

Reason for Photography in Dustbin Des photographies dans la poubelle ? Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *Scarti*

Paul Paper

Numéro 101, automne 2015

Strates
Strata

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79811ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paper, P. (2015). Reason for Photography in Dustbin / Des photographies dans la poubelle ? / Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *Scarti*. *Ciel variable*, (101), 12–21.

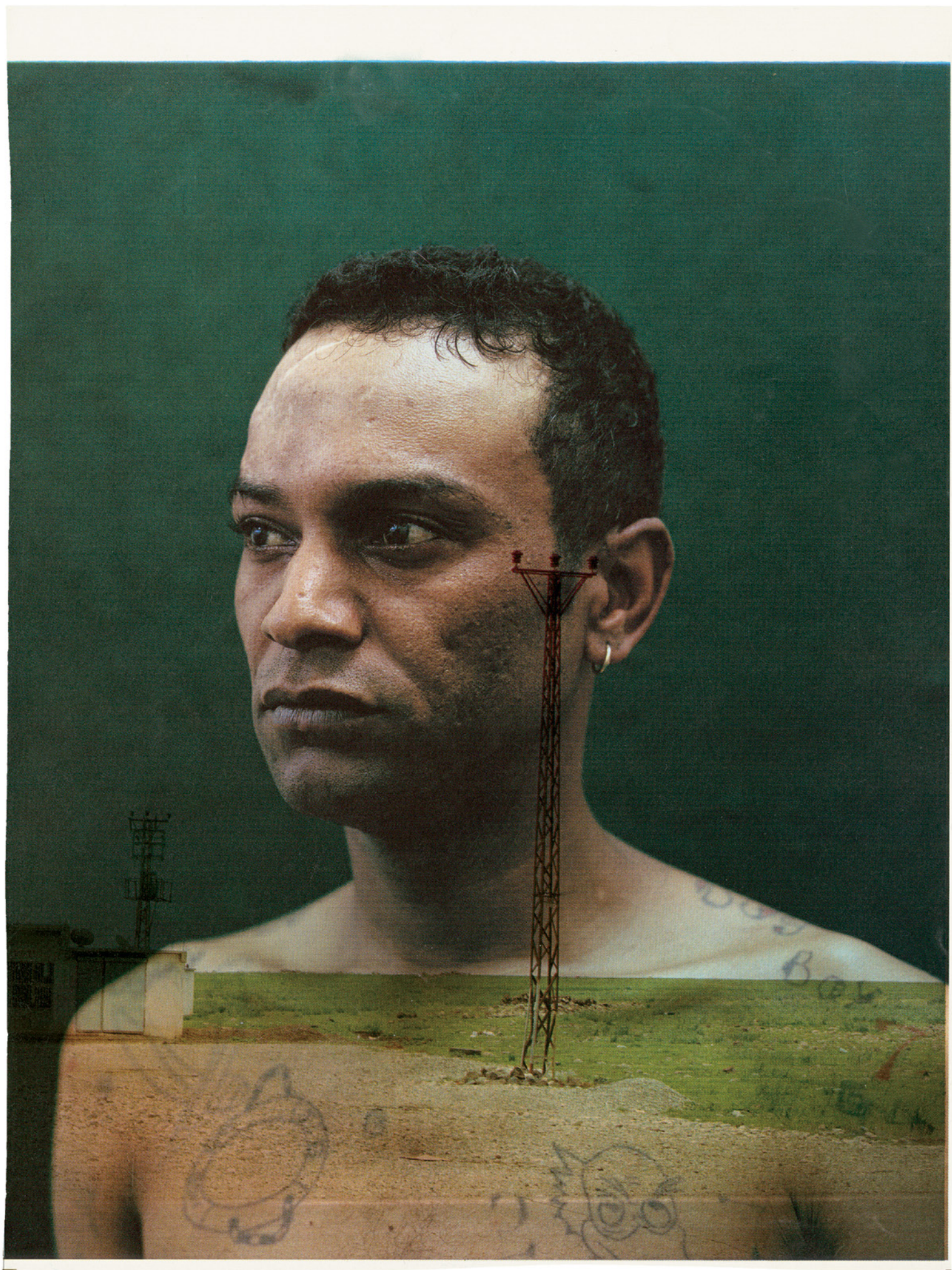


Adam Broomberg et Oliver Chanarin



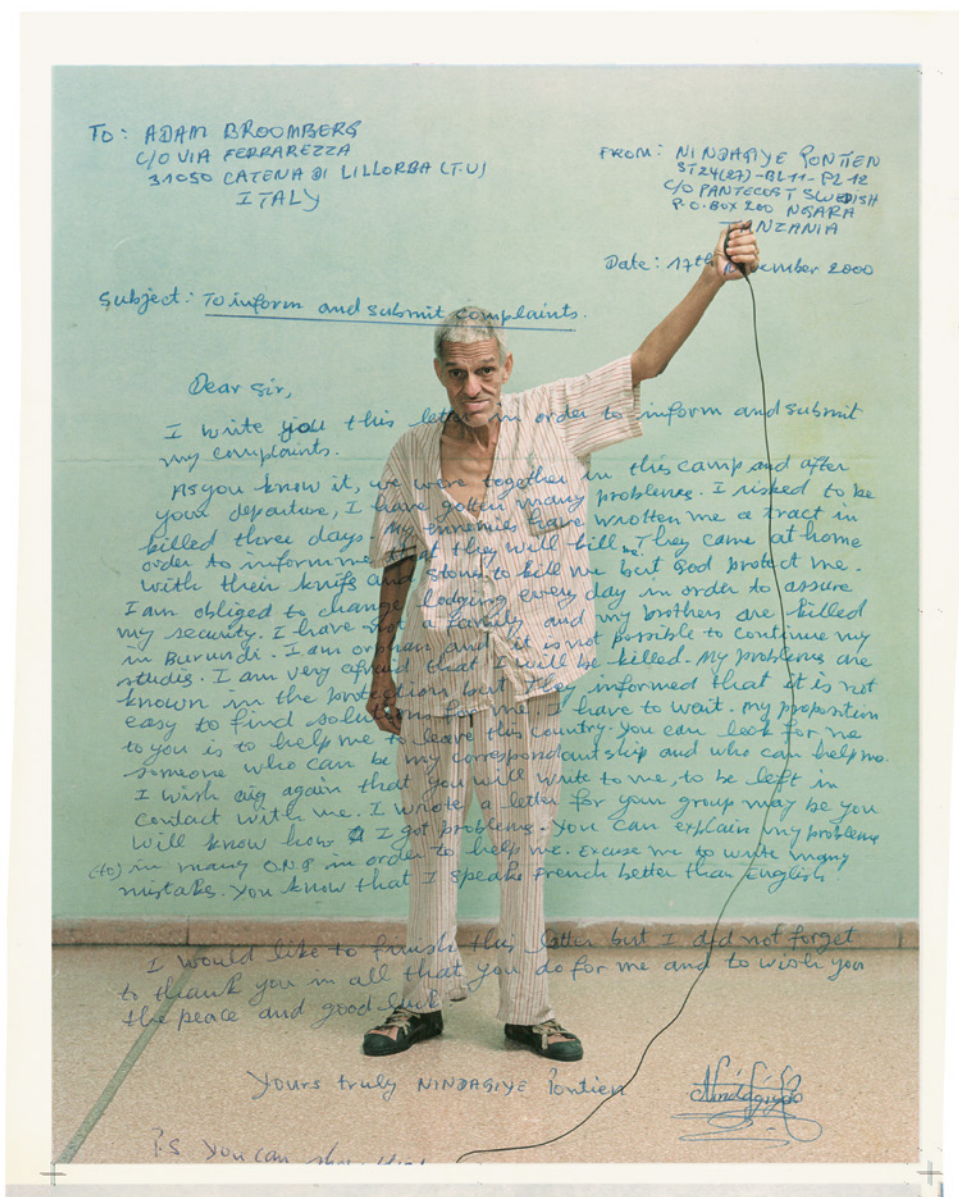
Scarti





Reason for Photography in Dustbin

PAUL PAPER



Scarti is a recent photographic series, and a book of the same title, by Adam Broomberg and Oliver Chanarin. The project revives the photographers' 2003 series *Ghetto*. It is, however, by no means a straight reprint. The title – Italian for “scraps” – gives away an important aspect of this reuse. *Scarti di avviamento* is the technical term for paper that is printed twice to clean ink drums between print runs. These doubly exposed sheets usually end up in the dustbin, but the late publisher Gigi Giannuzzi saved the *Ghetto* scraps for their uncanny beauty. When, a decade later, the photographers saw the preserved “collages” – in all their happenstance charm – they decided to make a book from them. What is truth in photography? It is a question with which Broomberg and Chanarin repeatedly engage, and *Scarti* approaches it from an unexpected angle.

