

**Par-delà les images : quand la matérialité photographique
éclipse la représentation**
**Beyond the Image: When the Materiality of the Photograph
Eclipses Representation**

Julie-Ann Latulippe

Number 101, Winter 2021

Nouveaux matérialismes
New Materialisms

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94821ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)
1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Latulippe, J.-A. (2021). Par-delà les images : quand la matérialité photographique éclipse la représentation / Beyond the Image: When the Materiality of the Photograph Eclipses Representation. *esse arts + opinions*, (101), 56–65.

Tous droits réservés © Julie-Ann Latulippe, 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Par-delà les images : Quand la matérialité photographique éclipse la représentation

Alors que les études photographiques ont longtemps été centrées sur des enjeux de représentation, les questions liées à la matérialité de la photographie s'imposent de plus en plus dans les réflexions sur ce médium. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*¹, dirigé par Elizabeth Edwards et Janice Hart, représente à cet égard un point tournant du début des années 2000. L'ouvrage collectif invite à traiter la photographie comme un objet, à étudier comment sa dimension matérielle détermine le regard posé sur lui et comment son contexte physique de présentation oriente dans une certaine mesure l'expérience qui en est faite. Une photographie de famille n'est pas perçue de la même manière si elle est conservée dans une boîte et manipulée dans l'espace domestique que si elle est déplacée dans les réserves contrôlées d'un centre d'archives, reproduite dans un livre d'artiste ou encore agrandie et encadrée pour être exposée dans une salle de musée. Ce même objet est tantôt porteur d'un récit personnel, tantôt document historique, et peut même proposer une expérience esthétique.

Julie-Ann Latulippe

L'approche anthropologique proposée dans le livre de Edwards et Hart amène à examiner le parcours des objets photographiques, c'est-à-dire le processus continu de leur usage et de leur production de sens selon leur réseau de circulation et leur mode de présentation. La question de la matérialité de la photographie, qui porte les traces de ses manipulations et de son usure, ouvre sur la vie de l'objet, sur ses usages vernaculaires et sur les affects qu'il suscite.

Quel type d'expérience esthétique est proposé quand l'objet photographique offert au regard nous donne accès à son existence en tant que chose plutôt qu'à la représentation prévue au moment de la prise de l'image ? Comment l'état matériel d'une photographie la fait-il performer ? Ce texte explore l'agentivité des objets à travers un corpus d'œuvres où l'expérience de la matérialité de la photographie éclipse l'expérience de l'image. Les pratiques artistiques examinées sont centrées sur la recontextualisation d'objets

photographiques déjà existants, dont une part importante est constituée de photographies abîmées, défigurées, voire illisibles.

Dans la foulée de la crise financière de 2008, deux artistes italiens se sont rendus à Detroit, au Michigan, pour photographier le déclin de la ville industrielle. Une fois sur place, Arianna Arcara et Luca Santese sont frappés par l'abondance d'images abandonnées sur les lieux. *Found Photos in Detroit 2009-2010* rassemble environ 1 500 photographies qu'ils ont recueillies dans divers bâtiments désaffectés. À partir de ces archives, une sélection a été présentée sous forme d'exposition et de livre². Des clichés anonymes tirés d'albums personnels trouvés dans des maisons vides se mêlent à des portraits d'identification et à des photographies médico-légales collectés dans des postes de police désertés. Ces dernières documentent des scènes de crime ou des accidents de voiture et montrent des individus portant des marques d'agression

physique, ce qui a pour effet d'installer un climat de tension et de violence latente dans l'ensemble du corpus. Cette violence est essentiellement subie par des Afro-Américains, sujets de presque toutes les représentations. De surcroît, une part importante de ces images délaissées a été abîmée par l'humidité et la moisissure, ce qui crée des effets saisissants au plan formel. Sur certaines, le papier est jauni, taché, parfois complètement décoloré ; sur d'autres, la surface du tirage est fendue ou si ondulée que les traits des sujets sont illisibles.

