

John Gossage
Le livre photographique : considérations sur quelques projets récents

John Gossage
The Photobook: Reflections on Several Recent Projects

Alexis Desgagnés

Numéro 95, automne 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70004ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desgagnés, A. (2013). John Gossage : le livre photographique : considérations sur quelques projets récents / John Gossage: The Photobook: Reflections on Several Recent Projects. *Ciel variable*, (95), 62–66.

JOHN GOSSAGE

Le livre photographique : considérations sur quelques projets récents

ALEXIS DESGAGNÉS

S'il est un secteur de l'édition qui semble échapper à la crise de l'imprimé engendrée par l'essor de l'édition numérique, c'est bien celui du livre photographique. La multiplication actuelle des publications de ce type est telle qu'il paraît légitime de croire qu'elles supplanteront éventuellement l'exposition comme principal moyen de diffusion et, surtout, de création de la photographie. Démocratique et protéiforme, le livre photographique a en effet permis l'ouverture d'une brèche au sein des instances traditionnelles de consécration du médium. En marge des galeries, des musées et des magazines, le livre apparaît désormais pour un nombre croissant de créateurs et d'adeptes comme étant un champ distinct de la discipline, une « forme d'art autonome¹ », comportant ses propres institutions, ses publics et ses communautés d'intérêts.

Amorcée au tournant du XXI^e siècle avec la publication des premiers ouvrages de référence portant sur le sujet², l'autonomisation du champ du livre photographique est grandement imputable à la parution, en 2004 et en 2006, des deux volumes de *The Photobook: A History*³. Fort de l'expertise indéniable des auteurs – le photographe Martin Parr et le critique Gerry Badger –, l'ouvrage recense les livres photographiques qui constituent, selon ces spécialistes, des contributions marquantes de cette histoire parallèle de la photographie : du *Pencil of Nature* de Talbot au *Fauna* de Fontcuberta, en passant par les livres d'artistes d'Ed Ruscha ou encore d'Hans-Peter Feldmann. Fournissant au champ du livre photographique des assises historiques suffisamment solides pour fonder un nouveau territoire d'investigation, le panorama international proposé par Parr et Badger a ouvert la voie à d'autres publications abordant la question du point de vue national ou stylistique⁴. Si la publication de ces ouvrages, témoigne de l'existence d'un lectorat suffisamment considérable pour la justifier, leur efflorescence atteste principalement de la nécessité éprouvée par les acteurs de ce champ de puiser dans l'histoire les ressources pour légitimer la contemporanéité du livre photographique en tant que forme d'art.

