980 – 1990

Projets d'artiste : *Herbarium, Fauna, Science & Fiction, Frottogrammes*

1991 – 2000

Projets d'artiste : *Constellacions, Palimpsests, L'artiste et la photographie, Sputnik, Hemograms, Sirènes*

Publications : *Le Baiser de Judas : photographie et vérité* (livre)

2001 – 2010

Projets d'artiste : *Orogenèse, Googlegrammes, Deconstructing Obama, Monumentalbum*

Publications : *A través del espejo* (livre), *La cámara de Pandora : la fotografía después de la fotografía* (livre).

2011 – 2016

Projets d'artiste : *Camouflages, Trepas*

Projets de commissaire : *From Here On, L'œuvre-collection, Fotografía 2.0, The Photographic Condition.*

Publications : *Por un manifiesto postfotografico* (article dans un journal), *From Here On* (catalogue d'exposition), *The Photographic Condition* (catalogue d'exposition), *The photography of nature & the nature of photography*

Expositions de la post-photographie

From Here on. PostPhotography in the Age of Internet and the Mobile Phone

Exposition organisée dans le cadre des Rencontre d'Arles (Arles, 2011) et réexposée à Arts Santa Mònica (Barcelone, 2013)

Commissaires : Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr et Joachim Schmid.

Artistes : Adrian Sauer, Andreas Schmidt, Aram Bartholl, Claudia Sola, Constant Dullaart, Corinne Vionnet, Cum, David Crawford, Doug Rickard, Ewoudt Boonstra, Frank Schallmaier, Gilbert Hage, Hans Aarsman, Hermann Zschiegner, James Howard, Jenny Odell, Jens Sundheim, John Haddock, Jon Rafman, Josh Poehlein, Kurt Caviezel, Laurence Aëgerter, Marco Bohr, Martin Crawl, Micheal O'Connell a.k.a Mocksim, Mishka Henner, Monica Haller, Nancy Bean, Pavel Maria Smejkal, Penelope Umbrico, Roy Arden, Shion Sono, The Get Out Clause, Thomas Mailaender, Viktoria Binschok, Willem Popelier.

Œuvre-collection. L'artiste comme collectionneur

(Obra-col·lecció. L'artista com a col·lecccionista)

Exposition organisée dans la galerie Foto Colectània (Barcelone, 2013)

Commissaire : Joan Fontcuberta

Artistes : Ève Cadieux, Emilio Chapela Pérez, Hans Eijkelboom, Erik Kessels, Martin Parr, Jean-Gabriel Périot, Joachim Schmid, Richard Simpkin, Eric Tabuchi et Penelope Umbrico.

Photographie 2.0

(Fotografia 2.0)

Exposition organisée dans le cadre du festival PhotoEspaña (Madrid, 2014)

Commissaire : Joan Fontcuberta

Artistes : Albert Gusi, Alejandro Guijarro, Arturo Rodríguez, Daniel Mayrit, Darius Koehli, Diego Collado, Fosi Vegue, Jon Uriarte, Jordi V. Pou, Juana Ghost, Laia Abril, Manuel Fernández, Miguel Angel García, Miguel Ángel Tornero, Noelia Pérez, Oscar Monzón, Pablo Chacón, Reinaldo Loureiro, Roc Herms et Txema Salvans.

Nous n'avons pas trouvé d'images de cette exposition.

La condition photographique

(*The Photographic Condition*)

Exposition organisée dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal (Montréal, 2015)

Commissaire : Joan Fontcuberta

Artistes : Laia Abril, After Faceb00k, Eija-Liisa Ahtila, Raymonde April, Roy Arden, Alfonso Arzapalo, Kutlug Ataman, Christopher Baker, Roger Ballen, Sammy Baloji, Yael Bartana, Christina Battle, Leandro Berra, Dominique Blain, Diane Borsato, Candice Breitz, Adam Broomberg et Olivier Chanarin, Elina Brotherus, Robert Burley, Jack Burman, Jim Campbell, Michel Campeau, Janet Cardiff et Georges Bures Miller, Grégory Chatonsky et Dominique Sirois, David Claerbout, Pascal Convert, Luc Courchesne, Raphaël Dallaporta, Max Dean, Véronique Ducharme.

Nous n'avons pas trouvé d'images de cette exposition.

Annexe 2

Interview of Catherine Evans

1. Fontcuberta in the MoMA

- What was *Project* series in 1980s?