Les photographies abandonnées par leurs propriétaires et sorties de leur contexte d'origine se retrouvent détachées du récit dans lequel elles faisaient sens au moment de leur prise et s'ouvrent ainsi à une charge de nouvelles significations. La recontextualisation artistique opérée par Arcara et Santese invite à une appréciation esthétique des objets photographiques et leur donne une portée symbolique. Leur dégradation matérielle fait écho à celle des lieux où ils ont été trouvés et met en relief les inégalités raciales exacerbées par la profonde crise économique et sociale qui a ravagé la ville. Les représentations se sont brouillées et estompées sous l'action du temps et des éléments. Néanmoins, ces objets

1 — Elizabeth Edwards et Janice Hart (dir.), *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, Londres, Routledge, 2004.

2 — Arianna Arcara et Luca Santese, *Found Photos in Detroit*, Pianello Val Tidone, Cesura Publish, 2012.



Arianna Arcara & Luca Santese

← Images tirées du projet | images from the project *Found Photos in Detroit 2009-2010*.

Photo : permission de | courtesy of the artists & Cesura, Pianella, Italie

Arianna Arcara & Luca Santese

↓ *The Flag*, tiré du projet | from the project *Found Photos in Detroit 2009-2010*. Photo : permission de | courtesy of the artists & Cesura, Pianella, Italie

Joachim Schmid

→ No. 460, *Rio de Janeiro, December 1996*, de la série | from the series *Bilder von der Straße*, 1982-2012. Photo : permission de | courtesy of the artist & P420, Bologne

Joachim Schmid

↘ No. 836, *Tehran, May 2004*, de la série | from the series *Bilder von der Straße*, 1982-2012. Photo : permission de | courtesy of the artist & P420, Bologne







ont une présence persistante, et certains regards nous fixent encore. Les images de *Found Photos in Detroit* rappellent que ce ne sont pas que des bâtiments qui ont été laissés à eux-mêmes pendant la crise.

Les photographies trouvées dans l'espace public par l'artiste allemand Joachim Schmid évoquent un autre type de violence faite aux images, cette fois plus délibérée. Pour constituer l'œuvre *Bilder von der Straße/Pictures from the Street* (1982-2012), Schmid a recueilli des photographies dans la rue lors de ses déplacements pendant 30 ans, jusqu'à en avoir accumulé un millier. Presque toutes sont des portraits, et plus de la moitié ont été déchirées ou littéralement mises en pièces, de manière à en défigurer les sujets. Schmid a minutieusement tenté d'en récupérer et réassembler tous les fragments, parfois sans succès, laissant le centre de l'image béant. Il s'agit souvent de portraits pris dans l'intimité où, paradoxalement, le sujet s'abandonne en toute confiance devant l'appareil – comme cette jeune femme étendue sur un lit, les yeux fermés, en sous-vêtements.

La démarche de Schmid rend visible la trajectoire de certaines images personnelles, qui ne sont pas toutes conservées comme des objets précieux, mais subissent parfois un processus de désaffection. Cette nouvelle matérialité révèle l'agentivité des portraits photographiques, qui peuvent déclencher une réaction affective d'une grande intensité chez ceux qui les regardent. La violence perpétrée à l'endroit de ces photographies rend visible la dimension presque magique dont certaines images sont investies. En effet, le rapport des amateurs à leurs photographies est profondément ancré dans l'indicialité du médium, qui voit en l'image une trace physique du sujet représenté³. La connexion est si forte entre l'image photographique et son sujet que l'objet en vient à se substituer à la personne. L'effet de présence peut devenir insupportable, si bien que sa destruction agit comme « une sorte de rituel qui s'apparente au vaudou⁴ », pour reprendre l'expression de Schmid.