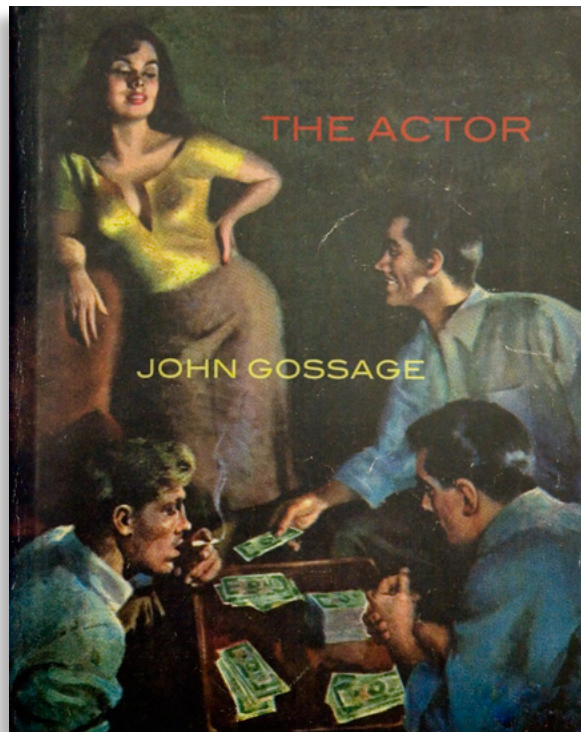
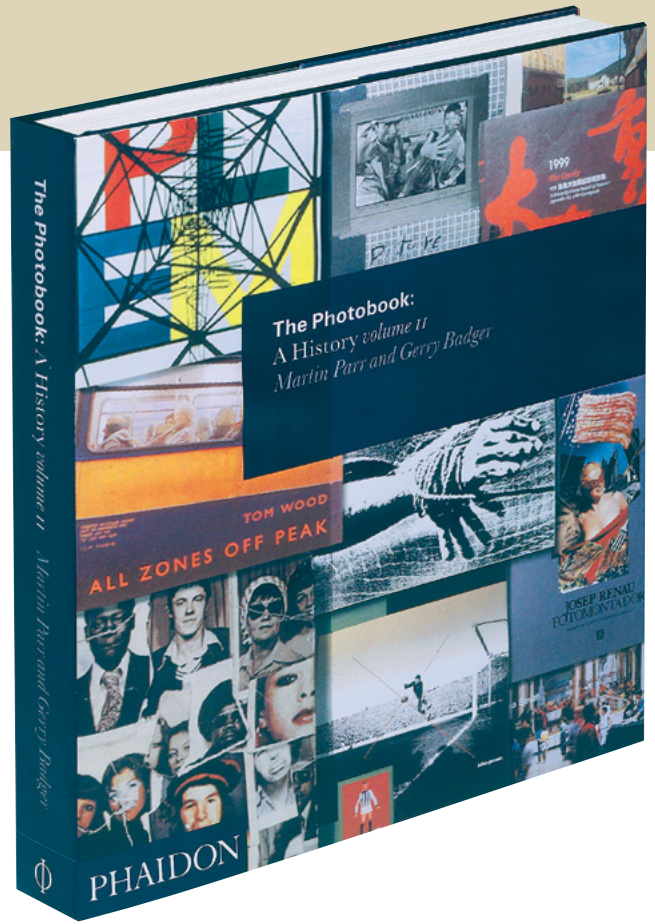
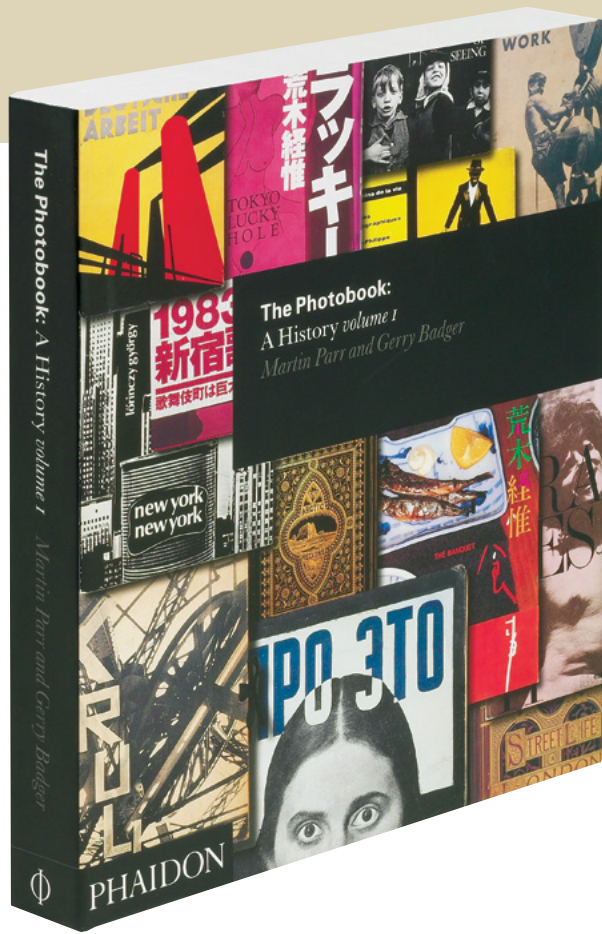
Cette entreprise de légitimation, qui n'est d'ailleurs pas étrangère à l'inflation phénoménale connue, sur les sites d'enchères en ligne, par la valeur des ouvrages sanctionnés par l'histoire, a permis l'institution d'un marché organisé, comme celui des tirages photographiques⁵, en fonction de la rareté. Et celui-ci autorise l'exercice agressif de la spéculation⁶. Alors qu'il y a quelques années à peine, le livre photographique n'était prisé que par un cénacle de collectionneurs avertis, de nouvelles institutions spécialisées en la matière jouent aujourd'hui un rôle capital au sein de ce nouveau marché⁷ :