The traditional view sees photography as a representational medium. Each photographic image does more than depicting the world – it represents what it depicts. Roland Barthes, in his famous book on photography, longing, and loneliness, wrote, “A specific photograph, in effect, is never distinguished from its referent.”¹ He went on: “It is as if the Photograph always carries its referent with itself . . . they are tied together, limb by limb, like the condemned man and the corpse in certain tortures.”² This evocative description illustrates the special link at the foundation of the myth of photographic objectivity.

In recent years, the notion of photography as medium of representation and documentation has been radically rethought. Not only practitioners and theorists but the general public feel a pronounced change – a change so dramatic that we are still dizzy in its wake, trying to figure out where to situate photographic images within our culture and whether they have any quality at all that would separate them from other images. Photographs now are embeddable in endless different contexts, courtesy of a network culture in which we all participate. Who creates the message is the question being asked again in the wake of countless images being “curated” not by authors or curators but by those who were habitually found on the opposite side of the authorial dichotomy – the viewers. Viewers not only construct collages that give new meanings to found photographic footage, but they also divert much of their photographic intake to these virtual visual channels, in which authorial intention is often lost or displaced. The very borders and foundations – cultural and literal – of the image and its meaning have begun to dissolve.

Photographs have become fleeting. They are no longer photographs-tied-to-referents but images-to-be-reused. The undoing of traditional photography aroused a sense of doom and nostalgia for some, while opening possibilities for others.