Si certaines pratiques artistiques de recontextualisation consistent à utiliser les photographies telles quelles, dans l'état où elles ont été trouvées, d'autres reposent sur des interventions physiques sur les objets qui ont pour effet de révéler ou d'augmenter leur matérialité. L'artiste britannique Julie Cockburn fait l'acquisition de photographies de studio des années 1940 à 1960, des portraits conventionnels où les sujets ont des coiffures léchées et des sourires figés. Puis, à travers diverses manipulations, elle altère la lisibilité de ces représentations photographiques. Dans des collages comme *Mindfulness 1* (2017) et *Tantrum 3* (2012), l'artiste découpe la surface des portraits où se trouvent les visages pour en reconfigurer les morceaux dans un agencement qui rappelle les formes symétriques et fragmentaires d'un kaléidoscope, ce qui non seulement rend les sujets méconnaissables, mais crée également un nouveau motif. Elle défigure les individus photographiés, alors qu'ils sont paradoxalement déjà anonymes du fait de l'abandon des photographies par leurs propriétaires.

Cockburn travaille également avec la broderie, recouvrant partiellement ou complètement les visages photographiés de compositions géométriques traitées en aplat qui s'apparentent à des abstractions modernistes. Les fils sont brodés avec la plus grande minutie, de manière à créer des cercles ou des rectangles colorés dont la surface parfaitement lisse et lustrée sollicite le sens du toucher. L'agentivité d'un objet se manifeste lorsqu'il nous interpelle, lorsque sa présence ne peut être ignorée, comme le rappelle Cockburn quand elle explique que ce sont les images qui demandent à être complétées par son intervention. « Les images originales sur lesquelles je travaille ont souvent été jetées, elles sont pliées et écornées, et il se passe quelque chose qui tient de la réparation, du raccommodage et de la caresse⁵ », explique-t-elle. L'altération matérielle des photographies détourne et réinvente des images sans histoire; plus encore, cette intervention prend des images vernaculaires anonymes pour en faire des œuvres complexes qui dialoguent avec l'histoire de l'art. Dans *Face Paint* (2020), les fils de différents tons de blanc qui sont superposés au visage d'une jeune femme créent l'impression de vigoureux coups de pinceau qui auraient effacé ses yeux et sa bouche en laissant tomber des gouttelettes de peinture tout autour. Alliant figuration et abstraction, cette œuvre joue sur plusieurs registres. Cockburn s'approprie un médium de représentation populaire et le transforme par le biais d'une pratique artisanale de manière à évoquer l'abstraction picturale.

La pratique de l'artiste américaine Han Cao associe également la photographie trouvée à la broderie. Ses œuvres installent une tension entre deux techniques : la photographie, mécanique, instantanée et infiniment reproductible, et la broderie, artisanale, unique, exigeant un long travail manuel. Dans *Oversaturated* (2020) et *Spontaneous Combustion* (2020), des têtes explosent en une multitude de particules colorées créées par des centaines de points de noir brodés sur la surface des images. Sur des portraits de couples en noir et blanc datant du début du 20^e siècle, elle recouvre le corps des femmes de délicats motifs végétaux, alors que leurs visages disparaissent sous d'énormes coroles de fleurs colorées. La série, intitulée *Wallflowers* (2019-2020), est un commentaire sur les portraits de studio de l'époque, dans lesquels les femmes se font souvent reléguer au second rôle. L'artiste donne à ces figures originellement austères une présence éclatante, tout en effaçant leurs visages.

La capacité qu'ont les objets abordés ici à produire des réactions tient en grande part à la matérialité de la photographie sur pellicule tirée sur un support de papier. En arrivant à Detroit, plutôt que d'ajouter d'autres représentations de bâtiments en ruine à celles qui circulaient déjà massivement en ligne, Arcara et Santese ont trouvé dans les photographies abandonnées l'ultime représentation de la crise financière. C'est précisément la présence physique de ces objets photographiques qui interpelle les artistes. « Si vous regardez bien les fragments d'un cliché, ça

vous donne une idée de l'énergie qu'on a mise à le détruire, souligne Joachim Schmid. Les gens ne font pas ça sans raison⁶. » Cette matérialité des objets délaissés, meurtris, mutilés, amène à élaborer de nouveaux récits pour les comprendre. « Et ce n'est pas seulement l'image, c'est la photo en tant qu'objet concret. Pleine de cette énergie destructrice, la photo devient un objet plus intéressant⁷. » Il en est de même pour les photographies anciennes défigurées et reconfigurées par Cockburn et Cao : ce sont leurs propriétés matérielles qui invitent les interventions des artistes.