The Photobook: Reflections on Several Recent Projects

If there is one category that seems to have escaped the crisis in the book-publishing sector engendered by the rise of digital publishing, it is photobooks, which are currently appearing at such a rate that it is legitimate to think they will eventually supplant exhibitions as the main means of dissemination of photography and, especially, photographic creativity. Easily accessible and available in a variety of forms, photobooks have opened a breach through which photography has escaped its traditional exhibition venues. Existing beyond the margins of galleries, museums, and magazines, photobooks are seen by a growing number of artists and devotees as a distinct field in the discipline, an "autonomous art form,"¹ with its own institutions, publics, and communities of interest.

The photobook began its journey to autonomy at the turn of the twenty-first century, when the first reference books on the subject came out,² and it was greatly helped along by the publication, in 2004 and 2006, of the two-volume *The Photobook: A History*.³ Drawing on the undeniable expertise of the books' editors – photographer Martin Parr and critic Gerry Badger – this work inventories photobooks that have made remarkable contributions to this parallel history of photography, from William Henry Fox Talbot's *Pencil of Nature* to Joan Fontcuberta's *Fauna* and books by Ed Ruscha and Hans-Peter Feldmann. Providing the subject of the photobook with a solid enough historical basis to found a new field of research, the international panorama offered by Parr and Badger has opened the way to other authors who address the question of national or stylistic point of view.⁴ Although such studies are justified by the inherent interest in the subject, their proliferation attests mainly to the need felt by researchers to draw on history to legitimize the photobook as a contemporary art form.

This enterprise of legitimization, which is not unrelated to the phenomenal inflation in the prices on online auction sites of works with a historical stamp of approval, has resulted in the institution of an organized market, like that for photographic prints,⁵ based on rarity, and this has led to aggressive speculation.⁶ Just a few years ago, photobooks were valued only by an inner circle of knowledgeable collectors; now, specialized institutions play an essential role in this



Martin Parr et Gerry Badger, éd.,
The Photobook: A History, vol. 1 et 2,
 Londres, Phaidon, 2004 et 2006
The Actor, Loosestrife Editions, 2012

elles contribuent, dans un même geste, à démocratiser un certain *connoisseurship*, à actualiser constamment l'offre et la demande de nouveaux titres et, enfin, à faire augmenter le nombre de consommateurs, pour ne pas dire de spéculateurs.

Bien qu'intéressantes, ces implications historiques, économiques et sociologiques liées à l'essor du livre photographique ne sont jamais que les symptômes d'une réalité encore plus passionnante qui constitue la raison d'être de ce type de publications : leur ancrage dans la création. Car l'intérêt premier de tout livre photographique n'est pas, espérons-le, sa valeur-refuge, mais bien sa capacité à tirer profit des caractéristiques intrinsèques de la forme du livre pour faire accéder un corpus photographique au rang d'œuvre d'art. Si l'on reconnaît que le livre photographique constitue une « forme d'art autonome », il convient de se demander en quoi consiste cette

Le livre apparaît désormais pour un nombre croissant de créateurs et d'adeptes comme étant un champ distinct de la discipline, une « forme d'art autonome », comportant ses propres institutions, ses publics et ses communautés d'intérêts.

dernière ou s'il existe un canon qui, notwithstanding la diversité des livres, les subsumerait tous sous une seule et même définition. À la perspective d'une réponse essentialiste, et donc désincarnée, à cette question, il semble préférable de tourner notre attention vers une pratique artistique exemplaire des enjeux actuels sous-tendus par la production de livres photographiques puisque entièrement justifiée par cette dernière : celle du photographe américain John Gossage.

Au sein du monde, en pleine expansion, du livre photographique, l'autorité de Gossage n'est plus à faire. Depuis la parution de *The Pond*, ouvrage publié par Aperture en 1985 et qui est depuis l'objet d'un véritable culte pour avoir considérablement rénové les standards du genre, la réputation du photographe s'est consolidée au fil de projets entièrement conçus pour s'incarner dans des livres plutôt que dans des expositions⁸. L'autorité de Gossage est d'ailleurs telle que c'est à lui que Parr et Badger s'adressent afin de définir une critériologie du livre photographique pour *The Photobook: A History* : « Premièrement, [le livre photographique] doit renfermer des œuvres de qualité. Deuxièmement, il doit faire jouer ces œuvres comme un univers concis au sein de l'ouvrage. Troisièmement, son esthétique doit parachever le sujet traité. Enfin, son contenu doit susciter un intérêt permanent.⁹ » Si, de l'aveu même de Parr et Badger¹⁰, les critères proposés par le photographe ne sauraient évidemment convenir à l'ensemble des livres photographiques, ils semblent cependant adéquats pour comprendre l'exemplarité et l'actualité de la démarche de Gossage.