Des photographies dans la poubelle?

Scarti est à la fois une série photographique récente d'Adam Broomberg et Oliver Chanarin et un livre du même titre qui ressuscitent leur album *Ghetto* (2003). *Scarti* est cependant loin d'être une simple réimpression. Son titre (*rebuts* en italien) est révélateur d'un aspect important de cette réutilisation. On appelle *scarti di avviamento* les feuilles qui ont été imprimées deux fois afin de nettoyer les rouleaux encres entre deux tirages. Ces doubles expositions aléatoires finissent généralement à la poubelle, mais l'éditeur Gigi Giannuzzi, aujourd'hui décédé, a conservé celles de *Ghetto* pour leur beauté insolite. Lorsque les photographes ont découvert, dix ans plus tard, ces « collages » d'autant plus fascinants qu'ils étaient le fruit du hasard, ils ont décidé d'en faire un livre. Qu'est-ce que la vérité en photographie ? C'est une question que Broomberg et Chanarin abordent régulièrement, et *Scarti* le fait sous un angle inusité.

Traditionnellement, la photographie est considérée comme un médium de représentation. Une image photographique ne se contente pas de décrire le monde, elle représente ce qu'elle décrit. Roland Barthes, dans son fameux livre sur la photographie, la nostalgie et la solitude, écrivait : « Telle photo, en effet, ne se distingue *jamais* de son référent¹. » Plus loin, il précise : « On dirait que la Photographie *emporte toujours son référent avec elle* [...] : ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre, comme le condamné et le cadavre dans certains supplices². » Cette description illustre avec éloquence le lien particulier sur lequel se fonde le mythe de l'objectivité photographique.