*The **projects** series was described as follows:*

*"Designed to present recent work by contemporary artists, the new **projects** series has been based on the Museum's original **project** exhibitions, which were held from 1971 to 1982. The artists presented are chosen by the members of all the Museum's curatorial departments in a process involving an active dialogue and close critical scrutiny of new developments in the visual arts." (see brochure copy in scanned images attachment)*

Who was in charge of *Project* series?

*When *Fauna* was presented in 1988, Linda Shearer, Curator of Painting and Sculpture, in the Department of Painting and Sculpture, was in charge of the projects program. Linda joined the staff in 1985.*

How was your experience in the *Project* series as a junior curator?

The experience was transformative for me. If I'm remembering correctly, up until this opportunity, I had served mostly as an assistant to John Szarkowski on major exhibitions and publications, such as the last volumes of the Eugene Atget publications and the Irving Penn retrospective, as well as several less comprehensive projects with other senior curators. So the chance to conceptualize, plan, and implement my own exhibition was very exciting and one not afforded too often to junior curators. It was wonderful to work cross departmentally, outside of my own department and Linda was a terrific mentor.

- Who was responsible for the invitation of Fontcuberta and why do you think they invite him to show in the *Project* series?

Proposing an exhibition with Joan Fontcuberta and Pere Formiguera was my idea. I don't recall exactly why he/they were on my radar. I remember that he was best known in Europe, especially in Spain, and had not had a solo museum exhibition in the US. Debuting this work at MoMA was an enormously gratifying opportunity for both the artists and me.

- Since the Department of Photography was interested in the promotion of contemporary photography, launching initiatives such as the "New Photography" series, it would have seemed evident to show *Fauna* in an exhibition directly curated by the department. Why

Fontcuberta was not directly invited by the Department of Photography since he works mainly with photography?

*There wasn't a conscious decision not to show JF's work in the context of the photography department. Junior curators from any department could propose a **projects** exhibition. The conceptual nature of Fontcuberta and Formiguera's collaborative practice would have been better suited to **projects**. In fact it appears that until very recently, the New Photography series has not included collective practices. Additionally they were by definition group shows.*

Why was *Fauna* was showed in a series exhibition dedicated to "contemporary art", according to the *Project* series' website?

*In the 1980s, indeed since the 1960s, contemporary photography was taking a more assertive stand in the contemporary art scene in general. And of course many prominent artists had been using photography as central elements in their work. In the 1980s, the art market embraced photography in unprecedented ways. I did the first Tina Barney exhibition at MoMA in 1990 and by then, many artists/photographers were making wall size works. The intersection of contemporary art and photography was very apparent and silos determined by medium were beginning to break down. In that sense, the **projects** series was a refreshing opportunity to foster collaborative museum practice.*

- Did Fontcuberta and Szarkowski meet and work together during the exhibition?

They met but did not work on the exhibition together. It was entirely my project from beginning to end.

What did Szarkowski thought about showing Fontcuberta in the MoMA? Was Fontcuberta aware about the Szarkowski's work at that time?

*I don't recall John Szarkowski having a strong opinion one way or the other. He was very supportive of me participating in the **projects** series. Everyone in the photography world was well aware of Szarkowski's work and enormous contribution to the field of photography, as an art form on par with all of the other visual arts. By 1988, Szarkowski had mounted numerous ground breaking exhibitions that had broad impact. The photography department was founded in 1940, which speaks to MoMA's philosophy about the primacy of the medium.*

2. Curating *Fauna* and working with Fontcuberta

- How was the experience of curating *Fauna*? How was your collaboration with Fontcuberta?

*Joan and Pere were terrific collaborators in all aspects of the project development and implementation. The *Fauna* artwork is itself a layered collaboration of many -- the two artists, the fictional Dr. Ameisenhaufen, and the curator.*

- Fontcuberta is interested in the construction of the discourse of cultural institutions around the objects they exhibit. As you said in the *Fauna's* press release in 1988, he is concerned "with the way in which data assumes meaning through its presentation" (Evans, Catherine 1988). How would you describe Fontcuberta's job in the *Fauna*? Due to the importance of the display in Fontcuberta's *Fauna*, would you describe him in the *Fauna* as an artist who behaves like a curator?

The installation, in this case, is the whole Fauna concept. Joan and Pere created the entire "archive" as their artistic output. Artists and curators alike, are in a constant process of editing, selecting, cropping (literally or metaphorically), deciding. In this elaborate hoax, Joan and Pere presented themselves as young scientists who discover the archive.