Déjà à l'œuvre dans *The Pond*¹¹, ces préceptes semblent radicalisés dans les nombreux livres récemment publiés par Gossage¹². Ces projets, sans exception, tablent d'abord et avant tout sur l'intérêt artistique de leurs corpus photographiques respectifs. Avec son style reconnaissable entre tous, le photographe exploite dans ses publications certaines stratégies déjà présentes dans *The Pond* et

new market⁷ by helping to spread connoisseurship, constantly updating the supply and demand of new titles, and increasing the number of consumers – not to mention speculators.

The historical, economic, and sociological implications linked to the rise of the photobook, though interesting, are simply indications of an even more exciting reality, which is the raison d'être for this type of publication: their basis in creativity. The primary interest in every photobook, we can hope, is not its value as a tax shelter but its capacity to take advantage of the intrinsic characteristics of the book form to raise a body of photographic work to the rank of artwork. Although the photobook is recognized as an "autonomous art form," it is appropriate to ask what exactly this art form is and whether there is a canon that, notwithstanding the diversity of books, would provide a single, encompassing definition. Rather than seeking an essentialist, and thus disembodied, answer to this question, it seems preferable to turn our attention to an art practice exemplary of the current issues underlying the production of photobooks because it is completely justified by such production: that of American photographer John Gossage.

Within the rapidly expanding world of the photobook, Gossage is a recognized authority. Since publication by Aperture in 1985 of his book *The Pond*, which has been widely seen and appreciated for having considerably raised the standards of the genre, Gossage's reputation has been consolidated through projects designed expressly for presentation in books rather than exhibitions.⁸ Parr and Badger regarded him to highly that they asked him to define a series of criteria for the photobook for *The Photobook: A History*: "Firstly, it should contain great work. Secondly, it should make that work function as a concise world into the book itself. Thirdly, it should have a design that complements what is being dealt with. And finally, it should deal with content that sustains an ongoing interest."⁹ Although, as Parr and Badger admit,¹⁰ Gossage's criteria do not describe all photograph books, they seem ample for an understanding of the exemplary nature and relevance of Gossage's approach.

Already at work in *The Pond*,¹¹ these precepts seem to be taken to the extreme in the many books recently published by Gossage.¹² These projects, without exception, count first and foremost on the artistic interest of their respective photographic corpuses. In his distinctive style, Gossage uses certain strategies first seen in *The Pond*, which aim to highlight the banality and enigmatic nature of the subjects photographed, such as shallow depth of field generating a bokeh that creates a dialogue among the different planes of the image, framings that are more evocative than descriptive, and subtle contrasts that unify the representation. In some of these works, Gossage trades his usual language of black and white for that of colour – for which he ventures for the first time into digital photography – and yet never undermines the coherence of his visual signature.

Gossage assigns a specific position to each image within groupings rigorously conceptualized as systems. Although he supplies some keys to understanding these groupings by slipping textual citations, often obscure and laconic, into his books, he does not give any further explanation of the principle behind the logic of these groupings. It is thanks to an accumulation of images that the reader gradually unravels the intrigue – and the enigma – of his books. The cohesion of the groupings is reinforced by graphic elements that help to make the reader's experience of the books more dynamic. Each aspect of



The Absolute Truth, Super Labo, 2011; *Eva's Book/Berlin in Pictures*, Super Labo, 2012; *She Called Me by Name*, Loosestrife Editions, 2011; *The Thirty-Two Inch Ruler/Map of Babylon*, Steidl, 2010

ayant pour fonction la mise en valeur de la banalité et du caractère énigmatique des sujets photographiés : courte profondeur de champ générant un *bokeh* faisant dialoguer entre eux les différents plans de l'image, cadrages davantage évocateurs que descriptifs, contrastes subtils unifiant la représentation, par exemple. Dans certaines de ces œuvres, Gossage troque l'habituel langage du noir et blanc pour celui de la couleur, s'aventurant alors pour la première fois du côté de la photographie numérique, et ce, sans pour autant miner la cohérence de sa signature.