Ce que ces œuvres rendent visible, c'est l'agentivité des objets photographiques. Cette capacité à agir sur le monde, c'est ce qui fait tourner le regard vers des images ruinées par l'humidité empilées dans un bâtiment abandonné; c'est ce qui pousse à ramasser un portrait déchiré trouvé sur le trottoir pour en recoller les morceaux; c'est ce qui suscite le désir de toucher des photographies anciennes, de les « reprendre » avec du fil à broder. L'agentivité fait performer les objets. Elle est l'impulsion de leur trajectoire à travers le temps et l'espace, par l'intérêt renouvelé et les réactions affectives qu'ils provoquent chez une succession de propriétaires qui, par leurs interventions, transforment la manière dont ils sont perçus. La photographie est un objet avec lequel nous entrons en relation, qu'il déclenche la pulsion de le déchirer ou qu'il propose une expérience esthétique. ●

3 — Voir à ce sujet les travaux de Gillian Rose : *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, Farnham et Burlington, Ashgate, 2010, p. 31-32.

4 — Joachim Schmid, cité dans John S. Weber, « Bilder von der Straße », dans Gordon MacDonald et John S. Weber (dir.), *Joachim Schmid: Photoworks 1982-2007*, Saratoga Springs, The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College, Brighton, Photoworks, et Göttingen, Steidl, p. 21. [Trad. libre]

5 — Julie Cockburn, citée dans Robert Shore, *Post-Photography: The Artist with a Camera*, Londres, Laurence King Publishing, 2014 p. 204. [Trad. libre]

6 — Joachim Schmid, cité dans Mark Durden, « Photography, Anonymity and the Archive: Joachim Schmid », *Parachute*, n° 109 (janvier, février et mars 2003), p. 120. [Trad. libre]

7 — Ibid.

Han Cao

← *Oversaturated*, 2020.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Beyond the Image: When the Materiality of the Photograph Eclipses Representation

Julie-Ann Latulippe

Here, an anthropological approach is taken to consider the path of photographic objects—the continuous process of their use and the production of meaning based on their networks of circulation and modes of presentation. The question of the materiality of the photograph, which bears traces of its handling and wear, points to the life of the object, its vernacular uses, and the affect that it evokes.

What type of aesthetic experience is proposed when the photographic object gives us access to its existence as a thing rather than to the representation intended when the image was taken? How does a photograph's material state make it perform? Here, I explore the agency of objects through several series of works in which the experience of the photograph's materiality eclipses the experience of the image. The art practices examined focus on recontextualizing already existing photographic objects, many of which include damaged, defaced, and even unreadable photographs.

In the wake of the 2008 financial crisis, Italian artists Arianna Arcara and Luca Santese travelled to Detroit, Michigan, to photograph the decline of the industrial city. Once there, they were struck by the abundance of photographs that had been left behind. *Found Photos in Detroit 2009–2010* assembles approximately 1,500 photographs that they gathered from different abandoned buildings. A selection of this archive has been presented in the form of an exhibition and a book.² Anonymous snapshots taken from family albums found in empty houses mix with

mugshots and forensic photographs collected from deserted police stations. The latter document crime scenes or car accidents, in which individuals bear the marks of physical aggression, setting up an atmosphere of latent tension and violence throughout the series. This violence is primarily experienced by African Americans, the subjects of almost all the representations. Furthermore, many of these forsaken images have been damaged by damp and mildew, creating some striking formal effects. In some, the photographic paper is yellowed, stained, or completely discoloured; in others, the surface of the print is so cracked or warped that the features of the subjects are unreadable.