- As the curator of the exhibition, was it difficult to work with Fontcuberta since he is very concerned with the display?

Not at all, Joan and Pere were enormously collaborative, as am I. One of the challenges was with customs issues with regard to transporting the taxidermied specimen from Barcelona to New York. I worked with the Registrars to resolve this unexpected issue.

- Finally, what do you think about exhibiting *Fauna* – which "calls into question the authority of the photographic medium and the assumed objectivity of scientific methodology and institutional display » (Evans, 1988) – in the MoMA, the "judgement seat of photography" (Phillips, Christopher 1982), when the Department of Photography was still headed by Szarkowski, famous for his extremely formalist and aesthetic approach and his commitment to the legitimation of the photographic medium?

The show was a success and even Roberta Smith in her review (New York Times, July 29, 1988, see attachment) played along. I would spend time in the gallery and occasionally overhear visitors comment on how amazing the archive is, how incredible the specimens, the audio tapes, etc. The authority of the museum and the white cube where the project was installed, and despite the fact that it was not in a natural history museum setting, created a persuasive atmosphere. Photographs presented as records and documents, underscored that authority. But as a photographic strategy, it was Walker Evans who said "Documentary: That's a sophisticated and misleading word. And not really clear... The term should be documentary style... « (Art in America, March-April 1971 , World History of Photography by Naomi Rosenblum , ISBN: 0789209462 , Page: 340) [pls check this citation]

Szarkowski was a huge champion of Walker Evans. I would say that how photography's documentary-style approach is received by the viewer does not undermine the medium's legitimacy as an artform.

3. Fontcuberta after *Fauna* in MoMA :

- How do you think that being exhibited in the MoMA have affected Fontcuberta's career? Was it a springboard or was he already famous in the world of photography?

I would have to look at how many exhibitions, publications, projects, and sales of his work occurred after the MoMA show. You could probably google his bio or work with his gallery to assess his success as an artist post the MoMA presentation. In 1988 he was not well known in the photography world in the US; he was better known in Europe where he had been showing his work since 1974 (according to Roberta Smith's review).

- How did Fontcuberta contribute to MoMA and to the *Project* series with *Fauna*?

*I'm not sure I understand what you mean with this question. The **projects** series was the first of its kind to present experimental, innovative work by mostly unknown artists in a museum. In that sense and in retrospect, *Fauna* was a perfect candidate for the series. Joan and Pere collaborated with me to realize the exhibition.*

4. Fontcuberta nowadays:

- Have you followed Fontcuberta's projects over the years?

- What is your opinion about Fontcuberta's « post-photography », presented in Les Rencontres d'Arles (2011), PhotoEspaña (2014), the Mois de la Photo in Montréal (2016)?

- What do you think about Fontcuberta's status in post-photography as a curator and a theorist (he has never exhibit as an artist next to the young artists he considered to be part of the "post-photography")?

I have not followed his career so do not feel competent to comment here..

- As we have seen, the display of the exhibition was crucial for *Fauna*, as well as for most of the works of Fontcuberta. Do you think that his apparently recent interest in curating is related to this ancient interest in the display and the exhibition as an artistic medium or do you think that is something completely new, without any relation to his work as an artist?

I would imagine that his work has been an evolution, like most artistic practice.

- In the third chapter of the Master thesis, I am working with the example of Fontcuberta as the curator of the "post-photography" to prove the following hypothesis: the critic, as a crucial figure in the legitimation process of art in the XIXth and XXth centuries, has been replaced little by little with the curator, nowadays much more influential in the process of legitimation in the contemporary world of art (I am working about). As a curator specialised in photography, what do you think about the status of the curator in the world of contemporary art, and in the world of photography?

The role of the critic as arbiter of taste and trends reached a peak during the post war period of Abstract Expressionism. I think everyone would agree that it seems diminished now, as audiences no longer look to critics as the sole opinion source or depend on singular narratives. There are so many outlets now for multiple voices. Inside cultural institutions, curators of contemporary art and photography advocate for artists they believe in and are the conduits for bringing their work to the public. Increasingly the line between contemporary curating practice and that of photography is blurred, partly because artists themselves are less inclined to make those distinctions in their practice and certainly because the art market itself is no longer making those distinctions. As a historian of photography I have always welcomed interdisciplinary thinking and believe it empowers curators to have broader impact with their work.