Gossage assigne à chaque image une place précise au sein d'ensembles rigoureusement conceptualisés comme des systèmes. S'il fournit quelques clés pour comprendre ces ensembles en glissant çà et là dans ses livres des citations textuelles le plus souvent obscures et laconiques, le photographe ne s'explique pas davantage sur la logique au principe de ces regroupements. C'est grâce à l'accumulation des images que le lecteur dénoue petit à petit l'intrigue des livres de Gossage, pour ne pas dire leur énigme. La cohésion des ensembles est renforcée par des éléments graphiques qui contribuent à dynamiser l'expérience procurée par les livres. Chaque aspect de leur confection est ainsi réfléchi en ce sens, du format au papier en passant par le type de reliure et de couverture.

Enfin, l'« intérêt permanent » qu'aspirent à susciter les ouvrages de Gossage réside dans leur capacité à universaliser les corpus relativement personnels qu'ils déploient. En effet, si les photographies de l'artiste, qui semblent le fruit de nombreuses errances, paraissent le plus souvent liées au rapport intime que ce dernier entretient avec le monde, ces images mettent aussi au jour des linéaments politiques, économiques, sociologiques ou anthropologiques. Ne tentant jamais de masquer la condition particulière de leur producteur, qui est au contraire surlignée par des références anecdotiques puisées à même son vécu, les corpus des livres de Gossage s'inscrivent dans une perspective historique infiniment plus large. En mobilisant les ressources de la narration photographique, ces ouvrages témoignent, en ce sens, de l'historicité du temps présent.

Si l'examen détaillé des publications récentes de Gossage permettrait sans doute d'illustrer plus finement les implications de sa critériologie du livre photographique, il est déjà possible d'avancer que l'autorité reconnue au photographe tend à imposer sa démarche

the books' manufacture reflects this, from format to paper, to binding type to cover.

Finally, the ongoing interest that Gossage's books aspire to generate resides in their capacity to universalize the relatively personal corpuses that they present. Gossage's photographs, which seem to be the fruit of multiple wanderings, usually appear to be linked to his private relationship with the world, and yet they also bring to light political, economic, sociological, and anthropological lineaments. Never trying to mask the particular condition of their producer, but instead highlighting it with anecdotal references drawn from his life, the corpuses in Gossage's books are inscribed in an infinitely broader historical perspective. By mobilizing the resources of photographic narration, these books testify, in this sense, to the historicity of the present time.

Although further examination of Gossage's recent publications would no doubt offer a more detailed illustration of the implications

Within the rapidly expanding world of the photobook, Gossage is a recognized authority. Since publication by Aperture in 1985 of his book *The Pond*, which has been widely seen and appreciated for having considerably raised the standards of the genre.

of his series of criteria for the photobook, it is possible to propose that his acknowledged expertise tends to position his approach as an essential model in this particular publishing field. Evidence of this can be found in the practices of a number of artists who, following in Gossage's wake but without necessarily excluding the support of an exhibition, favour the book form for display of their work. Some of these artists are Ron Jude, J Carrier, Christian Patterson, Alec Soth, Rob Hornstra, JH Engström, Böhm/Kobayashi (Katja Stuke and Oliver Sieber), Takashi Homma, David Alan Harvey, KK+TF (Klara Källström and Thobias Fäldt), and Cristina de Middel. Paying due homage to Gossage, as well as to Moriyama, Petersen, Graham, and Parr, these

comme un modèle incontournable dans ce champ particulier de l'édition. En témoignent les pratiques de plusieurs artistes qui, à la suite de Gossage mais sans nécessairement exclure le support de l'exposition, privilégient le livre pour matérialiser leur travail. Citons notamment Ron Jude, J Carrier, Christian Patterson, Alec Soth, Rob Hornstra, JH Engström, Böhm/Kobayashi (Katja Stuke et Oliver Sieber), Takashi Homma, David Alan Harvey, KK+TF (Klara Källström et Thobias Fäldt) ou Cristina de Middel. Payant leur juste tribut à Gossage, mais également à Moriyama, Petersen, Graham ou Parr, ces pratiques actuelles ont en commun la même volonté de rompre avec les modèles éculés de la monographie et du catalogue, pour envisager, plutôt, le livre et toutes ses déclinaisons comme étant une « forme d'art autonome » et parfaitement légitime.