When abandoned by their owners and removed from their original contexts, photographs are separated from the narrative that gave them meaning at the time they were taken, and thus become open to new interpretations. Arcara and Santese's artistic recontextualization encourages an aesthetic appreciation of the photographic objects and gives them symbolic significance. Their material deterioration echoes that of the places in which they were found and emphasizes the racial inequality exacerbated by the major economic and social crisis that ravaged the city. The representations have been distorted and blurred by time and the elements. Yet the objects retain an enduring presence, and some of the faces in the photographs still gaze out at us. The images in *Found Photos in Detroit* remind us that the buildings were not the only ones forsaken during the crisis.

Although scholarship on photography has long focused on issues of representation, questions related to the materiality of the photograph have become increasingly common in the reflections on this medium. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*,¹ edited by Elizabeth Edwards and Janice Hart and published in the early 2000s, represents a turning point in this area. In this collection of essays, the authors approach the photograph as an object, examining how its material dimension determines the ways in which one looks at it and how its physical context of presentation guides the resulting experience to some extent. A family photograph is not perceived in the same way when kept in a box and handled in a domestic space as when it is moved to a monitored archival holding, reproduced in an artist book, or enlarged and framed to be exhibited in a museum. In the first instance, the object is a bearer of a personal narrative; in the second, it is a historical document; and in the third, it offers an aesthetic experience.

The photographs found in public places by German artist Joachim Schmid evoke another, more deliberate, type of violence done to images. To create the work *Bilder von der Straße* (Pictures from the Street) (1982–2012), Schmid collected photographs that he found on the street during his travels over a period of thirty years, until he accumulated one thousand. Almost all the photographs are portraits, and more than half of them are ripped or literally torn to pieces, disfiguring the subjects in some way. Schmid carefully tried to recover and reassemble all the fragments, sometimes unsuccessfully, leaving gaping holes in the centre of the image. Most are portraits taken in privacy, in which, paradoxically, the subjects—such as the young woman lying on a bed in her undergarments with her eyes closed—place their trust in and surrender to the camera.

Schmid's approach makes visible the trajectory of certain personal images, which are not kept as precious objects but go through a disaffection process. Their new materiality reveals the agency of portrait photographs, which are able to trigger intense emotional reactions in those looking at them. The violence committed against these photographs makes visible the almost magical dimension of some images. In fact, the relationship between the amateur photographers and their photographs is deeply rooted in the indexicality of the medium, which sees a physical trace of the represented subject in the image.³ The connection between the photographic image and its subject is so strong that

the object ends up replacing the person. The object's presence can become so unbearable that its destruction acts as "a kind of voodoo-like ritual,"⁴ to quote Schmid.

Whereas some artists with practices of recontextualization use photographs in the state that they were found, others rely on physical interventions on the objects to reveal or increase their materiality. British artist Julie Cockburn acquires studio photographs taken from the 1940s to 1960s, conventional portraits whose subjects have slicked hairstyles and frozen smiles. She then alters the readability of these photographic representations through various manipulations. In collages such as *Mindfulness 1* (2017) and *Tantrum 3* (2012), she cuts up the surface of the portraits where the faces are situated and rearranges the pieces in a layout reminiscent of the symmetrical and fragmentary shapes of a kaleidoscope, which not only makes the subjects unrecognizable but also creates a new motif. She disfigures the photographed individuals, who have already, and ironically, been made anonymous through the owners' abandonment of these photographs.

Cockburn also works with embroidery, partially or completely covering the photographed faces with geometric compositions of solid colour that resemble modernist abstractions. The threads are embroidered with a painstaking attention to detail, so as to create brightly coloured circles or rectangles with a perfectly smooth, glossy surface that makes one want to touch them. Objects manifest agency when they call out to us and we cannot ignore their presence, as Cockburn points out in describing how the images ask to be completed through her intervention. She explains, "The original images I work on are often discarded, creased and dog-eared, and there is an element of repair, mending and caressing that goes on."⁵ The material alteration of the photographs shifts and reinvents these images with no history. Furthermore, the intervention transforms anonymous, vernacular images into complex works that are in dialogue with art history. In *Face Paint* (2020), threads in different shades of white are superimposed on a young woman's face, giving the impression of vigorous brushstrokes, which, in erasing her mouth and eyes, would have left droplets of paint all over the image. Combining figurative representation and abstraction, the work plays on several registers. Cockburn appropriates a popular medium of representation and transforms it through an artisanal practice that evokes abstract painting.