Au cours des dernières années, la notion de photographie comme médium de représentation et de documentation a été radicalement repensée. Les praticiens et les théoriciens, mais aussi le public en général, sont témoins d'un changement si fondamental que nous avons encore du mal à situer les images photographiques dans ce nouvel univers culturel. Ont-elles encore une qualité spécifique qui les distingue des autres images ? Les photographies sont désormais *insérables* dans une infinité de contextes différents, grâce à une culture du réseau dont nous sommes tous des participants. Qui crée le message ? La question se pose de nouveau devant l'affluence des images qui sont « présentées » non par des artistes ou des commissaires, mais par ceux qui constituaient jusqu'ici le pôle opposé de la dichotomie autorale : les spectateurs. Non seulement ceux-ci élaborent-ils aujourd'hui des collages d'images trouvées qui en modifient le sens, mais ils introduisent également une bonne partie de leur propre production photographique dans ces canaux virtuels, où l'intention des auteurs est souvent perdue ou déformée en chemin. Les frontières et les fondations – culturelles et littérales – de l'image et de sa signification commencent à se désagréger.

Les photographies sont devenues des objets instables. Ce sont non plus des photographies-liées-à-des-référents, mais



PAGES 12 TO 21
from the series / de la série *Scarti*, 2013
twice-printed lithographic paper / deux impressions sur papier lithographique
25 x 19 cm



In Broomberg and Chanarin's response to this radical reformulation, *Scarti*, what has been literally discarded is recovered from the dustbin and presented as artworks. The by-product becoming the original comes from its embeddedness in a new, and fitting, context. It is interesting to think about the very words "refused piece" in the setting of this project. A scrap is something unwanted, something hidden from view or thrown away in the process of reaching for something else, something that is worthy of keeping. *Scarti* recovers double-printed residues from Broomberg and Chanarin's decade-old photographic work *Ghetto*, which documents inhabitants of twelve contemporary gated communities around the world. Most of them, too, are unwanted.

Photographs have become fleeting.

They are no longer photographs-tied-to-referents but images-to-be-reused.

They are confined within boundaries, because for the majority, they are, like scraps, something to be hidden from view. It takes a special sensitive eye to see scraps situated on the fringes of what's acceptable. What is difficult in *Scarti* is not the process of recovery itself, but the *decision* to recover.

It is in the networked image that the processes of de- and re-contextualization become highlighted. These strategies, to a large extent, power the functioning of photographic images today. Photographs are constantly re-anchored. Blogging, social media sites, even traditional journalistic platforms constantly and repeatedly wrench photographs away from their original contexts and re-embed them to create arbitrary meanings. This arbitrariness is openly individualistic; on a more philosophical level it claims the right for people to "construct" reality as they wish.³

If photographs were once made specifically to function in series – and were quite safe within these boundaries, which tied them to a certain meaning – now images are constantly reshuffled online. It is a Wild Wild West of photography. Captions are lost and misplaced. Intentions go astray. The rules are few, and even fewer follow them. The sheriff has no gun. In this Wild West of networked photographic nomads, heroes, and renegades, the traditional values – objectivity, truthfulness, and the special photographic relationship with the "real" – are displaced by the ever-looming potential of de-contextualization of any photograph anywhere. No image is safe, once it enters the WWW.

Scarti embraces re-contextualization. It is what gives the series its meaning. Juxtaposition of seemingly random elements is another key feature of the project. We see some of the same images, in different versions, overlain with different visuals. As these manipulations have not been performed deliberately by the artists, it is randomness itself that manifests in the diversity of layering. Another important feature is the combination of images with text. French philosopher Jacques Rancière has noted that in the contemporary image economy, what is visual is no longer separable from what can only be written.⁴ Indeed, these two realms overlap in *Scarti*, in which stray combinations are created from photographs and displaced text. What these composites proclaim is not a unified message – as was common in traditional collage – but the very idea of displacement. Textual and visual elements merge into units to be used, reused, and combined. On a cultural level, the serendipitous nature of *Scarti* is characteristic of the recent rise of randomization in art

des images-à-réutiliser. La disparition de la photographie traditionnelle a suscité un sentiment de perte et de nostalgie pour certains, tout en ouvrant des possibilités pour d'autres...