1 Ralph Prins, cité dans Martin Parr & Gerry Badger (éds.) *Le livre de photographies : Une histoire* (vol. 1), Paris, Phaidon, 2005, p. 7. 2 Horacio Fernandez, *Fotografía Pública. Photography in Print, 1919-1939*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999; Andrew Roth, *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York, PPP Editions / Roth Horowitz LLC, 001. 3 Martin Parr & Gerry Badger (éds.), *The Photobook: A History* (vol.1 et 2), Londres, Phaidon, 2004 et 2006. 4 Ryuichi Kaneko et Ivan Vartarian (éds.), *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*, New York, Aperture, 2009; Peter Pfrunder (éd.), *Swiss Photobooks from 1927 to the Present. A Different History of Photography*, Lakewood, Prestel, 2011. Horacio Fernandez, *The Latin American Photobook*, New York, Aperture, 2011; Frits Gierstberg & Rik Suermondt (éds.), *The Dutch Photobook. A Thematic Selection from 1945 Onwards*, New York, Aperture, 2012; Darius Himes & Larissa Leclair (éd.), *A Survey of Documentary Styles in Early 21st Century Photobooks*, autoédité (Blurb), 2012. 5 Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurout, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques*, n° 22 (septembre 2008) [en ligne]. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index1005.html>. Consulté le 29 décembre 2012. 6 En témoigne de manière intentionnellement caricaturale, mais fort efficace, un livre autoédité de l'artiste Andreas Schmidt, dont le corpus consiste en des captations d'écran tirées de sites d'enchères et montrant les entrées pour chacun des livres photographiques mentionnés dans le deuxième volume de l'ouvrage de Parr et Badger. Andreas Schmidt, *The Cost of Photobooks: A History Volume II*, autoédité (Blurb). 7 Notamment, le Fotobookfestival de Cassel en Allemagne ou *The Photobook Review*, supplément du magazine *Aperture* consacré à l'actualité du champ du livre photographique. 8 John Gossage, *The Pond*, New York, Aperture, 1985 [réédité en 2010]. Outre *The Pond*, mentionnons notamment, parmi les ouvrages significatifs de Gossage publiés avant 2010 : *Stadt des Schwarz. Eighteen Photographs of Berlin* (Loosestrife Editions, 1987), *There and Gone. One Hundred and Twenty-Four Photographs* (Nazraeli Press, 1997), *Empire* (Nazraeli Press, 2000) et *Berlin in the Time of the Wall* (Loosestrife Editions, 2004). 9 Martin Parr & Gerry Badger (éds.), *op. cit.*, p. 7. 10 *Ibid.* 11 Ainsi qu'en témoigne le texte que Gerry Badger signe pour la réédition de 2010 de cet ouvrage. Gerry Badger, « Genesis of a Photobook », dans John Gossage, *The Pond*, New York, Aperture, 2010, non paginé. 12 Si l'on excepte ses contributions à des ouvrages collectifs, le photographe a réalisé au bas mot huit nouveaux projets de livres depuis 2010 : *Here* (Rochester Art Center, 2010), *The Thirty-Two Inch Ruler/Map of Babylon* (Steidl, 2010), *She Called Me by Name* (Loosestrife Editions, 2011), *The Absolute Truth* (Super Labo, 2011), *Eva's Book/Berlin in Pictures* (Super Labo, 2012), *The Code* (Harper's Books, 2012), *The Actor* (Loosestrife Editions, 2012) et *Looking Up Ben James – A Fable* (Steidl, à paraître en 2013).