American artist Han Cao also associates found photography with embroidery. Her works create tension between two techniques: photography, which is mechanical, instantaneous, and infinitely reproducible, and embroidery, which is artisanal, unique, and requires time-consuming manual labour. In *Oversaturated* (2020) and *Spontaneous Combustion* (2020), heads explode into a myriad of coloured particles created by hundreds of French knots embroidered on the surface of the images. On black-and-white portraits of couples taken in the early twentieth

century, she covers the bodies of women with delicate plant motifs and their faces with enormous corollas of colourful flowers. The *Wallflowers* series (2019–20) is a commentary on the studio photography of that era, in which women were often relegated to a secondary role. Cao gives these initially austere figures a dazzling presence even as she erases their faces.

The capacity of the objects discussed here to produce reactions is due largely to the materiality of film photography printed on paper. Upon arriving in Detroit, rather than adding more representations of dilapidated buildings to the many that were already circulating online, Arcara and Santese found the ultimate representation of the financial crisis in abandoned photographs. The physical presence of these photographic objects is precisely what appealed to the artists. Schmid points out that "if you actually look at the fragments of a snapshot you get an idea about the energy that was involved in its destruction. People don't do that for no reason."⁶ The materiality of these forsaken, ravaged, defaced objects leads one to create new narratives to understand them. "And it's not just the image, it's the picture as a physical object. Loaded with that destructive energy the picture becomes a more interesting object."⁷ The same applies to the vintage photographs disfigured or reconfigured by Cockburn and Cao: their material properties are precisely what encourage the artists' interventions.

These works make visible the agency of photographic objects. Their capacity to act on the world is what turns the gaze to piles of images ruined by damp in an abandoned building; it is what drives someone to pick up a torn portrait from the sidewalk and piece it back together; it is what creates the desire to touch vintage photographs and "darn" them with embroidery thread. Agency makes the objects perform. It is the impetus of their trajectory across time and space, through the renewed interest and emotional reactions that they provoke in a succession of owners who, through their interventions, transform how the objects are perceived. The photograph is an object with which we enter into a relationship, whether that triggers the impulse to tear it apart or offers an aesthetic experience.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**

1 — Elizabeth Edwards and Janice Hart (eds.), *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* (London: Routledge, 2004).

2 — Arianna Arcara and Luca Santese, *Found Photos in Detroit* (Pianello Val Tidone: Cesura Publish, 2012).

3 — For more on this topic, see Gillian Rose, *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment* (Farnham and Burlington: Ashgate, 2010), 31–32.

4 — Joachim Schmid, quoted in John S. Weber, "Bilder von der Straße," *Joachim Schmid: Photoworks 1982–2007*, ed. Gordon MacDonald and John S. Weber (Saratoga Springs: The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College; Brighton: Photoworks; Göttingen: Steidl, 2007), 21.

5 — Julie Cockburn, quoted in Robert Shore, *Post-Photography: The Artist with a Camera* (London: Laurence King Publishing, 2014), 204.

6 — Joachim Schmid, quoted in Mark Durden, "Photography, Anonymity and the Archive: Joachim Schmid," *Parachute*, no. 109 (January–March 2003): 120.

7 — *Ibid.*

Julie Cockburn

→ *Face Paint*, 2020.

Photo : permission de | courtesy of the artist & The Photographers' Gallery, London

Julie Cockburn

→ *The Chocolatier*, 2015.

Photo : permission de | courtesy of the artist & Flowers Gallery, London