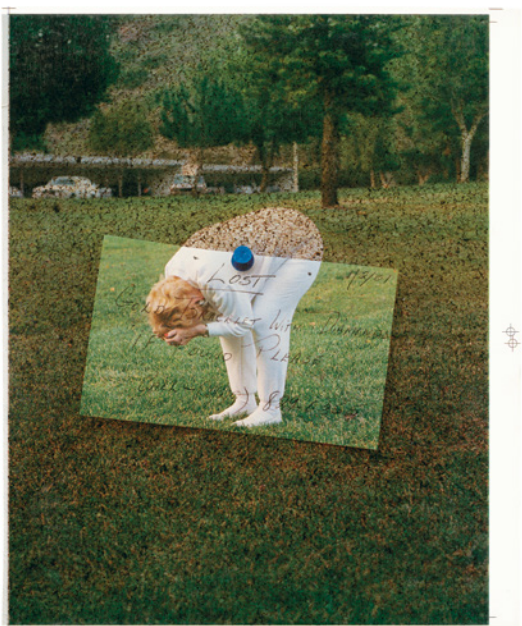
Broomberg et Chanarin répondent à cette reformulation radicale avec *Scarti*, où les rebuts sont littéralement sauvés de la poubelle et présentés comme des œuvres d'art. Le sous-produit devient à son tour un original, grâce à sa réinsertion dans un contexte différent et pertinent. L'expression même de « pièce à rebuter » est intéressante dans le contexte de ce projet. Un rebut est un élément rejeté, donc soustrait aux regards ou abandonné, pendant le processus où l'on s'efforce d'obtenir autre chose, un résultat digne d'être conservé. *Scarti* récupère les restes (les doubles impressions) de *Ghetto*, l'œuvre photographique réalisée par Broomberg et Chanarin dix ans auparavant qui documente les habitants de douze communautés contemporaines à travers le monde qui vivent séparés du reste de la population. Eux aussi sont, pour la plupart, rejetés. S'ils sont confinés à l'intérieur d'une enceinte, c'est dans la majorité des cas parce qu'on préfère les soustraire aux regards, comme des rebuts. Il faut une sensibilité particulière pour voir des rebuts situés à la périphérie de ce qui est acceptable. *Scarti* montre que le processus de récupération n'est pas difficile : c'est la décision de récupérer ces rebuts qui est délicate.

Or l'image en réseau illustre particulièrement bien les processus de dé- et re-contextualisation. Ces stratégies alimentent, en grande partie, le fonctionnement des images photographiques aujourd'hui. Les photographies sont perpétuellement relocalisées. Les blogues, les sites des médias sociaux, voire les plateformes du journalisme traditionnel, soustraient constamment les photographies à leur contexte d'origine pour les réinsérer ailleurs, leur conférant ainsi un sens arbitraire. Cette dimension arbitraire est ouvertement individualiste ; à un niveau plus philosophique, elle revendique le droit de chacun à « construire » la réalité de son choix³.

Si les photographies étaient jusqu'ici conçues pour prendre place dans une série – au sein de laquelle elles étaient relativement en sécurité, puisqu'elles s'y trouvaient rattachées à un sens particulier – elles sont aujourd'hui éparpillées en ligne. C'est le *Far West* de la photographie. Les légendes disparaissent et ne sont jamais retrouvées. Les intentions se perdent en chemin. Les règles sont rares, et plus rares encore sont ceux qui les suivent. Le shérif n'a pas de fusil. Dans ce *Far West* en réseau d'objets photographiques en cavale, héros ou renégats, les valeurs traditionnelles – objectivité, authenticité, relation privilégiée de la photo avec le « réel » – pâlisent devant la décontextualisation potentielle qui menace n'importe quelle photographie, n'importe où. Aucune image n'est en sécurité dès qu'elle entre dans le Web.