Alexis Desgagnés vit et travaille à Québec. Ses recherches abordent dialectiquement la théorie et la pratique de la photographie. Collaborateur régulier du magazine Ciel variable à titre d'auteur, son travail photographique a été montré à l'Œil de poisson (Québec) et à Regart (Lévis), ainsi que dans divers magazines. Alexis Desgagnés est chargé de cours à l'Université de Montréal et à l'Université Laval, ainsi que directeur artistique à VU, centre de diffusion et de production de la photographie.

contemporary practices have in common a desire to break with the stale models of the monograph and the catalogue to envisage, instead, the book and all of its variations as a perfectly legitimate “autonomous art form.” Translated by Käthe Roth

1 Ralph Prins, quoted in Martin Parr and Gerry Badger (eds.), *Le livre de photographies: Une histoire*, vol. 1 (Paris: Phaidon, 2005), p. 7. 2 Horacio Fernandez, *Fotografía Pública: Photography in Print, 1919-1939* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999); Andrew Roth, *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* (New York: PPP Editions and Roth Horowitz LLC, 2001). 3 Martin Parr and Gerry Badger (eds.), *The Photobook: A History*, vols. 1 and 2 (London: Phaidon, 2004, 2006). 4 Ryuichi Kaneko and Ivan Vartarian (eds.), *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s* (New York: Aperture, 2009); Peter Pfrunder (ed.), *Swiss Photobooks from 1927 to the Present: A Different History of Photography* (Lakewood, NJ: Prestel, 2011); Horacio Fernandez, *The Latin American Photobook* (New York: Aperture, 2011); Frits Gierstberg and Rik Suermondt (eds.), *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards* (New York: Aperture, 2012); Darius Himes and Larissa Leclair (eds.), *A Survey of Documentary Styles in Early 21st Century Photobooks* (self-published [Blurb], 2012). 5 Nathalie Moureau and Dominique Sagot-Duvaurout, “La construction du marché des tirages photographiques,” *Études photographiques*, no. 22 (2008), <http://etudesphotographiques.revues.org/index1005.html>. 6 As shown in an intentionally caricatured, but very effective, book self-published by the artist Andreas Schmidt, featuring screen captures from auction sites and showing entries for each of the photobook books mentioned in the second volume of Parr and Badger's work. See Andreas Schmidt, *The Cost of Photobooks: A History Volume II* (self-published [Blurb]). 7 Notably the Fotobookfestival in Kassel, Germany, and *The Photobook Review*, a supplement of the magazine *Aperture* devoted to news in the photobook field. 8 John Gossage, *The Pond* (New York: Aperture, 1985, republished in 2010). Aside from *The Pond*, other significant books published by Gossage before 2010 include *Stadt des Schwarz: Eighteen Photographs of Berlin* (Rockville, MD: Loosestrife Editions, 1987); *There and Gone: One Hundred and Twenty-Four Photographs* (Portland, OR: Nazraeli Press, 1997); *Empire* (Portland, OR: Nazraeli Press, 2000), and *Berlin in the Time of the Wall* (Rockville, MD: Loosestrife Editions, 2004). 9 Parr and Badger, *Livre de photographies*, quoted by Gerry Badger in “Genesis of a Photobook,” in John Gossage, *The Pond*, (New York: Aperture, 2010), n.p. 10 *Ibid.* 11 As mentioned in the essay that Gerry Badger wrote for the 2010 republication of this book; see Badger, “Genesis of a Photobook.” 12 Aside from his contributions to edited books, Gossage has published at least eight new projects since 2010: , including *Here* (Rochester, MN: Rochester Art Center, 2010); *The Thirty-Two Inch Ruler/Map of Babylon* (Göttingen: Steidl, 2010); *She Called Me by Name* (Rockville, MD: Loosestrife Editions, 2011); *The Absolute Truth* (Kanagawa: Super Labo, 2011); *Eva's Book/Berlin in Pictures* (Kanagawa: Super Labo, 2012); *The Code* (East Hampton, NY: Harper's Books, 2012); *The Actor* (Rockville, MD: Loosestrife Editions, 2012); and *Looking Up Ben James – A Fable* (Göttingen: Steidl, forthcoming in 2013).

Alexis Desgagnés lives and works in Quebec City. His research dialectically addresses photography theory and practice. A regular contributor of articles to Ciel variable, his photographic work has been exhibited at l'Œil de poisson (Quebec City) and Regart (Lévis), as well as in various magazines. Desgagnés is a lecturer at the Université de Montréal and Université Laval, as well as artistic director of VU, centre de diffusion et de production de la photographie.