Scarti est une recontextualisation assumée : c'est ce qui donne son sens à la série. La juxtaposition apparemment aléatoire de ses éléments est un autre aspect clé du projet. Certaines images reviennent plusieurs fois, dans différentes versions, recouvertes par des visuels différents. Ces manipulations n'étant pas délibérées de la part des artistes, c'est le hasard lui-même qui se manifeste dans la diversité des superpositions. Or la combinaison d'images et de textes joue également un rôle important dans *Scarti*. Le philosophe français Jacques Rancière a noté que, dans l'économie contemporaine de l'image, le visuel est devenu indissociable de ce qui s'exprime uniquement par des mots⁴. Ces deux domaines se recoupent effectivement dans *Scarti*, puisque des combinaisons vagabondes sont créées entre les photographies et des échantillons de texte. Ces composites véhiculent non pas un message unifié – comme nombre de collages traditionnels –





photography, whose practitioners are exhausted with the idea of the “objective” and calculated gaze.

Scarti interestingly mirrors Broomberg and Chanarin’s own transition from documentary projects (embedded in a belief of photographic veracity) to more constructed works. Although the raw material in *Scarti* is images from the *Ghetto* series – which was still very much influenced by the traditional understanding of photography – the result is a complication of this understanding and a questioning of the value that we implicitly give to photography. Instead of reinforcing the ideal of truthful medium, the newly constructed images highlight that photography is, and always was, a mediated gaze. This reflects a wider cultural shift in the perception of photography and its place within visual arts and culture. Photographs are no longer truthful and objective documents of the real, but merely images to be used by embedding them into different contexts.

Scarti is symptomatic of how photographs and images are used and reused in our culture, giving meaning through context. It is, thus, a contemporary photographic work per se. The potentiality of re-contextualization is a key component of today’s photographic image. It is these not-realized-yet opportunities that define each and every photograph. There is a sense of levelling in this – a sense that all things are levelled by the gaze of photography, because it matters less what was in front when the image was taken than the potential use that this image might have in one of a myriad of potential contexts. Therefore, the link from a photograph to its referent – glued together “limb by limb” – is blurred and weakened.

What is reformulated in *Scarti* is the relationship with an older kind of photography, one imbued with unshakeable trust in photographic veracity, in a way that fits with the contemporary culture of networked images.

Paul Paper was born in 1985 in Vilnius, Lithuania, and lives and works in Vilnius and London. He is a photographer, writer, and curator. His recent project *Blog Reblog* features two hundred images by two hundred photographers. It reflects the challenges of curating photography in a network-empowered culture and was presented at the Austin Center for Photography.

¹ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 6 (emphasis added). ² Ibid. (emphasis added). ³ This contemporary functioning of images is emblematic of wider cultural changes: the abstraction of capital and social relations, the gradual disappearance of the visible physicality that grounded the causal relations of the Newtonian world. ⁴ Jacques Rancière, *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliot (London and New York Verso, 2007).

mais l'idée même du déplacement. Les éléments textuels et visuels se transforment en composantes qui se prêtent à diverses utilisations, réutilisations et combinaisons. Culturellement, la nature fortuite de *Scarti* évoque l'influence grandissante du hasard dans la pratique des photographes d'art, lassés par la photographie dite « objective » et le regard calculé.

Or *Scarti* reflète également une transition, dans l'œuvre de Broomberg et Chanarin, des projets documentaires (résolument ancrés dans la notion de véracité photographique) vers des œuvres plus construites. Si le matériau brut de *Scarti* est le corpus de leur série *Ghetto* – encore axée sur une compréhension traditionnelle de la photographie – le résultat complexe cette compréhension tout en remettant en question la

***Scarti* montre que le processus de récupération n'est pas difficile : c'est la décision de récupérer ces rebuts qui est délicate.**

valeur que nous accordons implicitement à la photographie. Au lieu de renforcer l'idéal d'un médium objectif, les images nouvellement construites soulignent le fait que la photographie représente, comme elle l'a toujours fait, un regard subjectif. Cela reflète une rupture culturelle plus profonde dans notre perception de la photographie et de sa place au sein des arts visuels et de la culture. Les photographies ne sont plus des documents véridiques et objectifs du réel, mais de simples images à utiliser en les insérant dans différents contextes.

Scarti est symptomatique de la manière dont les photographies et les images sont utilisées et réutilisées dans notre société, le sens devenant tributaire du contexte. C'est donc, à cet égard, une œuvre photographique contemporaine. La potentialité de recontextualisation est une composante clé de l'image photographique aujourd'hui. Ce sont ces possibilités-pas-encore-réalisées qui définissent chaque photographie. Cela crée un effet de nivellement, une impression que tout est mis sur le même plan par le regard de la photographie, puisque ce qui se trouvait devant l'objectif lorsque la photographie fut prise importe moins que l'utilisation potentielle de cette image dans une myriade de contextes envisageables. Le lien qui reliait une photographie à son référent – collés ensemble « membre par membre » – s'en trouve brouillé et affaibli.

Scarti reformule notre rapport à une forme plus ancienne de photographie (imprégnée d'une confiance inébranlable dans la véracité photographique) par l'intermédiaire d'une approche qui s'insère dans la culture contemporaine des images en réseau. Traduit par Emmanuelle Bouet

Paul Paper est né en 1985 à Vilnius, en Lituanie. Photographe, auteur et commissaire, il partage ses activités entre Vilnius et Londres. Parmi ses projets récents, *Blog Reblog*, présenté par l'Austin Center for Photography, réunissait deux cents images réalisées par autant de photographes, en réponse au défi que notre culture de réseaux en ligne représente pour un commissaire.

1 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 16. C'est moi qui souligne. 2 *Ibid.*, p. 17. C'est moi qui souligne. 3 Ce mode de fonctionnement contemporain des images est emblématique de changements culturels plus profonds : les relations sociales et le capital sont devenus plus abstraits ; la réalité physique visible qui ancrerait les relations causales dans le monde newtonien disparaît graduellement. 4 Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.



Adam Broomberg and Oliver Chanarin are artists living and working in London. They have had numerous international exhibitions, including at the Museum of Modern Art, Tate Galleries, the International Center of Photography, the KW Institute for Contemporary Art, The Photographers' Gallery, the Mathaf Arab Museum of Modern Art, Museo Jumex, and Lisson Gallery, London. Their work is represented in major public and private collections, including the Tate Modern, the Museum of Modern Art, the Victoria & Albert Museum, and the Musée de l'Élysée. They received the Deutsche Börse Photography Prize 2013 for *War Primer 2* and the ICP Infinity Award 2014 for *Holy Bible*. Recent and upcoming exhibitions include *Conflict, Time, Photography* at the Tate Modern, the Shanghai Biennale 2014, and the British Art Show 8. www.choppedliver.info

Les artistes **Adam Broomberg** et **Oliver Chanarin** sont établis à Londres. Leur travail a été exposé à de nombreuses occasions, notamment par The Photographer's Gallery et la Lisson Gallery à Londres ; le Tate Modern (Londres) et le Tate Liverpool ; l'International Center of Photography et le Museum of Modern Art (New York) ; le Museo Jumex (Mexico) ; le KW Institute for Contemporary Art (Berlin) ; et le Mathaf Arab Museum of Modern Art (Qatar). Leurs œuvres font partie de prestigieuses collections publiques et privées, notamment celles du Tate Modern, du Museum of Modern Art, du Victoria & Albert Museum et du Musée de l'Élysée. Ils ont reçu le Deutsche Börse Photography Prize 2013 pour *War Primer 2* et le ICP Infinity Award 2014 pour *Holy Bible*. Parmi leurs expositions récentes et à venir, citons *Conflict, Time, Photography* au Tate Modern, la Biennale de Shanghai 2014 et le British Art Show 8. www.choppedliver.info